

N zeszyty aukowe



0/2008
numer

PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY TEATRALNEJ IM. LUDWIKA SOLSKIEGO W KRAKOWIE

Redaktor naukowy: Krzysztof Globisz
Sekretarz: Olga Katafiasz

Projekt graficzny: Łucja Ondrusz
Skład i łamanie: Piotr Kołodziej

© Copyright by Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie 2008

ISBN 978-83-922695-8-6

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie
Kraków 2008

JERZY STUHR

Kilka słów na otwarcie

Bardzo się cieszę, że na koniec mojego rektorskiego urzędowania powstaje pismo, które, pojawiając się odąd cyklicznie, będzie prezentować opracowywane przez pedagogów tematy naukowe i projekty badawcze. Istniały one w naszej Szkole zawsze, ale i wiedza o nich, i rezultaty badań nie wykraczały zazwyczaj poza nasze grono. Problemy i wątpliwości, zarówno artystyczne, jak i dydaktyczne, będące nieraz tematami organizowanych dyskusji i okolicznościowych paneli, zyskiwały szerszy oddźwięk zaledwie okazjonalnie. Teraz to się zmieni. I cieszę się, że mam przyjemność otworzyć pierwszy zeszyt.

Szkoła się transformuje. To konieczność, bo zmienia się współczesny teatr. Dwa lata temu zainaugurowano w Szkole, w obecności zaproszonych przedstawicieli szkół aktorskich, zarówno polskich, jak i z zagranicy, dyskusję na temat kształcenia studentów dla potrzeb nowego teatru. I, w gruncie rzeczy, trwa ona nadal. Bo konieczność zmian w obecnym nauczaniu jest wciąż aktualna. Ujmując problem najkrócej: w nowej szkole przesuwana się akcent ze „słowa” na „ciało”. Krakowska Szkoła odczuwa to jak najbardziej, bo zawsze była bastionem słowa. Cała tradycja, nieprzerwane powoływanie się wielkość Gustawa Holoubka, na autorytet profesora Woźnika, czerpanie z doświadczeń Danuty Michałowskiej, odwoływanie się do dorobku Jerzego Merunowicza – naszą domenę stanowiła wielka tradycja słowa. Ja sam czuję się jej spadkobiercą. Nagle jednak widzimy, że słowo

przestaje być w teatrze głównym narzędziem budowania relacji z widzem. Takim narzędziem staje się ciało. Szkoła musi ewaluować, aby nie pozostać w tyle wobec teatru. Widziałem uczelnie skostniałe w swoim programie, na przykład Filodramatici w Mediolanie, która zatrzymała się na poziomie lektury tekstu, uczenia kadencji i antykadencji, nie dostrzegając faktu, że stała się placówką o marginalnym znaczeniu.

Każda szkoła jest organizmem, którego nie można zmienić z dnia na dzień. Nie chodzi przecież o, na przykład, powołanie eksperymentalnej sceny, bo to rzeczywiście potrafilibyśmy zrobić szybko. Ale Szkoła zmienia się powoli, a my stopniowo wprowadzamy pewne elementy. Tworzenie nowych specjalizacji, nowego wydziału – temu właśnie służę. Odczuwam satysfakcję i nadzieję w związku z powstawaniem w ciągu dwóch moich kadencji nowego Wydziału Aktorskiego, kształcącego aktorów teatru tańca.

Aktor teatru tańca – nie do końca rozumiem jeszcze specyfikę tej odmienności, ale niezwykle frapuje mnie możliwość pracy i podejmowania eksperymentów wraz z ludźmi, którzy zupełnie inaczej posługują się w procesie tworzenia ciałem. Jak do nich podejść? Jak tę odmienność wykorzystać? Takie zagadnienia interesowały mnie już dawno; byłem, na przykład, w Barcelonie, gdzie prowadziłem zajęcia na podobnym wydziale – uczyłem, ale i sam zbierałem doświadczenia i obserwacje. Podczas dwutygodniowego semina-

rium wiele widziałem, choć nie wszystko mi się podobało, na przykład struktura organizacyjna. W jednej grupie znaleźli się kandydaci na aktorów teatru tańca, choreografów i menadżerów, więc zasadnicza dysproporcja pojawiła się już na początku. Ale równocześnie dostrzegłem, jakie możliwości stwarza dla teatru kontakt z ludźmi tańca! Pewnego razu, we Włoszech, wymogłem na organizatorach mojego kursu, aby warunkiem przyjęcia na seminarium było ukończenie przez kandydatów szkoły tanecznej. Chciałem z tak właśnie przygotowanymi ludźmi pracować, na przykład, nad gestem psychologicznym Michaiła Czechowa. Interesowało mnie, jakie efekty można osiągnąć z artystami, którzy kładą nacisk na inne formy ekspresji, na inny kontakt z publicznością.

O takich doświadczeniach trzeba rozmawiać.

Przygotowujemy obecnie kolejny projekt badawczy – „Stary i nowy teatr”. Prowadzę go razem z dziekan Wydziału Reżyserii Dramatu, profesor Ewą Kutryś. Interesujący i konieczny do podjęcia pozostaje dla nas problem zderzenia „starego” i „nowego” w teatrze, pojawiający się już przy wielu innych okazjach. Podczas konferencji „Wyspiański badany teatrem” ciekawe było, na przykład, moje „starcie” z młodym reżyserem Michałem Zadarą – okazało się, że przyświecają nam te same ideały, podobnie odnosimy się do metod interpretacyjnych dzieł Wyspiańskiego. Myślę, że takich punktów wspólnych – lub wręcz przeciwnie, skrajnie odmiennych (jak mówią spórz Mają Kleczewską o ingerencji w tekst Szekspira) – jest więcej. Ale warto się ścierać, dyskutować, żeby formułować pewne wnioski czy zasady.

Improwizacja w teatrze jest osobnym, bardzo aktualnym i niepokojącym tematem. Widzę, na przykład, czego dotyczą poszukiwania Krystiana Lupy. Improwizacja jako metoda twórcza pojawia się coraz częściej, a nie jesteśmy na to przygotowani. Dlatego też osiągnięcia naszych absolwentów są w tej dziedzinie tak nikłe. A przecież taką technikę, taką umiejętność można zdobyć i my, pedagodzy, musimy się w tej sprawie porozumieć. Przedmiot „improwizacja” powinien pojawić się w programie nauczania, a nie być tylko elemen-

tem wykorzystywanym w pracy niektórych pedagogów.

Następny problem: czy tradycyjna analiza tekstu jest jeszcze tak bardzo potrzebna, jak ciągle sądzimy, czy też może większy nacisk powinno się położyć na analizę psychologiczną? Może w Szkole powinni pojawić się właśnie psychologowie? Co za tym idzie: może sama struktura programowa powinna się ulec odnowie?

Ta Szkoła musi się zmienić... bo nie nadąży. Powstanie przepaść pomiędzy wymaganiami wobec aktorów w teatrze a ich szkolnym przygotowaniem. Teatr jest w fazie rewolucji, również w zakresie tematów podejmowanych przez twórców. Przeczytałem ostatnio pięćdziesiąt kilka sztuk, przysłanych na konkurs Teatru Miejskiego w Gdyni. I choć niektóre jeszcze są przykładem tradycyjnego myślenia, jednak pojawiają się i takie, które zapowiadają całkiem inne widzenie potrzeb sceny. Zaskoczył mnie bardzo, na przykład, dramat, w którym występują bohaterowie gier komputerowych i gracze. Ci ostatni, w wyniku działania wirusa komputerowego, tracą kontrolę nad wirtualnym światem – postaci z gry ożywają i odmawiają posłuszeństwa. Zastanowił mnie język, jakim posługują się bohaterowie dramatu – nie potrafię niczego powtórzyć, ale byłem zafascynowany, jakby mówili w obcym języku. Myślę, że teatr odważnie penetruje nowe rejony. I jest w tym dużo bardziej wszechstronny niż kino. Nie znam filmu o molestowaniu przez księży – a przeczytałem pięć takich dramatów. Nie znam obrazu poświęconego tragedii w Jedwabnem – a powstała *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka. Albo dramat o żonie Pawła Jasienicy, która na niego donosiła... To są tematy! Podejmowane z wyczuciem specyfiki sceny, stricte teatralnie. Poznanie najnowszych tekstów dramatycznych było dla mnie bardzo pouczające, przeszedłem formy i obszary poszukiwań nowego teatru.

Wszystko to składa się na dokonującą się właśnie rewolucję teatru. Problem w tym, żeby Szkoła nie pozostała w tyle, żeby nie okazała się skostniałą Filodramatici.

To moje przesłanie na koniec kadencji.

*Profesor Jerzy Stubr
Rektor PWST im. Ludwika Solskiego
w Krakowie*

Szanowni Państwo!

Mili Czytelnicy!

Z satysfakcją prezentujemy Państwu pierwsze egzemplarze „Zeszytów Naukowych PWST”, które powołał do życia Jego Magnificencja profesor Jerzy Stuhr przy wielkim poparciu Senatu.

Przypadł mi zaszczyt pełnienia obowiązków redaktora naukowego przy niniejszym, „zerowym”, inauguracyjnym numerze oraz numerze pierwszym, który postanowiliśmy poświęcić zagadnieniom wymowy i impostacji.

„Zeszyty Naukowe PWST” w założeniu mają być wydawnictwem cyklicznym, prezentującym szeroką gamę dokonań naukowych Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Prawdopodobnie w roku akademickim ukazywać się będą dwa, może trzy kolejne numery. Każdy z nich składać się będzie z tematycznej części monograficznej oraz stałej części dokumentacyjnej (opisującej bieżącą działalność PWST). Dlatego też do każdego kolejnego numeru „Zeszytów” powołany będzie zespół redakcyjny pod przewodnictwem redaktora naukowego. Zajmie się on całością przygotowań: od etapu składania wniosku o finansowanie w ramach działalności statutowej PWST, do publikacji.

„Zeszyty Naukowe PWST” staną się – mamy nadzieję – platformą wymiany doświadczeń i poglądów pedagogów oraz twórców, miejscem dyskusji i polemik. Wszyscy wiemy, jak trudno jest znaleźć reprezentantom sztuki łamy do rzetelnej merytorycznej rozmowy, poświęconej naszym sprawom – uczelnianym, pedagogicznym i artystycznym.

Zapraszamy zatem Państwa do tej dyskusji. Czekamy na Państwa artykuły, na propozycje tematów, które powinny zostać poruszone w naszym piśmie.

Dzięki publikacjom mają Państwo (a tym samym – w szerszej perspektywie – Uczelnia) możliwość pomnażania swojego dorobku naukowego.

Nie przewidujemy honorarium dla autorów artykułów (niezamawianych). Prace redakcji poszczególnych numerów wynagradzane będą skromnymi, symbolicznymi raczej kwotami. Działamy wszak w interesie dobra naszej Uczelni i całego środowiska artystycznego.

Oddaję zatem w Państwa ręce inaugurujący naszą serię „Zeszyt Naukowy PWST” z nadzieją, że znajdzie on uznanie w oczach Czytelników. Niech stanie się wizytówką naszej Uczelni na forum akademickim i artystycznym. Jestem przekonany, że tematów do rozmów nam nie zabraknie.

*Profesor Krzysztof Globisz
Prorektor PWST im. Ludwika Solskiego
w Krakowie*

Drodzy, Nieznajomi

Warszawa 12 I 1995

W zruszyła mnie Wasza pamięć: dziękuję za dobre słowa dla starego „tekściarza”. Bo tak teraz do mnie piszą, „proszę nadesłać swój tekst (dramat, wiersz, powieść) w nieprzekraczalnym terminie do dnia...”. A ja termin lekkomyślnie przekraczam i nadal sądzę, że jest jakaś różnica między napisem na murze czy przemówieniem poselskim a tym, co nazywało się kiedyś literaturą.

Jesteśmy dość osobliwą, małą, skłóconą gromadką, bez której prześwietna ludzkość może się zupełnie dobrze obejść. Jesteśmy zawsze beznadziejną mniejszością – i co gorsza, uzurpujemy sobie prawo do wzniecania niepokoju. Chcemy zmusić naszych bliźnich do refleksji nad ludzkim losem, do trudnej miłości, jaką winni jesteśmy sprawom wielkim – a także pogardy dla tych wszystkich, którzy z uporem godnym lepszej sprawy starają się człowieka pomniejszyć i odebrać mu godność.

Czeka Was życie wspaniałe, okrutne i bezlitosne. Bądźcie w każdej chwili, w każdym wypowiedzianym ze sceny słowie po stronie wartości, za pięknym rzemiosłem przeciw tandecie, za nieustającym wysiłkiem woli i umysłu przeciw łatwej manierze, za prawdą przeciw obłudzie, kłamstwu i przemocy.

I nie bądźcie – na litość Boską – nowocześni, bądźcie rzetelni.

Hodujcie w sobie odwagę i skromność. Niech Wam towarzyszy wiara w nieosiągalną doskonałość i nie opuszcza niepokój i wieczna udreka, które mówią, że to, co osiągnęliśmy dzisiaj, „to jednak stanowczo za mało”.

Życzę Wam trudnego życia. Tylko takie godne jest artysty.

Dla Was moje dobre myśli
i pozdrowienia i słowa nadziei
stary tekściarz

ZBIGNIEW HERBERT

(List Zbigniewa Herberta do młodych aktorów, uczestniczących w dyplomowym przedstawieniu warszawskiej PWST *Odprawa posłów greckich*. *Opowiadki o Panu Cogito* w reżyserii Zbigniewa Zapasiewicza)
pierwodruk „Teatr” 4/1995

Szanowni Państwo!

Z przyjemnością pragnę zaanonsować *Warsztaty Wydziałów Aktorskich Polskich Szkół Teatralnych*, które tradycyjnie odbędą się w październiku w naszej Uczelni.

Część teoretyczną postanowiliśmy poświęcić zagadnieniom szeroko rozumianej ETYKI w teatrze. Mamy nadzieję, że rozmowy, do których zapraszamy zarówno praktyków teatralnych, jak i teoretyków, przyniosą wiele interesujących wniosków.

Równocześnie informuję, że tematyką *Konkursu Mówienia Wiersza* podczas *Warsztatów* będzie twórczość Zbigniewa Herberta, którego niezwykle przesłanie pozwalam sobie Państwu przypomnieć powyżej.

KRZYSZTOF GLOBISZ



Jednym z elementów obchodów jubileuszu 60-lecia Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie był panel dyskusyjny „Uczelnia a nowy teatr” (20-21 listopada 2006 roku), poświęcony zagadnieniom szeroko pojętej przydatności obecnego systemu kształcenia aktora i reżysera dla nowego europejskiego teatru, z jego środkami wyrazu, tematyką, estetyką, ekspresją, przestrzenią sceniczną. Panel podzielony został na dwie jednodniowe sesje.

panel dyskusyjny „Szkoła a nowy teatr”

W pierwszej, której zapis publikujemy, udział wzięli zaproszeni praktycy i teoretycy teatru polskiego. W dniu następnym przedstawiciele partnerskich szkół teatralnych prezentowali strukturę organizacyjną, metody pracy oraz osiągnięcia swoich macierzystych uczelni (JAMU w Brnie, AMU w Pradze, Academy of Theatre, Radio, Film and Television w Lublaniu, The Ivan Franco National University we Lwowie, Latvian Academy of Culture w Rydze, St. Petersburg State Theatre Arts Academy w Sankt Petersburgu).

JERZY STUHR

Zapraszam do dyskusyjnego stołu naszych gości: panią Annę Augustynowicz i pana Przemysława Wojcieszka, a także pedagogów naszej Szkoły: profesora Mikołaja Grabowskiego, profesor Barbarę Hanicką, profesora Krystiana Lupe, panią dziekan profesor Ewę Kutryś, panią Beatę Guzalską i pana Pawła Miśkiewicza.

Chciałbym naszą rozmowę poprowadzić dwutorowo. Jeden wątek dyskusji to „nowy teatr”, drugi – „szkoła a nowy teatr”. Pojęcie „nowy teatr” rozumiem oczywiście szeroko, jego definicja zacznie się z naszej rozmowy powoli wykuwać.

Rozpocznę od zagadnienia tekstu w teatrze, ponieważ to chyba najbardziej rewolucyjne zjawisko ostatnich lat: bardzo mocno narusza się tradycyjną formę dramatu. Inscenizator, reżyser często tę formę rozbija. Łączy się to z formułą adaptacji, która jest aktualnie w teatrze bardzo rozwinięta. Za moich czasów, kiedy zaczynałem, eksperymenty Andrzeja Wajdy z Dostojewskim były czymś wyjątkowym. Dzisiaj formuła teatru autorskiego

jest bardzo widoczna. Siedzą tu z nami przedstawiciele tego nurtu, w teatrze najnowszym bardzo rozpowszechnionego.

