

Artur Duda

Uniwersytet Mikołaja Kopernika (PL)

ORCID: 0000-0002-2522-6888

Otakar Zich

Ku fenomenologii teatru i cielesności doświadczenia aktora w relacji z widzem

Abstract

Otakar Zich: Towards a Phenomenology of Theatre and the Physicality of the Actor's Experience

Inspired by the English translation of Otakar Zich's classic work *Estetika dramatického umění*, the article presents the book in the context of its reception. Since its first publication in 1931, it had been available only in Czech, despite the existence of unpublished German and English translations. Following the editors' suggestion, the author places Zich's treatise in the phenomenological context. He highlights selected aspects concerning theatre and acting, interpreting them in conjunction with Tomasz Kubikowski's concept of seven theatrical beings and the James-Lange psychological theory to demonstrate that Zich's theoretical terms can be used in analyses of contemporary post-dramatic and anthropological theatre. The most important element of the Czech author's theoretical framework is the

physical dimension of communication between the actor and the spectator, based on inner tactile perceptions.

Keywords

theatre studies, Otakar Zich, Prague school, phenomenology of theatre, James-Lange theory

Abstrakt

W artykule, zainspirowanym przekładem na język angielski klasycznej publikacji Otakara Zicha, *Estetika dramatického umění* została przedstawiona z odwołaniem do możliwej recepcji dzisiejszej. Książka od pierwszego wydania w 1931 funkcjonowała wyłącznie w języku czeskim mimo istniejących, niedrukowanych przekładów niemiecko- i angielskojęzycznego. Autor zgodnie z sugestią redaktorów sytuuje traktat Zicha w kontekście fenomenologicznym. Wydobywa wybrane wątki dotyczące sztuki teatru i aktorstwa, interpretuje je w zestawieniu z koncepcją siedmiu bytów teatralnych Tomasza Kubikowskiego oraz teorią psychologiczną Jamesa-Langego, ukazując możliwość wykorzystania teoretycznych terminów Zicha w analizach współczesnego teatru postdramatycznego i antropologicznego. Ich najważniejszym elementem jest cielesny wymiar komunikacji między aktorem a widzem, bazujący na wewnętrznych percepcjach organicznych (*inner tactile perceptions*).

Słowa kluczowe

teatrologia, Otakar Zich, szkoła praska, fenomenologia teatru, teoria Jamesa-Langego

Aesthetics of the Dramatic Art: Theoretical Dramaturgy

Otokar Zich

translated by Pavel Drábek and Tomáš Kačer

edited by David Drozd and Pavel Drábek

(Prague: Karolinum Press, 2024)

Dzięki wieloletniej pracy Davida Drozda i Tomáša Kačera z Uniwersytetu Masaryka w Brnie oraz Pavla Drábka z Hull University ukazał się angielski przekład monografii Otakara Zicha, poświęconej teoretycznemu namysłowi nad sztuką teatru. *Eстетika dramatického umění* wydana w 1931 to książka założycielska czeskiej teatrologii. Autor zaliczany jest do grona prekursorów semiotyki i semiotyki teatru za sprawą kontaktów i niekwestionowanego wpływu na praską szkołę lingwistyczną. W opatrzonym bogatym aparatem naukowym tomie czytelnik znajdzie wprowadzenie z biografią i omówieniem wielorakiej działalności naukowej i artystycznej Zicha, prezentację założeń jego traktatu o sztuce teatru, obszerne posłowie sytuujące dokonania autora w kontekście nauki, w tym filozofii czeskiej i niemieckiej, strukturalizmu, semiotyki, rodzącej się wówczas teatrologii niemieckiej, a także fenomenologii Ingardena, psychoanalizy Freuda, filozofii Nietzschego i innych. Książkę zamykają uwagi dotyczące problemów translatologicznych oraz słownik najważniejszych terminów.

Teatrologom pracującym nad przekładem szczególnie zależało na przywróceniu Otakarowi Zichowi należnego miejsca w historii badań nad teatrem, nie tylko jako patrona czeskiej teatrologii, ale i jednego z prekursorów teatrologii europejskiej. Zich miał wyjątkowego pecha. Jego książka ukazała się po czesku, ale gotowy przekład niemiecki, wykonany przez anonimowego tłumacza, nigdy nie ukazał się drukiem. Możliwe, że plany publikacji uniemożliwił wybuch II wojny światowej. Czeskie wydanie wzmocniło pozycję autora w środowisku naukowym w kraju i zintensyfikowało jego kontakty zawodowe, nie trwało to jednak długo. Zich zmarł przedwcześnie, zaledwie trzy lata po publikacji książki. Już po wojnie czescy badacze Ivo Osolsobě oraz Samuel Kostomlatski przetłumaczyli ją na język angielski, ale i tym razem przekład nie został opublikowany. Mogli się nim posłużyć Drozd, Kačer i Drábek, którzy doprowadzili do szczęśliwego końca publikację przekładu angielskiego niemal po stu latach od pierwodruku, dając do rąk czytelników nieznających języka czeskiego dzieło o znacznej wartości, nie tylko historycznej. Z punktu widzenia polskich odbiorców ma ono podwójne znaczenie. Z jednej strony już w latach siedemdziesiątych xx wieku o praską

