http://dx.doi.org/10.18778/7525-845-5

Mariusz Bartosiak

za pośrednictwem osób działających

40 LAT
WYDAWNICTWA
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Mariusz Bartosiak

za pośrednictwem osób działających

PRELIMINARIA
KOGNITYWNEJ
ANTROPOLOGII
TEATRU

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2013

Mariusz Bartosiak – Katedra Dramatu i Teatru Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki, 91-431 Łódź, ul. Franciszkańska 1/5
http://kulturoznawstwo.uni.lodz.pl

RECENZENT
Krištof Jacek Kozak

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ
Małgorzata Szymańska

SKŁD I ŁAMANIE
ESUS – Agnieszka Buszewska

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁA
Barbara Grzejszczak

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. 5084/2012

ISBN 978-83-7525-845-5

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, faks (42) 665 58 62

Druk i oprawa: Quick Druk

Spis treści

Wstęp 5

Rozdział I. Doświadczenie i pamięć 15
1. Konteksty sytuacji doświadczającego 15
2.Chorea i Shakespeare 22
3. In-stazis i ek-stazis spotkania 31

Rozdział II. Świat teatru 39
1. Kulturowy horyzont teatru 39
2. 'Świat jest teatrem' 45
3. Dyskurs teatrologiczny 53

Rozdział III. Chaosmos 55
1. Dynamiczna strategia poznawcza 55
2. Złożoność i teatr kwantowy 60
3. Podstawy modelowania dynamicznej złożoności 63

Rozdział IV. Zdarzenie teatralne 73
1. Podstawowe aspekty praktyki teatralnej 73
2. Konwencja i komunikacja 74
3. Medium i wehikuł 78
4. Cele i wartości 81
5. Doświadczenie teatralne 83

Rozdział V. Dynamika zdarzenia i doświadczenia teatralnego 87
1. Estetyka i dynamika 87
2. Dynamiczny model zdarzenia teatralnego 101

Rozdział VI. Działanie i poznanie 109
1. Poznające ciało 109
2. Pojemnik i droga 120
3. Ciało-na-tle 123
4. Horyzont percepcji 134

Rozdział VII. Performans teatralny 143
1. Punkt wyjścia 143
2. Chorea 149
3. Widz 158

Rozdział VIII. Performatyka tożsamości 165
1. Wieża Babel 165
2. Piramida 174
3. Supermarket 175

4. Performowanie tożsamości ... 178
5. Tożsamość fraktalna ... 181

Rozdział IX. Strategie transkulturowe ... 185
1. Strategie teatralne ... 185
2. Strategia estetyczna ... 190
3. Strategia dramaturgiczna ... 199

Zakończenie ... 217

Bibliografia ... 225

Indeks nazwisk ... 245

Od Redakcji ... 251

Wstęp

W wyniku „debaty wyobrażeniowej" (zreasumowanej przez Cohena 1996) w badaniach kognitywnych można było zrezygnować z propozycjonalnych (opartych na sądach) modeli obrazowania mentalnego na rzecz znacznie efektywniejszych teorii wyobrażeniowych, postulujących korelację z reprezentacjami obrazowymi. Ten kierunek obrali George Lakoff i Mark Johnson, którzy w 1999 roku największe odkrycia kognitywizmu ujęli w trzech tezach:

> Umysł jest z natury ucieleśniony.
> Myślenie jest w przeważającej części nieświadome.
> Pojęcia abstrakcyjne są najczęściej metaforami [Lakoff, Johnson 1999a: 25].

Ich koncepcja „filozofii w ciele" ustanawia bezpośrednią korespondencję między kognitywizmem a fenomenologią, szczególnie fenomenologią percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego, w której twierdzeniach rozpoznali korzenie swojej koncepcji „ucieleśnionego umysłu" [Lakoff, Johnson 1999b: xi][1].

Jedną z ważniejszych konsekwencji tej korespondencji jest możliwość zintegrowania percepcji i wyobraźni. Na konieczność takiej integracji wskazywał D.L.C. Maclachlan w swojej „filozofii percepcji". Jego zdaniem:

> ponieważ jesteśmy w zasadzie aktywnymi istotami, których pierwszoplanową troską nie jest kontemplacja świata, lecz jego zmiana, to główna nasza uwaga nie jest skierowana ani na świat teraźniejszości, ani na świat bezpośredniej przeszłości, lecz na świat bezpośredniej przyszłości [Maclachlan 1989: 101].

W tym nakierowaniu główna rola przypada wyobraźni, wspieranej przez uprzednią percepcję zmysłową. Ustanawiają w tym względzie rodzaj sprzężenia zwrotnego. Merleau-Ponty wiąże natomiast percepcyjne wychylenie ku przyszłości z całym poznającym ciałem: „coś, czego mam doznać, stawia przed moim ciałem pewien rodzaj nieokreślonego problemu", wymagającego znalezienia takiej postawy, „która będzie

---

[1] Więcej na temat wzajemnych relacji między obydwiema koncepcjami zob. Cazeaux 2002.

mu dostarczać środków do samookreślenia się" [Merleau-Ponty 2001: 234]. Lakoff i Johnson konkludują:

> Na skutek ucieleśnionego charakteru ludzkiej myśli znajdujemy się w „sytuacji doświadczającego". W związku z tym faktem:
> 1. Nie możemy wykroczyć poza nasze ciała. Wszystko, co wiemy, odczuwamy, a nawet myślimy, pochodzi z ciała, mózgu oraz naszych interakcji z otoczeniem […].
> 2. Myślenie jest zazwyczaj nieświadome. Nasz system pojęciowy, który stanowi ramę dla wszelkiej wiedzy, jest elementem poznawczej nieświadomości i nie jest bezpośrednio dostępny zwykłej introspekcji. […]
> 7. Tożsamość jest powiązana z systemami pojęciowymi. […] To one określają, co jest w życiu znaczące. Z kolei sposób, w jaki posługujemy się nimi w życiu i w działaniu, wyznacza to, kim jesteśmy. […]
> „Sytuacja doświadczającego" jest tożsama z kondycją ludzką [Lakoff, Johnson 1999a: 29–32].

Badania w zakresie neuronauk potwierdzają ten kierunek myślenia. Rozpoznawane są kolejne zbieżności między fenomenologią a odkryciami, które dotyczą funkcjonowania mózgu, i – szerzej – układu nerwowego. Vittorio Gallese podsumowuje te korelacje:

> wiele […] rezultatów badań neuronaukowych oraz teoretycznych wniosków, jakie z nich wynikają jest spójnych z niektórymi propozycjami oferowanymi przez fenomenologię [Gallese 2009: 173].

Gallese przywołuje wyniki badań eksperymentalnych, które jednoznacznie wskazują, że „mechanizm funkcjonalny, jakim jest ucieleśniona symulacja, leży u podstaw zarówno świadomości własnego ciała, jak i podstawowych form rozumienia społecznego" w szczególności, dowiedzione zostało istnienie „mechanizmów neuronalnych, które pośredniczą między wielowymiarowym przeżyciem osobistym, jakim cieszymy się dzięki naszej cielesności, a ukrytymi założeniami, jakie jednocześnie tworzymy na temat innych". To neurobiologiczne odzwierciedlenie „ułatwia nam zrozumienie działań podejmowanych przez innych ludzi oraz pomaga nam rozszyfrować ich emocje i odczucia" [Gallese 2009: 172].

Mechanizm „ucieleśnionej symulacji" wydaje się szczególnie interesujący dla badania interakcji teatralnych. Jednak same eksperymenty w tej dziedzinie nie są jeszcze przeprowadzane[2], ponieważ wymagają bardzo wyspecjalizowanej aparatury badawczej, którą trudno byłoby podłączyć do widzów, nie mówiąc o wykonawcach, których z takiego

---

[2] Trzeba jednak zauważyć, że coraz intensywniej podejmowane są próby zmierzające w tym kierunku [zob. Jola, Ehrenberg, Reynolds 2012; Cross, Ticini 2012].

badania nie powinno się wykluczać [zob. w tym kontekście: Hagendoorn 2012; Sheets-Johnstone 2012]. Tymczasem teatrologii musi wystarczyć coraz lepiej rozpoznana analogia z procedurami wyjaśniającymi, które bazują na dostępnych teatrologom danych doświadczalnych, w szczególności na doznaniach zmysłowych i wyobrażeniach.

A zatem w aspekcie metodologicznym, w prezentowanych rozważaniach korzystam zarówno z fenomenologii percepcji, jak kognitywizmu, traktując jednak te perspektywy rozdzielnie. O wyborze decydują względy dyskursywne – do konkretnego problemu bądź zjawiska dobrany został taki układ pojęć (metodologia), który pozwalał najlepiej rozpoznać dany problem czy zjawisko. Taką procedurę podpowiadają Lakoff i Johnson:

> Myślenie abstrakcyjne jest możliwe dzięki metaforze. Wszystkie abstrakcyjne idee, którymi się posługujemy […] są produktem metafory. Myślenie metaforyczne […] umożliwia […] abstrakcyjne pojmowanie rzeczywistości, z drugiej zaś [strony] w sposób nieuchronny ukrywa pewne jej aspekty. Nie jest to fakt, którego należy się obawiać, a jedynie zjawisko, które trzeba sobie uświadomić [Lakoff, Johnson 1999a: 30].

Dodatkowo, jako zestaw narzędzi i procedur operacyjnych (niewymagających szczególnych założeń metodologicznych), niezbędny do modelowania złożonych (wielowymiarowych) zjawisk i procesów nieliniowo dynamicznych, a więc takich, w których mamy do czynienia z powtarzającymi się sprzężeniami zwrotnymi, i dużą wrażliwością efektów na drobne nawet zmiany w ich uwarunkowaniach (jak np. interakcja teatralna, dialog dramatyczny, interakcja kulturowa), wprowadzone zostały w kilku miejscach (model zdarzenia teatralnego i koncepcja performatywnej tożsamości) podstawowe pojęcia teorii chaosu.

W perspektywie teoretycznej, kognitywizm i fenomenologia percepcji, szczególnie źródłowość „sytuacji doświadczającego", jednoznacznie sugerują podmiotowy punkt widzenia teatru i narzucają konieczność usytuowania widza w centrum zdarzenia i doświadczenia teatralnego, z jego perspektywą. Te właśnie pojęcia – widz, zdarzenie teatralne, doświadczenie teatralne, podmiotowość widza – stanowią podstawowe kategorie teoretyczne, w odniesieniu do których uporządkowany będzie proponowany dyskurs. Jednocześnie i kognitywizm, i fenomenologia percepcji traktują podmiotowość w ścisłej relacji z „poznającym ciałem" [Merleau-Ponty 2001: 258]:

> moje ciało nie jest tylko przedmiotem pośród innych przedmiotów, […] jest przedmiotem wrażliwym na wszystkie inne przedmioty, […] przedmiotem, który używa własnych części jako ogólnego symbolicznego odwzorowania świata i dzięki któremu możemy z tym światem „obcować", „rozumieć" go i odnajdywać jego znaczenie.

To (wraz z wcześniej przywołanymi tezami Lakoffa i Johnsona) sprawia, że podmiotowej obecności widza, szczególnie w teatrze, nie można wyabstrahować od jego sensorium i imaginarium.

Kolejnym pojęciem, którego wprowadzenie jest uwarunkowane dyskursem współczesnej teatrologii, asymilującej konsekwencje zwrotu performatywnego dla swoich badań, jest pojęcie performatywnej skuteczności, rozumianej jako wyznacznik performansu kulturowego [McKenzie 2011: 37–68]. Dlatego też, performans i performatywna skuteczność uzupełniają listę pojęć, niezbędnych z teoretycznego punktu widzenia[3]. Takie podstawy teoretyczne otwierają nową perspektywę w obrębie antropologii teatru, która skupia się wokół dwóch głównych wątków tematycznych. Dla jednego reprezentatywne są badania skupione wokół międzykulturowej antropologii aktora [np. Barba, Savarese 2005; Barba 2007]. Dla drugiego – refleksja zanurzająca teatr w antropologii kultury, w polskiej nauce reprezentowana przez Leszka Kolankiewicza i jego szkołę [np. Kolankiewicz 1999; Kolankiewicz 2001]. Nie uwzględniam tutaj tych badań w zakresie antropologii teatru, których głównym przedmiotem zainteresowania jest proces społeczny [np. Victora Turnera 2005], czy łączących w oryginalny sposób wszystkie trzy powyższe opcje, jak np. prace Richarda Schechnera [Schechner 2000; Schechner 2006[4]], ze względu na ich zbyt socjologiczny dla przyjętej tutaj perspektywy charakter.

W pracach Leszka Kolankiewicza, bez wątpienia bardzo uważnego i wnikliwego widza (i uczestnika) wielu zdarzeń teatralnych i parateatralnych, teatr stanowi punkt wyjścia (czasem jedynie pretekst) do refleksji kulturoznawczej, skupionej oczywiście wokół problematyki teatralnej, wręcz stawiającej ją w centrum widowisk kulturowych. Doświadczenie widza jest w jego pracach przede wszystkim intelektualnym i wyobrażeniowym doświadczeniem tekstów kultury, które jest inspirowane zdarzeniem teatralnym. Natomiast dla Eugenio Barby i jego Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru w centrum zainteresowania jest aktor i „preekspresywne zachowania sceniczne", rozumiane jako „posługiwanie się ciałem-umysłem według technik pozacodziennych opartych na transkulturowych […] zasadach" [Barba 2007: 25]. W tej optyce widz pojawia się sporadycznie, jako niezbędny (czasami) obserwator lub odbiorca.

---

[3] Jest to tym bardziej uzasadnione, że pojęcia te weszły do akademickich podręczników poetyki; zob. np. Korwin-Piotrowska 2011: 224–225.

[4] Choć część różnorodnych performansów, które opisuje [szczególnie w: Schechner 2006] stanowi dobrą ilustrację niektórych aspektów modelu tożsamości performatywnej, zaproponowanego w rozdziale ósmym niniejszej pracy.

Przyjęty w tej pracy profil teoretyczny nie wyklucza takiej refleksji. Jednak skupia się raczej na tych składnikach zdarzenia i doświadczenia teatralnego, które ją poprzedzają i… w efekcie mogą do niej prowadzić. Dlatego w podtytule pojawia się termin 'kognitywna antropologia teatru', rozumiana raczej jako niepoddawana rozwiniętemu dyskursowi kulturowemu część ogólnej antropologii teatru, niż całkowicie odrębna od niej dziedzina. Jest to również powód, dla którego postawiony został cel obejmujący jedynie preliminaria kognitywnej antropologii teatru. W zakres tak rozumianych celów wchodzi wyodrębnienie właściwych i niezbędnych dla obranej perspektywy teoretycznej, podstaw badawczych.

Do preliminariów kognitywnej antropologii teatru zaliczyć trzeba określenie:

1) rozpoznanie „sytuacji doświadczającego" w szeroko rozumianym kontekście teatralnym;

2) kulturowego horyzontu teatru i poznawczego aspektu metaforyki teatralnej, ze szczególnym uwzględnieniem metafory *teatrum mundi*, jako konceptualnego i wyobrażeniowego wzorca poznawczego;

3) zbadanie natury zdarzenia teatralnego w kontekście kulturowego horyzontu teatru;

4) zbadanie konsekwencji wynikających dla tak określonego zdarzenia teatralnego z umieszczenia w jego centrum doświadczającego i poznającego widza;

5) zbadanie poznawczych aspektów tak określonego doświadczenia teatralnego dla samego widza, innych uczestników zdarzenia teatralnego, i w szerszych kontekstach teatralnych i kulturowych;

6) określenie cielesno-zmysłowego aspektu doświadczenia teatralnego i rozpoznanie możliwych konsekwencji poznawczych;

7) zbadanie w tak ustanowionym kontekście relacji performans – teatr i rozpoznanie możliwych poziomów/składników performatywnej skuteczności;

8) rozpoznanie zagadnienia tożsamości w kontekście performatywnej skuteczności zdarzenia teatralnego;

9) zbadanie możliwych konsekwencji opracowanych zagadnień w kontekście dialogu wewnątrz- i międzykulturowego.

Teatr wymaga badań interdyscyplinarnych, co prowadzi do stosowania komplementarnych metodologii. W dotychczasowych badaniach teatrologicznych przykładem takiej sytuacji jest efektywność komplementarnego wykorzystania semiotyki i fenomenologii, które w innych kontekstach rzadko (jeśli w ogóle) są ze sobą kojarzone. Oczywiście, każda z nich ma swój wyodrębniony lokalnie przedmiot oglądu, będący tymczasowo wydzielonym fragmentem większej całości, przez

co w obszarach granicznych tego lokalnego wyodrębnienia możliwe jest alternatywne stosowanie obu metod, przy zachowaniu zmiennego punktu widzenia [States 1987; Garner 1994].

W pracy przyjęta została podobna strategia, zestawiająca kognitywizm i fenomenologię percepcji. Bezpośrednią przesłanką tej decyzji jest, wskazany na początku rozważań, fakt wzajemnych korespondencji między tymi ujęciami, dotyczący przede wszystkim roli przypisywanej ciału w procesach poznawczych. Niemniej jednak analizy nie są łączone. Metodologie są stosowane alternatywnie, zgodnie z logiką proponowanego dyskursu; to znaczy wybór układu pojęć i procedur jest uwarunkowany oczekiwaną klarownością i efektywnością w realizacji, wymienionych wyżej, nadrzędnych celów opracowania. W związku z tym, w analizach i eksplikacjach ograniczam do niezbędnego merytorycznie minimum techniczną aparaturę pojęciową kognitywizmu i fenomenologii w celu skupienia uwagi na problemie teatrologicznym, a nie na samym dyskursie i jego kontekstach metodologicznych. W niektórych miejscach pojawiają się natomiast pewne (bardzo fragmentaryczne) powtórzenia motywowane złożonością i rozległością podejmowanych zagadnień – mają oczywiście na celu doraźną aktualizację niezbędnych dla konkretnego wywodu ustaleń. Podobna uwaga dotyczy terminologii właściwej dla dynamiki nieliniowej i performatyki.

Ponieważ praca ma charakter preliminaryjny, więc jej układ jest paradygmatyczny, nakierowany na zbadanie wyróżnionych zagadnień, nie zaś na sekwencyjną narrację. Rozdział I (*Doświadczenie i pamięć*) poświęcony jest przywołaniu i ustanowieniu ‘sytuacji doświadczającego’ w neurologicznym i kulturowym kontekście doświadczenia teatralnego i okołoteatralnego. W trzech podrozdziałach (*Konteksty sytuacji doświadczającego*, *Chorea i Shakespeare*, *In-stazis i ek-stazis spotkania*) obejmuje neurobiologiczne aspekty sytuacji doświadczeniowej, funkcję egoperspektywy oraz wyobraźni i bezpośredniego kontaktu z przestrzenią doświadczenia, a także ich zapośredniczenia w tekstach kultury.

Rozdział II (*Świat teatru*) składa się z trzech podrozdziałów. W pierwszym dokonana została analiza „kulturowego horyzontu teatru” w oparciu o dosłowne i przenośne znaczenia terminu ‘teatr’, a także analiza pola semantycznego w perspektywie kognitywistycznej. Drugi poddaje kognitywnemu oglądowi wyobraźnię teatralną, skupioną wokół metafory „świat jest teatrem”, i dyskurs kulturowy ją wykorzystujący. Trzeci natomiast jest poświęcony wstępnym wnioskom, stanowiącym bezpośrednią, dyskursywną podstawę dla wprowadzenia narzędzi dynamiki nieliniowej.

Rozdział III (*Chaosmos*) obejmuje trzy ważne tematy. W pierwszym podrozdziale (*Dynamiczna strategia poznawcza*) przywołane zostaną podstawowe założenia „filozofii chaosu” jako strategii badawczej

(nie metodologii) oraz charakterystyka jej podstawowych pojęć i procedur jako abstrakcyjnego zestawu narzędzi badawczych mogących znaleźć zastosowanie w różnych dziedzinach i kontekstach metodologicznych. Drugi – *Złożoność i teatr kwantowy* – stanowi syntetyczną relację o zastosowaniach teorii chaosu w praktyce dramaturgicznej, teatralnej i w dyskursie o teatrze. Trzeci (*Podstawy modelowania dynamiczne złożoności*) definiuje podstawowe pojęcie i procesy chaologiczne, które zostaną wykorzystane w dalszej części pracy. Poświęcony jest temu osobny, bardzo techniczny, podrozdział, aby nie przerywać wyjaśnieniami toku dalszego dyskursu. Kategorie chaologiczne, jakkolwiek stosunkowo proste w stosowaniu, mają jednak dosyć złożoną charakterystykę, dlatego nie można ich wprowadzać do dyskursu w tak ciągłym trybie, jak np. kategorie performatyczne, które nie są osobno wyodrębniane i definiowane. Powtórzmy, pojęciowa aparatura dynamiki nieliniowej pełni funkcję dodatkowych narzędzi wprowadzających porządek do dynamicznych zjawisk nieliniowych omawianych w dalszej części rozważań.

Rozdział IV (*Zdarzenie teatralne*) ma pięć podrozdziałów. W pierwszym wyjaśnione są „podstawowe aspekty praktyki teatralnej" („teatr jako sztuka", „teatr jako rozrywka", „teatr jako medium" i „teatr jako wehikuł"). Drugi (*Konwencja i komunikacja*) analizuje możliwości i ograniczenia komunikacji teatralnej w ramach „teatru jako sztuki". Kolejny poświęcony jest modyfikacjom wprowadzanym przez praktykowanie teatru jako „medium" i „wehikuł". Następny rozdział (*Cele i wartości*) wprowadza dalsze elementy charakterystyki wyróżnionych aspektów w związku z właściwymi im celami i realizowanymi wartościami. Ostatni (*Doświadczenie teatralne*) poddaje doświadczenie teatralne analizie z punktu widzenia estetyki fenomenologicznej (Ingarden) i dekonstrukcji (Derrida).

Rozdział V (*Dynamika zdarzenia i doświadczenia teatralnego*) jest podzielony na dwie części. W pierwszej (*Estetyka i dynamika*), za pomocą fenomenologicznej (Ingarden, Kubikowski, States) analizy kreacji aktorskiej, rozpoznane zostają podstawowe typy niestabilności percpecyjno-poznawczych w procesie doświadczenia estetycznego. Stanowią one jedną z przesłanek do zastosowania aparatury pojęciowej teorii chaosu w następnej części – uzasadniają chaologiczną „wrażliwość stanu układu na warunki początkowe", tzn. wpływają w nieprzewidywalny sposób na procesy poznawcze widza. Druga część poświęcona jest konstrukcji „dynamicznego modelu zdarzenia teatralnego", ujmującego wieloaspektową (złożoną) charakterystykę zdarzenia i doświadczenia teatralnego, jego wewnętrzną percepcyjno-poznawczą dynamikę. Wprowadzam dodatkowo trójpodział na intencje (wykonawców), oczekiwania (widzów) i efekty poznawcze zdarzenia jako takiego. Model nie ma na celu wyjaśnienie ani przyczyn, ani dalekosiężnych skutków

aktywności teatralnej, a jedynie eksplikację wewnątrzteatralnego mechanizmu poznawczo-ewaluacyjnego.

Rozdział VI (*Działanie i poznanie*) obejmuje cztery podrozdziały. W pierwszym (*Poznające ciało*) wprowadzona jest kategoria „poznającego ciała" (Merleau-Ponty) i jego podstawowa w fenomenologii percepcji aktywność – orientacja przestrzenna. Ilustracją tej koncepcji jest porównawcza analiza antropologicznej przestrzeni (przestrzeni wyznaczanej przez działających wykonawców) w dwóch spektaklach. Drugi (*Pojemnik i droga*) ukazuje kognitywną konceptualizację analogicznego problemu – ustanowienia podstawowej struktury organizującej doświadczenie cielesne i sensomotoryczne za pomocą obrazo-schematów. Trzeci (*Ciało-na-tle*) wprowadza „zerowy punkt" styczności między fenomenologią percepcji a semiotyką dramatu w postaci inicjalnej egoperspektywy, z jednej strony osadzonej w elementarnej sytuacji ciała wykonującego pojedyncze gesty w fenomenalnej przestrzeni, z drugiej zaś w elementarnej dla semiotyki dramatu gramatyczno-pragmatycznej sytuacji 'ja-tutaj-teraz' w relacji do „gestów werbalnych" – w konsekwencji przedstawiona jest analogia między fenomenologią „poznającego ciała" a koncepcją „orientacji deiktycznych" w języku dramatu z sugestią ustanowienia wspólnej dla obu płaszczyzny odniesienia w strukturach neuronalnych, odpowiedzialnych za „ucieleśnioną symulację" i reagujących taką samą aktywnością na bodźce zmysłowe, płynące z poruszającego się ciała, i na językową reprezentację ruchu; wywód kończy otwarte pytanie o możliwość kontynuowania takich badań i paraleli. Czwarty podrozdział (*Horyzont percepcji*) wprowadza problematykę percepcji zmysłowej zdarzenia teatralnego w korespondencji z odpowiadającymi każdemu zmysłowi neuronalnymi ścieżkami postrzegania i przetwarzania, ze szczególnym uwzględnieniem procesów odbywających się poniżej progu świadomej uwagi i ich wpływu na świadome reakcje.

Rozdział VII (*Performans teatralny*) poświęcony jest zagadnieniu antropologiczno-performatycznego oglądu zdarzenia teatralnego, w szczególności zaproponowana jest wzajemna korelacja performansu i zdarzenia teatralnego oraz wzajemna zwrotność skuteczności performatywnej i doświadczenia teatralnego na przykładzie analizy spektaklu *Grotowski – próba odwrotu* Stowarzyszenia Teatralnego Chorea; w toku analizy sfunkcjonalizowane są niektóre składniki modelu zdarzenia i doświadczenia teatralnego („sytuacja doświadczającego", wieloaspektowa metaforyka *teatrum mundi*, niestabilności percepcyjno-poznawcze, fraktalne własności przedmiotu estetycznego).

W rozdziale VIII (*Performatyka tożsamości*) głównym przedmiotem dociekań jest performatywno-poznawcza koncepcja tożsamości, określona jako 'tożsamość fraktalna', realizująca się w aktach

performatywnych. Tok wywodu rozłożony jest na pięć podrozdziałów. Pierwszy (*Wieża Babel*) poświęcony jest krytycznej analizie koncepcji Wolfganga Welscha („tożsamość transkulturowa"), z którą skonfrontowane są – w kolejnym podrozdziałach (*Piramida*, *Supermarket*) – koncepcje Johna Taylora i Gordona Mathewsa. Uzyskane w toku tej podwójnej analizy krytycznej wnioski są zestawione w następnym podrozdziale (*Performowanie tożsamości* – termin 'performowanie' pochodzi z polskiego przekładu opracowania Jona McKenzie [McKenzie 2011]), gdzie tożsamość jest rozpoznana jako nieustanny, złożony, wielowymiarowy, dynamiczny proces, na który składają się podmiotowe akty performatywne. Czwarty (*Tożsamość fraktalna*), przywołuje termin 'tożsamość fraktalna' (Baudrillard) i proponuje rozważenie problemu w kategoriach teorii chaosu.

Rozdział IX (*Strategie transkulturowe*) stanowi dyskursywne rozwinięcie i zastosowanie ustaleń poprzedniego rozdziału, ukierunkowanych na wskazanie kilku przykładowych strategii performatywnych, mogących wspierać otwartą koncepcję tożsamości. W podrozdziale *Strategie teatralne* zaprezentowana będzie koncepcja P. Pavisa możliwych typów interakcji kulturowych. Jej ustalenia będą w kolejnym podrozdziale (*Strategia estetyczna*) zastosowane do analizy dramatu T. Stopparda *Indian Ink*, który w postmodernistyczną europejską konwencję konstrukcyjną efektywnie wprowadził elementy klasycznej estetyki indyjskiej (teorię sugestii i teorię smaku). Kolejny podrozdział (*Strategia dramaturgiczna*) wprowadza kategorię „modalnego zdarzenia deiktycznego" jako zdarzenia jednoznacznie sugerowanego w dramacie, jednak w żaden sposób nie przedstawionego, i za jego pomocą ustanawia korespondencję między konstrukcją i estetyką klasycznego dramatu japońskiego Nō, przedstawioną na przykładzie analizy dramatu *Teika*, a konstrukcją kilku europejskich jednoaktówek (Maeterlinck, Yeats).

* * *

Zaproponowana w pracy koncepcja kognitywnej antropologii teatru jest efektem wieloletnich badań, których cząstkowe wyniki były poddawane konferencyjnym dyskusjom i ocenom. Niektóre fragmenty „… za pośrednictwem osób działających" były, z reguły w innej redakcji i w innym kontekście, publikowane, co zostało w stosownych miejscach zaznaczone, a wcześniejsze wersje wprowadzone zostały do bibliografii.

Rozdział I. Doświadczenie i pamięć

1. Konteksty sytuacji doświadczającego

„Za pośrednictwem osób działających" to formuła, której użył Arystoteles w swojej *Poetyce* [Arystoteles 1989: 19–20] na określenie sposobu naśladowania w teatrze[1]. Za pośrednictwem osób działających dokonuje się naśladowanie, ale też za pośrednictwem osób działających odbywa się doświadczanie tego naśladowania – odbiorcy wszak, zgodnie z intencją zawartą w jego definicji tragedii (1449b, 23–27), mają doświadczać nie działań czy uczuć aktorów, ale osób dramatu. Ta formuła zawiera zatem fundamentalną dla teatru podwójność pośrednictwa. Działającymi osobami (dramatu) zapośredniczony jest przedmiot naśladowania (jakkolwiek by go nie definiować), ale też działającymi osobami (aktorów) zapośredniczone jest doświadczenie widzów. W zależności od tego, jak pojmowane jest samo naśladowanie oraz jego przedmiot (już starożytni Grecy mieli kilka jego koncepcji [Tatarkiewicz 1988: 312–316; Mitosek 1997: 15–24]), inaczej rozpoznany zostanie proces, którego efektem są właśnie działające osoby dramatu. Ale widzowie dostęp do tych ostatnich uzyskują za pośrednictwem aktorów działających na scenie, to ich dynamicznej obecności doświadczają w teatrze przede wszystkim, a dokładniej, przed ewentualnym doświadczeniem działań (i uczuć) osób dramatu.

Korzystając z ustaleń antropologii doświadczenia, wyraźnie odróżniającej trzy sfery: rzeczywistości, doświadczenia i ekspresji [Bruner 2011: 14], można to (tymczasem skomplikowane) rozpoznanie ująć tak: wyrazem doświadczenia rzeczywistości przez aktorów jest ich ekspresja sceniczna, która z kolei stanowi rzeczywistość bezpośrednio doświadczaną przez widzów. Dopiero za jej pośrednictwem widzowie mają dostęp do osób, ich działań i uczuć, oraz wszystkich innych jakości wyobrażonego świata dramatyczno-teatralnego. Kluczowe w tym

---

[1] „Skoro naśladowanie dokonuje się w tragedii z pośrednictwem postaci działających, jednym z jej składników musi być widowisko [*kósmos ópseos*], a następnie śpiew [*melopoiìa*] i wysłowienie [*léksis*], ponieważ przy pomocy tych środków odbywa się to naśladowanie" (1449b, 31–33). Henryk Podbielski zauważa w przypisie do tego ustępu, że pojęcie 'postaci działających' „obejmuje swym zakresem zarówno aktorów, jak też ogólniej bohaterów dramatu" [Arystoteles 1989: 19]. Ale aktorzy to nie tyle postacie, ile raczej osoby, podobnie częstszy jest uzus: osoby dramatu niż postacie dramatu – stąd nieznaczna modyfikacja w tytule tych rozważań.

ujęciu jest w pewien sposób zwielokrotnione doświadczenie. Nie odbywa się ono jednak w próżni i nie wyłania *ex nihilo*. Ma miejsce w pewnym kontekście, który nadaje mu znaczenie. Ta banalna konstatacja ma jednak nietrywialne konsekwencje. Cóż bowiem stanowi bezpośredni kontekst doświadczenia teatralnego? Nie jest nim – jak przekonuje socjologia, historia czy… polityka teatru – rzeczywistość społeczna, historyczna czy polityczna. Nie jest nim również pamięć kulturowa ani tradycja performatywna. Stanowią one konteksty pośrednie, dystalne. Bezpośredni kontekst mogą tworzyć jedynie ich podmiotowo zaktualizowane składniki, i to tylko w takiej mierze, w jakiej zostały faktycznie przez konkretną osobę przywołane. Zatem właściwą przestrzeń doświadczenia stanowi korelacja indywidualnej pamięci kulturowej i doświadczeniowej, one stanowią kontekst proksymalny. Tak spersonalizowany kontekst przyczynia się w znacznej mierze do wyjątkowości i niepowtarzalności zdarzenia i doświadczenia teatralnego.

Swego rodzaju dyskursywnym wsparciem dla rozważenia (i opisania) problemu bliskości i oddalenia – pamięciowego, ale również: pojęciowego i wyobrażeniowego – jest metodologiczny projekt antropologii interpretatywnej Clifforda Geertza, w którym postulowane jest zastąpienie „dalekiego od doświadczenia" języka specjalisty „bliskim doświadczeniu" opisom, które „ktoś […] mógłby samodzielnie, bez wysiłku i w sposób naturalny" wykorzystać do tego, „co on czy jego współplemieńcy widzą, czują, myślą, wyobrażają sobie itd.", a jednocześnie byłby również zrozumiały dla niego samego [Geertz 2005: 64]. Oczywiście nie chodzi o całkowitą redukcję specjalistycznej terminologii, lecz o „pewien intelektualny manewr, wewnętrzny konceptualny rytm", „to znaczy ciągłe, dialektyczne balansowanie między najbardziej lokalnym z lokalnych detali a najbardziej ogólną z ogólnych struktur w taki sposób, który ujmuje je symultanicznie […], od całości pojmowanej przez części, które je aktualizują, do części pojmowanych poprzez całość, która je motywuje" [Geertz 2005: 76]. Jakkolwiek projekt Geertza został pomyślany i zrealizowany w odniesieniu do badań odległych kultur, to równie efektywnie może być wykorzystany do zjawisk bliskich, ale również nieznanych lub nierozpoznanych. Zacznijmy od silnie zobiektywizowanego bieguna specjalistycznego.

Aktualizacja danych podmiotowej pamięci kulturowej i doświadczeniowej polega przede wszystkim na „wydobyciu" (*retrieval*) i skojarzeniu danych pamięci semantycznej i epizodycznej, tworzących wspólnie pamięć deklaratywną, określaną jako „zdolność świadomego przypominania faktów i zdarzeń", która „umożliwia […] wzajemne porównywanie zapamiętanego materiału" [Squire 2009: 184]. „Pamięć epizodyczna to znajomość unikatowych zdarzeń z przeszłości, pamiętanych

w kontekście licznych relacji: gdzie, kiedy i w jakich okolicznościach dane zdarzenie nastąpiło. Pamięć semantyczna to wiedza o faktach niezależnych od bezpośredniego kontekstu" [Kowalska, Kuśmierek 2011: 350], jest „pamięcią znaczenia słów, praw, pojęć, formuł, kategorii, twierdzeń, a także faktów i ogólnych zasad zebranych w trakcie określonego doświadczenia" [Longstaff 2011: 473]; „ma charakter reprezentacyjny. Jest bowiem sposobem modelowania świata zewnętrznego, a jako pewien model tego świata bywa zarówno prawdziwa, jak i fałszywa" [Squire 2009: 185]. Ten aspekt funkcjonowania pamięci „jest zgodny ze znaczeniem przypisywanym mu przez codzienny język" [Squire 2009: 184].

Jednak badania neurobiologiczne jednoznacznie wskazują, że procesy pamięciowe (zapamiętywanie, wydobywanie i kojarzenie danych) są znacznie bardziej złożone i dynamiczne. W szczególności tzw. pamięć niedeklaratywna, obejmująca w znacznej mierze procesy odbywające się poniżej progu świadomości i uwagi, jest ściśle związana z procesami uczenia się, rozumianego współcześnie jako „powstawanie trwałych zmian zachowania będących efektem doświadczenia. […] Pamięć proceduralna [niedeklaratywna] to długotrwała pamięć zręczności ruchowej, percepcyjnej lub asocjacyjnej, która często jest wywoływana bez udziału świadomości" [Longstaff 2011: 473]. Jest „formą pamięci nieuświadomionej […], obejmuje umiejętności (np. motoryczne), nawyki nabyte drogą warunkowania, zjawisko prymowania […] oraz procesy habituacji i sensytyzacji (uwrażliwienia)"[2] [Kowalska, Kuśmierek 2011: 351–352]. W przeciwieństwie do pamięci deklaratywnej, „nie jest ani prawdziwa, ani fałszywa. Będąc rodzajem pewnej dyspozycji, wyraża się raczej w trakcie wykonania aniżeli przypominania. Niedeklaratywne formy pamięci ujawniają się w postaci zmodyfikowanej przez wyspecjalizowane systemy realizujące (*performance systems*). Zawartość pamięci uaktywnia się poprzez reaktywację systemów, które uprzednio uczestniczyły w danym procesie" [Squire 2009: 185]. „Informacje zawarte w pamięci niedeklaratywnej nie mają charakteru reprezentacji, a dostęp do nich możliwy jest tylko poprzez reakcje behawioralne" [Kowalska, Kuśmierek 2011: 352], „ważną zasadą działania […] jest stopniowa ekstrakcja elementów wspólnych z serii odrębnych zdarzeń" [Squire 2009: 186].

Oba systemy pamięci posiadają względną niezależność anatomiczną, również w obrębie ich własnych struktur, co stanowi neurobiologiczne

---

[2] Więcej na temat składników pamięci niedeklaratywnej, w szczególności ich znaczenia i rozumienia, zob.: Kowalska, Kuśmierek 2011: 352, 371–374; Zieliński, Werka 2011; Squire 2009: 187–189; Longstaff 2011: 474, 476–479.

podłoże dla ich dwumodalnej funkcjonalności – mogą współpracować ze sobą w układzie seryjnym bądź działać niezależnie w układzie równoległym [Squire 2009: 185–186; Longstaff 2011: 473; Mesulam 2009: 233–235]. Jakkolwiek nie zostało to (jeszcze) potwierdzone w badaniach neurobiologicznych, postuluje się istnienie trzeciego, względnie niezależnego (również anatomicznie) systemu pamięci emocjonalnej [Longstaff 2011: 475], o analogicznej, złożonej i zintegrowanej funkcjonalności, „gdzie rozpoznanie, przeżycie i ekspresja nakładają się na siebie i zależą od siebie wzajemnie". Bezpośrednią przesłanką takiego przekonania jest fakt, że emocje „powstają z udziałem obwodów neuronalnych zaangażowanych zarówno w afektywne, jak i poznawcze przetwarzanie informacji" [Zagrodzka 2011: 397].

Kształtująca bezpośredni kontekst doświadczenia teatralnego korelacja indywidualnej pamięci kulturowej (której odpowiada pamięć semantyczna) i pamięci doświadczeniowej (pamięć epizodyczna) odbywa się w ramach wewnętrznych procesów pamięci deklaratywnej. Dla uproszczenia, przyjmijmy, że jest to sytuacja tuż przed rozpoczęciem spektaklu. Jednak w jego trakcie ten bezpośredni kontekst ulega modyfikacjom, wynikającym z możliwej współpracy pamięci deklaratywnej z pamięcią proceduralną, której dane aktualizowane są wraz z odbieranymi w trakcie zdarzenia teatralnego bodźcami zmysłowymi. To oczywiście dynamizuje sytuację neuralną, i w związku z tym również sam bezpośredni kontekst w konkretnym teatralnym tutaj-teraz. Można przyjąć, że bezpośredni kontekst (w różnym stopniu) ulega modyfikacjom w trakcie całego spektaklu. Złożoność aktywności neuralnej obejmuje przynajmniej cztery wertykalne poziomy przetwarzania danych [Mesulam 2009: 233–234]:

> Informacje sensoryczne są poddawane szeroko zakrojonej obróbce kojarzeniowej i modulacji uwagi w trakcie włączania ich w strukturę poznania. […] Połączenia między poszczególnymi strefami są dwukierunkowe i umożliwiają przekazywanie informacji zwrotnych z wyższych synaptycznych poziomów przetwarzania na niższe, czyli wywieranie wpływu góra-dół. […] Taka organizacja synaptyczna umożliwia zarówno równoległe, jak i seryjne przetwarzanie informacji. Dzięki niej także każda informacja sensoryczna może prowadzić do wielu różnych rezultatów poznawczych i behawioralnych.

Pomińmy w tym miejscu bardzo techniczny opis kolejnych poziomów przetwarzania.

> Modulacje wynikające z wahań uwagi, motywacji i emocji, między innymi związane z pamięcią operacyjną, poszukiwaniem nowości i wyobrażeniami, stają się coraz wyraźniejsze w sektorach służących dalszym etapom przetwarzania […] i prowadzą do powstania indywidualnego, bardzo subiektywnego obrazu świata.

Nie oznacza to oczywiście, że doświadczenie teatralne jest całkowicie zdominowane i zdeterminowane jedynie przez bodźce zmysłowe, ponieważ, z jednej strony, „reakcje neuronowe odzwierciedlają raczej znaczenie zdarzeń sensorycznych, niż ich powierzchowne cechy", z drugiej zaś, „[a]rchitektura synaptyczna rozległych sieci w połączeniu z oddziaływaniem pamięci operacyjnej, wyobraźni i zachowań ukierunkowanych na poszukiwanie nowości przyczynia się do rozluźnienia sztywnych związków między bodźcem a reakcją" [Mesulam 2009: 235]. Niemniej jednak rola przedrefleksyjnych procesów poznawczych jest większa, niż się na ogół sądzi.

Jest to związane z mechanizmem ewolucyjnym, odpowiedzialnym za zdolność postrzegania, rozpoznawania i przewidywania możliwych rezultatów działań wykonywanych przez innych. Ten mechanizm „eksploatuje te same reprezentacje motoryczne zarówno dla odczytywania działań innych (w szerokim sensie, np. kierunek spojrzenia, emocja), jak dla ich wytwarzania" [Decety 2011: 304]. Ponadto, „aktywacja reprezentacji działań przez wyobrażenia motoryczne nie jest ograniczona do zwiększonego metabolizmu w obszarach mózgu. Obejmuje również autonomiczne mechanizmy", jak np. „zwiększenie rytmu serca, rytmu oddechu, zwiększenie wentylacji i ciśnienia krwi" [Decety 2011: 302]. Ta swego rodzaju „równoważność" między działaniem a jego postrzeganiem, „podbudowana przez aktywność neuronów lustrzanych, jest możliwa dzięki temu, że przewidywania (dotyczące naszych zachowań oraz zachowań innych ludzi) są procesami symulacji (modelowania) […] – postrzeganie działania jest równoznaczne z dokonywaniem jego wewnętrznej symulacji. Umożliwia to obserwatorowi wykorzystanie własnych zasobów w celu zgłębienia świata drugiej osoby dzięki bezpośredniemu, bezwiednemu i nieświadomemu procesowi symulacji motorycznej" [Gallese 2009: 189]. W przywoływanych badaniach [Gallese 2009: 196–197] posłużono się

> pojęciem symulacji jako automatycznego [obligatoryjnego], nieświadomego i przedrefleksyjnego mechanizmu funkcjonalnego, którego rola polega na modelowaniu obiektów, osób i zdarzeń. Symulacja […] jest rozumiana jako podstawowy mechanizm funkcjonalny naszego mózgu. Ponieważ bierze ona udział w powstawaniu treści reprezentacji umysłowych, ten mechanizm funkcjonalny wydaje się odgrywać główną rolę w naszym poznawczym podejściu do rzeczywistości.

Tak rozumiana symulacja ma podwójną neurobiologiczną charakterystykę. Z jednej strony jest „procesem umysłowym, gdyż niesie ze soba określone treści poznawcze", z drugiej zaś, „jest zakorzeniona w zmysłach oraz ruchu, ponieważ jej funkcje są realizowane przez system sensomotoryczny". Jest nazywana „symulacją ucieleśnioną, […] nie tylko dlatego, że dochodzi do niej na poziomie neuronalnym, ale także

dlatego, że wykorzystuje ona istniejący już wcześniej mózgowy model ciała i angażuje niepropozycjonalne formy autoreprezentacji" [Gallese 2009: 197]. Warto wspomnieć w tym miejscu, że efektywność „ucieleśnionej symulacji" jest zależna do poziomu uwagi (i szerzej, aktywności umysłowej) oraz postawy wobec wykonawcy i samego działania. Mimo że jest to mechanizm nieświadomy, „kiedy mamy do czynienia z intencjonalnym zachowaniem innych ludzi, przyczynia się do wystąpienia specyficznego stanu fenomenalnego określanego jako »intencjonalne dostrojenie«" [Gallese 2009: 198–199].

Podstawowe aspekty tej złożonej i dynamicznej sytuacji są przedmiotem rozważań w kolejnych rozdziałach. Powróćmy zatem do inicjalnego kontekstu sytuacji doświadczającego, a więc dynamicznej interakcji między pamięcią doświadczeniową (epizodyczną) a pamięcią kulturową (semantyczną). Ma świadomy i subiektywny charakter. Ponadto ustanawia zewnętrzną modalną ramę samego zdarzenia teatralnego, ma zatem charakter okołoteatralny. Jako taka właściwie rozciąga się w skalarny sposób na niemal wszystkie wcześniejsze doświadczenia okołoteatralne, stopniowo zanikające w przeszłości. Semir Zeki twierdzi, że „główną i pierwotną funkcją mózgu jest zdobywanie wiedzy" [Zeki 2012: 15]. Dodaje jednak:

> Z przyswajaniem wiedzy wiąże się zasadnicza trudność: jak zdobywać wiedzę o stałych, istotnych i niezmiennych właściwościach rzeczy, powierzchni i sytuacji, skoro informacje docierające do mózgu stale się zmieniają [Zeki 2012: 37].

Ułatwieniem w tym zadaniu jest tworzenie pojęć, które pomaga z jednej strony uporać się ze zmiennością danych, z drugiej umożliwia ich porządkowanie. I chociaż „mózg nie zna z góry wszystkich swoich przyszłych doświadczeń – po prostu modyfikuje pojęcia w świetle nowego doświadczenia i właśnie dlatego pojęcia nabyte musza podlegać zmianom przez całe życie" [Zeki 2012: 38]. Zmienność danych została zastąpiona zmiennością pojęć. Mimo że łatwiej jest je porządkować, nadal pozostaje problem pewnej przypadkowości i początkowego braku porządku w samym doświadczeniu, również okołoteatralnym. To co istotne dla później uświadomionej wiedzy, w chwili doświadczenia może sprawiać wrażenie przypadkowości i chaotyczności, cechy te jednak mogą się przekształcić w konieczność i porządek na skutek późniejszych modyfikacji pojęciowych.

Do niego też, a dokładniej do jednego z możliwych doświadczeń okołoteatralnych (również zwielokrotnionego), wzorem wielu opracowań antropologicznych, w których doświadczenie wpisywane jest w procedurę 'obserwacji uczestniczącej', wstępnie się odwołam. Swego rodzaju

‘obserwacja uczestnicząca’ wydaje się dla widza teatralnego jak najbardziej oczywista i naturalna. Pojawiająca się w tym, i kilku innych miejscach, pierwsza osoba gramatyczna nie ma (przynajmniej w intencji) wskazywać na autobiograficzny charakter wypowiedzi (choć nie można tego aspektu całkowicie unieważnić). Jej główną funkcją (podobnie jak w wielu dyskursach antropologicznych) jest deiktyczne ustanowienie w dyskursie podwójnej relacji i podwójnego nacechowania. Pierwsza presuponuje dyskursywną autentyczność (a nie autobiograficzną egzystencjalność i personalną prawdziwość) związku między rzeczywistością a doświadczeniem. Druga implikuje dyskursywną spójność (a nie autobiograficzną wyjątkowość i personalną oryginalność) między doświadczeniem i jego ekspresją. Jednocześnie aktualizuje i podkreśla inicjalną egoperspektywę „sytuacji doświadczającego”, również w jej konkretnym, personalnym wymiarze.

Ten personalny wymiar może sprawiać wrażenie chaotycznego czy przypadkowego, a przynajmniej skrajnie subiektywnego oglądu, szczególnie z obiektywnego, naukowego punktu widzenia, który zakłada względną lub bezwzględną powszechność i niezależność od jednostkowych aporii czy uprzedzeń, a także indywidualnych doświadczeń i losów. Jednak, w proponowanej tutaj perspektywie kardynalne, bo źródłowe, jest właśnie konkretne, podmiotowe doświadczenie. Ono stanowi punkt wyjścia do ewentualnych negocjacji ze zobiektywizowanymi tekstami kultury. Jego pozorna bądź faktyczna chaotyczność i przypadkowość jest paradoksalnie miarą wartości i performatywnej efektywności tych tekstów. Konieczne wydaje się w szczególności podkreślenie nieustannej komplementarności tego, co chaotyczne, i tego, co uporządkowane. Zauważmy, że to co obiektywnie można rozpoznać jako przypadkowe, z jednostkowej perspektywy może być konieczne, bo zanurzone w strumieniu życia. Poznanie teatralne, podobnie jak większość procesów poznawczych, zanurzone jest w strumieniu różnorodnych doświadczeń i danych, którym dopiero wraz z upływem czasu nadajemy mniej lub bardziej satysfakcjonujący ład, a które są jednocześnie niepowtarzalne w swojej egzystencjalnej poszczególności. Mimo to istnieją ich *loci communes*, które ujawniają swoją wartość właśnie w obliczu źródłowej unikalności. Podejmujemy, szczególnie w teatrze (choć nie tylko), ryzyko przypadkowych doświadczeń właśnie w oparciu o konwencjonalną moc teatralnych toposów, których możemy sobie w ogóle nie uświadamiać, lecz niewykluczone, że właśnie wtedy oddziałują one najsilniej. Dalszy ciąg tego rozdziału stanowi przykład tak podjętego ryzyka w sytuacjach okołoteatralnych, stanowiących jeden z wielu możliwych i jednocześnie – z drugiej strony – koniecznych kontekstów dla właściwego doświadczenia teatralnego.

2. Chorea i Shakespeare

W sierpniu 2010 roku Stowarzyszenie Teatralne Chorea zorganizowało w Łodzi festiwal „Retro-perspektywy", w trakcie którego odbył się przegląd spektakli i innych zdarzeń okołoteatralnych (performanse, instalacje, wystawy, dyskusje itp.), również z udziałem wykonawców brytyjskich. Załóżmy zatem medium personalne w postaci Anglika w średnim wieku, z wyższym wykształceniem, przywiązanego do narodowej tradycji dramatyczno-teatralnej, dopuszczającego jedynie grecko-łacińskie dziedzictwo jako dookreślające jego tożsamość, ale względnie otwartego na nowe trendy w sztuce teatru; jednocześnie lubiącego formułować ogólne, czasem ironiczne sądy, zakładające bezwzględną wyższość rodzimej kultury, z pewną dozą (niezobowiązującej jednak do zmiany stanowiska) tolerancji wobec najbardziej nawet nieoczekiwanej inności[3].

„Shakespeare jest niczym elementarz, encyklopedia i epitafium teatru. Od niego zaczyna się wielki teatr nowożytny i na nim uczymy się teatru. Do niego również wracamy, ilekroć szukamy dla naszego teatru nowego znaczenia – jest pod tym względem niezrównany, zawsze potrafi dorzucić coś od siebie do naszych wciąż zmieniających się mód intelektualnych. W nim także znajdziemy kres teatru, nikt tak niepostrzeżenie nie potrafi rozmyć granic między prawdą i fałszem, fikcją i realnością, czy między innością i tożsamością" – powiedział ów Anglik w trakcie rozmów kuluarowych. Wypowiedź nie miała związku z programem festiwalu. Mógłby ją wypowiedzieć Harold Bloom, jeden z największych apologetów Shakespeare'a[4], ale go w Łodzi nie było. Bo i po cóż miałby się pojawić na festiwalu, w trakcie którego Shakespeare'a nie grano, w zamian przerzucany był ponad Stradfordczykiem czasowy most, bo do rozwiązywania naszych problemów co chwila wzywano Eurypidesa.

---

[3] Zgodnie z ustaleniami Jerzego Bartmińskiego jest to jeden z możliwych „podmiotowych, kulturowo zdeterminowanych wariantów stereotypu", rozumianych w kategoriach „profilów" derywowanych z „bazowego zespołu cech", „którego elementy są różnie selekcjonowane i hierarchizowane" [Bartmiński 1998: 25; zob. również Pelletier 1998].

[4] Faktycznie, sformułował podobną myśl, ale obdarzył ją większym (prawdopodobnie, największym z możliwych) kwantyfikatorem: „Te sztuki [Shakespeare'a] pozostają zewnętrzną granicą ludzkich osiągnięć: estetycznie, poznawczo, w pewien sposób moralnie, nawet duchowo. Przebywają poza zasięgiem umysłu, nie możemy do nich dotrzeć […], częściowo dlatego, że odkrył nasze człowieczeństwo…" („The [Shakespeare's] play remain the outward limit of human achievement: aesthetically, cognitively, in certain ways morally, even spiritually. They abide beyond the end of the mind's reach; we cannot catch up tp them […], in part because he invented us…" [Bloom 1999: xix–xx]; tę wersję przekładu ostatniej frazy sugeruje podtytuł opracowania Blooma: *Odkrycie człowieczeństwa* (*The Invention of the Human*).

Wtedy też uznałem tę, pewnie mocno przesadzoną, kwestię za jeden z wielu, nie zawsze w pełni adekwatnych ornamentów naszych kuluarowych rozmów.

Były te ornamenty również próbami znalezienia dobrego kontekstu lub choćby personalnego uzasadnienia dla bardzo zróżnicowanych refleksji starających się wyrazić doświadczenia uczestników. Nie przypominam sobie, aby którakolwiek z rozmów zakończyła się pełną wspólnotą w postaci jednoznacznej interpretacji. Nie było również schizmy, dzielącej uczestników na zdeklarowanych przeciwników i zwolenników – jak gdyby każdy mógł w niewymuszony sposób znaleźć tam miejsce dla swoich, być może nie w pełni, ale jednak w jakimś stopniu akceptujących reakcji. Jednocześnie niewiele osób (jeśli w ogóle ktokolwiek) pozostawało w całkowitej obojętności. Tak więc z jednej strony nasze doświadczenia były poruszające, z drugiej zaś nie powodowały chęci walki, nie dzieliły nas na zwaśnione strony. Choć nie przypominam sobie również wypowiedzi, która świadczyłaby o pełnej i bezwarunkowej akceptacji. W wielu refleksjach dało się odczuć nieusuwalny, choć w różnym stopniu odczuwany i wyrażany, dystans. Co ciekawe – dystans o bardzo zróżnicowanym odniesieniu: czasem do samej formy spektakli, czasem do prezentowanych treści, ale również do własnego doświadczenia, czy wreszcie do własnych interpretacji i ocen. Jak gdyby miejsca wspólne i różnicujące nie dotyczyły tego, co (jakkolwiek trudne do uświadomienia i wyrażenia) było najważniejsze (choć w rozpoznaniach tego, co było najważniejsze, uczestnicy też się oczywiście różnili)[5] – sytuacja przypominająca paradoksalną na pozór „regułę Nibelunga", której Tomasz Kubikowski użył do określenia zawsze otwartej istoty teatru i refleksji nad nim [Kubikowski 2004: 187–191, 332–349][6].

Same prezentacje festiwalowe, oprócz wielu innych, miały jeden niezmiernie intrygujący dla teatrologa aspekt, raczej pewien „posmak", którego w trakcie niepodobna było rozpoznać, ale który długo nie dawał o sobie zapomnieć. Było to szczególne wychylenie się ku widzowi. Nie tylko ku widzom, jako pewnej grupie, czy wręcz społeczności. Nie ku jakiemuś abstrakcyjnemu (socjologicznemu, politycznemu czy ekonomicznemu) widzowi czy widzom jako masie. Nie było w tym nic z protekcjonalności czy przesadnej uprzejmości, ani profesjonalnej

---

[5] Nie oznacza to, że same „Retro-perspektywy" zostały przez wszystkich uczestników uznane za najistotniejsze wydarzenie teatralne w ogóle czy dla nich. Choć pewnie dla niektórych mogły być przełomowe w postrzeganiu teatru i swojego w nim uczestnictwa.

[6] Por. również w tym kontekście rozważania na temat „nieosiągalnej doskonałości" w sztuce z punktu widzenia neuroestetyki – Zeki 2012: 63–70.

kurtuazji. Była to specyficzna mieszanka szacunku i oczekiwania na jakąś reakcję, jednak nie tyle na aplauz, czy zwrotny szacunek, ile na coś innego, bardziej osobistego. Trudno uchwytna, a jeszcze trudniejsza do zwerbalizowania, atmosfera tworzących się nienachalnie, ale jednocześnie nieuniknienie, zupełnie niematerialnych i niezobowiązujących wzajemnych zobowiązań. Sytuacja trochę paradoksalna. Niby nikt od nikogo (w zamian za zdarzenia i spektakle teatralne) niczego nie oczekiwał, ale jednocześnie każdy z widzów mógł się poczuć (choć nie musiał) w pewien sposób zobowiązany, tak jakby to właśnie z myślą o nim coś się działo, a zatem powinien jakoś personalnie zareagować. Nie jako członek mniejszej czy większej grupy widzów, ale właśnie z gruntu indywidualnie, jako niepowtarzalna jednostka. Być może był to skutek tego, co Grotowski nazywał spotkaniem, i co było dla niego istotą teatru. A być może, coś jeszcze innego. Zdałem sobie sprawę, że już wcześniej zdarzały się mi takie sytuacje (z pewnością nie jestem pod względem wyjątkowy), również w trakcie festiwali teatralnych, ale nigdy nie pozostawiały we mnie tak intensywnego i nieusuwalnego „posmaku".

Po jakimś czasie, w ramach akademickich obowiązków i zupełnie bez związku z wypowiedzią owego Anglika (nadal tak mi się wydaje), sięgnąłem do dramatów Shakespeare'a. Przy tej okazji uwaga sama zaczęła się kierować w stronę licznych u niego zabiegów metateatralnych, a wśród nich – na bezpośrednie zwroty do publiczności. Większość z tych adresów apeluje przede wszystkim o cierpliwość (oryg.: *patience*), wyrozumiałość (dosł. 'wybaczenie', oryg.: *forgiveness*) i tolerancję (dosł. 'rozgrzeszenie', oryg.: *indulgence*), a najczęściej o oklaski[7]. Są wśród nich również bardziej wyrafinowane, sugerujące znacznie mniej marketingowe oczekiwania, obejmujące swoim zakresem różne władze mentalne: wyobraźnię, myślenie, wolę. Nie są to jednak jedynie konwencjonalne uprzejmości czy erudycyjne ozdobniki.

Najwięcej takich kwestii wypowiada Chór w *Dziejach żywota Henryka Piątego*. Każdy akt rozpoczyna się od opisu sytuacji, wprowadzającego niezbędny kontekst dla mających się wydarzyć w tutaj-teraz

---

[7] Zob.: Shakespeare 1980a: 131; Shakespeare 1982h: 29 (Epilog, w. 19–20); Shakespeare 1983: 144; Shakespeare 1982f: 972 (akt V, scena III, w. 100–101); Shakespeare 1982g: 116; Shakespeare 1982b: 189 (akt V, scena II, w. 68); Shakespeare 1979: 168; Shakespeare 1982a: 288 (Epilog, w. 5–6); Shakespeare 1987: 184; Shakespeare 1982c: 442 (Epilog); Shakespeare 1980b: 181; Shakespeare 1982e: 614 (Epilog)]. Podaję jedynie te miejsca, w których są bezpośrednie odniesienia, choć nie zawsze utrzymane w polskich wersjach. Pod tym względem przekłady Macieja Słomczyńskiego są wyjątkowe, i choć nie wszystkie frazy są bezwzględnie wierne, są one najbliższe oryginalnym. Mimo to podaję w przypisach odpowiednie fragmenty oryginalne, ponieważ to one ostatecznie stanowiły podstawę lektury.

zdarzeń dramatycznych. Oprócz opisów, Chór poświęca jednak wiele uwagi powtarzającym się, swego rodzaju inwokacjom do kompetencji mentalnych widzów, jak gdyby chciał odwrócić uwagę widzów od widowiskowych aspektów dramatu i nakłonić ich do rezygnacji z pospolitych upodobań, na co wskazuje *expressis verbis* w Prologu [Shakespeare 1980b: 8] i Epilogu [Shakespeare 1980b: 181] *Sławnej historii żywota króla Henryka VIII*:

Zawiodą się jedynie ci, którym wystarczy
Plugawa krotochwila, szczęk miecza i tarczy,
I widok błazna w długiej żółtej lub pstrokatej szacie;
Gdyż wy, szlachetni państwo, którzy nas słuchacie,
Wiecie, że łączyć z prawdą takie widowisko,
Jak bójka albo błazen, da na pośmiewisko
Umysły nasze; sztukę godności pozbawi
I roztropnych przyjaciół na nie pozostawi[8].
Tym, którzy pragną słyszeć, jak lży się gród cały,
I wołać przy tym: „A to ci żart doskonały!"
Także nie dogodzimy[9].

W *Dziejach żywota Henryka Piątego* najwięcej miejsca poświęca wyobraźni. Odwołuje się do niej wprost, w figurach retorycznych i obrazach poetyckich [Shakespeare 1984: 9–10, 62–63, 102, 158–159]:

A więc zezwólcie nam […]
Działać na moce waszej wyobraźni.
Więc wyobraźcie sobie […]
Niedoskonałość naszą niech myśl wasza
Wesprze: podzielcie jednego człowieka
Na tysiąc części i tak armię stwórzcie;
A gdy będziemy mówili o koniach,
Niechaj się wam wyda, że je widzicie […]
Wasza myśl musi odziać naszych królów,
Czas przeskakując, by jedna klepsydra
Mogła przesypać zdarzenia lat wielu[10].

---

[8] ,,Only they / That come to hear a merry, bawdy play, / A noise of targets, or to see a fellow / In a long motley coat, guarded with yellow, / Will be deceiv'd; for gentle hearers, know, / To rank our chosen truth with such a show / As fool and fight is, beside forfeiting / Out own brains, and the opinion that we bring, / To make that only true we now intend, / Will leave us never an understanding friend" [Shakespeare 1982e: 585 (Prolog, w. 13–22)].

[9] ,,[…] others, to hear the city / Abus'd extremely, and to cry, »That's witty!« Which we have not done neither" [Shakespeare 1982e: 614 (Epilog, w. 5–7)].

[10] ,,And let us […] / On your imaginary forces work. / Suppose […] / Piece out our imperfections with your thoughts; / Into a thousand parts divide one man, / And make imaginary puissance: / Think, when we talk of horses, that you see them […] /

I tak na skrzydłach wyobraźni leci
Ta nasza scena, mknąc z szybkością myśli.
Niech się wam zdaje, że mogliście ujrzeć
Niech wam igraszki umysłu ukażą
… usłyszcie
… ujrzyjcie.
O, chciejcie
Pomyśleć tylko, że oto stoicie
Na brzegu
Dążcie za nią! Dążcie za nią!
Niech się myśl wasza uchwyci burt floty
Natężcie myśl waszą, by ujrzeć oblężenie
Spójrzcie,
Niech się wam wyda
Wasz umysł może
Ujrzeć to, i tak naszą grę wspomoże[11]
Uwierzcie teraz, że nastała chwila, […]
Jednak na miejscach zostańcie i patrzcie.
W rzeczy udanej prawdziwą zobaczcie[12].

Króla do Calais teraz przenosimy,
A gdy tam przybył, niechaj uskrzydlona
Myśl wasza ruszy razem z nim przez morze.
Spójrzcie, […]
Przybił już, patrzcie, teraz uroczyście
Niechaj wyruszy w drogę do Londynu.
Tak szybkostopa jest myśl wasza, że już teraz
W Blackheath go ujrzeć da wam wyobraźnia.
Teraz zajrzyjcie do kuźni swych myśli,
By dostrzec […]
Tam go musimy przenieść […]
Więc most przerzućcie i wytężcie oczy;
Niechaj myśl wasza znów do Francji wkroczy[13].

For ‘t is your thoughts that must deck our kings, / Carry them here and there, jumping o’er times, / Turning the accomplishment of many years / Into an hour-glass […]” [Shakespeare 1982d: 443 (akt I, w. 17–18, 23–26, 28–31)].

[11] ,,Thus with imagin’d wing our Swift scene flies, / In motion of no less celerity / Then that of thought. Suppose, that you have seen […] / Play with your fancies, and in them behold […] / …Hear […] /…behold […] / O! do but think, / You stand upon the ravage, and behold […] / Follow, follow! / Grapple your minds to sternage of this navy […] / Work, work your thoughts, and therein see a siege: / Behold […] / Suppose […] / And eke out our performance with your mind” [Shakespeare 1982d: 451 (akt III, w. 1–3, 7, 9, 10, 13–14, 17–18, 25–26, 28, 34–35)].

[12] ,,Now entertain conjecture of a time. […] / Yet, sit and see: / Minding tru things by what their mockeries be”. [Shakespeare 1982d: 457 (akt IV, w. 1, 52–53)].

[13] ,,Now, we bear the king / Toward Calais: grant him there; there seen, / Heave him away upon your winged thoughts, / Athwart the sea. Behold, […] / So, let him land, / And, solemnly, see him set on to London. / So swift a pace hath thought, that even

Wyobraźnia nie jest tu jedynie fakultatywną, obok np. intelektu i emocji, władzą umysłu. Jest niezbywalna. Bez niej pozostałe wydają się bezużyteczne. To ona stanowi *conditio sine qua non* specyficznie teatralnego doświadczenia. A przynajmniej tego, na które Shakespeare chciał skierować uwagę swych odbiorców, żeby nie „dać umysłów na pośmiewisko" i nie pozbawić sztuki godności. To ona stanowi podstawę dla innych trybów aktywności (Chór chce przede wszystkim „działać na moce wyobraźni"). Do jej tworów ma się odnosić i z nimi współdziałać wola, myślenie i emocje – nie do realnych osób, zdarzeń i jakości („W rzeczy udanej prawdziwą zobaczcie"). Nie działa jednak samoistnie. Musi wejść w interakcję z wykonawcami, a dokładniej z ich performansem. Również samo przedstawienie nie jest w pełni samoistne – niezbędna dla niego jest szczególna aktywność odbiorcy. Dopiero jego akty mentalne kreują osoby i zdarzenia dramatu, które same w sobie są niepełne i niedoskonałe – dopiero „uskrzydlona wyobraźnią myśl" jest w stanie dopełnić miejsca niedookreślone i uzupełnić braki w performansie. Dotyczy to nie tylko dramatyczno-teatralnego tutaj-teraz, rozciąga się również na zdarzenia 'post-dramatyczne' – zdaniem Shakespeare'a, od woli odbiorców zależą dalsze losy Prospera, który w Epilogu *Burzy* wprost to wypowiada [Shakespeare 1980a: 131]:

Teraz czarami już nie władam
I własną tylko moc posiadam,
Bardzo niewielką; wy możecie
Tu mnie uwięzić, jeśli chcecie,
Albo Neapol ujrzeć dacie.
Wierzę, że mnie nie zatrzymacie.
Księstwo me odebrałem winowajcy,
Więc po cóż ma wasz czar mnie chłostać
Każąc na wyspie tej pozostać?[14]

A zatem, moc 'rzucania czaru' nie leży tylko w kompetencjach poetów i aktorów, Shakespeare sugeruje, że jest również w dyspozycji odbiorców. I to w decydującym dla dopełnienia całości momencie

---

now / You may imagine him upon Blackheath […] / But now behold, / In the quick forge and working-house of thought, […] / There must we bring him […] / Then brook abridgment, and your eyes advance / After your thoughts, straight back again to France" [Shakespeare 1982d: 466 (akt V, w. 6–9, 13–16, 22–23, 42, 44–45)].

[14] ,,Now my charms are all o'erthrown, / And what strength I have 's my own; / Which is most faint: now, 't is true, / I must be here confin'd by you, / Or sent to Naples. Let me not, / Since I have my dukedom got, / And pardon'd the deceiver, dwell / In this bare island, by your spell" [Shakespeare 1982h: 29 (*Epilogue*, w. 1–9)].

przedstawienia. Losy postaci zależą zatem w równym stopniu od performansu wykonawców, co od woli widzów. O ile ci pierwsi decydują o samej możliwości powołania postaci do życia a ich performans stanowi swego rodzaju katalizator mentalnych aktów odbiorców, o tyle dopiero widzowie powołują do życia wyobrażone zjawiska, zdarzenia i postacie. I, co chyba najważniejsze, spełniają w swoich umysłach ich ostateczny los. Shakespeare skierował na ten fakt uwagę nie tylko w odniesieniu do losów Prospera, w Epilogu drugiej części *Henryka IV* wypowiedział się w ten sposób również o Falstaffie [Shakespeare 1987: 185]:

> nasz uniżony autor będzie dalej ciągnął tę opowieść, a w niej umieści sir Johna; rozweseli was także Katarzyną Francuską. Falstaff umrze tam na francuską francę, jeśli wasz twardy osąd już go nie uśmiercił[15].

Chciałoby się dodać: „no i uśmiercił!", ponieważ (o czym obszernie pisze Juliusz Kydryński) następna w kolejności kronika jest poświęcona Henrykowi V i w niej „Falstaff już nie występuje, jest w niej jedynie mowa o jego śmierci"[16]. Na 'post-dramatyczne', mające miejsce już tylko w umysłach widzów działania postaci wskazuje również czas przyszły w ostatnim zdaniu *Snu nocy letniej* [Shakespeare 1982g: 116]:

> Kto zaklaszcze, ten nie straci,
> Robin pięknie wam odpłaci[17].

Oczywiście Shakespeare nie odbiera aktorom mocy „władania czarami". Wypowiedź Prospera w Epilogu *Burzy* sytuuje się na granicy sztuki i rzeczywistości, należy do obu naraz – bezpośredni zwrot do publiczności rozmywa fikcyjność postaci (ale jej nie likwiduje), ponieważ do publiczności mówi aktor grający Prospera i wszyscy mają świadomość tego faktu, a dokładniej mówi to i aktor, i postać, tożsamość nadawcy wydaje się rozmyta. Tak jest we wszystkich cytowanych do tej pory fragmentach. Można również rozpoznać (szczególnie w wypowiedzi Prospera) rodzaj oscylacji – niektóre części wypowiedzi mocniej

---

[15] ,,[…] our humble author will continue the story, with Sir John in it, and make you merry with fair Katharine de France: where, for anything I know, Falstaff shell die of a sweat, unless already he be killed with your hard opinions" [Shakespeare 1982c: 442 (Epilog)].

[16] Zob.: J. Kydryński, *Posłowie* [Shakespeare 1987: 187–189].

[17] Czas przyszły również w oryginale: ,,Give me your hands, if we be friends, / And Robin shall restore amends" [Shakespeare 1982b: 189 (akt V, scena II, w. 68–69)].

wskazują na postać (np. gdy jest mowa o dokonaniach samej postaci), inne (np. te z bezpośrednimi zwrotami do odbiorców) są bardziej dezi-luzyjne. Można również rozważać stopień samego rozmycia – silniej zaznaczona jest np. fikcyjność Chóru w *Henryku V* (nieznacznie mniej Prospera w samym Epilogu), a zupełnie śladowa i celowo rozmyta w Epilogu drugiej części *Henryka IV*. Choćby dlatego, że nie zaznaczono osoby dramatu, która go wypowiada. W związku z tym, i z racji samej treści, odbiorca gotów jest uznać, że mówi doń aktor lub sam autor. Ten fragment sytuowałby się blisko drugiego krańca tej skalarnej osi, jednak nie na samym jej końcu, bo sama wypowiedź należy do dramatu i jest wypowiada ze sceny.

Jeśli wierzyć Shakespearowi, a dokładniej Chórowi z *Henryka V*, aktorskie władanie 'czarem' może mieć również całkiem realne skutki [Shakespeare 1984: 33]:

> Tam jest nasz teatr teraz, tam siedzicie,
> I przeprawimy was stamtąd bezpiecznie
> Do Francji; później wrócicie tu znowu,
> Gdyż czar rzucimy na wąski ów przesmyk,
> Aby zapewnić wam spokojną podróż.
> Albowiem chcemy na wszelkie sposoby
> Uchronić wszystkich od morskiej choroby[18].

Można, oczywiście, uznać tę wypowiedź za przejaw barokowej przesady, albo, zgodnie z sugestią Blooma, za jeden z wielu przykładów nieoczywistej i przez niewielu rozpoznawanej w tym dramacie ironii [Bloom 1999: 319–324]. Pewnie nawet należałoby, w przeciwnym bowiem razie trzeba by przyznać, że wypowiedzi sceniczne mogą mieć wpływ na funkcjonowanie błędnika (a dokładniej: błędnika błoniastego [Longstaff 2011: 158-163]), czyli tej części ucha środkowego, która jest odpowiedzialna za zmysł równowagi, a zatem i za nudności związane z chorobą morską[19]. Czyżby Shakespeare sugerował, że doświadczenie teatralne obejmuje nie tylko świadome akty mentalne

---

[18] "There is the playhouse now, there must you sit, / And thence to France shall we convey you safe, / And bring you back, charming the narrow seas / To give you gentle pass; for, if we may, / We'll not offend one stomach with our play" [Shakespeare 1982d: 447 (akt II, w. 36–40)].

[19] Choroba morska to zespół objawów o różnym nasileniu, powstających w efekcie niezgodności informacji płynących ze zmysłu wzroku i zmysłu równowagi. Sama choroba morska to niemożność spójnej interpretacji tych informacji np. w kabinie okrętowej, bodźce wzrokowe sugerują, że ciało znajduje się w spoczynku, podczas gdy zmysł równowagi postrzega kołysanie.

(w tym: wyobraźnię, myślenie, wolę i emocje), ale sięga głębiej w nasze ciało, również do podprogowego układu postrzegania? Być może aktorska formuła z Epilogu drugiej części *Henryka IV* [Shakespeare 1987: 184]:

> …i oto oddaję me ciało na waszą łaskę i niełaskę[20]

powinna się spotkać z analogiczną deklaracją ze strony odbiorcy? (Czy to oczekiwanie ma jakieś miejsca wspólne z „posmakiem" towarzyszącym mi od „Retro-perspektyw"?).

Być może powinna, ale nie musi. Shakespeare zdawał sobie sprawę, że widzowie przychodzą do teatru z różnymi oczekiwaniami i przyjmują wobec działań scenicznych różne postawy. Oprócz przywołanych już fragmentów *Henryka VIII*, świadczy o tym dobitnie pierwsze zdanie Epilogu [Shakespeare 1980b: 181]:

> Można się założyć dziesięć do jednego,
> Że sztuka ta nie może ucieszyć każdego[21].

Te poetyckie spostrzeżenia Shakespeare'a wykraczają poza prosty, metateatralny adres do publiczności, znany z wielu innych dramatów. Odwołują się do jej kompetencji mentalnych jako niezbywalnych dla istnienia świata przedstawionego. Co więcej, sugerują ich intensywną aktywność w trakcie spektaklu i po nim (to widzowie, już po skończeniu działań scenicznych, mogą umieścić Prospera w Neapolu). W *Henryku V* jest również nieoczekiwana (być może to tylko wymysł poety, ale bardzo znaczący z perspektywy współczesnych badań neurologicznych – również tak może skutkować „ucieleśniona symulacja") wzmianka o bezpośrednim wpływie działań scenicznych na neurofizjologiczne reakcje odbiorców. Bez wątpienia natomiast Shakespeare miał wobec swojej widowni wysokie oczekiwania dotyczące aktywności mentalnej, obejmującej przede wszystkim wyobraźnię i myślenie, ale również tolerancję i wyrozumiałość. Powtórzmy, można je traktować jako efekt „poetyckiego natchnienia", lub antreprenerskiej dbałości o wpływy – można też widzieć w nich sugestię przyjęcia szczególnej postawy mentalnej wobec dzieła dramatyczno-teatralnego.

---

[20] „[…] and here I commit my body to your mercies" [Shakespeare 1982c: 442 (Epilog)].

[21] „Tis ten to one, this play can never please? All that are here" [Shakespeare 1982e: 614 (Epilog, w. 1–2)].

3. In-stazis i ek-stazis spotkania

Nie można opisać uśmiechu komuś,
kto nigdy nie widział uśmiechniętych oczu.
V. Nabokov, *Przejrzystość rzeczy*

Oddać pamięć we władanie pisma, alfabetu (alfa-betu, a więc dwóch jedynie liter, choćby nawet pierwszych), wobec którego jeszcze Arystokles [zob. Laertios 1984: 164 (III–4)] był tak podejrzliwy w swoim *Faidrosie*… „Ta nauka [mowa o piśmie], królu, obdarzy Egipcjan większą mądrością i znakomitszą pamięcią. To zostało wymyślone jako środek zapewniający mądrość i pamięć" (274E). Ale ten środek (*farmakon*) w postaci pisma natychmiast znajduje swojego oponenta: „Ono bowiem sprowadzi na umysły tych, którzy się go nauczą, zapomnienie, gdyż zaniechają ćwiczenia pamięci, ponieważ zdając się na zapis będą sobie przypominali od zewnątrz pod wpływem obcych znaków, nie zaś od wewnątrz siebie samych pod wpływem własnych" (275A) – czy nie mógłby tego powiedzieć Grotowski, jako zwolennik organicznego, od wewnątrz zasilanego i z wnętrza konstruowanego działania, o którym wspominali i do którego przekonywali Richards i Komorowska?...[22] Ale wróćmy do Platona, który wkłada jednak w usta owego sceptyka pewną, dobrowróżbną w tej rodzącej się właśnie sytuacji, nadzieję: „Znalazłeś więc środek nie na pamięć, lecz na przypominanie" (275A) [Platon 1993: 74–75].

Stanąć zatem, skoro już ta wątpliwość się pojawiła, obok niego i jego komentatorów, jeśli nie wszystkich, to przynajmniej tego, który na tę jego wątpliwość skierował uwagę – ambiwalencję pisma ponad dwadzieścia trzy wieki później rozważy Derrida w swoim *Farmakonie* [Derrida 1992]… Z jednej strony Platoński początek, do którego wciąż wracamy, z drugiej Derridiańskie zwieńczenie (trochę wbrew pojawiającym się tu i ówdzie opiniom, o *tym zwieńczeniu* myślę raczej jako o koronie niż o końcu), od którego nie sposób już uciec… Czy może być coś bardziej szalonego?… Jeśli już, to najlepiej na gorąco, bez namysłu, bezzwłocznie… Jednak ta wątpliwość jest jak zimny prysznic (uczyńmy zatem ten gest przemieszczenia od porównania do metafory, jeden z wielu intencjonalnie wpisywanych w ten tekst) – wiąże obezwładniający węzeł zwłoki… A może to tylko wahanie? – nieznaczne odroczenie, przesunięcie w czasie… o dzień, miesiąc, dekadę, pokolenie… wiek, millenium, rok platoński… co najmniej jednak mgnienie, potrzebne przecież, aby najpierw (α)

---

[22] Pierwszą, „impresyjną" wersję tej relacji ze spotkań z Thomasem Richardsem (15 września 2009) i Mają Komorowską (14 października 2009) w Fabryce Sztuki w Łodzi, zob. Bartosiak 2009b.

uczynić w pamięci **za**pis wrażenia, a następnie (ß) zrobić z niego **wy**pis tego śladu (ile czasu trzeba na ten samozwrotny gest? ile czasu potrzebuję ja? ile ty? ile czasu mija, aż to wreszcie jest możliwe dla nas…?). Tak więc, choćby nawet bez wątpliwości i wahania, odroczenie wkrada się (nieproszone, wbrew rozsądkowi i… Grotowskiemu, nakazującym działanie niezwłoczne, bez zbędnych deliberacji, maskujących paradoksalną unię ulotności bycia i esencji obecności) za pomocą neurofizjologicznego wytrycha. Czyżby w tej szczelinie paradoks miał swoją chorę (jeszcze nie choreę, choć różni je tylko jedna litera), bezpieczną przestrzeń, w której zdejmuje swoją niemożliwą maskę, i – co zdaje się sugerować Derrida w innym (?) dialogu z Platonem [Derrida 1999] – zamyka za sobą „logikę wykluczenia", otwierając jednocześnie „logikę uczestnictwa"?

Derrida przypomina: „Wiadomo dobrze, że to, co Platon w *Timajosie* oznacza nazwą *chora*, zdaje się urągać owej »logice niesprzeczności filozoficznej«, o której pisze Vernant, owej logice »binarności tak lub nie«" [Derrida 1999: 9] i obiecuje: „Ale ta alternatywa między logiką wykluczenia a logiką uczestnictwa, o czym będziemy jeszcze obszernie mówić…" [Derrida 1999: 10]. Nieco dalej zapisuje niezmiernie intrygującą uwagę – „*Chora* jest *anachroniczna*, »jest« anachronią w bycie, więcej: »jest« samą anachronią bytu. Anachronizuje byt" [Derrida 1999: 22] – która jednocześnie wspiera dodatkowym uzasadnieniem to właśnie odniesienie i transcenduje ten moment, inicjując nierozwiniętą tutaj siatkę sugestii dających inną jeszcze (wykraczającą poza czasowość, w szczególności poza doczesną faktyczność każdego z tych spotkań) możliwość pomyślenia sensu ostatnimi akapitami tej części rozważań (w dającej się przecież przynajmniej pomyśleć „przestrzeni" skrywającej się pod maską opozycji psychofizyczność ciała/graficzność pisma).

Opisać spotkanie… Jakie warunki powinno spełnić świadectwo, które musi zmierzyć się z niewspółmiernością czynu i słowa, czynienia i dyskursu? Chyba tylko czyniąc (to świadectwo), w jego własnym (pisma) ciele szukając organicznej zgodności pamięci (przywoływanych kontekstów) i działania (porządek dyskursu)[23]. Grotowski twierdzi, że „Performer powinien pracować na gruncie struktur precyzyjnych. [...] Czyniąc wysiłki – dodaje – ponieważ wytrwałość i szacunek dla szczegółu stanowią rygor, który pozwala być obecnym" [Grotowski 1999: 217]. Pięknie wspominała Maja Komorowska etiudy służące „rozgimnastykowaniu wyobraźni", w trakcie których wytrwale próbowała znaleźć właściwy szczegół. Czy wolno zatem podjąć wysiłek etiudy przy

[23] Inspirację do takiej *poiesis* znaleźć można, co oczywiste w tej sytuacji, również u Grotowskiego: „Jedno z wejść na drogę twórczą polega na odkryciu w sobie cielesności dawnej, z którą jesteśmy związani przez silną więź rodową" [Grotowski 1999: 216].

użyciu tego podejrzanego środka, jakim jest pismo? Ryzykując eksces „gimnastykowania wyobraźni" in-centrycznymi i eks-centrycznymi odniesieniami, szukając w pamięci dyskursu śladów obecności, zataczając spiralne kręgi wokół centrum…

Opisać spotkanie, nie jedno wszakże, lecz dwa, bardzo różne, pod wieloma względami wręcz kontrastujące. To kolejny zapożyczony/przypomniany gest – zamiana liter: spotkani**a**→spotkani**e** – uczyniony bez rewolucyjnych ambicji, jednak z nadzieją na uniknięcie pułapki dysjunktywności, z nadzieją na oswojenie binarnego wykluczania, a nawet przemieszczenie go w stronę tła, i otwarcie, uwidaczniającej się w ten sposób, „przestrzeni pomiędzy".

Oczywiście chodzi o jeden z podstawowych dla filozofii Derridy terminów (różnia), który w języku francuskim powstaje przez zamianę *e* na *a* w słowie *difference* (różnica) i którego egzegeza pozwala na wprowadzenie dwóch podstawowych dla dekonstrukcji pojęć: zwłoki i rozsunięcia („Różnia jako zwłoka, różnia jako rozsunięcie" – [Derrida 2002: 35]), zawartych w przejściu od *differ**e**nce* do *differ**a**nce* (r**ó**żnica – różnia [dlaczego nie r**u**żnica?]) – co, choćby z powodu swojej zadomowionej już oczywistości, nie byłoby warte przypominania, gdyby nie fakt, że „w trakcie pisania o pisaniu, a także pisania w pisaniu" przywołanie tego właśnie autorytetu „wydało się konieczne" [Derrida 2002: 29][24].