Pierwsze pytanie, jakie chciałbym zadać, brzmi: w jaki sposób i w jakim stopniu aktor uczestniczy w procesie tworzenia tekstu na scenie? W jaki sposób jest dopuszczony do tej tajemnicy? Czy jest jego pełnoprawnym, integralnym współautorem, czy też reżyser dopuszcza aktora-wykonawcę dopiero na pewnym etapie swoich przemyśleń, swojego procesu twórczego? Z tym się wiąże zjawisko improwizacji, coraz częściej wdzierające się nie tylko jako propedeutyka ćwiczeń szkolnych, ale zajmujące swoje miejsce w przedstawieniu. Te dwa zagadnienia – adaptacji tekstu i uczestnictwa w niej aktora – oraz zjawisko improwizacji, stając się integralną częścią przedstawienia, wydają mi się na tyle ważne, że chciałbym zapytać o nie w pierwszej kolejności.

Ze względu na status gościa, poprosiłbym najpierw o zabranie głosu pana Przemysława Wojcieszka. Wydaje mi się, że Pan jako autor

i inscenizator własnych utworów mógłby nam przedstawić swój punkt widzenia i swoje doświadczenia w pracy z zespołem aktorskim.

PRZEMYSŁAW WOJCIESZEK

Nie jestem pewien, czy wypada mi zacząć dyskusję. To wielki zaszczyt znaleźć się w tym gronie. Rzeczywiście, tak się składa, że wszystkie spektakle, które zrobiłem do tej pory, a właściwie cztery z pięciu, to były moje inscenizacje autorskie, inscenizacje moich tekstów. Droga, którą obierałem, za każdym razem była inna, tak samo jak udział zespołu aktorskiego w sprawie zmian w tekście. Muszę przyznać, że zawsze zachowuję sobie prawo do decydującego głosu w kwestii zmian tekstu na scenie. Mam wrażenie – jako ktoś, kto dopiero rozpoczyna swoją przygodę z teatrem – że dopiero scena i praca z aktorem stanowią ten etap, kiedy tekst dojrzewa i staje się dramatem. Może dzieje się tak dlatego, że jako autor nie jestem w stanie doprowadzić własnego projektu literackiego do takiego punktu, żeby stał się integralnym dziełem, niezależnym od inscenizacji. Natomiast wielką frajdę sprawia mi obserwowanie, jak tekst staje się dramatem właśnie na próbach, w pracy z aktorem, jak tworzy się struktura podczas budowania relacji między postaciami. Tutaj udział aktorów jest ogromny, niemniej jednak to ja jestem osobą, która decyduje, w jakim kierunku pójdziemy. Nierzadko jednak korzystam z tego, co wspólnie wymyślamy.

JERZY STUHR

Czy uważa Pan, że aktor polski jest przygotowany do takiej operacji literacko-egzekucyjnej, wykonawczej?

PRZEMYSŁAW WOJCIESZEK

Do tej pory miałem wielki komfort i przyjemność pracy z zespołami aktorskimi, które dawały mi poczucie bezpieczeństwa. Moi współpracownicy, aktorzy pracujący wraz ze mną nad inscenizacją, byli na to gotowi. A są to ludzie – i jest to zjawisko naprawdę fascynujące – o bardzo różnej przeszłości. I absolwenci szkół aktorskich, i osoby, które doszły, jak myślę, do mistrzostwa w swoim zawodzie poprzez wieloletnią pracę na scenie. Po pewnym czasie, po tych pięciu inscenizacjach, muszę przyznać, że najlepiej pracuje mi

się w zespołach, które składają się z ludzi posiadających wielkie doświadczenie w pracy. Z ludźmi gotowymi na wiele, dlatego też, że ich miejsce pracy to nie tylko teatr. Przez te dziesięć, dwadzieścia lat robili w swoim życiu wszystko, bo taki jest obecnie rynek pracy aktora. Dobrze pracuje mi się w małych ośrodkach, tam praca sprawia wielką frajdę. Na przykład w Legnicy, gdzie żaden z aktorów, tych najlepszych, nie jest absolwentem żadnej ze znanych szkół, natomiast od momentu świadomej decyzji o wyborze zawodu aktora pracują non-stop. Pracują i na scenie, i w filmie, i w telewizji. Łatwiej mi się z nimi porozumieć, łatwo wchodzić we wszystko, nie mają żadnych oporów i są też bardziej posłusznym narzędziem w moich rękach, co też ma znaczenie.

JERZY STUHR

Dziękuję. Chciałbym teraz poprosić profesorów Lupę i Grabowskiego o rozwinięcie tematu „adaptacja” i udział w niej aktora – od kiedy, w jakim stopniu, na ile. Krystianie, bardzo proszę.

KRYSTIAN LUPA

Zobaczymy, jak się ten temat będzie rozwijał. Nie chciałbym go na początku za bardzo spłószyc, poczekajmy na to, aż się jakoś rozgrzeje... Rzeczywiście można sobie zadać pytanie, skąd się bierze to, że teksty gotowe, napisane przy biurku przez tak zwanych literatów piszących narrację czy też, jak to się mówi, sztuki dobrze napisane, przestają w jakiś sposób nam odpowiadać. Pytanie brzmi: co to znaczy „nam”. Czy chodzi o twórców, czy chodzi o publiczność, czy chodzi o nową generację, czy jest to moda, czy jakieś głębsze zjawisko. Zawsze jestem skłonny dopatrywać się w modzie głębszych zjawisk, bo mody nie pojawiają się bez swoich powodów. I nawet jeśli w danym momencie nie zauważamy tych powodów, to one istnieją, ujawniają się później, kiedy określone zjawisko należy już do historii.

Mamy wrażenie, że sztuka, która posługuje się gotową, literacką narracją, opowiada zdarzenia, to typowy produkt XIX-wiecznego dramatu, wcześniej było troszeczkę inaczej. Czy to u Szekspira, czy w dramacie antycznym – w gruncie rzeczy opowiadanie historii nie było celem samym w sobie. Fabuła zawsze była materia dła

pewnego rytuału. Te zjawiska dekonstrukcyjne – można powiedzieć – były częstsze u Szekspira niż u Czehowa, czy w tym dramacie, który w naszej mieszczańskej kulturze rozwinął się i w jakiś sposób stał się obowiązujący. To kwestia nie tylko pewnego przymusu, ale po prostu braku pomysłu, żeby robić inaczej. Jesteśmy ulepieni z określonego przyzwyczajenia i w pewnym momencie strasznie nam trudno z nim zerwać, mimo że zaczynamy się nudzić i mamy poczucie jakiejś pustki. Zaczynamy narzekać, że nie ma dobrych dramaturgów. Ciekawe wydaje się, że, na przykład, w okresie romantyzmu dramat był sztuką, w której powstawały tak zwane „hauptwerke”. Poeci poczytywali dramat za królową sztuk i to dramat był główną formą wypowiedzi czy to Goethego, czy naszych romantyków, Mickiewicza czy Słowackiego. Dramat mieścił w sobie możliwość pełnej demonstracji doświadczenia ludzkiego. W pewnym momencie to znikło, rzadko kiedy pisarz uważa dramat za swoje powołanie, za medium, w którym wyraża swoje marzenie twórcze. To jest raczej zajęcie związane z teatrem, dodatkowa praca literacka, często na zamówienie. Mam wrażenie, że Beckett był ostatnim pisarzem, dla którego dramat był sposobem na widzenie świata, literacką formą, w której wyrażał się spontanicznie i najpełniej.

Mówię o tych zjawiskach na razie tylko przez jakieś dotknięcia, chciałbym do tego ewentualnie wrócić. To, co się w tej chwili dzieje, jest rzeczywiście zjawiskiem dosyć zastanawiającym i tajemniczym – kryzys sztuki napisanej w XIX-wiecznej konwencji, w XIX-wiecznej filozofii dramatu. Zastanówmy się, co to jest. Przy pomocy dialogu opowiadamy jakąś historię. Musi być historia, musi być pewna grupa ludzi, którzy mają przed sobą jakiś problem, wchodzi w pewien konflikt. W pierwszym akcie go nawiązują, później opowiadają, co się dzieje dalej. Wiadomo, że to wszystko ma swoje trwanie, że jeżeli opowiadamy przez dialog, a pisarz chce być autorem dobrym, logicznym, musi doprowadzić to wolne stawanie się ludzkiego procesu do końca, opowiedzieć chronologicznie. Przy okazji musi opowiadać – widzimy to u Czehowa – różne rzeczy dla niego nieważne, w gruncie rzeczy nie dotyczące tych ludzi, okrążające, po to, żeby dojść w jakiś sposób

do wyłonienia się człowieka, jego do obnażenia się, jego spowiedzi. Te najwspanialsze momenty teatru zdarzają się wówczas, kiedy człowiek stoi przed nami w całej swojej fenomenalności, w swojej tajemnicy. Nagle sobie mówimy „oto człowiek”, „ecce homo”, kiedy on nam się ujawnia po raz drugi, kiedy coś zdejmuje, jest to obnażenie czegoś, czego albo się nie spodziewaliśmy, albo oczekiwaliśmy.

Pytanie brzmi dzisiaj, czy rzeczywiście musimy nieustannie robić to w ten sam sposób, czy nieustannie musimy opowiadać te męczące, chronologiczne historie po to, żeby dojść do miejsca, o które nam w teatrze chodzi, czyli punktu obnażenia. Miejsca obnażenia, w którym następuje zjawisko teatralnego rytuału. Rytuału, czyli przeniesienia, zjawiska, w którym teatr staje się czymś innym niż opowiadaniem historii, a do czego jest właściwie stworzony.

JERZY STUHR

Bardzo dziękuję. Twój głos, Krystianie, ustawiła naszą dyskusję. Ja tylko chciałbym wyłuskać z Twojej wypowiedzi fakt, że ten tradycyjny ogląd człowieka poprzez teatr XIX-wieczny i przełomu XIX i XX wieku miał głęboki wpływ na szkolnictwo, na ukształtowanie się pewnej formacji teatru pod skrzydłami Konstantego Stanisławskiego. Nasza szkoła – polska – oczywiście mówiąc nie może się spod tych skrzydeł wyzwolić. Chce pod nimi być, szczególnie w perspektywie etyczno-moralnej. Tutaj widzę pierwszy zasadniczy problem Szkoły. Jak młody aktor, kształtowany w polskiej szkole teatralnej, ma poszerzyć swoje spektrum myślenia na to, żeby dogrzebać się do owego człowieka, o którym mówisz, inaczej niż tylko drogą tradycyjnej analizy psychologicznej? Odlóżmy sobie to zagadnienie w pamięci, na pewno do niego wrócisz. Chciałem teraz poprosić Mikołaja Grabowskiego, który ma ogromne doświadczenie w zbiorowej kreacji tekstów pochodzących z obrzeża literatury dramatycznej czy też w ogóle spoza niej. Widzimy w Twoich spektaklach ogromną pracę zespołową, nie wiemy jednak, jakim kluczem posługiwaleś się, żeby ten zespół stał się jednorodny i myślał tak samo. I żeby był współautorem tego, co prezentuje.

MIKOŁAJ GRABOWSKI

Chcę poprzeć zdanie Krystiana: mówiąc ogólniej, odchodzenie teatru od wzorca literackiego jako podstawy budowania spektaklu jest nieuchronne i widzimy to pewnie już od lat sześćdziesiątych. W pewnym momencie teatr sięga po różne nowe formy – przewagę muzyki, przewagę plastyki nad tekstem, nad autorem. Widać próby uwolnienia się z niewoli autora. Kiedyś Goldoni wprowadził tekst do commedii dell'arte, był pierwszym, który zapisał tekst i powiedział aktorom: „Tak macie grać! Właśnie taki tekst będziecie grali”. Dziś następuje tendencja odwrotna – uwolnienie się od przekonania, że tekst autora jest najświętszą rzeczą i w gruncie rzeczy aktorowi, reżyserowi, scenografowi i kompozytorowi należy się rola służebna wobec tekstu, a mianowicie: „macie go ładnie wykonać”. Takie zmiany biorą się pewnie z jakiejś ogólniejszej tendencji, a także stąd, że sam teatr zobaczył możliwość istnienia poza literaturą. Spektakl może się składać z wielu różnych czynników, niekoniecznie tekst literacki musi być jego podstawą. Teatr jest rzeczą samą w sobie, jest autonomiczny, nie jest tubą literatury. Myślę, że uwolniliśmy się na dobre z tego niewolnictwa i dziś dyskutujemy, co dalej z tym zrobić.

Uważam, że sytuacja dziś nie jest zła. Rzeczywiście bardzo trudno w tej chwili zaproponować reżyserowi (młodemu w ogóle nie można, bo on nie bardzo ową propozycję zrozumie): „pan wyreżyseruje mi sztukę”. Nie. Każdy chce „robić teatr”. Chce współtworzyć dzieło sztuki na równym planie z aktorem, z tekstem literackim, ze sztuką, z muzyką, tańcem...

A co to wszystko oznacza w Szkole? Myślę, że Szkoła musi się otworzyć na to, co dzieje się na deskach scenicznych nie tylko w kraju, ale i za granicą. Aktorzy i studenci także pewnie czują zagrożenie płynące z wkładania ich w pewne kanony, których oni już w teatrze nie obserwują. W związku z tym czują się trochę niekomfortowo. Ale studenci zawsze czują się niekomfortowo – to jest jasne. Ponieważ zawsze chcą wyprzedzić swoich pedagogów, chcą wyjść poza to, co się aktualnie dzieje na zajęciach. I słusznie. Przecież dlatego powstają małe grupy, dlatego studenci robią koła naukowe, dlatego muszą i powinni mieć tę drugą

„nogę” oprócz studiowania, czyli właśnie jakąś szansę na własne poszukiwania.

JERZY STUHR

W tym, co powiedziałaś, rysuje się potrzeba jakiegoś nowego kodeksu etycznego młodego aktora, który jednak musi mieć przed sobą pewien kanon. Bo jeżeli dopuszcza się dowolność układu tekstowego w przedstawieniu, młody aktor musi wiedzieć, na ile go może samodzielnie zmieniać, na ile musi być poddany rygorowi reżysera, inscenizatora. Mnie się wydaje, że ta sfera jest jeszcze bardzo niedopowiedziana w polskim nowym teatrze. Wszystko polega na wierze, na współpracy, na zaufaniu do reżysera-kreatora spektaklu jego wyznawców, czyli aktorów. Ale Szkoła musi do tego nowego zadania – jak mówię, z pogranicza etyki zawodowej – studenta przygotować. Jak powinna to robić? Założmy, że taki świeży absolwent stanie przed zadaniem, które zakłada przeinaczenie tekstu Szekspira. I powinien odróżnić, w jakich warunkach, w jakich okolicznościach to zadanie może być twórcze, a w jakich tylko obrazoburcze. Pani Anno (*do Anny Augustynowicz*), Pani w swoich przedstawieniach interpretuje jednak utwory dramatopisarzy. Bardzo proszę o podzielenie się z nami swoimi uwagami. Pani jest także absolwentką naszej Szkoły, zna ją Pani doskonale, pracowała Pani w niej z kolegami, ze studentami Wydziału Aktorskiego.

ANNA AUGUSTYNOWICZ

Przed wszystkim chciałam bardzo podziękować za zaproszenie do udziału w tej konferencji, ponieważ wszelkie narzędzia, którymi dysponuję w pracy w teatrze, pochodzą właśnie z tej Szkoły.

W krakowskiej Szkole nauczono mnie, że aktor to kondycja, że jaki człowiek – taki aktor. Podzielałam to przekonanie, w związku z tym starałam się bacznie przyglądać ludziom, z którymi pracuję. Teatr dzieje się już na poziomie między nami. Nie wiem, czy reżyser ma taką siłę sprawczą, że może coś aktorowi kazać. Powinien go raczej słyszeć.

Im dłużej pracuję, tym bardziej dochodzę do przekonania, że reżyseria bardziej jest sztuką słuchania czy słyszenia niż wypowiedziania tekstu literackiego. Aktor jest także instrumentem. To

też nic nowego. Jeśli człowiek pracuje w zespole, gdzie nie ma pełnego brzmienia (porównując to do orkiestry symfonicznej) zdarza się, że do składu potrzebny jest fortepian, a do dyspozycji są tylko skrzypce. Pytanie, czy reżyser może obsadzić skrzypce w charakterze fortepianu. W tekstach literackich mocno zapisanych – myślę o Szekspirze, Wyspiańskim, Gombrowiczu, Czechowie – tkwią pewne brzmienia, niemal jak nuty. Więc im silniejszy wiersz (w wypadku na przykład Wyspiańskiego), im mocniejsza fraza (jak u Gombrowicza), im lepszy przekład (jak w wypadku, powiedzmy, Szekspira czy innych autorów obcych), tym wyraźniejsze to brzmienie. W tej chwili jest dość skomplikowane i trudne, żeby uzyskać brzmienie, które jest dzisiejsze, współczesne. Żeby człowiek-aktor, który staje przed drugim człowiekiem, żył swoim życiem, a nie mówił jakoś archaicznie.

Odnoszę wrażenie, że wobec wszystkiego co się dzieje w świecie, jestem w jakimś osobistym sporze z Jeanem Baudrillardem i nie zgadzam się na takie widzenie rzeczywistości, w którym obraz zastępuje rzeczywistość, gdzie wizerunek człowieka jest ważniejszy niż sam człowiek. W przedstawieniach, które robię, posługuję się często ramą, czyli wyjęciem sceny ze sceny. W sumie nic nowego, usiłuję „po wyspiańsku” patrzeć poprzez obraz. I tym, co łączy się bezpośrednio z naszą, polską kondycją bycia człowieka czy bycia aktora na scenie, jest problem przytomności gry. W teatrze XIX-wiecznym, iluzyjnym patrzyło się na scenę jako na wielki obraz, czyli syntezę. Myślę, że dzisiaj byłoby niemożliwe poprzestanie tylko na tym. Teatr jako sztuka wyjmuje jakiś kawałek relacji, i próbuje je przetworzyć.

