

N zeszyty aukowe



2/2011
numer

PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY TEATRALNEJ IM. LUDWIKA SOLSKIEGO W KRAKOWIE

Redaktor naukowy: Ewa Kutryś
Sekretarz: Ewa Gawłowska

Opracowanie redakcyjne tekstów: Ewa Kutryś, Ewa Gawłowska
Przygotowanie materiałów do publikacji: Ewa Gawłowska
Korekta: Jolanta Kunowska

Projekt graficzny: Łucja Ondrusz
Skład i łamanie: Piotr Kołodziej

© Copyright by Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie 2011

ISSN 1899-8488
ISBN 978-83-928060-5-9

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie
Kraków 2011

spis treści

Ewa Kutryś <i>Przepraszamy za opóźnienie...</i>	4
---	---

nauczanie

Tadeusz Łomnicki <i>Moja metoda, moje błędy</i>	6
Wojciech Malajkat <i>Aktorstwo- sztuką niewiedzy</i>	14
Krzysztof Globisz	17
Łucja Czarnecka <i>Technika wokalna</i>	22
<i>Aktor nie jest produktem jednorazowego użytku</i>	
Rozmawiają Zbigniew Grygielski i Magdalena Moskalewicz	29
Paulina Puślednik <i>Granie to działanie! Metoda Violi Spolin</i>	36
Ryszard Bolesławski <i>Aktorstwo. Sześć pierwszych lekcji: Koncentracja, Pamięć emocjonalna</i>	58

projekty badawcze

Monika Jakowczuk	70
Janusz Skubaczkowski	74
<i>Witkacy – Transhumanacja</i>	
Ewa Domańska <i>Transhumanacja jako transhumanacja, czyli przepędzanie prochów Witkacego</i>	80
<i>Typy, automaty, potwory</i>	
Rozmawiają Paweł Dybel i Łucja Iwanczewska	95
Monika Bakke <i>Posthumanistyczne rekonfiguracje ciał</i>	112

konferencje, warsztaty

Wrocław

Jolanta Góralczyk <i>W poszukiwaniu zawodu</i>	118
Jolanta Góralczyk <i>Podjeżdżana profesja</i>	120
Henry Jurkowski <i>Profesja czy misja</i>	128
Joanna Rogacka <i>Portret dziecka w dzisiejszym teatrze</i>	132
Wiesław Czołpiński	136
Wiesław Hejno <i>Lalka i aktor w relacji scenicznej na przykładzie „Don Kichota”</i>	140
Małgorzata Kazińska <i>Moje wrażenia z Dionizyjew Festival w Osijeku</i>	142

Kraków

Wojciech Kościelniak <i>Kilka zdań o roli muzyki i technik wizualnych w przedstawieniu dyplomowym „Proces” wg Franza Kafki</i>	144
Damian Styrna <i>„Proces” w grafice</i>	149
Józefa Zajac-Jamróż <i>„Spotkanie w Pieśni” – Festival Giving Voice we Wrocławiu</i>	152

Kronika	156
---------	-----

Przepraszamy za opóźnienie...

Szanowni Państwo,

Udało nam się złożyć kolejny, drugi numer naszych „Zeszytów”. Wydawało się, że najtrudniej będzie z pierwszym, bo zawsze najtrudniej jest zacząć...

Planowaliśmy następne numery poświęcać naszym zamiejscowym ośrodkom w Bytomiu i we Wrocławiu. Wyszło jak zawsze...

I dlatego ten numer, który dziś trafia do naszych Czytelników, przypomina trochę „groch z kapustą”. Ale próbujemy uczynić z tej mieszanki walor, po to, by pokazać jak najszerszy obszar działania Uczelni.

Dlatego materiały tego numeru podzielone zostały na trzy dominujące bloki tematyczne:

- Projekty badawcze;
- Nauczanie;
- Konferencje i warsztaty.

Tym sposobem, porządkując materiał, dajemy jednocześnie naszym Czytelnikom wgląd we wszystko to, co wydarzyło się w PWST w roku akademickim 2009/2010, i co świadczy o rosnącej aktywności Uczelni poza realizacją programu dydaktycznego.

Mamy zatem prezentacje pedagogów, realizujących bardzo różne projekty badawcze: np. p. Jakowczuk i p. Grygielski realizują swe cele w ramach pracy nad głosem aktora,

a p. Skubackowski, pracujący ze studentami WTT w Bytomiu i WA w Krakowie nad ciałem i ruchem aktora, przedstawia nam swoje podstawowe refleksje w tym zakresie. „Transhumancja” to projekt realizowany we współpracy prof. Grzegorza Niziołka i naszych młodych asystentów WRD (Iga Gańczarczyk i Michał Borczuch). Prof. Wojciech Kościelniak i Damian Styrna przedstawiają nam fragmenty opisu swojego projektu, którego finał stanowiła realizacja spektaklu muzycznego w PWST na podst. „Procesu” Franza Kafki. Ich uwagi o tym, jak dochodzili do ostatecznego efektu poszukiwania formy prezentacji tego przedstawienia pokazują, że nie wszystko można zaplanować, że proces szukania nowej formy w teatrze jest badaniem niewiadomego.

Prezentujemy Państwu także bardzo fragmentarycznie Wrocław, a ściślej Wydział Lalarski, który był organizatorem festiwalu w kwietniu 2009 roku.

Te spotkania odbywają się na wrocławskim WL co dwa lata i mają już swoją długoletnią tradycję. W tym numerze prezentujemy wystąpienia konferencyjne prof. H. Jurkowskiego i prof. J. Góralczyka.

Na uwagę zasługuje również opis projektu, z jakim wiosną 2010 roku pojechali do Osijku studenci Reżyserii Teatru Lalek – mamy tu sprawozdanie z dwóch perspektyw: prof.



Wiesława Hejno, pedagoga i opiekuna projektu, oraz studentki Małgorzaty Kazińskiej, która w minionym roku akademickim była stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

A skoro mowa o naszych studentach, to w tym numerze „Zeszytów” po raz pierwszy prezentujemy wyróżnioną pracę magisterską naszej ubiegłorocznej absolwentki WA w Krakowie, p. Pauliny Puślednik. Prof. Krzysztof Globisz, rekomendując tę pracę do druku pisał, że głównym założeniem kształcenia aktora metodą Violi Spolin – reżyserki, która, bazując na własnych doświadczeniach teatralnych z grupami dziecięcymi, stworzyła metodę dla dojrzałych aktorów – jest, by pracę aktora traktować jako zabawę, w myśl teorii Huizingi wyłożonej w „Homo ludens”.

I tak dochodzimy do części, którą szczególnie wszystkim polecam, w dziale „Pedagogika”.

Umieściliśmy tu trzy bardzo różne refleksje pedagogów-aktorów. Pierwsza z nich to fragment przetłumaczonych przez prof. Sławomira Sośnierza „6 lekcji” R. Bolesławskiego. Praca translatorska prof. Sośnierza zbiegła się w naszej Uczelni w czasie z dwoma wydawnictwami o podobnej tematyce: z książką D. Donnellana „Aktor i cel” oraz z dwutomową „Pracą aktora nad sobą” K. S. Stanisławskiego. Trudno określić to tylko jako zbieg okoliczności. Raczej świadczy ten fakt

o pogłębionej w uczelni teatralnej refleksji nad programami nauczania i nad naszą pedagogiką. Wyrazem tego są właśnie nasze wydawnictwa, projekty badawcze pedagogów, konferencje i warsztaty.

I ostatnie moje rekomendacje dotyczą właśnie dwóch wystąpień pedagogów, prof. Wojciecha Malajkata z PWSFTviT w Łodzi i prof. Krzysztofa Globisza z krakowskiej PWST, podczas warsztatów Wydziałów Aktorskich, jakie miały miejsce w naszej Uczelni jesienią 2009 roku. Obaj pedagogzy-aktorzy piszą w bardzo szczególny i osobisty sposób o sztuce aktorskiej i kreowaniu rzeczywistości teatralnej, których próbują uczyć swoich studentów poprzez siebie i swoje doświadczenia. Obaj dotyczą tajemnicy tego twórczego zawodu, którego się nie da uprawiać bez miłości i bez bólu, i obaj, z ogromną otwartością wyznają, że jako pedagogzy w uczelni teatralnej ciągle szukają „metody” nauczania, bo każdy nowy rocznik wymaga nowej.

Otwierający ten numer „Zeszytów” artykuł prof. Tadeusza Łomnickiego, mistrza pedagogiki warszawskiej Akademii Teatralnej, powstał w latach 80-tych. Czytamy w nim o podobnych problemach i rozterkach, z jakimi zmagał się ten doświadczony aktor i reżyser wobec każdego nowego rocznika studentów, z którymi spotykał się w uczelni.

Ewa Kutryś

TADEUSZ ŁOMNICKI

Moja metoda, moje błędy

Po dwudziestu latach pracy w Szkole, obserwując działających już dzisiaj aktorów, z którymi kiedyś, gdy byli jeszcze studentami, spotykałem się na naszych zajęciach w sali baletowej na pierwszym piętrze, zastanawiam się nie nad osiągnięciami, lecz nad błędami, jakie popełniłem. Osiągnięcia niewątpliwie były — dzięki młodzieży, która tak chętnie podejmowała stawiane przed nią zadania, dzięki kilkunastu rocznikom, które tak gorliwie wypracowywały ze mną najprostsze,

elementarne zadania aktorskie, ważny przedmiot pierwszego roku studiów. Ich osiągnięcia były moim sukcesem i odwrotnie. Oczywiście. Ale myślę dziś nie o sukcesach.

Co robiłem, jaka była moja metoda, jak ją w tej chwili oceniam?

W instynktownym zamiłowaniu do ujawniania własnej prawdy artysta odnajduje formuły, które pozwalają mu wyrazić otaczający go świat w sposób nowy, odmienny, osobisty. Ta myśl towarzyszyła mi zawsze — jak

imperatyw i ostrzeżenie zarazem. Tu stała się sygnałem zapalającym światła wszelkich ostrożności. Jako nauczyciel zawodu miałem przecież przed sobą młodego człowieka, który z pełną wiarą i pokorą oddawał mi się w ręce, pozwalał sobą kierować i powodować, tłumiąc przy tym swą nieuniknioną interesowność, a może nawet próżność – bo poprzez zrozumienie tajemnic zawodu i ukazanie własnej indywidualności chciał być doprowadzony do szczęśliwego rozwiązania, a więc – życiowego sukcesu w teatrze. Ta nieprosta relacja była w dodatku zwielokrotniona: w każdej grupie kilkanaście osób, przez kilkanaście lat rokrocznie kolejna grupa... To wszystko zrodziło pewną ideę, która stała się podstawą mojego postępowania – metodę pracy z młodymi ludźmi, którzy chcieli być aktorami.

Metodę mogłem wyrazić w jednym zdaniu: ukazywać im możliwości, o jakie sami siebie nie podejrzewają.

To była podstawa, ale i punkt wyjścia. Bo indywidualne odkrycia należało połączyć z szerszą obserwacją zjawiska, jakim jest współczesny teatr. Z refleksją nad tym zjawiskiem. A przy okazji, odpowiedzieć samemu sobie, jako nauczycielowi zawodu, na bardzo istotne pytanie: czy staramy się uczyć dla teatru, który j e s t, czy dla teatru, który b ę d z i e? Oto, najkrócej, założenia metody, która miała na celu wyzwolić ukryte, a nowe, często zaskakujące możliwości – twórcze możliwości tych młodych ludzi, których uczyłem. I trzeba jeszcze było rozwiązać to praktycznie.

Mając wpływ na kształtowanie szkolnego programu, wybrałem pierwszy rok studiów, to znaczy zająłem się wyłącznie tymi najprostszymi, początkowymi zadaniami, które wydały mi się decydującym momentem powstawania osobowości aktora. Wraz z moimi kolegami-nauczycielami bardzo, jednocześnie, wzmoc-

niliśmy wagę przedmiotów pomocniczych, takich jak rozśpiewanie, dykcja, impostacja głosu, wszelkie zajęcia ruchowe i tak dalej. A wiedząc, że w nauczaniu tego zawodu nie można ograniczać się tylko do wykładania zasad aktorskiej „kaligrafii” – bo byłoby to zaledwie rzemieślniczym, zabijającym rozwój osobowości przyuczaniem – utworzyliśmy przy pierwszym roku studiów konwersatorium, które miało zorientować młodzież w zagadnieniach dotyczących literatury. Prowadzili te konwersatoria wybitni specjaliści: poeci, pisarze, krytycy literaccy, i prowadzili je w sposób interesujący, niekonwencjonalny, inspirujący. Młodzieży, która oczywiście nie była przygotowana do konwersacji na temat Byrona czy Joyce’a, Mickiewicza czy Kafki, Prousta czy Czechowa, więc bała się wysokiego poziomu dyskusji, zapowiedziałem, że zaliczenie lub dobre noty otrzymuje się tam również za odpowiedź „Nie wiem”. Chodziło – jak łatwo się domyślić – o to, by oswoić tych młodych ludzi z umiejętnością szukania pytań i odpowiedzi, wyjaśniania i interpretowania literatury, by przemóc ich kompleks nieuctwa i braku wiedzy, a często i zlikwidować rzeczywistą lukę edukacyjną, za którą przecież nie zawsze tylko oni byli odpowiedzialni.

Uznaję to za ważne osiągnięcie, ponieważ tak speszzeni z początku studenci stawali się bardziej aktywni, ale i głębiej myślący, poszerzały się ich zainteresowania, a tym samym inaczej, może łatwiej i bardziej szczerze, wyzwalaly się ich cechy osobiste; żywiej chyba zaczęli obserwować samych siebie, teatr, życie – a także tego, który, zbierając doświadczenia i rezultaty tych pomocniczych przedmiotów, wypracowywał przedmiot główny, zwany w programie szkolnym: „Elementarne zadania aktorskie”.

Czy w tych założeniach metodycznych był jakiś błąd? Wydaje mi się, że nie tyle błąd co brak niekiedy dbałości o spójność i logikę

całości proponowanego programu, brak pewnej koordynacji między różnymi przedmiotami zajęć, która prowadziłaby do wyrazu ostatecznego w ćwiczeniu prezentującym Szkole efekt pracy nad najprostszymi zadaniami aktorskimi pod koniec każdego semestru. Krótko mówiąc, za mało chyba porozumiewaliśmy się wzajemnie. Z dwóch powodów. Jako organizator tej nowej metody pracy z młodzieżą pierwszego roku – metody, którą nazwałem „Teatrem na pustej podłodze”, bo odbywała się bez jakichkolwiek rekwizytów, za najważniejsze uznając ciało aktora, jego ruch, gest, głos – nie chciałem bardzo już obciążonych kolegów zajmować dodatkowymi zajęciami, na które zresztą mało zostawało czasu. Ważniejszą jednak przyczyną była moja obawa przed potencjalnym zagrożeniem dawną rutyną i wypróbowanymi formami nauczania, przed nieuchronnym chyba przywiązaniem do dawnych metod szkolnej pracy – słowem, przed dyskusją z ewentualnymi oponentami czy przeciwnikami.

Dziś w tamtych obawach dostrzegam własną niedojrzałość. A niedojrzałość jest czymś więcej niż błędem: to grzech. Trzeba było w swoim czasie podjąć taką dyskusję. Miałem przecież argumenty.

Idea „Teatru na pustej podłodze” nie była przypadkowym pomysłem, lecz jak gdyby wypadkową między przemyśleniem a doświadczeniem, między zastanowieniem się nad samą istotą nauki tak dziwnego zawodu, jakim jest aktorstwo, a pragnieniem zaprotestowania przeciw zastałym formułom tego teatru, który nas otaczał i w którym sam – nie pogodzony – pracowałem. „Teatr na pustej podłodze” miał być wyzwaniem dla akademizmu i jego martwoty, dla skostnienia i nijakości, a zwłaszcza dla rutyny aktorskiej – rutyny, której ideałem było leniwe, bezmyślne naśladowanie życia, która nie potrafiła posługiwać się żadnym skrótem ani syntezą, nie

dbała o prawa kompozycji, nie umiała albo i nie chciała myślenia abstrakcyjnego przekładać na wyrazisty język teatru. W takiej rutynie upatrywałem główny powód zastoju teatralnej codzienności.

W sali baletowej na pierwszym piętrze naszej Szkoły chciałem więc przede wszystkim wynaleźć jakiś sposób na wewnętrzne ożywienie aktora – aktora, który tęskniłby do swojej przyszłej aktywności, aktora, który tworząc nową, jeszcze nie spodziewaną, jeszcze nie przeczuwaną rzeczywistość formy i treści, umiałby ponosić absolutne ryzyko w każdej chwili, każdego dnia. Kształcecznie przypominało w jakiś sposób podawanie narkotyku, szlachetnego narkotyku, przy jednoczesnym przekonaniu obu stron, mniej lub bardziej jasno sobie uświadamianym, że w przyszłości prawdopodobnie nie uda się nawet zaspokoić pragnienia. Przygotowywałem narkotyk: niezwykłą intensywność naszej pracy i poszukiwań, ogromną koncentrację, indywidualny i zbiorowy zarazem wysiłek dla uzyskania ekspresji... I podawałem go, bez względu na następstwa. Wiedziałem, że kto w narkotyku zasmakuje, będzie w przyszłości nadal do czegoś dążył, będzie czegoś szukał – bez względu na to, czy okoliczności mu sprzyjają, kto pozostanie obojętny, ten stanie się kiedyś jednym z wielu teatralnych zjadaczy chleba.

Tak powstawały na pierwszym roku ćwiczenia grane nieraz później po wielokroć, jak *Lustro* według Szekspirowskiego *Hamleta*, *Parawan* według *Sonaty widm* Strindberga, *Lalek* — według Herberta, *Malowidło na drzewie* — według Bergmana, *Szpital wariatów* według Kordiana Słowackiego, czy według mojego scenariusza *Gabinet figur woskowych Madame Tussaud* – żeby wymienić choć kilka przykładów z wielu lat pracy. Z rozmaitych, poszczególnych etiud, złożonych niczym klocki w całość, powstała *Siakun-*

tala, ćwiczenie-obraz niezwykłego utworu, tłumaczące i pogłębiające nasz stosunek do tak odległych kultur jak – w tym wypadku – stary teatr hinduski. Z podobnie pierzastych, pojedynczych, drobnych ćwiczeń powstawał obraz Balu u Senatora, czyli *III część Dziadów* Mickiewicza, ćwiczenie pod tytułem *Próba*. Z niegdyśszego ćwiczenia dydaktycznego wielkiego pedagoga i patrona warszawskiej szkoły, Aleksandra Zelwerowicza, po rozwinięciu jego pomysłu zrodził się *Cyrk* – przedstawienie dla dzieci, prezentowane później wiele razy w stworzonym i prowadzonym wówczas przeze mnie Teatrze na Woli.

Wielkość nazwisk czy tytułów, wokół których były konstruowane scenariusze wielu naszych ćwiczeń, nie jest sprawą przypadku. Chodziło o to, by te najprostsze zadania aktorskie nie były celem samym w sobie, o oswojenie i obcowanie właśnie z wielkościami, o przekonanie się, że największe wartości kultury świata nie są czymś nieosiągalnym czy niedosiężnym. Przypominam sobie w związku z tym ćwiczenie pod tytułem *Wyspa*. Na początku, chcąc nowo przyjętych w jakiś sposób ożywić i zainteresować naszą pracą, zadałem pytanie: czy znacie taki utwór Shakespeare’a (tu już grobowa cisza, twarze skazańców przed wyrokiem), zaczynający się od słów „Co to za wyspa”? Nikt nie znał. Powiedziałem, że to *Wieczór Trzech Króli*. Znacze? Ktoś znał, ktoś słyszał, reszta milczy i czeka na wykład. Po paru dniach zaproponowałem powrót do Shakespeare’a: tym razem było już poruszenie, bo przeczytali, poznali, zaczęli się interesować. Tak powstało bardzo oryginalne ćwiczenie z użyciem zaledwie paru słów: „Co to za wyspa? — To Iliria, panie”. Ćwiczenie, w którym tych dwadzieścia uczestniczących osób było i łodzią, i morzem, które łódź rozbija, i rozbitkami, i Kapitanem, i Violą. Najprostsze zadania aktorskie posłużyły w tym przypadku do zagrania tej

części historii Violi i Sebastiana, którą u Shakespeare’a poznajemy tylko z relacji.

Wszystko to było robione bez żadnych rekwizytów, na pustej podłodze sali baletowej, w ćwiczebnych strojach. Podstawę wyrazu stanowiło ciało aktora, jego głos, ruch, ekspresja. Niekiedy działaniom towarzyszyła pieśń lub piosenka, śpiewana przez jedną lub kilka osób, niekiedy – rzadko – instrument muzyczny. Oszczędność sprzyjała wydobywaniu pewnej ukrytej, nie zapowiadanej z góry ani w żaden sposób nie ilustrowanej myśli. Bo wstęp do nauki aktora, jakim są te elementarne, pierwsze zadania, był dla mnie jednocześnie wstępem do pojmowania teatru.

Moja metoda miała więc przede wszystkim ukazać młodemu człowiekowi możliwości, o jakie sam siebie nawet nie podejrzewał, ale też wprowadzić go w świat pracy zespołowej — tę podstawową wartość wszystkiego, co później w szkole i w życiu będzie robił. Miała nauczyć go umiejętności koncentracji i skupienia, szybkiej przemiany, świadomego użycia i rozwinięcia ruchu ciała, gestu, słowa, miała rozwinąć jego wyobraźnię i odwagę, zapoznać go z prawami kompozycji – zarówno tego, co sam robił, jak działania w grupie, i całości prezentowanego ćwiczenia. Pracując, sam siebie stwarzałem jako pedagoga. Staralem się nie pokazywać, nie demonstrować, jak powinno być, czy raczej – jak ja bym to wykonał. Byłem wytrwały, choć nie zawsze cierpliwy. Szukałem różnych sposobów wewnętrznego ożywienia i wzbogacenia świadomości moich studentów. Jednym z takich sposobów był pomysł z magnetofonem. Każdemu z tych młodych ludzi dawałem minutę na nagranie dla mnie i tylko dla mnie, w samotności, w pustej sali, czegoś ważnego, osobistego, czegoś, co chciałby mi o sobie przekazać. Zdarzało się później, gdy były kłopoty z wypowiedzeniem tekstu

zawartego w ćwiczeniu, gdy ktoś nie umiał sobie z tym tekstem poradzić, że zamykałimy się sam na sam w oddzielnej sali, aby wysłuchać jego taśmy. Posłuchaj – mówiłem – jak mówisz, gdy mówisz od siebie, w swoim imieniu, gdy chcesz powiedzieć coś prawdziwego, w co wierzysz; tak samo musisz uwierzyć w cudzy tekst, gdy go interpretujesz jako aktor, musisz mówić tak samo szczerze. Dawało to świetne rezultaty. Innym sposobem były listy. Wszyscy studenci, których uczyłem, odpowiadali mi pisemnie na dwa pytania. Na początku, gdy rozpoczynaliśmy pracę, było to pytanie: „Dlaczego chcę być aktorem?” Po skończonym semestrze, kiedy się rozstawaliśmy, prosiłem natomiast o opis wykonywanej w ćwiczeniu etiudy. Dawało mi to możliwość obserwacji wewnętrznego rozwoju słuchacza. Takich listów mam setki. Oto pierwsze z brzegu przykłady.