Chronologicznie pierwsze – z Thomasem Richardsem, który (jeśli wierzyć jego deklaracji) przyjechał spotkać Polskę Grotowskiego. Paradoksalne przedsięwzięcie… tym bardziej, że ani miejsca odwiedzane w tej podróży nie były związane z Grotowskim, ani czas tej podróży w niczym nie przypomina czasów Teatru Laboratorium czy Teatru Źródeł, ani ludzie… (ludzi związanych z Grotowskim spotykał już wcześniej, co otwarcie przyznał). Jednak odniosłem wrażenie (wyraźniejsze dzisiaj, gdy sięgam do pamięci w poszukiwaniu śladów tła, niż w trakcie samego spotkania), że to przesunięcie nie tylko mu nie przeszkadzało, ale wręcz w nim właśnie, w tej różnicy chciał odkryć (przed nami? wspólnie z nami?) jakąś tajemnicę i ustanowić w niej sens swojej obecności. I tą obecnością nas przekonać… Kolejnym paradoksem tego spotkania był to, że centralnym jego punktem była projekcja filmowa, nie spektakl, nie działanie… Performer Grotowskiego zaprezentował nam rejestrację wideo – czy może być coś bardziej paradoksalnego? Ale najdziwniejsze jest to, że *Akcja w Aya Irini*, mimo podwójnego przesunięcia, albo właśnie dzięki niemu, za pośrednictwem tego podwójnego odroczenia zmusiła wyobraźnię do gimnastyki. Odroczenie dotyczy samego Richardsa, protagonisty działania w bizantyńskiej świątyni,

[24] Zob. Derrida 2002: 29–59.

działania, od którego minęły przecież trzy performerskie lata (mam coraz więcej wątpliwości, czy liczą się tak samo?, czy nie należałoby ich mnożyć?), a i sama *Akcja* jest jeszcze starsza. A gdyby wsłuchać się w koptyjski tekst padający ze sceny… w jego dźwięki, nawet jeśli nie te same (któż dzisiaj wie, jak brzmiały wtedy?), to jednak przypominające o swoim staroegipskim rodowodzie… – to (a tak chciałaby pod-powiedzieć wyobraźnia, przemieszczając to „wsłuchanie" do tła) *Akcja* byłaby dużo starsza, ale chyba nie wypada jej aż tak zawierzać…, bo któż zagwarantuje, że nie zostałaby przekroczona linia demarkacyjna między rozgimnastykowaniem a rozbrykaniem? – a tego należałoby bezwzględnie uniknąć!

Co więcej, byliśmy jedynie widzami projekcji filmowej, a nie spektaklu – a więc nie było mowy o nawiązaniu bezpośredniego kontaktu, jaki może mieć miejsce jedynie w trakcie zdarzenia teatralnego (nasze ciała nie zajmowały tej samej przestrzeni, nie mogliśmy ich wystawić na te same dźwięki i pogłosy, wibracje powietrza i temperaturę starej świątyni, nie mogliśmy odczuć obecności działających wobec nas i dla nas, nawet kolory ulegają zmianie, a o zapachach w ogóle nie ma co wspominać…).

A jednak uwierzyłem! (Grotowski mi chyba wybaczy to zapożyczenie, które jest tu przecież jak najbardziej na miejscu i które tak przekonująco i przejmująco wspominała Maja Komorowska w trakcie drugiego spotkania; ale ono musi jeszcze zaczekać…) I jakkolwiek wydawałoby się to niemożliwe (a mam na myśli zarówno czynność, jak i jej przedmiot), uwierzyłem, że można odnaleźć i odzyskać w sobie czystą i niewinną przeszłość, i że ta przestrzeń może być w istocie (gdzieżby indziej, jeśli nie w *praesens*) przestrzenią radości, nawet jeśli zdaje się przybierać (a czasami nawet przybiera) maskę cierpienia. Że niezbędna jest do tego dynamiczna korelacja z Innym i Tym Samym, która w gruncie rzeczy też jest maską, a dokładniej jej wkładaniem i zdejmowaniem, i że jest to możliwe, paradoksalnie, pomimo i dzięki różni(cy). I, co (jak mi się wydaje) najważniejsze dla tej podróży i tego spotkania, że podobna dynamiczna korelacja zachodzi między teatrem jako wehikułem i teatrem jako sztuką (przedstawieniem), świadcząc o ich niezbywalnej, wzajemnie zwrotnej i wzajemnie wspierającej się współobecności (jak gdyby jedno nieustannie wynikało i odsyłało do drugiego, wyznaczając tym samym puls i żywotność antropologicznego teatru świata).

Całkiem innym spotkaniem było zdarzenie o miesiąc późniejsze (odraczając tym samym pracę pamięci), w którym Maja Komorowska, już wchodząc na salę objęła ją, a raczej nas w niej zgromadzonych, swoją ciepłą i wychyloną ku nam uwagą, bardzo przy tym ważyła swoje (nie tylko słowne) akcje i reakcje, aby utrzymać siebie i nas we wspólnej

przestrzeni nieinwazyjnego kontaktu. Utrzymać dystans, w którym każdy (na ile to tylko możliwe przy tak zróżnicowanych osobowościach i doświadczeniach) czuje się podmiotowo obecny, a jednocześnie zachowuje pewien stan nieaktywnej zewnętrznie mentalnej uwagi kierowanej umiejętnie (to niewątpliwie przejaw performerskiego kunsztu) z dynamicznego tutaj-teraz ku odległym przecież punktom i obszarom z życia protagonistki spotkania. Ewokowane (bo uczciwość nakazuje użyć tutaj tego teatrologicznego terminu) przez Komorowską wspomnienia i ich odroczone refleksy (odbite w zwierciadle dojrzałości) rozsnuły fraktalną siatkę, skupianą stopniowo, ale konsekwentnie, mimo maski spontaniczności i nieprzewidywalnych reakcji z sali, wokół kardynalnych punktów współpracy z Grotowskim. Te atraktory okazały się w relacji Komorowskiej organicznie ze sobą związane. Uważność (wobec bycia ciała i umysłu) wspomagała i wynikała z rozgimnastykowania wyobraźni, u ich podstawy tkwiła ciężka (fizycznie i psychicznie), nieustanna praca, która po przejściu do teatralnego i filmowego aktorstwa straciła jedynie nieco ze swej intensywności, pozostając jednak stałym elementem jej warsztatu – i tu kolejna wzajemność, bo ten psychofizyczny wysiłek wielokrotnie był możliwy jedynie dzięki wyćwiczonej uważności i otwartej na nowe wyzwania wyobraźni[25]. Komorowska jest mistrzem w obu tego słowa znaczeniach (jako wykonawca i jako nauczyciel), które dynamicznie współistnieją w jej zawodowej aktywności – nie ma tu, niestety, miejsca na rozwinięcie tego interesującego skądinąd wątku. I właśnie z tej perspektywy wspominała swoją współpracę z Grotowskim, podkreślając jednak również kardynalny udział decyzji i doświadczeń (związanych z życiem rodzinnym), które skłoniły ją do odejścia z Teatru Laboratorium (wymagającego całkowitego poświęcenia).

Jest seria różnic między obydwoma spotkaniami. Pierwszą, na pozór oczywistą, jest różnica co najmniej pokolenia między Komorowską i Richardsem. Komorowska i Grotowski znali się jeszcze ze studiów, podczas gdy Richards spotkał Grotowskiego już jako uznanego mistrza – spotkali tego samego czy innego Grotowskiego? Powtórzmy (i przemieśćmy) dla precyzji: spotkali To Samo czy Inne? Czy zatem ich spotkania z Grotowskim nie wpływają na spotkania z nimi? Być może ta

---

[25] „Praca trwała na okrągło, od rana do wieczora. Najważniejsze było rozgimnastykowanie wyobraźni" (s. 23). „Grotowski nauczył mnie pracowitości […]. Oczywiście, z tym wiąże się koncentracja. Zrozumiałam, jaka jest jego myśl – »proces duchowy, któremu nie towarzyszy formalna artykulacja, dyscyplina, strukturalizacja roli, rozbija się o bezkształtność« […] Bliskie mi było wskazanie, że spontaniczność i dyscyplina nie wykluczają się, przeciwnie […]" (s. 32); zob. Osterloff 2008: 19–45, 129–136.

pokoleniowa różnica odzwierciedla się w jakiś sposób w tych spotkaniach. W tle tych spotkań, w ich egzystencjalnym i intencjonalnym kontekście, we wspomnianych przez oboje zamierzeniach. Richards jest w trakcie „czynienia mostu" między praktyką teatru jako wehikułu a teatrem przedstawień (czyli wykonuje gest odwrotny do gestu Grotowskiego, który porzucił sztukę dla wehikułu), przy czym, jeśli wziąć pod uwagę ciężar przedsięwzięcia, jego możliwy zasięg (diachroniczny i synchroniczny) i opór instytucjonalnej materii teatru (skądinąd zrozumiały, wszak ten most przywrócić ma performerom niezależność od instytucjonalnego, społecznego nacisku), jeśli zatem zważyć to wszystko, trzeba przyznać (i uznać), że jesteśmy wraz z Richardsem na początku drogi[26]. Natomiast Komorowska, po prawie półwiecznej pracy w instytucjach filmu i teatru (wliczając osiem lat teatru przedstawień Grotowskiego) nosi się z zamiarem, czy wręcz potrzebą podsumowania, coraz wyraźniej się krystalizującą, przy czym, jak sama to ujmuje: „W tej mojej książce po prostu pisałabym o życiu", ale „wdzierałaby się w nie sztuka, bo jedno wiąże się nierozerwalnie z drugim" (cyt. za: Osterloff 2008: 136).

Z tej przestrzeni pomiędzy życiem a sztuką, wehikułem a przedstawieniem, Komorowską a Richardsem wyłaniają się i w niej zanikają ślady zostawione **również** przez Grotowskiego. Spotkanie z nieobecnym centrum…? Innym czy Tym Samym?

Przypis

Z tym spotkaniem w nieunikniony sposób wiąże się inne. Pisał o nim Grotowski, gdy definiował fenomen teatru jako przede wszystkim spotkanie aktora i widza, jako swego rodzaju koniunkcję (już nie tylko komunikację, ale jeszcze nie komunię) w teatralnym tutaj-teraz. Fenomen teatru, jako tak rozumianego spotkania, nadal wydaje się otwartym problemem. Przy czym, w niedający się usprawiedliwić sposób, dzielimy się na dwie frakcje: tych, którzy badają („wiedzą"?) zagadnienie „w bibliotece", i tych, którzy szukają odpowiedzi („wiedzy"?) „na scenie". To rozsunięcie ma jednak głębszy wymiar, nie dotyczy samej komunikacji, wzajemnego niezrozumienia czy nieporozumienia, które

[26] Choćby mimochodem wspomnieć trzeba o tym, że pod tą czy inną nazwą, w tej czy innej postaci bądź formule, w tym czy innym miejscu lub czasie, zasięg praktykowania sztuki jako wehikułu jest praktycznie nie do ogarnięcia; dopiero od niedawna zaczynamy rozpoznawać jej niezliczone (i bardzo często – nieprzeniknione) ślady, próbując przemknąć niepostrzeżenie od Sokratejskiego „wiem, że nic nie wiem", do podejrzanie skromnego „wydaje mi się, że coś wiem".

same w sobie zamknęłyby nas w mniej lub bardziej „personalnych wycieczkach". Droga, której początek został już zaznaczony i wpisany do historii teatru europejskiego, okazuje się dłuższa, niż byśmy chcieli. Gdybyśmy dopuścili, choćby w przypisie (a więc w tle), tryb kataforyczny (pozostawiając tekst główny we władzy anafory, pamiętając jednak również o przyszłości i licząc jednocześnie na teraźniejszy w efekcie bilans całości), mając nadzieję, że przyszłość rozwinie tę figurę w znacznie dokładniejszą i przekonującą opowieść, moglibyśmy wyobrazić sobie (wbrew pojawiającym się tu i ówdzie próbom zamknięcia tej drogi i ograniczenia jej jedynie do krótkiego, trwającego kilka ledwie pokoleń, odcinka historii), że „sztuka jako wehikuł" jest jeszcze daleko przed nami, tam, gdzie widz będzie mógł być (czy to w ogóle jest możliwe? potrzebne? niezbędne? w jakim zakresie? w jakich warunkach? – tych pytań jest jeszcze wiele…) faktycznym (również w wymiarze energetyczno-duchowym) świadkiem (nie tylko psychofizycznym obserwatorem). Tym co wydaje się w niemal bezpośrednim zasięgu performerów jest tymczasem (by użyć formuły Tomasza Rodowicza) „ciało jako wehikuł". A między „ciałem jako wehikułem" i „sztuką jako wehikułem" powoli otwiera się niezbadana jeszcze dzisiaj przestrzeń (również komunikacji). Obie wspomniane frakcje wchodzą w nią z dwu przeciwnych kierunków: performera i widza, przyjmując postawy, niejako *ex definitione*, niekompatybilne. Mimo wszystko spotkanie wydaje się możliwe, jednak wtedy, gdy – pozostańmy jeszcze przez moment w zasięgu działania katafory – Performer stanie się ponownie aktorem (a raczej: Aktorem, a więc Performerem, który „czyni" nie tylko wobec, ale przede wszystkim dla innych, i nade wszystko z troskliwą myślą o Innym), a widz, (może również ponownie?) stanie się „czynnym" (nie tylko psychofizycznie) uczestnikiem, kiedy będzie gotów całym sobą widzieć i świadczyć, a więc stanie się Widzem (tym, który nie tylko „patrzy", ale również „widzi" – i nie chodzi tutaj o zmysł wzroku!). Proces (obejmujący nie tylko scenę, ale również, silniej uwarunkowaną kulturowo widownię – o czym warto pamiętać!) zatoczy zatem krąg (a raczej spiralę), jednak nie będzie to już ta sama sytuacja, choć niczym zewnętrznie nie będzie się różnić, by użyć gramatycznej metafory Grotowskiego – będzie mogła być pisana wielkimi literami (oczywiście z obecnej, małymi literami spisywanej perspektywy, bo wtedy będzie już, przynajmniej tak się przedstawia w tej kataforycznej wizji, całkiem zwyczajna). Tych różni(c) zarówno w praktykach Performera, jak w postawach Widza, jest, co chyba oczywiste, znacznie więcej…

Rozdział II. Świat teatru

1. Kulturowy horyzont teatru

'Teatr' i 'teatralność' to pojęcia bardzo intensywnie wykorzystywane we współczesnej kulturze, tak w dyskursie naukowym (szczególnie humanistycznym), jak w języku potocznym. Jak zauważa Sławomir Świontek, słowo 'teatr' „ma wiele znaczeń, uzależnionych od okoliczności i kontekstów jego użycia". Do prototypowych zalicza trzy dosłowne [Świontek 2003a: 29].

1. Pierwszy, podstawowy, to „rodzaj sztuki widowiskowej"; w tym sensie jest to „synonim sztuki teatru" (w jej praktycznym wymiarze) lub jej pojedyncza manifestacja – spektakl teatralny.

2. Miejsce, w którym odbywają się przedstawienia, a więc przede wszystkim gmach, budynek o specjalnym przeznaczeniu, ale również inne 'miejsca teatralne', zaadaptowane w tym celu, nawet „miejsce na wolnym powietrzu (chociażby takie, jakie wykorzystuje dzisiejszy teatr uliczny), namiot cyrkowy" [Świontek 203a: 29]; to znaczenie jest związane etymologicznie z greckim terminem *theatron*, ale oznaczającym w starożytnej Grecji raczej 'widownię' lub takie architektonicznie (a pierwotnie naturalnie [Kocur 2001: 182–183; Zarrilli 2010: 90–91]) ukształtowane miejsce, które przeznaczone jest do patrzenia/oglądania. Zgodnie z ustaleniami Mirosława Kocura: „*theatron* początkowo oznaczał 'widownię', czyli miejsce zajmowane przez *theatai* – 'widzów' (od *theastai*, 'oglądać'). Stosunkowo późno zaczęto używać tego słowa na określenie całej grupy budowli związanych z wystawianiem sztuk teatralnych" [Kocur 2001: 185; por. Zarrilli 2010: 88–96].

3. Instytucja zajmująca się produkcją spektakli teatralnych, rodzaj przedsiębiorstwa. Z tym znaczeniem związane są wszystkie nazwy własne instytucji kultury, zawierające słowo teatr.

Oprócz tych trzech podstawowych, Świontek wymienia jeszcze szereg znaczeń, których nie określa wprost jako metaforycznych (z wyjątkiem synonimu dramaturgii), ale które (mimo bardzo mocnego osadzenia w kulturze) mają znaczenia przenośne, wyraźnie różniące się od tych prototypowych [Świontek 2003a: 30–32]. Są to znaczenia przypisane nie tyle samemu terminowi 'teatr', ile jego złożeniom z innymi terminami, które w ten sposób wprowadzają go w inne pole semantyczne. Można zauważyć (szczególnie w ciągu ostatnich dziesięcioleci)

nieustanny przyrost tego typu połączeń [zob. Pavis 2002: 507–544, skąd zaczerpnięta została większość przykładowych złożeń].

1. Zespół cech określających historyczno-geograficzną specyfikę praktyki teatralnej, jako

a) źródłową tradycję teatralną (teatr europejski, teatr indyjski, teatr japoński);

b) epokę cywilizacyjną (teatr antyczny, teatr nowożytny, teatr postmodernistyczny);

c) epokę w historii kultury i sztuki (teatr grecki, średniowieczny, renesansowy, elżbietański, barokowy, klasycystyczny, romantyczny, realistyczny, naturalistyczny czy postmodernistyczny).

2. Typ teatru lub działań parateatralnych:

a) wyróżniony ze względu na dominujące tworzywo (teatr dramatyczny, teatr muzyczny, teatr plastyczny, teatr gestu, teatr tańca, teatr inscenizacji, teatr reżysera, teatr lalkowy, teatr mechaniczny, teatr przedmiotu, teatr syntetyczny, teatr totalny itd.);

b) synonim gatunku lub poetyki (teatr bulwarowy, teatr mieszczański, teatr faktu, teatr absurdu, teatr kameralny, teatr kobiecy, teatr rapsodyczny, teatr 'żywego słowa' itd.);

c) charakterystyczny styl i szczególna praktyka (teatr agitacyjny, teatr arenowy, teatr codzienności, teatr dydaktyczny, teatr enwironmentalny, teatr epicki, teatr głosów, teatr guerrilla, teatr konny, teatr ludowy, teatr masowy, teatr międzykulturowy, teatr minimalny, teatr naturalnego dźwięku, teatr niewidzialny, teatr polityczny, teatr popularny, teatr spontaniczny, teatr ubogi, teatr uczestnictwa, teatr uliczny itd.);

d) postawa twórców wobec tradycji lub innych form działalności (teatr awangardowy, teatr eksperymentalny, teatr poszukujący itp.).

3. Opozycyjne typy teatru związane ze statusem prawnym twórców i ich działalności: teatr zawodowy – teatr amatorski; teatr instytucjonalny – teatr alternatywny. To znaczenie ma ciekawy aspekt retoryczny: bardzo często wprowadzenie do wypowiedzi jednego członu opozycji implikuje przeciwstawienie stwierdzeń tej wypowiedzi analogicznym treściom w odniesieniu do drugiego członu opozycji. Na przykład seria ustaleń odnośnie do teatru alternatywnego sugeruje adekwatność ich przeciwieństw wobec teatru instytucjonalnego, nawet jeśli to złożenie nie zostanie w wypowiedzi użyte. Te połączenia stanowią domyślne komplementarne pary retoryczne.

4. Zespół charakterystycznych cech dokonań teatralnych wybitnego twórcy, np. teatr Dejmka, teatr Brooka, teatr Grotowskiego, teatr Hanuszkiewicza, teatr Wilsona, teatr Brechta itd. Świontek uściśla:

> W tego rodzaju sformułowaniach apelujemy do wiedzy […], znajomości ogółu dokonań artystycznych, stworzonych przez tego reżysera […]. Mówiąc tak, ujawniamy swoją świadomość odrębności tego zbioru dokonań od innych dokonań, […] że teatr Hanuszkiewicza różni się od teatru Grotowskiego, że to inne style, poetyki, estetyki, programy artystyczne itd. [Świontek 2003a: 30].

Zauważmy jednak, że tego typu połączenia mogą oznaczać nie tylko charakterystyczne dokonania artystyczne, ale również szeroko rozumiane osiągnięcia w dziedzinie teatru – teatr Osterwy, teatr Grotowskiego czy teatr Brechta wykraczają swoim zasięgiem poza działalność ściśle związaną z inscenizowaniem spektakli.

5. Synonim słowa ‘dramaturgia’ – teatr Shakespeare’a, teatr Racine’a, teatr Słowackiego, teatr Norwida, teatr Wyspiańskiego, teatr Mrożka, teatr Becketta itd. Tutaj, podobnie jak w poprzednim przypadku, aby to złożenie miało pełnię swojego informacyjnego potencjału, twórczość dramaturgiczna musi być wyraźnie odróżnialna, mieć cechy charakterystyczne, właściwe jednemu autorowi.

6. Najbardziej przenośne użycie terminu ‘teatr’ ma oczywiście miejsce w przypadku figury *teatrum mundi*, która niezależnie od kontekstu wprowadza metaforę świata jako teatru i życia jako spektaklu lub dramatu. Jest jedną z najstarszych figur służących potrzebom poznawczym. Jest w stanie objąć obszary egzystencji, wobec których dosłowne wyjaśnienia są niewystarczające. Ma również moc ujmowania w ramach zwięzłej formuły takich zagadnień, które bez niej wymagają bardzo obszernych opracowań, natychmiast wprowadza funkcjonalną strukturę w rozważany problem – stanowi bardzo praktyczne ‘narzędzie poznawcze’. Nie dziwi więc jej obecność w tekstach religijnych, filozoficznych, literackich i naukowych we wszystkich epokach historycznych (zob. przykładowe zestawienia w: Curtius 2005: 147–153; Kolankiewicz 2005: 9–20). Metafory teatralne są wykorzystywane w różnych zakresach i sferach – znakomicie nadają się do rozpoznawania i opisu mechanizmów życia codziennego, społecznego i politycznego, szczególnie w drugiej połowie XX wieku.

Dyskurs teatrologiczny ostatnich dekad ujawnił również cztery kolejne, przenośne znaczenia terminu ‘teatr’, bardzo często traktowane nie tylko jako dosłowne, ale wręcz jedyne, oddające istotę i zakres tego pojęcia. Odnoszą się one przede wszystkim do szczególnych działań i stanowią rodzaj ogólnych nazw dla pewnego typu praktyk (indywidualnych, grupowych i społecznych), spopularyzowanych w ciągu ostatnich dekad (co nie oznacza, że same te praktyki nie były wcześniej znane – niektóre są wręcz archaiczne, jednak dopiero od kilku dekad są coraz powszechniej dyskutowane).

7. Szczególny typ poszukiwań teatralno-kulturowych i działalności parateatralnej, rozszerzający europejskie rozumienie teatru jako formy kulturowej opartej jedynie na inscenizowaniu spektaklu. Do tej grupy należy zaliczyć takie terminy, jak teatr antropologiczny, etnoteatr, teatr okrucieństwa, teatr źródeł, teatr laboratorium itd.

8. Teatr jako wehikuł – najogólniej są to techniki teatralne służące realizacji indywidualnych celów nieartystycznych, wśród których najczęściej wymienia się rozwój wewnętrzny, rozwój duchowy, samodoskonalenie. Ważnym aspektem tego znaczenia, o którym bardzo często się zapomina, jest to, że praktyka w ramach teatru jako wehikułu (sytuującego się w szerszej perspektywie sztuki jako wehikułu) nie jest bezpośrednio nakierowana na wykorzystanie jej efektów w twórczości artystycznej, lecz przede wszystkim na rozwój praktykującej jednostki, co oczywiście nie wyklucza późniejszego wykorzystania zdobytej samowiedzy i umiejętności, ale już w innym kontekście pragmatycznym.

9. Teatr jako medium – w tym znaczeniu, teatr i teatralizacja są traktowane jako specyficzny środek społecznej komunikacji i perswazji. To znaczenie nakierowane jest przede wszystkim na te praktyki (głównie parateatralne), które mają na celu bezpośredni wpływ na rzeczywistość społeczną. Związana jest z nim każda praktyka społeczna, do której opisu wykorzystuje się metaforę grania roli (najczęściej społecznej) i metaforę spektaklu. Z tym znaczeniem związana jest również teatralizacja życia społecznego i przestrzeni publicznej. W „teatrze życia społecznego" widzowie i aktorzy nie muszą być świadomi swoich pozycji, a wzajemne działania i reakcje z reguły traktują dosłownie.

10. Ostatnie znaczenie, w pewnym sensie najszersze z dotychczasowych, niemal równoznaczne z terminem 'performans kulturowy' (szczególnie, jeśli przyjąć otwartą definicję Jona McKenzie[1]), zostało wprowadzone (a dokładniej przywrócone) przez Dariusza Kosińskiego w jego monumentalnym opracowaniu *Teatra polskie. Historie* [Kosiński

---

[1] „Rozpoznana w ostatnim półwieczu dziedzina performansu kulturowego obejmuje szeroki zakres aktywności prowadzonych na całym świecie. Należy do tych aktywności teatr – tradycyjny i eksperymentalny; należą różnorakie obrzędy i ceremonie, masowe imprezy w rodzaju parad czy festynów; taniec towarzyski, klasyczny i eksperymentalny; awangardowa sztuka performansu; ustny przekaz literatury (na przykład mowy i odczyty publiczne); ludowe tradycje rapsodyczne i gawędziarskie (*story telling*); praktyki estetyczne życia codziennego, takie jak zabawy czy życie towarzyskie; manifestacje polityczne i ruchy społeczne. Lista jest otwarta, podlega uzupełnieniom, skreśleniom, dyskusjom – można z niej wywieść, że »performans kulturowy« jest kulturowy w najszerszym sensie tego słowa; rozciąga od sfer »wysokich« po »niskie«, przy czym najzagorzalsi jego zwolennicy podkreślają jeszcze jego kontrkulturowe aspekty" [McKenzie 2011: 37–38].

2010]. Autor przywołuje staropolski termin *theatrum*, którego używano w odniesieniu do „ceremonii publicznych, działań wojennych, a nawet zjawisk przyrody", aby w ten sposób objąć „ogół praktyk, które zostały rozpoznane i wykorzystane w sposób znaczący do kształtowania życia zbiorowości i jednostek" [Kosiński 2010: 19–20]. W tak ustanowionej perspektywie, fundamentalne znaczenie mają „akty dramatyzacji i przedstawiania", ponieważ to one kształtują „indywidualny lub zbiorowy proces, w efekcie którego bycie zostaje jednocześnie uporządkowane według określonego wzoru (zdramatyzowane) i dane do potencjalnego oglądu (przedstawione, czyli stawione przed)" [Kosiński 2010: 18]. Dokonane przez Kosińskiego przemieszczenie z 'teatru' na 'teatra', a więc na „rytuały, obrzędy, ceremonie, manifestacje, widowiska, występy, popisy, wreszcie spektakle teatralne […] także teksty dramatyczne", ma służyć opowiedzeniu pięciu historii „które łączy jedno główne zagadnienie: funkcja kulturowo-społeczna przedstawień i rola, jaką odgrywały one w życiu wspólnotowym i indywidualnym Polaków" [Kosiński 2010: 19, 23]. Mają one charakter podmiotowy:

> Każdy wybiera i montuje jego [życia] poszczególne elementy w znaczące całostki i ich kompozycje, tworzące „doświadczenie" stanowiące dla podmiotu podstawę „tożsamości" i przekazywane innym jako własny „ogląd świata". Ten złożony proces ma charakter dramatyczny i przedstawieniowy […]. Niemal od początku życia dramatyzujemy i przedstawiamy siebie sobie i innym za pomocą schematów, których dostarcza nam kultura, jednocześnie kształtując siebie i będąc kształtowanymi poprzez performatywną moc dramatyzacji i przedstawienia [Kosiński 2010: 18].

W ten sposób dookreśla fundamentalną funkcję *teatrum* – podmiotowe kształtowanie tożsamości w wymiarze jednostkowym, wspólnotowym i narodowym („performans Polska" [Kosiński 2010: 25]).

Prawdopodobnie omówione znaczenia nie wyczerpują całej listy możliwych uzusów terminu 'teatr'. Wystarczają jednak, aby ukazać bardzo szeroki i wewnętrznie zróżnicowany obszar, w którym teatr jest we współczesnym dyskursie sytuowany. Zauważmy jednocześnie, że wszystkie znaczenia mają wpisaną określoną wiedzę, która może (choć częstokroć nie jest) być w trakcie ich stosowania poznawana, (interaktywnie) aktualizowana i (performatywnie) realizowana. W perspektywie kognitywnej, kulturowy horyzont teatru można zatem uznać za przestrzeń mentalną strukturowaną wyidealizowanymi modelami poznawczymi [zob. Fauconnier 1994: 16; Stockwell 2006: 136; Libura 2010: 14–15; Lakoff 2011: 66]. Zdaniem Lakoffa [zob. również: Kleiber 2003: 176–177],

> W obrębie systemu pojęciowego występują cztery typy modeli poznawczych: propozycjonalne, schematyczno-wyobrażeniowe, metaforyczne i metonimiczne. Modele propozycjonalne i schematyczno-wyobrażeniowe określają strukturę; modele metaforyczne i metonimiczne dotyczą odwzorowań, które korzystają z modeli strukturalnych [Lakoff 2011: 149].

W ramach tzw. rozszerzonej wersji semantyki prototypu [Kleiber 2003: 151–187], można uznać, że trzy dosłowne znaczenia terminu 'teatr' stanowią prototypową podstawę dla propozycjonalnych modeli poznawczych, związanych z centralnymi elementami sieci radialnej [Stockwell 2006: 41]. Są one odpowiedzialne za prototypową polisemię terminu 'teatr', opartą odpowiednio na domenach: artystycznej, architektonicznej i administracyjnej [por. Taylor 2001b: 143]. Ich odwzorowania metonimiczne kształtują radialną sieć tzw. pokrewieństwa (podobieństwa) rodzinnego[2] kategorii złożonych [Stockwell 2006: 41–42, 45], obejmujące kolejne cztery znaczenia przenośne, a także, choć w specyficznie totalizujący sposób, ostatnie z wymienionych („teatrum"). Zauważmy, że wśród wyróżnionych w polskim uzusie językowym znaczeń nie ma metonimicznych odwzorowań odwołujących się do domeny architektonicznej, tak powszechnych w świecie anglojęzycznym (zob. w tym kontekście problematykę uwarunkowań kulturowych, w: Tabakowska 2001: 185–189). Następne dwa znaczenia to typowe odwzorowania metaforyczne: „dramat jest teatrem" i „świat jest teatrem" (niektóre aspekty drugiego są szerzej omówione w następnym podrozdziale). I wreszcie, trzy znaczenia oparte na schemacie wyobrażeniowym ŚCIEŻKI (alternatywne nazwy w polskich przekładach i opracowaniach: DROGA, PODRÓŻ). Dwa z nich: 'teatr jako wehikuł' i 'teatr jako medium' są uzupełnione o dwa kolejne rozszerzenia schematyczno-wyobrażeniowe: 'teatr jako sztuka' i 'teatr jako rozrywka', i szczegółowo opisane. Te dwa ostanie nie zostały wyodrębnione wśród znaczeń terminu 'teatr', ponieważ nie uzyskały (jeszcze?) takiego uzusu – są natomiast traktowane jako aspekty praktyki teatralnej [zob. np. Kowzan 2003a: 200, 206–207; Świontek 2003b]. W przyjętej tutaj perspektywie stanowią naturalne uzupełnienie wyobrażeniowo-poznawczego potencjału schematu „teatralnej ścieżki". Oczywiście propozycjonalny prototyp i jedno z uszczegółowień schematu wyobrażeniowego mają inne odniesienia: pierwsze jest konkretne i należy do domeny aktywności artystycznej (ma ściśle określony profil ontyczny i strukturalny [Lakoff 2011: 282]), drugie zaś jest abstraktem wyobrażeniowym i można je rozumieć jako mentalny efekt tej aktywności.

---

[2] Por. często omawiany w opracowaniach kognitywnych, w wielu aspektach analogiczny, przypadek terminu 'szkoła' – Tabakowska 2001: 53–57; Taylor 2001b: 143.

2. Świat jest teatrem

Nie widzisz niczego,
dopóki nie masz właściwej metafory,
która pozwoli ci to spostrzec[3].

Metafory teatralno-dramatyczne współtworzą dyskurs humanistyczny od bardzo dawna[4]. John Lyons twierdzi nawet, że metaforyka dramatyczno-teatralna wpisana jest w samą praktykę językową:

> Kategoria gramatyczna osoby opiera się na pojęciu ról uczestników komunikacji oraz na ich gramatykalizacji w poszczególnych językach. Znamienne jest w związku z tym pochodzenie terminów *pierwsza, druga, trzecia osoba*. Wyraz osoba jest przekładem łacińskiego *persona*, który z kolei był tłumaczeniem greckiego *prosopon* 'maska, postać w dramacie, rola'. Użycie tego wyrazu przez starożytnych gramatyków wywodzi się z przenośnego ujęcia wydarzenia językowego jako dramatu, w którym główną rolę gra pierwsza osoba, poboczną druga, a wszystkie inne trzecia [Lyons 1989: 250–251].

Choć istotnie, jak zauważa Anna Krajewska, szczególnie współczesna refleksja literaturoznawcza nabiera coraz wyraźniejszych, wręcz systemowych cech dramaturgicznych:

> Dramatyczna oznacza: 'pełna napięć', 'burzliwa', 'rozwijająca się dynamicznie', ale także 'właściwa dramatowi', podporządkowana jego regułom, budowana zgodnie z prawami tego rodzaju literackiego, wychodząca od dramatu, a nawet obierająca wręcz za podstawę dzieła sztuki słowa – model dramatu [Krajewska 2005: 216].

Z dwóch wyróżnionych w ten sposób, powiązanych ze sobą sensów dramatyczności – statusu dyscypliny i cechy jej dyskursu – szczególnie drugi sugeruje możliwość, czy wręcz konieczność wykorzystania metafor dramatyczno-teatralnych. Zauważalny (i rozpoznany przez Krajewską) rozpad na „wielość współbrzmiących lub nawet diametralnie sprzecznych głosów" w obrębie literaturoznawstwa stał się już faktem [Krajewska 2005: 203–219; Krajewska 2010].

---

[3] Jest to stwierdzenie, które padło w rozmowie Roberta Shawa, zwolennika badania zjawisk na pozór bardzo prostych i oczywistych (takich jak np. kapiąca z kranu woda), z Jamesem Gleickiem na temat paradygmatów badawczych i teorii naukowych [Gleick 1996: 270].

[4] Rozważania na temat metafory *theatrum mundi* stanowią zmienioną i rozszerzoną wersję referatu przedstawionego na konferencji „Dramatyczność i dialogowość w kulturze" (Kołobrzeg 2007); zob. Bartosiak 2010a.

Między innymi na tę właśnie heterogeniczność, przed którą nie było ucieczki, zwracał uwagę Jacques Derrida w swoim znanym wystąpieniu z 1967 roku *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, choć twierdził wtedy, że stanowi ona problem, „którego *poczęcie, formowanie, dojrzewanie i rozwiązanie* wydają się dzisiaj jeszcze niewyraźne”[5] [Derrida 1986: 267]. Dzisiaj, po prawie 40 latach, niepodobna już odwracać „wzrok na widok tego, co jak dotąd nie jest możliwe do nazwania, a co ogłasza swoje istnienie i co może tak uczynić, ponieważ jest to konieczne zawsze gdy narodziny są bliskie, tyle że w postaci bezgatunkowego gatunku, w bezkształtnej, niemej, raczkującej i przerażającej formie potworka”[6] [Derrida 1986: 267]. Wydaje się, że właśnie pojawiła się możliwość nazwania tej formy dyskursu, co więcej, jak pokazuje Krajewska, fenomen sprawiający tak dziwne wrażenie znalazł swój pierwowzór w przedziwnych, różnorodnych formach współczesnego dramatu, czego jednak u progu lat 70. nie było jeszcze widać.

Spostrzeżenia te Derrida formułował w kontekście niemożliwości ujęcia całościowego, proponując w miejsce homomorficznego dyskursu źródłowego, będącego w istocie niekończącym się monologiem, koncepcję wolnej gry, rozumianej w kategoriach „pola nieskończonych podstawień” [Derrida 1986: 262–263] („champ […] de substitutions infinies” [Derrida 1967: 423]). Istnieją, jego zdaniem, „dwie interpretacje interpretacji, struktury, znaku, wolnej gry. Jedna dąży do rozszyfrowania, marzy o rozszyfrowaniu prawdy czy źródła, które jest wolne od wolnej gry i od reguł znaku i żyje niczym wygnaniec potrzebą interpretacji. Ta druga, która nie jest już zwrócona w stronę źródła, pochwala wolną grę i próbuje wykroczyć poza […] [marzenie] o pełnej obecności, uspokajającej podstawie, źródle i końcu gry” [7] [Derrida 1986: 266]. Brak źródłowej obecności, pełniącej funkcję uniwersalnego gwaranta, jest z jednej strony odpowiedzialny za tak charakterystyczną dla współczesnej myśli

---

[5] ,,[...] dont nous ne faisons aujourd'hui qu'entrevoir la conception, la formation, la gestation, le travail” [Derrida 1967: 428].

[6] ,,[...] les yeux [de]tournés […] devant l'encore innommable qui s'annonce et qui ne peut le faire, comme c'est nécessaire chaque fois qu'une naissance est à l'oeuvre, que sous l'espèce de la nonespèce, sous la forme informe, muette, infante et terrifiante de la monstruosité” [Derrida 1967: 428].

[7] ,,Il y a donc deux interprétations de l'interprétation, de la structure, du signe et du jeu. L'une cherche à déchiffrer, rêve de déchiffrer une vérité ou une origine échappant au jeu et à l'ordre du signe, et vit comme un exil la nécessité de l'interprétation. L'autre, qui n'est plus tournée vers l'origine, affirme le jeu et tente de passer au-delà […] [du rêve de] la présence pleine, le fondement rassurant, l'origine et la fin du jeu” [Derrida 1967: 427].

obiektywną nierozstrzygalność i związaną z nią wielogłosowość, z drugiej zaś za wprowadzenie konstytutywnego dla tej myśli pojęcia gry.

Derrida był jeszcze przekonany i przekonywał, że „istnieje przecież *bezpieczna* wolna gra: ta, która jest ograniczona do podstawiania danych i istniejących, obecnych części”[8], jednak zdaniem obecnych interpretatorów sytuacja nie jest już tak prosta. Być może również dlatego, że Derrida nie określił warunków tego bezpieczeństwa, co więcej, stwierdził, że „odgrywanie roli” odbywa się „bez zabezpieczenia” [Derrida 1986: 266] („elle joue sans sécurité”). Krajewska dochodzi do wniosku, że:

> Nierozstrzygalności ontologicznej, antropologicznej czy teoriopoznawczej towarzyszy wahanie i błądzenie jako świadomie przyjęty sposób uprawiania nauki; z polifonicznością, jako cechą artystycznych kreacji, łączy się dialogowość jako typ dyskursu teoretycznego. Szeroko pojęta niepewność prowadzi bowiem do poczucia dramatyczności jako istoty świata, sposobu bycia, właściwości tworzenia [Krajewska 2005: 51].

Nie kwestionując w najmniejszym stopniu powyższych ustaleń – wszak Derrida twierdzi jedynie, że istnieje bezpieczna wolna gra, nie zaś, że w sposób konieczny każda taka jest; Krajewska natomiast wyraża powszechne, jak się wydaje, przekonanie, dotyczące *dominujących tendencji* w zakresie praktyk dyskursywnych i poznawczych we współczesnej humanistyce – zauważmy jedynie, że przywoływane w tym kontekście ustalenia Einsteina (z jego zasadą względności) i Heisenberga (z zasadą nieoznaczoności) nie skazują nas na absolutną względność i bezwarunkową niepoznawalność, choć w takiej postaci najczęściej są przez humanistów artykułowane.

Zasada względności stwierdza, że wszystkie układy współrzędnych są równoprawne, a opisy na nich bazujące są równie prawomocne; innymi słowy, żadna perspektywa badawcza nie jest uprzywilejowana i, co najważniejsze, żadna procedura naukowa nie gwarantuje pełnego poznania rzeczywistości, w co wierzono jeszcze w XIX stuleciu. Zgodnie zaś z zasadą nieoznaczoności, nie można z równą dokładnością zbadać dwóch współzależnych własności jednego przedmiotu. Nie stwierdza zatem, że wnikliwe badanie jest skazane na całkowitą nieokreśloność, lecz że wraz ze wzrostem dokładności w określeniu jednej własności maleje dokładność w opisie drugiej, przy czym stosowalność tej zasady dotyczy cech współzależnych oraz współmierności narzędzi i przedmiotu badania. A zatem, zasada nieoznaczoności nakłada ograniczenia na

---

[8] ,,Car il y a un jeu sûr: celui qui se limite à la substitution de pièces données et existantes, présentes” [Derrida 1967: 427].

pełnię poznania (i jak się wydaje, również jego opisu) w ramach przyjętego punktu widzenia. Szczególnie problem współmierności wydaje się istotny w badaniach literaturoznawczych, czy nawet szerzej – humanistycznych, czego wielokrotnie dowodzi np. Krajewska w swoim studium dramatu współczesnego, gdy z ogromną precyzją, korzystając z metafor dramatyczno-teatralnych, bada właśnie zjawiska i własności dramatyczne, nie sugerując nawet przez moment, że opis jest kompletny. Więcej nawet, fragmentaryczność, jako cechę dramatyczną, traktuje w sposób konstytutywny dla samego dyskursu.

Metaforyka i terminologia dramatyczno-teatralna obecna jest nie tylko w pracach Derridy i innych dekonstrukcjonistów [zob. np. Burzyńska 2001]. Włączył ją również do swojego metodologicznego i opisowego leksykonu kognitywizm – najczęściej można spotkać w pracach kognitywistycznych, szczególnie z zakresu językoznawstwa, poetyki czy teorii umysłu kategorie sceny i zdarzenia. Na gruncie poetyki kognitywnej wypracowana została teoria metafory, która pozwala nieco bliżej przyjrzeć się możliwościom tkwiącym w użyciu metafor, zarówno w mowie potocznej, poetyckiej, jak i – jak się wydaje – w dyskursie naukowym. George Lakoff i Mark Turner w swoim „przewodniku po metaforach poetyckich" („a field guide to poetica metaphor") stwierdzają, że metafory pojęciowe mają wewnętrzną strukturę odpowiedzialną za ich moc przekonywania [Lakoff, Turner 1989: 63–65]. Zgodnie z ich koncepcją metafory tworzą odwzorowania, w których składniki schematu (*slots*), relacje, własności i wreszcie wiedza z dziedziny źródłowej (w naszym przypadku z dziedziny teatrologii i dramatologii) jest rzutowana w dziedzinę docelową, a więc przestrzeń rozważań, która poddana jest metaforyzacji. Dzięki temu odwzorowanie metaforyczne posiada zwielokrotnioną siłę:

– moc strukturowania (*the power to structure*) – „odwzorowanie metaforyczne umożliwia nam przenoszenie do struktury konceptualnej tego, czego niezależnie od metafory tam nie ma";

– moc wyboru (*the power of option*) – „opcje odnośnie do tego, jakie detale wypełnią schemat"; „opcje takie umożliwiają wzbogacenie bazowej struktury metaforycznej i derywację nowego rozumienia dziedziny docelowej";

– moc rozumowania (*the power of reason*) – „metafory umożliwiają nam zapożyczanie wzorców wnioskowania z dziedziny źródłowej do wykorzystania w odniesieniu do jakiejś dziedziny docelowej";

– moc oceny (*the power of evaluation*) – „nie tylko sprowadzamy obiekty i struktury z dziedziny źródłowej do dziedziny docelowej, ale przenosimy również sposób oceny";

– moc 'bycia tam' (*the power of being there*).

W związku z ostatnim aspektem metaforycznej siły oddziaływania Lakoff i Turner stwierdzają:

> Samo istnienie i dostępność konwencjonalnych metafor pojęciowych czyni z nich narzędzia o potężnej, konceptualnej i ekspresywnej mocy. Ale właśnie dlatego jesteśmy w ich mocy. Ponieważ można z nich korzystać w sposób nader automatyczny i bez najmniejszego wysiłku, odkrywamy, że nawet jeśli je zauważamy, to z trudnością możemy je kwestionować [Lakoff, Turner 1989: 65].

Oczywiście nieodparta siła konwencjonalnych metafor odnosi się przede wszystkim do metafor poetyckich, w szczególności tych, które weszły do języka codziennego. Metafora w dyskursie naukowym jest przedmiotem nieustannej dyskusji i dlatego nie działa w tak automatyczny sposób, jednak nie wydaje się, aby traciła coś ze swego konceptualnego i ekspresywnego potencjału.

Zdając sobie sprawę z ryzykowności proponowanego zestawienia: dramatyczności współczesnego dyskursu humanistycznego z Derridiańską wolną grą – prawdopodobnie obie praktyki nie pokrywają się całkowicie, bez wątpienia mają jednak wiele miejsc wspólnych. Przyjmijmy, na zasadzie wstępnej hipotezy, że istotnie obie metaforyki są w pewnych kluczowych momentach współbieżne: obie podkreślają niepełność i fragmentaryczność, poddają bliskiemu i systemowemu oglądowi takie jakości, jak nierozstrzygalność i wielogłosowość, obie zawieszają referencyjność i obiektywność, obie wreszcie kładą nacisk na powtarzającą się (w niekończących się iteracjach), choć niepowtarzalną (każdorazowo unikalną w swoich szczegółach) grę.

Mają jeszcze jedną wspólną, choć trudniej może uchwytną cechę. Otóż obie jednoznacznie sugerują, że jakkolwiek zaczynają dominować we współczesnym dyskursie humanistycznym, to obecne są w nim od bardzo dawna, jeśli nie od jego początków. Derrida włożył wiele wysiłku, aby uzasadnić tezę o nieobecności źródła w dyskursie metafizycznym. Natomiast metaforyka dramatyczno-teatralna obecna jest w humanistyce od samych jej początków. Przy czym, o ile Derrida ograniczył swoją refleksję do zachodniej tradycji dyskursywnej, o tyle dialogiczność i metafory spektaklu i gry znane są nie tylko kulturze śródziemnomorskiej.

Również samo wykorzystanie metafor dramatyczno-teatralnych związane było w starożytności z kluczowymi problemami poznawczymi. Wszyscy znamy, by przywołać jedynie wzorcowy przykład, Platońską metaforę świata zmysłowego jako teatru cieni, służącą do zobrazowania złożonego, a jednocześnie kardynalnego dla ludzkiego poznania i działania w świecie problemu pozycji Idei Dobra w porządku

ontologicznym, epistemologicznym i… kulturowym, oraz możliwości efektywnego (przekonującego) opisu doświadczenia samego świata idei i drogi doń prowadzącej [Platon 2003: 213–226][9]. Pamiętamy również argument Platona na rzecz dialogu, jako formy podawczej najlepiej służącej nauce i nauczaniu[10], gdyż najbardziej przypomina bezpośredni, interaktywny kontakt z mistrzem[11].

Częściej jednak zdarza nam się zapomnieć, że również niektóre nauki starotestamentowe wymagały dramatycznej formy podawczej. Za przykład niech posłuży *Pieśń nad pieśniami*, księga wzbudzająca wiele kontrowersji interpretacyjnych właśnie dzięki swojej dialogicznej formie i delikatnemu tematowi miłości, najczęściej interpretowanej w relacji do Boga [PnP 1980]. Z punktu widzenia dramatyczności dyskursu, wydaje się, że źródło tych kontrowersji – kwestia podstawień, których należy dokonać w miejsce osób dramatu: Oblubienicy i Oblubieńca – zanika, gdyż proponowane przez komentatorów podstawienia są zasadne w przyjmowanych przez nich perspektywach oglądu, żadne natomiast ani nie wyczerpuje potencjału tkwiącego w przekazie, ani nie wyklucza całkowicie pozostałych.

Dialogowość (a więc również dramatyczność) przekazu jest także spotykana w Wedach, a szczególną formę (podobną do Platońskiej) przybiera w Upaniszadach, które stanowią filozoficzny i antropologiczny komentarz do Wed, traktowany jako praktyczny przewodnik poznania i działania na drodze do wyzwolenia. Istotną rolę w kulturze indyjskiej pełnią również metafory teatralne. Najbardziej znany jest chyba Kosmiczny Taniec Śiwy, znany nie tylko teatrologom i religioznawcom, ale również odbiorcom współczesnych przekazów popularyzujących najnowsze osiągnięcia w zakresie fizyki i kosmologii, gdyż właśnie w tej dziedzinie wykazał niespodziewaną efektywność metaforyczną. Warto przywołać w tym miejscu kontekst, powód i cel objawienia przez Śiwę jego kosmicznej formy. Otóż hindusi uważają, że Śiwa niezwykle rzadko objawia swoją kosmiczną formę. Dzieje się tak w okolicznościach szczególnych. Według popularnej legendy, Śiwa zirytowany próżnością

---

[9] Platoński „mit jaskini" jest jednym z najczęściej przywoływanych i w różnych perspektywach interpretowanych fragmentów jego pism. Tyleż błyskotliwą, co radykalną lekturę, zanurzoną w dyskursie krytycznym, stawiającym w centrum problem dyskursywnego zniewolenia i konieczność walki o wyzwolenie zeń. Zob. w: Weber 2009: XIII–L.

[10] Mimo że w głównym nurcie dyskursu naukowego, dialog został wyparty przez monologowy i bezosobowy traktat; zob. Pietrzak 2010.

[11] Oprócz *Państwa*, figura ta wykorzystana jest również w innych dialogach (*Prawa*, *Fileb*), jednak nie ma tam ona tak rozbudowanego, poznawczego kontekstu; zob. Curtius 2005: 147.

i samozadowoleniem społeczności uczonych przekonanych o pełni swojego poznania, doskonałości swoich kompetencji oraz samowystarczalności swoich działań dla wyzwolenia, postanowił objawić im, niedostępną w inny sposób, wizję ostatecznej rzeczywistości. Oczywiście, uczeni nawrócili się[12]. Nie ze strachu jednak przed wszechpotężnym Śiwą, lecz dlatego, że na moment dane im było ujrzeć ostateczny ład w nieograniczonym w swojej złożoności i nieprzewidywalności świecie. Jak to ujął Romain Rolland, w swojej przedmowie do klasycznego opracowania Anandy Coomaraswamiego:

> Wszystko ma swoje miejsce, każda istota swoją funkcję, i całość bierze udział w boskim koncercie, ze swoimi różnorodnymi głosami i charakterystycznymi dlań dysonansami, tworząc, zgodnie z formułą Heraklita, najpiękniejszą harmonię [Coomaraswami 2003: 7].

Podobny spektakl stanowi kluczowy antropologicznie moment w *Bhagawadgicie* (ten z kolei przywołany został przez Roberta Oppenheimera w chwilę po pierwszym, próbnym wybuchu bomby jądrowej). Tutaj Kriszna objawia Ardżunie swoją boską postać, niepostrzegalną jednak w normalny sposób.

> Spójrz dziś na świat cały, ruchomy i nieruchomy,
> skupiony w jednym moim ciele, o Władco Snu,
> i na wszystko, co tylko chciałbyś ujrzeć.

---

[12] Legenda ta (w przeciwieństwie do wielu innych tekstów wykorzystujących topos Kosmicznego Tańca Śiwy – por. np. Kolankiewicz 2005: 12–14) ma wyraźnie wyakcentowany aspekt poznawczy: „It came to the knowledge of Shiva that there resided in Tāragam forest ten thousand heretical rishis, who thaught that the universe is eternal, that souls have no lord, and that the performance of works alone suffices for the attainment of salvation. Shiva determined to teach them the truth. […] The weary hermits, overcome by their own efforts, and now by the splendor and swiftness of the dance and the vision of the opening heavens, the gods having assembled to behold the dancer, threw themselves down before the glorious god and became his devotees. […] Shiva has two bodies, the one with parts and visible, the other without parts, invisible and transcendental. Beyond these again is his own essential form of light and splendor. He is the soul of all, and his dance is the creation, preservation, and destruction of the universe, and the giving of bodies to souls and their release. The dance is ceaseless and eternal […] The dance itself represents the activity of Shiva as the source of all movement within the universe, and especially his five acts, creation, preservation, destruction, embodiment, and release; its purpose is to release the souls of men from illusion. It is frequently emphasized that the place of dance […] is in reality within the heart; the human soul attains release when the vision is beheld within itself" [Coomaraswami, Noble 1913: 310–313]. Opuszczony tutaj został opis samego tańca oraz interpretacja jego ikonicznych przedstawień, zob. Ślósarska 1994: 55–57.

Nie możesz mnie jednak dostrzec zwykłymi oczyma.
Dam ci więc boskie oko. [XI. 7–8]

Gdyby tysiąc słońc
w jednej chwili rozbłysło na niebie,
ich blask podobny byłby
do blasku tej wielkiej istoty.
Wówczas to syn Pandu
ujrzał w ciele boga bogów
cały złożony świat – skupiony w jednym. [XI. 12–13]

Zdarzenie to stanowi kluczowy moment nauki, ponieważ to właśnie ono ostatecznie przekonało Ardżunę, wahającego się dotychczas, mimo udzielenia mu wszystkich dostępnych ludzkiemu poznaniu nauk, do spełnienia czynu i swojej roli w boskim dramacie.

Jestem Czasem sędziwym,
niosę zagładę światu.
Przybyłem tu, by [temu] światu położyć kres!
[…]
Ci oto już wcześniej z mego zginęli wyroku,
ty zaś, […]
bądź tylko znakiem [ich śmierci]. [XI. 32–33][13]

Podobne przykłady z tych i innych jeszcze tradycji kulturowych można kontynuować. Zauważmy jednak, że w omówionych przykładach użycia metafor dramatyczno-teatralnych[14] można rozpoznać nie tylko podnoszone we współczesnym dyskursie kwestie możliwości poznawczych człowieka, unikalności i skuteczności narzędzi poznania i działania, ale również aspekt, który można by określić jako performatywny, ponieważ efektywnie wiąże intersubiektywną problematykę onto- i epistemologiczną z indywidualnymi wyborami i działaniami, prowadzącymi do różnie ujmowanego i nie zawsze ostatecznego spełnienia ludzkiego losu. Perfomatywność w nieunikniony sposób związana jest z charakterem podejmowanych działań i wyborów, ale również, z wymaganymi przez sytuację oraz cel faktycznymi kompetencjami, będącymi aktualnie w dyspozycji aktora, czy jak ująłby to Grotowski

[13] Gita 1988: 114, 116, 120.

[14] Por. Curtius 2005: 147–153; Kolankiewicz 2005: 9–20. Autorzy ci, omawiają szerszy wybór tekstów (częściowo zbieżny z przedstawionym) wykorzystujących metafory teatralne, uwzględniający przede wszystkim klasyczną retorykę [Curtius 2005], literaturę piękną [Kolankiewicz 2005: 9–13] i inny wybór współczesnej (głównie socjologicznej) myśli humanistycznej [Kolankiewicz 2005: 14–20]; skupiają jednocześnie uwagę na jej ambiwalentnym charakterze.

– czyniącego. Być może właśnie w tym aspekcie (ze wszystkimi jego antropologicznymi uwikłaniami, które właśnie z tego powodu, choć nie tylko w tym kontekście, zasługują na szczególną uwagę i [z]badanie) tkwi tajemnica bezpieczeństwa wolnej gry i racja dramatycznego wyboru dramatycznego dyskursu. Mimo, a może właśnie dlatego, że – jak to ujmuje Leszek Kolankiewicz – „[m]etafora *teatrum mundi* chyba zawsze podszyta jest ambiwalencją" [Kolankiewicz 2005: 14].

W mniejszym stopniu taka konstatacja odnosi się do dyskursu naukowego [por. Kolankiewicz 2005: 14–20]. Zastosowanie w nim metaforyki dramatyczno-teatralnej ma jednak kilka interesujących konsekwencji[15]. Daje możliwość opisu zjawisk, procesów i własności w kategoriach charakterystycznych dla dramatu i teatru, w szczególności umożliwia spójną deskrypcję takich jakości, jak np. fragmentaryczność, zdarzeniowość czy dialogiczność. Może spowodować także wprowadzenie do samego dyskursu specyficznych cech dramatyczno-teatralnych, jak np. nieciągłość i niediegetyczność, narzucając tym samym swoim uczestnikom i odbiorcom 'dramatyczno-teatralne' kompetencje. Kolejną możliwą konsekwencją jest zmiana statusu samego dyskursu, który może przejmować cechy dzieła dramatycznego czy teatralnego, w szczególności jego performatywność, ale i fikcjonalność – być może zatem, wraz ze wzrostem efektywności, wzrastałaby również ulotność jego statusu ontycznego i nieoznaczoność referencyjności.

3. Dyskurs teatrologiczny

Społeczno-kulturowy (i cywilizacyjny) kontekst, w którym współcześnie funkcjonuje teatr, jest na tyle otwarty, że nie wydaje się możliwe, aby którakolwiek z historycznych form teatru (również tych współczesnych) zdominowała praktykę, i w efekcie także dyskurs teatrologiczny. Również historyczne sposoby definiowania teatru i rozważania na temat jego istoty ulegają nieustannym reinterpretacjom. Można poprzestać na stwierdzeniu, że każde działanie w przestrzeni publicznej, każda ludzka interakcja wystawiona na widok lub każdy performans (w szerokim Schechnerowskim rozumieniu) jest teatrem. Można się konsekwentnie trzymać jednej, ścisłej definicji, odmawiając uwagi (i nazwy) wszystkim formom, które jej nie spełniają. Można również, na odwrót, zmieniać definicje w zależności od aktualnego kontekstu,

[15] Szeroki wachlarz możliwości w tym zakresie, zob. Krajewska, Ulicka, Dobrowolski 2010.

albo w ogóle odmawiać jakichkolwiek określeń definicyjnych i po prostu rozważać każdorazowo coś o bliżej nieokreślonym (teatrologicznie) statusie, proponując w zamian inne, definiowalne konteksty. Każda z tych strategii może być bardzo owocna poznawczo i dyskursywnie.

Można też podjąć próbę uchwycenia złożoności praktyk teatralnych w możliwie otwartym modelu, uwzględniającym podstawowe (rozpoznane w dotychczasowym dyskursie) formy teatru, bez faworyzowania żadnej z nich, tak aby każda zachowała swoją względną (w ramach szerszej perspektywy) autonomię, a więc, aby lokalnie mogła również dominować nad pozostałymi. Jest to o tyle nieoczywiste przedsięwzięcie, że nie chcąc odrzucać istniejących (nie tylko współcześnie) form i praktyk, często bardzo ze sobą skonfliktowanych, musi znaleźć dla nich wystarczająco szeroką perspektywę, aby nadal mogły w jej ramach toczyć zmagania – wzajemnie ze sobą (o dominację) i autonomicznie o siebie (o własną istotę). Jednocześnie, zadanie to wymaga możliwie otwartego (na wciąż pojawiające się w praktyce teatralnej i dyskursywnej nowe przemieszczenia), ale na tyle precyzyjnego określenia, aby nie wpaść w pułapkę zbytniej wieloznaczności. Model taki, aby z jednej strony spełniał wymóg funkcjonalności, z drugiej zaś adekwatności (w odniesieniu do teatralnej różnorodności), powinien zrównoważyć „wejściową" prostotę z „wyjściową" złożonością. Powinien systemowo (operacyjnie) ujmować stopniowalność (skalarność) form i konwencji, powtarzalność gestów, działań i przedstawień (iterowalność). Powinien także obejmować procesualność i efemeryczność (jedynie tymczasowo dostępnych) szczegółowych porządków kompozycyjno-poznawczych – kompozycyjny układ spektaklu nie jest bezwzględnie stałym bytem. Jakkolwiek intencjonalnie i konceptualnie (w zamyśle twórców) oraz wirtualnie (w trakcie prób) może stanowić dopracowaną w każdym szczególe całość, to w scenicznej realizacji nie tylko nie musi taki być, ale wręcz za każdym razem jest nieco inny, ponieważ jest efektem dualnego procesu: w różnym (z reguły dosyć dużym) stopniu przewidywalnych działań scenicznych wykonawców oraz w różnym stopniu (z reguły stosunkowo niewielkim) przewidywalnej aktywności percepcyjno-poznawczej widzów). W szczególności, powinien zatem modelować opozycję między determinizmem i indeterminizmem.

Rozdział III. Chaosmos

1. Dynamiczna strategia poznawcza

Konstrukcja takiego modelu wymaga obrania skutecznej strategii w doborze narzędzi analityczno-poznawczych. Jedną z takich strategii proponuje dynamika nieliniowa. Traktowana całościowo, dynamika nieliniowa znajduje zastosowanie we wszystkich dziedzinach naukowych[1]. Stopniowe i fragmentaryczne (synchronicznie i diachronicznie) rozpoznawanie i opracowywanie nieliniowych zjawisk dynamicznych zaowocowało wieloma, względnie niezależnymi, aplikacjami w szeroko rozumianej humanistyce. Jedna z najistotniejszych (i jednocześnie najstarszych) dyskusji związanych z dynamiką nieliniową toczy się w obrębie epistemologii. Początkowo dyskusja ta dotyczyła głównie problemów poznania naukowego w naukach przyrodniczych, obecnie poszerza krąg odniesień nie tylko o nauki humanistyczne, ale także o samą literaturę i sztukę, traktując je jako swoiste narzędzia poznania (i opisu tego poznania) świata[2]. Bezpośrednim kontekstem dla tego typu refleksji jest twierdzenie, że kultura jako taka jest złożonym systemem dynamicznym, dlatego też można się spodziewać wielorakich związków między różnymi jej składnikami [Hayles 1989: 320].

Debata epistemologiczna koncentrowała się najczęściej wokół pojęcia paradygmatu poznawczego, początkowo interpretowanego jedynie w odniesieniu do nauk ścisłych i przyrodniczych, z czasem jednak rozwiniętego do „kulturowego archetypu poznawczego" [Hayles 1984], obejmującego swoim zakresem nie tylko naukę, lecz wszelkie przejawy kultury.

„Filozofia chaosu" niejako wymusza ponowne rozważenie starych problemów filozoficznych, i to niezależnie od tego, z jakiej dziedziny szczegółowej czerpie bezpośrednią inspirację. Wydaje się, że każda (niestarająca się za wszelką cenę o zachowanie „lokalności") refleksja interpretująca wyniki badań z konieczności poruszy któryś z problemów

---

[1] Również humanistycznych, choć tutaj jej możliwości eksplikacyjne są rozpoznawane i dyskutowane, zob. Bakuła, Heck 2006.

[2] W pewnym sensie powtarza więc teoretyczny program naturalizmu w sztuce, szczególnie w wersji propagowanej przez E. Zolę i Grupę Medanu; zob. Głowiński i in. 1998: 334–336; Pavis 2002: 322–323.

uważanych tradycyjnie albo za rozstrzygnięty, albo za będący jedynie kwestią indywidualnych przekonań [por. Tempczyk 1998: 184–185; zob. również wiele przykładów w: Gleick 1996].

W pracach poświęconych dynamice nieliniowej pojawia się przy tej okazji zagadnienie relacji między determinizmem a przewidywalnością [zob. np. Tempczyk 1998: 21–31]. Powstanie samej dynamiki nieliniowej, jako swoistego paradygmatu badawczego, wiąże się z zakwestionowaniem ich ścisłej współzależności, gdyż dopiero oddzielenie determinizmu od przewidywalności otwiera perspektywę chaologiczną:

> Obecnie wiadomo, że powiązanie determinizmu i przewidywalności nie jest ani ogólne, ani konieczne. Jest ono prawidłowe tylko dla stosunkowo wąskiej klasy procesów stabilnych i regularnych. To, co dawniej uważano za regułę, dzisiaj traktowane jest jako wyjątek. Jak udowodnił Poincaré, stabilnych układów dynamicznych jest bardzo mało w porównaniu z liczbą układów niestabilnych [Tempczyk 1998: 27].

Badania H. Poincaré'go dowiodły również, że sama stabilność jest w pewnym sensie funkcją skali i punktu oglądu. Układ ruchu planetarnego, badany i opisywany od tysiącleci, i uważany za przewidywalny, powinien być w związku z tym stabilny. Jednak Poincaré pokazał, że jest również niestabilny. Problem w tym przypadku (podobnie jak w wielu innych) polega na tym, że w zależności od skali oglądu ruchy planet, czy ogólniej ciał niebieskich, mogą być opisane w sposób prosty, a jeśli chodzi jedynie o obserwacje rozgwieżdżonego nieba, to będzie również w pełni przewidywalny (jest to związane z dokładnością pomiarów i przewidywań). Jeśli natomiast chodzi o pełny opis zachowania się układu ruchu dowolnych ciał względem siebie, to sytuacja jest nierozwiązywalna: nie da się z dowolną dokładnością obliczyć ruchów już trzech ciał, nie mówiąc o większej ich ilości (tego właśnie dowiódł Poincaré). Oczywiście nie oznacza to, że powstałe na przestrzeni tysięcy lat traktaty astronomiczne nie przedstawiają żadnej wartości poznawczej. Wręcz przeciwnie, wszystkie one są doskonałymi przykładami opisów (i skorelowanych z nimi obszarów przewidywań) lokalnych przybliżeń, porządkujących według „przyjętej miary" złożoną całość. Przy czym – co chyba szczególnie istotne – żadne z nich nie zajmuje pozycji *a priori* uprzywilejowanej, bo żadne nie opisuje całości z dowolną dokładnością. W każdym – w zależności od celu i narzędzi badań – jakiś aspekt jest pominięty, a uwypuklony inny[3].

---

[3] Najbardziej znany przykład stanowią dwa sposoby opisu Ziemi i ciał niebieskich z niej widzianych: helio- i geocentryczny.

Z punktu widzenia historii metod naukowych problem nie jest już sprowadzany (tak jak jeszcze przed stu laty) jedynie do postulatu doskonalenia narzędzi badawczych i odrzucania koncepcji niezapewniających uzyskanej dokładności – co jest w gruncie rzeczy prostą konsekwencją przyjęcia założenia o nierozłączności determinizmu i przewidywalności. Okazuje się, że sytuacja jest bardziej złożona i wymaga porzucenia (przynajmniej części) pozytywistycznych przyzwyczajeń; nie narzuca jednak rezygnacji z precyzji czy poszukiwania przejawów determinizmu, wymaga natomiast włączenia postulatów uważanych przez długi czas za nieracjonalne. Opozycja między tym co racjonalne a nieracjonalne utożsamiana była z ciągiem kolejnych par opozycyjnych, tworzących dwa rozłączne zbiory pojęć określających wiedzę o świecie. W jednym znajdowało się to, co racjonalne, znane, uporządkowane, zdeterminowane, przewidywalne itd. W drugim było to, co nieracjonalne, nieznane, chaotyczne, przypadkowe, nieprzewidywalne itd. Przy czym każdy element w obrębie zbioru był jednocześnie warunkiem koniecznym i dostatecznym pozostałych elementów – to co racjonalne było takie wtedy i tylko wtedy, gdy było jednocześnie poznane, uporządkowane, zdeterminowane, przewidywalne itd. Okazuje się, że cechy powyższe mogą się grupować w innych konfiguracjach. Michał Tempczyk tak komentuje ten problem:

> Można paradoksalnie powiedzieć, że dokonane dzięki dynamice nieliniowej oddzielenie determinizmu od przewidywalności umocniło rolę tego pierwszego w naukowym obrazie świata. Dawniej trudno było wyjaśnić, dlaczego w świecie deterministycznym i regularnym tak wiele jest zjawisk chaotycznych i nieprzewidywalnych. […] Podstawowe procesy zachodzące na poziomie składników układu są często proste i łatwe do opisu, natomiast utworzona dzięki nim całość ma własne globalne formy działania, które są czasami kapryśne i nieprzewidywalne, a czasem prowadzą do nieoczekiwanego uporządkowania na wyższym poziomie organizacji. Teoria chaosu zajmuje się właśnie takimi procesami [Tempczyk 1998: 30–31].

W świetle „filozofii chaosu" ani zwolennik determinizmu, ani zwolennik intedeterminizmu nie są w stanie podać pełnego, zgodnego z aktualnym stanem wiedzy opisu rzeczywistości. Determinista, jeśli tylko będzie konsekwentnie (do wszystkich pojawiających się w polu doświadczenia zjawisk) stosować racjonalne procedury analityczne, trafi w końcu na zjawiska wykazujące przypadkowość. Podobnie jego tradycyjny adwersarz, jeśli zechciałby konsekwentnie (wystarczająco długo) obserwować świat zjawisk przypadkowych, stanie w końcu wobec spontanicznie samoorganizujących się w chaosie stabilnych struktur porządkujących. Tak więc – paradoksalnie – konsekwentny determinizm

prowadzi swojego wyznawcę do zjawisk indeterministycznych, i na odwrót. „Filozofia chaosu" obejmuje oba stanowiska, traktując je jako niezbędne elementy większej, dynamicznej i bardziej złożonej całości.

W tej „całości" tradycyjne przeciwieństwa tracą swoją absolutną moc, nawet samo pojęcie całości staje się pojęciem granicznym – niepodobna uchwycić (i zatrzymać) tak określonego obiektu. Tradycyjna opozycja między częścią i całością staje się relatywna: coś jest całością jedynie względem wyodrębnionej części, nie będąc jednocześnie całością „w ogóle", i na odwrót. Istnieją np. zjawiska i procesy lokalnie przypadkowe i globalnie stabilne (np. samoorganizacja w strukturach dysypatywnych czy uniwersalność Feigenbauma w generatorach liczb losowych), ale jednocześnie są też takie, które lokalnie są ściśle uporządkowane i globalnie chaotyczne (np. „efekt motyla" powodowany przez dużą liczbę różnorodnych, ale prostych oddziaływań czy wyzwalanie się kaskady podwajania okresu). Wydaje się, że każda efektywnie wyznaczona całość może po przeskalowaniu stać się częścią innej całości, która nie musi być realnie „większa". Kluczowe jest w tym wypadku skalowanie. W relacji części do całości są np. codzienne działania człowieka w stosunku do zachowania się ekosystemu. Również w relacji części do całości są stany ekosystemu (obok innych czynników, np. kulturowych) wobec stanów umysłu człowieka. W relacji części do całości są także stany umysłu (obok np. czynników czysto fizycznych, nieuwarunkowanych mentalnie) w stosunku do zachowania się człowieka [por. Tempczyk 1998: 202–204]. Należy tutaj odróżnić dwa rozumienia całości. Jedno występuje tylko w relacji do części i wraz z nią. Drugie rozumienie odnosi się do paradoksalnej z punktu widzenia logiki formalnej „całości wszystkich całości", całości sugerowanej, choć nie definiowanej, jako odniesienie i przestrzeń „filozofii chaosu". Podobną, niechwytną granicę ukazuje fizyka subatomowa – nawet cząstki elementarne nie stanowią już ostatecznej podstawy, ukazując coraz większą złożoność między sobą i w swoich jeszcze bardziej podstawowych składnikach, kwarkach – coś, co miało stanowić podstawowy budulec wszechświata, samo wykazuje nie mniejszą złożoność, samo staje się „światem" [zob. np. Zukav 1995: 235–307].

Formalnologiczna paradoksalność powyższych ustaleń jest jednak pozorna, w tym sensie, że dotyczy (i obowiązuje) w ramach części wyodrębnianych w „filozofii chaosu"; powyższe paradoksy są nimi tylko z określonych punktów widzenia. Tempczyk wyjaśnia ten problem, odwołując się do modeli pracy mózgu, sugerując, że

> mózgi uczonych w okresie twórczego myślenia funkcjonowałyby w jakiś inny, osobliwy sposób, sprzeczny ze swym normalnym, godnym podziwu logicznym działaniem przy przechodzeniu od jednego paradygmatu do drugiego.

Jednak przeciwieństwo między „normalną" („logiczną") a „twórczą" („osobliwą") pracą mózgu jest charakterystyczne jedynie dla „liniowego, algorytmicznego modelu myślenia"; traci natomiast swoją „paradoksalność", jeśli zastosujemy nieliniowy model dynamiczny [Tempczyk 1998: 247–248]:

> można powiedzieć, że myślimy logicznie, gdy nasz mózg pracuje w ramach jednego dobrze działającego układu dynamicznego. […] Sytuacja zmienia się, gdy dostajemy się w obszar działania kilku atraktorów, lub gdy ze znanych nam struktur wyłania się nowa, ogólniejsza od nich i bardziej elastyczna. […] Ten stan […] bardzo przypomina działanie układu nieliniowego w okresie przejścia fazowego. […] Taki okres przejściowy można zrozumieć i opisać w naukowy, racjonalny sposób, trzeba jednak skorzystać z innych niż dawniej pojęć i z metod dostarczanych przez nowoczesne teorie działania mózgu. Dzięki nim to, co filozofom wydawało się niemożliwe do zrozumienia, stało się przedmiotem rutynowych badań naukowych, a dawne przeciwieństwo z wolna okazuje się pozorne[4].

Paradoksalność, a raczej wieloznaczność niektórych sformułowań i ustaleń związanych z zastosowaniami teorii chaosu wynika częściowo z jej interdyscyplinarności. Badanie problemów usytuowanych na granicy (bądź poza granicami) tradycyjnych dyscyplin naukowych powoduje konieczność jednoczesnych odniesień do heterogenicznych dziedzin dysponujących odrębnymi językami opisu, czego następstwem może być właśnie względna niejednoznaczność. Problem ten dotyczy nie tylko aplikacji teorii chaosu, ale wielu postmodernistycznych strategii badawczych i eksplikacyjnych. Doskonałym przykładem jest zamieszanie, wywołane przez interakcję performatyki i teatrologii, które od kilkunastu przynajmniej lat dynamizuje dyskurs teatrologiczny[5].

Powyższe uwagi Tempczyka mogą sugerować, że jest to sytuacja przejściowa, która może ulec i ulega stopniowej zmianie w miarę upowszechniania jednolitego języka opisu. Jest to proces powolny, gdyż wraz z postępującymi aplikacjami dynamiki nieliniowej (lub szerzej

---

[4] Obok nieliniowych teorii pracy mózgu, o których pisze Tempczyk, istnieją również (co prawda nieliczne) dane doświadczalne sugerujące, że aktywność mózgu ma charakterystykę nieliniową – wykresy ilustrujące wybrane „przestrzenie fazowe" (np. pomiary elektroencefalograficzne reakcji mózgu osoby, która rozwiązuje zadanie arytmetyczne lub odpoczywa) dają obrazy sugerujące istnienie dziwnych atraktorów; zob. Briggs 1992: 31–32.

[5] Zob. w tym kontekście znakomity tekst Baza Kershawa, omawiający i wchodzący w swego rodzaju trialog z dwoma kardynalnymi (dla samej dyskusji) i jednocześnie radykalnymi (w swoich ustaleniach) propozycjami: J. McKenziego [2001] i R. Schechnera [2002] – Kershaw [2006]; szczęśliwie istnieją już polskie ich przekłady – McKenzie 2011, Schechner 2006.

całego paradygmatu naukowego) ma miejsce jednoczesne uzgadnianie nowych koncepcji z uzyskanymi dotychczas w poszczególnych dziedzinach wynikami, które były formułowane w specyficzny dla każdej z dziedzin sposób. Hayles [1991: 3] twierdzi wręcz, że:

> Liczne metody dynamiki nieliniowej nie są nowe, sięgają wstecz do dziewiętnastego stulecia; a wiele z jej centralnych wglądów było antycypowanych w dziewiętnastym i wcześniejszych wiekach[6].

Jest to o tyle istotna uwaga, że zarówno w obrębie dyskursu humanistycznego, jak i teatrologicznego, mamy do czynienia z nieustannymi reinterpretacjami tradycyjnych koncepcji (sięgających wstecz do Platona i Arystotelesa czy Bharatamuniego). Taką konieczność, szczególnie dla teatrologów, narzuca nie tylko retoryka współczesnej humanistyki, ale również – a raczej przede wszystkim – współczesne praktyki teatralne, sięgające po odległe w czasie i przestrzeni estetyki i techniki wykonawcze. Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru stanowi przykład zinstytucjonalizowania tej strategii kulturowej, do której, ze swej strony, przyczyniają się zjawiska globalizacyjne i intensywny dialog międzykulturowy. Problem doczekał się już podręcznikowego, historycznego opracowania, wszechstronnie ujmującego tę niezwykle dynamiczną kulturowo sytuację w teatrze współczesnym, przy czym jej czasowe ramy nie dotyczą ostatnich kilkunastu lat, lecz sytuowane są przynajmniej w połowie ubiegłego stulecia [zob. Williams 2010].

Zanim przejdziemy do modelowania zdarzenia teatralnego i charakterystycznej dlań sytuacji komunikacyjnej (również międzykulturowej), przyjrzymy się pewnym praktykom teatralno-dramatycznym i próbom dyskursywnego ich ujęcia, ponieważ stanowią jedno z wyzwań, na które dalsze rozważania mają dać odpowiedź.

2. Złożoność i teatr kwantowy

Właśnie złożoność (*complexity*), wynikająca z wpisanych i wpisywanych w realizacjach, iterowanych w kolejnych interakcjach opozycji (wszak bez nich, jakkolwiek różnorodnie rozumianych, w ogóle nie byłoby ani dramatu, ani teatru), stanowi główną oś chaologicznego dyskursu teatralnego. W serii artykułów, publikowanych na łamach ,,New Theatre Quarterly"[7], wyłania się obraz zróżnicowanego wewnętrznie

---

[6] Zob. również uwagi K.N. Hayles na temat istoty „rewolucji chaologicznej" w: Hayles 1991: 3–8.

[7] George 1989; Vanden Heuvel 1993; Demastes 1994; Armstrong 1997; Gargano 1997; Gargano 1998.

„dialogu między nauką a sztuką teatru i dramatu”[8]. Zdaniem Cary Gargano mamy do czynienia z „nową *détente* między dwoma, tradycyjnie antagonistycznymi dziedzinami, jako że staje się możliwe badanie jednej dyscypliny przy wykorzystaniu analitycznego i opisowego słownika innej”. Dzięki temu pojawia się „nowe podejście krytyczne, oferujące nam nowe sposoby postrzegania i dyskutowania składników tekstu dramatycznego, jak również nowe sposoby opisu tekstu przedstawienia teatralnego” [Gargano 1997: 214].

W opinii Michaela Vandena Heuvela bezpośrednim odzwierciedleniem paradygmatycznych przemian w nauce jest z jednej strony polaryzacja czy raczej napięcie między klasyczną koncepcją formy dramatyczno-teatralnej, wiązaną tradycyjnie z Arystotelesem, a teatrem (i dramatem) eksperymentalnym. Pierwszy „zawsze ucieleśniał poprzez swoją formę podstawowe założenia epistemologiczne i ontologiczne tego, co Thomas Kuhn określa jako ‘normalną naukę’ w naszej wersji kulturowej: jej racjonalność, pozytywizm i liniowość”. Natomiast „teatr eksperymentalny […] rozwija świadomie różne niearystotelesowskie, niepozytywistyczne gramatyki teatralne w celu przedstawienia wiedzy, podmiotu, poznania i rzeczywistości metodami paralelnymi do tych, które wyłaniają się z nowych nauk” [Venden Heuvel 1993: 257]. Z drugiej strony, w samym teatrze eksperymentalnym również mamy do czynienia z pewną polaryzacją: między „teatrem kwantowym”[9] a „teatrem post-kwantowym”. Badania nad pierwszym koncentrują się raczej w sferze poetyki odbioru, uwypuklając w spektaklu świadomość jego „zdarzeniowości”. Drugi termin, wiążący analizę spektaklu z teorią i filozofią chaosu, jest bardziej odpowiedni dla badań kierujących się w stronę dyskursu kulturowego [Venden Heuvel 1993: 255]. Polaryzacja ta wynika z faktu, iż przesunięcie *punktu ciężkości* reprezentacji teatralnej dokonuje się (analogicznie do ruchu od teorii kwantów do teorii chaosu) „w stronę przyjęcia systemów niosących wizję życia jako wielorakiego, przypadkowego, złożonego i ostatecznie niezdeterminowanego. Era dekonstrukcji pomogła […] skontekstualizować i elegancko przedstawić różnorodność niearystotelesowskich

---

[8] Szerzej omawiam ten problem w odniesieniu do literatury w innym miejscu [Bartosiak 2006]. Tutaj przedstawiam ustalenia dotyczące praktyki teatralnej i związanego z nią dyskursu krytycznego.

[9] Termin zaproponowany w 1989 przez Davida E.R. George’a [George 1989], w celu podkreślenia związków między wizją rzeczywistości proponowaną przez teorię względności i teorię kwantów a pewnymi aspektami reprezentacji scenicznych. „Teatr kwantowy” to teatr potencjalny, teatr podkreślający swoją „liminalną realność”, konstatujący swoje zawieszenie „między ideą zdarzenia a faktycznym zdarzeniem”, oscylujący „między możliwością a realnością” [George 1989: 178].

form teatralnych: happeningów, przedstawień *fluxus*, oper obrazowych [*image-operas*], sztuki performance". Pomogła zatem w dyskursie na temat „teatru kwantowego"[10], jednak „pewne ważne idee, związane zarówno z teorią chaosu, jak i z dekonstrukcją, zostały zagubione lub błędnie zinterpretowane", gdyż w „chaologii, podobnie jak w dekonstrukcji stosowanej przez Derridę, nacisk położony jest na analizę efektów niezdeterminowania w obrębie (lub wobec) szerszych struktur porządkujących" [Vanden Heuvel 1993: 259–260].

Zdaniem Cary Gargano obydwie wyróżnione postawy artystyczne operują takimi samymi chwytami i technikami reprezentacji scenicznej: koncentracja na nieciągłości, fragmentacji, zwrotności i przypadkowości, niestabilność działań bohaterów, zarówno w ich układzie, jak w motywacjach („postacie próbują ustanowić logiczne związki przyczynowo-skutkowe, które są następnie unieważniane przez pozornie nieistotne szczegóły ściągające poważne konsekwencje"), „nowe spojrzenie na kondycję ludzką, określane przez wielu krytyków jako rozpaczliwe i nihilistyczne", scenografia nierespektująca wynikających z aksjomatyki Euklidesa zasad perspektywy, konstruowanie takiej przestrzeni teatralnej, która byłaby jednocześnie zamknięta i otchłanna, konkretna i nieokreślona, „kombinacja strukturalnej, narracyjnej i wizualnej linearności i nieliniowości" [Gargano 1997: 215–216, 218; Gargano 1998: 153–154]. Te i wiele innych metod służy ostatecznie reprezentacji szeroko rozumianej struktury dysypatywnej [Gargano 1998: 156], ewoluującego w czasie układu w stanie „dalekim od równowagi" [Gargano 1997: 215–219]. Rozpoznana przez Michaela Vendena Heuvela polaryzacja jawi się zatem w świetle rozważań Gargano jedynie jako problem kompozycyjny: dominanta położona na niestabilnościach sprawi, że uzyskamy nieoznaczoną, kwantową wizję rzeczywistości, nihilistyczną w swoich „lokalnych otchłaniach nieładu"; jeśli natomiast autor skupi naszą uwagę na procesach prowadzących do „wyłaniania się porządku z chaosu", otrzymamy wizję „postkwantową"[11].

