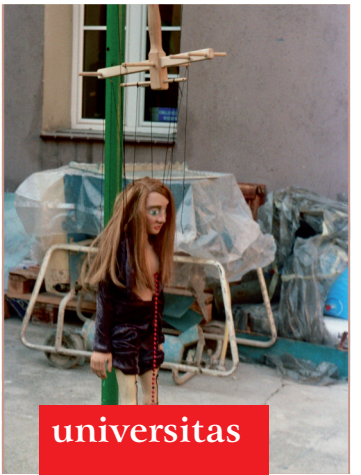
Monika Braun

GRY CODZIENNE I POZACODZIENNE

…o komunikacyjnych aspektach aktorstwa



universitas

GRY CODZIENNE
I POZACODZIENNE

Monika Braun

GRY CODZIENNE I POZACODZIENNE

…o komunikacyjnych aspektach aktorstwa

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Monika Braun and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2012

ISBN 97883-242-1567-6
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Katarzyna Kościuszko-Dobosz

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce wykorzystano zdjęcia z archiwum Danuty Kierc

www.universitas.com.pl

...a więc czyjeś słowa
mogą mnie wzruszyć
i czyjeś spojrzenie może
mną władać
[...]
czyjś głos może mnie zbudzić
ze śmierci
ze snu...

Pedro Calderón de la Barca
Życie jest snem

SPIS TREŚCI

Na początku... 9

Wstęp 13

Rozdział I. STRACH, TREMA, NAPIĘCIE 31
Komunikacja międzyludzka w kontekście sztuki teatru 31
Sytuacja spotkania 36
Fizyczność emocji 41
Występ publiczny 44
Kontrola napięć w akcie komunikacyjnym 51
Wyznaczanie celu 58
Trema a techniki oddechowe 61
Trening jako metoda radzenia sobie z lękiem 68
Techniki wyobrażeniowe 72
Interakcyjność i procesualność w widowisku 75

Rozdział II. CZŁOWIEK W PROCESIE KOMUNIKACJI – TWÓRCA, NARZĘDZIE, TWORZYWO 89
Tworzywo komunikacji 89
Ciało i emocje – sprzężenie zwrotne 93
„Utrata prywatności" w działaniach aktora 97
Czynniki ekspresji w technikach scenicznych 100
Samoświadomość 103
Ruch 112
Sylwetka 116
Energia w procesie komunikacji 120
Węch, zapachy... 123
Czynnik wizualny 127
Gestyka jako element performansu 131
Głos i mimika w widowisku 135
Język ciała? 147

Rozdział III. STRUKTURA I RYTM JAKO KOMUNIKACYJNE ASPEKTY DZIAŁANIA W WIDOWISKU 153
Rytm i kompozycja jako języki interakcji 153
Rytm jako aspekt działania 166
Rytm jako aspekt dźwięku 180
Rytm jako aspekt przestrzeni – miejsce, rekwizyt, kostium . . . 190
Struktura i rytm 199

Rozdział IV. WYSTĄPIENIE PUBLICZNE JAKO DIALOG 209
Nadawca i odbiorca w wystąpieniach publicznych 209
Interakcja jako działanie 212
Interakcja jako dialog 215
Dialog jako potrzeba 219
Fizyczne aspekty interakcji 223
Interakcja jako opowieść 228
Budowanie więzi poprzez dialog 232
Dialog jako imperatyw 238

Rozdział V. W POSZUKIWANIU EKSPRESJI 245
Badanie sztuki aktorskiej 245
Koncentracja uwagi 252
Znaczenie treningu w pracy aktora 261
Umiejętność pracy zespołowej 269
Analiza zadań twórczych i praca nad rolą 274
Wyobraźnia i pamięć emocjonalna 286
Zdolność improwizacji 299
Wymiar etyczny 305

Zakończenie 317

Bibliografia 317

Indeks nazwisk 337

NA POCZĄTKU...

Na początku były emocje, obrazy i zdarzenia...

Jestem małą dziewczynką. Mama często zabiera mnie do teatru. Nie... Nie na przedstawienia. W każdym razie nie tylko... Mama musi mnie jakoś „przechować" w godzinach swojej pracy. Prowadzi mnie więc do tego budynku, pachnącego specyficzną wonią kurzu uwięzionego w pluszach foteli, kulisach, kostiumach i ścianach. Długie, ciemne korytarze, tajemnicze pomieszczenia, pokoje pełne dziwnych przedmiotów, które w innym otoczeniu wydawałyby się zupełnie niepotrzebne, tutaj jednak nabierają znaczenia, zaczynają istnieć życiem niezwykłym, stają się elementem świata zbudowanego z emocji silniejszych niż gdziekolwiek indziej, napięć i wrażeń – intensywniejszych i piękniejszych.

Pewnego dnia uchylam drzwi prowadzące z ciemnego foyer na balkon w teatrze. Otwiera się przede mną wielka, mroczna przestrzeń. Widownia – bez widzów. Trudno ogarnąć jej krańce, bo giną w ciemności. Tylko na dole, na poziomie parteru, w świetle roboczej lampki, widzę twarz ojca w skupieniu pochylającego się nad egzemplarzem sztuki. Naprzeciw niego na scenie kilku aktorów w kolorowych roboczych światłach. Może jest jakaś cicha muzyka do tej – chyba tańczonej – sceny, ale ja pamiętam ten obraz jako niemy. Niezwykłe światło, ogromna przestrzeń, ludzie skoncentrowani w dziwnym rytuale... Czuję, że dzieje się coś bardzo ważnego.

Jestem uczennicą. Stoję na podium w dużej szkolnej sali. Recytuję wiersz, jestem bezgranicznie przejęta. Moje nogi trzęsą się, ale

ich drżenia nie jestem w stanie powstrzymać. Nie wiem, czy widzowie mnie słuchają, za to na pewno pokazują palcami moje – w widoczny sposób – trzęsące się łydki. Dziecięce pragnienie wyrażenia wielkich prawd tonie w morzu nieopanowanego fizycznego lęku.

Jestem studentką. Mam zajęcia „z wiersza". „Idzie" bardzo źle. Żadnych uczuć. Drewniana interpretacja. Rozumiem sens tekstu, ale nie umiem go wyrazić. N i e w i e m, j a k t o z r o b i ć! Prowadząca zajęcia aktorka zmusza mnie do płaczu. Uważa, że to jakoś pomoże. Te wygwałcone łzy są jednak prywatne, nie stanowią części żadnego artystycznego procesu. I choć – jej zdaniem – „idzie" potem lepiej, ja – płaczę z poczucia bezradności i upokorzenia. Brak jakichkolwiek uchwytnych wskazówek czyni dla mnie ekspresję nieosiągalną.

Ta książka jest efektem przemożnej potrzeby znalezienia i opisania takich właśnie wskazówek. Próbowałam w niej wyrazić to wszystko, co latami było jedynie przeczuciem, o czym marzyłam, co podziwiałam i kochałam, a także to, co budziło we mnie lęk.

Nie jest ona jednak tylko moim dziełem.

W obecnym jej kształcie zawdzięczam...

Eugenio Barbie – wykorzystane w tytule rozróżnienie na techniki codzienne i pozacodzienne, lapidarnie ujmujące pełne *spectrum* teatralności w ludzkim życiu. Te pierwsze – powszednie, zwykłe i często przypadkowe – sposoby ekspresji, nieświadomy strumień działań, który tworzy każdy z nas. Lub może to ów strumień nas tworzy...? I te drugie – techniki pozacodzienne – wyrazistsze, świadome formy, dzięki którym można dotrzeć dalej, głębiej, intensywniej... Do innych, do własnego *ja*.