Na własny użytek, ze swoim zespołem, staram się nie używać słowa „gra”. Bo słowo „gra” zostało opatrzone znakiem minus. Jeśli mówi się o kimś, że gra, to znaczy, że coś udaje, fałszuje, że próbuje „bycie” przykryć czymś, co nie zawsze jest spójne z jego kondycją. W związku z tym w pracy z aktorami używam terminu „zabawa”. Zabawa w takim rozumieniu, jak bawią się dzieci. Odnoszę to do języka polskiego, w innych językach te odpowiedniki są znacznie pojemniejsze. Jeśli jesteśmy w stanie ze sobą bawić się jak dzie-

ci, to wierzę, że ową zabawę jesteśmy w stanie przełożyć na publiczność, jesteśmy w stanie konstruować ją razem. Czyli nie jest to pokazywanie obrazków i, powiedzmy, opowiadanie historii.

Chodzi o taki rodzaj zagęszczenia czasoprzestrzeni, żeby na ten moment zbudować wspólnotę oddechów, tchnień, bycia razem po to, żeby rozpoznać siebie. Żeby nie czuć się w wszechogarniającym świecie historii zagubionym. Jeżeli na moment poczuję się we wspólnocie z publicznością, która współtworzy teatr razem z ludźmi, którzy zaczynają grę, mam pewnego rodzaju przyjemność, że nie jestem w świecie sam. Próbuję nazwać jakieś zjawiska, które mnie otaczają, próbuję być.

W jakim stopniu aktor jest w stanie być we wspólnocie? Wydaje mi się, że to zależy od bardzo wielu okoliczności. Jak powiedziałam, aktor to kondycja, a wszyscy Państwo przecież słyszą, że, na przykład, inaczej brzmią aktorzy starsi. Czyli pytanie brzmi: co się z nami dzieje?

JERZY STUHR

Pani Anno, wyłania się z Pani wypowiedzi wątek przysłuchiwania się aktorowi, oglądania go bardziej jako człowieka, zanim zaproszony zostanie przez Panią do zabawy. To znaczy, że my tutaj, w tym budynku, mamy obowiązek bardziej zadbać o rozwój indywidualności młodego człowieka jako osoby, jako młodego twórcy, niż nauczyć go pewnego rodzaju rzemiosła. Na Szkole spoczywałby zatem obowiązek wskazania mu jego cech osobowościowych, które mogą być szlachetne i interesujące. Trochę się to kłóci ze zdaniem pana Przemka – twierdził Pan, że potrzebny jest aktor wszechstronny, mogący robi wszystko, dużo i będący natychmiast do dyspozycji.

PRZEMYSŁAW WOJCIESZEK

Tak się składa, że mam przyjemność pracować z bardzo dużą grupą Państwa absolwentów i muszę przyznać, że strategie, które każdy z nich przyjmuje po skończeniu studiów, aby jakoś przetrwać i robić coś istotnego, są skrajnie różne. I w nieoczekiwany sposób niektóre pozornie bezsensowne wybory życiowe, często bardzo ryzykowne, okazują się trafione. Czasem te najbardziej rozsądne okazują się kłęską.

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Rzeczywiście istnieje marzenie, żeby teatr był czymś więcej niż sztuką użytkową, czy nawet rozrywkową. Teatr w mniejszym stopniu odnosi się do tekstu literackiego czy jego interpretacji, a w większym – tak jak dzieła sztuki z innych dziedzin – do interpretacji świata, w którym żyjemy. Wypowiedzi artysty dotyczą bezpośrednio relacji ze światem, uwierania przez świat, prób pokonania ograniczeń narzucanych przez zewnętrzne okoliczności. Dlatego rzeczywiście dramat jako dobrze skrojona historia z zapisanymi rolami równomiernie obsługującymi pewną grupę aktorów, dający możliwość skonstruowania pełnokrwistych ról teatralnych, jest czymś – wobec takiego zamierzenia – z gruntu sztucznym. Dlatego też coraz częściej materią teatru staje się już nawet nie dramat, ale teksty w ogóle niedramatyczne, instrukcje obsługi urządzeń, z którymi spotykamy się na co dzień, notatki prasowe. Jak w tym wszystkim poradzić ma sobie aktor, który dalej jest uczony tego, że gra rolę, stwarza na scenie jakąś postać? Jeśli rzeczywiście ta interpretacja świata ma być pełna, musi zejść z poziomu reżysera na każdy poziom widowiska. Także i na poziom kreacji aktorskiej, która powinna być, w moim przekonaniu, formą interpretacji świata. A jak interpretować świat, nie znając go? Nie wiedząc nic o zjawiskach z innych dziedzin sztuki, nie mając orientacji w literaturze? Myślę, że to jest coś podstawowego, czego dziś brakuje młodym aktorom. Przeważnie kiedy zaczynam pracę ze studentami, oczekują ode mnie jednego: „no dobra, powiedz mi, jak; pokaż jak; ustaw to; zrób to; pokaż swoje sztuczki”. Natomiast rzadko kiedy udaje się nawiązać rozmowę na wyższym poziomie na temat tego właśnie, dlaczego oni tutaj są, co chcą zrobić ze światem, w którym żyją, dlaczego chcą być aktorami. I to wydaje mi się czymś podstawowym.

Jeśli chcemy być artystami, to musimy wrócić do podstaw, musimy przestać uczyć się sztuczek i te sztuczki pokazywać, tylko starać się w sposób bardzo mocny, osobisty, indywidualny mówić na każdym poziomie o rzeczywistości, w której żyjemy.

JERZY STUHR

Bardzo ważny głos, panie Pawle. Chcę tylko zaznaczyć, że Pan to mówi z pozycji człowie-

ka, który już ma pewien багаż doświadczeń, który umie wyluskać to, co najważniejsze, sedno sprawy. Jak Szkoła może się przemodelować w taką wszechnicę, która da człowiekowi rozwój wewnętrzny? A kiedy go umożliwi, może się okazać, że zapomniała dać pewnych podstawowych instrumentów do wykonywania tego zawodu.

MIKOŁAJ GRABOWSKI

Ale co to są właśnie te podstawowe instrumenty? Jeżeli ktoś ma bardzo złą dykcję – przepraszam, że upraszczam na użytek naszej rozmowy – nie umie się w ogóle ruszać, nie odpowie na test „powtórz to” (*wystukuje rytm*), nie ma sensu ani powodu przyjmować go do Szkoły. Bo on po prostu się nie umie wypowiedzieć. Są jakieś podstawowe kryteria, które warunkują ową technikę. Technikę, której aktor niechże ma ile bądź, nawet bardzo dużo.

JERZY STUHR

Ale czy chcesz powiedzieć, że to jest właśnie kryterium przyjęcia do Szkoły?

MIKOŁAJ GRABOWSKI

To jest właśnie kryterium przyjęcia do Szkoły. I aktor to powinien umieć zrobić: dobrze powiedzieć tekst, zatańczyć, zaśpiewać. No, jeżeli jednej z tych trzech rzeczy nie umie, to ma tak zwaną gorszą technikę. Ale aktor to nie tylko technika. Pamiętacie pewnie Państwo zdanie Dejmka (przepraszam): „aktor jest do grania, jak dupa do srania”. Koniec. Kropka. Takie były jego podstawowe kryteria. Aktor na scenie to jest aktor grający. Od momentu, kiedy skończyłem Wydział Reżyserii Dramatu, polemizowałem z wielkim reżyserem Dejmkiem, bo powiedziałem: aktor to nie jest tylko aktor. Aktor jest przede wszystkim człowiekiem. Wchodząc na scenę odpowiada za swoją ludzkość, opowiada, co boli go w tym świecie. Przeto uczestniczy jako twórca spektaklu na równych prawach z dramaturgiem, z reżyserem, ze scenografem, z kompozytorem. Jeżeli powiemy sobie, że aktor jest człowiekiem na scenie, to musimy naszą dyskusję prowadzić w nieco innym kierunku, mówiąc, że technika aktora jest ważną rzeczą, ale naprawdę nie jest wszystkim.

JERZY STUHR

Problem tylko w tym, że dziewiętnasto-, dwudziestolatka jeszcze nic nie boli. A przynajmniej jeszcze sobie tego nie uświadamia.

MIKOŁAJ GRABOWSKI

Nieprawda, Panie Rektorze.

BEATA GUCZALSKA

Wydaje mi się, że w polskim teatrze – dotyczy to zarówno w reżyserów, jak i aktorów i autorów – jest dziś duża niepewność, co właściwie jest na scenie reprezentowane? Czym jest teatralna rzeczywistość, co my tak naprawdę na scenie tworzymy? Oczywiście rzeczywistość w sensie mimetycznym, jako proste odegranie tego, co jest poza teatrem, już nie wchodzi w grę. Ale myślę, że skończyły się także próby pokazywania czegoś w rodzaju czystej formy, czyli rzeczywistości kompletnie oderwanej od życia, czysto artystycznej i zamkniętej w sobie.

Jakim rodzajem bytu jest ten pracowicie tworzony na scenie świat? Diabli wiedzą, co to jest. Jakieś połączenie sztuczności i prawdy, kawałki rzeczywistości, która jest w dziwny sposób przetworzona, według niejasnych dziś zasad. Bo reguła prawdopodobieństwa już nie ma zastosowania, tak samo jak reguła czystej artystyczności. A w związku z tym także aktor nie wie, co i jak powinien grać. Czy ma tworzyć postać, do złudzenia przypominającą żywego człowieka? Czy ma czysto technicznie wykonywać różne polecenia reżysera, czy tworzyć jakąś strukturę znakową, poza postacią?

Mam wrażenie, że dzisiaj skończył się etap grania ról w dawnym sensie. Żąda się od aktora, ale również od wszystkich osób, które występują w życiu publicznym, żeby pokazywali swoją autentyczność, żeby byli osobowościami, żeby nie grali już tylko ról, ale pokazywali, jacy są naprawdę. Spotykam się często z wypowiedziami młodych aktorów, że młodzi reżyserzy żądają od nich, żeby byli po prostu sobą na scenie. Nie graj, nie udawaj, bądź sobą. Ale co to tak naprawdę znaczy „być sobą”? To jest strasznie trudne dla dwudziesto-kilkuletniego człowieka, który przeszedł szkołę teatralną, gdzie nauczono go kreowania jakichś ról, a teraz on ma być sobą. W którym kierunku

ma być sobą? Jak to zrobić, żeby być sobą? Jakich środków w ogóle użyć, żeby być sobą – na scenie?

JERZY STUHR

Jak odróżnić spowiedź od ekshibicjonizmu?

BEATA GUCZALSKA

O tych problemach właśnie mówię. I mam wrażenie, że Szkoła trochę się okopuje w pozycji instytucji, która musi nauczyć aktora pewnych środków do grania roli. A więc wchodzisz na scenę i musisz zagrać rolę, musisz zanalizować postać, jakimiś różnymi technikami próbować na scenie ją przekształcić tak, żeby widz kupił twoją wykreowaną środkami aktorskimi postać. Tymczasem młody aktor idzie do teatru i spotyka młodego reżysera, który mu mówi: „ależ stary, nie graj, po prostu bądź”. I jest zdeorientowany, co on właściwie ma robić. Czy on sprzedaje tu siebie jako siebie, czy on sprzedaje jakąś swoją wykreowaną osobowość na użytek widza, czy tylko coś udaje. W głowie tego młodego człowieka panuje kompletny zamęt.

Mowa też o tym, że aktor powinien być przede wszystkim człowiekiem. Otóż tak. Aktor oczywiście musi być przede wszystkim człowiekiem. Ale na to, żeby aktor był przede wszystkim człowiekiem i mógł stać się sobą na scenie, my w tym okresie studiów powinniśmy dać mu możliwość na rozwój duchowy i intelektualny. A w związku z tym, w moim przekonaniu, mnożenie zajęć, mnożenie dodatkowych umiejętności daje taki efekt, że studenci mają po trzynaście godzin zajęć w jednym dniu. Nie wiem, czy to najlepiej służy młodemu człowiekowi. Czy nie należałoby raczej pomyśleć o tym, jak rozwijać tę „ludzkość” aktora?

JERZY STUHR

Pani Beata dotknęła zasadniczego trzonu tej dyskusji, tego, o czym najwięcej chciałbym się dowiedzieć: jak te problemy przekładają się na praktyczny dzień naszej Szkoły.

Jeszcze tylko à propos tego, że student ma dziewiętnaście lat i że mu jest tylko dobrze. Mnie ciągle brzęczy zdanie młodego reżysera filmowego, który powiedział: „bunt to jest dobra rzecz, zacząłem się buntować, ale zobaczyłem, że to się

nie oplaca i zrezygnowałem”. To był głos pokole-
nia i nie mogę jakoś zapomnieć tego zdania.

Chciałbym teraz skierować pytanie do pani Barbary Hanickiej. Często propozycje scenografa naruszają intymność aktora ze strefy cielesności, fizyczności. Chciałbym się dowiedzieć, czy jako scenograf napotykasz tu jakieś opory, problemy. Bo ja widzę zasadniczą różnicę w dyspozycyjności młodego aktora na różne formy kostiumu, które w jakiś sposób mogą, mówiąc delikatnie, obnażać go. Na świecie z tym problemów nie ma, a w Polsce ciągle są. I znowu wracamy do Szkoły. Może Szkoła jakoś blokuje, hamuje młodych ludzi w tej sferze?

BARBARA HANICKA

Wydaje mi się, że mówisz konkretnie o rozbie-
raniu.

JERZY STUHR

Nie, mówię o takim użyciu ciała ludzkiego,
ubranego w kostium, które wybiega poza trady-
cyjne formy noszenia się na ulicy czy chociażby
tutaj, w Szkole.

BARBARA HANICKA

Kwestią jest, na ile to ma sens. Wydaje mi się,
że nie jest trudno namówić aktora na coś, co zga-
dza się z jego koncepcją roli, z tym, czego reżyser
od niego oczekuje. Wtedy to jest organiczne.
Wydaje mi się również, że rozmowa z aktorem
jest niezbędna. Dlatego dla mnie ważne jest sie-
dzenie na próbach i przyglądanie się, w jakim
kierunku aktor próbuje, w jaki sposób postać się
buduje. Natomiast oczywiście jest typ aktorów
czy aktorek, które dbają głównie o to, żeby dobrze
wyglądać, ale myślę, że nie są to ludzie, z którymi
koniecznie chcemy pracować. I tyle.

JERZY STUHR

To jest dyskusyjne, bo czasem właśnie insceni-
zator, reżyser dokonuje takiej podwójnej gry: wykorzy-
stuje pewne cechy osobowości aktora bez jego
wiedzy, świadomości i zgody. Tak bywa, prawda?

BARBARA HANICKA

No tak, oczywiście. À propos nauczania
w Szkole: ja nie uczę aktorów, tylko pracuję
z reżyserami. I rozmawiam z nimi o przestrzeni.

To jest, wydaje mi się, temat zawsze istotny, ale
dziś szczególnie, ponieważ stosunek do pracy sce-
nografa, jak i współpraca scenografa z reżyserem,
uległy pewnej zmianie. Kiedy Państwo rozmawia-
liście, przypomniało mi się, że dostałam kiedyś
dwóję na przysposobieniu obronnym, bo nie
wiedziałam, na co dzielą się pożary. A dzieliły się
na zewnętrzne i wewnętrzne. I to, myślę, genialnie
się przekłada na myślenie o przestrzeni w dzisiej-
szym teatrze. Ona jest i wewnętrzna, i zewnętrz-
na. Mniej opowiadamy, nie budujemy dekoracji,
tylko myślimy o relacji między widzem a aktorem,
ale też między przestrzenią a aktorem. Dlatego
w pracy z reżyserami staram się o tym rozmawiać:
jak przełożyć na przestrzeń to, co niesie literatura,
ale też na to, co niesie praca reżysera z aktorem.

Z drugiej strony należałoby spowodować, że
studenci spotkają się z nowymi kierunkami we
współczesnej sztuce. Mam wrażenie, że dzisiaj
bardziej niż kiedykolwiek różnice między plasty-
ką, muzyką a teatrem się zacierają. Coraz bardziej
teatr korzysta z dokonań muzyki i plastyki, a jed-
nocześnie to, co dzieje się we współczesnej sztuce,
sięga po pewne dokonania teatralne, a więc per-
formance, happening. Nie są to oczywiście rzeczy
lat ostatnich, ale pewien proces. Taka świadomość
jest szalenie ważna w mojej pracy dydaktycznej
z reżyserami, ponieważ sztuki plastyczne – może
z powodu większej elastyczności – są bardziej
radikalne w pewnych poszukiwaniach. Niedawno
widzieliśmy w Warszawie przedstawienie Heinera
Goebbelsa, które genialnie łączy muzykę z prze-
strzenią teatralną.