Obierając za punkt wyjścia koncepcję ewolucyjnej samoorganizacji ludzkiej świadomości, Gordon Armstrong sugeruje w ogóle porzucenie rozważań nad „chaosem" jako „ślepej uliczki", prowadzącej niezmiennie do sygnalizowanych powyżej (i wielu innych) ambiwalencji [Armstrong 1997: 277–278]. Teatr traktowany jest tutaj „jako złożony układ adaptacyjny". Badacz zwraca uwagę na fakt, że w teatrze złożoność manifestuje

---

[10] Na temat istoty dramatyczno-teatralnej „reprezentacji kwantowej" zob. George 1989; Venden Heuvel 1993; Gargano 1998.

[11] Więcej szczegółowych w odniesieniu do konkretnych spektakli zob. Vanden Heuvel 1993; Gargano 1997; Gargano 1998.

się w trakcie pisania, podczas prób do spektaklu, w trakcie samego spektaklu oraz w performatywnych procesach zachodzących w umyśle dramatopisarza, scenografa, reżysera i aktorów. A także w analogicznych procesach mających miejsce po stronie widowni. Wspólny im wszystkim jest „repertuar reakcji" odwołujących się do „imperatywów ewolucyjnych, neuroanatomicznych i kulturowych" człowieka jako gatunku samoświadomego [Armstrong 1997: 278–280]. Ponieważ „ludzki mózg i funkcjonowanie świadomości w interpretowaniu oraz inscenizowaniu przedstawienia teatralnego jest najbardziej selektywnym i adaptacyjnym mechanizmem, znanym naukom przyrodniczym", teatr jest nie tylko „substratem świadomości", lecz przede wszystkim fenomenem kulturowym związanym siatką sprzężeń zwrotnych ze stanem „podwyższonej świadomości umysłu i ciała" [Armstrong 1997: 277–278]. Badania nad modelem teatru, mającym za podstawę powyższą koncepcję, napotykają jednak na trudną teoretycznie i metodologicznie barierę w postaci konieczności skonstruowania modelu złożonego układu trójstronnych relacji między sferami imperatywów ewolucyjnych, neuroanatomicznych i kulturowych. Armstrong zaproponował jedynie lokalny model imperatywów biologiczno-ewolucyjnych w postaci „czterech podstawowych reakcji obwodowego układu nerwowego – walki, ucieczki, zbliżenia seksualnego i głodu" [Armstrong 1997: 287–288].

3. Podstawy modelowania dynamicznej złożoności

Zdaniem Stephena Kellerta,

> nie ma powszechnej zgody odnośnie do tego, czym dokładnie jest 'teoria chaosu', […] większość badaczy i matematyków rzadko w ogóle używa wyrażenia 'teoria chaosu', preferując mówienie o 'studiowaniu zjawisk chaotycznych' czy 'badaniu dynamicznego chaosu' […]. Jednak należy pamiętać, że tak jak 'chaos', o którym mowa, nie jest chaosem nie dającego się ogarnąć zgiełku, tak 'teoria' w teorii chaosu nie jest tak naprawdę teorią w staromodnym sensie. Nie ma prostej, potężnej i wszechstronnej teorii wszystkich zjawisk chaotycznych, a raczej wiązka teoretycznych modeli, matematycznych narzędzi i technik doświadczalnych [Kellert 1994: x].

Sytuacja ta nie wyklucza oczywiście powszechnej zgody co do natury samego 'chaosu'. Badania eksperymentalne, prowadzone w różnych dziedzinach („od pomiarów aktywności fal mózgowych, przez roczne modele zachorowań na odrę, do niestabilności w przewodnictwie elektrycznym kryształów") wykazują ekstremalną wrażliwość tych układów na warunki początkowe, wskazują też na „istnienie dziwnych atraktorów wraz z zawile zwiniętymi strukturami fraktalnymi" oraz

na inne charakterystyczne dla teorii chaosu elementy. „‘Chaos’ okazuje się rzeczywiście użytecznym terminem w szerokim spektrum badań naukowych” [Kellert 1994: 1–28].

Jednocześnie „teoria chaosu, dzięki konstruowaniu modeli ukazujących porządek, pozwala zrozumieć pojawianie się nieprzewidywalnych zachowań”. Kellert określa taką procedurę poznawczą „rozumieniem dynamicznym”, w którym istotne jest myślenie raczej w kategoriach modeli niż praw [Kellert 1994: 79, 114–118]. Modelowanie dynamiki chaosu opiera się na kilku elementarnych pojęciach, są to: fraktal, atraktor (w szczególności – dziwny atraktor), przestrzeń fazowa, iteracja i skalowanie.

Fraktal

Pojęcie fraktala zostało wprowadzone w 1975 roku przez Benoîta B. Mandelbrota, który „ukuł termin *fraktal* od łacińskiego słowa *fractus*, oznaczającego »chropowaty, nierówny; połamany«”, aby za pomocą jednego pojęcia objąć wszystkie kształty „posiadające wspólną własność, polegającą na tym, że są »chropowate i nierówne, ale samopodobne«”, tj. fragmentaryczne, nieregularne i podobne do samych siebie, czyli „w pewnym, nieścisłym sensie »jednakowe«” [Mandelbrot 1983: 1662; Mandelbrot 1986: 157; Briggs 1992: 61; Gleick 1996: 108]. Jakkolwiek samo pojęcie fraktala (zbioru fraktalnego) jest matematyczne, niezwykle trudno jest podać taką jego ścisłą definicję, która mogłaby być powszechnie używana, gdyż każda taka próba prowadzi do pozostawienia poza obszarem refleksji części zaobserwowanych już zjawisk [Mandelbrot 1983: 1674–75; Mandelbrot 1986: 157–159; Briggs 1992: 71–72; Tempczyk 1996: 334, 337]. Badania nad strukturami fraktalnymi podporządkowane są z reguły pewnym szczególnym problemom i dla uproszczenia rozważań przyjmowana jest taka definicja, która najlepiej pokrywa badany obszar. Dlatego wyróżnia się wiele typów i klas obiektów fraktalnych. Wydaje się, że każda definicja jest zbyt szczegółowa (jako że sformułowana dla potrzeb danej dziedziny lub konkretnego celu badawczego), aby objąć ogólną ideę fraktala. Same fraktale są jednocześnie ‘ogólne’ i ‘szczególne’, gdyż każdy zaobserwowany fraktal jest jedynie skończonym przybliżeniem nieskończonego z natury całego fraktala i na odwrót – każdy właściwy fraktal może być zaobserwowany poprzez swoją skończoną część, która jest „podobna” do całości [zob. np. Tempczyk 1996: 331]. Wydaje się, że najbardziej ogólną definicją fraktala jest powyższy, fragmentaryczny opis Mandelbrota, natomiast najbardziej adekwatna definicja polega po prostu na wyszczególnieniu

własności faktycznie rozpoznanego fraktala. Należy w tym miejscu dodać, że samo słowo 'fraktal' oznacza w języku angielskim (a więc w języku, w którym po raz pierwszy się pojawiło i poza którym poniższe uwagi nie są już tak oczywiste) rzecz i własność. I nie jest to jedynie problem wariantywności leksykalnej, lecz kompleksowe znaczenie, zamierzone przez jego twórcę. Termin składa się (niejako na mocy założenia, tj. swojej konstrukcji gramatycznej) z dwóch nierozdzielnych aspektów: rzeczowego i przymiotowego – choć w dyskursie najczęściej ulegają one rozdzieleniu z powodów natury gramatycznej (i pojęciowej). Ponadto można mu przypisać również trzeci aspekt, związany z faktem, iż sama manifestacja fraktala jest fraktalna – proces prowadzący do całkowitego wyłonienia się fraktala jest nieskończony, samopodobny (ze względu na iteracje), nieregularny (nieliniowość) i fragmentaryczny (na każdym etapie stawania się stanowi faktyczną granicę chaosu). Michał Tempczyk ujął tę złożoną sytuację w prostej konstatacji: „Pomysł Mandelbrota polegał na tym, aby fraktal utożsamić z przepisem na jego konstruowanie" [Tempczyk 1995: 130]. Podobnie błyskotliwej formuły użył Baz Kershaw, aby oddać podstawowy problem dyskursu o performansie i performatywności:

> Ilustracją tego problemu jest paradoks Po-changa, który spytany o poszukiwanie natury Buddy, odparł: „To tak, jakby szukać wołu, jadąc na nim" [Kershaw 2006: 31].

Zwróćmy również uwagę na trzy cechy w rozwoju samej dynamiki nieliniowej. Pierwsza związana jest ze stopniową manifestacją samego fraktala. Uzyskanie obrazu najsłynniejszego z nich, zbioru Mandelbrota, zabrało w efekcie kilka lat, a i tak były to jedynie fragmentaryczne, chropowate i tak naprawdę sugerujące jedynie pewną całość reprezentacje, kształty percepcyjnie dopełniane i wyodrębniane z tła. Rozpoczęte przez Mandelbrota w roku 1979 badania przynosiły (od 1980 począwszy) coraz spójniejsze percepcyjnie reprezentacje graficzne, jednak przez kilka następnych lat uzyskanie całkowicie spójnego obrazu, znanego z publikacji z drugiej połowy lat 80., nie było możliwe. Z punktu widzenia matematyki numerycznej nadal nie jest to możliwe (żaden komputer nie jest w stanie wykonać *nieskończonej* liczby iteracji), ale też nie jest uważane za konieczne. Reprezentacje graficzne, znane z wielu już obecnie publikacji, sprawiają wrażenie spójnych (pełnych, kompletnych) głównie ze względu na (technologiczną) możliwość uzyskiwania większej rozdzielczości przedstawień (niż statystyczna) zdolność percepcyjna ludzkiego oka. Możliwość *zobaczenia* obrazów fraktalnych w ich najbardziej *nieskończonej abstrakcyjnej*

postaci (percepcyjnej!) pojawiła się wraz z rozwojem zaawansowanych technologii obliczeniowych[12]. Cecha ta wydaje się bardzo istotna, ponieważ tak w naturze jak w kulturze iteracje nie przebiegają z taką prędkością i ukazują jedynie fragmentaryczne obrazy, które uważane są jednak przez chaologów za części kompletnych z istoty całości.

Druga własność polega na tym, że z metodologicznego punktu widzenia istnieją dwa sposoby efektywnego badania fraktali. Pierwszy – to iteracja algorytmu, która hipotetycznie, po długiej serii chaotycznych danych, powinna wyłonić wzorzec (kształt, formę, obraz) porządkujący. Drugi sposób polega na działaniu skierowanym przeciwnie – od danego zbioru punktów, tworzących pewien rodzaj wzorca, do nieznanej jeszcze procedury algorytmicznej, definiującej obliczalne zachowanie układu dynamicznego. Metoda ta znana jest jako *rekonstrukcja dziwnych atraktorów* [Peitgen, Jürgens, Saupe 1996: 312]. W praktyce badawczej stosuje się najczęściej swego rodzaju kombinację obu metod, przypominającą zasadę „koła hermeneutycznego" – i ten właśnie fakt stanowi istotny rys rozwoju dynamiki nieliniowej.

Trzecia cecha dała o sobie znać, gdy pewne nierozwiązane w jednej dziedzinie problemy zostały wyjaśnione (i częstokroć również znacznie rozwinięte) dzięki wynikom uzyskanym w innej dziedzinie za pośrednictwem matematyki abstrakcyjnej, która jest w stanie badać znacznie więcej („nieskończenie" więcej) iteracji określonego algorytmu niż jakakolwiek nauka eksperymentalna. Jedynie bowiem wtedy manifestują się (zauważalnie) formy „wyższego" porządku, dając w ten sposób uporządkowany kształt fragmentarycznym, pozornie chaotycznym danym. Formy wyłaniające się w naturze i w kulturze, a więc w domenach badań nauk przyrodniczych i humanistycznych, stanowią radykalnie różne obiekty badań od ich abstrakcyjnych odpowiedników matematycznych. Poza tym że one same są w stanie nieustannego rozwoju, a bada się jedynie ich „aktualne", „nie skończone" stany ostatecznej (nieznanej i w sensie procesualnym „nieskończonej") postaci – obie nie dysponują narzędziami badawczymi, które umożliwiałyby im powtarzanie „doświadczeń", „postrzeżeń", „doznań" w tych samych warunkach początkowych nie tylko w „nieskończoność", ale choćby tak wiele razy, jak to ma miejsce w sytuacji modelowania przy użyciu zwykłego komputera osobistego.

---

[12] Historię zbioru Mandelbrota i jej związek z rozwojem technologii obliczeniowych, a także kolejne, bardzo jeszcze fragmentaryczne, chropowate przybliżenia graficzne obiektu, zob. Mandelbrot 1995: 30–33; Mandelbrot 1986: 151–157; Peigen, Jürgens, Saupe 1996: 474–475; Gleick 1996: 230–237.

Atraktor w przestrzeni fazowej

Pojęcie atraktora służy do opisu długookresowych stanów układów dynamicznych [Coveney, Highfield 1997: 509]. Zazwyczaj są one przedstawiane graficznie jako zbiory punktów w tzw. „przestrzeni fazowej", będącej przestrzenią wszystkich możliwych stanów układu [Gleick 1996: 145]:

> W przestrzeni fazowej pełna wiedza o układzie dynamicznym w danej chwili zawiera się w pojedynczym punkcie. Ten punkt jest układem dynamicznym w tej chwili. W następnej chwili jednak system zmieni się bardzo nieznacznie, a punkt się przesunie. Historia układu może być przedstawiona przez poruszający się punkt, który wraz z upływem czasu kreśli orbitę w przestrzeni fazowej.

Dla systemów stabilnych zbiór ten ma pojedynczy element – punkt reprezentujący swoimi współrzędnymi warunki ustabilizowanego układu. Stany układów okresowych lub quasi-okresowych są regularnie „przyciągane" (zjawisko atraktywności) w swoich przestrzeniach fazowych do krzywych gładkich (np. okrąg, spirala, itp.). W obu przypadkach układy uważa się za przewidywalne w długich okresach, ponieważ po pewnym czasie (od „uruchomienia") zachowują się „linearnie", co oznacza, że każda zmiana w każdym z ich rekurencyjnych kroków wytwarza porównywalny z nią efekt. Uważa się zatem, iż mając wiedzę na temat któregokolwiek stanu, można „przewidzieć" dowolny inny stan. Przeświadczenie takie jest podstawą nauczania w szkołach; taką naturę ma większość nauczanych praw fizycznych i związanej z nimi matematyki (tę listę można rozszerzać na inne dyscypliny, „przedmioty" nauczania – również humanistyczne, wszelkiego typu jednokierunkowe związki przyczynowo-skutkowe, proste prawa rozwoju i ewolucji, np. form i kierunków w sztuce itd.). Lecz w perspektywie teorii chaosu są to jedynie lokalne przybliżenia daleko bardziej złożonych sytuacji albo po prostu bardzo szczególne przypadki zjawisk z istoty nieliniowych, holistycznych, które uważa się za nieporównywalnie częstsze i powszechniejsze w realnym świecie, tak natury jak kultury [zob. Briggs 1992; Gleick 1996].

Skalowanie

Historyczne aproksymacje nie są oczywiście traktowane jako błąd, lecz istotne (choć często nieuświadamiane) ograniczenie przestrzeni rozważań do jednego, dwóch lub trzech wymiarów. Zachowanie

większości realnych układów dynamicznych zależy od większej niż przypuszczano liczby zmiennych; część z nich zaniedbywano, zakładając, że nie wpływają *w istotny sposób* na całość układu, i rezygnując z pełnego opisu, który częstokroć nie był ze względów technicznych i praktycznych możliwy ani konieczny z punktu widzenia założonych celów badania. W ten sposób uzyskiwano satysfakcjonujące wyniki i prawa, od których jednak było dużo wyjątków. Z czasem okazało się, że właśnie te „wyjątkowe" sytuacje są albo *typowe*, albo odpowiedzialne za *istotne* cechy zachowania się systemu. Przykładów dostarczyła fizyka ostatniego stulecia, a pośrednio zaświadcza o tym również wzrost znaczenia np. indywidualizmu w humanistyce – bo jak zauważa Ian Stewart przestrzenie wielowymiarowe „mają swoje własne indywidualne tożsamości" [Stewart 1994: 107].

Skalowanie jest związane z precyzją badania. Jest z jednej strony przejściem między częścią a całością. Z drugiej natomiast może prowadzić do ustanowienia innego układu współrzędnych, ponieważ badana „część" ujawnia swoje niewidoczne z perspektywy „całości" wymiary (czynniki ją kształtujące) – w skrócie „część" ma inną przestrzeń fazową [zob. Briggs 1992: 25–27]. W rozwoju nauki samo skalowanie znane jest od dawna, jednak każda procedura skalująca uważana była za jedyną prowadzącą do *obiektywnej* precyzacji badań. W istocie jest ona szczególną (bo niekoniecznie liniową) procedurą aproksymacyjną. Jedną z najgłośniejszych egzemplifikacji problemu skalowania jest odpowiedź na słynne pytanie Mandelbrota z jego pierwszej książki oznajmiającej powstanie geometrii fraktalnej, *Fractal geometry of nature* z 1977: Jak długa jest linia brzegowa Wielkiej Brytanii? Okazuje się, że „Pytanie jest dziwaczniejsze niż się wydaje, ponieważ odpowiedź zależy od skali" [Hayles 1989; 309]. Sam Mandelbrot, według relacji Gleicka [1996: 106],

> Twierdził, że faktycznie dowolna linia brzegowa jest – w pewnym sensie – nieskończenie długa. […] Rozważmy jedną z możliwych metod pomiaru. Geometra bierze cyrkiel, otwiera go na długość pół metra i odmierza nim długość wybrzeża. Ostateczna liczba metrów jest tylko aproksymacją prawdziwej długości, ponieważ cyrkle pomijają zakręty i kształty mniejsze niż pół metra […]. Następnie ustawia cyrkiel na mniejszą długość – powiedzmy na dziesięć centymetrów – i powtarza pomiar. Otrzymuje w ten sposób nieco większą długość, ponieważ cyrkiel obejmie więcej szczegółów wybrzeża i potrzeba będzie więcej niż pięć dziesięciocentymetrowych kroków, aby objąć odległość poprzednio objętą przez półmetrowy krok. […] To doświadczenie myślowe z wyimaginowanym cyrklem jest sposobem ilościowego ujęcia obserwacji obiektu z różnych odległości, w różnych skalach. Obserwator, próbując oszacować długość wybrzeża Anglii z satelity, zrobi gorsze oszacowanie niż obserwator próbujący obejść zatoczki i plaże, który z kolei zrobi gorsze oszacowanie niż ślimak obchodzący każdy kamyk.

Atraktywność

Historia rozwoju dynamiki nieliniowej ukazuje jednocześnie, że opracowywanie nowych procedur badawczych nie musi koniecznie wiązać się z radykalnym odrzuceniem ich poprzedniczek (tych bezpośrednich i tych znacznie dawniejszych). Co więcej, okazuje się, że nowe podejścia umożliwiają pełniejsze włączenie metod (i ich rezultatów) dawniej zdecydowanie odrzucanych, bo zdających sprawę ze zjawisk albo marginalnych, albo wręcz sprzecznych z przyjmowanymi założeniami metodologicznymi. Konieczne okazuje się zatem zbadanie, na jakich w istocie podstawach opierały się owe „odrzucenia", bądź „falsyfikacje". Być może opierały się one na założeniu o nierozłączności determinizmu i przewidywalności. Znanym przykładem jest problem, pozornej z punktu widzenia współczesnej zasady względności, sprzeczności między kopernikańskim a ptolemejskim opisem kosmosu. Oba są jedynie pewnymi punktami widzenia, oba mają swoje zalety i wady; żaden nie jest bezwzględnie uniwersalny. Przy czym problem zdaje się leżeć nie tylko w zdefiniowaniu samych procedur, ale przede wszystkim w określeniu zakresów ich stosowalności i ewentualnej korelacji lokalnych wyników. Innym przykładem są czynione przez całe ostatnie stulecie próby opracowania uniwersalnej teorii oddziaływań fizycznych, w których za warunek dostateczny dla takiej teorii uznaje się jej zdolność wyjaśniania rezultatów badań przeprowadzonych w ramach innych ujęć. Teoria taka musi więc pomieścić w sobie pozostałe ujęcia, przypuszczalnie jako mniej lub bardziej ograniczone aproksymacje lokalne.

Coraz częściej również wyprowadza się konsekwencje z zarzucenia tradycyjnej opozycji między subiektywnością a obiektywnością, co wiąże się z koniecznością ustanowienia teoretycznej (i metodologicznej!) współzależności między podmiotem a przedmiotem badania, a więc również między ujęciem ontologicznym a epistemologicznym. Oczywiście nie są to problemy wzajemnie do siebie sprowadzalne, nie stanowią dla siebie warunków koniecznych i dostatecznych jednocześnie.

Samo zjawisko fraktalności (i atraktywności) ma niejako podwójną naturę. Przyjmuje się jego obiektywne (w sensie: realne), faktyczne istnienie. Z drugiej natomiast strony jest ono nierozerwalnie związane z samym procesem badania i opisu (nawet w jego skrajnie zautomatyzowanej postaci – ktoś jednak musi włączyć komputer, nie mówiąc o jego zaprogramowaniu). W dyskusjach dotyczących tych aspektów teorii chaosu, które interpretowane są w kontekście rozwoju i przemian historycznych, związanych tak z nauką, jak kulturą i sztuką, podkreśla

się opozycję między dwiema alternatywnymi wizjami rzeczywistości, tak wewnętrznej jak zewnętrznej, opisującymi świat za pomocą metafor: odpowiednio bądź jako „mechanizmu", bądź jako „organizmu". Niektórzy widzą w dynamice nieliniowej swoiste „odrodzenie" idei organiczności i wskazują na takie jej cechy, jak ekstremalna wrażliwość na szczegóły czy wzajemna zależność wszystkich aspektów badanego zjawiska. Jednak takie ujęcie paradoksalnie ogranicza, w tym sensie, że uniemożliwia zrobienie najmniejszego nawet systematyzującego kroku, gdyż nakazuje bezwzględnie szukać wciąż nowych zależności między wciąż dodawanymi elementami, a więc nie pozwala zatrzymać uwagi na żadnym szczególe. Konsekwentne przyjęcie zasady bezwględnej współzależności wszystkiego ze wszystkim uniemożliwia (w swojej ekstremalnej postaci) rozpoznanie i opisanie nawet jednej relacji. Dynamika nieliniowa nie wymaga jednak takiego paradoksalnego przedsięwzięcia.

Dziwny atraktor

Pojęcie „dziwnego atraktora", wprowadzone w 1971 roku przez Davida Ruelle'a i Florisa Takensa [Ruelle, Takens 1971], odnosi się do nieregularnego, nieprzewidywalnego we wszystkich szczegółach zachowania układu. „Dziwna atraktywność" ma miejsce wtedy, gdy układ jest ekstremalnie wrażliwy na swoje warunki początkowe, tj. wtedy, kiedy nawet najmniejsze zmiany „na wejściach" procesu mogą doprowadzić do nieporównywalnie dużych zmian „na wyjściach". Edward Lorenz nazwał taką wrażliwość „efektem motyla". Chaolodzy utrzymują, że „efekt motyla" jest odpowiedzialny za chaotyczne zachowanie układu; zatem chaotyczne oznacza przede wszystkim nieprzewidywalne i niekończące się, a niekoniecznie niezgłębione czy otchłanne, niepojmowalne czy nieuporządkowane. Jeśli zmienić punkt i skalę oglądu, rozważając nie szczegóły pojedynczych stanów układu, lecz jego przestrzeń fazową, składającą się z mnogości stanów o różnych wartościach, ustalonych uprzednio i dlatego niewziętych pod uwagę, parametrów – zachowanie układu, nadal nieprzewidywalne i niekończące się, może stać się pojmowalne i uporządkowane. Ten typ porządku to właśnie „dziwny atraktor". „Dziwny", ponieważ w niekończący się sposób ukazuje nie liniowe ani bezpośrednio przyczynowo-skutkowe sekwencje punktów–stanów, lecz „przypadkowo" tworzy fraktalny kształt obszaru „atraktywnego". Zauważmy, że dziwny atraktor jest jednocześnie właściwym fraktalem: ma wszystkie, i tylko, własności fraktala.

Iteracja

Pojęcie iteracji (bardziej ścisłym terminem matematycznym jest rekurencja) odnosi się do procesu powtarzania tej samej procedury algorytmicznej w ten sposób, że wynik (dana wyjściowa) każdego kroku powraca jako dana wejściowa kroku następnego, a więc każdy kolejny wynik operacji jest jej również poddawany. Dynamika nieliniowa bada nieskończoną ilość takich kroków, traktując w szczególnych warunkach fraktale jako nieskończone granice ciągów takich operacji [zob. np. Devaney 1988; Barnsley 1988; Tempczyk 1996: 331]. Ponieważ jednak sama procedura ma być nieskończona, wszystkie pojawiające się w jej wyniku fraktale są jedynie częściami samych siebie, wyłonionymi w skończonej liczbie iteracji – samo zaobserwowanie fraktala jest w istocie zatrzymaniem procesu jego stawania się. Tak więc fraktale w ogólności są nieskończone, lecz każdy zaobserwowany jest skończony. Pojawia się zatem pytanie: jaka liczba iteracji jest wystarczająca do rozpoznania fraktala? – pytanie rzadko stawiane w czystej matematyce[13], która dostarcza symbolicznych środków do rozważań nad procesami nieskończonymi – jednak kwestia ta staje się poważnym problemem we „fraktalnym modelowaniu" rzeczywistych układów dynamicznych, gdzie większość obserwowanych zjawisk jest 'zatrzymywana' (choćby tylko mentalnie) do zbadania, odkrywając jedynie część swojego całego potencjału (który może uformować fraktal, ale może równie dobrze pogrążyć się w kompletnym chaosie). Decydujące jest tutaj rozpoznanie, czy „niewyraźny obraz" zjawiska w przestrzeni fazowej jest fragmentaryczną manifestacją nieprzewidywalnego porządku, czy może jest po prostu przejawem chaotycznej przypadkowości. Decydujące jest więc tutaj odróżnienie dwóch równie prawdopodobnych stanów złożonego układu dynamicznego, które wydają się nieodróżnialne. Jest to jeden z podstawowych problemów powracających (i z konieczności każdorazowo rozstrzyganych) we wszelkiego rodzaju zastosowaniach dynamiki nieliniowej.

Rozstrzygnięcia takie są związane z realną sytuacją badawczą, a więc również z każdorazową interpretacją samego pojęcia iteracji i ustanowienia skali. W zależności od konkretnej domeny badawczej,

---

[13] W refleksji filozoficznej, związanej z problemami teorii chaosu, dyskutowane jest symetryczne zagadnienie, mianowicie kwestia „praktycznych ograniczeń" przewidywalności zjawisk w związku z dokładnością wiedzy na temat warunków początkowych i realnych możliwości obliczania wyników w dostatecznie dużych przedziałach czasu – zob. np. Kellert 1994: 29–48; Tempczyk 1998: 21–31; Coveney, Highfield 1997: 40–124.

iteracją może być roczny obieg planet wokół słońca, roczne zmiany w populacji jakiegoś gatunku fauny, dobowe (miesięczne, roczne itd.) zmiany w czynnikach kształtujących pogodę lub klimat, dobowe (miesięczne) pływy morskie, ruchy skorupy ziemskiej itp. W poznawczym sensie iteracją może być np. wielokrotne podejmowanie tego samego problemu badawczego (w różnych – i zależnych od poprzednich wyników – warunkach początkowych) lub tej samej procedury badawczej (np. generowanie liczb losowych czy wielokrotne rzucanie kostką do gry, ale uzależniające każdy rzut od wyniku poprzedniego itp.).

Rozdział IV. Zdarzenie teatralne

1. Podstawowe aspekty praktyki teatralnej

Przypomnijmy, terminy 'teatr' i 'teatralny' mają we współczesnej kulturze kilkanaście znaczeń[1], z których tylko jedno odnosi się do spektaklu rozumianego jako dzieło sztuki teatru lub do samej sztuki teatru. Jednak w przyjętej tutaj perspektywie kluczowe wydają się cztery, skorelowane w dynamicznej interakcji znaczenia (aspekty): „teatr jako sztuka", „teatr jako medium", „teatr jako wehikuł" i „teatr jako rozrywka".

Pierwsze, związane z jednym z trzech dosłownych znaczeń terminu 'teatr', jest najbardziej rozpowszechnione. W ścisłym rozumieniu, dystynktywną cechą sztuki teatru jest obecność żywego człowieka-aktora, który w przytomnej obecności człowieka-widza kreuje inną, niż faktyczna dla obu, rzeczywistość. Teatr jest zatem, w tym znaczeniu, „rodzajem widowiska, odróżniającym się od innych widowisk ukształtowaniem świadomym i celowym, dokonywanym przez ludzi nazywanych aktorami […], którzy to ludzie w obecności i przytomności innych ludzi – widzów – spełniają czynności nazywane grą sceniczną". Konstytutywne dla sztuki teatru są: 1) współobecność aktora i widza, oraz 2) tożsamość czasu kreacji i czasu odbioru [Świontek 2003a: 36].

Kolejne to określenia figuratywne, oznaczające w istocie praktyki parateatralne. Z „teatrem jako medium" związana jest każda praktyka społeczna, do której opisu wykorzystuje się metaforę grania roli (najczęściej społecznej) i metaforę spektaklu. Z tym znaczeniem związana jest również teatralizacja życia społecznego. Zasadnicza różnica tkwi w celu prowadzenia tej praktyki oraz w postawie uczestników. W „teatrze jako sztuce" mamy wyraźny podział na aktorów i widzów, którego wszyscy uczestnicy są w pełni świadomi i co stanowi podstawę dla istnienia konwencji teatralnych. Dzięki temu możliwe jest zaistnienie fikcji teatralnej, która jest bezpośrednim celem i artystycznym efektem zabiegów aktorskich oraz przedmiotem estetycznego zainteresowania widzów. W „teatrze życia społecznego" widzowie i aktorzy nie muszą być świadomi swoich pozycji, a wzajemne działania i reakcje mogą traktować dosłownie. Tym jednak, co najwyraźniej odróżnia „medium" od „sztuki" teatru,

---

[1] W tym rozdziale wykorzystano niektóre ustalenia wcześniejszego opracowania problemu; zob. Bartosiak 2007b.

jest bezpośredni cel podejmowanych działań. W „teatrze świata" celem bezpośrednim jest realne wytworzenie nowej sytuacji społecznej, bez pośrednictwa fikcji artystycznej; podejmowane wtedy decyzje (tak „aktorów", jak „widzów") są realnymi wyborami życiowymi.

Z „teatrem jako wehikułem" mamy do czynienia wtedy, gdy charakterystyczne dla sztuki aktorskiej i teatralnej środki służą bezpośrednio wewnętrznemu rozwojowi samego „działającego" [Grotowski 2003; Brook 1992]. Nie ma tu również wyrazistego podziału na aktorów i widzów, wszyscy biorący udział są uczestnikami tego samego, realnego zdarzenia, które odbywa się wewnątrz ciała i umysłu, i nie ma bezpośredniego związku z życiem społecznym. W istocie, jest to praktyka pararytualna bądź rytualna, ze wszystkimi tego faktu konsekwencjami. Podobnie jak w poprzednim przypadku, celem jest bezpośredni wpływ na rzeczywistość, jednak tutaj – na rzeczywistość wewnętrzną, indywidualną. Jednak również tutaj mamy do czynienia ze swego rodzaju odgrywaniem roli i tworzeniem nowej rzeczywistości.

Czwarty aspekt dotyczy sytuacji, w których nie dochodzi ani do wewnętrznej przemiany performera, ani do zmiany realiów społecznych, ani do doświadczenia estetycznego, a jedynym efektem jest przyjemność wykonywania/oglądania tego, co określić by można jako kunszt wykonawczy. Każda z trzech już opisanych praktyk teatralnych staje się rozrywką, jeśli nie zrealizuje swojego podstawowego celu. Teatr może być (i bardzo często jest) praktykowany właśnie jako rozrywka, dostarczająca widzom emocjonującej przyjemności, niewiązanej intencjonalnie z żadnym głębszym, nacechowanym aksjologicznie doświadczeniem. Parateatralnym i jednocześnie paradygmatycznym odpowiednikiem „teatru jako rozrywki" jest np. widowisko cyrkowe. W tak rozumianym teatrze celem jest zachwyt lub podziw i związana z tym satysfakcja i przyjemność.

2. Konwencja i komunikacja

Podstawowym, choć nie jedynym tworzywem artystycznym sztuki teatru jest ciało aktora i jego psychomotoryczne możliwości. Tak więc, źródłowo, teatr ma wszystkie możliwości, jakimi dysponuje człowiek. Jednocześnie posiada wszystkie jego ograniczenia. Jest to wyjątkowa w świecie sztuki sytuacja, ponieważ tylko w teatrze jedynym niezbędnym do wytworzenia dzieła sztuki tworzywem jest sam twórca. Jest to również jedyna dziedzina, w której do zaistnienia dzieła sztuki niezbędna jest niezapośredniczona obecność odbiorcy. A zatem, możliwości

i ograniczenia teatru zależą w równej mierze od faktycznej, efektywnie dostępnej w konkretnym miejscu i czasie, wiedzy, wrażliwości oraz sprawności psychofizycznej i percepcyjnej, tak aktora, jak widza (choć u obu w różnych proporcjach). Jest również teatr sztuką najsilniej nacechowaną antropologicznie i społecznie, niepodobna go uprawiać bez aktywnej obecności co najmniej dwóch komunikujących się osób. Jest jak Heraklitejska rzeka, niepodobna weń wstąpić dwa razy – zdarza się tylko raz. Z tego elementarnego, a jednocześnie bardzo ogólnego faktu wynika szereg szczegółowych konsekwencji.

Pierwszą konsekwencją ulotnego charakteru spektaklu teatralnego jest konieczność istnienia względnie trwale zakorzenionej w świadomości społecznej konwencji teatralnej. Konwencja musi być na tyle przezroczysta, a więc na tyle oczywista dla odbiorcy, aby mogła natychmiast odsyłać do świata przedstawionego, ponieważ czas jej działania (czas trwania spektaklu) jest relatywnie krótki. Konwencje teatralne, w zestawieniu z konwencjami funkcjonującymi w innych dziedzinach sztuki, muszą być znacznie mocniej osadzone w świadomości kulturowej danej społeczności. To powoduje, że jest ona relatywnie bardziej skuteczna, bo bardziej oczywista, mocniej ugruntowana. Ale jednocześnie jest mniej podatna na przemiany zachodzące w społeczności, ponieważ każda jej zmiana potrzebuje relatywnie więcej czasu i energii na niezbędne dla jej społecznej efektywności ustabilizowanie się w kulturze. Co więcej, musi mieć również bliskie i silne związki z kulturą lokalną (przy czym lokalność jest funkcją skali – w zależności od samego teatru może mieć różny zasięg), ponieważ widowisko musi być czytelne w konkretnym miejscu i czasie oraz dla konkretnej zbiorowości.

Jest to problem podnoszony jeszcze przez Arystotelesa w postaci koncepcji prawdopodobieństwa. Żaden dramat ani spektakl nie jest w swojej pełni prawdopodobny w ogóle, jest prawdopodobny jedynie dla konkretnego kręgu odbiorców, co jest w oczywisty sposób ograniczane uwarunkowaniami kulturowymi, w tym czasowymi i geograficznymi. Prawdopodobieństwo teatralne jest stopniowalne. Spektakle, w których uporządkowanie myślenia, mówienia i działania postaci dramatycznych obejmuje dostatecznie szeroki zakres na skali jednostkowe–powszechne, są w różnym stopniu prawdopodobne, to znaczy czytelne i efektywne dla odbiorców pochodzących z różnych kultur, posiadających różną świadomość własnej kultury oraz różną samoświadomość. Są to podstawowe wymiary stopniowalności prawdopodobieństwa, rozumianego w kategoriach efektywności konwencji teatralnej.

Teatr powszechny dysponuje pewnymi konwencjonalnymi znakami, ukształtowanymi w źródłowych tradycjach teatralnych, które są względnie przezroczyste dla odbiorców pochodzących z różnych kultur.

Co ciekawe, są to z reguły znaki o bardzo silnej konwencjonalizacji w swojej kulturze (np. niektóre gesty i ich sekwencje z japońskiego teatru Nō, indyjskiego tańca Odissi czy balijskiego Gambu [zob. Barba, Savarese 2005]). Oczywiście każdy spektakl czy nawet pełna sekwencja działań scenicznych jednej postaci (jednego aktora) składa się nie tylko z dających się wyizolować znaków, ale przede wszystkim z ciągłej, psychofizycznej aktywności, która jest zdeterminowana całą dotychczasową egzystencją aktora w określonym kulturowo i geograficznie środowisku. Fakt ten sprawia, że konwencjonalizacji poddane są najdrobniejsze nawet formy zachowań i reakcji, które mogą być podzielane jedynie przez członków danej społeczności – dlatego efekty ich konwencjonalizacji mogą być dla nich całkowicie przezroczyste. Większość tych form stanowi percepcyjne tło dla przedstawianych działań, które wyodrębniają się jako takie, dzięki temu, że właśnie one konwencjonalnie uznane zostały za działania antropologicznie i teatralnie znaczące. Ten wymiar konwencji związany jest z jednej strony z kulturowymi kodami estetycznymi, epistemologicznymi i metafizycznymi, z drugiej zaś – z faktyczną konstytucją psychofizyczną aktora i widza. Pewne typy aktywności zostały wykształcone, inne nie; jedne uznane zostały za warte rozwijania i doskonalenia, inne nie – zarówno w wymiarze społecznym, jak indywidualnym. Obydwa aspekty zapewniają teatrowi możliwości i nakładają ograniczenia.

Pierwsze związane są z maksymalizacją społecznej efektywności spektaklu teatralnego, który nie obejmuje co prawda całego kontinuum egzystencji, ale reprezentuje to, co w tym kontinuum uznane zostało za antropologicznie istotne, a jednocześnie zostało faktycznie wykonane przez obecnego w teatralnym tutaj-teraz reprezentanta społeczności, „jednego z nas". Oczywiście zasięg tak rozumianej efektywności może być bardzo zróżnicowany w zależności od uniwersalności składników reprezentacji. Niektóre w pełni efektywne lokalnie działania sceniczne są całkowicie nieczytelne dla odbiorców z innych kręgów kulturowych, inne natomiast zawierają składniki (bo nie można oczekiwać pełnej transkulturowości) powszechnie rozpoznawane i dekodowane. Znakomitego przykładu dostarczają niektóre *kata* teatru Nō, czy – niemal przysłowiowy już w antropologii teatru – ukształtowany w tej konwencji gest podniesienia dłoni do oczu, powszechnie dekodowany jako znak ocierania łez, sugerujący płacz [zob. Barba, Savarese 1995: 257]. Innego, bardziej złożonego przykładu dostarczają niektóre sekwencje ruchowe z indyjskiej tradycji Odisi, oznaczające tkliwą miłość Kriszny czy niezachwianą determinację Ramy, które nawet w swoich wersjach improwizowanych zachowują swoją nieskazitelną czytelność i oczywistość.

Ograniczenia, natomiast, związane są bezpośrednio z tym, że tylko pewne typy aktywności są w danej konwencji kształtowane jako

antropologicznie i estetycznie istotne. Inne, być może równie ważne antropologicznie, pozostają w tle, choć mogą być pierwszoplanowe w innej tradycji. Ponadto każde wyodrębnione już działanie musi być osadzone w pewnym dynamicznym antropologicznie tle, stanowiącym dlań bezpośredni, jakościowy i zdarzeniowy kontekst, gdyż tylko wtedy może zostać rozpoznane jako znaczące. Przykładem takiego wyodrębnionego konwencjonalnie typu aktywności, stanowiącego pierwszoplanowe zdarzenie dramatyczne, jest specyficzna dla teatru Nō wewnętrzna przemiana protagonisty (*shite*), dla której bezpośrednim dynamicznym kontekstem są działania niekojarzone powszechnie z koniecznością przemiany. Co więcej, właśnie działania stanowiące kontekst dla kulminacyjnego w Nō zdarzenia są w innych tradycjach, np. w europejskiej, wyodrębniane jako pierwszoplanowe. Konwencja Nō nakazuje, aby protagonista w tym momencie przedstawienia zszedł z pola gry, a więc zniknął ze scenicznego tutaj-teraz, co stanowi unikalną w skali teatru powszechnego teatralizację nieprzekazywalności i całkowitej jednostkowości tego doświadczenia. Ma to oczywiście związek z preferowanymi w kulturze japońskiej, a szczególnie w tradycji buddyjskiej, będącej naturalnym kontekstem konwencji Nō, typami życiowej aktywności i podzielanymi wzorcami poznawczymi. Ograniczenie tego chwytu związane jest z całkowitym zanurzeniem w estetycznym i jednocześnie egzystencjalnym tle wszystkich innych działań i jakości, tak aby nie rozpraszały uwagi swoją fenomenalną wyrazistością. Jest to przekładane na preferowane wzorce psychomotoryczne i percepcyjne, stanowiące najpoważniejsze, jak się wydaje, ograniczenie konwencji teatralnej, ponieważ są one odbierane jako najbardziej oczywisty składnik egzystencji i jej reprezentacji w danej kulturze, tracąc jednocześnie tę cechę dla przedstawicieli innych tradycji.

Tradycyjny spektakl teatralny jest zatem w pełni efektywny jedynie dla odbiorców wychowanych teatralnie w kulturze, która ukształtowała wykorzystaną w nim konwencję. Sama efektywność jest skalarna, tak w wymiarze międzykulturowym, jak też dla rodzimych odbiorców. Ujmując problem w pewnym uproszczeniu, efektywność komunikatu teatralnego obejmuje nie tylko świadomie rozpoznawane wyraziste treści, formy i znaczenia, ale także peryferyjnie postrzegane wzorce psychomotoryczne, które są akceptowane przez odbiorcę przedrefleksyjnie w bezpośredniej relacji do składników jego własnego układu psychomotorycznego ukształtowanego w codziennym życiu.

We współczesnej praktyce teatralnej podejmowane są jednak próby, z jednej strony, pokonania ograniczeń stawianych przez skonwencjonalizowane źródłowe tradycje teatralne, z drugiej wykorzystania ich antropologicznego i estetycznego potencjału.

3. Medium i wehikuł

Teatr jako medium

Jednym ze sposobów wyjścia komunikacji teatralnej z „pułapki kultur" jest praktyka „trzeciego teatru", proponowana przez Eugenio Barbę i jego Międzynarodową Szkołę Antropologii Teatralnej. Istota „trzeciego teatru" polega, zdaniem Barby, na „autonomicznym konstruowaniu znaczenia, które nie uznaje granic przypisanych naszemu rzemiosłu przez otaczającą kulturę" [cyt. za: Watson 1996: 20]. Jednym z istotnych genetycznie elementów tej praktyki jest „barter kulturowy", w którym teatr służy początkowo jako medium komunikacji międzykulturowej, wymiany informacji, dotyczących w skrajnych przypadkach, z braku np. komunikacji językowej, nawet spraw codziennych i bytowych. Z czasem wymiana obejmuje również, zawarte np. w zachowaniach obrzędowych istotne dla danej zbiorowości, wzorce działań i przekazywanych tą drogą wartości. Jest to aktywność parateatralna, która może momentami osiągać złożoność właściwą dla teatru jako sztuki. W trakcie barterów „*mikrokultura* jednej grupy (lub jednostki) spotyka *mikrokulturę* drugiej. To spotkanie jest realizowane poprzez wymianę przedstawień", traktowanych jako „wytwory kultury" [Watson 1996: 25]. Najistotniejsza w czynnej „kulturze barteru" jest efektywność proponowanych działań dla wszystkich uczestników spotkania. Obie grupy (przyjezdna i miejscowa) obdarowują się działaniami parateatralnymi, których efektywność potwierdzona jest w poszczególnych tradycjach. W trakcie wymiany dochodzi do swoistego sprawdzenia, które elementy zachowują swoją antropologiczną i estetyczną efektywność dla odbiorców z innej tradycji. Podejmowanie wypraw i „barteru kulturowego" przynosi w rezultacie zestaw heterogenicznych kulturowo, jednak skutecznych teatralnie środków komunikacji międzykulturowej, na które składają się elementy obejmujące wszystkie kody teatralne (pieśni, melodie, dźwięki, gesty, działania, elementy makijażu, kostiumu i scenografii, rekwizyty). Niemniej istotnym owocem wypraw są także elementy tradycyjnych technik aktorskich oraz oryginalne wyobrażenia i opowieści, jednak nie wszystkie (tym zajmuje się etnologia) – tylko te, które w trakcie wyprawy wykazały swoją międzykulturową efektywność.

W ramach „trzeciego teatru" powstają również przedstawienia należące już do sztuki. Spektakl jest komponowany z heterogenicznych kulturowo elementów, które zostały zebrane w trakcie parateatralnych wypraw i spotkań międzykulturowych. Działalność Odin Theatret

Barby stanowi w tej mierze prototypowy przykład. Oczywiście nie wszystkie spotkania i wyprawy muszą koniecznie dotyczyć przemieszczeń geograficznych, mogą to być również spotkania barterowe z kulturami dawnymi. Przykładem takiego barteru i jego efektów są np. niektóre spektakle Stowarzyszenia Teatralnego „Gardzienice", w których podejmowano próby rewitalizacji archaicznych praktyk parateatralnych, których ślady odnaleziono w Grecji. Najbardziej jednak znanym przykładem „trzeciego teatru" są niektóre spektakle Petera Brooka, szczególnie jego *Mahabharata*, czy *Tierno Bokar*, w których biorą również udział aktorzy wykształceni w różnych tradycjach teatralnych.

„Trzeci teatr" dąży zatem do ustanowienia praktyki teatralnej na heterogenicznych, lecz efektywnych międzykulturowo środkach, a jego nadrzędnym celem jest poszukiwanie za pomocą teatru uniwersalnych wzorców kulturowych, a więc poddających się teatralizacji działań społecznych realizujących uniwersalne wartości ludzkie. Ma również wymiar infrakulturowy, polegający przede wszystkim na stałym kwestionowaniu, reinterpretowaniu i sprawdzaniu performatywnej efektywności składników kultury [por. Weber 2009]. Wtedy można również mówić o dialogu wewnatrzkulturowym – między subkulturami, dającymi się wyróżnić konwencjami czy skonwencjonalizowanymi sferami jednej kultury (np. kultura 'niska' vs 'wysoka', 'popularna' vs 'elitarna', 'alternatywna' vs 'instytucjonalna', 'tradycyjna' vs 'awangardowa' itp.).

Teatr jako wehikuł

Inna droga pokonania ograniczeń komunikacji teatralnej związana jest w kulturze współczesnej z praktyką laboratorium teatralnego, szczególnie z działalnością Jerzego Grotowskiego. Punktem wyjścia jest tutaj idea „teatru ubogiego" i „aktora ogołoconego". W swoim „nowym testamencie teatru", Grotowski sugeruje radykalny zwrot w stronę tego, co dla teatru esencjalne i niezbywalne, w stronę obecnego na scenie człowieka-aktora wobec świadczącego tej obecności człowieka-widza. Źródłowy dla teatru jest aktor i tylko te aspekty kultury i relacji społecznych, które stanowią jego indywidualną historię i związaną z nią jego konstytucję psychofizyczną i duchową, słowem źródłem teatru jest *czynne człowieczeństwo* aktora, które może się objawić w postaci „aktu całkowitego", swoistego samoofiarowania się aktora. Kluczowe zatem dla odzyskania istotnie teatralnej komunikowalności jest kształcenie samego aktora. Aby jednak mógł być wszechstronnym profesjonalistą, musi najpierw stać się „pełnym człowiekiem". Sztuka schodzi tym samym na drugi plan. Projekt ten doprowadził w efekcie do praktyk

parateatralnych, do „teatru jako wehikułu" [Grotowski 2007: 13–50; Grotowski 1999: 22–32].

Praktyka „teatru jako wehikułu" skupia się na poszukiwaniu takich tradycyjnych technik aktorskich i środków teatralnych, które służą bezpośrednio rozwojowi wewnętrznemu aktora-człowieka. Ich aspekt widowiskowy i estetyczny jest drugorzędny. Są całkowicie podporządkowane wewnętrznym przemianom aspiranta, jego „akcji wewnętrznej", opisywanej raczej w kategoriach wewnętrznych jakości energetycznych niż estetycznych [Grotowski 2003; Richards 2004]. Są zatem odrywanymi od społecznego kontekstu kulturowego indywidualnymi rytuałami, rytami indywiduacyjnymi. Aktor komunikuje się tutaj za pośrednictwem swojego ciała i wyobraźni z samym sobą, ze swoją jaźnią, tak aby uzyskać pełnię samowiedzy i samoświadomości. Głównym celem tego projektu jest praktyczna weryfikacja tradycyjnych pieśni i działań obrzędowych pod kątem ich antropologicznej skuteczności w łączeniu procesu wewnętrznego, rozumianego w kategoriach wzajemnej zależności i odpowiedniości impulsów psychomotorycznych, wyobrażeń i wartości, z zewnętrzną, parateatralną aktywnością ciała. Innymi słowy, chodzi o całkowitą zgodność myśli, mowy i działania, optymalną świadomość i w pewnym stopniu również kontrolę nad traktowanymi jako jedność ciałem, wyobraźnią i emocjami, co stanowi w tym ujęciu podstawę pełni człowieczeństwa[2], a więc również podstawę dla sztuki aktorskiej – podstawę, a nie samą sztukę aktorską. Trening, obejmujący kształtowanie specyficznie ludzkich kompetencji, może zaowocować kompetencją performera, nie zaś aktora – co oznacza jednocześnie więcej i mniej – więcej w wymiarze etycznym, mniej zaś w estetycznym.

> Performer – z dużej litery – jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem; jest poza podziałami na gatunki sztuki. Rytuał to performance, akcja spełniona, akt. Zwyrodniały rytuał jest widowiskiem [Grotowski 1999: 214].

Tego typu poszukiwania prowadzi w Pontederze Thomas Richards, uczeń i spadkobierca Grotowskiego. Od wielu lat równolegle realizowany jest projekt „Most", w ramach którego przygotowywane są spektakle teatralne zbudowane już w oparciu o materiał zgromadzony w ramach „teatru jako wehikułu" przez aktorów posiadających performatywne w ścisłym tego słowa znaczeniu kompetencje. „Most" jest zatem praktyką już ściśle teatralną, której cechą charakterystyczną jest sceniczna

---

[2] Por. w tym kontekście rozważania Wachowskiego na temat wewnętrznego performansu poznawczo-komunikacyjnego – Wachowski 2005: 153–220.

prezentacja osobiście zweryfikowanych (nie tylko oznaczonych jako takie w tradycji kulturowej) wzorców antropologicznych, których bezpośrednim i aktywnym świadkiem jest widz.

„Trzeci teatr" i „Most" mają w zamierzeniu doprowadzić do względnej niezależności praktyki teatralnej od dominujących w poszczególnych tradycjach wzorców kulturowych i antropologicznych. Nie niszczą ich jednak i nie unieważniają. Pozbawiają je tylko ich dominującej pozycji w praktyce teatralnej, sugerując alternatywne wzorce. „Trzeci teatr" wysuwa na pierwszy plan zweryfikowaną w praktyce „barteru" społeczną skuteczność stosowanych środków, „Most" natomiast koncentruje uwagę przede wszystkim na sprawdzonej osobiście antropologicznej efektywności proponowanych przez aktora działań scenicznych. Obydwie metody zyskują w teatrze współczesnym coraz większą popularność, wzbogacając w ten sposób tradycyjny repertuar komunikacyjnych możliwości teatru. Nie oznacza to jednak, że wszystkie ograniczenia zostaną pokonane – nadal istnieją, są jedynie mniej dojmujące.

Parateatralne praktyki „teatru jako medium" i „teatru jako wehikułu" ulegają we współczesnym teatrze częściowej konwencjonalizacji, stając się w ten sposób integralnymi składnikami poszczególnych stylów wykonawczych, tradycji i kultur. Zdaniem Eriki Fischer-Lichte,

> ideą leżącą u podstaw międzykulturowych trendów w teatrze światowym, jest to, że droga nieustannej mediacji między kulturami doprowadzi stopniowo do stworzenia kultury światowej, w której różne kultury nie tylko będą miały swój udział, ale która również uszanuje unikalny charakter każdej kultury i nie podporządkuje jej sobie.

Możliwości i ograniczenia komunikacji teatralnej, rozważane z antropologicznego punktu widzenia, sugerują jednak, że powinniśmy spodziewać się raczej wielu relatywnie międzykulturowych języków teatru, które jedynie częściowo będą między sobą przekładalne, niż jednego całkowicie uniwersalnego. Wydaje się, że jedynie wtedy będzie można uniknąć realizacji „idei zunifikowanej kultury *jednego świata*, w której wszystkie różnice są zniwelowane", a wobec której „koncepcja kultury światowej" Fischer-Lichte stoi w radykalnej opozycji [Fischer-Lichte 1996: 38].

4. Cele i wartości

Doświadczenie teatralne jest udziałem wszystkich uczestników zdarzenia teatralnego, obejmuje zatem i aktorów (wykonawców), i widzów. W oczywisty sposób inny ma charakter i przebieg dla pierwszych,

inny dla drugich, co wynika bezpośrednio z innego ich bycia, różnej aktywności. Jeśli jednak teatr, jak twierdził Grotowski, jest ich spotkaniem, spotkaniem przede wszystkim ludzi pomimo i dzięki przyjęciu przez nich różnych ról społecznych (aktorów i widzów), to wydaje się, że ich różne doświadczenia powinno również coś łączyć. Oczywiście łączy ich wspólnota obecności w jednym miejscu i czasie, ale stanowi ona jedynie podstawę, *conditio sine qua non* tego, co jest faktycznym celem ich spotkania. Tym celem, oprócz samego spotkania – które mimo wszystko może stanowić cel sam w sobie, wszak współobecność też może stanowić pewną wartość – jest realizacja innych jeszcze wartości, związanych z tym, co wykracza poza samą fizyczną obecność w tym samym miejscu i czasie i co wynika z istoty zdarzenia teatralnego, z tego swoistego eksperymentu antropologicznego, jak sytuację teatralną określił (jeszcze w 1948) Helmuth Plessner [Plessner 1988: 207–222].

Każda z tych czterech praktyk służy realizacji właściwych sobie celów i wartości. W ściśle estetycznym oglądzie problem związku doświadczenia i wartościowania jest przedmiotem ożywionych dyskusji. Dla części badaczy (przede wszystkim rozwijających ujęcia naturalistyczne, empiryczne, psychologistyczne i fenomenologiczne) związek ten nie jest w ogóle kwestionowany. Inni (szczególnie przyjmujący perspektywę instytucjonalną lub analityczną) poddają go krytycznemu oglądowi, jednak problematyczna jest dla nich relacja między specyficznie estetycznym przeżyciem a specyficznie estetycznym wartościowaniem, nikt jednak nie kwestionuje związku między ogólnie (egzystencjalnie czy antropologicznie) pojmowanym doświadczeniem sztuki i jej wartościowaniem[3]. W przyjętej tutaj antropologicznej perspektywie, sama (nieunikniona z definicji) obecność stanowi pewnego rodzaju doświadczenie, a jej teleologiczny (również *ex definitione*) charakter otwiera wieloaspektowy (nie tylko ściśle estetyczny) wymiar aksjologiczny.

„Teatr jako sztuka" na pierwszym miejscu stawia wartości estetyczne. „Teatr jako medium" służy wartościom ze sfery społeczno-politycznej (równość, sprawiedliwość, wolność itp.). „Teatr jako wehikuł" nakierowany jest na takie wartości, jak samorealizacja, samoświadomość, samopoznanie itp., można je określić jako wartości poznawcze. I wreszcie „teatr jako rozrywka" służy realizacji szeroko rozumianych wartości ludycznych (przyjemność, zabawa, rozrywka itp.)[4].

---

[3] Zob. na ten temat syntetyczny przegląd stanowisk w: Dziemidok 2009: 261–277.

[4] Por. w tym kontekście, zbieżne co do istoty, socjologiczne badania funkcji teatru i potrzeb odbiorców, w: Zimnica-Kuzioła 2003: 130–145.

5. Doświadczenie teatralne

Wszystkie cztery aspekty tworzą dynamicznie skorelowaną przestrzeń złożonego doświadczenia teatralnego. W swojej „czystej" postaci występują bardzo rzadko (lub w ogóle nie mają miejsca, jeśli przyjąć zbyt restrykcyjną definicję teatru). Rzeczywiste doświadczenia teatralne są w istocie dynamicznym złożeniem wszystkich czterech wymiarów. To znaczy, w rzeczywistym doświadczeniu teatralnym mamy do czynienia najczęściej ze wszystkimi czterema aspektami zdarzenia teatralnego, jednak w bardzo różnych i zmiennych proporcjach. Dynamika samego zdarzenia teatralnego prowadzi do podobnej złożoności aksjologicznej rzeczywistego doświadczenia teatralnego, powodując, że w realnej sytuacji teatralnej możemy doświadczyć jednoczesnej i zmiennej w czasie aktualizacji różnych typów wartości w różnym ich nasyceniu i podmiotowym hierarchizowaniu. Każde doświadczenie teatralne jest zatem również w swojej aksjologicznej złożoności wyjątkowe i niepowtarzalne.

W przypadku każdej z tych czterech praktyk teatralnych można mówić o szczególnej, teatralnej sytuacji komunikacji. Specyfika teatru sprawia, że między aktorami i widzami następuje wzajemnie zwrotna interakcja, silnie nacechowana nie tylko treściami intelektualnymi (choć na nie najczęściej zwraca się świadomą uwagę), ale przede wszystkim realizowanymi i odbieranymi znacznie mniej świadomie wzorcami psychomotorycznymi. Z drugiej strony, jak podkreśla Roman Ingarden, rezultat takiej interakcji – przedmiot estetyczny – ma ulotny i jedynie mentalny charakter, jego status bytowy jest czysto intencjonalny. Ustalenia Ingardena dotyczą przede wszystkim scenicznej realizacji dzieła dramatycznego i świadomych procesów konkretyzacyjnych. Cielesna obecność aktora na scenie stanowi w jego modelu problem drugorzędny. Ciało aktora i jego aktywność sceniczna tworzą uschematyzowane wyglądy rzeczy, zjawisk i procesów, które do zaistnienia jako przedmioty, osoby i działania w świecie przedstawionym wymagają świadomego aktu konkretyzacji widza [zob. Ingarden 1988: 394–400, 461–485].

Derrida, rozważając problem reprezentacji w teatrze, stwierdza, że teatr całkowicie spełnia się w ulotnym działaniu, które niczego nie reprezentuje i niczego nie uobecnia – kreuje jedynie grę nieustannego odraczania obecności [Derrida 1996], w tym, dodajmy, obecności fikcjonalnych przedmiotów intencjonalnych. Czy zatem z niemożliwości pełnej reprezentacji i czystej obecności w teatrze nie wynika, że w teatrze ulegają zawieszeniu (tak bytowemu, jak intencjonalnemu) wszelkie normy kulturowe, w szczególności etyczne?

Specyfika teatru polega również na tym, że pod nieobecność oczekiwanej referencji (np. Hamleta z jego rozterkami, również etycznymi) mamy do czynienia z czynną i (jak stwierdza Grotowski) całkowitą obecnością aktora wobec świadczącego swoją również świadomą i celową obecnością widza. W fenomenologicznym oglądzie zdarzenia teatralnego zakłada się niezbywalność mentalnej aktywności widza (lub uczestnika). Rezultat tej aktywności – przedmiot estetyczny – ma ulotny i mentalny charakter, całkowicie zależny w swoim istnieniu właśnie od widza, choć jego składniki i struktura są korelatem działań scenicznych. To on staje się bezpośrednim sprawcą istnienia świata przedstawionego. Zauważmy jednocześnie, że aktywność widza i działania aktora są współzależne, a efekt tego współdziałania, choć istnieje mentalnie, nie jest w pełni uobecniony. Obecne są jedynie schematy (schematyczne wyglądy) wymagające uzupełnienia. Z jednej strony, stanowią one derywat obecności aktora na scenie, ze wszystkimi personalnie doświadczanymi doznaniami i jakościami (nie tylko zamierzonymi przez reżysera czy dramaturga), które tej obecności towarzyszą (w tym również wynikające ze sprzężenia zwrotnego z aktywnością odbiorczą widzów). Z drugiej zaś, uzupełniane są przez każdego widza w taki sposób i w takiej mierze, na jakie pozwalają mu jego unikalne doświadczenie i wrażliwość. Tworzy się w ten sposób przestrzeń wzajemnej odpowiedzialności za doświadczenie teatralnego tutaj-teraz, która nie tyle wynika z charakterystyki przedstawianego świata, ile realizuje się wobec i na tle tego świata.

Każde zdarzenie teatralne (w czterech wyróżnionych na wstępie aspektach) jest zatem grą, w której co prawda Hamlet nie zostaje uobecniony, jednak wobec jego intencjonalnego istnienia uobecniają swoje postawy aktor i widz w nieustannej grze swoich również niepełnych obecności; niepełnych, czy może raczej przemieszczonych (jak ująłby to Derrida), bo ujętych w modalną ramę swoich teatralnych ról – obaj przedustawnie wobec zdarzenia podjęli się odegrania społecznych ról, jeden aktora, drugi widza. Samo zdarzenie teatralne nakłada dodatkową ramę modalną, względnie niezależną od tekstu sceny i jego interpretacji (a także od wszelkich wcześniejszych norm i reguł), w której rozgrywa się egzystencjalny i etyczny dramat człowieka, jednak nie człowieka w ogóle (jak gotowi bylibyśmy sądzić po lekturze, np. Hamleta i szekspirologów), lecz tych ludzi, którzy spotykają się w teatrze w intencjonalnej przestrzeni działania w ciele (widza) i poprzez ciało (aktora).

Niezależność tej przestrzeni spotkania jest względna, już choćby z tego powodu, że ani aktor, ani widz nie wchodzą weń całkowicie ogołoceni. Zauważmy w tym miejscu, że „aktor ogołocony" Grotowskiego

jest z jednej strony punktem granicznym, czymś, do czego się dąży, z drugiej zaś, „ogołocenie" aktora i „ubogość" samego zdarzenia teatralnego dotyczy tego, co zbędne z punktu widzenia spotkania. Zatem aktor wnosi w przestrzeń spotkania to, co do tego właśnie spotkania, zgodnie z jego wiedzą kulturową i samowiedzą jest niezbywalne, a nie to, co normatywnie, w kulturze czy społeczeństwie zostało przyjęte, jako konieczne [Grotowski 1999: 7–21, 22–32]. Richard Schechner twierdzi, że przedstawienie to przestrzeń odtwarzanego zachowania [Schechner 2006: 44–45; por. Richards 2004], ale dodajmy: odtwarzanego nie tylko z czasu prób do przedstawienia. Odtwarzane są zachowania nabyte w życiu i zmagazynowane w ciele wzorce psychomotoryczne, jednak niekoniecznie bezpośrednio związane czy przypisywane działaniom postaci scenicznych, lecz takie, które pozwolą wykreować intencjonalny świat, w którym spotkanie człowieka-aktora i człowieka-widza będzie możliwe.

Każdy spektakl kreuje zatem przestrzeń względnie niezależnej wolnej gry ustanawiającej każdorazowo względnie nową przestrzeń możliwego spotkania. Derrida twierdzi, że istnieje bezpieczna wolna gra odraczanej obecności i przemieszczania centrum znaczenia, nie podaje jednak warunków, w jakich to bezpieczeństwo jest osiągane [Derrida 1986]. W prezentowanym kontekście wydaje się, że bezpieczeństwo wolnej gry w teatr zależy całkowicie od przyjętej i faktycznie realizowanej w trakcie zdarzenia etycznej postawy jej uczestników, a nie od jakichkolwiek normatywnych deklaracji i ustaleń mających miejsce przed lub po. Zauważmy również, że tak – wydawać by się mogło – liberalnie ustanowiona przestrzeń spotkania nakłada na jego uczestników pełną odpowiedzialność za jego efekt. Jednak oznaczać to może między innymi, że przyjęcie takiej odpowiedzialności jest równoznaczne z deklaracją dysponowania przez nich stosowną (samo)wiedzą odnośnie do reguł i samej gry[5], nie ma bowiem bezwzględnych, zewnętrznych gwarantów jej bezpieczeństwa. Kultura i tradycja, jakkolwiek cenne i niezbywalne, stanowią w tym kontekście jedynie magazyn względnych norm i standardów, których skuteczność musi być każdorazowo i personalnie weryfikowana. Wyznaczniki tak rozumianej ramy modalnej oraz jej kulturowe i antropologiczne ograniczenia stanowią obecnie jedno z najpilniejszych i najbardziej złożonych zagadnień z pogranicza etyki i fenomenologii teatru.

---

[5] Por. w tym kontekście wyznanie Derridy o podejmowanym każdorazowo ryzyku prowadzenia tego typu „wolnych gier" – [Derrida 1997: 17].

Rozdział V. Dynamika zdarzenia i doświadczenia teatralnego

1. Estetyka i dynamika

Dynamika zdarzenia teatralnego jest sprzężona z dynamiką jego doświadczenia. Podstawowy poznawczy czynnik odpowiedzialny za jej powstawanie jest związany z ontycznymi i kognitywnymi niejednoznacznościami. Pierwsze wpisane są w samą konstrukcję zdarzenia, stanowią jego profil bytowy. Drugie pojawiają się w akcie jego percepcji i kreacji jego korelatu w umyśle odbiorcy. Wspólnie tworzą dynamiczną, heterogeniczną przestrzeń (fazową), będącą właściwym miejcem – swego rodzaju platońską *chorą*[1]– wyłaniania się przedmiotu estetycznego. Z punktu widzenia neuroestetyki jest to przestrzeń aktywacji połączeń między różnymi obszarami mózgu, odpowiedzialnymi za percepcję i interpretację bodźców zmysłowych. Szczególną rolę w tym względzie przypisuje się właśnie różnorodnym niejednoznacznościom, które wymuszają zwiększenie tej aktywności [Zeki 2012: 84–97]. Znaczna część tych niejednoznaczności pozostaje nierozstrzygnięta, co jest związane ze strategią egzystencji:

> Gdyby mózg nie potrafił rzutować kilku interpretacji na bodziec, mógłby znaleźć się w niebezpieczeństwie. Dobrym przykładem jest uśmiech na twarzy kogoś, kto nam się podoba. Gdybyśmy interpretowali ten uśmiech tylko w jeden sposób – jako pragnienie większego zbliżenia – pewnie szybko wpadlibyśmy w tarapaty. Lepiej, by mózg rozważył kilka ewentualności i w ten sposób się zabezpieczył [Zeki 2012: 74].

Oczywiście, ta zdolność ma swoje dopełnienie w postaci funkcji polegającej na „nadawaniu znaczenia otaczającej rzeczywistości, odbieranym przez mózg sygnałom", co sprowadza się do „znajdowania

---

[1] W ujęciu Platona „chora" jest „trzecim rodzajem bytu", obok niezmiennych idei i „zawsze w ruchu" materii, który „istnieje zawsze" i „ofiarowuje pobyt u siebie wszystkim przedmiotom, które się rodzą, daje się dostrzec niezależnie od zmysłów przez pewien rodzaj rozumowania złożonego", a postrzegany jest „jako coś w rodzaju marzenia sennego" [52a–b] [Platon 1986: 62, 66]. Jego „naturalną właściwością" jest „być schronem dla tego wszystkiego, co się rodzi i jakby jego żywicielką" [49b]. Edmund Whittaker podkreśla, że „chora […] wiąże się wszędzie z ciałami materialnymi", stanowiąc swego rodzaju czynnik pośredniczący między dwoma pierwszymi rodzajami bytu [Whittaker 1965: 12]. *Chora* jest więc związana poznawczo z szerszym, niż tylko racjonalne, funkcjonowaniem umysłu, wymaga również innych jego możliwości.

rozwiązania" niejednoznaczności tych sygnałów. Nie zawsze jednak jest to możliwe: „mózg często staje wobec kilku równie uzasadnionych znaczeń. Gdy nie ma jednego rozwiązania, które w oczywisty sposób byłoby lepsze od innych, jedynym wyjściem jest dopuszczenie kilku interpretacji – czy raczej rzutowanie kilku interpretacji – z których każda wydaje się uzasadniona". Egzystencja nie jest jedyną domeną wieloznaczności. Zeki uważa, że są one właściwe dla sztuki w ogóle, a w szczególności dla jej wielkich dzieł [Zeki 2012: 98]. Dowodzi swoich neuroestetycznych koncepcji w odniesieniu do wybranych arcydzieł sztuki świata [zob. również Zeki 2009]; wśród nich jedynym odniesieniem teatralnym jest opera Richarda Wagnera *Tristan i Izolda*, analizowana w kontekście jednej ze szczegółowych tez, stwierdzającej, że „mózgowego pojęcia miłości nie sposób urzeczywistnić w życiu, możliwość taką daje jedynie sztuka" [Zeki 2012: 197]. Bez wątpienia warto przyjrzeć się problemowi niejednoznaczności w szerszym spektrum merytorycznym.

Do ciekawych w tym kontekście konkluzji, choć w całkowicie odmiennym horyzoncie badawczym, doszedł Stephen Greenblatt, który w trakcie rozważań nad konstrukcją *Hamleta* sformułował „zasadę planowej nieprzejrzystości". Zgodnie z tą zasadą „autor jest w stanie niepomiernie pogłębić efekt sztuki i wywołać w widzach osobliwie intensywną reakcję, jeżeli usunie kluczowy element wyjaśniający, tym samym zaciemniając motywację, *rationale*, regułę etyczną tłumaczącą rozwój akcji" [Greenblatt 2007: 312]. Sama reguła nie ogranicza się do *Hamleta* – cały „[t]eatr szekspirowski to przestrzeń niejednoznaczności" [Greenblatt 2007: 342]. Choć oczywiście *Hamlet* jest w tym względzie „koncepcyjnie przełomowy" ze względu na w pełni świadome i konsekwentne zastosowanie tej zasady [Greenblatt 2007: 313]. Przyjrzyjmy się zatem niejednoznacznościom szekspirowskiego *Hamleta*. Zacząć jednak należy od Hamleta, bo jak twierdzi Bloom, „problemem *Hamleta* zawsze jest Hamlet, ponieważ Shakespeare wykreował go jako świadomość na tyle niejednoznaczną […], na ile spójny dramat mógłby udźwignąć" [Bloom 1999: 387].

Problem Hamleta

Zdaniem Blooma, centrum *Hamleta* stanowi słynny monolog z trzeciego aktu, stanowiący swego rodzaju zapowiedź ciągu dalszego, a w szczególności rozwiązania w akcie piątym. Hamlet jest, według Blooma, skonstruowany z „antytecznych jakości, których nawet śmierć bohatera nie jest w stanie rozwiązać" [Bloom 1999: 406], a jego *soliloqium* może być określone jako „prolepsis jego transcendencji" [Bloom 1999: 409]. W nim zatem powinno się szukać odpowiedzi lub ich

sugestii, uprzedzających ewentualne wątpliwości mogące się pojawić w dramatycznej i nieokreślonej jeszcze przyszłości.

Być albo nie być; oto jest pytanie:
Czy szlachetniejszym jest znosić świadomie
Losu wściekłego pociski i strzały,
Czy za broń porwać przeciw morzu zgryzot,
Aby odparte znikły? – Umrzeć, – usnąć, –
[…]
Usnąć! Śnić może? Tak, oto przeszkoda;
Bowiem sny owe, które mogą nadejść
Pośród snu śmierci, gdy już odrzucimy
Wrzawę śmiertelnych, budzą w nas wahanie,
Zmieniając życie nazbyt długie w klęskę.
[…]
Tak nasza
Świadomość wszystkich przemienia w tchórzy,
Rumiany odcień naszej stanowczości
Blaknie, pokryty bladą barwą myśli,
A przedsięwzięcia rozległe i ważkie
Z przyczyny owej w nurt wpadają kręty
I gubią imię czynów[2].

Problemem Hamleta jest nie tyle jego istnienie i życie, co jakość jego bycia i działania. Jednak nie w związku z normami moralnymi jego świata, które okazały się niewystarczające do rozwiązania jego problemu – nie pomogły mu w wyborze trybu działania, który byłby „szlachetniejszy". Dlatego Hamlet przesuwa punkt odniesienia poza znany mu z bezpośredniego doświadczenia świat, poza „wrzawę śmiertelnych", wśród których żyje. Niemniej jednak nawet ta perspektywa nie przynosi mu ulgi. Wręcz przeciwnie, staje się w konsekwencji źródłem wahań i niejednoznaczności. Ostatecznie, Hamlet dochodzi do wniosku, że to „nasza świadomość" stwarza i podtrzymuje tę niejednoznaczność, a „Rumiany odcień naszej stanowczości / Blaknie, pokryty bladą barwą myśli". Można by powiedzieć, że to właśnie ta świadomość sprawia, że „przedsięwzięcia rozległe i ważkie […] w nurt wpadają kręty / I gubią imię czynów". Nie

[2] Akt III, scena 1. „To be, or not to be; that is the question: / Whether 'tis nobler in the mind to sufler / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing and them? To die, – to sleep, – / […] To sleep! perchance to dream! Ay, there's the rub; / For in that sleep of death what dreams may come, / When we have shuffled off this mortal coil, / Must give us pause: there's the respect / That makes calamity of so long life; / [...] Thus conscience does make cowards of us all, / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought, / And enterprises of great pitch and moment / With this regard their currents turn awry / And lose the name of action" [Shakespeare 1978: 134–137].

oznacza to oczywiście, że osłabła ich efektywność – stały się jedynie mniej wyraźne, trudniej odróżnialne i rozpoznawalne. Zauważmy, że pomimo tych dylematów, Hamlet jest doskonale świadom swojej doczesności i, co więcej, za pomocą metafory „sen śmierci" i „snów", które „mogą nadejść pośród snu śmierci", sięga poza świat, w którym żyje i działa[3].

Jakie to ma znaczenie w kontekście faktu, że Hamlet jest protagonistą jednego z najbardziej metateatralnych dramatów? Harold Bloom nie ma wątpliwości, że „nie można wyjść poza *Hamleta*, który stanowi horyzont teatralności, dokładnie tak, jak sam Hamlet ustanawia nieprzekraczalną granicę świadomości" [Bloom 2003: 9]. Hamlet nie jest – i jego twórca był całkowicie tego świadom – człowiekiem, ale postacią, postacią literacką, a nade wszystko, teatralną[4]. Zdaniem Blooma, również sam Hamlet jest świadomy swojej teatralności [Bloom 1999: 401, 423], powtarza (choć niechętnie) za Richardem Lanhamem, że „samoświadomość Hamleta nie może być oddzielona od teatralności księcia" i dodaje, że „jeśli jego samoświadomość jest teatralna […], to wyłania się w innego typu teatrze, niesamowicie transcendentalnym i wysublimowanym, takim, w którym nad otchłanią między *graniem* kogoś a *byciem* kimś został przerzucony most" [Bloom 1999: 411]. A zatem, przyjmując i kontynuując tę teatralną optykę, jakie inne „sny" mogą się pojawić w przestrzeni poza światem (scenicznej przecież) doczesności Hamleta, jeśli nie „sny" jego widzów?

Bloom stwierdza, że „Hamlet jest chodzącą pułapką na myszy" [Bloom 1999: 424], przede wszystkim dla innych postaci dramatu, nie tylko dla Klaudiusza. Można jednak postawić pytanie, czy mechanizm „pułapki na myszy", którą Hamlet przygotował, aby złapać świadomość i sumienie Klaudiusza, poruszonego przez swoje wrażenia i myśli właśnie jako widz *Morderstwa Gonzagi*, nie obejmuje również widzów *Hamleta*? Czy Hamlet, jako dojrzała kreacja ponadczasowego geniusza teatralnego, nie może mieć takiej metateatralnej samoświadomości, jak postacie Pirandella czy Becketta, choć niewyrażonej tak bezpośrednio, jak to było możliwe w teatrze XX wieku? Zauważmy, że niezależnie od odpowiedzi na te pytania, Klaudiusz, jako widz, znajdował się poza światem przedstawionym przez trupę aktorów Hamleta. Oczywiście nie dla wszystkich

---

[3] Por. w tym kontekście wnioski Blooma: „When we attend a performance of *Hamlet*, or read the play for ourselves, it does not take us long to discover that the prince transcends his play. Transcendence is a difficult notion for most of us, particularly when refers to a wholly secular context, such as a Shakespearean drama" [Bloom 1998: 385].

[4] Zob. w tym kontekście wnikliwą analizę dekonstrukcyjnych w istocie przemieszczeń i rekontekstualizacji historiograficznych, literackich i kulturowych wątków i stereotypów, dokonanych przez Shakespeare'a w konstrukcji postaci i działań Hamleta, w: Bloom 1998: 386–388.

widzów ten spektakl miał takie samo znaczenie. Każdy z nich reagował stosownie do swojej wiedzy, doświadczenia i wrażliwości. Ta niejednoznaczność odbioru nie wpłynęła na kształt samego przedstawienia, które pozostało niezmienne. Podobnie – co zdaje się sugerować Shakespeare – obrazy, pojawiające się w umysłach jego odbiorców, mogą być równie niejednoznaczne, a zatem konstrukcja akcji i postaci nie musi być jednoznacznie wyrazista, może „w nurt wpadać kręty".

Najbardziej jednak interesujący wydaje się następny wniosek wyprowadzony z tej analogii. Pomimo wszystkich niejednoznaczności samego świata przedstawionego i tego, co poza nim, ostateczny jego kształt, jaki dociera do postaci i widzów, pozostaje niezmienny, choć prawdopodobnie nie wszyscy go sobie uświadomią.

Problem widza Hamleta

Jakkolwiek problemem Hamleta nie jest jego istnienie i życie, ale jakość bycia i działania, sytuacja zmienia się w teatrze, gdzie pojawia się problem jego istnienia. Podczas spektaklu teatralnego jedynie aktor istnieje fizycznie na scenie, podczas gdy Hamlet niemal jednocześnie istnieje i nie istnieje, wyłania się w umysłach odbiorców i chowa przykryty zjawiskową obecnością aktorów. Bert O. States zauważa, że pojawianie się Hamleta to proces stopniowego stawania się postacią teatralną [States 1987: 120–121], która, z drugiej strony, może częściowo lub całkowicie zniknąć pod zbyt autoekspresywną obecnością aktora [States 1987: 160–170].

Każdy sceniczny Hamlet jest ściśle związany ze zmysłowo postrzegalnym wyglądem aktora lub aktorki, nawet jeśli ten wygląd jest zupełnie zmieniony. Ale istnienie Hamleta w umysłach widzów przedstawienia nie jest bezpośrednio wprost proporcjonalne do stopnia tej zmiany, a raczej do jej performatywnej jakości i efektywności. Jego istnienie jest niestabilne i zależy zarówno od jakości gry aktorskiej, jak i od jakości (mentalnej) aktywności widza. Można paradoksalnie powiedzieć, że im intensywniejsza jest personalna (w opozycji do, powiedzmy, profesjonalnej) obecność aktora, tym mnie wyraźny obraz Hamleta mają widzowie w swoich umysłach, i na odwrót. Albo, im bardziej widzowie postrzegają aktora, jego kunszt wykonawczy, jego figurę, jego ruchy itd., tym mniej widzą (wyobrażają sobie) duńskiego księcia, z jego umiejętnością radzenia sobie z problemami i podejmowania działań. Aktor powinien skupić uwagę widza raczej na wyobrażeniowym istnieniu Hamleta niż na swojej obecności. Ale w systemie percepcyjnym widza powinni się pojawić obaj (lub oboje), ponieważ w teatrze bez aktora nie byłoby Hamleta.

Ilustr. 1. Teresa Budzisz-Krzyżanowska w roli Hamleta

Ilustr. 2. Teresa Budzisz-Krzyżanowska w roli Hamleta

Ilustr. 3. Teresa Budzisz-Krzyżanowska w roli Hamleta

Ilustracje 1–3 przedstawiają pierwsze sceny *Hamleta (IV)* w reżyserii Andrzeja Wajdy (Teatr Stary w Krakowie, 30 czerwca 1989), w którym Hamlet był grany przez Teresę Budzisz-Krzyżanowską. Natychmiast widać, że niezależnie od kunsztu aktorskiego (bez wątpienia znakomitego i przekonującego) i scenografii (która ze swej strony była wystarczająco metateatralna, aby sama była w stanie spowodować niestabilności), problem percepcyjny był ściśle związany z faktem, że Hamleta grała kobieta, co musiało wzbudzić względnie trwałą niestabilność jego istnienia. Nawet ci widzowie, dla których kreacja aktorska była całkowicie przekonująca, mogli mieć choćby krótkie przebłyski peryferyjnych myśli, że przecież mają do czynienia z Hamletem-kobietą (co mogło powodować poczucie paradoksalności, celowo wykorzystane przez Wajdę do zmuszenia ich, aby myśleli o problemach i działaniach Hamleta w sposób bardziej uniwersalny, nieograniczony płcią, wiekiem czy statusem społecznym). W pewnym uproszczeniu, widzowie mieli w umysłach jednocześnie i aktorkę, i postać, choć pewnie oboje z różną intensywnością, jednak jest mało prawdopodobne, aby Hamlet całkowicie „przykrył" swoją wykonawczynię.

Tego typu problem percepcyjnie/wyobrażeniowej niejednoznaczności jest dobrze znany w teorii katastrof (a wcześniej, w psychologii

postaci), w której sytuację istnienia dwóch równie możliwych (percepcyjnie) obiektów określa się jako niestabilność. Teoria katastrof oferuje bardzo precyzyjną typologię takich niestabilności [zob. np. Zeeman 1977; Thom 1995]. Prostym, jednocześnie w pewnym sensie prototypowym, przykładem jednego z tych typów jest klasyczny obraz wazonu lub dwóch, skierowanych ku sobie, profili twarzy – w zależności od tego, na którym skupimy uwagę, zobaczymy albo jedno, albo drugie przedstawienie [zob.: Sternberg 2001: 106]. Ten sam efekt można uzyskać nie tylko za pomocą wazonu, ale np. świecznika:

Ilustr. 4. Świecznik (fot. M. Bartosiak)

Ilustr. 5. Figura niejednoznaczna (opr. M. Bartosiak)

Jednak jest to przykład jedynie percepcyjnej strony problemu, tej związanej z samym widzem[5]. Drugą stronę, nazwijmy ją ontologiczną, można wyjaśnić na gruncie estetyki fenomenologicznej.

Zgodnie z ustaleniami Romana Ingardena [Ingarden 2005], istnienie, np. Hamleta, jest intencjonalne (nie realne), ponieważ jest on estetycznym przedmiotem sztuki teatru, podczas gdy wszystkie postrzegalne zmysłowo fenomeny kształtują przedmiot artystyczny. W ten sposób przedmiot artystyczny stanowi podstawę bytową swojego estetycznego korelatu. Wygląd aktora i jego sceniczne działania kształtują przedmiot artystyczny, podczas gdy intencjonalne akty mentalne widza korelują go z tworzonym tymi aktami przedmiotem estetycznym. Zatem istnienie Hamleta zależy w równym stopniu od intencyjnych umiejętności aktorskich wykonawcy, co od intencyjnych kompetencji mentalnych widza. Intencjonalne akty wykonawcy i widza przebiegają w czasie (i w samym czasie), a ich rezultat, czyli Hamlet wraz z całym swoim światem, nie jest realny, a jedynie intencjonalny. Ten fakt ustanawia jego subiektywną względną niestabilność.

Na gruncie estetyki fenomenologicznej, sytuacja ontologiczna omawianego problemu jest zatem bardzo złożona. Tomasz Kubikowski, analizując szczegółowo ten aspekt kreacji postaci teatralnej, wyróżnia siedem „bytów teatralnych", których wzajemną konfigurację podaje w zwięzłej formule definicyjnej, korelującej statyczny aspekt ontyczny z dynamicznym korelatem estetycznym:

> Proponuję więc, aby o teatrze mówić zawsze i tylko wtedy, gdy **aktor** obdarzony pewną **postacią realną** na podstawie **instrukcji** stworzy **schemat roli**, a na jego z kolei podstawie – **przedstawianą postać sceniczną**; **widz** zaś oglądając ją utworzy sobie **domniemaną postać sceniczną** [Kubikowski 1994: 108].

