

N zeszyty aukowe



1/2008
numer

PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY TEATRALNEJ IM. LUDWIKA SOLSKIEGO W KRAKOWIE

Redaktor naukowy: Krzysztof Globisz
Kolegium redakcyjne: Józefa Zając-Jamróż, Anna Kramarczyk
Sekretarz: Olga Katafiasz

Opracowanie redakcyjne tekstów: Olga Katafiasz
Przygotowanie materiałów do publikacji: Teresa Trzcińska
Korekta: Jolanta Kunowska

Projekt graficzny: Łucja Ondrusz
Skład i łamanie: Piotr Kołodziej

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

ISBN 978-83-922695-9-4

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

spis treści

Krzysztof Globisz <i>Wprowadzenie</i>	4
<i>Odkrywanie słowa</i> Rozmowa Jewgienii Kiriłowej, Krystiana Lupy i pedagogów PWST	6
Panel dyskusyjny <i>Technika mówienia z perspektywy reżysera i aktora</i>	17
Kristin Linklater <i>Sztuka oddychania</i>	31
Józefa Zając-Jamróż <i>Ciało i wyobrażenia</i>	40
Anna Kramarczyk <i>Zabawy ortofoniczne z elementami logopedii</i>	50
Łucja Czarnecka <i>Jak wam się podobać!</i>	60
Jerzy Święch <i>Wstęp do działania słowem. Fragmenty</i>	64
Kronika roku akademickiego 2007/2008	68

Droży Państwo!

Przedstawiamy Państwu egzemplarz „Zeszytów Naukowych” opatrzony numerem „1”. Jest on ściśle związany z tym, który opatrzyliśmy sygnaturą „0”. Tworzą wspólnie pewną całość, dlatego oddajemy je Państwu równocześnie.

W zapowiedziach, które skierowałem do Państwa w numerze zerowym, obiecałem pojawienie się artykułów naszych Pedagogów i cieszę się, że mogę słowa tego dotrzymać.

W pierwszym numerze pojawiają się zatem teksty Pani Józefy Zajac-Jamróz, Pani Anny Kramarczyk, Pani Łucji Czarneckiej, Pana Jerzego Święcha – każdy z nich ważny, ciekawy, opisujący naszą pracę z innego punktu widzenia: nauczyciela impostacji głosu, nauczyciela wymowy czy gry aktorskiej. W numerze zamieściliśmy również przekład unikatowego tekstu Pani Kristin Linklater, której publikacje nie były dotąd tłumaczone na język polski.

Wypowiedzi owe poszukują wspólnego mianownika wszystkich tych dyscyplin, próbują dowieść nierozzerwalności zagadnień kształcenia aktora (wbrew częstej uczelnianej praktyce ich rozdzielania).

W powyższym kontekście wyjątkowo interesujący okazuje się zapis bardzo ważnej rozmowy (która miała miejsce w naszej Szkole we wrześniu ubiegłego roku) Pani Jewgienii Kiriłowej,

Pana Krystiana Lupy i naszych Pedagogów. Była to znakomita inicjatywa Pani Agnieszki Mandat. Rozmawialiśmy potem na podobne tematy podczas krakowskich Warsztatów Wydziałów Aktorskich Szkół Teatralnych w 2007 roku (zapis panelu również publikujemy).

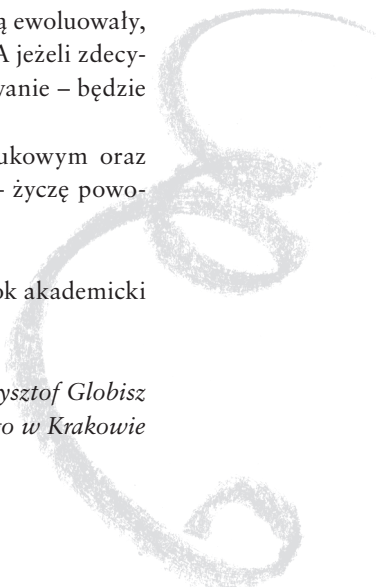
Kończąc pełnienie roli redaktora naukowego „Zeszytów Naukowych PWST”, pragnę serdecznie podziękować Panu Rektorowi Jerzemu Stuhrowi za powołanie do życia tak cennego periodyku i czuwania nad jego zerową edycją oraz swoim współpracownikom za oddanie i profesjonalne podejście do nowego dla Uczelni zadania.

Jest dla mnie oczywiste, że nasze „Zeszyty” będą ewoluowały, stawały się coraz lepsze, coraz bardziej obszerne. A jeżeli zdecydują się Państwo włączyć aktywnie w ich redagowanie – będzie to dla mnie dodatkowy powód do satysfakcji.

Swoim następcom – kolejnym redaktorom naukowym oraz wszystkim przyszłym współpracownikom pisma – życzę powodzenia.

Proszę też przyjąć najlepsze życzenia na nowy rok akademicki 2008/2009.

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





Publikujemy zapis rozmowy Profesor Jewgienii Kiriłowej, Profesor Agnieszki Mandat, Profesora Krystiana Lupy i Pedagogów Wydziału Aktorskiego, jaka miała miejsce 26 września 2007 roku w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie.

Odkrywanie słowa

Profesor Jewgienia Kiriłowa, wykładowca St. Petersburg Theatre Arts Academy, z którą nasza Uczelnia stale współpracuje, prowadziła warsztaty ze studentami I roku WA. Jej wizyta stała się okazją do wymiany refleksji i doświadczeń związanych z nauczaniem techniki i ekspresji mowy.

AGNIESZKA MANDAT

Zaprosiłam Państwa do rozmowy o wymowie i impostacji, ponieważ wciąż w naszej pracy powracają pytania: na czym polega problem współpracy pomiędzy Wydziałami Reżyserii Dramatu i Aktorskim? Dlaczego często pojawiają się zarzuty naszych pedagogów dotyczące tego, że reżyserzy nie doceniają ich pracy? Skąd przekonanie, że reżyser każe aktorom odrzucić wszystko, czego ich nauczono?

KRYSTIAN LUPA



Żeby nie poprzestać na ogólnikach, a wyjść od stwierdzenia oczywistego: obecnie sposób nauczania wielu przedmiotów w szkole aktorskiej wydaje się anachroniczny; być może dlatego, że instrument jest tak trudny, bo gra się na człowieku. Kiedy chodzi o wiolonczelę lub fortepian, zaczyna się od prostego warsztatu. Myślę, że długie lata aktor był traktowany w pewnym sensie jak instrument, to znaczy próbowało się odpo-

wiedzieć na pytania: Co to znaczy grać na człowieku? Gdzie on ma klawisze? Jak go stroić? I tak dalej.

Nie chcę podważać istotności pracy nad słowem; myślę, że to dla aktora jedna z ważniejszych dziedzin i mogę od razu powiedzieć, zanim przejdę do konkretów, że właściwie owa praca powinna być czymś bardzo osobistym, bardzo związanym z emocjami, z wyobraźnią, i również powinna być pasją młodego aktora. Jeśli traktujemy ten przedmiot jako zło konieczne, jako restrykcyjny moment wstydlivy, wówczas, już na samym początku aktor się usztynia i jeśli nawet posiada pewne umiejętności, to tylko w celu zaliczenia semestru i uzyskania oceny. Wtedy to wszystko jest jakimś „kukulczym jajem” – nie jest jego. To znaczy: moja dykcja, moja artykulacja nie są głęboko moje, nie jestem w tym twórczy, sam nie przeprowadzam pewnych poszukiwań i medytacji nad słowem i moim jego odczuwaniem, nie penetruję niesamowitej elastyczności, jaką ma słowo. Można powiedzieć, że słowo w różnych emocjach jest zgoła czymś innym – na inne elementy jego struktury wewnętrznej, budowy zgłoskowo-samogłoskowo-spółgłoskowej zwracamy uwagę w różnych stanach emocjonalnych i różnych aktach wyobraźni – ale o tym za chwilę.

Myślę, że nie powinno uczyć się tych dziedzin bez określenia tematu, w którym student mógłby znaleźć swoje indywidualne rejony poszukiwawcze i dochodzić do własnych odkryć. Nic tak nie buduje wewnętrznego, psychicznego szkieletu artysty, jak własne odkrycia. To właśnie w rejonie własnych odkryć stajemy się artystą, to tam jesteśmy zafascynowani, czujemy, chcemy.

Tak więc, po pierwsze, kwestia słowa powinna stanowić obiekt poszukiwań i marzeń młodego człowieka, młodego aktora, a nie pozostać powinnością – i to zagrożoną dwóją.

Po drugie – tak owo zjawisko obserwuję, ale nie bywam na zajęciach z dykcji – wiem, że to temat trudny, wiem, że rzeczywiście mało jest nowoczesnych lektur (nie mówię o lekturach tradycyjnych, które uważam za anachroniczne), i że w gruncie rzeczy to również temat do poszukiwań bardzo własnych i śmiałych. Nie chodzi o to, by realizować jakiś ustalony program, ale żeby zarówno pedagog, jak i student szukali na własną rękę. Nie ma nic bardziej budującego od wspólnego wyruszenia pedagoga i studenta w ryzykowne, nie do końca sprawdzone rejony, które weryfikujemy przy pomocy ćwiczeń, pytając: „Czy tak to jest?”, „Czy na tym polega?”, „Czy mam rację?”, „Czy rację ma moja intuicja?”. Również kwestia intuicji w tej dziedzinie wydaje się niesłychanie ważna.

Najogólniej rzecz ujmując, można powiedzieć, że traktowanie artykulacji i dykcji związane jest z pewną architekturą naszych polskich słów – z wszystkimi spółgłoskami, które trudno wymówić, i które „wydębiamy” od młodego człowieka. Bardzo często owo „wydębianie” prowadzi do sytuacji, że aktor, niezależnie od tego, w jakim repertuarze później gra, mówi językiem anachronicznym, martwym, literackim – jakąś „laciną polską”. Nie ma dostępu do współczesnego języka – slangów, gwar i tym podobnych. Zapomina, że język uzależniony jest od emocji: inaczej używamy słów wówczas, kiedy kogoś przekonujemy w ostrej dyskusji, inaczej, kiedy robimy awanturę, inaczej, gdy jesteśmy smutni i tak dalej. Inaczej traktujemy, na przykład, wyraz „słońce” wówczas, kiedy chcemy powiedzieć „kocham cię” (mówiąc „słońce moje”), a inaczej wówczas, kiedy chcemy powiedzieć, że „Słońce zniknie za dwa miliony lat”, a wtedy życie wyginie – jest w tym coś ponurego, strasznego. Wiadomo, że człowiek w różnych stanach

emocjonalnych używa słowa, akcentując różne składniki jego struktury w zależności od tego, jaką siłę i jaki klimat, barwę chce przy pomocy słowa uzyskać jego wyobraźnia, jego emocja.

Dobrze byłoby zacząć naukę owych przedmiotów od przeczytania wiersza Arthura Rimbauda o kolorach samogłosek i zastanowienia się, co to znaczy, że samogłoski są kolorowe, do jakich treści, do jakich obszarów używamy w języku polskim „a”, „o”, „e” czy „i”. Jeśli przypatrzymy się słowu „słońce”, to widzimy, że ma dwie sylaby, a na brzegu owych sylab – po sylabie akcentowanej jest „ń” – znajduje się skocznia tego słowa, bardzo ważny dźwięk w jego strukturze.

Dobrze byłoby, żeby do zwyczajów młodego człowieka należało posługiwanie się słowami w pewnej kontemplacji: z różnych punktów wyjścia, perspektyw, z różnych stanów emocjonalnych, aktów wyobraźni – trzeba medytować słowo.

Choćby takie ćwiczenie na temat „poszerzania” słów: wyrazić przy pomocy słowa – a właściwie jego emisji, sposobu wypowiedzenia – sensory ogólniejsze. To znaczy, na przykład, przy pomocy „słońca” powiedzieć „kocham cię”, albo mieć na myśli fakt, że Słońce zgaśnie, albo wskazać na panujący upał i tak dalej... Ćwiczenie polegałoby więc na posługiwaniu się słowem „słońce” w takich medytacyjnych treningach i penetrowaniu, poznawaniu go, doświadczaniu jego kolorów.

Nie znamy słów języka, którym mówimy, dlatego właśnie, że używamy go na co dzień. Dobrze jest czasem doświadczać tak słowa – jako słowa obcego – oddzielić go od sensu i „dotykać” wyłącznie jego dźwięku. Wówczas wchodzimy w bardzo dziwne relacje z naszą wyobraźnią i naszymi asocjacjami: czy lubimy jakieś słowo i co ono w nas wzbudza.

Wróćmy do doświadczenia ze słowem „słońce”. Oczywiście, to co powiem, jest chyba subiektywne, bo słowo jest czymś bardzo indywidualnym, bardzo osobistym i każdy ma prawo mieć słowo na własność – to nie jakiś obowiązujący ogólnie termin. Każdy ma prawo do indywidualnego słowa, oczywiście, jeżeli je rozpozna i jeżeli będzie umiał je wewnątrznie, psychicznie wyartykułować. Jeżeli zatem chcemy powiedzieć „kocham Cię”, to owo „ń” w przedziale między sylabami może być rodzajem pieśczoćy, ono pomiędzy samogłoskami sprawia, że „o” musi pokochać, „e” musi być pozytywne, a nie agresywne. Tak więc samogłoski dostosowują się do naszych emocji czy aktów wyobraźni.

Każda notacja emocjonalna „wybiera” sobie w strukturze słowa pewne rzeczy ważne; to znaczy ta pieśczoćy, która jest postawiona na „ń”, czyni w gruncie rzeczy z owego „ń” centralny punkt aktu miłosnego.

W momencie, gdy chcemy powiedzieć: „Słońce zgaśnie za dwa miliony lat” – w gruncie rzeczy unikamy tego „ń”, myślimy sobie, że to nie jest dobre słowo do takich emocji, może wolalbym jakieś słowo z „r”. Ów akt wyobraźni robi zatem ze „słońca” coś szarego, wygasłego. Taki prosty przykład pokazuje, że każde słowo jest czymś nieskończone różnym w zależności od tego, czemu i komu służy.

Dobrze byłoby, na przykład, powiedzieć sobie, że materią treningową do wszystkich prac nad artykulacją i dykcją są fragmenty prozy, fragmenty literatury. Ale tutaj również, moim zdaniem, obowiązuje anachroniczna zasada estetyzowania słowa w czytaniu, niezależnie od tego, kim jest narrator i do kogo je kieruje. Mówimy sobie: „Słońce ostatnich kresów nieba dochodziło” i tak dalej – malujemy słowami. To jest stara szkoła, szkoła wielkiego kultu ojczyzny-polszczyzny. W gruncie rzeczy, kiedy aktor w ten spo-

sób zaczyna mówić – malując i estetyzując słowa – od razu przestaje być słuchany i widz czy słuchacz nie wie, o czym on mówi, patrzy tylko na jego „starożytną” grę.

Zasadniczą sprawą jest również określenie „ja”, które mówi: w jakim stanie mówisz, po co mówisz, do kogo mówisz, kim w tym momencie jesteś; stan, emocja czy klimat wyobraźni „ja” narratorskiego, „ja” literata, pisarza, ale również aktora, bo aktor podejmuje owo „ja”. O tym „ja” musimy sobie bardzo dużo powiedzieć – każdy wiersz możemy próbować powiedzieć „przez kogoś” kto, na przykład, przed pięcioma minutami zamordował innego człowieka. Używam tutaj ekstremalnego przykładu, bo często „nastawień” i „nastrojeń” „ja” trzeba szukać bardzo odważnie; bo niekiedy szukamy za bardzo „na temat” i okazuje się, że znajdujemy tylko stereotypy i nie odkrywamy słowa w czytanim fragmencie.

Myślę, że zajęcia dykcji i artykulacji nie mogą być prowadzone bez związku z emocją „ja” i pejzażem wyobraźni. Powinniśmy się na nich klócić albo wypowiadać teksty związane z silnym pragnieniem czy niepokojem. Okazuje się bowiem, że owe pejzaże zupełnie inaczej traktują słowa i ich struktury. Jestem przekonany, że z jednej strony zbyt restrykcyjne, z drugiej – zbyt ogólne traktowanie słowa na zajęciach dykcji i artykulacji paraliżuje aktora, więc w następnej sytuacji emocjonalnej nie jest on w stanie wykorzystać swojej wiedzy, która zostaje gdzieś utopiona, istnieje, ale nie można jej wykorzystać.

Wiem, że młodzi reżyserzy są pod tym względem niedoświadczeni – oni przede wszystkim bardzo często pragną usunąć coś, co im przeszkadza, burzy poczucie prawdy. Nie są jednak w stanie w dziedzinie artykulacyjnej poszukiwać na własną rękę, bardzo często ich wyniki okazują się pod tym względem niedostateczne. Słusznie narzekamy na

fakt, że teatr współczesny jest pod względem słowa nie tylko niesłyszalny, ale i nieciekawym, nieinteresującym.

Kiedyś, dawno temu, powiedziałem (dykcji uczyli wówczas inni pedagodzy), że jeżeli na moim, na przykład, egzaminie z improwizacji kogoś nie słyhać, to dwóję trzeba postawić profesorowi dykcji, ponieważ warsztat aktora jest jego prywatnym warsztatem. On przynosi na spotkanie z reżyserem swój warsztat, ale to nie jest umiejętność „klawiszowa”, tylko pewna bogata struktura psychiczna, część osobowości, część sposobu wyrażania, wreszcie – część jego fascynacji.

AGNIESZKA MANDAT

Kiedy robiliśmy *Marzycieli* – grałam Marię – zwróciłeś mi uwagę, żebym zapomniała o tym, że uczę dykcji (wtedy jej uczyłam). Nie bardzo wówczas wiedziałam, o co Ci chodzi. Przecież wiadomo, że każdy z nas chce jak najlepiej i z tej nadgorliwości czasem przekraczamy granice, a później nie wiadomo, jak się z tego wycofać.

Zrozumiałam, o czym mówiłeś, podczas Rady Wydziału Reżyserii Dramatu, na której gościłam. Powiedziałeś, że sztuka nabyta przez studenta w ciągu roku nie jest organiczna i kiedy chcesz wejść w penetrację głębsze, on musi użyć własnego organicznego języka, a nie tego, jaki przyswoił na zajęciach.

KRYSTIAN LUPA

I nagle okazuje się, że nabytą w szkole dykcję student automatycznie wyrzuca, nie ze złej woli – on po prostu nie umie jej użyć.

AGNIESZKA MANDAT

Czy istnieje szansa, żebyśmy coś zmienili? Jesteśmy na niebezpiecznym zakręcie: wiemy już, że to, czego nas uczono, jest niewystarczające czy – jak mówisz – anachroniczne, a jeszcze nie wiemy, jak nowocześnie uczyć.

Nie wyobrażam sobie poszukiwań w tej dziedzinie bez współpracy z reżyserami. Jako aktor też chcę jak najlepiej wykonać postawione przez reżysera zadania i być słyszalną przez widza, inaczej cała robota idzie na marne.

KRYSTIAN LUPA

To trudna sztuka sprawić, aby warsztat dykcyjno-artykulacyjny należał do mojego wnętrza, do mojej wyobraźni, do mojej organiki. To znaczy, żebym nie prowadził roweru trzymając kurczowo kierownicę – wtedy w gruncie rzeczy główny wysiłek aktora jest skierowany na wypowiedzanie. Słowa dochodzą do nas wówczas bardzo wyraźnie, ale nie chcemy słuchać tego człowieka.

AGNIESZKA MANDAT

Mówiłeś, że sprawy artykulacji i dykcji są związane z narodowością czy językiem.

Wspominałeś Rosjan, którzy kochają swój język i nie wstydzą się nim posługiwać, w związku z czym on brzmi inaczej, podczas gdy w Polsce panuje moda na bełkot przenoszony potem na scenę.

KRYSTIAN LUPA

Myślę, że w szkole od dziesięcioleci, od wielkich reformatorów rosyjskiego teatru, uprawia się pewien rodzaj realizmu, który jest penetracją człowieka. Zauważyłem różnice dotyczące podejmowania poszukiwań wewnętrznych, wchodzenia w tak zwane „wykonanie” pomiędzy przeciętnymi, niezaangażowanymi w jakiś konkretny proces dojrzewania aktorami polskimi i rosyjskimi. Trzeba poszukiwać pewnego pejzażu, czyli aktywnego wyobrażenia, którym aktor w danym momencie się posłuży, mówiąc inaczej: aktor musi mieć bombę, którą rzuci. Ów pejzaż jest rodzajem wyobrażenia, nie literackiego, ale takiego natychmiast odczu-

wanego, uruchamianego w ciele. Nie sposób ominąć tego, co się w człowieku dzieje, szuka się najrozmaitszych irracjonalnych asocjacji, wariacji nielogicznych. Logika bowiem służy naszym strategiom kłamstwa, a prawda jest nielogiczna – tak zbudowany jest człowiek. Rosjanie „łapią to” i „jedzą” jak chleb z masłem – po prostu natychmiast ich to uruchamia i z radością przyjmują całe to szaleństwo; w Polsce natomiast, aktor czuje się natychmiast dotknięty, jak gdybym chciał go molestować albo proponować jakiś dziwny, intymny i niezupełnie dozwolony akt, akt przekroczenia jego mądrości.

Chciałbym powiedzieć o jeszcze jednym problemie pokutującym w polskim aktorstwie.

Dawno temu, kiedy byłem jeszcze niedoświadczonym reżyserem, pracującym intuicyjnie, a równocześnie przy pomocy gotowych naśladownictw (których zawsze na początku człowiek używa, bo nie umie jeszcze tworzyć prosto z życia czy prosto z siebie), robiliśmy *Powrót Odysa*. Natrafiłem w grupie aktorów Starego Teatru na jakąś totalną niemożność: oni teoretycznie rozumieli, o co chodzi, a później, kiedy przychodziło do realizacji, budowali dziwne formy. Mówię im: „Jezus Maria, co wy robicie? Zrzućcie to, idźcie intuicyjnie jak dziki człowiek” i tak dalej... W *Powrocie Odysa* szukałem pewnej pierwotności, byłem wtedy zafascynowany sposobem, w jaki antyk traktował Pasolini. Wreszcie wzięli mnie na wódkę i wytłumaczyli, o co chodzi: „Słuchaj, Krystian, Ty musisz wiedzieć, że każdy z nas tu ma swój styl i Ty nam ten styl niszczysz”.

AGNIESZKA MANDAT

Zapytajmy teraz naszego gościa, aktorkę i pedagoga, panią profesor Jewgienię Kiriłową, co sądzi o naszych problemach i co mogłaby nam poradzić...

JEWGIGENIA KIRYŁOWA

Bardzo dobrze rozumiem kwestie, o których mówił pan profesor Lupa. Podstawowym problemem naszego kształcenia jest to, że często nauczanie idealnej dykcji, idealnego głosu jest ważniejsze od nauczania samego teatru, a przecież w teatrze idealny głos zdarza się bardzo rzadko.

Pan Krystian powiedział, że w postaci trudno znaleźć coś idealnego, ale przecież istnieją rzeczy bardzo żywe, w każdej poetyckiej postaci i w aktorze, w człowieku. Mowa więc o postaci, w którą wciela się aktor. Postać nie powinna „przytłamsić” aktora, a aktor nie powinien jej zabić – musi nastąpić pomiędzy nimi miłosne zespolenie.

Należałoby, moim zdaniem, zmienić sposób, formę oceniania, egzekwowania dykcji czy wymowy. Zaczynamy przygotowywać się do zaliczeń, a nie otwieramy, nie odkrywamy człowieka. Może trzeba przestać myśleć o zaliczeniu czy egzaminie jako rzeczy dla studenta najważniejszej. Trzeba tak prowadzić naukę tego przedmiotu, by skłonić studenta do samodzielnego odkrywania własnego wnętrza, możliwości, i zainteresować go tym, co realizuje.

Obecnie wasze egzaminy czy zaliczenia polegają na przeczytaniu wiersza albo fragmentu prozy, podczas gdy u nas – my, nauczyciele dykcji, zrozumieliśmy, że dla aktora najważniejsze jest wypowiedzenie kwestii, która może być krótka lub długa, ale jednak jest to replika. Jest ogromna różnica pomiędzy tym, że czytam i tym, że wypowiadam do kogoś swoją kwestię i w jaki sposób to czynię. Wszystko wówczas się zmienia: nie recytuję, a mówię do partnera (niezależnie od tego, gdzie ten się znajduje), więc zaistnieć musi od samego początku zupełnie inny impuls, zupełnie inna energia. Jeżeli tylko czytam, to energia początku jest zawsze spokojna, a autor owego tekstu

– najważniejszy. Nie wiem jak tu, w Polsce, ale u nas na różnych dysputach mówiło się: „Przecież to nie Puszkina, to nie Czechow, to aktor mówi” – i tak właśnie jest.

Jeżeli aktor wypowiada kwestię, zaczyna się ruch, akcja – pojawiają się chęć, pragnienie i wówczas żadne wymogi, dotyczące sposobu mówienia nie obowiązują – istnieje tylko możliwość istnienia postaci i mnóstwo możliwości interpretacji. Znikają od razu ograniczenia aktora wskazujące jedną drogę wejścia w postać. I kiedy wypowiedź nie jest po prostu przeczytaniem tekstu, lecz kwestią mówioną do kogoś – wtedy chęć przekazania pewnych treści drugiej osobie wyrażona jest w głoskach, w sposobie mówienia.

Co istotne – w naszej szkole nie ocenia się osobno za dykcję i artykulację, wszystko to podlega wspólnej ocenie przy spektaklu dyplomowym. Tak, żeby student pierwszego roku wiedział, że o swoją wymowę musi dbać od początku do końca studiów, że jest mu to potrzebne do egzaminu finałowego, na którym dopiero pokaże, czego się nauczył. Nie obowiązują więc zasada „zdać i zapomnieć”.

KRYSTIAN LUPA

Bardzo się cieszę, że nasze głosy się uzupełniają i jest mi bliskie to, o czym pani mówi. Wracając do aktu poszukiwawczego, o którym oboje mówiliśmy: dopóki dykcja będzie kindersztubą – tresurą dzieci, która je ubezwłasnowolnia, dopóty nie stanie się własną, twórczą tkanką organiczną. Myślę, że można zafascynować studentów poprzez, na przykład, proponowanie im samodzielnego stawiania zadań: wyznaczania tematu pracy, materiału do niej, odnajdywania punktu odniesienia, to znaczy jak i do kogo się mówi. Podstawową kwestią, od której wychodzę, są pytania o stan emocjonalny, wyobraźnię słowa i kondycję mówienia. Czy

to gaworzenie do siebie, na przykład, bo często przecież ludzie to uprawiają? Czy jestem sam i, przygotowując się do jakiegoś spotkania, w myśli albo nawet głośno, planuję „co ja mu powiem” – to znaczy kieruję swoje słowa do nieobecnego, z którym mogę robić, co chcę: ustawiać jak klocki, kompletnie styranizować, wstawić do kąta, wsadzić do łóżka i położyć się obok? Czy mówię do dyrektora, żądam od niego podwyżki, a on leży obok mnie albo stoi na szafie? To są różne akty wyobraźni i aktor powinien posunąć się w nich do ekstremum, uzmysłowić je sobie, zmaterializować.

Charakterystyczne jest, że kiedy aktorzy próbują na scenie sztukę, w której czują się jeszcze niepewni, mówią zawsze za cicho, ale kiedy nagle próba zostaje przerwana i zaczynają się kłócić, ich dykcja okazuje się idealna – bo wtedy chcą powiedzieć to, co mówią. Zasadniczą sprawą jest różnica między aktorem szukającym prawdy, a człowiekiem znajdującym się w jakiejś życiowej sytuacji. Aktor chce być prawdziwy, a człowiek chce być szczęśliwy – oto różnica.

Często owe ćwiczenia traktujemy jako etiudy dykcyjne, a to powinny być etiudy teatralne. Biorę tekst i „przypinam się” z pewnym ekstremalnym stanem, budując pewne wyobrażenie, że, na przykład, leżę od trzech dni przywalony gruzami i „Słońce ostatnich kresów nieba dochodziło / mniej silnie, ale szerzej niż za dnia świeciło”. Mówię ten wiersz, ponieważ muszę czymś zabić czas, kiedy leżę obojętnie. I zaczynam medytować te słowa... Niech każdy student wyznaczy sobie temat, w którym odkryje słowo jako coś niebywale intymnego.

Codzienne używanie słów sprawia, że nie poświęcamy im refleksji. Kiedy czytamy *Pana Tadeusza*, widzimy, że życie towarzyskie wyglądało inaczej, że rozmowa czy oracja należały do ogólnej kultury bycia i uczono się

tego jak tańca. Jeśli moi studenci teraz mają zagrać, na przykład, w *Panu Tadeuszu*, to narzucenie im pewnej nieistniejącej sytuacji i powiedzenie „zagraj to” wskazuje po prostu na amatorstwo reżysera. Młodzi ludzie nie rozpoznają owej sytuacji w swoim własnym doświadczeniu, muszą w inny sposób do niej dotrzeć i zafascynować się nią, znaleźć bliskie sobie notowania, może przez hip-hop. Co nie znaczy, że później zagrają w hip-hopowym stylu, tylko muszą rozpoznać to, odbyć pewną emocjonalną drogę.

Dzisiaj ludzie mówią jedno, dwa słowa, ale za to jak ich „walnie”, zaczynają gadać pół godziny i okazuje się, że to są bardzo dziwne monologi – jakieś „wylewy”, „wypływy”, sny, nie do końca kontrolowane. Mówi się teraz, że współczesny człowiek jest znowu monologistą. Ale człowiek współczesny nie ma drygu do konwersacji, ona zanika; nikt nie gra, na przykład, we flirt towarzyski, który był za naszych czasów popularną zabawą.

AGNIESZKA MANDAT

Czy macie Państwo jakieś pytania?