JERZY STUHR

Zbliżamy się do drugiej rundy. Krystianie, czy
temat uważasz już za na tyle rozgrzany, że możesz
dać mu nowy bodziec? Gdybyś mógł zacząć pen-
etrować zjawisko improwizacji. Aktor i improwi-
zacja, improwizacja jako propedeutyka czy jako
efekt końcowy, improwizacja za każdym razem
czy zapisana raz i powtarzana już jako element
spektaklu?

KRYSTIAN LUPA

Zobaczmy, czy uda mi się dojść do tego dru-
giego pytania. Oczywiście, bardzo chętnie opo-
wiem o improwizacji i o jej, jakby to powiedzieć,

kosmosie. O tym, co improwizacja ze sobą niesie i z czego wychodzi.

Pierwsza runda rozmowy z bardzo różnych stron dotykała tego, w jaki sposób Szkoła, czy aktor do niej wstępujący, zaczyna rozumieć powołanie, swoją kondycję twórczą. Pierwsza sprawa, która wynika z tych wycieczek: co to jest kondycja aktora i co to jest profesja aktora, co to jest warsztat aktora? Mam wrażenie, że, razem z opowiadającym XIX-wiecznym teatrem, pozostało po owym okresie kultu literatury i słowa „literaturocentryczne” widzenie teatru i, w związku z tym, dopasowywanie tak zwanego warsztatu aktora do tego widzenia. Przyjrzawszy się naszej praktyce, może dziś z tego widzenia wychodzimy, ciągle jednak w nim tkwimy. Nie da się wyjść tak po prostu – powiedzieć, pomyśleć i wyjść. Dlatego, że sami tkwimy w przyzwyczajeniach i nie próbujemy z nimi walczyć. Co to znaczy „literaturocentryczny” warsztat aktora? To znaczy, że cały warsztat aktora jest nastawiony na technikę obcowania z mówieniem, ze słowem i z dalszymi szczegółami odchodzącymi od słowa do ciała. Z gestem, z ekspresją, z konwencją cielesną i tak dalej.

Wydaje mi się, że ciągle, niezależnie od stopnia, w jakim to sobie uświadamiamy – uważam, że warto powiedzieć to bez ogródek i nawet trywialnie – warsztat aktora to w gruncie rzeczy warsztat postępowania z człowiekiem. Mój warsztat manewrowania moim człowiekiem. Co to znaczy? W jaki sposób aktor manewruje swoim człowiekiem? Ma dostęp do mechanizmów, ma przede wszystkim różnego rodzaju uwagę i czucie na to, co się w nim zdarza, w jego człowieku. Co i jak człowiek przeżywa, kumuluje w sobie, zbiera, jak człowiek widzi, słyszy, wreszcie – jak człowiek działa. Pod wpływem jakich impulsów. Co kryje, a co pokazuje. Można zauważyć, że ze „słowocentrycznym” teatrem jest związana pewnego rodzaju demonstracja uczuć. Pokazujemy uczucia, co bardzo często nie zgadza się z naszym doświadczeniem prawdy.

Zawsze mówię młodym aktorom, że aktor chce być prawdziwy, a człowiek chce być szczęśliwy. I to są dwie podstawowe rzeczy. Człowiek chce być szczęśliwy, czyli walczy. Człowiek chce być szczęśliwy, więc nie pokazuje. Człowiek chce być szczęśliwy, więc wybiera swoich przeciwników

i łączy do tego, co go ciągnie. Przybiera świadome i nieświadome strategie. Wydaje mi się, że aktor musi się oczywiście zafascynować i zainteresować tym wszystkim, co dzieje się w nim nieświadomie, ponieważ nie dojdzie do swojego człowieka, jeżeli nie będzie próbował spostrzegać i w jakiś sposób zapanowywać nad tym wszystkim, czego normalny, żyjący osobnik nie widzi, co normalnie przeżywa się nieświadomie. Jeżeli aktor nie opanuje, nie uchwyci, nie stanie się czujny, nie podda refleksji, nie wciągnie do swojego warsztatu tych sfer i tych zdarzeń, które dzieją się w normalnym człowieku poza jego świadomością, to nie dotrze do największego i najistotniejszego rezerwuaru energii maszyny, jaką jest człowiek. Będzie w gruncie rzeczy zawsze pewnego rodzaju marionetką. Będzie wykonawcą cudzej intuicji, nie będzie funkcjonował według marzenia.

Naturalnie mieliśmy w XX wieku mnóstwo takich koncepcji aktorskich, w których ta świadomość i twórcza autonomia aktora nie były potrzebne. Wystarczy wspomnieć nadmarionetę Craigowską czy aktora biomechanicznego Meyerholda, możemy sobie dopowiedzieć szereg innych jeszcze wariantów aktora jako pewnego rodzaju instrumentu w rękę innego człowieka. W tym coś jest, te koncepcje nie powstały bez przyczyn. Ale aktor jest jedynym artystą, który pracuje w swoim ciele i którego ciało, a właściwie cała jego osoba z – jakby to powiedzieć – duszą, staje się tworem artystycznym. Każdy inny artysta ma swój twór na zewnątrz, w związku z czym może mieć dystans. Tutaj jestem ja, a tam moje dzieło. Dzieło aktora jest w jego ciele i, prawdę powiedziawszy, w tym momencie, w którym jest ono wykonane, jest nadal w jego ciele. W związku z czym aktor bardzo często potrzebuje partnera, potrzebuje widza, który jest na zewnątrz. W pewnym momencie muszą być na zewnątrz, żeby wiedzieć, co robię.

To jest jedna sfera. Myślę, że musimy sobie na nowo zadać pytanie, czym jest profesjonalizm aktora i jakie jest centrum tak zwanego aktora profesjonalnego. Aktor profesjonalny to nie tylko aktor, który zna swoje „ja” i umie manewrować swoim człowiekiem, ma dostęp nie tylko do swojego ciała, do swoich gestów i swojej artykulacji, ale i do procesów, które w nim zachodzą, procesów

siły czy bezsilności. Wie, na czym polega to, że w danym momencie czy danego dnia jest dyspozycyjny i otwarty, a któregoś dnia jest zamknięty, skurczony i potrafi z siebie wydobyć tylko fałsz. Jak to się dzieje? Jakie mechanizmy tym powodują? To kwestia nie tylko ćwiczeń. Wiemy, że poprzednia epoka teatru poszukującego ubóstwiała tak zwane ćwiczenia. Ćwiczenia, które doprowadzają aktora do kondycji wstępnej, to znaczy gwarantują mu niejako dostęp do mocy, energii. Okazuje się jednak z perspektywy historii, że ćwiczenia mają także swoją złą stronę. Są unifikujące. W gruncie rzeczy są rodzajem recept, które prowadzą do tego, że aktorzy robią to samo ze swoim ciałem i uzyskują spodziewane wyniki. Obserwuję często, że grupy poszukujące nie pokazują nam tajemnicy człowieka czy dzieła literackiego, które chciały zgłębić, ale demonstrują swoje osiągnięcia. Do jakiego stopnia umieją operować głosem, do jakiego stopnia umieją operować ciałem, czego się nauczyli na swoich treningach. Każda metoda, działanie, religia, które się kryją w jakimś dłuższym trwającym twórczym okresie postępowania, wytwarza własne charakterystyczne twórcze centrum, które ma oczywiście swoje specyficzne błędy. Błędy wobec prawdy, błędy wobec marzenia, które wykształcamy, żeby osiągnąć tego człowieka w najbardziej tajemniczym wymiarze. Jak najdalej sięgnąć po człowieka – to jest marzenie aktora. Pytanie brzmi więc: co jest naszym centrum? I jak do tego centrum dochodzić?

JERZY STUHR

Poruszyłeś tyle zagadnień, że trudno nam je ogarnąć i wyluskać z Twojej wypowiedzi, żeby dyskutować z poszczególnymi jej elementami. Chcę tylko jedno zauważyć: w naszej dyskusji ani razu nie padło słowo „publiczność”. O transformacji, która się dziś odbywa, wiedzą autorzy teatru, czyli jego inscenizatorzy. Mniej wie Szkoła, ale chce się jakoś dowiedzieć, chce wyjść naprzeciw temu teatrowi, o którym Państwo mówicie. A najmniej wie publiczność. I dam tylko takie dwa przykłady. Kiedy Ciebie słuchałem, od razu przypomniało mi się poszukiwanie prawdy podczas pracy z Haroldem Pinterem. Wreszcie dowiedziałem się od niego, czym jest w jego sztukach słowo, a czym cisza. Co on przez to rozumie, odróżnia-

jąc ją od pauzy. Cisza jest jakimś uporczywym trwaniem człowieka na scenie. Publiczność jest chyba najmniej przygotowana do tego podziału warsztat-człowiek-profesjonalista, bo ten podział z Twojej wypowiedzi wynika.

Co ja mam zrobić z listami, które otrzymuję jako rektor: „Proszę pana, byliśmy wczoraj w teatrze, pańscy absolwenci nie umieją mówić. Nie słyszałem połowy spektaklu”. Jak ma się kierownik zakładu, że tak powiem, do czegoś takiego ustosunkować? Pominąć, zlekceważyć, czy coś zrobić?

Ewo (*do profesor Ewy Kutryś*), musisz zabrać głos, bo zaczyna nam iskrzyć na linii dotarcia psychologicznego do młodego człowieka, jego wewnętrznej zgody na otworzenie swego świata intymnego, jego świadomości tego świata. Czy taka odpowiedzialność, która spada na ręce tego, kto go do tego namawia, czyli młodego absolwenta reżyserii, nie jest zbyt wielka? Czy ów młody absolwent jest przygotowany do wzięcia ogromnej ludzkiej odpowiedzialności za namówienie innego człowieka do swoistej spowiedzi publicznej? Nie umiem tego inaczej nazwać, ale to się krystalizuje i z wypowiedzi Pawła Miśkiewicza, i Krystiana Lupy, i Anny Augustynowicz.

EWA KUTRYŚ

Dotychczas wszyscy nasi pedagodzy nie mówili o niczym innym niż o aktorze. Natomiast rozumiem, że to, co Pan Rektor nazywa iskrzeniem, dotyczy młodych reżyserów w kontakcie z młodymi aktorami. I jeżeli można w tym gronie głośno to powiedzieć, często – tak jak Pan Rektor dostaje listy na temat tego, że nie było słyhać absolwenta naszej Szkoły – tak my spotykamy się z zarzutami, że właśnie młodzi studenci reżyserii niszczą w studentach aktorstwa umiejętności, których pedagodzy z mozołem próbują ich nauczyć. Przychodzą rzekomo ze swoim warszatem i są u nas „wytrącani”. Myślę, że z wypowiedzi wszystkich Państwa wynika, że tak nie jest. My po prostu tylko przyglądamy się bacznie światu, nasłuchujemy tego, co się w nim dzieje i co dzieje się w młodych ludziach, którzy przychodzą do nas studiować. I poszukujemy nowego sposobu wyrażania swojej obecności w świecie, nowego sposobu narracji teatru i dramatu.

Profesor Lupa na swoich zajęciach w ciągu ostatnich dziesięciu lat nie zaczyna od konkretnych tekstów, ale zarówno studentów aktorstwa, jak i reżyserii czy dramaturgii zmusza do wyrażania stosunku do świata językiem wewnętrznych monologów. Paweł Miśkiewicz, który pracuje na obu wydziałach, również zajmuje się pewnymi formami narracyjnymi, to znaczy sposobami, jakimi człowiek stara się opisać swoją sytuację. Ale to wcale nie znaczy, że my się nie zajmujemy pewnymi skodyfikowanymi gatunkami dramatycznymi. Bo tego też uczymy. Tylko traktujemy to jako materię do przetransponowania na dzisiejszy teatr i dzisiejszy świat. I ja w tym, co Anna Augustynowicz mówiła o swojej pracy w teatrze, co mówił pan Wojcieszek, Barbara Hanicka może za mało opowiedziała, jak na zajęciach (dotyczących scenografii i przestrzeni) również zajmuje się narracją i próbą opisu świata – widzę, że wszystko zmierza do jednego: do badania swojej własnej kondycji. Dotyczy to zarówno studentów reżyserii, i aktorstwa. I byłoby potrzebne, żeby studentom Wydziału Aktorskiego dać więcej takich możliwości jakie my, czasem w naszym bardzo chaotycznym programie (czego Pan Rektor niekiedy się obawia) próbujemy tworzyć. Bo my łapiemy ciągle różnych ludzi, którzy się pojawiają na horyzoncie, w przekonaniu, że ten człowiek powinien natychmiast się spotkać z naszymi studentami. Dlatego nasz zespół stałych pedagogów jest ciągle uzupełniany. W ten sposób budujemy nasz program. Nie mam żadnych obaw, że dokonują się jakieś przekroczenia. Po prostu młodzi ludzie wspólnie próbują znaleźć jakieś środki i sposoby opisu świata.

JERZY STUHR

Pani Aniu, czy chciałaby Pani skomentować wypowiedzi Krystiana, Pawła?

ANNA AUGUSTYNOWICZ

Chyba nie potrafię powiedzieć, jaki teatr powinien być i jak się go powinno uczyć. Sądzę, że najgorsze co może być dla teatru, to jakkolwiek pragmatyzm. Człowiek wzbogaca się spotykając najróżniejszych ludzi. Myślę o tym, co Ewa mówiła. Zapewne im młody człowiek, aktor, spotka więcej osób, tym więcej się nauczy.

Ważne jest, co mówił Krystian, o umiejętności zdobycia jakiegoś klucza do siebie. Czy umiem tym kluczem otworzyć tego człowieka w sobie, a potem jednak nie przekraczam granicy, i nie wychodzę z rzeczywistości, w jakiej jestem. To jest ogromna zdolność. Natomiast wydaje mi się, że można się w różny sposób docierać do teatru, który bazuje na literaturze. Padło takie sformułowanie, że młodzi reżyserzy psują młodych aktorów, bo robią z nimi dramaturgię współczesną. A popatrzcie Państwo, jak ta dramaturgia współczesna została napisana. Trzeba sobie zadać pytanie, w jakim ona jest zapisana metrum, jakim tchnieniem. Ją trzeba przyjąć. Nam nie wolno mówić, czy ona jest dobra czy zła, bo to nie nam ją oceniać. Jest rzeczywiste wysyp współczesnych dramaturgów, jak kiedyś rockmanów. Każdy chce się po prostu swoim dramatem podzielić. I to jest pisane w brzmieniach, które – powiedzmy – młodym osobom są bliskie. Na pewno łatwiej jest stworzyć tego typu bycie czy tego typu brzmienie, które pozostaje w harmonii z tym człowiekiem we mnie, niż na przykład podejść do *Fedry* Racine'a w wybranym przekładzie. Są różne techniki ekspresji, ale dotyczą tego samego człowieka i kategorią odróżniającą jest prawda/fałsz. Chciałoby się na scenie oglądać prawdę, niezależnie od tego, czy ktoś konstruuje świat przy pomocy dramatu napisanego przez swojego rówieśnika, czy ktoś bierze się za świat zapisany wierszem i w ten sposób nam przekazany, bo jednak jest jakaś ciągłość kulturowa. Jeżeli jeszcze umiemy czytać Goethego, Szekspira czy Wyspiańskiego, to istniejemy w jakimś porządku kulturowym. Umiemy się porozumieć z ludźmi, którzy egzystowali kilkaset lat przed nami. I dotyczy to ciągle żywego człowieka, który staje na scenie, na którego patrzymy i mówimy: albo prawda, albo fałsz.

JERZY STUHR

Dobrze. Spytam Was, jako twórców i pedagogów, w którą stronę pójdą Wasze poszukiwania w procesie kształcenia nowego aktora. Chciałbym poznać także opinię na ten temat naszych gości, jeżeli zechcą zabrać głos.

(przerwa)

JERZY STUHR

Bardzo liczymy na zapis tej dyskusji i powstanie materiału, który dla aktualnego stanu szkolnictwa artystycznego, w tym wypadku teatralnego, byłby jakimś drogowskazem. Taki jest cel tej rozmowy: rozpoczęcie jakiegoś może szerszego dialogu na temat „szkoła a współczesny teatr”.

W drugiej części naszej dyskusji poproszę każdego z Was o możliwie krótkie określenie się: ja i Szkoła; dlaczego w niej jestem? Co chcę w niej nowego otworzyć? Potem poprosimy naszych gości, którzy, mam nadzieję, zechcą podzielić się z nami swoimi refleksjami na temat tego, co usłyszeli od nas. Rozpocznie Paweł Miśkiewicz.

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Żeby powiedzieć, po co tu jestem, muszę jeszcze wrócić na chwilę do określenia „bycia sobą na scenie” i do tego, co to tak naprawdę znaczy. Być sobą potrafi tak naprawdę każdy, ale niekoniecznie musi to być interesujące.

KRYSTIAN LUPA

Być sobą to nie znaczy grać siebie.