Postać realna to ta część psychofizycznych kompetencji aktora, która jest niezbędna do stworzenia schematu roli. Do wyboru tych kompetencji niezbędna jest instrukcja, która może przybierać różne formy – od tekstu dramatu do uwag reżysera. Schemat roli to efekt pracy nad rolą, względnie stała struktura, która w trakcie każdego spektaklu jest realizowana jako przedstawiana postać sceniczna. W ramach cyklu przedstawień schemat roli jest w zasadzie jeden (chyba, że nastąpi jego modyfikacja), podczas gdy przedstawianych postaci scenicznych (nawet nieznacznie się tylko różniących) jest dokładnie tyle, ile przedstawień.

---

[5] Por. analizę niejednoznacznych przedstawień (konceptualizowanych jako iluzje) w kontekście teorii świadomości i uwagi, w: Kubikowski 2004: 118–119, 221–224; a także analizę wieloznaczności w perspektywie neuroestetyki – Zeki 2012: 73–108.

Domniemana postać sceniczna to efekt aktów mentalnych widza wywołanych przez przedstawianą postać sceniczną.

Kardynalny dla estetyki fenomenologicznej problem postawy estetycznej, Kubikowski rozwiązuje za pomocą rozróżnienia na widza nominalnego i widza realnego. Ten drugi odpowiada odbiorcy, który przyjął postawę estetyczną, jest gotowy do „utworzenia sobie domniemanej postaci scenicznej". Może nim być każdy uczestnik zdarzenia teatralnego, niezależnie od tego, w jakim charakterze udał się do teatru. Widz nominalny natomiast to osoba, która przyszła do teatru na przedstawienie. Może stać się widzem realnym, ale nie musi, może nie brać mentalnego udziału w tworzeniu domniemanej postaci scenicznej [Kubikowski 1994: 111–115].

States zauważa w tym względzie, że aktor ma do swojej dyspozycji trzy tryby scenicznej prezentacji: autoekspresywny (*self-expressive*), współpracujący (*collaborative*) i przedstawiający (*representational*)[6]. Każdy z nich kieruje uwagę widowni w inną stronę. Autoekspresywny – na aktora, albo na niego, albo na jego kunszt wykonawczy. Tryb współpracujący, w którym wyróżnia kilka podtrybów, nakierowany jest na zaangażowanie widzów w przedstawienie, skupia w ten sposób uwagę na samym zdarzeniu teatralnym i/lub na komunikacji między sceną a widownią. Tryb przedstawiający kieruje uwagę na „istotę rzeczy", czyli np. na samego Hamleta [States 1987: 160]. Szczegółowa analiza prowadzi go do wniosku, że jedynie w trzecim trybie postać pojawia się w najbardziej wyrazisty sposób, bez jakichkolwiek niefikcyjnych (*non-fictional*) domieszek [States 1987: 161–185]. Jednak tryby te rzadko funkcjonują w izolacji, „współistnieją (do pewnego stopnia) w sposób ciągły na tej samej scenie; można je postrzegać jednocześnie lub gdy następują po sobie". Według Statesa, z perspektywy widza, „od naszych kompetencji zależy, czy nasza uwaga percepcyjna je zintegruje, czy zablokuje któryś z nich" [States 1987: 182–183].

Jeśli jednak rozważymy estetyczny przedmiot przedstawienia, tryby autoekspresywny i współpracujący wprowadzają niestabilność do jego konstrukcyjnej konsystencji, a nawet samego istnienia. Weźmy najprostszy przykład i pomyślmy o aktorze grającym jakąś postać. States sugeruje (przywołując terminologię psychologii postaci), że aktor i postać tworzą swego rodzaju „figurę rekursywną" (termin Douglasa Hofstadtera – Hofstadter 1980: 67), „której 'tło' może być widziane jako 'figura' sama w sobie" (tak jak na obrazie wazonu i dwóch profili twarzy), ponieważ „ciało aktora, normalnie postrzegane jako 'tło' dla figury scenicznej,

[6] Podobny podział wynika z modelu Kubikowskiego, ale wpisany jest w inny tok argumentacyjny – zob. Kubikowski 1994: 127–145.

nagle staje się 'figurą' samą w sobie" [States 1987: 156]. Jeśli wziąć pod uwagę owe trzy tryby, sytuacja percepcyjna staje się bardziej złożona, z większą liczbą możliwych niestabilności, ponieważ wzrasta liczba 'figur' współzawodniczących ze sobą o uwagę na tym samym 'tle'.

Problem świata Hamleta

Jest jeszcze jeden typ niestabilności estetycznego przedmiotu sztuki teatru. Ma miejsce w obrębie fikcyjnego świata przedstawionego. States rozpoznaje niestabilność w strukturze postaci, która stanowi swego rodzaju złożony system dynamiczny powiązanych ze sobą elementów, które wzajemnie się określają. W takim systemie każda, najdrobniejsza nawet zmiana jednego składnika ma wpływ na pozostałe [States 1987: 143–156]. Aby zilustrować ten problem z punktu widzenia percepcji, daje przykład rysunku Mauritsa C. Eschera, przedstawiającego rękę, która rysuje rękę, rysującą tę pierwszą [„Rysujące ręce", litografia, 1948 – Escher 2005: 15]. Escher jest autorem wielu grafik, których wspólnym mianownikiem jest problem złożonych relacji 'figura–tło', również takich, w których 'figury' w niestabilny sposób przechodzą w 'tło' i na odwrót, czy takich, w których same 'figury' są w różny sposób i w różnym stopniu niestabilne percepcyjnie, a dokładniej – interpretacyjnie, bo same rysunki są perfekcyjnie jednoznaczne w sensie graficznym [zob. Escher 2005]. Zeki stwierdza w tym kontekście:

> Kiedy mówimy, że jakiś obraz lub sytuacja są wieloznaczne, nadajemy temu obrazowi lub tej sytuacji ową właściwość. Tak naprawdę w samym obrazie nie ma żadnej wieloznaczności, jest jedynie możliwość rzutowania na niego przez mózg wielu interpretacji. Każda z tych projekcji jest jakąś rzeczywistością mózgową, każda jest uzasadniona i pewna przez ograniczony czas [Zeki 2012: 100].

Zjawisko to dotyczy 'figur' wyróżnionych na 'tle', mianowicie postaci. Ale obejmuje również wszystkie rodzaje jakości i ich złożeń. W skrócie, wszystkie jakości intencjonalnych przedmiotów, działań, cech itp., są niestabilne. W tym względzie można mówić o wielu różnych typach niestabilności, związanych z wszystkimi (lub prawie wszystkimi) jakościami, które mogą być lub są rozpoznane w obrębie fikcyjnego świata przedstawionego.

Pomińmy na moment bardzo złożony ze swej strony proces konkretyzacji przedmiotów doświadczenia estetycznego, w ujęciu Ingardena obejmujący kilka etapów stopniowego rozpoznawania jakości, uzupełniania miejsc niedookreślenia wyglądów i przedmiotów przedstawionych [zob. Ingarden 2005: 192–222]. Przejdźmy do etapu rozpoznawania

składników świata przedstawionego (poddawanych późniejszej kontemplacji i ostatecznej ewaluacji). Weźmy bardzo dobrze znany przykład. Pomyślmy o Hamlecie, a dokładniej o jego licznych interpretacjach w historii literatury i teatru. Kim jest? Młodym intelektualistą, który bez końca rozważa swoje egzystencjalne i emocjonalne problemy, ale nie potrafi podjąć żadnego dojrzałego i skutecznego działania, aby je rozwiązać? Czy jest raczej rozsądnym i ostrożnym księciem, który powoli, ale z nieubłaganą konsekwencją dąży do nieuniknionego rozwiązania problemu „zgnilizny" w swoim państwie? Słynne zdanie: „Coś przegniłego jest w państwie duńskim" („Something is rotten in the state of Denmark" – akt I, scena 4) wypowiada przecież nie Hamlet, lecz Marcellus, który widzi, jak Hamleta podąża za wychodzącym Duchem. Co zatem „gnije"? Gdzie tkwi przyczyna? Czy i jak temu zaradzić? Od odpowiedzi na te i wiele innych pytań zależy ostateczny kształt i wyrazistość przedmiotu estetycznego doświadczenia. Naturalnie, można podać więcej bardziej wyrafinowanych interpretacji, ale to czyni niestabilność finalnego przedmiotu estetycznego oglądu jeszcze bardziej złożoną.

Ten typ niestabilności jest w pewien sposób wpisany lub ucieleśniony w przedmiocie estetycznym, tak dramatu, jak teatru. Nie jest to jedynie kwestia dobrej czy złej interpretacji. Jest to problem niestabilnego statusu jakości (własności) samych obiektów (bytów w terminologii Kubikowskiego) intencjonalnych. Ta niestabilność wynika ze schematycznego statusu przedmiotów artystycznych, które wymagają subiektywnych (podmiotowych) intencjonalnych aktów konkretyzacji prowadzących do konstytucji przedmiotów estetycznych. Stąd, nie ograniczona już tylko do aktów postrzegania zmysłowego, niestabilność tych ostatnich. Zauważmy, że jakkolwiek przykład był związany jedynie z interpretacją całej postaci głównego bohatera, to sam problem może być związany ze wszystkimi jakościami (własnościami) w świecie przedstawionym. Nie tylko tymi złożonymi, ale również znacznie prostszymi lub nawet pojedynczymi, co wydaje się częstszą sytuacją. I nadal mamy do czynienia z podwójnym uzależnieniem niestabilności – od aktora i od widza. Rozpoznanie pojedynczych jakości estetycznych wydaje się nawet bardziej zależne (wrażliwe) od aktywności uczestników zdarzenia teatralnego niż rozpoznanie samych przedmiotów estetycznych.

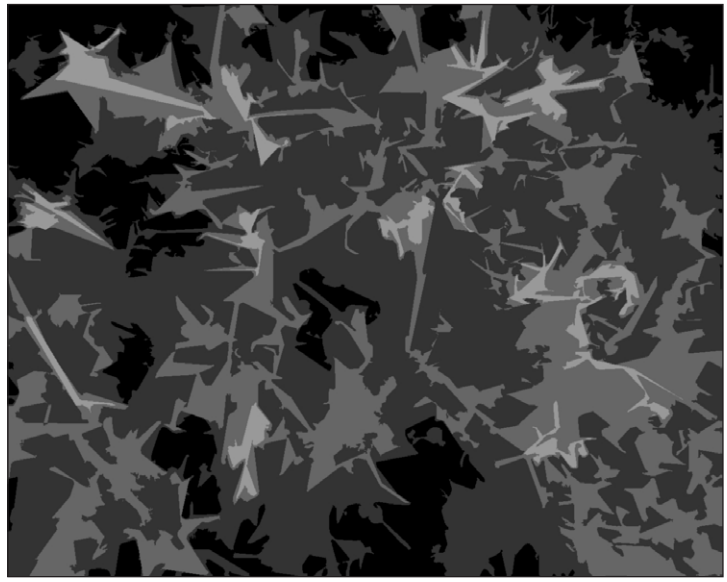
Zauważmy również, że ten rodzaj niestabilności jest szczególnie charakterystyczny dla współczesnego teatru, z naciskiem, jaki kładzie na ekspresję artystyczną, która może skutkować mniej lub bardziej radykalną transgresją istniejących (i powszechnie uznawanych) konwencji performatywnych. To z kolei, w nieunikniony sposób i niejako *ex definitione*, prowadzi do percepcyjnych niestabilności, związanych przede wszystkim z rozpoznaniem (i wyodrębnieniem) jakiegokolwiek

przedmiotu w świecie przedstawionym. Neonaturalistyczne style wykonawcze (z ich naiwnym częstokroć realizmem skojarzonym z próbami przekraczania wszystkich możliwych konwencji, nie tylko teatralnych) mogą stanowić dobry przykład, ponieważ czasem trudno jest w ogóle wyodrębnić 'figurę' z jej 'tła'[7]. I nie jest to już problem zmiany punktu skupienia i przenoszenia uwagi między 'tłem' a 'figurą', lecz odróżnieniem czegokolwiek od samego 'tła', jak na klasycznym już, przetworzonym zdjęciu dalmatyńczyka [Sternberg 2001: 99; pierwotnie było to zdjęcie R. C. Jamesa, zob. Lindsay, Norman 1984: 36], na którym trzeba czasu na adaptację, aby zobaczyć cokolwiek poza nieregularnymi kropkami i plamami, czy na prezentowanych tu ilustracjach 6–8, na których abstrakcyjne formy z trudnością układają się w figury rojnika (rojnik murowy, *Sempervivum tectorum* L.) czy ostrokrzewu (ostrokrzew kolczasty, *Ilex aquifolium* L.). Tym bardziej, że oprócz stopnia scheamtyzacji czy stylizacji, liście ostrokrzewu trudno odróżnić od liści, które posiada dziewięćsił (dziewięćsił bezłodygowy, *Carlina acaulis* L.)

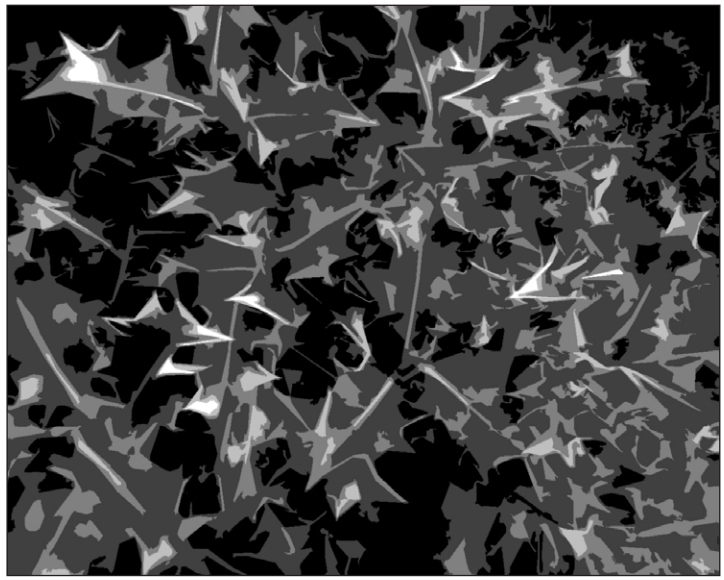
Ilustr. 6. Przedstawienie niejednoznaczne (opr. M. Bartosiak)

[7] 'Figurą' w tym przypadku jest fikcyjna postać dramatyczno-teatralna, „domniemana postać sceniczna" w terminologii Kubikowskiego; natomiast 'tło' stanowią faktyczne działania sceniczne aktora, „przedstawiana postać sceniczna". Problem neonaturalizmu związany jest z odróżnieniem działań i zachowań postaci (bytu intencjonalnego i fikcyjnego) od działań i zachowań aktora (w końcu całkiem realnej osoby).

Reasumując, możliwe niestabilności estetycznego przedmiotu spektaklu teatralnego są ogólnie związane z kształtowaniem i istnieniem artystycznych przedmiotów tego spektaklu.



Ilustr. 7. Przedstawienie niejednoznaczne (opr. M. Bartosiak)



Ilustr. 8. Przedstawienie niejednoznaczne (opr. M. Bartosiak)

Wydaje się, że ten typ niestabilności jest specyficzny i fundamentalny dla sztuki teatru oraz jest ściśle związany z jego fenomenalnym i ulotnym charakterem. Z drugiej strony, niestabilności przedmiotów artystycznych i estetycznych są zdolne do wytworzenia względnie stałej dynamiki, która warunkuje i umożliwia pojawienie się silnej koncentracji uwagi (i w efekcie – mocnej reakcji estetycznej) u widza.

2. Dynamiczny model zdarzenia teatralnego

Teatr w świecie zdarzeń[8]

Z dynamiką, wynikającą z zasygnalizowanych niestabilności, skorelowana jest w pewnym sensie nadrzędna sytuacja dynamiczna, związana z oczekiwaniami i postawami wszystkich uczestników zdarzenia teatralnego. Z perspektywy widza zdarzenie teatralne jest związane z opozycją, i jednocześnie oscylacją między tym, co zmysłowo postrzegane, a tym, co wyobrażone. Dlatego, wraz z innymi zdarzeniami, zanurzone jest w naturalnej przestrzeni bycia w świecie, tworzy w niej sferę teatru otoczoną przestrzenią stopniowych teatralizacji[9]. Ta (wielowymiarowa) stopniowalność była opisywana przez Erikę Fischer-Lichte w jej *Estetyce performatywności* [Fischer-Lichte 2008], ze szczególnym skupieniem na pojęciach performansu i performatywności, a zatem na performerze, który może być obserwowany – to pozwoliło Fischer-Lichte na częściowe zachowanie perspektywy teatrologicznej. Taką stratyfikację umożliwia perspektywa widza, szczególnie widza teatralnego.

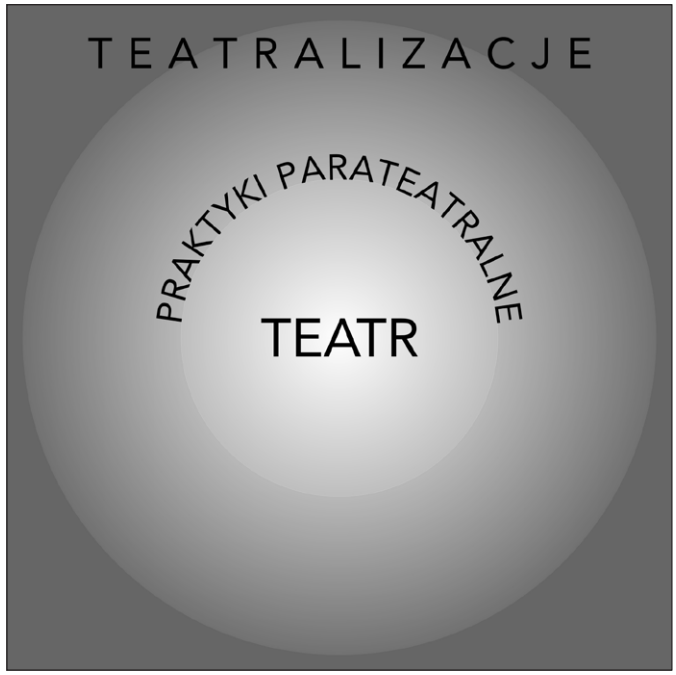
Ze ściśle teatrologicznego punktu widzenia, szczególnie w dwudziestym pierwszym wieku, widz nie może być uważany za zwykły 'dodatek' do zdarzenia teatralnego, nawet jeśli uznaje się jego niezbędność. Jest w samym centrum tego społecznego wydarzenia, które

---

[8] Wstępne opracowanie tego problemu było prezentowane na konferencji w Brnie (2008); zob. Bartosiak 2010b.

[9] Z innego punktu widzenia, np. twórcy/uczestnika/świadka (także komentatora i teoretyka) sztuki performansu, teatralizacja i praktyki parateatralne prawie całkowicie znikają z pola konceptualnego oglądu, ponieważ na pierwszy plan wysuwają się inne problemy. Przyjęcie takiej perspektywy przez Wachowskiego pozwoliło na rozważanie problemu znaczenia względem pięciu opozycji (performatywne – nieperformatywne, rzeczywiste – fikcyjne, bezpośrednie – niebezpośrednie, liminalne – liminoidalne, estetyczne – nieestetyczne; Wachowski 2011: 116–205) i ustanowienie innej siatki relacyjnej w „świecie performansów i widowisk" – zob. Wachowski 2011: 297–316.

(za Świontkiem) można ująć jako spotkanie dwóch grup ludzi w tym samym miejscu i czasie, z których jedna grupa to aktorzy, druga zaś widzowie, przy czym ci pierwsi świadomie i celowo wykonują działania zwane grą aktorską, podczas gdy drudzy w tym samym czasie świadomie świadczą tej aktywności i ją odbierają [Świontek 2003a: 36]. Dopiero taką sytuację społeczną możemy nazwać zdarzeniem teatralnym. Liczebność tych grup społecznych nie ma dla samego faktu znaczenia. Zdaniem Kubikowskiego: „Świadomość widza stanowi ostateczny przedmiot oddziaływania teatru i ostateczną rację jego istnienia" [Kubikowski 1994: 111].

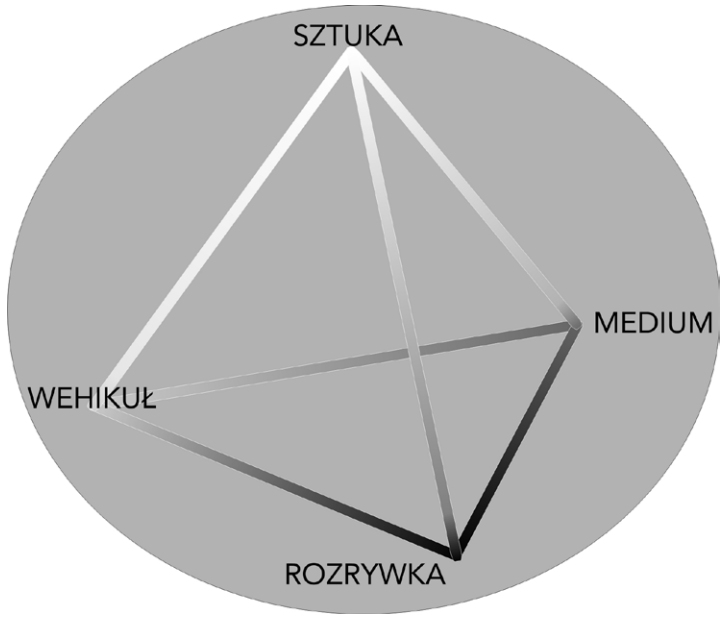


Ilustr. 9. Świat teatru (opr. M. Bartosiak)

Teatralny tetraedr

Cztery wyróżnione (w poprzednim rozdziale) aspekty zdarzenia teatralnego ('teatr jako sztuka', 'teatr jako rozrywka', 'teatr jako medium' i 'teatr jako wehikuł') tworzą w tej perspektywie złożoną dynamiczną przestrzeń intencji (wykonawców) i oczekiwań (odbiorów), jak również odpowiadają faktycznym efektom uzyskanym w trakcie interakcji

teatralnej. Zdarzenie teatralne jest w proponowanej perspektywie dynamiczną, czterowymiarową całością, w której biorą udział wszystkie cztery aspekty, jednak w różnych proporcjach. Można też powiedzieć, że te cztery aspekty w różnym stopniu nasycają samo zdarzenie teatralne na skutek intencji i oczekiwań, które same w sobie też są nimi w różnym stopniu nasycone. Efekt zdarzenia teatralnego jest również w konsekwencji w różnym stopniu nasycony tymi czterema aspektami. Czterowymiarową strukturę można sobie wyobrazić w postaci wnętrza tetraedru (czworościanu foremnego, aby na wstępie nie wyróżniać żadnego z aspektów), w którym wierzchołki odpowiadają pełnemu wysyceniu jednym z aspektów, ściany – brakowi przeciwległego aspektu, a wnętrze faktycznej, różnorodnej praktyce teatralnej. Oczywiście, model ten należy traktować preliminaryjnie, jako wstępną propozycję, którą dalsze badania mogą rozwinąć. Niemniej jednak w tym momencie model wydaje się zapewniać wystarczającą różnorodność. Jednocześnie – nie wydaje się możliwe jego uproszczenie. Choć, bez wątpienia, można traktować każdy z wierzchołków jako złożone całości, np. w ramach wehikułu mieści się aspekt terapeutyczny, w ramach medium różne sfery życia publicznego (polityka, obyczaje itd.), natomiast w ramach sztuki różne konwencje artystyczne.



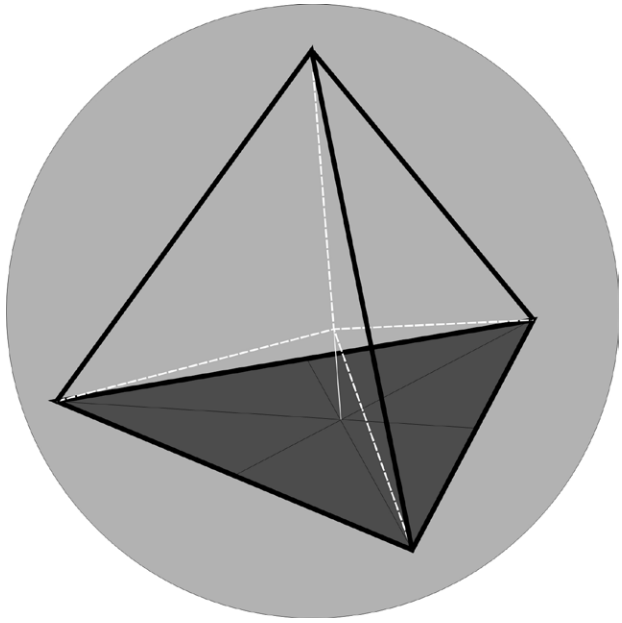
Ilustr. 10. Teatralny tetraedr I (opr. M. Bartosiak)

Każdy aspekt wprowadza, omówione w poprzednim rozdziale, właściwe sobie cele i wartości. Oczywiście w różnych proporcjach, nie zawsze w pełni uświadamianych, tak przez twórców, jak przez odbiorców. Z jednej strony, mimo naszego cywilizacyjnego przywiązania do świadomych, racjonalnych pobudek naszych działań i… oddziaływania na innych, duża część naszej aktywności, szczególnie w newralgicznym dla teatru rejestrze wzorców psychomotorycznych i postrzegania zmysłowego, odbywa się na granicy lub poniżej progu świadomości. Z drugiej strony sama sytuacja teatralna jest obarczona wieloma niestabilnościami, które zyskują dodatkowe, „aspektowe" nacechowanie, co więcej, oprócz zasygnalizowanych niestabilności, mamy do czynienia z jeszcze jedną sferą ich powstawania, związaną ze spotkaniem (czasami wręcz zderzeniem) intencji twórców z oczekiwaniami odbiorców, które nie muszą być ani współbieżne, ani nawet kompatybilne. W wyniku tej interakcji również sam efekt zdarzenia teatralnego jest w istocie wypadkowym rezultatem, przesuniętym we wnętrzu tetraedru, tak w stosunku do zamiarów twórców, jak pragnień odbiorców. Można również pomyśleć o pełnej zgodności intencji i wykonania, oczekiwań i reakcji oraz ostatecznego efektu. Choć biorąc pod uwagę złożoną i nieprzewidywalną w szczegółach dynamikę całości, trudno się tego spodziewać, ani tym bardziej wymagać.

Intencje – oczekiwania – efekty

Oczywiście, modelowo idealną sytuacją (w pewnym sensie wynikającą z geometrii tetraedru) jest ta, w której wszystkie aspekty są zrównoważone, a więc żaden nie dominuje i każdy w takim samym stopniu nasyca intencje, oczekiwania i efekty. Wtedy teatr zapewniałby rozrywkę, wprowadzał (i promował) rozwój wewnętrzny, uzasadniał (i sugerował) przemianę społeczną oraz stwarzał możliwość przeżycia estetycznego (i, jak przekonuje Ingarden, kontemplacji jakości metafizycznych). W ramach jednego zdarzenia teatralnego. Być może – dla wszystkich jego uczestników. Taką sytuację znajdujemy w geometrycznym środku tetraedru, w punkcie styku białych przerywanych linii na ilustracji 11. Jest on równo oddalony od wszystkich ścian i tak samo odległy od wierzchołków (perspektywiczny skrót na rysunku nieco zmienia ten idealny wizerunek).

W rzeczywistości każdy uczestnik wnosi i wynosi z teatru właściwą dla siebie i niepowtarzalną proporcję tych czterech wymiarów teatralności. Powtórzmy, wszystkich czterech. Ten fakt ma odzwierciedlenie graficzne w tym, że ani ściany, ani wierzchołki nie należą do przestrzeni teatru, w przyjętym rozumieniu.



Ilustr. 11. Teatralny tetraedr II (opr. M. Bartosiak)

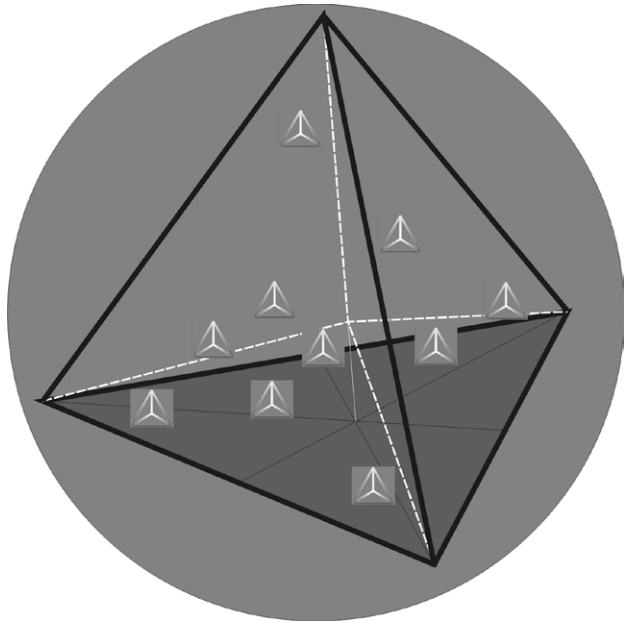
Granice tetraedru

Wierzchołki wymagają pewnego komentarza. Każdy z nich określa sytuację skrajną i w istocie niemożliwą w teatrze. Wierzchołek sztuki to sytuacja kompletnego oderwania od rzeczywistości, czyli całkowita abstrakcja. W teatrze niemożliwa, ponieważ fizyczna obecność aktora zapewnia choćby minimalną dawkę realności. Trzy pozostałe wierzchołki, leżące na podstawie tetraedru, obrazują sytuację odwrotną, kompletny brak elementów fikcyjnych – również nie do pomyślenia w teatrze. Oczywiście mogą być wtedy realizowane cele właściwe rozrywce, medium czy wehikułowi, ale nie będzie to teatr, lecz np. rozśmieszanie się, działalność społeczna czy medytacja. Analogiczna sytuacja dotyczy ścian tetraedru, które określają całkowity brak aspektu przeciwległego wierzchołka. Każdy z aspektów jest obecny, choćby w stopniu śladowym.

Każdy z wymiarów rozciąga się od wierzchołka do przeciwległej ściany (nie są to więc wymiary w sensie kartezjańskim). Od całkowitego nasycenia (w wierzchołku) do kompletnego braku (w przeciwległej ścianie). Są to przestrzenie skalarne, nasycenie aspektami jest stopniowalne, a dokładniej może się zmieniać w sposób ciągły. Przy czym każdy punkt wewnątrz tetraedru można określić dokładnie jednym układem nasycenia aspektami, każdy ma unikalną charakterystykę czterowymiarową.

Określona w ten sposób przestrzeń odnosi się zarówno do teatru w ogóle (wszystkich możliwych zdarzeń teatralnych), jak i do pojedynczego spektaklu. Można oczywiście osobno traktować intencje twórców, oczekiwania widzów i efekty ich interakcji. Choć z punktu widzenia skuteczności te ostatnie wydają się najistotniejsze, przy nich zatem pozostańmy. Są one w istocie pojedynczymi aktami poznawczymi (kognicjami). W przypadku pojedynczego widza, w trakcie spektaklu jego kognicje mogą zmieniać położenie, w zależności od tego, jak postrzega zdarzenie teatralne, i z tych cząstkowych kognicji po spektaklu tworzy ostateczny ogląd całości (ten proces może się oczywiście wydłużać w czasie, znacznie poza ramy czasowe konkretnego spektaklu). Może być dla niego jednoznaczny, jeśli jego cząstkowe kognicje oscylowały wokół jednego miejsca. Może też mieć niejednoznaczny ogląd całości, jeśli nie skupiały się blisko siebie.

W terminach teorii chaosu powiemy, że wnętrze tetraedru tworzy ‘basen przyciągania’ przez cztery wierzchołkowe atraktory typów aktywności teatralnej – cztery aspekty zdarzenia teatralnego stanowią układ czterech jednopunktowych atraktorów poznania i praktyki teatralnej. One właśnie (wszystkie cztery w różnym stopniu w konkretnej chwili, u konkretnego uczestnika) „przyciągają” uwagę wykonawczą i odbiorczą, a także myślenie o efektach. Układ ten jest skrajnie wrażliwy na wszystkie towarzyszące zdarzeniu czynniki. Dlatego też, jego stan ‘na wyjściu’ jest nieprzewidywalny.



Ilustr. 12. Teatralny tetraedr III (opr. M. Bartosiak)

Jest kilka naturalnych konsekwencji działania tego modelu. Pierwsza, związana z pojedynczym spektaklem. Można uznać, że konkretny spektakl ma określoną charakterystykę na podstawie kształtu zbioru ostatecznych kognicji jego uczestników. Wtedy mamy takie same możliwości, jak w przypadku sekwencji kognicji jednej osoby. Tę cechę układu określa się w dynamice nieliniowej jako samopodobieństwo. Dotyczy ono zachowania układu w różnych skalach. W przypadku tetraedru to skalowanie przebiega od pojedynczych kognicji pojedynczego uczestnika, poprzez kognicje uczestników tego samego zdarzenia, tego samego przedstawienia powtarzanego w trakcie kolejnych zdarzeń, i tak dalej… Tę sekwencję można (teoretycznie – dowolnie) rozciągać w czasie i przestrzeni, uzyskując coraz szerszy ogląd praktyk teatralnych. Jakkolwiek podstawową funkcją modelu dla prowadzonych rozważań jest uzmysłowienie i wymodelowanie dynamiki zdarzenia teatralnego z perspektywy aktów poznawczych jego uczestników, może być wykorzystany do badań historycznych czy międzykulturowych. Wtedy usytuowanie intencji, oczekiwań i efektów w przestrzeni fazowej teatru (we wnętrzu tetraedru) może pomóc w dodatkowym uporządkowaniu informacji i danych.

Za przykład (aplikacji modelu, nie reinterpretacji historii teatru) niech posłuży kilka fragmentów historycznego opracowania Kazimierza Brauna na temat Wielkiej Reformy Teatru w Europie [Braun 1984]. W rozdziałach *Teatr malarzy* i *Teatr ekspresjonistyczny w Niemczech* zastosowanie modelu pozwala na wprowadzenie dodatkowego, ściśle teatrologicznego porządku paradygmatycznego, niezwiązanego bezpośrednio z kierunkami w malarstwie czy innymi czynnikami społeczno-historycznymi. Twórcy związani z Bauhausem kierowali uwagę na 'teatr jako sztukę', ze szczególnym naciskiem na abstrakcyjną (oderwaną od codziennej realności) konwencjonalizację spektaklu, tak w zakresie scenografii, jak wyglądu i działań aktorów [Braun 1984: 164–168, 188–193; zob. również Schelmmer 2010]. Jeszcze dalej w abstrahowaniu od rzeczywistości szły intencje Stanisława Ignacego Witkiewicz z jego teorią Czystej Formy w teatrze [Braun 1984: 165, 193–197; Witkiewicz 1977]. Jedną z cech skrajnie pojmowanego (i praktykowanego) 'teatru jako sztuki' jest jego względna „nieprzezroczystość", objawiająca się m.in. w problemach z jego odbiorem – znane są problemy Witkacego z recepcją jego teorii i dramatów; podobne miał również Oskar Schlemmer [zob. Trimingham 2004: 84–85].

Jednak dadaiści, szczególnie w ramach projektu *Cabaret Voltaire*, nastawieni byli bardziej na przyjemność i satysfakcję ze wspólnych gier i zabaw, z praktykowania widowiskowej wirtuozerii – a zatem bliżsi byli 'teatrowi jako rozrywce', lub wręcz samej rozrywce w postaci

„widowiska kabaretowego" [Braun 1984: 164, 183–185]. Z kolei działaniom futurystów towarzyszyło przekonanie o rewolucyjnej funkcji i roli sztuki w ogóle, a teatru w szczególności [Braun 1984: 172–177] – ta intencja zbliża ich praktyki do 'teatru jako medium'. W jeszcze bardziej zdecydowanie „medialny" sposób o funkcjach sztuki myśleli niektórzy ekspresjoniści niemieccy, w szczególności twórca teatru politycznego – Erwin Piscator [Braun 1984: 252–260]. Jednak, również ekspresjonista niemiecki, Oskar Kokoschka był już znacznie bliższy 'teatrowi jako sztuce' [Braun 1984: 164, 166-167]. Już ten bardzo powierzchowny ogląd pozwala na stwierdzenie, że tego typu rozpoznania i klasyfikacje pozwalają precyzyjnie określać cele i wartości praktyk teatralnych, zestawiać je właśnie w odniesieniu do ich aksjologicznego i antropologicznego nacechowania, a zatem względnie niezależnie od personalnych czy zawodowych relacji między twórcami, ich stosunku do prądów w sztuce czy innych okołoteatralnych lub wręcz pozateatralnych kontekstów.

Rozdział VI. Działanie i poznanie

1. Poznające ciało

Ciało wobec przestrzeni

Na gruncie fenomenologii percepcji przyjmuje się, że ciało (a dokładniej jego system percepcyjny) wchodzi w dynamiczną poznawczo interakcję z otaczającą je przestrzenią i wypełniającymi ją jakościami i obiektami postrzegalnymi zmysłowo. Można przyjąć zatem, że ciało wchodzi z otaczającym je światem w pewien poznawczy dialog. Pojęcie dialogu zakłada naprzemienną, interaktywną relację ja-ty oraz to, czyli odpowiednio podmiot, adresata oraz kontekst, tło wypowiedzi. Ustanowienie w dyskursie sytuacji wypowiadania jest konieczne dla zaistnienia dialogu, jednocześnie (w teatrze) kontekstem-tłem dialogu jest wykreowana sytuacja. Jeśli „ja" jest ciałem, to „ty" może być ustanowione w przestrzeni wewnętrznej lub zewnętrznej w stosunku do ja-ciała, kontekstem i jednocześnie medium wypowiedzi jest przestrzeń reprezentacji kształtowana ekspresją ciała, która wyodrębnia ją z fizycznej przestrzeni teatru. Dwa przypadki tak rozumianych „osób" i miejsca odbywanego przez nie dialogu ilustrują realizacje dwóch teatrów poszukujących z Łodzi: *Sybilla* Teatru Officium i *Wrzeciono* Teatru Desiderium.

Maurice Merleau-Ponty, przyrównując ciało do dzieła sztuki, stwierdza, że jest ono „węzłem żywych znaczeń" i, podobnie jak powieść, wiersz, obraz czy utwór muzyczny, jest ono bytem, w którym „nie można odróżnić ekspresji od jej przedmiotu, wyrazu, od tego co wyrażane", do którego sensu dotrzeć można „tylko poprzez bezpośredni kontakt" i które „promieniuje znaczeniem, nie opuszczając swojego miejsca w czasie i przestrzeni" [Merleau-Ponty 2001: 172]. W podobny sposób ujmuje ten problem Sondra Horton Fraleigh, która w odniesieniu do fenomenologii tańca stwierdza:

> Ciało nie jest czymś, co posiadam, aby za pomocą tego czegoś tańczyć. Nie rozkazuję mojemu ciału, aby skręciło się tu, a zawirowało tam. Nie myślę »rusz się«, a następnie ruszam się. Nie! Ja jestem tańcem; jego myślenie jest jego ruchem i jego ruch jest jego myśleniem. Ja jestem kręceniem i wirowaniem. Mój taniec to moje ciało, tak jak moje ciało to ja [Horton Fraleigh 1987: 32].

Zdaniem Merleau-Ponty'ego dzieje się tak, ponieważ schemat cielesny, a więc cielesna samowiedza „nie jest zwykłą kalką ani nawet globalną świadomością istniejących części ciała, ale dokonuje ich aktywnej integracji pod kątem ich wartości dla projektów organizmu" [Merleau-Ponty 2001: 119]. Ciało jawi się „jako postawa funkcjonalnie odniesiona do pewnego aktualnego lub możliwego zadania. Albowiem jego przestrzenność, inaczej niż przestrzenność przedmiotów albo »wrażeń przestrzennych«, nie jest *przestrzennością położenia*, ale *przestrzennością sytuacji*". Wiedzę tę ciało czerpie z ciągłej interakcji z wrażeniami. W odniesieniu np. do wrażeń czuciowych Merleau-Ponty tak opisuje przestrzenność sytuacji oraz intencjonalność samych wrażeń:

> Kiedy stoję przed moim biurkiem i opieram się o nie dwiema rękami, tylko ręce odczuwam wyraźnie, a całe moje ciało ciągnie się za nimi jak ogon za kometą. Nie o to chodzi, że nie wiem, gdzie mieszczą się moje plecy czy biodra, ale o to, że ich umiejscowienie jest tylko współzawarte w pozycji moich rąk i cała moja postawa daje się, by tak rzec, odczytać z ich opierania się o stół [Merleau-Ponty 2001: 119].

Dotyczy to nie tylko aktualnych, lecz również możliwych zadań, ponieważ „coś, czego mam doznać, stawia przed moim ciałem pewien rodzaj nieokreślonego problemu", wymagającego znalezienia takiej postawy, „która będzie mu dostarczać środków do samookreślenia się" [Merleau-Ponty 2001: 234].

Hollis Huston, przywołując Jacquesa Copeau, upatrującego podstawowy problem aktora w jego cielesnej obecności na scenie, podkreśla, że jakkolwiek aktorstwo związane jest nierozerwalnie z cielesnością, nie oznacza to jednak, iż problem aktora to problem jego ciała – „to raczej problem, który ciało napotyka" [Huston 1996: 51]. Ekspresja ciała stanowi projekcję nie tylko samej cielesności, lecz całościowo pojmowanego człowieka [Huston 1996: 52], „ciało funkcjonuje nie tylko jako ekspresja, lecz jako pojemnik dla filozofii, ideologii, może nawet teologii" [Whitworth 2003: 21]. Wszelkiego typu problemy są rzutowane ekspresją ciała w jego fenomenalną przestrzeń, w której (rozpoznając je w postaci odbieranych wrażeń) można podjąć z nimi dialog.

Poszukiwania we współczesnym teatrze sugerują, że zdarzenie teatralne może stanowić z jednej strony reprezentację takiego, szkicowo zarysowanego, faktycznego procesu fenomenalnego ciała aktora[1], oraz z drugiej – prezentację możliwości takiego procesu dla widza. Tomaž Krpič uważa, że „koncepcja przedstawiającego ciała składa się z dwóch

---

[1] Na możliwość wykorzystania fenomenologii percepcji do analizy „poznania somatycznego" w kontekście praktyk aktorskich wskazywał Jacek Wachowski [Wachowski 1998].

elementów: ciała wykonawcy i ciała widza" („The concept of performing body consists of two elements: the performer's and the spectator's performing bodies" [Krpič 2011: 167]). Przedstawienie działań aktorskich na scenie odtwarza pewną określoną w trakcie przygotowań do spektaklu sekwencję działań, stając się jednocześnie nieokreślonym problemem fenomenalnym dla widza. Zdaniem Nigela Stewarta, niezależnie od tego, czy jest się widzem, czy aktorem „»ja« (podmiot) musi ucieleśnić »to« (przedmiot) poprzez kinestetyczne uświadomienie sobie obrazu przedmiotu" [Stewart 1998: 49].

Co więcej, teatr umożliwia również dramatyzację tego problemu. Wrażenia stanowią bowiem rodzaj partnera, z którym ciało fenomenalne wchodzi w bezpośrednią interakcję. Partnera, któremu przypisana zostaje również pewna intencjonalność, ponieważ, jak to ujmuje Merleau-Ponty:

> w tym, co zmysłowe odnajduję zachętę do wejścia w pewien rytm istnienia […] i ponieważ idąc za tą zachętą, wślizgując się w taki kształt egzystencji, odnoszę się do jakiegoś zewnętrznego bytu, niezależnie od tego, czy miałoby to na celu moje otwarcie, czy też zamknięcie się na ów byt [Merleau-Ponty 2001: 234].

Interakcja taka ma wzajemny charakter, ponieważ nie tylko wrażenie wpływa na egzystencję ciała i jego samowiedzę, ale zwrotnie – to właśnie aktywność poznającego ciała wyodrębnia i aktywizuje doznanie zmysłowe.

> To właśnie moje spojrzenie podbudowuje daną barwę, to właśnie ruch mojej ręki podbudowuje kształt przedmiotu czy też raczej moje spojrzenie sprzęga się z barwą, a moja ręka z twardością i miękkością i nie można mówić, że w tej wzajemnej wymianie między podmiotem wrażenia a tym, co zmysłowo doznawane, jedno działa, a drugie doznaje, że jedno nadaje sens drugiemu. To, co zmysłowo doznawane, bez penetracji mojego spojrzenia lub mojej ręki i przed zsynchronizowaniem się z nim mojego ciała nie jest niczym więcej niż mętnym pobudzeniem [Merleau-Ponty 2001: 234].

Słowem toczy się między nimi dialog, ukierunkowany przez funkcjonalny i egzystencjalny problem, jaki wrażenie stawia przed ciałem i jaki jednocześnie ciało odkrywa w doznaniu. Intensywność tego dialogu zależy bezpośrednio od egzystencjalnej wagi problemu, a jego dynamika jest wprost proporcjonalna do determinacji i faktycznych możliwości podmiotu w podjęciu i rozwiązaniu problemu.

Teatralizacja wyodrębnionych już wrażeń może polegać na ich uprzedmiotowieniu lub personifikacji. Wrażenia niewyodrębnione mogą stanowić wszelkie pojawiające się w przestrzeni sceny zjawiska,

stanowiące bardziej lub mniej określone tło działań. Sama przestrzeń teatralna jest zatem projekcją pola fenomenalnego, w którym toczy się dialog ciała z doznaniami [Merleau-Ponty 2001: 242]:

> Wrażenie w postaci, w jakiej dostarcza nam go doświadczenie, nie jest już niezróżnicowaną materią i abstrakcyjnym momentem, lecz jedną z płaszczyzn naszego kontaktu z bytem, pewną świadomościową strukturą, a każde wrażenie przynosi [...] pewien szczególny sposób bycia w przestrzeni i w pewnym sensie tworzenia przestrzeni.

Zdaniem Merleau-Ponty'ego, przestrzeń

> nie jest środowiskiem (rzeczywistym bądź logicznym), w którym rzeczy ustawiają się względem siebie, ale środkiem, za pomocą którego staje się możliwe ustalenie [position] rzeczy, należy ją zatem pomyśleć i przedstawić jako możność ich wiązania ze sobą [Merleau-Ponty 2001: 265]

co wydaje się szczególnie właściwe dla fenomenalnie pojmowanej przestrzeni działań scenicznych. Wyodrębnienie jednej postaci jako protagonisty czyni z niej podmiot poznający, wchodzący w interakcje ze scenicznym otoczeniem, które jest jednocześnie projekcją jego samoświadomości fenomenalnego pola poznawczego. Stopień ustrukturowania przestrzeni, fenomenalna i egzystencjalna wyrazistość osób, rzeczy i jakości jest wyrazem poziomu i efektywności samopoznania podmiotu, który, w toku działań scenicznych, może ulegać zmianom. Dotyczy to z jednej strony obiektywnej wyrazistości samej sceny, z drugiej zaś subiektywnego uczestnictwa widza w tej wyrazistości.

Ponieważ „wyraźna percepcja i skuteczne działanie możliwe są tylko w ukierunkowanej przestrzeni fenomenalnej" [Merleau-Ponty 2001: 274], fundamentalnym aktem jest rozpoznanie i ustanowienie poziomu, wobec którego rozpoznawane i ustanawiane będą dwa podstawowe kierunki: góra i dół. Według Merleau-Ponty'ego, wyodrębnienie tego podstawowego poziomu egzystencjalnych aktów poznawczych w polu postrzeżeniowym jest związane z konstytuowaniem się podmiotowości. „Przestrzeń i w ogóle percepcja sygnalizują w łonie podmiotu sam fakt jego narodzin", który jest i konieczny, i przypadkowy, dany w pierwszym przebłysku samoświadomości przestrzennej i konstytuowany wraz z każdym następnym aktem.

> Chwiejność poziomów przestrzennych skutkuje nie tylko intelektualnym doświadczeniem chaosu, lecz żywym doświadczeniem zawrotów i mdłości, będącym uświadomieniem sobie horroru naszej przypadkowości. Ustalenie się pewnego poziomu jest zapomnieniem o tej przypadkowości, a na naszej faktyczności zostaje osadzona przestrzeń [Merleau-Ponty 2001: 277–278].

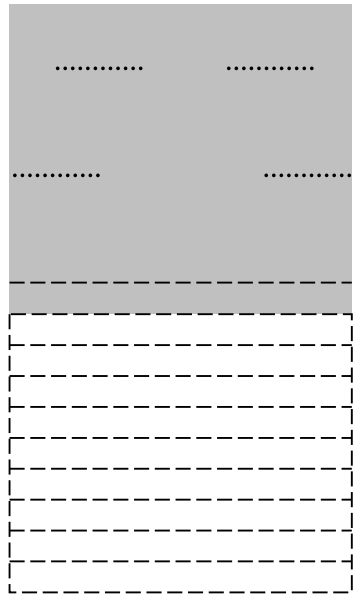
Teatralnym ekwiwalentem tej sytuacji jest określenie podstawowego dla działań scenicznych poziomu egzystencji postaci, wobec którego ustanawiane będą kierunki, własności i działania w przestrzeni.

Przyjrzyjmy się zatem dwóm różnym sposobom teatralizacji tego problemu: *Sybilli* Teatru Officium i *Wrzecionu* Teatru Desiderium. Oba łódzkie spektakle inspirowane są opowieściami epickimi, nie stanowiąc jednak w żadnym razie ich inscenizacji. *Sybilla* oparta jest na opowiadaniu Pära Lagerkvista pod tym samym tytułem, natomiast *Wrzeciono* na powieści Abe Kobo *Kobieta z wydm*. Proza Lagerkvista stanowiła dla Michała Rzepki (reżysera spektaklu) i Joanny Okupskiej (wykonawczyni), wyjściowy materiał dla teatralizacji problemu zrozumienia istoty zdarzeń wypartych przez protagonistkę ze świadomości, zdarzeń z jej przeszłości, których sensu, motywacji ani skutków nie pojmuje. Przeszłość ta, ukryta jednak nadal w jej ciele uobecnia się za pośrednictwem motorycznych impulsów i bloków, wpływając w ten sposób na jej obecną egzystencję. Jest to zatem problem pewnego nieładu w świadomości, powodowanego danymi w różnym stopniu uświadamianymi, których źródło znajduje się w dramatycznej, dojmującej przeszłości Sybilli. Powieść Abe Kobo zainspirowała z kolei Piotra Grabowskiego (reżysera i wykonawcę) oraz Ewę Wodzicką (jego sceniczną partnerkę), do przedstawienia sytuacji izolacji protagonisty wymuszającej na nim działania, których celem jest wyjście z tego stanu. Osiągnięcie jednak tego celu wymaga wewnętrznej przemiany, inspirowanej dynamicznym byciem-w-świecie. Sam cel postrzegany jest jako transcendentny wobec jego pola egzystencji (jest „poza nim") i jednocześnie przyjmowany jest przezeń jako oczywisty i powszechny. Działania sceniczne podkreślają możliwość wyboru między pozostawaniem w coraz bardziej względnej izolacji (otoczenie wymusza jego aktywną obecność) a sukcesywnym akceptowaniem zewnętrznych z początku reguł odnoszących się do jego wnętrza (rozumianego w kategoriach postrzegania i świadomości siebie i swoich relacji z otoczeniem) oraz odnajdywaniem i konstytuowaniem w sobie, w miarę wzbogacania swojego bycia-w-świecie, pojawiających się w polu widzenia jakości i wartości.

Sybilla

Podstawowy poziom fenomenalnej przestrzeni w *Sybilli* definiowany jest jako pas obejmujący całą powierzchnię sceny o wysokości równej zasięgowi motoryki ciała aktorki, powiększany w górę jedynie wyrzucanymi w przedniej części sceny i tworzącymi chaotycznie opadające chmury liśćmi, będącymi znakiem bezładnych danych świadomości. Liście są wyrzucane w górę i rozrzucane po podłożu w chwilach werbalnego

i gestycznego przywoływania wspomnień, związanych z dramatyczną aktywnością erotyczną i profetyczną (gwałtowna inicjacja seksualna, rytualne, pozbawione obustronnej więzi emocjonalnej zbliżenia, niepożądana i skrywana ciąża, bolesny poród, odrzucenie i oziębłość; izolacja, całkowite poświęcenie, desperacja, lęk, anatema), których Sybilla już to nie akceptuje, próbując bezskutecznie wyprzeć, już to próbuje zaakceptować, jednak nie potrafi zrozumieć ich sensu i racjonalnego związku z innymi, pozytywnie waloryzowanymi wspomnieniami. Wielokrotnie powtarzane działanie zbierania suchych, obumarłych liści w najbliższym otoczeniu swojego ciała, wyrzucania ich w przestrzeń bezpośrednio ponad i przed siebie oraz rozrzucania wokół jest zatem ekwiwalentem napływających z ciała, za jego pośrednictwem lub związanych z nim danych świadomości, których Sybilla, mimo rozpaczliwych prób podejmowanych w scenicznym tutaj-teraz, nie jest w stanie uzgodnić z innymi danymi i nadać im egzystencjalny i aksjologiczny sens. W ten sposób wertykalna oś pola fenomenalnego ma ściśle ograniczony zakres, określając tym samym możliwy i faktyczny zakres podmiotowego władania danymi świadomości [por. Merleau-Ponty 2001: 288–289].



Ilustr. 13. Schemat organizacji przestrzeni w spektaklu *Sybilla*

Całość ma przebieg głównie horyzontalny. Przestrzeń gry i przestrzeń obserwacji to dwa przylegające do siebie prostokąty, co podkreśla

waloryzację i stratyfikację głębi przestrzeni, uważanej przez Merleau-Ponty'ego za najbardziej „egzystencjalny" ze wszystkich wymiarów [Merleau-Ponty 2001: 279], określający podmiotowy stosunek do usytuowanych względem niego obiektów, „zgodnie z którym rzeczy bądź elementy rzeczy nawzajem się obejmują, podczas gdy szerokość i wysokość są wymiarami, zgodnie z którymi ustawiają się one obok siebie" [Merleau-Ponty 2001: 288]. Głębia sceny jest trójdzielna, w przedniej części uobecniane są zdarzenia i jakości najwyraźniej i najpewniej uświadamiane przez protagonistkę, pierwszy rząd krzeseł (lub ławek) stanowi próg świadomości, oddzielający i łączący jednocześnie scenę i widownię. Głębiej, między dwoma symetrycznymi rzędami jasnych kotar bohaterka zmaga się z przywoływanymi i z trudem dającymi się uzgodnić z jej obecnym stanem zdarzeniami z przeszłości. Słabo oświetlony tył sceny, z tłem spowitym mrokiem, do którego Sybilla wchodzi tylko raz, to miejsce najintymniejszych zdarzeń, nie dających się ani w pełni uobecnić, ani uzgodnić z tym wszystkim, co stanowi o jej obecności w środkowej i przedniej części sceny. Dramatyczne „ty" przenika wszystkie przywoływane podmioty działań, których protagonistka jest przedmiotem, i związane jest najwyraźniej z bogiem i jego kapłanami, a także z ludźmi biorącymi bezpośredni udział w jej losie jako najpierw kapłanki, później jako kobiety pozbawionej tego statusu; zarysowana zostaje również silna, choć niejasna (ukryta w głębi), negatywna relacja postaci pierwszego kochanka z bogiem. Wszystkie przywoływane z głębi pamięci postacie stanowią mniej lub bardziej wyodrębnione, mniej lub bardziej wyraźnie uzgodnione z tutaj-teraz świadomości protagonistki otoczenie związane z jej kapłaństwem, w tej również funkcji ewokowana jest przestrzeń widowni. Końcowe rozpaczliwe zawołanie „całe moje życie, które miałam w tobie" sugeruje, że całe pole fenomenalne przestrzeni teatralnej staje się w efekcie nie dającym się w pełni uzgodnić z samoświadomością dramatycznym „ty", z którym Sybilla w konwulsyjnych momentami, a więc kardynalnych egzystencjalnie improwizacjach, stara się wejść w dialogiczną interakcję, ofiarowując na rzecz tego kontaktu swoje ciało.

Improwizacyjny charakter ruchu sprawia, że cała przestrzeń uzyskuje wysoki stopień subiektywizacji. Obiektywność stratyfikacji głębi jest pozorna, ściśle fenomenalna. Z jednej strony jej waloryzacja jest z istoty podmiotowa i wewnętrzna. Horyzontalna oś przód-tył sceny nie odpowiada ściśle obiektywizującym podziałom na świadome-nieświadome, psychicznie powierzchowne-głębokie. Stanowi raczej teatralizację stopnia trudności i fenomenalnej wyrazistości problemu, jaki ma Sybilla z przywoływanymi z pamięci zdarzeniami i jakościami – im głębiej w przestrzeni sceny umiejscowione jest działanie, tym trudniej

bohaterce wyraziście uświadomić sobie i zracjonalizować związek tych zdarzeń i jakości z jej obecną sytuacją i samoświadomością, tym trudniej nadać lub odnaleźć sens jej egzystencji. Inscenizacyjnym znakiem tego efektu jest pełniejsza z przodu sceny, bardziej uszczegółowiona gestycznie, mimicznie i ruchowo ekspresja teatralizowanych wspomnień i obecnej aktywności Sybilli, i na odwrót, bardziej schematyczna i fragmentaryczna, mniej wyrazista – w głębi sceny.

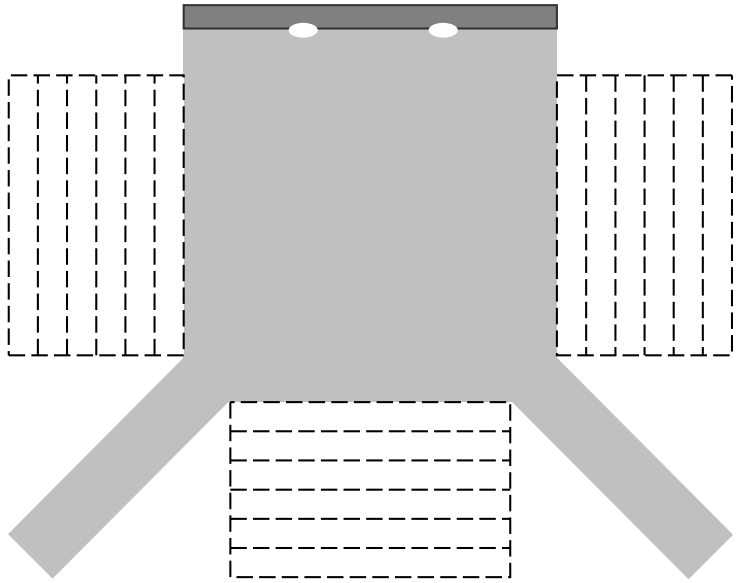
Z drugiej zaś strony – ruch sceniczny nie jest w żaden sposób geometryzowany, czyli organizowany w relacji do obiektywnych (architektonicznych) osi i kierunków miejsca gry. Mimika i gest są naturalne, żywiołowe, stanowią bezpośrednią reakcję na przywołane wspomnienie i same również zwrotnie je intensyfikują, nie są porządkowane w odniesieniu do zewnętrznych (scenicznych) punktów i linii odniesienia, lecz uzależniane wraz z ruchem ciała względem spontanicznie ujawnianych emocji i postaw. Lęk, przerażenie czy odraza w naturalny sposób powodują bezruch, wycofanie lub ucieczkę (oczywiście w głąb sceny). Nadzieja, pragnienie czy pozytywne emocjonalnie nastawienie powodują naturalny ruch i gest przybliżenia się (ku przodowi sceny).

Strona lewa i prawa nie są wyraźnie waloryzowane, podkreślając spontaniczną asymetrię improwizacji. Ruch wyodrębnia w horyzontalnym planie sceny nieregularną formę mającą największą szerokość w przednim (świadomość tutaj-teraz) pasie, nieco mniejszą w pasie środkowym (treści przywoływane z pamięci, które protagonistka jest w stanie wyraźnie, choć chaotycznie sobie uświadomić) i najmniejszą w najdalszym miejscu (zdarzenie najgłębiej skrywane, nadal – w dramatycznym tutaj-teraz – niewyraźne i nieakceptowane przez świadomość).

Wrzeciono

Wrzeciono realizuje inny model. Architektura sceny zorganizowana jest w zgeometryzowany, „logiczny" sposób. Przestrzeń gry to czarny kwadrat sceny zwieńczony płaskim tłem, z którego wyodrębniane są dwa symetrycznie rozmieszczone, rozświetlane od wewnątrz wrzeciona-kokony. Przestrzeń obserwacji stanowią dołączone do pozostałych boków sceny amfiteatralne miejsca dla widzów. W narożnikach sceny od strony widowni pozostawione zostały dwa pasy do gry, w których postacie, niejako w prologu, rozpoczynają swoją sceniczną egzystencję o wyraźnie sugerowanej symetrii. Zostanie ona jednak złamana po inicjującej właściwą akcję sekwencji wysnuwania nici tworzącej kokony wokół ciał. Złamanie symetrii zaznaczone jest charakterem i usytuowaniem

działań obu postaci. Ona wykonuje powtarzające się, monotonne, sugerujące codzienny, mozolny trud czynności, poruszając się spokojnie w pasie wzdłuż tylnej ściany sceny, stanowiąc również swego rodzaju tło, punkt odniesienia i wyzwanie dla Niego. On natomiast obejmuje swoimi działaniami całą przestrzeń gry, wychodząc w ten sposób na pierwszy plan. Jego aktywność ma zmienne tempo, jest dynamiczna, sugeruje podejmowanie wysiłku nastawionego na radykalną zmianę sytuacji, którą wyraźnie rozpoznaje w relacji do Niej. To ze względu na Nią podejmuje swoje działania o wyraźnie sugerowanym, indywiduacyjnym charakterze.



Ilustr. 14. Schemat organizacji przestrzeni w spektaklu *Wrzeciono*

Podstawowy poziom pola fenomenalnego jest tutaj ściślej związany z płaskim podłożem. Przez znaczną część spektaklu postacie są w pozycji leżącej lub półleżącej; z tej pozycji rozpoczynają większość swoich działań lub w niej pozostają w ich trakcie. Wskazuje to na inicjalny – wyprowadzany z pozycji podstawowej, źródłowej dla rozwoju bohatera – charakter działań scenicznych. Również w środkowej części spektaklu, kiedy wyraźnie zaznaczona jest asymetria egzystencji postaci – Ona stanowi tło, On wypełnia pierwszy plan – Ona porusza się schylona, przygarbiona, wykonuje czynności związane z podłożem, On natomiast wykonuje wiele różnych działań stanowiących wyraźną teatralizację

podejmowania prób przekroczenia własnych ograniczeń, rozpoczyna jednak od pozycji leżącej lub półleżącej, albo pozostaje w niej.

Jednak wyraźniej niż w *Sybilli* podkreślona jest możliwość wertykalizacji pola – czarne tło zamykające scenę jest wysokie, również pojawiające się tuż przed nim rozświetlane kształty dwóch mandorli są wyższe od stojących postaci. Ponadto w kulminacji zmagań protagonisty wyraźnie teatralizowany jest świetlny, wertykalny, centralnie umieszczony sznur, po którym bohater zaczyna się wspinać.

Mrok spowijający przestrzeń gry również podkreśla inicjalny charakter działań, ponadto umożliwia wyraźniejsze wyodrębnienie i zindywidualizowanie pojawiających się w polu fenomenalnym obiektów [por.: Merleau-Ponty 2001: 308–309]; tutaj jest nim przede wszystkim partnerka, a dokładniej – ustrukturowany, poddany określonym i czytelnym prawom sposób jej bycia-w-świecie, wobec którego i z którym podejmuje swoje działania protagonista. W planie interpretacyjnym inicjacja bohatera polega na przejściu od przedmiotowego do podmiotowego traktowania partnerki, co jest teatralizowane poprzez zjednoczenie w uzupełniających się i wspomagających działaniach scenicznych. On musi znaleźć i znajduje taki sposób bycia-działania, który spełni ten wymóg, pozwalając mu jednocześnie zachować swoją odrębność i tożsamość.

Przyjęta konwencja pozwala wyraziście ustanowić działania w świecie i wobec niego w odniesieniu do schematu cielesnego, jako podstawowego poznawczego i korygującego medium kontaktu z otaczającą rzeczywistością. Dialog protagonisty z tym, co transcendentne wobec jego ciała, a więc wyodrębniane głównie światłem i ruchem, w polu jego percepcji nawiązywany jest przezeń w ciele i poprzez ciało, w ruchu i za pomocą ruchu. Sam ruch, rozpoczynający się wielokrotnie od pozycji lub gestu embrionalnego podkreśla każdorazowo podejmowany wysiłek inicjowania wspólnoty z otoczeniem, którego antropomorficznym reprezentantem jest Ona. Jednak samo otoczenie, czyli pole fenomenalne, ma dla protagonisty charakter transcendentny i obiektywny, na co wskazuje jego silna, przedustawna geometryzacja. Ten ogólny charakter dramatycznego „ty", jako przestrzeni zewnętrznej, podkreśla również zgeometryzowany charakter obszarów i linii, po których przemieszcza się protagonista. Są to głównie przekątne i linie równoległe do kwadratu sceny oraz geometrycznie identyfikowalne punkty i obszary, jak np. miejsce dla osi wertykalnej w postaci świetlnego sznura, obszar projekcji sennej dokładnie pomiędzy mandorlami czy wspólne, uregulowane działania bytowe w pasie tuż przed tylną ścianą sceny. Również partnerka, która co prawda jest silnie zindywidualizowanym, ale jednak elementem przestrzeni zewnętrznej, zmuszającym protagonistę do najbardziej dla niego radykalnych gestów i działań, elementem, który

najsilniej, jak się zdaje, potrafi występować w imieniu przestrzeni zewnętrznej. Poprzez ten właśnie element bohater dokonuje próby inicjacyjnej. Jednak sama próba, co wyraźnie sugerują świetlne mandorle i świetlny sznur, jest inicjowana przez źródło pozaosobowe i radykalnie transcendentne, bo niereprezentowane w fenomenalnym polu podmiotu inaczej niż tylko silnym, skierowanym na protagonistę strumieniem światła wypływającym z nieokreślonej przestrzeni ponad nim.

Obiektywny charakter „ty", z którym ciało wchodzi w interakcję, podkreślony jest w spektaklu również silnie skonwencjonalizowanym gestem i ruchem postaci. Tytułowe wrzeciono, jakkolwiek ściśle otaczające i przylegające do ciała, jest jednak czymś zewnętrznym, stanowi dlań ograniczenie. Zatem, podążając za tą metaforą, również ekspresja ciała musi uwzględniać zewnętrzne wobec niego ograniczenia, teatralizowane tutaj jako powtarzalne sekwencje ruchowe i gestyczne o częściowo zgeometryzowanym, a więc obiektywnym charakterze. Konwencja ta ma ścisły związek z formami opisywanymi przez ciało, które rozciągając się i kurcząc, wyciągając i kuląc, wyznacza w przestrzeni obszary, figury i linie dostępne jego fizycznej obecności. Za pośrednictwem tak rozumianych kształtów, przybieranych przez poznające dotykiem ciało, bohaterowie ustanawiają swoje bycie w przedstawianym świecie. Nie przeszkadza im to jednak, w przeciwieństwie do Sybilli, w osiągnięciu sukcesu. Wydaje się, że to właśnie w relacji do tak pojętego i wyrażonego, obiektywnego w swojej transcendencji „ty" można ustanowić względnie bezpieczny i efektywny dialog.

Pozorna opozycja

Fragmentaryczne i wstępne analizy, korespondujące – w zakresie dotychczasowych ustaleń fenomenologii teatru – z intencjonalną strukturą pojęciową (w terminologii Dietricha Steinbecka [zob.: Różewicz 2002: 60-66]) i ze związanymi z postacią bytami intencjonalnymi (w terminologii Tomasza Kubikowskiego [Kubikowski 1994: 127–144), nie stanowią oczywiście pełnego opisu fenomenologicznego. Zostały przedstawione jako przykład dwojakiego inscenizacyjnego pojmowania „dialogu ciała z przestrzenią" i jego możliwych konsekwencji pojęciowych i poznawczych. Niemal całkowicie został pominięty problem fabuły i treści spektakli, ponieważ głównym celem było zaprezentowanie analitycznych możliwości związanych z elementarnymi danymi ekspresyjnymi i postrzeżeniowo-poznawczymi kształtującymi przestrzeń reprezentacji, które dopiero wtórnie mogą stanowi materiał wyjściowy do dalszych całościowych interpretacji.

Cytowane spektakle nie są wyłącznymi realizacjami opozycyjnych trybów dialogu – w każdym z nich są elementy obydwu możliwości. Różnice między tymi przedstawieniami dotyczą wyraźnie postrzeganej dominanty (zarówno przez aktorów, jak i widzów), a nie wyłącznej realizacji jednego bądź drugiego modelu dialogu. Rozpoznanie współwystępowania obydwu trybów dialogu możliwe jest przede wszystkim dzięki ustaleniom fenomenologii percepcji Merleau-Ponty'ego, nieuwzględnianej dotychczas w fenomenologii teatru, a przywoływanej jedynie w pracach z zakresu fenomenologii tańca, w których kładzie się większy nacisk na perspektywę opisu nastawioną nie tyle na przedmiot sztuki (przedmiot artystyczny), ile na interakcję podmiotu i przedmiotu estetycznego, a dokładniej na proces estetyczny związany nierozerwalnie z fundamentalną dla teatru cielesną obecnością widza. Fenomenologia percepcji pozwala również, jak się wydaje, zweryfikować kategorycznie dotychczas stawiany problem jednokierunkowej fazowości procesu konkretyzacji, w którym daje się rozpoznać (sugerowane w opisach elementów spektakli) sprzężenia zwrotne związane z motorycznymi reakcjami na wrażenia – przy czym i wrażenia, i reakcje są traktowane jako projekcje postrzegającego ciała.

2. Pojemnik i droga

Powtórzmy: w oglądzie zdarzenia teatralnego zakłada się niezbywalność mentalnej aktywności widza (lub uczestnika). Rezultat tej aktywności ma ulotny i mentalny charakter, całkowicie zależny w swoim istnieniu właśnie od widza. To on staje się bezpośrednim sprawcą istnienia świata przedstawionego. Zauważmy jednocześnie, że aktywność widza i działania aktora są współzależne, a efekt tego współdziałania, choć istnieje mentalnie, nie jest w pełni uobecniony. Obecne są jedynie schematy (schematyczne wyglądy) wymagające uzupełnienia. Z jednej strony stanowią one derywat obecności aktora na scenie, ze wszystkimi personalnie doświadczanymi doznaniami i jakościami (nie tylko zamierzonymi przez reżysera czy dramaturga), które tej obecności towarzyszą (w tym również wynikające ze sprzężenia zwrotnego z aktywnością odbiorczą widzów). Z drugiej zaś uzupełniane są przez każdego widza w taki sposób i w takiej mierze, na jakie pozwalają mu jego unikalne doświadczenie i wrażliwość. Tworzy się w ten sposób przestrzeń wzajemnej odpowiedzialności za doświadczenie teatralnego tutaj-teraz, która nie tyle wynika z charakterystyki przedstawianego świata, ile realizuje się wobec i na tle tego świata. Stąd waga wstępnej orientacji

w tym świecie. Spójrzmy na problem orientacji czasoprzestrzennej z perspektywy kognitywizmu, w którym jest on traktowany jako podstawowy poziom orientacji poznawczej.

W teatrze dramatycznym sytuacja poznawcza jest nieco bardziej złożona niż np. w teatrze ruchu czy teatrze tańca, szczególnie wtedy, gdy mamy do czynienia z silnie zmetaforyzowanym tekstem dramatu, takim jak np. Shakespeare'a. Wypowiadany na scenie tekst stanowi odrębną kategorię danych poznawczych od bazujących na ustaleniach Merleau-Ponty'ego interpretacjach (przede wszystkim nieświadomych) reakcji psychomotorycznych na poznające scenicznie ciało aktora. Odrębną, ponieważ – w największym skrócie – zapośredniczoną przez kompetencję językową, a nie psychomotoryczną. I – co wydaje się w prezentowanym ujęciu szczególnie istotne – dotyczy to zarówno aktora, jak i widza. Pierwszego głównie w aspekcie dynamiczno-ekspresywnym, drugiego zaś przede wszystkim w statyczno-impresywnym.

Taką fundamentalną rolę w kognitywnym ujęciu „ucieleśnionej wyobraźni" pełnią schematy wyobrażeniowe, „szkieletowe wzorce, które powracają w naszym sensomotorycznym doświadczeniu" [Turner 1996: 16], „stosunkowo proste struktury, które bezustannie pojawiają się w naszym codziennym doświadczeniu cielesnym: POJEMNIKI, ŚCIEŻKI, POŁĄCZENIA, SIŁY, RÓWNOWAGA, oraz w różnych orientacjach i relacjach: GÓRA-DÓŁ, PRZÓD-TYŁ, CZĘŚĆ-CAŁOŚĆ, CENTRUM-PERYFERIE, itp." [Lakoff 2011: 263], „nadają strukturę naszemu bezpośredniemu doświadczeniu" [Lakoff 2011: 269]. Jak pokazują analizy Donalda C. Freemana, stanowią one „wzorce językowe, izomorficzne z większymi strukturami wyobrażeniowymi w literaturze [Freeman 1993: 1]. Na przykład tekst *Macbetha* zdominowany jest przez metafory wyrastające z dwóch fundamentalnych schematów wyobrażeniowych: POJEMNIKA I DROGI [Freeman 1998]. Obydwa schematy są głęboko zakorzenione w naszych najwcześniejszych doznaniach cielesnych. Składniki schematu POJEMNIKA są wyabstrahowane z naszych doznań cielesnych, przez co on sam staje się schematem wyobrażeniowym, który służy procesom metaforyzacji organizującym nasze procesy postrzeżeniowe [zob. Lakoff 2011: 268–269].

> Schemat POJEMNIKA, […] składający się z granicy oddzielającej wnętrze od tego, co na zewnątrz. Schemat POJEMNIKA określa najbardziej podstawowe rozróżnienie między WEWNĄTRZ i NA ZEWNĄTRZ. Jako pojemniki pojmujemy nasze własne ciała; być może najbardziej podstawowymi dla nas czynnościami są przyjmowanie pokarmu i wydalanie, wdychanie i wydychanie powietrza. [Lakoff 2011: 267]

Schemat DROGI składa się z czterech głównych elementów: punktu początkowego, punktu końcowego, wektora, który wskazuje „następstwo sąsiednich lokalizacji" [Johnson 1987: 113], łącząc punkty, oraz

z trajektora, obiektu poruszającego się wzdłuż drogi. Również on tkwi w naszych najwcześniejszych poruszeniach w stronę naszych pierwszych fizykalnych celów. Dzięki temu rzutujemy ten schemat na inne nasze, również bardziej abstrakcyjne doświadczenia [zob. Lakoff 2011: 271–272].

> Schemat DROGI ma w sobie wiele innych własności określających prototypiczne drogi: po obu stronach mają granice, często niezbyt dobrze zdefiniowane (nasza uwaga może „błądzić"); jest w nich odwzorowywana czasowość („z biegiem czasu"); mają granice końcowe tak ściśle otulone zamierzeniem, że właściwie niemożliwe jest zrozumienie idei zamierzenia w kategoriach innych niż metafory ZAMIERZENIA SĄ FIZYKALNYMI CELAMI, która powstaje ze schematu DROGI („prawie doszliśmy do porozumienia") [Freeman 1998: 97].

Zdaniem Freemana „pojmujemy *Macbetha* – jego język, postacie, scenerie, zdarzenia, akcję – w kategoriach tych dwóch głównych, ustanowionych cieleśnie schematów wyobrażeniowych" [Freeman 1998: 107].

Obydwa tryby współdziałania świadomości i nieświadomości poznawczej nie muszą harmonizować. Ich wzajemne relacje mogą być bardzo złożone, ponieważ dotyczą trwających i zmiennych w czasie (nawet do kilku godzin) zdarzeń scenicznych – inscenizacja może w różnym stopniu i z różną wiernością naśladować doświadczenie cielesne wpisane w tekst. Nawet tak precyzyjnie skonstruowany tekst jak *Mackbeth*, z dwoma wyraźnie dominującymi schematami wyobrażeniowymi, zaopatrywany jest przez inscenizację w dodatkowe czynniki dynamizujące zarówno świadome, jak i przedrefleksyjne procesy poznawcze. Już sam wybór miejsca i organizacja przestrzeni teatralnej w dwóch realizacjach *Macbetha* może posłużyć za wstępną ilustrację problemu.

Grzegorz Jarzyna zaprosił widzów do starego budynku pofabrycznego (hala Waryńskiego przy ul. Kolejowej w Warszawie), w którym na dwóch kondygnacjach umieścił akcję spektaklu[2]. Domknął tym samym i wyraźnie dookreślił sceniczne reprezentacje metafor pojemników dla pomieszczeń zamkowych i samego zamku, a także fizykalnie uprzestrzennił niektóre rozwinięcia metafory drogi, zmuszając aktorów i widzów do faktycznej wędrówki między salami i kondygnacjami starej fabryki. Mariusz Grzegorzek natomiast wprowadził *Mackbetha* na Dużą Scenę Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi[3], jednak zastosował scenograficzną konwencję pustej sceny, dzięki czemu niemal całkowicie

---

[2] *2008: Mackbeth* wg Sheakespeare'a, reż. G. Jarzyna, TR Warszawa, premiery: 19–20 maja 2005.

[3] W. Shakespeare, *Makbet*, reż. i scen. M. Grzegorzek, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, premiera: 5 kwietnia 2008.

odpowiedzialność za zaistnienie większości metafor pojemników, a także schematów DROGI, scedował na wypowiadany tekst. Co więcej, scenograficzna pusta scena stanowi sama w sobie uniwersalną metaforę pojemnika dla każdego scenicznego tutaj-teraz, jednak z konwencjonalnie rozmytym, otwartym brzegiem w postaci nieokreślonych scenograficznie kulis. Jednocześnie to samo rozwiązanie powoduje, że w schemacie DROGI dookreślone zmysłowo są jedynie trudności jako przeszkody w postaci wysuwających się automatycznie na pierwszy plan (ze względu na fizyczną ograniczoność przestrzeni gry) wszystkie pojawiające się w stosownych miejscach dramatu postacie. W inscenizacji Jarzyny takie samoistne niejako wyodrębnienie nie jest możliwe ze względu na fizyczną rozległość przestrzeni gry, w której wszystkie postacie w naturalny sposób mają tendencję do stapiania się z tłem. Ponadto swego rodzaju wędrówka przez pofabryczne pomieszczenia wprowadza nieobecną w tekście Shakespeare'a dodatkową cechę schematu DROGI, mianowicie jej labiryntowość, co oczywiście zmienia i dynamizuje jego działanie.

3. Ciało-na-tle[4]

'Drzewo gestów'

Wędrówka (szczególnie po labiryncie, w odróżnieniu np. od ukierunkowanej na punktowy cel podróży) ma, zdaniem Michela de Certeau, swój doświadczeniowy prototyp w codziennym doświadczeniu (już nie najwcześniejszym) naszych peregrynacji miejskich [de Certeau 2008: 93–110]. Jego retoryką rządzą dwie figury: synekdocha i asyndeton.

> Synekdocha […] za pomocą części ustanawia całość, która tę część zawiera. […] Asyndeton […] dokonuje selekcji i rozczłonkowania przemierzonej przestrzeni; pomija połaczenia, a nawet większe jego części. […] Praktykuje elipsę miejsc łącznikowych. […] Te dwie wędrowne figury odsyłają właściwie nawzajem do siebie. […] Jedna zastępuje całości fragmentami […]; druga je rozciąga, usuwając połączenia i następstwa [Certeau 2008: 102].

Synekdocha jest odpowiedzialna za podstawienia i wymianę, przemieszczenia na osi *figura – tło*; asyndeton fragmentuje opowieść, zachowując sugestię eliptycznej ciągłości. Obie współgrają w dramatyzowaniu 'opowieści doświadczenia miejskiej codzienności', stanowiąc dwa

---

[4] W tym podrozdziale wykorzystane zostały zmienione i rozszerzone fragmenty wstępnej wersji opracowania tego problemu; zob. Bartosiak 2011.

podstawowe tryby wskazywania na to, co znaczące i zasłaniania tego, co nieważne dla tej konkretnej wędrówki. Tworzą w ten sposób dynamiczną retorykę antropologicznej metamorfozy przestrzeni. Jej istotę, zdaniem de Certeau, najlepiej oddaje metafora Rainera Marii Rilkego – „drzewo gestów" [Certeau 2008: 103]. W oryginale i w polskim przekładzie *Piątej elegii* jest to „drzewo ruchu"[5] [Rilke 1987: 210–211]:

Ty, co z naroślą,
znaną tylko owocom, niedojrzały,
po sto razy na dzień spadasz z drzewa
wspólnie wzniesionego ruchu (który szybciej od wody
w kilku minutach mieści wiosnę, lato i jesień) –
spadasz i uderzasz gwałtownie o własny grób:
nieraz w połowie przerwy usiłuje ci się scalić
coś jak twarz miła dla matki twej, skąpej w pieszczoty,
lecz rozwiewa się w zetknięciu z twoim ciałem,
które ja płasko wchłania, trwożne
ledwie zarysowane oblicze…[6]

Temat, podjęty w *Elegiach duinejskich*, jest jeszcze kontynuowany w *Sonetach do Orfeusza*:

XVI
[…] My w naszych gestach i w naszym słowie
z wolna ze świata przywłaszczamy sobie
może to, co najgroźniejsze i najsłabsze[7].

XXIX
[…]
Bądź w przemianie nieustannym mijaniem.
[…]

---

[5] Przemieszczenie między „gestem" a „ruchem" jest z teatrologicznego punktu widzenia znaczące, mimo że de Certeau pisze o „drzewie gestów w ruchu" [Certeau 2008: 103], a „gesty w ruchu" są niemal izomorficzne z „ruchem", to jednak różnica nadal jest znacząca. W semiotyce teatru to dwa różne systemy znakowe: kod gestyczny przypisuje znaczenie pojedynczym gestom (poruszeniom ciała), natomiast w kodzie ruchowym znaczenie związane jest z sekwencjami gestów (poruszeń ciała) – zob. np. Kowzan 2003b: 165–167. Jednak można przyjąć, że dla „poznającego ciała w przestrzeni" obydwa systemy są skorelowane i współdziałają.

[6] „Du, der mit dem Aufschlag, / wie nur Früchte ihn kennen, unreif, / täglich hundertmal abfällt vom Baum der gemeinsam / erbauten Bewegung (der, rascher als Wasser, in wenig / Minuten Lenz, Sommer Und Herbst hat) – / abfällt und anprallt ans Grab: / manchmal, in hinüber zu deiner selten / zärtlichten Mutter; doch an deinen Körper verliert sich, / kaum versuchte Gesicht" [Rilke 1987: 210].

[7] „Wir machen mit Worten und Fingerzeigen / uns allmählich die Welt zu eigen, vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil" [Rilke 1987: 260–261].

I gdy pamięć ziemska cię wygania,
do milczącej ziemi powiedz: Płynę.
Do śpieszącej wody powiedz: Jestem[8].