AGNIESZKA SCHIMSCHNEIDER

Dykacja jest sprawą trudną, ale uważam, że mamy świetnych pedagogów i studentów.

Pamiętajmy, że metoda, o której mówi i którą stosuje profesor Kurylowa, to pięćdziesiąt lat ciężkiej pracy, wspólnych spotrzeżeń, pracy z reżyserami. Teraz my musimy zacząć wypracowywać własną.

KRYSTIAN LUPA

Myślę, że to nie tylko kwestia docierania do pewnych nowych źródeł, ale również kwestia zaufania wobec poszukiwań intuicyjnych – własnych, poza metodą. Jeżeli się okaże, że jakaś intuicja jest błędna, to się do tego na zajęciach przyznajmy. Ale

każda szkoła powinna być placówką poszukiawczą, a my nie możemy być sztywnymi wykonawcami metody, bo najlepsza metoda wdrażana przymusem traci swoją wartość.

ŁUCJA CZARNECKA

Wydaje mi się, że słuszne są zmiany, jakie zachodzą w naszej Szkole od roku.

Przez ten rok pracowaliśmy w grupach, utworzyliśmy klasy mistrzowskie, gdzie dokonaliśmy pewnych zmian organizacyjnych i okazało się, że mamy więcej czasu dla studentów i nagle sami, jako pedagodzy, zaczęliśmy kształtować coś własnego.

KRYSTIAN LUPA

Myślę, że niechęć młodych ludzi z Wydziału Reżyserii Dramatu dotyczy pewnego rodzaju nieprawdy, ale bardzo często ludzie innego pokolenia nie mogą zrozumieć, dlaczego dla studentów nieprawdziwe jest coś, w co oni wierzyli; że studenci nie wierzą sposobowi, w jaki kiedyś uprawiano teatr. To nie znaczy, że trzeba porzucić swoje zapatrywania. Człowiek dopóty jest twórczy, dopóki ewoluje, dopóki stale zmienia to, co kocha. Tak więc trzeba się zastanowić, dlaczego młodzi reżyserzy pewne rzeczy odrzucają. Wejść w dyskusję, bo przecież nie musimy akceptować się w bezkrytyczny sposób, ale trzeba się sobie wzajemnie przyglądać.

Zawsze kiedy zaczynamy pracę jako pedagodzy, zadajemy sobie po cichu, bo się nikt do tego nie przyzna, pytanie: „A co ja właściwie mam do powiedzenia?”. I każdy z nas, aktorów czy reżyserów, gdzieś w głębi duszy dobrze wie, jak bardzo krucha jest ta wznoszona na piasku budowla. Ja bardzo często mam poczucie, że robię jakąś totalną prowizorkę, że, owszem, wszystko głęboko czuję i planuję, ale kiedy zaczynam pracować, jest to prowizoryczne, ponieważ rozbijam się na nieznaną sobie swoją instrumentu

i instrumentu drugiego człowieka – aktora. Powinniśmy sobie zdawać sprawę z tego, że weszliśmy w bardzo dziwny zawód, jakim jest nauczyciel pewnej warsztatowej, instrumentalnej dziedziny aktora. Dykcja i artykulacja to jednak znajdowanie klawiszy w człowieku i wcale nie chcę powiedzieć, że nie mamy ich szukać, ale niech pozostają one w związku z naszą wyobraźnią, z naszymi emocjami. Myślę, że powinniśmy odważyć się na wymyślenie tematów z pytajnikiem, proponujemy studentom rodzaj poszukiwań, których wyniku sami nie jesteśmy pewni. Poruszamy się w dziedzinie, w której istnieje bardzo bogata, bardzo sztywna tradycja i chcąc się w jakiś sposób jej podporządkować nie zauważamy, że przyjmujemy nie tylko rzeczy dobre, ale również ograniczenia.

W pewnym momencie trzeba samemu sobie powiedzieć: książki mnie rozwijają, szukam książek głębokich i sensownych, ale szukam również takich bardzo ryzykownych, ekstremalnych, z którymi nie do końca się zgadzam; pewne teorie, z którymi nie do końca się zgadzam, można wspólnie ze studentami przetestować. Niech ta dziedzina będzie kwestią dociekania i sporu. Myślę, że pedagog jest wtedy najlepszy, kiedy się sam uczy i kiedy planuje owo nauczanie. Jeśli mam w roku następnym dokładnie powtórzyć to, co robiłem w zeszłym, czuję się bezpłodny, martwy. Nie umiem zrobić tego tak samo, robię gorzej i widzę, że młody człowiek ma mniej pożytku niż wówczas, kiedy sam sobie postawię pewne zadanie. Nauczanie to nie tylko przekazywanie rzeczy pewnych i sprawdzonych, ale również dzielenie się pytajnikami.

AGNIESZKA MANDAT

Wracając do „rozszerzenia”, o którym mówisz. Podjęliśmy w tym roku decyzję,

że studenci I roku Wydziału Reżyserii Dramatu będą uczestniczyć w zajęciach I roku Wydziału Aktorskiego. Studenci WRD muszą wiedzieć, czym jest ludzki instrument, jak wygląda nauka dykcji, jaka jest presja na aktora, żeby go było słychać, jak się uczy, na przykład, wiersza. Zazwyczaj reżyserzy tego nie lubią, a raczej stronią od tego. Ale kiedy wejdą w owe zajęcia, doświadczą tego samego, to czy polubią czy nie, będą mieli na ten temat zdanie. Aktor nie będzie mógł już powiedzieć: „Uszanuj moją tajemnicę!”.

KRYSTIAN LUPA

Jeśli traktuje się sprawy warsztatowe, dykcyjno-artykulacyjne jako piętę achillesową studenta, to pozostaną one kompleksem. Aktor nieustannie będzie zdawał egzamin, a zajęcia i próby z młodym reżyserem potraktuje jak wspólne pijaństwo, w którym wszystko wyrzuca.

AGNIESZKA MANDAT

Mam nadzieję, że nasze spotkanie otwiera cykl takich rozmów, dzięki którym coś zbudujemy.

JEWGENIA KIRYŁOWA

Potrzeba wymiany doświadczeń oznacza, że chcemy rozwijać się w tym, co robimy i że mamy o czym ze sobą porozmawiać. Z tego może wynikać tylko coś dobrego.

Szkoła powinna być konserwatywna, to znaczy nie powinna odchodzić od tradycji, bo pozostaniemy z niczym. Z drugiej zaś strony, musimy rozumieć, że zmienia się czas, a w czasie zmienia się rytm. Młodzi nie są wcale gorzej od nas poinformowani, tylko ich wiedza jest zupełnie inna. Na pewno musimy zachować ciągłość tradycji i połączyć ją z tym nowym właśnie, mającym zupełnie inne tempo, życiem.

KRYSTIAN LUPA

Oczywiście, że szkoła nie może wdrażać w awangardyzm, bo to właśnie młodzi ludzie powinni w dyspucie ze szkołą znajdować własne stanowisko. Szkoła powinna być miejscem, gdzie istnieją różne – tradycyjne i awangardowe – tendencje, które nie stanowią wrogich obozów, ale ze sobą dyskutują.

AGNIESZKA MANDAT

Czy mają Państwo jakieś pytania? Padła tutaj sugestia, żeby nie stawiać ocen semestralnych z dykcji czy impostacji. Trochę się chyba obawiamy, że studenci w ogóle przestaną się uczyć, choć, z drugiej strony, pani profesor Kiriłowa mówiła o rodzącym się w młodych ludziach poczuciu odpowiedzialności, wynikającym z tego, że jest się ocenianym na końcu studiów.

JEWGENIA KIRYŁOWA

Odnoszę wrażenie, że Państwo nie wykorzystujecie pewnych atutów. Istnieją u was niejako dwa fronty: Państwo – ocenianie, a oni muszą się uczyć. Można zmienić ten układ: na zajęciach pokazujecie ćwiczenie w formie twórczej (u nas pedagogzy na każde zajęcia przygotowują aranżację twórczą), a studenci są bardziej aktywni. Na moich zajęciach z I rokiem każda z grup miała ułożyć piętnastominutową etiudę, mini-spektakl na temat „Jesień”. Wszystkie cztery grupy zrobiły zupełnie inny materiał. Najcenniejsze jest to, że poprzez te ćwiczenia chcieli coś przekazać, choćby sam dźwięk, zostali odpowiednio zmotywowani do twórczej pracy. Czasami wystarczy zmienić formę zajęć, żeby oni się bardzo w ów trening zaangażowali. I nie należy się bać, że przypadnie czas temu poświęcony, może dwa pierwsze spotkania okażą się wprowadzające, dopóki studenci nie przyzwyczają się ich trybu. Wówczas bardzo szybko zaczynają być aktywni.

Nie należy też się obawiać zdrowej konkurencji między studentami. Na koniec każdego miesiąca robię sprawdzian – w parach, każda ma dokładnie pięć minut, by przedstawić swoje ćwiczenie; jeśli przekroczą wyznaczony czas i nic się nie zdarza, to znaczy, że zrobili źle. Powstaje możliwość poszerzania materiału, bo chcą to „za miesiąc” wykonać lepiej i lepiej – są nieustająco twórczy.

Każde nasze zadanie musimy modyfikować, bo studenci szybko się nudzą. Można więc dołączyć pracę mięśni, całego ciała – wtedy powstaje akt twórczy. Gra się na poważnie albo nie – ćwiczenie może okazać się zabawą. Tak więc, nauczanie okazuje się współzawodnictwem i zarazem grą, a to przecież podstawa teatru.

U nas reżyserzy i aktorzy uczą się razem wymowy i tańca. Reżyser musi, na przykład, wiedzieć, jak działają mięśnie. Często na zajęciach wykorzystujemy ich obecność: „Proszę bardzo, dziś ty trenujesz ze studentami. To typowe zadanie reżyserskie, musisz tak zorganizować grupę, żeby było ciekawie”.

Istnieje jeszcze inny problem. Utraciliśmy łączność pomiędzy słowem a jakością życia. Nie wiem, kiedy to się stało. Uciekła nam ekspresja, pozostało czytanie – poprawne, ale bez całkowitego oddania. Utraciliśmy pewien zmysł języka. Student jednakowo wymawia słowa „gniew” i „miłość”. Weźmy, na przykład, początek *Iliady*: „Achilla śpiewaj, Muzo, gniew obfity w szkody” – bardzo często czytany jest jednym tchem. Młodzi ludzie nie rozumieją, o czym mówią. Nie potrafią wytłumaczyć, czym jest gniew. Trzeba pokazać ów gniew – pracujemy nawet nad jednym słowem, żeby mogli zrozumieć pewne gradacje. Czym „muza” różni się od człowieka? Dlaczego stanu Achillesa człowiek nie potrafi ująć w słowa? – bardzo powoli się uczymy. Jeżeli jedno słowo zosta-

nie już opanowane, trzeba pokazać je za pomocą ciała i tak dalej. Na początku są bezradni, ale jeżeli ćwiczą, wtedy na III roku zaczynają o tym samodzielnie myśleć. Tu również ujawnia się przewaga wspólnych zajęć reżyserów i aktorów: daję, na przykład, zadanie: „Masz dwie linijki tekstu, proszę je tak opracować, abym wiedziała, skąd jest każde słowo, gdzie i jak się rodzi. Jutro macie pokazać ćwiczenie”. Wszystkie nasze działania mają zmierzać ku temu, by student był naprawdę przejęty swoją pracą, w innym przypadku tylko my – pedagodzy – jesteśmy przejęci.

AGNIESZKA MANDAT

Mam nadzieję, że nasze dzisiejsze spotkanie to początek współpracy, że będziemy rozmawiać dalej i pani profesor Kiryłowa będzie przyjeżdżać do Krakowa.

Na pewno pierwsze zajęcia z udziałem studentów reżyserii będą dla nas trudne. Musimy być elastyczni, zmieniać pewne procesy w trakcie ich trwania. Kiedy się spotykamy ze studentem, instynkt samozachowawczy mówi nam „wróć do starego”, boimy się eksperymentować, pozwolić sobie na porażkę. Eksperymentem, o którym mówimy, był na przykład wczorajszy egzamin z wiersza studenta II roku. Wszyscy mieli zaproponować własne teksty, a ten chłopak w kwietniu bardzo ciekawie pracował, dlatego powiedziałam: „Zrób to sam, pokażesz wynik na egzaminie, mam do ciebie zaufanie”. Wczoraj rano, przy asystencie, podobno było dobrze; egzamin wypadł jednak fatalnie. Chłopiec przy tak delikatnej formie, jaką wybrał, zagubił się – uczeplił się czynności, które były nudne i nijakie, ale zdominowały sens. Mój asystent był strasznie załamany, a ja uważam tę pracę za nasz sukces, ponieważ ów student więcej nauczył się przez owo zderzenie z własnym ograniczeniem.

Umówiliśmy się, że za pół roku pokaże nam swoją pracę, ale musi zrozumieć, dlaczego wczoraj mu się nie udało. O takim rodzaju odwagi właśnie mówię: jako pedagoga w pewnym sensie poniosłam kompletną klępkę, ale trzeba sobie na to pozwolić, jeżeli mamy dążyć do rozwoju studentów. Nie mogę wychodzić z założenia, że moim obowiązkiem jest wyprodukowanie pięciu perełek monologów, bo wtedy ja i mój spektakularny sukces wobec kolegów będą najważniejsze.

Myślę więc, że stoimy przed trudnym wyzwaniem.

Bardzo wszystkim Państwu dziękuję za dzisiejsze spotkanie.

Publikujemy zapis dyskusji, jaka towarzyszyła XV Warsztatom Wydziałów Aktorskich Szkół Teatralnych, zorganizowanych w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Panel z udziałem zaproszonych gości, pedagogów z Łodzi, Warszawy, Wrocławia i Krakowa oraz studentów uczestniczących w Warsztatach, odbył się 30 października 2007 roku.

panel dyskusyjny

„Technika mówienia z perspektywy reżysera i aktora”

AGNIESZKA MANDAT

Dyskusja, do której Państwa zaprosiliśmy, ma być poświęcona problemowi wymowy w teatrze. Od lat istnieją kontrowersje między Wydziałem Aktorskim i Wydziałem Reżyserii Dramatu, dotyczące prowadzenia studentów; uważa się często, że reżyserzy nie wymagają od nich poprawności wymowy, co budzi sprzeciw pedagogów nauczających tego przedmiotu. W związku z tym, dwa lata temu napisałam list do Wydziału Reżyserii Dramatu i otrzymałam odpowiedź, że wykładowcy WRD szanują pracę pedagogów WA. Ale konflikt odżywał. Kiedyś, gdy gościłam na Radzie Wydziału Reżyserii Dramatu, zabrał w tej sprawie głos Krystian

Lupa, poruszając sprawy, które wydały mi się na tyle istotne, by rozwinąć je w szerszej dyskusji. Stąd nasze dzisiejsze spotkanie.

Krystian Lupa mówił wówczas o problemach niby dobrze nam znanych, ale jakoś pomijanych: o niesłychanej „bylejakości” języka współczesnej Polski. Jednocześnie wspominał, będąc pod wrażeniem swojej wizyty w Petersburgu, miłość Rosjan do własnego języka, ich dbałość o niego. Wówczas, w czerwcu tego roku, mówił, że Rosjanie kochają swój język, dbają o niego, lubią się nim posługiwać. Natomiast Polacy bełkoczą, jakby się wstydzieli polszczyzny; student I roku z pomocą pedagoga usiłuje naprawić swoje dwudziestoletnie zwyczaje. Rzetelnie je

naprawia, po czym przychodzi do spotkania reżyser – student-aktor i reżyser chce penetrować głębiej wnętrze tego studenta, a on już nie umie przenieść nowego języka w inne rejony, potrafi jedynie tylko bełkotać.

Ponieważ okazało się, że Krystian Lupa nie może być dziś z nami, pomyślałam, że odtworzymy fragment nagrania jego rozmowy z Panią Jewgienią Kiriłową (całość zapisu prezentujemy na poprzednich stronach – przyp. red.). Zobaczmy zatem ów fragment i porozmawiajmy.

EWA KUTRYŚ

Jeśli pani dziekan pozwoli, dopowiem dwa zdania. Bardzo się cieszę, że doszło do naszego spotkania. Osoba, której również to zawdzięczamy, stoi w cieniu – rektor Krzysztof Globisz. On właśnie wymyślił tytuł dzisiejszego spotkania: „Technika wymowy czy wypowiedzi z punktu widzenia aktora i reżysera”.

Panu profesorowi Globiszowi bardzo zależało na tym, żeby reżyserzy wzięli udział w tej dyskusji, bo przecież, jak wiecie, są to warsztaty wydziałów aktorskich i jeżeli ktoś z nas się na nich pojawia, to bardziej jako kibic niż uczestnik. Próbowалам zaprosić więcej reżyserów, bo uważałam, że warto i trzeba porozmawiać na powracające od lat tematy. Myślę, że kilku kolegów pojawi się już w trakcie naszego spotkania.

Nawiązując do problemu przedstawionego przez panią profesor Mandat: jak Państwo słyszeli, w ciągu ostatnich miesięcy nasz język stał się językiem wojny, pojawiają się słowa „konflikt”, „napięcie”. Cieszę się, że pani profesor Mandat również podkreśliła, że nie ma różnicy interesów między Wydziałem Aktorskim a Wydziałem Reżyserii Dramatu. Jest prawdopodobnie inna perspektywa obecności słowa w teatrze. Opowiem pewną anegdotę. Cztery lata temu Andrzej Seweryn,

na zaproszenie pani profesor Mandat i moje, prowadził warsztaty wakacyjne z klasyki dla studentów reżyserii i aktorstwa. Pan Seweryn nie robił między nimi różnicy, wszyscy przez dziesięć czy dwanaście dni pracowali nad polskim romantyzmem i Moliere. Kiedy na początku warsztatów studenci prezentowali fragment materiału, który sami wybrali do pracy (najczęściej były to fragmenty z *Beniowskiego*), to po prostu stali i deklamowali. Kiedy Andrzej Seweryn tłumaczył: „Istnieje jakaś przestrzeń wewnętrzna tej postaci, bohatera, zrób coś z tym monologiem”, wszystko się rozjeżdżało, jakby studenci założyli po raz pierwszy łyżwy i stanęli na lodzie. Widziałam przerażoną minę Andrzeja Seweryna, który mówił: „Daliśmy sobie określone zadanie, rób to”. Na co padała odpowiedź: „Panie profesorze, albo na dykcję, albo na interpretację, razem się nie da”.

KRZYSZTOF ORZECZOWSKI

Zawsze tak było, czasem nawet żartowaliśmy z tego podziału.

EWA KUTRYŚ

Jeżeli pan profesor Orzechowski, dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, to potwierdza, jesteśmy w punkcie wyjścia dyskusji i konfliktu, o którym mówi pani profesor Mandat.

KRZYSZTOF GLOBISZ

Bardzo się cieszę, że po raz pierwszy towarzyszą nam w tych warsztatowych dyskusjach studenci. Obejrzyjmy teraz wypowiedź wybitnego polskiego reżysera, który będzie mówił o czymś zupełnie innym: nie o wymowie, tylko o mowie, a mowa jest sprawą aktorstwa, ale też czymś dużo istotniejszym: używanie języka to jeden z podstawowych problemów człowieczeństwa.

(projekcja)

AGNIESZKA MANDAT

Witam Państwa po przerwie. Po materiale, który zobaczyliśmy, zapraszam do dyskusji i oddaję głos panu dyrektorowi Krzysztofowi Orzechowskiemu, profesorowi Akademii Teatralnej w Warszawie.

KRZYSZTOF ORZECOWSKI

Zostałem zaproszony nie tyle z powodu mojej profesury, ale raczej dlatego, że mam przyjemność prowadzić trudny teatr, trudny jeżeli chodzi o przestrzeń do mówienia. I w związku z tym prawdopodobnie oczekujecie Państwo, żebym się podzielił swoimi uwagami praktycznymi. I od tego prawdopodobnie bym zaczął, gdyby nie fakt, że wczoraj obejrzałem całość nagrania, które Państwo poznali we fragmencie.

Nie chcę polemizować z wypowiedzią profesora Lupy, który poruszył zagadnienia dochodzenia do prawdy i metody aktorskiej, kultury osobistej, sposobu nauczania, polszczyzny i tak dalej. Najmniej uwag dotyczyło przedmiotów warsztatowych, do jakich obok innych przedmiotów pomocniczych (sportowych, ruchu, tańca i tak dalej) należy przecież dykcja. Przedmioty owe służą właśnie indywidualnej technice, o której mówił pan Krystian Lupa. Ale jak tego uczyć, czy na zasadzie indywidualnych medytacji? Tego się nie można nauczyć za pomocą indywidualnych medytacji. To trzeba wytłuc, a inną sprawą jest, jak Państwo, jak młodzi aktorzy, z pomocą młodych reżyserów, czyli generacji wchodzącej w teatr, będziecie sobie z tym dalej radzili. Natomiast wytłuc trzeba, tym bardziej, że organicznych wad wymowy u młodych ludzi, którzy przychodzą do szkoły teatralnej, jest coraz więcej. Przepraszam, że mówię jak stary kombatan: za moich czasów było ich mniej, myśmy po prostu lepiej

mówili. To nie wasza wina, składają się na owo zjawisko różne czynniki.

Wczoraj wynotowałem sobie kilka spraw, którymi się z Państwem podzielę. Niektóre być może okażą się pewną prowokacją czy zacznem do dalszej rozmowy.

Innym problemem jest, że aktora nie słychać, innym, że aktora się nie rozumie, a jeszcze innym – że nawet jeśli już się słyszy i jako tako rozumie, po prostu nie mówi on prawdy. To trzy różne sprawy i różne są ich przyczyny.

Ostatni problem dotyczy nie tylko młodych reżyserów, ale również mnie. Jeśli stawiam na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego dwójkę młodych aktorów i każę młodemu aktorowi powiedzieć do młodej aktorki „Kocham cię”, to jeśli nawet go usłyszę, wiem, że słyszę nieprawdę. Daję mu mikroport, jest lepiej, ale nie zawsze. Słowo prze stało być przyjacielem aktora, choć powinno być naszym sprzymierzeńcem. Stało się czymś niepotrzebnym, jakąś zadrą, jakimś okropnym problemem.

Nie wiem, czy istnieje konflikt pomiędzy pedagogami-aktorami i pedagogami-reżyserami, nie jestem profesorem krakowskiej Szkoły. Podejrzewam, że jeśli istotnie takie zjawisko ma miejsce, nie dotyczy jedynie kwestii nauki dykcji. Moim zdaniem, konflikt wynika z tego, że coraz częściej zadajemy sobie pytanie, czy aby na pewno dokładnie sprecyzowano, po co, dla kogo i dla jakich obszarów, dla jakiej publiczności kształcimy aktora.

Pytanie owo jest coraz bardziej zasadne w dzisiejszych czasach. Czy aktora kształcimy dla teatru typu Teatr im. Juliusza Słowackiego, czyli teatru, który ja prowadzę, czy kształcimy go dla teatru kameralnego, czy też dla piwnicznych offów. A może kształcimy aktora na potrzeby występów na bocznicach kolejowych, w magazynach,

halach, dworcach, na ulicy i tak dalej? Czy do pracy w sitcomach? Czy dla młodych, pełnych buntu reżyserów? Jednym słowem, nie możemy sobie odpowiedzieć na to pytanie.

EWA KUTRYŚ

Ale czy musimy, panie profesorze?

KRZYSZTOF ORZECOWSKI

No tak, odpowiadamy zazwyczaj w jedyny logiczny sposób, że jesteśmy wyższą uczelnią, kształcimy aktora do wszystkiego. A to się coraz mniej udaje, ponieważ to są bardzo sprzeczne rejony. I jesteśmy w absolutnym rozdarciu. Myślę, że konflikt, o którym Państwo mówicie, z tego właśnie wynika. Omnibusa prawdopodobnie już nie wykształcimy, ale póki co usiłujemy go kształcić. I umówmy się, że na razie rozmawiamy o kształceniu omnibusa, czyli aktora do wszystkiego.

Jeśli tak, to musi on być wyposażony w niewiarygodny warsztat. Musimy go nauczyć warsztatu i tu nie ma żadnych czarów, żadnej metafizyki – po prostu trzeba tego nauczyć. Ja sam nie wiem, jak dziś kształcić aktora, by osiągnąć takie efekty. Ale musimy odczarować te przedmioty – dykcję czy wymowę – bo to niezwykle ważne przedmioty warsztatowe.

KRZYSZTOF GLOBISZ

Wtrąć jedno zdanie, powołałam się na to, co mówił profesor Krystian Lupa. Powiedział on w pewnym momencie, że kiedy aktorzy grają na scenie, to sobie tam szemrzą, a kiedy reżyser im przerywa, zaczynają się kłócić i ich słyszać. Profesor Lupa powiedział, że w jednej fazie to jest aktor, który poszukuje i się pogubił, i szemrze, a w drugiej – człowiek szczęśliwy, który przerwał tę grę i może się pokłócić z kolegą. Czyli mówi normalnym językiem. Chodzi mi o jedno: jak znaleźć metodę, która pozwoliłaby wszystkim

młodym ludziom, aktorom i studentom, ćwiczyć morderczo, katorzniczo, wedle określenia pana Lupy, kindersztubę dykcijną, ale z przyjemnością. To znaczy: kiedy idą do domu, wiedzą, że muszą to przećwiczyć, że istnieją na to jakieś metody. A one, moim zdaniem, są proste – trzeba popatrzeć na drugiego człowieka. Nie wykonywać ćwiczeń, tylko wykonywać zadania, zadania w pewnych sytuacjach.

KRZYSZTOF ORZECOWSKI

Do tych zagadnień właśnie chciałem przejść. To są sprawy warsztatowe i owa gimnastyka musi zostać wykonana.

KRZYSZTOF GLOBISZ

Ale ma sprawiać przyjemność.

KRZYSZTOF ORZECOWSKI

Jest jednak sprawa, w moim przekonaniu, dużo ważniejsza od warsztatu. Wyposażony w pewne umiejętności aktor wchodzi do teatru, dostaje zadanie, rolę, i co on ma z nią zrobić, sam i z pomocą reżysera? Dawniej było takie modne słowo „przyswoić”. Trzeba „przyswoić” rolę albo postać lub „uczynić ją swoją własną”. Właśnie o tym profesor Globisz mówił przed chwilą. Przyswajając można różnie – metodą Krystiana Lupy, na sposób medytacyjnego teatru, można bardziej tradycyjnie. Niemniej, trzeba stworzyć sytuację, w której aktor na scenie mówi i ja jako widz mu wierzę. Ale dziś młodzi ludzie są w tym momencie kompletnie bezradni. Reżyserzy słusznie się denerwują ich fałszem, kłamstwem, ale nie potrafią też pomóc w przyswojeniu tekstu, uczynieniu go własnym. Tak, żeby postać stała się jego postacią, żeby skorzystać w mądry sposób z wszystkiego, czego ich nauczono.

Istnieje jeszcze kilka innych problemów. Dotąd, oczywiście za mojej pamięci, nie było

aż tak dużej presji rynku pozateatralnego, mimo że już za moich czasów aktorzy też szemrali czasami, szemrali kamizelkowo. Mówiliśmy wówczas: „Co, mówisz do kamizelki?”. Ale wówczas istniał bardziej jednolity wzorzec teatru, więc wszyscy pędziliśmy takich aktorów, w związku z tym oni musieli, jeżeli chcieli istnieć, wydobyć z siebie więcej. Nie było tak stadnej potrzeby naśladownictwa określonych mód, za to pewien wzorzec teatru i bardzo liczne od niego odstępstwa (choćby działalność Grotowskiego). Nie istniał również tak ogromny lęk młodych ludzi przed uzewnętrznianiem swoich uczuć. Owszem, zawsze się on pojawiał, bo to właściwe naturze ludzkiej, ale nie było tak dominującej potrzeby (wręcz stylu życia) tłamszenia, ucieczki od uzewnętrzniania uczuć.

Poza tym, nigdy teatr nie był tak dramatycznie podzielony jak dzisiaj. Wy, młodzi, na tym najbardziej tracicie, ponieważ ów podział teatru, upraszczając – na młody i stary, powoduje zanik jakichkolwiek kryteriów oceny. I wreszcie: nigdy nie było takiego kryzysu komunikacji werbalnej, międzyludzkiej, jak dzisiaj. To wszystko razem szalenie utrudnia tę sferę, którą w moim pokoleniu nazywano przyswojeniem roli czy wejściem w rolę.

AGNIESZKA MANDAT

Chciałam prosić teraz o głos pana Waldemara Zawodzińskiego, dyrektora Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi.

WALDEMAR ZAWODZIŃSKI

Skoro mówimy o konfliktach między wydziałami...

KRZYSZTOF GLOBISZ

Waldku, wejść ci w słowo, nie ma żadnego konfliktu. Fakt, że o tym rozmawiamy, jest najlepszym dowodem.

WALDEMAR ZAWODZIŃSKI

Może inaczej: on jest troszeczkę głębszy niż spór o to, czy mówić dykcyjnie, czy nie. Ale wróćmy do jednej rzeczy, nad którą przeszliśmy do porządku dziennego, a wcale nie jest tak oczywista. Jeśli kształtujemy ludzi, którzy ze sceny mają mówić prawdę, to wobec czego? Wobec rzeczywistości. Krystian Lupa mówił o kultywowaniu języka w Rosji. Podczas moich wielokrotnych pobytów w Moskwie (oczywiście upraszczam), odniosłem wrażenie, że ludzie kultywują taki „wysokoruski” język, będący przestrzenią wolności i godności. W najgorszych czasach oni go uchronili. Oczywiście, przy okazji pracy najczęściej przebywa się w środowiskach artystów, ludzi teatru, gdzie ranga słowa jest inna. Ale istnieje w Rosji również język uproszczony, skarłały, byle jaki. Podobny do tego, który nas w Polsce otacza, bo innego nie ocaliliśmy. Młody człowiek przez dziewiętnaście lat nie ma żadnych wzorców. Mówi się byle jak: w telewizji, w szkole, w kościele. Skąd ów młody człowiek ma znać wagę, sens, głębię języka, skoro ten się zwulgaryzował, jest jedynie kalekim przeniesieniem myśli?