szkolę lingwistyczną, z Zichem jako jej patronem, upominała się Irena Sławińska w artykułach opublikowanych po francusku i włosku¹. Polscy czytelnicy poznawali temat jedynie z fragmentów jej *Teatru w myśli współczesnej: Ku antropologii teatru* (1990), w których doceniała książkę Zicha o dramaturgii teoretycznej. Z drugiej strony, znacznie łaskawszy los spotkał na polskim gruncie artykuły ze szkoły praskiej oraz teksty Jana Mukařovskiego publikowane na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Przekłady na język polski dawały szansę gruntownego zapoznania się z tymi ujęciami naukowymi².

W przeglądowym z założenia *Teatrze w myśli współczesnej* estetyka sztuki teatru dramatycznego Otakara Zicha została zaprezentowana jednak skrótowo i w zawężonej perspektywie. Tak jak wspomniałem, Sławińska przypomina o kluczowej roli Zicha w dwudziestoleciu międzywojennym, ale sytuuje go wyłącznie w kontekście semiotycznym, co może sprawiać fałszywe wrażenie, że był założycielem praskiej szkoły strukturalistyczno-semiotycznej. Tymczasem Zicha z praską szkołą równie dużo łączy, co dzieli – chodzi zwłaszcza o odmienne preferencje estetyczne i teatralne, inne lektury i metodologie. Owszem, to z pism Zicha pochodzi kluczowe pojęcie analiz sztuki aktorskiej Mukařovskiego – *herecka postava* (postać aktorska). Syntetycznemu opisowi Sławińskiej daleko jest jednak do analitycznej precyzji czeskiego badacza:

Herecka postava to przecież struktura, dzieło samego aktora, jego kreacja, a zarazem znak, którego desygnatem jest postać według koncepcji reżysera, inscenizatora, a w najdalszym odniesieniu – także autora dramatycznego.³

Polska teatrolożka sięgnęła do oryginalnej wersji monografii Zicha, posiłkowała się także źródłami, które referowały jego myśl. Znalazły się wśród nich artykuł Ivo Osolobęgo *Dzieło dramatyczne jako komunikacja komunikacji o komunikacji. Wariacje na temat Zichowej definicji dzieła dramatycznego*⁴ oraz książka, w której Jaćński podkreśla „naukowość, empiryzm i realizm” myśli Zicha, zarazem jednak „zmierza do odcięcia semiotyki praskiej od

¹ Irena Sławińska, „La sémiologie du théâtre in statu nascendi: Prague 1931–1941”, *Roczniki Humanistyczne* 25, z. 1 (1977): 53–76; „La semiologia del teatro in statu nascendi: Praga 1931–1941”, *Biblioteca Teatrale*, no. 20 (1978): 114–135.

² Jan Mukařovsky, *Wśród znaków i struktur*, tłum. Jacek Baluch (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970); Maria Renata Mayenowa, red., *Praska Szkoła Strukturalna w latach 1926–1948: Wybór materiałów*, tłum. Wojciech Górny (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966).

³ Irena Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej: Ku antropologii teatru* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990), 276.

⁴ Por. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej*, 194.

filozofii spekulatywnej”, w efekcie czego „przemilczany zostanie ogromny wkład fenomenologicznej myśli, tak oczywisty w teoriach Mukařovskiego”⁵. Mimo krytycyzmu wobec strategii prezentacyjnej Jaćniskiego, Sławińska nie podejmuje wątku wspomnianych relacji z filozofią idealistyczną. To pierwszy z powodów, dla których warto sięgnąć po nowy przekład pism Otakara Zicha dostępnych teraz dla wszystkich znających *lingua franca* współczesnych nauk humanistycznych.