Rozpoznany przez Rilkego i rozszerzony przez de Certeau schemat wyobrażeniowy, związany z dynamicznym, kinetyczno-poznawczym podmiotowym przekształcaniem przestrzeni codziennego doświadczenia („Owe drzewa gestów wszczynają ruch wszędzie" – Certeau 2008: 103), można odnieść do szczegółowej konceptualizacji Sigrid Norris werbalno-gestycznego dyskursu tożsamościowego [Norris 2011]. Zdaniem Norris, wszystkie działania podejmowane przez 'aktora społecznego' (podmiot podejmujący działania w przestrzeni społecznej) mają trzy podstawowe tryby. „Działania elementarne" (*low-level action*), stanowiące „najmniejsze jednostki znaczące" (np. pojedyncze gesty). „Działania złożone" (*high-level actions*), „wytwarzane przez mnogość łańcuchów działań elementarnych" (serie połączonych sekwencji ruchowych w ramach określonego zdarzenia, np. „rozmowy, lekcji czy obiadu"). „Działania zmaterializowane" (*frozen actions*) w przedmiotach i otoczeniu – np. książka leżąca na stole stanowi działania zmaterializowane w niej w przeszłości, gdy była obiektem działania polegającego na położeniu jej na tym stole. „Działania zmaterializowane" są podmiotowo związane z osobą, które je zmaterializowała [Norris 2011: 37–42]. Propozycja Norris uszczegóławia zatem w istotny sposób wyobrażeniową sugestię Rilkego i de Certeau, a także sprawia, że metaforyczne przesunięcie (gest – ruch) objęte jest szerszym korelacyjnym oglądem.

Norris wprowadza również kognitywny model sytuacji doświadczeniowej w postaci trójstopniowego „kontinuum figura–tło" (*foreground-background continuum* – Norris 2011: 47–53) w korelacji ze świadomością i uwagą. Korzystając z oryginalnej metaforyki scenicznej [Norris 2011: 48], trzy stopnie działania i oddziaływania scenicznego obejmują „pierwszy plan" (*foreground*), „plan pośredni" (*mid-ground*) i „tło". *Figury* (osoby, przedmioty, działania) pierwszego znajdują się powyżej progu świadomości i uwagi, są ośrodkiem działań bezpośrednich. Wspierane są przez *figury* pośrednie, znajdujące się poniżej progu uwagi, ale nadal w polu świadomości, służące jedynie uwypukleniu działań bezpośrednich (skierowaniu na nie uwagi). Wreszcie składniki tła (otoczenie, głównie przedmiotowe), stanowiące niezbędny znaczeniowo

[8] „Geh in der Verwandlung aus Und ein. […] Und wenn dich das Irdische vergass, / zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin" [Rilke 1987: 300–301].

kontekst dla pozostałych, ale znajdujące się poniżej progu świadomości i uwagi. W ujęciu Norris nie są to dyskretne stadia, ale elementy interaktywnego kontinuum, skalarnie zmieniające swoje usytuowanie w przestrzeni świadomości i uwagi, tak osoby działającej, jak osoby (osób) temu działaniu świadczących i to działanie postrzegających (zob. analizę konkretnego przypadku w: Norris 2011: 93–139). Model Norris jest sformułowany w ogólnym kontekście interakcji społecznych, których szczególnym przypadkiem jest sytuacja teatralna.

Cielesna obecność (aktora i widza) jest dla istnienia teatru *conditio sine qua non*, stąd istnienie wielu konwencji i kodów gestyczno-ruchowych, które postrzega się jako swego rodzaju *figury-na-tle* – w świetle prezentowanej perspektywy kognitywnej; sceniczna aktywność ciała może być również sfunkcjonalizowana w sposób bardziej fundamentalny, jako podstawowe medium kreacji samego *tła* rzeczywistości teatralnej, jej czasoprzestrzeni, a więc ciało może nie tylko formułować komunikaty, ale również wytwarzać kontekst ich scenicznej sensowności.

Punkt wzrostu znaczenia gestowego

W sytuacji teatralnej ciało jest ośrodkiem zarówno ekspresji gestycznej, jak i werbalnej. Maurice Merleau-Ponty twierdzi wręcz, że „sens słów […], a dokładniej […] ich znaczenie pojęciowe powstaje na gruncie *znaczenia gestowego*, które jest dla mowy immanentne", ponieważ „ciało przekształca w głos pewną esencję motoryczną, […] rozwija w panoramie pamięci dawną postawę, którą znowu zajmuje" [Merleau-Ponty 2001: 200, 202]. Zdaniem Johna Lyonsa, swego rodzaju teatralność mowy znana była już starożytnym gramatykom, którzy „z przenośnego ujęcia wydarzenia językowego jako dramatu" wywodzili użycie łacińskiego terminu 'persona' dla oznaczenia gramatycznej kategorii osoby. Metafora ta osadzona jest w greckim źródle 'persony', w słowie *prosopon*, oznaczającym maskę teatralną, postać w dramacie [Lyons 1989: 250–251]. Ta archaiczna figura nie jest jedynie etymologiczną ciekawostką, stanowi wciąż funkcjonalne oparcie z jednej strony dla fenomenologii dramatu [Garner 1994: 120 i nast.], z drugiej zaś dla semantyki [Lyons 1989: 248–323] i semiotyki dramatu [Serpieri i in. 1981; Elam 1984: 135–207]. We współczesnych badaniach dramatu i teatru te dwie perspektywy traktowane są jako wzajemnie się dopełniające [States 1987: 8; Garner 1994: 15].

Tym, co stanowi wspólny rdzeń i punkt wyjścia obu metod jest przyjęcie egoperspektywy jako stałego odniesienia teoretycznego. Co więcej, w obu ujęciach ten „punkt zerowy" jest niezmiennikiem dalszych,

emergencyjnych przekształceń prowadzących do kreacji zarówno płaszczyzny wyrażania, jak i płaszczyzny treści. Jest to związane z oczywistym skądinąd spostrzeżeniem, że inicjalne dla spektaklu teatralnego jest pojawienie się aktora, który samą swoją obecnością wskazuje na siebie jako protagonistę, a każdy jego gest (werbalny lub cielesny[9]) wskazuje na kolejne składniki przedstawienia, ustanawiając i rozwijając w ten sposób ich sceniczno-perpcepcyjne istnienie. Jego „ja-tutaj-teraz" jest nieustannie odnawiane (wraz z każdym szeroko rozumianym gestem scenicznym) do momentu zakończenia spektaklu. Podobna sytuacja ma miejsce w dramacie, który istnieje jedynie dzięki wypowiedziom postaci dramatycznych, przy czym – co niemniej oczywiste – każda jest wypowiadana przez jakieś „ja" w bezwzględnym dramatycznie „tutaj-teraz". Niezmienna jest źródłowa funkcja „ja-tutaj-teraz", zmianie ulegają jedynie jej projektowane wartości.

Z analogiczną konceptualizacją mamy do czynienia w językoznawstwie kognitywnym, rozpoznającym problem „zakotwiczania" (*anchoring*) wypowiedzi w szerszym kontekście społecznym i kulturowym[10]. Warto jednak przybliżyć niektóre jego ustalenia. Balthasar Bickel wprowadza np. rozróżnienie na perspektywę egocentryczną i egomorficzną, stanowiące dalekie echo znanego rozróżnienia Arystotelesa na tryb mimetyczny i diegetyczny [Arystoteles 1989: 19 (1449b, 23–26)]; pierwsza definiuje sytuację *par excelllence* dramatyczno-teatralną, ponieważ jej centrum stanowi performatywne 'ja-tutaj-teraz', podczas gdy druga ma charakter diegetycznego w istocie oglądu, choć również z perspektywy 'ja' [Bickel 1999: 49]. Obie stanowią w tym ujęciu teoretyczną podstawę do podmiotowej, przestrzennej organizacji środowiska w relacji do wzorców poznawczych oraz sprzęgnięcia kulturowego, doświadczeniowego i językowego wymiaru orientacji deiktycznych [Bickel 1999: 49–72]. David McNeill wprowadza pojęcie „punktu wzrostu" (*growth point*), stanowiącego „teoretyczny koncept, za pomoca którego proponuje zobrazowanie splotu myślenia i mówienia", „pierwotnej formy, z której wyłania się cała wypowiedź" [McNeill 1999: 190]. Zgodnie z koncepcją McNeilla:

> Punkt wzrostu ma dwa bieguny. Punkty wzrostu wnoszą wizualne i inne globalne formy myślenia do systemu językowego i osadzają kategorie językowe w specyficznych przestrzenno-wzrokowych reprezentacjach doświadczenia. Ostateczna wypowiedź gestyczna ('utternace-gesture') jest produktem interakcji tych biegunów [McNeill 1999: 197].

---

[9] Na wzajemne sprzężenie (nie zawsze spójne) tych dwóch trybów komunikacji wskazują badania prowadzone w zakresie komunikacji niewerbalnej; zob. Leathers 2007: 32–33.

[10] Zob. zwięzłe wprowadzenie w tę problematykę w: Stockwell 2006: 64–73.

McNeill wyróżnia cztery podstawowe typy (i funkcje) „wypowiedzi gestycznych": ikoniczny („ukazuje konkretne aspekty sceny opisane w mowie i pojawiające się w konkretnych odniesieniach do treści narracji"), metaforyczny („ukazuje wyobrażenia abstrakcyjnych pojęć i związków, odwołujących się do metastruktury dyskursu"), batutowy („przypominający ruchy batuty, które naznaczają słowa w punktach, gdzie zmienia się poziom dyskursu"), deiktyczny („[abstrakcyjne] wskazania nowych tematycznie jednostek. Kanoniczną formą jest klasyczny gest palcem wskazującym") [McNeill 1999: 193]. Zauważmy, że w sytuacji dramatyczno-teatralnej (w odróżnieniu od narracyjnej) mamy do czynienia z jednej strony z kondensacją, z drugiej zaś ze szczególnym sklejaniem wszystkich wyszczególnionych typów w złożone formy wypowiedzi gestycznych. Znacząca, w proponowanym kontekście, jest konkluzja McNeilla:

> A zatem, […] punkt wzrostu jest minimalną jednostką myśli podczas mówienia [minimal thought unit during speech production]; jest wewnętrznie złożony, składa się z oddzielnych funkcjonalnie elementów wyobrażeń i językowych kategorii znaczących, jest niestabilny i dlatego jest podatny na zmiany[11], wpływa na różne w różnych językach segmentacje rzeczywistości, tak językowe, jak wyobrażeniowe [McNeilla 1999: 205].

„Punkt wzrostu" jest zatem, do pewnego stopnia, poznawczo-doświadczeniowym odpowiednikiem fenomenologicznego i semiotycznego „punktu zerowego" wraz z jego bezpośrednim „otoczeniem deiktycznym".

Gesty wewnętrzne

W teatrze, szczególnie współczesnym, mającym swój rodowód w idei „pustej sceny", podobnie jak w fenomenologii percepcji czasoprzestrzenne środowisko podmiotu nie jest po prostu dane, uprzednio zdefiniowane, lecz wraz z każdym gestem interaktywnie konstruowane. „Rozważając ciało w ruchu – konstatuje Merleau-Ponty – lepiej widzimy, w jaki sposób zamieszkuje ono przestrzeń (także zresztą czas), ponieważ ruch nie poprzestaje na doznawaniu przestrzeni i czasu, ale je aktywnie współtworzy, ujmując je w ich źródłowym znaczeniu, które zaciera się w banalności sytuacji już ustalonych" i dodaje w odniesieniu do przestrzenności ciała własnego, że „nie jest *przestrzennością położenia*, ale *przestrzennością sytuacji*" [Merleau-Ponty 2001: 121–122, 119],

[11] Ta jej cecha jest szczególnie funkcjonalna w pragmatyce dramatyczno-teatralnej.

co precyzyjnie oddaje naturę spektaklu, którego konstytutywną tkankę stanowią właśnie sytuacje i zdarzenia zogniskowane wokół działających osób. Sam spektakl teatralny można, w kontekście fenomenologii percepcji, określić jako „dialog ciała z przestrzenią". Ta metafora sugeruje nie tylko interakcję, ale również jej ukierunkowanie i celowość, ponieważ – jak przekonuje Merleau-Ponty – czasoprzestrzenność ciała jest funkcjonalnie związana z pewnym aktualnym lub możliwym zadaniem [Merleau-Ponty 2001: 119][12].

Oczywiście w teatrze to ciało aktora jest aktywne, natomiast ciało widza pozostaje nieruchome. Jednak ta opozycja wydaje się, przynajmniej w pewnym zakresie, pozorna. Z jednej strony, motoryczna aktywność aktora jest co najmniej równoczesna z jego aktywnością percepcyjną. Z drugiej zaś, jeśli przyjąć neurologiczny punkt widzenia, percepcyjna aktywność widza w istocie niewiele się różni od aktywności aktora. Do takiego wniosku skłania odkrycie „ucieleśnionej symulacji".

> Samo obserwowanie czynności związanej z przedmiotem prowadzi do pobudzenia tych samych sieci neuronalnych, które aktywizują się podczas rzeczywistego wykonania tego działania. Obserwacja danego działania powoduje u osoby obserwującej automatyczną symulację wykonania tej czynności […] ten mechanizm może leżeć u podstaw nieświadomej wiedzy, która pomaga nam zrozumieć dane działanie[13].

W szczególności, w zarysowanej perspektywie, dramat można uznać z jednej strony za literacką ekspresję wyobrażonego działania, mającego swe ugruntowanie w poznającym ciele [por. Merleau-Ponty 2001: 200–202], z drugiej zaś, za „ożywczy strumień, któremu aktor poddaje swoje ciało i rafinuje się w iluzyjny byt"[14] [States 1987: 128]. Lub inaczej: ośrodkiem dramatu, jego źródłem i zarazem medium, stałym odniesieniem i nośnikiem jego znaczenia, jest psychomotoryczna aktywność ciała [por. States 1987: 138]. Dlatego też w pragmatyce dramatycznej zawarte są podstawowe wyznaczniki poznającego ciała: interaktywność, ukierunkowanie i celowość.

---

[12] Ukierunkowanie i celowość istotowo korelują działanie sceniczne z pragmatyką dramatu – ten wątek zostanie rozwinięty w dalszej części.

[13] [Gallese 2009: 185] Oczywiście procesy poznawcze aktora i widza są wzajemnie nieredukowalne, podobnie jest w odniesieniu do aktywności neuronalnej w przypadku działania i samego jedynie postrzegania działania, nie można również utożsamiać widzenia, słyszenia i wyobrażania – jednak dla przyjętej tutaj perspektywy (w pewnym sensie „z lotu ptaka") różnice te można tymczasem pominąć, ponieważ nie wpływają w istotny sposób na przebieg samej argumentacji.

[14] W oryginale „it is the animating current to which the actor submits his body and refines himself into an illusionary being" [States 1987: 128].

Gesty werbalne

Semiotyczne badania pragmatyki języka w dramacie[15] doprowadziły do rozpoznania, że jego specyfika tkwi w podwójnej (w semiotycznym sensie) artykulacji językowej, osadzającej wypowiedź w jej bezpośrednim kontekście pragmatycznym, obejmującym osoby, przedmioty, zjawiska i ich wzajemne interakcje w czasoprzestrzeni – fakt ten odróżnia tekst dramatyczny od innych rodzajowo tekstów. Zabieg ten uzyskiwany jest za pomocą szczególnego, bo w każdej innej sytuacji tekstowej redundantnego, sposobu użycia wyrażeń deiktycznych pełniących podstawową funkcję w ustanawianiu pragmatycznego kontekstu wypowiedzi. Zgodnie z definicją słownikową [Polański 1999: 649; zob. również Lyons 1989: 249] wyrażenia deiktyczne stanowią „klasę wyrażeń, których cechą dystynktywną jest zespalanie ('sprzęganie') okurencji (wystąpień) innych wyrażeń z rzeczywistością pozajęzykową"; jednak w tekście dramatycznym ta pozajęzykowa rzeczywistość wypowiedzi postaci jest kreowana za pomocą tych samych wypowiedzi, jest zatem również rzeczywistością przedstawianą językowo. Ponadto w dyskursie dramatycznym relacja między wypowiedzią (aktem wypowiedzeniowym) a jej kontekstem pragmatycznym jest wzajemnie zwrotna, tzn. wypowiedź jest ,,wprzęgnięta" w sytuację wypowiadania i jednocześnie tę sytuację kreuje (w innych rodzajach literackich możemy mówić jedynie o relacji jednokierunkowej).

Mamy tu również do czynienia z pewną analogią do wypowiadania wprzęgniętego w sytuację mówienia codziennego – dyskurs dramatyczny tym się jednak różni od potocznego, że w tym ostatnim wymiar deiktyczny może pełnić jedynie funkcję prostego indeksu, podczas gdy w pierwszym wymiar ten jest naznaczony semantycznie, staje się *ikoniczny* i *symboliczny*, ustanawiając w paradygmatycznym wymiarze dyskursu gęstą siatkę relacji anaforyczno-kataforycznych, które z jednej strony powodują znaczną „nadwyżkę informacyjną", z drugiej zaś organizują serię wypowiedzeń postaci w organiczną całość świata przedstawionego.

Wzajemny związek wypowiedzi i sytuacji wypowiadania w dyskursie dramatycznym ma naturę przyczynowo-skutkową, jednak nie

---

[15] W drugiej połowie lat 70. ubiegłego wieku Alessandro Serpieri kierował projektem, w ramach którego opracowano semiotyczny model ujmujący specyfikę użycia języka w tekście dramatycznym i poddano go praktycznej weryfikacji z udziałem aktorów, reżyserów i krytyków teatralnych, najpierw w trybie dyskusji, a następnie w trakcie przygotowań do inscenizacji *Hamleta*. Część wywodu poświęcona pragmatyce dramatycznej oparta jest na wynikach tego projektu [zob. Serpieri i in. 1981; Elam 1984].

w logicznym, lecz emergencyjnym sensie, ponieważ każda wypowiedź wyłania się jako reakcja na sytuację bezpośrednio ją poprzedzającą i jest jednocześnie działaniem kreującym kolejną sytuację, po którym nieodmiennie następuje replika. Każda wypowiedź dramatyczna ma swój pragmatyczno-gramatyczny „punkt zerowy", mianowicie „ja-tu-taj-teraz", stanowiący jądrowe (pierwotne) zdarzenie dramatyczne [Serpieri i in. 1981: 175]. Istotą tekstu dramatycznego jest fakt, że ów „punkt zerowy" przemieszcza się nieustannie między dialogującymi postaciami, każda zmiana nadawcy repliki powoduje przesunięcie pragmatyczno-gramatycznego centrum „ja-tutaj-teraz", a więc również każdorazową zmianę punktu widzenia, względem którego dokonuje się aktualizacja (lub kreacja) wskazywanych wypowiedziami składników rzeczywistości (osób, stanów, działań itd.).

Orientacje deiktyczne

Ze wskazywaniem związany jest najciekawszy element tego modelu. Otóż jednostkami znaczącymi funkcjonalnie są tzw. orientacje deiktyczno-pragmatyczne[16], będące złożeniami trzech elementów: (1) podmiotu mówiącego (*deiktanta*), zwracającego się do (2) adresata (*deikta*) i wskazującego na (3) przedmiot *deixis*. Zmiana któregokolwiek z elementów powoduje zmianę w całej orientacji deiktycznej [zob. Serpieri i in. 1981: 169–170, 192–198]. Zgodnie z tym modelem, dramat konceptualizowany jest nie tyle jako sekwencja wypowiedzi postaci, a raczej jako sekwencja zmiennych orientacji deiktycznych (których każdorazowym ośrodkiem jest postać jako *deiktant*). Zauważmy po pierwsze, że orientacje deiktyczne nie muszą się pokrywać z wypowiedziami: zmiana *deikta* lub przedmiotu *deixis* może nastąpić bez zmiany *deiktanta* (bardzo częsty przypadek, nieograniczający się do monologów), ponadto (przypadek rzadki, ale możliwy) *deikantem* może być grupa postaci (*deiktant* jest nie tyle osobą, co wewnątrzscenicznym punktem widzenia, centrum perspektywy oglądu fragmentu scenicznej rzeczywistości), z których każda może osobno kierować wypowiedź do tego samego adresata na ten sam temat.

Ponadto podstawowa funkcja orientacji deiktycznych, którą jest wskazywanie, ma dwa główne aspekty. Pierwszy, można go określić jako przedmiotowy, odpowiedzialny jest za kreację i aktualizację rzeczywistości przedstawionej. Drugi, nazwijmy go podmiotowym, polega na nieustannym przekierowywaniu uwagi, z jednej orientacji deiktycznej

---

[16] Odpowiadają im „pola deiktyczne" w kognitywnej „teorii przesunięcia deiktycznego"; zob. Stockwell 2006: 69–73.

na kolejną. W ten sposób cała rzeczywistość przedstawiona składa się z kolejno ustanawianych, antropomorficznych klastrów komunikacyjnych, składających się z *deiktanta* (nadawcy komunikatu), *deikta* (adresata komunikatu) i przedmiotu *deixis* (tematu komunikatu). W tym przede wszystkim tkwi praktyczna (z teatralnego punktu widzenia) przydatność modelu, ponieważ deiktyczno-pragmatyczna analiza tekstu dramatu stanowić może bezpośrednią podstawę do gestycznych działań aktorskich. Jednocześnie ten sam model może służyć do deiktyczno-performatywnej analizy działań scenicznych, ponieważ sceniczne orientacje deiktyczne nie wymagają językowych wypowiedzi postaci – niemy gest aktora (*deiktant*) podnoszącego w ręku kwiat (przedmiot *deisis*) i patrzącego jednocześnie na drugiego aktora (*deikt*) spełnia definicyjne wymogi scenicznej orientacji deiktycznej, systematycznie dokładnie takiej samej, jak np. werbalne wyznanie miłosne. A zatem ten sam teoretyczny model może być aplikowany zarówno do tekstu dramatu, jak i do tekstu sceny (który może być całkowicie pantomimiczny[17]). W tej perspektywie istota dramatyczności (i teatralności) tkwi w samej dynamice zmian orientacji deiktycznych[18], która uzasadnia znaczący statystycznie, znacznie większy udział wyrażeń deiktycznych w tekstach dramatycznych[19]. Ta nadwyżka oznacza, że pragmatyka języka w dramacie zaopatruje go w dodatkowy (w stosunku, np. do prozy i poezji) system „gestów językowych" (wyrażeń wskazujących), co – biorąc pod uwagę swego rodzaju mimetyczność dialogu dramatycznego wobec rzeczywistej rozmowy – koreluje z wnioskami neurologów włoskich, dotyczącymi ścisłej korelacji gestów i mowy za pośrednictwem systemu neuronów lustrzanych [zob. Rizzolatti, Craighero 2004: 184–185].

W tym kontekście należy zauważyć, że wyrażenia deiktyczne (w ścisłym sensie językoznawczym) w dramacie są zaopatrywane w dodatkowe, czasami bardzo rozbudowane pod względem ilościowym i jakościowym opisy uszczegóławiające, które tworzą wraz z nimi w obrębie jednej

---

[17] Model ten pozwala również na *stricte* dramatologiczną analizę, np. *Skrzypka Opętanego* Bolesława Leśmiana, w którym nie ma dialogów (jest to „baśń mimiczna"), a jest on bez wątpienia dramatem, i to dramatem o rytualno-inicjacyjnym, a więc prototypowym charakterze.

[18] Zob. w tym kontekście znakomite analizy w: Serpieri i in. 1981.

[19] Zgodnie z ustaleniami semiotyków włoskich, dramatyczność można badać nie tylko funkcjonalnie, ale również statystycznie i liczbowo – jako przykład posłużył dramat uchodzący za bardzo konceptualny, w którym niewiele się dzieje (a więc, w potocznym oglądzie, mało dramatyczny), mianowicie *Hamlet* Shakespeare'a. Okazuje się, że intuicja tych, którzy są przekonani o jego „arcydramatyczności", ma uzasadnienie również czysto liczbowe. Na ok. 29 tys. słów w angielskim oryginale, aż 5 tys. to wyrażenia ściśle deiktyczne. „Teksty poetyckie, a jeszcze bardziej narracyjne, są zazwyczaj znacznie mniej nasycone »sprzęgłami«" [Elam 1984: 140].

orientacji deiktycznej trójdzielne całości skupione wokół *deiktanta* (rzadziej i w mniejszym stopniu), *deikta* (częściej i obszerniej) i przedmiotu *deixis* (prawie zawsze i najbardziej rozbudowane). Jest to związane z koniecznością ustanawiania nie tylko proksymalnego (bezpośredniego) kontekstu wypowiedzi (porównywalnego z bezpośrednim otoczeniem ciała), ale również dystalnej czasoprzestrzeni (której teatralnym odpowiednikiem jest – ogólnie i w pewnym uproszczeniu – środowisko egzystencjalne) wraz z jej charakterystyką (mityczną, realistyczną, symboliczną itp.), przy czym większość informacji nie jest podana wprost, lecz wynika (jest zakodowana) w obrazowaniu i retoryce służących deskrypcji i motywacji rzeczy, ich stanów, działań i ich charakteru w świecie przedstawionym.

Na oś proksymalno-dystalną nałożona jest druga, związana z wyrazistością przedstawienia, która w fenomenologii percepcji i fenomenologii teatru odpowiada napięciu (i opozycji) między figurą a tłem, kategoriami przejętymi z psychologii postaci. Zarówno składniki proksymalne, jak i dystalne mogą być przedstawione jako figury-na-tle, a więc mogą być określone w sposób wyrazisty, bezpośredni, możliwie uszczegółowiony, w całej swojej egzystencjalnej i jakościowej pełni, mogą też być jedynie zasugerowane, ukazane pośrednio (np. jako mniej lub bardzie domyślne dopełnienie mocno wyodrębnionych figur), bardzo ogólnie, w wybranym jedynie aspekcie, z jedną (np. synekdochicznie sfunkcjonalizowaną) jakością lub cechą. W teatrze oś figura–tło jest związana nie tyle z bliskością lub zdystansowaniem wobec ciała aktora, ile ze stopniem skodyfikowania działań scenicznych – te, które są silnie skodyfikowane (jak np. gestyczne i ruchowe kody teatrów azjatyckich, ale również np. we współczesnym teatrze, doskonale czytelne na gruncie realizmu, wyraziste zachowania codzienne), będą oczywiście stanowić dobrze rozpoznawalne figury-na-tle, z drugiej strony są gesty i działania, których stopień kodyfikacji jest niewielki lub wręcz zerowy, te będą odbierane jako właśnie „nieznaczące" tło (albo nawet jako rodzaj „szumu informacyjnego"), niezbędne jednak do wyrazistego zaistnienia figur.

Wydaje się, że w tak ustanowionej, dualnej (dramatologiczno-teatrologicznej) perspektywie badawczej więcej jest jeszcze pytań i wątpliwości niż jasno i funkcjonalnie sformułowanych odpowiedzi, szczególnie jeśli (co chyba konieczne) weźmie się konsekwentnie pod uwagę osiągnięcia w zakresie dynamicznie rozwijających się neuronauk (odkrycie mechanizmu „ucieleśnionej symulacji" jest tutaj przysłowiowym wierzchołkiem góry lodowej). Sygnalizując jedynie możliwości, zauważmy, że np. w odniesieniu do percepcji udział procesów zachodzących poniżej progu świadomości okazuje się (w wyniku badań eksperymentalnych) coraz większy. Ujmując problem w uproszczeniu, można oczekiwać, że również nasza percepcja sztuki, w tym sztuk

performatywnych, również będzie się okazywać (oczywiście w wyniku badań, a nie naszej bezmyślności w obcowaniu ze sztuką) w coraz większym stopniu nieświadoma bądź nieuświadamiana (tym bardziej, że radykalność dychotomii świadome–nieświadome, też jest problemem) [por. w tym kontekście: Gallese 2009]. Być może sama komunikacja teatralna okaże się w znacznie większym stopniu pozajęzykowa, a dokładniej nieskodyfikowana (a być może nawet niekodyfikowalna), niż byśmy się spodziewali bądź pragnęli. To oczywiście nie oznacza, że nasze dzisiejsze reakcje (włączając te intuicyjne i emocjonalne) nie są adekwatne – rzecz w tym, że niewiele jeszcze możemy w sposób racjonalny i naukowo weryfikowalny na temat tej adekwatności (lub jej braku) orzec.

4. Horyzont percepecji

Nieświadomość a poznanie

Polskie pionierskie prace teatrologiczne, korzystające z osiągnięć światowej kognitywistyki [Kubikowski 2004; Baluch 2005], poświęcone były przede wszystkim świadomościowym procesom poznawczym towarzyszącym lekturze dramatu i odbiorowi spektaklu teatralnego. Podobnie jak większość badaczy w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, również polscy korzystali w tym zakresie przede wszystkim z ustaleń filozofii umysłu (Kubikowski) i językoznawstwa kognitywnego (Baluch). Jednak w wielu publikowanych w ostatnich latach opracowaniach za bardziej fundamentalne uważa się nieświadome lub przedrefleksyjne procesy poznawcze, zachodzące w ośrodkach percepcji zmysłowej. Nie oznacza to oczywiście radykalnego zerwania z dotychczasowymi kontekstami, lecz zdecydowane ich uzupełnienie o rezultaty uzyskane w obrębie neuronauk, ze szczególnym uwzględnieniem eksperymentalnych badań percepcyjnego i kognitywnego funkcjonowania mózgu i całego układu nerwowego. Neurologicznie zorientowana kognitywistyka stanowi z jednej strony wyzwanie i sprawdzian dla badań nad perfomansem i performatywnością, szczególnie w ich wersji teatrologicznej; z drugiej zaś może otwierać przed nimi nowe perspektywy i wspierać niektóre z ich dotychczasowych intuicji czy hipotez, nie mających bez niej naukowego uzasadnienia (np. w odniesieniu do sztuki aktorskiej, taką tezę stawia Rhonda Blair 2008: 3–4).

W wydanej w znakomitej serii Routledge Advances in Theatre and Performance Studies zbiorowej pracy *Performance and Cognition*

(*Performans i poznanie*) [McConachie, Hart 2010] znajdziemy już w naturalny sposób wydzielone cztery podstawowe obszary badawcze, mające w centrum zainteresowania ogólną teorię przedstawienia/wykonania (*performance theory*), dramat, aktora i widza. Jakkolwiek każdy z tych obszarów doczekał się już osobnych opracowań [odpowiednio: Machon 2009; Cook 2010; Blair 2008; McConachie 2008], nie wyczerpały one jednak problematyki, z dwóch jak się wydaje powodów. Pierwszy związany jest z faktem, że nie mamy do czynienia z radykalną zmianą paradygmatu, lecz stopniowym asymilowaniem wyników badań neurologicznych do wypracowanych w językoznawstwie i literaturoznawstwie kognitywnym modeli – część prac korzysta z kognitywnych teorii obrazowania i uzupełnia je o niektóre wyniki badań neurologicznych. Przykładowo, Amy Cook, mimo że książkę zatytułowała *Szekspirowska neurosztuka* (*Shakespearean neuroplay*), cały swój dyskurs oparła na teorii przestrzeni mentalnych Gillesa Fauconniera [Fauconnier 1994; Fauconnier, Turner 2002; zob. też Libura 2010], a jedynie (?) w kilku miejscach poparła swoje ustalenia odwołaniami do wyników badań neuronauk, podczas, gdy pozostałe trzy opracowania z neuronauk przejęły głównie (w różnym stopniu reprezentowane w wywodach) ustalenia dotyczące „ucieleśnionej symulacji" i lustrzanych neuronów. Drugi powód dotyczy samych neuronauk, które znajdują się w fazie intensywnego rozwoju i niemal każdy rok przynosi nowe, szczegółowe ustalenia (związane również z postępem technologicznym). Jedną z głównych zalet „kognitywnego zwrotu" w teatrologii jest stopniowe odzyskiwanie dlań naukowo (doświadczalnie) rozpoznawanej zmysłowości i jej zwrotnych relacji z innymi funkcjami umysłu/mózgu. W tej perspektywie również samo zagadnienie ciała w teatrze może być formułowane w kategoriach jego funkcji, przede wszystkim psychomotorycznych, co dodatkowo, oprócz wyobrażeń i świadomości, pozwala na poszukiwanie sprzężeń zwrotnych między wykonawcami i świadkami działań scenicznych. Cechą wspólną tego dynamicznie rozwijającego się nurtu badań w obszarze łączącym teatrologię i performatykę, a jednocześnie istotną dla kognitywnej antropologii teatru, jest skierowanie uwagi na przedświadome procesy percepcyjne i ich funkcjonalny udział w świadomych już procesach poznawczych.

Na szczególną uwagę zasługuje w tym względzie propozycja Stephena Di Benedetto[20], który podejmuje problem opisu doświadczenia teatralnego widza „w optyce neurologii, nauk kognitywnych i fenomenologii" [Di Benedetto 2010]. Punktem wyjścia jest (dystansujące) odniesienie do „»tradycyjnego« doświadczenia percepcyjnego",

[20] Z nieznacznymi skrótami i w zmienionej formie koncepcja Di Benedetto (już po napisaniu tego rozdziału) została przedstawiona w: Bartosiak 2012b.

polegającego na tym, że do racjonalnych sądów na temat dzieła teatralnego widz wykorzystuje strategie analityczne, nabyte i wyćwiczone w codziennym doświadczeniu interakcji międzyludzkich, które stanowią podstawę jego rozumienia uwikłanych w sytuacje sceniczne postaci. Jednak, jak stwierdza Di Benedetto, „powszechnym zjawiskiem w nowożytnym i współczesnym wysiłku artystycznym" jest wykraczanie poza „tryby konwencjonalnej reprezentacji", które może uniemożliwić ocenę dzieła na podstawie codziennych doświadczeń i percepcji zmysłowych. Ta bardzo upraszczająca istotę (i modulacje) doświadczenia teatralnego ostatnich kilkuset lat konstatacja ma jednak dyskursywne uzasadnienie – służy do wprowadzenia wątku neurologicznego i wiązanego z nim ograniczenia materiału ilustracyjno-analitycznego, a w konsekwencji do postawienia głównej tezy rozważań.

Elastyczność mózgu

Neurologiczną przesłanką tej propozycji jest elastyczność mózgu i związana z nią zależność między wrażeniami płynącymi z doświadczania rzeczywistości a nieustannie przez nie modyfikowanym sposobem postrzegania świata. Prowadzi ona Di Benedetto do przekonania, że przedstawienie teatralne może zmieniać nasze doświadczanie rzeczywistości i dlatego może również zmieniać naszą zdolność do postrzegania świata, inicjować nowy sposób percepcji, poszerzać jej horyzont. Stąd materiał ilustracyjno-analityczny obejmuje przede wszystkim te zdarzenia teatralne, które stanowią wyzwanie dla systemu percepcyjnego uczestników. W autorskiej intencji książka stanowi „przegląd sposobów funkcjonowania mózgu, umysłu i zmysłów" w zakresie „efektów wywoływanych przez smak, dotyk, węch, słuch i wzrok, gdy są pobudzane w trakcie przedstawienia". Badaniu poddane są sposoby rozumienia wpływu zmysłów na percepcję, a także wykorzystywane we współczesnym teatrze techniki zmysłowej stymulacji prowokujące doświadczenie teatralne uczestników i możliwy rozwój tych technik w przyszłości.

Rozważania otwiera opis sensorycznego układu percepcyjnego: budowę narządów zmysłów i ścieżki przepływu informacji od receptorów do odpowiadających poszczególnym zmysłom obszarów mózgu; budowę mózgu ze szczególnym uwzględnieniem różnorodnych funkcji jego części. Ten kilkustronicowy rzeczowy opis z jednej strony wprowadza neurologiczny słownik, wykorzystywany intensywnie w kolejnych rozdziałach, z drugiej zaś służy uwypukleniu, osadzonych w fizjologii ciała, nieoczywistych relacji między nieświadomymi i świadomymi procesami poznawczymi, ponieważ

większość najbardziej złożonych poziomów pojmowania i myślenia jest przedświadoma. Nasz intelekt stanowi ostatni krok w ciągu doznań informujących mózg, który potem decyduje, czy i jak zareagować. Dopiero wtedy możemy wyrazić nasze ucieleśnione doświadczenie w słowach i działaniach [Di Benedetto 2010: 6–7].

Co więcej, konkluduje Di Benedetto, „nigdy nie jesteśmy świadomi wszystkich czynników, które wpływają na nasze rozumienie własnych doświadczeń". Nasze ciało jest kardynalne dla zdarzenia teatralnego, ponieważ to właśnie ciało (a dokładniej jego możliwości i funkcje poznawcze) jest środkiem, za pośrednictwem którego mózg zarówno odbiera bodźce, jak i je interpretuje.

Di Benedetto, referując dotychczasowe ustalenia neuronauk, wyodrębnia cztery podstawowe sfery – percepcję, świadomość, uwagę, reakcję emocjonalną – i ich wzajemne relacje w kontekście doświadczenia teatralnego. Szczególny nacisk kładzie na funkcję uwagi (i jej przekierowywanie) w postrzeganiu, a zatem i w rozumieniu pojedynczych bodźców i ich konfiguracji sytuacyjnych. Istotna z teatrologicznej perspektywy jest również znacząca funkcja przedświadomych struktur i schematów percepcyjnych i interpretacyjnych, stanowiących swego rodzaju matrycę naszych oczekiwań, decydującą o tym, na co kierujemy uwagę i w jaki sposób skłonni jesteśmy to pojmować. Nie rozwija jednak wątku konwencji teatralnej (i możliwych złożonych relacji między układem sensorycznym i świadomymi procesami poznawczymi, co wydaje się znacznie istotniejsze dla szeroko rozumianych badań teatrologicznych), lecz skupia się, na tych aspektach, które prowadzą (lub mogą prowadzić) do jej dewaluacji, co na poziomie sensorycznym odpowiada dezorganizacji harmonii zmysłów, a więc spójności bodźców płynących z różnych organów zmysłowych, która jest niezbędna do pełnego uczestnictwa i w efekcie do elementarnego nawet zrozumienia doświadczenia teatralnego. Jednak rozpoznanie dezorganizacji sensorycznej, szczególnie w kontekście współczesnych praktyk teatralnych, jest samo w sobie na tyle istotne, że należy mu poświęcić nieco więcej uwagi.

Dezorganizacja sensoryczna

Zjawisko dezorganizacji sensorycznej, do którego określenia Di Benedetto używa terminu *derangement* (mającego w swoim polu semantycznym również 'rozstrój', 'obłąkanie', 'chaos'), jest ośrodkowe dla jego dalszych rozważań, ponieważ jest odpowiedzialne za stan chwilowego bądź długotrwałego zawieszenia wyższych funkcji poznawczych, w szczególności za spójną, wyobrażeniową lub racjonalną interpretację bodźców zmysłowych. Zdaniem Di Benedetto to zawieszenie kieruje uwagę (niekoniecznie świadomą) na same zmysły i ich funkcjonowanie, ukazując

ich (dotychczasowe) oczekiwania i wynikające z nich ograniczenia, czyli na ich (dotychczasowy) horyzont poznawczy. Główną funkcją tego zawieszenia jest poszerzanie horyzontu poznawczego o nowe możliwości sensoryczne, w czym Di Benedetto upatruje podstawy wyznacznik i zadanie współczesnego teatru. Stawia zatem bardzo radykalną tezę, którą trudno przyjąć dla szeroko rozumianych badań teatrologicznych

Jednak ze względów metodologicznych sam projekt jest wart szerszego omówienia. Podstawę rozważań Di Benedetto stanowi bardzo szczegółowy opis fizjologicznej budowy i funkcjonowania kolejnych narządów zmysłów i neurologicznych ścieżek przesyłania, analizowania, magazynowania i przetwarzania informacji. Za pośrednictwem precyzyjnie dobranych przykładów (w większości są to zdarzenia parateatralne, choć Di Benedetto nie stroni od przykładów filmowych i literackich), na tle „tradycyjnego doświadczenia percepcyjnego", precyzyjnie opisanego w kategoriach charakterystycznych dla poszczególnych zmysłów, pokazany jest również właściwy każdemu zmysłowi mechanizm sensorycznej dezorganizacji i (głównie teatralne i parateatralne) techniki, które go stymulują lub intensyfikują. Wyjątkowa, jak na dyskurs teatrologiczny, precyzja w opisie budowy i funkcjonowania narządów zmysłów i ścieżek przetwarzania informacji służy nie tylko ukazaniu złożoności sensorycznych struktur poznawczych i względnej niezależności postrzegania różnych typów bodźców (także w ramach jednego zmysłu), ale również podkreśleniu odrębności wrażenia i jego nawet wstępnej, przedświadomej interpretacji, ponieważ już na tym etapie mogą wystąpić problemy ze spójnością. Choć nie jest to zjawisko charakterystyczne jedynie dla sztuki współczesnej, zdaniem Di Benedetto to właśnie twórcy szeroko rozumianej awangardy performatywnej celowo (choć pewnie nie zawsze w pełni świadomości) je wykorzystują, aby skierować uwagę uczestników na nieoczywistość i złożoność naszego sensorium, a nade wszystko, aby poszerzyć horyzont percepcji zmysłowej. Intencja ta jest o tyle zasadna, że większość opisywanych procesów postrzegania i przetwarzania odbywa się poniżej progu świadomości i uwagi. A zatem, wnioskuje Di Benedetto, skierowanie świadomej uwagi na te procesy prowadzi do zmian w polu percepcji. Zauważmy jednak, że nie tylko nie musi go poszerzyć, ponieważ uświadomienie sobie pewnych procesów czy zjawisk percepcyjnych, które nie dają się na gruncie dotychczasowych doświadczeń sensownie zinterpretować, może je pozostawić w percepcyjnym tle jako nie znaczący szum, ale wręcz może prowadzić do trwałego lub chwilowego skurczenia pola percepcji, np. na skutek traumatycznych doznań skutkujących różnego rodzaju blokadami postrzeżeniowymi czy w efekcie dużego skupienia uwagi na wybranych aspektach bodźców (jak np. w znanym eksperymencie ze „znikającym gorylem" zob. Chabris Simonos 2011).

Zmysły w działaniu

Jedno z najciekawszych ustaleń Di Benedetto dotyczy zróżnicowania udziału poszczególnych zmysłów w kształtowaniu doświadczenia sensorycznego. Oczywista jest dominująca rola wzroku w kształtowaniu szeroko rozumianego kontekstu dla pozostałych zmysłów oraz w sterowaniu uwagą. Mniej oczywisty jest już fakt, że również słuch (po spełnieniu warunku skierowania szczególnej uwagi na bodźce dźwiękowe) może pełnić podobne funkcje, nie tylko w sytuacji względnego braku zmiennych bodźców wzrokowych. Jednak najciekawsze wydaje się neurologiczne uzasadnienie takiego stanu rzeczy. Obydwa zmysły mają bezpośrednie (choć każdy inne) funkcjonalne połączenie z tzw. mózgiem gadzim, najstarszą (filo- i ontogenetycznie) częścią mózgu, która jest odpowiedzialna za podstawowe, instynktowne zachowania w sytuacji zagrożenia; przy czym każdy bodziec jest w pierwszej kolejności analizowany właśnie pod tym kątem. Stąd kardynalna rola wzroku i słuchu w kształtowaniu sytuacji doświadczeniowej; w szczególności to one niejako pozwalają na dalszą obecność w tutaj-teraz oraz percepcję, analizę i interpretację subtelniejszych aspektów docierających do nas bodźców, również za pośrednictwem pozostałych zmysłów.

Dotyk jest z kolei najbardziej intymnym ze zmysłów i dlatego najbardziej inwazyjnym i poruszającym (dosłownie i w przenośni). Jednak ta intymność została chyba przez Di Benedetto zbyt dosłownie potraktowana, ponieważ prawie wszystkie przykłady, którymi się posłużył, są związane z seksem (w obrębie sceny i w interakcji z widownią), a sztandarowym zdarzeniem teatralnym dla tej części rozważań jest *Dionysus in '69* Richarda Schechnera. Bez wątpienia analityka zmysłu dotyku ma znacznie szersze i mniej oczywiste aplikacje. Smak jest ściśle związany z węchem, co więcej, większość (aż 80% – Di Benedetto 2010: 111) rozpoznawanych przez nas smaków to w istocie zapachy towarzyszące i wydzielane przez przyjmowane substancje. Dlatego te zmysły potraktowane zostały łącznie. Zapach najszybciej zapada w pamięć i najdłużej w niej zostaje [Di Benedetto 2010: 93]. Dzięki bezpośredniemu połączeniu z układem limbicznym ma również „uprzywilejowany dostęp do podświadomości" i dlatego pierwsza reakcja na bodźce zapachowe jest bezwiedna, zanim jeszcze zostaną one zinterpretowane w wyższych partiach kory mózgowej [Di Benedetto 2010: 94–95].

Okazuje się również, że każdy ze zmysłów we właściwy sobie i nieredukowalny sposób bierze udział w tworzeniu atmosfery emocjonalnej – inaczej tworzy się kontekst, a inaczej dominanta emocjonalna, inaczej jej nasycenie, a inaczej jej odcień i modyfikacje. Bez wątpienia ma

rację Di Benedetto, że tego typu rozważania, a szczególnie wykonawcza i odbiorcza świadomość wynikająca z takich ustaleń, może mieć ogromny wpływ na rozwój technik teatralnych (i szerzej – performatywnych), być może już w najbliższej przyszłości.

Ścieżki neuronowe

Jednym z najmocniejszych akcentów opracowania Di Benedetto jest oparte na neurologicznych odkryciach ostatnich dziesięcioleci skupienie uwagi na przedświadomych procesach poznawczych dokonujących się w systemie sensorycznym, którym przypisuje niemal autonomiczną w stosunku do „świadomej racjonalności" pozycję [Di Benedetto 2010: 172]. Formułuje w tym kontekście kilka bardzo zdecydowanych twierdzeń. Jest przy tym zwolennikiem nie tylko nowych kierunków w badaniach teatralnych, ale również awangardowych praktyk performatywnych. „Tradycyjne koncepcje celów przedstawienia są raczej efektem ubocznym niż faktycznym rezultatem" [Di Benedetto 2010: 191] – stwierdza, przekonując do „innowacyjnych praktyk teatralnych", które „pomagają naszym mózgom zachować ich zdolności adaptacyjne i wprowadzają nas na nowe drogi odbioru", bo „każde nowe doświadczenie stymuluje ścieżki neuronowe, które zmieniają sposób, w jaki postrzegamy świat"; co więcej, dochodzi do wniosku, że tylko takie doświadczenia teatralne zapewniają nam zdrowie, ponieważ „potrzebujemy coraz to bardziej złożonych i zróżnicowanych doświadczeń, aby utrzymać zmienność i elastyczność naszych mózgów". „Zadaniem artysty jest przyciągać i kierować uwagą uważnych uczestników, i w ten sposób stymulować ich mózgi do czynienia nowych odkryć o świecie" [Di Benedetto 2010: 167–168].

Wyrażane w wielu miejscach przez Di Benedetto przekonanie, że samo uczestnictwo w awangardowym performansie, w trakcie którego nastąpiła dezorganizacja sensoryczna, powoduje poszerzenie horyzontu percepcji, wydaje się jednak co najmniej przedwczesne. Tym bardziej, że przy każdym zmyśle za kardynalny argument na rzecz tego poszerzenia uznaje jego wymuszenie poprzez struktury „mózgu gadziego". Ale te same struktury mogą również zablokować to poszerzenie, ta ewentualność jest nawet bardziej prawdopodobna w sytuacji powszechnego (przynajmniej w znacznej części Europy i Ameryki Północnej) przyzwyczajenia do cywilizacyjnych wygód i łatwej konsumpcji. Pamiętając, że raz przyswojone dane zmysłowe są przez nas przechowywane, stanowiąc mniej lub bardziej wyraziste tło poznawcze, i że nawet jeśli dotrą do naszej świadomości w przekształconej, bardziej akceptowalnej postaci,

stanowią nasz trwały bagaż współtworzący horyzont przyzwyczajeń i oczekiwań percepcyjnych, Di Benedetto podnosi problem etycznej odpowiedzialności wykonawców [Di Benedetto 2010: 180]:

> To właśnie przez rozpychanie granic tego, co oczekiwane lub konwencjonalne, niektórzy wykonawcy usuwają sieć bezpieczeństwa między wykonawcą a uczestnikiem i dopuszczają się wielu gwałtownych aktów na psychice, intelekcie, estetyce czy nawet ciele.

Problem rozwinięty jest jednak w sposób zaskakująco stereotypowy, odwołując się do manifestów awangardy ostatniego stulecia, stwierdza, że taka „przesada jest etyczną koniecznością we współczesnym społeczeństwie, ponieważ zachęca nasze naturalne procesy biologiczne do wymuszania zmian w zachowaniu i postrzeganiu", a jest to konieczne, gdyż „staliśmy się niewrażliwi na świat wokół nas" [Di Benedetto 2010: 186]. Problem jest nie tylko bardziej złożony, ale dotyczy również (a może – przede wszystkim) wyższych funkcji poznawczych, nie tylko przedświadomego przetwarzania bodźców zmysłowych, jak sugeruje Di Benedetto. Choć bez wątpienia to właśnie przedrefleksyjne procesy postrzegania i przetwarzania kształtują podstawę i w znaczący sposób profilują przestrzeń etycznej (współ)odpowiedzialności wykonawców za efekt zdarzenia teatralnego. Jednak, jak już wspomniałem, tego typu ustalenia wymagają dalszych badań eksperymentalnych.

Rozdział VII. Performans teatralny

1. Punkt wyjścia

Zwrot performatywny

Czy są to zamknięte drzwi,
czy może został jakiś rodzaj rysy,
śladu, niepokoju, piętna i dziedzictwa,
wobec którego trzeba stanąć i okazać się go wartym
albo się z nim zmierzyć i odrzucić?
T. Rodowicz

Takie pytanie, stanowiące punkt wyjścia projektu Tomasza Rodowicza i jego współpracowników pn. *Grotowski – próba odwrotu*[1] mogłoby się pojawić w umyśle każdego twórcy teatralnego stojącego wobec wielowiekowej tradycji performatywnej, a współcześnie coraz częściej również wobec wielowiekowych i wielokulturowych tradycji, ponieważ dzisiaj nawet bardziej niż w latach 60. ubiegłego wieku adekwatne są twierdzenia Grotowskiego o heterogeniczności naszych wyobrażeń kulturowych i teatralnych [Grotowski 1999: 71]. Ale jednocześnie, co daleko bardziej istotne dla teatru niż dla innych sztuk, trzeba również stanąć wobec teraźniejszości, nie tylko tej rozumianej w kategoriach współczesnego świata i kultury, lecz przede wszystkim wobec teraźniejszości, w której wykonawca tkwi swoim ciałem i umysłem, wobec tego teraz, które jest efektem dotychczasowych doświadczeń i ich rozumienia a jednocześnie bezpośrednią przyczyną tego, co zdarzy się za chwilę, tego, co pomyśli i zrobi wobec innych tu i teraz z nim współobecnych.

Ta teraźniejszość jest oczywiście efemerycznym, a jednocześnie swoiście trwałym stanem zawieszenia między tym, co już się stało, a tym, co się stanie. Jej ulotność jest naznaczona egzystencjalną koniecznością w podwójnym sensie. Nasze istnienie jest z jednej strony całkowicie zanurzone w tej temporalnej szczelinie, z której możemy

---

[1] *Grotowski – próba odwrotu*; reżyseria: Tomasz Rodowicz; muzyka: Tomasz Krzyżanowski; choreografia: Chorea; scenografia: Paweł Korbus, Tomasz Rodowicz; światło: Tomasz Krukowski; obsada: Joanna Chmielecka, Julia Jakubowska, Małgorzata Lipczyńska, Janusz Adam Biedrzycki, Piotr Grabowski, Paweł Korbus, Tomasz Rodowicz; premiera: 13 sierpnia 2010, Fabryka Sztuki w Łodzi. Już po redakcji książki, analiza spektaklu została przedstawiona w: Bartosiak 2012a.

wyjrzeć za pomocą pamięci (ku przeszłości) lub intencji (ku przyszłości), ale nie możemy wyjść – a więc naznaczona jest swego rodzaju cielesną statycznością (dynamika jest możliwa jedynie w sensie mentalnym). Jest to również jedyny moment, w którym możemy (i chcąc, czy nie chcąc, musimy) podejmować decyzje, jaki użytek zrobimy z naszego dotychczasowego doświadczenia na rzecz doświadczeń następnych, które układają się w konieczny związek następstw (niekoniecznie, choć najczęściej przyczynowo-skutkowych); jest to jednocześnie jedyny moment naszej personalnej wolności, chwila, w której możemy decydować o sobie i świecie swoich doświadczeń. Niezależnie od tego, jakie to są decyzje, już sama elementarna sytuacja podjęcia lub zaniechania działania (niezależnie od jego charakteru) wpisuje się w ten schemat. Świadomość nieuniknionych konsekwencji działania (lub jego zaniechania) we wszystkich dziedzinach życia i kultury indukują i potwierdzają przemiany ostatniego półwiecza, coraz częściej określane mianem zwrotu performatywnego [McKenzie 2011; Schechner 2006; Domańska 2007; Fisher-Lichte 2008].

Sam zwrot performatywny – wbrew potocznym przekonaniom (co szczeglnie wyraziste w odniesieniu do teatru i badań teatrologicznych) – nie tyle polega na wykreowaniu (*ex nihilo*?) nowych form i zjawisk, ile na przekierowaniu uwagi twórców, odbiorców, komentatorów i badaczy z tego, co dotychczas było (lub bywało) w centrum zainteresowania, w stronę zjawisk uznawanych za peryferyjne i form uznawanych za graniczne. Peryferyjne i graniczne, a więc (zgodnie z potocznym wnioskowaniem) niewarte uwagi –> nieistotne –> nieistotowe. Wnioskowanie takie okazuje się co najmniej nadużyciem, jeśli w ogóle nie podstawowym błędem, wynikającym z utożsamiania stanu faktycznego z mniej lub bardziej powszechnym przekonaniem. Ta uwaga dotyczy przede wszystkim postrzegania i pojmowania teatru i teatralności, co szczególnie wyraźne jest w dyskursywnej funkcjonalizacji tych terminów w korelacji z performansem i performatywnością. Bardzo często dyskurs zwolenników zastąpienia pierwszej – drugą parą pojęć, przeciwstawia je sobie, w teatrze upatrując anachroniczności, w performansie zaś aktualności. Jednak teatr w tych dyskursach jest utożsamiany z jedną z jego historycznych form – ofiarą pada w tym kontekście najczęściej scena pudełkowa, realizm przełomu XIX i XX wieku, nieco sztuczne aktorstwo epoki gwiazd, bałwochwalczy stosunek do tekstu dramatu oraz traktowanie tekstu dla teatru wyłącznie w kategoriach skończonego dzieła literackiego (zauważmy, że koncepcja dzieła literackiego jako skończonego tworu też jest już dzisiaj cokolwiek anachroniczna) [por. Jackson 2004: 109–145].

Nie jest tajemnicą dla historyka teatru, że są to twierdzenia co najmniej nieadekwatne, jeśli mają dotyczyć nie tylko niezbyt długiego

okresu w liczącej co najmniej kilka tysięcy lat historii teatru. To utożsamienie ma jeszcze jedną wadę, mianowicie ukrywa skrzętnie fakt, że taki model teatru, nawet w drugiej połowie XIX wieku, był jedynie w centrum uwagi lub obiektem aspiracji, natomiast faktyczne życie teatralne, teatr w swoich różnorodnych praktykach był znacznie bogatszy. W pierwszej połowie XX wieku, obok wielkich inscenizacji wielkiej literatury, miały miejsce skandalizujące performanse i happeningi (prym wiedli oczywiście futuryści i dadaiści), jeszcze w ten sposób nie nazywane, bo nie miały być „nowymi formami w sztuce", lecz „nowymi formami teatralnymi". Również koncepcja dramatu jako całkowicie niezależnego od teatru dzieła literackiego jest nie tyle młoda[2], co zyskała znaczne uznanie dopiero w XIX wieku. Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że i Shakespeare, i Calderon, i Molière, podobnie jak wielu innych, pisali przede wszystkim teksty dla teatru, dopiero kamień probierczy sceny sprawił, że zostały wydane, bądź były publikowane, aby dotrzeć przede wszystkim do teatru. Analogiczne argumenty można podać w związku z pozostałymi składnikami modelu do przeciwstawienia.

Performatywna indukcja

W istocie teatr i performans są (chciałoby się użyć wielkiego kwantyfikatora – od zawsze) w dynamicznym związku. Ich przeciwstawianie jako całkowicie odrębnych jest obarczone poważnym błędem. Teatr i performans są sprzężone, nie ma teatru bez (choćby śladowej) performatywności, nie ma również performansu bez (choćby pewnej dozy) teatralności. David E.R. George widzi tę relację z perspektywy odbiorcy/ /uczestnika: „Teatr i performans niekoniecznie są różnymi zdarzeniami; są różnymi perspektywami na to samo zdarzenie, które może być widziane jako teatr lub doświadczane jako performans" [George 1996: 22]. Jednak widz teatralny, który niczego nie doświadcza, a jedynie obserwuje, jest równie fikcyjny, jak uczestnik performansu, który nawet przez chwilę nie przyjrzy się temu, w czym bierze udział. I dotyczy to nie tylko współczesności[3], ale właśnie współczesne praktyki teatralne pozwalają bliżej przyjrzeć się fenomenowi teatru w jego większej, niż dotychczas postrzegana i badana, złożoności.

---

[2] Według Arystotelesa jedynie genialne tragedie mogły się obyć bez inscenizacji, a więc były pisane dla teatru, tylko nieliczne mogły skutecznie funkcjonować jako „czysta literatura".

[3] Współzależność teatru i performansu (również w korelacji z rytuałem) rozpoznaje Mirosław Kocur w średniowiecznych „performansach mnichów anglosaskich" i ich związku z „drugimi narodzinami teatru"; zob. Kocur 2010.

Poszukiwania Grotowskiego skierowały uwagę na sztukę jako środek nie tylko doskonalenia umiejętności wykonawczych (performatywnych), ale również wewnętrznego rozwoju aktora/performera. W tym obszarze definiował antropologię teatru Barba. Jednak dalekie kręgi rozchodzącego się w kulturze zwrotu performatywnego narzucają konieczność rozszerzenia (nie przemieszczenia) tej perspektywy również na widza. Bez niego antropologia teatru byłaby ułomna. Grotowski w ostatnim okresie swoich poszukiwań wspominał o możliwej indukcji zachodzącej między performerem a świadkiem jego działań. Nie chodzi jednak w tym miejscu (być może tylko tymczasem) o pełen izomorfizm wewnętrznej akcji performera i świadka jego działań (to z różnych względów nadzwyczaj ryzykowny projekt), lecz o to, że tak jak wykonawca w trakcie działań scenicznych wchodzi w interakcję ze swoją pamięcią emocjonalną i wzorcami psychomotorycznymi, która może (choć oczywiście, nie musi, i nie za każdym razem tak samo) prowadzić do fizycznych i psychicznych (ale również intelektualnych czy duchowych) zmian w jego konstytucji, tak również widz/uczestnik/świadek tych działań scenicznych może podlegać podobnym interakcjom i przemianom. Taką perspektywę otwierają najnowsze (z ostatnich kilkunastu lat) eksperymentalne badania kognitywne, z odkryciem neuronów lustrzanych na czele, odpowiedzialnych za – w największym uproszczeniu – swego rodzaju wewnętrzny mimetyzm, z którym mamy do czynienia zawsze, gdy postrzegamy jakieś związane z przeżyciami wewnętrznymi (emocje, uczucia, intencje itp.) działania lub gesty, a szczególnie gdy je widzimy i/lub słyszymy. Przy czym, podkreślmy to raz jeszcze, nad większością tych procesów nie sprawujemy kontroli, co więcej, nie jesteśmy ich nawet świadomi.

W tym, jak się wydaje, tkwi źródło skuteczności performansu oraz jeden z głównych czynników doświadczenia teatralnego. Zarówno w wymiarze antropologicznym, jak estetycznym [George 1996: 24]:

> Tak jak gładki czasowo przepływ performansu powstrzymuje przejście od doświadczenia do wiedzy, tak też ten sam przepływ powstrzymuje normalną przemianę wrażeń i uczuć w ich uwolnienie w działaniu. Emocje mogą być smakowane, a nawet ponownie odkryte w ich całej czystości, w całej ich nieskalanej radości: emocje bez pragnień, namiętności w spokoju.

To zawieszenie odnosi się oczywiście do doświadczenia estetycznego, rozumianego już to w kategoriach estetyki fenomenologicznej, już to w kontekście klasycznej estetyki indyjskiej (w którym sformułował je George), a więc w estetykach, w których zakłada się intensywną i heterogeniczną (tzn. wykorzystującą różne władze) aktywność mentalną odbiorcy, a także taką strukturę performansu/spektaklu i takie jego wykonanie, które to doświadczenie umożliwią i wzmocnią.

Trzy momenty

> Doświadczenie jest pewnym eksperymentem. Zbyt długo już teatr był kategoryzowany jako forma reprezentacji, podczas gdy w rzeczywistości był eksperymentem w tworzeniu alternatyw [George 1996: 23].

Konstatacja George'a byłaby banalna, gdyby odnosiła się jedynie do całego (mniej lub bardziej utopijnego) „świata przedstawionego". Opisuje jednak również sytuację teatralnej próby zmierzenia się z możliwym wariantem rzeczywistości, nie całej, jej fragmentów danych w jednostkowym doświadczaniu siebie wobec własnej przeszłości, własnych projektów życiowych i wreszcie wobec innych, ale nie jakichś anonimowych innych (uniwersalnych, stereotypowych czy jeszcze jakichś, może nawet obcych), lecz wobec tych, z którymi wchodzimy w pośrednie lub bezpośrednie interakcje. Taką właśnie teatralną próbę przedstawia Chorea. Robi to jednak w taki sposób, że jest to również próba dla widza, choć nieco innego rodzaju.

Przedstawienie (bardziej adekwatna wydaje się angielska kalka – performans teatralny) rozpoczyna rodzaj prologu wprowadzającego bezpośredni kontekst podjętego projektu w formie swobodnego adresu do zgromadzonej publiczności[4]. Jest jednocześnie pierwszym wyjaśnieniem tytułu. Trzy momenty (ta liczba będzie powracać) wydają się szczególnie istotne. Pierwszy podkreśla osobistą pamięć Rodowicza, który przywołuje swoje pierwsze spotkanie z Grotowskim oraz swoją wtedy i w następnych latach sytuację. Drugi moment dotyczy bezpośredniej przyczyny podjęcia działania:

---

[4] Użycie terminów (tutaj i w innych miejscach tego rozdziału), których zazwyczaj używa się do historycznych form teatralno-dramatycznych, jest zamierzone. Nie jest jednak retoryczną techniką mającą na celu deprecjację rozwiązań Rodowicza i Chorei poprzez użycie anachronicznego słownictwa. Wydaje mi się adekwatne z dwóch powodów. Pierwszy – historyczny – wynika z faktu, że ponad dwutysiącletnia tradycja teatru europejskiego obejmowała skrajnie różne techniki i praktyki teatralne, a mimo to w wielu wypadkach ten sam leksykon (to prawda, modyfikowany i uzupełniany) pozwalał opisywać formy bardzo różne, bo towarzyszyła temu uzusowi świadomość historycznej (i geograficznej) zmienności i ta świadomość (zazwyczaj poparta wiedzą) chroniła przed myleniem dwóch odmiennych historycznie, a jednak wspólnym terminem opisywanych rzeczy czy zjawisk. Drugi powód jest bezpośrednio związany z poszukiwaniami i praktykami członków Chorei, które, choć mocno osadzone w mniej lub bardziej odległych w czasie tradycjach, pozostają na wskroś współczesne. Tak więc terminologia ma stanowić dodatkowy pomost czasowy.

> nie mogę wewnętrznie zgodzić się na nadymanie balonu, tworzenie jakiejś figury antropologicznej, czy zamykanie go w gablotach muzeów, jak to ma miejsce w ostatnim okresie[5].

Mogłoby się wydawać, że chodzi tu o kolejną akcję „odbrązowiania", które również pojawiały się „w ostatnim okresie". Jednak trzeci moment rozprasza wątpliwości:

> jako praktyk mogę rozpocząć jakąś rzeczową rozmowę czy spór tylko praktyką. I to w dodatku moją, naszą […]. Zwołałem kolegów z mojej grupy […] i postawiłem proste pytanie: czy Grotowski coś wam dzisiaj mówi? Wybierzcie z jego wszystkich dostępnych tekstów tylko to, z czym według każdego z was, warto porozmawiać, zgodzić się, lub zaprzeczyć. Artystycznie, teatralnie, czy po ludzku.

Dodaje jednak, uprzedzając podejrzenia: „nie będziemy odtwarzać żadnej metody Grotowskiego". Tym bardziej, że tytuł zapowiada „próbę odwrotu".

Teatr próby

Te trzy momenty ustanawiają wieloraką nieoczywistość podjętego projektu, a może wręcz jego paradoksalność. Zanim spróbujemy przyjrzeć się bliżej tej nieokreśloności, warto spróbować (sic!) dookreślić to, co w tym miejscu określić można. Bez wątpienia będzie to „teatr próby". Po trzykroć. Dla Grotowskiego i Rodowicza w pośredniej (przez pisma) i bezpośredniej (przez działanie) interakcji z młodymi twórcami. Dla szóstki wykonawców w mierzeniu się z, bądź co bądź, mistrzami, i to nie „teoretycznie", „publicystycznie", czy w inny, mniej lub bardziej wypracowany przy biurku bądź w kawiarni sposób, ale w bezpośredniej konfrontacji z własną pamięcią, własnym ciałem i własną kreatywnością; ryzykując postawienie się np. obok Cieślaka (wyobrażeniowo) i… Rodowicza (faktycznie). I wreszcie będzie to próba dla widzów: czy pozostaną (jak w odsądzanym od czci i wiary teatrze „czwartej ściany") widzami mniej lub bardziej realnych bądź odrealnionych losów, a może na odwrót, wysłuchają i pooglądają niezobowiązujące, być może wzbudzające współczucie lub litość wynurzenia siedmiorga osób

---

[5] Ten i pozostałe cytaty podaję według jednej z wersji, które w trakcie kolejnych przedstawień mogą ulegać różnym modyfikacjom, jednak ich sens i funkcja w strukturze całości wydaje się, przynajmniej dotychczas (po kilkunastu miesiącach od pierwszej prezentacji), niezmienna. Wypowiedzi Rodowicza podaję za tekstem, z którego korzysta w trakcie przedstawienia – choć nie zawsze jest mu bezwzględnie wierny.

z różnorakimi problemami, podane na dodatek w nowoczesny, bo „performatywny" sposób: bez–zahamowań, bez–cenzury, bez–pośrednio (czyli, jak w życiu, tyle że pod szyldem nowoczesnej, zaangażowanej sztuki)… Czy może, dla odmiany, podejmą nieoczywistą próbę wyjścia zarówno poza wyobrażeniową fikcję, jak i poza daną zmysłowo rzeczywistość? Czy to w ogóle, a tym bardziej dzisiaj, jest możliwe? Taki właśnie, *par excellance* antropologiczny, eksperyment proponuje Chorea. Jako możliwość, alternatywę… Dwie pierwsze, oczywiste już dzisiaj postawy też mogą dostarczyć różnego typu wrażeń, emocji czy refleksji (co kto woli), w dawkach zależnych od indywidualnych predyspozycji i pragnień. Materia spektaklu utkana jest jednak w sposób sugerujący pozamaterialną intencję tkaczy.

2. Chorea

Przestrzeń

Przestrzeń gry jest konsekwentnie – w różnych układach architektonicznych (przedstawienie odbywa się w różnych miejscach) – aranżowana w czworobok z trzema wysokimi ścianami, który przechodzi w otwarty z przodu, nieco szerszy od ramy sceny (na ile pozwalają warunki), płytki pas prosceniowy. Na tym pasie (inaczej właściwie nie do wyodrębnienia z przestrzeni sceny), z lewej strony, nieznacznie wysunięta poza ramę wnętrza sceny stoi zbita z desek, pokryta półprzezroczystą folią, otwierana z góry i podświetlana od wewnątrz prawie sześcienna forma, sięgająca mniej więcej do pasa; po prawej, również nieznacznie wysunięty, stoi wózek inwalidzki, obok niego metalowe wiadro i stojak z kroplówką. Przy lewej ścianie, kilka kroków od sześcianu, stoi metalowy wieszak. W głębi, w lewym tylnym rogu widać stertę kilkunastu czarnych foliowych worków na śmieci (w finale okaże się, że są one połączone i tworzą wspólnie coś w rodzaju miękkiego, grubego materaca), a w samym rogu składaną drabinę o wysokości człowieka. Ciemne ściany, jeśli nie są naturalnie błyszczące, do wysokości nieco przekraczającej wzrost wykonawców, pokrywane są błyszczącą folią, która, odbijając światło, wzmacnia je i sprawia, że niezależnie od wysokości sali, obszar gry ma miarę poruszającego się w nim człowieka, co szczególnie podkreślone jest w momencie, gdy jedna z wykonawczyń (Małgorzata Lipczyńska) wchodzi na przystawioną do ściany drabinę i zapisuje coś ręką nieco powyżej granicy folii, wyraźnie próbując przekroczyć wyznaczone

przestrzenią ograniczenia. Całość sprawia dosyć sterylne wrażenie, gdyby ściany nie były ciemne, mogłaby przypominać pomieszczenie szpitalne. Scenografia jest zatem pomyślana w taki sposób, aby mogła być adaptowana do różnych architektonicznie miejsc prezentacji. Stanowi przy tym spójną i konsekwentnie powtarzaną strukturę przestrzenną, w której odbywa się precyzyjnie opracowany ruch sceniczny. Powtórzmy: obszar gry ma miarę poruszającego się w niej wykonawcy, jest przestrzenią na wskroś antropologiczną.

„Tętno, ruch i rytm"

Przedstawienie rozpoczyna prolog, wypowiadany przez Rodowicza w wydzielonym światłem pasie prosceniowym, wprowadzając w ten sposób widzów w to, co będzie się działo w nieoświetlonej jeszcze głębi. W trakcie, gdy on mówi, pomagając sobie (swojej pamięci i uwadze) i widzom (ich uwadze i wyobraźni) gestami i poruszając się wzdłuż i w poprzek proscenium, pojedynczo wchodzą pozostali wykonawcy (w zostawianych na wieszaku w głębi sceny białych fartuchach, spod których ukazują się różnokolorowe ubrania) i stają tuż przy oświetlonym kubiku, cicho, ale wyraźnie zwracając na siebie uwagę i widowni, i Rodowicza, który w końcu (gdy cała szóstka już się pokazała niedwuznacznie sugerując, że teraz ich kolej) oddaje im głos i siada z prawej strony na wózku. Mówią na zmianę. Jednak nie zaczynają, jak można by oczekiwać po wstępie Rodowicza, od wybranych przez siebie tekstów Grotowskiego, lecz przywołują swoje rodzinne traumy – tak, jakby odpowiadali na pytanie, co im nie daje spokoju, z jakim problemem przyszli. Są to krótkie, zdawkowe opowieści z rodzajem autoironicznego antymorału. Nie są szczególnie wyjątkowe, poza tym, że są ich własne – nikt, co do tego nie powinien mieć wątpliwości. Jeden z wykonawców „opuścił żonę w połogu dla kochanka"; jedna z pań była w wieku trzynastu lat molestowana przez instruktora teatralnego; kolejny ma problem z jąkaniem się i stwierdza, że „nie jest żadnym aktorem, po prostu jest"; inny był bity przez pijanego ojca; a jednej z wykonawczyń „nie spotkało w życiu nic złego", ale też ma swoją traumę związaną z brakiem higieny jej babci… Na zmianę raczą widownię krótkimi, kilkuzdaniowymi historiami. Nie rozmawiają ze sobą, po prostu na zmianę mówią. Nie tyle o sobie, co o pewnych śladach pamięciowych. Mają do nich nieznaczny dystans, potrafią je nazwać i opowiedzieć, ale bez wątpienia są to niemiłe i bardzo osobiste wspomnienia, stanowiące istotne momenty w ich pamięci emocjonalnej. Na co dzień o takich sprawach się nie rozmawia.

Ilustr. 15. *Grotowski – próba odwrotu*, scena zbiorowa (fot. D. Sypniewski)

W tym miejscu widz, jeśli nie ma szczególnego upodobania w słuchaniu, jak obcy przecież ludzie mówią otwarcie, bez cienia zakłopotania o bardzo intymnych problemach – czy to przypadkiem nie jest kolejna odsłona współczesnego ekshibicjonizmu? – może odczuć pewną irytację. Cóż nas, widzów, obchodzą jakieś wcale nie uniwersalne i wcale nie apokaliptyczne traumy. Nie są nawet w ten sposób prezentowane. Dlaczego oni to wszystko mówią w teatrze, a nie w zaciszu gabinetu terapeutycznego? Czy po to idę do teatru, aby słuchać o czyichś problemach? Mam swoje! Nie takie. Inne, oczywiście. A więc, tym bardziej nic mi po ich zwierzeniach. Gdybym chociaż umiał im pomóc… ale ja się na tym nie znam. Naprawdę! Wysłucham ich, przejmę się, zapamiętam… i co ja potem mam z tym zrobić? Też komuś opowiedzieć? Czy o to chodzi? I jeszcze te białe kitle! I ten brak pasji. Niemal suche relacje. Żeby chociaż dało się w nich zobaczyć jakiś schemat, ale nie – są kompletnie niespójne, różnego rodzaju, różnego formatu, różnego pochodzenia. Przypadkowa, kompletnie chaotyczna zbieranina. Oni sami też zdają się przykładać do nich różną wagę. A to dopiero początek…

Jednak trwa to krótko. Jak serwis informacyjny. Minimum słów, maksimum informacji. Panowie są ubrani w sposób zróżnicowany, ale raczej w szarych tonacjach. Każda z pań ma sukienkę w innym kolorze. Jest żółta, czerwona i niebieska (pozornie nieznacząca sugestia

elementarnego, źródłowego ładu: trzy kolory podstawowe, których różne proporcje są w stanie wykreować pełną paletę barw). Po kolei, spokojnie, ale zdecydowanie wchodzą w czworobok sceny. Podchodzą do wieszaka i ponownie zakładają swoje białe fartuchy.

Ich ślady pamięciowe będą powracać przez całe przedstawienie. Będą nieco rozwijane i wzmacniane. Stopniowo będzie się również pojawiać pasja i coraz większe, energetyczne zaangażowanie. Stopniowo.

Tymczasem jednak, nadal bez rozmowy, wchodzą do głównego obszaru gry i teraz zaczynają wykonywać dziwne gesty i ruchy, przypominające nieco rozgrzewkę, ćwiczenia w rozciąganiu, nadal jednak trochę chaotycznie. Nie wpadając na siebie, zaznaczają tymi nieskoordynowanymi poruszeniami całą przestrzeń sceny. Rodowicz przygląda im się bardzo uważnie, siedząc na swoim wózku. Oni natomiast, w trakcie poruszania się po scenie – teraz już widać, że każde z nich ma swój zestaw gestów i ruchów, który powtarza – zaczynają tym samym, co poprzednio tonem (nieco beznamiętnym, zdystansowanym) wypowiadają frazy, zdania i myśli zaczerpnięte z pism Grotowskiego. W miarę wypełniania przestrzeni dźwiękowej tymi cytatami, w ich aktywności zaczyna się pojawiać rytm, który z czasem stanie się niewidocznym, ale coraz wyraźniej odczuwanym na wielu poziomach konstrukcji podstawowym spoiwem konstrukcyjnym całości. Zaczynają również wchodzić ze sobą parami w niekontynuowane, krótkie interakcje. I to jest moment, w którym zaczyna się pojawiać, na razie jeszcze śladowy, porządek. Nie jest to jednak porządek jakkolwiek racjonalny czy narzucony – wynika z ich współbycia w jednej przestrzeni w stanie równie silnego skupienia na sobie, w naturalny sposób spotykają się w niej i wymieniają gestami, wzajemnie przejmowanym ruchem.

Ten proces będzie w trakcie przedstawienia narastać. Poczyna się od skupienia na swoich własnych gestach, ruchach, sekwencjach i… wypowiadanych słowach. Z czasem wykonawcy zaczynają wchodzić ze sobą w interakcje. Najpierw wymiennymi parami. Później większymi grupami, aby od pewnego momentu działać wspólnie wobec kogoś lub czegoś, co zostało w polu gry wyodrębnione jako inne lub wzmocnione jako pierwszoplanowe. Podobny proces dotyczy fragmentów wypowiedzi Grotowskiego, z którymi zaczynają się przeplatać modyfikowane w różnym stopniu ich ślady pamięciowe. Również stopniowo i niezauważalnie, bo w trakcie wykonywania intensywnych sekwencji ruchowych więcej energii wymagają wypowiadane słowa, zwiększa się

ładunek energetyczny wypowiadanych kwestii, czytelne staje się również osobiste zaangażowanie tak w wypowiadane treści, jak w czynione gesty. Coraz czytelniejsze naenergetyzowanie zapośredniczone jest lub ześrodkowane (trudno to rozdzielić) w aktywności cielesnej. Wszystko nabiera pasji i coraz głębszego przekonania (całkowicie zanika początkowy dystans).

Aktorzy po kolei wychodzą na pierwszy plan, przejmują rolę przodowników sześcioosobowego chóru. W trakcie tych minietiud w różnym stopniu dochodzi do swoistego organicznego sklejenia wypowiedzi Grotowskiego z ich własną pamięcią i wrażliwością. Do tego stopnia, że sprawiają wrażenie, jakby mówili i czynili całkowicie od siebie, przez siebie, z siebie, ale już nie dla siebie – już wobec innych i dla innych (tych na scenie i tych na widowni, która staje się również jednym z bezpośrednich adresatów tych choreicznych wypowiedzi). Pozostała piątka stanowi dla podejmowanych działań naturalną przestrzeń współbycia. Każdy kolejny protagonista tych etiud wyróżnia się również tym, że na ten czas zdejmuje biały fartuch – przywołuje w ten sposób swoją inicjalną sytuację z początku spektaklu. Wykonuje swoje działania wobec niezróżnicowanej ubiorem, pozostałej piątki[6]. Sporadycznie włączany jest w to Rodowicz, siedzący prawie cały czas na wózku. Proces rozwija się stopniowo i powoli, każdy dostaje swoją przestrzeń i miejsce, każdemu pozostali (czasem z oporami) partnerują pojedynczo i w grupie, wypełniając w sposób coraz czytelniej uporządkowany, rytmiczny i precyzyjny obszar gry; w niektórych momentach pasja zdaje się rozsadzać czworościan sceny – pojedyncze działania i gesty próbują (!) przekroczyć jego ograniczenia. Te pozornie nieznaczące, bo wynikające z żywiołowej momentami ekspresji, gesty, wychodzące poza fizycznie określone granice przestrzeni gry, która została wyznaczona ich cielesną konstytucją (wysoka na wyciągnięcie ręki i wypełniona ich aktywnością, staje się ich naturalnym, organicznym światem), mają w istocie kardynalne znaczenie, ponieważ sugerują możliwość, a w momentach wzmożonej pasji bycia tu i teraz, wręcz konieczność przekroczenia ontycznego konturu fizycznej przestrzeni.

---

[6] Jest to wyraźna sugestia (możliwej) terapeutycznej funkcji i tego spektaklu, i sztuki w ogóle (jako wariant opisanego wcześniej wehikularnego aspektu zdarzenia teatralnego).

Ilustr. 16. *Grotowski – próba odwrotu*: T. Rodowicz, J.A. Biedrzycki, P. Witkowski (fot. D. Sypniewski)

Proces ten przerywany jest, a właściwie wspomagany dwukrotnie wspomnieniami Rodowicza z jego spotkania z Grotowskim w Chicago w lutym 1986 roku. W trakcie tego spotkania, w obliczu groźby nieuleczalnej choroby, Grotowski podzielił się swoimi refleksjami z okresu kalifornijskiego i planami na najbliższą przyszłość.

> Zadanie, które teraz określiłem, jako najważniejsze do zrealizowania, to zbudowanie struktury performatywnej, tzn. posiadającej swój przebieg i określone miejsca, jak sztuka teatralna, ale nie będąca widowiskiem. Elementy, które zawiera nie są do odegrania, ale do zrobienia w pełni. […] Inaczej mówiąc, to tak, jakby jogin chciał zrobić spektakl o jodze, ale wykonujący go, nie odgrywaliby, tylko rzeczywiście robili jogę. […] [M]usi to technicznie być bardzo określone i wykonywane z całkowitą dokładnością i rzetelnością[7].

Również cytaty, przywoływane przez szóstkę wykonawców w mniej lub bardziej bezpośredni sposób oscylują wokół procesu i struktury performatywnej[8]. Jednak nie stanowią ani systematycznego wykładu

---

[7] Pracę tę kontynuował Grotowski głównie z Thomasem Richardsem. Więcej na ten temat zob. np. Richards 2003; Richards 2004; Richards 2008.

[8] Aby uniknąć wieloznaczności, leksemu ‘struktura performatywna’ używam jedynie w znaczeniu nadanym mu przez Grotowskiego i tylko w odniesieniu do jego

zagadnienia, ani ilustracji poglądów Grotowskiego. Jak zatem zostały zmontowane?

Przedstawienie jawi się jako efekt szczególnego rodzaju dekonstrukcji. Strukturami wyjściowymi są ślady pamięciowe wykonawców osadzone w ich doświadczeniu oraz fragmenty pism Grotowskiego. W trakcie spektaklu działania poszczególnych wykonawców montowane są w nich i przez nich, zgodnie z ich własnym (w konkretnym dniu) poczuciem zakorzenienia we własnej historii i faktyczną możliwością jego przekształcenia w ustrukturowane działanie. Oznacza to w praktyce, że każde przedstawienie może być nieco inne. I tak faktycznie jest. Dotyczy to nie tylko zmiennej w czasie kondycji psychofizycznej. Wykonawcy, również wskutek podejmowanych prób dotarcia do własnego procesu, podlegają pewnym zmianom. Istotne dla nich ślady pamięciowe ulegają modyfikacji lub zamianie. W trakcie przedstawienia mogą przywołać je w innej nieco formule. Również ich jednostkowe działania mogą ulec przekształceniu. I tak faktycznie się dzieje. Niektóre elementy spektaklu są za każdym razem inne. Nie oznacza to jednak, że przedstawienie ma nieokreśloną strukturę. Wręcz przeciwnie, struktura jest na tyle stabilna, że jest w stanie unieść zmienne elementy. Jest tak dlatego, że zmiana jest w nią wpisana. Jednak nie każda zmiana, a jedynie taka, która jest składnikiem wewnętrznego rozwoju wykonawców. Każdy z nich jest w innym, właściwym dla własnego procesu miejscu i z tego miejsca wchodzi w interakcję z pozostałymi. Wydaje się, że właśnie to jest podstawowa zasada montażowa dla tego przedstawienia. Zbudowana jest na przemianie, a więc dopuszcza wymienność jej elementów.

Jest to możliwe przede wszystkim dlatego, że podstawowym spoiwem konstrukcyjnym jest rytm. To właśnie rytmizacja gestów, działań i ich sekwencji powoduje, że zrazu chaotyczne, wydawać by się mogło, przypadkowe zdarzenia przyjmują wspólną dla całości formę. Większość pojedynczych działań powtarza się trzykrotnie, trzykrotnie wspomina Rodowicz. Ten trójkowy rytm nadaje działaniom charakter niemal rytuału. Rytuału stawania się sztuki i przez sztukę. To on leży u podstawy artystycznej formy spektaklu. Powtórzenie rytmu trójkowego obejmuje również liczbę wykonawców: trzy kobiety i trzech mężczyzn. I… wykroczenie poza tę trójkową strukturę w osobie siódmego Rodowicza.

---

poszukiwań i projektów. Natomiast w kontekście Chorei będę używać pojedynczego terminu ‘struktura’ w odniesieniu do przedstawienia *Grotowski – próba odwrotu*.