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Tak, to też. Zadaję sobie takie pytanie: po co w ogóle robimy teatr? W jaki sposób i po co? Mieści się w tym też zagadnienie publiczności. W jaki sposób chcemy uruchomić dyskusję na temat świata, w którym żyjemy. Co można by w nim zmienić, jak sobie radzić z opresjami, w które nas wpędza. Jeśli teatr rzeczywiście ma być jakąś formą dialogu, to myślę, że „bycie sobą na scenie” jest brakiem egoizmu, otwarciem na rozmowę. Nie skupianie się na tym, co jest składową mojej kreacji, jak silnie przeżywam to, że jestem aktorem, jak odczuwam emocje mojej postaci, jak bardzo jestem skoncentrowany na samym akcie kreacji, ale właśnie otwarcie się na dialog. Trzeba w pewnej mierze zostać sobą, a równocześnie być nośnikiem wszystkich tematów, które najpierw pisarz czy reżyser, a potem aktor wkłada w usta postaci. Nie naśladować fragmentu rzeczywistości, nie przekonywać widza, aby uwierzył za wszelką cenę w realność świata sztucznie stworzonego na scenie, tylko przy pomocy tego fragmentu świata, który aktor stwarza także

swoją obecnością, uruchomić dialog. Czyli pozostać aktorem, który w imieniu tej postaci czy przy pomocy ciała, wyobraźni tej postaci, taki dialog z widzem podejmuje. W dramacie współczesnym najczęściej to oznacza odsłonięcie samego gestu postaci. Czyli po prostu aktor nie jest postacią, tylko jest aktorem, który mówi, przeważnie mówi. Bo owo mówienie, Krystianie, nie do końca bym krytykował. Jeśli mówienie nie jest graniem, jeśli nie jest tak, że przy pomocy słowa wyłącznie stwarzam cały świat, ale również komunikuję się z widzem, to ta kategoria chyba nie jest całkiem do skreślenia. W teatrze niemieckim istnieje cała osobna szkoła mówienia na scenie. Uczy się, w jaki sposób mówienie ma budować pomost pomiędzy aktorem a widzem.

Wracam do sprawy dramatu współczesnego. W jakimś sensie widz chce zobaczyć na scenie aktora jako człowieka podobnego do siebie. Człowieka, który w jego imieniu rozważa jego prywatne dylematy. Tego typu dialog jest możliwy tylko wtedy, kiedy znamy tę drugą stronę.

W jakimś sensie moje bycie w Szkole jest także rozpoznaniem tego problemu. Bo przecież widownia, która pisze listy i która oburza się na jakieś tam sceny w teatrze, powoli odchodzi. To jest abonamentowa mieszczańska publiczność, która za chwilę przestanie się teatrem interesować.

JERZY STUHR

W Polsce.

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Nie tylko chyba.

JERZY STUHR

Z takiej widowni żyje teatr na całym świecie.

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Wydaje mi się, że w tej chwili obserwujemy, choćby w Starym Teatrze, widownię wypełnioną w osiemdziesiąciu procentach i to, o ile się nie myślę, młodymi ludźmi.

JERZY STUHR

Mówię tylko, panie Pawle, że to jest bardzo polskie zjawisko. Na świecie teatr żyje z abonamentów.

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Można powiedzieć zatem, że mamy szczęście.

JERZY STUHR

Tak, oczywiście.

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Myślę, że bardzo ważny jest dla twórcy kontakt z nowym pokoleniem, z nową wrażliwością, nową wyobraźnią, innego typu konstrukcją psychiczną, którą – nieobciążeni doświadczeniami mojego pokolenia – mają ci młodzi ludzie. Przynam, że nie tylko uczę aktorstwa, czyli dzielę się tym, czego ja się już dowiedziałem o teatrze, ale w tym samym stopniu korzystam z młodych ludzi. Wydaje mi się, że czymś podstawowym jest spotkanie.

JERZY STUHR

A czy owo spotkanie, to, co Pan wypracowuje w kontakcie ze studentami, czy w jakimś stopniu koresponduje z zastanymi teoriami sztuki aktorskiej już istniejącymi? Gdy Pana słucham, to ktoś stojący zupełnie z boku, zupełnie z zewnątrz, może dojść do wniosku, że jest Pan bardzo bliski teorii Brechta. Aktor mówi od siebie, komentuje, wychodzi z postaci, opuszcza ją, daje swój osobisty komentarz.

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Nie. Ja tego raczej nie uczę. Mówiłem tylko o pewnym sposobie funkcjonowania aktora we współczesnym dramacie, głównie niemieckim, bo on wydaje mi się najbliższy i najbardziej radykalny w swoich decyzjach dotyczących samego gestu narracyjnego.

KRYSTIAN LUPA

Teatr niemiecki nie może się od Brechta odciąć.

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Nie chcę uczyć aktorów chłodu i dystansu wobec dylematów postaci. Wręcz przeciwnie. Natomiast trudno mi mówić o metodzie. Metody dopiero szukam.

JERZY STUHR

Czasem jest tak, że ktoś przychodzi, żeby coś sprawdzić, prawda? Po to Pan przyszedł do Szkoły – żeby coś sprawdzić.

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Staram się traktować tych ludzi, może trochę na wyrost, jak partnerów w tej pracy. Traktuję ich tak, jak aktorów w teatrze.

JERZY STUHR

Czego Panu brakuje u tych młodych ludzi?

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Tego, o czym mówiłem wcześniej. Oni praktycznie oczekują tricków, sztuczek, szybkiego efektu, a bardzo mało starają się zanurzyć w samą materię. Do tego ich trzeba namawiać. I wydaje im się, że to strata czasu, kiedy próbujemy rozmawiać nie tylko o tekście, o jakimś temacie, nad którym pracujemy na zajęciach. Namawiam ich na jakieś zwierzenia związane z ich doświadczeniem życiowym, z ich lekturami, z istotnymi dla nich zjawiskami w świecie i w kulturze. Do tego są nieprzygotowani i pełni lęku, że takie rozmowy nie dadzą im żadnej bazy, na której można potem zbudować postać. Bo jednak ciągle myślą raczej tą kategorią.

BARBARA HANICKA

Paweł powiedział większość rzeczy, które ja sama chętnie bym powiedziała. Dla mnie praca na Wydziale Reżyserii Dramatu jest przede wszystkim spotkaniem. Myślę, że dajemy sobie nawzajem tyle samo. Kontakt z młodymi przyszłymi reżyserami i możliwość dialogu są niezwykle odświeżające. A dialog między reżyserem a scenografem jest czymś podstawowym w pracy. Mówimy innymi językami, mamy inne kody, inne pola asocjacji. W moim pokoleniu mówiło się „Fellini”, „Pasolini”, dziś się mówi „Almodóvar”, „Pulp Fiction”. To jest szalenie ciekawe, bo okazuje się, że jednak można się porozumieć. Wydaje mi się, że często młodym ludziom brak jest – co bywa czasem denerwujące – wolności w szukaniu pewnych tropów, w czerpaniu z najróżniejszych źródeł, które potem można wykorzystać w pracy już nad konkretnym przedstawieniem.

KRYSTIAN LUPA

Chciałbym w tej chwili wypowiedzieć główną część moich przemyśleń na ten temat. Może to być nieco zbyt długie, ale nie widzę innej rady. Tak,

Pawle, myślę, że mówienie jest jedną z podstawowych części naszej porozumiewawczej ekspresji ludzkiej. I jest niesłuchanie ważnym rejonem. Ale mowa była o literaturze jako centrum aktora. Aktor przy literaturze, aktor jako przedłużenie literatury.

Mówienie należy do człowieka i mamy tak wiele rodzajów relacji, tak wiele impulsów, energii, od których rozpoczynamy mówić. Często to mówienie aktora, o które nam chodzi, jest związane z pewnymi relacjami z widownią, do tej pory w ogóle przez teatr nie podejmowanymi. To znaczy: wstyd aktora przed widzem, napięcie aktora przed widzem, agresja aktora wobec widza, emocje twórcy stojącego przed widownią. Wszystko to, co do tej pory aktor skrzętnie skrywał w garderobie, w tej chwili staje się fascynującym tematem poszukiwań. Co się dzieje? To niesłuchanie ważna relacja, ukryta, ale najważniejsza. Aktor mówi: boję się publiczności, moja rola nie może być cały czas taka sama, jak każda sztuka opowiadająca, mówiąca: aktor jest postacią i aktor nieustannie gra postać. Zawsze tak samo, nawet w przebiegu czasowym on nieustannie w jednakowym stopniu jest tą postacią. Prawda jest niestety inna. W każdym spektaklu zdarza się, że aktor łapie moment, gdy jest tą postacią i moment, gdy ją traci. Dlaczego my to ukrywamy i narażamy aktora na fałsz? Jeżeli będziemy umieli z tego korzystać, jeśli zauważymy, że prawdopodobnie kondycja aktora wobec widowni i wobec postaci jest falowa, możemy na tym budować zasady naszej ekspresji, naszego oddziaływania teatru.

Ale to na marginesie. Drugi margines: rzecz jasna wszystko to, co dzieje się obecnie w teatrze jest kontrowersyjne, niezwykle trudne, przekraczające nasze siły. Proces przemiany, który się rozpoczyna w teatrze, dla nas samych jest tajemniczy. W związku z tym i Szkoła, jeżeli chce wziąć udział w tych przemianach, musi się zdecydować na pewne ryzyko i na to, że coś dostaje się za coś. Wiadomo jest, że jeżeli aktor będzie miał poczucie, że jego warsztatem jest tylko „to”, czyli umiejętność wyartykułowania słowa, jeżeli powiemy, że najważniejszym obowiązkiem, wyróżnikiem i kryterium profesjonalizmu aktora bycie słyszalnym – stosunkowo łatwo to osiągniemy.

Z drugiej strony widzimy aktorów, którzy poza tym, że ich słychać, nic innego nie są w stanie zaproponować – aktorów pustych, wtórnych, pasywnych, aktorów pozbawionych postaci. Rzeczywiście, młoda widownia coraz mniej zadowala się aktorem, który sprawnie gra w pewnej konwencji. Widz się wycwaniał. Młody widz takiej prawdy nie kupuje. On dlatego nie chce chodzić na sztuki kostiumowe, w których gra się świętymi konwencjami, że po prostu tej prawdy już nie kupuje. My dawniej mówiliśmy sobie: no tak, to jest teatr, zakładamy tak zwaną umowność konwencji, przyjmujemy tę grę i teraz wierzymy, i nawet przeżywamy. Widz XIX-wieczny potrafił przeżywać głęboko i płakać na operze, widz współczesny nie potrafi, bo go to śmieszy. I musimy sobie uzmysłowić, że po prostu młode pokolenie traci możliwość i umiejętność wzruszania się za pomocą umowy. Ono musi dostać jakieś mięso, jakąś krew. Co jest ową krwią – to oczywiście pytanie. W momencie, kiedy młody aktor zaczyna wkleić się w najrozmaitsze, trudne dla siebie sprawy, rzeczywiście zdarza się, że traci. Uważam, że aktor który ma temat i który chce od swojego partnera „to i to”, wie, czego chce i pozostaje w zgodzie ze swoją postacią, jest automatycznie słyszalny. Za tym idą naturalnie umiejętności, których nabył w Szkole.

JERZY STUHR

Imperatyw wewnętrzny.

KRYSTIAN LUPA

To, czego się nauczył w artykulacji jest niesłuchanie ważne, ale to jedna z części mechanizmu, a nie jego centrum. Można powiedzieć, że w pewnym momencie powinno mu to służyć. Posłużę się anegdotą: jeżeli pani profesor dykcji mówi na mojej improwizacji, że aktora nie słychać, ja mówię pani profesor: „No to ma pani dwóję”. Chodzi o to, że artykulacja i dykcja to nie jest wyłącznie technika i mechaniczne poruszanie otworem gębowym, tylko kwestia wyobraźni. Muszę wiedzieć, czym jest dla mnie słowo, jaka jest moja wizja słowa, co ja chcę przez słowo wypowiedzieć, jaki ja mam zamiar wobec widza w tym momencie. W co ja chcę uderzyć. Powinno to być poparte lekcją z tej dziedziny, która jest

jedną z dziedzin, ale nie centralną. Dziedziną bardzo ważną, ale służebną. W pewnym momencie, kiedy mam poczucie prawdy, to, czego się nauczyłem w zakresie dykcji, przychodzi samo. Mam to niejako w tyle głowy.

W momencie, kiedy tracę poczucie prawdy, jeśli się czuję zażenowany, zgwałcony, jeśli nie mam radości pracy ani radości i pragnienia własnego wypowiedzenia się, wówczas zapominam, czego się nauczyłem. Można wtedy przez sto lat wkuwać rzeczy techniczne i one będą nieustannie tracone, ponieważ muszą być podporządkowane mojej duszy. Muszą w nią być wstawione, nie mogą tkwić w ustach, nie mogą pozostać w narządach, w których są ćwiczone.

Jeżeli pianista myśli o palcach, nigdy dobrze nie zagra, ponieważ w trakcie grania Beethovena musi myśleć o jego muzyce, a nie o palcach. Pianista, który myśli o palcach w trakcie grania Beethovena, zawsze zagra jak patałach. On nigdy nie dojdzie do swojego człowieka. W tym upatruję tego, co nazywam „poruszaniem moim człowiekiem”. Jest ono poparte zdobywaną przeze mnie nauką warsztatową, ale ta nauka jest po prostu narzędziem pewnego centrum, które też musi się wykształcić.

Jak my dochodzimy do postaci? Na czym polega owa różnica „literaturocentrycznego” teatru, gdzie bożyszczem, najwyższą wartością jest literatura, tylko to, co zapisane? To jest tylko tyle, ile zapisano. Wiemy dobrze, że każdy człowiek, który żyje w prawdziwym życiu, ma do powiedzenia tysiąc razy więcej, niż mówi. Ma w sobie nieskończenie więcej. On ma w sobie rozmaite kłamstwa, niedopowiedzenia, niewypowiedziane, wstydlive rzeczy. Aktor musi w pewnym momencie porzucić literaturę i to, co zostało napisane, bo jeśli poprzestanie tylko na tym, będzie płaski jak blacha. Będzie miał do powiedzenia tylko tyle, ile ma do powiedzenia literatura. Zastanawiające, dlaczego na przykład aktor commedia dell'arte w momencie, kiedy zapomni tekstu, wie natychmiast, co robić dalej. Mówi swoim tekstem natychmiast, ponieważ wie, czego w danym momencie chce jego postać. Aktor grający w XIX-wiecznym „literaturocentrycznym” teatrze w momencie, kiedy zapomni tekstu – jest zupełnie bezradny. Staje jak „dupa wołowa”. Żaden amator nie okazuje

się tak bezradny jak profesjonalny aktor, który zapomniał tekstu. To znaczy, że on sam ma tylko to, co jest tam napisane. Jak to możliwe, żeby mieć tylko tyle?

Improwizacja nie jest zamiast tekstu. Improwizacja jest poszerzaniem postaci. To dochodzenie do tego wszystkiego, czego w tekście nie ma – do fantazji, do wyśpiewywania, do wygadania najrozmaitszych rzeczy, które są poza tekstem. Dobrze jest czasami, kiedy człowiek nie wie, co dalej zrobić ze sceną. Nie należy nieustannie tłuc tej sceny, która nie wychodzi. Pójdźmy gdzieś indziej, wyjdźmy ze swoją postacią na spacer. Niech postać buduje obok pewnego rodzaju emocje, niech z nich dowie się czegoś. Wówczas mamy do czynienia z tak zwaną postacią filozoficzną. Postać jest centrum. Wynosić, hodować, być w ciąży z postacią. Szkoła powinna mieć nie tylko specjalistów od grania. Powinna mieć także tych ludzi, którzy byliby zafascynowani, którzy dążyliby do poszukiwań, do czegoś, z czego rodzą się postaci.

JERZY STUHR

Gęstość wypowiedzi Krystiana, gęstość zagadnień, które poruszył, jest ogromna. Z wieloma rzeczami można się oczywiście zgodzić, są fascynujące. Wiele jest dyskusyjnych. Dowiedziałem się z Twojej wypowiedzi, Krystianie, jednej ważnej rzeczy, a mianowicie, że niezwykle zmieniło się poczucie profesjonalizmu w myśleniu mojego pokolenia i w Twoim myśleniu, które chcesz przekazać młodym ludziom. Nie chcę teraz mówić o dykcji, o plastyce ruchu – to są rzeczy drugorzędne. Rzeczywiście, za moich czasów to się nazywało „mieć imperatyw wewnętrzny”. Kiedy go masz – odezwiiesz się na scenie i dykcyjnie, i z ruchem. Inaczej mówiąc – jeśli rozumiesz, co chcesz powiedzieć, działasz poprawnie.

Natomiast jedna rzecz jest zupełnie różna w moim i Twoim myśleniu. Poczucie profesjonalizmu dla mnie, dla pokoleń wychodzących ze Szkoły w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, było umiejętnością powtarzalności. Ja musiałem codziennie powtórzyć z tym samym imperatywem wewnętrznym to, po co widzowie przyszli do teatru. Ta powtarzalność zbudowała moją karierę filmową. Gdybym nie zrobił

dziesięciu dubli tak samo, nie byłbym aktorem filmowym. Nikt by mnie nie wziął. Robiłem karierę, bo reżyserzy mówili: „on powtarza”. Ale nie powtarzam słów, tylko za każdym razem powtarzam ten sam stan wewnętrzny. Ty natomiast dopuszczasz, że ktoś może stanąć na scenie, podczas przedstawienia i być bezradnym, nie wiedzieć, co powiedzieć. Dla mnie jest to błąd w sztuce.