Profesorowi Juliuszowi Tyszce – uważną i pełną życzliwości lekturę tekstu. Pana słowa pomogły mi rozwinąć i nadać ład temu, co bez Pana pomocy pozostałoby niejasne, powierzchowne, toporne.

Moim uczniom i studentom – pytania i wątpliwości, a także – niemożności i ograniczenia. To one, artykułowane przez Was podczas kolejnych lat pracy, pozwoliły mi uporządkować moje własne intuicje i przeczucia.

Artystom sceny i zwykłym przechodniom – lepsze zrozumienie wzorów, reguł i modeli rządzących działaniem performera, o których opowiada ta książka. Bez możliwości uczestniczenia w zjawiskach codziennych i pozacodziennych – nie wiedziałabym o nich niczego.

Wszystkim, którzy mnie wspierali w tej pracy – wiarę, że będę potrafiła nazwać to, co niewyrażalne.

Moim Rodzicom – miłość do teatru.

WSTĘP

Potrzeba kształtowania własnych działań *wobec* innych ludzi, acz nie zawsze jasno uświadomiona, zajmuje ważne miejsce wśród czynników określających nie tylko nasze zachowania, ale w znacznym stopniu także samopoczucie oraz sposób, w jaki doświadczamy samych siebie. W życiu codziennym stale, nawet w samotności usiłujemy wykreować swój wizerunek tak, aby zgadzał się on z naszymi pragnieniami, potrzebami i marzeniami, aby „pasował" do aktualnego kontekstu miejsca, czasu i sytuacji. Maksymalna spójność pomiędzy wewnętrznym obrazem nas samych oraz tym, który aktualnie udaje się nam stworzyć, a także wizją pożądaną przez innych – jest źródłem zadowolenia i daje nam przyjemne poczucie, że „sprawy idą jak należy". Wszyscy nosimy w sobie jakieś wyobrażenia o tym, „jak powinno być", i mniej lub bardziej świadomie staramy się do nich dostosować. Erving Goffman pisze, że „kiedy jednostka gra jakąś rolę, oczekuje od obserwatorów, że wrażenie, jakie pragnie w nich wywołać, odbiorą zgodnie z jej zamysłem. Wymaga od nich, by uwierzyli, że oglądana przez nich postać rzeczywiście posiada cechy, które zdaje się posiadać"[1]. Aby udało się to osiągnąć, musimy stale na nowo uzgadniać i aktualizować siebie – postrzeganego przez innych – z sobą wewnętrznym. Zawsze istnieje bowiem pewien wyraźny, choć często niedostrzegalny dla samego zainteresowanego, rozziew pomiędzy *ja* a postacią, którą chcemy odegrać,

[1] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981, s. 54.

tym, kogo odczuwamy jako siebie, a tym kimś, kogo – jak nam się zdaje – oczekiwaliby inni uczestnicy danej sytuacji komunikacyjnej. O kształcie naszych zachowań w znacznym stopniu decydują spodziewane lub wyobrażone reakcje otoczenia. Wywieranie wrażenia oraz wpływanie na innych jest immanentną częścią ludzkiej egzystencji. Niezależnie od tego, na ile jesteśmy świadomi tego faktu, w naszych „kontaktach społecznych jest pewien uchwytny element zabawy, teatru, w którym przyjmuje się wciąż inne role, gra się z mniejszym lub większym przekonaniem, raz lepiej, a raz gorzej, w końcu tak dobrze, iż traci się poczucie własnego aktorstwa, jest się w nich sobą”[2].

Owym ludycznym elementem przesiąknięte są niemal wszystkie aspekty relacji międzyludzkich, „ludzie się bawią, przerysowują swoje zachowania i popisują, żeby zrobić wrażenie zarówno na swoich partnerach, jak i na tych, którzy są poza zabawą”[3], bawią się, bo jest to przyjemne, bawią się, aby uciec od codzienności, aby odnaleźć swoje miejsce w grupie i aby się uczyć, bawią się świadomie, ale także często całkowicie mimowolnie. Gra, udawanie, naśladowanie czy też po prostu „teatralność stanowi elementarny instynkt, bardziej podstawowy niż estetyka, a nawet porządek rytualny”[4]. Jak mówił Mikołaj Jewreinow: „Najpierw człowiek staje się aktorem, gra; dopiero wówczas pojawia się religia”[5].

A zatem, jeśli rzeczywiście każdy z nas jest *homo ludens*[6], a pojęcia *teatralności* i *teatralizacji* są nieustannie obecne zarówno w bezpośrednim doświadczeniu, jak i w badaniach ludzkich interakcji, *teatr* zaś jest narzucającą się w sposób oczywisty metaforą życia społecznego, to być może teatr jako sztuka może być źródłem jakichś użytecznych wzorców zachowań. Jeżeli „słowo ‘zachowanie’ przywołuje niemal jawne scenariusze społeczne”, które „przenikają życie codzienne”[7], to czy istnieją takie teatralne scenariusze, pro-

---

[2] A. Kępiński, *Schizofrenia*, Warszawa 1974, s. 150.

[3] R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 144.

[4] M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 64.

[5] M. Jewreinow, cyt. za: M. Carlson, *op. cit.*, s. 64.

[6] Zob. J. Huizinga, *Homo Ludens*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985.

[7] R. Schechner, *op. cit.*, s. 240.

cedury czy techniki, które można by z powodzeniem zastosować w odpowiednich sytuacjach realnego życia? Czy aktorstwo można potraktować jako model działań użytecznych społecznie?

Wydaje się, iż w labilnej interakcyjnej rzeczywistości potrzebne są jakieś reguły i wskazówki. Czy praca aktora dramatycznego może ich dostarczyć aktorom życia codziennego? Gry społecznej nie da się uniknąć. Czy można jednak zapanować nad jej płynną materią? Niezależnie bowiem od tego, na ile świadomie wszyscy uprawiamy swój prywatny teatr i czy ciągle jeszcze wykonujemy rozumne usiłowania w celu lepszego odegrania naszej roli, czy też żyjemy już w przyjemnym przekonaniu, że gra nie jest nam potrzebna, jesteśmy bowiem „naturalni", a nasze zachowania są adekwatne do sytuacji, społecznych oczekiwań oraz naszych własnych pragnień – stale musimy działać: poruszać się, mówić, wchodzić w społeczne interakcje. Nawet wtedy, gdy jesteśmy pewni, że „wypadamy bardzo dobrze", wysiłku związanego ze społecznym byciem po prostu nie da się uniknąć. „Bez względu na to, czy dana osoba jest świadoma, że trzyma się jakiejś roli, w rezultacie zawsze okazuje się, że to robiła"[8]. Chcąc nie chcąc, nieustannie stwarzamy siebie, a poprzez wykreowany obraz – porozumiewamy się z naszym otoczeniem. Jednak złożonym światem ludzkich zachowań nie da się zawiadywać równie prosto jak modelem dziecięcej kolejki, która po naciśnięciu guziczka podąża po torze w wyznaczonym kierunku, bowiem

> wizerunek społeczny i towarzysząca mu reputacja to kruche konstrukcje, które mogą ulec mniejszej lub większej destrukcji na skutek najróżniejszych codziennych wydarzeń. [...] Nigdy nie brak sposobu, w który moglibyśmy wywrzeć niekorzystne wrażenie i zaprezentować całkowicie niepożądany wizerunek własnej osoby. Wystarczy sekunda, aby interakcja potoczyła się złym torem, i wychodzimy na niekompetentnych, głupich, niezdarnych, nieuprzejmych, niemoralnych, egocentrycznych, niewrażliwych, zapominalskich[9].