Ku innemu

Wyjście poza strukturę (w innym planie) umożliwia również procesualna zasada montażowa. Na poziomie indywidualnym jest nim wychylenie się ku innemu na scenie w stopniowo, organicznie budowanej interakcji poddanej rygorom wyłaniającej się w działaniu formy. Na poziomie choreicznym jest nim wspólne wychylenie się ku protagoniście i częściowe poddanie formie proponowanej przez przodownika[9]. Dla całej szóstki jego rolę pełni, oczywiście, włączający się dyskretnie w działania sceniczne Rodowicz. W jeszcze szerszym planie, innym jest dla wszystkich wykonawców widz. Taką interpretację sugeruje kulminacyjna scena, w której bierze udział cała siódemka. Stanowi ona jednocześnie swego rodzaju zwierciadło całej struktury, jej budowa wydaje się analogiczna do budowy całości. Jest to scena, w której Julia Jakubowska podchodzi do każdego i na jej znak ta osoba mówi (tylko do niej) jedno słowo lub frazę, które przy pierwszej rundzie są chaotyczne, całkowicie indywidualne, nie tworzą spójnej, znaczącej całości. Protagonistka nie ingeruje w kształt poszczególnych wypowiedzi. Podejmuje wytrwale kilka prób różnego ich ułożenia. I to ona decyduje, który układ całości ma formę i znaczenie:

Jestem
niewierzący, ale
pokaż mi
Twojego człowieka,
a to będzie
mój Bóg.

Są to (para)frazy zaczerpnięte z następującego fragmentu *Ćwiczeń*: „Pewnego dnia Teofil z Antiochii, wezwany przez jakiegoś poganina: »pokaż mi twojego Boga«, odparł: »pokaż mi twojego człowieka, a ja ci pokażę mojego Boga« [Grotowski 1999: 104–105]. Całość nie jest jednak parafrazą, lecz bricolagem, w którym wybrane z oryginalnej całości elementy zostały uzupełnione i złożone według nowej zasady – znaczące, jak się wydaje, jest tutaj (i w całym przedstawieniu!) nie tylko samo zdekonstruowanie wypowiedzi Grotowskiego, ale przede wszystkim wektor przemieszczenia. Warto w tym miejscu zauważyć, że wyraźnie rozpoznawalne w całym przedstawieniu cytaty z wypowiedzi

[9] Różnica między przodownikiem chóru a protagonistą jest w kontekście tego przedstawienia skalarna, tzn. zależy od poziomu względnej niezależności jego działań od pozostałych. W trakcie jednego złożonego działania wykonawca może płynnie zmieniać swoją rolę od członka chóru, poprzez przodownika do protagonisty, i na odwrót.

Grotowskiego (nie tylko werbalne) są poddawane bardzo uważnemu oglądowi, który owocuje różnymi wobec nich postawami: afirmacją, negacją, ironią, zawieszeniem, zakwestionowaniem, przemieszczeniem, transformacją, rekonfiguracją itd.; różnymi w czasie jednego przedstawienia, ale też pomiędzy spektaklami, co nie powinno dziwić, ponieważ postawy mają prawo się zmieniać, jeśli zmieniają się ich podmioty, a postawy nie są grane (wyćwiczone i wyuczone), lecz naprawdę przyjmowane, za każdym razem. Ten nieoczywisty (bo nie-pozorny i nie-pozorowany) odwrót od Grotowskiego, jest jedną z tajemnic (i zagadek) tego spektaklu. Może również dla samych jego wykonawców…

Mikrokosmiczny taniec Śiwy

Ilustr.17. *Grotowski – próba odwrotu*, scena zbiorowa (fot. D. Sypniewski)

Scena finałowa stanowi jednocześnie swego rodzaju epilog. Rozpoczyna ją zdjęcie białych fartuchów i przemieszczenie (znajdującego się dotychczas na granicy sceny) kubika na prawą stronę w tylnej części sceny. Na nim zostaje umieszczony wózek. Przed kubikiem rozłożony jest „materac" z worków na śmieci. Trzykrotnie powtórzona jest najbardziej chyba dramatyczna (a z drugiej strony, oczywista w swojej bezwzględności) sekwencja. Wszyscy stoją w kolejce do podestu. Jedno po drugim, każde z wykonawców siada na wózku i jest zeń zrzucane przez stojącą za nim osobę na stertę worków na śmieci. Podnosi się z niej. Zdejmuje

część garderoby i ustawia się na końcu kolejki. Gdy wszyscy przejdą ten swoisty rytuał samoofiarowania, widzimy, jak leżą niemal ogołoceni. Wydaje się, że to koniec, jednak zaczynają śpiewać ulubioną piosenkę Grotowskiego *Niech żyje bal*[10]. Przenikająca ten utwór metaforyka „tańca śmierci" stanowi jednocześnie wyrazisty kontrapunkt dla sceny kulminacyjnej. Wcześniejsza deklaracja: „Sztuka to proces, w którym to, co w nas ciemne, ulega prześwietleniu", znajduje tutaj kontynuację, bo gdy to się już stanie, sztuka jest zbędna, podobnie jak ogołoceni artyści. Jest jednak dla nich nadzieja. Oto leżąc na stercie worków i śpiewając gorzką pieśń wykonują powolny, w miarę zbliżania się nieuchronnego końca, coraz wyraźniejszy gest: unoszą ponad siebie złożone dłonie, które rytmicznie zwijają się w pąk i rozprostowują ku górze. Jak gdyby, w otchłani *dance macabre* znajdował się zwiastun nowego życia, radykalnie transcendentnego w stosunku do z takim trudem wykreowanego i w nieunikniony sposób unicestwionego („Życie kochanie trwa tyle co taniec"), chwilowego (bo mającego początek i koniec) ładu.

Niech żyje bal (szczególnie cytowanym już wersem oraz metaforą „życie to bal") wchodzi również w nieoczywistą korespondencję z przywołanym w centralnej części spektaklu toposem „kosmicznego tańca Śiwy", pana tancerzy i joginów, który tańcząc swój taniec (w trójkowym rytmie) powołuje do istnienia, podtrzymuje rozwój i unicestwia światy, sam pozostając poza nimi i jednocześnie swoim tańcem na wskroś je przenikając. „Śiwa, Tancerz Kosmiczny, […] który »tańczy całość«. […] Gdybym musiał zdefiniować nasze poszukiwania sceniczne jednym zdaniem, […] powiedziałbym: »bawimy się w Śiwę«, »gramy w Śiwę«. […] „Śiwa mówi: Bez imienia jestem, bez kształtu […] Jam jest tętno, ruch i rytm". Esencją teatru, którego poszukujemy, jest »tętno, ruch i rytm«[11].

3. Widz

Czy to teatr?

Dla widza to przedstawienie stanowi niemałe wyzwanie. Pod wieloma względami zdaje się wymykać jednoznacznej klasyfikacji i interpretacji. Podstawowym problemem jest ontyczny status wykonawców

---

[10] Oryg. wyk.: Maryla Rodowicz, słowa: Agnieszka Osiecka, muz. Seweryn Krajewski, 1984.

[11] Tekst zaczerpnięty z odczytu *Gra w Sziwę (przypisek do praktyki)*, „który powstał w związku z pracą nad przedstawieniem *Siakuntali* według Kalidasy"; cyt. za: Osiński 1993: 122–123.

i samej rzeczywistości scenicznej. Nie ma żadnej informacji, że aktorzy grają jakieś postacie. Trudno również znaleźć jakieś znamiona fikcyjnego świata. Wykonawcy to Joanna Chmielecka, Julia Jakubowska, Małgorzata Lipczyńska, Janusz Adam Biedrzycki, Piotr Grabowski[12], Paweł Korbus, Tomasz Rodowicz. Działania nie obejmują peregrynacji jakichkolwiek postaci dramatycznych. Mimo początkowych wypowiedzi wskazujących na pełną tożsamość scenicznych „ja" z imionami i nazwiskami wykonawców, przynajmniej od pewnego momentu, a z całą pewnością po finale, nie można na takiej identyfikacji poprzestać. Można przyjąć (co całkiem gładko mogłoby się wpisać w kontekst zarysowany cytatami z pism Grotowskiego, a szczególnie opowieścią Rodowicza), że mamy do czynienia z prezentacją, przygotowanych przez szóstkę adeptów, struktur performatywnych, w sensie określonym przez Grotowskiego w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Jednak również ta opcja nie wytrzymuje konfrontacji z faktycznym przebiegiem przedstawienia. Struktury performatywne, raz opracowane, powinny być niezmienne, w tym znaczeniu, że wyjęcie czy zamiana któregokolwiek składnika niweczy całość. A w przedstawieniu Chorei, działania wykonawców ulegają mniej lub bardziej znaczącym przekształceniom. Poza tym, Rodowicz bardzo jednoznacznie stwierdził, że nie będzie przedstawiał metody Grotowskiego, szczególnie z lat osiemdziesiątych.

Paradoks Hamleta

Mamy zatem paradoks. Zamiast go jednak na siłę rozstrzygać, zwróćmy uwagę, że analogiczny dotyczy teatru w całej jego historii. Widząc na scenie aktora grającego jakąś postać, mamy do czynienia z podobnie niejednoznaczną ontycznie sytuacją, ktrej analiza została przedstawiona w rozdziale piątym jako "problem widza Hemleta". Przyjmując perspektywę widza, można ją przedstawić syntetycznie w następujący sposób: jeśli skupiam uwagę na osobie aktora (a więc myślę np. o sposobie, w jaki gra), tracę z pola uwagi postać (a więc jej sposób bycia). I na odwrót. Problem w tym, że w polu mojego zmysłowego postrzegania jest jedynie psychofizyczność aktora. Aby „zobaczyć", np. Hamleta, muszę go sobie wyobrazić, nie mogę go zobaczyć za pomocą zmysłu wzroku. Jeśli chciałbym, jako widz, skupić swoją uwagę na działaniach scenicznych, jakoś się w nie zaangażować i pojąć, to, nadal mając oczy utkwione w psychofizycznej obecności aktora na scenie, mam do wyboru: albo skupię uwagę na tej właśnie obecności,

[12] W premierze i pierwszych prezentacjach brał udział Piotr Witkowski.

ale wtedy moja świadomość pogrąży się w jego technice aktorskiej[13], albo skoncentruję się na Hamlecie, a wtedy właśnie jego będę rozumiał. Oczywiście, w trakcie spektaklu moja uwaga może (i często tak się dzieje) przeskakiwać z aktora na Hamleta i z powrotem. Jeśli gra jest wyśmienita, mogę w ogóle zapomnieć o aktorze, będąc całkowicie pogrążonym w losach Hamleta. Jeśli natomiast gra jest niezbyt przekonująca albo Hamlet mnie w ogóle nie obchodzi, wtedy moja uwaga całkowicie może się poświęcić analitycznym niuansom warsztatu aktorskiego lub samemu aktorowi. Tak więc ontyczny status obiektu mojej teatralnej uwagi może być niejednoznaczny, będąc już to zasugerowanym przez wykonawcę tworem wyobraźni, już to konkretnym w całej swojej psychofizyczności aktorem. Oczywiście, aktor może tak grać, aby nie kierować mojej uwagi na swoją zmysłową obecność, albo przeciwnie, może właśnie na nią mi wskazywać.

Sytuacja wydaje się oczywista, gdy postacią jest, np. Hamlet, postać wyraźnie fikcyjna. Jak jednak poradzić sobie z przypadkiem, kiedy postacią jest aktor, a tematem jego fikcyjnych działań jest warsztat aktorski? Wtedy aktor gra aktora. Jak ich od siebie odróżnić? Czy mogę jednoznacznie stwierdzić, na którym bycie, jako widz, skupiam uwagę? Wydaje się, że jeśli postać jest współczesna aktorowi, to im lepiej aktor wykonuje swoje zadanie, tym bardziej oba byty (i ich działania) mogą być dla mnie nieodróżnialne. Pomocne w takim przypadku mogą być te elementy konstrukcyjne przedstawienia, które albo zacierają granicę między fikcją a rzeczywistością, albo ją podkreślają. Uwypuklać tę różnicę mogą np. niespotykane w realnym świecie zestawienia gestów, ruchów i ich sekwencji; niemotywowane przedstawianą sytuacją powtórzenia, szczególnie jeśli odznaczają się rozpoznawalną regularnością, werbalne lub niewerbalne wskazywanie na wykonywaną czynność bądź jej charakter, podkreślanie teatralności wykonywanych działań itp. Oczywiście, jako widzowi, potrzebna mi jest umiejętność właściwego rozpoznania tych swoiście redundantnych elementów i zrozumienia ich funkcji w kontekście przedstawianej całości, co może być niełatwe przy wielopłaszczyznowej lub fraktalnej konstrukcji.

Mise en abyme

Jeśli w poprzednim przykładzie aktora zastąpimy performerem, otrzymamy sytuację analogiczną do przedstawienia Chorei. Co daje takie rozróżnienie? Do czego miałoby prowadzić rozróżnienie między

[13] Mogę się również skupić na samej osobie i różnych jej przymiotach.

performerem wykonującym jakąś strukturę a performerem pokazującym wykonanie struktury? W pierwszym przypadku, nieuwzględniającym tego rozróżnienia, mamy do czynienia z uczestnictwem w performansie artystycznym. Trochę za długi ten performans i chyba niepotrzebnie aż tak złożony; wydaje się, że część widzów tak właśnie przedstawienie odbiera. W drugim, rozróżniającym, mamy do czynienia ze szczególną konstrukcją ujęcia przepastnego (*mise en abyme*), które obejmuje swoim strukturującym zasięgiem również widza. (W poprzednim przypadku, widz, mimo adresów doń kierowanych, dopóki nie wejdzie na scenę, jest w zasadzie na zewnątrz sytuacji performatywnej[14]). Wynika stąd, że rozpoznanie takiej konstrukcji pozwala odnaleźć się pośród przedstawianych bytów[15]: szóstki wykonawców, z ich podkreślaną odrębnością – widz nie musi już borykać się z problemem utożsamienia z którymś z nich, może spróbować stanąć obok nich ze swoją własną pamięcią i wrażliwością, gdy stają wobec Grotowskiego, wobec siebie nawzajem, wobec Rodowicza i… wobec tańczącego Śiwy. Może również próbować stać się każdym z nich (a dokładniej: być jak oni). W naturalny (w rzeczywistości przedstawienia), bo objęty strukturą sposób, może również (jak w finale) zdystansować się wobec tej struktury (pamiętajmy, obejmującej cały tańczący kosmos), i pomyśleć siebie w perspektywie innego jeszcze życia, którego znakiem (wyrazistym i nieulegającym wątpliwości dopiero w tym oglądzie) są wznoszące się ręce z pulsującymi dłońmi, jeszcze nie rozkwitające, ale bez wątpienia żywe, życiem skierowanym poza ramę kończącego się właśnie świata.

Fraktalny performer

Przyjęcie teatralnej perspektywy pozwala również zobaczyć przedstawienie Chorei jako szczególnego rodzaju postmodernistyczny moralitet, w którym Każdy, po ponad czterech stuleciach, staje się zwielokrotnionym fraktalnie Performerem. Bezpośrednim bodźcem dla takiego

---

[14] Jeśli performans opracowany jest tak, aby maksymalnie rozmyć granicę między przestrzenią wykonawczą a przestrzenią obserwacji, widz może być, co najwyżej, usytuowany na tej granicy – oczywiście, nadal pod warunkiem, że sam nie wejdzie w obszar wykonawczej gry i nie weźmie w niej bezpośredniego udziału.

[15] A dokładniej: skonfrontować jakość swojego bycia z jakością ich bycia. Gdy aktor gra Księcia Niezłomnego, widzę niezłomność don Fernanda; gdy performer wykonuje performans niezłomności, uczestniczę w niezłomności performera; gdy aktor wykonuje (*performuje*) Księcia Niezłomnego, uczestniczę w interakcji jego niezłomności z niezłomnością don Fernanda, wtedy najłatwiej jest mi przejrzeć się w lustrze Niezłomności.

rozpoznania jest ostatnia przed epilogiem etiuda, zbudowana w relacji do fragmentów *Performera*, jednego z najmniej technicznych i najbardziej tajemniczych tekstów Grotowskiego [Grotowski 1999: 214–218]. O ile we wczesnorenesansowej formie działania Każdego wpisane były w strukturalny schemat wyborów między parami (prototypowo siedmioma) Cnót Kardynalnych i Grzechów Głównych, ustanawiając w ten sposób sztywną konstrukcję drogi życia i ostatecznego zbawienia (lub potępienia), zorganizowaną w odniesieniu do wydzielonych alegorycznie ze strumienia życia sytuacji[16], o tyle w postmodernistycznej wersji, decyzje, również naznaczone moralnie, podejmowane są ostatecznie na własną odpowiedzialność, a sam proces pojmowany jest już nie w relacji do kulturowych struktur, mających gwarantować jego skuteczność, lecz w oparciu o wewnętrznie motywowane i na własną odpowiedzialność podejmowane akty performatywne, już bez żadnych gwarancji usypiających dzielność i samoświadomość. Proces ten osadzony jest bezpośrednio w tkance codzienności, która w swojej nieskończonej różnorodności nie poddaje się tak redukcyjnym uogólnieniom (o dyskursywnych definicjach), za kardynalne uznając natomiast takie działanie, które uwalnia jego wykonawcę z trudnej dlań sytuacji egzystencjalnej i które ukierunkowane jest ponad indywidualnie przeżywaną i subiektywnie rozpoznawaną rzeczywistość doświadczenia.

W ten sposób, potrójna próba odwrotu (odwrót od Grotowskiego jako tego, który odwrócił się od teatru przedstawień ku strukturze performatywnej[17]; odwrót od „Grotowskiego" jako dyskursywnego symulakrum rozpleniającego się „w ostatnich latach"; i wreszcie, odwrót od „poszukującego mainstreamu teatralno-performatywnego", traktującego Grotowskiego jako samowystarczalny wehikuł) staje się powrotem do antropologicznego źródła teatru, w podejmowanej na własną odpowiedzialność praktyce performatywnej, czynionej w każdorazowym tu i teraz, we własnej, niepowtarzalnej przestrzeni życiowej. Bez zewnętrznych gwarancji, ale z samorodną ufnością w możliwość niekończącego się procesu przekraczania siebie i… (swojej) rzeczywistości doświadczeniowej. Droga do tak pojmowanego źródła prowadzi przez sztukę i jednocześnie sztuka zeń się rodzi. Nadal teatralna, choć już (ponowocześnie) i na powrót (przednowocześnie) performatywna.

---

[16] Zob. na ten temat: Parker 1970; Gilman 1989; Bruster, Rasmussen 2009; a także znakomitą dwujęzyczną edycję dramatu, w: Davidson, Walsh, Broos 2007.

[17] I (paradoksalnie) z powrotem, w działalności swojego spadkobiercy, Richardsa, w jego (i Mario Biaginiego) projekcie Most (The Bridge), w którym (w ogromnym uproszczeniu) następuje swego rodzaju powrót do teatru przedstawień, choć z bagażem technik wypracowanych w ramach sztuki jako wehikułu [Richards 2008: 123–178].

Taką ścieżkę analityczno-interpretacyjną można osadzić w zaproponowanej w poprzednim rozdziale perspektywie kognitywnej. W tym ujęciu spektakl bazuje na metaforze „ciała jako pojemnika umysłu" i „bycia-w-świecie jako drogi performera". Przy czym ta druga metafora dopiero w naszkicowanej ścieżce ujawnia swoją opcjonalność nierozerwalnie związaną indywidualnymi wyborami – „droga performera" nie jest obiektywną czy statystyczną oczywistością[18], co można by orzec o pierwszej, bardzo powszechnej metaforze poznawczej, stanowi natomiast efekt świadomie podjętego działania ukierunkowanego na cel. Służą temu dwa, konsekwentnie wykorzystywane w spektaklu schematy wyobrażeniowe: POJEMNIKA i DROGI. Schemat POJEMNIKA jest podstawą obrazowania treści i stanów mentalnych postaci (pojmowanych jako jego wnętrze), z wyraźnie zaznaczoną granicą (w teatralnym tutaj-teraz) między wnętrzem a zewnętrznem i działaniami skierowanymi na zewnątrz (w szczególności dotyczy to wyraźnego ukierunkowania interakcji interpresonalnych). Schemat DROGI projektowany jest na wszystkie działania postaci, przy czym wnętrze pojemnika (pamięć emocjonalna, kondycja psychomotoryczna) stanowi teatralny „punkt źródłowy", podczas gdy aktywność artystyczna (rozpięta między sytuacją wewnętrzną a zewnętrzną ekspresją) stanowi sumę punktów pośrednich i środków ukierunkowanych na złożony cel w postaci ostatecznej formy artystycznej, utożsamienia się z performerem i transcendencji uwarunkowań performatywnych (w podwójnym sensie: tego, kto, i tego, co wykonuje). Wydaje się, że tylko konsekwentne przyjęcie teatralnej perspektywy oglądu daje możliwość takiej konceptualizacji nie tylko dla wykonawców, którzy w każdej chwili mogą dokonywać wolnych wyborów (tak w zakresie podejmowanych działań, jak również inwestowanych w nie treści wewnętrznych), ale również dla widzów, którzy dopiero wtedy mają możliwość wyboru trybu i stopnia osobistego zaangażowania w konsekwentnie otwieraną i rozbudowywaną przestrzeń mentalną. Tylko teatr zakłada istnienie innej, niż zmysłowo doświadczana, rzeczywistości, wobec której wspólnie, tzn. w tym samym tutaj-teraz, ustanawiają się i wykonawcy, i widzowie – choć każda z tych grup w inny sposób.

---

[18] Tak należałoby interpretować zdarzenie teatralne, gdyby przyjąć konsekwentnie, odrzuconą we wcześniejszych rozważaniach, możliwość postrzegania spektaklu w kategoriach performansu, a więc bez konieczności intencjonalnej kreacji estetycznego przedmiotu zdarzenia teatralnego.

Rozdział VIII. Performatyka tożsamości

1. Wieża Babel

Swoją „nową koncepcję kultury" – transkulturowość – Wolfgang Welsch rozwija od początku lat 90. ubiegłego wieku [Welsch 2004: 32]. W tym czasie ulegała ona wielu modyfikacjom, jednak przede wszystkim w odniesieniu do egzemplifikacji i szczegółów retorycznych, natomiast główna linia argumentacyjna i podstawowe wnioski utrzymały dla Autora swoją ważność[1].

Jedną z jego podstawowych tez jest (współ)zależność koncepcji kultury i tożsamości, zarówno w jej wymiarze kulturowym, jak i indywidualnym. Welsch zakłada milcząco nie tylko samą tę relację, lecz także jej jednokierunkowość: tożsamość (indywidualna i kulturowa) jest zależna od koncepcji kultury. Wynika to bezpośrednio z konstrukcji linii argumentacyjnej: z wyobrażenia kultury wynika pojmowanie tożsamości. Jednak odwrotna zależność, szczególnie w odniesieniu do twórców koncepcji kultury (w tym zarówno Herdera, jak i Welscha), wydaje się równie – jeśli nie bardziej – uzasadniona. Można argumentować, że to właśnie poczucie własnej tożsamości, szczególnie kulturowej, bezpośrednio wpływa na konceptualizację kultury jako takiej. W związku z tym, należy raczej uznać ich wzajemną odpowiedniość, rodzaj wyobrażeniowego i konceptualnego sprzężenia zwrotnego. Zarówno pojmowanie kultury, jak i tożsamości kulturowej kształtuje się we wzajemnej interakcji. Co więcej, należy również lokalnie oddzielić tożsamość indywidualną, która kształtuje się raczej w interakcji (również o charakterze sprzężenia zwrotnego) z konkretnymi faktami i performansami kulturowymi, wynikającymi z kolei ze szczegółowych przesłanek i ustaleń wewnątrzkulturowych (ontologicznych, epistemologicznych, aksjologicznych itp. – por. np. Skarga 2009) oraz – z drugiej strony – kulturowych wzorców psychomotorycznych, konfiguracji szeroko rozumianych praktyk społecznych itd. [zob. np. Mathews 2005], a nie bezpośrednio z pojmowania kultury jako całości.

---

[1] W dalszej części opieram się na trzech, najbardziej „aktualnych" [zob. Welsch 2004: 32] przedstawieniach tej koncepcji, opublikowanych u progu XXI wieku: Welsch 1998; Welsch 2001; Welsch 2004.

Punktem wyjścia[2] i jednocześnie głównym „oponentem" jest w argumentacji Welscha osiemnastowieczna koncepcja kultury Johanna Gottfrieda Herdera. Za kluczowe w tym ujęciu uznane zostały „społeczna jednorodność, etniczne zjednoczenie oraz wyraźne interkulturowe granice. Po pierwsze, każda kultura powinna kształtować życie poszczególnych ludzi tak, aby każdy ich akt i każdy przedmiot był jednoznacznym przykładem tejże kultury" [Welsch 1998: 198][3]. W ten sposób „każda kultura jest w swej istocie kulturą narodową […] kultura danego narodu jest homogeniczna: wszelkie praktyki, zachowania i sposoby myślenia zachodzące w jej ramach zdają się jednolite, jedynie nieznacznie nacechowane indywidualnością jednostek, bez szans jednak na pojawienie się prawdziwej wewnętrznej różnorodności", natomiast „ujmowane zewnętrznie, kultury winny być od siebie znacząco różne i sobie przeciwstawne" [Welsch 2004: 32]. Jest to, konkluduje Welsch, „koncepcja separacyjna"[4] i „nacjonalistyczna" [Welsch 2004: 33]. Koncepcja ta, „paradygmatycznie sformułowana przez Herdera, ale występująca także niezależnie od jego wpływów" [Welsch 2004: 33], mimo swojej popularności i ogromnego wpływu na kształtowanie świadomości społecznej w XIX i XX wieku, jest już dzisiaj nie tylko „przestarzała" [Welsch: 1998: 198], „błędna i myląca", ale „pod względem normatywnym wątpliwa i politycznie niebezpieczna, wręcz katastroficzna" [Welsch 2004: 33–34].

Wobec tak ustanowionego punktu odniesienia prezentowane są kolejne argumenty i przykłady, tak jednak – odpowiednio – skonstruowane i dobrane, aby stanowić bezpośrednią podstawę dla autorskiej kontrpropozycji. Pozwolę sobie, przynajmniej w pierwszej części, powtórzyć ten zabieg, jednak nie po to, aby całkowicie zdeprecjonować koncepcję Welscha, ale wskazać na pewne jej uproszczenia, niedookreślenia czy niekonsekwencje, które w bliższym oglądzie ujawniają bardziej złożone

---

[2] Dokładniej rzecz ujmując, koncepcja Herdera jest merytorycznym punktem wyjścia, natomiast w porządku dyskursu funkcję tę pełni konstatacja, że „nasze obecne koncepcje kultury nie odpowiadają już swoim przedmiotom, czyli dzisiejszym kulturom", które „wydają się przedstawiać odmienną strukturę od tej, którą proponują istniejące koncepcje" [Welsch 1998: 195; Welsch 2001: 59]. Trzeba przyznać, że jest to dosyć ryzykowny argument, jeśli wziąć pod uwagę liczbę i różnorodność definicji kultury. Wydaje się jednak, że Welschowi chodzi (choć nie wspomina o tym) nie tyle o współczesne dyskusje naukowe odnośnie do pojęcia kultury, ile o potoczne, powszechnie panujące opinie na temat tożsamości kulturowej i samej kultury. Mogłoby to świadczyć (jeśli tak jest w rzeczywistości) o tym, że świadomość społeczna nadal tkwi w paradygmacie romantycznym, dla którego charakterystyczna była właśnie koncepcja Herdera.

[3] „Herder's concept is characterized by three determinants: by social homogenization, ethnic consolidation and intercultural delimitation" [Welsch 2001: 61].

[4] „The concept is separatory" [Welsch 2001: 61].

mechanizmy, wspierające referencyjnie bardziej efektywną – jak sądzę – koncepcję, niewymagającą odrzucenia tradycji, zarówno w odniesieniu do rozumienia kultury, jak i jej funkcjonowania – wprowadzającą natomiast istotne modyfikacje w ujmowaniu kultury i tożsamości.

Pierwszy argument dotyczy społecznej jednorodności. Istotnie, tej tezy, szczególnie w odniesieniu do współczesnej rzeczywistości społecznej, nie da się obronić. Jednak wnioski Welscha w tym względzie wydają się co najmniej pochopne, a sama analiza – co chyba istotniejsze – niedookreślona. Zarówno „różnice pionowe: kultury dzielnicy robotniczej, dzielnicy bogatej, czy sceny alternatywnej", które „nie wykazują wspólnego mianownika", jak i „podziały poziome: ze względu na płeć, […] lub między preferencjami hetero- i homoseksualnymi", które mogą prowadzić do wytworzenia „zupełnie różnych wzorców życia", świadczyłyby raczej o ich względnej, subkulturowej jednorodności i separatywności niż transkulturowości. Ponadto, nawet jeśli przyjąć taką radykalizację ujmowania subkultur, nadal można je pomyśleć w ramach jednej, choć zróżnicowanej wewnętrznie kultury, której istota nie tkwi jednak w ich transkulturowości, czy ujmując precyzyjniej, w ich transwersalności[5], lecz we wzajemnej dynamice tworzącej heterogeniczną, ale nadal zamkniętą całość.

Zauważmy jednocześnie, ograniczając się na początek do perspektywy subkulturowej, że obydwa wnioski Welscha są, przy bliższym oglądzie, chybione. W wyróżnionych przykładowo „pionowych" subkulturach (robotniczej, zamożnej, alternatywnej) brak „wspólnego mianownika" jest diagnozą polityczną, a nie kulturoznawczą. Bez wątpienia mają one co najmniej jeden wspólny, ale silnie unifikujący element, mianowicie język. Można oczywiście rozpoznawać różnice dialektalne, slangowe czy żargonowe, jednak są to różnice wewnątrzsystemowe, świadczące raczej o bogactwie jednego języka niż o istnieniu kilku, całkowicie odrębnych systemów językowych. Można natomiast w tym względzie mówić o swego rodzaju transwersalności językowej różnych grup społecznych, jednak nie tyle w kategoriach tworzonych w ten sposób odrębnych całości, ile raczej o wzajemnej międzygrupowej dynamice, kształtującej ich względną autonomię, nieprowadzącą jednak w sposób konieczny do całkowitej, społecznej alienacji. Różne

---

[5] W ujęciu Welscha „przedrostek 'trans' w 'transkulturowości' ma znaczenie podwójne. Po pierwsze wskazuje on na fakt, że determinanty kulturowe są coraz bardziej przemieszane kulturowo (*cross-cultural*). W tym sensie 'trans' oznacza 'transwersalny'" [Welsch 1998; 203]. W istocie, propozycja Welscha dotyczy przede wszystkim właśnie transwersalności kulturowej, swego rodzaju 'horyzontalnej' mieszanki, a więc raczej 'omijania' uwarunkowań kulturowych, a nie ich 'przekraczania' czy 'pokonywania'.

grupy czy warstwy społeczne swoim uzusem językowym (by ograniczyć się jedynie do tego wymiaru kultury) korzystają wzajemnie ze swoich performansów społecznych, kształtując swoją względną tożsamość. Bliższe realiom społecznym wydaje się modelowanie tych zjawisk w kategoriach skalarnie przebiegających procesów dynamicznej interakcji, a więc współistnienia subkultur, które zachowując swoją – powtórzmy – względną odrębność, wchodzą ze sobą w mniej lub bardziej intensywne relacje.

Podobnie w odniesieniu do podziałów „poziomych". Formuła „zupełnie różnych wzorców życia" jest wyraźnie przesadzona, choć z punktu widzenia jednostek utożsamiających się z tak wyróżnionymi grupami, różnice mogą mieć ogromne znaczenie, wpływające zarówno na codzienne funkcjonowanie, jak i na poczucie sensowności czy pojmowanie całej swojej egzystencji. Jednak zauważmy, że również w tym względzie mamy do czynienia ze wzajemną interakcją, zarówno jeśli chodzi o całościowo pojmowane „wzorce życia", które kształtowane są właśnie we wzajemnych relacjach do siebie, co więcej, również we wzajemnych reakcjach na siebie (mających w istocie charakter sprzężeń zwrotnych). Wspólne dla wszystkich grup są antropologiczne wzorce psychomotoryczne, wyobrażeniowe, światopoglądowe (żeby wymienić te najistotniejsze), których zasoby, wraz z każdym jednostkowym performansem, są nieustannie odnawiane (potwierdzane, modyfikowane, zastępowane, korelowane itd.). Zakres ich wykorzystania jest oczywiście zróżnicowany. Wspólne zasoby, w zależności od grupy (a nawet od jednostek w grupie), mogą być postrzegane i stosowane w kategoriach akceptacji i odrzucenia. Jeśli rozważyć ten problem z większą uwagą, w rzeczywistości zasoby wzorców antropologicznych są traktowane skalarnie, bardzo rzadko (jeśli w ogóle) w kategoriach „albo–albo", tzn. obok całkowicie akceptowanych i zupełnie odrzucanych (które wydają się rzadkością), większość poddawana jest pewnej (jednostkowej bądź grupowej) relatywizacji, czyli są w różnym stopniu przyjmowane bądź deprecjonowane. Z tą charakterystyką krzyżuje się (a niekoniecznie pokrywa), analogiczna w odniesieniu do faktycznych praktyk performatywnych – nie wszystko, co mentalnie akceptowane, będzie stosowane w realnym działaniu, i odwrotnie; w tym wymiarze również obowiązuje zasada skalarności.

Kolejny argument dotyczy etnicznej homogeniczności, którą w ujęciu Herdera obrazuje metafora sfer: „każda kultura przypomina monolityczną i zamkniętą sferę", „korespondującą z terytorium danego ludu i jego obszarem językowym"; „różne sfery nie mogą wymieniać się, komunikować ani mieszać ze sobą w żaden sposób, jak tylko, mówił, »zderzając się jedna z drugą«" [Welsch 1998: 199; Welsch 2004: 33].

Oczywiście takie pojmowanie kultury trudno dzisiaj uzasadnić, zbyt wiele jest współcześnie przykładów wzajemnych interakcji między kulturami, które w niczym nie przypominają zderzania się i odbijania od siebie kul czy sfer. Jednak Welsch nie ogranicza swojej argumentacji do współczesności. Twierdzi, że również w przeszłości „tradycyjne kultury nosiły w rzeczywistości znamiona kultur mieszanych" [Welsch 2004: 33]. W tym kontekście podaje dwa przykłady.

W pierwszym analizuje kulturę niemiecką i sylwetkę artystyczną Albrechta Dürrera, który „uznawany jest za prototyp niemieckiego artysty. Jednakże w jaki sposób stał się sobą?" – pyta Welsch i natychmiast odpowiada: „Jadąc do Wenecji i zaznajamiając się z myślą i malarstwem włoskiego renesansu, szczególnie z teorią i praktyką tworzenia proporcji. On sam był całkowicie świadomy tej potrzeby innego źródła kulturowego" [Welsch 2004: 33]. Jednak zauważmy, że włoskie studia nie uczyniły z Dürrera artysty włosko-niemieckiego, pozostał nie tylko artystą niemieckim, ale wręcz, jeśli wierzyć Welschowi, „prototypem niemieckiego artysty". Czy zatem wszyscy niemieccy artyści, a wraz z nimi i kultura niemiecka (jeśli uznać tę indukcję za właściwy tryb rozumowania), jest w swoim istotowym rdzeniu dłużnikiem południowych sąsiadów? Taki wniosek, choć logicznie wynika z argumentacji Welscha, jest jednak błędny. I to nie tylko w odniesieniu do kultury niemieckiej.

W kulturze niemieckiej, podobnie jak w innych kulturach (nie tylko europejskich) mamy raczej do czynienia z nieciągłymi aktami interakcji międzykulturowych, w wyniku których może dochodzić (choć nie musi, co nie mniej istotne) do wzajemnych wpływów na mniejszą lub większą skalę, jednak nadal możemy mieć do czynienia z kulturami i tożsamościami etnicznymi kształtowanymi z jednej strony przez poszukiwania inspiracji poza ich mniej lub bardziej precyzyjnie określonymi granicami, co można by określić jako gesty ekscentryczne, z drugiej zaś przez kultywowanie rodzimej tradycji lub tworzenie względnie nowej, a więc przez akty koncentryczne.

Przykładem takiej dynamiki może być kultura Wikingów w średniowiecznej Europie. Zorganizowany przez Europejską Fundację Nauki warsztat badawczy poświęcony tożsamości Wikingów przyniósł ustalenia[6], które wspierają sygnalizowaną koncepcję dynamiki kulturowej.

---

[6] Tożsamość badana była w odniesieniu do pięciu podstawowych składników: język, kultura materialna, religia, społeczeństwo oraz pamięć i mity [Jesch, Lee 2006: 5]; badania obejmowały „nie tylko skandynawską ojczyznę, ale również tereny znaczących siedlisk Wikingów w krajach bałtyckich, Rosji, Francji, Anglii, Szkocji, Irlandii i Islandii" [Jesch, Lee 2006: 4]; uczestniczyli w nich przedstawiciele różnych dziedzin humanistycznych ze wszystkich obszarów objętych badaniami.

Przede wszystkim okazało się, że „nie ma czegoś takiego, jak monolityczna tożsamość »Wikingów«", a raczej „mnogość i zróżnicowanie [wielu] tożsamości Wikingów, zarówno w planie chronologicznym, jak geograficznym", co więcej, „wielość tego, co można by nazwać tożsamościami »Wikingów« przyczyniła się we wczesnym Średniowieczu do znacznych społecznych i kulturowych przemian na ogromnych połaciach wschodniej i północnej Europy" [Jesch, Lee 2006: 3]. Badania pokazały w szczególności, że istniała

> mnogość tożsamości Wikingów, część z nich była hybrydalna (jak osadnicy w Anglii[7]), bądź wykreowana (jak rekreacja przeszłości Wikingów na Islandii), czy opozycyjna (np. runy jako odpowiedź na kulturę Rzymu). Okazało się również, że tożsamość 'Wikingów' jest w dużej mierze wynikiem [aktywności] skandynawskiej diaspory i relacji między koloniami a ojczyzną oraz między samymi koloniami [Jesch, Lee 2006: 6].

Okazało się również, że tożsamości bywały efektem swego rodzaju kulturowych „negocjacji" [Jesch, Lee 2006: 8]. Wikingowie wytwarzali również swoistą transkulturowość, czego przykładem w skali makro była Islandia, na której pojedyncza tożsamość wykreowana została z wielu tradycji [Jesch. Lee 2006: 9], natomiast w skali mikrospołecznej, tożsamość społeczności kowali w basenie Morza Bałtyckiego [Jesch, Lee 2006: 8]. Zauważmy, że (mimo powierzchownego podobieństwa) transkulturowość jest tutaj rozumiana inaczej niż przez Welscha, ponieważ znamionuje kreację kultury i/lub tożsamości pomimo i ponad ograniczeniami kulturowymi, a nie wskroś czy w poprzek kultur (takie znaczenie przypisane jest terminowi *cross-cultural*)[8].

Tak rozumiana dynamika rozwoju kultury nie musi prowadzić ani do rozmycia kultur etnicznych w jakiejś bliżej nieokreślonej, amorficznej całości, ani do ich zamknięcia w jednorodnych, odbijających się od siebie kulach. Wystarczy zauważyć na początek, że granice między kulturami mogą być rozmyte[9], czyli w różnych aspektach i z odmienną dynamiką jedna kultura skalarnie wytraca swoją intensywność na rzecz wzrostu znaczenia drugiej. W sensie geograficznym – obszary

---

[7] Przy czym, okazało się również istotne „uznanie raczej regionalnych wariantów niż przyjmowanie obszernej i spójnej 'skandynawskiej' tożsamości w Brytanii i Irlandii" [Jesch. Lee 2006: 7].

[8] Por. w tym kontekście szczególnie badania Patrice'a Pavisa [np. Pavis 1996].

[9] W znaczeniu rozwijanym w logice rozmytej (*fuzzy logic*), wykorzystywanej m.in. do modelowania skalarnej zmiany wartości, stopniowalnej przynależności, zmiennej intensywności cech itp. Zob. np. propozycje zaawansowanych aplikacji, w: Seising 2009; Piegat 1999; elementarne wprowadzenie, w: Łachwa 2001.

graniczne to miejsca intensywnej osmozy, przede wszystkim w aspekcie obyczajowym i językowym. Zauważmy jednocześnie, że narodowo koncentryczna literatura, sztuka i filozofia wcale nie musi być tworzona w granicach geograficznych – polscy romantycy (filozofowie, poeci) i ich dialogi z przedstawicielami innych kultur mogą być tego prototypowym przykładem. Co więcej, kontynuując narodowościową perspektywę, taka ekscentryczno-koncentryczna dynamika interakcji kulturowych z rozmytymi granicami, presuponuje historyczną zmienność zakresów kulturowej intensywności. Przykładem takiej zmiany może być inwokacja do *Pana Tadeusza*. Kiedyś nie było w niej nic międzykulturowego, wręcz przeciwnie, stanowiła nieomal sztandarowe „wyznanie wiary" w polskość; dzisiaj brzmi dziwnie, szczególnie wypowiadana przez Polaka w obecności młodych Litwinów, natomiast w przyszłości może zyskać zupełnie nową jakość. Mimo swojej transwersalności, jak pewnie określiłby ją Welsch, była i nadal jest (choć inaczej) uwikłana w narodowościowy dyskurs kulturowy.

Drugi przykład ma inną skalę, dotyczy prądów i okresów w sztuce. Należy w zasadzie przyznać rację Welschowi, gdy twierdzi, że

> historyczne ruchy artystyczne na terenie Europy nie były narodowościowe, a właśnie europejskie. Rozwój stylów szedł poprzez kraje. Gotyk, na przykład, wywodzi się z Francji, ale wkrótce rozprzestrzenił się na całą Europę i uległ przez to znacznym zmianom […]. Barokowe malarstwo zaczęło powstawać z grubsza biorąc jednocześnie we Włoszech, Hiszpanii i Belgii.

Trudniej jednak bezdyskusyjnie zaakceptować konkluzję, jakoby kultura była więc w rzeczywistości transkulturowa; była nie narodowym, lecz europejskim projektem.

Istnienie wspólnych cech nie oznacza, że różnice można całkowicie pominąć. Romantyzm angielski różni się od francuskiego czy niemieckiego, a one wszystkie z kolei, mimo całego swojego bogactwa i zróżnicowanej intensywności, nie są w stanie zniwelować odrębności romantyzmu polskiego. A jednocześnie i Shelley, i Stendhal, i Schiller, i Słowacki są twórcami romantycznymi.

Również w tym wypadku krytyka Welscha jest nie tyle chybiona, co niezbyt precyzyjna. W konsekwencji, po druzgocącej recenzji koncepcji wielokulturowości i interkulturowości[10], prowadzi do ostatecznej konkluzji: „Nasze kultury w istocie zatraciły już swą jednorodność i odrębność, aż po rdzeń charakteryzuje je przemieszanie i wzajemne

---

[10] Źródłowym błędem tych koncepcji jest, zdaniem Welscha, przyjmowanie „tradycyjnej koncepcji kultury" w paradygmatycznym rozumieniu Herdera; zob. Welsch 1998: 201–203, Welsch 2001: 64–67.

przenikanie", i w przypisie: „Jesteśmy w błędzie, jeśli nadal mówimy o niemieckiej, francuskiej, japońskiej, indyjskiej itd. kulturze – tak, jak gdyby były one jasno zdefiniowanymi i zamkniętymi bytami" [Welsch 1998: 203; Welsch 2001: 67]. Jakkolwiek trafne jest spostrzeżenie, że założenie jednorodności i odrębności – pojmowanych binarnie (tzn. w trybie albo–albo) i bezwzględnie[11] – prowadzi do nieadekwatnych lub wręcz błędnych czy niebezpiecznych wniosków, to teza o amorficznym w istocie rdzeniu każdej kultury wydaje się co najmniej słabo uzasadniona[12].

Transkulturowość ma w ujęciu Welscha dwa podstawowe poziomy – „istnieje nie tylko na makropoziomie całych społeczności, ale sięga też mikropoziomu tożsamości indywidualnej" [Welsch 2004: 34]. W odniesieniu do jednostki, Welsch przywołuje ustalenia Amy Gutmann [Gutmann 1993: 183; cyt. za: Welsch 2004: 35]):

> Ludzkie tożsamości, a dotyczy to nie tylko zachodnich intelektualistów czy elit, zostały ukształtowane przez więcej niż jedną kulturę. Nie tylko społeczności, ale i ludzie są wielokulturowi.

Ponieważ nasze osobiste historie kulturowe są różne, bo nawet „jeśli dwoje ludzi korzysta z tego samego zestawu elementów, każdy z nich nadaje zapewne poszczególnym elementom różną wagę", więc również nasze tożsamości będą różne, a różnice te „stają się jeszcze wyraźniejsze, kiedy ludzie korzystają z wielu, kulturowo różnych elementów" [Welsch 2004: 35].

Na obu poziomach transkulturowość objawia się w kilku podstawowych aspektach. Na makropoziomie (budowanie sieci, proces hybrydyzacji, wszechstronność zmian kulturowych, zanik rozróżnienia na obce i nasze własne), na mikropoziomie (wielość źródeł kulturowych,

---

[11] W komentarzach do krytyki Welscha wskazane zostały przykłady takiego bezwzględnego, dysjunktywnego wnioskowania, charakterystyczne skądinąd dla krytykowanej przez Welscha koncepcji Herdera i wielu jego późniejszych kontynuatorów, które jest odpowiedzialne za nieścisłości i nieadekwatności w wywodach, analizach i wnioskach samego Welscha. Wprowadzane były również stopniowo propozycje bardziej złożonego, a jednocześnie precyzyjniejszego modelowania zjawisk kulturowych i ujmowania samej kultury. W szczególności, istotne jest rozpoznanie skalarnych przestrzeni kultury, różnych skal (perspektyw) w opisie jej zjawisk oraz uwzględnienie (nieliniowej) dynamiki zmian zarówno w odniesieniu do elementów kultury, jak i kultury jako pewnej całości.

[12] Co więcej, nasuwa się pytanie, czego miałoby dotyczyć owo „wzajemne przenikanie", co z czym miałoby się przenikać, skoro nawet rdzenie tych domniemanych kultur są przemieszane, a więc nieokreślone?

konieczność różnych ról społecznych, „demokratyzacja" wewnętrznego pluralizmu, tożsamość kulturowa a tożsamość narodowa). Przy czym, nie jest zbyt jasna relacja między mikro- i makropoziomem. W skali makro wskazane zostały raczej procesy niż aspekty, które – sądząc po wybranych przez Welscha przykładach – dotyczą przede wszystkim osób z racji zawodu podróżujących po świecie. Natomiast skala mikro obejmuje jedynie kilka sytuacyjnych aspektów współczesnej kultury, które bynajmniej nie muszą prowadzić do radykalnie pojmowanej transkulturowości. Wydaje się, że związek między skalami ma naturę emergencyjną, tzn. z tożsamości ustanowionej w skali mikro miałaby w sposób konieczny wynikać tożsamość w skali makro. Tym bardziej, że jedyny, wyraźnie wskazany mechanizm ma wynikać z sytuacji wyboru, z zadania, które stoi przed każdą jednostką, które – trzeba to podkreślić – nie musi być za każdym razem i przez każdego rozwiązywane w sposób zakładany przez Welscha:

> Wszędzie tam, gdzie jednostka zawarta jest w różniących się kulturowo odniesieniach, łączenie transkulturowych komponentów[13] ze sobą staje się specyficznym zadaniem w procesie formowania tożsamości [Welsch 1998: 209].

A co z jednostkami (czy naprawdę są one w aż takiej mniejszości, jak wydaje się zakładać Welsch?), które mimo usilnych zabiegów medialnych nie rozpoznają, lub nie uznają, lub nie realizują „różniących się kulturowo odniesień"?

Zastrzeżenie dotyczy przede wszystkim używanej przez Welscha kwantyfikacji i binaryzacji – ani kultura, ani tożsamość nie muszą być postrzegane dysjunktywnie: albo wszyscy, albo nikt; albo monolit kulturowy Herdera, albo amorficzny transkulturalizm Welscha… Jednak nie ulega wątpliwości, że każda koncepcja kultury i tożsamości, która chce ogarnąć dzisiejszą rzeczywistość musi zmierzyć się ze zjawiskami i procesami, które mogą (choć nie muszą) prowadzić do transkulturowości w ujęciu Welscha (a także z innymi, które zniknęły z pola widzenia jego hiperrealistycznej soczewki).

---

[13] Welsch nigdzie nie definiuje, czym dokładnie są te „transkulturowe komponenty", sugerując jedynie, że są efektem budowania sieci i procesu hybrydyzacji. Jednak presuponuje w ten sposób istnienie (krytykowanych i w efekcie odrzucanych przez siebie) mniej lub bardziej homogenicznych, esencjonalistycznie pojmowanych kultur, między aspektami których budowane są sieci i tożsamości – bo skądinąd miałyby pochodzić te komponenty?

2. Piramida

Konieczność jednostkowego wyboru podkreśla również Charles Taylor w swojej radykalnie odmiennej koncepcji „tożsamości nowoczesnej" [Taylor 1985: 65; cyt. za: Bielik-Robson 2001: XXVIII]:

> Człowiek jest z konieczności zwierzęciem dokonującym autointerpretacji, ponieważ nie istnieje dlań coś takiego jak struktura znaczeń, która byłaby niezależna od sposobu, w jaki on je interpretuje – jedno splata się z drugim.

Agata Bielik-Robson komentuje:

> Namysł ten nie jest […] wysiłkiem zewnętrznego obiektywnego oglądu, lecz bezpośrednim wyrazem podmiotowej woli. Stanowi integralną część projektu egzystencjalnego [Bielik-Robson 2001: XXV–XXVI].

Jednak, o ile dla Welscha „łączenie elementów transkulturowych" jest niezbywalne dla „formowania tożsamości", o tyle dla Taylora jest zagrożeniem dla tego procesu, któremu przeciwdziała wierność „interpretacjom źródłowym". Sam proces jest konceptualizowany przez Taylora jako nieustanna autorefleksja, ponieważ „podmiotami jesteśmy […] o tyle, o ile poruszamy się w pewnej przestrzeni pytań […] jedynie dzięki temu, że pewne sprawy coś dla nas znaczą". Moja tożsamość jest natomiast wynikiem artykulacji tej refleksji, „zostaje wypracowana […] jedynie dzięki językowi interpretacji, który uznałem za trafną interpretację tych kwestii" [Taylor 2001a: 65–66].

W kontekście koncepcji Taylora, Anthony Elliot zauważa jednak:

> Podkreślenie zasadniczego znaczenia autointerpretacji i praktycznego rozumienia dla procesu kształtowania i podtrzymywania jaźni nie jest równoznaczne z twierdzeniem, że możemy kiedykolwiek uzyskać nieograniczony dostęp do naszych wewnętrznych światów i poczucia tożsamości [Elliot 2007: 12].

Bielik-Robson wnioskuje, że „artykulacje to proces praktycznie nieskończony, […] żaden z pierwotnych sensów […] nie jest ostateczny i skończony" [Bielik-Robson 2001: XXXII]. Mimo podkreślanej przez Taylora wagi podmiotowego charakteru tego procesu, autonomia jednostkowej woli jest w istocie sprowadzona do sposobu i momentu uzgodnienia swoich autorefleksji (i ich ostatecznego efektu w postaci językowych narracji) z „interpretacjami źródłowymi", jako jedynymi, które gwarantują harmonijny kształt tożsamości [Bielik-Robson 2001: XXXIII–XXXIV]. Bielik-Robson formułuje wobec koncepcji Taylora kilka istotnych pytań:

> Czy język artykulacji, język silnego dobra substancjalnego, jest uzgadnialny z nowoczesnym językiem epifanii, językiem „subtelniejszym", zakładającym znacznie większy udział podmiotowej wolności? […] Czy model ten jest dostatecznie inkluzyjny, by objąć całą historię formowania się nowożytnego podmiotu? I wreszcie, czy stan „rozproszenia", nazywany przez Taylora jednoznacznie negatywnie „stanem deformacji", nie odegrał także pewnej roli pozytywnej w tworzeniu się dojrzałej podmiotowości? [Bielik-Robson 2001: LII–LIII].

I, wobec dysjunktywnego „albo-albo", stanowiącego „najbardziej kontrowersyjna tezę" Taylora, sugeruje konieczność uzupełnienia alternatywnym ujęciem, obejmującym pozytywnym programem źródłowym również ponowoczesne strategie tożsamościowe [Bielik-Robson 2001: LIII–LIV]. Jedną z tych strategii, które również – zdaniem Elliota – muszą być uwzględnione, jest „jaźń ponowoczesna", która w odróżnieniu od nowoczesnej, „jest tożsamością nieustannie dryfującą, rozproszoną, pozbawioną solidnych podstaw i spójnej struktury" [Elliot 2007: 179] – jednym z najbardziej znanych kartografów takiej „płynnej tożsamości" jest Zygmunt Bauman [Bauman 2000].

Nie podejmując dyskusji ze stanowiskiem Taylora, można przyjąć, że opisywane w tym ujęciu praktyki autorefleksyjne i artykulacyjne stanowią jeden z wielu czynników dynamizujących realne postawy wobec problemu tożsamości. W proponowanej tutaj perspektywie stałe odnoszenie się do „źródłowych interpretacji" traktowane jest jako jedna z faktycznie realizowanych strategii kształtowania tożsamości w bezpośrednim odniesieniu do lokalnych kulturowo (historycznie, geograficznie, ale również politycznie, społecznie i psychologicznie) sfer znaczeniowych (*atraktorów tożsamościowych*) – lokalnych przede wszystkim dlatego, że (w intencji Taylora) domykają performanse w ramach 'interpretacji źródłowych', stanowiących nieprzekraczalne granice „harmonii tożsamości". Istotną (teoretycznie i performatywnie) cechą koncepcji Taylora jest fakt, że „źródłowe interpretacje" pozwalają na wertykalizację performansów tożsamościowych.

3. Supermarket

W odróżnieniu od Welscha, znacznie większą ostrożność (w kwantyfikacji) i precyzję, a jednocześnie mniejszą niż Taylor restrykcyjność w rozpoznawaniu faktycznej złożoności problematyki tożsamości we współczesnych kulturach prezentuje Gordon Mathews w swojej koncepcji „supermarketu kultury" [Mathews 2005]. Punktem wyjścia jego rozważań jest podobna jak u Welscha konstatacja:

> Większość ludzi zwykła dzisiaj uważać, że kultury przynależą do konkretnych społeczeństw: Japończycy maja kulturę japońską, Francuzi – francuską, Amerykanie – amerykańską i tak dalej, Taki sposób myślenia jest jednak mylący: choć każdy z nas utożsamia się ze specyficzną kulturą narodową, to wielu ludzi w dzisiejszym zasobnym świecie wybiera – lub przynajmniej sądzi, że wybiera – pewne elementy swego życia w globalnym supermarkecie kultury. Możesz jeść na śniadanie müssli z rodzynkami, warzywa curry na obiad, a sashimi na kolację; możesz słuchać opery, jazzu, reggae lub juju; możesz zostać chrześcijaninem, ateistą, buddystą albo wyznawcą sufizmu.

W przeciweństwie do Welscha, zauważa jednak pewien istotny problem [Mathews 2005: 7]:

> Jednym ze skutków takiej sytuacji jest poczucie głębokiej sprzeczności, doświadczane przez wielu z nas [...]. Wydaje nam się, że należymy do pewnej specyficznej kultury narodowej, która, jak sądzimy, powinna być przedmiotem naszej troski. Konsumujemy jednak takie produkty z globalnego supermarketu kultury w przekonaniu (w dużej mierze niesłusznym), że możemy kupić, robić i być wszystkim, czym tylko chcemy. A nie da się obu tych rzeczy mieć naraz. Nie możemy wybierać ze wszystkich kultur świata i jednocześnie zachowywać naszą własną specyfikę.

W efekcie Mathews dochodzi do wniosku, że „w dzisiejszym świecie kultura stała się problemem". Jest to jednocześnie problem teoretyczny (związany z definiowaniem samego pojęcia) i praktyczny (związany z naszymi, również codziennymi, wyborami): „termin ten nadal zachowuje znaczenie, jeżeli tylko potrafimy połączyć tradycyjną ideę kultury jako sposobu życia pewnego ludu z bardziej współczesną koncepcją kultury jako informacji i tożsamości dostępnych w globalnym supermarkecie kultury". To łączenie nie jest zwykłym gestem koniunkcji, lecz ma charakter dynamiczny, jest swego rodzaju zmaganiem (a czasami wręcz walką): „chodziłoby o kulturę kształtowaną przez państwo w opozycji do kultury kształtowanej przez rynek" [Mathews 2005: 13]. Mathews nie ulega złudzeniu Welscha, że tradycyjne pojmowanie kultury (również w radykalnie Herderowskim sensie) zostało całkowicie wyrugowane ze współczesnego świata [Mathews 2005: 21]:

> Kultura rozumiana jako sposób życia pewnego ludu istnieje jednak nadal we współczesnym świecie, a to dzięki państwom i procesowi kształtowania przez nie obywateli.

Państwo stanowi swego rodzaju przeciwwagę dla zaborczych tendencji rynku. Z drugiej strony „narodowa tożsamość kulturowa ulega erozji pod wpływem supermarketu kultury" [Mathews 2005: 37]. Tak więc, „rynek" i „państwo" są ze sobą w dynamicznej interakcji;

przestrzenią dla tych zmagań jest przede wszystkim nasza uwaga i świadomość, a w efekcie nasze wybory, decyzje i działania. Obie strony nie przebierają w środkach, choć stosują je nieco inaczej, stosownie do własnych możliwości [Mathews 2005: 25]:

> Środki manipulacji, jakimi posługuje się rynek, są jednak bardziej subtelne niż środki stosowane przez państwo: manipulacja polega tutaj bardziej na kuszeniu niż na zmuszaniu i opiera się raczej na pochlebstwach reklamy niż na sile prawa. Manipulacja ta ma różne implikacje, zależnie od stopnia zamożności społeczeństwa i jednostki: zamożniejsi, posiadający szerszy dostęp do mediów, mają być może większą możliwość wyboru.

Mathews podkreśla indywidualny wymiar kształtowania tożsamości: „Nie jesteśmy niewolnikami otaczającego nas świata, lecz mamy […] pewien stopień wolności wyboru tego, kim jesteśmy" [Mathews 2005: 45]. „Tożsamością jest to, jak jednostka siebie pojmuje, klasyfikuje i nazywa" [Mathews 2005: 36]. Tożsamość jest zatem konstruowana w dynamicznym procesie od najmłodszych lat życia. Zdaniem Mathewsa, formowanie tożsamości odbywa się na trzech poziomach o stopniowalnym udziale świadomości i woli:

> (1) kształtowanie głębokie, zachodzące poniżej poziomu samokontroli i możliwe do uświadomienia jedynie w sposób pośredni;
>
> (2) kształtowanie na poziomie średnim, odbywające się poza zasięgiem pełnej samokontroli, lecz w sposób świadomy; oraz
>
> (3) kształtowanie płytkie, przebiegające tam, gdzie «ja» posiada we własnym przekonaniu pełną kontrolę i zrozumienie sytuacji.

Jednak z perspektywy jednostki dokonującej wyborów, podział ten jest z jednej strony uproszczony, z drugiej zaś rozmyty (w sensie logiki rozmytej), ponieważ „ludzie często nie podejmują decyzji w sposób jednoznaczny na którymś z poziomów"; różnice między poziomami dotyczą raczej dominanty niż ostrego rozróżnienia, jak „między tym, co się robi bez zastanowienia, tym, co robi się z przymusu, oraz tym, co robi się z wyboru" [Mathews 2005: 34].

Istotną cechą tej trójpoziomowej struktury jest jej immanentna emergencyjność, którą Mathews ujmuje hierarchicznie:

> Każdy poziom kształtuje to, co mieści się powyżej niego. Wychodząc od najgłębszego poziomu kulturowego kształtowania, „ja" mniej lub bardziej akceptuje przymusy poziomu średniego, a w zależności od formy, jaką otrzymało na dwóch niższych poziomach, do pewnego stopnia samo kształtuje siebie na najpłytszym [Mathews 2005: 34].

Przy czym dwa pierwsze poziomy determinowane są przez regulacje kultury jako sposobu życia, a zatem kształtowane są przez „państwo"; „rynek" natomiast wpływa, zdaniem Mathewsa, jedynie na trzeci, najbardziej świadomy i jednocześnie najpłytszy (a więc najsłabiej zinterioryzowany) poziom kształtowania tożsamości [Mathews 2005: 34–40]. Wnioski te, jakkolwiek statystycznie prawdopodobne, wydają się jednak zbyt redukcyjne, szczególnie w perspektywie przyjętej przez samego Mathewsa, który wyraźnie stwierdza, że „na jednostkę nie można patrzeć jedynie jak na wytwór zbiorowych form kultury, lecz należy ją rozważać także w jej własnych kategoriach. Jest to tym bardziej zasadne w kontekście tożsamości kulturowej, której nikt inny nie może za nas wybrać" [Mathews 2005: 52–53]. Tym bardziej, że samą tożsamość traktuje jako „aktualnie posiadane przez jednostkę poczucie tego, czym jest, uwarunkowane jej bieżącymi interakcjami z innymi" [Mathews 2005: 36].

Z jednej strony składniki tożsamości „nabyte" w supermarkecie kultury mogą zostać na tyle zinterioryzowane, że ich praktykowanie może następować „bez zastanowienia"; choć wydaje się, że nie jest to zbyt częste zjawisko[14], niemniej jednak może (jeśli już ma miejsce) w istotny sposób wpływać na dalszy przebieg procesu kształtowania tożsamości. Z drugiej zaś, i taką konstatację częściowo potwierdzają analizowane przez Mathewsa przykłady, kształtowanie tożsamości nie ma wyłącznie i ściśle kumulatywnego przebiegu – pewne składniki tożsamości, już w pewnym stopniu zinterioryzowane, mogą w późniejszym okresie ulec nie tylko głębokiej modyfikacji, ale wręcz zostać odrzucone. Ponadto, ta modyfikacja nie musi mieć źródła jedynie w składnikach „rynkowych", równie dobrze może wynikać z utrwalenia lub rozpoznania (świadomie przywołanych i wybranych) jako własnych elementów pochodzących z dwóch pierwszych poziomów.

4. Performowanie tożsamości

Model Mathewsa wymaga zatem rozszerzenia. Przyjmując wstępnie trójpoziomową strukturę świadomościowo-wolicjonalną, konieczne wydaje się zrezygnowanie ze ściśle emergencyjnego, jednokierunkowego jej charakteru. Wzajemne interakcje między poziomami mogą mieć

[14] Na takim przekonaniu zdaje się opierać swoją argumentację Mathews i taką tezę potwierdzają, przynajmniej w pewnym stopniu, przykłady opisywane przezeń w głównej części jego rozważań.

charakter sprzężeń zwrotnych, tym bardziej, że jedynie trzeci, określany przez Mathewsa jako najpłytszy, poziom cechuje wysoki udział świadomości i wolnego wyboru. Ustanawianie tożsamości wymaga aktów performatywnych, zarówno zewnętrznych (w działaniach podejmowanych w świecie), jak i wewnętrznych (w postaci aktów świadomości i uwagi). Oczywiście nie wszystkie takie akty muszą być w pełni świadome i dokonywane w poczuciu swobodnego wyboru – mamy w tym względzie do czynienia raczej ze stopniowalnym, skalarnym udziałem świadomości i woli, zarówno na poziomie „rynkowym", jak i w odniesieniu do (z reguły nabywanej z wiekiem i doświadczeniem) świadomości określonego „stylu życia". Zwróćmy również uwagę na fakt, że proces ten nie jest liniowy, nawet jeśli uznać jego względną kumulatywność, to przebiega on wielopłaszczyznowo i wielowymiarowo, i niekoniecznie równomiernie (względem różnych wymiarów egzystencji).

Ponadto niezbędne wydaje się przyjęcie trzeciego (obok tradycyjnego stylu życia i globalnego supermarketu kultury) czynnika determinującego kształtowanie naszej tożsamości – jest nim egzystencja, a dokładniej nasze intuicje i projekty egzystencjalne, które wchodzą z pozostałymi dwoma w dynamiczną interakcję. Intuicje i projekty egzystencjalne wiążą się bezpośrednio z naszą uwagą kierowaną na ten bądź inny składnik rzeczywistości kulturowej i determinują naszą wobec niego postawę, a zatem wpływają na podejmowane akty performatywne, wiążąc kształtowanie tożsamości z indywidualnym strumieniem życia. Ten trzeci wymiar jest w pewnym istotnym sensie opozycyjny wobec dwóch pozostałych – o ile „państwo" i „rynek" stanowią wobec jednostki czynniki zewnętrzne, o tyle intuicje i projekty egzystencjalne należy rozumieć jako czynniki całkowicie wewnętrzne i to stanowi podstawową przesłankę dla ich przyjęcia. Oczywiście również w tej sferze mamy do czynienia ze skalarnością świadomości (samoświadomości) i woli (samostanowienia) – stąd podwójne określenie: intuicje i projekty. W tym również wymiarze przebiega główna oś debaty o związek między podmiotowością i tożsamością[15]. W pewnym uproszczeniu można przyjąć, że im większy udział tego wymiaru w kształtowaniu naszej tożsamości, tym bardziej podmiotowo kształtujemy naszą tożsamość; im mniej bierzemy pod uwagę nasze intuicje i projekty egzystencjalne, tym bardziej jesteśmy przedmiotem oddziaływania manipulacji „państwa" i „rynku". Większy udział tego wewnętrznego wymiaru nie jest jednoznaczny z odrzuceniem składników tradycyjnych albo globalizacyjnych, a jedynie z ich świadomym i wolnym wyborem, który jednocześnie zaspokaja nasze wewnętrzne potrzeby.

---

[15] Obszerną dyskusję tego problemu w kontekście współczesnej filozofii (szczególnie francuskiej) zob. w: Migasiński 2001.

Na niezbywalność tego wewnętrznego wymiaru, a nawet jego autonomię w procesach poznawczo-komunikacyjnych, wskazuje Wachowski w swojej koncepcji performatywnych interakcji Ja ze światem i sobą samym:

> Niezależnie bowiem od podejmowanych przez podmiot wysiłków, aby skomunikować się za światem i poznać jego właściwości, odsłania się sfera doświadczeń, myśli i aktów, których nie potrafi on i nie chce ujawnić światu. [...] Rytm świata nie przystaje do immanentnego rytmu podmiotu, odkrywając przed nim samym wewnętrzny obieg doświadczeń, wrażeń, emocji i myśli.

I wyprowadza stąd ważny dla dalszych rozważań wniosek [Wachowski 2005: 16]:

> Znaczy to, że sam podmiot może być nadawcą i odbiorcą pewnych procesów, które, choć nie opuszczają jego własnej przestrzeni, to jednak wydatnie wpływają na podejmowane przezeń działania.

Performatywne akty kształtowania tożsamości są zatem jednostkowymi, w różnym stopniu świadomymi aktami ustanawiania własnych intuicji i projektów egzystencjalnych wobec treści i składników tożsamości zarówno tych przechowywanych przez lokalną tradycję kulturową, jak i nabywanych w ramach uczestnictwa w globalnej wymianie kulturowej. Zauważmy, że to ustanawianie się wobec wzorców nie jest równoznaczne z ich przyjęciem i włączeniem do repertuaru jednostkowych performansów kulturowych. Odbywa się raczej na wertykalnej osi między aktami dośrodkowymi i odśrodkowymi w stosunku do danego modelu tożsamości – można dany składnik odrzucić i określić się wobec niego negatywnie, można nie negować go, ale (tymczasem) nie przyjmować, można również nie rozpoznać w nim treści wystarczająco istotnych (przede wszystkim ze względu na swoje intuicje i projekty egzystencjalne), aby zajmować wobec niego jakiekolwiek stanowisko. Zatem w rzeczywistości mamy do czynienia z bardziej złożonymi sytuacjami niż przewidują modele Welscha i Mathewsa. Rzeczywistą złożoność potęguje również fakt, że w ramach lokalnych, tradycyjnych wzorców kulturowych mamy do czynienia nie z jedną tożsamością, ale z ich mnogością obejmującą różne sfery i etapy życia; ponadto same role społeczne (stanowiące dobre przybliżenie tej mnogości) mają różny zakres performatywny (dotyczą różnych obszarów egzystencji).

Na taką złożoną dynamikę, w szczególności w związku z wertykalnie i horyzontalnie zorientowanymi interakcjami tożsamościowymi, wskazują również analizy Norris [Norris 2011: 141–210]. Norris wyróżnia trzy podstawowe płaszczyzny dyskursywne, współtworzące

wertykalną stratyfikację przestrzeni performansów tożsamościowych: zewnętrzne (*outer leyers*), pośrednie (*intermediary leyers*) i ośrodkowe (*central leyers*). Zewnętrzne obejmują dyskursy kształtowane przez społeczeństwo i są „wymuszane przez rozszerzone sieci, których aktor społeczny jest częścią, i przez instytucje, z którymi aktor społeczny wchodzi w interakcję". Pośrednie „są kształtowane przez aktora społecznego w związku z i poprzez […] długoterminowe działania w ramach najbliższych i rozszerzonych sieci" dyskursywnych. Ośrodkowe „są kształtowane przez aktora społecznego w bezpośrednich działaniach" [Norris 2011: 179].

Zauważmy, że funkcjonujące w kulturze nazwy tożsamości nie są równoznaczne z samymi tożsamościami, są jedynie ich etykietami – dopiero performatywne wypełnienie/pełnienie ich określeń i własności prowadzi do ich ustanowienia, a wcześniej jeszcze podmiotowe (świadome) sprawdzenie, egzystencjalna weryfikacja ich cech i dynamicznych składników w przestrzeni życia może prowadzić do ich ustanowienia i potwierdzenia, a dokładniej – do ustanowienia się w tych tożsamościach. Jednak ten proces nigdy nie jest skończony ze względu na to, że każdy podmiot (nawet jeśli uznać tożsamość podmiotowości) w przestrzeni życia performuje nieco inaczej, wprowadzając do potencjału (dla innych) danej tożsamości kulturowej aktualnie wykonane elementy i cechy. Co więcej, składniki np. ról społecznych mogą być lokalnie współkulturowe, to znaczy dwa odrębne wzorce kulturowe mogą zawierać pewną liczbę wspólnych składników. Listę podobnych, nieliniowych złożoności można kontynuować praktycznie bez ograniczeń (zob. przykład wertykalno-horyzontalnej korelacji 'werbalno-gestycznych' performansów tożsamościowych, w: Norris 2011: 209–210). Sam proces kształtowania tożsamości wydaje się nieskończony, choć ograniczony dla konkretnej jednostki dostępnymi dla niej treściami i składnikami.

5. Tożsamość fraktalna

Nie rozstrzygając o bezwzględnej adekwatności (również dlatego, że wymaga to odrębnych, znacznie szerszych badań), można zaproponować przynajmniej pewien teoretyczny kierunek. Dotychczasowe uwagi pozwalają na wstępną próbę wymodelowania procesu kształtowania tożsamości w kategoriach teorii chaosu.

Termin 'tożsamość fraktalna' był już używany przez Jeana Baudrillarda, jednak w bardzo ograniczonym (do sfery określanej przezeń jako „świat wideo") i jednoznacznie pejoratywnym kontekście

[Baudrillard 1994][16]. Tutaj określa po pierwsze nieregularność i nieprzewidywalność (w każdym szczególe) kształtowania indywidualnych tożsamości – jakkolwiek ustanawianie tożsamości odbywa się najczęściej wobec istniejących wzorców, przy zastosowaniu określonych reguł, to samo ich użycie jest indywidualne i w szczegółach niepowtarzalne, a zatem w każdym jednostkowym przypadku daje inny rezultat.

Po drugie – jej iteracyjny, samozwrotny charakter: iteracjami są tutaj akty performatywne (zewnętrzne i wewnętrzne), przy czym każdy następny spełniany jest w odniesieniu do rezultatu poprzednich. Ten fakt gwarantuje również chaologiczną „wrażliwość na warunki początkowe" – już samo skierowanie baczniejszej uwagi na jakiś składnik tożsamości w dzieciństwie może zaowocować radykalnie odmiennymi rozpoznaniami w przyszłości i w efekcie przynieść całkiem odmienną konstrukcję tożsamości niż u osób, które nawet mogły mieć do czynienia z tym samym składnikiem w tym samym miejscu i czasie, ale go słabiej zinterioryzowały, przez co nie stanowił dla nich w późniejszym czasie wystarczająco istotnego czynnika w ich aktach performatywnych.

Po trzecie, daje możliwość teoretycznego ujęcia złożoności interakcji między różnymi tożsamościami (narodowymi, etnicznymi, rolami społecznymi itd.[17]) – traktując je wszystkie jako lokalne „atraktory" (w pewnym uproszczeniu są to właśnie różnorodne wzorce, wobec których dokonywane są akty performatywne), mające swoje „baseny przyciągania" (skalarne obszary egzystencjalne, w których w różnym stopniu wymagane są określone zachowania i postawy) i pozwalające jednostce na poruszanie się (gesty dośrodkowe, odśrodkowe i… sytuujące na granicy basenów przyciągania, a więc pomiędzy wzorcami tożsamościowymi) zgodnie z jej intuicjami i projektami egzystencjalnymi.

Takie ujęcie pozwalałoby w ramach jednego spójnego teoretycznie modelu, z jednej strony, na opis performatywnego realizowania tradycyjnych wzorców tożsamościowych (można by taką praktykę opisywać jako poruszanie się w obrębie basenu przyciągania jednego, kulturowo homogenicznego atraktora – jednostka może konsekwentnie odrzucać wszystkie dostępne jej składniki, które nie spełniają tradycyjnego wzorca i tworzyć w ten sposób z innymi, podobnie działającymi, pewną wspólnotę kulturową). Z drugiej zaś, na opis praktycznie nieskończonej złożoności możliwych ścieżek procesów kształtowania tożsamości w świecie globalnej wymiany kulturowej, ponieważ ma wpisany „źródłowy kod" indywidualnej egzystencji.

---

[16] Zob. syntetyczną krytykę koncepcji Baudrillarda w: Elliot 2007: 175–178.

[17] Pozwala również na ujmowanie poszczególnych tożsamości w różnych skalach, o czym pisałem w części poświęconej koncepcji Welscha.

Daje ponadto możliwość rozpoznania pewnego głębszego gestu, ustanawiającego się w performatywności wewnętrznej, krążącego wokół źródłowej tożsamości – jak można określić hipotetyczny kres samopoznania[18] – dla której pozostałe dwie (jednostkowa i zbiorowa w rozumieniu Mathewsa)[19] są swego rodzaju zewnętrznymi kręgami, ponieważ to dwie pierwsze spełniają się w performansach uwewnętrznianych, podczas gdy dążenie do ustanowienia (się) w tożsamości źródłowej, osiągalne czy nieosiągalne, jest intuicyjnym punktem oparcia dla aktów wewnętrznych; wszystkie trzy są w nieustannej samozwrotnej interakcji. Na tego typu samozwrotną, interaktywną właściwość procesów poznawczych wskazuje również Wachowski, dodając, że niezbywalnym, a nawet głównym ich składnikiem są „systemy symboliczne i mityczne" [Wachowski 2005: 222], ponieważ

> To właśnie one wiodą Ja do zainteresowania niematerialną sferą bytu, a ich doświadczenia (zarówno sposób pojmowania rzeczywistości, jak i metaforyczny, a niekiedy hermetyczny język), służą rozpoznawaniu złożonej struktury siebie, w oderwaniu od fizycznie spostrzeganej egzystencji.

Zauważmy, że (w prezentowanej perspektywie) precyzacje i przemieszczenia (bo taka jest istota iterowanych aktów performatywnych) odbywają się względem tych trzech poziomów tożsamości. Przy czym tożsamości zewnętrzne (indywidualne i zbiorowe) ulegają zmianom, są nietrwałe, bo z jednej strony, każda jednostka aktami woli, a dokładniej swoimi performansami je zmienia (np. role społeczne w bardzo szerokim rozumieniu są odmianą tożsamości rynkowych), z drugiej zaś, każda próba ustanowienia się w nich może prowadzić do ich zakwestionowania lub przynajmniej zmodyfikowania (na osi państwo–rynek), a także wobec swoich performansów wewnętrznych, które je rewaloryzują. W tym kontekście, niezmienność tożsamości kulturowych jest pozorna, choć w lokalnie wyodrębnionej czasoprzestrzeni może sprawiać takie wrażenie, tzn. może nie wykazywać zmian, które jednak po jakimś czasie w nieco innym położeniu okażą się niezbędne, i to w intencjonalnym akcie ich egzystencjalnego potwierdzenia.

---

[18] Oczywiście, w każdym momencie życia osiągamy jakiś kres samopoznania, jest on jednak lokalny w czasie. Może utrzymać swoją graniczność (również w indywidualnym przeświadczeniu) bardzo długo, aż do następnego pogłębienia samowiedzy. Hipotetyczność odnosi się do kwestii, czy samopoznanie ma *obiektywny* kres, czy jest procesem nieskończonym jedynie w kategoriach egzystencjalnych (trwa dopóty, dopóki trwa życie), czy też wewnętrzne akty poznawcze *ze swej istoty* nie mają w ogóle żadnych ograniczeń.

[19] „Istnieje tożsamość jednostkowa i tożsamość zbiorowa. Pierwsza odnosi się do odrębności na tle innych, poczucia tego, kim się jest jako niepowtarzalna jednostka; druga zaś do poczucia tego, kim się jest wspólnie z innymi" [Mathews 2005: 36].

Niezależnie od stopnia ich uświadomienia, składniki źródłowej tożsamości wewnętrznej stanowią fundament wszystkich aktów performatywnych, a zatem w swojej, co prawda rozproszonej na sfunkcjonalizowane performatywnie składniki, ale nadal całości podmiotowej, jest swego rodzaju generatorem wszystkich pozostałych tożsamości. Jednocześnie, ponieważ proces kształtowania świadomości jest ściśle związany ze zwiększaniem udziału świadomości i woli, (samo) świadomość wewnętrznej tożsamości jest również efektem procesu kształtowania tożsamości. Efekt ten, ze względu na swoją procesualną otwartość, fragmentaryczność i potencjalną nieskończoność, może być określony jako „dziwny atraktor" kształtowania tożsamości — zatem zawiera w sobie wszystkie pozostałe tożsamości, a dokładniej mieszczą się one w jego obrębie, wyznacza dla nich granice. Nieskończoność źródłowej tożsamości wewnętrznej jest oczywiście potencjalna, wynika z teoretycznych właściwości „dziwnego atraktora". Aktualna tożsamość, tak każda 'zewnętrzna', jak również (samo)świadomość źródłowej wewnętrznej, jest w każdym tutaj-teraz skończona w tym sensie, że obejmuje efekty faktycznie wykonanych dotychczas performansów.

Proponowana perspektywa obejmuje zarówno performatywny dialog ze „źródłowymi interpretacjami" Taylora, które w terminologii Mathewsa pozostają w korespondencji z niektórymi składnikami „państwowymi", a także, w heterogenicznym trybie, z czynnikami „rynkowymi" (szczególnie w ich międzykulturowym wymiarze). Stanowią one lokalne (w różnych skalach) aktraktory aktów performatywnych. Z drugiej strony, intuicje i projekty mogą zakładać inna strategię – przeciwstawianie się formowanym w kulturze atraktorom, tworząc mniej lub bardziej rozmyte quasi-tożsamościowe konfiguracje, które poddaje swojej refleksji Bauman, nadal jednak przemieszczające się w tych samych, horyzontalnych przestrzeniach (fazowych) wyznaczanych przez skale konkretnych atraktorów. Tożsamość fraktalna, obejmując powyższe, przewiduje również możliwość (mniej lub bardziej) konsekwentnego ruchu wertykalnego nie tyle omijającego wzorce kulturowe, ile dzięki nim pokonującego ich własne ograniczenia[20].

---

[20] Np. „ponadfizyczne" performanse wewnętrzne w koncepcji Wachowskiego [Wachowski 2005: 167–168, 222] czy transcendentnie sfunkcjonalizowana interakcja z Innym w propozycji Jamesa Harbecka [Harbeck 2001].

Rozdział IX. Strategie transkulturowe

1. Strategie teatralne

Lata 90. ubiegłego wieku przyniosły intensywną dyskusję problematyki międzykulturowości we współczesnym teatrze [zob. np. Pavis (red.) 1996], która zaowocowała pierwszymi znaczącymi podsumowaniami odnośnie do projektów i praktyk teatralnych (i parateatralnych) eksplorujących możliwości i ograniczenia performatywnej komunikacji między kulturami. Podjęte zostały również próby rozpoznania tej problematyki na gruncie estetyki, zdecydowanie formułujące pytanie o możliwość estetyki transkulturowej [Shusterman 2007; Wilkoszewska (red.) 2004; Feagin 2007][1]. Analogiczny problem (czy i jak możliwy jest teatr ponadkulturowy?) pojawia się w teatrze od końca lat 1960. [zob. Schechner 1996], jednak do tej pory wszystkie próby – m. in. poszukiwania teatralne Grotowskiego, Brooka, Schechnera czy Barby – znalazły tyleż entuzjastycznych zwolenników, co zagorzałych przeciwników. Nieodmiennie powraca w dyskusjach problem możliwości ustanowienia się poza, bądź choćby na granicy rodzimych wzorców kulturowych oraz komunikowalności wprowadzonych do spektaklu elementów przejętych z innych tradycji, co w odniesieniu do sztuk performatywnych (a do teatru w szczególności) nabiera istotnego znaczenia, jeśli wziąć pod uwagę ścisłą zależność konwencji umożliwiających pełne uczestnictwo (percepcję i rozumienie) od głęboko osadzonych w tradycji wzorców psychomotorycznych. Z tym problemem zetknął się na przełomie XVIII i XIX wieku Johann W. Goethe, wielki miłośnik *Śakuntali* Kalidasy, który z ubolewaniem stwierdził: „nasza wrażliwość, zwyczaje i sposób myślenia rozwinęły się w sposób tak różny, niż u tej wschodniej nacji, że nawet tak ważne dzieło, jak to… nie może tutaj odnieść sukcesu" [cyt. za: Fischer-Lichte 1996: 29]. Wielki projekt Goethego, „teatr światowy" nie mógł zaistnieć ze względu na nieusuwalne (?) różnice kulturowe.

---

[1] Na osobną uwagę zasługują w tym względzie bardzo obiecujące próby ustanawiania estetyki i poetyki porównawczej, bazujące na poszukiwaniu wspólnych (choć najczęściej są one w istocie bliższymi lub dalszymi analogiami) dla różnych tradycji, przede wszystkim na osi Wschód–Zachód, kategorii estetycznych i ich aplikacji do badania dzieł sztuki, najczęściej literatury powstałej w obu tradycjach [zob. np. Odin 2001; Mohan 1988; Patnaik 2004; Biswas 1995]. Richard Schechner [Schechner 1996: 48–50] sugeruje, że następnym krokiem powinno być rozpoznanie możliwych filiacji na osi Północ–Południe, choć ma na myśli przede wszystkim praktyki performatywne.

Sama idea teatru, który – jak to ujmuje Fischer-Lichte [1996: 28] – „staje się czynnikiem mediacji między własną kulturą Goethego i kulturą obcą", ograniczyła się do wzajemnej interakcji między narodowymi tradycjami teatru europejskiego.

Jakkolwiek mogłoby się wydawać, że wymiana między tradycjami narodowymi rozwija się (szczególnie w obrębie kultur Zachodu) znakomicie, sama jej podstawa (romantyczna w swoim rodowodzie koncepcja kultury narodowej) jest obecnie kwestionowana. Konieczne jest zatem ponowne określenia pojęcia kultury, zarówno w odniesieniu do przeszłości, jaki do teraźniejszości. Welsch, podobnie jak Richard Shusterman, należy do zdeklarowanych zwolenników transkulturowego pojmowania tożsamości indywidualnych i zbiorowych. „Transkulturowość – zdaniem Welscha – istnieje nie tylko na makropoziomie całych społeczności, ale sięga też mikropoziomu tożsamości indywidualnej" [Welsch 2004: 34–35]. Shusterman twierdzi wręcz, że uznanie własnej i cudzej transkulturowości stanowi konieczny warunek rozwoju jednostki [Shusterman 2007: 221–241; zob. również Mitek 2004].