Próbujemy w szkole i w teatrze przygotować człowieka do przemawiania ze sceny mądrym i pięknym słowem, podczas gdy wszystko wokół mówi, że to lekcja martwego języka. Jeśli nie wykształcą się, a nie wykształciły się jeszcze, elity, które język określa, konstytuuje, pozostaje on zawieszony w próżni.

Tak więc dykcja, emisja to elementy kreacji artystycznej, a nie przedmioty pomocnicze. Mało tego, dla mnie w programie nauczania tak zwanych „pomocniczych” zajęć jest za mało, powinny pojawiać się na każdym roku. Mądrzy aktorzy, ci, których stać na to, może by dobrze spożytkowali pieniądze zarobione w serialach, doksztalczając się jeszcze później.

Poza tym, pojawiają się problemy, które słusznie zauważył pan Krzysztof Orzechowski, ja chciałbym może inaczej je ująć. Otóż zmienił się repertuar. W ślad za tym poszły też ogromne zmiany wewnątrz, w teatrze (nie mówiąc już o tym, że reżyser na planie filmowym dyskredytuje umiejętności zdobyte w szkole i młodzi ludzie są kompletnie zdezorientowani). Jeśli pojawia się klasyka, to próba jej uwspółcześnienia, przybliżenia widzowi często polega na tym, żeby mówić „jak w życiu”. Różnie się to określa, ale do tego, niestety, rzecz się sprowadza. I jakże często widzimy, jak kunszt słowa i jego moc zamienia się na „gadanie w kołnierz”. Poza tym, przestrzenie współczesnych teatrów mają mniejsze widownie. Tak więc wszystko skłania do mówienia pod nosem.

AGNIESZKA MANDAT

Oddaję głos kolejno paniom Oldze Katafiasz i Bożenie Suchockiej.

OLGA KATAFIASZ

Jestem teoretykiem, od siedmiu, ośmiu lat pracuję regularnie ze studentami. Chciałam tylko zauważyć, że istnieje problem dużo szerszy niż ten, o którym tu mówimy. Ogromny kryzys narracji, który ma obecnie miejsce, jest zjawiskiem szerszym od podziałów, które tu wymieniono: na brutalizm, postmodernizm, nowy czy stary teatr, konwencje. Teraz już widzimy, że słowa ani obrazy nie wystarczą do opowiadania, ale pojawiają się zupełnie inne czynniki. Jeżeli mówimy o słowie, o jego nauczaniu i o prawdzie czy fałszu czy, jak powiedział pan Waldemar Zawodniński, o rzeczywistości, wobec której się wypowiadamy, musimy być świadomi owego kryzysu.

BOŻENA SUCHOCKA

Jestem dziekanem Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie, skończy-

łam aktorstwo i reżyserię. Kiedy słucham Państwa, przypominają mi się doświadczenia z moich studiów i pamiętam zajęcia z dykcji; teraz chodzę na zajęcia swoich studentów i mogę obserwować, jak pracują, jakiego rodzaju zadania wykonują – ja nigdy w ten sposób nie pracowałam. Ćwiczyłam w stylu anachronicznym, o którym mówił Krystian Lupa – wypowiedzania pewnych głosek i tak dalej. Teraz w Akademii pracuje się zupełnie inaczej, to model zbliżony do tego, o którym mówił pan Lupa, to znaczy nauka techniki mowy odbywa się na zadaniach aktorskich. Różnica polega na tym, że kiedyś rzeczywiście ja niczego nie wyniosłam z zajęć z dykcji, tak naprawdę nauczyłam się jej na zajęciach ze scen dialogowych, z pracy nad rolą, z pracy z reżyserami. Teraz, w ćwiczeniach elementarnych zadań aktorskich czy w pracy nad rolą, mogę odnieść się do konkretnych ćwiczeń z zajęć dykcji. Oczywiście, korelacja nie jest jeszcze doskonała, ale myślę, że współczesny model nauczania już zaczyna obowiązywać.

Bardzo sobie cenię wypowiedź pani Katafiasz na temat kryzysu narracji, uważam, że to bardzo słuszne spostrzeżenie. Ja sama obserwuję jeszcze inne zjawisko: od kilku lat siedzę w komisjach egzaminacyjnych, przez lata prowadziłam konsultacje aktorskie dla kandydatów i wiem, jak z roku na rok zmieniają się młodzi ludzie. Istnieje jednak również inny problem: oczywiście, chcielibyśmy wykształcić aktora, który radziłby sobie i w teatrze na dużej scenie, i przed kamerą, i współpracując ze współczesnym reżyserem na tekście najnowszym. Chcielibyśmy, żeby umiał wszystko. Ale, niestety, nie każdemu jest dane cały ten warsztat ogarnąć. I to nieprawda, że każdego nauczymy świetnie mówić. Mogę powiedzieć, że spośród dwudziestu trzech studentów, z którymi miałam do czynienia w ostatnim roku, czterech jest

predestynowanych do pracy na dużej scenie. Dlaczego? Bo mają przyrodzone silne warunki głosowe, podparte nauką impostacji i dykcji, mogą więc ogarnąć przestrzeń. Natomiast pięcioro z tej grupy nigdy nie wyjdzie poza kamerę, bo będą praktycznie niesłyszalni, ich aparat mowy nie jest stworzony do pracy na scenie. Oni będą robili pewne wysiłki, ale (być może w wyniku zmian cywilizacyjnych) ich aparaty mowy są słabsze. To najczęściej alergicy, którzy mają zaburzenia różnego rodzaju. Natomiast średnia będzie się zazwyczaj poruszała pomiędzy teatrem a kamerą.

Porównując z czasami moich studiów: obliczałam wczoraj, że wówczas około sześćdziesiąt procent absolwentów mogło pracować na scenie, a czterdzieści przed kamerą. Proszę zobaczyć, jak te proporcje się zmieniają. I nie dlatego, że przychodzą ludzie gorsi, oni po prostu tak są ukształtowani. To wynik braku rozwoju fizycznego w szkole podstawowej i średniej, brak nauki kultury słowa na wszystkich poziomach, brak zaangażowania młodzieży w zadania, które każą im nauczyć się mówić i komunikować. Praktycznie rzecz biorąc, na elementarnych zajęciach aktorskich zaczynam od formułowania wypowiedzi, od nazywania rzeczy najprostszych, bo czasami studenci nie umieją złożyć jednego poprawnego zdania, z podmiotem i orzeczeniem. Taka jest prawda i musimy z tym sobie radzić.

AGNIESZKA MANDAT

Bardzo proszę o zabranie głosu panią Grażynę Matyszkiewicz.

GRAŻYNA MATYSZKIEWICZ

Od 1979 roku pracuję w Akademii Teatralnej, gdzie zajmuję się przedmiotem „technika i ekspresja mowy” – nie zajmuję się dykcją, proszę Państwa. Zajmuję się takim

przedmiotem – przepraszam, że tak pryncypialnie o tym mówię, ale to jeden z punktów wyjścia mojej wypowiedzi. Zabieram głos nie dlatego, że uczę owego przedmiotu, ale ponieważ pracowałam w swoim życiu, i mam nadzieję, że jeszcze mi się to zdarzy, przy siedemdziesięciu spektaklach teatralnych, z mniejszą lub większą możliwością współpracy. To daje mi legitymację do rozmowy nie tylko ze studentami, ale także z Państwem.

Powinnam odnieść się do wypowiedzi pana Krystiana Lupy, ale jestem w prawdziwym kłopotcie, powiem tylko dwa zdania. Już naprawdę od wielu, wielu lat pracujemy inaczej niż się kiedyś pracowało i ciągle szukamy metody, która by najbardziej przylegała do współczesności i do odczuć młodych ludzi. Do naszych wyobrażeń o ich odczuciach i do tego, co odczuwamy my, także podlegający pewnym procesom degradacji. Degradacji w każdej sferze: kultury, sztuki, polityki, układów socjologicznych, sposobu komunikowania się i wielu, wielu innych. My wyrosliśmy (oni na szczęście tego już nie pamiętają) z określonego układu politycznego, w którym słowo – od wielu lat ćwiczone w tym procesie bardzo intensywnie – stało się elementem manipulacji i zakrywania, prawda była schowana pod słowem, słowo nie służyło wypowiedzeniu się wprost. Posługiwaliśmy się aluzją, elementami, jakie pozwalały nam na przeciek naszych poglądów, naszego elitarnego porozumienia, naszej odpowiedzi na pewne wymogi socrealizmu czy czasów późniejszych. Świetnie się wyćwiczyliśmy w sposobie porozumiewania taką właśnie cieńszą linią, i to wcale nie jest źle. W tej chwili natomiast – powiedzmy od momentu pojawienia się w polskiej dramaturgii Różewicza i odnotowania przez niego rozpadu świata poprzez rozpad języka, rozpad pewnej frazy, dekompozycję rytmu,

w jakim zdanie podlega przekazom logiczno-semantycznym, skutkowo-przyczynowym związkom – nie ma skutkowo-przyczynowych związków, tylko elementy, które w nas uderzają, przed którymi się bronimy.

Nie możemy zapomnieć o tym, że mamy do czynienia z pokoleniem, które wyrosło na postmodernizmie, dla którego krzykiem protestu przeciwko otaczającemu światu jest proza Doroty Masłowskiej. Dla mnie proza Masłowskiej jest nudna. Wcale mnie nie obraża, jest nudna dlatego, że ten krzyk, budowany na dwóch klawiszach, wydaje mi się troszeczkę za ubogi właśnie w sposobie wyrażania. Ale nie możemy nie myśleć o tym, kiedy zaczynamy wspólnie szukać drogi. Nie o to chodzi, żebyśmy narzekali, ale żeby, analizując sytuację, poszukać dróg wyjścia.

Wiem, że zdarzają się konflikty między reżyserem a aktorem. Myślę, że nastąpiło pewne zakłócenie w podstawowej triadzie, której służy porozumiewanie werbalne. Po pierwsze, każdy człowiek, który mówi do innego człowieka, a nie sam do siebie, musi być słyszalny. Po drugie, człowiek, który mówi do innego człowieka albo wobec innego człowieka, musi być zrozumiały. A po trzecie, byłoby naszym najcudowniejszym marzeniem, każdego z nas mówiących i każdego z nas słuchających, gdyby był słuchany. To jest zupełnie co innego niż słyszalny i zrozumiały, i powiedzmy sobie, że w obrębie tych dwóch pierwszych punktów czynimy wiele zabiegów. Czasem nie można tylko przyjemnie prowadzić treningu, czasem to musi boleć, a dopiero na którymś etapie ćwiczenie staje się przyjemnością, bo daje możliwość kreacji.

Mam poczucie, że zostały zamienione miejscami dwa bardzo ważne elementy: komunikatywność słowa, czyli jego sfera artykulacyjna, i ekspresja słowa oraz jej środ-

ki: intonacja, pauza, podtekst, stan emocjonalny. Można mówić bardzo wyraźnie i być niezrozumiałym, a można mówić w sposób niezwykle skomplikowany i wydobywać strumień prawdy. Szczególnie kamera, która najechała na twarz aktora i tym samym spowodowała, że mini-drgnięcie powieki stało się bardzo silnym środkiem wyrazu, zmusza nas do niesłuchania schowanego procesu mówienia. Ale schowany to nie znaczy bełkotliwy i niezrozumiały. To znaczy jedynie tyle, że ma nie być widać pracy naszego aparatu mowy. Jeżeli aktor przerzuca pracę artykulacyjną na nadmierne otwieranie żuchwy, to oczywiście każdy z nas odczuwa to jako element nadmiaru, którego przy pracy w teatrze w ogóle lub prawie nie widać, natomiast ujawnia się przy kameralnym kontakcie z kamerą.

Niezmiernie podoba mi się manifestacja swojego „ja” poprzez słowo, o czym mówił pan Krystian Lupa. W procesie kształcenia aktora to jeden z najważniejszych elementów. Ale nie zapominajmy, że działanie tekstem to nie psychodrama, element zmanifestowania swojego „ja”. Musimy pamiętać, że to słowo, zrodzone z mojej prawdy, musi zadziałać na drugiego człowieka i w nim wywołać obraz jak najbardziej zbliżony do intencji, która mnie porusza. „Ja”, zmanifestowane w słowie, to jest jeszcze mało. Bo „ja” jestem dla „was”.

Co to znaczy naturalność w teatrze? Jak to słowo naturalne, potoczność, współczesność mają brzmieć w teatrze? Język dramatu współczesnego nie jest prostym przeniesieniem języka ulicy, ale pewnym elementem świadomej kompozycji. Tak jak Wyspiański pisał gwarą komponowaną, a nie rzeczywistą, tak współcześni dramatopisarze, poeci czy prozaicy piszą językiem komponowanym, więc naturalność wykonania owego tekstu także musi być pewną kompozycją. Powiedział ktoś kiedyś, że naturalność

w teatrze jest najwyższym stopniem twórczości – sztuczność już jest tak perfekcyjnie schowana, że odczytujemy to jako element absolutnej prawdy i wielkiego realizmu.

My Słowianie, Polacy nie jesteśmy wielbiicielami złotego środka. Albo wstyd warsztatu („jestem tak zdolny i utalentowany, że nie muszę ćwiczyć”), albo jego kult, co też bywa zgubne. Współpraca i nazywanie pewnych problemów w procesie kształcenia reżyserów i aktorów byłyby może dobrym rozwiązaniem. Musimy uzmysławiać młodym reżyserom, że można skorzystać z pomocy i apelować do aktora o wiele rzeczy, tylko trzeba je umieć sformułować; tłumaczyć, że są zadania, które pomagają słowu i zadania, które nie tylko cofają słowo, ale je wręcz kasują. Tego też nie należy się bać, ale należy to nazwać. Często pytam młodych reżyserów w teatrze, czy mam zrozumieć tekst, bo jeżeli nie, muszę nie mieć co do tego żadnych wątpliwości. Tekst jest wówczas fakturą, emocją, ekspresją, oddziaływaniem pozaartykulacyjnym – bo można i tak, ustalmy tylko pewne zasady. Z drugiej zaś strony, słowo działające wcale nie musi być piękne.

AGNIESZKA MANDAT

Proszę o zabranie głosu pana Jerzego Świącha.

JERZY ŚWIĘCH

Pracuję w tej Szkole od 1970 roku, uczyłem różnych przedmiotów, prawie wszystkich, oprócz rytmiki i tańca. A jestem tutaj – w Szkole i w teatrze – ponieważ mnie interesuje magia sceny. Denerwuję się, gdy mówię o współczesnym teatrze, ponieważ to zaprzeczenie sztuki. Odzwierciedla jedynie codzienne emocje, nie próbując kreować, wprowadzić widza w świat fantazji, marzeń. Narzędziem, którym można wykreować magię wydarzeń, jest słowo. Dlaczego zabie-

ram głos? Państwo sprowadzacie tę dyskusję do tego, co jest odzwierciedlaniem codzienności, nie mówicie o słowie jako magicznym instrumencie.

BOŻENA SUCHOCKA

Trzeba mieć jednak jakieś narzędzia i my tutaj o nich mówimy. Ale chcę poruszyć inny problem: wydaje mi się, że trudność w połączeniu techniki ekspresji mowy z efektem teatralnym polega na tym, że być może aktorzy i reżyserzy niezbyt precyzyjnie rozumieją pojęcie zadania aktorskiego. Młodzi reżyserzy, mając swój bardzo konkretny zamiar, nie potrafią go przedstawić i postawić zadań, więc próbują coś narzucić. Słowo jest pewnym skutkiem działania scenicznego, dodatkiem, pewną wypadkową, wynikiem działania, akcji. Reżyser chce zbudować całość i narzuca formę słowu, natomiast aktor, który nie rozumie dokładnie, na czym polega stawianie zadań, nie potrafi tego sam zbudować. I powstaje po prostu sztuczny twór, piękny obrazek, rozbuchany emocjonalnie, ale będący tylko zewnętrzną formą. Tutaj jesteśmy kompletnie bezradni. Myślę, że idea wspólnego kształcenia jest świetna. Mieliliśmy takie zajęcia reżyserów, na które chodziły panie uczące techniki mowy i wówczas rzeczywiście: studenci nagle zaczęli się porozumiewać na ten temat. Potem, niestety, pomysł przepadł, z różnych przyczyn.

Wspólna praca i wspólne uczenie się tego, czym jest zadanie aktorskie, uświadomienie faktu, że słowo to skutek pewnego działania i powinno mieć zabarwienie emocjonalne, o którym mówił Krystian Lupa, pozwoliłoby spotkać się aktorom i reżyserom w połowie drogi.

WALDEMAR ZAWODZIŃSKI

Jest moim pobożnym życzeniem, aby specjalista od wymowy pracował z aktorami

również w teatrze. Nie dzieje się tak z różnych powodów, przede wszystkim finansowych. A taki konsultant jest niezbędny.

ZOFIA UZELAC

Jestem dziekanem Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Mówiąc tutaj o pedagogu uczącym wymowy, w zasadzie wszyscy Państwo się zgodzili, że powinien być terapeutą, psychologiem, pedagogiem, posiadać umiejętności aktora, reżysera, krytyka teatralnego, a jednocześnie spełniać funkcje przewodnika, który prowadzi młodego i niedoświadczonego aktora przez meandry i gąszcz skomplikowanej penetracji wewnętrznej tak, aby ten młody człowiek znalazł odpowiednie środki wyrazu.

Co wszyscy moglibyśmy zrobić? Obecnie pedagodzy prowadzą zajęcia w sposób nowoczesny, ale myślę, że zawsze warto zaprosić kogoś ciekawego, kto uczy wymowy czy improwizacji w Wielkiej Brytanii, Rosji czy we Włoszech.

KRZYSZTOF GLOBISZ

Chciałbym doprowadzić do takiej sytuacji, w której studenci nie byłoby na planie filmowym zaskoczeni informacją, że nie mają mówić tak, jak ich nauczono w szkole. To znaczy chciałbym, abyśmy uświadomili im, że istnieją różne dykcje, że dykcja jest związana z ekspresją tego, co akurat wykonuję, że każda przestrzeń, każda sytuacja wymaga innego typu dykcji. Tutaj jest potrzebna wiedza antropologiczna.

Musimy wykształcić ludzi świadomych, którzy dyskutują z reżyserami i wiedzą, czym różni się przestrzeń, w jakich przyjdzie im pracować, i czym różni się sposoby ekspresji, jak zmienia się sposób mówienia w zależności od potrzeb i zakładanych efektów.

EWA KUTRYŚ

Panie dziekan powiedziały dziś, że w Warszawie czy Łodzi od dawna uczy się wymowy czy dykcji w nowoczesny sposób, o jakim mówił profesor Lupa. Ale powiedzmy sobie szczerze, u nas, w Krakowie, tak się nie uczyło, dopiero teraz, od, powiedzmy, dwóch lat zaczynamy to zmieniać. I rozumiem, że pani profesor Mandat jako dziekan Wydziału Aktorskiego chcąc przeprowadzać pewne zmiany ewolucyjnie, powoli, a nie burząc i przekreślając, sprowokowała wspólnie z profesorem Globiszem nasze dzisiejsze spotkanie, które uważam za szalenie ważne. Chcę jednak wrócić do pewnej kwestii, broniąc tu swojego pedagoga, czyli Krystiana Lupy. Został on poproszony o wypowiedź, ponieważ zaprotestował kiedyś wobec wypowiedzi pani dziekan Mandat, dotyczącej lekceważenia przez reżyserów nauki wymowy. A pod jego adresem padało zawsze najwięcej uwag, a na egzaminach z improwizacji pedagodzy Wydziału Aktorskiego mówili: „Nie słyszę”. Krystian protestował przeciwko udzielaniu takich uwag. Dlaczego tak dużo o tym mówię? Myślę, że troszkę Państwo nadużywacie wypowiedzi profesora Lupy, krytykujecie ją, podczas gdy on nie formułuje żadnego programu nauczania dykcji. Nasze spotkanie dzisiaj nie ma służyć polemice z Lupą, bo on został poproszony o wypowiedź jako autorytet – nie tylko w teatrze, ale przede wszystkim w Szkole, dla młodych ludzi. Używamy więc wypowiedzi Krystiana jako argumentu po to, żeby przekonać wszystkich, że zmiany muszą następować szybciej i w zakresie wielu przedmiotów.

Poza tym, zostawmy ten postmodernizm, ponieważ już ogłoszono, że się skończył. Jeżeli mamy mówić o wpływie postmodernizmu na nasz teatr (oczywiście, wpływie spóźnionym), mówmy raczej o pewnej

dekonstrukcji, jaką postmodernizm ze sobą przyniósł i wspomnianym już kryzysie narracji, w wyniku którego dekonstrukcja stała się pewnym chwytem.

Skoro już o tym mowa, postmodernizm to ogólnie rozumiana sztuka i ci, którzy się nim posługiwali, musieli mieć świetną znajomość warsztatu. Bo jeżeli chcieli różne rzeczy ze sobą mieszać, zestawiać, to najpierw musieli je wszystkie znać. Tak więc, nie obciążamy postmodernizmu wszelkimi grzechami współczesności.

BEATA GUCZAŁSKA

Uczę w tej chwili na Wydziale Reżyserii Dramatu, ale wcześniej przez kilkanaście lat pracowałam na Wydziale Aktorskim; uczę przedmiotów tak zwanych teoretycznych, chociaż tak naprawdę to nie żadna teoria, bo my nie uczymy teorii teatru, ale czytania dramatu, a to przecież część praktyki.

Chcę jednak powiedzieć o czym innym. Zgadzam się z głosami pana profesora Globisza i pani profesor Matyszkiewicz – oczywiście, musimy w końcu zerwać z myśleniem o jednej dobrej dykcji scenicznej, bo coś takiego nie istnieje.

To nie tak, że reżyserzy psują aktora, oni chcą dostroić jego sposób wymowy do dramatu, nad jakim wspólnie pracują. Bo jeżeli aktor ma wypowiedzieć stek wulgaryzmów, czy może to robić taką poprawną dykcją, jaką uczył się mówić Słowackiego? Nie, musi zastosować dykcję „numer 7”, powiedzmy. Dykcja musi być dostosowana do typu języka.

Poza tym, zwróćcie Państwo uwagę na fakt, że aktorzy wchodzący obecnie do teatru stają przed ogromnym wyzwaniem zmierzenia się z bardzo trudną dramaturgią. Nie wiadomo, jak ją traktować. Problemem okazuje się współczesne funkcjonowanie postaci. Bardzo często nie możemy zbudować jej tradycyjny-

mi środkami, bo postaci jako takiej już nie ma, istnieje za to pewien dramat języka, w którym aktorzy są właściwie instrumentami do produkowania mowy.

Tak więc, z jednej strony mówimy o paradoksalnej sytuacji: młode pokolenie ma tradycyjnie pojmowany język w zaniku, bo rozmawia często w innej przestrzeni – za pomocą komunikatorów internetowych albo sms-ów. Ale z drugiej strony, istnieje bardzo wiele dramatów, będących wiwisekcją aktu mowy, w których nie ma już postaci i nie można poszukiwać jej, tak zwanej, prawdy. Aktor musi posłużyć jako rodzaj instrumentu, co oczywiście zmienia sposób artykulacji. I tu tkwi główny problem: wydaje mi się, że za mało jest w ćwiczeniu dykcji wpływu nowej literatury, stąd młody aktor staje bezradny wobec, na przykład, monologu ze sztuki Elfriede Jelinek.

BOŻENA SUCHOCKA

Myślę, że mamy do czynienia z pewną niezgrabnością w używaniu pojęć. Już to się zmieniło w stosunku do przedmiotu „interpretacja wiersza i prozy” – już nie „recytacja”, ale „proza” i „wiersz”. Podobnie z techniką i ekspresją mowy – nie nazywajmy tego przedmiotu „dykcją”, tylko „techniką mowy”, bo dykcja jest czymś zewnętrznym, natomiast technika mowy stanowi pewien psychosomatyczny proces. To bardzo istotna różnica.

WALDEMAR ZAWODZIŃSKI

Wydaje mi się, że dokonujemy uproszczenia: młodzi ludzie mają ogromną potrzebę wypowiedzenia się, może jeszcze nie dialogu, ale właśnie wypowiedzenia się. Oni potrafią godzinami opowiadać siebie i nie jest prawdą, że wystarczą im monosylaby. Młodzi ludzie chcą mówić i chcą być wysłuchani, i mówią może nieskładnie, może chaotycznie, ale owa potrzeba się nasila.

WIKTORIA GOŁODECKA

Jestem studentką III roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie. Jestem cudzoziemką, mówię językiem polskim od sześciu lat i może dlatego, że uczyłam się go od początku, mam inne spojrzenie. Wydaje mi się, że polscy studenci muszą się nauczyć polskiego od nowa. Nie chcę tu chwalić naszych profesorów, ale myślę, że bardzo ważne jest, że oni mają „duże uszy” – na co dzień, w sytuacjach prywatnych zwracają uwagę na nasze braki, abyśmy nie mówili „wieloma językami”: w życiu innym, w teatrze innym, a przed kamerą – jeszcze innym. Musimy zdawać sobie sprawę, jaką wagę ma słowo. Przepraszam, ale nie zgadzam się z panem Zawodzińskim co do tego, że młodzież chce mówić. Oczywiście, chcemy żeby nas słuchano, mamy w sobie bardzo dużo energii i ekspresji, ale nie potrafimy mówić. Wydaje mi się, że największą uwagę trzeba zwracać właśnie na sposób, w jaki studenci porozumiewają się między sobą. Chodzi o pewną naturalność, którą potem przeniesiemy na scenę.

KRZYSZTOF GLOBISZ

Dziękuję, to bardzo cenne zdanie.

RAFAŁ SADOWSKI

Jestem studentem IV roku Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST. Scena jest połączeniem wielu elementów, dykcja jest jednym z nich. Student od samego początku odkłada dykcję na bok, skupiając się na emocjach, tematach. Na dwa-trzy dni przed premierą ktoś mówi: „Gdzie jest dykcja? Ja cię w ogóle nie słyszę! Dobrze grasz, ale co ty do mnie mówisz?”. Albo mam świetną dykcję, a ciało kłamie, całkowicie kłamie. Nie potrafimy łączyć pewnych elementów warsztatu. Wchodząc na scenę, jestem jeszcze pogubiony: tu coś zadziała, tu nie zadziała.

OLGA KATAFIASZ

Chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Kilka razy padło słowo „degradacja” – degradacja języka. Wydaje mi się, że powinniśmy przestać myśleć w kategoriach degradacji – zaszła pewna zmiana i lepiej już nie będzie. Myślmy o zmianie, w jakiej pojawiły się pewne ciekawe, a czasem trudne czy nawet niewłaściwe elementy.

KRZYSZTOF GLOBISZ

Odpowiem teraz na uwagi studentów, którzy powiedzieli dziś o problemie nieumiejętności „poskładania” poszczególnych elementów warsztatu, których ich uczymy. Otóż, to bardzo stary kłopot: kiedy muszę wejść na scenę, zatańczyć, i jeszcze coś powiedzieć – wszystko mi się rozsypuje. Trzeba zadać sobie pytanie: co ma być spoiwem wszystkich tych działań? Moja odpowiedź jest bardzo prosta: sens. Bo tylko sens może połączyć w całość wszystkie te elementy. Jeżeli nie wiecie, po co tańczyć i jednocześnie mówić, to nigdy nie zatańczycie i nie wygłosicie tekstu poprawnie. Natomiast jeśli wyjdziecie na scenę świadomi owego sensu, wszystko się połączy. Musimy znać znaczenie słów, które wypowiadamy, i działań, które podejmujemy. Nie „jak”, ale „po co”, „dlaczego”. Musimy uczyć pewnej świadomości i samoświadomości aktora.

GRAŻYNA MATYSZKIEWICZ

Chciałabym dodać jedno zdanie. Nawiązując do wypowiedzi pani Katafiasz – był taki moment w językoznawstwie polskim, że podzieliło się ono na dwie podstawowe specjalizacje, językoznawstwo opisowe i językoznawstwo normatywne. W tej chwili językoznawstwo normatywne umiera, istnieje tylko językoznawstwo opisowe, a językoznawcy nie udzielają nam odpowiedzi na nasze wątpliwości i problemy, tylko z miłością botanika

pochylają się nad każdym zjawiskiem językowym. Ja bardzo proszę, żebyśmy nie mylili degradacji z deprecjacją, bo język jednak ulega pewnym procesom, choćby dekompozycji, i jest dziś inaczej używany. Co nie znaczy, że my mamy ów proces odrzucać i potępiać, ale musimy zauważyć, że w tej chwili posługujemy się innym językiem, mieć do niego stosunek uważny, a nawet uczynić i zrobić z tego aktorski atut. Nie zastanawiamy się, czy to dobrze, czy niedobrze, bo pewnie przemiany będą postępowały i nie zatrzymamy tej fali. Co nie znaczy, że mam twierdzić, że owej fali nie ma. Nie pozwólmy zapędzić się do załka, w którym będziemy z dobrą wolą jedynie obserwowali pewne procesy, bo uważam, że mamy większą moc – protestowania przeciw pewnym sprawom. Inna sprawa, czy nasz głos zostanie wysłuchany...