Pytanie: „Dlaczego chcę być aktorem?”. Odpowiada dziewczyna: „Chcę zostać aktorką, bo sztuka teatralna dostarcza mi, jako widzowi, tak silnych wzruszeń, że chciałabym i ja, osobiście, mieć swój udział we wzruszaniu innych, podobnych do mnie ludzi. Pragnienie może dziecinne, ale zawsze marzyłam o dokonaniu czegoś wielkiego i ważnego – za takie uważam duchowe porozumienie aktora z widzem”. Inna dziewczyna: „Zawsze pociągało mnie wcielenie się w postać innego człowieka, przeżywanie rzeczy, których w swoim życiu być może nigdy bym nie doznała. A nawet zwyczajne sprawy codziennych ludzi – wtopić w to głębokie przeżycia, to jest to, co chciałabym osiągnąć. Dlatego chciałabym zostać aktorką. Jest to, uważam, najpiękniejsza rzecz na świecie – przeżyć samemu i dać możliwość przeżycia innym, żeby to, co czuję, udzieliło się także innym ludziom, a nawet partnerowi na scenie”. Na to samo pytanie odpowiada chłopiec: „Kiedy mogę pokazać coś innym ludziom, kiedy mogę grać, oczywi-

ście wychodząc z założenia, że mi się to udaje, jeśli w odbiorze widza znajduję potwierdzenie, że bliski jestem prawdy, ogarnia mnie uczucie, za które oddałbym wszystko. Praca związana z tym zawodem jest jedyną rzeczą, dla której mogę poświęcić wszystko, w pełnym znaczeniu tego słowa”. Inny chłopiec: „Nie mogę powiedzieć o sobie, że moje studia na wydziale aktorskim są konsekwencją i tylko konsekwencją moich uzdolnień i specjalnych zamiłowań, które miałem od tak zwanego dziecka. Odwrotnie, przy wyborze tej szkoły myślałem o czekającej mnie nauce i pracy, mogących mi dać, co prawda, wiele satysfakcji osobistej i zadowolenia... ale to wszystko nie było dość jasno sprecyzowane. Zdałem – i otworzyły się przede mną możliwości”.

A oto przykłady listów, jakie czytałem pod koniec każdego semestru, po ukończeniu pracy nad ćwiczeniem. Wybrałem tu opisy etiud, które współtworzyły ćwiczenie *Szpital wariatów* według *Kordiana*.

List pierwszy: „W tym ćwiczeniu gram osobę, która na wszystkie wydarzenia, jakie mają miejsce na scenie, reaguje śmiechem. Budzi się ze śmiechem, porozumiewa się tym śmiechem z chłopakiem grającym na drumli, budzi go. Razem ze wszystkimi wariatami robi na złość i drwi z «Dozorcy». W początkowym okresie wykonywania tego ćwiczenia miałam ogromne opory wewnętrzne, kłopoty z samą sobą. Było mi bardzo trudno nagle zacząć się śmiać i utrzymywać ten stan w jakiejś ciągłości. Wtedy pomogli mi bardzo moi koledzy. Oni byli dla mnie inspiracją do wykonywania tego działania. Pomagali mi, «rozgrywali» ze mną ten śmiech. «Chłopak z drumlą» i chłopak, który «dusił cara» najbardziej mi wtedy pomogli. Kontaktowali się ze mną i wtedy mój śmiech był przez nich w pewien sposób inspirowany, było mi wtedy łatwiej. Praca nad tą etiudą nauczyła mnie ogromnej dys-

cypliny wewnętrznej. Nauczyła mnie pewnej odporności psychicznej i, oczywiście, śmiechu na scenie”.

List drugi: „Kiedy przystępowaliśmy do pracy, byłam zachwycona zarówno samym pomysłem, tematem, jak i samym faktem pierwszej próby sił. Bałam się trochę, ale dość szybko zrozumiałam, że po prostu trzeba pracować i nie myśleć o strachu... Kiedy zaczynamy, śpię na siedząco. Mam spuszczone na twarz włosy. Budzę się i rozglądam. Spostrzegam «Kordiana». Widzę, że wszyscy go obserwują. «Dozorca» chrapie. «Drumla» gra. «Kordian» nagle krzyczy: «Puszczajcie mnie, puszczajcie, jam carów morderca!». Urywa. «Dozorca» budzi się i chwyta bat. Boję się tego bata. Pokazuję na ścianę, wysuwa się z niej czarny osobnik. Mówię: «Ten człowiek stamtąd wyszedł», wiem, kto to jest. Słyszę, jak «Dozorca» pyta «Doktora»: «Waćpan przyszedłeś zwiedzić szpital waryatów?». «Oto jest pozwolenie» — odpowiada «Doktor», dając dukata. Śmieję się. «Dozorca» spogląda na mnie. Milknę. «Doktor» rozmawia z «Kordianem». Zapala cygaro od dukata. Boję się tego płonącego dukata. Ten, co «podłogę czyścił», mówi do mnie: «Podłogę polską czyszczę, bo krwią carów zwalana, ale śladu nie zniszczę, chyba...». Z przerażeniem zauważam, że ktoś nas obserwuje. Wyjść. Wyjść. Żeby tylko nic nie zauważyli. Wycofuję się z pola widzenia... Bardzo polubiłam rolę «Czarnej», polubiłam tę postać. Na ostatniej próbie (tej wieczornej) poczułam, że to już nie ja mówię i reaguję na to co widzę — ale «Czarna». Bardzo bym chciała, aby to przedstawienie, ta nasza etiuda była jeszcze robiona, bo za każdym razem będziemy odnajdywać w naszych postaciach coś nowego. Przyzwyczaiałam się do mojej «Czarnej» i wydaje mi się, że coraz lepiej ją rozumiem, choć ciągle jeszcze nie do końca”.

I jeszcze fragment trzeciego listu, choć nie opisuje on bezpośrednio wykonywanych

zadań: „W czasie pierwszego semestru co najmniej raz czułem się na drodze do bycia aktorem. Trwało to co najmniej dwie minuty. Było wspaniałe. Nie potrafię tego określić, opisać. Ale potrafię porównać. Więc to, co robię zazwyczaj, to ciężkie stąpanie. Bardzo rzadko idzie się lżej. Jeszcze rzadziej (ale to już bardzo, bardzo rzadko) są to lekkie, szybkie podskoki. A wtedy to był lot. Kiedy to sobie uświadomiłem, znikło. Wróciło stąpanie. Może lżejsze niż zwykle”.

Cytuję te listy, wybrane naprawdę przypadkowo, bez jakiegokolwiek ukrytej tendencji, aby ukazać na tych konkretnych wypowiedziach i różnorodność poszczególnych indywidualności i pewien etap pracy, jaka dzieli pragnienia od początków ich realizacji. „Ankiety” były potrzebne obu stronom. Mnie, jako nauczycielowi, pomagały zorientować się w świadomości studentów, czasem poznać ich ukryte myśli i wrażenia; studentom natomiast konieczność sformułowania opisu wykonywanych przez nich etud uświadamiała celowość danych zadań, ich przyczyny i skutki w kompozycji ćwiczenia, ułatwiała osiągnięcie pewnego dystansu do własnych działań, spojrzenie z zewnątrz na własną osobę.

Wszystko to zresztą wiązało się z najważniejszym w tej pracy, stale obecnym pytaniem: czy zaprzeczać teatrowi, który jest, czy uczyć dla teatru, który ma być? Tym samym zaś, stale obecna była chęć przeniknięcia przyszłości — tego, co będzie i tego, co powinno być. Jedno nie ulegało dla mnie wątpliwości, gdy chodziło o Szkołę: że nie powinna, nie może ona być rodzajem wygodnego, staroświeckiego laboratorium, odizolowanego od życia, wegetującego w sztucznie wytworzonej atmosferze. I że spełnienie tego warunku umożliwi jedynie teatr szkolny — z prawdziwą widownią, z rzeczywistymi kryteriami ocen, z realną konfrontacją naszych doświadczeń i poszukiwań.

Teatr szkolny po dziś dzień nie istnieje. Ale jego idea towarzyszyła mi w pracy nad najprostszyimi zadaniami aktorskimi na pierwszym roku studiów. Wstęp do nauki aktorstwa nie mógł pominąć podstawowego celu kształcenia aktorów w ogóle, a więc przedstawienia. Tworząc zarys programu naszych ćwiczeń starałem się zawsze o to, by „Teatr na pustej podłodze” był atrakcyjny nie tylko dla tworzącej go młodzieży, aby jego treść i formy mogły zainteresować również widza. Nie wyobrażałem i nie wyobrażam sobie nauczania tego zawodu, choćby i na najbardziej elementarnym poziomie, bez uwzględnienia odbiorcy.

Każdy egzamin był istotnie oblegany: do sali baletowej na pierwszym piętrze w dniu pokazu trudno się było dostać, nasze ćwiczenia bacznie obserwowano, często pojawiały się nawet osoby spoza Szkoły. To wszystko miało zresztą pewne efekty i skutki – nie tylko dużo się o tym mówiło, lecz zainteresowanie można też było odczuć praktycznie: w działaniach, zwłaszcza tych samodzielnych, samej młodzieży. Niektóre elementy mojej metody zauważałem w spektaklach Koła Naukowego lub w różnych inicjatywach pozaszkolnych. Sprawiało mi to wiele satysfakcji. Sprawiało i nadal sprawia — bo wiele inspiracji z czasów i miejsca, które tu opisuję, dostrzegam dziś w pracach całego pokolenia szanowanych już, znanych, nawet sławnych reżyserów i aktorów.

Czy wynika z tego, że chcąc uczyć dla teatru, który będzie, mimo woli uczyłem dla teatru, który jest? Tak się okazało i nie ma w tym błędu: myślę, że gdybym wówczas uczył dla teatru, z którym się nie godziłem, gdybym szedł na kompromis z rutyną i nijakością, po latach okazałoby się, że powierzonych mi młodych ludzi przygotowałem dla teatru, który był.

A jednak popełniłem błędy. Jeśli już stawało się tak zasadnicze pytania, jeśli pod-

dawało się krytycznej ocenie rzeczywistość i wybiegało w przyszłość, należało studentów, a szczególnie słuchaczy wydziału teoretycznego i reżyserskiego, zachęcać do dyskusji i oceny tego, co oglądali na moich egzaminach, nie zaś traktować własną pracę jak jakiś nowy kanon elementarnych zadań aktorskich. Należało, na pewno. Być może ujawniała się tu jeszcze raz swego rodzaju niedojrzałość: obawiałem się, że dyskusja może podważyć moją pewność. Ale czy całą winę mam w tym wypadku przypisać tylko sobie? Metoda, którą wypracowałem, wzbudziła u jednych żywe zainteresowanie, u innych – równie żywą niechęć. Niechęć, jak sądzę, nie zawsze umotywowaną, nie zawsze wolną od uprzedzeń.

Nigdy nie byłem przekonany, że się nie mylę. Ale dziś zdaję sobie sprawę, że krytyczna ocena z zewnątrz mogła wtedy zachwiać moją wiarę we własne wysiłki – i że być może nie starczyłoby mi wówczas sił na przeprowadzenie w tych wysiłkach jakichś korekt. Dlaczego? Pracowałem z młodymi ludźmi będąc pod wpływem ówczesnego teatru poszukującego – w Polsce i na świecie. Wiedziałem wszystko o Barbie, Grotowskim, o Schumannie i Teatrze du Soleil, o rewolucji Living Theatre i o poczynaniach Petera Brooka. I byłem pewny, że poszukiwane i odkrywane przez nich wartości muszą zaważyć na dalszych losach teatru. W tym się nie myliłem. Ale jednocześnie nie mogłem się ustrzec pewnej próżności w samym formułowaniu myśli, że tak będzie, że tak właśnie powinno być. I tu dopiero pojawia się błąd. Ta pewność w jakimś sensie zastąpiła mi chęć ujawniania i wchłaniania na potrzeby danych ćwiczeń autentycznej osobowości ludzi, z którymi pracowałem. Kochałem ich, ale byłem gwałtowny i apodyktyczny. Potrafiłem być wytrwały w dążeniu, lecz irytująco niecierpliwie oczekiwałem efektów. Bywałem przywiązany

z góry, ukrywając to zresztą przed młodzieżą, do jakiegoś pomysłu, który przecież ledwie się rodził jako myśl, a mógł być oceniony dopiero jako rezultat. Dziś wydaje mi się to niedopuszczalne.

Tak więc, podsuwanie moim studentom tego, co i jak powinni wyrażać, choć była to praca na pewno interesująca i z pożytkiem, przypominało istotnie podawanie narkotyku. A ponieważ narkotyk trafiał na grunt bardzo jeszcze niedojrzały, moje wysiłki właściwie nie mogły spełnić do końca moich założeń. Z bardzo prostej przyczyny: bałem się postępować razem z nimi w dalsze stopnie wtajemniczenia w zawód aktora na następnych latach studiów. Tak, muszę to szczerze powiedzieć. Obserwując życie naszej uczelni, doszedłem do wniosku, że stała praca z tymi ludźmi przez cztery lata zamienia proces poszukiwań w płaskie naśladownictwo, powielanie dobrze już znanych wzorów, a nawet przejmowanie osobowości prowadzącego zajęcia nauczyciela. I nie umiałem znaleźć sposobu, który by mnie od takich obaw uwolnił.

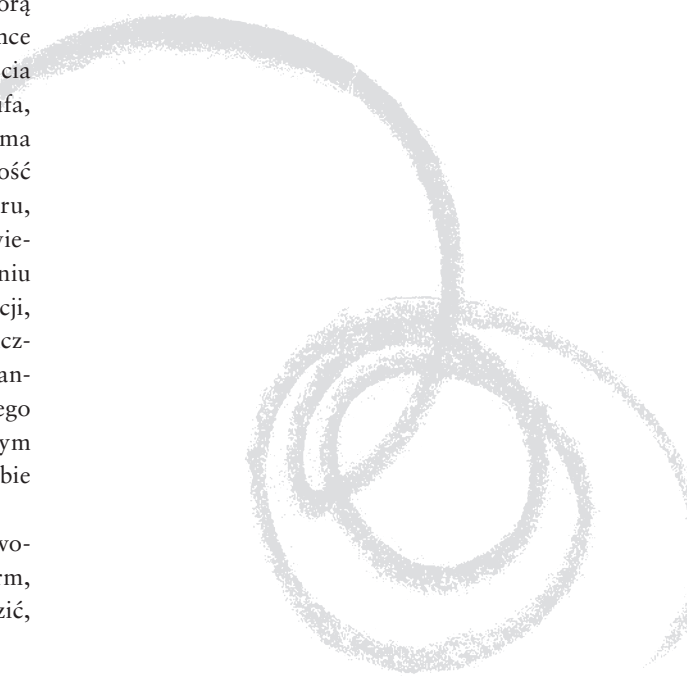
Umknęła mi przy tym prosta zasada, którą dopiero dziś naprawdę rozumiem. Jeżeli chce się kogoś uczyć, jeżeli w momencie zetknięcia się z człowiekiem, który bezgranicznie ufa, odczuwa się prawdziwe wzruszenie, jeżeli ma się coś do przekazania – trzeba całą miłość do teatru, całą potrzebę tworzenia teatru, skupić wyłącznie na tym właśnie człowieku. Pozwalać mu i pomagać w ujawnianiu najbardziej nawet zaskakujących propozycji, impulsów, pragnień – choćby były anemiczne i niedojrzałe, choćby „kaligrafia” szwankowała. Czerpać z niego. Być przez niego inspirowanym w szukaniu. Być cierpliwym – towarzyszyć, nie kierować. Umieć sobie odpowiedzieć: „Nie wiem”.

Tylko w ten sposób przecież można otworzyć drogi dla tych idei, dla tych form, których na razie nie mogę sobie wyobrazić,

a które nieuchronnie przyjdą jutro, za rok, kiedyś.

Tekst powyższy ukazał się po raz pierwszy w „Dialogu” (numer 7 z roku 1989). Znalazł się także w książce „Spotkania teatralne”. Wybór i oprac. Maria Bojarska; Warszawa; Dom Wydawniczy tCHu, 2003; s. 298-309.

PWST składa serdeczne podziękowania Pani Marii Bojarskiej za zgodę na przedruk tej bardzo ważnej wypowiedzi Mistrza.



WOJCIECH MALAJKAT

Aktorstwo – sztuką

Ponad dwudziestoletnia współpraca z Jerzym Grzegorzewskim, w trakcie której stawał się on swoistym „kompasem” pomagającym mi w wyznaczaniu gustu i smaku estetycznego, w dokonywaniu wyborów artystycznych, zaowocowała pewnymi przemyśleniami na temat sztuki aktorskiej i kreowania rzeczywistości teatralnej.

Doszły do tego moje doświadczenia z pracy na planie filmowym, radiowym i telewizyjnym. Wszystko to zdecydowało o stylu i kształcie prowadzonych przeze mnie studiów nad warsztatem aktorskim w szkole teatralnej. Zadecydowało o wyborach w tworzeniu konstrukcji psychofizycznych bohaterów, o budowaniu świata wyobraźni aktorskiej, z pozostawieniem wolnej przestrzeni dla widowni, która może wypełniać ją z cudowną radością współtworzenia, o konstrukcji psychologicznej roli, o świadomości ciała, o dyscyplinie wewnętrznej i zewnętrz-

nej, o koniecznym skupieniu, o istotnej roli rytmów, o dynamice, o dykcji, o wiedzy o tym, że akt twórczy to ból, cierpienie, a także niezwykła samotność.

Często jej skowyt przebijał się, gdy Jerzy Grzegorzewski nie wiedział „CO” dalej, „JAK” dalej, „GDZIE” i „PO CO” – dalej. Bywał w tym braku wiedzy tak bezbronny (przy okazji potrafił być również okrutny), że nie mogło to być żadnym udawaniem.

Przez wszystkie lata trwania przy Jerzym Grzegorzewskim utwierdzałem się w przekonaniu, że w sztuce lepiej jest NIE WIEDZIEĆ niż nie mieć żadnych wątpliwości.

Sztuka nienawidzi BANAŁU, OCZYWIŚTOŚCI, SZAROŚCI, BYLEJAKOŚCI i ZDAWKOWOŚCI. Sztuce trzeba poświęcić ogromnie dużo serca, energii, wyobraźni i temperamentu, żeby odplaciła się satysfakcją. Litry potu, moc wysiłku, ćwiczenia mięśni (tych widocznych i tych niewidocznych),

setki eksperymentów na sobie samym, a często – niestety – i na innych, żeby osiągnąć coś, czego nie trzeba się będzie wstydić.

ARTYSTA POWINIEN MIEĆ WĄTPLIWOŚCI!

BARDZO OPLACA SIĘ MIEĆ WĄTPLIWOŚCI!

Wahanie to problem, a co za tym idzie – to potrzeba ciągłego poszukiwania, odkrywania

niewiedzy

nowych możliwości, zdobywania terenów do tej pory przez nas nieodwiedzanych. Ciekawość nowego jest – szczególnie w sztuce, gdzie przecież wszystko już było – strasznie ważna.

W pracy pedagogiczno-dydaktycznej, jak i reżyserskiej, kształtowanie wyobraźni i warsztatu aktora na najwyższym poziomie powinno być celem samym w sobie. Celem fachowym, twórczym. Ambitnym, ale i odpowiedzialnym.

Opowiadanie o ludziach – a tym jest przecież aktorstwo – jest ciągłym przyglądaniem się im, a potem odtwarzaniem ich (ale z pewnością i swoich) marzeń, wyobrażeń, pragnień, kompleksów – obrazu istoty ludzkiej w najogólniejszym pojęciu. Zajmowanie się analizą tych wszystkich konfiguracji jest zajęciem niezwykłym.

Oto pokrótce zarys mojego rytmu pracy ze studentami nad ich warsztatem zawodowym:

– osvajanie z rekwizytem i możliwościami, jakie rekwizyt daje; praca nad opanowaniem gestu i rozwijanie umiejętności odtwarzania emocji – w czasie pierwszego roku studiów;

– wyrabianie zrozumienia dla specyficznego poczucia humoru autorów dramatów, rozwijanie zrozumienia istoty pracy zespołowej, uzmysławianie ważności przemyślanego rozkładania rytmów i akcentów, rozwijanie sztuki wykorzystania pauzy – jej znaczenia i wartości, ale także opanowywanie podstaw warsztatu technicznego, takich jak: dykcja, emisja głosu, poczucie rytmu – na drugim roku;

– w końcu, na trzecim roku studiów, opanowanie umiejętności konstruowania pełnowymiarowej, wielopłaszczyznowej, złożonej psychofizycznie roli.

Oczywiście, w zależności od stopnia zaangażowania studentów w pracę, ich umiejętności, a szczególnie (!) w zależności od ich talentu – rytm ten ulega modyfikacjom. Im studenci zdolniejsi – tym łatwiej, rzetelniej i solidniej można uświadamiać im ich warsztat; im bardziej zafascynowani, urzeczeni i zachwyceni zawodem, który mają uprawiać – tym prościej przychodzi im walka z wyzwaniem, jakim jest aktorstwo!

Nie zapominamy oczywiście o jeszcze jednym, arcyważnym elemencie edukacji zawodowej, jakim jest wnikliwa i drobiazgowa analiza. W ciągu trzech lat pracy nad warsztatem, adekwatnie do kolejnych poziomów wtajemniczenia – stanowi analiza podstawowy, kategoriyczny punkt programu nauczania.

I jeszcze ciągle, mozolna, z roku na rok coraz bardziej pozytywistyczna walka o rozwój intelektualny, o poczucie humoru, o czytanie, o zbieżność gustów i fascynacji, o kształtowanie niechęci do podejrzanych poczynañ artystycznych, słowem – o wzbogacanie osobowości.

W teatrze, gdzie – z założenia – spotykają się profesjonaliści, praca jest naturalnie nieco inna. Poprzeczka jest ustawiona w zupełnie innym miejscu. Problemy rozwiązywane są i analizowane – siłą rzeczy – na innym poziomie.