MIKOŁAJ GRABOWSKI

Panie Rektorze, ja powiem tak: na pewno nie zagrałeś tych dziesięciu dubli tak samo, ponieważ reżyser wybrał z nich jeden najlepszy. W związku z tym nie ma nawet mowy o tym, żeby aktor grający na scenie, nawet starając się powtórzyć stan z dnia poprzedniego czy sprzed pięciu minut (jak to się dzieje w filmie), był w stanie powtórzyć siebie samego.

JERZY STUHR

Ale powinien zbliżyć się.

MIKOŁAJ GRABOWSKI

Nie, nie jest w stanie. Może powtarzać temat, który w nim tkwi, o ile w nim tkwi. Dlatego ja twierdzę, że aktor na scenie improwizuje zawsze. I nie chodzi o to, że w niektórych sztukach – na przykład u Schaeffera – ma naprawdę wolność komponowania tekstu. Bo to jest coś innego, to improwizacja, która dotyczy tego, że przechodzimy z aktora tekstowego do aktora „beztokstowego”, improwizującego. Schodzimy dalej, drążąc jakiś temat. Aktor improwizuje zawsze i oczywiście tutaj buntuję się wobec tego, czego nas uczono w Szkole: że aktor wchodząc do teatru zostawia płaszcz, kapelusz i swoje problemy życiowe w szatni. I otóż cała ta nauka – według mnie – wzięła w łeb. Jeżeli aktor nie wchodzi na scenę z całym bagażem swoich problemów życiowych, z tym, czym jest danego dnia napełniony, nie jest w stanie odezwać się we własnym imieniu. Jest w stanie odezwać się referując tekst Szekspira, Kochanowskiego lub Moliera.

Oczywiście ten stan, o którym mówię, czyli przekazanie mojego sposobu odczuwania świata, jest rzeczą naprawdę bardzo trudną. Jeżeli powiemy, że aktor improwizuje zawsze, to mamy do

czynienia z pewnym faktem scenicznym, że oto jednego dnia przedstawienie jest genialne, a drugiego dnia Krystian czy Paweł uciekają z przedstawienia, ja też tak zresztą robię, ponieważ wstyd mi stanąć przed aktorami i mówić: „jak wy to dzisiaj zagraliście?”.

JERZY STUHR

To budzi mój najwyższy niepokój.

MIKOŁAJ GRABOWSKI

Nie o to chodzi. Aktorzy chcą zagrać tak samo – uważam, że aktorzy zawsze chcą dobrze zagrać, ale im czasem nie wychodzi. Ale nie wychodziło im także pięćdziesiąt lat temu, bo widziałem dawno temu spektakle, w których grali zdecydowanie w tendencji „gramy tak samo”, a i tak te przedstawienia się nie udawały. Owa cała czas będąca w aktorze jakaś ludzka improwizacja przecież zasada się na tym, że ja mam swój temat w sobie, ale mam partnera, z którym ten temat zgrywam i widownię, która tego słucha. Do tego, żeby nastąpiło wyzwolenie mojej aktywności aktorskiej, potrzeba przynajmniej jednego partnera i widowni, wobec której się to odbywa, która jest drugim partnerem, i w gruncie rzeczy odpowiada nam, czy coś rozumie z naszej rozmowy, czy bierze udział w naszej rozmowie, czy ta rozmowa jest za nisko, czy za wysoko, czy my mamy w ogóle ze sobą jakiś kontakt, czy też mówimy po prostu w próżnię. Ale pierwszą rzeczą musi być oczywiście nasza własna aktywność w stosunku do tematu i odpowiedź partnera.

Gombrowicz mówi: nie ty stwarzasz samego siebie, tylko ciebie stwarzają inni ludzie. Schodzimy przeto z rzeczywistości danej na rzeczywistość stwarzaną. I ta rzeczywistość stwarzana w teatrze musi się opierać o przynajmniej dwie osoby będące na scenie, mające ten sam sposób aktywności i otwartości w stosunku do tematu. My oczywiście dzisiaj nie wiemy, co to znaczy naprawdę zagrać miłość. Czterdzieści lat temu w tej Szkole mnie uczono, jak zagrać miłość! Uczono mnie, jak zagrać nienawiść, zaskoczenie. Oczywiście część pedagogów uczyła tego w sposób stereotypowy, część próbowała otworzyć moją wrażliwość na drugiego człowieka i chwala im za to. Ale dzisiaj naprawdę nie wiemy, co to znaczy miłość i jak

należy ją wyrażać. Jako pedagog staję czasem kompletnie bezbronny, kiedy mam zajęcia na trzecim roku Wydziału Aktorskiego i prostą sytuację – Don Juana i Elwiry, kiedy ona wchodzi w stroju niedbałym, a on mówi: „po coś tu przyszła?”. Mówię im, że zobaczywszy swoją kochankę, była zakonnicej, w pewien sposób musisz się odezwać – jak ten, który chce tego i tego. A on mnie pyta, jak ma to zagrać. A przecież ten człowiek na pewno zderzał się z problemem pod tytułem „niechciała kochanka”. Ale stojąc na scenie, skrępowany tekstem Moliera, znajduje się w jakiejś niewoli tekstu, zamiast prostym odruchem powiedzieć mi „nie chcę tej kobiety” albo „podoba mi się, bo jest w rozchlestanym stroju”. Wszystko jedno co. Odruch w stosunku do człowieka stojącego na scenie. Mój odruch człowieczy w stosunku do człowieka tam stojącego. Jeżeli te wypowiedzi zaczynają się spotykać ze sobą – ja z Tobą (*do Jerzego Stubra*) rozmawiam nie jak z aktorem świetnym, bo nim jesteś, tylko jak z Jurkiem, a Jurek do mnie mówi jak do Mikołaja. W pewien sposób zaczynamy tworzyć ten dialog.

Co to jest improwizacja? Twierdzę, że to najświetniejsza, najwspanialsza rzecz, nie polegająca na tym, aby celowo coś zmieniać. Zmienia się we mnie samo – wszystko, codziennie, z minuty na minutę. I muszę na to zareagować. Usłyszeć swoją własną zmianę i zmianę partnera. Wtedy możemy zacząć temat miłości, nienawiści i wszystkie inne. Zacząć się ze sobą „działogowywać”. Ale otwartość człowieka na człowieka jest istotna. Jeżeli ja czegokolwiek chcę nauczyć w tej Szkole, to właśnie otwartości człowieka na człowieka. Kiedy najmowano mnie do pracy tutaj, rozumiałem, że przyszedłem, żeby uczyć. I otóż ja w tej chwili powiem, że wcale nie przychodzę na zajęcia, żeby uczyć. Ba! Ja nawet nie wiem, jak mam uczyć. Przychodzę po to, żeby się spotkać. I albo nawiązę dialog z grupą i oni coś ode mnie zyskają, jakiś fragment mojego myślenia, a ja będąc otwartym, spróbuję wejść w ich świat i nawiązać z nim dialog, albo nie. Dialog ze światem coraz bardziej dla mnie odległym, bo ja mam już lat sześćdziesiąt, a oni dwadzieścia parę. Jeżeli ten dialog następuje, to jestem szczęśliwy. Uważam, że wtedy jestem pedagogiem. Ale nie wiem, czy ja uczę ich, czy sam siebie.

JERZY STUHR

Mieliśmy tych samych pedagogów i oni też czasem nie byli tak daleko od tego, co mówisz. Wyrażali to prostym językiem. Na przykład był pedagog, który mówił, że aktor zaczyna się od momentu, w którym ma odwagę patrzeć partnerowi w oczy. Dopóki nie patrzysz, nie jesteś aktorem. Dopiero głęboki kontakt wzrokowy mówi o dialogu, o którym mówił Mikołaj – o dialogu między tobą a mną, a nie między naszymi postaciami.

Powiedział Krystian, że jak aktor właśnie z tego XIX-wiecznego kręgu pomylił się w tekście, to „staje jak dupa wołowa”. On staje, to prawda. Ale – to mówi teraz do Was aktor – on staje nie dlatego, że nie ma w sobie imperatywu, żeby iść dalej, tylko z powodu wahań, że może jego słowa nie są na poziomie słów autora. Ja się tego boję – że zbrukam Czechowa, rozpoczynając jakąś improwizację ponad nim. To moje osobiste zdanie.

Panie Przemku (*do Przemysława Wojcieszka*), Pan pracował z naszymi absolwentami przy ostatnim filmie i dalej Pan pracuje w Teatrze Rozmaitości. Co Pana uwiera w naszych absolwentach, a co się Panu podoba?

PRZEMYSŁAW WOJCIESEK

Rzeczywiście, w sobotę miałem premierę i dwa miesiące spędziłem w towarzystwie Państwa byłych studentów. Niestety, większość z nich spotykam nie tyle w teatrze, co w różnych miejscach w Warszawie. Patrzę, jak rozpaczliwie walczą tam o to, żeby się utrzymać. To bolesne. Ja nigdy nie pracowałem ze studentami, nigdy nie pracowałem w szkole aktorskiej. Pracuję zwykle z młodymi ludźmi – rok, dwa lata po studiach, którzy podnieśli się już po tym potężnym uderzeniu, jakie dostali po wyjściu ze szkoły.

Kiedy zastanawiam się, jak powinna wyglądać edukacja w szkole aktorskiej – o ile mogę sobie pozwolić na taką dygresję – wydaje mi się, że najbardziej optymalne jest po prostu dać tym ludziom jak najwięcej wiedzy, takiej szerokiej wiedzy humanistycznej. Myślę teraz – może to błędne – że nawet praktyka sceniczna nie okazuje się tak istotna. Dlatego, że, niestety, większość z tych ludzi i tak nie wchodzi do zawodu. Czwooro lub pięcioro dostaje się do teatrów, w których i tak

nic nie robią, dwójka najbardziej szczęśliwych trafia do teatru, który ma jakiś sensowny program działania, i zderzają się natychmiast z reżyserem, który ma półtora miesiąca na zrobienie spektaklu i najczęściej dochodzi do gwałtu.

Szkoła jednak nie uświadamia im, co ich czeka po opuszczeniu murów uczelni. Ta rzeczywistość jest koszmarnie trudna. Mam czasem takie wrażenie, że rozmawiam z ludźmi z innej planety. Praca w tak zwanym młodym teatrze z młodym reżyserem jest często ostatnią rzeczą, która im się przytrafia i naprawdę nie powinni na to liczyć. Myślę, że najlepiej sobie radzą ci z nich, którzy rezygnują z wszelkich oczekiwań i tak naprawdę biorą wszystko, czyniąc to świadomie, jakby czekając nieustannie na moment, aż zaczną robić coś, co nie będzie urągało ideałom, w które Państwo tutaj ich zaopatrzyli.

Wrażenia mam dobre, bo z nimi pracuję, i lubię to robić. Pamiętam swoje wizyty w tej Szkole przy różnych okazjach kilka lat temu – castingi, wizyty towarzyskie – i nie spotykam większości z tych ludzi. Te twarze gdzie zginęły. Nie wiem, co robią. Prawdopodobnie nie pracują w zawodzie. Myślę, że jest też obowiązkiem Szkoły, poza intensywnym kursem rzeczy pięknych, mądrych, dobrych, wartościowych, uświadomienie studentom, jak to wygląda – że na dworze jest zimno i że raczej będzie zimniej niż jest.

JERZY STUHR

Teraz dotyka Pan już praw rynku i to już zupełnie inna rozmowa. Obserwuję jednak, że coś się zmienia w naszej Szkole. Coraz więcej ludzi ubezpiecza się – studiuje na innych kierunkach, w innych szkołach. Nie traktują tego jako losu na całe swoje życie.

Pani Beato (*do Beaty Guczalskiej*), z tego, co tu słyszymy, na Pani spoczywa ogromny obowiązek. We wszystkich wypowiedziach powtarza się, że trzeba uruchomić młodego człowieka na sprawy, które są związane ze sztuką, na wszystko, co ich może otaczać, co powinni poznać jako ludzie. Nie tylko jako studenci Szkoły.

BEATA GUCZALSKA

Bardzo wiele wątków tutaj się otworzyło po wypowiedziach Panów i w którymś momencie

rozmowa zaczęła dotyczyć jakiejś fundamentalnej ontologii teatru. Chciałabym od tego trochę odejść i nawiązać do wypowiedzi wcześniejszych.

Po pierwsze, była tutaj mowa o dialogu i w trzech wypowiedziach bodajże pojawił się wątek, że najważniejsze jest spotkanie ze studentami, nawiązanie dialogu, otwarcie się. Chciałam tutaj zrobić dwie uwagi. Po pierwsze, rzeczywiście dzisiaj jesteśmy w takiej sytuacji, że chcąc pomóc naszym studentom, musimy się od nich uczyć. Mam wrażenie, że w ciągu ostatnich kilku lat się uczyć od studentów równie wiele, co oni ode mnie. Jestem zaskakiwana takimi skojarzeniami, takimi uwagami, że czasem wychodząc z zajęć myślę, że być może nauczyłam się więcej, niż byłam w stanie im dać. W związku z tym chyba powinniśmy uprawiać tę naukę w dwie strony. Coś przekazywać im, ale umieć również uczyć się od nich.

Mowa jest tutaj o dialogu. Proszę Państwa, jaki jest dzisiejszy dialog? Mówimy tutaj o dialogu z partnerem, o patrzeniu mu w oczy, o otwarciu się na dialog, na spotkanie. A jak w tej chwili wygląda grupa młodych ludzi? Wszyscy rozmawiają z partnerami, którzy są odlegli w przestrzeni, to znaczy rozmawiają albo przez komórki, albo przez internet. Czasem widzi się pewną grupę ludzi we wspólnej przestrzeni i właściwie każdy z nich rozmawia, tylko ten partner, który stoi obok niego, jest traktowany jak ściana, natomiast każdy dialoguje z partnerem, który jest o tysiące kilometrów, gdzieś tam, daleko. W związku z tym na przykład wieczór rodzinny wygląda w ten sposób, że każdy przy swoim komputerze rozmawia z kimś, kto jest w innej przestrzeni, oddalony. Dla tych ludzi dialog znaczy coś innego. To niekoniecznie musi oznaczać, że siądę i spojrzę komuś głęboko w oczy. My takie rzeczy musimy brać pod uwagę, bo oczywiście taki dialog też ma miejsce, ale czasem odbywa się dialog, jaki czasem widać w pociągu relacji Warszawa–Kraków: cała gama przeżyć na twarzy się ujawnia z powodu tekstów wyświetlanych na telefonie komórkowym. I to jest gra do partnera właściwie. Ale tym partnerem jest przedmiot, to znaczy ten partner jest gdzieś oddalony o kilometry. W związku z tym nasze budowanie sytuacji scenicznej musi podlegać też jakiejś korekcie.

Teraz nawiążę do tego, co powiedział pan Wojcieszek. Rzeczywiście wierzę w to, że bardzo ważną sprawą jest nawet nie tylko ogólna wiedza humanistyczna, ale poszerzanie samoświadomości aktora. Mam wrażenie, że nasi studenci na roku trzecim i czwartym – nie wiem jak to jest później, ale myślę, że także młodzi absolwenci, rok, dwa po studiach – są potwornie zastraszeni i przerażeni sytuacją. Im się wydaje, że zależą od czegoś, co jest na zewnątrz nich. Na trzecim roku zaczyna się gwałtowny wyścig o załapanie się, o kontakty, o jakieś castingi – nerwowe, żeby w ogóle gdzieś sobie wyomścić miejsce dla siebie. Ale to jest robione z podtekstem: ja zależę zawsze od innych – od reżysera, od dyrektora teatru, od tego, kto robi casting. Natomiast my nie wyrabiamy w nich poczucia, że muszą być samodzielni i muszą być twórcami. To znaczy, że aktor nie tylko wychodzi i mówi do reżysera: „Jak ja mam to zrobić, powiedz mi”. Ty jako aktor jesteś twórcą i jesteś za siebie odpowiedzialny, jesteś samodzielnym człowiekiem, który działa w swoim imieniu i nie jest zależny wyłącznie od okoliczności. Bo oni rozumują w ten sposób, że kto się załapie, zdobędzie jakiś dostęp do dyrektora, to wygra. Natomiast nie inwestują w siebie. Nie inwestują w coś, co jest w środku nich.

Po pierwsze, powinniśmy się starać uczyć ich tej wiary, żeby inwestowali w siebie. Po drugie, powinniśmy dawać samoświadomość, ponieważ w tej chwili, tak jak słusznie tutaj Panowie zauważyliście, aktor po studiach może zostać: prezydentem telewizyjnym, gospodarzem talk-show, aktorem u Boba Wilsona, aktorem u Krystiana Lupy, aktorem u jakiegoś młodego reżysera, może grać w reklamach, może robić tysiące rzeczy – ja mówię tylko o tym, co jest związane z profesją aktora. W związku z tym my powinniśmy uczyć samoświadomości bytu aktora wobec publiczności, tego, jak relacje z publicznością bywają różne. Żeby nie doszło potem do sytuacji, w której aktor ma pewien skrót do budowania roli i wszystko psychologizuje, jak to się często zdarza. Kiedy próbuję rozmawiać o nowym dramacie ze studentami trzeciego roku, oni mi wszystko psychologizują, to znaczy czepią się jakiejś postaci i mówią, że ona może miała trudne dzieciństwo, że miała jakieś przejścia, gdy tymczasem siła dramatu

tkwi w specyficznym języku i w ogóle ani autora, ani publiczności nie obchodzą jakieś kompleksy z dzieciństwa. Otóż my powinniśmy ich uczyć świadomości różnego bytu na scenie.