BOŻENA SUCHOCKA

Chciałam jeszcze nawiązać do problemu łączenia wszystkich działań aktorskich w spójną całość. Powiem szczerze: studiując aktorstwo miałam poczucie kompletnej odrębności poszczególnych przedmiotów. Paradoksalnie, dopiero kiedy studiowałam reżyserię i musiałam pracować z innymi aktorami, odwoływać się do pewnych ćwiczeń, nagle okazało się, że wszystko się łączy. Teraz, prowadząc zajęcia, mam taką świadomość i zauważam jeszcze jeden problem. Przy pracy ze studentami zagranicznymi spostrzegłam, że polscy studenci nie zadają pytań, niekiedy bardzo konkretnych. Student Anglik czy Hindus, który jest intuicjonistą, idzie za pewnym rzuconym hasłem, ale w pewnym momencie zatrzymuje się i mówi: „Pani profesor, a to ćwiczenie do czego mi się w życiu przyda, jak ja mogę je wykorzystać w moim przyszłym zawodzie?”. Zadaje konkretne pytanie i ja muszę znać odpowiedź.

Jako osoba prowadząca przedmiot główny, powinnam nawiązywać do wszystkich innych przedmiotów. To ja powinnam dbać o to, żeby ćwiczenia z dykcji wdrażać w zajęcia ze sceny, żeby ruch sceniczny był czytelny i scena miała odpowiednią formę. Na mnie, jako nauczyciela przedmiotu głównego, spoczywa obowiązek wskazywania tych powiązań i asocjacji.

Uświadamiam studentom, czym jest studiowanie. To nie ślepe powtarzanie działań mistrzów czy pedagogów, ale świadomy wybór spośród ich propozycji.

BEATA GUCZAŁSKA

Odnoszę wrażenie, że żyjemy w pewnej utopii i za wysoko stawiamy sobie poprzeczkę. Nie jest możliwe w ciągu czterech lat studiów wykształcić aktora, który poradzi sobie wszędzie: w teatrze, w filmie, w telewizji. I wydaje mi się, że nigdy aktorstwo nie było tak trudne jak w XX wieku, bo do początków XX wieku teatr pewnej epoki był jednolity, a aktorstwa można się było szybko nauczyć, grało się po prostu tak, jak koledzy. Teraz młody aktor jest pod olbrzymią presją, jednego wieczoru gra w dramacie Wernera Schwaba, drugiego w *Księdzu Marku*, a kolejnego – w *Historyi o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim*. Musi się przestawić w myśleniu o postaci i teatrze w ogóle. Artyści innych dziedzin sztuki się specjalizują, od aktora wciąż wymaga się pełnej dyspozycji.

Co więc mamy robić? Jak uczyć? Musimy dać jakąś bazę, jakiś punkt startowy. Bardzo ważna jest różnorodność i to trzeba studentom uświadomić. Powinniśmy też pracować nad świadomością aktora, nad jego otwartością wobec uprawiania różnych modeli teatru.

KRZYSZTOF GLOBISZ

My musimy jak najwięcej proponować, a oni muszą dojrzałe i świadomie wybierać coś dla siebie – na tym polega studiowanie.

EWA KUTRYŚ

Wciąż pojawia się pytanie: dla kogo kształcimy? Przestańmy się nad tym zastanawiać, bo tego nie przewidzimy, tak jak przewidzieć nie możemy, do jakiej rzeczywistości wychowujemy swoje dzieci, co się wydarzy za dziesięć, piętnaście lat. Kształtujemy ludzi świadomych tego, w jakim świecie żyją i do jakiego chcą iść teatru. Zapewnijmy im niezbędne minimum warsztatowe i ogromną samoświadomość, ale pozostawmy wybór.

BOŻENA SUCHOCKA

Szkoła musi również nauczyć samodzielności, niezbędnej w tym zawodzie.

GRAŻYNA MATYSZKIEWICZ

Niezwykle istotne jest również, moim zdaniem, uświadomienie studentom, że oto dostają do rąk karty atutowe, którymi, rzecz jasna, nie od razu będą umieli zagrać, ale dzięki nim kiedyś pojawić się może magia. Nieustannie trzeba próbować, nieustannie trzeba się uczyć, ale nie możemy czuć się zobowiązani do nauczania pewnego modelu teatru, bo on po prostu nie istnieje.

AGNIESZKA MANDAT

Podsumowując, Wy – studenci – jesteście elitą bez względu na to, co będziecie kiedyś w życiu robić. Nie wolno Wam zapominać o tym, że swoją postawą tworzycie jakość niezwykle istotną dla nas wszystkich, dla – jakkolwiek patetycznie to zabrzmiało – narodu. Owa jakość zgubiła się w czasach po wojnie, podczas której ludzie stracili nie tylko bliskich, ale też autorytety i pogubili się. Potem nastąpiła epoka komunizmu, a teraz mamy

szansę zbudować swoją nową tożsamość. Wy macie dodatkowe atuty, czyli język i kulturę bycia, które powinniście pielęgnować, to od Was ludzie powinni się uczyć mówić pięknie, od Was powinni uczyć się norm zachowań. Dlatego musicie być silnymi osobowościami; jesteście przecież wyjątkowi, skoro studiujecie w szkołach teatralnych, skoro zostaliście obdarzeni talentem. Macie więc misję.

Wszystkim Państwu bardzo dziękuję za udział w dyskusji i do zobaczenia za rok.

Zapis dyskusji nie jest autoryzowany przez jej uczestników.

KRISTIN LINKLATER



Sztuka oddychania

TŁUMACZYŁA JÓZEFA ZAJĄC-JAMRÓZ

Uczę aktorów emisji głosu od pięćdziesięciu lat i mimo że wymagania wobec spektakli zmieniały się – dzisiejsi aktorzy muszą być bardziej wszechstronnie przystosowani do różnego rodzaju mediów – to fundamenty pozostają bez zmian. Pięćdziesiąt lat temu, pod kierunkiem Iris Waren w Academy of Music and Dramatic Art, poszukiwaliśmy brzmienia prawdy. Ideałem, do którego należy dążyć w treningu głosu, pozostaje wciąż próba wywołania tego charakterystycznego drżenia, gdy aktor mówi, a słuchacz, rozpoznając jego głos i współodczuwając z nim, doznaje wewnętrznych dreszczy.

Prawda i poczucie nieograniczonych możliwości pozostają najważniejszymi celami. Alchemia pobudzenia komunikacji jest mieszaniną emocji, intelektu i głosu. „Prima materia” to oddech. Z Iris Waren koncentrowaliśmy się na centrum przepony i odkryliśmy małe „ff” rytmu naturalnego oddechu. To wciąż jest moim punktem wyjścia. Następnie, dla celów roboczych, dziełę skomplikowaną topografię mechanizmu oddychania na:

- przeponę i splot słoneczny – dla zmysłowego i emocjonalnego kontaktu,
- podstawę miednicy i kość krzyżową – dla instynktu i wewnątrzcostnego wzmocnienia siły dźwięku.

Oczywiście, wszystko to dzieje się w ścisłej współpracy, odruchowo, mimowolnie. Przy pomocy własnej woli możemy tylko stworzyć twórcze warunki, misternie koordynujące działania, które służą jak najlepszej komunikacji. Innymi słowy – musimy przestać przeszkadzać naturalnemu procesowi.

Aktorzy muszą stać się świadomi wielu nieuświadomionych procesów, przebiegających w różnych częściach ciała i w psychice, żeby przygotować materiał do stworzenia postaci, którą grają. Nieświadomy proces oddychania stanowi najistotniejszy element poszerzania świadomości aktora. Na rozmaitych lekcjach aktorzy uczą się relaksu, dochodzenia do emocjonalnej prawdy, zaufania impulsom wyobraźni, słuchania siebie nawzajem i spontanicznej odpowiedzi. W takim treningu ich oddech „wpada” głębiej w ciała i głosy się

otwierają. Ale częściej aktorzy odkrywają, że emocje i uruchomienie własnej wyobraźni powoduje napięcie, kiedy próbują sprostać wymaganiom roli, którą czują w wyobraźni, ogarniają mentalnie, myślowo, ale nie mogą osiągnąć zamierzonych efektów. Głosy stają się chrapliwe, ostre, nieprzyjemne czy monotonne, bez ekspresji, i okazuje się, że trening głosu stanowi zasadniczą sprawę dla dalszego artystycznego rozwoju. Kiedy niedoświadczony aktor myśli, że jest spontaniczny i działa instynktownie, to jego reakcje prawie zawsze ograniczane są nawykami emocjonalnymi i wyobrażeniowymi, wynikającymi z własnych uwarunkowań. Na początku należy rozpoznać te nawyki w fizycznej i wokalne ekspresji. Następnie, owe blokady, ograniczenia muszą być usunięte, żeby odbudować ścieżki prowadzące do prawdziwego instynktu, prawdziwego impulsu i prawdziwej spontaniczności. Te ścieżki wiodą przez aparat odruchowego oddychania. Prawdziwy instynkt, prawdziwy impuls, prawdziwa spontaniczność prowadzą od znanych nam z przeszłości zachowań w kierunku czegoś nowego, niespodziewanego, świeżej kreatywności – w kierunku nieograniczonego aktorskiego Eldorado, w nieznane.

Celem dobrego treningu głosu dla aktorów jest NIE myśleć o swoim głosie w czasie grania. Trening powinien odbudować łączność pomiędzy głosem, językiem i odruchowymi impulsami myślowymi i uczuciowymi. Głos powstaje z oddechu. Usprawnienie sposobu operowania głosem oznacza usprawnienie procesu oddychania na najgłębszych poziomach odruchowego, neurofizjologicznego, psychofizycznego, umysłowo-cieleśnego funkcjonowania organizmu.

Każda wskazówka z zewnątrz czy też własna techniczna autokontrola, często wynikająca z przyzwyczajenia, przeszkadza w kon-

centracji aktora i zmniejsza autentyczność przekazu wewnętrznych psycho-emocjonalnych stanów. Głos dla aktora nie jest tylko instrumentem do umiejętnego „grania”, jest ludzkim instrumentem służącym do ujawniania niuansów i całej gamy ludzkiego doświadczenia. Oddychanie i technika operowania głosem są nie rzemiosłem i umiejętnością do nauczania i przyswojenia – są to uczucia i obrazy.

Oddech jest kluczem do odbudowania najgłębszej łączności impulsu z emocjami, wyobraźnią i – w ten sposób – z językiem.

Aktor musi osiąść wystarczającą świadomość mechanizmu bezwarunkowego oddychania i wzmocnić jego funkcje bez kontrolowania go. To oznacza oddech, który naturalnie i spontanicznie odpowiada na impulsy myślowe i uczuciowe, tak jak pierwotnie został stworzony. Gdy przyjrzymy się oddychaniu małego dziecka, zauważymy biologiczne impulsy rządzące jego oddechem. Oddychanie niemowlęcia jest arytmiczne. Kiedy głodne dziecko jest dostawiane do piersi, można zaobserwować w jego prawie przezroczystym ciele falujące drżenie, gdy oczekiwanie na zaspokojenie wzbudza w nim szybki, urywany oddech, zadyszkę. To pierwsze biologiczne doświadczenie odciska się w organizmie dziecka. W miarę rozwoju niemowlęcia, organizm przyswaja sobie stopniowo złożone, zmysłowe wrażenia i w końcu rejestruje rozmaite emocje, prowadzące stopniowo do zaspokojenia własnych potrzeb. Z czasem wychowanie wypiera naturę. Ekspresja spontanicznych uczuć musi być stłumiona w uporządkowanym społeczeństwie. W rodzinie i później, w szkole, nieświadomie podlegamy kontroli, która zaburza proces mimowolnego, naturalnego oddychania. Pierwszym niemowlę-

cym doświadczeniem neurofizjologicznym jest: „Ja oddycham, Ja żyję; Ja jęczę, Ja przetrwam”. Potem to podlega transformacji: „Jeżeli płaczę, to zginę – umrę; jeżeli wstrzymam oddech i stłumię to, co czuję, to przetrwam”.

Ale publiczność kocha aktorów wiarygodnych, nieskrępowanych przez konwenanse, żarliwych i z polotem, powiedzmy: prze-zroczystych. Jeżeli aktorzy chcą zadowolić widownię, muszą przejść przez głęboką, psychofizyczną odbudowę całego procesu komunikacji. Mogą nauczyć się wiele od niemowląt: zaobserwować, jak nieskończenie złożony mechanizm naturalnego oddychania, koordynowany organicznie, pozostaje poza naszą możliwością świadomej kontroli. Świadoma kontrola oddychania jest nieporadna w porównaniu z pracą wrażliwego i skomplikowanego centralnego systemu nerwowego. Możemy wpłynąć tylko na to, żeby „myśleć ciałem”, ale nie możemy do końca go kontrolować, nie redukując przy tym jego możliwości.

Jak możemy świadomie wpłynąć i aktywizować mięśnie oddechowe, kiedy wiemy, że przepona, będąca zasadniczym mięśniem oddechowym, nie może być poruszana naszą wolą? Neurolog Antonio Damasio w swojej książce *The Feeling of what Happens* pokazuje, że całe nasze autonomiczne funkcjonowanie (nazywa to „jądrem świadomości”, „core consciousness” – przyp. tłum.) przebiega nieustannym strumieniem czuciowych obrazów („sensory imagery” – przyp. tłum.): „Potrzeba tworzenia obrazów nigdy nie ustaje... Można powiedzieć, że obrazy są środkiem działania naszego umysłu”. Dla artystów, dla wykonawców [...] obrazy są kluczem i zasadniczą kwestią, angażującą mięśnie oddechowe w proces scenicznej

kreacji. Słowo „obraz” obejmuje wszystkie wrażenia czuciowe.

Ćwiczenia w zdobywaniu świadomości oddychania aktora odniosą sukces, kiedy połączenie wyobraźni, emocji, impulsu myślowego i oddechu stanie się tak naturalne jak u niemowlęcia. Aktorzy nie mogą myśleć o technice oddychania, kiedy grają. Oddech powinien być nieodłączną częścią procesu kreacji. To wymaga ćwiczeń, by osiągnąć upragniony rezultat. Po roku prowadzonych przeze mnie warsztatów głosowych, Patryk (jeden z ich uczestników – przyp. tłum.) przysłał mi sprawozdanie z postępów w pracy przy graniu małej roli w letnim spektaklu szekspirowskiego teatru: „...gdy pracowaliśmy nad głosem, czułem się bardzo dobrze – byłem «zadowolony», zarówno z odkrywania emocji, jak i ze względu na «formę» – czyli fizyczno-oddechowy mechanizm wypowiadania tekstu, ale wciąż czułem jakieś spięcie i ograniczenie w czasie zajęć, mimo że koncentrowałem się na oddechu i głosie. I tak, podczas premiery *Otella* (grałem Lodovica), w finałowej scenie, gdy przychodziłem do komnaty Desdemony i pytałem: «Where is this rash and most unfortunate man?», zauważyłem, że kiedy tylko zapytałem, poczułem napięcie w środku i naprawdę wstrzymałem oddech w oczekiwaniu na odpowiedź; napiąłem usta w rodzaj głupiego zagadkowego uśmiechu i pomyślałem: «Dlaczego tak robię? Kiedy pytam kogoś, to nie znaczy, że muszę swoje ciało i oddech wprawiać w stan paraliżu». Więc przeanalizowałem wszystko i byłem w stanie zlokalizować momenty w całym spektaklu *Otella*, w których tak się napiąłem, i grając Claudia w *Wiele hałasu o nic* czy w kolejnych przedstawieniach, moje ciało i głos, emocje były bardziej swobodne, gdy pozwoliłem sobie po prostu

naturalnie oddychać, bez zbędnego napięcia, nawet w momentach szczególnie intensywnych emocji. To taka podstawowa rzecz, ale jestem zdumiony, jak napięcie i przytrzymanie oddechu mogą się nagle pojawić”.

Jedyne, co Patryk musiał zrobić, to zaobserwować, gdzie przytrzymuje oddech i pozwolić sobie na uwolnienie go. Wtedy intelekt i uczucia były uwolnione, by opowiedzieć swoje historie. To smutne, że przytrzymywanie oddechu na scenie jest tak powszechne nawet wśród doświadczonych aktorów. Kiedy przytrzymujesz oddech, jesteś nieobecny, kiedy oddychasz swobodnie i naturalnie, jesteś w pełni obecny.

Rok ćwiczeń dał temu młodemu aktorowi fizyczną świadomość, która pozwoliła na znalezienie klucza do odblokowania napięcia – czyli oddychać i uwolnić jego sceniczne życie. Technika jest fizyczną świadomością na tyle głęboką, aby zaangażować proprioceptywne poziomy umysłowo-cielesnego funkcjonowania, i na tyle spójną dla aktora, że potrafi on skorygować swoje zachowanie na scenie nawet w trakcie spektaklu.

Patryk zdecydował, że nie będzie spinał się w środku, odrzucił obronne przyzwyczajenia. Jego propriocepcja przesłała alarmujący sygnał do świadomości o tym, co się zdarzyło, więc przy pomocy różnych świadomych myśli i dostępu do wypartych poziomów proprioceptyjnych mógł na nowo połączyć umysł z ciałem. To bardzo niezręczny opis delikatnego, krótkiego i wyrażanego procesu. Jego ciało było na tyle kinestetycznie wytrenowane, że mogło rozpoznać blokujące napięcie, wiedziało, jak odrzucić negatywne działania i przekierować je w stronę pozytywnej energii, czyli oddychania. Słowa „propriocepcja” i „kinestezja” („proprioception” i „kinesthesia” – przyp.

tłum.) nigdy nie pojawiły się w jego słowniku w czasie ćwiczeń, nie są zbyt przydatne w codziennych ćwiczeniach. Jego świadomość czuciowa utrzymywała się poprzez powtarzane ćwiczenia obrazowania, które zapadły głęboko w jego ciało. Dokładne, wewnętrzne, anatomiczne obrazowanie, w połączeniu z uruchomieniem bogatej estetycznej wyobraźni, musi zrekonstruować neurofizjologiczne kanały pomiędzy mózgiem a ciałem, tak jak to było nierozdzielne u dziecka, ale przez nabyte w procesie wychowania mechanizmy obronne zostało zakłócone.

Każdy przyzna, że wewnętrzne obrazowanie nie jest proste. Wiele osób czuje się dziwnie, gdy są poproszone o zamknięcie oczu i wyobrażenie sobie własnego szkieletu. Polecenie: „Wyobraź sobie ruch swojej przepony, kiedy oddychasz. Teraz odwzoruj ten ruch rękami, podnosząc je w kształt zdumiewającego wachlarza, balonów, naśladując wachlowanie meduzy, wydającej dźwięki w ruchu w górę i w dół”. Początkujący, po pierwsze, nie potrafią wyobrazić sobie ruchu w górę i w dół, który wciąga powietrze w głąb i uwalnia je, unosząc w górę. Stopniowo, wewnętrzne oko uczy się widzieć, jakby to było w ciemności, i stopniowo, wewnętrzny krajobraz rozświetla się tak, że przepona, kręgosłup, żebra, miednica, kość krzyżowa, guziczna i organy wewnętrzne stają się znajomym terytorium. Schemat anatomiczny przepony nie może służyć na początku jako cel uwalnianego oddychania, ponieważ naszym fizycznym doświadczeniem oddychania pozostaje wciąż ruch na zewnątrz i do środka, ruch mięśni brzucha do przodu i do tyłu. Muszą być przekazane dwie informacje:

- „Rozluźnij mięśnie brzucha”;
- „Wyobraź sobie wertykalny, pionowy ruch przepony”.

Pierwsze polecenie jest wykonywane świadomie, drugie wyraża się w działaniu cielesno-mentalnego oka.

Oto, jak ja przedstawiam proces zdobywania świadomości naturalnego oddychania.

Na początku pojawia się świadomość własnej cielesności, ze zwróceniem szczególnej uwagi na kręgosłup jako dwukierunkowy kanał przepływu informacji pomiędzy mózgiem a ciałem i istotne oparcie dla trzech głównych obszarów mięśni oddechowych: przepony, jamy brzusznej i przestrzeni międzyżebrowej. Potem, przez dłuższy czas koncentrujemy się wyłącznie na przeponie, jako na zasadniczym mięśniu oddechowym. Codzienna obserwacja rytmu naturalnego oddychania bez specjalnej kontroli, ingerowania czy oceniania – „dobrze” czy „źle”. Usta są lekko rozchylone, więc wydychane powietrze przechodzi przez wargi z małym dźwiękiem „ff”. Chodząc po klasie, kładę rękę na przedniej części brzucha każdego studenta i powtarzam: „Rozluźnij to – teraz rozluźnij tutaj – wyobraź sobie centrum przepony – ono opada, kiedy oddech wpływa – potem szybko oddech wydostaje się – następnie jest mała pauza, moment, kiedy nic się nie dzieje – potem czujesz oddech, który znów chce wejść i wszystko, co możesz zrobić to ULEC, poddać się tej potrzebie”. Mówię: „Nie musisz wykonywać wdechu powietrza, ono samo wpłynie”. Mówię: „Pozwól niech to się stanie – pozwól, żeby powietrze oddychało tobą”. Mówię: „Ja mogę poczuć, jak ty wydłużasz oddech, kontrolując go – kiedy jesteśmy zrelaksowani, nasze ciała potrzebują do życia niewielkiej ilości powietrza”.

Słowa „wdech” i „wydech” są wykluczone z naszego słownika. To są aktywne czasowniki, a przepona jest pasywnym mięśnieniem. W języku instrukcji do ćwiczeń musimy

zastąpić czasowniki kontrolujące czasownikami uwalniającymi. „Pozwól oddechowi wpłynąć”, „niech oddech wpada w ciebie”, „napelnij się impulsem westchnienia i niech to uwalnia”, „otwórz się na oddech i potem pozwól mu uciec”. Ten słownik stopniowo buduje mentalną wolność, przenikając przez nawyki obronne w ciele i w umyśle.

Świadome poddanie się nieświadomemu oddechowi może nieść ze sobą momenty strachu. Nawyki przytrzymywania i kontroli oddechu często ujawniają się chwilami lęku, kiedy ciało przypomina sobie, że to niebezpieczne czuć i ujawniać emocje. To smutne, że wiele z tych nawyków ma swoje źródło w nieprzyjemnych doświadczeniach z dzieciństwa.

Czterdziestoletnia Louisa powiedziała: „Pamiętam, jak poprosiłaś mnie, żebym zrelaksowała się, oddychała, rozluźniła szczękę i jak ten fakt, żeby pozwolić, by oddech tylko «był», obudził emocje, tak zduszone, że wszystkie moje mięśnie nauczyły się tego tłumienia. Usłyszałam coś, jakby nowy głos. To nie był mój normalny głos, ale jakby bardziej żywy, brzmiał bardziej ekstrawertycznie, bez wysiłku, w połączeniu z moją potrzebą komunikacji. Poczułam, jak otworzyło się moje serce. Koncentracja na moim oddechu była dla mnie lekarstwem na strach”.

Bardzo często, gdy ktoś wchodzi w głęboki relaks i oddech głębiej wpada w ciało, zaczynają płynąć łzy. Nie ma bezpośredniego powodu do płaczu – to głęboka ulga dla ciała, uwolnienie go od jego nawyków kontroli i pozwolenie, by emocje i oddech znów nawiązały łączność, tak jak były do tego przeznaczone. Obraz splotu słonecznego jako centrum przepony, wewnętrznego słońca, gorącego i złotego, pomaga doświadczyć uczucia przyjemności i bezpieczeństwa,

rozpoczyna proces doświadczania emocji w jedności z oddechem, tak, jakby mózg znajdował się w jamie brzusznej.

Od małego „ff” rytmu naturalnego oddychania poczujesz westchnienie. Potrzebujemy westchnąć. Kiedy wzdychamy, doświadczamy organicznego impulsu, który potrzebuje WIĘCEJ. Ciało potrzebuje więcej tlenu. I teraz nasze ćwiczenia oddechowe obejmują wzdychanie. Westchnienie jest wielkim impulsem. Westchnienie jest zwykle przyjemne. Nawet jeśli wypełnia je smutek, stanowi również uwolnienie tego smutku, który może być wyrażony – i to rodzaj przyjemności. Wprowadzanie westchnienia do różnych części ciała rozpoczyna poszukiwania emocjonalnej akceptacji siebie, siły oddechu, i eksplorację własnych możliwości.

Kiedy leżymy na podłodze w diagonalnym rozciągnięciu czy w innej relaksującej pozycji, zaczynamy wzbudzać oddech w podudziu, by przechodząc przez mięśnie lędźwiowe, drogą przez kręgi lędźwiowe dojść do kości miednicy. Przekazywanie impulsu westchnienia głęboko w kości biodrowe i kości miednicy nie oznacza oczywiście, że kości realnie oddychają, ale nasz impuls pobudza do działania mięśnie podudzia, które przebiegają od przepony przez kręgosłup lędźwiowy do mięśni miednicy, pobudzając krzyżowe i seksualne centrum nerwowe. Związki te są pierwotne i instynktowne. Impuls westchnienia, który przemieszcza się przez intymne rejony, wprowadza ogromną objętość powietrza do płuc i uwalnia, poprzez całe ciało, uśpioną energię. To oznacza, że obraz może wywołać doświadczenie oddychania bardziej niż zwykle medyczne wytłumaczenie.

Haerry – utalentowana koreańska aktorka – tak opisała swoje poszukiwania w dzie-

zinie pogłębiania oddechu: „Pamiętam, że po raz pierwszy poczułam pęd powietrza wchodzący w moje ciało. To było na pierwszym roku w Columbii. Podchodząc do tego ćwiczenia, potraktowałam je dosłownie i wyobrażałam sobie swoje ciało od środka. Zawsze myślałam, że moje ciało jest zbite, wypełnione organami, mięśniami i resztą. Po godzinie ćwiczeń na podłodze wywołałaś w nas obraz gardła, otwierającego się w dół w diagonalnym rozciągnięcia ciała. Wyobrażając je sobie, nagle poczułam pustkę w głowie, dosłowność tego obrazu w ciele. To pozwoliło mi uwolnić wielki oddech, spadł ze mnie ciężar i poczułam się podekscytowana. I wtedy, jak świeży wodosпад, wpadł pęd powietrza – nigdy jeszcze czegoś takiego nie doświadczyłam. Wiem, że gdybym chciała racjonalnie wyjaśnić, jak brać głęboki oddech, nigdy by się tak nie stało, dlatego że wszyscy moi nauczyciele mówili mi wcześniej: «Po prostu oddychaj głębiej i bierz więcej powietrza» i taka wskazówka nie była skuteczna. Tylko raz moje ciało doświadczyło tego – dowiedziałam się, że mojego oddechu nie można kontrolować tylko racjonalnie”.

Alison, która początkowo ćwiczyła taniec, opowiada: „Najbardziej kłopotliwym momentem w pracy nad oddechem było odkrycie, jak dużo przestrzeni oddechowej jest w miednicy. Nie wiem, czy mogę wskazać moment, w którym to odkryłam, ale za każdym razem, kiedy kucam w czasie ćwiczeń czy siedzę, trzymając ręce na kościach piszczelowych i kołyszę się na kościach pośladkowych, czuję to cudowne, nawet erotyczne poszerzenie całej mojej miednicy.

Wyobrazenie, że moje westchnienie sięga tak głęboko w dół i uzmysłwienie sobie, że głos może się tam zaczynać i wyrażać mnie z tego miejsca, było kompletnie nowym

doznaniem. Najlepszym sposobem opisania tego jest ocean – uczucie fal oddechu przyplływających i opuszczających bez wysiłku moje wnętrze”.

I teraz znów Louisa: „To było długie ćwiczenie *arpeggios*, zmiany pozycji, różne dźwięki skali w dół i w górę [...], i absolutnie nie podobał mi się mój głos. Czułam się zablokowana, było tyle napięcia. Czułam się okropnie, bo mi się nie udawało. Ale postanowiłam, że skupię się całkowicie na oddychaniu, nie żeby wydawać piękne dźwięki, ale wzdychać, wyrzucać je z siebie, nie przejmując się rezultatem. Pozwoliłam, żeby dźwięk pianina wpadał głębiej do brzucha i wychodził na zewnątrz bez wysiłku, zgodnie z twoją instrukcją. Stopniowo zaczęło mi się podobać to ćwiczenie. Tak długo, jak koncentrowałam się na westchnieniach, mój głos znajdował coraz to inne ścieżki, nowe miejsca rezonansu. Nie mogłam przestać. Koncentracja na oddechu, a nie na rezultacie, jakim jest dźwięk, była niezwykle pomocna, zwłaszcza kiedy brałam wysokie dźwięki. [...] one wtedy tak łatwo mi przyszły”.

Wzdychanie w wielu zapożyczonych z jogi pozycjach, na cztery z rozciąganiem żeber, z kołysaniem ramionami i *arpeggios* stopniowo uelastycznia wszystkie części aparatu oddechowego. Małe westchnienie, średnie, duże, głębokie westchnienie pozwala przygotować aparat oddechowy do doświadczenia, krótkiej myśli, która inicjuje krótki oddech, średnia myśl inspiruje średni oddech, i ciągi myślowe, które wzbudzają głęboki, duży oddech. Kiedy mówimy, oddech jest myślą. Kiedy system oddechowy jest wyćwiczony w dużym westchnieniu przyjemnej ulgi, może odpowiadać na duże impulsy skali żalu, przerażenia, wciąż opierając się na zasadzie uwolnienia. Jaka ulga dla Lira

ryczeć z wściekłości na morzu! Jaka ulga dla Edypa wykrzyczeć swój ból! Co za ulga dla Konstancji oplakiwać syna!

Kiedy emocje są wielkie i myśli długie, system oddechowy odpowiada na to, poszerzając możliwości płuc. Przepona opada głębiej i klatka piersiowa otwiera się widocznie. Ruch żeber – w tył i na boki – można najpełniej odczuć leżąc na brzuchu z twarzą do ziemi. W czasie wdechu część łędźwiowa kręgosłupa jakby się wydłuża, podczas gdy kość guziczna porusza się w dół w kierunku podłogi i możemy poczuć, jak dolne żebra się rozszerzają. Polecenie: „plecy – brzuch – bok – żebra”, w czasie każdego dużego wdechu – myśli, przywraca aktywność układu oddychania. Tak długo, jak impuls myślowy jest precyzyjny i jasny, wydech będzie odpowiadał z łatwością na niego, dostosowując się do realizacji zadania, zachęcając: „Wyrzuć z siebie, westchnij, nie trzymaj w sobie, otwórz się na oddech wchodzący, pozwól myśli wejść głębiej, uwolnij myśl”. To jest przyjemne dla myśli, gdy kontroluje ją oddech, więc pozwala, by trwał tak długo, jak to jest konieczne. Oddech jest wtedy taki, jak należy. Kiedy czuciowo-limbiczna łączność jest odbudowana, aktor całym sobą odczuwa przyjemność.