Zawsze ważne pozostaje jednak, aby zadając pytania, szukając intelektualnych konfrontacji, stawiając wysokie wymagania i sobie, i studentom, i aktorom zawodowym – nie zubożać na wrażliwość i potrzebę poszukiwań tej drugiej strony. Wręcz przeciwnie – cierpliwie i ze spokojem znosić niekiedy (to przecież nieuniknione) nieudolne, bezradne i chybione propozycje. Wysiłek, żeby ich wybór był precyzyjny pod względem warsztatowym, formalnym i estetycznym, zawsze się w pełni opłaca!

Przecież, w końcu, u podstawy naszych zamierzeń jest dbałość o jak najwyższą jakość wypracowanego efektu.

Wśród zagadnień, które w ciągu ostatnich lat stały się przedmiotem moich rozważań i studiów – zarówno w szkole, jak i teatrze – miejsce szczególne zajęła pauza.

Pauza – jako środek wyrazu scenicznego i aktorskiego.

Z jej wyjątkowej wartości zdałem sobie sprawę w czasie współpracy z Jerzym Grzegorzewskim. To u jego boku słynna, opisywana i analizowana w wielu opracowaniach „pauza Grzegorzewskiego”, stała się częścią mojego codziennego aktorskiego życia.

Oto, w kilku punktach, szkic moich aktualnych – szkolnych i teatralnych – studiów nad istotą pauzy i jej zastosowaniem w warsztacie aktorskim i reżyserskim:

pauza w prozie: znacząca, akcentująca;
pauza w wierszu: w średniówce i na końcu wersu;
istota pauzy jako takiej;
znaczenie pauzy;
pauza przed słowem – podniesienie jego wagi;

pauza zamiast słowa – żadne słowo nie może sprostać potrzebie;

wypełnienie pauzy – gest, mimika, bezruch;

długość pauzy – wycucie rytmu i czasu;

pauza – nie tylko jako odpoczynek lub dekoncentracja;

„dziura” = amatorskie przeciwieństwo pauzy;

pauza – jako odwołanie do wyobraźni, uczuć, intelektu widza;

pauza – spadek po aktorstwie dziewiętnastowiecznym; pauza po wejściu na scenę; pauza przed zejściem ze sceny;

pauza manieryczna;

myślenie o pauzie – jako o środku wyrazu, tzw. „podejście handlowe”.

Każde z tych zagadnień jest rozwijane i za pomocą ćwiczeń sprawdzane w praktyce. I w szkole i w teatrze.

Zauważyłem rzecz niezwykłą! Aktorzy zawodowi bardzo chętnie eksperymentują, poddają się ćwiczeniom – nieomal na poziomie szkolnym – jakby cieszył ich powrót do lat studiów. Do tego cudownego, „cielęcego” poszukiwania własnych możliwości. Studia nad niuansami, szczegółami i detalami, które w sposób naturalny pojawiają się podczas prób, są naprawdę kapitalnym doświadczeniem!

KRZYSZTOF GLOBISZ



Od niemal trzydziestu lat uczę w krakowskiej Szkole. Nauczanie, które uprawiam i które jest mi bliskie, polega na uświadomieniu studentom (a jednocześnie samemu sobie), że cała energia, jaka powstaje na scenie, wynika z energii mowy. Pragnę to przekazać niezależnie od tego czy pracuję z nimi nad wierszem, prozą czy scenami. Oczywiście, ktoś, kto uczy ruchu, powie, że jest odwrotnie: energia pochodzi z ciała. Ale, paradoksalnie, nasze stanowiska nie są sprzeczne. Słowo bowiem uważam za część działania ruchowego. Nie myślę o mowie jako o czymś związanym z dykcją, z wyrazistością mówienia. Technika wymowy to niezbędna część aktorskiej edukacji, ale w tym obszarze kryje się coś więcej.

Sądzę, że człowieka określa to, jak mówi. Wynika z tego, że energia postaci powstaje z jej sposobu mówienia. Podkreślam: jest dla mnie oczywiste, że szkoła teatralna musi wykształcić techniki mówienia, umiejętność

wymawiania polskich głosek w sposób wyrazisty. Wyrazisty – czyli dotykający odbiorcy, do którego jest skierowane, niezależnie od czystości czy perfekcji dźwięku. Jeżeli słowa mnie dotykają, są wyraziste; jeżeli są wyraziste – będą skuteczne.

Ale myśląc o słowie, nie myślę tylko o kwestiach możliwych do wyćwiczenia (choć to ćwiczenie coraz trudniejsze, bo świat zewnętrzny nam nie pomaga, przyzwyczajając do niechłujstwa mówienia). Odwołam się tutaj do greckiego pojęcia *logos*, którego, jak wiadomo, nie możemy tłumaczyć jedynie jako „słowo”. W starożytnej grece ciąg liter nie był tylko wyrazem – wyznaczał pewien sposób postrzegania świata, wytyczał teren przynależny pojęciu. *Logos* – czyli słowo – było rozumiane również jako „rozum świata” (oczywiście, upraszczam tę kwestię i przykrawam do naszego zakresu pojęć), którego częścią są wszyscy ludzie. *Logos* to słowo, myśl, rozumienie. Jak podkreślają badacze

filozofii starożytnej, istnieją trzy znaczenia tego terminu: po pierwsze, *logos* się słucha, bo jest on słowem; po drugie, *logos* pozwala zrozumieć, bo jest rozumem; po trzecie, *logos* umożliwia komunikację między ludźmi, bo oznacza „połączenie”. I wreszcie, istnieje jeszcze „Słowo” z Ewangelii św. Jana, które „staje się ciałem”.

Takie pojmowanie słowa buduje moje myślenie o aktorstwie i nauczaniu. Jestem przekonany, że człowieka konstituuje sposób mówienia, to znaczy, jego emocje związane są z faktem, że umie – lub nie umie – się wypowiedzieć. Istnieje ogromna różnica między mową przygotowaną i nieprzygotowaną. Wykład profesora – przygotowany, napisany, odczytywany czy mówiony – uwalnia (lub pozbawia) od męki powstawania tekstu w określonym momencie. Ale człowiek najczęściej ma do czynienia z mową nieprzygotowaną, mową, która rodzi się i wynika ze spotkania z drugim człowiekiem. Z ich spotkania, spięcia, zwarcia – te zdarzenia uwidaczniają się w mowie. Ona buduje konfrontację, porozumienie albo walkę.

Za pomocą mowy można działać; mowa jest narzędziem działania i tego próbuję nauczyć studentów: co zrobić, żeby słowo zmusiło do działania, funkcjonowało jak rozkaz, stało się imperatywem zdarzeń. Pokazuję, że słowo jest bytem, należy do sfery działania; ono czyni, staje się ciałem. Bardzo dobrym ćwiczeniem może być przeklinanie – uświadomienie sobie siły sprawczej klątwy czy zaklęcia. Ale też szerzej: pracując nad słowem, trzeba bardzo uważać, żeby kogoś nie skrzywdzić, żeby nie dotknąć wrażliwości partnera – mimo że to tylko ćwiczenia, słowo bywa groźne.

Dlaczego to wszystko nie pozostaje w sprzeczności z ciałem? Pani profesor Ewa Lassek wielokrotnie powtarzała, że w Szkole wystarczy uczyć wiersza i wf-u. To, o czym

teraz mówię, jest próbą przyswojenia i zrozumienia jej słów – pewnego skrótu myślowego, w istocie – prowokacji do zastanowienia się nad podstawowymi zagadnieniami aktorstwa. Rozumiem, że za stwierdzeniem „tylko wiersz i wf” stoi głębokie przekonanie, które podzielam: człowiekiem porusza działanie, a to działanie ma dwa wielkie źródła energii – mowę i ruch. Energia fizyczna człowieka wynika z myślenia; wszelki ruch wynika – podobnie jak słowo – z operacji umysłowej. Można porównać działania aktora z działaniami sportowca: jego trening musi zacząć się od ćwiczeń podstawowych, najprostszych, elementarza – w naszym przypadku jest nim technika wymowy, nazywana kiedyś dykcją. Przychodzi jednak taki moment, w którym praca umysłowa sportowca jest ważniejsza od treningu fizycznego: skoczek wzwyż musi pokonać w myśli trajektorię skoku, zaprojektować ją.

Kiedy gram postać, i kiedy chcę nauczyć studentów, jak grać postać, staram się wdrzeć w ich wyobraźnię, po to, by oni sami mogli zobaczyć siebie jako tę postać właśnie. Jeśli ją sobie wyobrażą, łatwiej im się w nią wtłoczyć. I tutaj – w moim przekonaniu – kluczem jest mowa, sposób mówienia postaci. Energia pochodzi od słowa. To nie musi być słowo piękne, to może być bełkot (ale bełkot starannie wyćwiczony, bełkot świadomy, a nie mimowolny).

Mowa jest zagadnieniem, z którym wiąże się wiele fascynujących zjawisk. Na przykład afazja – niejako odwrotność mowy, „bezmo-wie”, zanik słów. Ta patologia komunikacji jest dla aktora równie ważna w zrozumieniu procesu mówienia. To, co niewypowiedziane, ale wyrażone, trafia na grunt pewnego działania. O człowieku bardzo wiele mówi sposób, w jaki się jąka, stęka, szuka słów; wszelkie powiedzonka, natręctwa językowe – wyrażają więcej niż właściwa treść komunikatu.

Są one jak rany, skazy w mózgu, związane z afazją (czyli, określając rzecz medycznie, pewnymi ubytkami mózgowymi) i nieświadomością, zaświadczają o etapie życia człowieka – i postaci.

Postać rodzi się z mowy, a ze sposobu mówienia wynika sposób poruszania się. Stwierdzenie takie może wydać się bardzo dziwne, ale jestem przekonany o jego słuszności; podobne przekonanie wyrażał zresztą długo przede mną Gustaw Holoubek w książce Andrzeja Hausbrandta „Teatr jest światem”. Mowa jest tym czynnikiem, który energetyzuje aktora, i dlatego powinna być traktowana równolegle z działaniem, z sytuacją. Kłopoty z mową, z wyrażeniem się, powodują powstawanie emocji w sposób naturalny, prawdziwy. Uczucia zaś wynikają z sytuacji.

To bardzo istotne: pracując ze studentami, staram się wytwarzać sytuacje. Tylko one mogą wywoływać emocje. Jak w krążącej od lat anegdocie o Harvey’u Keitelu, który podpisał kontrakt na jeden dzień zdjęciowy. Jego zadanie polegało na wyjściu z hotelu, przejściu do samochodu i odjechaniu. Harvey Keitel zaczął zadawać reżyserowi filmu pytania: „Co robiłem w tym hotelu?”. „Wyspałem się czy nie?” „Spałem sam?” „Co mam w walizce?” „Bieliznę czystą czy brudną?” „Jakiej firmy?” Potencjalna współpraca zakończyła się awanturą i zerwaniem zdjęć. O co chodziło? Harvey Keitel doskonale wiedział, że jeśli aktor odpowie sobie na serię pytań dotyczących postaci, nie musi już nic robić. Posiada wiedzę, która umożliwia mu działanie.

Należy zatem stwarzać sytuację i zadawać pytania. Ze skierowanego do studenta polecenia: „Idź i otwórz drzwi” nic nie wynika, ale jeśli student wie, że do drzwi puka ktoś oczekiwany (albo wręcz przeciwnie – niechciany gość), jego droga jest zupełnie inna – inaczej mówi i inaczej idzie. Chcę nauczyć

studentów zadawania pytań, które, paradoksalnie, prowadzą do redukcji, odrzucenia rzeczy niepotrzebnych, zbędnych, ogólnych – pozostaje tylko to, co szczególne. Moja praca ze studentami polega na tym, żeby uszczegółowić zadanie, uczynić je precyzyjnym i jednoznacznym.

Błędem jest mówienie młodym ludziom, że „teraz mają coś wymyślić”, bo wtedy pozostaną na poziomie ogólności, podczas gdy interesujący jest jedynie konkretny wynik precyzyjnie określonego zadania, stawianego w odpowiednim kontekście.

Tylko z konkretnych, perfekcyjnie wypracowanych działań może wyniknąć przeżycie metafizyczne. Namawiam do tego studentów – perfekcja doprowadza do rejonów, jakich się nawet nie spodziewamy. Oczywiście, cały czas mówię o długim i żmudnym procesie, który dokonuje się podczas czterech czy pięciu lat studiowania. Na zajęciach nie używam słowa „metafizyka”, nie mówię, że studium przedmiotu – niczym na obrazach holenderskich mistrzów – pozwala dostrzec jego istotę. Nie mówię o tym, bo wprowadziłbym chaos – zaczęlibyśmy poruszać się po zbyt trudnym dla młodych ludzi rejonie abstrakcji. Ale muszę zachować czujność: w pewnym momencie rzeczy, które wydają się naturalne, które wyćwiczyliśmy w procesie podstawowym – w procesie siadania, picia herbaty, najprostszych działań, które mają wywołać powstawanie emocji – mogą doprowadzić do punktu, z jakiego spogląda się w tajemniczą ludzką przepaść, w nieodkrywalną otchłań świata. Nie wolno studenta pozbawiać tego momentu. Momentu przeżycia metafizycznego, olśnienia. Jeden bodziec otwiera przerażającą i piękną tajemnicę istnienia, wprowadza na inną, nieznaną dotąd drogę. Rzecz jasna, nie mówię o etapach mojej pracy ze studentami – mówię o tym, do czego mają doprowadzić konkretne zadania, proste rzeczy, jakie

ćwiczmy. Mówię o tym, jakie perspektywy chcę im pokazać, jakie odsłonić horyzonty. Jeśli jednak umieją wykonać perfekcyjnie kolejne zadania, nagle czują, że trzeba się otworzyć na coś, co jest improwizowane. Ze szczególnu mogą wejść w etap improwizacji.

Dążę do tego, żeby po zajęciach ze mną mieli poczucie bezkarności, pozwalającej im dostrzec, że wszystko, co dostają – każde zadanie, każdy tekst – dotyczy ich bardzo głęboko, i mogą dzięki nim rozmawiać z widzem. Zdania muszą być w nich wtłoczone, muszą stać się ich tatuażem. Nieustannie myślę o tekście „Kaspar” Petera Handkego, gdzie zdanie jest wciśnięte w bohatera – to zdanie, rozbite na atomy, a potem składane, tworzy całe światy, usidla człowieka, paraliżuje go. Chcę nauczyć studentów, że każde słowo musi nas okaleczyć, wbić się w nas.

Wszystko, o czym mówię, to moje marzenie – aktora i pedagoga. Marzenie realizowane czasem w mniejszym, czasem w większym stopniu. Ale jednym z moich najważniejszych zadań jest nauczanie korzystania ze wspomnienia. Postać buduje się ze wspomnienia, z doświadczenia przeszłości, pozostającego jednak w terażniejszości – w pamięci, w mózgu. Poprzez owo istnienie w terażniejszości wspomnienie również jest konkretem. Mogę je upiększać, zakłamać, modyfikować – tutaj wkraczamy w obszar wyobraźni, obszar najpotężniejszego oręża artysty – ale poruszamy się ciągle po przestrzeni konkretnych ludzkich wyobrażeń, które chronią przed niekomunikatywną abstrakcyjnością. Chcę nauczyć studentów metody poszukiwania punktów wspólnych roli, tekstu, i tego, co się im w życiu przytrafiło. To wymaga olbrzymiej odwagi i zgody na pewien rodzaj aktorstwa, polegającego nie na odtwarzaniu, ale tworzeniu na sobie samym, na wiwisekcji, zaakceptowaniu siebie, jako materiału i twórcy równocześnie.

Niezwykle ważna wydaje mi się również przestrzeń. W tym semestrze na zajęciach w Bytomiu pracuję nad „Małym księciem” Antoine’a de Saint-Exupéry’ego – studenci przygotowują monologi postaci. Tym razem nie chcę projektować żadnych sytuacji, prowokuję je przy pomocy przestrzeni, z niej mają się zrodzić. Postanowiłem, że pomieszczenie będzie przypominało typową śląską kuchnię: z kredensem, stołem i czterema krzesłami. Studenci mogą jednak przedstawiać krzesła, dowolnie sytuować się w przestrzeni, stwarzać własne konfiguracje. Jako aktor nie lubię wchodzenia w gotowe przestrzenie – one muszą się kształtować niejako w wyniku działań aktorów. Brook pięknie nazwał to „pustą przestrzenią”.

Cały czas podkreślam: mówię o swoich marzeniach, zamierzeniach pedagogicznych, które staram się realizować. Moim celem nie jest konkretny egzamin czy nawet dyplom, ale osiągnięcie przez studenta pewnego stanu świadomości zawodowej. Pewnych rzeczy, o których dziś mówię, niekiedy w ogóle nie formułuję wprost, ale chcę, żeby w tych ludziach zostały, dojrzewały przez kolejne lata. A praktyczna praca to dochodzenie, krok po kroczku, do kolejnych umiejętności, kolejnych odkryć.

Niekiedy na późniejszym etapie pracy, na przykład nad przedstawieniem dyplomowym, studenci, zaopatrzeni już w wiedzę o postaciach i sytuacjach, pytają mnie: „Co mamy robić?”. Odpowiadam: „Róbcie, co chcecie”. Mogę sobie na to pozwolić, bo wiem, że mając wolność, nie przekroczą wytyczonych granic; że one nie przeczą owej wolności, ale właśnie pozwalają jej zaistnieć.

Zdaję sobie również sprawę z tego, że w naszej pracy potrzebny jest czas. Dlatego wybieram teksty krótkie, nie sięgam po długie utwory, bo ani ja ani oni nie ogarniemy materiału. Wolę zrobić dwie oktawy

„Beniowskiego” niż dziesięć, bo wiem, że z tych szesnastu wersów wyniknąć może nieskończoność tematów. Wolność aktora oznacza również stan, a właściwie moment, w którym zapomina on, że istnieje jakiś autor. Tak kocha rolę, że zapomina o tym, że ktoś mu to napisał. To również obszar improwizacji – kiedy aktor ma świadomość, że to on, a nie autor, kieruje procesem wyrażania. Uczę też, że każde słowo ma swoje synonimy, ale poeta wybrał to właśnie słowo, na przykład „kocham cię”. Aktor musi nauczyć się tworzyć obszary takich pokrewnych słów i wybrania z nich tego, które wcześniej wybrał autor. Muszą w nim zajść rozmaite procesy, żeby zdecydował się na to właśnie słowo. Kiedy aktor dokonuje powtórnego wyboru, likwidując wszystkie inne podobne słowa, w istocie ponownie stwarza tekst. Albo inaczej: tekst staje się na nowo. Mówiący dopuszcza się do twórczej potęgi autora, przeżywa podobne rozterki, które przeżywał poeta, tworząc postać.

Czas bywa w teatrze niezwykle bolesny. Holoubek mówił o czymś, co sam staram się zrozumieć i uświadomić studentom (choć, rzecz jasna, na trzecim czy czwartym, a nie na pierwszym roku): w momencie, kiedy cokolwiek zagram, następuje śmierć tego, co zagrałem – przeszedł czas, minął czas, bo zagrałem. Wszystko, co zrobiłem, istnieje w czasie przeszłym, nie mogę już tego zmienić, najwyżej na jutrzejszym spektaklu, ale dziś już nie. Dla wielu aktorów śmierć owego momentu nie ma żadnego znaczenia. Ale dla aktorów świadomych – nieodwracalność czasu jest niezwykle bolesna. Lepiej może nie mieć świadomości tego unicestwienia.

Uświadomiłem sobie, i uświadamiam również studentom, że najistotniejszy w gruncie rzeczy jest czas teraźniejszy. Jedynie teraźniejszość może nas uchronić przed błędami. Jeśli aktor się pomyli – założmy taką najprostszą

sytuację – i zwiążę z ową pomyłką, pogubi się w dalszej grze; myśli o tym, żeby nie pomylić się za chwilę. O tym nie wolno myśleć. Jeśli pomyślę, co będzie na scenie za chwilę, moje działania zaczynają być nieprawdziwe. Myślenie nie tylko o momencie, w którym się jest, tu i teraz, chroni przed błędami. Myślenie o przyszłości czy przeszłości generuje treść, paraliżuje. Na scenie istnieje tylko teraźniejszość, niezbędne jest pełne oddanie się chwili.

Chcę też studentów nauczyć „aktorskiego mianownika”. To możliwość nagłego wyzerowania postaci, możliwość jej nie-grania, wejścia na teren neutralny. Aktor może odpaść w tak zwane „nic”, na sekundę odpocząć od postaci, a jednocześnie zbliżyć się do widza, na chwilę go do siebie przypuścić, by za chwilę znowu zaatakować, aktywnie kogoś grać. Tego też mnie uczyła pani profesor Ewa Lassek. Mówiła: „Jeśli czujesz, że źle grasz, przestań grać. Nie graj, zrób tak, żeby widz miał wrażenie, że zapomniałeś tekstu albo zapomnij tego tekstu, po prostu. Wyzeruj się”.

Takie „zerowanie” może mieć również inny sens. Gustaw Holoubek opowiadał kiedyś o swoich kłopotach z rolą Leara w przedstawieniu Jerzego Jarockiego. Grał oczywiście świetnie, ale raz tak, raz inaczej. Pewnego dnia, wychodząc z teatru, zobaczył oniemiałą twarz Piotra Fronczewskiego, który również grał w tym spektaklu, i wtedy zrozumiał, że nie musi już nic grać. Tyle już zagrał, tyle postaci i słów wtłoczył już w swoje ciało, że teraz – im mniej gra, tym więcej przekazuje sensów. To również schodzenie do punktu zero. Przychodzi moment, kiedy zdanie wypowiedziane neutralnie ma dużo większą siłę niż zdanie zagrane. Ale żeby zdanie można było powiedzieć neutralnie, musi być nasączone możliwościami, których nie sposób ogarnąć. I właśnie szukania, tropienia, wyzwiania tych możliwości uczyć.

Technika wokalna

ŁUCJA CZARNECKA

Technika głosowa, sztuka żywego słowa i sztuka wokalna, postrzegane są w perspektywie kulturowej i historycznej jako pojęcia bezpośrednio ze sobą powiązane. Mowę i śpiew oceniamy bowiem jako umiejętności naturalne, w różnym stopniu uświadomione. Stosowane spontanicznie opierają się na zasadach głosu wydobywanego w najbardziej naturalny sposób. Istotnym zatem staje się stwierdzenie, kiedy i w jakich okolicznościach naturalne umiejętności głosowe nabrały charakteru opisowego: zostały rozpoznane, nazwane i usystematyzowane według jasnych kryteriów, zyskując tym samym podstawy i ramy techniczne. Nie sposób wymienić wszystkich wspaniałych twórców i naukowców, którzy próbowali ugruntować wiedzę teoretyczną i praktyczną dotyczącą głosu ludzkiego. Odniosę się tylko do kilku przykładów, dotyczących zagadnień techniki wokalne. Teatr Dionizosa w Atenach to miejsce, gdzie w praktyce kształtowały się ściśle reguły kompozycyjne ruchu scenicznego, mowy i śpiewu. Arystoteles mawiał, że idealny głos, określony jako *ligys* lub *ligyros*, jest wysoki i skoncentrowany, przypominający „cykady, szarańcze i słowiki”, jednocześnie jest czysty, słodki i wibrujący.

