

PIOTR SKRZYPCZAK



# AKTOR

I JEGO POSTAĆ EKTRANOWA



AKTORSTWO ERY KINA NIEMEGO  
W TEORII I REFLEKSJI KRYTYCZNEJ



WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

PIOTR SKRZYPCZAK

# AKTOR

I JEGO POSTAĆ EKRAŃOWA



AKTORSTWO ERY KINA NIEMEGO  
W TEORII I REFLEKSJI KRYTYCZNEJ



WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

Toruń 2009

Recenzenci  
*Tadeusz Szczepański*  
*Piotr Zwierzchowski*

Opracowanie redakcyjne  
*Iwona Wakarecy*

Projekt okładki  
*Tomasz Jaroszewski wg pomysłu autora*

Materiał ilustracyjny pochodzi ze zborów autora,  
wydawnictw promocyjnych i reklamowych  
Na okładce kadr z filmu *Gorączka złota*  
w reż. Charlesa Chaplina

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika  
Toruń 2009

ISBN 978-83-231-2321-7

Druk książki sfinansowano  
z grantu UMK 384-FL

**WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA**

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87–100 Toruń  
tel. (0 56) 611 42 95, fax (0 56) 611 47 05  
e-mail: [dwyd@umk.pl](mailto:dwyd@umk.pl)

Dystrybucja: ul. Reja 25, 87–100 Toruń  
tel./fax (0 56) 611 42 38, e-mail: [books@umk.pl](mailto:books@umk.pl)

**[www.wydawnictwoumk.pl](http://www.wydawnictwoumk.pl)**

Wydanie pierwsze

Drukarnia Cyfrowa: ul. Gagarina 5, 87–100 Toruń, tel. (0 56) 611 22 15

# Spis treści

Wstęp . . . . .	7
<b>Rozdział 1: W sferze głównych kategorii teoretycznych. „Postać ekranowa” aktora filmowego</b>	
Wprowadzenie . . . . .	15
1.1. Aktor filmowy jako instancja złożona i paradoksalna . . . . .	16
1.2. Aktor a postać w strukturze tekstu filmowego . . . . .	27
1.3. Postać filmowa jako struktura znaków ikonicznych i akustycznych . . . . .	39
1.4. Podstawowe elementy definicji postaci ekranowej . . . . .	59
Podsumowanie . . . . .	67
<b>Rozdział 2: Z teatralnej tradycji. Dziedzictwo XIX-wiecznej sztuki aktorskiej w kinie „prymitywnym”</b>	
Wprowadzenie . . . . .	69
2.1. Epoka scenicznych rewolucji. Główne tendencje w teatralnym aktorstwie XIX wieku . . . . .	72
2.2. Realizm. Gra emocjonalna a gra intelektualna . . . . .	74
2.3. Typ – charakter a prawda psychologiczna . . . . .	80
2.4. Gwiazdorzy i zespoły . . . . .	87
2.5. Szekspirowskie <i>emploi</i> i <i>superbus</i> . . . . .	100
2.6. Modele, performerzy i aktorzy w pierwszych rejestracjach kinematograficznych . . . . .	108
2.7. Méliès i prehistoria aktorstwa filmowego. . . . .	117
Podsumowanie . . . . .	124
<b>Rozdział 3: Ku autonomii i nobilitacji. Pierwsze lata filmowego aktorstwa dramatycznego</b>	
Wprowadzenie . . . . .	127
3.1. Początki „prawdziwego” aktorstwa filmowego. Obrazy z życia i sceny z teatru .	131
3.2. Z daleka i z bliska. Statyści i aktorzy w monumentach historycznych . . . . .	148
3.3. Aktorskie konsekwencje przełomu Griffithowskiego . . . . .	156
3.4. Gwiazdy. Fotogenia, typ i mit . . . . .	185
Podsumowanie . . . . .	198

**Rozdział 4: Pod znakiem gagu.****Triumfalny looping filmowego aktorstwa komediowego**

Wprowadzenie . . . . .	201
4.1. Na scenie, arenie i estradzie. Prehistoria aktorstwa filmowej burleski . . . . .	206
4.2. Gag komediowy a postać komediowa . . . . .	221
4.3. <i>Genre</i> i <i>emploi</i> komiczne . . . . .	230
4.4. Chaplin i Keaton. Gest, maska i interakcje komiczne . . . . .	244
Podsumowanie . . . . .	267