Odwoluję się do terminu „czuciowo-limbiczny”, ponieważ emocjonalna część mózgu znajduje się w komórkach pnia mózgu, w jądrze migdałowatym – części limbicznej. Równocześnie z odkrywaniem świadomości wolności odruchowego oddechu, odnawia się jedność zmysłowego czucia z impulsem emocjonalnym. To staje się nowym doświadczeniem naturalnego oddychania.

Nieefektywne jest używanie w pracy nad oddechem określeń: KONTROLA oddechu, PODPARCIE oddechowe czy KIEROWANIE

(STEROWANIE) oddechem. Postęp nauki pokazuje (z wykorzystaniem na przykład obrazu ultradźwiękowego), że wiele mięśni niezwiązanych bezpośrednio z oddychaniem angażuje się w ten proces. Warto odnotowania jest to, że mięśnie te podejmują działanie naturalnie, same z siebie, odruchowo, jeżeli nastąpi integracja psycho-fizycznych procesów. Wykorzystanie takiej wiedzy anatomicznej, by kontrolować oddech i sposób wydobywania dźwięku – jest nieproduktywne, ponieważ zakłóca delikatne czuciowo-limbiczne połączenia.

Susan, która szkoliła się jako przyszły nauczyciel głosu, tak zrelacjonowała proces poszerzania oddechu w swojej klasie: „Chciałam, żeby moi studenci pomyśleli o sobie jako o «płucnym atlecie» – określenie to zaczerpnęłam od kogoś, kto uczył śpiewaków wokalne anatomii. Ty skorygowałam moje myślenie, proponując określenie «płucny artysta» jako odpowiedniejsze. Po zastanowieniu się nad tym, twoja nazwa wyzaraowała o wiele lepszy obraz pracy nad muskulaturą nieświadomego oddychania. Słowo artysta w jednej z definicji określane jest jako «ktoś, kto robi coś bardzo umiejętnie i kreatywnie». Z pewnością, doskonalenie naszych możliwości uruchamiania wyobraźni w kierunku stymulowania przestrzeni międzybrowowej jest kreatywną umiejętnością. Od golfa, parasoli, elastycznych opasek, próżni i trampolin do troli żyjących pod mostami kości żebrowych, obrazy myślowe naprawdę działają na nasze ciało. Można być płucnym artystą – to znaczy stymulować czy być stymulowanym przez twórcze myślenie, które pobudza do działania, aktywizuje nasz mimowolny system oddechowy”.

Muszę zakończyć ostrzeżeniem: obrazy mają moc, a wyobraźnia tym bardziej.

Obrazy i wyobraźnia niosą ze sobą zarówno kreacyjną, jak i destrukcyjną siłę. Przez lata odkrywałam metodą prób i błędów, jak ważne jest dla nauczyciela nieustanne sprawdzanie, jak studenci reagują na moje wskazówki. Zwykłam posługiwać się w czasie relaksujących ćwiczeń na podłodze obrazem: „Wyobraź sobie mięśnie, ciało i skórę topniejącą i rozpuszczającą kości” do czasu, kiedy jeden student powiedział mi, że miał wizję potwornych obrazów Hirosimy. Jeden z moich nauczycieli opowiedział mi, że kiedy grupa została poproszona o wyobrażenie sobie, że są kostkami masła, które gorące słońce pali i wtapia w ziemię (był to relaks z zamkniętymi oczami), wtedy pewien student uderzył z łoskotem głową o podłogę i wyszedł.

Słyszałam też o nauczycielu, który do wyobrażenia odczucia pustych, napelniających się ponownie płuc, skłaniał studentów (leżących z zamkniętymi oczami) wprowadzając obraz walącego się i miażdżącego ich ciała budynku. To nie jest dobre. Istnieją obrazy twórcze, inspirujące, które ożywiają wyobraźnię, służą poszerzeniu świadomości siebie w całej pracy nad oddechem, ale są też szokujące i nieefektywne.

Ćwiczenie obrazowania, wyobraźni, organicznego oddychania – służy spektaklowi teatralnemu. Szekspir zachęca nas i przekonuje o potrzebie i konieczności takiej pracy: „Dźwigać musimy smutnych czasów brzemień, Mówiąc bez fałszu to, co w sercu drzemie”¹ („Speak what we feel, not what we ought to say”),

„Ja milczeć, panie? Nie, ja mówić będę, Tak głośno jak wiatr północny. Niech niebo, Ludzie, szatany, wszystkie moce świata, Wołają na mnie: «Milcz», ja mówić będę”² („I will speak, as liberal as the north. Let heaven, and man, and devils, let them all,

All, all cry shame upon me, yet I'll speak").

I w odpowiedzi na nakaz uspokojenia się Konstancja mówi:

„Nie, nigdy,

Nie mogę, póki mam dość tchu, by wołać.

O, gdyby język mój był w ustach gromu!

Namiętność moja wstrząsnęłaby światem”³

(„No, no, I will not, having breath to cry.

O that my tongue were in the thunder's

mouth,

Then with a passion would I shake the world”).

Tekst stanowił materiał pomocniczy do zajęć ze studentami (przyp. tłum.).

¹ William Szekspir, *Król Lear*, tłum. Maciej Słomczyński, Warszawa 2005, s. 146; kwestia Edgara (akt V, scena 3).

² William Szekspir, *Otello*, tłum. Józef Paszkowski, [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, t. VI, *Tragedie*, s. 450; kwestia Emilii (akt V, scena 2).

³ William Szekspir, *Żywot i śmierć króla Jana*, tłum. Maciej Słomczyński, Warszawa 2005, s. 54 (akt III, scena 4).

Kristin Linklater urodziła się w Szkocji, ukończyła London Academy of Music and Dramatic Art. Jest aktorką, reżyserem, pedagogiem. W 1963 roku wyjechała do Stanów Zjednoczonych; w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych współpracowała z awangardowymi grupami teatralnymi: Petera Brooka, Josepha Chakina, Andre Gregory'ego i innych. W 1997 roku założyła wspólnie z Tiną Packer Shakespeare & Company w Lenox, a w 1990 roku w Bostonie, wspólnie z Carol Gilligan, Company of Women and Girls, prowadząc warsztaty i wystawiając w kobiecej obsadzie *Henryka V* i *Króla Leara*.

Od 1997 roku jest profesorem w Theatre Arts w Columbia University w Nowym Jorku, na Wydziale Aktorskim, gdzie na trzyletnich profesjonalnych studiach uczy emisji głosu i wymowy wykorzystując teksty Williama Szekspira. Opublikowała: *Freeing the Natural Voice. Imagery and Art in the Practice of Voice and Language* (pierwsze wydanie w 1976 roku, w 2006 – drugie wydanie poprawione i poszerzone, wydawnictwo Drama Publisher. Książka została przetłumaczona na język niemiecki i rosyjski) i *Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text* (wydawnictwo Theatre Communications Group, 1992) i wiele artykułów dotyczących emisji głosu. Prowadzi warsztaty głosowe w Ameryce, Europie i Rosji.

Informacje o Kristin Linklater dostępne są również na stronie: www.kristinlinklater.com.

JÓZEFA ZAJĄC-JAMRÓZ

Ciało i wyobrażenia

Praktyczne aspekty metody pracy nad
głosem Kristin Linklater w programie
nauczania na wydziale aktorskim
w Columbia University

Niniejszy artykuł jest opisem doświadczeń zebranych w czasie mojego pięciomiesięcznego pobytu na stypendium naukowym Fundacji Fulbrighta w Columbia University, gdzie, jako obserwator, uczestniczyłam w zajęciach prowadzonych przez profesor Kristin Linklater w semestrze zimowym 2007/2008. Przedstawiam wybrane aspekty wykorzystania metody profesor Linklater w nauczaniu przedmiotu „Głos i tekst”, na I roku wydziału aktorskiego, i „Głos i Szekspir”, na II roku. Jest to wstęp do większego opracowania analitycznego, poświęconego tej metodzie.

Metoda

Najistotniejszym elementem metody profesor Linklater jest połączenie pracy mentalnej, wyobraźni, z treningiem fizycznym w celu dotarcia do naturalnej, spontanicznej kreatywności i tym samym – do zwiększenia możliwości głosowych aktora. Takie podejście do procesów zachodzących w ciele można wpisać w nurt holistycznego (z gr.

holos – cały) myślenia o naturze ludzkiej. Metoda zakłada, że każdy człowiek rodząc się dysponuje głosem o skali około trzech-czterech oktaw, jednak pod wpływem środowiska, rodziny, wychowania, edukacji czy własnych nawyków myślowych te naturalne możliwości ekspresji są ograniczane. Przygotowanie aktora do pracy scenicznej powinno więc prowadzić do emocjonalnej, intelektualnej i fizycznej regeneracji, „uwolnienia” blokujących napięć mięśniowych w całym ciele, by umożliwić dotarcie do emocji i spontaniczności. Trening zaczyna się od kręgosłupa, rozluźnienia mięśni, poczucia wibracji dźwięku w rozluźnionym ciele („touch the sound”), rozluźnienia szczęki, języka, uelastycznienia podniebienia miękkiego, by dojść do pracy nad rezonatorami w ciele i artykulacją. W swoich ćwiczeniach głosu profesor Linklater wykorzystuje elementy techniki Alexandra, różnego rodzaju ćwiczenia relaksacyjne z oddechem i wydawaniem dźwięku, elementy ćwiczeń Michaiła Czechowa, wizualizację i elementy techniki ruchu Feldenkraisa.

Z metodą Kristin Linklater zetknęłam się po raz pierwszy, uczestnicząc w warsztatach głosowych prowadzonych w naszej uczelni przez Thomasa Butsa – jednego z członków licznej międzynarodowej grupy licencjonowanych nauczycieli owej metody¹. To doświadczenie było bardzo inspirujące. Ucząc wymowy scenicznej od kilkunastu lat, przekonuję studentów, by, jak pisał Miron Białoszewski, „uwierzyli w słowo” i szukam metod, które pomogą w rozwiązywaniu problemów artykulacyjnych, z jakimi spotykam się na co dzień.

W całym ciele aktora odbywa się proces związany z przekazem tekstu, od impulsu myślowego, przez oddech, który jest siłą napędową słowa, fonację – do artykulacji. Uczenie wymowy scenicznej wymaga więc uświadomienia miejsca artykulacji w całym tym procesie i stosowania ćwiczeń, które pomogą połączyć poszczególne elementy, by uzyskać świadomość „słowa wyrazistego”. Metoda Linklater dostarcza instrumentów do takiej pracy. Podczas warsztatów z Tomaszem Butsem ja sama, na własnym ciele, poczułam konieczność większego zwrócenia uwagi na ćwiczenia kręgosłupa; poczułam, jak napięcie mięśni może przeszkadzać w komunikacji oraz jak oddech i emisja głosu, bardziej niż myślałam, są ze sobą powiązane. Użyłam określenia „poczułam”, bo to słowo – wydaje mi się – odwołuje się do doznań zmysłowych, tak często przywoływanych i istotnych w metodzie pracy nad głosem Kristin Linklater.

Kilkudniowe warsztaty pozwoliły mi na pobieżne, praktyczne zapoznanie się z ową techniką, ale już wtedy zauważyłam, że pogłębienie wiedzy na temat odblokowywania napięć w ciele i docierania do głębszych przyczyn problemów artykulacyjnych związanych z oddychaniem, emisją głosu czy całą sferą emocjonalną, i aktywizowanie

wyobraźni pomoże mi w pracy dydaktycznej i własnej praktyce teatralnej. Znalazłam także w tej metodzie wpływy myśli Jerzego Grotowskiego na temat techniki aktora, „ucieleśniania roli”, „uwolnienia” ciała aktora od psychofizycznych napięć². Metoda Linklater rozwija tę myśl, wzbogacając ją o cały system ćwiczeń, wprowadzających krok po kroku w tajniki warsztatu aktora.

Zafascynowało mnie odkrycie bliskości koncepcji Kristin Linklater z ideami Mieczysława Kotlarczyka, który w *Sztuce żywego słowa*³, w III części, poświęconej Magii, zajmuje się kwestią „działania słowem”, czyli wpływu specyficznych wibracji głosu na widza w teatrze, i dostrzega „słowo” w kontekście „muzyki kosmosu”. Moje, początkowo przeczuwane, związki z myślą Kotlarczyka potwierdziły się, gdy przeczytałam książki Linklater. Jeden z rozdziałów *Freeing the Shakespeare's Voice*, zatytułowany *Organically, Cosmically and Etymologically Speaking*, odnosi się do elżbietańskiego rozumienia natury ludzkiej jako mikrokosmicznego modelu kosmosu, co jest oczywiście nieodłącznie związane ze sposobem myślenia i przekazywania tekstu Szekspira, ale też – poprzez ćwiczenia łączące wizualizację znaczenia słowa z oddechem – może doprowadzić do „kreatywnego zderzenia” w ciele aktora. Wykorzystanie twórczości Szekspira (sonetów, monologów ze sztuk) do ćwiczeń sprawdza wszechstronnie stopień opanowania warsztatu aktora.

Program zajęć profesor
Linklater na wydziale aktorskim
Columbia University

Semestr jesienny 2007 w Columbia University rozpoczyna się 1 września i trwa do połowy grudnia, kiedy to odbywają się otwarte prezentacje, które są podsumowa-

niem pracy. Zajęcia profesor Linklater „Głos i tekst” i „Głos i Szekspir” odbywają się dwa razy w tygodniu (po trzy godziny), zarówno na I, jak i na II roku, i są uzupełniane zajęciami profesor Andrei Haring, licencjonowanej nauczycielki metody, w takim samym wymiarze. Są to podstawowe zajęcia warsztatowe. Przedmioty „Głos i tekst”, „Głos i Szekspir” łączą zagadnienia związane z oddechem, emisją i artykulacją z tekstem. Na II roku studenci dodatkowo raz w tygodniu uczestniczą w zajęciach z „Wymowy” („Speech”), które obejmują zagadnienia artykulacyjne, głównie związane z fonetyką oraz różnicami akcentów i wymowy języka angielskiego (brytyjski, irlandzki, amerykański), omawianymi na przykładach z literatury teatralnej. Studenci II i III roku, a od połowy semestru także I roku, uczestniczą dodatkowo dwa razy w tygodniu w czterdziestopięciominutowych rozgrzewkach, prowadzonych przez profesor Linklater. Mają one na celu przygotowanie do zajęć.

Bardzo interesujące było dla mnie obserwowanie, jak za każdym razem ćwiczenia – łączące relaksację, uświadomienie napięć w ciele, z uwzględnieniem kręgosłupa, postawy ciała, muskulatury oddechowej, aktywizacja wyobraźni i różnego rodzaju mruczenie, rozśpiewanie⁴, wspólne śpiewanie prostych melodii, kanonów, ćwiczenia artykulacyjne i tak dalej – doprowadzały w efekcie do podniesienia poziomu energetycznego grupy i okazywały się skuteczną drogą do uzyskania gotowości do zajęć. Istotna była praca mentalna studentów, odpowiedź na pytanie: „Jak DZIŚ się czujesz, co DZIŚ zauważasz w swoim ciele? Jaki rodzaj napięcia?”. Każda taka „rozgrzewka” była swoistym, za każdym razem innym, niepowtarzalnym „spektaklem”, budującym pozytywną aktywność.

„Głos i tekst” – I rok

Niemożliwe jest opisanie w krótkim artykule przebiegu zajęć i ćwiczeń z całego semestru. Skoncentruję się na tych, które, moim zdaniem, uruchamiały wyobraźnię studenta i włączały ją w proces pracy nad szeroko pojętym warsztatem aktora.

Grupa studentów I roku liczy osiemnaście osób. Z zachwytem obserwowałam (a właściwie miałam wrażenie, że podglądałam, niezauważana przez studentów), jak poważnie podchodzili do zajęć i koncentrowali się na każdym ćwiczeniu. Nie zdarzały się spóźnienia czy zwolnienia z zajęć, wszystkie wskazówki realizowano z pełnym zaangażowaniem i dyscypliną. Profesor Linklater cieszy się niekwestionowanym autorytetem wśród studentów, czego nie podważa zwyczaj mówienia sobie po imieniu. Mogłam też zauważyć, że praca w wielokulturowej grupie (studenci pochodzili z Wenezueli, Korei, Ameryki, Wielkiej Brytanii) wymagała zarówno ze strony studentów, jak i profesor Linklater, pełnego szacunku podejścia do każdego, a obserwowanie tych relacji było bardzo ciekawym doświadczeniem, pozwalającym mi szerzej spojrzeć na kwestie współpracy w grupie i kwestie budowania porozumienia.

Okazało się także, że problemy artykulacyjne są podobne pod każdą szerokością geograficzną.

Program zajęć na I roku obejmuje podstawy warsztatu aktora, opisane w książce profesor Linklater *Freeing the Natural Voice*, która jest dla studentów główną pomocą naukową. W I semestrze studenci poznają stopniowo ćwiczenia, od pocucia oddechu w ciele, „uwolnienia” dźwięku, do wypowiedzenia osiemnastu sylab japońskiego wiersza haiku.

Zajęcia zwykle zaczynały się od krótkiej rozmowy, związanej z bieżącymi sprawa-

mi, wyjaśnianiem kwestii teoretycznych czy omawianiem wątpliwości. Studenci amerykańscy nie tylko w czasie tych wstępnych rozmów, ale często podczas ćwiczeń, ujawniali łatwość mówienia o swoich emocjach i nazywania procesów, które zauważają w swoim ciele. Mówili o swojej niepewności, pojawiających się napięciach, o pogubieniu się, tremie. Wydaje mi się, że nabywanie takiej umiejętności rozmowy o tym, co się czuje we własnym ciele, ale też mówienia o mięśniach, kościach, anatomii – daje możliwość koncentracji na tym, czego fizycznie doświadcza student, prowadzi do indywidualnych poszukiwań własnych ograniczeń warsztatowych, akceptacji siebie, świadomości swojego ciała i, w rezultacie, większego otwarcia się na komunikowanie. Z drugiej strony, umiejętność zadawania pytań przez panią profesor, wysłuchiwanie opinii bez oceniania ich – otwiera możliwości, by przekraczać w sobie to, co blokuje i utrudnia. Język metafory, porównań, którym posługuje się Kristin Linklater (a który przejmują od niej studenci) i nieustanne odwoływanie się do wyobraźni są, moim zdaniem, istotnym elementem służącym procesowi dydaktycznemu. Posługiwanie się „obrazowaniem” jest przecież podstawowym narzędziem w metodzie Kristin Linklater, a studenci uczą się tego od niej.

Na jednych z pierwszych zajęć studenci rysują rysunki, które mają przedstawiać ich głos²: jak obecnie go czują i o jakim idealnym głosie marzą. Potem, wzajemnie interpretują te rysunki używając skojarzeń, obrazów, a słowa użyte przez kolegów stają się tworzywem do napisania wiersza o swoim głosie. To ćwiczenie w istotny sposób wpływa, w mojej opinii, na analizę punktu wyjścia, od którego zaczyna się praca nad własnym warsztatem, ale równocześnie ukazuje cel tej pracy, który studenci sami sobie wyznaczają.

Podobnie kreatywny charakter miało zadanie napisania „poematu o zmysłach”, na podstawie realnego doświadczenia zmysłowych przyjemności. Polecenie brzmiało, by doświadczalnie odczuć zmysłowe przyjemności (na przykład leżąc w ciepłej pachnącej kąpieli, przy świecach, jedząc kawałek czekolady przy ulubionej muzyce) i potem, bez specjalnego analizowania czy namysłu, zapisać pojawiające się słowa. Innym zadaniem było napisanie krótkiej scenki – dialogu, bez didaskaliów, pomiędzy trzema postaciami zwierząt odkrytych w sobie (chodziło o mentalne i fizyczne odkrycie w sobie zwierzęcia). Pierwsze zwierzę pojawiało się jako skojarzenie z wyolbrzymienia napięcia w ciele, drugie miało być przeciwieństwem pierwszego, a trzecie – bajkowym, mitycznym.

Każdy student stawał się autorem, a potem, na zajęciach, reżyserem takiej scenki. Wybrani przez niego koledzy najpierw ćwiczyli ruch zwierzęcia z dźwiękiem, a autor-reżyser korygował zachowanie postaci na scenie. Potem, kolejne trzy osoby stawiały się „głosami” zwierząt, szepcząc tekst za plecami aktora, który wcielał się w postać. Osoby grające role zwierząt nie znały wcześniej tekstu, swoje kwestie słyszały i interpretowały „na gorąco”, a jedyna uwaga, jaką wszyscy dostali, polegała na „wydłużaniu” słów. Operując dźwiękiem, który wcześniej, w działaniu fizycznym, odkryli, mogli połączyć ten dźwięk z tekstem. Na każdych zajęciach studenci występowali w rolach Gołębia, Wiewiórki, Pingwina, Zielonego Węża, Potwora z Loch Ness, Yeti, Skrzydlatego Smoka, Kraba, Muchy, Żółwia, Bestii, Pandy, Psa i innych stworzeń. Rozgrywały się zwierzęce tragedie, dramaty i sceny miłosne. Potem omawiano ćwiczenie. Studenci mówili o swoich odczuciach, gdy wcielali się w role nie znając tekstu, a autor scenki mógł przekonać się, w jaki spo-

sób aktorzy zrealizowali jego wyobrażenia i dokonać autoanalizy. Ćwiczenie pozwalało poczuć w ciele „zwierzęcą energię” i inne niż w codziennym życiu poziomy dźwięków. To bardzo istotne, zwłaszcza na początkowym etapie procesu „myślenia ciałem”, kiedy tak trudno zrozumieć studentowi różnicę pomiędzy prawdą własnego samopoczucia a prawdą ekspresji scenicznej.

Równolegle studenci cały czas pracowali nad kolejnymi etapami procesów emisyjnych. Ćwiczenie nad przepołą polegało na tym, że grupa trzymając ogromną kolorową płachtę, jakby czaszę spadochronu, poruszała nią, próbując podrzucić leżącą w niej piłeczkę. Celem było doświadczenie niewielkiego wysiłku, który trzeba włożyć, by podrzucić przedmiot – wydać dźwięk, „uwolnić oddech”. Różnego rodzaju ziewanie, rozciąganie mięśni – na podłodze czy w parach, by poczuć wibrację w ciele partnera, poczuć „westchnienie uwolnienia” czy wyobrażenie pociągu dźwięku – oddechu, który przejeżdża, „przepływa” z dźwiękiem „haa mmmm...” po kręgosłupie, w pozycji klęczenia z rękami na podłodze; ćwiczenia rozluźniające język, „smakowanie” samogłosek na różnych poziomach w ciele i wiele innych zadań, które wykonywali studenci pozwalały DOŚWIADCZYĆ, ODKRYĆ i POCZUĆ CIAŁO oraz przygotować je na tekst poezji haiku – kilkunastu sylab, w jakich pojawiają się trzy obrazy, wywołujące trzy emocjonalne stany w ciele, czyli upraszczając – trzy „tony dźwięku”. Cały program ćwiczeń Kristin Linklater służy przygotowaniu ciała, umysłu i intelektu do powiedzenia TEKSTU⁶, a tekst poetycki pani profesor sytuuje pomiędzy prozą a śpiewem.

W semestrze zimowym I roku skondensowana, krótka forma japońskiego wiersza haiku stanowi doskonale podsumowanie pierwszego etapu pracy, bo pozwala prze-

łamać rutynę, z jaką studenci podchodzą do tekstu. Zawrzeć w trzech liniijkach trzy różne obrazy, pozwolić, by narodziły się w ciele i były „zaskoczeniem” dla samego mówiącego, a jednocześnie aby nastąpiła całkowita identyfikacja emocjonalna i dźwiękowa z tekstem – to trudne wyzwanie. Studenci opisują sytuację, w której mógł powstać tekst wiersza, przenosząc akcję do XVI- czy XVII-wiecznej Japonii, fantazując na temat realiów, pobudzając wyobraźnię. Odpowiadają sobie na pytania o towarzyszące tym sytuacjom emocje, czyli jaki podwyższony stan emocjonalny skłonił poetę do napisania kilku liniijek. Poszczególne słowa tekstu stają się tematem malowania w myśli obrazów, wizualizacji, by potem opowiedzieć sobie w parach o tym, jak różne skojarzenia wywołują w nas słowa: „droga”, „morze”, „wierzba” i inne. Ćwiczenia łączą wydawanie dźwięku z różnych części ciała i – w związku z tym – na różnych poziomach „emocjonalnych”.

Studenci poznają i ćwiczą sekwencję uruchamiania skali dźwięku w ciele (rezonatorów). Są to różne „poziomy” emocjonalne samogłoski, które wzbudzają w ciele różne nastroje.

Przytaczam tę sekwencję dźwięków w zapisie angielskim:

„RREE-EE	korona, czubek głowy
KI	czoło
PE-EY	oczy
DEh-	kości policzkowe
Ba	środek policzków
HU-UH-UH	całe usta («mouth»)
FUh –	wargi («lips»)
MAA-AAH	serce
GOh	centrum klatki piersiowej
SHAW-AW	splot słoneczny
WWO-Oe	brzuch
ZZOO-OO	łydki i miednica”.

Zapis ten jest podstawą ćwiczeń zarówno na I roku, jak i na II roku.

Niezwykłe skojarzenia pojawiły się, gdy studenci II roku przygotowali własne „interpretacje” powyższych dźwięków, przyporządkowując im różne wyobrażenia, na przykład ktoś skojarzył gatunki win – od ciężkiego czerwonego na ZZOO-OO do lekkiego, musującego szampana na REEE; inni – rodzaje potraw, fryzury, desery (od czarnej czekolady do lekkiego sorbetu cytrynowego), zespoły muzyczne (od ciężkiego bluesa do muzyki zespołu Led Zeppelin), a nawet profesorów na Columbii (profesor Linklater przypadła pozycja ZZOO-OO).

Ćwiczenie dialogu różnych części ciała (wykonywane w parach, z wykorzystaniem tych poziomów dźwięków) uruchamia wyobraźnię i poszczególne rezonatory oraz przygotowuje ciało na spotkanie z poezją.

Praca nad haiku była też dla studentów możliwością „dotykania”, docierania do głębokich, drażliwych miejsc w nich samych, w związku z tym nieraz zajęcia przypominały rodzaj terapii: studenci płakali, gdy emocje znajdowały ujście w słowach poetów, ujawniały się też ich intymne przeżycia. Taka sytuacja była możliwa dzięki panującej w grupie atmosferze „współprzeżywania”, przychylności i swobody ekspresji, a także dzięki temu, że uczestnicy nie oceniali nawzajem swoich zachowań.

„Głos i Szekspir” – II rok

Podobnie było przy pracy nad sonetami i monologami ze sztuk Szekspira na II roku. Zdaniem profesor Linklater twórczość Szekspira jest dla studenta wyzwaniem sprawdzającym jego umiejętności łączenia techniki wewnętrznej z emisją i artykulacją; najlepiej sprawdza i uczy warsztatu aktora, bo dotyka „kosmicznego”⁷, uniwersalnego wymiaru

życia człowieka. Poezja Szekspira stwarza cały filozoficzny i kosmiczny kontekst dla słowa. Z jednej strony pozwala przyporządkować wewnętrzne organy (na przykład jelita, serce, żółć, wątroba, krew, żołądek) różnym stanom emocjonalnym (złość, miłość, żal, współczucie, radość, ekstaza, żądze, lubieżność, sytość i inne), a z drugiej – poprzez nadanie cielesnego wymiaru uczuciom – umożliwia studentom doświadczenie na własnym ciele stanów, z którymi nie stykają się na co dzień. Retoryka była w czasach elżbietańskich formą treningu aktorskiego i w związku z tym, badanie figur retorycznych w tekście Szekspira pomaga odkrywać charakter postaci czy emocjonalny ton sceny (aliteracje, onomatopeje, kalambury) łącząc tekst z całą sferą zmysłów. Wizualizacja, na przykład, „piekła”, które nie znajduje się gdzieś w abstrakcyjnej przestrzeni, a fizycznie tu, teraz, pod naszymi stopami – uczy myślenia ciałem.

Nie sposób zanalizować wszystkich aspektów metody pracy nad Szekspirem⁸, którymi zajmowali się studenci II roku. Równolegle, na zajęciach z profesor Haring kontynuowane i rozwijane były elementy rozgrzewki, wizualizacja kolorów (na przykład malowanie ścian sali różnymi kolorami-dźwiękami), praca nad rezonatorami, rozluźnieniem szczęki, grupowe rzeźby dźwiękowe i inne. Nabywanie świadomości ciała, odblokowywanie istniejących w nim napięć, tak by dźwięk swobodnie przepływał – to długotrwałe procesy. Najistotniejsze jest to, że praktycznie, każdego dnia studenci „trenowali” ciało w połączeniu z wyobraźnią.

Ćwiczenia polegały także na mówieniu jedynie samogłosek tekstu sonetu legato („rzeka samogłosek”) i w rytmie uwzględniającym jambiczną stopę wiersza. Studenci pisali życiorysy postaci (z monologów), analizowali poszczególne słowa, które w tekście

niosą emocje czy też dotyczą „działania” i jego skutków w ciele aktora. Było też badanie „ciężaru słów” i ćwiczenie **podtekstu** przy pomocy kolorowych kartek z instrukcjami – na przykład „mrużąc”, „uwodząc”, „zachęcająco”, „smutno” – które studenci losowo podnosili z podłogi i realizowali tekstem. Ciekawa wydała się praca nad wywołaniem skojarzeń związanych z różnymi słowami-łącznikami, „małymi”, ale dla interpretacji tekstu „wielkimi”: „jeżeli”, „już”, „to”, „kiedy”, „wtedy”, „czy”, „przeciw”, „ale”. One właśnie zmieniają niejako fizycznie „kierunek” akcji w tekście i – co za tym idzie – rodzaj i charakter dźwięku w ciele.