Galen – ojciec laryngologii – opisuje i nazywa największe chrząstki krtani *Glottis*

(głośnią). Leonardo da Vinci mechanizm tworzenia głosu porównuje do mechanizmu tworzenia dźwięku w piszczalce.

Alessandro Scarlatti, mistrz sztuki śpiewaczki i kompozytor, przyczynił się do powstania neapolitańskiej sztuki operowej, kontynuowanej przez Nicolo Porporę, największego nauczyciela sztuki wokalne.

Jan Philippe Rameau – francuski kompozytor i teoretyk – wydaje liczne prace z zakresu techniki głosu. Pier Francesco Tosti, włoski śpiewak operowy (kastrat), wydaje cenne uwagi o śpiewie, które stanowią podstawę *belcanto* (piękny śpiew). Termin funkcjonujący w praktyce od XII wieku odnosi się do estetyki i techniki kształtowania głosu śpiewaczego. W *złotym wieku* muzyki wokalne, jak nazywa się w Europie XVII i XVIII stulecie, nauczyciele mieli małą wiedzę z zakresu fizjologii głosu i śpiewu. Opisywali zjawiska głosowe subiektywnie, np. śpiewanie na oddechu, opieranie dźwięku.

Francesco Lamparti, włoski śpiewak i pedagog, ostatni przedstawiciel starej szkoły *belcanto*.

Paulina Viardot, córka M. Garcii, wydaje ćwiczenia wokalne wykorzystywane do dzisiaj w praktyce wokalne, *Ecole classique de chant* (1861).

Manuel Garcia, wybitny pedagog wokalistyki XIX wieku, wydaje kompletny traktat o sztuce śpiewu. Opisuje między innymi podstawy fizjologii głosu, klasyfikuje głosy, zasady artykulacji i techniki wokalne. Zja-

wisko powstawania dźwięku wiąże Garcia z efektem przepływu powietrza przez fałdy głosowe zwierające się w pulsowaniu.

Datę 1854 można przyjąć za symboliczną w dziedzinie badań głosu. Zastosowanie laryngologii w badaniu narządu głosu zasadniczo nie zmieniło ukształtowanych wcześniej poglądów na temat zjawiska głosu ludzkiego i procesu głosotwórczego.

Narząd głosu to kompleks elementów biorących udział w tworzeniu głosu. Składa się z części centralnej i obwodowej. Część obwodowa tworzy jedną całość z analizatorem ośrodkowym centralnego układu nerwowego dzięki połączeniom nerwowym. Analizator korowy głosu jest umiejscowiony w korze mózgowej płatów czołowych. Ośrodki dla nerwów zaopatrujących krtani są umiejscowione w rdzeniu przedłużonym, a ośrodek oddechowy krtani w pierwszym i trzecim zakręcie czołowym. Ośrodki korowe głosu są dzięki połączeniom nerwowym związane z ośrodkami czuciowymi i ruchowymi mowy oraz z ośrodkami słuchu, mowy i oddychania. Dzięki temu wytwarza się ściśle współdziałanie głosu, słuchu, mowy i oddychania. Ośrodki mózgowe związane z różnymi narządami współdziałają w wytwarzaniu głosu i mowy pod kontrolą analizatora kinetycznego i słuchowego. Czynność narządu głosu i mowy jest kontrolowana przez układ nerwowy drogą czucia głębokiego poprzez kompensowanie elastycznych właściwości i napięcia mięśni układu oddechowo – fonacyjno – artykulacyjnego.

Odpowiednie warunki mechaniczne i akustyczne są stworzone dla wibratora (krtani) drogą sprzężenia zwrotnego, prowadzą do powstania dźwięku o pożądanых cechach fizycznych.

Odbiór bodźców z obwodu odbywa się drogą czucia głębokiego i powierzchownego przez zakończenia nerwowe znajdujące się

w mięśniach i błonach śluzowych narządu głosu. Szczególne znaczenie dla śpiewu mają baro- i tensoreceptory znajdujące się w słuzówce okolicy podgłośniowej i w różnych miejscach skóry i błony śluzowej (tzw. pole czuciowe). Obwodowa część narządu głosu składa się z krtani, jako generatora dźwięku, klatki piersiowej i płuc, wraz z oskrzelami i tchawicą, oraz rezonatorów wzmacniających i kształtujących dźwięk powstały w krtani (przedsionek krtani, gardło, jama ustna, jama nosowa i zatoki nosowe). Płuca wraz z oskrzelami spełniają rolę miecha tłoczącego powietrze do krtani, w której powstaje dźwięk, wzmacniany i kształtowany w rezonatorach nasady. Krtani nie jest monolitem anatomicznym, składa się z licznych chrząstek, i gdyby zaprezentować narząd głosu człowieka na wystawie muzycznej, raczej nie przyciągnąłby uwagi publiczności. Ustawiony według wielkości, znalazłby się gdzieś koło fletu piccolo, jednego z najmniejszych aerofonów. Mimo to, dobry śpiewak z powodzeniem może konkurować z każdym wykonanym przez człowieka instrumentem, a nawet z całą orkiestrą symfoniczną. Najnowsze badania nad sposobem wytwarzania dźwięku przez nasz aparat głosowy ujawniły nadzwyczajną złożoność i niezwykle współdziałanie jego elementów. Naukowcy przekonali się, że w wydobywaniu głosu niespodziewaną rolę odgrywają zjawiska nieliniowe. Polegają one na wzajemnym pobudzającym oddziaływaniu źródła drgań i rezonatora. Po pierwsze, źródło dźwięku, czyli coś, co wibruje i dzięki temu pobudza powietrze do drgań z określoną częstotliwością (którą odbieramy, jako ton podstawowy – wysokość dźwięku) oraz do drgań z pewnymi wyższymi częstotliwościami (aliquotami, czyli tonami harmonicznymi lub składowymi), które nadają dźwiękowi barwę, czyli tembr. Po drugie, niezbędny jest jeden lub więcej rezonatorów, które wzmacniają ton

podstawowy, czyli siłę drgań, a po trzecie, emiter, czyli powierzchnia lub otwór przekazujący dźwięk na zewnątrz instrumentu do otoczenia, a w efekcie – do ucha słuchacza. W przypadku śpiewaka wibratorem są fałdy głosowe, które drgają z określonymi częstotliwościami, gdy przez szparę między nimi przepływa powietrze. Fałdy głosowe to dwa płaty wyspecjalizowanych tkanek, tworzące coś w rodzaju kieszonkowatych wypustek na wewnętrznych ścianach krtani. Nazywa się je także strunami głosowymi. Ton podstawowy powstaje, gdy zostaną wprowadzone w drgania, podczas których na zmianę stykają się ze sobą i odrywają od siebie. Głośnia (część jamy krtani między fałdami) otwiera się i zamyka. Przedsionek krtani (odcinek dróg oddechowych tuż nad jamą krtani) odgrywa rolę ustnika trąbki i przekazuje dźwięk ku gardłu, jamie ustnej i nosowej (które razem zwane są traktem głosowym), działających jak rezonator. Usta emitują głos na zewnątrz, niczym czara głosowa trąbki. Śpiewacy wykorzystują zjawisko nieliniowego energetycznego sprzężenia zwrotnego w przedsionku krtani, by uzyskać rezonans, czyli wzmocnienie dźwięku krtaniowego, wytwarzanego przez fałdy głosowe. Mechanizm, który jest za to odpowiedzialny, nosi nazwę oporu bezwładnościowego. Polega on na stworzeniu szczególnych warunków w przedsionku krtani, które prowadzą do „rozhuśtania” fałdów głosowych, otwierających i zamykających szparę głośni w każdym cyklu ruchu. To wzmacnia ich wibrację i daje fale dźwiękowe o większej amplitudzie. Impuls do rozhuśtania pojawia się, gdy ruch słupa powietrza spóźnia się w stosunku do ruchu fałdów. Kiedy fałdy głosowe zaczynają się odsuwać od siebie na początku cyklu, strumień powietrza z płuc napływa do szpary głośni między fałdami i napiera na nieruchomy słup powietrza powyżej, w przedsionku krtani. Bezład-

ność tego słupa stojącego powietrza skutkuje wzrostem ciśnienia w głośni, co powoduje silniejsze rozepchnięcie fałdów głosowych. Następnie strumień z płuc zaczyna popychać tę masę powietrza do góry. Gdy słup powietrza ruszy, fałdy, wskutek swej sprężystości, zamykają szparę głośni i odcinają przepływ powietrza z płuc. To prowadzi do pojawienia się w głośni podciśnienia, które dodatkowo dociska do siebie fałdy głosowe. W ten sposób, jak dobrze odmierzone pchnięcie huśtawki, bezwładność powietrza w trakcie głosowym „rozhuśtuje” fałdy głosowe, wzmacniając dźwięk. Trakt głosowy (gardło, jama ustna i nosowa) może układać się w różne kształty, aby lepiej emitować dźwięki o różnej wysokości, słabiej i silniej wzmacniając alikwoty. By uzyskać silne dźwięki wysokie, śpiewacy otwierają usta jak najszerzej. To tzw. układ megafonowy, przypominający trąbkę. Fałdy głosowe i przedsionek krtani odpowiadają wargom trębacza i ustnikowi trąbki, a usta czarze głosowej. W niektórych przypadkach lepszy efekt śpiewak uzyskuje, gdy trakt głosowy przyjmuje kształt „odwróconego megafonu” – t.zn., gdy usta są przymknięte a gardło rozluźnione. Nauka śpiewu klasycznego polega m.in. na znajdowaniu takich sposobów dla innych obszarów skali głosu, aby trakt głosowy pozwolił na uzyskanie „otwarcia” głosu, co wymaga wąskiego przedsionka krtani i rozszerzonej (rozluźnionej) jamy gardłowej. Na opisanie sposobu wybierania właściwego kształtu samogłoski dla danej wysokości dźwięku, przy którym dla większości częstotliwości składowych drgań źródła dźwięku osiąga się zjawisko oporu bezwładnościowego, nauczyciele śpiewu używają takich określeń jak „bliska pozycja” czy „zaokrąglenie”.

Różne style śpiewania opierają się na wykorzystaniu możliwości akustycznych, jakie daje biologia człowieka. Naukowcy badają ludzki

aparatu głosowy i jego zaskakujące mechanizmy działania, poszerzają wiedzę o tym, w jaki sposób śpiewają wielcy wokaliści, by olśnić słuchaczy. Przynosi to korzyści zarówno nauce, jak i sztuce.

Przedstawiam kilka wypowiedzi wybitnych wokalistów na temat ich sposobu podejścia do techniki wokalnej oraz myślenia o sobie.

Plácido Domingo: „Bardzo ważną rzeczą w śpiewie jest pozycja, głównie wtedy, gdy śpiewamy w takich teatrach jak Metropolitan Opera (nie znaczy to, że należy śpiewać głośno, bo to jest niemożliwe). Zawsze śpiewasz „swoim” głosem, obojętnie, w małej czy dużej przestrzeni. Nonsensem jest mówić, że w małej sali oszczędza się głos. Technika się nie zmienia. W małej sali możesz być jedynie lepiej słyszany. Problem tkwi w posyłaniu głosu daleko naprzód, jak piłki tenisowej, która sięga przeciwległej ściany i wraca. Krtań winna być nisko, jak przy ziewaniu, a język powinien leżeć na spodzie jamy ustnej. Przy wysokich tonach pamiętaj o zmianie samogłoski „a” na „o”, nieznacznie ściemniając głos, krtań jest obniżona, górna pozycja wzniesiona. Gdy śpiewam ćwiczenia (gamy) i gdy dochodzę do najwyższego tonu, nie wracam do dołu. Osobiście uważam, że górnych tonów należy tylko dotknąć. Nie trzeba się koncentrować zbyt mocno na wysokich tonach. Zawsze zaczynam od łatwiejszych ćwiczeń, stopniowo idąc do trudniejszych. Bywają dni, kiedy wystarcza mi dziesięć minut na ćwiczenia. Zawsze ćwiczę w małych segmentach. Nie należy się męczyć bez powodu. W przeddzień spektaklu lub koncertu staram się jak najmniej mówić. Dłużej śpię, biorę prysznic i jem śniadanie. Nie potrafię zacząć dnia bez prysznica, szczególnie w dniu występu”.

Nicolai Gedda – tenor znany z nieskazitелnej dykcji i poprawnej wymowy, uważany za

najlepszego technika wśród tenorów: „Gdy stoisz na scenie, trzymaj klatkę piersiową wzniesioną. Gdy wciągasz oddech, napełnij najpierw dolną część płuc, tak, by żebra automatycznie wykonały ruch na boki i do przodu. Oparciem jest tu ruch z pomocą brzucha, poniżej żeber. Podwójny ruch pracujących mięśni. Tak jak ciśnienie i równocześnie przeciwcisnienie. Dźwięk płynie przez gardło, jest umiejscowiony powyżej nosa i odzywa się we wszystkich tych jamach. Powinno mieć się wrażenie, jakby nie istniało gardło. Pozycja gardła w czasie śpiewania powinna być taka sama jak jego pozycja podczas ziewania – otwarta, bez udziału mięśni, bez jakiegokolwiek napięcia. Więc zapomnijmy o gardle. Przy prawidłowym wdychaniu, jak przy ziewaniu – krtań automatycznie obniża się. Zamykam usta i wchłaniam powietrze... Nie tylko przez nozdrza... Ale głębiej, tak, że mam wrażenie, że wszystkie zatoki się otwierają. W śpiewie, energiczne wymawianie spółgłosek nie psuje *legata*. Powinny być one artykułowane w ostatnim momencie po samogłosce. Obojętnie, w jakiej pozycji czy tonacji śpiewasz, zawsze spółgłoska, którą rozpoczynasz słowo, powinna być na tej samej wysokości, co samogłoska. Spółgłoski powinny pomagać w artykułowaniu pięknych samogłosek”.

Merlin Horne – mezzosopran, znana z fenomenalnej techniki i specjalizująca się w operach *belcanto*: „Po prostu stój prosto! Stojąc prosto ustawiasz się automatycznie w pozycji maksymalnego oparcia. Stój ze stopami lekko rozstawionymi. Gdy wdycham, moja przepona rozpycha się na zewnątrz, klatka żebrowa się napełnia i mięśnie krzyża włączają się. Mówię o okolicy poniżej żeber. Myślę, że oddychając poprawnie, krtań obniża się automatycznie, w ten sposób jesteś gotów do śpiewania. Naturalnie, idąc wyżej,

krtień obniża się bardziej. Z początkiem ziewania krtień się obniża. Język spłaszcza się. U żeńskich głosów... im wyżej się śpiewa, tym bardziej płaski, głębszy staje się rowek, dotykając dolnych zębów czubkiem języka. Mam wspaniałego pianistę, który obserwował mój sposób śpiewania w czasie, gdy mi akompaniował. Powiedział «Rzadko kiedy otwierasz usta, gdy śpiewasz. Zasadniczo dźwięk się u ciebie tworzy wewnątrz jamy ustnej». I to rzeczywiście jest prawda, lecz w pewnych przypadkach usta muszą się otworzyć. Szczękę musisz opuścić. Najtrudniejsze są dźwięki w średnicy, w przejściu z piersiowych do głowowych dźwięków. Średnicę musiałam wypracować. Jeszcze kilka słów o technice. W górnych rejestrach zupełnie niemożliwe jest śpiewać samogłoski bez modyfikacji. Przypuszczam, że najwyższym tonem, w których sopran może śpiewać niezmienione samogłoski i słowa jest *G*, a u mezzosopranów *F* lub *Fis*. Powyżej trzeba modyfikować. Jak wyobrażam sobie dobrą pozycję? Myślę o ołówku do pisania, którego koniec z gumką napiera na krtień, by ją trzymać nisko. A szpic ołówka opiera się z tyłu zębów. Daje to rozciągnięcie w dwu kierunkach».

Zinka Milanow – największa śpiewaczka wśród sopranów dramatycznych:

„Pamiętaj, musisz się uczyć i pracować przez całe życie. Zawsze staram się stosować w moim śpiewie *piano*, *mezzo voce* i *legato*. Nie należy rozszerzać ust i gardła poziomo, pokazując zęby. Dźwięki powinny być czyste jak przy zaokrąglonym włoskim *o*, z ustami zaokrąglonymi i małymi. Istnieje tylko jeden sposób śpiewania. Głos musi płynąć ponad językiem wraz z oddechem. Nie należy wznosić ramion, należy stać spokojnie podczas śpiewania. Stać pewnie na nogach i nie krzywić się. Wszystko musi odbywać się wewnątrz ciała, nic na zewnątrz. Wiele można mówić na temat tech-

niki śpiewania, ale bez nadzoru nauczyciela trudno się nauczyć śpiewu z książki.

Po to, by sprawdzić pozycję głosu, wydaję dźwięk murmurando na *n* (utrzymuje to język w pozycji do przodu).

Struny głosowe są bardzo delikatne. Wysmuklaj i nigdy nie używaj pełnego głosu. Bez *mezza voce* nie możesz istnieć jako śpiewak. Moja kariera bazuje na *piano*, lecz *forte* też trzeba mieć. Nigdy nie dawaj więcej niż posiadasz! Głos i oddech muszą wypływać z twoich ust w momencie, gdy je otworzysz. Gdy śpiewasz *piano* czy też *forte*, potrzebujesz tej samej i ilości powietrza... Nawet więcej, gdy śpiewasz *piano*».

Anna Moffo – sopran liryczny: „Wielu ludzi śpiewa frazę i zatrzymuje się... Następuje jak gdyby zapadnięcie... I zaczynają od nowa. To jest trwonienie oddechu i energii. Kiedy mówię, nie biorę tego rodzaju oddechu. Dlaczego ma być inaczej, gdy śpiewam! W ten sposób oddycham, gdy pływam. Początkowo próbowałam opróżniać płuca z całego powietrza i ponownie je nabierać!

Nagle zrozumiałam, że nie ma takiej potrzeby. Trzeba wznieść głowę ponad wodę i wciągnąć tylko tyle powietrza, ile trzeba. Obecnie robię ćwiczenia oddechu, pracując nad tym, aby wdech nie był słyszalny. Moim największym problemem jest to, że przy śpiewaniu długiej frazy muszę pamiętać, żeby nie brać zbyt dużego oddechu. Czasem, gdy śpiewam bardzo długie frazy i biegniki, biorę głębszy oddech i rozszerzam dolną część pleców. W moim znaczeniu, oparcie znaczy podłożenie właściwej ilości powietrza pod każdą nutę i nie puszczenie jej, wszystko stanowi jedną całość... Każda nuta ma tę samą energię. Czuję, jakby kolumna powietrza szła od czubka głowy, a rozpoczynała się u stóp. Krtień jest siedzibą strun głosowych. W czasie śpiewu nic nie czuję w gardle. Jeśli coś czuję,

to jest to sygnał, że jestem spięta. Śpiewam samogłoski *a, e, i, o, u*, wszystkie w tym samym miejscu. To miejsce jest z przodu, skupione, kompletne, z alikwotami. Używam piersiowych tonów, ale wolę tony zmiksowane. Mają one w sobie dźwięki głowowe. Sam głos piersiowy nie zawiera wcale dźwięków głowowych, nie ma rezonansu. Musisz być sobą. Może ci się podobać pewien dźwięk, ale to nie jest twój dźwięk. Będąc sobą, może się okazać, że jesteś lepszy. Czy to nie jest wspaniałe, że nie ma dwóch ludzi, którzy brzmiełoby tak samo?”.

Luciano Pavarotti – artysta wszechczasów, zasłynął jako wspaniały tenor oraz jako człowiek ciepłego i przyjaznego usposobienia: „Gdy pokryjesz dźwięk, pozycja dźwięku i głos będą solidne i trwałe. W praktyce wykonawczej «krycie dźwięków» oznacza umiejętność utrzymania barwy, którą ma głos w swej średnicy, w górnym zakresie skali danego głosu. To przejście *passaggio* jest niezwykle ważne, uczyłem się go przez 6 lat. Od samego początku trzeba być przekonanym o ważności tego problemu. Przy pokonywaniu *passaggio* trzeba myśleć o odprężaniu mięśni. To tak jakbyś miał ziewnąć. Pozycja w *passaggio* jest zawsze wysoka, nawet, gdy śpiewam niskie nuty, nigdy jej nie zmieniam. Mówiąc o ziewaniu, mam na myśli początek ziewania. Krtąń jest obniżona. Tak jakbyś śpiewał włoskie *a* z domieszką *o*, bo włoskie *a* leży głębiej niż *a* w innych językach. W moim pojęciu dźwięk ma początek w myśli. Rozpoczyna się oddechem wciągniętym głęboko w dół. Gdy oddech się zużywa, przepona wolno, wolno, sama się unosi. Sekretem jest, że trzeba pewnej cierpliwości, by przepona znowu zeszła w dół, zanim rozpoczniiesz nową frazę. Niedobrym przyzwyczajeniem jest pozostawienie przepony w górnej pozycji między frazami. Czuję, jakbym miał balon w żołądku. Balon

z powietrzem przemieszczający się do góry i w dół. Zależnie od frazy napęnlam ten balon powietrzem w większym lub mniejszym stopniu. My, Włosi, mówiąc o przeponie często używamy słowa *appoggiare*, co oznacza «położyć coś na czymś», «oprzeć coś o ścianę», «położyć coś na stole»... A w śpiewie oznacza oparcie głosu na dole, tak, żeby przepona znajdowała się w najniższej pozycji. Po włosku mówimy *mordere la voce* – kasać głos. Gdy śpiewasz wysoką nutę musisz kasać... Po prostu kasać”.

Kristin Linklater – ukończyła londyńską Akademię Muzyczną i Szkołę Aktorską. Jest aktorką, reżyserem, pedagogiem, profesorem w Theatre Arts w Columbia University w Nowym Jorku na Wydziale Aktorskim. Od 50 lat zajmuje się emisją głosu: „Oddychanie i technika operowania głosem nie są rzemiosłem i umiejętnością do nauczania i przyswojenia – to są uczucia i obrazy. Oddech jest kluczem do odbudowania najgłębszej łączności impulsu z emocjami, wyobraźnią, i w ten sposób – z językiem. 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. Głos powstaje z oddechu. Usprawnienie sposobu operowania głosem oznacza usprawnienie procesu oddychania na najgłębszych poziomach odruchowego, neurofizjologicznego, psychofizycznego, umysłowo-cieleśnego funkcjonowania organizmu. Możemy świadomie aktywizować mięśnie oddechowe, kiedy wiemy, że przepona, będąca zasadniczym mięśniem oddechowym, nie może być poruszona naszą wolą!”.