Należy wspomnieć, że David Drozd, Tomáš Kačer i Don Sparling wydali niemal osiem lat wcześniej obszerną antologię tekstów badaczy i artystów związanych ze szkołą praską, zatytułowaną *Theatre Theory Reader: Prague School Writings*⁶. Zbiór złożony z trzydziestu ośmiu tekstów otwiera fragment *opus magnum* Otakara Zicha, ale już wtedy redaktorzy zdecydowali o niezamieszczaniu większej liczby wyimków z myślą o przyszłej publikacji całości. Decyzja wynikała z niezwykle systematyczności i spójności wywodu Zicha, który trudno poddaje się streszczeniu w wybranych fragmentach. Po lekturze *Aesthetics of the Dramatic Art* można się przekonać, że przyjęte przez tłumaczy i redaktorów rozwiązanie jest nad wyraz słuszne. Traktat o „sztuce dramatycznej” Zicha stanowi bowiem jedną z pierwszych książek wydanych w Europie poświęconych wyłącznie sztuce teatru. Zdanie z pierwszej części: „Dramat mówiony (*činohra*) oraz opera – w skrócie dzieło dramatyczne – jest tym, co percypujemy (widzimy i słyszymy) w trakcie przedstawienia w teatrze”⁷, pozwala redaktorom temu słusznie zaliczyć Otakara Zicha do pionierów europejskiej teatrologii, obok Maxa Hermanna z Berlina, Carla Niessena z Kolonii, Arthura Kutschera z Monachium. Warto podkreślić, że Zich, który czerpał korzyści z dwujęzyczności środowiska naukowego i artystycznego w Czechach, zwłaszcza w Pradze, należy bezspornie do awangardy naukowców zajmujących się teatrem jako autonomiczną sztuką.

Czytelnik *Aesthetics of the Dramatic Art: Theoretical Dramaturgy* szybko zorientuje się, jak dalece autor korzysta ze zróżnicowanych ścieżek swojego wykształcenia: studiów logiczno-matematycznych zakończonych rozprawą o całkach osobliwych, studiów fizycznych i muzykologicznych, a wcześniej doświadczeń samodzielnej nauki gry na fortepianie, wiolonczeli i klawirze zwieńczonych licznymi kompozycjami, wśród nich poematem symfonicznym na podstawie

⁵ Sławińska, 192.

⁶ David Drozd, Tomáš Kačer, and Don Sparling eds., *Theatre Theory Reader: Prague School Writings* (Prague: Karolinum Press, 2016).

⁷ Otakar Zich, *Aesthetics of the Dramatic Art*, trans. Pavel Drábek and Tomáš Kačer, eds. David Drozd and Pavel Drábek (Prague: Karolinum Press, 2024), 60 (jeśli nie podano inaczej, tłum. A.D.).

Konrada Wallenroda Adama Mickiewicza, oraz aranżacjami pieśni ludowych. Żeby było jasne: pasji związanych z naukami ścisłymi Zich nie porzucił do końca życia. Jego biograf tak opisuje ostatnie dwa lata życia naukowca:

Ukończenie i publikacja jego dzieła wydobyła, jak się zdaje, Zicha z izolacji. Udzielał wywiadów; wrócił do swojej żywiołowej towarzyskości; prowadził wykłady dla Praskiego Koła Lingwistycznego (na temat „tempa języka poetyckiego”); tłumaczył pieśni Mahlera; opublikował esej o przyczynowości w fizyce; rozwijał żywe zainteresowanie nowymi trendami w matematyce, zwłaszcza topologią; pracował nad esejem o przestrzeni tonalnej jako przestrzeni topologicznej; rozwijał koncepcję ogólnej estetyki muzyki; skomponował pieśni i utwory chóralskie z okazji setnej rocznicy Jana Nerudy; rozpoczął przygotowania do kolejnej, tragicznej opery o średniowiecznym czeskim królu Przemysławie Ottokarze II; ale nagły koniec nadszedł na słonecznej wsi podczas spaceru ścieżką pośrodku pól...⁸

Od początku został uznany za badacza o orientacji konserwatywnej, gdyż świadomie i krytycznie odnosił się do przejawów sowieckiej, czeskiej i francuskiej awangardy teatralnej⁹. Natomiast bliskie mu były modernistyczne ideały sztuki teatru i roli reżysera – artysty współpracującego z innymi artystami nad przedstawieniem jako autonomicznym dziełem teatralnym. To dążenie do autonomii sztuki teatru prowadzi Zicha czasami na manowce. Choćby wtedy, gdy odcina aktora od jakichkolwiek związków, współzależności i podobieństw do innych performerów: tancerzy, akrobatów, klaunów. Wychwyciła to już Sławińska, a odpowiedzią na to mógłby być wywód Zbigniewa Raszewskiego o postaci teatralnej rodzącej się w drugiej grupie widowisk, mianowicie popisów, zanim postać zostanie ugruntowana i wręcz usamodzielniona w grupie przedstawień¹⁰. W takiej perspektywie należałoby myśleć o Zichu wyłącznie jako o postaci historycznej.