Studenci II roku chóralnie ćwiczyli Prolog z *Henryka V* lub trenowali wydłużanie oddechu, a raczej – jakby powiedziała Linklater – „długie ciągi myśli w ciele”. Była też praca nad strukturą wersyfikacyjną⁹ sonetów, monologów i scen, a także analiza wskazówek samego Szekspira (których niemało w jego tekstach) związanych ze słowem i grą na scenie.

Uczestniczenie w tych zajęciach pozwoliło mi zebrać bogaty materiał, przerastający możliwości tego krótkiego artykułu. Jak powtarzała profesor Linklater, „Tekst jest wierzchołkiem góry lodowej”. Jej metoda dostarcza narzędzi, by poznawać to, co znajduje się pod powierzchnią, ucząc podejścia do tekstu mówionego bez względu na formę i epokę, z której pochodzi. Profesor Linklater uczy relacji z tekstem – relacji zakorzenionej w psychofizycznym ciele aktora.

Na koniec chcę oddać głos studentom, którym po skończonym semestrze zadałam dwa pytania¹⁰:

1. Co dla ciebie było najbardziej znaczącym osobistym doświadczeniem w ciągu tego semestru na zajęciach profesor Linklater?

2. Jak ta praca wpłynęła na finałowe prezentacje?

Otrzymałam następujące odpowiedzi.

Paul Caccamise, I rok:

„1. Każdy moment wertykalnego życia słów, uczuć, dźwięków i wibracji.

2. Zaczęłam inaczej podchodzić do tekstu sztuki i scenariusza. Wolniej, spokojniej, i pozwoliłam, żeby słowa mnie zmieniały. To było bardziej odkrywanie niż «problem do rozwiązania»”.

Jason Martin, I rok:

„1. Najważniejszym doświadczeniem, które zdobyłem w czasie tego semestru na zajęciach z Kristin, było poszerzenie mojej skali głosu i rezonansu w ciele. Szczególnie poczułem, że rezonator piersiowy zaczyna się poszerzać i jestem bardzo zaciekawiony, jak to wpłynie na moje przyszłe granie.

2. W związku z tym, że moje możliwości głosowe poszerzyły się i wzmocniła się siła dźwięku i ciemniejsza barwa głosu czy też może pojawiła się głębsza wibracja prawdy we mnie, to pobudziło całe moje sceniczne działanie. Zobaczyłem, jak radykalnie wpłynęło to na moją rolę Kreona w «Antygonie». Jestem ciekawy, gdzie dalej mnie to zaprowadzi”.

Jon Luke, I rok:

„Przede wszystkim chcę powiedzieć, że to były NIEZWYKLE owocne zajęcia, podwójnie – emocjonalnie i artystycznie. Zdaję sobie sprawę, że byłem całkiem surowy i bezradny – taki byłem JA. Nigdy nie myślałem, że lekcje głosu będą wymagały takiego wysiłku fizycznego, ale jestem z tego bardzo zadowolony. Szczególnie podobało mi się, że nie byłem ograniczany jedynie do nauki o strunach głosowych i gardle jako o narzędziach emisji głosu, ale zdobywałem świadomość ograniczeń w całym ciele. Taka praca pozwoliła mi zrozumieć konkretne szczegóły i pobudziła kości i kanały, o których myśla-

łem kiedyś, że są ciemne i puste. Prawdziwe uczenie się operowania głosem i wszystkich skomplikowanych mechanizmów dostarcza wspaniałej trampoliny, jaka, mam nadzieję, rozbucha moje granie”.

Anjili Pal, I rok:

„1. Najbardziej przydatne dla mnie były dwie sprawy. Po pierwsze, praca nad wypływającym oddechem – westchnieniem ulgi wymagającym tylko wysiłku impulsu; po drugie, angażowanie wyobraźni, którego nieustannie wymagała od nas Kristin. Na przykład: bulgoczący basen (HUH), drzewo z głęboko wrośniętymi korzeniami (głowa w górę, otwarte gardło HAH), patrzenie z urwiska w dół na morze (głowa w dół HEE), fontanny wody, mające poruszać nasze ramiona, gdy kręciliśmy nimi.

2. To wszystko było pomocne w przedstawieniu, ponieważ ciągła praktyka pomogła zminimalizować wysiłek na scenie. Ćwiczenia wytrenowały ciało tak, że nie potrzeba już wyjątkowej aktywności, żeby wydać z siebie głos. Przekonałam się, że praca jest za każdym razem wykonywana i sprawdzana oraz korygowana, kiedy chciałam.

Poza tym, czas poświęcony na łączenie emocji z oddechem w ciele naprawdę spowodował, że oddech pobudził moje emocje i poszerzył moją skalę dźwięków. Tak to czułam w ciele...”.

Stacy Davidowitz, I rok:

„1. Najważniejsze w pracy z Kristin było robienie haiku na koniec semestru. To pierwszy moment, kiedy poczułam, że mój głos otworzył się i mogłam w pełni przekazać tekst, jak prawdziwy aktor.

2. Jestem bardzo świadoma na scenie i wiem, kiedy naciskam na gardło, a kiedy mam gardło otwarte”.

Ji You, II rok:

„W czasie zajęć z Kristin naprawdę mogłam poznać wiersz Szekspira. Słowa były «prze-

trawione» nie tylko w myślach, ale czułam je w swoim ciele, więc moje prawdziwe, osobiste emocje ujawniały się na różnych poziomach głosu. Ćwiczenie na zajęciach mówienia tekstu w ruchu pozwalało, by łączyły się głos i autentyczne emocje. I kiedy mieliśmy prezentację, moje ciało pamiętało każdą poszczególną emocję i myśl, więc mogłam się bardziej skoncentrować na swoim monologu. Uczenie się z ruchem ciała pozwala bardzo mocno zapamiętać uczucia postaci”.

Alison Weisgall, II rok:

„1. Najważniejsza w pracy z Kristin była dla mnie konsekwencja. Częste, regularne zajęcia, dwa razy w tygodniu rozgrzewki – ta regularność naprawdę daje efekty.

2. Stosuję ćwiczenia oddechowe dla uspokojenia swoich nerwów i żeby być obecną na scenie, a to pozwala mi w każdym momencie znaleźć nowe idee”.

Tom Slot, II rok:

„1. Dla mnie najważniejsze momenty zdarzały się podczas indywidualnej pracy z Kristin. Kiedy kładła swoje ręce na mnie, pomagając usunąć całe napięcie, i przypominała mi, jak «mało» muszę zrobić. To jest naprawdę wszystko, po prostu oddychanie, zaufanie oddechowi i nienaciskanie. Koncentracja na relaksie, przyzwolenia, by wibracja przechodziła przez ciało – zmieniły generalnie mój sposób radzenia sobie w życiu, nie tylko granie na scenie. Poza tym, wyzwanie, by zrywać z przyzwyczajeniami, ryzykować i zrozumieć, że aktor, który się «czuje bezpiecznie», jest dla widza nudny.

2. To wszystko pomogło mi być bardziej swobodnym na scenie, zaufać bardziej słowom i nie naciskać tak bardzo. Praca swobodnym głosem i rozluźnionym ciałem – instrumentem, jakim jesteś, pozwala bardziej słuchać, co ci ciało dyktuje”.

Mój pobyt na zajęciach w Columbia University, uczestniczenie w warsztatach głosowych w The Linklater Center for Voice and Language, obserwowanie zajęć „Freeing the Poem’s Voice”, które dla miłośników poezji prowadziła profesor Kristin Linklater, było niezwykle owocne i inspirujące. Najbardziej znaczącym, osobistym doświadczeniem w ciągu tego semestru okazało się dla mnie ponowne odkrycie, być może oczywistej teoretycznie prawdy, że największe bariery wynikają z naszego własnego myślenia i przyzwyczajęń. Linklater podaje oryginalny i skuteczny klucz do przekraczania tych barier. Drogę do uwolnienia oddechu w ciele, do uwolnienia wyobraźni, głosu i wreszcie – umysłu, by przy pomocy własnej świadomości i woli pokonywać swoje ograniczenia.

Stereotypem, funkcjonującym na co dzień w naszym myśleniu, jest przekonanie, że warsztat aktora stoi w opozycji do „natchnienia” czy tak zwanego „artyzmu”. Metoda Linklater pokazuje, że doskonalenie warsztatu aktora jest wciąż nowym, zmieniającym się, KREATYWNYM procesem. Poza tym, pobyt na stypendium umocnił mnie w przekonaniu, że należy praktycznie sprawdzać działanie metod kształcenia, a nie – jak to mamy w zwyczaju – krytykować je od samego początku jedynie w teorii. Doświadczenia Jerzego Grotowskiego znajdują kontynuatorów w Europie i Ameryce, przynoszą efekty artystyczne, nie stanowią tylko przedmiotu badań teoretyków i historyków teatru. Poza tym, odkrycie, że odnalazłam na drugiej półkuli echo idei Mieczysława Kotlarczyka, utwierdziło mnie w przekonaniu, że najważniejsze są cele, jakie sami sobie stawiamy, i że warto podążać własną drogą.

¹ Licencję zdobywa się po przeszkoleniu pod kierunkiem profesor Linklater i jej nauczycieli w czasie kursu trwającego od trzech do pięciu lat, połączonego z obserwacją i uczestnictwem w różnego rodzaju warsztatach teatralnych, zdobyciem wiedzy teoretycznej z dziedziny anatomii, fizjologii. Nauczyciele tej metody prowadzą zajęcia ze studentami w profesjonalnych szkołach aktorskich, na uniwersytetach, pracują przy projektach teatralnych i w mediach, prowadzą warsztaty indywidualne i inne formy zajęć w Stanach Zjednoczonych, Australii, Kanadzie, Wielkiej Brytanii, Południowej Korei, a w Europie w Hiszpanii, Finlandii i Niemczech. Więcej informacji na temat szkolenia nauczycieli: www.linklatertraining.de.

² Profesor Krystyna Mazur w swoim artykule *Spór o metodę: Jak łączyć tradycję i współczesność* (w tomie *Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza. 75 lat kształcenia dla teatru*, Warszawa 2007) pisze o „szkole anglosaskiej”, na którą miały wpływ poszukiwania teatralne Jerzego Grotowskiego, ale też twórców teatru lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych: Petera Brooka, Eugenio Barby i innych. Najbardziej znaczące nazwiska tej szkoły to, oprócz Kristin Linklater, Cicely Berry, związana z Royal Shakespeare Company w Londynie, i – na gruncie amerykańskim – Patsy Rodenburg.

³ Zob. Mieczysław Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa*, Rzym 1975.

⁴ Ćwiczenia zawsze zaczynały się od westchnienia, oddechu i tak zwanego dotknięcia dźwięku („the touch of sound”) w zrelaksowanym ciele na podłodze lub w ruchu, by poczuć wibracje dźwięku, nazywane przez Linklater odczuciem „basenu dźwięku” („pool of water”) w ciele i „strumieni dźwięku” („rivers of sound”) na ustach. Rozgrzewka zawiera też ćwiczenia *arpeggio*, na różnych wysokościach skali w różnych pozycjach ciała, i proste ćwiczenia artykulacyjne z wykorzystaniem spółgłosek wargowych i innych, na przykład: „Billy Boutton Bought a Bunch of Beautiful Bananas”.

⁵ Wizualizacja głosu jest w metodzie Kristin Linklater częścią kreatywnego procesu, a to ćwiczenie poszerza słownik terminów głosowych o pojęcia związane z obrazem.

⁶ Profesor Linklater przytacza etymologiczne korzenie słowa „tekst”, oznaczające „tkanie”, „tkaninę – gobelin”. To oznacza proces „przetłumaczenia” napisanego tekstu – „gobelinu” na język „mówiony”, który będzie działał w „transparentnym”, czyli przygotowanym ciele aktora.

⁷ Profesor Linklater przytacza średniowieczne pochodzenie słowa kosmos, które ma podwójne znaczenie: określa „świat” i z greckiego – „porządek wszechświata”.

⁸ Studenci pracowali podług książki profesor Linklater *Freeing Shakespeare's Voice. The actor's Guide to Talking the Text*, która szczegółowo przedstawia etapy pracy nad tekstem Szekspira.

⁹ Dla profesor Linklater forma wiersza jest „szkieletem”, który wspiera poetycką zawartość i vice versa. Aktor, grający Szekspira, musi umieć połączyć formę z emocjonalną treścią.

¹⁰ Studenci I i II roku uczyli się gry aktorskiej „Acting Class” pod kierunkiem profesor Andrei Serbana. Finałowa prezentacja była pokazem scen (na I roku z *Don Juan in Soho* Patricka Marbera, *Eurydice* Sarah Ruhl, *Miłości Fedry* Sarah Kane, na II roku – ze *Snu nocy letniej*, *Króla Leara* Williama Szekspira i fragmentów opery Benjamina Brittena *Sen nocy letniej*). Moje pytanie dotyczyło wpływu zajęć profesor Linklater na pokaz tych scen.

Józefa Zając-Jamróż (Ziuta Zającówna) – aktorka, reżyser, adiunkt w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, prowadzi zajęcia z „Wymowy” na Wydziale Aktorskim. Laureatka festiwalu teatrów jednego aktora (1994, Wrocław, Toruń) i małych form teatralnych (*Osmędeusze* Mirona Białoszewskiego, 2004, Szczecin). Od 1998 roku prowadzi teatr Proscenium, który jest członkiem Stowarzyszenia Teatrów Nieinstytucjonalnych w Krakowie.

ANNA KRAMARCZYK

Zabawy ortofoniczne z elementami

autorski program zajęć prowadzonych na Podyplomowym Studium

Teatru Dzieci i Młodzieży przy PWST w Krakowie, Filia we Wrocławiu

Słuchaczami Podyplomowego Studium Teatru Dzieci i Młodzieży są absolwenci różnych kierunków studiów. W dwudziestoosobowej grupie słuchaczy I roku spotykają się nauczyciele, inżynierowie, muzycy, plastycy, teolodzy. Niektórzy z nich prowadzą już amatorskie zespoły teatralne, inni dopiero zaczynają i w naszej Uczelni chcą zdobyć potrzebne im w tej pracy narzędzia.

Opracowując program zajęć, brałam również pod uwagę wiek członków zespołów teatralnych. Wiedziałam, że niektórzy instruktorzy pracują z dziećmi w przedszkolach, inni z młodzieżą w domach kultury, a jeszcze inni – z pensjonariuszami zakładów dla upośledzonych umysłowo. Z rozmów z nimi wynikało, że w wielu przypadkach kierowali się w swojej pracy intuicją. Wiedzieli, że słowo ze sceny ma brzmień „głośno, wyraźnie i prawdziwie”. Moją rolą jest – poprzez atrakcyjne ćwiczenia – spr-

wić, by wiedzieli JAK osiągnąć na scenie owo „głośno, wyraźnie i prawdziwie” bez szkody dla krtani i psychiki uczestników zabawy w teatr.

Inspiracją w opracowywaniu ćwiczeń artykulacyjnych i impastacyjnych były moje wieloletnie doświadczenia w zawodzie aktora-lalkarza, jak również zajęcia głosowe z Zygmuntem Molikiem, aktorem Teatru Laboratorium, odbyte na I roku studiów na Wydziale Lalkarskim PWST w Krakowie, oraz wiedza zdobyta na Podyplomowych Studiach Logopedycznych na Uniwersytecie Wrocławskim. Zdaję sobie sprawę, że w tym krótkim artykule nie jestem w stanie opisać założeń i celów wszystkich ćwiczeń, więc skupiam się na kilku, które dadzą obraz metody mojej pracy. Zacznę od samogłosek. Niektóre z tych ćwiczeń opisałam w pracy kwalifikacyjnej I stopnia zatytułowanej „Środki wyrazu użyte przy budowaniu dwóch postaci

ORTOFONIA

(orto + fonia) – nauka poprawnego wymawiania, zasady poprawnej wymowy ustalone w danym języku

LOGOPEDIA

(z gr. *logos* – słowo + *paideia* – wychowanie) – dział pedagogiki specjalnej, zajmujący się kształceniem mowy, zapobieganiem jej wadom i ich leczeniem; nauka z pogranicza językoznawstwa, medycyny, pedagogiki (według *Słownika Wyrazów Obcych* PWN, Warszawa 1993)

logopedii

sценicznych w obrębie jednego spektaklu na podstawie ról w sztuce *Gyubal Wahazar* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Wiesława Hejny we Wrocławskim Teatrze Lalek” (PWST Wrocław).

W myśl zasady Konfucjusza, „Powiedz a zapomnę, pokaż a zapamiętam, pozwól działać a zrozumieć” – pozwalam działać! Realizujemy tak zwane ćwiczenia wizualizacyjne – do których impulsem jest instrukcja „wyobraź sobie”.

Zaczynamy od samogłosek, bo to one w języku polskim odpowiadają za emocje. Świadome wydłużanie i skracanie samogłosek wpływa na rytm wypowiedzi. Po skierowanym w naszym kierunku pozdrowieniu „cześć” – jedna samogłoska „e” sprawia, że rozpoznajemy, czy ktoś wita nas serdecznie i wylewnie, czy zimno i niechętnie.

Nasze alfabetyczne pismo, w którym każda

litera odpowiada jakiemuś dźwiękowi, funkcjonuje zupełnie inaczej niż pismo oparte na piktogramach, nie mających nic wspólnego z dźwiękiem słów. Alfabet zapisuje na papierze dźwięk, pochodzący z ciała. Jednym z pierwszych ćwiczeń jest znalezienie dźwięku (okolice samogłoski, niekoniecznie czysta, wyizolowana samogłoska), który będzie reakcją na silny bodziec.

Wyobraź sobie, że:

1. odczuwasz silny ból w okolicach klatki piersiowej;
2. odczuwasz radość ze spotkania z kimś bliskim;
3. okazujesz dezaprobatę;
4. boisz się.

Po tym ćwiczeniu słuchacze uświadamiają sobie, że jeden wyartykułowany dźwięk obrazuje złożoność silnych emocji. Odwołujemy się do naszych indywidualnych, mocnych przeżyć, przywołując myśl Leonarda da

Vinci: „Każde poznanie ma źródło w uczuciu”. Uświadamiamy sobie, że wszyscy kiedyś doznaliśmy miazdzącej siły przeczącej, jednego krótkiego NIE – „Nie! Nie chcemy pani, pana”, albo radość z krótkiego akceptującego TAK – „Tak! Właśnie na panią, pana czekaliśmy”. Lub też zdanie powtarzane miliony razy: „Trzy kilogramy, chłopiec, zdrowy”, a wypowiedziane tylko do nas. Zachowujemy w wiecznej pamięci twarz posłańca tej wiadomości i niepowtarzalny klimat krótkiej chwili.

Kolejnym ćwiczeniem jest uświadomienie słuchaczom, że samogłoska w języku polskim w zależności od intencji i celu może być miękka i twarda, groźna i delikatna, silna i słaba.

Ćwiczenie

Stajemy w dużym kole i kolejno wypowiadamy swoje imiona w zależności od sugerowanego podtekstu, na przykład:

- ton nie znośzący sprzeciwu (masz rację!);
- zapowiedź estradowego występu;
- nawoływanie zagubionej osoby w lesie;
- usypianie małego dziecka;
- wołanie o ratunek.

Ćwiczenie

Wyobraź sobie, że chcesz przebić się dźwiękiem przez ścianę. Opracuj strategię prowadzenia dźwięku, dobrać samogłoski, które, twoim zdaniem, najskuteczniej pomogą zrealizować postawione zadanie.

Cel ćwiczeń

Ćwiczenia te mają uświadomić studentom, że:

- samogłoska może być prowadzona tak zwanym kanałem dźwiękowym, do konkretnego punktu;
- poprawna realizacja zadania aktywizuje całe ciało (na pełny, głęboki oddech, umożli-

wiający użycie mocnego głosu, pracują mięśnie całego ciała);

- na jednym wydechu dźwięk można poprowadzić od słabego dynamicznie półgłosu – do głosu o maksymalnym natężeniu brzmienia;

- na jednym wydechu można przechodzić od głosu o bardzo jasnym, wysokim rejestrze (tak zwany rejestr głowowy), do rejestru o barwie ciemnej, tonach niskich (tak zwany rejestr piersiowy);

- w zależności od indywidualnego pomysłu na realizację tego zadania, tor prowadzenia dźwięku może być bardzo różny, decyduje o tym wyobraźnia.

Realizacja

Punktem wyjścia do powyższych ćwiczeń jest wypowiedź Jerzego Grotowskiego: „ruch ciała wyprzedza ekspresję głosu... Najpierw uderzasz w stół, potem wydajesz okrzyki”¹.

Ćwiczenia studenci wykonują indywidualnie. Stają naprzeciw ścianie, w odległości około dziesięciu metrów, w sali, w której odbywają się zajęcia i wyobrażają sobie, że samogłoska jest nośnikiem dużej energii (skojarzenie z kulą armatnią, grotem, oszczepem, pociskiem). Usiłują przebić się dźwiękiem przez ścianę. Największą frekwencyjność mają samogłoski o okrągłym układzie warg: „a”, „o”, oraz o największym otwarciu ust, w przeciwieństwie do samogłosek „e”, „i”, „y”, które wymagają płaskiego układu warg i mniejszej otwartości. Studenci starają się zaproponować indywidualne rozwiązania ćwiczenia, nie powielając scenariuszy kolegów. Realizacja tych zadań bywa bardzo różna, zależy ona od pomysłu na sposób prowadzenia dźwięku.

Na przykład student A z ogromną ekspresją wydobył z siebie mocną, głośną samogłos-

skę „o”, która, kierowana w stronę ściany, po chwili traciła swoją moc. Dźwięk ten tylko dotknął ściany, następnie obsunął się po niej i rozlał szeptem po podłodze. Jest to interpretacja studentów nie biorących udziału w ćwiczeniach, konfrontują oni swoje wrażenia z założeniami ćwiczącego. Z reguły realizacja i interpretacja pokrywają się.

Student B prowadzi samogłoskę „a” głośno i dynamicznie w kierunku ściany, następnie tuż przed ścianą wzmacnia jej brzmienie kilkakrotnie, sugerując moment uderzenia, a potem zmienia ją w słabnącą samogłoskę „i” i prowadzi głos do naturalnego wyciszenia. Studenci zinterpretowali to działanie dźwiękiem jako przebicie przez ścianę i uzyskanie po tej drugiej stronie ściany innej, nowej jakości głoski. Nastąpiła przemiana głoski „a” w głoskę „i”.

Student C prowadzi samogłoskę „o” od szeptu, przez półgłos do głosu bardzo mocnego. W momencie maksymalnego zgłośnienia sugeruje efekt uderzenia, następnie chaotycznie artykułuje wszystkie samogłoski ustne, z wyraźną sugestią spadania dźwięków, tak jakby na naszych oczach zburzył ścianę, a spadające elementy ściany zamieniały się w dźwięki kakofoniczne.

Student D kieruje samogłoskę „a” w kierunku ściany, w rytmie tanecznych kroków. Zbliżając dźwięk do ściany, odbija go od niej i dźwięk odlatuje niczym ptak – w przestrzeń. Student uwiarygodnia lot tego dźwięku stając w oknie i zwracając twarz ku niebu. Kiedy dźwięk gaśnie, puentuje całą etiudę ruchem dłoni, przypominającym gest pożegnania.

Student E prowadzi samogłoskę „a” w kierunku ściany, w sposób sugerujący, że jest to kula przymocowana do elastycznej gumy. Dźwięk idzie do przodu, następnie wraca z powrotem do ust studenta. Za każdym razem dźwięk wychodzi coraz silniejszy i wraca z jeszcze większą siłą. Nie dociera jednak do

ściany, natomiast wracając kolejny raz, powala z nóg studenta. Koledzy zinterpretowali tę etiudę jako samozagładę. Twierdzili, że ćwiczący stworzył dźwięk, który zadziałał przeciwko niemu.

Wnioski

Pierwsze próby realizowania ćwiczenia na początku semestru nie były zadawające. Brak doświadczenia w tak szczególnym posługiwaniu się głosem rodził niepewność i lęk, co z kolei powodowało napięcie w całym ciele. Sytuacja zmieniła się, gdy powiedziałam studentom o doświadczeniach Ryszarda Cieślaka, jednego z najwybitniejszych aktorów XX wieku, związanych z jego dochodzeniem do osiągnięcia mistrzowskiej sprawności w posługiwaniu się głosem². Cieślak przytacza pewne zdarzenie: będąc we Włoszech, pracował z grupą na wyspie oddalonej od lądu o wiele kilometrów. Obserwował rybaków, którzy pływali łodziami wyposażonymi w prymitywne, bardzo głośny motor. Z dużej odległości, bez żadnego wysiłku rybacy porozumiewali się między sobą, przekrzykując huk motoru, szum morza, fale, mewy, i doskonale się rozumieli. Otóż powstaje pytanie: jak to jest, czemu właściwie problemy z głosem mają wyłącznie aktorzy? Czemu ludzie „z ulicy” czy wieśniacy mogą krzyczeć, ile zechcą i z ich głosem jest wszystko w porządku? Cieślak twierdzi, że to tak zwany trimus psychiczny. Jeżeli myślimy, że teraz mamy krzyknąć, następuje spicie wewnętrzne, wszystko się zamyka i próby wydobywania właściwego głosu się nie udają. Cieślak przytacza następny przykład: wyobraźmy sobie małe dziecko, noworodka – kiedy jest głodne albo chore, potrafi wrzeszczeć całą noc i nie traci głosu. Pytanie, czemu go nie traci? Bardzo łatwo można zauważyć, że dziecko krzycząc porusza całym ciałem, od stóp począwszy.

Kolejne próby zrealizowania ćwiczeń dawały zdecydowanie lepsze efekty. Studenci przestali koncentrować się na tym, jak zabrzmi ich głos, ale skupili się na zadaniu. Uznali, że najważniejszy jest impuls, który uruchamia gotowość całego ciała do wykonania konkretnego zadania. Zaczęli analizować układ swojego ciała przed wydobyciem mocnego głosu, postawę, jaką przybierają nogi, ręce, sposób napięcia mięśni kręgosłupa i pośladków, czyli – krótko mówiąc – jak na właściwy efekt głosowy zapracowuje całe ciało.

Odkryciem dla nich była skuteczność działania głosem. Uwierzyli, że jeżeli ukierunkują strumień dźwięku i uczynią jego działanie sprawczym, to WYKONAJĄ GŁOSEM KONKRETNĄ CZYNNOŚĆ.

Na następnych zajęciach dały o sobie znać wyobraźnia i fantazja. Studenci wymyślali dla siebie zadziwiające etiudy. Bardzo interesująca okazała się ich realizacja. Ćwiczenia przybrały formę zabawy dźwiękiem.

Na przykład:

1. uchyl delikatnie dźwiękiem, wielkie, ciężkie drzwi, a następnie zamknij je z hukiem;

2. umyj dźwiękiem szyby w sali wykładowej;

3. zapalaj i gaś dźwiękiem wszystkie wiszące w sali lampy;

4. wchodzi dźwiękiem po schodach bardzo wysoko, a potem sfruń na ziemię spadochronem.

Po tego rodzaju ćwiczeniach studenci uwierzyli, że głos i słowo są przedłużeniem ich samych. Podobnie jak gest fizyczny, który może być gwałtowny i bolesny, czuły i delikatny, także słowo – może być SKUTEKZNYM NARZĘDZIEM DZIAŁANIA, jeżeli jego nośnikiem będzie świadomie użyty głos.

Ćwiczenia intonacyjne

Ekspresja rodzi się w zetknięciu wyrazu z rzeczywistością, do której dochodzi w indywidualnej wypowiedzi, wygłaszanej w konkretnej sytuacji. W tym wypadku słowo wyraża oceniającą postawę osoby. Przy konstruowaniu wypowiedzi emocjonalno-wartościujących zasadnicze znaczenie ma INTONACJA (intonacja – od łac. *intonare* – grzmieć, krzyczeć; sposób akcentowania wyrazów, zdań, modulowania mowy i interpretacji wygłaszanego tekstu³).

Do pewnego stopnia można porozumiewać się wyłącznie przy pomocy intonacji, a słowny aspekt mowy traktować jako względny i substytutywny, prawie nieistotny. Często używamy słów, które nie są potrzebne ze względu na znaczenie, powtarzamy jeden i ten sam wyraz lub frazę wyłącznie po to, by mieć „materialny” nośnik potrzebnej nam intonacji. Inspiracją do ćwiczeń intonacyjnych były słowa, którym według Stanisława Ignacego Witkiewicza nie odpowiada żaden określony zakres. Weźmy na przykład słowo „KALAMARAPAKSA”. Zależnie od tego, do jakiego znanego nam już słowa będziemy je upodabniali, przybierać ono może różne znaczenia, mniej lub bardziej określone. Do ćwiczenia użyliśmy słów „moderato cantabile” (większa różnorodność samogłosek).

Zadanie

Opowiedz słowami „MODERATO CANTABILE” bajkę o Czerwonym Kapturku.

Cel

Studenci mają osiągnąć świadomość roli samogłoski w przekazywaniu ekspresji słownej.

Realizacja

Ćwiczenia wykonywane są indywidualnie. Wspólnie wybieramy sceny z bajki o Czer-

wonym Kapturku, które studenci w trakcie ćwiczeń muszą zasygnalizować:

Scena przywoływania Kapturka przez Mamę;
Droga Kapturka przez las;
Spotkanie z Wilkiem;
Wilk w chatce Babci;
Wejście Kapturka do chatki;
Dialog: przebrany Wilk – Kapturek;
Leśniczy;
Szcześliwe zakończenie.