Neurolog Antonio Damasio w swojej książce *The Feeling of what happens* pokazuje,

że całe nasze autonomiczne funkcjonowanie (nazywa to jądrem świadomości) przebiega nieustannie strumieniem czuciowych obrazów. 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 procesie scenicznej kreacji. Słowo „obraz” obejmuje wszystkie wrażenia czuciowe. Kiedy mówimy, oddech jest myślą: *wrzuc w siebie, westchnij, nie trzymaj w sobie, otwórz się na oddech wchodzący, pozwól myśli wejść głębiej, uwolnij myśl*. Metoda zakłada, że każdy człowiek, rodząc się, dysponuje głosem około 3 do 4 oktav, jednak pod wpływem środowiska, rodziny, wychowania, edukacji czy własnych nawyków myślowych, te naturalne możliwości ekspresji stają się ograniczone. Przygotowanie artysty do pracy scenicznej powinno więc prowadzić do emocjonalnej, intelektualnej i fizycznej rezygnacji, 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, rozluźnienia szczęki, języka, uelastycznienie podniebienia miękkiego, by dojść do pracy z rezonatorami w ciele i z artykulacją.

W swoich ćwiczeniach głosu profesor Linklater wykorzystuje elementy techniki Alexandra, polegające na znalezieniu równowagi między napięciem a podświadomością. Umiejętność skupienia się na własnym ciele i odczuwania tego, co się w nim dzieje. Wykorzystanie własnego „ja”, czyli zastanowienie. Harmonia własnych uczuć, rozwijanie umysłu, zdolność logicznego rozumowania, następnie – połączenie miednicy z częścią lędźwiową kręgosłupa, różnego rodzaju ćwiczenia relaksacyjne z oddechem i wydawa-

niem dźwięku, elementy ćwiczeń Michaiła Czechowa, wizualizacja i elementy techniki ruchu Feldenkraisa (rozciąganie mięśni powoli i delikatnie, kołysanie miednicą w przód i tył, obracanie, zamykanie i otwieranie tu i teraz, praca na sobie, patrzenie w górę, w dół, na boki, ręka na skroni i pochylanie głowy w bok, rolowanie głowy opartej na stole, sięganie do stopy, ruchy miednicy z głową podpartą, spacer pośladkami, zbliżanie i oddalanie łokcia i kolana).

Powinniśmy śpiewać techniką, która umożliwia zrelaksowanie i skoncentrowanie się na śpiewaniu. Dźwięki i słowa utworu mają brzmieć dla słuchacza naturalnie, i to jest najważniejsze. Częste różnice zdań nie są kwestią przeciwieństw, ale raczej wynikają z odmiennych sposobów nazywania.

Zatem pamiętajmy, że choć jesteśmy różni, nie jesteśmy sobie obcy, mogąc zawsze wybrać tak, jak sami czujemy najlepiej, ufając w rozwój nie tylko swojego głosu, ale tym samym podejmując próbę zmierzenia się z własną materią, jaką jest psychofizyczna struktura naszego ciała i duszy.

Bóg cię szanuje, gdy pracujesz,
Ale kocha Cię, gdy śpiewasz.

/Gibran/

Literatura pomocnicza:

Jerome Hines – *Wielcy śpiewacy o śpiewie*, tłum. Kazimierz Gański;

Zygmunt Pawłowski – *Foniatryczna diagnostyka wykonawstwa emisji głosu śpiewaczego i mówionego*; wyd. *Impuls*, Kraków 2005;

Ingo R. Titze – *Wielki głos w malej krtani*, *Świat nauki* nr 2/2008;

Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej, Zeszyt naukowy nr 2/2002, AM w Warszawie – Filia w Białymstoku.

Temat kształcenia głosu aktora niezmiernie rzadko pojawia się jako temat prac magisterskich studentów naszej uczelni. Również w gronie pedagogów nieczęsto mamy okazję o tym rozmawiać, a głos to przecież jeden z podstawowych elementów warsztatu aktorskiego. Precedensowego wyboru tematu pracy kończącej edukację w PWST dokonała Małgorzata Moskalewicz. Była studentką nie tylko poszukującą, ale i kontestującą, dlatego Jej decyzja nie była dla mnie zaskoczeniem. Ma Ona za sobą epizod nauki śpiewu klasycznego. Odbyla też półroczne stypendium w ramach programu *Erasmus* w *Institut del Teatre* w Barcelonie. Poniższy tekst to fragmenty rozmowy, którą odbyliśmy podczas powstawania jej pracy. Rozmowa ta okazała się niepowtarzalną okazją do wypowiedzenia kilku refleksji, mogących służyć przypomnieniu rzeczy dla wielu oczywistych, a wartych przypomnienia.

Zbigniew Grygielski

Aktor nie jest produktem jednorazowego użytku

MAŁGORZATA MOSKALEWICZ: *Jakie metody kształcenia głosu stosuje Pan w pracy z aktorami?*

ZBIGNIEW GRYGIELSKI: Moje podejście do pracy z młodymi aktorami jest kompilacją metod, z którymi się dotąd spotkałem. Bazuję na swoich doświadczeniach, nabytych w czasie, gdy poddałem się procesowi edukacji akademickiej, i które zdobyłem na dalszym etapie własnych poszukiwań.

MM: *No właśnie, jest Pan śpiewakiem operowym. Uczył się Pan belcanta?*

ZG: Obecnie w kształceniu śpiewaków klasycznych nauczyciele posługują się swoim wyobrażeniem o *belcanto*. Technika ta była przekazywana od mistrza do ucznia, i tą drogą przetrwała do czasów współczesnych, ulegając po drodze różnym modyfikacjom. Punktem odniesienia są jedynie opisy rozmaitych technik i sposobów ich realizacji, ale niestety, nikt dziś nie wie, jak to brzmia-

ło w pierwotnej formie. Nie dysponujemy przecież nagraniami. Szkoła *belcanta*, po europejskich podróżach z włoskiej ojczyzny, głównie do Hiszpanii, wyemigrowała do Ameryki i tam się zadomowiła, a w głównym tamtejszym jej ośrodku, Metropolitan Opera w Nowym Jorku, swoją szkołę śpiewu odebrał mój nauczyciel, Kazimierz Gański, którego spotkałem po studiach w Akademii Muzycznej. Pierwszy raz podczas pracy z nim usłyszałem: „Tak jest dobrze, tak ma być”. Pierwsze cztery lata studiów wokalnych odbyłem pod okiem Haliny Mickiewiczówny, uczennicy Ady Sari, czyli również u źródła *belcanta*. Maestra, jak Ją nazywaliśmy, za główną cechę śpiewu klasycznego uważała naturalność. Bardzo konsekwentnie tę cechę wprowadzała do praktyki wokalne swoich studentów.

MM: *Ale czy „Tak ma być” to nie jest terror?*

ZG: Taka informacja daje stabilność emocjonalną. Trzeba wiedzieć, do czego dążyć. Powiedzenie „Tak jest dobrze” znaczyć ma, że dźwięk jest zrównoważony, jego konstrukcja jest pełna, a proporcje napięć w ciele optymalne. Ma jedynie potwierdzać stan, w którym śpiewanie, poza artystyczną, jest również czysto fizyczną przyjemnością.

MM: *Pan uczy przede wszystkim aktorów. Czy proces kształcenia aktora i śpiewaka ma się odbywać na tych samych zasadach?*

ZG: Generalnie, podejście do nauki techniki posługiwania się głosem w szerokim tego słowa znaczeniu, niezależnie od tego, czy zmierza w stronę śpiewania (klasycznego, musicalowego, jazzowego) czy w stronę aktorskiego warsztatu, jest rzeczą bardzo indywidualną, również w sferze metod i form

pracy. Każdy przychodzi ze swoim problemem, który trzeba rozwiązać. Dążenie do osiągnięcia stanu ciała określonego zdaniem „Tak jest dobrze”, powinno stanowić dopiero punkt wyjścia, bazę do dalszych poszukiwań.

MM: *Powinno się najpierw wiedzieć, jak posługiwać się głosem, a potem dopiero się nim posługiwać...*

ZG: Najpierw osiągnięcie stanu równowagi, a potem poddawanie głosu różnorodnym obciążeniom. To oczywiście sytuacja idealna. Młodzi aktorzy od początku swojej edukacji poddawani są między innymi treningowi rozwijania i wyrażania swojej emocjonalności, a wiemy przecież, że emocje to nie równowaga, a jej zachwianie to nie relaks, a napięcie.

MM: *I to jest dla mnie problem kształcenia artystycznego w Polsce. Metoda Kristin Linklater jest brana często jako baza dla aktora w ogóle, jako etap poprzedzający dalszy proces aktorskiej edukacji, a u nas student jest pogubiony...*

ZG: W początkowej fazie nauki zjawiskiem powszechnym jest, że w silnych stanach emocjonalnych, bez kontroli technicznej nad głosem, zaciska się gardło, pojawia się wrzask, co w sposób nieunikniony prowadzi do zmęczenia głosu. W warunkach naturalnych takie sytuacje występują incydentalnie, natomiast u aktorów permanentnie – w toku prób i cyklu przedstawień. Ta powtarzalność powoduje często trwałe, trudno odwracalne zmiany w rejonie strun głosowych. Moim zadaniem, oprócz modyfikacji i optymalizacji nawyków fonacyjnych, jest poszukiwanie i utrwalanie bezpiecznych środków ekspresji głosu i, niestety, łagodzenie skutków „rabunkowej gospodarki”. Żadne, nawet najodporniejsze struny głosowe nie wytrzymają energii, jaką

możemy je obciążyć. Nie da się bezkarnie nadużywać wyłącznie siły głosu jako środka ekspresji.

MM: *Techniczne pojęcia, jak podparcie oddechowe i podniesienie podniebienia, możemy uzyskać poprzez działanie wyobrażeń i odniesienia do emocjonalności, czy tak?*

ZG: Walczę z tym, żeby nie używać słowa „podparcie”, gdyż ma ono konotację sugerującą aktywność w moim poczuciu niepożądaną. Używam raczej określenia „oparcia dźwięku”. Mówię, że dźwięk ma być „oparty”, a nie „podparty”. Kierunek słuszny, ale inny zwrot. „Podparcie” oznacza, że trzeba coś dźwignąć, podnieść, a „oparcie” sugeruje, że szukamy odniesienia zgodnego z kierunkiem siły grawitacji.

W moim rozumieniu chodzi o to, że dźwięk powinien być „postawiony na miednicy”. Wyobrażając sobie taki stan, stwarzamy możliwość zejścia przepony do możliwie niskiego poziomu, nie przeszkadzając jej w tym napiętymi mięśniami muskulatury brzucha, pomagając jeszcze wyobrażeniem, że dźwięk ma swój początek na dnie miednicy.

Sprowadzam pracę nad techniką posługiwania się głosem nie do przyswojenia sobie jakiegoś systemu bardziej lub mniej spektakularnych czynności, a raczej do opanowania sztuki zaniechania wykonywania czynności niepotrzebnych. Ciało doskonale wie, jak pewne rzeczy robić, a głos jest naturalną, wręcz fizjologiczną jego funkcją, i jeżeli stworzymy mu odpowiednie warunki, nie będziemy przeszkadzać, doskonale będzie wiedział, jak działać.

MM: *Grotowski także postulował „teorię negatywną”, czyli skupianie się na tym, czego nie robić, a nie jak robić...*

ZG: Być może zostało to w mojej pamięci z czasów, kiedy jeździłem na warsztaty do Teatru Laboratorium...

MM: *Czyli może Pan powiedzieć coś na temat pracy nad głosem u Grotowskiego?*

ZG: Uczestniczyłem akurat w kursach pracy z ciałem. Oczywiście, w takich praktykach trudno jest ominąć głos. Jednak wtedy celem moim nie była praca nad głosem, tylko nad organiczną ekspresją ciała.

MM: *Ale Grotowski mówił o tym, że aktor nie powinien się skupiać na pracy czysto fizycznej, że nie powinien być tylko atletą...*

ZG: Mimo że warsztaty u Stanisława Ścierńskiego określane były przez nas mianem „Słynne ćwiczenia fizyczne”, nie chodziło o uzyskanie tężyzny, natomiast rzecz sprowadzała się do tego, żeby ciało mówiło prawdę. Używaliśmy oczywiście głosu, ale jako ekspresji integralnej z ciałem.

MM: *Wróćmy do „oparcia” oddechowego. Czytałam, iż polega ono na wydłużeniu fazy wydechu i przytrzymaniu mięśni oddechowych w działaniu, tak aby pozycje żeber i przepony były możliwie jak najdłużej utrzymane w pozycji wdechowej...*

ZG: Nie pomożemy głosowi ćwicząc oddech bez odniesienia do fonacji. W praktykach doskonalenia samego oddechu angażujemy również mięśnie muskulatury brzucha, których świadoma aktywizacja może stanowić zaporę dla właściwych odruchów mięśni odpowiedzialnych za prawidłową fonację. Zabiegi związane z kontrolą oddechu dla fonacji polegają na sprowadzeniu przepony (mięśnia gładkiego, na którego działanie nie mamy świadomego wpływu) do właściwego

położenia i optymalnej aktywności. Udział mięśni muskulatury odgrywa ważną, ale drugorzędną rolę, szczególnie w początkowym etapie kształcenia. Właściwa praca przepony warunkuje uzyskanie minimalnej kompresji powietrza pod strunami, czyli uniknięcie parcia na struny i – automatycznie – zmniejszenie zużycia powietrza, co w sposób oczywisty wydłuża oddech.

MM: *A nie jest tak, że śpiewak operowy siłą mięśni przytrzymuje przeponę?*

ZG: Owszem. Dzieje się tak w konsekwencji omawianych wcześniej zjawisk. Praca śpiewaków operowych to już sport wyczynowy, w którym rezultaty mierzy się w setnych sekundy.

W pracy z aktorami próbuję wzbudzać oddech odpowiedzialny za oparcie głosu bazując na odruchach związanych z zabarwieniami intencjonalnymi, np. śmiech, płacz, rozpacz, kaszel. W wyniku tych odniesień otwiera się gardło i w naturalny sposób podnosi podniebienie. Nie ma to wiele wspólnego z atletycznym wysiłkiem. Są to dwa różne rodzaje aktywności mięśni. **Praca nad oddechem to głównie praca wyobraźni w poszukiwaniu i utrwaleniu właściwych odruchów.** Rola nauczyciela ma polegać na pomocy w ich rozróżnieniu. Nie wiedząc, które są właściwe, możemy się udać w ślepą uliczkę.

MM: *A czy należy w takim razie ćwiczyć mięśnie odpowiedzialne za oddychanie? Czy aktor może kontrolować oddech? Jak Pan podchodzi do ćwiczeń oddechowych?*

ZG: Dobra wydolność oddechowa i ogólnie dobra kondycja ciała jest jak najbardziej korzystnym zjawiskiem dla pracy aktora z ciałem i głosem w pełnym tego słowa znaczeniu, ale ciężka fizyczna niekoniecznie

musi mieć przełożenie wprost na kondycję głosu. Bardziej istotne są **odruchy**.

Często się mówi, że w ogóle nie należy kontrolować oddechu i nie zwracać na niego uwagi. To lepsze niż nieuprawnione namawianie do stosowania jakichś technik, bez odpowiednich kompetencji. Dotyczy to również pracy samodzielnej. Nie wystarczy „znać” jakieś ćwiczenie. Trzeba je jeszcze wykonywać w sposób właściwy, by nie uzyskać rezultatu odwrotnego od oczekiwanego. To jest bardzo delikatna materia.

MM: *Słyszałam, że aktorzy nie powinni ćwiczyć jogi. Jakie jest Pana zdanie na ten temat?*

ZG: Myślę, że nie ma przeciwwskazań, natomiast daleki jestem od poglądu, że ćwiczenie jogi rozwiązuje wszelkie problemy pracy aktorskiej. Nie przypuszczam też, żeby przeszkadzało, mimo że joga stabilizuje emocjonalność, a aktor powinien być aktywny emocjonalnie, gwałtowny również. Joga dla aktora może być świetnym relaksem i terapią, ale poza sceną, po pracy.

Wszystkie zabiegi skierowane na odblokowanie naturalnego obiegu energii w ciele, udrożnienie kanałów energetycznych, uwalnianie naturalnej witalności, są jak najbardziej wskazane, zarówno dla pracy aktora, jak i wszystkich posługujących się głosem. Właśnie odblokowana witalność warunkuje wszelki rozwój. Pojawia się dzięki temu odruchy, którym możemy zaufać, ale najpierw należy je znaleźć i uaktywnić, następnie wykorzystać w praktyce.

Naszym zadaniem jest uwolnić głos od napięć, stwarza to szansę, że będzie funkcjonował zgodnie z naszymi intencjami.

MM: *Jest to dokładnie to, o czym mówi Kristin Linklater.*

A czy jest metoda, która jest Panu najbliższa?

ZG: Wszystkie metody wynikające z doświadczenia osób, które je formułowały, to jest zarówno metoda Kristin Linklater, Speech Level Singing, jak i *belcanto*, na którym wiele metod bazuje, mają wpływ na moje myślenie o technice wokalne. Długie lata mojej pracy artystycznej i pedagogicznej to czas poszukiwań, doświadczeń i zmagania z problemami wokalnymi, własnymi i moich studentów. Ten proces nie jest skończony. Nieustannie poszukuję uniwersalnych metod pracy.

MM: *Co ma Pan na myśli mówiąc uniwersalne? Czy chodzi np. o uniwersalność działania wyobraźni?*

ZG: To bardzo trafne spostrzeżenie. Praca wyobraźni jest czynnikiem uniwersalnym. Działa ona równie skutecznie w odniesieniu do całkiem abstrakcyjnych skojarzeń, jak również w odniesieniu do ścisłej analizy intelektualnej, nawet w odniesieniu do odruchów fizjologicznych i emocjonalnych.

MM: *Czy jest jakaś metoda, z którą się Pan nie zgadza?*

ZG: Myślę, że najgorszą metodą jest taka, w której brak jest indywidualnego podejścia, czyli obowiązuje unifikacja. W pewnym sensie dotyczy to zajęć grupowych, podczas których wykonuje się intensywne ćwiczenia bez wcześniejszego rozpoznania indywidualnych problemów. W takich warunkach można tylko utrwalić istniejące, nie zawsze bezpieczne, nawyki fonacyjne.

Zajęcia grupowe dają możliwość eksperymentowania z głosem w kierunku poszukiwania nowych możliwości brzmieniowych, poznawania różnych metod pracy.

W warunkach Szkoły Teatralnej nie mamy na to zbyt wiele czasu.

Żeby dokonać modyfikacji nawyków fonacyjnych i artykulacyjnych, bezwzględnie konieczna jest również praca indywidualna, polegająca na odnalezieniu i utrwaleniu nowej aktywności przez odpowiednią ilość powtórzeń. Głęboka pamięć mięśniowa działa bezwzględnie.

MM: *Ale czy posiadanie kontroli jest rzeczą pożyteczną u aktora?*

ZG: Każdy powinien znaleźć w sobie takie granice, których nie powinien przekraczać. Szczególnie w dziedzinie głosu. To jest element instynktu samozachowawczego. On musi działać, a u młodych aktorów często jest stępiony. Docierają do was pewne sygnały z własnego doświadczenia i informacje o zagrożeniach, a mimo to często przychodzą z bardzo przykrymi skutkami swoich artystycznych poczynań.

Niestety, proces dochodzenia do stanu równowagi, tego wspomnianego wcześniej punktu wyjścia, bywa bardzo długi.

MM: *Czy zgadza się Pan ze stwierdzeniem, że śpiew jest przedłużeniem mowy?*

ZG: Oczywiście tak. Śpiew jest mówieniem w sposób zorganizowany, poddany pewnym regułom. Bliższe jest mi określenie, że **śpiew jest konwencją mowy**. Pewne cechy tej konwencji są obecne już w mówieniu wierszem, szczególnie regularnym. Jest rytm, tempo, melodia, tylko rygory tych kryteriów są łagodniejsze. Już w mowie silnie obecne są elementy muzyczne, natomiast śpiew ekspozuje je jeszcze bardziej. Dla określenia cech prozodii języka mówionego używa się określeń muzycznych, tyle że w mowie elementy te występują w sposób nieregularny.

MM: *A czy sposób oddychanie zmienia się podczas śpiewania? Czy nie zużywamy większej ilości powietrza?*

ZG: Młodzi aktorzy przychodzą do mnie, mając pewne wyobrażenie o tym jak „się śpiewa” i często są przekonani, że aby zaśpiewać, trzeba zrobić coś szczególnego, coś napiąć, oddychać w jakiś niezwykle sposób. W toku naszej pracy sprowadzam rzecz do tego, żeby powiedzieć piosenkę, żeby dobrze wyartykułować słowa, żeby proces artykulacji samogłosek był skończony. Ma to bezpośredni wpływ na swobodne tworzenie dźwięku i oszczędne zużycie powietrza. W mowie nadmierne parcie na struny prawie nie występuje. Jeżeli będziemy pracować wzorując się na odruchach mowy i przełożymy je na śpiewanie, to jest to bardzo dobry punkt, w którym możemy zacząć pracować nad technikami wokalnymi, które niesie w sobie np. styl *belcanto*, ale aktorowi techniki *portamento*, *arpeggio*, dźwięki *filowane*, *appoggiatury* czy *tryle* i *glissanda* potrzebne są dość rzadko.

MM: *Czyli, w zależności od stylów wokalnych używamy różnych technik? SLS na przykład zakłada, że jest podstawą do wszystkich...*

ZG: I słusznie zakłada, ponieważ wszystkie style i techniki posługują się tymi samymi narzędziami, czyli tymi samymi strunami głosowymi, tym samym układem oddechowym i aparatem artykulacyjno-rezonacyjnym. Wykonujemy te same czynności. Wytwarzamy strumień dźwięku poddany analogicznym modyfikacjom brzmieniowym. Różnice są tylko estetyczne: inny kolor dźwięku, inny rodzaj frazowania, inne cechy muzycznej artykulacji. Głos ludzki ma pewne niezmiennicze cechy i możliwości. W śpiewie klasycznym

dochodzimy do pewnego rodzaju przesady w celu uzyskania maksymalnych, lecz jednak ciągle naturalnych możliwości ludzkiego głosu.

MM: *Dotąd belcanto kojarzyło mi się z samym złem. Taka opinia wiele zmienia.*

ZG: Obiegowa opinia głosi, że śpiew operowy jest karykaturalny, przesadzony. Owszem, często tak bywa, natomiast obecnie najlepsi artyści operowi nie robią głupich min, pustych gestów, panują nad ciałem, wyglądają bardzo naturalnie, są śpiewającymi swobodnie aktorami na scenie. Opinia ta dotyczy tzw. tradycji wykonawczej, w którą obrał przez długi czas styl *belcanto*. Chodzi o pewne maniere wykonawcze, które ktoś kiedyś wprowadził np. z braku dobrego smaku i tego typu powodów. Maniere te często publiczność pokochała (z tych samych powodów) i wręcz ich stosowania oczekuje od swoich operowych ulubieńców.