Analogiczną, choć nieco inaczej motywowaną tezę sformułował w 1968 roku Jerzy Grotowski w odniesieniu do problemu relacji między rytuałem a teatrem [Grotowski 1999: 71]:

> dzisiaj nie tylko każda zbiorowość tradycyjna stała się wieżą Babel, gdzie języki uległy wymieszaniu i gdzie zanikły wierzenia powszechne, ale również każdy człowiek jest wieżą Babel, ponieważ u podłoża jego istoty nie ma jednolitego systemu wartości. […] W każdym z was zapewne współistnieją różne wierzenia: najpierw więc wiara tradycyjna […], która pozostaje żywa w głębokich pokładach waszej istoty – to ona artykułuje język wyobraźni; następnie owa wiara (jeśli nie życzymy sobie nazywać tego religią, mówmy ostatecznie o filozofii), do której świadomie aspirujecie […]; następnie macie […] półzwierzenia na użytek rodziny, kolegów, otoczenia w pracy; a u podstaw tego wszystkiego tkwi w głębi waszej istoty coś w rodzaju sekretnego schowka, gdzie kłębią się dążenia, wierzenia autentyczne, wiara porzucona; oto istna wieża Babel.

Po czterdziestu latach, w epoce powszechnej dostępności szybkich środków transportu i informacji (Internet), znacznie łatwiej przyjąć (i uzasadnić) podobne tezy.

We wprowadzeniu do zbioru wypowiedzi na temat teatru międzykulturowego Patrice Pavis konstatuje złożoność i wieloaspektowość praktyk teatralnych, które mniej lub bardziej adekwatnie mogą być zaliczane do tej „wciąż nierozpoznanej dziedziny". Na wstępie proponuje poczynić elementarne rozróżnienia związane z pojęciem „międzykulturowości", wychodzące od definiowania samego pojęcia kultury i obejmujące swoim zakresem różne praktyki tego rozwijającego się „ruchu

teatralnego" [Pavis 1997: 48]. Wymienia pojęcia i praktyki kojarzone, ale nieoddające, jego zdaniem, istoty teatru i poszukiwań międzykulturowych; są one zazwyczaj wskazywane określeniami: międzynarodowe (kosmopolityczne), wewnątrzkulturowe (intrakulturowe), współkulturowe (transkulturowe), pozakulturowe (ultrakulturowe), przedkulturowe (prekulturowe), pokulturowe (postkulturowe) lub metakulturowe [Pavis 1997: 49–50]. W aspekcie pragmatycznym sytuują się na obrzeżach, tworząc jednocześnie semantyczne tło dla opisowego zdefiniowania międzykulturowości.

Zdaniem Pavisa można wyróżnić sześć form teatralnej międzykulturowości, a więc form, które sytuują praktykę teatralną na „skrzyżowaniu kultur" [Pavis 1997: 50–51]:

1) właściwy teatr międzykulturowy, tworzący „hybrydy powstałe z mniej lub bardziej świadomego i celowego mieszania tradycji performatywnych pochodzących z różnych obszarów kulturowych", zainteresowany „tożsamością kulturalną wykorzystywanych form, pragnąc ich wzajemnego wzbogacenia";

2) teatr wielokulturowy, obejmujący praktyki teatralne wykorzystujące „krzyżujące się wpływy różnych grup etnicznych lub językowych" w społeczeństwach wielokulturowych;

3) kolaż kulturowy, tworzony przez artystów, którzy „cytują, adaptują, redukują, rozszerzają, łączą i mieszają rozmaite elementy, nie troszcząc się o skalę ich ważności i wartości", „dobierają formy i techniki, nie zwracając uwagi na ich etnologiczną funkcję pełnioną w rodzimych kulturach".

Trzy kolejne typy ujmują problem z innej perspektywy:

4) teatr synkretyczny, odnoszący się, według Christophera Balme, do „twórczej reinterpretacji heterogenicznego materiału kulturowego, która prowadzi do utworzenia nowych konfiguracji";

5) teatr postkolonialny, który „podejmuje elementy rodzimej kultury (post- lub neokolonialnej) i posługuje się nimi zgodnie z własną tubylczą perspektywą, tworząc w ten sposób mieszankę języków, dramaturgii i sposobów przedstawiania";

6) „Teatr Czwartego Świata", „tworzony przez autorów bądź reżyserów należących do kultur przedkolonialnych, które w zetknięciu z kulturami kolonizatorów stały się kulturami mniejszościowymi".

Jakkolwiek rozważania Pavisa odnoszą się do praktyk teatralnych, a więc działań podejmowanych przede wszystkim przez aktorów, inscenizatorów i reżyserów[2], a teoretyczne ustalenia dążą do abstrahowania

---

[2] Pavis podaje w swoim obszernym opracowaniu problemów współczesnej inscenizacji wiele przykładów spektakli, które realizują różne formy tego, co w proponowanym

od tego, czy te działania miały swoją inspirację w tekście dramatycznym, uzasadnione wydaje się podjęcie próby aplikacji propozycji Pavisa do badań nad dramatem. W kontekście propozycji zarysowanej w poprzednim rozdziale spróbujmy przyjrzeć się kilku możliwościom wertykalnego ukierunkowania procesu kształtowania tożsamości, w którym szeroko rozumiana międzykulturowość może pełnić kardynalną funkcję[3].

Przedstawione w dalszej części strategie nie kontestują i nie heterogenizują wzorców kulturowych (ani Taylorowskich „źródłowych interpretacji"), wręcz przeciwnie, wykorzystują ich potencjalne możliwości, ściśle zależne od indywidualnych aktów poznawczo-interpretacyjnych, prowadząc do szczególnej sytuacji poznawczo-estetycznej, określanej przez Ingardena doświadczeniem jakości metafizycznych [Ingarden 1988: 368–371, Ingarden 2005: 286–289]. Ich charakter jest zakorzeniony w egzystencji:

> Jakości te nie są właściwościami pewnych przedmiotów […] ani też cechami tych lub owych stanów psychicznych, lecz objawiają się zazwyczaj w złożonych, a często bardzo między sobą się różniących sytuacjach życiowych lub międzyludzkich zdarzeniach.

Jednocześnie stanowią dla jednostkowej egzystencji szczególnie wartościowy moment:

> Te od czasu do czasu pojawiające się jakości „metafizyczne" […] są tym, co nadaje życiu naszemu wartość „przeżycia". […] Ich objawienie się stanowi szczyt, a zarazem największą głębię naszego życia i wszystkiego, co istnieje.

Ingarden sugeruje również ich uniwersalne, antropologiczne właściwości względnie niezależne, w swojej istocie, od uwarunkowań kulturowych:

> Bez względu na to, jakie byłoby ich stanowisko metafizyczne w świecie, jaka rola ich pojawiania się i realizacji w życiu człowieka i w życiu w ogóle […], można o nich powiedzieć, że: […] w ich swoistej postaci nie dadzą się one określić w sposób czysto rozumowy […]; można je jedynie zobaczyć wprost […] na podłożu określonych sytuacji, w których dochodzą do realizacji. […] Bez względu na szczególny rodzaj lub postać, jaką mogą przybierać, odznaczają się one jeszcze tym, że w nich […] odsłania się nam „głębszy sens" życia i bytu w ogóle, więcej: że sam ten zazwyczaj ukryty „sens" one właśnie konstytuują.

---

tutaj ujęciu można określić jako ukierunkowanie horyzontalne – zob. Pavis 2011.

[3] Por. w tym kontekście analizę dramatyczno-teatralnego pogłębiania tożsamości w kontekście psychologii głębi, w: Harbeck 2001.

Jednak – dodaje Ingarden – w życiu realnym „sytuacje, w których realizują się jakości metafizyczne, są stosunkowo bardzo rzadkie". Ponadto „nie potrafimy w sposób dowolny wywoływać [tych] sytuacji lub zdarzeń". Nawet gdy się zdarzają, „są tak potężne, że porywają nas w swoją moc i opanowują nas. Nie mamy siły ani czasu, żeby zatopić się w kontemplacji".

Ingarden wymienia bardzo różne typy i przykłady tych jakości. Od, zdawać by się mogło, całkiem codziennych czy wręcz pospolitych, jak „groteskowość pewnego zjawiska lub postaci, albo patetyczność czyjegoś zachowania się, uroczystość pewnego obrzędu, albo np. wdzięk i lekkość dziewczęcego ruchu lub przeciwnie, powaga i pewnego rodzaju ciężkość czyjegoś usposobienia i sposobu bycia". Do niecodziennych, czy wręcz unikalnych, jak „wstrząs nielitościwie zbrodniczego mordu, czy też duchowa ekstaza w ujednieniu się z Bogiem". Ważna jest nie ich *obiektywna*, uwarunkowana przez kulturę czy rozpoznawana w jej ramach *wartość*, lecz fakt, że „stają się rzeczywistością" dla doświadczającego ich człowieka. Ingarden twierdzi, że tęsknota za nimi jest „z jednej strony ostatecznym źródłem poznania filozoficznego i pędu do uzyskania poznania, z drugiej zaś, źródłem twórczości artystycznej i rozkoszowania się sztuką". I dodaje rzecz w tym miejscu najważniejszą:

> W szczególności sztuka może nam dać jakby w miniaturze i tylko w dalekim odblasku to, czego nie możemy, ściśle biorąc, osiągnąć w codziennym realnym życiu: spokojną kontemplację jakości metafizycznych.

Doświadczenie jakości metafizycznych w realnym życiu nie jest tożsame z ich doświadczeniem w ramach procesu doświadczenia estetycznego. Przede wszystkim dlatego, że doświadczenie estetyczne w ujęciu Ingardena ma zdecydowanie aktywny, wręcz performatywny charakter, angażujący różne władze mentalne w celu jak najpełniejszej konkretyzacji przedmiotu estetycznego – dopiero wtedy następuje faza kontemplacji, w trakcie której ta aktywność maleje [Ingarden 2005: 192–222]. Natomiast codzienne doświadczenie jakości metafizycznych nie wymaga takiej celowej i ukierunkowanej aktywności, wręcz przeciwnie – jak podkreśla Ingarden – jest się raczej przedmiotem ich oddziaływania niż podmiotem wywołującym ich przejawienie.

W dalszej części zaproponowane zostaną zatem przykładowe strategie wykorzystujące wzorce kulturowe jako poznawczo-performatywne narzędzia do (hipotetycznie transkulturowej) rekontekstualizacji przestrzeni i sytuacji doświadczającego.

1. Strategia estetyczna[4]

Interakcje

Za przykład dramatu, posiadającego cechy międzykulturowe, niech posłuży tekst Toma Stopparda *Indian Ink* [Stoppard 1995]. Akcja dramatu jest rozpięta w czasie i przestrzeni, zestawiając symultanicznie w dramatycznym tutaj-teraz zdarzenia mające miejsce w Indiach w 1930 roku oraz w latach 80. ubiegłego wieku w Indiach i w Anglii. Wszystkie działania skupiają się wokół angielskiej poetki Flory Crewe i jej zakończonej śmiercią wizyty w Indiach w 1930 roku. Tym, co w perspektywie tekstologicznej zapewnia spójność działań dramatycznych, są z jednej strony, wypowiadane sukcesywnie, współtworzące akcję listy Flory sprzed półwiecza, z drugiej zaś, kilka jej portretów o zmiennym w toku akcji statusie bytowym, stanowiących dramaturgiczną oś utworu. Zdarzenia pierwszoplanowe to w sekwencji z 1930 roku przybycie Flory do Dżammapuru, jej spotkania z kilkoma Anglikami, wizyta u radży Dżammapuru oraz spotkania z Niradem Dasem, który maluje Florze dwa portrety; natomiast w sekwencji z lat 1980. akcja skupia się na działaniach podejmowanych przez Eldona Pike'a, wydawcę listów Flory, próbującego ustalić szczegóły faktograficzne i okoliczności powstania (i zaginięcia) portretów poetki, w których aktywny udział bierze „akcja mówiona" jej listów. Tłem tych zdarzeń są wydarzenia i dyskusje polityczne – dotyczące nacjonalizmu indyjskiego i kolonializmu brytyjskiego – oraz obyczajowe i estetyczne – skupione wokół różnic kulturowych.

W kontekście dramaturgicznym na szczególną uwagę zasługują, wyróżnione przez Pavisa, podstawowe formy międzykulturowej interakcji. Pierwsza to kwestionowanie kulturowych korzeni [Pavis 1996: 10], charakteryzująca postawę artystów, którzy „niezależnie od tego, pod jak silnym kulturowym wpływem się znajdują, przeczą swemu przywiązaniu do konkretnej kultury, tłumacząc własną twórczość działaniem innych czynników, związanych zwykle z ich indywidualną estetyką czy wyobraźnią" [Pavis 1998: 38].

Druga polega na „zbliżeniu dwu obszarów czy kontekstów kulturowych", ułatwiającym „poszukiwania wspólnych elementów […]: cech, form, albo elementów strukturalnych, które zapewniają kulturowym zjawiskom zrozumiałość i ułatwiają przejście z jednego obszaru w inny" [Pavis 1998: 38]. Pavis zauważa jednak w innym miejscu:

---

[4] Poprawiona i zmieniona wersja [Bartosiak 2009b].

> Jest tu milczące założenie, że zarówno normalne, jak moralne jest zestawianie razem kultur, tak by wchodziły ze sobą w dialog i ukazywanie tego, niezależnie od możliwości istnienia jakiejś uniwersalności, czy choćby ciągłości, która mogłaby usprawiedliwić kulturowy transfer [Pavis 1996: 10].

Kolejna, trzystopniowa forma interakcji ujmowana jest w metaforycznej formule Eugenio Barby jako „uwiedzenie, naśladowanie, wymiana", w której „każdy z partnerów […] zachowuje […] swoją autonomię i tożsamość, starając się nie wchłonąć ani nie unicestwić drugiego; zostają uwiedzeni, lecz nie osłabieni".

Czwarta forma ma charakter paradoksalnego, ale skutecznego środka „przekazywania i wyjaśniania nieznanego poprzez to, co znane"; bywa określana jako „powtórna zdrada" bądź „twórcza pomyłka interpretacyjna", która jest w stanie „przekształcić nieporozumienie w sensotwórczą energię".

Piątą typową formą interakcji jest zawłaszczenie, „sprowadzające wszystko do perspektywy kultury-biorcy, która zajmuje pozycję dominującą i wykorzystuje obcą kulturę do swoich celów" – „wymiany kulturowej nie da się jednak sprowadzić do jednostronnego zawłaszczenia wszystkiego przez kulturę silniejszą, ponieważ kultura źródłowa, nawet osłabiona i przekształcona, nie przestaje wpływać na inne kultury i nigdy nie da się całkowicie zatrzeć" [Pavis 1998: 38].

Wskazane przez Pavisa typy interakcji międzykulturowych mogą stanowić zarówno temat, jak i technikę dramaturgiczną – w szczególności interakcje formalne wprowadzają problematykę poetyki i estetyki porównawczej.

„Żar mnie odnalazł"

W *Indian Ink* mamy właściwie do czynienia ze wszystkimi, wyróżnionymi przez Pavisa, formami interakcji kulturowej. Flora Crewe i Nirad Das to artyści, którzy w różny sposób próbują uniezależnić się, również w kontakcie ze sobą, od ograniczeń narzucanych im przez ich tradycje, będąc jednocześnie dla drugiej strony typowymi reprezentantami swoich kultur. Co ciekawe, dzieła powstałe w trakcie i w wyniku ich spotkań (poezja i obrazy), stanowią swoisty amalgamat charakterystycznych cech rodzimych poetyk oraz odkrywczego, bo świeżego, spojrzenia na drugą kulturę. Jak gdyby w odpowiedzi na wątpliwość Pavisa odnośnie do uzasadnienia transferu w trakcie zbliżenia kultur, Stoppard wprowadza i konsekwentnie podtrzymuje w toku działań dramatycznych uniwersalny topos miłości, gwarantujący i zbliżenie, i interakcję międzykulturową. Nie robi tego jednak wprost – bohaterowie

nigdy nie mówią ani sobie, ani innym o ich miłości – lecz w charakterystyczny dla estetyki indyjskiej sposób sugeruje licznymi, mniej lub bardziej czytelnymi w tej funkcji zdarzeniami, jakościami i kontekstami – te elementy składają się na pierwszy plan działań dramatycznych. Stałym składnikiem i katalizatorem tych sugestii jest seria portretów i dyskusje o nich. Co więcej, ta sugestywność narasta w toku działań dramatycznych (sceniczne tutaj-teraz), który na skutek zabiegu dekonstrukcji czasoprzestrzeni nie pokrywa się chronologią przywoływanych zdarzeń. Na początku dramatu mowa jest jedynie o jednym portrecie, malowanym olejem na płótnie (a więc techniką europejską), na którym Flora uchwycona jest w trakcie pisania dwuznacznego wiersza, zaczynającego się od słów [Stoppard 1995: 11]:

> Tak, jestem w gorączce niczym panna młoda w kąpieli,
> bez tajemnic, przemoknięta rozżarzonym powietrzem,
> które rozpuszcza się pod dotknięciem i rozlewa,
> skracając oddech, tak
> jestem odkryta, żar mnie odnalazł…

Jednak okazuje się, że nie tylko są jeszcze inne, ale ten portret, zdobiący okładkę tomu jej listów, jest niedokończony – z indyjskiego punktu widzenia, ponieważ brak w nim uszczegółowienia tła, co zdaniem syna Nirada, sugeruje, że sama postać nie została ukończona. Był również (w przedakcji) nieistniejący już, bo spalony przez zazdrosnego narzeczonego, portret pędzla Modiglianiego – ale ponieważ Flora była wtedy – i przez malarza, i przez kochanka – potraktowana przedmiotowo, nie żałuje już, że Modigliani nie namalował drugiego, choć byli tak umówieni. Najbardziej tajemnicza jest akwarela z jej aktem, którą równie uparcie co bezskutecznie tropi Pike. Malowana pod nieobecność modelki, okazuje się doskonała w perspektywie estetyki indyjskiej, ponieważ nasycona jest smakiem miłości. Siostra Flory, widząc ten portret potwierdza istotową wierność oryginałowi [Stoppard 1995: 67–68]. Wielokrotnie w tym kontekście przywoływana jest historia związku Kriszny i Radhy, archetypowej w kulturze indyjskiej relacji miłosnej. Flora jest kilkakrotnie zestawiana z Radhą. W tak ustanowionej sieci sugestii, podobną funkcję zyskuje również klasyczny portret Radhy podarowany Florze przez radżę Dżammapuru.

Idealny portret

Cel namalowania akwareli (Nirad namalował go dla siebie, obraz olejny był prezentem dla Flory) oraz fakt nieukończenia pierwszego obrazu olejnego sugerują jeszcze jedno odniesienie kulturowe – do słynnej

sceny z (również nieuszczegółowionym tłem przedmiotowym) obrazem z *Śakuntali* Kalidasy, klasycznego dramatu indyjskiego, w której wskazana zostaje funkcja wizerunku ukochanej [Kalidasa 1924: 111–115]. Idealny portret to taki, który jest przesycony smakiem miłości.

CZATURIKA: Oto obraz najjaśniejszej pani. (odsłania obraz)

WESOŁEK: Brawo! Brawo, mój przyjacielu! Nastrój można po prostu wyczytać z wdzięcznego rysunku. Mój wzrok jak gdyby się potyka o wypukłe światła i wklęsłe cienie obrazu.

SANUMATI: […] Głowę-bym[5] dała, że stoi przede mną moja przyjaciółka.

KRÓL: Jeśli nie wszystko na tym obrazie jest doskonałe, da się jeszcze poprawić. Sądzę jednak, że urok żywej piękności pozostanie nawet w nieudanym rysunku.

Żarliwa adoracja obrazu,

KRÓL: […] tu są znaki mojej miłości:
Ślad moich palcy, na brzegu widoczny,
A zaś to piętno farby zmazanej
Od łez pochodzi, od gorących łez
Czaturiko! Urocza okolica jest dopiero do połowy namalowana. Idź i przynieś mi farby!

w trakcie której ma miejsce również wyobrażeniowe uszczegółowianie tła przez elementy związane z ukochaną

SANUMATI: O, niechże namaluje tę okolicę, którą tak bardzo lubiła moja przyjaciółka.

KRÓL: Posłuchaj:
Chcę namalować rzekę Malini,
A na jej brzegu flamingów parę,
A dalej znowu Himalai zbocza,
Gdzie się gazele rozłożyły stadem,
I młodą sarnę, jak oko ociera
O rogi kozła pod drzewem cienistem,
Na którem wiszą z prostej rogoży
Plecione szaty.

---

[5] Zachowuję pisownię oryginału i cytuję obszerne fragmenty słynnej sceny, ponieważ jest klasycznym, prototypowym przykładem dramaturgicznego rozwiązania problemu złożonych relacji między zmysłowo postrzegalną rzeczywistością, sztuką, emocjonalnym wyobrażeniem i podmiotowej wobec nich postawy [zob. Patnaik 2004: 74].

[…]
Ale prawda. Nie pomyślałem jeszcze o […] ozdobach, które Śakuntala tak bardzo lubiła.
[…]
W uszach zatknięte kwiaty Śiriszy,
Których pręciki policzki głaszczą,
A potem jeszcze, o przyjacielu,
Kwiecia lotosu łodygi wiotkie,
Co na jej piersi zdala jaśnieją,
Niby jesienny miesiąca blask –
Stroju mej lubej dopełnić muszą.

powoduje, że przestaje być (w świecie przedstawionym) odróżnialny od zobrazowanej osoby:

WESOŁEK: Ale cóż to? […] Ah, to dopiero! Trzmiel-łajdak, co kradnie słodycz kwiatom, napastuje oblicze czcigodnej pani!

KRÓL: A odpędźże natręta!
[…]
Co? Nie chcesz mnie słuchać?
[…]

WESOŁEK: […] Przecież to obraz!

KRÓL: Jakto obraz?
[…]
O przyjacielu, jak mogłeś pozwolić sobie na taka złośliwość!
Kiedym pogrążył moje całe serce
W ułudzie szczęścia, że stoi przede mną
Ona – najdroższa,
O przyjacielu, w obraz bez życia
Pocoś zamienił marzenia słodkie,
Uśpiona pamięć pocoś obudził,
Poco, ah, poco?
(po jego twarzy spływają łzy).

Jednak ostatecznie ani obraz na płótnie, ani zmysłowo postrzegalna postać ukochanej nie stanowią o istocie doznania, lecz nastrój wzbudzany przez oba fenomeny. Osiągnięta dzięki żarliwej adoracji czystość emocji powoduje odpuszczenie win (zwieńczeniem przywołanej sceny jest zdjęcie klątwy i powrót Śakuntali), co jest warunkiem spełnienia i wyzwolenia.

Stoppard świadomie odwołuje się do indyjskiej tradycji estetycznej, nie tylko wplatając w dialogi dyskusje na ten temat [np. Stoppard

1995: 29], ale czyniąc ze smaku miłości (nie z uczucia[6]) strukturalną oś działań dramatycznych, które dopiero w tej perspektywie zdają się narastać i kulminować w ostatniej scenie, w której Flora stwierdza, że „przydarzyło się jej tutaj [w Dżammapurze] coś dobrego", co pozwoliło nie tylko pogodzić się jej ze sobą i swoją przeszłością, ale co sprawiło, że doświadczyła miłości, która wyzwoliła ją, tak jak Radhę, z doczesnych ograniczeń kulturowych. Flora utożsamia się w tej scenie z Radhą (co jest dodatkowo podkreślone użyciem wobec Radhy tej samej metafory, która wcześniej posłużyła Florze do opisania swojego stanu w trakcie malowania akwareli), stając się w ten sposób partnerką boga Kriszny [Stoppard 1995: 82–83]:

> moja dusza pewnie tu pozostanie, niczym smuga farby na papierze, jak gdybym zawsze tu była, niczym Radha, najpiękniejsza z pasterek, rozebrana do miłości w pustym domu.

Intymny charakter akwareli podkreślony jest zachowaniem w tajemnicy przed światem faktu jej istnienia (wiedzą o niej tylko najbliżsi – siostra i syn). Stanowi to w efekcie paralelę z faktem ukrycia przez Duszjantę obrazu Śakuntali po zdjęciu klątwy i powrocie królowej.

Dystans artystyczny

Dramat Stopparda ma, z jednej strony, nowoczesną konstrukcję (dekonstrukcja czasoprzestrzeni), mającą silne oparcie w europejskiej tradycji dramatyczno-teatralnej, z drugiej jednak w taką strukturalną ramę włożył treści, które nieodparcie kojarzą się z klasyczną estetyką indyjską. Zdaje się w ten sposób potwierdzać tezę Schechnera, że tym, co powinno być transferowane między kulturami, jest wiedza i mądrość, głębokie struktury antropologiczne [Schechner 1996]. W *Indian Ink* za taką „głęboką strukturę" można uznać indyjską teorię smaku (*rasa*)[7] i rozwiniętą na jej podstawie teorię sugestii (*dhvani*) [zob. Ingalis 1990], włącznie ze sformułowaną przez Abhinawaguptę „hipotezą, że szczytowe doświadczenie *rasa* jest podobne do samorealizacji"[8] [Patnaik 2004: 67; zob. również Higgins 2007: 49–50], która jednak wymaga właściwej postawy odbiorczej [Higgins 2007: 46–47].

---

[6] W estetyce indyjskiej istnieje ścisłe rozróżnienie między smakami (*rasa*) a emocjami (*bhava*); zob.: Higgins 2007: 44–49; Patnaik 2004: 22–52.

[7] Zob. bardzo zwięzły wykład w: Higgins 2007; znacznie obszerniejszy w: Patnaik 2004, lub bezpośrednio w: Bharatamuni 2000: 70–113.

[8] Ten motyw sugeruje szczególnie ostatnia scena dramatu.

Przywołane treści pozostają jednak jedynie w sferze sugerowanych kontekstów estetycznych i filozoficznych. W planie treści wyrażonych bezpośrednio mamy do czynienia głównie z politycznie i obyczajowo ustanowionym dyskursem międzykulturowym, na którego tle ukazana jest historia ostatnich dni samotnej w istocie i niedocenionej za życia kobiety[9]. Stoppard konsekwentnie buduje dystans do przedstawionych bezpośrednio zdarzeń, zaopatrując je w paradoksalny lub ironiczny w swojej wymowie komentarz jednego z bohaterów z odległej czasoprzestrzeni lub tak zestawiając je ze sobą, aby ich dyskursywna ważność się znosiła. Ten formalny zabieg, wraz z coraz silniejszą w toku działań dramatycznych sugestią istotowego tematu dramatu, jakim jest estetyczny smak miłości, świadczą z jednej strony o formalnym charakterze interakcji kulturowej, z drugiej zaś o konsekwentnym stosowaniu dystansu artystycznego, kategorii z dziedziny estetyki porównawczej.

Wprowadzenie perspektywy komparatystycznej wskazuje na inną jeszcze cechę dramatu. Współkulturowość, czy może raczej transkulturowość, zdaniem Pavisa, „w istocie przekracza poszczególne kultury w imię uniwersalności ludzkiej kondycji. Reżyserzy transkulturowi zajmują się partykularyzmami i tradycjami tylko po to, by wyłowić z nich elementy wspólne, niesprowadzalne do pojedynczej kultury". W tej praktyce dąży się do „połączenia – poprzez zapożyczenia tematów, form, idei – kilku mniej lub bardziej odległych w czasie i przestrzeni kultur" [Pavis 1997: 50].

Względnie niezależnie od intencji i kompetencji twórców faktycznym realizatorem, swoistym 'kamieniem probierczym' transkulturowości jest odbiorca czy to spektaklu, czy samego tylko dramatu. To on powinien faktycznie dokonać przekroczenia uwarunkowań kulturowych. Tym bardziej, że uniwersalność kategorii *rasa* jest hipotezą, która nie ma pełnego konsensualnego potwierdzenia. Dyskusja w tym względzie odbywa się w kilku skorelowanych (i czasami mylonych) zakresach. Najintensywniej badany dotyczy zagadnienia uniwersalności samych emocji (stanów emocjonalnych). Problematyczna jest liczba podstawowych i wtórnych stanów emocjonalnych, charakter ich kulturowych reprezentacji i kontekstów, a także ich cechy doświadczeniowe (głównie w odniesieniu do tzw. zdarzeń poprzedzających),

---

[9] Co ciekawe, właśnie społeczno-polityczny kontekst zdarzeń dramatycznych stanowi bardzo częsty temat wnikliwych analiz tego dramatu; sama akcja dramatyczna i jej tekstologicznie rozumiana koherencja traktowana jest jedynie jako niezbędna, jednak nie najistotniejsza anegdota służąca przedstawieniu międzykulturowej problematyki społeczno-politycznej; zob. np. Uchman 1998: 314–323; Kębłowska-Ławniczak 2004: 208–237; Russel 2004.

neurofizjologiczne i funkcjonalne [zob. Lewis, Haviland-Jones 2005; Zagrodzka 2011; Ekman, Davidson 2012]. Dotychczasowe, ostrożne konkluzje (również zwolenników kulturowego relatywizmu emocji [Scherer 2012]) wskazują na powszechność emocji podstawowych [zob. również: Frijda 2005; Solomon 2002], których estetycznymi korelatami są podstawowe smaki:

> sytuacyjne wyznaczniki emocji mają charakter zarówno uniwersalny (pod względem szeregu ich własności strukturalnych), jak i specyficzny kulturowo (z uwagi na różnice dotyczące wartości, praktyk społecznych, wzorców interakcji, historii, demografii, klimatu, ekonomii i struktury społecznej). Zakładać można, że pewne tematy zdarzeń wzbudzających emocje występują bardzo powszechnie, szczególnie dla takich prostych emocji, jak wstręt, gniew, smutek i strach. Jednak, gdy tylko ważności nabierają normy, wartości i praktyki kulturowe, szczególnie w przypadku złożonych emocji, jak wstyd czy poczucie winy, sytuacyjne wyznaczniki emocji stają się nieporównanie bardziej złożone i uzależnione od czynników kulturowych [Scherer 2012: 157].

Drugi zakres badań, znacznie rzadziej eksplorowany w ramach kulturowej psychologii emocji, dotyczy nie samych emocji, ale ich artystycznych reprezentacji [Tan 2005] i estetycznych korelatów [Higgins 2007]. W klasycznej estetyce indyjskiej, stanowiącej w tym względzie jeden z fundamentalnych punktów odniesienia[10], emocje (*bhava*) należą do porządku zjawiskowego, natomiast smaki (*rasa*) do porządku estetycznego, do tzw. „rzeczywistości uogólnionej" (*sadharanikarana*) [Byrski 1970; zob. również Gnolli 1985: XXII], mającej już ponadsubiektywny charakter [Higgins 2007: 49]. W szczególności smaku miłości (*śringararasa*) nie można zredukować do reprezentacji ani „miłości namiętnej", ani „miłości przyjacielskiej", uznanych w psychologii emocji za dwa podstawowe typy tego stanu [Hatfield, Rapson 2005], ponieważ należy on do innego porządku ontycznego i doświadczeniowego. Nie oznacza to, że Stoppard napisał klasyczny dramat sanskrycki (por. budowę klasycznego dramatu indyjskiego – Byrski 1997: 1–52). W konstrukcji *Indian Ink* ponowoczesna czasoprzestrzeń i postacie (oraz brytyjski kontekst historyczno-kulturowy) współgrają dramaturgicznie z elementami indyjskiej tradycji dramatyczno-estetycznej (oraz walki o tożsamość narodową). Zaproponował w ten sposób radykalnie nową

---

[10] Powodem jest bardzo precyzyjne i wszechstronne opracowanie problemu doświadczenia estetycznego (po wielowiekowej dyskusji na tematy poruszone w *Natyaśastrze*) przez Abhinavaguptę (X–XI w.) na kilka stuleci, zanim w Europie pojawił się problem dyskursywnej autonomii doświadczenia estetycznego. Tak więc to raczej europejska tradycja jest zestawiana z indyjską, niż na odwrót [zob. Solomon 2002; Solomon 2005; Shweder, Haidt 2005].

jakość lektury[11], niesprowadzalną ostatecznie ani do tradycji indyjskiej, ani do europejskiej, lecz wymagającą ich swoistej fuzji w postaci transkulturowej[12] przestrzeni o specyficznie antropologicznej charakterystyce budowanej w oparciu o korelaty emocjonalne, a więc w trybie bezpośrednio sytuującym się w rozpoznanej w psychologii emocji korespondencji z problematyką tożsamości, szczególnie w proponowanym tutaj ujęciu dynamicznym [zob. Haviland-Jones, Kahlbaugh 2005].

W zaproponowanej przez Steve'a Odina porównawczej interpretacji estetycznych tradycji wschodnich i zachodnich, na pierwszy plan wysuwa się problem dystansu artystycznego i skorelowanego z nim dystansu estetycznego. W odniesieniu do dramatu Stopparda najistotniejszy wydaje się, ujmując problem w ogromnym uproszczeniu, wypracowany w tradycji indyjskiej nurt estetyki opartej na kategorii dystansu i odbicia, w zestawieniu z teorią smaku, a dokładniej z dominującymi smakami miłości (od Bharaty do Anandavardhany) i spokoju (od Abhinawagupty) [Odin 2001: 13–15; Higgins 2007; Patnaik 2004]. Zauważmy, że w planie bezpośrednio wyrażonym w dramacie dominujący jest smak spokoju, wynikający ze zrównoważenia przeciwstawnych jakości. Natomiast w planie jakości sugerowanych dominuje smak miłości, mający swoją kulminację w końcówce dramatu. Pierwsza lektura sytuuje dramat w planie międzykulturowym, druga zaś w transkulturowym.

Niezbywalnym jednak warunkiem zaistnienia dystansu estetycznego, koniecznego dla rozpoznania nadrzędnej funkcji nastroju miłości i w efekcie wzbudzenia odpowiadającego mu smaku i w konsekwencji orzekania o transkulturowości samego dramatu, jest odpowiednia postawa estetyczna, wiązana zarówno we wschodnich, jak i zachodnich estetykach fenomenologicznych z kategorią psychicznego dystansu wobec zjawiskowego aspektu rzeczywistości, przy jednoczesnym nastawieniu na percepcję jakości transcendentnych [zob.: Odin 2001: 170–196].

---

[11] Ten problem pojawia się w relacjach interpersonalnych bohaterów dramatu, jednak w planie bezpośrednio przedstawionych działań nie znajduje on rozwiązania – miłość nie znajduje spełnienia. Rozwiązanie jest intencjonalnie zawarte w doświadczeniu estetycznym, sugerowanym w dramacie (dla 'odbiorców' portretów) i dramatem jako całością (dla czytelnika). Doświadczeniu, które dystansuje się od egzystencjalnego i zmysłowego kontekstu na rzecz meta-fizycznej, ale nadal ściśle antropologicznej przestrzeni jakościowej, zgodnej, jak się wydaje, w pewnym zakresie z intencjami Ingardena, do której może aspirować poznający i doświadczający człowiek.

[12] Z międzykulturowością lub kulturową transwersalnością Welscha mielibyśmy do czynienia, gdyby elementy jednej kultury były interpretowane w kategoriach drugiej, tzn. nie tworzyłyby nowej jakości, lecz translację lub mieszankę.

Przyjmując naszkicowaną perspektywę, należy stwierdzić, że możliwość zaistnienia dramatu transkulturowego zależy w równej mierze od składników i konstrukcji samego dzieła, co od kompetencji i postawy estetycznej jego odbiorcy.

3. Strategia dramaturgiczna[13]

Modalne zdarzenia deiktyczne

Zdarzenia deiktyczne, to znaczy zdarzenia jedynie wskazywane za pośrednictwem działań osób dramatu, znane są poetyce dramatu w trzech przede wszystkim trybach: akcji mówionej, rozgrywającej się „we wnętrzu postaci, w ich psychicznej ewolucji, w ich zamiarach i decyzjach", która „może być uzewnętrzniona jedynie w wypowiedziach" [Pavis 2002: 29]; opowiadania, będącego narracyjną z istoty (a więc odnoszącą się do przeszłości) „wypowiedzią postaci relacjonującą zdarzenia, które nie zostały bezpośrednio przedstawione na scenie" [Pavis 2002: 133] oraz teichoskopii (traktowanej jako odnosząca się do teraźniejszości odmiana opowiadania), będącej równoczesną relacją jednej z osób o zdarzeniach dziejących się poza sceną [Pavis 2002: 333, 550]. W każdym z tych trybów mamy do czynienia ze zdarzeniami przedstawionymi co prawda pośrednio, bo za pomocą wypowiedzi osób dramatu, ale których wiedza o tych zdarzeniach znajduje jednak bezpośredni wyraz w ich wypowiedziach – dla postaci (i odbiorcy) faktyczność tych zdarzeń nie ulega wątpliwości i wchodzą one w skład uświadamianych przez nie czynników motywujących ich dalsze działania. Dlatego wszystkie te zdarzenia traktowane są jako integralne składniki akcji przedstawionej.

Obok tak rozumianych zdarzeń istnieją w dramacie takie, które nie mają ani bezpośredniej, ani pośredniej reprezentacji scenicznej[14], są nieuobecniane, niemniej jednak stanowią integralny składnik świata przedstawionego. Istnienie tych zdarzeń w świecie przedstawionym

---

[13] Ten podrozdział stanowi kompilację dwóch, zmienionych wcześniejszych wersji opracowań: Bartosiak 2007a; Bartosiak 2010c.

[14] Nie są właściwymi zdarzenia deiktycznym, ponieważ nie stanowią bezpośredniego tematu wypowiedzi postaci (nie można ich zatem zaliczyć ani do opowiadania, ani do teichoskopii), a jeżeli nawet tak jest, to dla postaci ich status jest wątpliwy, modalny (nie mogą zatem być traktowane jako składniki akcji mówionej, które mogą dla postaci stanowić dramatyczny problem, jednak ich istnienie nie ulega dla nich wątpliwości, nie jest dla nich modalne).

jest modalne, tzn. są tam i nie są jednocześnie. Nie są, ponieważ nie są uobecnione; są, ponieważ uobecnione zostały ich bezpośrednie przyczyny lub skutki. W niektórych jednoaktówkach europejskich, a także w klasycznym dramacie japońskim Nō, zdarzenia te stanowią dramaturgiczne centrum świata przedstawionego, nie są jedynie przypadkowym z punktu widzenia akcji, niewyrażonym lub niewyrażalnym zdarzeniem, lecz faktem, który na mocy transcendentnych wobec świata przedstawionego praw wynika z uobecnionych zdarzeń lub ma w nich skutek. Zdarzenia te są właściwym, choć niewyrażonym bezpośrednio, przedmiotem dramatyzacji.

Epitasis

Formalne określenia jednoaktówki dotyczą najczęściej jej rozmiaru i związanej z nim specyficznej kondensacji akcji [Ratajczak 1996: 31–34], ograniczanej w pewnym typie tej formy (nazywanym czasem 'dramatem stacji' lub 'dramatem statycznym' [Pleśniarowicz 1994: 236]) jedynie do *epitasis*, a więc do momentu „szczególnego napięcia dramatycznego", pojawiającego się „bezpośrednio przed katastrofą" [Pavis 2002: 135]. Ten drugi typ charakteryzuje się znaczną redukcją akcji, w przeciwieństwie do kondensacji akcji w 'klasycznej' jednoaktówce. Redukcja dotyczy jednak tzw. 'akcji zewnętrznej', a więc uobecnianych w dramatycznym 'tutaj-teraz' fizycznych działań postaci. Redukcji 'akcji zewnętrznej' ('działań fenomenalnych' w rzeczywistości świata przedstawionego) towarzyszy jednoczesna intensyfikacja 'akcji wewnętrznej' ('działań noumenalnych'), a więc zdarzeń mających miejsce w wewnętrznym świecie postaci, w obszarze ich *psyche*. Oczywiście wewnętrzne przeżycia osoby dramatu zawsze były uobecniane, jednak w ścisłej interakcji z działaniami tych postaci, tworząc z nimi naprzemienny, dynamiczny związek przyczynowo-skutkowy. W przywołanym typie dramatu jednoaktowego akcja zewnętrzna stanowi jedynie niezbędne tło dla zdarzeń wewnętrznych, kreuje sytuację wypowiadania, niezbywalną w dialogu dramatycznym, nie wchodząc jednak w ciągłą interakcję z działaniami wewnętrznymi, ograniczając swój wpływ na dynamikę dramatu do dyskretnych (tj. nieciągłych) impulsów, punktów odniesienia dla właściwej akcji, stanowiąc dla niej rodzaj fenomenalnych 'kontrapunktów'.

W okresie modernizmu tego typu dramaty powstawały w ramach szerszej konwencji literackiej – symbolizmu; szerszej, bo obejmującej nie tylko inne, poza dramatem, rodzaje, głównie lirykę, ale szerszej również w odniesieniu do samych rozwiązań dramaturgicznych

– dramaty symboliczne, czy raczej symbolistyczne, to nie tylko krótkie formy jednoaktowe. Najbardziej znanym (i uznanym) twórcą dramatów tego typu był belgijski twórca, Maurice Maeterlinck. W opublikowanym w 1890 roku programowym tekście *Menus propos – le théâtre* („La Jeune Belgique", nr 9) stwierdza:

> Każde arcydzieło jest symbolem. […] Symbol poematu jest ogniskiem (*centre*), którego promienie rozbiegają się w nieskończoność, a promienie te, o ile wychodzą od arcydzieła bezwzględnego, […] mają doniosłość, którą ogranicza jedynie potęga biegnącego za niemi oka [cyt. za: Przesmycki 1994: LIX].

Miriam podziela ten pogląd:

> Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną; ukrywa za zmysłowemi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne pozazmysłowe horyzonty [cyt. za: Przesmycki 1994: LXV].

I daje własną, w oparciu o postulaty Maeterlincka, definicję symbolu:

> Symbol […] jest odtworzeniem rzeczywistości, w której formę, postacie i zjawiska zmysłowe mają swój sens zwykły, powszedni dla ludzi zadawalających się powierzchnią, lecz dla szukających głębiéj, kryją w swém wnętrzu otchłanie nieskończoności; zewnętrzna, widoma część symbolu musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego, tak, aby nawet dla tych, którzy żadnéj głębi szukać w niéj nie będą, miała zupełnie jasne, powszednie znaczenie; 'korzenie' zaś winien on 'miéć w ciemności', tj., za tym obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkreśne widnokręgi ukrytéj, nieskończonéj, wiekuistéj, niezmiennéj i niepojętéj istoty rzeczy [cyt. za: Przesmycki 1994: LXVII].

Dla tak określonego symbolu, jak twierdzi Maeterlinck,

> sztuka wydaje się zawsze jakby wykrętem, nie mówi nigdy otwarcie, twarzą w twarz. […] Sztuka jest maską prowizoryczną, pod którą intryguje nas Nieznane bez oblicza [cyt. za: Przesmycki 1994: LVIII].

Tak określonemu celowi miała służyć nowa technika dramaturgiczna, sprowadzająca się do trzech najważniejszych, według Krzysztofa Pleśniarowicza, postulatów. Po pierwsze, należało

> odkryć dla teatralnej prezentacji 'życie wewnętrzne' ('zamglone i na wpół bezwiedne drgnienia duszy'), za pośrednictwem 'dialogu wewnętrznego', poprzez zastąpienie kategorii akcji – kategorią sytuacji […]. 'Poezja nie ma innego celu – pisał Maeterlinck – nad strzeżenie wielkich dróg, wiodących od świata widzialnego do niewidzialnego'. To 'dramat statyczny', nieruchomy i w istocie swej milczący ujawnić ma dwubiegunową naturę bytu: zmysłowego i transcendentnego zarazem…

Po drugie,

> wprowadzić ‘tragizm życia codziennego’, według słów Maeterlincka: ‘rozmowę uroczystą i nieustanną samej istoty ludzkiej z przeznaczeniem’, przedstawić nastrojową ‘sztukę miłości i śmierci’, dwóch sił decydujących w polu nieświadomości o losie Maeterlinckowych bohaterów […].

I po trzecie,

> zastosować nowy styl dykcji dramatycznej, odwołujący się do rytmów i wibracji pozasłownych – dla odsłonięcia ‘duchowego jądra słów’ (tak typową dla wczesnego Maeterlincka manierę powtórzeń, refrenów, nawrotności słów symbolicznych […]). A także zrezygnować z podmiotowości jednostkowych postaci, których wypowiedzi, według określenia Petera Szondiego, oddawać mają ‘nastrój w duszach wszystkich’… [Pleśniarowicz 1994: 236].

Tak pomyślany profil formalny odnosił się do całej dramaturgii Meaterlincka. Nabiera jednak szczególnego znaczenia w odniesieniu do jego najkrótszych dramatów.

Ślepota

Z punktu widzenia akcji, jednoaktówki Maeterlincka rzeczywiście są bardzo statyczne, osoby dramatu prawie nic nie robią, ledwie się poruszają. W *Ślepcach* [Maeterlinck 1994b], dramatyczne tutaj-teraz ograniczone jest w zasadzie do wymiany zdań między protagonistami oraz zmian pozycji, w których siedzą lub stoją. Jedyne, co Ślepcy zdają się robić, wyraża czasownik „czekać”. To czekanie, czy może oczekiwanie, jest jeszcze bardziej statyczne niż Beckettowskie czekanie na Godota. Jednak bohaterowie Maeterlincka oczekują, również w przedakcji, na coś, czego nie potrafią wspólnie jednoznacznie określić; oczekiwanie w przedakcji wspierane było nadzieją, którą zapewniał każdemu z nich Ksiądz, który teraz i tutaj nie odzywa się, jest martwy. Ta zmiana ich sytuacji powoduje niepokój, który sprawia, że ich oczekiwanie, pozbawione już charakterystycznego dla nadziei wychylenia w przyszłość i ku bliżej nieokreślonemu ‘tam’, nakierowuje ich ku tutaj-teraz – zdają się słyszeć, czuć jakąś obecność, jakieś zjawienie się, lecz nie są w stanie tego zweryfikować, ponieważ są ślepi.

Z jednej strony ich nadzieje związane były z innym jakościowo, ale zdecydowanie doczesnym życiem; mieli w przedakcji nadzieję na (lepsze) życie, ich ówczesny stan traktowali jako przejściowy, niepełny. Jednocześnie, zmiana, którą jednoznacznie rozpoznali w swoim tutaj-teraz, a więc w swoim egzystencjalnym statusie, sugeruje radykalną

różnicę w stosunku i do tego, w którym znajdowali się w przedakcji, i do tego, w którym znajdują się obecnie. Maeterlinck zdaje się sugerować, że tym, co mogłoby im się teraz zdarzyć, jest jedynie śmierć, że to właśnie śmierć jest tym, co właśnie (w dramatycznym tutaj-teraz) się zdarza. Jednak, oprócz martwego Księdza i zintensyfikowanego oczekiwania, nic na nią nie wskazuje.

Z drugiej strony, ślepota osób dramatu nie jest jedynie fizjologiczną ślepotą. Typowa dla Maeterlincka „dykcja dramatyczna", by użyć sformułowania Pleśniarowicza, sugeruje, że ich ślepota dotyczy istoty rzeczy, esencji świata i życia, a przede wszystkim miłości.

> Najstarszy Ślepiec: Oto lata, lata całe jesteśmy razem i nie widzieliśmy się ani razu! Rzec by można, iż zawsze jesteśmy sami!… Trzeba widzieć, aby kochać…[15]

Ale on jest ślepy. Więc być może istota tego tragicznego *dictum* tkwi w jego gorzkim odwróceniu, być może *trzeba kochać, aby widzieć, aby nie być osamotnionym, aby żyć*… Ślepcy odczuwają, że właśnie coś się pośród nich dzieje, jednak nadal ani widzą, ani kochają, ani czują się mniej samotni, ani nadal paradoksalnie nie są razem, bo ich wspólnota jest postrzegana przez nich jedynie jako cecha przypadłościowa, nie mająca nic wspólnego z istotą egzystencji.

Zauważmy, że sugerowane w całym tekście dramatu zdarzenie nie jest ani katastrofą, ani rozwiązaniem akcji w klasycznym sensie tych terminów. Co więcej, trudno zdecydowanie orzec, czy w rzeczywistości dramatycznej ma ono miejsce. Wskazują na to jedynie wypowiedzi ślepców. Wypowiedzi te jednak nie są wiarogodne, ponieważ są to osoby ociemniałe, a więc ich świadectwo odnośnie do zjawiskowej strony rzeczywistości nie jest pewne, oraz dlatego, że same nie są tego pewne, ani również, co ciekawe, w tej pewności ani w jej braku zgodne.

Śmierć

Nieco bardziej jednoznaczną sytuację mamy w dramacie *Intruz* [Maeterlinck 1994a]. Dramatyczne teraz obejmuje kilka nocnych godzin przed północą. Również tutaj postacie czekają, również tutaj mają nadzieję na dobre rozwiązanie (w pokoju obok dramatycznego tutaj leży ciężko chora krewna), również tutaj tkwią nieomal w bezruchu, zamknięci w ograniczonej domem przestrzeni. Jednak w tym dramatycznym tutaj-teraz mamy wyraźnie do czynienia ze zdarzeniem, które nie

---

[15] Maeterlinck 1994b: 31. Por. Maeterlinck 1901a: 274.

zostało przedstawione, lecz jedynie jednoznacznie zasugerowane. Tym zdarzeniem jest śmierć, która sama w sobie nie należy do świata zjawiskowego, choć w tym właśnie świecie objawiają się jej nieuchronne skutki (tak przynajmniej sugeruje Maeterlinck). Tym razem dramaturg wykorzystał więcej i bardziej sugestywnych środków, aby przekonać o tym odbiorcę. Podobnie jak w *Ślepcach* osoby dramatu odczuwają jakąś obecność, której do końca nie mogą zweryfikować. Najwięcej wypowiada się na ten temat Dziad, który jest ślepy, więc pozostałe postacie przyjmują jego rewelacje z coraz większą rezerwą. Ale on, w przeciwieństwie do bohaterów *Ślepców*, jest całkowicie pewny swoich wrażeń. Oprócz czasem sprzecznych wypowiedzi osób dramatu Maeterlinck sugeruje czyjeś lub jakieś zjawienie się w dramatycznym tutaj-teraz również w didaskaliach. W pewnym momencie, po dziesiątej, słychać skrzypienie furtki w ogrodzie, ale nikt nikogo nie widzi; furtka została otwarta, ale nie wiadomo, kto to zrobił, bo Służąca tylko ją zamknęła; słychać ostrzenie kosy w ogrodzie, ale nie widać kto ją ostrzy, bo postać jest skrywana przez cień drzewa; słychać kroki w domu, ale, jak się okazuje, nikt nie wie, kto jest ich sprawcą. Gdy tuż przed jedenastą do pokoju ma wejść Służąca, Dziad słyszy lub czuje czyjąś jeszcze obecność, ale w drzwiach ukazuje się wszystkim tylko Służąca; Ojciec wyraźnie czuje napieranie na drzwi i strofuje Służącą, żeby ich nie popychała, ale Służąca stoi „trzy kroki ode drzwi" [Maeterlinck 1994a: 11][16]. Dziad czuje zapadającą ciemność, choć jest ślepy i rozróżnia tylko „wielką jasność", ale światła w pokoju nadal się palą; Służąca wychodzi, ale Dziad jest pewien (i nie może uwierzyć zapewnieniom pozostałych), że do pokoju ktoś wszedł i usiadł przy stole, wskazuje nawet dokładnie miejsce; jest pewny, że coś się wydarzyło i stwierdza: „Widzę dobrze, że coś się stało", na co Stryj ripostuje: „To pan widzi lepiej niż my" [Maeterlinck 1994a: 11–12][17]. Właściwie wszystkie wypowiedzi postaci stanowią bezpośrednią reakcję na *nie zjawiskowe* zdarzenie, mające miejsce w dramatycznym tutaj-teraz, lub są dyskusją na temat tego zdarzenia. Jest wiele sugestii w tekście głównym i pobocznym, że tym zdarzeniem jest śmierć. Ostateczne potwierdzenie ma miejsce w ostatniej sekwencji tuż po dwunastej. W didaskaliach czytamy:

> Północ wybija, a z ostatnim uderzeniem ma się wrażenie nieodparte, że się słyszy szmer jakiś bardzo niewyraźny, jak gdyby ktoś powstał nagle w największym pośpiechu.
> Dziad (dreszczem niezwykłej grozy przejęty) Kto to wstaje? [Maeterlinck 1994a: 17] [18].

---

[16] „à trois pas de la porte" [Maeterlinck 1901b: 224].

[17] „L'Aïeul: […] Je vois bien qu'il y a quelque chose!… L'Oncle: En ce cas, vous voyez mieux que nous" [Maeterlinck 1901b: 227].

[18] ,,Minuit sonne et, au dernier coup, il semble, à certains, qu'on entende, trés vaguement, un bruit comme de quequ'un qui se léverait en tout hâte. L'Aïeul,

Wkrótce okazuje się, że w pokoju obok właśnie umarła kobieta. Pośród postaci, w dramatycznym tutaj-teraz, pojawiła się nieobecna zjawiskowo osoba dramatu, której działania, a dokładniej ich zjawiskowe skutki, weszły w bezpośrednią interakcję z wypowiedziami i działaniami osób dramatu, co więcej, właśnie ta nieobecna zjawiskowo postać wydaje się faktycznym (tytułowym) protagonistą. Jednak najważniejszy wydaje się fakt, że osoba ta jest istotowo obecna w rzeczywistości przedstawionej, a nie w jakimś innym świecie, do którego znaki tej rzeczywistości odsyłają.

Otarcie łez

Z podobnym typem reprezentacji mamy do czynienia w ukształtowanej w średniowieczu estetyce japońskiej, a szczególnie w poetyce dramatu Nō.

> Kiedy płaczesz w Nō, umieszczasz swoją dłoń naprzeciw twarzy, ale nie po to, aby pokazać, że płaczesz, lecz po to, by otrzeć łzy. Działanie jest zupełnie neutralne i jest w nim ocieranie łez, nic więcej. Nie ma znaczenia, jak to robisz; niektórzy aktorzy opuszczają oczy, inni patrzą w górę. Proste działanie ocierania łez zostało wybrane jako paradygmat aktu płaczu. Wszystkie inne niekonieczne gesty zostały wyeliminowane[19].

W ten sposób istotę reprezentacji w konwencji Nō określa Hideo Kanze, aktor kultywujący tradycję szkoły Kanze, wywodzącej się bezpośrednio od Zeamiego Motokiyo, piętnastowiecznego aktora i autora najbardziej obecnie znanych traktatów poświęconych poetyce i estetyce Nō.

Praktyka sceniczna i dramaturgiczna, opierająca się na tego typu reprezentacji, klasyfikowana jest z reguły jako konwencja symboliczna, czyli taka, w której składniki rzeczywistości przedstawionej i relacje między nimi odsyłają do jakiejś innej, nie przedstawionej realności. Jednak konwencja Nō nie zakłada istnienia żadnej innej, poza

---

tressaillant d'une époyvante spéciale: Qui est-ce qui s'est levé?" [Maeterlinck 1901b: 243–244].

[19] ,,When you cry in Noh, you put your hand in front of your face, but this is not to show that you are crying, it is to dry the tears, nothing more. It doesn't matter how you do it, some actors lower their eyes, other actors look up. The simple action of drying tears has been chosen as a paradigm for the act of crying. All other unnecessary gestures have been eliminated" [cyt. za: Barba, Savarese 1995: 257]. W polskim wydaniu *Sekretnej sztuki aktora* pojawiają się ręce, podczas gdy ten paradygmatyczny gest wykonywany jest jedną ręką; wskazuje na to również zamieszczona w obu wydaniach fotografia [por. Barba, Savarese 2005: 287].

przedstawioną, rzeczywistości. Nō jest wszakże, ze względu na wysoki stopień stylizacji, swoistą hieratyczność określane jako symboliczne, szczególnie wtedy, gdy jest zestawiane ze współczesnymi konwencjami europejskimi – naturalizmem czy realizmem psychologicznym. René Seiffert twierdzi, że mamy do czynienia ze szczególną odmianą realizmu poetyckiego [Seiffert 1960: 211–212]. Również Donald Keene wskazuje na silne poczucie realizmu w Nō [Keene 2001: 89–92]. Obaj badacze odwołują się do poglądów Zeamiego, powszechnie uważanego za pierwszego kodyfikatora poetyki Nō, który twierdził, że jedną z podstawowych powinności aktora jest wierne naśladowanie rzeczywistości. Zalecał uczniom podpatrywanie i studiowanie gestów, sposobów poruszania się i zachowania ludzi w różnych sytuacjach w celu późniejszego wykorzystania w praktyce scenicznej. Jednak celem tych zabiegów nie było werystyczne kopiowanie zaobserwowanych gestów i zdarzeń. Sama obserwacja i studiowanie otaczającej rzeczywistości podporządkowane miało być nadrzędnemu celowi – rozpoznaniu skrytego zarówno w zachowaniach najbardziej pospolitych ludzi, jak również w gestach arystokracji „tajemnego piękna", wskazującego na istotę rzeczywistości leżącą u podstaw jej zjawiskowego aspektu. Zatem nie wizerunek rzeczywistości jest celem, lecz jej istota. I to właśnie te gesty, zdarzenia i wyglądy, które najlepiej reprezentują ich własną istotę, stanowią właściwy przedmiot naśladowania [Zeami 2000: 140–145, 152–153]. Reprezentacja Nō jest zatem symboliczna w tym sensie, że to nie postrzegane zmysłowo przedmioty i zdarzenia są jej celem, stanowią jedynie niezbędne teatralne medium; realistyczna natomiast w tym znaczeniu, że nie odsyła do żadnej innej rzeczywistości poza tą, której przejawy zjawiskowe przedstawia i za ich pośrednictwem z tą właśnie rzeczywistością mamy w sztuce do czynienia.

Tajemne piękno

Podstawową kategorią służącą do opisu poetyki Nō jest znana w Japonii od średniowiecza kategoria *yūgen*. Najczęściej oddaje się ją za pomocą zbitki „tajemne piękno", „tajemny czar". Przez wieki obrosła wieloma szczegółowymi znaczeniami i interpretacjami, wynikającymi po części z powszechności jej użycia, po części z wpisanej w nią nieoznaczoności. Jest to kategoria jednocześnie metafizyczna, poznawcza i estetyczna.

Yū, pierwszy składnik słowa *yūgen*, zwykle konotuje znikomość lub brak wyrazistości, w sensie negowania solidności samoistnego istnienia bądź sugerowania

> niesubstancjalności, czy też dokładniej 'rozrzedzenie' fizycznej konkretności w sferze rzeczywistości empirycznej. *Gen*, drugi składnik słowa, oznacza przyćmienie, mrok bądź ciemność. Jest to ciemność wywołana głębią tak rozległą, że posługując się fizycznym zmysłem wzroku w żaden sposób nie możemy dotrzeć do jej krańców. Innymi słowy, jest to taka ciemność, która panuje w obrębie głębi niepoznawalnej.

Toshihiko Izutsu, analizując „metafizyczne tło teorii Nō", tak opisuje tę kategorię [Izutsu 2001: 72–73]:

> Piękno *yūgen* jest spokojne, delikatne, subtelne i dwuznaczne, ponieważ opiera się na uświadomieniu sobie niesubstancjalnej i ograniczonej natury egzystencji ludzkiej. Jest to piękno zrodzone z duchowej aspiracji i tęsknoty motywowanej pragnieniem posiadania zmysłowych wizerunków niewysłowionej, ponadzmysłowej rzeczywistości okrytej wiecznym milczeniem i pozostającej zagadką tkwiącą w samym sercu zjawiskowego świata.

Dźwięki, gesty, słowa oraz ich zestawienia i wzajemne związki reprezentują zatem leżącą u ich podłoża istotę rzeczywistości. W tradycji buddyjskiej istotą rzeczywistości jest Pustka. Samej Pustce przypisywana jest najwyższa wartość metafizyczna. Z kategorią Pustki związana jest antropologiczna kategoria Umysłu Buddy, a więc umysłu zrealizowanego, nieodróżnialnego od samej Pustki[20]. W wymiarze estetycznym ta najwyższa wartość metafizyczna znajduje swoje odzwierciedlenie w swoim wizerunku estetycznym, czyli – jak pisze Izutsu – „niewyartykułowanej całości, czystej i nieskazitelnej, Najwyższego piękna w stanie 'sprzed splamienia i skażenia bytem'. W japońskiej Drodze Estetyki (*gei-do*, lub *michi*) – obejmującej sztukę Nō jako gatunek typowy – za wartość estetyczną uważana jest właśnie tak pojmowana metafizyczno-estetyczna wartość" [por. Thornhill 1993: 5–10, 174–178; Odin 2001: 19–24[21]]. Sam zaś spektakl aktywuje „pole kontemplacji" istoty rzeczywistości przedstawionej [Izutsu 2001: 76].

Między przed a po

Zewnętrzna rama strukturalna dramatu Nō [Hoff, Flindt 1975: 97–99] wskazuje na zdarzenie, nigdy nieprzedstawiane na scenie, a jednak będące ośrodkiem wszystkiego, co przedstawione. Klasyczna konstrukcja dramatu Nō jest dwudzielna: przed i po tańcu *shite*,

---

[20] Co można traktować jako jedną z kulturowych konceptualizacji tożsamości źródłowej.

[21] Zob. również obszerne studium praktyk performatywnych, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu soteriologicznego, w: George 1999: 135–200.

odpowiednika europejskiego protagonisty. Te dwie części są dodatkowo oddzielone tzw. *ai-kyogen*, będącym z reguły również tańcem, ale o radykalnie innym, bo częstokroć farsowym charakterze, podczas gdy pozostałe części są wyraźnie poważne i hieratyczne. W trakcie *ai-kyogen*, *shite* jest nieobecny na scenie. 'Przed' i 'po' odnoszą się nie tylko do struktury formalnej, ale również do treści przedstawienia, sugerując, że w trakcie nieobecności *shite* doznał wewnętrznej przemiany[22]. *Mae-ba*, część 'przed', opisuje sytuację protagonisty, która jest intensyfikowana do najwyższego stopnia nasycenia emocjonalnego, że każdy najmniejszy gest egzystencjalny postaci musi prowadzić do przesilenia i zmiany, jednak tuż przed nią *shite* opuszcza tutaj-teraz dramatu. Wtedy ma miejsce *ai-kyogen*, wprowadzając radykalnie inną atmosferę i perspektywę, niekoniecznie związaną z głównym tematem i problemem *shite*. W *nochi-ba*, *shite* jest ukazany w sytuacji z reguły radykalnie różnej, tak jakby uległ wewnętrznej przemianie – odbiorcom przedstawione są jedynie skutki, jakie w kontekście kultury japońskiej właściwe są takim przemianom wewnętrznym, wiążąc je z głębokim, pozarozumowym i niewyrażalnym objęciem umysłem istoty swojej aktualnej sytuacji emocjonalnej i egzystencjalnej.

Tym, co wydaje się szczególnie istotne w proponowanej perspektywie porównawczej jest wpisany w konwencję Nō fakt przedstawiania jedynie fenomenalnej strony zdarzenia wewnętrznego, którego istotę uważa się tradycyjnie za niewyrażalną jakimikolwiek środkami zmysłowymi. Tym, co można wyrazić, są jedynie fenomenalne aspekty przyczyn i skutków takiego zdarzenia, które jednak same w sobie, w oderwaniu od tak pojętej całości przyczynowo-skutkowej, niczym nie różnią się od zdarzeń i jakości znanych z codziennego doświadczenia, co więcej, nie tylko są od nich nieodróżnialne, ale są właśnie tymi codziennymi doznaniami. Odbiorca dramatu i spektaklu Nō, na mocy wielowiekowej konwencji wie, że to, co mu zostanie zaprezentowane, jest jedynie zewnętrzną, zjawiskową stroną istoty przedstawionej rzeczywistości. Nastawiony jest zatem na jej kontemplację. Należy dodać, że za zjawiskowe uważa się również, w przeciwieństwie do europejskich symbolistów, wrażenia i wyobrażenia wewnętrzne, w tym emocjonalne i intelektualne. Istota rzeczywistości, w swej zupełności, jest zatem całkowicie niewyrażalna, zarówno wewnętrznie, jak i zewnętrznie. Tak emocjonalne obrazy, jak również systemy racjonalne mogą być jedynie w pewnej relacji do istoty rzeczy, nie wyrażają jej bezpośrednio.

---

[22] Zgodnie z ustaleniami Estery Żeromskiej, taka struktura jest charakterystyczna dla „około siedemdziesięciu procent całego repertuaru dramatycznego nō" – Żeromska 2003: 180; zob. Ortolani 1995: 132–135.

Teatralizacja wewnętrznej przemiany *shite* nie ogranicza się jedynie do planu strukturalnego. W kontekście konwencji Nō, związanej z estetyką i antropologią buddyjską, przemiana wewnętrzna oznacza przede wszystkim przemianę świadomości i samowiedzę. Indukowana działaniami *shite* świadomość dotyczy w pierwszym rzędzie uświadomienia właściwych jednostce splamień serca/umysłu, traktowanych jako podstawowe przeszkody na drodze do pełnej samorealizacji. Tym, co należy pokonać, jest przywiązanie do pragnień i ich przedmiotów, tak realnych, jak wyobrażonych. Za kardynalne uznaje się zatem zyskanie dystansu poznawczego i emocjonalnego do tych właśnie treści świadomości, a następnie ich rozpoznanie i zrealizowanie.

Namiętność przemieniona w bluszcz

Silny związek kodyfikatorów Nō z buddyzmem ezoterycznym sugeruje, że jest to podstawowy wątek tematyczny w tej konwencji estetycznej [zob. Thornhill 1993: 5–20; Odin 2001: 111–117]. Jednego z najlepszych przykładów dostarcza przełożona na język polski sztuka *Teika* [Rodowicz 1993], której autorstwo przypisywane jest najczęściej Komparu Zenchiku Ujinobu, zięciowi i duchowemu spadkobiercy Zeamiego. Dramat nawiązuje do, jak to ujmuje autorka przekładu, Jadwiga M. Rodowicz, „namiętności zakazanej, rozłąki i uczucia, które trwa całą wieczność", charakterystycznej dla legendarnego związku między Shokushi naishinnō, niepierworodną córką cesarską, i dworzaninem, a później mnichem Fujiwara Teika. „Sztuka traktuje o perypetiach duszy Shokushi naishinnō, którą po śmierci nadal ściga namiętność Teiki. Namiętność ta przemieniona w bluszcz […] oplata kamień nagrobny Shokushi i uniemożliwia wyswobodzenie się duszy ze związków z doczesnością" [Rodowicz 1993: 125]. Duch kochanki (*shite*), mimo uzyskania bezcennych nauk od mnicha (*waki*) nie uwalnia się od bluszczu. Ostatnia kwestia chóru może jednak sugerować[23] uwolnienie od cierpienia, mimo kontynuacji namiętnego związku [Rodowicz 1993: 143]:

Lecz łzy znikają i rosa
opada z liści bluszczu,

[23] W komentarzu do sztuki J. M. Rodowicz formułuje serię pytań i wątpliwości odnośnie do sensu zakończenia (np.: „Czy Shokushi […] w gruncie rzeczy pragnie zbawienia czy miłosnej udręki?", czy „Dlaczego powraca do grobu i pozwala 'upartym bluszczom Teiki' opleść się na nowo?") otwierając tym samym modalną przestrzeń interpretacyjną, w której można usytuować przedstawione w dalszych rozważaniach wnioski.

a bóstwo w Karuzaki
wstydliwie, tak jak ja
taniec swój tańczy nocą,
przysięgą miłości zaklęte.
Na nowo mnie oplata
Teiki zielony bluszcz,
on wrócił – i ja wracam
do siebie.
Tak jest nietrwały, a przecież
znów z nim spleciona
ginę…

Kobieta nie rezygnuje z namiętności, pozostaje wierna swojemu ukochanemu. Jednak miłość, mimo trwania, traci swoją moc jako źródło cierpienia, ponieważ „ja" *shite* zyskało do niej dystans (bluszcz oplata grób, nie samą kochankę) i rozpoznało jej nietrwałą naturę (bluszcz jest zielony, ale tak jak życiodajna i magiczna rosa z niego opada, tak również łzy cierpienia znikają). W świecie zjawiskowym nic się nie zmieniło, również symptomy związku nadal trwają (bluszcz oplata grób kobiety). Sugerowana tekstem przemiana może dotyczyć „ja", które dzięki zdystansowaniu odzyskało właściwą mu naturalną samoświadomość nie skupianą już na pragnieniach i ich przedmiotach („i ja wracam do siebie"), co było uprzednio źródłem cierpienia. Cała sytuacja dramatyczna staje się w ten sposób, opisywanym przez Izutsu, polem kontemplacji, w którego centrum znajdują się akty świadomości *shite* [Izutsu 2001: 76–78].

Wpisana w tekst dramatu możliwość uzyskania dystansu „ja" do świata zjawiskowego znajduje swoją teatralizację w postaci wycofania się *shite* w kulminacyjnym momencie spektaklu poza obręb scenicznego tutaj-teraz. *Shite* na moment przestaje być pierwszoplanową fenomenalną figurą i znika w tle, z którego się przed i po tym akcie wyodrębnia. Jak gdyby przenikał przez zjawisko do istoty scenicznego tutaj-teraz, czyli do istoty swojej własnej sytuacji. Zdarzenie to ma jednak z punktu widzenia odbiorcy charakter modalny, ponieważ, jak zauważa Odin w swoim studium estetyki porównawczej, niezbędna dla jego rozpoznania jest właściwa „postawa mentalna", jako „warunek wstępny dla doświadczenia estetycznej jakości *yūgen*" [Odin 2001: 111]. Co więcej, tę samą „postawę kontemplacyjnego dystansu" musi mieć również aktor [Odin 2001: 113]. Tak więc, faktyczne zaistnienie w teatrze wewnętrznej przemiany *shite* uwarunkowane jest wstępnie właśnie postawą kontemplacyjnego dystansu zarówno ze strony aktora, jak i ze strony widza. *Shite*, uprzedni wobec aktora i widza, (od)zyskuje ją dzięki nim. Oni zaś, dzięki *shite* (od) zyskują sugerowaną przezeń samowiedzę.

Stasis

Na gruncie europejskim trudno byłoby znaleźć dramat precyzyjnie realizujący poetykę Nō. Obok pewnych analogii z postulatami i realizacjami modernistycznego symbolizmu, są również nieredukowalne różnice, szczególnie w metafizycznym kontekście ustaleń estetycznych. W odniesieniu do dramatów Maeterlincka, różnica dotyczy również samego modalnego zdarzenia deiktycznego – o ile w Nō mamy do czynienia z wewnętrzną, subiektywną w istocie, przemianą protagonisty, o tyle autor *Intruza* i *Ślepców* dramatyzuje zdarzenie abstrakcyjne i obiektywne – śmierć. Dodatkowo, Maeterlinck nie tylko uobecnia w dramatycznym tutaj-teraz samo zdarzenie, ale w analogiczny pośredni sposób animizuje jego sprawcę. Dlatego też w żadnym wypadku nie można traktować dramaturgii Maeterlincka jako realizacji poetyki Nō. Choć pewne analogie w samej technice dramatyzacyjnej wydają się czytelne – dla obydwu poetyk wspólna jest wyraźna sugestia, wskazująca istnienie niewyrażonego i jednocześnie centralnego dla konstrukcji akcji zdarzenia.

Znacznie bliższy estetyce japońskiego Nō, przede wszystkim w autorskiej intencji,[24] był William Butler Yeats, który z jednej strony radykalnie przeciwstawiał się zbyt emocjonalnemu jego zdaniem symbolizmowi Maeterlincka, z drugiej zaś zafascynowany teatrem japońskim starał się wykorzystać tę poetykę do „stworzenia nowego dramatu symbolicznego", bardziej intelektualnego, opartego „na odwiecznych symbolach". Zdaniem Wandy Rulewicz,

> Yeats nie szukał w dramacie katharsis, ale spokoju („stilness"), momentu równowagi emocjonalnej, która umożliwi widzowi dotarcie do własnej głębokiej wiedzy. Miał to być element stasis, w którym umysł ze stanu emocjonalnego przechodzi w absolutny spokój. Środkiem do tego celu było wprowadzenie na wzór Japończyków pustej

[24] Podnoszone są zarzuty dotyczące zarówno pewnej dowolności w realizacji ściśle skodyfikowanej poetyki Nō (której Yeats nie mógł znać wystarczająco dogłębnie), jak również planu treści, znacznie odbiegającego w realizacjach autora *Czterech sztuk dla tancerzy* od kontekstu metafizycznego sztuk japońskich (co nie powinno jednak dziwić, ponieważ celem Yeatsa była nie tylko rewitalizacja tradycji gealickiej, z jej własną metafizyką, ale wprowadzenie do praktyki dramatycznej i teatralnej uniwersalnej, jego zdaniem, symboliki łączącej ludzkość z Anima Mundi; w konwencji Nō upatrywał zaś uniwersalną technikę dramaturgiczną, która miała pomóc w realizacji tego celu) – por. Rulewicz 1994: 5–15 oraz Sekine 1989: 232–237. Nie zapominając o nieusuwalnych różnicach, przywołuję pewne rozwiązania dramaturgiczne jedynie w celu rozpoznanie analogii formalnych związanych z modalnymi zdarzeniami deiktycznymi, nie zaś w celu uzasadnienia tezy o całkowitej lub częściowej przystawalności wizji przedstawionych światów.

sceny, na której aktorzy mówiliby, czy raczej śpiewali swe role w stylu najdalszym od potocznego języka, odbywali obrzęd. Dopiero w takim otoczeniu widz może zwrócić się do zbiorowej podświadomości [Rulewicz 1994: 9].

Pierwszym dramatem, który miał realizować nową technikę dramaturgiczną była sztuka *Przy Źródle Jastrzębia* [Yeats 1994: 97–112]. Jej budowa jest wyraźnie wzorowana na klasycznym dramacie japońskim. Zdarzeniem kulminacyjnym jest w niej taniec Strażniczki Źródła, w trakcie którego protagonista (Młodzieniec) powinien zaczerpnąć wody ze Źródła Nieśmiertelności, co ma symbolizować jego przemianę. Zastosowanie podobnej do Nō konwencji w konstrukcji świata przestawionego sugeruje, że to centralne zdarzenie ma miejsce, choć nie zostaje ani bezpośrednio, ani pośrednio uobecnione. Dramat otwiera inwokacja chóru Muzyków:

Przed źrenicę umysłu przyzywam
Martwe źródło, co dawno już wyschło [Yeats 1994: 99][25].

Akcja dramatu, składająca się prawie wyłącznie ze zdarzeń deiktycznych (głównie akcji mówionej i opowiadań), nakierowana jest na zbudowanie atmosfery niespełnionego oczekiwania Starca, który spędził przy Źródle wiele lat, jednak nie dane mu było zaczerpnąć zeń wody, mimo iż Źródło wypełniało się nią trzykrotnie. Do Starca dołącza Młodzieniec, który jest tutaj po raz pierwszy i właśnie teraz chce spełnić to, czego nie udało się Starcowi nigdy dotąd.

Starzec

[…]
Jak ty przybyłem tutaj, jak ty młody
Zarówno ciałem, jak umysłem. Żagiel
Mój tak jak tobie zdał mi się szczęśliwy.
To źródło było suche, więc usiadłem
Tuż obok niego i na cud czekałem,
Na cud wezbrania, czekałem przez lata;
[…] i ani w ciemności,
Ni w blasku zbytnio się nie oddalałem,
Żebym mógł zawsze usłyszeć plusk wody.
A jednak zwiedli mnie tancerze. Trzykroć
Sen na mnie spadł, a gdy się budziłem,
Dobrze widziałem na kamieniach ślady –
Ślady wilgoci [Yeats 1994: 105][26].

---

[25] „I call to eye of the mind / A well long chocked up and dry" [Yeats 1972: 208].

[26] „*Old Man*. I came like you / When young in body and in mind, and blown / by what had seemed to me a lucky sail. / The well was dry, I sat upon its edge, / I waited the miraculous flood, I waited / While the years passed (…) and neither in dark nor

W kulminacyjnym momencie, w trakcie tańca Strażniczki Źródła, Starzec śpi (jak trzykrotnie wcześniej), Młodzieniec zaś siada niewzruszony. Wydawać by się mogło, że dzieje się z nim to, co przytrafiało się Starcowi – zostaje omamiony tańcem; a jednak jest różnica – Starzec pozostaje przy Źródle, gdyż usypiał całkowicie bezwolny, podczas gdy Młodzieniec nie pogrążył się we śnie, lecz póki trwał taniec, czuwał na tyle, na ile pozwalała mu jego ludzka kondycja.

Pierwszy Muzyk

Boże, broń mnie
Przed straszliwym nieśmiertelnym ciałem,
Co się nagle w żyłach rozlewa.
[…]
Szał go teraz pochwycił, bo blednie,
Bo się chwieje cały i słania.
[…]
Słyszę wodę, tak, płynie już, płynie;
Spójrz tam błyszczy. Usłyszał jej plusk.
Spójrz odwrócił głowę w tę stronę [Yeats 1994: 109–110][27].

Jednak w tym właśnie momencie Strażniczka odciąga go od Źródła, Młodzieniec odchodzi za nią „jak pogrążony we śnie" („as if in a dream"); Strażniczka „pierzchła" („She had fled") przed nim „i skryła się w skałach" („and hidden in the rocks"). Mogłoby się wydawać zatem, że powtórzyła się historia Starca. Jednak coś się wydarzyło poza dramatycznym tutaj-teraz, ponieważ Młodzieniec po powrocie na scenę zachowuje się tak, jakby zaczerpnął nieco 'mocy' ze źródła i stał się bohaterem narodowym, Cuchulainem, zwycięskim wojownikiem walczącym z orężem w ręku. Końcowe pieśni chóru zdają się to potwierdzać, sugerując jednocześnie, że nie o takie zdarzenie chodziło, ponieważ Młodzieniec zamiast zostać bohaterem narodowym, mógł stać się bohaterem wewnętrznym, walczącym zwycięsko z trudami codziennego życia; zamiast (żywą) legendą, mógł stać się dojrzałym człowiekiem. Yeats nie stwierdza wprost, ani czy zdarzenie faktycznie zaszło, ani jaki w istocie ma charakter.

---

shine / Wandered too far away to have heard the plash, / And yet the dancers have deceived me. Thrice / I have awakened from a sudden sleep / To find the stone were wet" [Yeats 1972: 213–214].

[27] „*First Musician.* O God, protect me / Form a horrible deathless body / Sliding through the veins of a sudden. (…) The madness has laid hold upon him now, / For he grows pale and staggers to his feet. […] I have heard the water plash; it comes, it comes / Look where it glitters. He has heard the plash; / Look, he has turned his head" [Yeats 1972: 217–218].

Bachanalia czy zbawienie?

Podobna modalność wpisana jest również w tytułowe zdarzenie jednej z późniejszych jego sztuk, *Zmartwychwstania* [Yeats 1994: 113–129]. Tym razem dotyczy przede wszystkim zbiorowości, nie tylko protagonistów. Dramatyczne 'tutaj', to miejsce, w którym odbyła się Ostatnia Wieczerza; 'teraz' to trzeci dzień po Ukrzyżowaniu. W pierwszej części Izraelita i Grek toczą filozoficzno-religijną dysputę dotyczącą sporu o naturę Chrystusa. Wkrótce ma do nich dołączyć Syryjczyk, który ma przynieść ważne wieści o wydarzeniach w mieście ogarniętym bachicznym szałem. W pokoju obok ('teraz-tam') czeka Jedenastu, którzy jednak nie biorą żadnego udziału w akcji. Tuż przed nadejściem Syryjczyka, w dramatyczne 'tutaj-teraz' wkraczają korybanci, którzy zgodnie z relacją Greka „trzy dni po pełni księżyca w marcu, wyśpiewują śmierć boga i modlą się o jego zmartwychwstanie" [Yeats 1994: 121][28]. Bachanalia, orgia w środkowej części dramatu wydaje się odpowiednikiem *ai-kyogen*, radykalnie różnym w swojej charakterystyce etycznej i bytowej zdarzeniem od tego, które ma miejsce w tym samym czasie i miejscu, jednak nie jest bezpośrednio przedstawione. Po kilku pieśniach korybantów Syryjczyk przynosi wieści o pustym grobie Jezusa. Wszyscy trzej kontynuują wcześniejszą dysputę, wzbogaconą o nowe informacje. W trakcie dyskusji słychać zbliżający się ponownie pochód bachiczny. Tym razem jednak odmieniony, nie tylko w tym, że

> Grek
>
> [...] Schowali wizerunki umarłego boga i zaczęli swoje obłąkańcze zawodzenie „Bóg powstał! Bóg powstał! [Yeats 1994: 126][29]

również dlatego, że korybanci zachowują się w nieoczekiwany, nieznany wcześniej sposób – a przecież odprawiają powtarzalny, znany od dawna obrzęd. Tym razem (nie w pełni świadomi) zwracają uwagę na jedno, nieznane ich tradycji i wierzeniom, szczególne miejsce – dom, w którym odbyła się Ostatnia Wieczerza, dom, w którym ukrywają się chrześcijanie.

---

[28] „Three days after the full moon, a full moon in March, they sing the death of the god and pray for his resurrection" [Yeats 1972: 586].

[29] „They have hidden their image of the dead god, and have begun their lunatic cry, »God has arisen! God has arisen!«" [Yeats 1972: 592].

Grek

> […] Są pod oknem. Dlaczego wszyscy nagle się zatrzymali? Dlaczego te wszystkie niewidzące oczy zwróciły się na ten dom? Czy jest coś dziwnego w tym domu? [Yeats 1994: 126][30].

W tym domu za chwilę pojawi się zmartwychwstały Chrystus; nastąpi znane z Ewangelii rozpoznanie. Toczona przez protagonistów dysputa zostanie ostatecznie zakończona. Dla kilkunastu wybranych Zdarzenie nie ulega już wątpliwości, ani co do zaistnienia, ani co do istoty. Jednak koincydencja zmartwychwstania Dionizosa i Chrystusa nie jest przypadkowa, nie jest również przypadkowa zmiana zachowania korybantów. I chrześcijanie, i uczestnicy bachanaliów świętują zmartwychwstanie boga, w tym samym miejscu i w tym samym czasie. Jedyna różnica, wydaje się sugerować Yeats, dotyczy wiary i świadomości uczestników. Przemiana świadomości bohaterów następuje dopiero po zmysłowym kontakcie ze Zmartwychwstałym i obejmuje jedynie nielicznych; na zewnątrz, uczestnicy bachanaliów do pewnego momentu zachowywali się tak, jakby to ich bóg – Dionizos – po raz kolejny zmartwychwstał, co mogłoby sugerować, że to od osoby, od jej świadomości i wiary zależy interpretacja i rozpoznanie zdarzenia, którego istota skryta jest za zmysłową maską.

Pozostając całkowicie w obrębie świata przedstawionego i jego wewnętrznego porządku, należy zauważyć, że zestawienie Dionizosa i Chrystusa nie wskazuje na możliwą identyczność obu postaci – nie ma w dramacie sygnału sugerującego jednoznacznie możliwość takiego utożsamienia. Kontekst dramatyczny, w jakim wykreowane zostały te postacie, sugeruje natomiast, że problem dotyczy przede wszystkim planu, w którym dokonuje się uczestnictwo w tytułowym zdarzeniu, rodzaju przestrzeni skupiającej uwagę świadomości – samoograniczenie się jedynie do planu zmysłowego wprowadza uczestnika w biologiczną, cykliczną śmierć i zmartwychwstanie Dionizosa, podczas gdy otwarcie się na plan pozazmysłowy (indukowany w dramacie m.in. dyskusją odnośnie do natury Jezusa i Chrystusa Zmartwychwstałego oraz modalnością samego zdarzenia) umożliwia uczestnictwo w zdarzeniu, które i w perspektywie historii i w perspektywie ludzkiego życia dokonuje się jeden raz.

---

[30] „They are under the window. Why are they all suddenly motionless? Why are all those unseeing eyes turned upon this house? Is there anything strange about this house?" [Yeats 1972: 592].