---

[8] E. Goffman, *Twarz: analiza rytualnych aspektów interakcji społecznej*, w: *Rytuał interakcyjny*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 5.

[9] M. Leary, *Wywieranie wrażenia na innych*, tłum. A. i M. Kacmajor, Gdańsk 2000, s. 135.

Pomimo pragnienia, leżącego u podstaw naszej osobowości, aby być lubianym, podziwianym, szanowanym i kochanym, nieustannie popadamy w autoprezentacyjne tarapaty. Dlatego właśnie potrzeba znalezienia jakiegoś klucza do tajemniczego świata naszej społecznej persony stale wyznacza kierunki świadomych poszukiwań jednostki, a także określa charakter jej instynktownych zachowań.

Zarówno z powodu głębokich uwarunkowań biologicznych, które każą człowiekowi szukać poczucia bezpieczeństwa w stałości i przewidywalności, jak i dlatego, że świat współczesny z natrętnym uporem oferuje nam wizję, w której człowiek może łatwo kierować otaczającą go rzeczywistością, panować nad nią i decydować o przebiegu dotyczących go zdarzeń, również i wizerunek własny jest tym elementem życia, którym pragniemy zawiadywać. Któż zresztą zawierzyłby przypadkowi w kwestii tak ważkiej? „Jak cię widzą, tak cię piszą" – mówi przysłowie, odpowiedni *self-image* może przynieść to wszystko, co najbardziej upragnione: miłość, pieniądze, sukces, władzę. Uwodzicielski miraż dowolnego wybierania roli społecznej, z dopasowanymi do niej kostiumem i charakteryzacją, kusi zewsząd. Jak pisze autor *Performatyki* Richard Schechner, w dzisiejszych czasach

> reklama skłania do wiary, że poprzez kosmetyki, zabiegi chirurgiczne, środki na poprawę nastroju można radykalnie zmienić osobowość. To „kim jestem" przestaje być dane – jeśli kiedykolwiek było. Z każdym tygodniem zwiększa się liczba dostępnych „nowych wcieleń", media podkreślają, że żadne „ja" nie musi być trwałe. Możliwe są ciągłe odmiany. Obietnica zmienności losu kusi, by grać coraz więcej ról, odkryć tak wiele wariacji na swój własny temat, jak tylko się da. Jak nigdy dotąd spełnia się performanse samych siebie przez cały dzień, codziennie[10].

A jednak, dla jakichś niejasnych powodów, ciągle najtrudniej poddać kontroli nasze własne jestestwo. To, co najbliższe, czyli ciało i umysł oraz świat interakcji generowanych wrażeniem wywieranym przez jednostkę – są stale jednym z najbardziej labilnych elementów naszej cywilizacji.

---

[10] R. Schechner, *op. cit.*, s. 241.

W rzeczywistości rządzonej przez zaawansowane technologie, stworzone przecież przez człowieka, nadal nie istnieją jednak maszyny, którym można by powierzyć międzyludzkie relacje – ten newralgiczny punkt naszej egzystencji. „Procesy osobowości biorą początek z właściwości tkwiących w organizmie ludzkim”[11], a więc zdani tu jesteśmy nadal wyłącznie na samych siebie, dysponując repertuarem możliwości, w który wyposażyła nas ewolucja. Problem jest palący, a nawet nieco wstydliwy. Dzięki osiągnięciom genetyki jesteśmy na przykład w stanie przewidzieć, na jakie choroby zapadniemy w przyszłości, ale nie możemy zaręczyć, jak zareagujemy na niechętne spojrzenie szefa lub złośliwą uwagę kolegi podczas prezentacji nowego projektu, którą przeprowadzamy w naszej firmie. Jesteśmy przekonani o własnej wszechmocy, a zarazem tak bezradni w najprostszych, codziennych sytuacjach. Jest w tym jakieś rozdarcie i dysproporcja pomiędzy precyzją i wyrafinowaniem cywilizacji a nieogarnionym i nieprzewidywalnym światem ludzkich zachowań.

Dramatyzm nieporadnych poczynań na interpersonalnym gruncie, dostarczających jednostce cierpień i wpędzających ją w nieustanne rozterki, wydaje się tym większy, im bardziej nie przystaje on do skalkulowanych z niesłychaną precyzją zasad rządzących pozostałymi sferami ludzkiego życia. Autoprezentacyjne frustracje wynikają także z jakiejś fundamentalnej sprzeczności, tkwiącej w kierunkach rozwoju współczesnej cywilizacji. Z jednej bowiem strony mamy do czynienia z coraz większym naciskiem na utrzymywanie fasady, która stała się tak ważna, jak nigdy dotąd. Zagadnienie *self-image*, przewijające się w mediach, prywatnych i zawodowych rozmowach, wydaje się nie tylko czynnikiem decydującym o społecznym funkcjonowaniu jednostki, ale także miarą jej osobistego szczęścia. To, jak wyglądamy, jak oddziałują na innych nasze zachowania i wypowiedzi, jest przedmiotem społecznej dyskusji i prywatnej troski. Udana autoprezentacja jest podstawowym wyznacznikiem społecznego sukcesu oraz kryterium osiągnięć zawodowych. Z drugiej jednak strony, świat wydaje się coraz silniej zdominowany przez bezosobowe formy kon-

---

[11] R. Linton, *Osobowość,* w: *Kulturowe podstawy osobowości*, tłum. A. Jasińska-Kania, Warszawa 1975, s. 138.

taktu. Rośnie nacisk na depersonalizację. Tym, co łączy ludzi ze sobą, nie jest już subtelna siatka emocji i wzajemnych powiązań, ale coraz częściej – sieć technicznych struktur odpowiedzialnych za przekaz treści oderwanych od ich osobowego kontekstu. Zgodnie z przekonaniem Edwarda T. Halla, społeczeństwa zaawansowane technologicznie tworzą dziś kultury niskiego kontekstu, stosując wobec swych członków ujednolicone, ustandaryzowane procedury komunikacyjne i utraciły one niemal całkowicie zdolność porozumiewania się w oparciu o złożony system znaczeń, nastawiony na uwzględnianie oraz rozumienie różnic wynikających z niepowtarzalności ludzkich indywiduów[12]. Komunikacja jest utożsamiana raczej z siecią dróg – asfaltowych, elektronicznych, informatycznych. Liniami łączącymi ludzi są przeważnie linie telefoniczne, nie zaś realna przestrzeń, a efektywność przepływu informacji przekłada się raczej na prędkość pracy internetu niż osobiste możliwości przekazu. Żyjemy w kulturze,

> która jednocześnie wymyśla specjalistyczne instytuty dla spragnionych dotyku samotnych ciał i garnki, w których woda „nie dotyka" dna, bo są tak homogenicznie suche i sztuczne, że ani jedna kropla nie zdoła do nich przylgnąć, podobnie jak splecione w „feelingu" i miłości terapeutycznej ciała nie dotykają się naprawdę. Można to nazwać interakcją lub kontaktem wirtualnym, który zastąpił dawne twarzą w twarz oraz rzeczywiste działanie i uzyskał miano komunikacji[13].

Jednak na doświadczanie komunikacji w powiązaniu z czasem i przestrzenią, zakorzenione w naszej biologicznej strukturze, a przede wszystkim na przeżywanie łączności z żywym człowiekiem nie ma już zbyt wiele miejsca w tej rzeczywistości, odizolowanej od powolnej i solennej celebracji, która towarzyszy zazwyczaj głębokim i uważnym kontaktom interpersonalnym.