Na tych kilku scenach konstruujemy szkielet dramaturgicznej bajki. Dopuszczamy dowolność interpretacyjną; nie określamy jednoznacznie, kim są Kapturek i Wilk; Kapturek może być małą dziewczynką albo podlotkiem; personifikując naturę Wilka – jest gburem albo uwodzicielem. W zależności od indywidualnej koncepcji scenariusza bajki, studenci obmyślają sposoby jego ekspresyjnej realizacji. Zakładając, że do wyrażania wszystkich możliwych emocji używają tylko dwóch słów, ustalamy, że studenci mogą pomóc sobie mimiką twarzy oraz ruchem całego ciała.

Studentka A rozwokalizuje słowa „moderato cantabile” w formę piosenki układanej przez małą dziewczynkę. Piosenka nie ma wyraźnej linii melodycznej, słychać nachalne fałsze. Studentka podskokami sygnalizuje sposób poruszania się Kapturka. Używa głosu wysokiego, a przetwarzając częściej sylabę „bile”, uzyskuje ostry dźwięk wysokiej samogłoski „i”. Po chwili przejmuje rolę Mamy i głosem niższym, o świadomie wydłużonych samogłoskach „o” i „a”, przywołuje Kapturka słowami „moderatoooo, moderatoooo!!!!”. Nawoływanie to wyrażnie przypomina poszukujących się w lesie. Głos Mamy na początku jest pogodny, po braku reakcji na zawołanie staje się ostrzejszy, bardziej nerwowy, następnie przechodzi w ton groźny, histeryczny.

Studentka wymyśliła, że Kapturek podgląda wyprowadzoną z równowagi Mamę i nagle wyskakuje zza drzewa, zanosząc się śmiechem na piskliwym i radosnym „moderato cantabile” w intonacji „A kuku!!! Tutaj jestem”. Matka daje ujście swojej złości i irytacji, przykładając klapsy Kapturkowi. Studentka uderza dłonią o dłoń, rytmizując słowo „mode-rAto, mode-rAto”. Efekt uderzenia wzmocniony jest silniejszą i dłuższą samogłoską „a”. Po każdym „mode-rAto” mamy słyszeć płaczliwy, piskliwy krzyk Kapturka: „bile”, „bile”!!! – jego samogłoski „i” i „e” w słowie „bile” są krótkie i wysokie.

W opisie tego ćwiczenia posłużę się tylko niektórymi rozwiązaniami scen, ponieważ wiele z nich się powtarzało. Opiszę te propozycje, które okazywały się pomysłami twórczymi i interesującymi. Mimo powtarzalności wielu rozwiązań, studenci starali się zaproponować coś swojego, indywidualnego. Na przykład scenę spotkania Kapturka i Wilka student zbudował w klimacie wzajemnej fascynacji, jaka pojawia się między postaciami. Ale w tej scenie Kapturek nie jest już małą dziewczynką, a Wilk okazuje się wytrawnym znawcą młodych kobiet. Scena wzbudziła rozbawienie, ponieważ była wzmocniona wyrazistą mimiką studenta, demonstrującego ćwiczenie.

Po rytmicznej, skocznej piosence: „mo-de-ra-to-can-ta-bi-le” (marsz przez las), w pewnym momencie student zaniemówił. Po pauzie wymownie zagwizdał, przymrużył oczy i na gardłowym, stłumionym głosie, w tonie podziwu, uznania i zachwytu wypowiedział: „moderato CANTA bile-bile-bile” (sylabę bile wypowiadał aż do całkowitego wyciszenia). Nie było złudzenia – wszyscy wiedzieli, że „Kapturek” wywarł na nim piorunujące wrażenie. Studenci nagrodzili kolegę piskiem uznania.

Inny student marsz leśniczego przez las zilustrował jodłowaniem. Byliśmy zaskoczeni,

ponieważ nikt nie był przygotowany na taki popis. Jodłowanie to nagłe przechodzenie z tonów piersiowych do falsetu i odwrotnie. Prawdopodobnie student posiadał tę umiejętność wcześniej, a teraz w owych tonach rozbrzmiewało nasze „moderato cantabile”.

On również rozsmieszył wszystkich serią z karabinu oddaną do Wilka: „moderrrrrrrrrrratocacacacacacaca-ca-ca-cacacacantabile!”. Ta sekwencja, powtarzana kilkakrotnie, brzmiała w uszach słuchaczy przez dłuższą chwilę. Student rozbawił nas na dobre w scenie dobierania się do brzucha Wilka w celu wydostania Babci i Kapturka. Operował bardzo tęnym nożem. Najpierw nie mógł przebić skóry Wilka: całe działanie oparł na jednej sylabie „mo” – a zwłaszcza na samogłosce „o”, czyniąc z niej narzędzie tnące. Twarda skóra stawiała opór. Na kilkakrotnie powtarzanych samogłoskach ilustrujących działanie noża: „moooddeeeeraaatoooooocaaaaantaaaaabiiiiiiiileeeeeeeee”, student pokazał mękę zmagania się z oporną materią.

Wniosek

Po wykonaniu tych ćwiczeń studenci skonstatowali, że użycie wyrazów w żywym akcie językowym ma zawsze indywidualny charakter i wiąże się z kontekstem. Każdy wyraz występuje dla mówiącego w trzech aspektach: jako OBOJĘTNY, nie będący niczyją własnością wyraz języka, jako CUDZE słowo innych ludzi, wypełnione odgłosami cudzych wypowiedzi i wreszcie jako MOJE słowo, gdyż jeśli tylko spotykam się z wyrazem w danych okolicznościach, mając określony cel językowy, wówczas nasycy się on moją ekspresją.

Ćwiczenia na tekstach literackich

W wierszu *O panu Tralalińskim* Juliana Tuwima spróbuj zasygnalizować typy postaci, koncentrując się tylko na brzmieniu ich

imion. Na przykład, pan Tralaliński – określ w jakim jest wieku, jaki jest jego stosunek do śpiewania, do innych członków rodziny.

Cel

Ćwiczenia te mają uświadomić studentom, że samogłoska ustna w języku polskim może zmieniać swoją barwę, długość i siłę. Niektóre komory rezonacyjne, jak krtań, jama ustna, dolne, środkowe i górne gardło, mogą zmieniać swoją pojemność dzięki działaniu mięśni, które zwiększają lub zmniejszają rozmiary tych komór. W związku z tym, zmienia się także barwa głosu, gdyż komory rezonacyjne wydobywają, to znaczy wzmacniają, brzmienie jednych tonów harmonicznym, inne natomiast tłumią.

Narząd głosu człowieka obdarzony jest wielką ruchliwością oraz możliwością zmiany formy i funkcji. Przy niezmienionej wysokości dźwięku może się zmieniać barwa, dzięki zmienności kształtu komór rezonacyjnych. Przy niezmienionej pojemności i ukształtowaniu komór rezonacyjnych może się zmienić wysokość głosu w zależności od częstotliwości drgań wiązań głosowych. Często zmiana wysokości, natężenia i zabarwienia dźwięku jest charakterystyczna dla śpiewu i świadomego deformowania głosu przez aktora.

Realizacja

Przed przystąpieniem do ćwiczenia zapoznaliśmy się z tekstem z *Alchemii słowa* Jana Parandowskiego: „Magiczna siła słowa tkwi w jego zdolności wywoływania obrazów. Jest ono niewidzialnym znakiem rzeczy spostrzeganych zmysłami. Na jego zaklęcie pojawiają się osoby, przedmioty dalekie lub nieistniejące, a bliskim i obecnym daje ono prawdziwą rzeczywistość”⁴.

Studenci mieli zasugerować wyraźną postać posługując się tylko jednym słowem – imieniem. Musieli w taki sposób przekształ-

niepołączonych ze sobą logicznie), jakie mogą paść na pogrzebie. Każde zdanie to wers wiersza.

Cel ćwiczenia

Każdym fragmentem wypowiedzi niniejszego tekstu skonkretyzuj postać, która wypowiada te słowa: określ jej wiek, płeć i kontekst, w jakim mówi to zdanie. Określ relacje z osobą, do której się zwraca.

Realizacja

Przed przystąpieniem do ćwiczeń studenci zapoznali się z tekstem Cypriana Kamila Norwida: „Mowa ludzka gdyby nie składała się więcej z niczego, jak z pewnej tylko liczby wyrazów i z pewnej kombinacji wyrazów, nie byłoby różnicy między literaturą a matematyką [...]! Jeżeli więc mędrcy i filozofowie dzisiejsi nauczają nas, że SŁOWA NAS WYRAŻAJĄ – przepraszam i ostrzegam, że to jest mimowolna zdrada, bo wyrazy i słowa nasze są także i na to, że NAS SĄDZA, NIE TYLKO ŻE NAS WYRAŻAJĄ”⁵.

Przed realizacją tych zadań studenci uświadomili sobie, że będą musieli bazować na prawdziwych emocjach. Rozmawialiśmy o uczuciach. Zadawaliśmy sobie pytania, jak wyrazić ból po stracie bliskiej nam osoby. Jak może brzmieć mowa osoby cierpiącej? Jak mogą zabrzmieć słowa pełne refleksji nad życiem, którą spowodowała śmierć przyjaciela? Analizowaliśmy różnice między głosem osoby młodej i starej. Jakie czynniki decydują o tym, że głos starczy jest słaby i bezbarwny? Rozmawialiśmy o pamięci uczuć, które przechowują w bagażu swoich doznań i doświadczeń. Studenci mówili chętnie o wyobrażeniu reakcji na lęk, strach, rozpacz, radość. Uznaliśmy, że bardzo ważny będzie impuls, który ukierunkuje naszą wyobraźnię na stan uczuć osoby wypowiadającej słowa wiersza. Skupiliśmy się również na kwe-

stach osób przypadkowych, tak zwanych ciekawskich – uczestniczących w pogrzebie. Analizowaliśmy, czym charakteryzuje się mowa osoby zmęczonej, zziębniętej (oddech).

Co charakteryzuje mowę plotkującej przekupy, a co kobiety kokietującej? Jak wypowiedzieć kwestie na płaczu i łkaniu, a jak na śmiechu? Rygorem tego ćwiczenia był głos przyciszony, jakim posługują się osoby w trakcie ceremonii pogrzebowej.

Przed realizacją ćwiczenia usiedliśmy w kole, nieoddzieleni ławkami i niepodzieleni przestrzenią, bez określenia relacji nauczyciel – student. To samo zdanie, na przykład, „Tak nagle, kto by się tego spodziewał”, studenci wypowiadali po kolei, proponując swoją postać. Dla jednych było to zdanie refleksyjne, dla innych pełne rozpacz. Podobne rozwiązania proponowali studenci na innych kwestiach, na przykład: „rozpakuj te kwiatki”, „Kazek w Warszawie, Tadek za granicą”, „z tą brodą to bym Pana nigdy nie poznała”, „same niebieskie i tylko małe numery”, „złóżcie wdowie ode mnie, muszę zdążyć na”.

Drugim, najtrudniejszym etapem ćwiczeń była realizacja całego tekstu *Pogrzeb* przez każdego studenta. Wspólne czytanie poszczególnych kwestii miało być inspiracją, miało uświadomić studentom wielość możliwych uczuć i sposób ich wyrażania. Umówiliśmy się, że wspólnie ocenimy realizację tekstu. Kryterium, jakie postawiliśmy, była siła wzruszenia, jakiego mieliśmy doznać po wykonaniu ćwiczenia przez każdego studenta.

Wniosek

Studenci byli zachwyceni konstrukcją poetycką tekstu. Przystąpili do zadania z entuzjazmem, ale jednocześnie uznali, że to ćwiczenie jest dla nich wyzwaniem na całą ich aktorską drogę. Mimo wysokiego progu

trudności, wśród grupy studentów byli lepsi i gorsi. Najciekawiej swoją wersję zaprezentował student, który poza emisją skupił się również na technice mowy. Bogactwo i różnorodność wypowiedzi trzydziestu pięciu postaci uzyskał między innymi świadomym ścieśnianiem i wydłużaniem samogłosek. Jedne postaci mówiły szybko, inne wolniej. Zasugerował sposób mówienia niepewny, mowę komponowaną na żywo i mowę zdecydowaną, konkretną. Zademonstrował osoby śmiejące się, płaczące, szlochające. Osoby stare i młode, o barwach głosu jasnych i ciemnych, tonach wysokich i niskich. Głos raz brzmiał oficjalnie, innym razem przyjaźnie, a jeszcze innym – wrogo. Zasugerował osoby spokojne i skupione oraz nerwowe i histeryczne. W jego propozycji tekst „żył” – byliśmy uczestnikami konduktu, doznawaliśmy wzruszenia. W naszym rankingu ten student był najlepszy. Wygrał. Odnosił sukces – promieniowała z niego radość. Popatrzcie, tak wygląda człowiek szczęśliwy!!!... I zapamiętajcie...

Opisując kilka ćwiczeń artykulacyjnych, impostacyjnych i intonacyjnych sugeruję sposób adaptowania tekstów literackich do z góry założonych celów dydaktycznych. Wiersza nie musimy realizować w rygorach rytmu i rymu, ale może on stać się scenariuszem, służącym do ćwiczeń nie mających nic wspólnego z założeniem poety.

Poszukuję tekstów, które bądź mają wpisany problem artykulacyjny jakiejś głoski, bądź są potencjalnym wehikułem do realizacji

konkretnych zadań aktorskich. W pierwszym etapie pracy uczulam studentów na słowo, bo słowo ma w sobie MOC, a jego poprawność podnosi zawsze klasę mówiącego. Dedykuję im wiersz Paula Celana *Jamy słów powykładaj...*:

„JAMY SŁÓW POWYKŁADAJ

skórami lampartów,
poszerz je, do- i odskórnij,
do i od sensu,

daj im przedśionki, komory, zastawki
i mnóstwo miejsca przy ściankach,

i słuch wytęż na ich drugi,
zawsze drugi i drugi
ton”⁶.

¹ Lee Strasberg, *Metody i style nierealistyczne: Artaud, Grotowski i Brecht*, „Notatnik Teatralny”, nr 4/1992, s. 164.

² Por: Andrzej Kietliński, *Tyle metod ilu ludzi. Rozmowa z Ryszardem Cieślakiem*, „Notatnik Teatralny” nr 4/1992.

³ Por.: Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1988, s. 235.

⁴ Jan Parandowski, *Alchemia słowa*, Warszawa 1980, s. 119.

⁵ Cyprian Kamil Norwid, *Pisma wszystkie*, tom VI, *Proza*, oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki, Warszawa 1971, s. 429.

⁶ Paul Celan, *Utwory wybrane*, Kraków 1998, s. 219. Wiersz w tłumaczeniu Feliksa Przybyłaka.

Dr hab. Anna Kramarczyk – profesor PWST, dziekan Wydziału Łalkarskiego PWST w Krakowie, Filia we Wrocławiu; prowadzi zajęcia z „Techniki i wyrazistości mowy” na WL. Aktorka Wrocławskiego Teatru Lalek, laureatka wielu nagród. Wspólnie z aktorem Krzysztofem Grębskim prowadzi prywatny teatr lalek.

Jak wam się podobać!

ŁUCJA CZARNECKA

Bardzo często zewnętrzna postawa jest odbiciem tego, co się dzieje w człowieku. Ktoś ma zapadniętą klatkę piersiową i opuszczone ramiona, jak gdyby nosił ciężary – i rzeczywiście: ciężko mu się w życiu układa, trudno przychodzi mu coś zmienić. Ktoś inny rzadko bierze udział w dyskusji, za każdym razem zasłania twarz, jak gdyby dosłownie musiał powstrzymać wypowiadane przez siebie słowa – i istotnie: zawsze jest przy nim ktoś, kto systematycznie odbiera mu głos albo wmawia, że to, co mówi, nie ma żadnego znaczenia.

My sami zresztą doświadczamy zjawiska dotyczącego zewnętrznej postawy człowieka, która ma lub może mieć wpływ na wewnętrzny stan ducha. Oczywiście, są też sytuacje odwrotne: postawa zewnętrzna ma

wpływ na wewnętrzny nastrój. Powinniśmy sprawdzić, jak to się dzieje, kiedy z zupełnie neutralnej postawy przechodzimy do typowej pozycji osoby przygnębionej, charakteryzującej się utkwionym w ziemię wzrokiem, opuszczonymi ramionami, z zapadniętą klatką piersiową. Zapewne od razu czujemy się zdeprecjonowani i smutni. Gdy jednak wyprostujemy się, wykonamy głęboki wdech, ogarniemy spojrzeniem przestrzeń, w której się znajdujemy, ramiona przesuniemy do tyłu, jakbyśmy chcieli zrzucić ciężki plecak i wyczarujemy uśmiech na twarzy – nawet jeśli wcale nam nie do śmiechu – wtedy najprawdopodobniej odczuwamy, że nasz nastrój zdecydowanie się poprawia.

Podobnie, kiedy empatycznie towarzyszymy drugiemu człowiekowi mającemu kłopo-

ty natury osobistej: patrząc na niego i wsłuchując się w jego słowa, musimy bacznie uważać, czy my również nie przyjmujemy postawy człowieka przytłoczonego.

Zatem, spróbujmy dochodzić do siebie nie tylko emocjonalnie, ale przede wszystkim fizycznie.

Podsumowując – w chwilach niepewności, słabości i rozdrażnienia musimy zadbać o przysłowiowy grunt pod nogami. By nauczyć się rozumieć, co mówi do nas życie, powinniśmy szukać właściwej drogi do zrozumienia samego siebie. Drogi do umiejętnego słuchania i obserwowania ludzi – po to, by uniknąć strachu przed odrzuceniem z powodu braku wiary w swoje możliwości.

Do każdej pracy, a więc również tak subtelnej, jak praca z uczuciami, praca z myślami, nastrojami, głosem, jednym słowem – praca z człowiekiem – potrzebna jest niezwykła cierpliwość w wielokrotnym powtarzaniu tych samych elementów i uczeniu się nowych.

Przy pracy wokalne (głosowej) polega to na dużej cierpliwości w śpiewaniu długich dźwięków, wykonywaniu ćwiczeń, w których głosu używa się bez gwałtu, kiedy nie jest on „popychany”, ale wydobywany w sposób naturalny, osiągany bez zbędnej siły – tak, aby z czasem jego brzmienie stało się przyjemne dla wykonawcy i dla otoczenia, a jednocześnie nie krępowały go złe samopoczucie czy negatywne myśli.

Istotą rzeczy jest także wnikliwa nauka obserwacji i reedukacji naszych zachowań na podstawie informacji płynących z naszego głosu. To również nauka o świadomym rozpoznawaniu i używaniu naszych uczuć, czym wzbogacamy nie tylko głos, ale i wszystkie nasze działania.

„Wydechając powietrze, wydychasz wieczność, a wydychając, rozpuszczasz się w niej. To miłosierdzie – oddech od Boga, zapamię-

taj to niewzruszone prawo” (*Wiersze medytacyjne*).

W wyniku oddychania w organizmie zachodzą jednocześnie dwa procesy: wymiana gazów i wymiana energii. Mimo że oba dokonują się przez jamę ustną i płuca, mają całkowicie różne mechanizmy fizjologiczne. To złożony i nieprzerwany proces biologiczny, w wyniku którego organizm czerpie ze środowiska zewnętrznego wolne elektrony i tlen, a wydziela dwutlenek węgla i wodę nasyconą jonami wodoru.

W młodym wieku należy więcej korzystać z oddychania normującego psychikę, stymulującego zdolności twórcze (oddychanie płynne, rytmiczne, w wolnym tempie).

W średnim wieku – oddech aktywizuje cały organizm, aby się realizować i osiągać sukces (przykładem może być metoda Strielnikowej). Wraz z głosem uzdrowia się organizm: wdech krótki i aktywny („Czuć spaleniżnę! Alarm!”), wydech – bezwiednie.

Postawą wyjściową w tej metodzie są ręce opuszczone wzdłuż ciała, nogi rozstawione na szerokość pleców. Krótkie jak ukłucia wdechy, głośnie pociąganie nosem z intensywnym użyciem węchu. Właśnie takie oddychanie pozwala przepuścić przez nos największą ilość powietrza, pobudzając powonienie i wywierając działanie regulujące nasz cały układ enzymatyczny.

W ostatniej tercji drogi życiowej więcej czasu poświęcamy oddychaniu według jogi, która zasila organizm energetycznie. Jogin Sara Sangraha opisuje jogę następująco: „Dzięki opanowaniu ciała i uczuć, umysł i dusza stają się spokojne i zrównoważone”¹. Joga pogłębia nasz stan ducha i obdarza poczuciem radości życia.

To pytanie cały czas wraca. Andrzej Seweryn powiedział: „Pisanie w natchnieniu

nie musi oznaczać rozumienia. Ty nie mów, że rozumiesz Hamleta. Ty po prostu graj”².

Kiedy indziej czytamy: „Chciałbym w mych kolejnych uwagach powrócić do starego teatru włoskiego, do czasów, kiedy to Farinelli przyciągał tłumy do Haymarket. Cóż to za gardło! Jakie modulacje! Cóż za rozkosz dla ucha! Ale, na Boga! Co za niezręczność! Co za głupota! Cóż za obraza dla oczu! Zauważyłeś w zagrodach – z jaką łatwością i zręcznością ciężarna krowa podnosi się na rozkaz mleczarki. Tak właśnie Boski Farinelli skoczył z omszałego brzegu”³. Aby głos był cudem, tak doskonałym, tak silnym, tak dźwięcznym, o tak bogatej skali, zarówno w wysokich, jak i niskich partiach rejestru!

Wspomina się, że Szalapin, kiedy go zapytano: „Czy to prawda, że kiedy Pan śpiewa, wibrują kryształy?”, żartobliwie odpowiedział: „Nie. Kiedy ja śpiewam, wibrują serca”. Głos podporządkowany Artyście nie jest nigdy celem samym w sobie. Taki rodzaj śpiewu oznacza pełne pojednanie głosu z wewnętrznym życiem człowieka, co stanowi podstawę i główną charakterystyczną cechę teatru rosyjskiego.

Warto przypomnieć przy tej sposobności postulaty Stanisławskiego:

- prawo swobodnych mięśni – to prawo wszelkiego wykonawczego artystyzmu;
- czynność śpiewania oznacza wzniosłość uczuć – artystyczny poryw, emocję, romantyczność bohaterstwo, patos;
- mobilizacja twórczej woli śpiewaka-aktora to nieodzowny warunek twórczego procesu artystycznego;
- wykształcenie w artyście plastyczności, wewnętrznego rytmu, organiki;
- wypracowanie dobrej dykcji, prawidłowej artykulacji – najważniejszych elementów właściwego, swobodnego kształtowania dźwiękowego;

- „trudne” uczynić trzeba „zwyczajnym”, „zwyczajne” – „łatwym”, „łatwe” – „pięknym”.

Kiedy ludzie nie posiadali radia, telewizji, a nawet gramofonu, jedyną możliwością słuchania muzyki, śpiewaka czy aktora był odbiór w żywym wykonaniu. Teatr dbał w sposób szczególny o jakość swoich spektakli. Zapraszano wielu artystów, urozmaicano repertuar, ponieważ publiczność tego wymagała.

Okazuje się, że sztuka propagandy (podobnie jak sztuka sceniczna), korzystając z arsenału środków teatralnych, analogicznie je wykorzystuje i posługuje się kreatywnymi bądź spontanicznymi metodami działania. Jakież to metody?

Zarówno dla wyrazistości i nawiązania kontaktu emocjonalnego, jak i w celu ukrycia prawdziwych intencji (czy, na przykład, wyrazu twarzy) agitator – adwokat, polityk, muzyk, kapłan czy aktor – występuje na „koturnach”, budując dystans wobec zgromadzenia. Nakłada też „maskę”, która umożliwia nawiązanie kontaktu z otoczeniem w nastroju uroczystym, dostojnym, a nawet namaszczone.

Z „koturnami” wiąże się zatem efekt hiperbolizacji i określenia bariery dystansu; z „maską” – efekt zaskoczenia i wyznaczenia granicy kontaktu. „Koturny” i „maska” wytyczają „rampę”, czyli strefę napięcia wokół przestrzeni gry. Rozróżnienie „twarzy” i „maski” pozwala nam zauważyć ową dwoistość postaci aktora, szczególnie wyrazistą, kiedy przygotowujący się do gry człowiek daje do zrozumienia zebrany, że nakłada „maskę” i przyjmuje społeczną rolę aktora.

Jedyny warunek, konieczny do dokonania metamorfozy człowieka w aktora, to skupienie uwagi wszystkich zebranych w określo-

nym miejscu w momencie, gdy ów człowiek wstanie, wystąpi o krok, tak, by go wszyscy dobrze widzieli, wreszcie podniesie głos i skupi na sobie spojrzenia.

¹ Kareen Zebroff, *Joga dla każdego*, Warszawa 2000, s. 5.

² Podaję za: „Wokalistyka i Pedagogika Wokalna”, nr 81/2001, s. 216.

³ Ibidem, s.192.

Łucja Czarnecka – absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest laureatką Konkursu Ady Sari w Nowym Sączu; doskonaliła swoje umiejętności wokalne na licznych kursach mistrzowskich w kraju i zagranicą. Koncertowała na festiwalach muzycznych, między innymi: Vratislavia Cantans, Muzyka w Starym Sączu, Festiwal Kultury Żydowskiej, Międzynarodowy Festiwal Organowy, Festiwal Muzyki Współczesnej, Festiwal na Skrzyżowaniu Kultur. Adiunkt Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, gdzie prowadzi zajęcia z impostacji.

JERZY ŚWIĘCH

Wstęp do działania słowem

Fragmenty

Wymowa

Pracę nad wymową rozpoczynamy od rozruszania narządów mowy.

Otwarcie ust

Kilkadziesiąt razy energicznie otwieramy dolną żuchwę, starając się niemal dotknąć nią szyi.

Przez kilka minut trzymamy w otwartych ustach trzy zwinięte palce lewej lub prawej ręki.

Język

Przy szeroko otwartej jamie ustnej bardzo szybko uderzamy językiem w dolne i górne zęby.

Wibrujemy językiem, uderzając jego koniuszkiem w sklepienie górnych zębów.

Młaskamy.

Kłaskamy, naśladowując koński kłus.

Odchylamy głowę, wydajemy odgłosy podobne do tych, jakie wydawalibyśmy, płucząc gorącą wodą gardło.

Wargi

Prychamy.

Staramy się dotknąć górną wargą nosa, dolną możliwie najbardziej wywinąć.

Kilkadziesiąt razy skupiamy wargi, jak do pocałunku, po czym rozciągamy, jakbyśmy trzymali w ustach ołówek.

Szmary

Szczymy, naśladowując szmer wydobywający się z pękniętej dętki.

Bzyczymy, udając nadlatującego komara.

Imitujemy szum liści.

Odtwarzamy warkot nadlatujących bombowców.

Dźwiękiem sugerujemy brawurową jazdę na motorze rajdowym.

Odtwarzamy odgłosy pracy silnika.

[...]

Impostacja

Prawidłowa emisja opiera się na właściwie wykorzystanym oddechu. Aktor bez pojemnych płuc nie może wykonywać zawodu.

Ćwiczenia oddechowe:

- w pozycji leżącej wolno nabieramy powietrza przez nos i uchylone usta, po czym bardzo wolno wydychamy, ale nie do zupełnego braku powietrza. Powtarzamy to ćwiczenie wielokrotnie;
- poprzednie ćwiczenie wykonujemy w pozycji kucznej;
- ćwiczenie wykonujemy stojąc;
- wykonujemy ćwiczenie z uniesionymi rękoma, ciałem wygiętym do tyłu (mostek).

Powtarzamy ćwiczenia, biorąc wdech tylko lewą dziurką nosa.

Powtarzamy ćwiczenia, wciągając powietrze tylko prawą dziurką.

Pozycja wyjściowa – skłon, ręce dotykają podłogi – prostujemy się, nabierając powietrza przez nos i uchylone usta, ręce uniesione do góry. Zatrzymujemy pozycję wyprostowaną i zatrzymujemy wdech. Robimy skłon, wolno wypuszczając powietrze, ręce do podłogi. Zatrzymujemy pozycję w bezdechu. Powtarzamy ćwiczenie wielokrotnie.

Na jednym oddechu staramy się wyliczyć największą ilość „wron”. Bierzymy (bezgłośnie) wdech i liczymy: „jedna wrona bez ogona, druga wrona bez ogona, trzecia wrona bez ogona... osiemnasta wrona bez ogona, dziewiętnasta wrona bez ogona,

dwudziesta wrona bez ogona” („dwadzieścia wron” to minimum).

Kładziemy się na trzech krzesłach. Po przyjęciu wygodnej pozycji, usuwamy spod siedzenia krzesło środkowe. Leżymy teraz oparci plecami i głową na pierwszym krześle i nogami na trzecim. W tej pozycji wypowiadamy kilkakrotnie opracowywany tekst. Nie za głośno. Nie musimy dbać o oddech. Mięśnie naszego ciała zadbają, by był właściwie wykorzystany.

Powtarzamy opracowywany tekst, chodząc z książką na głowie (ma to między innymi na celu utrzymanie właściwej postawy, bez garbienia się). Przed ustami trzymamy otwartą dłoń. Mówimy, dbając, by wydychane powietrze nie uderzało w rękę.

Musimy osiąść umiejętność zapanowania nad oddechem.

Unosimy do góry nogę zgiętą w kolanie, to jedną to drugą, jakby to był bieg klauna. Podnosimy kolano najwyżej, jak możemy. Mówimy opracowywany tekst, spokojnie. Nasz wysiłek nie może być słyszalny w sposobie wypowiedzi. Przyspieszamy bieg. Staramy się osiągnąć bardzo duże tempo. Tekst jest wypowiadany głosem spokojnym. Nasz ruch nie wpływa na sposób wypowiedzi. Zwalniamy. I znów przyspieszamy. I tak wielokrotnie.