**Rozdział 5: Przez pryzmat teorii.****Aktorstwo filmowe w ujęciu rosyjskich reżyserów-teoretyków**

Wprowadzenie . . . . .	269
5.1. Aktor akrobatyczny i myślący – według Meyerholda. . . . .	275
5.2. Aktor naturalny i aktor mechaniczny – według Kuleszowa. . . . .	288
5.3. Aktor antropologicznie zaprojektowany i jego postać montażowa – według Eisensteina . . . . .	303
5.4. Model filmowy a aktor filmowy. Summa Pudowkinowska . . . . .	322
Podsumowanie . . . . .	336

**Rozdział 6: Przeciw naturalizmowi.****Ekranowy wymiar aktorstwa ekspresjonistycznego**

Wprowadzenie . . . . .	339
6.1. Somatyczność i schizoidalność. Ciało i dusza postaci z ekspresjonistycznego panoptikonu . . . . .	341
6.2. Ornamentyzacja ciała i pseudometafizyczny panoptikon. . . . .	353
6.3. Marionety i performerzy. Statyści w niemieckich filmach monumentalnych. . . . .	359
6.4. Krzyk głośny i „krzyk niemy”. Ekspresjonistyczne techniki aktorskie w teatrze . . . . .	367
6.5. Postać ekranowa aktora ekspresjonistycznego. . . . .	373
Podsumowanie . . . . .	390

Wybrana bibliografia . . . . .	393
--------------------------------	-----

Indeks osób. . . . .	401
----------------------	-----

Indeks filmów . . . . .	415
-------------------------	-----

Spis ilustracji . . . . .	419
---------------------------	-----

Summary . . . . .	421
-------------------	-----

Aktor filmowy jest dla zwykłego widza najbardziej wyrazistym reprezentantem filmu, a dla wielu bywa niemal ekwiwalentem jego pojęcia. Rozmowa na temat filmu rozpoczyna się przecież lub kończy uwagami na temat aktorstwa, jeżeli nie jest przez nie zupełnie zdominowana. Używa się wówczas wymiennie terminów związanych z interpretacją roli, takich jak: „aktor”, „rola”, „gra” i „postać”, utożsamiając przy tym najczęściej człowieka-aktora z jego filmowym wcieleniem. Dla filmoznawców „sprawa z aktorem” nie wydaje się tak prosta. Okazuje się tematem tyleż pociągającym i wartym podjęcia, co niebezpiecznym z powodu stopnia swojej złożoności.

Samo „zaledwie” skatalogowanie i opis najwybitniejszych ról w historii kina byłyby zadaniem dla najwytrwalszego historyka jego dziejów, opisującego filmowe aktorstwo *in extenso*. Ten, kto nawet podjąłby się takiej tytanicznej pracy, spotkałby się od razu z wyzwaniem, jakim byłby poważny dylemat metodologiczny. W zależności od przyjętej perspektywy badawczej należałoby bowiem uwzględnić albo tylko jedną ze strategii: historycznofilmową, antropologiczną, performatywną, semiologiczną czy kognitywistyczną, albo z respektem dla nich wszystkich zdecydować się na metodologiczny splot, a zarazem skrót interdyscyplinarny i zdać się na tak zwaną „ogólną teorię” filmowego aktorstwa, którą z powodzeniem uprawia wielu badaczy kina. Modelowym przykładem takiej koncepcji badawczej jest, zróżnicowana pod względem problematyki i metodologii, a zorientowana na kino amerykańskie do lat 50., czyli epoki aktorskiej Metody, praca zbiorowa pod redakcją Pamelii Robertson Wojcik: *Movie Acting. The Film Reader*<sup>1</sup>. Zawiera ona teksty autorów o bardzo różnych orientacjach badawczych, np. Siegfrieda Kracauera, Rudolfa Arnheima, Stanleya Cavella, Henry’ego Jenkinsa i Andrew Highsona. Podobny wielość postaw, zróżnicowanych pod względem przyjętych przez autorów paradygmatów: ideologicznych, historiograficznych, i estetycznych, wykorzystałem w funkcji materiału niezbędnego w formułowaniu syntez różnych teorii i praktyk aktorskich w kinie niemy. Na podstawie tych ustaleń zrealizowałem główny cel pracy – przedstawienie koniunkcji pojęć: „gra aktorska” i „postać na ekranie”.

---

<sup>1</sup> *Movie Acting. The Film Reader*, ed. P. Robertson Wojcik, London–New York, Routledge 2004.