Jak wybrnąć z tej dramatycznej i zawikłanej sytuacji? Czy można pogodzić nieuchronność procesów przemian cywilizacyjnych, pogłębiających często nieumiejętność wchodzenia w bliższe relacje

---

[12] Zob. E.T. Hall, *Wysoki i niski kontekst*, w: *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, Warszawa 2001, s. 108–119.

[13] J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 2001, s. 45.

interpersonalne oraz obawę przed drugim człowiekiem, z tkwiącą w nas potrzebą pielęgnowania związków międzyludzkich oraz definiowania własnej i cudzej tożsamości poprzez te związki? Książka niniejsza jest próbą udzielenia odpowiedzi na te dręczące nas pytania. Czy i na ile w ogóle można zawiadywać naszymi zachowaniami? W jakim zakresie interakcja poddaje się zabiegom świadomego jej kształtowania? Czy *self-image* jest czymś danym raz na zawsze, czy też podlega on naszym wpływom i jest podatny na trening? I przede wszystkim – czy aktorstwo może być źródłem technik pomocnych w artykułowaniu naszego społecznego ja i na ile mogą być one użyteczne i dostępne dla wszystkich?

W tym miejscu należy zaznaczyć, że choć na powyższe pytania można znaleźć satysfakcjonujące odpowiedzi dzięki pomocy bardzo wielu dziedzin ludzkiej wiedzy, to jednak na poziomie empirycznym dla wszystkich zagadnień bliskich pojęciom *interakcja* oraz *świadome wywieranie wpływu* – właśnie aktorstwo wydaje się podstawowym modelem. Dzieje się tak dlatego, że – jak pisze Goffman –

> naturalne stosunki społeczne powstają w taki sam sposób, w jaki powstaje sytuacja na scenie: przez wymianę dramaturgicznie uwznioślonych działań, reakcji na działania i zamykających kolejne sceny odpowiedzi. Scenariusz, nawet w ręku niewprawnego aktora może ożyć dlatego, że samo życie ma konstrukcję dramatyczną. Oczywiście, nie cały świat jest sceną, lecz nie łatwo rozstrzygnąć w jakiej mierze sceną nie jest[14].

Jednak tylko w rzeczywistości scenicznej owe scenariusze wypełnione są świadomie stosowanymi działaniami, dzięki którym element przypadkowości redukowany jest do minimum i tylko aktor dramatyczny – w przeciwieństwie do przeważnie nieświadomego swych zachowań zwykłego „zjadacza chleba" – niemal każdy swój ruch i słowo przekształca w akt podlegający kontroli mentalnej i fizycznej.

---

[14] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, *op. cit.*, s. 116.

Odpowiedzi na nierozstrzygniętą przez Goffmana wątpliwość szukać należy także na przecięciu teorii komunikacji oraz wiedzy o metodach nauczania aktorstwa i kształtowania roli (lub inaczej – sposobach tworzenia postaci scenicznej). Ten drugi element, to jest techniki aktorskie, wynika zarówno z teorii, jak i z praktyki teatru. Przede wszystkim opiera się jednak na usystematyzowanym zapisie d o ś w i a d c z e n i a tej dziedziny sztuki. Badanie komunikacyjnych aspektów metod aktorskich oraz możliwości ich zastosowania w życiu codziennym musi stale odwoływać się do empirii i – z oczywistych przyczyn – sięgać także po wiedzę z zakresu antropologii, psychologii oraz socjologii. Jednak może najistotniejszą dziedziną pomocną w objaśnianiu zagadnień aktorstwa i społecznych interakcji jest performatyka, odczytująca świat przez „podążanie za akcją", analizująca, jak „pisanie, mówienie, nawet zwykłe życie obraca się w performans"[15]. Oczywiście także posługiwanie się osiągnięciami tych dziedzin nauki, które zajmują się wzajemnym oddziaływaniem grup i osób, praktyką i teorią wpływu oraz wszelkimi (świadomymi i nieświadomymi) związkami zachodzącymi między ludźmi, jest koniecznym zabiegiem w dziedzinie, której samą istotą jest interakcja. Ponieważ polem badawczym jest tu w istocie żywy człowiek oraz wzajemne relacje między osobami, poszukiwania muszą być kierowane ku konkretnym doświadczeniom. Tylko osobiste przeżycie i zawodowa praktyka konkretnych jednostek mogą stać się tutaj podstawą uogólnień i wniosków teoretycznych.

Wiele wskazuje na to, że właśnie wypracowane w teatrze techniki pracy nad rolą, w tym wszelkie sposoby kontrolowania tremy, pracy nad ciałem i głosem jako narzędziami służącymi do przekazywania uczuć, myśli, idei i pragnień, mogą stać się doskonalszym i pełniejszym sposobem komunikacji, nie tylko w ramach wykreowanej przez sztukę rzeczywistości, ale także w realnym życiu. Sposoby, jakich na scenie używa aktor, nie różnią się zasadniczo od tych, którymi posługujemy się na co dzień, a „życie społeczne daje się najlepiej pojąć jako ciąg performansów"[16]. Techniki ak-

---

[15] R. Schechner, *op. cit.*, s. 19.

[16] D. Brissett, Ch. Edgley, *The Dramaturgical Perspective*, cyt. za: R. Schechner, *op. cit.*, s. 237.

torskie, opierając się na instynktownych zachowaniach człowieka, przekształcają je jednak i – wydobywając bezwiedne impulsy na poziom świadomości – czynią sztuką. Przynależą one równocześnie do dwóch porządków życia: artystycznego i codziennego. Dlatego też metody aktorskiego treningu nie muszą być wyłącznie „wiedzą tajemną" zarezerwowaną dla „wybranych" – wyszkolonych w swym rzemiośle artystów, ale powszechnie dostępną formą porozumiewania się, a także drogą kształtowania samoświadomości i rozwoju osobowości. Wydaje się, iż – przynajmniej częściowo – mogą być rozwiązaniem interpersonalnych kłopotów współczesnego człowieka. Co więcej, *de facto* tak właśnie jest, gdyż w wielu dziedzinach życia społecznego komunikacja, acz bez świadomego udziału zaangażowanych w nią osób, odbywa się właśnie przy użyciu tych technik, a rozmyślne i świadome zapożyczenia z aktorstwa coraz częściej stają się obowiązkowym wyposażeniem na polu działalności zawodowej i w prywatnym życiu współczesnego człowieka. Wreszcie – wzajemne filiacje pomiędzy teatrem i życiem wydają się oczywiste.

> Takie terminy jak rola, aktor, gra funkcjonują, jak wiadomo, i poza zasięgiem teatru: socjologia uznała je za wygodne instrumenty pojęciowe, przydatne w analizie zjawisk społecznych. Zagadnienia te, a zwłaszcza *role theory*, mają już ogromną literaturę naukową[17].

Z jednej strony bowiem aktorstwo stosuje odruchy i zachowania żywych osób jako tworzywo swej sztuki; nadawcą, odbiorcą i komunikatem jest w obu przypadkach ten sam żywy człowiek, z drugiej zaś, w życiu społecznym podpatrywanie zachowań osób publicznych, a w szczególności gwiazd sceny i estrady, jest nagminną praktyką. To ich styl, charakter i sposób bycia, będące społeczną własnością, są dla wielu ludzi wzorem godnym naśladowania oraz inspiracją w poszukiwaniu własnych rozwiązań komunikacyjnych. Co więcej, „rozważania nad ludzką kulturą od dawna już niwelowały i rozmywały rozróżnienie między 'powagą' a 'grą' czy 'zaba-

---

[17] I. Sławińska, *Socjologiczne widzenie teatru*, w: *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979, s. 181.

wą' (Turner, Bateson)"[18]. Teatr, który w mojej pracy traktowałam jako szczególny model ludzkich zachowań, bada i zarazem kwestionuje granice między sztuką a życiem. Sama idea oryginału i sztuki jako jego naśladownictwa nie tylko dzięki Jacques'owi Derridzie stała się wątpliwa, a na pytanie o wyższość rzeczywistości nad jej medialnymi replikami – na przykład w świetle ważnej dla performatyki książki Philipa Auslandera[19] – można udzielić różnych odpowiedzi.