W drugiej części tekstu chciałbym jednak wskazać na potencjał intelektualny *Aesthetics of the Dramatic Art*. Mimo że jej autor nie był fenomenologiem *sensu stricto*, można odnaleźć w jego wywodzie wątki wczesnej fenomenologii. Zich

⁸ Ivo Osolobě, „Zichova filosofie dramatického tvaru”, w: Otakar Zich, *Estetika dramatického umění* (Praga: Panorama, 1986). Por. Zich, *Aesthetics of the Dramatic*, 39–40.

⁹ David Drozd, Pavel Drabek, and Josh Overton, „Introduction”, w: Zich, 40.

¹⁰ Najłatwiej wykazać błąd tego sposobu myślenia zestawiając je z krótkim cytatem: „Klown tworzy postać, która jest nieidentyczna ze swoim twórcą. Recytator, a nieraz i piosenkarz szkicują taką postać na naszych oczach. Podobnie bywa ze skeczem”, Zbigniew Raszewski, *Teatr w świecie widowisk: Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru* (Warszawa: Krag, 1991), 46.

zajmuje się bowiem w pogłębiony sposób ontologią dzieła teatralnego, a nade wszystko tym, jak krok po kroku, za sprawą kreatywnego wkładu dramatopisarza, reżysera, scenografa, aktora i innych twórców, a wreszcie widza, rodzi się właściwe dzieło – przedstawienie, którego szczególnie istotny element stanowi postać aktorska (*actor figure, herecka postava*).

Otakar Zich wnikliwie analizuje pewne podobieństwa i różnice ontologiczne pomiędzy światem realnym i światem teatralnym. W przeciwieństwie do analiz Romana Ingardena dotyczących dzieła literackiego, którego materialna część nie wchodzi w skład właściwego dzieła – schematycznego i intencjonalnego, Zich konsekwentnie uwzględnia postaci realne osób i innych elementów wchodzących w skład przedstawienia teatralnego. Inaczej niż czescy redaktorzy sądzą, że wartość poznawcza wywodów Zicha może zostać ukazana nie przez zestawienie z ingardenowską koncepcją fazowości i warstwowości dzieła literackiego i jego konkretyzacji, lecz dzięki konfrontacji tez autora *Aesthetics of the Dramatic Art* z wyrastającą z fenomenologii Husserla koncepcją siedmiu bytów teatralnych Tomasza Kubikowskiego¹¹. Okaże się wtedy, że Zich niekiedy w sposób podobny, choć nie tak precyzyjny, jak Kubikowski analizuje zjawiska z zakresu wieloetapowej konkretyzacji aktorskiej kreacji postaci na kanwie postaci realnej. Podobnie jak semiotycy teatru Zich ma pełną świadomość repertuaru znaków teatralnych wytwarzanych przez poszczególnych twórców przedstawienia. A w swoich wywodach wykracza nieraz poza ramy czysto semiotycznego postrzegania komunikacji w teatrze.

Kluczem do zrozumienia jego koncepcji teatru jako sztuki znakowej i zarazem materialno-cielesnej staje się pojęcie naoczności (*ostension, názornost*), czyli bezpośredniej dostępności zmysłom odbiorcy, która upodabnia świat teatralny do świata realnego (na zewnątrz teatru). O ile więc dzieło dramatyczne w momencie percepcji „wydarza się” wyłącznie w umyśle czytelnika, o tyle każde dzieło teatralne łączy doświadczenie intencjonalne z doświadczeniem zmysłowym. Tak więc widz w teatrze zawsze doświadcza realności w jej dwóch aspektach: obrazu technicznego (*technical image*, element świata przedstawiającego: kulisa jako pomalowane płótno, aktor jako ten, o którym wiemy, że odgrywa postać) i zarazem obrazu referencyjnego (*referential image*, element świata przedstawionego, wiejski pejzaż na płótnie, postać dramatu). Do tego dobrze znanego dualizmu realności w teatrze Zich dodaje wymiar wewnętrznej

¹¹ Tomasz Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych: O fenomenologii sztuki scenicznej* (Warszawa: Krąg, 1994). Krytyczne omówienie tej koncepcji por. Artur Duda, „Dzieło teatralne jako swoisty zapis konkretyzacji dramatu dokonanej przez reżysera”, w: *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017).

percepcji organicznej, która wyprowadza teatr poza ramy semiotycznie pojmowanej sztuki audiowizualnej, uwzględniając jej wymiar cielesny. *Inner tactile perception* odnosi się do charakterystycznego „wczucia się” w innego człowieka, współodczuwania z nim za pośrednictwem organów wewnętrznych. Zich zwraca uwagę na szczególną wrażliwość aktorów w wymiarze wewnętrznej percepcji organicznej, która pozwala im na wiarygodne przeistoczenie się w postać dramatu na scenie:

W ścisłym sensie noetycznym taka „persona” – czy to z prawdziwego świata, czy ze sztuki teatralnej – jest czymś wyobrażonym, co dodajemy do optycznego i akustycznego wyglądu; to jedynie obraz mentalny, który *narzucamy* (nakładamy lub hipostazujemy) na wygląd (*percept; to, co postrzegane*) jako jego stałą i trwałą *istotę* (substancję). Utożsamiając obraz mentalny z tym wyglądem (*percept*), [sprawiamy, że] ów obraz zyskuje cechę naoczności.¹²

Przekładając to na język fenomenologii teatru według Tomasza Kubikowskiego można powiedzieć, że zarówno osobę realną, jak i osobę dramatu przedstawioną przez aktora percypujemy dwojako: na jej postać realną (wygląd, który odbieramy zmysłami) hipostazujemy pewien obraz intencjonalny, dzięki czemu mamy osobiste doświadczenie kontaktu z pewną osobą cielesno-zmysłowo-mentalną. Jeśli dodamy do tego swoisty „szósty zmysł” wewnętrznych percepcji organicznych, jasny staje się mechanizm iluzji obcowania z postacią aktorską w teatrze, jak gdyby była ona żywym człowiekiem, jednym z tych, których spotykamy w rzeczywistości.

Podstawę psychologiczną koncepcji postaci aktorskiej Otakara Zicha stanowi nie obalona do dziś, choć niejednokrotnie krytykowana z różnych perspektyw teoria Jamesa-Langego, w myśl której sytuacja budząca strach jednostki najpierw wywołuje reakcje cielesne (rzucenie się do ucieczki, przyspieszone bicie serca), a dopiero w następstwie reakcji fizjologicznych emocję, którą nazywamy strachem¹³. Człowiek nie drży, bo się boi, jak podpowiada potoczne doświadczenie, lecz odwrotnie – jego mózg interpretuje fizjologiczny bodziec w postaci drżenia jako emocję strachu. To odkrycie ma kolosalne znaczenie dla pracy aktora nad rolą, można bowiem, pisze Zich, na zasadzie autosugestii, a precyzyjniej za

¹² Zich, *Aesthetics of the Dramatic*, 84.

¹³ James W. Kalat, *Biologiczne podstawy psychologii*, tłum. Anna i Marek Binderowie (Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2012), 358–359 (wyróżnienia oryginału). Amerykański filozof i psycholog William James oraz duński lekarz Carl Lange rozwinęli tę teorię niezależnie od siebie, odpowiednio w latach 1884 i 1885. Por. Philip G. Zimbardo i Floyd L. Ruch, *Psychologia i życie*, tłum. Józef Radzicki (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994), 356–360.

pośrednictwem działań fizycznych, wywołać pewne emocje, nie tak silne jak te prawdziwe, ale jednak autentyczne¹⁴.

Zarówno wspomniane wyżej rozpoznania fenomenologicznej natury teatru i aktorstwa, jak i ekwiwalencje stanów cielesnych i emocjonalnych powiązane z teorią Jamesa-Langego leżą u podstaw myślenia Zicha o pracy aktora nad rolą. Zich pozostaje wierny zasadzie korespondencji pomiędzy obrazem technicznym i referencyjnym: możemy dostrzec marmur rzeźby, czyli jej obraz techniczny, a za chwilę przesunąć uwagę na postać Heraklesa, czyli obraz referencyjny. Możemy skupić się na znanym aktorze, jego sylwetce i głosie jako elementach postaci realnej, na dynamice jego ruchu scenicznego – eleganckiego lub ukazującego oznaki starości czy wyczerpania fizycznego (to elementy obrazu technicznego), albo na postaci księcia Hamleta (obrazie referencyjnym). Zich podkreśla aktywną rolę widza w teatrze, który na podstawie postaci aktorskiej (stanowiącej mieszankę postaci realnej aktora, schematu roli oraz przedstawianej postaci scenicznej, jeśli sięgnąć po terminy Tomasza Kubikowskiego) wytwarza w swoim umyśle postać dramatyczną (domniemaną postać sceniczną według ujęcia Kubikowskiego¹⁵). Może to uczynić dzięki kapitałowi kulturowemu, którym dysponuje, czyli nabytym w procesie akulturacji odniesieniom teatralnym (*theatrical focus*). Ukierunkowanie teatralne wymaga znajomości konwencji teatru, czyli umiejętności percepcji specyficznej podwójnej rzeczywistości przedstawienia (technicznej i referencyjnej), z fenomenologicznego punktu widzenia „specyficznej intencjonalności świadomości widza”, jak pisze David Drozd w posłowiu¹⁶.