ANNA AUGUSTYNOWICZ

W pewnym momencie zaczęłam sobie zadawać pytanie, co to jest szkoła. Jeżeli podchodzić do tych zjawisk, jak szkoła czy teatr, od strony ich fenomenu, a nie instytucji, to nie wiem, czy koniecznie trzeba się zastanawiać, gdzie taki młody człowiek znajdzie pracę. Mnie bardzo dolega instytucja i, szczerze mówiąc, mam dosyć instytucji, chociaż z drugiej strony instytucja, w której pracuję przez piętnaście lat, zapewniła mi warunki, gdzie mogłam zrobić przedstawień. Gdybym była zmuszona chodzić od dyrektora do dyrektora, nie mogłabym tyle się nauczyć, tyle popracować. W związku z tym – każdy kij ma dwa końce.

Przychodzi mi na myśl książka profesora Tadeusza Kępińskiego *Poznanie chorego*. Odnoszę wrażenie, że badana tam sytuacja lekarz-pacjent jest sytuacją paralelną do sytuacji reżyser-aktor. Ponieważ jesteśmy grupą ludzi i oddziałujemy na siebie w jakiś sposób, przypuszczam, że mówiąc o szkole myślimy o tym, że w określonym miejscu i czasie znajdzie się grupa ludzi, którzy chcą dać, ale muszą trafić na grunt, który chce wziąć. Trudno mówić o aktorze jako o bycie w ogóle. Pewni ludzie z sobą się spotykają, zahaczają i są w stanie robić teatr. Wydaje mi się, że powstają związki silniejsze niż rodzinne, bo są one bardzo intymne.

Mnie na przykład zdarzyło się obcować z aktorami dotykanyimi przez wielu reżyserów. Jeśli każdy ma swoje zasady, które wydają mu się nie do naruszenia, wówczas jest trudno. Wtedy człowiek nie przebije się z czytaniem tekstu, które jest czytaniem tu i teraz, jego odkrywaniem, z szukaniem dla niego teraz języka. Jeśli, na przykład, dwadzieścia czy trzydzieści lat temu ów aktor grał u takiego reżysera, który dla niego był kapłanem, guru, kimś świętym, to dziś może nie być na tyle rozgimnastykowany, by przyjąć drugiego człowieka. Wtedy jest nieprawdopodobnie trudno. Dlatego – i to też z tej Szkoły wyniesione słowa – jedyną metodą jest brak metody. Ludzie się ze

sobą spotykają albo się odpychają. Ja nie potrafiłabym, na przykład, w tej chwili mówić, jak należy pracować, bo na dobrą sprawę każde spotkanie to harówka od początku. Nawet z tym tak zwanym mówieniem czy dykcją – człowiek istnieje w całości, słyszałam ludzi, którzy mają świetną dykcję i nagle zaczynają ją tracić. Te złożone relacje są ciągle pomiędzy ludźmi, nie tkwią w instytucjach jako takich, dlatego rozumiem ogromny problem w próbie sformułowania rzeczy gotowych. Wielu ludzi wychodzi ze szkoły z ambicjami rozbudowanymi na pewnym poziomie i rozbijają się o rzeczywistość instytucjonalną. Z drugiej strony, teatr przecież nie jest przede wszystkim instytucją. To rodzaj spotkania ludzi, którzy chcą być z sobą, którzy chcą się dokopywać jakiegoś świata. Gdzie w tym wszystkim jest miejsce na publiczność, nie potrafię powiedzieć. Mnie na przykład czasem marzy się teatr na bezludnej wyspie, gdzie mogłabym zaprosić ileś osób, które spotkałam w życiu i myślę, że wtedy mogłoby powstać coś dobrego.

Kolejna dla mnie ważna rzecz, jaka się pojawiła, to temat tożsamości czy budowania postaci. To są niesamowicie trudne zagadnienia, takie bycie sobą u siebie, czyli bycie wolnym jako aktor, bo reżyser nie ma prawa aktora do czegoś zmusić. Aktor nie jest marionetką czy małpką w jego rękach, to jednak związek woli, że chcemy być z sobą. Związek obopólny, a z drugiej strony reżyser nie istnieje bez aktora.

PAWEŁ MIŚKIEWICZ

Chciałem się odnieść do tego, co mówiła pani Beata na temat odpowiedzialności, w tym także odpowiedzialności studentów za bycie w tej Szkole. Wydaje mi się, że wielu spraw sobie do tej pory sobie nie uświadamialiśmy. Funkcjonowaliśmy w warunkach dosyć komfortowych – większość z nas znajdowała pracę w teatrach i nie trzeba było nas przygotowywać do tego, co czeka za murami Szkoły. Chciałem się podzielić doświadczeniem z oglądania życia teatralnego we Francji, kiedy przygotowaliśmy pierwszy baz@rt w Starym Teatrze. Najciekawsze zjawiska obserwowaliśmy poza teatrami instytucjonalnymi. Natomiast ze zdziwieniem spotykałem w małych miastach grupy aktorów, którzy zdobywali granty na konkretne projekty artystyczne i zamykali się na trzy, cztery

miesiące, żeby nad czymś dłużyć. Efekty tego były oczywiście różne, natomiast rozumiałem, że ci ludzie naprawdę są artystami. Poświęcają parę miesięcy ze swojego życia na to, żeby coś znaleźć, coś zbudować. Myślę, że my w Szkole w ogóle tego typu świadomości nie budzimy w młodych artystach. My ich uczymy, przysposabiamy, przygotowujemy do teatrów, w których nie ma dla nich miejsc. Natomiast nie rozbudzamy albo rozbudzamy w zbyt małym stopniu ich indywidualności twórcze, ich apetyt na tworzenie. A myślę, że to tworzenie może się rozpocząć już na etapie budowania swojej roli.

JERZY STUHR

To bardzo ważny głos i wielka refleksja dla Szkoły. Mam też takie poczucie, że przygotowujemy ich do teatrów, które ich nie chcą, które są zamknięte. Często zdarza się tak jak w Warszawie, gdzie absolwent jest odsyłany już w recepcji. Nie może się zapisać do dyrektora, bo jest absolwentem szkoły teatralnej: do takich absurdów dochodzi. To jest chyba zasadniczy problem naszej Szkoły – budzenia innej świadomości i lokowania swojego kapitału twórczego gdzie indziej, niż tylko na pasku castingów i zebrania u dyrekcji teatrów stacjonarnych.

JAN MACIEJOWSKI

Włączając się do tej rozmowy, nieco prowokacyjnie chciałbym powiedzieć, że po pierwsze, nie jestem pewien, czy nowy teatr jest tak naprawdę nowy. Druga sprawa – zakwestionowałbym tezę stawianą przez większość z Państwa, że cechą najbardziej wyróżniającą nowy teatr jest rozluźnianie jego związków z literaturą, uciekanie od literatury. Nie chcę tu wracać do akademickich sporów, czy dramat jest częścią historii literatury czy częścią historii teatru, ale niewątpliwie trzeba stwierdzić, że dramat to nie tylko zapisany tekst. Przypominam wywiad pani Doroty Masłowskiej sprzed paru dni, kiedy opowiada o kłopotach z pisaniem swojego pierwszego dramatu. Zwróciła się do swojego kolegi, studenta teatrologii, żeby jej powiedział, jak to robić. I dowiedziała się, że główną rzeczą jest nie pisać w dialogu tego, co myśli postać. Trzeba zawsze napisać co innego. Już to by znaczyło, że jest jakaś gra między tek-

stem a poza-tekstem. Literatura to nie są przecież zapisane słowa. To są przede wszystkim ukryte pod słowami sensory, przesłania. Dość często powiadaliśmy, że teatr, który jest tłumaczeniem literatury na język sceny, powinien być „trój-wierny” literaturze: wierny słowom, wierny intencjom i wierny posłaniom. Tłumacze powiadają, że taka wierność jest w ogóle niemożliwa, że tak nie można stawiać sprawy. Że z tłumaczeniem jest jak z kobietą – albo piękna, albo wierna. Nie tak dawno Agnieszka Olsten, reżyser młodego pokolenia, mówiąc o Mroźku powiedziała: „Mroźka dzisiaj nie da się grać, bo Mroźek pisał całymi zdaniem”. To jest być może jakiś problem. Może chcielibyśmy dzisiaj grać fragmentami zdań. Istnieje zjawisko, Państwo wszyscy o nim mówiliście, profesor Lupa również, ucieczki od opowiadania zdarzenia. Pani Augustynowicz używała bardziej muzycznych porównań, że teatr mniej się skupia na prowadzeniu melodii, a bardziej na brzmieniu.

Wrywanie się aktora z przemocy reżysera wcale niekoniecznie musi oznaczać wrywanie się z wierności literaturze. Rektor namawiał, żeby spojrzeć także na teatr od strony publiczności. Podawaliście Państwo jako przykład szczytu wierności literaturze teatr XIX wieku. Kiedy czytam recenzje, nawet wielkich pisarzy, z przełomu XIX i XX wieku (Bernarda Shaw czy nawet naszego Sienkiewicza, bo ich nieco napisał), to one w dziewięćdziesięciu procentach są poświęcone opisowi gry aktora, przede wszystkim aktorowi, nie literaturze. Kiedy dzisiaj czytam recenzje, z trudem znajduję jedno konwencjonalne zdanie o teatrze. To by znaczyło, że teatr dzisiaj jest odbierany przede wszystkim jako teatr najbardziej wierny literaturze. Nieustannie czytam o intencjach, o zamiarach, o posłaniu – o tym wszystkim, co najważniejsze zawsze było w literaturze. Nie czytam o oderwaniu się teatru od tego wszystkiego. Właściwie mógłbym powiedzieć, że dziś teatr znacznie bardziej bywa wierny intencjom dramatu, niż był w XIX wieku. Reżyser przestał już być tym jedynym i ostatnim stróżem wierności tekstowi. W tej roli występuje także aktor. Zastanawiamy się nad prawdą i nieprawdą w teatrze, nad prawdą i nieprawdą w naszym życiu, zastanawiamy się, czy kłamstwo służy

dekonstrukcji, a prawda konstrukcji. Myślę, że nie można oderwać teatru od prawdy i kłamstwa, zawsze będzie i jedno, i drugie. I zawsze i jedno, i drugie służy i konstrukcji, i dekonstrukcji. Zawsze jesteśmy między dwoma nieosiągalnymi biegunami. Jeden biegun, prawdy – to prawdziwi chrześcijanie na prawdziwej arenie naprawdę zjadani przez prawdziwe lwy. I odejmując w kierunku przeciwnego bieguna, dojdziemy do końcówki: nieprawdziwi chrześcijanie na nieprawdziwej arenie nienaprawdę zjadani przez nieprawdziwe lwy.

Jeśli chodzi o Szkołę, jestem przekonany, że tak naprawdę trzeba tu robić to samo, co w teatrze. Pierwsze, o czym zresztą Państwo w większości mówili, to że w Szkole trzeba przede wszystkim przestać uczyć. A przede wszystkim przestać uczyć kłamstwa. Przestać uczyć w takim znaczeniu, że ja jestem z tej strony dlatego, że wiem, a inni są z tamtej strony dlatego, że nie wiedzą. Razem jesteśmy tu dlatego, że nie wiemy, ale bardzo byśmy chcieli się dowiedzieć. I być może siła jest po stronie młodości, która nie wie znacznie więcej i proporcjonalnie więcej chciałaby się dowiedzieć, dlatego warto nam za nimi podążać. Myślę, że zawsze razem – tak w Szkole, jak i w teatrze – jesteśmy w sytuacji żeglarzy, którzy wybrali się we wspólną podróż i nie bardzo wiedzą, dokąd ona ich doprowadzi. I muszą przezwyciężyć swój strach przed nieznanym i znaleźć radość w znajdowaniu tego nieznanego.

JERZY STUHR

Bardzo dziękuję za ten piękny głos. Przypomina mi się zdanie antropologa Rudolfa Steinera, który powiedział, że sztuka to uwiarygodnienie nieprawdy w jakiś sposób. Ale tak, żeby ona stała się wiarygodna, żeby ją w nią uwierzył.

OLEKSIJ KRAWCZUK

(Uniwersytet im. Iwana Franki, Lwów; Lwowski Teatr Młodzieży im. Łesia Kurbasa)

Będę mówił po rosyjsku. Bardzo podoba mi się, że rozmawiamy w różnych językach, mamy różne poglądy, a jesteśmy prawdopodobnie odbiciem tego samego księżyca w wodzie. I kiedy powstaje pytanie, po co są potrzebne metoda czy praktyka: z pewnością po to, żeby jak najbardziej przejrzysto zobaczyć piękno.

Podoba mi się myśl profesora Lupy o rodzeniu się wewnętrznego człowieka. Kiedy pracujemy z młodymi studentami, stykamy się z ich sposobem widzenia świata. Przeważnie jest on „klipowy”, stanowiący bardzo skrótowe odbicie tego, co jest naokoło nich. Pytanie brzmi: jak znaleźć w człowieku centrum, pozwalające uruchomić to piękno. Wtedy powstaje problem improwizacji i pracy z tekstem. Kiedy próbowaliśmy zaczynać naszą pracę, teoretycznie podzieliliśmy ją na dwa kierunki: jeden dotyczył bezpośredniej pracy z tekstami Dostojewskiego, Pirandella i Dumasa. Następnie podzieliliśmy to na teksty – rytuały. Nie ma wątpliwości, że te płaszczyzny łączą się ze sobą. I wtedy powstaje najciekawszy moment w teatrze.

Wracając ponownie do studenta, młodego człowieka, który przychodzi do teatru, stale stawiane jest pytanie: kim jestem? Po co – dla mnie – ten teatr istnieje? Czy ja poznaję siebie? Czy dążyć do Boga i od którego punktu to dążenie powinno się zacząć? To teren ryzyka. Niczego nie wiemy, boimy się. Połowa młodzieży opuszcza teatr; ci, którzy pozostają, są przygotowani do tej drogi. Nikt nie ma pewności odpowiedzi.

I jeszcze jedno pytanie, pozostające dla mnie wciąż pytaniem. Chciałbym wrócić do modelu myślenia Arystotelesa (szereg logiczny zmierzający do rozwiązania). Pojawia się wrażenie konieczności energii, trzeba zaczynać od początku. Życie wciąż posuwa się do przodu – niby w koło, w gruncie rzeczy spiralnie. Mówiliśmy o pracach Stanisławskiego. Dla naszego teatru najciekawszy wydaje się aspekt etyczny. Teatr łączy metodę i praktykę. Ostatnie pytanie – czemu to wszystko służy? Chciałem złożyć podziękowania panu Lupie, bo dla mnie ten problem jest niezwykle istotny w mojej pracy i moim życiu.

JERZY STUHR

Kiedy słuchałem fragmentu o tym, że ci, którzy chcą rozpocząć tę wewnętrzną podróż, zostają, a inni odchodzą, pomyślałem sobie, że ci, co chcą ją podjąć zostają, ale ci drudzy – niestety – często też zostają. I z nimi jest czasem większy kłopot. Im nieraz poświęca się więcej czasu niż tym, którzy sami chcą odważnie ruszyć w tę ryzykowną wędrówkę.

Zanim zakończę, dręczy mnie jeszcze jedno pytanie związane oczywiście z Krystianem. Zaczęłeś swoją wypowiedź od kręgu skierowanego ku literaturze i tam padło nazwisko Czechowa jako przykład teatru, który jest skonstruowany, zapisany. Ale sam przecież zrobiłeś niedawno przedstawienie w Edynburgu, *Trzy siostry*. Z opisu spektaklu, który czytaliśmy, wynikało, że nie zwróciłeś się przeciwko autorowi, ale poszedłeś drogą poszukiwania najdalszej możliwej jego interpretacji. Czy możesz o tym powiedzieć?

KRYSTIAN LUPA

Myślę, że jesteśmy na początku rozmowy i zawsze trzeba ubolewać, kiedy kończy się na początkach. Partnerzy muszą przestać ze sobą rozmawiać w momencie, w którym ledwie zaczyna się tworzyć wspólny język. Kiedy udało się doprowadzić spotkanie i dialog do momentu, w jakim zostaje wykonana pewna praca nad językiem, nad tym, że przychodzimy z bardzo różnych przemyśleń, różnych własnych światów, a musimy się jakoś spotkać. I im jesteśmy starsi, tym bardziej w nich tkwimy i tym bardziej nasz język w jakiś sposób się hermetyzuje. Każdy pod pewnymi słowami rozumie inne sprawy.