Wykonujemy przysiady, mówiąc opracowywany tekst. Zaczynamy wolno, później przyspieszamy i znów zwalniamy. Nasz ruch nie wpływa na sposób mówienia.

Wykonujemy pompki, mówiąc opracowywany tekst. Nasz wysiłek nie może przenosić się na mówienie.

Podskakujemy, mówiąc tekst.

Nie można dobrze władać głosem bez używania rejestru piersiowo-głowego.

Stajemy przy ścianie, przylegając do niej możliwie największą powierzchnią ciała (głową, barkami, plecami, pośladkami, udami, łydkami, piętami). Mruczemy: *mmmm*. Dodajemy do *m* samogłoski: *ma, me, mi, mo, mu, my*. Przeciągamy emisję: *mmmaaaaaa, mmmmeeeee, mmmmmiiiiii, mmmmooooo, mmmmuuuu, mmmmyyyyy*. Naśladujemy różne odgłosy i dźwięki, na przykład: nadjeżdżającej karetki, lotu bombowców, modlitwy muezzina, startu rakiety, melorecytacji archireja.

Powracamy do rozszerzonej emisji *m* plus samogłoska, starając się, by sufit odbijał nasz dźwięk.

Kładziemy jedną rękę na głowie, drugą na klatce piersiowej, emitujemy *m*, potem *m* z samogłoskami, następnie tylko samogłoski. Czaszka i piersi mają rezonować, co wyczuwamy dłońmi.

Sposób emisji uzależniony jest od odległości, w jakiej znajduje się odbiorca.

Ćwiczmy, wypowiadając *m* z samogłoskami, adresując swoje ćwiczenia do osoby znajdującej się za drzwiami naszego pomieszczenia, za oknem, pod podłogą, nad sufitem; następnie mówiąc do osoby stojącej jak najdalej, ale w tym samym pomieszczeniu. Ostatni etap – adresat znajduje się w odległości dwóch metrów.

To samo ćwiczenie z przeszkodą na drodze dźwięków, na przykład: mówimy zza parawanu, zza drzwi.

Ćwiczenie z adresatem w różnej odległości wykonujemy w trudnych pozycjach ciała, na przykład klęcząc z głową wtuloną w nogi, leżąc na brzuchu wygięci w kabłąk, wykonując mostek.

Posługiwanie się zmiennymi perspektywami ćwiczymy wołając: „Mamo”, „Romku”, „Mietku”. Wrażenie, że znajdujemy się o wiele dalej niż w rzeczywistości – to perspektywa oddalenia. Perspektywę przybliżenia uzyskamy, gdy przekonamy odbiorcę, iż mówimy do niego z bliższej odległości niż faktyczna. Wypowiedź z realnej odległości to wypowiedź z normalnej perspektywy.

Ćwicząc rodzaje emisji:

- szept,
- półgłos,
- pełny głos,
- krzyk,
- falset,

pamiętajmy, że przy pełnym głosie, półgłosie i krzyku w emisji bierze udział rezonator piersiowo-głowy, przy fałsie jedynie głowowy, kiedy mówimy szeptem rezonatory – są wyłączone.

Do najważniejszych środków wyrazu należy umiejętność operowania barwą. Ćwiczebnym tekst wypowiadamy barwą jasną, następnie ciemną. Wybrany fragment wypowiadamy barwą jasną miękką (delikatnie), potem barwą jasną twardo (zimno), po czym barwą ciemną miękką i barwą ciemną twardo.

Do sfery dźwięku należą intencyjność i emocjonalność wyrazu słowa. Samogłoski *a, e, i, o, u, y* wypowiadamy bardzo przeciągle, wyrażając:

- stwierdzenie,
- pytanie,
- zdziwienie,

- rozbawienie,
- gniew,
- strach,
- radość,
- rozpacz,
- zachwyt,
- ból.

Ćwiczymy śmiech na tekście ćwiczebnym, śmiech radosny, wszechogarniający, zaraźliwy; trenujemy płacz, płacz z rozpacz, bezsilności.

Właściwie ustawienie głosu do długoletnia praca. Rozpoczynamy ją, poznając naszą średnicę. Przy instrumencie ustalamy dźwięki, na których najwygodniej nam się mówi. Na przykład takim dźwiękiem jest dźwięk E. Powtarzamy wielokrotnie ton, śpiewając „la, la, la”. Śpiewamy „la” na dźwięku F, następnie D.

Dobrze ustawiony dźwięk jest oparty na oddechu. Podniebienie jest uniesione, w jamie ustnej powstaje możliwie największa przestrzeń, w której dźwięk obraca się na kształt piłeczki, wprowadzając w wibrację oczodół, jamę nosową, policzki – wibracja świadczy o tym, że dźwięk jest „na masce”.

Rozszerzamy skalę i ustawienie głosu codziennymi ćwiczeniami przy instrumencie. Rozpoczynając od C, przechodząc przez całą oktawę durową (C, D, E, F, G, A, H, C”), śpiewamy na przykład: do, mi, sol, fa, do, mi, sol, fa, do, mi, sol, fa; do, mi, sol, do”, do, mi, sol, do”; do, mi, sol, do (C, E, G, F, C, E, G, F, C, E, G, F; C, E, G, C”, C, E, G, C”; C, E, G, C). Następnie schodzimy od C” do C. Do osiągnięcia sukcesu potrzebna jest systematyczność.

Tekst jest fragmentem większej całości, będącej zapisem metody kształcenia aktora.

Kronika wydarzeń

Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej
im. Ludwika Solskiego w Krakowie



Rok akademicki 2007/2008

Osiągnięcia naukowe pedagogów

WYDZIAŁ AKTORSKI W KRAKOWIE

Zakończone postępowania o uzyskanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk teatralnych

JERZY GRAŁEK

data nadania stopnia: 23.02.2008

Promotor: prof. Jerzy Święch

Temat pracy pisemnej: „Moje spotkania z wielkimi”

HALINA ŚMIELA-JACOBSON

data nadania stopnia: 19.06.2008

Promotor: prof. Jerzy Schejbal

Temat pracy pisemnej: „Wybrane zagadnienia interpretacyjne roli Matki w spektaklu *Cicho* Mariusza Bielińskiego (reż. Aldona Figura, Teatr Polski we Wrocławiu)”

SYLWIA HEFCZYŃSKA

data nadania stopnia: 19.06.2008

Promotor: prof. Agnieszka Mandat

Temat pracy pisemnej: „Postaci kobiece w teatrze tańca na podstawie ról w spektaklach *Niewinne marzenia u schyłku*, *Na krawędzi dnia i snu*, *Na końcu tęczy*, *Czar zwyczajnych dni – Sen Świętego*, *Tylko chwile* w choreografii Jacka Łumińskiego”

GRZEGORZ MIELCZAREK

data nadania stopnia: 20.06.2008

Promotor: prof. Krzysztof Globisz

Praca pisemna: „Proces *wchodzenia w zawód* młodego aktora – na podstawie własnych doświadczeń zawodowych”

Zakończone postępowania o uzyskanie stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk teatralnych

ANNA KRAMARCZYK

data nadania stopnia: 23.02.2008

Rozprawa: „Monodram w teatrze lalek – problematyka wielości postaci scenicznych kreowanych przez jednego aktora na podstawie *Słowika* E. Brylla, wg H. Ch. Andersena, w reżyserii, scenografii i adaptacji Aleksandra Maksymiaka we Wrocławskim Teatrze Lalek”

WYDZIAŁ LALKARSKI

Zakończone postępowania o uzyskanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk teatralnych

ARKADIUSZ KLUCZNIK

data nadania stopnia: 10.12.2007

Promotor: prof. Anna Twardowska

Temat pracy pisemnej: „*Podróże Koziółka Matolka* – od zamysłu do realizacji – jako przykład spektaklu muzycznego – musicalu – w teatrze lalek”

Do końca lipca 2008 roku tytuł magistra uzyskało w Krakowie trzydziestu absolwentów Wydziału Aktorskiego i siedmiu Wydziału Reżyserii Dramatu, zaś w filii we Wrocławiu – dwudziestu jeden absolwentów Wydziału Aktorskiego i piętnastu Wydziału Lalkarskiego.

Studenci wyróżnieni stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Piotr Domalewski
Tomasz Schuchardt
Maciej Podstawny
Maria Spiss
Barbara Wysocka

Studenci wyróżnieni stypendium Urzędu Miasta Wrocławia

Paulina Chapko
Anna Haba

Nagrody

Profesor Jacek Popiel, dyrektor artystyczny Festiwalu „Wyspiański 2007”, został w lutym tego roku odznaczony złotym medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” za całokształt swojej działalności. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego uhonorował nagrodami pieniężnymi kanclerza PWST Franciszka Gałuszkę, prezesa Stowarzyszenia Międzynarodowe Sezony Teatralne i Baletowe, które organizowało Rok Wyspiańskiego, oraz przedstawicielki Stowarzyszenia: Agnieszkę Goławską i Magdalenę Krawczyk – pracownika naszej Uczelni.

Nagrodę Ars Quarendi, ustanowioną przez Województwo Małopolskie i przyznawaną za wybitne działania na rzecz promocji i rozwoju kultury, w kategoriach „Mistrz” i „Uczeń” otrzymali profesor Krystian Lupa i student Wydziału Reżyserii Dramatu Szymon Kaczmarek.

Wojciech Leonowicz, absolwent krakowskiej PWST a obecnie pedagog naszej Uczelni, aktor Teatru Bagatela, otrzymał tegoroczną nagrodę im. Leona Schillera, przyznawaną młodym twórcom przez Związek Artystów Scen Polskich.

Przedstawienia dyplomowe

WYDZIAŁ AKTORSKI W KRAKOWIE

Stanisław Wyspiański *Kłątwa*

Reżyseria: Anna Polony

Scenografia: Adam Łucki

Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego

Premiera: październik 2007, Scena im. St. Wyspiańskiego

Obsada: Ksiądz – Łukasz Nagórski, Matka – Magdalena Kozińska, Młoda – Agnieszka Radzikowska / Matylda Baczyńska, Sołtys – Rafał Sadowski, Dzwonnik – Rafał Fudalej, Parobek – Łukasz Krzemiński, Dziewka – Kornelia Trawkowska / Joanna Zubrycka, Pustelnik – Łukasz Raś, Przodownica chóru – Agnieszka Radzikowska / Matylda Baczyńska, Chór – studenci II roku WA: Aleksandra Meniolle de Cizancourt, Paulina Puślednik, Małgorzata Moskalewicz, Julia Wyszyńska, Daniel Dobosz, Miron Jagniewski, Mateusz Kościukiewicz, Marcin Lewandowski, Andrzej Plata, Rafał Szumera.

Spektakl został zakwalifikowany do II etapu konkursu na inscenizację utworów Wyspiańskiego, organizowanego w ramach Festiwalu *Wyspiański 2007*.

William Shakespeare *Sen nocy letniej. Trans-opera*

Przekład: Konstanty I. Gałczyński

Reżyseria: Wojciech Kościelniak

Muzyka: Leszek Możdżer

Choreografia: Janusz Skubackowski

Scenografia: Grzegorz Policiński

Kostiumy: Katarzyna Adamczyk

Przygotowanie wokalne: Katarzyna Mirowska, Justyna Motylska, Dawid Rudnicki

Spektakl dyplomowy studentów IV roku i III roku Wydziału Aktorskiego, specjalizacji wokalnie-estradowej

Wznowienie w nowej obsadzie: listopad 2007, Scena im. St. Wyspiańskiego

Obsada: Tezeusz, Oberon – Maciej Maciejewski (IV rok SWE), Egeusz, Spodek – Mariusz Budkowski (III rok SWE), Lizander – Michał Kocurek (IV rok SWE), Demetriusz – Adrian Wiśniewski (III rok SWE), Puk, Filostrates – Piotr Domalewski (III rok WA), Hipolita, Tytania – Marta Ledwoń (IV rok SWE), Hermia – Zuzanna Skolias (IV rok SWE), Helena – Wanda Skorny (IV rok SWE), Groszek, Kapłanka – Marta Krawczyk (III rok SWE), Pajęczynka, Kapłanka – Olga Szostak (IV rok WA), Ciemka, Kapłanka – Anna Mierzwa (III rok SWE), Gorczyzka, Kapłanka – Barbara Kurdej (III rok SWE); Grupa ateńskich rzemieślników (projekcja): Spodek – Maciej Maciejewski (IV rok SWE), Pigwa – Krzysztof Żabka, Robin Zdechlak – Michał Kocurek (IV rok SWE), Spój – Tomasz Nosinski (IV rok SWE), Ryjek – Kamil Kulda, Duda – Łukasz Mazurek

Bertolt Brecht *Dobry człowiek z Seczuanu*

Przekład: Włodzimierz Lewik

Reżyseria: Paweł Miśkiewicz

Scenografia: Barbara Hanicka

Muzyka: Paul Dessau

Asystent reżysera: Maciej Podstawny (II rok WRD)

Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego

Premiera: styczeń 2008, Scena pod Sceną im. St. Wyspiańskiego

Obsada: Bóg I – Andrzej Popiel, Bóg II – Michał Krzysztof Kowalczyk, Bóg III – Wiktor Loga-Skarczewski, Szen Te I – Klara Bielawka, Szen Te II – Olga Szostak, Szen Te III – Karolina Kominiek – Skuratowicz, Wang – Piotr Franasowicz, Sun I – Michał Wiśniewski, Sun II – Marcin Zacharzewski

Spektakl prezentowany podczas 48. Kaliskich Spotkań Teatralnych

Elektra – *Twarze* według Hugo von Hofmannsthal (Elektra w przekładzie Joanny Kulmowej) oraz Marguerite Yourcenar (*Twarze zza masek* w przekładzie Elżbiety Radziwillowej)

Reżyseria: Krzysztof Globisz

Asystent reżysera: Grzegorz Mielczarek

Scenografia: Joanna Jaśko-Sroka

Muzyka: Patryk Zakrocki

Ruch sceniczny: Grzegorz Suski

Asystenci: Jakub Roszkowski (dramaturg), Eva Rysová (II rok WRD)

Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego, specjalizacji wokально-estradowej

Premiera: styczeń 2008, Scena Teatru Ludowego przy ul. Starowiślniej

Obsada: Klitajmestra – Marta Ledwoń / Wanda Skorny, Elektra – Karolina Sokołowska, Chryzotemis – Zuzanna Skolias, Orestes – Tomasz Nosinski, Pylades – Maciej Maciejewski, Egist – Michał Kocurek

Stanisław Wyspiański *Sędziowie*

Opieka pedagogiczna: Jerzy Stuhr

Scenografia: Juriana Jur

Opracowanie muzyczne: Barbara Stuhr

Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego

Premiera: luty 2008, Scena im. St. Wyspiańskiego

Obsada: Samuel – Wiktor Loga-Skarczewski, Natan – Piotr Franasowicz / Marcin Zacharzewski, Joas – Klara Bielawka, Dziad – Michał Wiśniewski, Jewdocha – Olga Szostak, Urlopnik – Michał Krzysztof Kowalczyk / Andrzej Popiel, Jukli – Piotr Franasowicz / Marcin Zacharzewski, Dziewczęta wiejskie – Karolina Chapko (III rok WA), Katarzyna Janekowicz (III rok WA), Nauczyciel – Michał Czyż (III rok WA), Wójt – Bartosz Bulanda (III rok WA), Sędzia – Krzysztof Kwiatkowski (III rok WA), Aptekarz – Filip Perkowski (III rok WA), Żandarm – Tomasz Schuchardt (III rok WA), Ksiądz – Wojciech Kowalski (III rok WA) oraz Karol Żmuda

Spektakl stanowił zakończenie obchodów Roku Wyspiańskiego w PWST.

Warsztat na podstawie sztuki *Marat / Sade* Petera Weissa przygotowany pod opieką pedagogiczną profesora Krystiana Lupy

Asystenci: Maciej Podstawny (II rok WRD), Jakub Porcari (II rok WRD)

Pokazy: maj 2008, Scena 210

Wystąpili studenci IV roku Wydziału Aktorskiego: Matylda Baczyńska, Magdalena Kozińska, Agnieszka Radzikowska, Kornelia Trawkowska, Rafał Fudalej, Łukasz Krzeмиński, Łukasz Raś oraz studenci III roku Wydziału Aktorskiego: Barbara Biel, Anna Gorajska, Magda Grąziowska, Natalia Kalita, Gracja Niedźwiedź, Anna Stela, Łukasz Ignasiński, Maciej Litkowski, Jakub Perkowski, Krzysztof Pomietło, Kamil Urban, Kamil Woźniak.

WYDZIAŁ AKTORSKI WE WROCŁAWIU**William Shakespeare *Wesołe kumoszki z Windsoru***

Przekład: Stanisław Barańczak

Reżyseria: Remigiusz Brzyk

Scenografia: Sabina Wacławczyk (ASP)

Opieka scenograficzna: Michał Jędrzejewski

Opracowanie muzyczne: Bartłomiej Niećko (AM)

Opieka kompozytorska: Zbigniew Karnecki

Asystent reżysera: Jakub Firewicz

Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego

Premiera: październik 2007

Obsada: Sir John Falstaff – Paweł Ferens, Fenton / Nym – Przemysław Kosiński, Spłyć prowincjonalny sędzia / Jan – Andrzej Kłak, Abraham Mizerek – Mieszko Barglik, Franciszek Ford / John Rugby – Bartłomiej Firlet, Jerzy Page – Jan Naturski, Anna Page – Małgorzata Białek, Sir Hugo Evans, ksiądz pleban – Jakub Firewicz, Doktor Caius / Bardolf – Jędrzej Taranek, Oberżysta / Robert – Michał Szymański, Pistol / Piotr Tuman – Paweł Skowron, Pani Alicja Ford – Ewa Kania, Pani Małgorzata Page – Izabela Beń, Pani Chybcik – Agnieszka Okońska / Małgorzata Lipka

Petr Zelenka *Zwyczajne szaleństwo*

Przekład: Krystyna Krauze

Reżyseria: Elżbieta Czaplińska-Mrozek

Scenografia i kostiumy: Mateusz Stępiak

Choreografia: Bożena Klimczak

Muzyka: Łukasz Damrych

Sekwencja Tai Chi: Maciej Kowalik

Asystenci reżysera: Monika Dawidziuk, Jędrzej Taranek

Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego

Premiera: listopad 2007

Obsada: Piotr – Jakub Firewicz, Matka – Agnieszka Okońska, Ojciec – Andrzej Kłak, Sylwia – Małgorzata Lipka, Jerzy – Paweł Ferens, Alicja – Izabela Beń, Mucha – Jędrzej Taranek, Alesz – Paweł Skowron, Jana – Paulina Chapko, Koc / Anna / Manekin – Małgorzata Białek, Szef / Mężczyzna z publiczności – Przemysław Kosiński

Połamany ludzik

Reżyseria i choreografia: Bożena Klimczak

Muzyka: Bartłomiej Niećko (AM)

Opieka kompozytorska: Zbigniew Karnecki

Scenografia i kostiumy: Mateusz Stępiak

Asystent reżysera: Paulina Chapko

Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego, specjalizacji pantomimiczno-ruchowej

Premiera: luty 2008

Obsada: Lekarz – Jakub Firewicz, Pielęgniarka – Helena Sujecka, Pielęgniarz – Michał Szymański, Bóg Niżyński – Bartłomiej Firlet, Einstein – Paweł Ferens, Diva – Małgorzata Lipka, Ciało – Małgorzata Białek, Matka – Paulina Chapko, Król-Napoleon-Hitlerowiec – Jędrzej Taran

WYDZIAŁ LALKARSKI

Michael Ende *Momo*

Autor scenariusza: Beata Pejcz

Reżyseria: Beata Pejcz

Scenografia: Jan Polewka

Muzyka: Krzysztof Figurski

Projekcje: Dariusz Grzybowski

Asystent reżysera: Piotr Charczuk

Reżyseria światła: Robert Baliński

Konsultacja ruchu scenicznego: Ewelina Ciszewska

Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Lalkarskiego

Premiera: grudzień 2007 roku

Obsada: Momo – Anna Narloch, Szary Pan – Michalina Brudnowska, Szary Pan – Aleksandra Fronczak, Kucharka Sabina Garnuszek – Martyna Rozwadowska, Pracznia Rozalia Mydelko – Aleksandra Ząb, Krawiec Alojzy Supelek – Piotr Charczuk, Dozorca Antoni – Grzegorz Mazoń, Stolarz Hilary Gwoździk – Dawid Miązek, Szary Pan – Paweł Siwiak, Mistrz Hora – Ernest Nita

Paměť krajiny – Kraina paměti

Reżyseria: Petra Tejnorová

Dramaturg: Matěj Samec

Scenografia: Antonín Šilar

Kostiumy: Marie Černíková

Choreografia: Lucia Kašiarová

Muzyka: Vratislav Šrámek

Produkcja: Alžběta Brabencová, Katarzyna Kostenko, Jan Topinka, Zoja Zupkova

Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Lalkarskiego

Projekt Divadelní fakulty Akademie múzických umění w Pradze i Wydziału Lalkarskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej

Premiera: marzec 2008 roku

Występują: Tomáš Běhal, Štěpánka Glogarová, Milan Hajn, Zuzana Hodková, Jana Kollertová, Adam Kubišta, Tomáš Podrazil, Anna Suchánková, Johana Vaňousová, Elena Volpi, Daria Iwan, Katarzyna Joda, Julia Mańkowska, Anna Narloch, Martyna Rozwadowska, Paweł Siwiak

WYDZIAŁ REŻYSERII DRAMATU**Jakub Roszkowski**

Państwowa Wyższa Szkoła im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Scena im. St. Wyspiańskiego

Sylviane Dupuis *Drugi upadek albo Godot, akt III*

Premiera: 28 listopada 2006

(dramaturgia)

Arkadiusz Tworus

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, Duża Scena

William Shakespeare *Burza*

Premiera: 18 lutego 2007

(reżyseria)

Jakub Kowalski

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Robert Musil *Niepokoje wychowanka Törlessa*

Premiera: 17 czerwca 2007

(reżyseria)

Iga Gańczarczyk

Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida, Scena Studyjna

Władimir Sorokin *Podróż poślubna*

Prapremiera polska: 15 grudnia 2007

(dramaturgia)

Iwo Vedral

Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida, Scena Studyjna

Władimir Sorokin *Podróż poślubna*

Prapremiera polska: 15 grudnia 2007

(reżyseria)

Justyna Kowalska

Narodowy Stary Teatr w Krakowie, Scena Eksperymentalna PWST

Jean Paul Sartre *Trojanki*

Premiera podczas festiwalu re_wizje/antyk (warsztaty antyk – monologi): 25 lutego 2007

(adaptacja i reżyseria)

Katarzyna Michałkiewicz

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Scena w Bramie

Fiodor Dostojewski *Łagodna*

Premiera: 23 maja 2008

(adaptacja i reżyseria)



Nagrody i wyróżnienia

Jury XXVI Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi przyznało studentom Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego następujące nagrody:

- pierwszą nagrodę aktorską Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Wiktorowi Loga-Skarczewskiemu za rolę Samuela w przedstawieniu *Sędziowie* oraz za rolę Boga III w przedstawieniu *Dobry człowiek z Seczuanu*;
- nagrodę aktorską Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Marcinowi Zacharzewskiemu za rolę Natana w przedstawieniu *Sędziowie* oraz za rolę Sun II w przedstawieniu *Dobry człowiek z Seczuanu*;
- nagrodę aktorską Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Oldze Szostak za rolę Jewdochy w przedstawieniu *Sędziowie* oraz za rolę Sen Te II w przedstawieniu *Dobry człowiek z Seczuanu*;
- nagrodę aktorską Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Izabeli Beń za rolę Alicji w przedstawieniu *Zwyczajne szaleństwo* oraz za rolę Pani Małgorzaty Page w przedstawieniu *Wesołe kumoszki z Windsoru*;
- nagrodę aktorską Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Andrzejowi Kłakowi za rolę Ojca w przedstawieniu *Zwyczajne szaleństwo* oraz za rolę Sędziego Spłycia w przedstawieniu *Wesołe kumoszki z Windsoru*;
- nagrodę aktorską Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Mieszkowi Barglikowi za rolę Abrahama Mizerka w przedstawieniu *Wesołe kumoszki z Windsoru*;
- wyróżnienie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Klarze Bielawce za rolę Joasa w przedstawieniu *Sędziowie* oraz za rolę Sen Te I w przedstawieniu *Dobry człowiek z Seczuanu*;
- wyróżnienie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Paulinie Chapko za rolę Jany w przedstawieniu *Zwyczajne szaleństwo*;
- nagrodę ufundowaną przez Panią Teresę Nawrot, Szkoła Teatralna Reduta Berlin, Karolinie Sokołowskiej za rolę Elektry w przedstawieniu *Elektra – Twarze*.

Jury przyznało nagrodę zespołową, ufundowaną przez Prezydenta Miasta Łodzi, aktorom przedstawienia *Dobry człowiek z Seczuanu*.

Jury zarekomendowało przedstawienie *Dobry człowiek z Seczuanu* do rejestracji telewizyjnej przez Telewizję Polską SA.

Jury zarekomendowało przedstawienie *Dobry człowiek z Seczuanu* do wzięcia udziału w 48. Kaliskich Spotkaniach Teatralnych – Festiwal Sztuki Aktorskiej w Kaliszu.

Nagrody publiczności, ufundowane przez Łódzkie Zakłady Energetyczne, otrzymali: za najbardziej „elektryzującą” rolę żeńską Małgorzata Lipka, zaś za najbardziej „elektryzującą” rolę męską – Andrzej Kłak.

Student III roku Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie, Filia we Wrocławiu, Mikołaj Woubishet, został zwycięzcą Konkursu Aktorskiej Interpretacji Piosenki tegorocznego Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu (wykonał utwór Nicka Cave'a *Stragger Lee* w tłumaczeniu Mirosława Czyżykiewicza). Nagrodę publiczności otrzymała studentka tegoż Wydziału, Justyna Woźniak, za interpretację piosenki Agnieszki Osieckiej *Proszę sądu*.

Na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych w Brnie SETKANI / ENCOUNTER 2008 Klara Bielawka otrzymała nagrodę Marta Awards za rolę Sen Te I w przedstawieniu *Dobry człowiek z Seczuanu*.

Barbara Wysocka, studentka IV roku Wydziału Reżyserii Dramatu, otrzymała na XXXIII Opolskich Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska 2008” nagrodę za reżyserię spektaklu *Kłótwa* według Stanisława Wyspiańskiego (zrealizowanego w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie), a Katarzyna Krzanowska (absolwentka naszej Uczelni) za rolę Młodej – nagrodę za pierwszoplanową rolę żeńską. Na XLIII Przeglądzie Teatrów Małych Form „Kontrapunkt 2008” w Szczecinie Barbara Wysocka zdobyła Nagrodę Promocyjną im. Kazimierza Krzanowskiego – za „autorską koncepcję przedstawienia”, zaś Katarzyna Krzanowska wyróżnienie.

Performance teatralny *Keret* (zainspirowany opowiadaniem izraelskiego pisarza Etgara Kereta) Kolektywu Harakiri Farmers uznany został za najlepszy debiut Festiwalu Teatralnego Malta w Poznaniu – cyklu „Nowe sytuacje”. Członkiem grupy jest student III roku Wydziału Reżyserii Dramatu Szymon Kaczmarek.



Spektakle Państwowej Wyższej Szkoły im. Ludwika Solskiego

„Piszę do Pana...”

Listy Stanisława Wyspiańskiego do Stanisława Lacka

Występują: Jerzy Trela, Andrzej Mrowiec

Realizatorzy: Ewa Miodońska-Brookes, Barbara Hanicka, Ewa Kutryś, Stanisław Radwan

Premiera: 14 listopada 2007 roku, Scena pod Sceną im. St. Wyspiańskiego

Spektakl był częścią obchodów Roku Wyspiańskiego.

Zbigniew Herbert Kochane zwierzątka

Listy przyjaźni Zbigniewa Herberta oraz Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich

Opracowanie sceniczne: Tadeusz Malak

Oprawa plastyczna: Ryszard Hodur

Występują: Dorota Segda, Tadeusz Malak, Jacek Romanowski

Premiera: 10 grudnia 2007 roku, Scena 210

Spektakl jest częścią obchodów Roku Herberta.

Ready Maedeas

Scenariusz i reżyseria: Katarzyna Donner

Pokazy spektaklu: 17–20 stycznia 2008

Muzyka: Jacek Zamecki (AM)

Elementy scenografii: Maria Zajac (ASP)

Światła: Mateusz Kaliński

Obsada: Medea – Karolina Zajdel, Jazon – Grzegorz Szyпка, Niania – Izabela Scaleniak (gościnnie)

Teatralny performance studentów PWST Wydziału Lalkarskiego, zrealizowany w ramach projektu integracyjnego wrocławskich uczelni artystycznych, według tekstu Heinerja Müllera *Gnijący Brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*

Arrah WoodChick

Stracone : 5 : Łaknąć

Opracowanie tekstu i reżyseria: Arkadiusz Wójcik

Scenografia: Zespół

Opracowanie muzyczne: Zespół

Choreografia: Bożena Klimczak

Premiera: 5, 6 czerwca 2008

Obsada: A – Jakub Firewicz

Spektakl koła naukowego Wydziału Aktorskiego

W dniach 28-30 października 2007 roku w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie odbyły się XV Warsztaty Wydziałów Aktorskich Szkół Teatralnych. Materiały z Warsztatów prezentujemy w numerze.

W dniach 29-30 listopada 2007 roku w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, na Wydziale Reżyserii Dramatu, odbyła się Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Wyspiański badany teatrem”. Wpisała się ona w obchody Roku Wyspiańskiego.

Zapraszamy do lektury wydawnictwa pokonferencyjnego, które ukazało się nakładem PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie.