Po rozpisaniu na etapy przez Zicha procesu złożonej i wieloautorskiej konkretyzacji¹⁷, czyli uwzględnieniu istnienia ingardenowskich miejsc niedookreślenia w dramacie jako dziele literackim, co dziś nie budzi już niczyjego zdziwienia, autor skupia uwagę na aktorskiej kreatywności w analitycznym diagramie prezentującym typy aktorskich środków wyrazu. Myśli postaci dramatu mogą być prezentowane tylko subiektywnie za pośrednictwem wypowiedzi językowych, nie ma do nich dostępu obiektywnego i naocznego (przypomnę: za pośrednictwem zmysłów) – to w pierwszej kolumnie. Emocje i aspiracje postaci mogą się manifestować obiektywnie i naocznie poprzez mimikę, choć są subiektywne, a także niebezpośrednio, bo wyobrażeniowo dzięki wypowiedziom językowym

¹⁴ Zich nazywa ten typ emocji aktorskich emocjami wyobrażonymi, Zich, *Aesthetics of the Dramatic*, 180.

¹⁵ Por. Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych*.

¹⁶ David Drozd, „Afterword”, w: Zich, *Aesthetics of the Dramatic*, 402.

¹⁷ Por. Zich, 125.

– to w kolumnach drugiej i trzeciej. Działania postaci dramatu mogą się manifestować bezpośrednio, czyli obiektywnie i naocznie – kolumna czwarta.

Obiektywnie i naocznie:	–	mimika	mimika	czyny
Subiektywnie:	myśli	emocje	aspiracje	–
Obiektywnie i wyobrażeniowo:	język	język	język	–

Jest to jeden z przykładów wnikliwego badania motywacji, emocji, myśli, świata wewnętrznego postaci teatralnych przez czeskiego uczonego¹⁸.

Ostatni element, na który chciałbym zwrócić uwagę, to zasada psychofizjologicznej korespondencji pomiędzy wymiarem fizjologicznym i psychologicznym postaci aktorskiej. Co ciekawe, w ten sposób Zich oddziela domenę aktorstwa dramatycznego od sztuki tańca czy akrobacji, gdzie wymiar psychologiczny został poddany redukcji. Nawiasem mówiąc, tą drogą można by scharakteryzować aktorstwo cielesno-performatywne, coraz częściej spotykane w teatrze XX i XXI wieku, jako odrzucające zasadę korespondencji psychofizjologicznej. W wielu wypadkach aktorzy ze współczesnego nurtu (zarówno ci współpracujący z Frankiem Castorfem, Eimuntasem Nekrošiusiem, Mają Kleczewską czy Janem Klatą, a w szczególności z Florentiną Holzinger) przejmują środki wyrazu z repertuaru performerów *minorum gentium* czy też, określając ich mniej pejoratywnie, z obszaru kultury atrakcji: ich wzorce motoryczne, kostium (lub nagość jako kostium), realne rekwizyty dostarczające zmysłowych bodźców (woda, błoto, farba, liny). Oczywiście dla Zicha byłoby to wykroczenie poza teatr, który w jego rozważaniach zawsze oznacza współzależność ciała i umysłu (psychocieleśną).

Talent aktora według Zicha obejmuje zdolność do przecieleśnienia (*přetělesňování*, *transbodiment*) powiązanego z umiejętnością przemiany duchowej czy psychicznej (*předuševnění*, *mental transfiguration*) zgodnej z zasadą korespondencji tego, co cielesne z tym, co umysłowe czy emocjonalne, jak w teorii Jamesa-Langego. Równoległe przebiegające procesy przecieleśnienia i psychicznej transformacji prowadzą do narodzin postaci aktorskiej w efekcie transformacji osobowej (*přeosobnění*, *transpersonation*). Proces jest kompleksowy i w jego ramach muszą się dokonać dwie równoległe transformacje – ciała i umysłu, co przypomina znane z życia realnego ucieleśnienie (*embodiment*). Zich odwołuje się jednak do specyficznie aktorskich zdolności psychofizycznych, co każe tłumaczom sięgnąć po neologizm „transbodiment”.

¹⁸ Zich, 155.

Inna możliwość podsuwana przez czeskiego teatrologa to przejście przez aktora środków wyrazu recytatora. Recytator nie doświadcza typowej dla aktora dramatycznego pełnej transformacji osobowej, ale aktor może, naśladowując niejako recytatora, zniwelować procesy kluczowe dla pełnej przemiany w postać i stać się przykładem wykonawcy jak ze spektaklu Pawła Wodzińskiego *Samuel Zborowski* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2016), *Matki Joanny od Aniołów* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej (Teatr Telewizji, 2025) czy też z typowego czytania performatywnego.