MM: *A co z warunkami głosowymi? Czy są one ważne? Czy uważa Pan, że „fizjologię można przeskoczyć”?*

ZG: Gdy ktoś nie ma wad w budowie aparatu głosowego, zaburzeń hormonalnych, i nie uszkodził głosu przez forsowne jego używanie, jest w stanie nauczyć się swobodnie nim operować. Do elementów przeszkadzających można zaliczyć również czynniki psychiczne, np., jeśli ktoś jest nadpobudliwy, nie zrównoważony lub nie ma korelacji psychoruchowej, która również powoduje zjawisko tzw. „braku słuchu muzycznego”. Jeśli takich przeszkód nie ma, istnieje szansa na osiągnięcie świetnych wyników. Oczywiście, takie cechy jak witalność, budowa anatomiczna i jakość strun głosowych, mają duży wpływ na rezultat końcowy.

Błędem w kształceniu głosu jest dążenie do uzyskania jakości niezgodnych z jego fizjologią. Należy stworzyć warunki do tego, aby głos wybrał swoją drogę, nie robić niczego, co jest wbrew jego naturze. To głos powinien sam „decydować” o swoim brzmieniu i poziomie intonacji. Różne zabiegi niezgodne z naturą, np. obniżanie lub szukanie szczególnie ciemnej barwy, prowadzą do napięć krtańowych, które bardzo trudno wyeliminować. Takie nadużycia prowadzą do patologii. Często w naszej pracy musimy przeprowadzać rehabilitację głosu, konieczną wobec konsekwencji takich zabiegów.

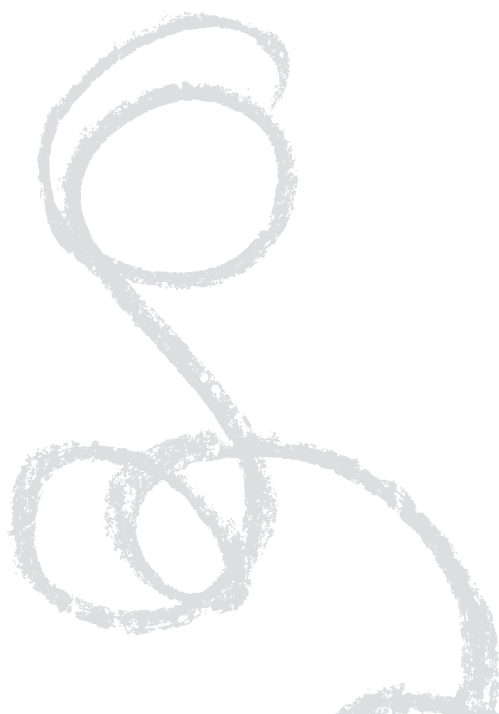
MM: *Co odgrywa najważniejszą rolę w procesie kształtowania głosu młodego aktora?*

ZG: Przede wszystkim rozważa. Nie można robić niczego pochopnie. Nie można przekraczać granic bezpieczeństwa. Powtórzę jeszcze raz: należy „decyzje” pozostawić naturze. Trzeba stworzyć głosowi optymalne warunki do pracy i pozwolić na wybranie własnego brzmienia i własnego poziomu intonacji. To są wskazówki ogólne. Należy dobierać metody pracy do indywidualnych potrzeb. Trzeba szukać takich środków ekspresji, które, będąc przekonującymi dla widza, jednocześnie będą bezpieczne dla aktora. **Aktor nie jest produktem jednorazowego użytku.** Forsowne środki, używane dla doraźnych efektów, bez względu na zdrowotne konsekwencje, prowadzą do destrukcji. Blisko stąd do samookałeczeń i temu podobnych zjawisk. Aktor nie powinien schodzić ze sceny z rozbitą głową, ze zdartymi kolanami czy łokciami. Niech to samo dotyczy głosu.

MM: *A co myśli Pan o terapeutycznym działaniu dźwięku/głosu?*

ZG: Głos jest manifestacją naszej energii

w czystej formie i im lepszą drogę znajdziemy dla tej energii, tym integrujący wpływ głosu na naszą wielowarstwową strukturę psychofizyczną będzie lepszy. Tak działa głos zharmonizowany i zrównoważony. Forsowne jakości mają wpływ dezintegrujący.



PAULINA PUŚLEDNIK

Granie to działanie!

metoda Violi Spolin

Skok przez płot

Kiedyś pewien student aktorstwa z Ukrainy zapytał mnie: „Według jakiej metody pracujecie w waszej szkole?”. Byłam wtedy na trzecim roku studiów. To pytanie zupełnie mnie zaskoczyło. Zaczęłam coś mamrotać, niezbyt pewnie, o Stanisławskim, Czechowie, aż w końcu zakończyłam moją bardzo zagramowaną i wysoce niegramatyczną wypowiedź stwierdzeniem, że w zasadzie to nie pracujemy według żadnej metody. „Jak to? – Odparł zdumiony – Przecież jakoś się w tej szkole uczycie!” Odpowiedziałam, że oczywiście, uczymy się przez cały czas, ale każdy pedagog ma własny system pracy. On katował mnie dalej i prosił, żebym opisała mu te poszczególne „systemy” i podała przykłady ćwiczeń, jakie wykonujemy. Tu nastąpiła wymowna pauza w moim wykonaniu, podczas której przechodziłam w głowie cały dotychczasowy okres szkoły teatralnej. „Wiesz... - wybąkałam w końcu – w sumie wygląda to tak, że wybieramy sceny z jakiegoś dramatu, uczymy się ich na pamięć, próbujemy, pokazujemy na

zajęciach, dostajemy uwagi, znów próbujemy i tak dalej, aż do pokazu-egzaminu w trakcie sesji.” „Nie robicie żadnych ćwiczeń, etiid?” „Trochę. Na pierwszym roku.”

Ta rozmowa bardzo utkwiała mi w pamięci i skłoniła do własnych rozmyślań i poszukiwań. Czy aktor zdany jest tylko na kaprysy własnego talentu? Czym jest w takim razie „technika aktorska”? Często przecież mówi się o „wspaniałej technice” jakiegoś aktora. Tego wszystkiego oczywiście nie można przyswoić sobie z książek lub teoretycznych wykładów. Aktor uczy się grając, próbując, zdobywając kolejne doświadczenia. Czy istnieją jakieś ćwiczenia, które mogą być pomocne w kształceniu aktora? Czy potrafiłabym na podstawie moich własnych doświadczeń ułożyć zestaw takich ćwiczeń i etiid? Przecież od czegoś trzeba zacząć, nie każdy rodzi się geniuszem. Od czego zatem?

Nadal nie potrafię w sposób definitywny odpowiedzieć na to pytanie. Co więcej, nie chcę na nie odpowiadać w taki sposób. Jeżeli

jestem czegoś pewna to tego, że nie istnieje jedna, słuszna droga, i jeden, idealny sposób. Aczkolwiek, dobrze byłoby dysponować pewną „pulą” różnorodnych metod oraz systemów i móc korzystać z nich w sposób świadomy i elastyczny. Tutaj jednak napotykamy na niemały problem. Wielki Stanisławski pozostawił po sobie, co prawda, opasłe księgi, lecz trudno wyluskać z nich przejrzysty zestaw ćwiczeń. Z Michailem Czechowem sprawa ma się już nieco lepiej. Tu i ówdzie można też znaleźć strzępy z Meyerholda i Grotowskiego. Niektórzy aktorzy jeżdżą na kursy i warsztaty, przywożąc z nich jakieś pojedyncze propozycje ćwiczeń. Ale wszystko to jest generalnie małą kępką zieleni na bezmiernej pustyni.

Okazuje się jednak, że pustynia ta kończy się zaraz za polskim „płotem” i rozkwita bujnie rozmaitymi publikacjami i podręcznikami, bogactwem i różnorodnością szkół oraz metod. Wszystko to jest na wyciągnięcie ręki. Wystarczy dostęp do Internetu i dobra znajomość języka angielskiego. Nie moją rzeczą jest oceniać w tym miejscu wartość tych wszystkich systemów i poglądów. Ja po prostu stwierdzam ich realne istnienie na świecie i – jednocześnie – zupełne nieistnienie na naszym rodzimym rynku. W zasadzie nie tłumaczymy i nie wydajemy zagranicznych pozycji z zakresu kształcenia aktora. Co gorsza, sami takich podręczników nie piszemy. Bardzo nad tym ubolewam, gdyż niepodważalnym faktem jest, że mieliśmy i mamy w naszym kraju wielu świetnych pedagogów i reżyserów.

Nadzieja matką...

Z nazwiskiem Violi Spolin zetknęłam się jeszcze na początku studiów. Nie pamiętam już dokładnie, gdzie i kiedy to się stało, ale

za to dokładnie pamiętam, jak zamawiałam przez Internet jej podręczniki z amerykańskiej księgarni wysyłkowej. To, co spodobało mi się najbardziej w metodzie Spolin, to przede wszystkim system różnorodnych, ciekawych i prosto przedstawionych ćwiczeń. To było właśnie to, czego poszukiwałam. Kiedy nadszedł czas wyboru tematu na pracę magisterską, nie miałam wątpliwości o czym chciałabym pisać. Postanowiłam gruntownie zbadać metodę Spolin i skonfrontować ją z systemem Stanisławskiego, a konkretnie, z metodą działań fizycznych, którą Rosjanin zajął się pod koniec życia.¹ W trakcie pisania, z dnia na dzień odkrywałam, że gry teatralne Spolin to nie tylko zbiór ćwiczeń i improwizacji, ale cały, spójny i - co najważniejsze - bardzo sensowny system nauczania. Doszłam do wniosku, że mógłby on stanowić świetną propozycję „na początek”, być czymś, od czego „można zacząć”. Nie nazwałabym go przełomowym czy innowacyjnym. Nie uważam go również w żadnym razie za system „jedyny i najlepszy”. Trzeba jednak przyznać, że jest niezwykle klarowny i oparty na bardzo solidnych podstawach, zarówno, jeśli chodzi o warsztat aktorski, jak również o psychologię uczenia się i nauczania. Ostatecznie poświęciłam swoją pracę dyplomową tylko i wyłącznie kształceniu aktora metodą Violi Spolin, wyrażając we wstępie do niej nadzieję, że choć w małym stopniu przyczyni się ona do wypełnienia ogromnej luki w aktorskiej „literaturze fachowej”. Wygląda na to, że dzięki niniejszej publikacji moje skromne marzenie się ziściło.

Ilość słów, na jaką mogę sobie pozwolić jest dosyć ograniczona wymogami wydawnictwa, więc przejdę nareszcie do rzeczy: podjęłam się karkołomnego zadania opisania tutaj, w dużym skrócie, metody gier teatralnych i techniki improwizacji Violi Spolin.

Postanowiłam najpierw przedstawić genezę i ogólne założenia tego systemu, a następnie wybrać i okraścić przykładami ćwiczeń niektóre z aspektów sztuki aktorskiej, które owa metoda porusza. Wszystkie cytaty pochodzą z podręcznika Spolin oraz przekłady ćwiczeń są mojego autorstwa. Na koniec podam listę publikacji, z których korzystałam w trakcie pracy i do których odsyłam poważnie i niepoważnie zainteresowanych poznaniem metody Spolin czytelników.

Homo ludens

Podstawę, na której zbudowana jest metoda Violi Spolin, stanowią gry teatralne, które pierwotnie wcale nie miały służyć jako narzędzia teatru improwizacji. Już samo słowo „gra” sugeruje związek z dziecięcą zabawą i jest to trop jak najbardziej słuszny.

W latach 20-tych, jako młoda dziewczyna, Spolin uczęszczała na zajęcia prowadzone przez Nevę Boyd w Recreational Training School w Chicago. Boyd przez całe swoje życie badała socjologiczny, terapeutyczny i kulturotwórczy aspekt zabawy, pracując z dziećmi i młodzieżą². To dzięki jej wpływowi Viola Spolin rozpoczęła wkrótce samodzielną pracę, najpierw w szkole, a następnie w teatrze dziecięcym w Hollywood. Tam właśnie dokonała odkryć, które stały się później podwalinami stworzonego przez nią teatru improwizacji.

Dzieci, które uczyła Spolin, pochodziły z różnych środowisk i kultur. Zachęcenie ich do wspólnej pracy okazało się ogromnym wyzwaniem, ponieważ przychodzili na zajęcia obarczone wpajaniem im przez otoczenie strachem i nieufnością. Spolin zaobserwowała, że w momencie, gdy proponowała im jakąś zabawę, wszystkie lęki i uprzedzenia

natychmiast znikają. Dzieci spontanicznie angażowały się w grę i jednoczyły w niej. To spostrzeżenie stało się podstawą teorii Violi Spolin na temat różnicy między byciem „w głowie” pełnej obaw i zahamowań, a byciem „w przestrzeni”, w której toczy się gra, i w której ciało jest wolne i może swobodnie działać.

Drugie ważne odkrycie dotyczyło reżyserowania dzieci w sztukach teatralnych. Kiedy pojawiał się jakiś aktorski problem, „dorosłe” metody reżyserii okazywały się nieskuteczne. Spolin zaczęła więc wymyślać gry, które dotyczyły danego problemu. Zamiast mówić dzieciom, że np. jest między nimi mały kontakt i muszą to poprawić, proponowała im grę, której zasady opierały się na bliskim fizycznym kontakcie między nimi. Zabawa szybko je pochłaniała, wyzwalała energię, radość i podniecenie. Gdy później dzieci powracały do sceny, która sprawiała im trudność, okazywało się, że przenoszą do swojego sposobu grania doświadczenia wyniesione z zabawy i wcześniejszy „problem” rozwiązywał się samoistnie. Zastosowanie gier okazało się świetną metodą pracy z małymi aktorami i miało ponadto jeszcze dwie ważne zalety: eliminowało u dzieci lęk przed porażką, a instruktorowi pozwalało uniknąć wprowadzania do procesu nauczania kwestii aprobaty/dezaprobaty.

Z biegiem czasu zainteresowania Spolin kierowały się coraz bardziej w stronę teatru. Bazując na swoich doświadczeniach, zorganizowała w 1955 r. warsztaty teatralne dla swojego syna, Paula Sillsa, i jego przyjaciół. Grupa ta przeobraziła się w pierwszy profesjonalny teatr improwizacji w kraju: Compass Players, a potem, od 1959 r., w działający do dziś Second City. Spolin, wspierana przez syna, kontynuowała badanie skuteczności

swojej metody w zawodowym teatrze, co zaowocowało nowymi odkryciami, kolejnymi ćwiczeniami, a w końcu, w roku 1963, wydaniem podręcznika *Improvisation for the Theater*, w którym metoda improwizacji opartej na grach teatralnych zyskała swój ostateczny kształt.

Viola Spolin, aż do śmierci w 1994 roku, była całkowicie oddana swojej pracy.

To tylko drogowskaz

Technika improwizacji stworzona przez Spolin dotyka wszystkich elementów sztuki aktorskiej. Stanowi jasny i przejrzysty system, który stopniowo i progresywnie zajmuje się kolejnymi zagadnieniami pracy na scenie.

Viola Spolin w każdej swojej publikacji przypomina, że jakakolwiek metoda, również ta proponowana przez nią, winna być zawsze tylko drogowskazem. Podkreśla, że najważniejszy w teatrze jest moment autentycznego, szczerzego spotkania. *Naszą stałą troską musi być przede wszystkim nieustanne trwanie w żywej, pulsującej rzeczywistości, a nie przymusowa praca, by osiągnąć końcowy rezultat.*³ Idąc taką drogą, nie trzeba się obawiać zniewolenia przez jakikolwiek system.

O, Intuicjo!

W przedmowie do trzeciej edycji podręcznika swojej matki Paul Sills podkreśla, że Viola Spolin była przede wszystkim autorytetem w dziedzinie intuicji. *Praktycznie cała jej metoda opiera się na uruchamianiu intuicji.*⁴

Dla Spolin proces uczenia się to proces doświadczania, a talent czy jego brak odgrywają w tym niewielką rolę. *Być może talent to po prostu większa zdolność do odczuwania*

*i doświadczania. Aby więc go wydobyć i obudzić, należy pracować nad powiększaniem w sobie tej zdolności.*⁵ Na tym właśnie zadaniu skupiają się gry teatralne: angażują cały organizm gracza, wyciągają go z ograniczonej „głowy”, umiejscawiają w teraźniejszości i dają możliwości czerpania całymi garściami z otoczenia. Krótko mówiąc, uczą twórczego doświadczania *na wszystkich poziomach: rozumu, ciała i, najważniejszym dla uczenia się a najbardziej negowanym, intuicji*⁶.

Intuicja wiąże się z innym ważnym elementem aktorstwa, jakim jest spontaniczność. To właśnie w chwili spontaniczności, gdy jesteśmy „tu i teraz”, dochodzi do głosu nasza intuicja. *Spontaniczność stwarza nas na nowo, jest wybuchem, który wyzwala nas z ram dotychczasowych odniesień, uwalnia nas od naszej pamięci zagraconej teoriami, przyzwyczajeniami i cudzymi myślami. Jesteśmy wolni, gotowi wyjść światu naprzeciw, ujrzeć go, badać i działać w zgodzie z naszą naturą. Stanowimy wtedy część całości.*⁷

Spolin zupełnie pomija enigmatyczną rolę talentu. Nie zajmuje się również kwestią emocji aktora oraz psychologią w budowaniu postaci. Procesu nauczania nie ogranicza do wpojenia studentom poszczególnych technik aktorskich. Swoją metodą próbuje wkraczać znacznie dalej i głębiej – na poziom, gdzie warsztat staje się intuicją, a intuicja nieodzownym elementem warsztatu. Aby jednak tak się stało, potrzeba otoczenia, w którym można swobodnie eksperymentować, oraz działań, które wyzwalaają spontaniczność.

7 × spontaniczność

Gra

Prosta struktura gry, jaką mają wszystkie ćwiczenia, to wyjątkowo skuteczny środek

w rozwiązywaniu technicznych aktorskich problemów i osiąganiu pełnego skupienia. Gra w sposób naturalny tworzy wspólnotę, sprzyja zaangażowaniu oraz indywidualnej wolności, a jednocześnie daje jej uczestnikom radość i podniecenie, co z kolei prowadzi do otwartości na naukę i większej chłonności. *Można robić wszystko i na wszystkie sposoby, byle przestrzegać reguł gry.*⁸ Wszyscy muszą być „tu i teraz”, czujni i gotowi do spontanicznego działania w każdej chwili. *Nie potrzeba żadnego zewnętrznego autorytetu, który mówiłby graczom, co, kiedy i jak mają robić. Każdy sam decyduje się na przestrzeganie reguł gry, bo w ten sposób po prostu przyjemniej jest grać i zabawa ma sens.*⁹

Aprobata/dezaprobaty

Syndrom aprobaty/dezaprobaty wyrasta ze wszelkiego rodzaju autorytyzmu.

Kultura, w jakiej żyjemy, niestety nie sprzyja rozwojowi naszej niezależności i wewnętrznej wolności. Od urodzenia kategoryzuje się nas na „dobrych” i „złych”. Nawet gdy wykonujemy jakiś śmiały, spontaniczny gest, natychmiast ogarnia nas lęk, czy postąpiliśmy słusznie. Szukamy potwierdzenia u innych. Próbuje się za wszelką cenę być „dobrymi”, by nas kochano, albo usilnie dążymy do bycia „złymi”, by nie potrzebować niczyjej akceptacji. W każdym z tych przypadków kontakt z otoczeniem jest zakłócony.

Jedna z podstawowych zasad treningu Viola Spolin mówi, że nie ma „dobrego” czy „złego” sposobu na rozwiązanie zadania. Prawo w podchodzeniu do problemu jest równe w przypadku tak ucznia, jak i nauczyciela. Instruktor musi się nieco wycofać, pozwalać studentom na samodzielne odkrycia, bez dawania im interpretacji czy forsowania swoich racji.

*Kiedy student i nauczyciel są uwolnieni od autorytaryzmu i mogą swobodnie dzielić się swoją twórczością i pomysłowością, nie ma potrzeby, aby ktoś oceniał czy sprawdzał ich emocje, uczucia. Będą wtedy wiedzieć, że istnieje wiele sposobów na wyrażenie czegoś.*¹⁰

System Spolin odrzuca autorytaryzm, jako czynnik szkodliwy i ograniczający rozwój. Odchodzi więc zupełnie od nauczania opartego na reakcji i krytyce. Nauczyciel nie „reżyseruje” i nie „szkoli” uczniów, więc mogą oni uniezależnić się od niego i mocniej polegać na sobie. Zadaniem instruktora jest ułatwić im drogę, a pomagają mu w tym odpowiednio dobrane i skonstruowane gry – ćwiczenia.

Grupa

Technika improwizacji Spolin wymaga zdrowych i mocnych relacji w grupie. Podstawowym warunkiem, aby to osiągnąć, jest odrzucenie wyżej wspomnianego autorytaryzmu, czyli czyjejś dominacji. Student od samego początku uczy się, że jego działanie jest ściśle powiązane z działaniami innych. Członkowie grupy muszą się wzajemnie napędzać i stymulować. Aby tak się działo, potrzebne jest zaufanie i poczucie indywidualnej wolności. Nie ma tu miejsca na ekshibicjonizm, solowe popisy, nieżyczliwą krytykę oraz niezdrową rywalizację. *Rywalizacja jest szkodliwym czynnikiem, powoduje sztuczne napięcie, sprawia, że zamiast skupiać się na zadaniu, koncentrujemy swe siły na byciu lepszym od drugiej osoby, stajemy się nerwowi, a innych uczestników traktujemy jak zagrożenie. Rywalizacja nie jest narzędziem nauczania.*¹¹

Nie oznacza to jednak, że praca w grupie ma być całkowicie pozbawiona napięcia, które jest przecież niezbędnym elementem

każdej gry i zabawy, chodzi jednakże o to, by brało się ono nie ze wzajemnych „przepychanek”, lecz ze wspólnych zmagania z zadaniem i z podniecającej niepewności - „czy się uda”. Wówczas wszelkie spory i dyskusje, które są naturalną częścią grupowej aktywności, nie dotyczą nikogo personalnie, ponieważ dotyczą problemu na scenie. Jednocześnie studenci uczą się, że ważniejszy od końcowego efektu jest sam proces zespołowego dochodzenia do niego.

Widz

Spolin odrzuca sztuczny podział na widzów i aktorów oddzielonych od siebie „czwartą ścianą”. *Widz to gość i partner*¹² i aktorowi nigdy nie wolno o nim zapomnieć.