Jeśli zatem, jak u Goffmana, język teatru może być językiem socjologii, to prawdopodobnie i jej terminologia może stać się użyteczna w opisie zjawisk zachodzących w pracy nad rolą. Nie tyle chodzi tu bowiem o zabiegi leksykalne, ile o to, iż

> wywód Goffmana znosi samo rozróżnienie pomiędzy zwykłym pozorem a fundamentalną prawdą w życiu społecznym. W jego pojęciu życie składa się z rozmaitych warstw zrozumienia i świadomości, nie zaś z warstw przykrywających fundamentalny rdzeń, dający się odkryć przez właściwą pracę naukową. W rezultacie, jak się zdaje, wywrócił on wszystko do góry nogami. Teatr performansów nie mieści się bowiem w ludzkich głowach, lecz w ich publicznych uczynkach[20].

A zatem wymienne stosowanie terminów takich jak aktor, performer i nadawca oraz widz i odbiorca wydaje się w pełni uprawnione nie tylko z perspektywy teorii ról. Także scena, przestrzeń, teren gry, teren obserwacji, widownia, choć w poszczególnych przypadkach niosą oczywiście inne znaczenia, to jednak – stosowane wymiennie – pozwalają ukazać komunikacyjny kontekst jako tę samą rzeczywistość, mającą swój materialny wymiar – identyczny zarówno w teatrze, jak i w życiu codziennym. To samo dotyczy pojęć takich jak rola, postać, komunikat, przekaz, spektakl, widowisko, performans, sztuki widowiskowe, słowo, tekst, scenariusz itp. Sądzę, że używanie zarówno terminologii teatralnej, jak i socjolo-

---

[18] T. Kubikowski, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Warszawa 2004, s. 231.

[19] P. Auslander, *Liveness – Performance in mediatized culture*, London–New York 2008.

[20] D. Brissett, Ch. Edgley, *The Dramaturgical Perspective*, cyt. za: R. Schechner, *op. cit.*, s. 238.

gicznej, stwarza szanse na lepsze wydobycie subtelnych różnic pomiędzy tymi pojęciami, pozwala także ukazać zasadniczy problem w szerszej perspektywie komunikacyjnej, a nie tylko jako specjalistyczne zagadnienie przynależące do wąsko pojmowanej sztuki teatru. Każdy z powyższych terminów, będąc wyrazem filozoficznej, socjologicznej czy też estetycznej refleksji dotyczącej gry aktorskiej lub też służąc wyartykułowaniu problemów z zakresu teatralnej empirii – ma swoje odmienne konotacje. Tu jednak, gdzie omawiany jest zarówno sensualny, jak i metafizyczny wymiar komunikacji w aktorstwie, niezbędne jest sięganie do możliwie rozbudowanej palety pojęć, aby spróbować opisać to, co z samej swej natury stale wymyka się próbom werbalizacji. Jest dla mnie oczywiste, że problem sytuujący się na przecięciu co najmniej kilku dyscyplin naukowych nie może być wyjaśniony za pomocą aparatu pojęciowego tylko jednej, nawet najbogatszej, dziedziny wiedzy. Co więcej, jak pisze Ralph Linton o badaniach nad jednostką, kulturą i społeczeństwem, choć

> odwoływanie się do podejścia naukowego prowadzi tu do coraz większych sukcesów, wielu uznanych metod naukowych wręcz nie można zastosować do zjawisk tego porządku. Tak więc sama natura ich materiału w znacznej części wyklucza stosowanie metod eksperymentalnych. Wewnętrzne właściwości kultury i społeczeństwa są tego rodzaju, że nie można stwarzać ich na zamówienie czy zapewnić ściśle kontrolowanych warunków[21].

Zapewne najbardziej użyteczne jest tu zatem ujecie performatyczne, które „podaje w wątpliwość akademicki autorytet, uznając wszystkich posługujących się mową członków społeczności za potencjalnych artystów, każdą wypowiedź za potencjalnie artystyczną, każde zdarzenie za potencjalnie teatralne”[22], samą zaś akcję dokonującego się performansu umieszcza w gęstej sieci wzajemnych powiązań, a zachowania interpretuje poprzez ich złożone konteksty oraz skomplikowane motywacje jednostek.

---

[21] R. Linton, *Jednostka, kultura, społeczeństwo*, w: *Kulturowe podstawy...*, *op. cit.*, s. 12.

[22] R.J. Pelias, J. VanOosting, *A Paradigm for Performance Studies*, cyt. za: R. Schechner, *op. cit.*, s. 38.

Jednak podstawowym źródłem tej pracy jest doświadczenie aktorskie, stąd właśnie do teatralnych metod kształtowania roli wielokrotnie będę wracać, choć nie jest moim celem stworzenie podręcznika technik gry scenicznej. Aktorstwo jawi się tu raczej jako model, którego uważna obserwacja ukazuje te same wzory zachowań, reakcji i procesów osobowościowych, które znamy z życia codziennego, przy czym widzimy je tutaj jak w szkle powiększającym: wyrazistsze, wzmocnione, nieco wyolbrzymione. Celem niniejszej pracy jest przede wszystkim dokonanie przeglądu wybranych sposobów panowania nad interakcją oraz świadomego wywierania wpływu na innych, dzięki umiejętnościom zaczerpniętym z rzemiosła teatralnego. Problem „grania roli" staram się ukazać tu w szerszej perspektywie, a więc nie tylko jako „udawanie", imitowanie pewnych działań czy nawet pełne oddania „wcielanie się" w postać, ale jako możliwość nawiązania autentycznego porozumienia z drugim człowiekiem. Każda społeczna aktywność (w szczególności ta publiczna) w proponowanym przeze mnie ujęciu jest spotkaniem osób i sposobem budowania prawdziwych związków między nimi. Jest także krokiem ku poznaniu i samopoznaniu. Nigdy natomiast – próbą manipulacji, wymuszenia czy oszustwa. Razem z Josephem Chaikinem wierzę, że „musimy znaleźć warunki, które umożliwią nam rozwój, ponieważ zbyt wiele czynników w świecie sprzysięgło się przeciw rozwojowi"[23]. Dziś, w dobie ogromnej proliferacji mediów oferujących szansę przeżywania wirtualnych przygód i związków, uczestniczenia w symulacji życia, pozornie bardziej wiarygodnej niż realna egzystencja, możliwość tworzenia wielowymiarowych relacji z żywym człowiekiem oraz bezpośredniego oddziaływania na innych gestem, mimiką, głosem, wreszcie po prostu sposobem bycia, osobowością i temperamentem, wydaje się bezcennym towarem na globalnym rynku.