Ten rodzaj niedowcielenia czy niedoprzeistoczenia aktora otwierający szczeliny deziluzji w świecie przedstawionym teatru postdramatycznego zasługuje na głębszą analizę. W przypadku kreacji takiego typu nadal wykorzystywane są elementy postaci realnej aktora (jakość głosu, jego performatywna skuteczność), a także to, co nie mieści się w wymiarze obrazu technicznego według Zicha: elementy prywatnej tożsamości aktora. Otakar Zich tak wiernie kroczy śladami modernistycznego kultu nadmarionety Edwarda Gordona Craiga, że nie dostrzega różnicy między technicznym obrazem marmurowej rzeźby czy malowanego płótna a żywym człowiekiem jako materią teatru w skomplikowanym procesie komunikacji między sceną a widownią. A jednak kiedy pisze o zmysłowych typach artystów według kryterium dominującego zmysłu, wydaje się, że dotyczy nowych wymiarów cielesności w służbie teatru. Wyróżnia typ audialny (*aural, auditive*) – przypisany muzykom i śpiewakom, typ wizualny – przypisany malarzom. Dla aktorów rezerwuje typ motoryczny albo trzewny (*visceral*) – każdy z artystów należący do tej grupy ma „wybitną zdolność w zakresie percepcji fizycznych i ogólnie wewnętrznych percepcji organicznych (*inner tactile perceptions*), dzięki czemu uczą się ruchów i postaw swojego ciała”¹⁹.

Zich przypisuje zatem aktorom zgodnie z całą podbudową psychologiczną swojej teorii ponadprzeciętną pamięć ciała, którą nazywa „pamięcią wewnętrznych impulsów organicznych”²⁰. Jeśli dobrze to rozumiem, chodzi o zdolność aktora do użycia w wymiarze emocjonalnym, motorycznym i wreszcie energetycznym całego ciała. Zich dopełnia swój wywód za pomocą trzech zasad: koordynacji wewnętrznych impulsów organicznych, koherencji postaci aktorskiej, eksterioryzacji wewnętrznych impulsów organicznych. Jak twierdzi David Drozd, w kwestii „wewnętrznej percepcji organicznej” autor *Estetyki sztuki dramatycznej*²¹ posiłkował się najprawdopodobniej (nie można tego stwierdzić jednoznacznie, gdyż Zich prawie

¹⁹ Zich, 167.

²⁰ Zich.

²¹ Drozd, „Afterword”, 384–385.

nie używał przypisów w swoim traktacie) koncepcją Karla Groosa na temat estetycznego współodczuwania (*das ästhetische Miterleben*) i odczuć z wnętrza ciała, zwłaszcza odczuć trzewnych (*Visceralempfindungen*)²². Oto cytat, który wykaże faktyczne podstawy – psychofizjologiczne i fenomenologiczne – koncepcji aktorstwa dramatycznego sformułowanej przez Otakara Zicha, która wcale nie musi być zaliczana do ujęć o znaczeniu wyłącznie historycznym, ale może stanowić solidną cegielkę we współczesnych badaniach na przykład nad znaczeniem makrobioty jako swego rodzaju drugiego mózgu człowieka. Groos pisze tak:

Zwolennicy naszej hipotezy postawili sobie także pytanie, które spośród różnych grup odczuć organicznych (*Organempfindungen*) są najważniejsze dla życia uczuciowego. Z tego punktu widzenia jeden z twórców teorii, K. Lange za najważniejszą uznał świadomość naczynioruchowych zmian w naczyniach krwionośnych, podczas gdy W. James palmę pierwszeństwa przyznał „odczuciom trzewnym” w czynnościach serca, płuc, żołądka i jelit. Nasza wiedza nie przynosi tutaj jeszcze pewnego rozstrzygnięcia. Ale gdybym miał zająć stanowisko, przyjąłbym bezwzględnie tezę Jamesa.²³

Groos odnosi się do znanego problemu „estetycznego współodczuwania” (*das ästhetische Miterleben*), które rozumie jednak nie w kategoriach duchowego wczucia (*Einfühlung*), lecz wewnątrzcielesnego współodczuwania (*das innere Miterleben*). Kto wie, czy zamiast terminu *inner tactile perception* wybranego przez tłumaczy dzieła Zicha nie lepiej byłoby użyć intuicyjnie zrozumiałego *inner organic perception*, co przeniosłoby czytelnika w sam środek problemów podejmowanych przez Jerzego Grotowskiego, Eugenia Barbę i innych zwolenników teatru antropologicznego?