Uważa ona, że tylko wtedy, gdy rozumie się i bierze pod uwagę rolę publiczności, jako organicznej części teatralnego doświadczenia, można uzyskać w graniu wolność i swobodę. Dlatego też, od samego początku treningu metoda Spolin uczy partnerskiego traktowania widowni. *Jeśli wszyscy zgadzamy się z faktem, że w teatrze każdy ma prawo do wolności i osobistego odczuwania – to musimy być świadomi, że dotyczy to również każdego z osobna widza.*¹³

Techniki aktorskie

Techniki gry aktorskiej zmieniają się, by sprostać wymaganiom czasu i miejsca. Ale jedno pozostaje niezmiennie: istotny, rzeczywisty komunikat. Wszelkie, nawet najbardziej wyrafinowane sposoby gry są zupełnie bezużyteczne, jeśli oddzielone są od bezpośredniego doświadczenia. Spolin nie traktuje techniki aktorskiej jako zbioru statycznych, wyizolowanych zasad. Uczy przede wszystkim tego, że istnieje nieskończenie wiele sposobów, aby coś zrobić lub powiedzieć. Kiedy aktor jest o tym głęboko przekonany,

wtedy naturalnie i spontanicznie sam znajdzie właściwy sposób wyrazu i wyzwoli się od sztampy.

Wprowadzanie procesu nauczania w codzienne życie

Trening Spolin nie zakłada pracy studentów w domu. Wszystko, czego aktorzy mają się nauczyć i doświadczyć, musi mieć miejsce na zajęciach. Aczkolwiek, *należy tego dokonać w taki sposób, aby zostało to przyswojone i samoistnie przenosiło się w ich codzienne życie.*¹⁴ Trzeba wyostrzyć ich zmysły, obudzić ciało, oczyścić ich umysł z wszelkich interpretacji, założeń i przypuszczeń, aby ich kontakt z otoczeniem oraz przedmiotami i ludźmi był świeży i bezpośredni. Gdy nauczą się tej sztuki na scenie, będą potrafili to robić również „na zewnątrz”. Spolin podkreśla, że kształcenie aktora to dla niej przede wszystkim kształcenie człowieka.

Fizykalizacja

Używany przez Spolin termin „fizykalizacja” służy określeniu fizycznego, niewerbalnego podejścia do zadania, którego przeciwieństwem jest podejście intelektualne lub psychologiczne.¹⁵

Trening w pierwszej kolejności kładzie nacisk na uwolnienie ciała, aby zyskało pełnię ekspresji, gdyż właśnie ono dostarcza nam bezpośrednich doznań, odbiera bodźce ze świata zewnętrznego i wysyła do niego komunikaty.

Metoda Spolin nie zajmuje się w pracy uczuciami – *te rzeczy należą do prywatności aktora, są intymne i nie wystawia się ich na widok publiczny.*¹⁶ Skupia się tylko i wyłącznie na bezpośrednim, fizycznym kontakcie. Jeśli aktor nie potrafi komunikować się poprzez swoją fizyczność, wtedy na nic

zdadzą się wyrafinowane analizy, niezwykła inteligencja czy wnikliwa interpretacja – nic z tych wspaniałości nie dotrze do widowni. *Artysta musi czerpać ze świata i wyrażać świat, który jest fizyczny i który jednocześnie przekracza fizyczność, jest transcendentny.*¹⁷ Żeby tego dokonać, potrzeba odpowiednich narzędzi, i fizykalizacja jest właśnie jednym z nich. Gdy aktor rozumie, że może komunikować się bezpośrednio z widownią tylko poprzez fizyczny język sceny, uruchamia się cały jego organizm.

Zadanie to wyzwanie

Metoda Spolin jest całkowicie empiryczna. Wiedza, jaką gromadzi student, musi pochodzić bezpośrednio z praktyki. Dlatego w trakcie zajęć nie ma miejsca na jakiegokolwiek wykładu na temat aktorstwa. Wszelkie dyskusje czy wyjaśnienia powinny dotyczyć tylko przedstawionego zadania. *Granie to działanie*¹⁸ – podkreśla Spolin i opiera swój system pracy na metodzie, którą można by zdefiniować jako: dawanie zadań, aby je rozwiązywać.

Każde zadanie stwarza swoisty „kryzys”, któremu trzeba sprostać, co utrzymuje graczy w stanie gotowości i podniecenia. Aby rozwiązać problem, aktorzy muszą szybko dojść do porozumienia i współpracować ze sobą. Wspólne zaangażowanie w zadanie pomaga w utrzymaniu zdrowych relacji w grupie. Obiektywna staje się również relacja: instruktor – student. Oboje kontaktują się bezpośrednio z materiałem i – dopiero poprzez ten materiał – ze sobą. Związek między nimi opiera się zatem na wspólnej pracy nad danym zagadnieniem, a nie na zależnościach. *Występujący zwykle w procesie nauczania syndrom aprobaty/dezaprobaty sprawia, że sprostanie wymaganiom autorytetu staje się ważniejsze*

*od procesu uczenia się i studenci ciągle tkwią w starych ramach odniesień (swoich własnych lub nauczyciela).*¹⁹

„Skład chemiczny” ćwiczenia

Wszystkie proponowane przez Spolin gry/ćwiczenia składają się z pewnych stałych części. Każdy z opisanych poniżej elementów jest niezwykle istotny i pełni ważną funkcję w całości procesu nauczania.

Zadanie aktorskie – czyli to, na czym skupia się każdy aktor. Stanowi ono kluczowy element każdego ćwiczenia. Zadanie aktorskie absorbuje gracza, odcina go od strachu i niepewności, zawsze daje mu „coś do zrobienia” na scenie, koncentruje go na szczególe, który jest częścią większej, złożonej całości. Skupienie na zadaniu aktorskim i wspólne zaangażowanie w rozwiązanie postawionego problemu pochłania subiektywne potrzeby graczy, chroni przed używaniem innych do własnych celów i nie pozwala na uprawianie psychodramy. Ponadto, ustanawia ono dodatkowe granice i tym samym dyscyplinuje improwizację.

W zadaniu aktorskim istotne jest nie tylko to, aby gracz je zrozumiał i wykonał, ale przede wszystkim, by się mu poddał, zaufał mu i pozwolił, by go poprowadziło. Spolin często podkreśla, że to ono ma pracować na aktora, a nie odwrotnie.

Pierwsze ćwiczenia zawierają najprostsze zadania, które wraz z rozwojem materiału i postępowaniem studentów, zamieniają się na coraz trudniejsze i bardziej skomplikowane. Dzięki temu różnorodne i zachodzące na siebie techniki aktorskie zostają rozłożone na mniejsze i bardziej przystępne elementy.

Instruktor powinien przedstawiać zadanie możliwie prosto i zwięźle, *tak jak tłumaczy się zasady gry*²⁰. Wchodzenie w szczegóły może sugerować studentom „jak grać” i ograniczać ich w samodzielnych poszukiwaniach. Aktorzy nie podejmą wtedy ryzyka, bojąc się popełnić błąd. *Ważniejsze jest to, że grasz, niż to, czy grasz właściwie!*²¹ – wyjaśnia Spolin.

Dyskusja – następuje ona po zakończeniu każdego ćwiczenia/improvizacji. Jest to zestaw pytań do graczy-aktorów i graczy-widzów, które zadaje instruktor. Dobrze przeprowadzona dyskusja dopełnia doświadczenie aktorów zdobyte na scenie i podwyższa ich samoświadomość. Wzmacnia również grupowe zaufanie i pogłębia zrozumienie istoty przeprowadzonego ćwiczenia. Pełni jeszcze jedną ważną funkcję: ustanawia obiektywne słownictwo. To właśnie *w trakcie dyskusji pojęcia dobry/zły zostają zastąpione przez pojęcia niezabarwione emocjonalnie, np. skupiony/nieskupiony (o aktorze), wykonane/niewykonane (o zadaniu)*.²²

Aby studenci nauczyli się sami komentować pracę swoją i innych nie krytykując jej, niezbędny jest „dobry przykład”, którym jest instruktor. Jego słowa i podejście muszą być całkowicie pozbawione oceniania. Student ma zrozumieć, że na zajęciach nie będzie ani ganiiony ani chwalony. Nauczyciel zadaje konkretne, obiektywne pytania, na które wszyscy uczestnicy, łącznie z nim samym, udzielają odpowiedzi. Aktorzy przez taki system uczą się analizowania własnej gry. Dyskusja pozwala im zrozumieć swoje błędy i wyciągnąć z nich samodzielnie konstruktywne wnioski, czyni ich także aktywnymi uczestnikami ćwiczenia, nawet jeśli pełnią akurat rolę widzów i tylko obserwują zmagania kolegów.

Komendy – to polecenia instruktora wydawane aktorom podczas gry. Dają nauczycielowi możliwość uczestniczenia w tym, co dzieje się na scenie i umacniają relację pomiędzy nim a graczami. By relacja ta była obiektywna, komendy powinny być po pierwsze: proste, bezpośrednie i precyzyjne, po drugie: niezanieczyszczone syndromem aprobaty/dezaprobaty. Takie polecenia pomagają również w utrzymywaniu skupienia i temperatury w trakcie gry. Nie pozwalają studentom rozpraszać się ani izolować i przywołują ich do teraźniejszości. Spolin dodaje, że polecenia stosuje się tylko wtedy, gdy są konieczne lub pomocne. Nadużywanie ich może niepotrzebnie obciążać i dekoncentrować aktorów.

Treningowy „patchwork”

Nie jestem tutaj w stanie szczegółowo opisać proponowanego przez Violę Spolin treningu wraz ze wszystkimi jego etapami. Zdecydowałam się zatem wybrać z niego poszczególne zagadnienia i przypisane do nich ćwiczenia, które najlepiej oddają charakter i styl metody.

Tradycyjne gry dziecięce

Aby studenci mogli czerpać z zajęć maksimum korzyści, trzeba ich do tego przygotować. *Gry-rozgrzewki i/lub gry wprowadzające przygotowują graczy do ćwiczeń, integrują ich jako grupę i pomagają w skierowaniu ich energii na nowe doświadczenia*.²³

Większość gier proponowanych przez Spolin pochodzi z podręcznika jej mentorki Nevy Boyd²⁴. Są wśród nich gry logiczne, kładące nacisk na koncentrację i umiejętność zapamiętywania, oraz „fizyczne”, angażujące przede wszystkim ciało, wymagające zwinności, szybkości i refleksu. Wszystkie one mają

za zadanie wyrwanie graczy z ich „głowy”, czyli przesunięcie ich uwagi z myślenia na działanie oraz przywołanie ich do teraźniejszości, by znajdowali się „tu i teraz”. Są także znakomitym przerwaniem między ćwiczeniami oraz środkiem na pobudzenie i „odświeżenie”, gdy energia i zaangażowanie aktorów spada. Gry mają jeszcze jedną wyjątkową cechę: tworzą wyobrażoną strukturę, w którą gracze angażują się całkowicie i dobrowolnie narzucają sobie dyscyplinę, aby grać zgodnie z regułami. Wszystko to stanowi doskonały grunt pod zadania aktorskie.

Zadanie aktorskie

W istotę zadania aktorskiego wprowadza studentów pierwsze ćwiczenie na warsztatach: WYSTAWIENIE.²⁵ W ćwiczeniu tym instruktor dzieli uczestników na dwie drużyny – jedna zostaje na scenie, ustawiając się w rzędzie, druga siada na widowni. Jedyne, co mają robić, to wzajemnie się obserwować. Już po chwili gracze stojący na scenie zaczną przejawiać oznaki zniecierpliwienia i dyskomfortu. Wtedy nauczyciel prosi ich, by np. policzyli wszystkie siedzenia na widowni. Aktorzy zajmują się daną czynnością tak długo, dopóki instruktor nie zaobserwuje, że objawy ich zdenerwowania zniknęły, a mięśnie przestały być napięte. Wtedy następuje zamiana grup. Instruktor postępuje z drugą drużyną dokładnie tak samo jak z pierwszą, z tym, że teraz czas „nienierobienia” musi być dłuższy i zadanie inne niż dla pierwszej grupy. Po zakończeniu ćwiczenia nauczyciel rozpoczyna dyskusję, pytając najpierw studentów, co czuli, kiedy stali na scenie na początku ćwiczenia. Jeśli odpowiedzi są zbyt ogólnikowe lub opisują emocje, instruktor zadaje bardziej szczegółowe pytania: „Co czułeś w żołądku/mięśniach szyi, itp.?”. Pyta również, jak z perspektywy widzów wyglądali stojący

na scenie aktorzy. W ten sposób uwaga graczy zostaje przesunięta z uczuć i myśli na fizyczność. Wtedy instruktor przechodzi do drugiej części dyskusji, zadając pytanie: „Co czuliście, gdy staliście tam i liczyliście siedzenia?” (Spolin zwraca uwagę, by nie używać wyrażenia „kiedy mieliście coś do zrobienia”, bo podsuwa ono studentom wnioski, do których mają dojść sami). W przeciwieństwie do poprzednich odpowiedzi, które wiązały się z negatywnymi odczuciami, teraz studenci będą mówić o zrelaksowaniu, uldze, zaangażowaniu, skupieniu. Wkrótce sami dojdą do wyżej wspomnianej konkluzji, że stało się tak dlatego, że mieli zadanie, na którym mogli się skoncentrować. Wtedy instruktor może dyskusję podsumować, wyjaśniając, że owo „coś do zrobienia”, czyli skupienie się na jakimś działaniu, to właśnie zadanie aktorskie, które zawsze będzie ich największym sprzymierzeńcem na scenie.

Tak oto studenci, w sposób empiryczny, zostają zapoznani z tym najważniejszym elementem gry aktorskiej i, co również ma ogromną wartość, samodzielnie odkrywają jego znaczenie i funkcję.

„Lustrzana” seria

Ćwiczenia z tej grupy polegają generalnie, w zależności od wersji, na lustrzanym odbijaniu m.in. ruchów, gestów, wyrazu twarzy, głosu partnera, jak również, w bardziej zaawansowanych wariantach, na odzwierciedlaniu emocji, kolorów, obiektów, przestrzeni itp. Pomimo swej prostoty pełnią jednak ważną funkcję.

Po pierwsze, jest to praca całego ciała, działanie fizyczne w czystej postaci. Po drugie: odzwierciedlanie zawsze jest czynnością spontaniczną, odbywa się „tu i teraz”. Po

trzecie: jest zasadniczym narzędziem w pracy z tym „co jest poza”, gdyż dotyczy ono również tego, co istnieje tylko w wyobraźni aktora (podtekst i/lub sytuacja pozasceniczna), ale nawet wówczas stanowi ono działanie fizyczne, a nie myślowe: owszem, umysł aktora widzi wybrany obraz, ale to jego ciało działa, natychmiast odpowiadając odbiciem.

LUSTRO – WERSJA PODSTAWOWA²⁶

Zadanie aktorskie: dla aktora-lustra – dokładne odzwierciedlanie tego, co widzi; dla aktora przed lustrem – inicjowanie ruchu.

Opis: Gracze, odliczając do dwóch, dzielą się na pary. Jedyńki stoją naprzeciw dwójek. Wszystkie pary ćwiczą w tym samym czasie. Jedyńki inicjują ruch, dwójki odbijają ich gesty i mimikę. Zmiana (gdy instruktor wyda polecenie) następuje płynnie w samym środku ruchu.

Komendy: Dwójki inicjują, jedynki odzwierciedlają! Duże ruchy całego ciała! Odbijajcie tylko to, co widzicie, nie to, co wydaje wam się, że widzicie, albo, co chcecie zobaczyć, albo, co spodziewacie się zobaczyć! Utrzymujcie lustro między sobą! Pełne i totalne odbicie całego ciała – od palców stóp po czubek głowy! Zmiana! Teraz jedynki inicjują, dwójki odbijają! Zawsze bądźcie świadomi, czy inicjujecie ruch czy go odbijacie!

Dyskusja: Czy jest różnica między odbiciem a inicjowaniem? Czy byliście świadomi, kiedy inicjowaliście ruch, a kiedy go odzwierciedlaliście?

W następnej wersji tego ćwiczenia – KTO JEST LUSTEM²⁷ – gracze ustalają między sobą, który z nich będzie lustrem, i starają się tak zgrać swoje ruchy, by widzowie nie mogli dostrzec różnicy między nimi i wskazać, który z nich inicjuje ruch, a który go odzwierciedla. Kolejną fazą jest samodzielne zamienianie się w parach rolami, aż do osiągnięcia

stanu, w którym obaj gracze są jednocześnie inicjatorami i odbijającymi.²⁸

Jak już wspomniałam wcześniej, „lustro” stanowi przygotowanie do pracy z sytuacją pozasceniczną i podtekstem. Poniższe ćwiczenia uczą aktora umiejętności koncentrowania się na odbijaniu tego „co jest poza”, podczas gdy jego ciało robi coś zupełnie innego.

CO JEST POZA / CZYNNOŚĆ²⁹

Zadanie aktorskie: Komunikowanie czynności, jaką wykonywało się w miejscu, z którego się właśnie przyszło lub do którego się właśnie zmierza.

Opis: Aktorzy biorą udział w ćwiczeniu indywidualnie. Gracz wchodzi, przechodzi przez scenę i wychodzi. Jego zadaniem jest zakomunikować (odzwierciedlić) ciałem czynność, jaką wykonywał tuż przed wejściem lub jaką będzie wykonywał tuż po wyjściu. Nie wolno mu mówić lub używać gestów i czynności sugerujących wybraną czynność.

Komendy: Pokaż! Nie opowiadaj! Niech twoje ciało odzwierciedla to, co właśnie robiłeś/co będziesz robić!

Dyskusja: Jaką czynność aktor wykonywał przed wejściem/jaką będzie wykonywał po wyjściu? Przedstawiał to (komunikował) czy opowiadał?

CO JEST POZA / TERAŹNIEJSZE ZDARZENIE³⁰

Zadanie aktorskie: Odzwierciedlanie tego co jest poza sceną.

Opis: Dwóch graczy w naradzie ustala podstawowe okoliczności: Gdzie (lokalizacja), Kto (relacje) i Co (czynność). Wybierają także wydarzenie pozasceniczne, które rozgrywać się będzie symultanicznie z tym, co dzieje się na scenie. Gracze zaangażowani są w czynne działanie na scenie, a jednocześnie wiedzą, że poza nią rozgrywa się wydarzenie (nie widzą

go ani nie słyszą), które ich dotyczy i wpływa na nich.

Komendy: Skupcie się na wykonywanej czynności! Odzwierciedlajcie ciałem to co jest poza sceną! Kontaktujcie się ze sobą przez pryzmat tego wydarzenia! Przedstawiajcie! Nie opowiadajcie!

Dyskusja: Co było poza? Czy aktorzy kontaktowali się ze sobą przez pryzmat tego wydarzenia?

Fizyczne zaangażowanie

Najprostszą i najbardziej oczywistą formą działania jest po prostu fizyczne wykonywanie jakiejś czynności. W związku z tym, ćwiczeniem rozpoczynającym tę serię, jest PRZECIAGANIE LINY³¹. Lina jest zrobiona z przestrzeni, więc zabawa ta wprowadza również studentów w pracę z przestrzennymi obiektami. Jak w „prawdziwej” grze, aktorzy siłują się ze sobą, próbując przeciągnąć przeciwnika na swoją stronę. Zadanie aktorskie polega na nieustannej koncentracji na przestrzennej linii, która stanowi połączenie między graczami. Po zakończeniu ćwiczenia gracze powinni być zdyszani, zgrzani i czerwoni z wysiłku, jakby przeciągali prawdziwą linę. Jeśli tak nie jest, znaczy to, że udawali, czyli nie wykonali zadania. Ta prosta gra przygotowuje studentów do kolejnych, bardziej złożonych ćwiczeń zajmujących się działaniem fizycznym.

CZĘŚĆ CAŁOŚCI (CZYNNOŚĆ)³²

Zadanie aktorskie: Wykonywanie i przedstawianie czynności, która jest częścią działania całego zespołu.

Opis: Duża grupa. Jeden gracz wychodzi na scenę i rozpoczyna wykonywanie jakiejś prostej czynności. Kiedy pozostali gracze odbiorą komunikat dotyczący rodzaju prezentowanej czynności, wybierają własną i kolejno

przyłączają się do działania zainicjowanego przez pierwszego gracza.

Komendy: Przedstawiajcie! Nie opowiadajcie! Zobaczcie, co się dzieje! Odbierzcie komunikat! Przyłączajcie się! Unikajcie rozmów! Bądźcie częścią całości!

Dyskusja: W jaką czynność zaangażowani byli aktorzy? Aktorzy, czy byliście częścią całości?

Powyższe ćwiczenie-improwizacja jest używane w całym treningu i ma kilka wariantów, np.:

CZĘŚĆ CAŁOŚCI (ZAWÓD)³³: pierwszy gracz wybiera sobie zawód i zaczyna wykonywać czynności z nim związane, wykorzystując przestrzenne obiekty. Kiedy pozostali gracze odbiorą komunikat, dołączają się kolejno z własnym zawodem i związaną z nim czynnością, która stanowi część działania zainicjowanego przez pierwszego aktora.

CZĘŚĆ CAŁOŚCI (RELACJA)³⁴: pierwszy gracz wychodzi na scenę, angażuje się w jakąś czynność, pozostali przyłączają się do gry i działania, wybierając jakąś osobistą relację, łączącą ich z pierwszym graczem. Poprzez czynność komunikują ją pierwszemu aktorowi. Kiedy ten odbierze komunikat, staje się częścią tej relacji i integruje ją ze swoją grą.

Te ćwiczenia poruszają jeszcze jedną ważną kwestię – postać. Na tym etapie treningu budowanie postaci opiera się, tylko i wyłącznie, na wyborze relacji zawodowej i/lub osobistej. Relację można partnerowi zakomunikować poprzez zachowanie wobec niego i wykonywaną czynność. Trzeba ją zatem „przedstawić”, nie zaś „opowiedzieć” (np. „Cześć mam!”).

Działanie z przestrzennymi przedmiotami ugruntowują kolejne ćwiczenia. Ich podstawę stanowi PRZESTRZENNA PIŁKA³⁵. Grupa

dzieli się na widzów i aktorów. Aktorzy stają w kole na scenie i odbijają między sobą piłkę zrobioną z przestrzeni. W trakcie gry instruktor za pomocą komend zmienia ciężar i prędkość, z jaką porusza się piłka. Przed zmianą drużyn następuje krótka dyskusja (Aktorzy, czy piłka była w przestrzeni czy tylko w waszych głowach? Widzowie, zgadzacie się?).

Ćwiczenie to skupia uwagę graczy na ruchomym przestrzennym obiekcie, który istnieje między nimi, i stanowi przygotowanie do kolejnych improwizacji.

DZIAŁANIE Z PRZEDMIOTEM (W GRUPIE 3- LUB WIĘCEJ OSOBOWEJ)³⁶

Zadanie aktorskie: Utrzymywanie obiektu (przestrzeni) między graczami.