Właśnie do problemu „sprzedawania siebie" na gruncie publicznej egzystencji oraz jego złożonych implikacji odnoszę się w tej książce. W życiu społecznym i zawodowym skazani jesteśmy bo-

[23] J. Chaikin, *The Presence of the Actor*, New York 1991, s. 80 (tłum. moje).

wiem stale na konfrontację, w której to my sami – „sprzedający" nasze myśli, przekonania, fakty i towary – stajemy się kimś czy też czymś, co decyduje się (lub nie!) kupić nasz odbiorca. O tym, czy tak się rzeczywiście stanie, w znacznym stopniu decyduje umiejętność pokonywania strefy lęku, zawsze dzielącej ludzi w interakcjach społecznych. Cząstką sukcesu w tej sferze jest także umiejętność kształtowania samego siebie jako tworzywa komunikacji. We wszelkich relacjach interpersonalnych, także w aktorstwie, zarówno nadawcą, jak i komunikatem jest sam człowiek, a wszystkie – zarówno świadome, jak i nieświadome – formy ekspresji sumują się tworząc to, co obecnie określa się modnym, ale często nadużywanym i trywializowanym terminem „język ciała". Znaczenia przekazywane przez słowa są tylko niewielką cząstką komunikacji interpersonalnej, generowanej w istocie przez cały zespół złożonych czynników i nie zależą od lingwistycznych ustaleń, ale od szerokiego kontekstu angażującego nadawcę, odbiorcę, ich intencje oraz czas i miejsce zdarzenia. I choć wiele teorii komunikacji sprowadza w rezultacie międzyludzkie porozumienie do słów i ich wąsko rozumianej treści, oddzielając raczej słowo od osoby, która je wypowiada, to jednak część badaczy stara się zobaczyć ludzkie interakcje jako sprzężenie zwrotne, w którym kształt aktu komunikacyjnego określany jest przez wzajemne wpływy zaangażowanych weń osób i stanowi wynik całokształtu ich komunikacyjnych zachowań.

Istotną częścią tego procesu są samoświadomość i samokontrola rozumiane nie tylko jako stany umysłu, ale i ciała. Być świadomym siebie niekoniecznie oznacza – rozumieć siebie. To, co przywykliśmy uznawać za proces racjonalny, jest często działaniem głęboko zakorzenionym w emocjach, a świadomość wydaje się efektem i sumą wiedzy, odczuć oraz intuicji. Wzajemne przekazywanie sobie informacji jest zawsze zanurzone w szerokim i niemal z reguły nieuświadomionym kontekście emocjonalnym, który z kolei budowany jest na doznaniach, spontanicznych reakcjach i trudnych do skontrolowania stanach ciała. Emocjom przeważnie po prostu ulegamy, bowiem to one są pierwotną formą naszej wiedzy o świecie[24], a racjonalna refleksja – często wbrew naszym gorącym prag-

[24] A.R. Damasio, *Tajemnica świadomości. Jak ciało i emocje tworzą świadomość*, tłum. M. Karpiński, Poznań 2000, s. 181.

nieniom – tylko w niewielkim zakresie wytycza kierunki ludzkich działań. Tak więc komunikacja to coś o wiele więcej niż tylko efekt funkcjonowania szarych komórek. Ich bezcenna aktywność żywi się w znacznym stopniu burzliwą, ale ukrytą przed rozumem, koegzystencją ciała i emocji. A zatem zdolność uświadamiania sobie własnych stanów emocjonalnych oraz ich pobudek, głęboko osadzona w organizmie, traktowanym jako psychofizyczna jedność, może być drogą do panowania nad ludzkimi zachowaniami. Trzeba najpierw posiadać to, czym potem chcemy zarządzać. Tak więc tylko uzyskanie dostępu do całej złożoności naszego jestestwa pozwala nim rzeczywiście kierować.

To właśnie ludzka substancja jest instrumentem ekspresji, a domeną możliwego rozwoju w zakresie jej kształtowania są zachowania, zazwyczaj spontaniczne, instynktowne i niekontrolowane, których modyfikowanie jest jednak możliwe. Techniki pracy aktora stwarzają możliwość uczenia się nowych form wyrażania myśli i uczuć, zarówno poprzez metodyczną pracę nad ciałem i głosem, jak i poprzez sięganie do ukrytych zasobów pamięci, podświadomości, wrażliwości i wyobraźni. Proces treningu w tym zawodzie jest żmudny, wiąże się z nieustanną pracą nad sobą, wymaga od jednostki dyscypliny i ciężkiej pracy, nierzadko bywa źródłem cierpienia związanego z oczywistymi na tej drodze niepowodzeniami i trudnościami. Stale obecna introspekcja, ujawnianie ukrytych wcześniej przed świadomością zakamarków osobowości – mogą być trudne i bolesne. Skomplikowane penetrowanie własnego wnętrza oraz granic własnych możliwości fizycznych i duchowych łączy się często z pytaniem o wartości. Nieustannie obecny w tym procesie konflikt racji i emocji uczy zarówno wyrażać, jak i kontrolować jedne i drugie, aby w końcu stały się współbrzmiącymi elementami jednego systemu. Praca aktora może więc stać się również drogą dojrzewania i wychowania.

Wydaje się ponadto, iż trening aktorski jest także praktyką znacznie wykraczającą poza sferę sztuki czy nawet szeroko pojętej komunikacji. Doświadczanie i przeżywanie czyni ją narzędziem eksploracji także w wielu innych dziedzinach. Coraz częściej bowiem badacze kultury, performansu, antropolodzy czy etnografowie odchodzą od suchych, statycznych i synchronicznych struktur kognitywnych ku strukturom przeżycia i doświadczenia. „Zarówno

ciało, jak i doświadczenie stanowią złożoną, dynamiczną strukturę", pisze etnograf, reżyser i teatrolog Phillip Zarrilli[25]. Znana jest współpraca Victora Turnera z Richardem Schechnerem, w ramach której teatralnymi środkami, to jest po prostu inscenizując zdarzenia i wcielając się w postaci, badano kulturę plemienia Ndembu[26]. Dzięki możliwemu w teatrze doświadczaniu szukano prawdy o życiu *innych*. „Ponowoczesny tekst etnograficzny", jak powiada Stephen Tyler, „będzie tekstem tego co fizyczne, wymówione, wyperformowane"[27], a Dwight Conquergood „przeciwstawia etnografię jako 'ucieleśnioną praktykę', która dowartościowuje 'ciało jako siedlisko wiedzy', większości akademickich dyscyplin, wiernych hierarchii umysłu i ciała, przedkładających abstrakcję i racjonalność ponad doświadczenie zmysłowe"[28]. Już wiele lat temu John Cage uważał, że „zdarzenia nie składają się osobno z faktów i osobno z obserwatorów; raczej jedno i drugie łączy się w obserwacji"[29]. Tym właśnie zdaje się być teatr – procesem, jednością osób, zdarzeń i przedmiotów, dynamicznym współkształtowaniem poprzez intensywną współobecność. Aktor wierzy ciału i temu, czego ono doświadcza, wie on, że tam właśnie bije źródło wiedzy o tym, *jak* działać. Bowiem „większość wiedzy kulturowej" – jak przekonuje antropolog Kirsten Hastrup – „'magazynuje się raczej w działaniach niż słowach' i opiera się dyskursywnej analizie. Trzeba zatem porzucić 'chłodne spojrzenie' i próbować zrozumieć ucieleśnione wzory doświadczenia"[30].

Książka niniejsza stanowi próbę zrozumienia i opisania owych „ucieleśnionych wzorów doświadczenia". Czy jednak rzeczywiście ekstrapolacja technik aktorskich na inne dziedziny komunikacji dostarczyć może wzorów rozwoju sprawności interpersonalnych dostępnych każdemu w życiu codziennym i publicznym? Na ile praktyki teatralne mogą stać się użytecznym narzędziem przydatnym

---

[25] P. Zarrilli, *Ku uaktywnionej analizie fenomenologicznej aktorstwa i performansu*, tłum. M. Lachman, „Dialog" 2007, nr 12, s. 166.