Tak jak starałem się pokazać wyżej, wywody teoretyczne i po części fenomenologiczne Zicha w ich systematyczności, precyzji, zakorzenieniu w nauce epoki dają pole wnikliwym czytelnikom do sformułowania własnych odpowiedzi na pytania i konstatacje stawiane przez czeskiego prekursora teatrologii. Na przykład zasada koherencji postaci aktorskiej, dobrze wpisująca się w modernistyczne pragnienie stworzenia doskonałego dzieła sztuki, została w teatrze po II wojnie światowej poddana na różne sposoby dekonstrukcji. A rozpad postaci niejednokrotnie jest odzwierciedlany poprzez sceniczne wyznaczniki rozpadu roli na etudy, pojedyncze sceny, granie jednej postaci przez wielu

²² Karl Groos, „Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, no. 4 (1909): 168.

²³ Groos, „Das ästhetische Miterleben”, 168.

wykonawców. Duże wrażenie po niemal stu latach od wydania *Aesthetics of the Dramatic Art* robi systematyczność wywodu, a także skala zainteresowania cielesnością aktora w kontekście pracy nad rolą. Nie podważa to opinii Ireny Sławińskiej i innych badaczy na temat wkładu Zicha w rozwój strukturalizmu i semiotyki teatru.

Niewątpliwą zasługą zespołu, który pracował nad angielskim przekładem omawianego tomu z języka czeskiego, było podjęcie wielkiego trudu meta-refleksji nad strategią tłumaczenia, namysłu nad poszczególnymi terminami, dyskusji także z *native speakerami* i praktykami teatru. Za ich sprawą, zgodnie z logiką zasady *traduttore traditore*, po części wbrew deklaracji, że starają się nie narzucać wywodom Zicha współczesnej terminologii, czytelnik otrzymuje *Aesthetics of the Dramatic Art* w zupełnie nowej odsłonie, współbrzmiącej, jak starałem się to wykazać, z wyzwaniem współczesnego teatru i teatrologii. To, o czym pisałem wyżej, to zresztą tylko część licznych zagadnień podjętych przez Otakara Zicha w traktacie o autonomicznej sztuce teatru dramatycznego.



Bibliografia

- Drozd, David, Pavel Drábek, and Josh Overton. „Introduction”. W: Otakar Zich, *The Aesthetics of the Dramatic Art*. Translated by Pavel Drábek and Tomáš Kačer. Edited by David Drozd and Pavel Drábek. Prague: Karolinum Press, 2024.
- Drozd, David, Tomáš Kačer, and Don Sparling, eds. *Theatre Theory Reader: Prague School Writings*. Prague: Karolinum Press, 2016.
- Duda, Artur. „Dzieło teatralne jako swoisty zapis konkretyzacji dramatu dokonanej przez reżysera”. W: *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017.
- Groos, Karl. „Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern”. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, no. 4 (1909): 161–182.
- Kalat, James W. *Biologiczne podstawy psychologii*. Tłumaczenie Anna i Marek Binderowie. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2012.
- Kubikowski, Tomasz. *Siedem bytów teatralnych: O fenomenologii sztuki scenicznej*. Warszawa: Krag, 1994.
- Mukařovsky, Jan. *Wśród znaków i struktur*. Tłumaczenie Jacek Baluch. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Mayenowa, Maria Renata, red. *Praska Szkoła Strukturalna w latach 1926–1948: Wybór materiałów*. Tłumaczenie Wojciech Górny. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.

- Raszewski, Zbigniew. *Teatr w świecie widowisk: Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa: Krąg, 1991.
- Sławińska, Irena. „La semiologia del teatro in statu nascendi: Praga 1931–1941”. *Biblioteca Teatrale*, no. 20 (1978): 114–135.
- Sławińska, Irena. „La sémiologie du théâtre in statu nascendi: Prague 1931–1941”. *Roczniki Humanistyczne* 25, z. 1 (1977): 53–76.
- Sławińska, Irena. *Teatr w myśli współczesnej: Ku antropologii teatru*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
- Zich, Otakar. *The Aesthetics of the Dramatic Art*. Translated by Pavel Drábek and Tomáš Kačer. Edited by David Drozd and Pavel Drábek. Prague: Karolinum Press, 2024.
- Zimbardo Philip G., and Floyd L. Ruch. *Psychologia i życie*. Tłumaczenie Józef Radzicki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994.

ARTUR DUDA

dr hab., prof. UMK, teatrolog, performatyk, zatrudniony w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Główne obszary badawcze: współczesny teatr Europy Środkowej i Wschodniej, teorie teatru i performansu, w tym estetyka performatywności oraz fenomenologia teatru w powiązaniu z ujęciami medioznawczymi. Od 2018 stały współpracownik Research Center for Eastern European Theatre w Akademii Teatralnej w Szanghaju.