> O Ateny, Aleksandrio, Rzymie coś przyszło, by was zniszczyć. […] Człowiek zaczął umierać. […] Bóg i człowiek umierają jeden drugiego życiem, żyje jeden drugiego śmiercią [Yeats 1994: 128][31].

„Cokolwiek błyska płomieniem wśród nocy, / Własnego serca żywicą syci człek" [Yeats 1994: 129][32] – oświadcza w ostatniej pieśni chór, reprezentant kontekstowego tła.

Coda

Przedstawione przykłady modalnych zdarzeń deiktycznych nie wyczerpują oczywiście ich możliwego repertuaru. Stanowią natomiast wyrazisty z punktu widzenia historii dramatu europejskiego moment ich świadomego wykorzystania jako techniki dramaturgicznej. Rosnąca w dwudziestym wieku popularność i – co ważniejsze – znajomość poetyki Nō, dla której technika ta jest konstytutywna, sugeruje znacznie liczniejsze i (być może) bardziej jeszcze zróżnicowane stosowanie tego chwytu. Podane przykłady świadczą o względnej niezależności modalnych zdarzeń deiktycznych od kulturowego kontekstu, w którym są umieszczane. Biorąc natomiast pod uwagę ich specyfikę, można przyjąć, że nieodmiennie będą towarzyszyć dramatyzacji wyższych funkcji mentalnych człowieka.

---

[31] „O Athens, Alexandria, Rome, something has come to destroy you. […] Man has begun to die. […] God and man die each other's life, live each other's death" [Yeats 1972: 594].

[32] „Whatever flames upon the night / Man's own resinous heart has fed" [Yeats 1972: 594].

Zakończenie

Podjęty w „*...za pośrednictwem osób działających*” projekt opracowania preliminariów kognitywnej antropologii teatru, mimo bardzo złożonego przedmiotu badań, miał za zadanie nakreślenie horyzontu pytań i potencjalnych odpowiedzi. Wyodrębnione składniki, konstytutywne dla możliwie szeroko zakrojonych, ale jednocześnie powiązanych wspólnym rdzeniem badań, mogą, jak się wydaje, zapewnić odpowiednią podstawę dla dalszych poszukiwań. Przedstawione rozważania umożliwiają prowadzenie badań z wykorzystaniem rozwijających się dynamicznie dziedzin (neuronauki, performatyka, kognitywizm, antropologia teatru, fenomenologia i neurologia percepcji, estetyka porównawcza i transkulturowa), ze wskazaniem na ich interdyscyplinarne zależności, a także otwierają się na wyzwania współczesnej kultury (globalizacja, interakcja międzykulturowa, problematyka tożsamości).

Ustanowienie problemu inicjalnej „sytuacji doświadczającego” oraz podkreślenie ważności dyskursu na temat zdarzeń okołoteatralnych, jeśli chodzi o ich teatralne w rezultacie konteksty, umożliwia stosowanie szerszej formuły badawczej – jakkolwiek dramat i aktorzy są związani z teatrem, to nie zostali spotkani w teatrze, lecz obok. Schakespeare w lekturze, Richards i Komorowska poza spektaklem. A i tak uważne przyjrzenie się tym spotkaniom zaprowadziło do rozpoznania inicjalnej roli wyobraźni i wspólnego, performatywnego źródła.

Jak się okazało, nieustannie się rozszerzający horyzont kulturowy teatru obejmującego problematykę imaginarium, dyskursu teatralnego i jego złożonych reprezentacji, obejmuje współcześnie wszystkie dziedziny życia (czy też „pole literackie”, przywołując kategorię Bourdieu), tym samym metafora „świat jest teatrem” ukazuje także swoje inherentnie antropologiczne oblicze.

Wprowadzenie aparatury pojęciowej dynamiki nieliniowej okazało się bardzo pomocne w modelowaniu zarówno zdarzenia i doświadczenia teatralnego, jak i w analizie tożsamości. Dzięki temu wnioski z badań fenomenologicznych i kognitywnych zyskały dodatkowy, nieosiągalny w inny sposób, porządek i klarowność, choć sama ta aparatura wymaga bardzo uważnego stosowania. Struktura zdarzenia teatralnego dopiero przez zestawienie w cztery opozycyjne pary ujawniła swój dynamiczny potencjał. Oprócz pragmatycznie rozumianych praktyk teatralnych

okazało się również, że tworzą one układ antropologicznie zorientowanych celów. Kształtują też specyficzny system aksjologiczny. „Teatr jako sztuka" na pierwszym miejscu stawia wartości estetyczne. „Teatr jako medium" służy wartościom ze sfery społeczno-politycznej (równość, sprawiedliwość, wolność). „Teatr jako wehikuł" nakierowany jest na takie wartości, jak samorealizacja, samoświadomość, samopoznanie; można je określić jako wartości poznawcze. I wreszcie „teatr jako rozrywka" służy realizacji szeroko rozumianych wartości ludycznych (przyjemność, zabawa, rozrywka).

Kontaminacja analizy fenomenologicznej i dekonstrukcji doświadczenia teatralnego doprowadziła do ciekawej, jak się wydaje, konkluzji. Mianowicie, że każdy spektakl kreuje przestrzeń względnie niezależnej wolnej gry ustanawiającej każdorazowo względnie nową przestrzeń możliwego spotkania. W zaprezentowanym kontekście, bezpieczeństwo *wolnej gry w teatr* zależy całkowicie od przyjętej i faktycznie realizowanej w trakcie zdarzenia etycznej postawy jej uczestników, a nie od jakichkolwiek normatywnych deklaracji i ustaleń mających miejsce przed- lub po-; co więcej – liberalnie ustanowiona przestrzeń spotkania nakłada na jego uczestników pełną odpowiedzialność za jego efekt. Przyjęcie takiej odpowiedzialności jest równoznaczne z deklaracją dysponowania przez nich stosowną (samo)wiedzą odnośnie do reguł i samej gry, nie ma bowiem bezwzględnych, zewnętrznych gwarantów jej bezpieczeństwa. Kultura i tradycja, jakkolwiek cenne i niezbywalne, stanowią w tym kontekście jedynie magazyn względnych norm i standardów, których skuteczność musi być każdorazowo i personalnie weryfikowana.

Uważna analiza fenomenologiczna estetycznie rozumianego doświadczenia teatralnego ujawniła większą liczbę nieokreśloności percepcyjno-poznawczych niż by się można spodziewać z „normalnego" doświadczenia, w trakcie którego nie przykuwają naszej uwagi liczne składniki pełnej „sytuacji doświadczającego", ale jest to też ważna przesłanka do namysłu nad samym doświadczeniem teatralnym – musi zawierać mechanizm pozwalający na pokonanie tych nieokreśloności. Bez wątpienia pomocna w tym jest nieliniowa dynamika, która została wpisana w model. Sam zaś model, mimo że (w założeniu) nie miał na celu wyjaśnienia dalekosiężnych skutków aktywności teatralnej, a jedynie eksplikację wewnątrzteatralnego mechanizmu poznawczo-ewaluacyjnego, na skutek cechy samopodobieństwa, jest możliwy do zastosowań w dowolnej skali. Uważna analiza samych aktów poznawczych w trakcie zdarzenia pozwoliła również na dodatkową precyzację i rozbicie kognicji ze względu na intencje wykonawców, oczekiwania odbiorców i faktyczne efekty zdarzenia teatralnego.

W rozdziale VI poddane zostały analizie dwa różne spektakle, jako przykłady dwojakiego inscenizacyjnego pojmowania „dialogu ciała z przestrzenią" i jego możliwych konsekwencji pojęciowych i poznawczych. Cytowane spektakle nie są wyłącznymi realizacjami opozycyjnych trybów dialogu – w każdym z nich są elementy obydwu możliwości. Różnice między tymi przedstawieniami dotyczą wyraźnie postrzeganej dominanty (zarówno przez aktorów, jak i widzów), a nie wyłącznej realizacji jednego, bądź drugiego modelu dialogu. Rozpoznanie współwystępowania obydwu trybów dialogu możliwe było przede wszystkim dzięki ustaleniom fenomenologii percepcji Merleau-Ponty'ego, w których kładzie się większy nacisk na perspektywę opisu nastawioną nie tyle na przedmiot sztuki (przedmiot artystyczny), ile na interakcję podmiotu i przedmiotu estetycznego, a dokładniej na proces estetyczny związany nierozerwalnie z fundamentalną dla teatru cielesną obecnością widza. Fenomenologia percepcji pozwala również, jak się wydaje, zweryfikować dotychczas stawiany problem jednokierunkowej fazowości procesu konkretyzacji, w którym daje się rozpoznać (sugerowane w opisach elementów spektakli) sprzężenia zwrotne związane z motorycznymi reakcjami na wrażenia – przy czym i wrażenia, i reakcje są traktowane jako projekcje postrzegającego ciała.

Rozdział VII wprowadza problematykę percepcji zmysłowej zdarzenia teatralnego w korespondencji z odpowiadającymi każdemu zmysłowi neuronalnymi ścieżkami postrzegania i przetwarzania, ze szczególnym uwzględnieniem procesów odbywających się poniżej progu świadomej uwagi i ich wpływu na świadome reakcje. Dotychczasowe ustalenia neuronauk sugerują wyodrębnienie czterech podstawowych sfer – percepcji, świadomości, uwagi, reakcji emocjonalnej. Szczególny nacisk położony został na funkcję uwagi (i jej przekierowywanie) w postrzeganiu, a zatem i w rozumieniu pojedynczych bodźców i ich konfiguracji sytuacyjnych. Istotna z teatrologicznej perspektywy jest również znacząca funkcja przedświadomych struktur i schematów percepcyjnych oraz interpretacyjnych, stanowiących swego rodzaju matrycę naszych oczekiwań, decydującą o tym, na co kierujemy uwagę, i w jaki sposób skłonni jesteśmy to pojmować.

Analiza spektaklu *Grotowski – próba odwrotu* ukazała możliwość przyjęcia dwóch różnych postaw odbiorczo-interpretacyjnych: takiej, która zakłada udział w performansie artystycznym i takiej, która przyjmuje perspektywę teatralną. Przyjęcie teatralnej perspektywy pozwala zobaczyć przedstawienie Chorei jako szczególnego rodzaju postmodernistyczny moralitet, w którym *Każdy*, po ponad czterech stuleciach, staje się zwielokrotnionym fraktalnie Performerem. Bezpośrednim bodźcem dla takiego rozpoznania jest ostatnia przed epilogiem etiuda,

zbudowana w relacji do fragmentów *Performera*, jednego z najmniej technicznych i najbardziej tajemniczych tekstów Grotowskiego. O ile we wczesnorenesansowej formie działania Każdego wpisane były w strukturalny schemat wyborów między parami (prototypowo siedmioma) Cnót Kardynalnych i Grzechów Głównych, ustanawiając w ten sposób sztywną konstrukcję drogi życia i ostatecznego zbawienia (lub potępienia), zorganizowaną w odniesieniu do wydzielonych alegorycznie ze strumienia życia sytuacji, o tyle w postmodernistycznej wersji decyzje, również naznaczone moralnie, podejmowane są ostatecznie na własną odpowiedzialność, a sam proces pojmowany jest już nie w relacji do kulturowych struktur, mających gwarantować jego skuteczność, lecz w oparciu o wewnętrznie motywowane i na własną odpowiedzialność podejmowane akty performatywne, już bez żadnych gwarancji usypiających dzielność i samoświadomość. Dyskurs etyczny (w klasycznym greckim rozumieniu ethosu jako stylu działania) osadzony jest bezpośrednio w tkance codzienności, która w swojej nieskończonej różnorodności nie poddaje się tak redukcyjnym uogólnieniom (o dyskursywnych definicjach), za kardynalne uznając natomiast takie działanie, które uwalnia jego wykonawcę z trudnej dlań sytuacji egzystencjalnej i które ukierunkowane jest na ponadindywidualnie przeżywaną i subiektywnie rozpoznawaną rzeczywistość doświadczenia.

W ten sposób potrójna próba odwrotu (odwrót od Grotowskiego, jako tego, który odwrócił się od teatru przedstawień ku strukturze performatywnej; odwrót od „Grotowskiego" jako dyskursywnego symulakrum rozpleniającego się „w ostatnich latach"; i wreszcie – odwrót od „poszukującego mainstreamu teatralno-performatywnego", traktującego Grotowskiego jako samowystarczalny wehikuł) staje się powrotem do antropologicznego źródła teatru w podejmowanej na własną odpowiedzialność praktyce performatywnej, czynionej w każdorazowym tu i teraz, we własnej, niepowtarzalnej przestrzeni życiowej – bez zewnętrznych gwarancji, ale z ufnością w możliwość niekończącego się procesu przekraczania siebie i… (swojej) rzeczywistości doświadczeniowej. Do tak pojmowanego źródła droga prowadzi przez sztukę i jednocześnie sztuka zeń się rodzi. Nadal teatralna, choć już (ponowocześnie) i na powrót (przednowocześnie) performatywna.

Krytyczna analiza koncepcji Welscha i Mathewsa, z kontekstowo przywołanymi propozycjami Taylora i Wachowskiego, doprowadziła do konkluzji, że funkcjonujące w kulturze nazwy tożsamości nie są tożsame z *tożsamościami*, są jedynie ich etykietami; dopiero performatywne wypełnienie/spełnienie ich określeń i własności prowadzi do ich ustanowienia, a wcześniej jeszcze podmiotowe (świadome) sprawdzenie, egzystencjalna weryfikacja ich cech i dynamicznych składników

w przestrzeni życia może prowadzić do ich ustanowienia i potwierdzenia, a dokładniej – do ustanowienia się w tych tożsamościach. Jednak ten proces nigdy nie jest skończony ze względu na to, że każdy podmiot (nawet jeśli uznać tożsamość podmiotowości) w przestrzeni życia performuje nieco inaczej, wprowadzając do potencjału (dla innych) danej tożsamości kulturowej aktualnie wykonane elementy i cechy. W efekcie, zaproponowana została koncepcja „tożsamości fraktalnej".

Takie ujęcie pozwala w ramach jednego, spójnego teoretycznie modelu na opis performatywnego realizowania tradycyjnych wzorców tożsamościowych. Można taką praktykę opisywać jako poruszanie się w obrębie *basenu przyciągania* jednego atraktora – jednostka może przecież, przynajmniej teoretycznie, odrzucać dostępne jej składniki, które nie spełniają tradycyjnego wzorca i tworzyć w ten sposób z innymi, podobnie działającymi, niszę kulturową. Z drugiej strony proponowany model pozwala na opis praktycznie nieskończonej złożoności możliwych ścieżek procesów kształtowania tożsamości w świecie globalnej wymiany kulturowej, ponieważ ma wpisany „źródłowy kod" indywidualnej egzystencji. Daje ponadto możliwość rozpoznania pewnego głębszego gestu, ustanawiającego się w performatywności wewnętrznej, krążącego wokół źródłowej tożsamości, dla której pozostałe dwie (jednostkowa i zbiorowa w rozumieniu Mathewsa) są swego rodzaju zewnętrznymi kręgami, ponieważ to dwie pierwsze spełniają się w performansach uwewnętrznianych, podczas gdy dążenie do ustanowienia (się w) tożsamości źródłowej, osiągalne czy nieosiągalne, jest intuicyjnym punktem oparcia dla aktów wewnętrznych; wszystkie trzy są w nieustannej samozwrotnej interakcji. Precyzacje i przemieszczenia (bo taka jest istota iterowanych aktów performatywnych) odbywają się względem tych trzech poziomów tożsamości. Przy czym tożsamości zewnętrzne (indywidualne i zbiorowe) ulegają zmianom, są nietrwałe, bo z jednej strony są moimi aktami woli, a dokładniej moimi performansami, które zmieniam (np. role społeczne w bardzo szerokim rozumieniu są odmianą tożsamości rynkowych), z drugiej zaś, każda próba ustanowienia się w nich może prowadzić do ich zakwestionowania lub przynajmniej zmodyfikowania (na osi państwo-rynek), a także wobec *moich performansów wewnętrznych*, które je rewaloryzują. W tym kontekście niezmienność tożsamości kulturowych jest pozorna, choć w lokalnie wyodrębnionej czasoprzestrzeni może sprawiać takie wrażenie, tzn. może nie wykazywać zmian, które jednak po jakimś czasie w nieco innym położeniu okażą się niezbędne, i to w intencjonalnym akcie ich egzystencjalnego potwierdzenia. Źródłowa tożsamość wewnętrzna, stanowiąc fundament aktów performatywnych, traktowana jako „dziwny atraktor", generujący wszystkie pozostałe, a ponieważ kształtowanie

świadomości prowadzi do zwiększania udziału świadomości i woli, więc (samo)świadomość wewnętrznej tożsamości jest również efektem procesu kształtowania tożsamości, a zatem ten „dziwny atraktor" w rezultacie również obejmuje swoim zasięgiem wszystkie pozostałe tożsamości.

Proponowana perspektywa obejmuje performatywny dialog ze „źródłowymi interpretacjami" Taylora, które w terminologii Mathewsa pozostają w korespondencji z niektórymi składnikami „państwowymi", a także, w heterogenicznym trybie, z czynnikami „rynkowymi" (szczególnie w ich międzykulturowym wymiarze). Stanowią one lokalne (w różnych skalach) aktraktory aktów performatywnych. Z drugiej strony intuicje i projekty mogą zakładać inna strategię – przeciwstawianie się formowanym w kulturze atraktorom, tworząc mniej lub bardziej rozmyte quasi-tożsamościowe konfiguracje, nadal jednak przemieszczające się w tych samych, horyzontalnych przestrzeniach (fazowych) wyznaczanych przez skale konkretnych atraktorów. Tożsamość fraktalna, obejmując powyższe, przewiduje również możliwość (mniej lub bardziej) konsekwentnego ruchu wertykalnego, nie tyle omijającego wzorce kulturowe, ile dzięki nim pokonującego ich własne ograniczenia.

Ostatni rozdział, oprócz syntetycznego przedstawienia typów interakcji międzykulturowych, zawiera dwie propozycje pokonania ograniczeń kulturowych. Jedna, zrealizowana przez T. Stopparda w dramacie *Indian Ink*, związana jest z wpisaniem w konstrukcję i treść dramatu elementów klasycznej indyjskiej estetyki (teoria sugestii i teoria smaku). Analiza dramatu prowadzi do kilku interesujących wniosków.

1. Względnie niezależnie od intencji i kompetencji twórców faktycznym realizatorem, swoistym 'kamieniem probierczym' transkulturowości jest odbiorca czy to spektaklu, czy samego tylko dramatu. To on powinien faktycznie dokonać przekroczenia uwarunkowań kulturowych.

2. W porównawczej interpretacji estetycznych tradycji wschodnich i zachodnich na pierwszy plan wysuwa się problem dystansu artystycznego i sprzężonego z nim dystansu estetycznego. W odniesieniu do dramatu Stopparda najistotniejszy wydaje się nurt estetyki opartej na kategori dystansu i odbicia, w zestawieniu z teorią smaku, a dokładniej z dominującymi smakami miłości i spokoju. W planie bezpośrednio wyrażonym w dramacie dominujący jest smak spokoju, wynikający ze zrównoważenia przeciwstawnych jakości. Natomiast w planie jakości sugerowanych dominuje smak miłości, mający swoją kulminację w końcówce dramatu. Pierwsza lektura sytuuje dramat w planie międzykulturowym, druga zaś w transkulturowym.

3. Niezbywalnym warunkiem zaistnienia dystansu estetycznego, koniecznego dla rozpoznania nadrzędnej funkcji nastroju miłości

i w efekcie wzbudzenia odpowiadającego mu smaku, a w konsekwencji orzekania o transkulturowości samego dramatu, jest odpowiednia postawa estetyczna, wiązana zarówno we wschodnich, jak i zachodnich estetykach fenomenologicznych z kategorią psychicznego dystansu wobec zjawiskowego aspektu rzeczywistości, przy jednoczesnym nastawieniu na percepcję jakości transcendentnych.

4. Przyjmując naszkicowaną perspektywę, należy stwierdzić, że możliwość zaistnienia dramatu transkulturowego zależy w równej mierze od składników i konstrukcji samego dzieła, co od kompetencji i postawy estetycznej jego odbiorcy.

W tym samym rozdziale wprowadzona jest kategoria „modalnego zdarzenia deiktycznego" jako zdarzenia jednoznacznie sugerowanego w dramacie, jednak w żaden sposób nieprzedstawionego, i za jego pomocą ustanowiona korespondencja między konstrukcją i estetyką klasycznego dramatu japońskiego Nō, przedstawiona na przykładzie analizy dramatu *Teika*, a konstrukcją kilku europejskich jednoaktówek (Maeterlinck, Yeats). Przedstawione przykłady modalnych zdarzeń deiktycznych nie wyczerpują ich możliwego repertuaru, stanowią natomiast wyrazisty z punktu widzenia historii dramatu europejskiego moment ich świadomego wykorzystania jako techniki dramaturgicznej. Rosnąca w dwudziestym wieku popularność i – co ważniejsze – znajomość poetyki Nō, dla której technika ta jest konstytutywna, sugeruje znacznie liczniejsze i (być może) bardziej jeszcze zróżnicowane stosowanie tego chwytu. Podane przykłady świadczą o względnej niezależności modalnych zdarzeń deiktycznych od kulturowego kontekstu, w którym są umieszczane. Biorąc natomiast pod uwagę ich specyfikę, można przyjąć, że nieodmiennie będą towarzyszyć dramatyzacji dyskursów i postaw kulturowych, akcentując paradoksalnie coraz intensywniej pole „indywidualnej sytuacji doświadczającego".

Bibliografia

Armstrong 1997

Armstrong Gordon, *Theatre as Complex Adaptive System*, „New Theatre Quarterly" 1997, Vol. XIII, No. 51, s. 277–288.

Arystoteles 1989

Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.

Bakuła, Heck 2006

Efekt motyla. Humaniści wobec teorii chaosu, red. K. Bakuła, D. Heck, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

Baluch 2005

Baluch Wojciech, *Scena teatru – scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

Barba 2007

Barba Eugenio, *Canoe z papieru. Traktat o antropologii teatru*, przekł. L. Kolankiewicz, D. Wiergowska-Janke, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

Barba, Savarese 1995

Barba E.[Eugenio], Savarese N.[Nicola], *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, trans. by R. Fowler, London and New York 1991.

Barba, Savarese 2005

Barba Eugenio, Savarese Nicola, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przekł. zbiorowy, red. L. Kolankiewicz, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

Barnsley 1988

Barnsley Michael F., *Fractal model ling of real world images*, w: *The Science of Fractal Images*, ed. by H.-O. Peitgen, D. Saupe, Springer-Verlag, New York, Berlin, Heidelberg 1988, s. 219–241.

Bartmiński 1998

Bartmiński Jerzy, *Zmiany stereotypu Niemca w Polsce. Profile i ich historyczno-kulturowe uwarunkowania*, w: *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998, s. 225–235.

Bartosiak 2006

Bartosiak Mariusz, *Zastosowanie teorii chaosu w badaniach literackich*, w: *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, wyd. trzecie zmienione i uzupełnione, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 488–514.

Bartosiak 2007a

Bartosiak Mariusz, *Teatr jako medium komunikacji (między)kulturowej – antropologiczne możliwości i ograniczenia*, w: *(Kon)teksty kultury medialnej. Analizy i interpretacje*, red. M. Sokołowski, t. I–II, Algraf, Olsztyn 2007, t. I, s. 123–132.

Bartosiak 2007b
Bartosiak Mariusz, *Dramatyzacja modalnych zdarzeń deiktycznych w jednoaktówkach Maeterlincka i Yeatsa*, w: *Krótkie formy dramatyczne*, red. H. Ratuszna, R. Sioma, Z Problematyki Literatury i Sztuki Młodej Polski, t. 1, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007, s. 251–264.

Bartosiak 2009a
Bartosiak Mariusz, *Fenomen spotkania – impresja mnemograficzna*, w: *Punkt graniczny. Spotkania*, red. A. Rogoziński, J. Chmielecka, ST Chorea, Łódź 2009, s. 73–79.

Bartosiak 2009b
Bartosiak Mariusz, *Transkulturowa strategia w dramacie Toma Stopparda „Indian Ink"*, w: *Dyskursy o kulturze (1)*, red. J. Ślósarska, Wydawnictwo Społecznej Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Zarządzania, Łódź 2009, s. 137–149.

Bartosiak 2010a
Bartosiak Mariusz, *Dyskursywny teatr świata – możliwe konsekwencje użycia metafor dramatyczno-teatralnych*, w: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2010, s. 185–191.

Bartosiak 2010b
Bartosiak Mariusz, *Fázový prostor divadelní události. Vstříc divadelní teorii chaosu*, w: *Tendence v současném myšlení o divadle. Sborník z konference konané 5. a 6. prosince 2008 na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění*, red. R. Kunderová, JAMU, Brno 2010, s. 160–164.

Bartosiak 2010c
Bartosiak Mariusz, *Teatralizacja wewnętrznej przemiany w estetyce nō*, w: *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze. Część II*, red. M. Leyko, K. Wielechowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 339–344.

Bartosiak 2011
Bartosiak Mariusz, *Ciało jako medium (roz)poznawania i (re)kreowania rzeczywistości teatralnej*, w: *Wielokodowość komunikacji*, red. A. Barańska, Primum Verbum, Łódź 2011, s. 89–94.

Bartosiak 2012a
Bartosiak Mariusz, *Chorea – próba odwrotu czy ... powrót?*, „Kultura i Społeczeństwo" 2012, t. LVI, nr 2, s. 53–69.

Bartosiak 2012b
Bartosiak Mariusz, *Teatr jako horyzont percepcji*, „Kultura i Społeczeństwo" 2012, t. LVI, nr 2, s. 196–200.

Baudrillard 1994
Baudrillard Jean, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?...*, wybór i oprac. A. Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 1994, s. 247–258.

Bauman 2000
Bauman Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

Bharatamuni 2000
Bharatamuni, *The Nātya Śāstra*, tłum. zbiorowe, Sri Satguru Publications, Delhi 2000.

Bickel 1999
Bickel Balthasar, *Spatial operations in deisis, cognition, and culture: where to orient oneself in Belhare*, w: *Language and Concpetualizastion*, eds. J. Nuyts, E. Pederson, Language, Culture and Cognition 1, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1999, s. 46–83.

Bielik-Robson 2001
Bielik-Robson Agata, *Wstęp*, w: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. zbiorowy, oprac. T. Gadacz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Biswas 1995
Biswas Goutam, *Art As Dialog. Essays in Phenomenology of Aesthetic Experience*, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi 1995.

Blair 2008
Blair Rhonda, *The Actor, Image, and Action. Acting and cognitive neuroscience*, Routledge, London, New York 2008.

Bloom 1999
Bloom Harold, *Shakespeare. The Invention of the Human*; Riverhead Books, New York 1999

Bloom 2003
Bloom Harold, *Hamlet. Poem Unlimited*, Riverhead Books, New York 2003.

Braun 1984
Braun Kazimierz, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.

Briggs 1992
Briggs John, *Fractals – the patterns of chaos: discovering a new aesthetic of art, science, and nature*, Thames and Hudson, London 1992.

Brook 1992
Brook Peter, *Grotowski, sztuka jako wehikuł*, przeł. M. Złotowska, „Notatnik Teatralny"1992, nr 4, s. 27–29.

Bruner 2011
Bruner Edward M., *Przeżycie i jego ekspresje*, w: *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, przekł. E. Klekot, A. Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 11–39.

Bruster, Rasmussen 2009
Bruster D., Rasmussen, E. *Introduction*, w: *Everyman and Mankind*, ed. by D. Bruster, E. Rasmussen, A&S Black Publishers Ltd., London 2009, s. 1–83.

Burzyńska 2001
Burzyńska Anna, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2001.

Byrski 1970
Byrski Maria Krzysztof, *'Smak' Brahmy i 'smak' Buddy (o estetyce indyjskiej)*, „Studia Filozoficzne" 1970, nr 6, s. 73–83.

Byrski 1997
Byrski M. Christopher, *Methodology of the Analysis of Sanskrit Drama*, Bharatiya Vidya Prakashan, Delhi, Varanasi 1997.

Carlson 2007
Carlson Marvin, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. T. Kubikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Cazeaux 2002
Cazeaux Clive, *Metaphor and the Categorization of the Senses*, ,,Metaphor and Symbol" 2002, Vol. 17, No. 1, s. 3–26.
Certeau 2008
Certeau Michel de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przekł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, Kraków 2008.
Chabris, Simons 2011
Chabris Christopher, Simons Daniel, *Niewidzialny goryl: dlaczego intuicja nas zwodzi?* przeł. J. Korpanty, MT Biznes Laurum, Warszawa 2011.
Cohen 1996
Cohen Jonathan, *The Imagery Debate: A Critical Assessment*, ,,Journal of Philosophical Research" 1996, Vol. XXI, s. 149–182.
Cook 2010
Cook Amy, *Shakespearean Neuroplay. Reinvigorating the Study of Dramatic Texts and Performance through Cognitive Science*, Palgrave Macmillan, New York 2010.
Coomaraswami 2003
Coomaraswami Ananda, *The Dance of Shiva*, wyd. VIII, Munshiram Manoharlal Publishers Ltd., New Delhi 2003.
Coomaraswami, Noble 1913
Coomaraswami Ananda K., Noble Margaret E., *Myths of the Hindu and Buddhists*, George G. Harrap & Company, London 1913.
Coveney, Highfield 1997
Coveney Peter, Highfield Roger, *Granice złożoności. Poszukiwania porządku w chaotycznym świecie*, przeł. P. Amsterdamski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
Cross, Ticini 2012
Cross Emilly C., Ticini Luca F., *Neuroaesthetics and beyond: new horizons in applying the science of the brain to the art of dance*, ,,Phenomenology and Cognitive Sciences", March 2012, Vol. 11, No 1, s. 5–16.
Curtius 2005
Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacinskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, wyd. II poprawione, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2005.
Davidson, Walsh, Broos 2007
Everyman and Its Dutch Original, Elckerlijc, ed. by C. Davidson, M.W. Walsh, T.J. Broos, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, MI 2007.
Decety 2011
Decety Jean, *Is there such a thing as functional equivalence between imagined, observed, and executed action?*, w: *The Imitative Mind. Developement, Evolution, and Brain Bases*, ed. by A.N. Meltzoff, W. Prinz, Cambridge University Press, Cambridge 2011, s. 291–310.
Demastes 1994
Demastes, William W., *Re-Inspecting the Crack in the Chimney: Chaos Theory from Ibsen to Stoppard*; ,,New Theatre Quarterly" 1994, Vol. X, No. 39, s. 242–254.
Derrida 1967
Derrida Jacques, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, w: J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Collection «Tel Qel», Éditions Du Seuil, Paris 1967, s.409–428.
Derrida 1986
Derrida Jacques, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki" 1986, t. LXXVII, z. 2, s. 251–267.

Derrida 1992
Derrida Jacques, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, w: J. Derrida, *Pismo filozofii*, wybrał B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992, s. 39–61.

Derrida 1996
Derrida Jacques, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, przeł. M. Gołębiewska, W. Kroker, „Dialog" 1996, nr 4 (473), s. 145–163.

Derrida 1997
Derrida Jacques, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Bytom 1997, s. 17.

Derrida 1999
Derrida Jacques, *Χώρα/Chora*, przeł. M. Gołębiewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Derrida 2002
Derrida Jacques, *Różnia*, przeł. J. Margański, w: tenże, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 29–56.

Devaney 1988
Devaney Robert L., *Fractal patterns arising in chaotic dynamical systems*, w: *The Science of Fractal Images*, ed. by H.-O. Peitgen, D. Saupe, Springer-Verlag, New York, Berlin, Heidelberg 1988, s. 137–168.

Di Benedetto 2010
Di Benedetto Stephen, *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*, Routledge, New York, London 2010.

Domańska 2007
Domańska Ewa, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*; „Teksty Drugie" 2007, nr 5, s. 48–61.

Dziemidok 2009
Dziemidok Bohdan, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Ekman, Davidson 2012
Natura emocji. Podstawowe zagadnienia; red. P. Ekman, R.J. Davidson, przekł. B. Wojciszke, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2012.

Elam 1984
Elam Keir, *The Smiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London, New York 1980.

Elliot 2007
Elliot Anthony, *Koncepcje „Ja"*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.

Escher 2005
Escher Maurits Cornelius, *Grafiki. Wprowadzenie i komentarz artysty*, tłum. E. Tomczyk, Edipress-Taschen, Warszawa, Köln 2005.

Fauconnier 1994
Fauconnier Gilles, *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Natural Language*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

Fauconnier, Turner 2002
Fauconnier Gilles, Turner Mark, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York 2002.

Feagin 2007
Global Theories of the Arts and Aesthetics, ed. by S.L. Feagin, Blackwell-Synergy, Malden, MA – Oxford 2007.

Fischer-Lichte 1996
Fischer-Lichte Erika, *Interculturalism in Contemporary Theatre*, w: *The Intercultural Performance Reader*, ed. by P. Pavis, Routledge, London New York 1996, s. 27–40.

Fisher-Lichte 2008
Fisher-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Freeman 1993
Freeman Donald C., *'According to my bond'. Kings Lear and re-cognition*, ,,Language and Literature" 1993, No. 2, No 1, s. 1–18

Freeman 1998
Freeman Donald C., *'Catch[ing] the nearest way'. Macbeth and cognitive metaphor*, w: *Exploring the Language of Drama: From text to context*, ed. by J. Culperer, M. Short, P. Verdonk, Routledge, London, New York 1998.

Frijda 2005
Frijda Nico H., *Powszechniki istnieją i są interesujące*, w: *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R.J. Davidson, przekł. B. Wojciszke, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2012, s. 139–146.

Gallese 2009
Gallese Vittorio, *Ucieleśniona symulacja: od neuronów po doświadczenie fenomenologiczne*, przetł. M. Trzcińska, w: *Formy aktywności umysłu. Ujęcia kognitywne*, t. 2, red. A. Klawiter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 172–200.

Gargano 1997
Gargano Cara, *The Starfish and the Strange Attractor: Myth, Science, and Theatre as Laboratory in Maria Irene Fornes' 'Mud'*, ,,New Theatre Quarterly" 1997, Vol. XIII, No. 51, s. 214–220.

Gargano 1998
Gargano Cara, *Complex Theatre: Science and Myth in Three Contemporary Performances*, ,,New Theatre Quarterly" 1998, Vol. XIV, Part 2, s. 151–158.

Garner 1994
Garner Stanton B. Jr., *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994.

Geertz, 2005
Geertz Clifford, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakow 2005.

George 1989
George David E.R., *Quantum Theatre – Potential Theatre: a New Paradigm?*, ,,New Theatre Quarterly" 1989, Vol. V, No. 18, s. 171–179.

George 1996
George David E.R., *Performance Epistemology*, ,,Performance Research" 1996, Vol.1, No. 1, s. 16–25.

George 1999
George David E.R., *Buddhism as/in Performance. Analysis of Meditation and Theatrical Practice*, D.K. Printworld, New Delhi 1999.

Gilman 1989
Everyman and Company. Essays on the Theme and Structure oft he European Moral Play, ed. by D. Gilman, AMS Press, New York 1989.

Gita 1988
Bhagawadagita czyli Pieśń Pana, przekł. z sanskrytu i przypisy J. Sachse, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988.

Gleick 1996
Gleick James, *Chaos. Narodziny nowej nauki*, przeł. P. Jaśkowski, Zysk i S-ka, Poznań 1996.
Głowiński i in. 1998
Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska, Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. III poszerzone i poprawione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.
Gnolli 1985
Gnolli Raniero, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, „Chowkhamba Sanscrit Studies" LXII, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1985.
Greenblatt 2007
Greenblatt Stephen, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007.
Grotowski 1999
Grotowski Jerzy, *Teksty z lat 1965–1969*, wybór i red. J. Degler, Z. Osiński, „Wiedza o kulturze", Wrocław 1999.
Grotowski 2000
Grotowski Jerzy, *Tu es le fils de quelqu'un*, przeł. L. Flaszen; „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2000, nr 39, s. 11–15.
Grotowski 2003
Grotowski Jerzy, *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*, w: T. Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, tłum. M. Złotowska, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 151–175.
Grotowski 2007
Grotowski Jerzy, *Ku teatrowi ubogiemu*, opr. E. Barba, przekł. G. Ziółkowski, Instytut im. J. Grotowskiego, Wrocław 2007.
Gutmann 1993
Gutmann Amy, *The Challenge of Multiculturalism in Political Ethics*, ,,Philosophy & Public Affairs" 1993, Vol. 22, No. 3, s. 171–206.
Hagendoorn 2012
Hagendoorn Ivar, *Inscribing the body, excribing the space*, ,,Phenomenology and Cognitive Sciences", March 2012, Vol. 11, No 1, s. 69–78.
Harbeck 2001
Harbeck James, *The Transcendent Function of Interculturalism*, ,,Studies in the Literary Imagination", Fall 2001, 34, 2, s. 13–27.
Hatfield, Rapson 2005
Hatfield Elaine, Rapson Richard L., *Miłość i procesy przywiązania*, przeł. P. Kołyszko, w: *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones; przekł. zbiorowy, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 820–830.
Haviland-Jones, Kahlbaugh 2005
Haviland-Jones Jeanette M., Kahlbaugh Patricia, *Emocje a tożsamość*, przeł. O. Waśkiewicz, w: *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, przekł. zbiorowy, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 376–391.
Hayles 1984
Hayles Katherine N., *The cosmic web: scientific field models and literary strategies in the twentieth century*, Cornell University Press, Ithaca and London 1984.
Hayles 1989
Hayles N. Katherine, *Chaos as Orderly Disorder: Shifting Ground in Contemporary Literature and Science*, ,,New Literary History", Winter 1989, Vol. 20, No. 2, s. 305–322.

Hayles 1990
Hayles Katherine N., *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Cornell University Press, Ithaca and London 1990.

Hayles 1991
Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science, ed. by K.N. Hayles, The University of Chicago Press, Chicago, London 1991.

Higgins 2007
Higgins Kathleen Marie, *An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs*, w: *Global Theories of the Arts and Aesthetics*, ed. by S.L. Feagin, Blackwell-Synergy, Malden, MA – Oxford 2007, s. 43–54.

Hoff, Flindt 1975
Hoff Frank, Flindt Willi, *Struktura teatru Nō*, przeł. J. Górnicka, W. Kalinowski, „Dialog" 1975, nr 8, s. 92–124.

Hofstadter 1980
Hofstadter Douglas, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Random House, New York 1980.

Horton Fraleigh 1987
Horton Fraleigh, Sondra, *Dance and the Lived Body*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, PA 1987.

Huston 1996
Huston Hollis, *Flavors of Physicality*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism" 1996, Vol. XI, No. 1, s. 35–54.

Ingalis 1990
Ingalis Daniel H.H., *Introduction*, w: *The "Dhvanyāloka" of Ānandavardhana with "Locana" of Abhinavagupta*, tłum. D.H.H. Ingalis, J.M. Masson, M.V. Patwardhan, Harvard University Press, Cambridge, MA and London 1990, s. 1–39.

Ingarden 1988
Ingarden Roman, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.

Ingarden 2005
Ingarden Roman, *Wybór pism estetycznych*, wybór A. Tyszczyk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2005.

Izutsu 2001
Izutsu Toshihiro, *Metafizyczne tło teorii Nō. Analiza „Dziewięciu etapów" Zeamiego*, przeł. M. Jakubczak, w: *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001, s. 71–88.

Jackson 2004
Jackson Shannon, *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Jesch, Lee 2006
Jesch Judith, Lee Christina, *Migration And Transcultural Identities In The Viking Age. Scientific Report*, The University of Nottingham, Nothingham 2006.

Johnson 1987
Johnson Mark, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago 1987.

Jola, Ehrenberg, Reynolds 2012
Jola Corinne, Ehrenberg Shantel, Reynolds Dee, *The experience of watching dance: phenomenological-neuroscience duets*, ,,Phenomenology and Cognitive Sciences", March 2012, Vol. 11, No. 1, s. 17-37.

Kalidasa 1924
Kalidasa, *Śakuntala czyli Pierścień fatalny*, przeł. z oryginału indyjskiego, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Schayer, IW „Bibljoteka Polska", Warszawa [1924].
Keene 2001
Keene Donald, *Realizm i nierzeczywistość w teatrze japońskim*, przeł. S. Borowska--Peterson, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001, s. 89–108.
Kellert 1994
Kellert Stephen H., *In the Wake of Chaos. Unpredictable Order in Dynamical Systems*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1994.
Kershaw 2006
Kershaw Baz, *Performance Studies and Po-chang's Ox: Steps to a Paradoxology of Performance*, ,,New Theatre Quarterly" 2006, Vol. 22, No. 1, s. 30–53.
Kębłowska-Ławniczak 2004
Kębłowska-Ławniczak Ewa, *The Visual Seen and Unseen. Insights into Tom Stoppard's Art*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.
Kleiber 2003
Kleiber Georges, *Semantyka prototypu. Kategorie i znaczenia leksykalne*, przeł. B. Ligara, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2003.
Kocur 2001
Kocur Mirosław, *Teatr antycznej Grecji* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
Kocur 2010
Kocur Mirosław, *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.
Kolankiewicz 1999
Kolankiewicz Leszek, *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
Kolankiewicz 2001
Kolankiewicz Leszek, *Wielki Mały Wóz*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
Kolankiewicz 2005
Kolankiewicz Leszek, *Wstęp: ku antropologii widowisk*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 9–31.
Korwin-Piotrowska 2011
Korwin-Piotrowska Dorota, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
Kosiński 2010
Kosiński Dariusz, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2010.
Kowalska, Kuśmierek 2011
Kowalska Danuta M., Kuśmierek Paweł, *Anantomiczne podstawy pamięci*, w: *Mózg a zachowanie*, red. nauk. T. Górska, A. Grabowska, J. Zagrodzka, wyd. III zmienione, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 349–373.
Kowzan 2003a
Kowzan Tadeusz, *O różnorodności i granicach sztuki widowiskowej*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*. t. 2, *Teatr*, red. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 191–207.

Kowzan 2003b
Kowzan Tadeusz, *Znak w teatrze*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*. t. 2, *Teatr*, red. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 155–179.

Krajewska 2005
Krajewska Anna, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005.

Krajewska 2010
Krajewska Anna, *Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie*, w: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005, s. 22–39.

Krajewska, Ulicka, Dobrowolski 2010
Dramatyczność i dialogowość w kulturze, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005.

Krpič 2012
Krpič Tomaž, *The Spectator's Performing Body: the Case of the „Via Negativa" theatre Project*, „New Theatre Quarterly" May 2011, Vol. 27, No. 2, s. 167–175.

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

Kubikowski 2004
Kubikowski Tomasz, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2004.

Kubikowski 2007
Kubikowski Tomasz, *Performans według Marvina Carlsona*, w: M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. nauk. wyd. pol. T. Kubikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 5–15.

Laertios 1984
Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przekł. zbiorowy, oprac. I. Krońska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.

Lakoff 1987
Lakoff George, *Women, Fire, and Dangerous Things*, University of Chicago Press, Chicago 1987.

Lakoff 2011
Lakoff George, *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle*, red. E. Tabakowska, przekł. M. Buchta, A. Kotarba, A. Skucińska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2011.

Lakoff, Johnson 1999a
Lakoff George, Johnson Mark, *Co kognitywizm wnosi do filozofii?*, przeł. A. Pawelec, „Znak" 1999, nr 4, s. 25–32.

Lakoff, Johnson 1999b
Lakoff George, Johnson Mark, *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*, Basic Books, New York 1999.

Lakoff, Turner 1989
Lakoff George, Turner Mark, *More Than Cool Reason: a field guide to poetic metaphor*, University of Chicago Press, Chicago–London 1989.

Leathers 2007
Leathers Dale G., *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, przekł. M. Trzcińska, red. nauk. Z. Nęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Leśmian 1985
Leśmian Bolesław, *Skrzypek Opętany*, opr. R.H. Stone, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

Lewis, Haviland-Jones 2005
Psychologia emocji, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, przekł. zbiorowy, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Libura 2010
Libura Agnieszka, *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

Lindsay, Norman 1984
Lindsay Peter H., Norman Donald A., *Procesy przetwarzania informacji u człowieka. Wprowadzenie do psychologii*, tłum. A. Kowaliszyn, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.

Longstaff 2011
Longstaff Alan, *Krótkie wykłady. Neurobiologia*, przekł. zbiorowy pod red. A. Wróbla, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Lyons 1989
Lyons John, *Semantyka*, t. 2, przeł. A. Weinsberg, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

Łachwa 2001
Łachwa Andrzej, *Rozmyty świat zbiorów, liczb, relacji, faktów, reguł i decyzji*, Akademicka Oficyna Wydawnicza EXIT, Warszawa 2001.

Machon 2009
Machon Josephine, *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*, Palgrave Macmillan, New York 2009.

Maclachlan 1989
Maclachlan D.L.C., *Philosophy of Perception*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ 1989.

Maeterlinck 1901a
Maeterlinck Maurice, *Les Aveugles*, [w:] M. Maeterlinck, *Théâtre*, Bruxelles, Paris 1901, s. 247–300.

Maeterlinck 1901b
Maeterlinck Maurice, *L'Intruse*, [w:] M. Maeterlinck, *Théâtre*, Bruxelles, Paris 1901, s. 199–245.

Maeterlinck 1994a
Maeterlinck Maurice, *Intruz*, przeł. Z. Bytkowski (Bromberg), w: M. Maeterlinck, *Dramaty wybrane*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1994, s. 3–18.

Maeterlinck 1994b
Maeterlinck Maurice, *Ślepcy*, przeł. Z. Przesmycki (Miriam), w: M. Maeterlinck, *Dramaty wybrane*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1994, s. 19–42.

Mandelbrot 1983
Mandelbrot Benoît B., *On fractal geometry, and a few of the mathematical questions it has raised*, w: *Proceedings of the International Congress of Mathematicians, August 16–24, 1983*, Warszawa 1983 s. 1661–1675.

Mandelbrot 1986
Mandelbrot Benoît B., *Fractals and the rebirth of iteration theory*; w: H.-O. Peitgen, P.H. Richter, *The beauty of fractals: images of complex dynamical systems*; Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg 1986, s. 151–160.

Mandelbrot 1995
Mandelbrot Benoît B., *Przedmowa. Fraktale i odrodzenie matematyki eksperymentalnej*, w: H.-O. Peitgen, H. Jürgens, D. Saupe, *Granice chaosu. Fraktale. Część 1*, przeł. K. Pietruska-Pałuba, K. Winkowska-Nowak; Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 15–35.

Mathews 2005
Mathews Gordon, *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki*, przeł. E. Klekot, Państwowy Instytut Wudawniczy, Warszawa 2005.

McConachie 2008
McConachie Bruce, *Engaging Audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Palgrave Macmillan, New York 2008.

McConachie, Hart 2010
Preformance and Cognition, ed. by B. McConachie, F.E. Hart, Routledge, London, New York 2010.

McKenzie 2011
McKenzie Jon, *Performuj albo… Od Dyscypliny do performansu*; wstęp i przekł. T. Kubikowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2011.

McNeill 1999
McNeill David, *Growth points cross-linguistically*, w: *Language and Concpetualizastion*, ed. by. J. Nuyts, E. Pederson, Language, Culture and Cognition 1, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1999, s. 190–212.

Merleau-Ponty 2001
Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

Mesulam 2009
Mesulam Marcel M., *Od doznania do poznania*, przeł. B. Mroziak, w: *Neuropsychologia. Współczesne kierunki badań*, red. K. Jodzio, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 233–318.

Migasiński 2001
Podmiotowość i tożsamość, red. J. Migasiński, Wyd. Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001.

Mitek 2004
Mitek Alina, *O estetycznych aspektach wielokulturowej autokreacji (Richarda Schustermana „sztuka życia")*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2004, s. 61–78.

Mitosek 1997
Mitosek Zofia, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

Mohan 1988
Mohan Devinder, *Comparative Poetics. Aesthetics of the Ineffable*, Intellectual Publishing House, New Delhi 1988.

Norris 2011
Norris Sigrid, *Identity in (Inter)action. Introducing Multimodal (Inter)action Analysis*, De Gruyter Mouton, Berlin, New York 2011.

Odin 2001
Odin Steve, *Artistic Detachment in Japan and the West. Psychic Distance in Comparative Aesthetics*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2001.

Ortolani 1995
Ortolani Benito, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Revised edition, Princeton University Press, Princeton 1995.
Osiński 1993
Osiński Zbigniew, *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice*, Pusty Obłok, Warszawa 1993.
Osterloff 2008
Osterloff Barbara, *Pejzaż – rozmowy z Mają Komorowską,* Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2008.
Parker 1970
Parker J.J., *The Development of the Everyman Drama from Elckerlyc to Hofmannsthal's Jedermann*, Drukkerij Ratio, Doetinchem 1970.
Patnaik 2004
Patnaik Priyadarshi, *Rasa in Aesthetics. An Application of Rasa Theory to Modern Western Literature*, D.K. Printworld (P) Ltd., New Delhi 2004.
Pavis 1996
Pavis Patrice, *Introduction: Towards a theory of interculturalism in theatre?*, w: *The Intercultural Performance Reader*, ed. by P. Pavis, Routledge, London, New York 1996, s. 1–21.
Pavis 1997
Pavis Patrice, *Ku teatrowi międzykulturowemu?*, cz. I, tłum. E. Kubikowska, „Didaskalia" 1997, nr 22, s. 48–51.
Pavis 1998
Pavis Patrice, *Ku teatrowi międzykulturowemu?*, cz. II, tłum. E. Kubikowska, „Didaskalia" 1998, nr 23, s. 38–41.
Pavis 2002
Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
Pavis 2011
Pavis Patrice, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
Peitgen, Jürgens, Saupe 1996
Peitgen Hans-Otto, Jürgens Hartmut, Saupe Dietmar, *Granice chaosu. Fraktale*, cz. 2, przeł. K. Pietruska-Pałuba, K. Winkowska-Nowak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
Pelletier 1998
Pelletier Catherine, *Stereotyp Niemca i Anglika we Francji i w Polsce*, w: *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998, s. 237–247.
Piegat 1999
Piegat Andrzej, *Modelowanie i sterowanie rozmyte*, Akademicka Oficyna Wydawnicza EXIT, Warszawa 1999.
Pietrzak 2010
Pietrzak Przemysław, *Dialog platoński – przegrana walka z traktatem*, w: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005, s. 349–358.
Platon 1986
Platon, *Timajos. Kritias albo Atlantyk*, przeł. P. Siwiec, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.

Platon 1993
Platon, *Faidros*, przeł. L. Regner, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
Platon 2003
Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2003.
Plessner 1988
Plessner Helmuth, *Pytanie o conditio humana. Wybór pism*, oprac. Z. Krasnodębski, przekł. zbiorowy, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
Pleśniarowicz 1994
Pleśniarowicz Krzysztof, *Nota*, [w:] M. Maeterlinck, *Dramaty wybrane*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1994, s. 235–237.
PnP 1980
Pieśń nad Pieśniami, przeł. P. Roztworowski OEC, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Biblia Tysiąclecia, wyd. III poprawione, Poznań, Warszawa 1980, s. 747–757.
Podbielski 1989
Podbielski Henryk, *Wstęp*, w: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. V–CV.
Polański 1999
Encyklopedia językoznawstwa ogólnego, red. K. Polański, wyd. II poprawione i uzupełnione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
Przesmycki 1994
Przesmycki Zenon (Miriam), *Wstęp*, [w:] Maurycy Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, przeł. i wstępem krytycznym poprzedził Z. Przesmycki (Miriam), Warszawa1894 [reprint: Wrocław 1994], s. V–CXXII.
Ratajczak 1996
Ratajczak Dobrochna, *Szkoła jednoaktówki w teatrze polskim lat 1800–1830*, w: *Gatunki dramatyczne a typy teatru*, red. S. Świontek, „Acta Universitatum Lodziensis" 1996, Folia Scientiae Artium et Litterarium 6, s. 31–44.
Richards 2003
Richards Thomas, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, Homini, Kraków 2003.
Richards 2004
Richards Thomas, *Punkt graniczny przedstawienia*, Ośrodek Badań i Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2004.
Richards 2008
Richards Thomas, *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Routledge, London, New York 2008.
Rilke 1987
Rilke Rainer Maria, *Poezje*, wybrał i przeł. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
Rizzolatti, Craighero 2004
Rizzolatti Giacomo, Craighero Laila, *The Mirror-Neuron System*, ,,Annual Review of Neuroscience" 2004, Vol. 27, s. 169–192
Rodowicz 1993
Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō, przekł. i oprac. J. Rodowicz, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1993.
Różewicz 2002
Różewicz Małgorzata, *Teoria dzieła sztuki teatru w Ingardenowskim modelu humanistyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Ruelle, Takens 1971
Ruelle David, Takens Floris, *On the Nature of Turbulence*, ,,Communications in Mathematical Physics" 1971, No. 20, s. 176–192.
Rulewicz 1994
Rulewicz Wanda, *W stronę rytuału*, [w:] W.B. Yeats, *Dramaty*, wybór i oprac. T.W. Brzozowski, Warszawa 1994, s. 5–15,
Russel 2004
Russel Richard Rankin, *„It will make us friends": Cultural Reconciliation In Tom Stoppard's „Indian Ink"*, „Journal of Modern Literature" 2004, Vol. 27, No. 3, s. 1–18.
Schechner 1996
Schechner Richard, *Interculturalism and the Culture of Choice. Richard Schechner interviewd by Patrice Pavis*, w: *The Intercultural Performance Reader*, ed. by P. Pavis, Routledge, London, New York 1996, s. 41–50.
Schechner 2000
Schechner Richard, *Przyszłość rytuału*, przekł. T. Kubikowski, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000.
Schechner 2002
Schechner Richard, *Performance Studies: an Introduction*, Routledge, London 2002.
Schechner 2006
Schechner Richard, *Performatyka. Wstęp*, przekł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań i Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralnych, Wrocław 2006.
Scherer 2005
Scherer Klaus R., *Dowody na uniwersalnośc i kulturową specyfikę wzbudzania emocji*, w: *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R. J. Davidson, przekł. B. Wojciszke, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2012, s. 154–157.
Schlemmer 2010
Schlemmer Oskar, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, tłum. M. Leyko, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
Seiffert 1960
Seiffert Rene, *Réalisme poétique du théatre classique japonais. Le théme de Semimaru*, [w:] *Réalisme et poésie au théatre*, ed. by J. Jacquot, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1960, s. 209–216.
Seising 2009
Seinsing Rudolf, *Views on Fuzzy Sets and Systems from Different Perspectives. Philosophy and Logic, Criticisms and Applications*, Springer, New York 2009.
Sekine 1989
Sekine Masaru, *Four Plays for Dancers: Japanese aesthetics and a European mind*, [w:] *Yeats, the European. Proceedings of a conference held at the Princes Grace Irish Library in Monaco*, ed. by A. N. Jeffares, „The Princes Grace Irish Library" 3, Barnes and Noble Books, Savage, MD 1989, s. 232–237.
Serpieri i in. 1981
Serpieri Alessandro, Elam Keir, Gullì Pugliatti Paola, Kemeny Tomaso, Rutelli Romana, *Toward a segmentation of the dramatic text*, ,,Poetics Today" 1981, Vol. 2–3, s. 163–200
Shakespeare 1978
Shakespeare William, *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
Shakespeare 1979
Shakespeare William, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

Shakespeare 1980a
Shakespeare William, *Burza*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
Shakespeare 1980b
Shakespeare William, *Sławna historia żywota króla Henryka VIII*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
Shakespeare 1982a
Shakespeare William, *All's Well that Ends Well*, w: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, London 1982, s. 264–288.
Shakespeare 1982b
Shakespeare William, *A Midsummer-Night's Dream*, w: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, London 1982, s. 169–189.
Shakespeare 1982c
Shakespeare William, *King Henry IV. Part II*, w: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, London 1982, s. 415–442.
Shakespeare 1982d
Shakespeare William, *King Henry V*, w: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, London 1982, s. 443–470.
Shakespeare 1982e
Shakespeare William, *King Henry VIII*, w: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, London 1982, s. 585–614.
Shakespeare 1982f
Shakespeare William, *Pericles*, w: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, London 1982, s. 954–972.
Shakespeare 1982g
Shakespeare William, *Sen nocy letniej*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
Shakespeare 1982h
Shakespeare William, *The tempest*, w: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, London 1982, s. 9–29.
Shakespeare 1983
Shakespeare William, *Perykles, władca Tyru*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
Shakespeare 1984
Shakespeare William, *Dzieje żywota króla Henryka Piątego*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
Shakespeare 1987
Shakespeare William, *Druga część dziejów króla Henryka IV*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
Sheets-Johnstone 2012
Sheets-Johnstone Maxine, *From movement to dance*, ,,Phenomenology and Cognitive Sciences", March 2012, Vol. 11, No.1, s. 39–57.
Shusterman 2007
Shusterman Richard, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i tłum. W. Małecki, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2007.
Shweder, Haidt 2005
Shweder Richard A., Haidt Jonathan, *Psychologia kulturowa emocji – od starożytności po czasy współczesne*, przeł. M. Kacmajor, w: *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, przekł. zbiorowy, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 504–524.

Skarga 2009
Skarga Barbara, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
Solomon 2002
Solomon Robert C., *Back to Basics: On the Very Idea of „Basic Emotions"*, ,,Journal for the Theory of Social Behaviour" 2002, Vol. 32, No. 2, s. 115–144.
Solomon 2005
Solomon Robert C., *Filozofia emocji*, przeł. M. Kacmajor, w: *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones; przekł. zbiorowy, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 19-34.
Squire 2009
Squire Larry R., *Mózgowe systemy pamięci z perspektywy historycznej i współczesnej*, przeł. M. Harciarek, w: *Neuropsychologia. Współczesne kierunki badań*, red. K. Jodzio, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 179–189.
States 1987
States Bert O., *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1987.
Sternberg 2001
Sternberg Robert J., *Psychologia poznawcza,* przeł. E. Czarniawska, A. Matczak, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2001.
Stewart 1994
Stewart Ian, *Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu*, tłum. M. Tempczyk, W. Komar, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
Stewart 1998
Stewart Nigel, *Re-Languaging the Body: Phenomenological Description and the Dance Image*, „Performance Research" 1998, No. 3 (2), s. 42–53.
Stockwell 2006
Stockwell Peter, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przekł. A. Skucińska, red. nauk. E. Tabakowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2006.
Stoppard 1995
Stoppard Tom, *Indian Ink*, Faber and Faber, London, Boston 1995.
Ślósarska 1994
Ślósarska Joanna, *Mistyczne i archetypiczne obrazy kosmosu*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1994.
Świontek 2003a
Sławomira Świontka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze, oprac. i red. L. Karczewski, I. Lewkowicz, M. Wójcik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003.
Świontek 2003b
Świontek Sławomir, *Teatr jako widowisko*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru.* t. 2, *Teatr*, red. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 443–451.
Tabakowska 2001
Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa, red. E. Tabakowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2001.
Tan 2005
Tan Ed S., *Emocje a sztuka i humanistyka*, przeł. J. Okuniewski; w: *Psychologia emocji*, red. M. Lewis J.M. Haviland-Jones; przekł. zbiorowy, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 160–182.

Tatarkiewicz 1988
Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Pańswtowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
Taylor 1985
Taylor Charles, *Philosophical Papers*. t. II, *Philosophy and Human Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
Taylor 2001a
Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. zbiorowy, oprac. T. Gadacz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
Taylor 2001b
Taylor John R., *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2001.
Teika 1993
Pięć wcieleń kobiety w teatrze Nō, przekł. i oprac. J.M. Rodowicz, Pusty Obłok, Warszawa 1993, s. 123–143.
Tempczyk 1995
Tempczyk Michał, *Świat harmonii i chaosu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.
Tempczyk 1996
Geometria fraktali dzisiaj, „Matematyka" 1996, nr 49 (262), s. 331–337.
Tempczyk 1998
Tempczyk Michał, *Teoria chaosu a filozofia*, Wydawnictwo CiS, Warszawa 1998.
Thom 1991
Thom René, *Parabole i katastrofy. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Giulio Giorello i Simoną Morini*, przeł. R. Duda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.
Thornhill 1993
Thornhill III Arthur H., *Six Circles, One Dewdrop. The religio-Aethetic World of Komaparu Zenchiku*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1993.
Trimingham 2004
Trimingham Melissa, *Sehr geehrter Herr Schlemmer… A Letter to Oskar Schlemmer Occasioned by a Performnace of the „Bauhaustänze" at Dessau Bauhaus 1928*, ,,Performance Research" 2004, No. 9, s. 81–98.
Turner 1996
Turner Mark, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, Oxford 1996.
Turner 2005
Turner Victor, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2005.
Turner, Bruner 2011
Antropologia doświadczenia, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, przekł. E. Klekot, A. Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
Uchman 1998
Uchman Jadwiga, *Reality, Illusion, Theatricality: A Study of Tom Stoppard*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998.
Vanden Heuvel 1993
Vanden Heuvel Michael, *The Politics of the Paradigm: a Case Study in Chaos Theory*, ,,New Theatre Quarterly" 1993, Vol. IX, No. 35, s. 255–266.

Wachowski 1998
Wachowski Jacek, *Kilka uwag o poznaniu somatycznym i aktorstwie*; w: *Aktor w świecie i teatrze*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" V (XXV), Poznań 1998, s. 135–148.
Wachowski 2005
Wachowski Jacek, *Poznawanie i komunikowanie*, Ośrodek Badania Rynku Sztuki Współczesnej, Poznań 2005.
Wachowski 2011
Wachowski Jacek, *Performans*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
Watson 1996
Watson Ian, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Theatret*, London and New York 1996,
Weber 2009
Weber Samuel, *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
Welsch 1998
Welsch Wolfgang, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła, J. Wietecki, w: *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, cz. II, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 195–222.
Welsch 2001
Welsch Wolfgang, *Transculturality: The Changing Form of Cultures Today*, ,,Filozofski vestnik" 2001, nr 2, s. 59–86.
Welsch 2004
Welsch Wolfgang, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, przeł. K. Wilkoszewska, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2004, s. 31–43.
Whittaker 1965
Whittaker Edmund Taylor, *Od Euklidesa do Einsteina*, przeł. J.F. Mączyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.
Whitworth 2003
Whitworth Julia, *Translating Theologies of the Body*, „Performance Research" 2003, No. 8 (2), s. 21–27.
Wilkoszewska 2004
Estetyka transkulturowa, red. K. Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2004.
Williams 2010
Williams Gary Jay, *Theatre and performance in the age of global Communications, 1950–2009*, w: Zarrilli Philip B., McConachie Bruce, Williams Gary Jay, Sorgenfrei Carol Fisher, *Theatre Histories. An Introduction*, ed. by G.J. Williams, Routledge, New York, London 2010, s. 457–588.
Witkiewicz 1977
Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Czysta Forma w teatrze*, wybór J. Degler, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.
Yeats 1994
Yeats William Butler, *Dramaty*, wybór i oprac. T.W. Brzozowski, Warszawa 1994.
Yeats 1994
Yeats William Butler, *The Collected Works*, London 1972.

Zagrodzka 2011
Zagrodzka Jolanta, *Neurofizjologiczne mechanizmy zachowania emocjonalnego*, w: *Mózg a zachowanie*, red. nauk. T. Górska, A. Grabowska, J. Zagrodzka, wyd. III zmienione, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 396–416.

Zarrilli 2010
Zarrilli Philip B., *Performance and theatre in oral and writing cultures before 1970*, w: Zarrilli Philip B., McConachie Bruce, Williams Gary Jay, Sorgenfrei Carol Fisher, *Theatre Histories. An Introduction*, ed. by G.J. Williams, Routledge, New York, London 2010, s. 1–168.

Zeami 2000
Zeami Motokiyo, *Zwierciadło kwiatu*, przeł. J.M. Rodowicz, w: J.M. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiego o sztuce Nō*; Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 97–178.

Zeeman 1977
Zeeman Eric Christopher, *Catastrophe Theory. Selected papers 1972–1977*, Addison-Wesley Publication Company Reading, MA 1977.

Zeki 2009
Zeki Semir, *Neurologia wieloznaczności*, przeł. A. Gruszka, w: *Formy aktywności umysłu. Ujęcia kognitywne,* t. 2, red. A. Klawiter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 422–452.

Zeki 2012
Zeki Semir, *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, przeł. A. i M. Binderowie, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Zieliński, Werka 2011
Zieliński Kazimierz, Werka Tomasz, *Procesy warunkowania*, w: *Mózg a zachowanie*, red. nauk. T. Górska, A. Grabowska, J. Zagrodzka, wyd. III zmienione, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 375–395.

Zimnica-Kuzioła 2003
Zimnica-Kuzioła Emilia, *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003.

Zukav 1995
Zukav Gary, *Tańczący Mistrzowie Wu Li*, przeł. T. Hornowski, Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa 1995.

Żeromska 2003
Żeromska Estera, *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru nō…*, Wydawnictwo TRIO, Biblioteka Fundacji im. Takashimy, Warszawa 2003.

Indeks nazwisk

Abhinavagupta 197–198, 231, 232,
Adamczyk, Monika 228
Amsterdamski, Piotr 228
Ānandavardhana, Rājānaka 198, 232,
Armstrong, Gordon 60, 62–63, 225
Arystokles (patrz: Platon)
Arystoteles 15, 60–61, 75, 127, 145, 225, 238

Bakuła, Kordian 55, 225
Balme, Christopher 187,
Baluch, Wojciech 134, 225
Banasiak, Bogdan 229
Barba, Eugenio 8, 76–79, 146, 185, 191, 205, 225, 231, 243
Barnsley, Michael Fielding 71, 225
Bartmiński, Jerzy 22, 225, 237
Baudrillard, Jean 13, 181–182, 226
Bauman, Zygmunt 175, 184, 226
Beckett, Samuel 41, 90, 202
Beyle, Marie-Henri (zob. Stendhal)
Bharatamuni (Bharata) 60, 195, 226
Biagini, Mario 162
Bickel, Balthasar 127, 227
Biedrzycki, Janusz Adam 143, 154, 159
Bielik-Robson, Agata 174–175, 227
Binder, Anna 244
Binder, Marek 244
Biswas, Goutam 185, 227
Blair, Rhonda 134–135, 227
Bloom, Harold 22, 29, 88–90, 227
Borowski, Andrzej 228
Borowski, Mateusz 230
Braun, Kazimierz 107, 108, 227
Brecht, Bertold 40, 41
Briggs, John 59, 64, 67–68, 227
Brook, Peter 40, 74, 79, 185, 227
Broos, Ton J. 162, 228
Bruner, Edward M. 15, 227, 242
Bruster, Douglas 162, 227
Brzozowski, Tomasz W. 239, 243
Buchta, Magdalena 234
Budzisz-Krzyżanowska, Teresa 92–93
Burzyńska, Anna 48, 227
Burzyński, Jan 243
Byrski, Maria Krzysztof 197, 227
Bytkowski (Bromberg), Zygmunt 235

Calderon de la Barca, Pedro 145
Carlson, Marvin 227, 234
Cazeaux, Clive 5, 228
Certeau, Michel de 123–125, 228
Chałupnik, Agata 233
Chmielecka, Joanna 143, 159, 226
Cohen, Jonathan 5, 228
Cook, Amy 135, 228
Coomaraswami, Ananda K. 51, 228
Copeau, Jacques 110
Coveney, Peter 67, 71, 228
Craighero, Laila 132, 238
Cross, Emilly C. 6, 228
Culperer, Jonathan 230
Curtius, Ernst Robert 41, 50–52, 228
Czarniawska, Ewa 241

Davidson, Clifford 162, 228
Davidson, Richard J. 197, 229, 230, 239
Decety, Jean 19, 228
Degler, Janusz 231, 233, 234, 241, 243
Dejmek, Kazimierz 40
Demastes, William W. 60, 228
Derrida, Jacques 11, 31–33, 46–49, 62, 83–85, 228–229
Devaney, Robert L. 71, 229
Di Benedetto, Stephen 135–141, 229
Diogenes Laertios, zob. Laertios, Diogenes
Dobrowolski, Piotr 53, 226, 234, 237
Domańska, Ewa 144, 229
Duda, Roman 242
Dudzik, Wojciech 233
Dürrer, Albrecht 169
Dziadek, Adam 229
Dziekan, Jacek 242
Dziekan, Małgorzata 242
Dziemidok, Bohdan 82, 229

Ehrenberg, Shantel 6, 232
Ekman, Paul 197, 229, 230, 239

Elam, Keir 126, 130, 132, 229, 239
Elliot, Anthony 174–175, 182, 229
Escher, Maurits Cornelius 97, 229, 232
Euklides 62, 243

Fauconnier, Gilles 43, 135, 229
Feagin, Susan L. 185, 229, 232
Feigenbaum, Mitchell Jay 58
Fischer-Lichte, Erika 81, 101, 185, 186, 230
Flaszen, Ludwik 231
Flindt, Willi 207, 232
Fornes, Maria Irene 230
Freeman, Donald C. 121–122, 230
Frijda, Nico H. 197, 230

Gadacz, Tadeusz 227, 242
Gallese, Vittorio 6, 19–20, 129, 134, 230
Gargano, Cara 60, 61–62, 230
Garner, Stanton B, Jr. 10, 126, 230
Geertz, Clifford 16, 230
George, David E.R. 60, 61, 62, 145–147, 207, 230
Gilman, Donald 162, 230
Giorello, Giulio 242
Gleick, James 45, 56, 64, 66, 67, 68, 231
Głowiński, Michał 55, 231
Gnolli, Raniero 197, 231
Goethe, Johann Wolfgang 185–186
Gołębiewska, Maria 229
Górnicka, Joanna 232
Górska, Teresa 233, 244
Grabowska, Anna 233, 244
Grabowski, Piotr 113, 143, 159
Greenblatt, Stephen 88, 231
Grotowski, Jerzy 12, 24, 31–37, 40, 41, 52, 74, 79–80, 82, 84–85, 143, 146–148, 150–159, 161–162, 185–186, 219–220, 225, 227, 231, 237, 238, 239
Gruszka, Aleksandra 244
Grzegorzek, Mariusz 122
Gullì Pugliatti, Paola 239
Gutmann, Amy 172, 231

Hagendoorn, Ivar 7, 231
Haidt, Jonathan 197, 240
Hanuszkiewicz, Adam 40, 41
Harbeck, James 184, 188, 231
Harciarek, Michał 241
Hart, F. Elizabeth 135, 236
Hatfield, Elaine 197, 231
Haviland-Jones, Jeanette M. 197, 198, 231, 235, 240, 241
Hayles, Katherine N. 55, 60, 68, 231, 232
Heck, Dorota 55, 225
Heraklit z Efezu 51, 75
Herder, Johann Gottfried 165, 166, 168, 171, 172, 173, 176
Higgins, Kathleen Marie 195, 197, 198, 232
Highfield, Roger 67, 71, 228
Hoff, Frank 207, 232
Hofstadter, Douglas 96, 232
Hornowski, Tomasz 244
Horton Fraleigh, Sondra 109, 232
Houdebin, Jean-Louis 229
Huston, Hollis 110, 232

Ingalis, Daniel H.H. 195, 232
Ingarden, Roman 11, 83, 95, 97, 104, 188–189, 198, 232, 238
Izutsu, Toshihiro 207, 210, 232

Jackson, Shannon 144, 232
Jacquot, Jean 239
Jakubczak, Marzenna 232
Jakubowska, Julia 143, 156, 159
James, Robert C. 99
Jarzyna, Grzegorz 122
Jaśkowski, Piotr 231
Jastrun, Mieczysław 238
Jeffares, Alexander Norman 239
Jesch, Judith 169–170, 232
Jodzio, Krzysztof 236, 241
Johnson, Mark 5–8, 121, 232, 234
Jola, Corinne 6, 232
Jürgens, Hartmut 66, 236, 237

Kacmajor, Magdalena 240, 241
Kahlbaugh, Patricia 198, 231
Kalidasa 158, 185, 193, 233
Kalinowski, Witold 232
Kanabrodzki, Mateusz 233
Kanze, Hideo 205
Karczewski, Leszek 241
Kębłowska-Ławniczak, Ewa 196, 233
Keene, Donald 206, 233
Kellert, Stephen H. 63–64, 71, 233

Kemeny, Tomaso 239
Kershaw, Baz 59, 65, 233
Klawiter, Andrzej 230, 244
Kleiber, Georges 43–44, 233
Klekot, Ewa 227, 236, 242
Kobo, Abe 113
Kocur, Mirosław 39, 145, 233
Kokoschka, Oskar 108
Kolankiewicz, Leszek 8, 41, 51, 52, 53, 225, 233
Kołyszko, Piotr 231
Komar, Włodzimierz 241
Komorowska, Maja 31–32, 34–36, 217, 237
Kopeć-Umiastowska, Barbara 231
Korbus, Paweł 143, 159
Korwin-Piotrowska, Dorota 8, 233
Kosiński, Dariusz 42–43, 233
Kostkiewiczowa, Teresa 231
Kotarba, Agnieszka 234
Kowaliszyn, Artur 235
Kowalska, Danuta M. 17, 233
Kowalska, Małgorzata 236
Kowzan, Tadeusz 44, 124, 233, 234
Krajewska, Anna 45–48, 53, 226, 234, 237
Krajewski, Seweryn 158
Krasnodębski, Zdzisław 238
Kristeva, Julia 229
Kroker, Wiesław 229
Królak, Sławomir 229
Krońska, Irena 234
Krpič, Tomaž 110–111, 234
Kubicki, Roman 243
Kubikowska, Ewa 227, 234, 237
Kubikowski, Tomasz 11, 23, 95–96, 98, 99, 102, 119, 134, 227, 234, 236, 239
Kuhn, Thomas 61
Kuśmierek, Paweł 17, 233

Łachwa, Andrzej 170, 235

Laertios, Diogenes 31, 234
Lagerkvist, Pär 113
Lakoff, George 5–8, 43–44, 48–49, 121–122, 234
Lanham, Richard A. 90
Leathers, Dale G. 127, 234
Lee, Christina 169–170, 232
Leśmian, Bolesław 132, 235
Lewis, Michael 197, 231, 235, 240, 241
Lewkowicz, Irena 241
Leyko, Małgorzata 226, 239
Libura, Agnieszka 43, 135, 235
Ligara, Bronisława 233
Lindsay, Peter H. 99, 235
Lipczyńska, Małgorzata 143, 149, 159
Longstaff, Alan 17, 18, 29, 235
Lorenz, Edward 70
Lyons, John 45, 126, 130, 235

Machon, Josephine 135, 235
Maclachlan, D.L.C. 5, 235
Mączyński, Jacek F. 243
Maeterlinck, Maurice 13, 201–205, 211, 223, 226, 235, 238
Małecki, Wojciech 240
Mandelbrot, Benoît B. 64–66, 68, 235, 236
Margański, Janusz 229
Masson, Jeffrey Moussaieff 232
Matczak, Anna 241
Mathews, Gordon 13, 165, 175–180, 183–184, 220–222, 236
Matuszewski, Krzysztof 229
McConachie, Bruce 135, 236, 243, 244
McKenzie, Jon 8, 13, 42, 59, 144, 236
McNeill, David 127–128, 236
Meltzoff, Andrew N. 228
Merleau-Ponty, Maurice 5–7, 12, 109–112, 114–115, 118, 120–121, 126, 128–129, 219, 236
Mesulam, Marcel M. 18–19, 236
Migasiński, Jacek 179, 236
Mitek, Alina 186, 236
Mitosek, Zofia 15, 236
Mohan, Devinder 185, 236
Molière (Jean Baptiste Poquelin) 145
Morini, Simona 242
Mrożek, Sławomir 41
Mroziak, Barbara 236

Nęcki, Zbigniew 234
Noble, Margaret E. 51, 228
Norman, Donald A. 99, 235
Norris, Sigrid 125–126, 180–181, 236
Norwid, Cyprian Kamil 41
Nuyts, Jan 227, 236

Odin, Steve 185, 198, 207, 209, 210, 236
Okopień-Sławińska, Aleksandra 231
Okuniewski, Jan 241
Okupska, Joanna 113
Olkusz, Piotr 237
Oppenheimer, Robert 51
Ortolani, Benito 208, 237
Osiecka, Agnieszka 158
Osiński, Zbigniew 158, 231, 237
Osterloff, Barbara 35, 36, 237
Osterwa, Juliusz 41

Parker, John J. 162, 237
Patnaik, Priyadarshi 185, 193, 195, 198, 237
Patwardhan, M.V. 232
Pavis, Patrice 13, 40, 55, 170, 185–188, 190–191, 196, 199, 200, 230, 237, 239
Pawelec, Andrzej 234
Pederson, Eric 227, 236
Peitgen, Heinz-Otto 66, 225, 229, 235, 236, 237
Pelletier, Catherine 22, 237
Piegat, Andrzej 170, 237
Pieniążek, Paweł 229
Pietruska-Pałuba, Katarzyna 236, 237
Pietrzak, Przemysław 50, 237
Pirandello, Luigi 90
Piscator, Erwin 108
Platon 31–32, 49–50, 60, 87, 237–238
Pleśniarowicz, Krzysztof 200, 201, 202, 203, 235, 238
Plessner, Helmuth 82, 238
Podbielski, Henryk 15, 225, 238
Poincaré, Henri 56
Polański, Kazimierz 130, 238
Prinz, Wolfgang 228
Przesmycki, Zenon (Miriam) 201, 235, 238

Racine, Jean 41
Rapson, Richard L. 197, 231
Rasmussen, Eric 162, 227
Ratajczak, Dobrochna 200, 238
Regner, Leopold 238
Reynolds, Dee 6, 232
Richards, Thomas 31, 33, 35–36, 80, 85, 154, 162, 217, 231, 238
Richter, Peter H. 235
Rilke, Rainer Maria 124–125, 238
Rizzolatti, Giacomo 132, 238
Rodowicz, Jadwiga M. 209, 238, 241, 244
Rodowicz, Maryla 158
Rodowicz, Tomasz 37, 143, 147–148, 150, 152–156, 159, 161
Rolland, Romain 51
Rons, Henri 229
Różewicz, Małgorzata 119, 238
Roztworowski OEC, Piotr 238
Ruelle, David 70, 239
Rulewicz, Wanda 211–212, 239
Russel, Richard Rankin 196, 239
Rutelli, Romana 239
Rzepka, Michał 113

Sachse, Joanna 230
Saupe, Dietmar 66, 225, 229, 236, 237
Savarese, Nicola 8, 76, 205, 225
Scarpetta, Guy 229
Schayer, Stanisław 233
Schechner, Richard 8, 53, 59, 85, 139, 144, 185, 195, 239
Scherer, Klaus R. 197, 239
Schiller, Johann Christoph Friedrich von 171
Schlemmer, Oskar 107, 239, 242
Seiffert, René 206, 239
Seising, Rudolf 170, 239
Sekine, Masaru 211, 239
Serpieri, Alessandro 126, 130–131, 132, 239
Shakespeare, William 10, 22, 24–30, 41, 84, 88–91, 121–123, 132, 135, 145, 227, 228, 231, 239–240
Shaw, Robert 45
Sheets-Johnstone, Maxine 7, 240
Shelley, Percy Bysshe 171
Short, Mick 230
Shusterman, Richard 185, 186, 240
Shweder, Richard A. 197, 240
Siwiec, Paweł 237
Skarga, Barbara 165, 141
Skucińska, Anna 234, 241, 242
Sławiński, Janusz 231
Słomczyński, Maciej 24, 239–240
Słowacki, Juliusz 41, 171

Solomon, Robert C. 197, 241
Sorgenfrei, Carol Fisher 243, 244
Squire, Larry R. 16, 17, 18, 241
States, Bert O. 10, 11, 91, 96–97, 126, 129, 241
Steinbeck, Dietrich 119
Stendhal (Beyle, Marie-Henri) 171
Sternberg, Robert J. 94, 99, 241
Stewart, Ian 68, 241
Stewart, Nigel 111, 241
Stockwell, Peter 43, 44, 127, 131, 241
Stone, Rochelle H. 235
Stoppard, Tom 13, 190–192, 194–198, 222, 226, 228, 233, 239, 241, 242
Sugiera, Małgorzata 230
Susła, Berenika 243
Sypniewski, David 151, 154, 157
Szondi, Peter 202
Szurek, Agnieszka 227, 242

Ślósarska, Joanna 51, 226, 241
Świontek, Sławomir 39–41, 44, 73, 102, 237, 238, 241

Tabakowska, Elżbieta 44, 234, 241
Takens, Floris 70, 239
Tan, Ed S. 197, 241
Tatarkiewicz, Władysław 15, 242
Taylor, Charles 174–175, 184, 188, 220, 222, 227, 242
Taylor, John R. 13, 44, 242
Tempczyk, Michał 56, 57, 58–59, 64–65, 71, 241, 242
Thiel-Jańczuk, Katarzyna 228
Thom, René 94, 242
Thornhill III, Arthur H. 207, 209, 242
Ticini, Luca F. 6, 228
Tokarski, Ryszard 225, 237
Tomczyk, Edyta 229
Trimingham, Melissa 107, 242
Trzcińska, Magdalena 230, 234
Turner, Mark 48–49, 121, 135, 229, 234, 242
Turner, Victor W. 8, 227, 242
Turowicz, Maria 232
Tyszczyk, Andrzej 232

Uchman, Jadwiga 196, 242
Ulicka, Danuta 53, 225, 226, 234, 237

Vanden Heuvel, Michael 60, 61–62, 242
Verdonk, Peter 230
Vernant, Jean-Pierre 32

Wachowski, Jacek 80, 101, 110, 180, 183, 184, 220, 243
Walsh, Martin W. 162, 228
Waśkiewicz, Olena 231
Watson, Ian 78, 243
Weber, Samuel 50, 79, 243
Weinsberg, Adam 235
Welsch, Wolfgang 13, 165–173, 174, 175, 176, 180, 182, 186, 198, 220, 243
Whittaker, Edmund Taylor 87, 243
Whitworth, Julia 110, 243
Wiergowska-Janke, Dagmara 225
Wietecki, Jacek 243
Wilkoszewska, Krystyna 185, 232, 233, 236, 243
Williams, Gary Jay 60, 243, 244
Wilson, Robert 40
Winkowska-Nowak, Katarzyna 236, 237
Witkiewicz, Stanisław Ignacy (Witkacy) 107, 243
Witkowski, Piotr 154, 159
Witwicki, Władysław 238
Wodzicka, Ewa 113
Wójcik, Maja 241
Wojciszke, Bogdan 229, 230, 239
Wolska, Dorota 230
Wróbel, Andrzej 235
Wyspiański, Stanisław 41
Yeats, William Butler 13, 211–216, 223, 226, 239, 243

Zagrodzka, Jolanta 18, 197, 233, 244
Zarrilli, Philip B. 39, 243, 244
Zeami, Motokiyo 205–206, 209, 232, 244
Zeeman, Eric Christopher 94, 244
Zeki, Semir 20, 23, 87–88, 95, 97, 244
Zenchiku Ujinobu, Komparu 209, 242
Zimnica-Kuzioła, Emilia 82, 244
Ziółkowski, Grzegorz 231
Złotowska, Magda 227, 231
Zola, Emil 55
Zukav, Gary 58, 244

Żeromska, Estera 208, 244

Od Redakcji

Dr Mariusz Bartosiak jest absolwentem Uniwersytetu Łódzkiego. Studiował matematykę (spec. teoretyczna) i kulturoznawstwo (spec. teatrologiczna). W 1999 obronił rozprawę doktorską nt. *Dynamika formy dramatycznej. Wprowadzenie do modelowania złożoności działania dramatycznego*. Prowadzi badania w zakresie teorii dramatu i teatru, antropologii teatru oraz estetyki fenomenologicznej i porównawczej (również w relacji do klasycznych ujęć indyjskich i japońskich). Jest współredaktorem *Kulturowych kontekstów dramatu współczesnego* (Kraków 2008) i autorem *Autopoetyki dramaty* (Łódź 2013).