[26] V. Turner, *Od rytuału do teatru*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 16.

[27] S. Tyler, w: M. Carlson, *Performans*, *op. cit*., s. 299.

[28] D. Conquergood, w: M. Carlson, *Performans*, *op. cit*., s. 299.

[29] *Ibidem*, s. 156.

[30] *Ibidem*, s. 57–58.

naukom badającym ludzkie zachowania i kulturę? I w jakiej mierze doświadczenie sceniczne może być źródłem modeli przydatnych tym dziedzinom wiedzy? Z całą pewnością moja praca jest tylko przyczynkiem do odpowiedzi na powyższe pytania, przedstawiona w niej wizja oparta jest na pewnej sumie doświadczeń wynikających z niektórych systemów kształcenia aktora, a jej intencją jest wyłącznie ukazanie potencjału komunikacyjnych możliwości tkwiących w sztuce teatru. Sięgam tu przede wszystkim do praktyki teatrów Europy i Ameryki Północnej, jako bliższych naszej komunikacyjnej codzienności, równocześnie jednak pragnę pokazać uniwersalność i transkulturowość pewnych zasad rządzących wzajemnym porozumiewaniem się ludzi (choć ostateczny wyraz poszczególnych emocji oraz kształt interakcji bywa radykalnie odmienny w różnych kulturach), odwołując się niekiedy do technik używanych w teatrach innych kontynentów. Moja praca nie jest w żadnym wypadku pełnym kompendium wiedzy o aktorstwie ani też nie odnosi się do poszczególnych stylów czy estetyk obecnych w sztukach widowiskowych. Staram się w niej opisać pewne wybrane problemy, z którymi styka się w swej pracy nie tylko aktor, ale też po prostu każdy człowiek pragnący publicznie (ale i prywatnie...) wyrażać swe myśli i przekonania. O ile wiem, żaden realnie istniejący zespół teatralny nie realizował w pełni przedstawionej tu formuły komunikacji. Były i są takie zespoły, dla których wysiłek grania dla widzów jest równoznaczny z wcielaniem w życie wysokich standardów moralnych, choć równocześnie zarówno ustny, jak i pisany przekaz pełen jest dykteryjek o losie komediantów dalekim od wzniosłości. Istnieli i istnieją aktorzy oraz zespoły, które traktują zawód jako posłannictwo, a wszystkie elementy i etapy pracy realizują jako drogę, której celem jest spotkanie – widzów, partnerów, a także samych siebie, ale są i takie teatry, w których wieczorny spektakl sprzedaje się jak każdy inny artykuł, w tym przypadku raczej drugiej lub trzeciej potrzeby. Praca aktorska bywa dla niektórych rzeczywiście szansą samopoznania, gdy dla innych jest koniecznym dla przetrwania wyrobnictwem. W sztuce teatru i w sztuce komunikacji jest miejsce zarówno na metafizyczną refleksję, jak i na pikantne anegdotki, a poezja przeplata się tu nader często z trywialnym dowcipem. W praktyce wielu szkół i zespołów teatralnych systemy kształcenia i pracy oparte są raczej

na intuicji oraz często nadużywanym autorytecie nauczycieli i niewiele mają wspólnego z głębokim i metodycznym rozwojem technik pracy aktora. Lata żmudnego treningu w szkołach, studiach teatralnych i na deskach scenicznych w wielu przypadkach dostarczają aktorowi raczej odpowiedzi na pytanie *co robić*, ale nie – *jak to zrobić*. Tak więc studia aktorskie jako takie są przeważnie tylko jednym z możliwych etapów i elementów budowania oraz rozwijania autentycznych umiejętności, niezbędnych w komunikacji społecznej i sztuce wpływania na ludzi.

Mnie ciekawi pytanie – *jak*. I jestem przekonana, że udzielenie takiej odpowiedzi jest możliwe. Sytuuje się ona właśnie w polu metod aktorskich. Praca związana z nauczaniem i rozwijaniem technik komunikacyjnych może nie tylko pomóc w świadomym kształtowaniu skomplikowanej materii ludzkich interakcji, ale także uchronić przed lękiem, jaki budzi w nas drugi człowiek, a nawet stać się sposobem samopoznania, a w końcu – głębokiego, pełnego rozwoju i dojrzewania osoby. Pogłębianie wiedzy o sobie rozszerza możliwości komunikowania się z otoczeniem dzięki wzajemnemu uzupełnianiu się obu tych procesów. Nie tylko współistnieją one, ale także w sposób podstawowy warunkują się i pogłębiają. Jeśli bowiem nie rozumiemy samych siebie i nie mamy dostępu do własnego wnętrza, nie możemy także pojąć innych.

Polem penetracji tej pracy jest spotkanie żywych ludzi, możliwości ich wzajemnego na siebie wpływania, ale także zależność pomiędzy doznawaniem i pojmowaniem samego siebie a percepcją świata otaczającego, która – jak mówi Alvin Noe – „nie zdarza się nam ani nie zdarza się w nas. Jest czymś co czynimy”[31]. Nie tylko sama gra może być ekscytującym i fascynującym doświadczeniem, ale i to wszystko, co dla obu zaangażowanych w nią stron (a więc aktorów i widzów) może wyniknąć ze świadomego uprawiania sztuki aktorskiej. Z tym właśnie aspektem teatru wszyscy mamy do czynienia na co dzień. Nieustannie bowiem, świadomi tego czy nie, realizujemy szekspirowską wizję, w której „świat jest teatrem, aktorami ludzie, którzy kolejno wchodzą

[31] A. Noe, *Percepction in Action*, cyt. za: P. Zarrilli, *Ku uaktywnionej analizie fenomenologicznej aktorstwa i performansu*, *op. cit.*, s. 169.

i znikają'[32]. Jednak ów świat opiera się na kruchych i niepewnych podstawach, ludzie w „teatrze życia codziennego" są nade wszystko „akrobatami i graczami" poruszającymi się po „chybotliwym pomoście zmieniających się ciągle sytuacji"[33]. Czy możliwe jest odnalezienie sposobów i technik, które ów ryzykowny balans uczynią choć trochę łatwiejszym? Bycie istotą społeczną wiąże się z nieustannym zagrożeniem, a udane relacje interpersonalne wydają się rzeczywiście sukcesem akrobaty. Każde spotkanie z innym człowiekiem zawsze niesie ze sobą zarówno szansę zwycięstwa (mogę coś uzyskać czy zdobyć), jak też ryzyko nieoczekiwanych reakcji i niebezpiecznych konsekwencji. Pytania, na które pragnę odpowiedzieć, dotyczą zatem możliwości świadomego kontrolowania rzeczywistości ludzkich interakcji. Jak labilny świat międzyludzkiej komunikacji uczynić pewniejszym? Praca niniejsza powinna się więc rozpoczynać tam, gdzie swoją opowieść o ludziach uwikłanych w wieczne i nieuniknione aktorstwo kończy Goffman, twierdząc nieco prowokacyjnie, że

> postać, którą aktor przedstawia w teatrze, nie jest w pewnym sensie prawdziwa, a jej istnienie nie ma tych realnych konsekwencji, jakie ma istnienie całkowicie wymyślonej postaci, odgrywanej przez mistyfikatora; jednak skuteczne przedstawienie jakiejkolwiek z tych fałszywych figur wymaga posłużenia się prawdziwymi technikami, tymi samymi technikami, dzięki którym w życiu codziennym ludzie radzą sobie z rzeczywistymi sytuacjami społecznymi. Ludzie uczestniczący w bezpośredniej interakcji na teatralnej scenie muszą sprostać tym samym wymaganiom, z jakimi mają do czynienia w rzeczywistym życiu; posługując się środkami ekspresji muszą oni utrzymać definicję sytuacji[34].