Oto lista pytań, które przed sobą postawiłem. Jak należy rozumieć pojęcie „postać ekranowej”? Czy (albo do jakiego stopnia) możliwe jest określenie istoty aktorstwa niemego kina? Jaką wobec tych dwóch kwestii przyjąć strategię, mając do dyspozycji bardzo bogaty, pod względem wspomnianej wyżej różnorodności, materiał wypowiedzi poświęconych aktorstwu?

Biografie aktorskie, zawierające także opisy i interpretacje ról, ale skupiające się przede wszystkim na barwnych życiorysach wykonawców, mogą przekazać mniej lub bardziej solidne *quantum* wiedzy na temat indywidualnych stylów gry. Niestety, owe opracowania rzadko docierają do istoty fenomenu aktorstwa filmowego. Pytanie o ten fenomen pojawiać się będzie zawsze we wspólnej sferze zjawisk, takich jak: aktor – rola – postać, a znajduje ono odpowiedź najczęściej w odniesieniu do żywej, realnej osoby aktora-człowieka. Paradoksalnie jednak, istota aktorstwa filmowego wydaje się znajdować już poza ową realną osobą wykonawcy roli. Wszystko, co naprawdę wiemy, a właściwie pragniemy wiedzieć o aktorze filmowym, bierze się z filmowego zapisu jego działania. Poza tym zapisem aktor – jako człowiek o realnej egzystencji – wzbudza nasze zainteresowanie o tyle, o ile fakt z jego biografii, wiedza na temat stylu jego gry, jego naturalny, „niefilmowy” wygląd etc. stanowią główne źródło albo dodatkowy kontekst wiedzy o sposobie, w jaki interpretuje on rolę lub wiele ról.

Nigdy nie spotkamy Bustera Keatona, ale oglądając filmy z jego udziałem, uzyskamy o nim dostateczną porcję informacji pozwalających wyobrazić go sobie jako realnego człowieka. Nie dowiemy się jednak, jak Keaton mówił. Nie spotkamy już Marlona Brando, ale w naszej świadomości Brando istnieje przecież jako osoba poznana z takich filmów, jak: *Tramwaj zwany pożądaniem*, *Na nabrzeżach* i *Czas Apokalipsy*. Chociaż szansa spotkania Ala Pacino jest realna i mniej lub bardziej prawdopodobna, nie musi dojść do takiego *tête à tête*, abyśmy mogli sobie wyobrazić Pacino-personę na podstawie *Serpico* i *Ojca chrzestnego*. Jakkolwiek bezlitośnie to zabrzmi – Keaton, Brando i Pacino interesują nas głównie, a może wyłącznie, jako postaci z filmów z i ich udziałem. Kim bowiem byłiby bez nich? Oto paradoks filmowego aktorstwa: praca żywego człowieka nad rolą usuwa się w pewnym momencie w cień podstawowego bytu aktora, jakim jest jego istnienie ekranowe. Najciekawsze, że takie właśnie postawienie sprawy nie krzywdzi samego aktora; przecież po stronie jego korzyści znajduje się nie do przecenienia nagroda – szansa na jego swoistą *immortalitas*, możliwą dzięki filmowemu zapisowi jego roli. Ten właśnie dar kina jest w nim zjawiskiem najbardziej zdumiewającym. Fenomen transformacji tego, co ludzkie – w to, co filmowe, a więc działania aktorskiego mającego swoje źródło w świadomości, woli, wiedzy i predyspozycjach aktora w przestrzeni ekranu, nazywany tu będzie „postacią ekranową”. Złożoność tego trudnego do uchwycenia pojęcia okazuje się zadaniem w równym stopniu interesującym co skomplikowanym. Analiza roli (funkcji) aktora w filmie, a raczej osoby w tej roli, nie zwolni przecież

z obowiązku przyjrzenia się zarówno procesowi jej tworzenia, jak i rezultatowi jej filmowej rejestracji. Wyjaśnienie pojęcia samej postaci ekranowej, podobnie jak refleksja nad innymi zjawiskami z zakresu ontologii kina, mogłoby przybrać niezamierzoną formę teorematu. Starałem się tego uniknąć, przedstawiając kilka ujęć tego problemu: performatywną, semiologiczną oraz kognitywną.