Tak na przykład rodzi się pytanie, czy to, o czym mówiliśmy, to walka z literaturą, jak mówi pan Jan Maciejowski, czy raczej walka z literackością literatury. Współcześni pisarze i dramaturdzy walczą z literaturą. Z literaturą jako pewnym światem zamkniętym, światem przyzwyczajęń tkwiących pomiędzy autorem, który pisze, i czytelnikiem, który czyta, który spodziewa się od autora takich a nie innych rzeczy. Cały XIX wiek wypracowywał to przyzwyczajenie, które w tej chwili zostaje łamane nie tylko przez reżyserów czy przez teatr. Ono jest naruszane, zmieniane przez ludzi zajmujących się pisaniem dramatów. To, co obserwujemy w najnowszych tekstach, jest w gruncie rzeczy zmianą rozumienia literatury. Teatr staje się wyzwaniem, nie opowiada historii, pokazuje człowieka w innej funkcji, w innej aktywności, w jakichś niespotykanych dotąd odmianach.

Opowiadanie historii niezwykle zubożyło sposób występowania człowieka na scenie. Nagle widzimy, że mamy dostęp do innych fenomenów i bytów ludzkich. Otwiera się widzialność innego

sposobu ujawnienia się człowieka niż wyłącznie opowiadanie historii, która byłaby fascynującą dla widza.

Aktorzy to ludzie, którzy mają nieść postać, dochodzić do tajemnicy postaci, dojść do pewnego człowieka. Im bardziej intymnie dojdę do owego człowieka, którego mam „grać” (pozostańmy przy tym słowie), tym bardziej będę sobą. Nie – gram siebie. Być sobą znaczy: ile daję intymnego, ile własnego; wchodzę w postać jak w jajo albo sam takie kukulcze jajo składam. Chcę kochać swoją postać, chcę przez swoją postać powiedzieć swoje.

Jeżeli chodzi o techniki docierania do postaci... Na samym początku, kiedy zaczynamy pracę od improwizacji, przekonują ludzi, że improwizacja to nie tylko zdobycie sposobu grania, czy takiego a nie innego gestu lub intonacji. Wiadomo, że czasami ciało podpowiada rzeczy, których nigdy nie zrobi się w głowie, że nie wymyślimy tego, co przychodzi ciału. W gruncie rzeczy, szukanie prawdy w postaci to drażnienie czy pełen podchodów dialog z tym kimś, kto wie coś, czego my nie wiemy. Jest w środku nas, w naszym ciele ktoś, kto wie coś, czego my nie wiemy. Improwizacja jest nawiązywaniem dialogu z tym kimś i prowokowaniem do tego, aby w dialogu, w żywej relacji z partnerem, znaleźć rzeczy niedostępne myśleniu spekulacyjnemu.

Następna bardzo ważna sprawa – improwizacja (czy pisanie monologów wewnętrznych) jest techniką inspirowania własnej wyobraźni, myślenia o postaci, techniką wywoływania pewnych rejonów. To technika docierania do obszarów, których nie ma bezpośrednio w tekście i do których nie jesteśmy w stanie dojść drogą analizy. Do pewnych rejonów ukrytych w naszej postaci musimy dojść drogą rozpedzonej wyobraźni. A ona często nie chce się rozpedzić. Bardzo często czujemy, że moment wytężonej pracy nad rolą wzbudza w aktorze uczucie, że w tym momencie traci prawdziwe jądro swojego marzenia i cała energia idzie w to, żeby się nie zbłąźnić. Żeby nie było niepowodzenia. Często końcówka naszej pracy w teatrze, dochodzenie do premiery zamienia nasze marzenie w harowę, żeby się nie zbłąźnić. Zatracamy w tym momencie owo marzenie. Wszystkie strategie pracy ze swoim człowiekiem to nie jakaś tam

ogólna gałąź humanistyki, którą aktor powinien osiąść obcując z obrazami, z muzyką i innymi produktami ludzkiej duchowości. Owszem, to również, ale mam na myśli przede wszystkim tak konkretne drogi i tak konkretnie stawiane sobie zadania, jak te w warsztacie dykcyjnym. To właśnie jest całą sferą bardzo konkretnej praktyki, której brakuje w naszej Szkole.

Aby nasza dyskusja miała jakiś skutek, powinniśmy wyjść z niej być może nie tyle bogatsi o jakieś nowe wnioski. Myślę, że to nie one są celem. Chodzi o to, żeby trochę rozjątrzyć. Żeby nasze zastygłe przyzwyczajenia zostały przełamane. Myślę, że stałoby się coś dobrego już wtedy, gdyby owa dyskusja nas trochę zaniepokoiła. Żebyśmy wrócili do domu i byli bardziej niezadowoleni niż zadowoleni.

JERZY STUHR

Chciałbym powoli zmierzać do podsumowania. Nasza rozmowa budzi pewien niepokój – jesteśmy pewni, że musimy otworzyć jakieś nowe drzwi. Przyrzekam Państwu, że opracowany materiał z tego spotkania trafi do wszystkich pedagogów Szkoły. I dzisiejsza dyskusja będzie kontynuowana na wszystkich szczeblach Uczelni.

MIKOŁAJ GRABOWSKI

Nie chcę przedłużać dyskusji, ale przecież czujemy, że temat jest niewypowiedziany. Cały czas wisi nad nami, szczególnie na Wydziale Aktorskim, podział: „sceny klasyczne” i „sceny współczesne”. W gruncie rzeczy panuje przekonanie, że sceny klasyczne są kompletnie inne niż sceny współczesne. Trzeba inaczej je robić. Te ostatnie wydają się łatwiejsze, temat i język bliższe studentowi do nich bliżej, łatwiej się w nich zachować. Natomiast sceny klasyczne są problemem – wiersz, sposób mówienia, zupełnie inna składnia języka i tak dalej.

Ten podział mnie bardzo denerwował od samego początku, kiedy byłem studentem Szkoły. Ja go nie rozumiałem dokładnie i do końca. Na własny użytek zrobiłem proste rozumowanie: tekst Szekspira był kiedyś tekstem współczesnym. Po prostu opowiadał o sytuacji króla, dworu, błazna, rzemieślnika – o pewnej sytuacji człowieka, jego psychologii, kraju, uwikłaniach,

niewoli i tak dalej. I teraz pytanie: dlaczego ja, grając w Szekspirze, mam opowiadać jakieś historie z tamtych lat, skoro jednocześnie każdy pedagog mówi: „ale przecież mówimy o ludziach dzisiejszych, ty żyjesz teraz, Anno Domini 2006, więc teraz mów o sobie, opowiadaj o sobie”. No dobrze, ale jak mam to połączyć, jeśli wkładają na mnie kostium renesansowy, a ja w gruncie rzeczy mam być z jednej strony współczesnym człowiekiem, ale z drugiej – reliktem przeszłości? Współczesnym reliktem przeszłości, z muzeum, do którego w pewien sposób (mówię bardzo prowokacyjnie) prowadzi nauczanie w Szkole tematu klasycznego.

Tutaj trwa nasza dyskusja, a po korytarzach biegają przebierańcy, bardzo się z tego ciesząc – mężczyźni we frackach, w pończoszках, w tużurkach – no po prostu pełna menażeria. Mam wrażenie, że znalazłem się w sali muzeum. Pytam: „co gracie?” – „Moliera, Szekspira”; „ładnie wyglądacie” – oni się cieszą. „A o czym to jest?” – i tu pojawia się trudność. Czy temat klasycznego Szekspira naprawdę jest inny niż Harolda Pintera? Przy czym Pinter ma własny kod językowy, napisany niezwykle czułym językiem, który interpretuje rzeczywistość przez sam fakt takiego napisania. To nie jest język byle jaki, podobnie jak język Gombrowicza. Jest stworzony, wymyślony, muzycznie zaprogramowany i tak dalej, podobnie jak język Szekspira. Jeżeli mówimy o przestrzeni języka, dobry jest ten język – wiemy o tym doskonale – który został w jakiś sposób sformułowany przez autora. Czy to będzie Mrożek, czy Pinter, czy Molier.

Ale wracam znowu do rozmowy, bo wisi to nad nami. Wdając się w temat klasyczny, o czym właściwie opowiadamy? O XVII wieku w Anglii? Czy o dzisiejszym człowieku, który buntuje się prze-

ciwko władzy? Teraz pytanie: do jakiej publiczności to kierujemy? Przedtem widz przychodził do teatru i naprawdę chciał zobaczyć, że kobieta grająca Marię Stuart pięknie nosi kostiumy. Stąd pewnie – mówili o tym, Janku (*do Jana Maciejowskiego*) – tak pisało się dużo o aktorze: że bardzo ładnie zagrał, że pięknie nosił kostium, pięknie się wyrażał, miał piękny gest. Jednak dużo odnosiło się do faktu, że aktorzy przebierali się w jakiś kostium, musieli „udowodnić” ten kostium, poczuć się w epoce. Podziwialiśmy ich, mówiliśmy: „jak on ładnie siada we fraku!”. Nie wiem, czy to dzisiaj jest do tego stopnia potrzebne – ów rodzaj muzeum, od którego teatr rzeczywiście odchodzi. Literatura jako podstawa naszych rozważań na temat świata, czyli budowania spektaklu – czy jest współczesna, czy klasyczna – zawsze stanowi jednak zbiór rzeczywistości, które będą się odnosić do mnie dzisiaj.

JERZY STUHR

Dziękuję za wszystkie te głosy. Rzeczywiście, zostało pootwieranych mnóstwo drzwi.

Nasi goście czegoś o polskim nowym teatrze się dowiedzieli: o jego mankamentach i o poszukiwaniach. Możecie to skonfrontować ze swoimi doświadczeniami. Może w innych szkołach nasze poszukiwania i wątpliwości zostały rozwiązane, i ktoś mógłby nam podsunąć cenne wskazówki w dążeniu do celu, jaki tutaj się wyraźnie wyłonił. Nazwę go może mało poetycko: uzyskanie podmiotowości artystycznej każdego studiującego i wyposażenie go w bagaż, pozwalający mu zacząć funkcjonować samodzielnie, na jego warunkach, a nie na warunkach tych, od których pozornie zależy.

Dziękuję Państwu bardzo za uczestnictwo i wypowiedzi, tak nam potrzebne.

Opracowały Beata Guzalska i Olga Katafiasz

Jerzy „Nieprawdaż” Zegalski

Powinni ten tekst pisać inni... Ci, którzy znali o wiele lepiej niż ja życie, a zwłaszcza twórczość Jerzego. Nim to jednak nastąpi (a wierzę, że tak będzie!) wyrywam się bezczelnie do tablicy...

W czerwcu 1966 roku miałem w Hajnówce premierę z zespołem kierowanego przez Jerzego Zegalskiego Teatru im. Aleksandra Węgielki w Białymstoku. Była to moja druga premiera w reżyserskim życiu, a sztuka, którą mi Dyrektor powierzył, nosiła tytuł *Ktoś nowy*, autorem jej był Marek Domański. W wakacje 2007 roku umówiłem się z Jerzym w jego domu, mieszkał tuż obok... Te 41 lat było prawie jak w piosence „znamy się tylko z widzenia...”. A jednak „prawie” robi ogromne różnice...

W przeddzień spotkania zadzwonił i przelożył je na następny dzień, jak się okazało, w tym dniu zapowiedziała się Pani Dyrektor Krystyna Szarańcowa, a tematem rozmowy były (oprócz oczywistych spraw zdrowia Jerzego) dalsze losy kierowanego przez niego przez tyle lat Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego. Na drugi dzień po tej wizycie oczywisty temat stanowiła strategia rozwojowa Teatru... Były jeszcze mądre uwagi dotyczące teatru i dramatu niemieckiego (Zegalski przelożył szereg utworów, jeszcze więcej wystawił...), a wreszcie interesujący monolog Jerzego swoim wejściem przerwała Jakaś Pani z Koleżanką. Potem się dowiedziałem, że to przyszła Żona...

Dosłownie ostatni znak życia, na szpitala, przekazała mi Pani Dyrektor Krystyna Szarańcowa, Jerzy nalegał, żeby mnie pozdrowić...

Wszystkie fakty i daty możemy znaleźć w internecie, pozostaje tylko (aż!) opisanie CZŁOWIEKA. Przychodzi mi do głowy tylko słowo KONTRAST... Był znany pod ksywą Misio i wszystko w tym przezwisku się zawierało: postura, chód, flegma... A pod tą maską, jak pod każdą maską, kryły się może demony?

A w Hajnówce, w samym sercu Puszczy Białowieskiej, na scenie Domu Kultury, był (oczywiście!) sukces, potem gigantyczny bankiet, a z coraz bardziej dziurawej pamięci wyleciało mi, czy był na nim Pan Dyrektor Teatru im. Aleksandra Węgielki... Ale pamiętam, że był obecny na próbach generalnych, i pamiętam MĄDROŚĆ UWAG! I ta mądrość cechowała Go do końca, sceptyczna, mądrość sokratejska, nieprawdaż?

BOGDAN HUSSAKOWSKI

Wiesława Szajowska

Wielki człowiek z wielkim sercem!
Dama z klasą! Skromna, rzetelna, profesjonalna!

Kochana Pani Wiesiu, w listopadzie minie rok od Pani odejścia, a ja pozwalam sobie na skreślenie tych paru słów, które i tak nie wyrażą wszystkiego.

Przez ponad dwadzieścia lat towarzyszyła mi Pani, jak druh serdeczny, przy pianinie, niosąc pomoc studentom w pokonywaniu oporów własnego ciała w tańcu i ruchu.

Zawsze cierpliwa, nigdy nie odmawiająca pomocy.

Wchodząc do sali nr 311 na zajęcia z plastyki ruchu scenicznego, unoszę głowę i nad drzwiami widzę Panią na fotografii. To nie przypadek. Spogląda Pani na mnie uśmiechnięta, a ja zabieram ten uśmiech ze sobą na zajęcia i jestem pewna, że jest Pani wśród nas. Bo odchodząc, człowiek nie odchodzi cały – zostaje w pamięci tych, których obdarowywał swoim istnieniem, swoją energią, bo przecież zostawiła Pani cząstkę swej energii w nas.

Dziękuję za wspólnie spędzone lata pracy twórczej i znoonej w wykuwaniu talentów przyszłych adeptów sztuki aktorskiej!

JADWIGA LEŚNIAK-JANKOWSKA

Andrzej Kruczyński

Na zawsze pożegnaliśmy naszego serdecznego kolegę i przyjaciela Andrzeja Kruczyńskiego.

Życiorys Andrzeja przypomina mi los wiernego Firs z *Wiśniowego sadu* Antoniego Czechowa.

Tak jak stary sługa Firs, zakochany i oddany bez reszty rodzinie Raniewskiej i Gajewów, tak i Ty, Andrzeju, służyłeś wiernie całym sercem i talentem wspaniałym włodarzom naszego Domu: Władysławowi Krzemińskiemu, Bronisławowi Dąbrowskiemu, Tadeuszowi Burnatowiczowi, Eugeniuszowi Fuldemu, naszej młodzieży, nam wszystkim.

Wносиłeś do tego Domu radość, życzliwość, humor, uciążowanie Teatru. W trudnych chwilach broniłeś honoru Szkoły i Jej dobrego imienia. Niezapomnianego, z potrzeby duszy płynącego, naszego wspólnego śpiewania kolęd, nie zastąpi taśma magnetofonowa. Nic zaś tak nie pobudzało wzruszenia i wiary w Niepodległą, jak nasze pieśni legionowe.

Tak długo żyjemy, jak długo żyjemy w pamięci ludzi.

Drogi Andrzeju, żyjesz i długie lata żyć będziesz w pamięci swoich kolegów, przyjaciół oraz wdzięcznych wychowanków.

EDWARD DOBRZAŃSKI

6 marca 2008 roku
zmarł

Gustaw Holoubek

wybitny aktor,
reżyser,
absolwent naszej Uczelni.

Wielka postać
polskiego teatru i filmu.

Nasz mistrz.

Jerzy Krasowski

13

kwietnia 2008 roku odszedł profesor Jerzy Krasowski – reżyser, pedagog, dyrektor kilku polskich teatrów.

To jemu wielu absolwentów Wydziału Reżyserii Dramatu zawdzięcza swoje miejsce w polskim teatrze. Będąc w latach 1972-1981 rektorem naszej Uczelni, już w 1973 roku reaktywował Wydział Reżyserii Dramatu, dając tym samym nam wszystkim możliwość studiowania reżyserii w Krakowie.

To on zaprosił do pracy z adeptami reżyserii Konrada Swinarskiego. To on, dzięki swemu uporowi i swym kontaktom z ówczesnymi władzami PRL-u, stworzył scenę dla debiutów studentów reżyserii, przekształcając budynek dawnej elektrowni Teatru im. Juliusza Słowackiego w scenę Miniatura (tu jako jeden z pierwszych z nas debiutował Krystian Lupa swoją *Rzeźnią*).

W rektorskim gabinecie profesora Krasowskiego stała na stole makieta nowego budynku PWST przy ul. Straszewskiego i to on właśnie „wydeptał” u władz możliwość przejęcia przez bezdomną naonczas PWST tego zdewastowanego gmachu i wyremontowanie go zgodnie z potrzebami studentów. Sfinalizowali jego marzenia dopiero jego następcy.

Nie mówi się o tym dzisiaj i nie chce się tego pamiętać.

Na pogrzebie Jerzego Krasowskiego na warszawskich Powązkach była garstka tych, którzy nie pozwolą odebrać pamięci.

Dla wielu umarł „komuch”; dla nas odszedł „nasz Stary”...

EWA KUTRYŚ