---

[32] W. Szekspir, *Jak wam się podoba*, w: *Komedie*, tłum. L. Ulrich, Warszawa 1958, s. 223.

[33] J. Szacki, *Wstęp,* w: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, *op. cit.*, s. 13.

[34] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, *op. cit.*, s. 325.

Rozdział I

STRACH, TREMA, NAPIĘCIE

Komunikacja międzyludzka w kontekście sztuki teatru

Przeżycia i doznania towarzyszące budowaniu międzyludzkich relacji są dziedziną intrygującą badaczy i artystów, przedmiotem naukowych analiz i domeną sztuki, polem metodycznych badań i artystycznych eksperymentów. Tym, co zdarza się p o m i ę d z y l u d ź m i, zajmuje się wiele działów wiedzy i twórczości, od socjologii, filozofii i historii, poprzez psychoanalizę, komunikację i performatykę, aż po muzykę i dramat. Ta właśnie sfera życia, w doświadczeniu pojedynczych osób dostarczająca zarówno radości, jak i wielkich cierpień, a dla badacza gęsta od trudnych do rozszyfrowania znaczeń, doczekała się wielu fascynujących opisów. Ich różnorodność, od wilsonowskiej wizji istoty zdeterminowanej przez biologię[1], poprzez człowieka goffmanowskiego, uwikłanego w permanentne kłopoty autoprezentacyjne[2], aż po gombrowiczowskiego bohatera, zagubionego wśród zmieniających się jak w kalejdoskopie własnych i cudzych wcieleń[3], świadczy o stale niezaspokojo-

[1] Zob. E.O. Wilson, *Socjobiologia*, tłum. M. Siemiński, Poznań 2000.
[2] Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, *op. cit.*
[3] Zob. W. Gombrowicz, *Ślub*, Kraków 1986.

nej ciekawości, jaką budzi tajemnica „międzyludzkiego kościoła”[4]. Rozpiętość możliwości penetrowania problemów komunikacyjnych oscyluje między zimnymi, naukowymi opisami a żarliwymi erupcjami artystycznego geniuszu. Lista przykładów jest właściwie nieskończona. Na dobrą sprawę, znakomita większość owoców ludzkiej myśli ma swoje źródło w impulsie płynącym z rozróżnienia *ja* i *ty* i wynikającej stąd konieczności wygenerowania odpowiedniej wzajemnej relacji. To ona właśnie staje się materią sztuki w działaniach scenicznych. Jak pisze Jerzy Adamski,

> wartość teatru [...] polega na przeniesieniu na scenę rzeczywistego i najistotniejszego konfliktu ludzkiego: konfliktu „ja i inni”, „ja i świat”. Tkwi w tym konflikcie dramat człowieka zdecydowanego na bezlitosne zgłębianie swej natury, na rozrachunek ze światem bez względu na wszystko[5].

Tak więc sztuka teatru w tym ujęciu zajmuje się poznaniem oraz komunikacją międzyludzką w sposób niejako bezpośredni, czyniąc z tej ostatniej nie tylko obiekt zainteresowania – teatr niewątpliwie na swój sposób bada sposoby porozumiewania się pomiędzy ludźmi – ale przede wszystkim stawiając znak równości pomiędzy sztuką a samą interakcją. Przytaczany Adamski pisze, że „przedstawienie teatralne to dwa dynamizmy i zachodząca między nimi interakcja”[6]. Andrzej T. Kijowski wyraża podobną myśl, stwierdzając, że z perspektywy badań teatrologicznych sztuka dramatyczna jest właśnie „rodzajem interakcji, aktem działalności międzyludzkiej” oraz że „wiąże się z rytuałami i mitotwórczymi skłonnościami człowieka. Określa się teatr jako rodzaj działalności znakowej. Używa się pojęć gry, rytuału, interakcji i sytuacji, znaku i kodu”[7]. Jerzy Grotowski mówi po prostu, że „istotą teatru jest spotkanie”[8]. Podobną myśl rozwija także Jean-Louis Barrault, pisząc, że „wpływ to spotkanie. [...] Trafniej jeszcze: to nie spotkanie, ale rozpozna-

---

[4] *Ibidem*, s. 223.

[5] J. Adamski, *Obrona teatru dramatycznego*, Kraków–Wrocław 1986, s. 123.

[6] *Ibidem*, s. 32.

[7] A.T. Kijowski, *Chwyt teatralny*, Kraków 1982, s. 13.

[8] J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, tłum. G. Ziółkowski, Wrocław 2007, s. 52.

nie. Przyspieszone objawienie naszej osobowości dzięki doświadczeniu kogoś innego”[9]. To właśnie w teatrze owo szczególne doznanie jest substancją sztuki, przedmiotem świadomych zabiegów artystycznych. Zadaniem aktora jest nadać widomy kształt myślom i uczuciom. Dzieje się to publicznie, w relacji z partnerem, a przede wszystkim – widzem. Obiektem rozważań na gruncie badań teatrologicznych jest więc także ludzka emocja i działanie. Medium, które je przekazuje, jest człowiek posługujący się „fizyczną i mentalną obecnością w sytuacji zorganizowanego przedstawienia, w zgodzie z zasadami, które różnią się od zasad mających zastosowanie w życiu codziennym”. Tym aspektem jego działań zajmuje się między innymi antropologia teatru. „Te pozacodzienne sposoby posługiwania się ciałem nazywane są ‘techniką’”[10].

A zatem istnieje jakaś różnica pomiędzy zachowaniami codziennymi, zwykłą ludzką obecnością, a szczególną jakością publicznego bycia, jaką osiąga aktor dzięki owej technice. „Życie codzienne stanowi bowiem materiał dla wielu sztuk. Jedna z różnic pomiędzy nim a sztuką polega na tym, że sztuka abstrahuje, upraszcza, intensyfikuje”[11]. Na czym jednak jeszcze, poza wymienionymi czynnikami, polega odmienność tych dwóch form zachowania? Wydaje się, że rządzi nią w tym wypadku świadomość i wola. Tak właśnie sądzi Marvin Carlson, który pisze, że „różnica pomiędzy ‘działać’ a ‘przedstawiać’ [...], jak się wydaje, tkwi nie w rozróżnieniu ‘teatr a prawdziwe życie’, ale w nastawieniu – możemy czynić różne rzeczy bezmyślnie, ale kiedy myślimy o nich, wprowadza to czynnik świadomości, który nadaje im jakość występu”[12]. Podobne przekonanie wyraża także Schechner, twierdząc, że „im bardziej jest się samoświadomym, tym bardziej konstruuje się zachowanie na użytek tych, którzy patrzą i słuchają, tym bardziej jest ono performatywne”[13]. O ile w życiu codziennym po prostu żyjemy, a więc oddycha-

---

[9] J.-L. Barrault, *Wspomnienia dla jutra*, tłum. E. Krasnowolska, Warszawa 1977, s. 81.

[10] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, tłum. zbiorowe, Wrocław 2005, s. 5.

[11] R. Schechner, *op. cit.*, s. 295.

[12] M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London–New York 1996, s. 4 (tłum. moje).

[13] R. Schechner, *op. cit.*, s. 201.