Dwie skrajne wobec siebie metody przyjmowane w badaniu filmowego aktorstwa polegają albo na skupieniu się na tym, co prefilmowe i pozaekranowe (biografia, praca nad konkretną rolą, wykonanie roli, *emploi*, styl gry), albo na analizie roli filmowej już zapisanej (opis postaci w filmie, jej gestyki, mimiki, dykcji). Ale przecież pozostaje jeszcze cała sfera zagadnień związanych ze sposobem pokazywania aktora na ekranie, określających styl jego gry – splot technicznych warunków i artystycznych intencji. Aby więc powiedzieć coś naprawdę sensownego o filmowym aktorstwie, należy przyglądać się zarówno temu, co było przed włączeniem kamery i poza filmowym planem, jak i temu, co już „wynika z ekranu”. W obydwu wypadkach, a szczególnie w pierwszym, źródłem wiedzy staje się piśmiennictwo teoretyczne i krytyczne, które, uzupełniając się wzajemnie w formie dyskursu, przybliżają nas do prawdy o istocie filmowego aktorstwa. Jeżeli są to teksty pochodzące z różnych okresów kina, na różnym poziomie wiedzy filmowej, różniące się perspektywą aksjologiczną i celami pragmatycznymi, świadomie lub nieświadomie polemizujące ze sobą – tym lepiej dla obiektywizmu refleksji. Wzajemne i ciągłe przenikanie się tak odmiennych opinii mogłoby jednak rozczarować kogoś, kto oczekiwałby antologii wypowiedzi o aktorstwie w przebiegu historycznym, grupującej teksty według klucza gatunkowego (tekst teoretyczny, historycznofilmowy, krytyczny itd.) i kogoś, kto oczekiwałby kompletnej monografii aktorstwa filmu niemego, przedstawiającej całokształt jego zjawisk w konsekwentnym układzie diachronicznym. O ile pierwszą z takich prac można sobie wyobrazić, o tyle drugiej nie dałoby się stworzyć ze względu na symultaniczność występowania wielu tendencji i zjawisk aktorskich tego okresu.

Można więc rozsądnie zapytać o cel tej pracy. Czy została poświęcona historii filmowego aktorstwa kina niemego, czy stanowi może dysertację nad immanentną poetyką filmowego aktorstwa? Czy jest przeglądem różnych teorii i opisów praktyk aktorskich? Otóż nie pretenduje ona do miana żadnego z nich. Zadanie, które przed sobą postawiłem, było problemem o charakterze epistemologicznym: dotarcia do sensu pojęcia – podstawowego dla aktorstwa filmowego, a niemal powszechnie przemilczanego – postaci ekranowej. Zamiast katalogu wypowiedzi na temat aktorstwa w ich przebiegu historycznym – antologii tekstów, wykorzystałem formę ich ponadczasowego dyskursu, grupując je w główne kompleksy zagadnień aktorstwa kina niemego.

W pierwszym rozdziale przedstawiłem terminologię związaną z aktorstwem. Traktuje on również o elementach składowych definicji postaci ekranowej. Nie znalazłaby



ona jednak swojego właściwego sensu i wydźwięku, gdyby ustalenia w niej zawarte nie miały potwierdzenia w teorii i praktyce aktorskiej. W tym celu konieczne było uczciwe oddanie charakterystyki aktorstwa kina niemego – rekonesans myśli filmoznawczej i teatrologicznej. Przywołane w tej pracy wypowiedzi można sklasyfikować następująco: 1) traktaty, manifesty, studia i szkice reżyserskie poświęcone aktorstwu, 2) programy szkoleń oraz podręczniki gry aktorskiej, 3) opracowania na temat antropologii, techniki i etyki aktora, 4) prace z dziedziny szeroko rozumianej historii teatru i filmu, 5) biografie aktorskie, 6) studia z zakresu estetyki oraz antropologii teatru i filmu oraz 7) eseje filozoficzne i estetyczne.

Teatru nie da się sfotografować, ale możliwe jest utrwalenie jego scenicznej fizyczności. Takie rejestracje dają pewne wyobrażenie o kształcie roli aktorskiej, ale nie są w stanie oddać jej istoty. Gorzej jednak, gdy takich informacji w ogóle nie ma. Wobec braku możliwości fotograficznego zachowania wielu XIX-wiecznych scenicznych wykonań, jedynym sposobem ich utrwalenia okazują się świadectwa pisane. Wiedza o interpretacjach ról teatralnych dostępna jest dzięki owym pismom i uzupełniającej je ikonografii. Szczególna sytuacja badacza aktorstwa teatralnego polega więc i na tym, że musi on dokonywać koniecznych uogólnień i syntez przez eliminację przypadkowych elementów w pojedynczych każdorazowych wykonaniach, dysponując wiedzą na temat tych tylko ich aspektów, które zostały opisane. Warunki pracy filmoznawcy różnią się w oczywisty sposób od warsztatu teatrologa; materia badawczą są tu głównie same utwory filmowe, a piśmiennictwo jemu poświęcone stanowi, owszem istotny, ale dodatkowy i uzupełniający kontekst. Pracom teoretycznym i krytycznym na temat aktorstwa filmowego rzadko poświęca się uwagę, a przecież to właśnie dzięki niemu wydaje się możliwe dotarcie do stanu wiedzy o aktorze i do samej prawdy o nim. Wszyscy widzowie, w tym także autorzy przywołanych tutaj tekstów, patrzyli i patrzą na aktora filmowego własnymi oczami. Każdy widz (w tym także filmoznawca) jest zupełnie kompetentnym odbiorcą i interpretatorem postaci na ekranie, a wielość i różnorodność takich subiektywnych interpretacji przyczynia się do uzyskania obiektywnej oceny roli aktora. Zarówno w przypadku kina, jak i teatru, można nawet mówić o pewnej specyficznej kategorii odbiorcy wirtualnego, będącego integralnym elementem utworu i ujawniającego się w różnych rolach<sup>2</sup>. W świecie ekranów idea postaci utrwalonej filmowo urasta do rangi podstawowego bytu aktora. Jego widzów można określić jako społeczność ekranu, a styl odbioru – jako dominujący styl kultury. Owa „ekranologia”, którego to pojęcia pozwałam sobie tutaj użyć za Andrzejem Gwoździem, obejmująca pole wzajemnie powiązanych ze sobą zagadnień, jak na przykład: logika fragmentacji i logika totalizacji, kontakt widza z obiektem, sytuacja podmiotu wobec aktu widzenia

---

<sup>2</sup> Zob. *Uwzględniając widza: od Pirandella do Bergmana*, pod red. W. Balucha i M. Sugiery, Kraków 2001, s. 11.

i stanu rzeczy<sup>3</sup>, również musi być uwzględniana w badaniu aktorstwa filmowego. Konsekwencje aksjologiczne tego stanu rzeczy wydają się oczywiste. Jakaś filmowa rola aktorska, a dokładnie – jej zapis, może się komuś podobać lub nie, natomiast sedno profesjonalnej i obiektywnej oceny stanowi rzetelne zbadanie jej struktury: gestów, mimiki, dykcji, charakteryzacji, kostiumu, *emploi* itd. Struktura ta daje się przeanalizować na dwóch poziomach: instancji aktora jako wykonawcy roli w trakcie jej odgrywania oraz rezultatu wykonania tej roli, oznaczonego tu terminem „postaci ekranowej”.

Pojęcie to nie zostało bynajmniej stworzone na użytek tej pracy. Funkcjonowało i nadal funkcjonuje w refleksji filmoznawczej (ang. *the screen character*), chociaż należy przyznać, że pełni ono najczęściej funkcję synonimiczną do „postaci filmowej”, a rzadziej akcentuje fotofonograficzny rezultat gry aktora w filmie. Dlatego, określwszy na wstępie zarys stanowiącego tu *leitmotiv* pojęcia „postać ekranowa”, należało przyjąć metodę polegającą na poszukiwaniu jego jak najpełniejszego sensu za pomocą myślowego algorytmu i poszukiwania tych składników jego znaczenia, które często wymykają się powszechnej refleksji nad aktorstwem. Taką metodą określiam jako inkantacyjną, polegającą po pierwsze, na poszukiwaniu samego terminu w przywoływanych tekstach i po drugie, badaniu w jego wykorzystaniach tego, co istotne, stałe – wobec tego, co nieistotne, zmienne, historyczne, a więc w jakimś sensie przypadkowe. Postać ekranowa aktora wyłonić się może wówczas jako najprawdziwszy sens filmowego aktorstwa.

Problemem dodatkowym okazał się zakres historyczno-geograficzny aktorstwa niemego kina. Antropologia w poszukiwaniu źródeł aktorstwa skłania się ku wydobyciu pierwotnej, uniwersalnej preekspresywności, dającej się zauważyć na przykład w azjatyckiej odmianie aktorstwa teatralnego, w którym nie obowiązuje powszechny dla europejskiej kultury logocentryzm. Ten preekspresywny poziom jest poziomem aktorskiej obecności, niezależnym od odrębności indywidualnych, stylistycznych i kulturowych; piętrem *bios* scenicznego na którym opierają się rozmaite techniki interpretacyjne<sup>4</sup>. Znajdujące się w polu rozważań Eugenio Barby rozróżnienie na *logos* i *bios* sztuki aktorskiej oraz związana z nim opozycja: „rytuał aktorstwa preekspresywnego *versus* warsztatowo opanowana metamorfoza” wyraźnie wskazują na istotę aktorstwa wyrastającego z pnia europejskiego, jako raczej podążającego ku doskonaleniu warsztatu niż poszukiwaniu preekspresywności. Mimo to, kwestia „antytradycji” w teatrze europejskim pozostawała przez wieki natarczywie inspirująca ludzi teatru „eurozjatyckiego”. Tym właśnie pojęciem Eugenio Barba określił

<sup>3</sup> Zob. A. Gwoździński, *Mała ekranologia*, [w:] *Wiek ekranów*, pod red. A. Gwoździa i P. Zawojskiego, Kraków 2002, s. 25.

<sup>4</sup> Zob. P. Goźliński, *W lekkim przysiadzie, czyli na tropie „aktora antropologicznego”*, [w:] *Aktor teoretyczny*, pod red. J. Krakowskiej-Narozniak, Warszawa 2002, s. 58.

całą kolekcję teatrów uważanych za „klasyczne” punkty odniesienia: operę pekińską, teatr Brechta, *nō* i biomechanikę Meyerholda<sup>5</sup>. Antytradycja była zjawiskiem żywym w teatrze europejskim już wiekach XV i XVI, kiedy to wielu ludzi teatru odrzuciło usankcjonowane praktyki sceniczne, aby wydobyć z zapomnienia teatr starożytny. W XIX wieku awangarda młodych zbuntowanych romantyków zerwie z tradycją klasyczną, czerpiąc wzory z teatru elżbietańskiego, średniowiecznych misterii i komedii *dell'arte*. U schyłku tego właśnie stulecia, niezwykle bogatego w różnorodne kierunki, tendencje i style teatralne, pojawia się film. Tradycja europejskiego teatru i zawarta w niej tradycja interpretacji scenicznej utworzą fundament dla kształtującej się sztuki aktorstwa filmowego. Na wyraźniejsze inspiracje wschodnim aktorstwem miała dopiero przyjść pora w kolejnych dekadach kształtowania się sztuki filmowej.

Badania uwarunkowań transkulturowych, szczególnie interesujących antropologię teatru, a tworzących podstawy gry scenicznej, wskazują punkty wspólne i różnice w działaniu aktorów w odmiennych kulturowo sytuacjach zorganizowanego przedstawienia. Docierają one w ten sposób do istoty pojmowania europejskiego aktorstwa teatralnego oraz wywiedzionego od niego aktorstwa filmowego. W odróżnieniu od europocentrycznie zorientowanej, monumentalnej pracy Odette Aslan *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*<sup>6</sup> oraz wielu skupiających się na tradycji euroamerykańskiej studiów i szkiców, aktorstwo Azji i Europy opisała *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru* autorstwa Eugenio Barby i Nicoli Savarese. Autorzy jawnie zadeklarowali swój cel: chodziło im o przekroczenie specjalizacji poszczególnych dyscyplin, technik i estetyk – *sektorów* techniki – w odróżnieniu od zachodniej teatrologii, jak napisali, „koncentrującej się na teoriach i utopiach, natomiast zaniedbującej empiryczne podejście do problemów aktorstwa”. Interesujący jest u Barby i Savarese, a raczej egzotyczny dla Europejczyka, już sam kierunek poszukiwań – Bliski oraz Daleki Wschód, z pewną orientacją na tradycję europejską i dryfami w stronę innych stylów interpretacyjnych. Przede wszystkim jednak praca ta stanowi znakomite podsumowanie najważniejszych dziedzin „sekretnej sztuki aktorskiej” lub jak kto woli „aktorskiej gnozy”: anatomii, ćwiczeń, dramaturgii, energii, historiografii, montażu, rytmu, odtworzenia zachowania, organiczności, preekspresywności, równowagi, scenografii, tekstu kostiumu, sceny, terminowania, treningu<sup>7</sup>. Samo wyliczenie tych zagadnień uświadomić może stopień złożoności i wieloaspektowość problematyki aktorstwa teatralnego i filmowego, o którym praca Barby i Savarese również traktuje.

<sup>5</sup> Tamże, s. 59 oraz 85.

<sup>6</sup> O. Aslan, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, przeł. M. O. Bieńka, Warszawa 1978.

<sup>7</sup> E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, pod red. L. Kolankiewicz, Wrocław 2005.