Przygotowanie: Gracze wspólnie wybierają przedmiot (przestrzenny). Wybór ten musi uwzględniać konieczność fizycznego zaangażowania w działanie z obiektem wszystkich aktorów w tym samym czasie.

Komendy: Utrzymujcie obiekt w przestrzeni! Przedstawiajcie! Nie opowiadajcie!

Dyskusja: Czy aktorzy pracowali razem? (Jeśli trzech aktorów pchało zepsuty samochód, a czwarty kierował – zadanie nie zostało wykonane).

Czy rzeczywiście potrzebowali swojej pomocy, aby wykonać zadanie? (Jeżeli jeden gracz mógłby poradzić sobie z daną czynnością sam – znaczy to, że grupa dokonała niewłaściwego wyboru).

Działali razem czy osobno? (Jeśli trzech aktorów zajmowało się malowaniem jakiegoś przedmiotu, to tak naprawdę pracowali osobno, pomimo tego, że przedmiot był wspólny).

Gdy aktorzy opanują już podstawowe ćwiczenia z wykonywaniem czynności i przestrzennymi przedmiotami, instruktor może

przejsć do gier wymagających skupienia na dwóch zadaniach aktorskich w tym samym czasie.

PRZENIKANIE LUSTRA³⁷

Zadanie aktorskie: „Przebudowywać” swoją twarz, tak by wyglądała jak twarz partnera.

Opis: Instruktor dobiera aktorów w pary tak, by grający ze sobą mieli całkowicie różne rysy twarzy. Każda para uzgadnia łączącą ją, prostą relację (np. mąż i żona), oraz wybiera temat do dyskusji lub kłótni. Gracze siadają naprzeciw siebie i zaczynają rozmawiać. Kiedy instruktor wywoła imię któregoś z aktorów, musi on, nie przerywając konwersacji, „przyjąć na siebie” rysy partnera, przekształcić swoją twarz tak, by wyglądała jak twarz rozmówcy.

Komendy: Przebuduj swój nos, by był jak nos partnera! Szczękę! Czoło! Zmiana lustra! Skup się na górnej wardze partnera! Podtrzymujcie dyskusję! Zmień kształt podbródka! Nie bój się trochę przesadzić, skarykaturować! Rzeźb swoją twarz tak, by wyglądała jak twarz partnera! Dziel się głosem!³⁸

Dyskusja: Aktorzy, czy przekształcaliście całkowicie swoją twarz, czy tylko odbijaliście wyraz i ruchy twarzy partnera? Widzowie, zgadzacie się?

Powyższe ćwiczenie stanowi znakomite przygotowanie do zadań związanych z konfliktem i postacią. Jest również bezpośrednio związane z zagadnieniem działania wewnętrznego.

Przestrzeń jako substancja

Ćwiczenia z tej serii służą jako narzędzia w odczuwaniu i doświadczaniu przestrzeni dookoła jako rzeczywistego wymiaru, w który można wejść i swobodnie w nim działać. Pomagają studentom w stawianiu się czuły

instrumentami, które wysyłają i odbierają bodźce z otoczenia. Proponowane przez Spolin PRZESTRZENNE SPACERY³⁹ mogą być z powodzeniem stosowane jako rozgrzewki przez cały trening, ponieważ wzmacniają koncentrację i świadomość całego ciała. Uświadamiają graczom, że przestrzeń jest substancją, która podtrzymuje ich i otacza, przenika każdą część ich ciała i przewodzi impulsy zarówno od wewnątrz, jak i z zewnątrz.

Przestrzenne spacery są również wprowadzeniem do wielu ćwiczeń zajmujących się formowaniem przestrzeni i przekształcaniem jej.

FORMOWANIE PRZESTRZENI W GRUPIE⁴⁰

Zadanie aktorskie: Pozwalać przestrzennej substancji, by sama przyjmowała kształty przedmiotów.

Opis: Dwóch (lub więcej) graczy staje naprzeciwko siebie i zajmuje się formowaniem przestrzennej substancji pomiędzy nimi pozwalając by wylaniały się z niej różne obiekty (ożywione lub nieożywione).

Komendy: Bawcie się przestrzenną substancją! Pracujcie całym ciałem! Pozwólcie, by obiekty wylaniały się same! Utrzymujcie je między sobą!

Następnym etapem po formowaniu jest PRZEKSZTAŁCANIE PRZESTRZENNYCH PRZEDMIOTÓW.⁴¹ W tym ćwiczeniu gracze stoją w kole. Jeden z nich wyciąga przed siebie ręce i pozwala, by przestrzeń pomiędzy nimi uformowała się w jakiś ożywiony lub nieożywiony obiekt. Następnie przekazuje go sąsiadowi obok. Ten bawi się nim tak długo, aż jego kształt znów się zmienia i obiekt przetransformuje się w nowy przedmiot – wtedy podaje go dalej.

W ćwiczeniach tych niezwykle istotne jest, aby gracze nie „forsowali” przestrzennego

materiału, nie wymyślali przedmiotu, który ma się pojawić, lecz naprawdę pozwolili, aby wyłonił się z przestrzeni sam.

Działanie z otoczeniem

Praca z otoczeniem stanowi bardzo ważny element treningu. Spolin wyróżnia trzy rodzaje otoczenia:

Bliskie – czyli wszystko to, co znajduje się w zasięgu naszych dłoni, np. stół, przy którym jemy, wraz ze znajdującym się na nim jedzeniem, sztuczkami, przedmiotami, itd.

Ogólne – w przypadku powyższego przykładu byłoby to pomieszczenie, w którym stół się znajduje (pokój, restauracja), wraz z należącymi do tego pomieszczenia drzwiami, oknami, sprzętami, itd.

Większe – to cały obszar znajdujący się poza otoczeniem ogólnym: przestrzeń za oknami, drzewa w oddali itd.

Wszystkie ćwiczenia z zakresu działania z otoczeniem mają za zadanie przede wszystkim pomóc aktorom spojrzeć poza „czubek własnego nosa”, czyli badać i odkrywać lokalizację, która z kolei dostarczy im, jeśli tylko na to pozwolą, niewyczerpanych i bogatych materiałów do improwizacji.

Przed przystąpieniem do ćwiczeń z otoczeniem nauczyciel przeprowadza ze studentami dyskusję⁴², która wprowadza ich w trzy elementy, jakie od tej pory będą podstawowymi składnikami każdej improwizacji:

Gdzie, czyli lokalizacja; jest określona/komunikowana poprzez znajdujące się w niej obiekty albo wykonywaną czynność.

Kto, czyli osoby znajdujące się w danej lokalizacji; są określone/komunikowane poprzez relację zawodową i/lub osobistą, łączącą ich z innymi lub wykonywaną czynnością.

Co, czyli czynność, jaką wykonują aktorzy, znajdujący się w określonym *Gdzie*; jest ona jednocześnie powodem, dla którego tam są.

WYŁANIAJACE SIĘ GDZIE⁴³

Część 1.

Zadanie aktorskie: Przedstawianie/komunikowanie przedmiotów znajdujących się (wyłaniających się) w danej lokalizacji.

Opis: Grupa dzieli się na 2-4 osobowe zespoły, które następnie naradzają się i uzgadniają *Gdzie, Kto i Co*. Każdy gracz z danej drużyny udaje się pojedynczo na scenę i wchodzi w kontakt z przestrzennym przedmiotem (używa go), jaki znajdzie w wybranej przez swoją grupę lokalizacji. Najlepiej, gdy aktor nie planuje wcześniej, co znajdzie w przestrzeni. Obiekt powinien wyłonić się w momencie, gdy gracz wchodzi na scenę.

Część 2.

Zadanie aktorskie: Wchodzenie w kontakt ze wszystkimi przedmiotami, jakie odkryli gracze w poprzedniej części ćwiczenia, i odkrywanie nowych.

Opis: Gracze wracają na scenę i kontynuują improwizację z wcześniej uzgodnionymi *Gdzie, Kto i Co*. Wchodzą w kontakt ze wszystkimi obiektami odkrytymi w części pierwszej oraz odkrywają nowe, wyłaniające się z przestrzeni przedmioty. Rozwijają relacje między sobą i angażują się w wybraną czynność.

Komendy: Przedstawcie lokalizację! Nie opowiadajcie! Każdy gracz musi wejść w kontakt z każdym odkrytym obiektem w lokalizacji! Pokażcie relacje! Bądźcie ze sobą w kontakcie! Pokażcie czynność!

Dyskusja: Gdzie gracze byli? Kim byli? Jaką czynność wykonywali? Czy każdy gracz wszedł w kontakt z każdym odkrytym obiektem? Czy respektowali wzajemnie odkryte przez siebie przedmioty przestrzenne?

Pomocą w tym, aby „niewidzialne” stało się „widzialne”, jest ćwiczenie⁴⁴, w którym studenci, przed przystąpieniem do improwizacji, muszą narysować plan lokalizacji, z rozmieszczeniem wszystkich znajdujących się w niej obiektów, które wcześniej między sobą uzgadniają. Dodatkowym wyzwaniem jest poproszenie graczy, by nie pokazywali swojego planu, lecz, poprzez wchodzenie w kontakt z przedmiotami, przedstawili widzom, jak wygląda ich przestrzeń i co się w niej znajduje. Studenci siedzący na widowni, obserwują działania aktorów i na ich podstawie rysują plan lokalizacji, jaką tamci komunikują. Po zakończonej grze plany aktorów i widzów są ze sobą konfrontowane.⁴⁵

Spolin zaznacza, że przy pierwszych tego typu ćwiczeniach trudno będzie się studentom skupić, ich działania będą nieporadne, kontakty z obiektami powierzchowne, a relacje zaznaczone „grubą kreską”. Wszystko to jednak „wyprostuje się” z czasem i nie należy się tym martwić. Jedyne, na co instruktor powinien teraz uważać, to żeby studenci nie planowali wcześniej sposobu, w jaki będą wchodzić w kontakt z przedmiotami, bo to pozbawi ich spontaniczności i zamknie na nowe odkrycia. Mają tylko zdecydować o czynności, jaką będą wykonywać i lokalizacji. Kwestia „jak” ma się rozwiązać w trakcie ich gry.

Aby studenci nie pracowali osobno, lecz działali razem i komunikowali się ze sobą, instruktor powinien nieustannie przypominać im, że *Gdzie* musi być przedstawione również poprzez relacje między nimi (*Kto*) i czynność, jaką wykonują (*Co*). Działanie zawsze musi być zintegrowane z kontakto-waniem się z lokalizacją. Co więcej, fizyczny kontakt z miejscem wzbogaca główne działanie o dodatkowe mini-czynności, a to z kolei dostarcza nowego materiału do improwizacji.

ODKRYWANIE OBIEKTÓW W BLISKIM OTOCZENIU⁴⁶

Zadanie aktorskie: Odkrywanie obiektów wokół siebie.

Opis: Podczas narady gracze (3 lub więcej) ustalają między sobą prostą relację i temat do dyskusji, w której wszyscy będą uczestniczyć. Siadają za przestrzennym stołem i rozpoczynają grę. Każdy, na równi z innymi, ma uczestniczyć w rozmowie i jednocześnie odkrywać dookoła siebie liczne obiekty (przestrzenne). To ważne, aby aktorzy nie planowali wcześniej, co znajdą, lecz pozwolili przedmiotom wyłaniać się z przestrzeni.

Komendy: Nie spieszcie się! Odkrywajcie przedmioty! Pozwólcie im się pojawiać! Podtrzymujcie dyskusję! Skupcie się na zadaniu! Utrzymujcie ze sobą kontakt! Dzielcie się głosem!

Dyskusja: Czy aktorzy wymyślali obiekty czy czekali, by pojawiły się same? Czy aktorzy dostrzegali odkryte przez innych przedmioty i wykorzystywali je? Czy można to ćwiczenie wykonać, nie będąc uważnym na partnerów? Aktorzy, czy wymyślaliście przedmioty czy pozwalaliście im się pojawiać?

Ćwiczenie to, mimo że wydaje się dosyć proste, stanowi tak naprawdę duże wyzwanie. Aby wykonać zadanie, gracz musi zaryzykować i sięgnąć w „nieznane”, nie wiedząc, co się tam kryje. Wcale nie jest łatwo, szczególnie na początku, zaufać zadaniu aktorskiemu i uwierzyć, że jeśli wyciągnie się rękę, przedmiot sam się zjawi, bez uprzedniego wymyślania go czy wizualizowania. Kiedy jednak aktorzy przełamują swój strach i odważają się na to, doświadczają istoty improwizacji, która polega właśnie na podejmowaniu ryzyka i nieustannym poszukiwaniu.

Uwaga i kontakt

Celem poniższych ćwiczeń jest uświadomić aktorom, że na scenie mają do czynienia przede wszystkim z partnerem, którego trzeba uważnie słuchać i obserwować, wobec którego należy być czujnym i uważnym. *W teatrze opartym na improwizacji aktor musi słuchać partnerów i słyszeć wszystko co mówią; musi patrzeć i widzieć, co się dookoła niego dzieje. Tylko wtedy wszyscy grają w tę samą grę.*⁴⁷

ŚLEPI – WESJA PODSTAWOWA⁴⁸

Zadanie aktorskie: Poruszanie się po scenie z zasłoniętymi oczami tak, jakby się widziało.

Opis: Grupy 2-3 osobowe. Cała scena grana jest z zawiązanymi oczami, z prawdziwymi rekwizytami i scenografią. Jednym z rekwizytów jest telefon. Grupa podejmuje decyzję *Gdzie i Kto*, oraz ustala taką czynność (*Co*), w której wiele przedmiotów będzie przechodzić z ręki do ręki, od jednego gracza do drugiego (np. spotkanie przy herbatce). Aktorzy mają szczelnie zasłonięte oczy, ale muszą działać na scenie tak, jakby widzieli (w założeniach sceny nie może być ciemności w pomieszczeniu czy ślepoty postaci). Instruktor ma dzwonek, którego będzie co jakiś czas używał, jako dźwięku telefonu na scenie.

Komendy: Jeśli musicie szukać po omacku, zintegrujcie to ze swoją grą! Podążajcie za czynnością! Nie bójcie się! Twórczo wykorzystujcie to, co się wam przydarza!

Dyskusja: Czy aktorzy poruszali się naturalnie? Czy szukanie po omacku było zintegrowane z *Gdzie, Kto i Co*? Czy działali odważnie czy nieśmiało?

KONTAKT WZROKOWY (I)⁴⁹

Zadanie aktorskie: Nawiazywanie fizycznego (również za pomocą rekwizytu) lub wzrokowego kontaktu z każdym widzem.

Opis: Studenci grają pojedynczo. Każdy z nich ma za zadanie coś sprzedać lub zdemonstrować widowni. Podczas swojej demonstracji musi nawiązać kontakt z każdym z widzów (wzrokowy, fizyczny, lub poprzez rekwizyt).

Dyskusja: Czy nawiązywałeś zarówno fizyczny jak i wzrokowy kontakt z widownią? Widzowie, czy aktor nawiązał z każdym z was kontakt?

W improwizacji budowanie dialogu zawsze idzie w parze z rozwojem akcji. Dlatego improwizowane przez aktorów kwestie powinny pobudzać przepływ energii między nimi, a nie go zatrzymywać. Aby pomóc studentom w rozwijaniu ich umiejętności werbalnych, Spolin proponuje kilka ciekawych i zabawnych gier.

POTRÓJNA KONWERSACJA⁵⁰

Jednocześnie grają 3 osoby: A, B i C. Na scenie stoją obok siebie trzy krzesła. A siedzi w środku, pomiędzy B i C. Każdy z „bocznych” graczy wybiera sobie temat do rozmowy i rozpoczyna konwersację z graczem środkowym, tak jakby drugi, „boczny” gracz nie istniał. A musi bez przerwy dyskutować jednocześnie z B i C: cały czas odpowiadać każdemu z nich i podejmować nowe wątki.

To ćwiczenie rozwija również podzielność uwagi.

Z kolei siłą koncentracji studentów wystawia na próbę gra GADANINA⁵¹, w której dwóch graczy, po ustaleniu Gdzie, Kto i Co, rozpoczyna improwizację mając dwa zupełnie różne zadania aktorskie: pierwszy musi wykonać do końca jakąś czynność, natomiast drugi stara się za wszelką cenę go zaabsorbować i swoją nieustanną „gadanią” odciągnąć od podjętego działania. Wszystko to musi być zintegrowane z akcją.

Kolejne gry są częścią większej serii nazwanej przez Spolin: BUDOWANIE OPOWIEŚCI⁵². Zasada jest prosta: jedna osoba zaczyna opowiadać jakąś historię (prawdziwą, zmyśloną, a nawet zupełnie fantastyczną), w pewnym momencie instruktor przerywa jej w pół słowa i wskazuje na innego gracza, który musi natychmiast podjąć przerwany wątek i kontynuować opowieść. Ćwiczenie ma kilka wersji, m.in. taką, w której gracze muszą opowiedzieć „rymować” albo wyśpiewywać.

Często zdarza się, że studenci odczuwają strach przed fizycznym kontaktem z innymi na scenie. Bez względu na podłoże tego lęku, Spolin podkreśla, że nigdy nie należy tego aktorom „wytykać”. Radzi zastosować wtedy grę, której zasady opierają się na dotykaniu partnera. W ten sposób problem zostaje przedstawiony w sposób obiektywny: student dostaje zadanie aktorskie, któremu musi sprostać. Pomocne w tym wypadku jest ćwiczenie KONTAKT⁵³: aktorzy rozpoczynają standardową improwizację, ale za każdym razem, kiedy chcą sobie coś powiedzieć albo gdy w trakcie dialogu rozpoczynają jakąś nową myśl, muszą nawiązać ze sobą bezpośredni fizyczny kontakt i musi to być oczywiście zintegrowane ze sceną (powinno przede wszystkim wynikać z relacji, a nie z wypowiedzianych słów).

Wspaniałym narzędziem w rozwijaniu zarówno uwagi jak również umiejętności kontaktu, jest *nonsensowny język*. Jego używanie wymaga pracy całego ciała i totalnego zaangażowania w proces komunikacji. Polega on na łączeniu ze sobą dźwięków i przypadkowych zgłoszek w sposób zupełnie pozbawiony sensu, tak, by stworzyć inny, obcy język. Nie może on bazować na jakimkolwiek naprawdę istniejącym języku. Ponieważ aktor

nie może „schować się” za słowem ani wesprzeć się nim, zmuszony jest „mówić” całym sobą: gestem, ruchem, spojrzeniem, wyrazem twarzy, postawą, tonem głosu, itd.

Należy tutaj wspomnieć o korzyściach, jakie to ćwiczenie przynosi również i „drugiej stronie”, czyli osobie, która jest adresatem nonsensownego języka. Słowa nadawcy są niezrozumiałe, więc musi ona z całych sił skupiać się na odbiorze komunikatu.

NONSENSOWNY JĘZYK / DEMONSTRACJA⁵⁴

Zadanie aktorskie: Komunikowanie się z widownią.

Opis: Każdy gracz pojedynczo wychodzi na scenę i, posługując się nonsensownym językiem, demonstruje lub próbuje sprzedać grupie jakiś produkt.

Komendy: Sprzedawaj swój produkt bezpośrednio nam! Mów do nas! Patrz na nas! Dziel się z nami swoim nonsensownym językiem! Rób wszystko, aby zainteresować nas swoim produktem!

Dyskusja: Co gracz demonstrował lub sprzedawał? Czy komunikował się w nonsensownym języku? Czy starał się zgłębiać i różnicować swój nonsensowny język? Czy aktor widział nas naprawdę czy tylko na nas patrzył?

TŁUMACZ NONSENSOWNEGO JĘZYKA⁵⁵

Zadanie aktorskie: Odzwierciedlanie nonsensownej mowy.

Opis: Wariant A: Gra w parach. Jeden aktor daje widowni wykład na jakiś temat w nonsensownym języku, drugi jest jego tłumaczem (gracze nie uzgadniają wcześniej tego tematu, po prostu jeden aktor zaczyna mówić, a drugi go tłumaczy, nie wiedząc, o czym „naprawdę” tamten mówi). Mówca robi w swojej przemowie pauzy, w których

tłumacz go odzwierciedla, tzn. odbija sens, rytm i ton jego wypowiedzi w języku polskim. Przemawiający z kolei odzwierciedla tłumacza, bo włącza do swojej wypowiedzi interpretacje drugiego gracza.

Wariant B: Trzech graczy: dwóch z nich mówi w nonsensownej mowie, ale są to dwa zupełnie różne języki. Trzeci aktor „zna” obydwie nonsensowne języki i tłumaczy je na polski. Dyskusja między dwoma „obcokrajowcami” toczy się płynnie, przechodząc przez siedzącego pomiędzy nimi tłumacza. Po kilku minutach zmiana.

Wariant C: Kilkuosobowe zespoły, każdy uzgadnia *Gdzie, Kto i Co*. Okoliczności muszą uwzględniać sytuację, w której potrzebny jest co najmniej jeden tłumacz (np. przyjęcie dla dyplomatów, biuro do spraw uchodźców itp.).

Emocje

Kwestia emocji na scenie jest niezwykle kontrowersyjna i najczęściej owiana tajemniczą mgłą niedomówienia. Właśnie dlatego, że traktuje się ją w taki niejasny sposób, staje się ona polem największych nadużyć i problemów. Brak odpowiedniego treningu w tej materii sprawia, że na jednym biegu nie istnieją aktorzy, którzy do kwestii uczuć podchodzą jak do masek, które trzeba nałożyć na twarz w odpowiednim momencie, na przeciwnym zaś tacy, którzy przeżywają na scenie całymi swoimi „bebeczami” i uprawiają psychodramę. Druga opcja jest znacznie bardziej niebezpieczna, zarówno dla danego aktora, jak i dla jego partnerów i widzów. Viola Spolin ma do psychodramy wyraźnie określony stosunek: *nieważne, jak dobrze napisany jest tekst czy jak wspaniała jest gra aktora – nie można uznać jej za komunikat teatralny*⁵⁶. Osobiste uczucia aktora są jego prywatną sprawą i nie należy ich wykorzystywać na scenie.

Jaki zatem mechanizm rządzi emocją w teatrze? Taki sam jak w życiu, twierdzi Spolin, w którym to, co przeżywamy, jest organiczne i rodzi się zawsze spontanicznie ze związku miejsca, czynności, relacji oraz zdarzenia, jakie następuje w danym momencie.

*Emocja na scenie, mimo że prawdziwa, pozostaje jednak oddzielona od nas samych i naszego życia, ponieważ została stworzona i jest używana tylko na użytek struktury teatralnej, czyli uzgodnionej między uczestnikami rzeczywistości.*⁵⁷

Takie podejście zapobiega uprawianiu psychodramy po którejkolwiek stronie rampy.

Praca z emocjami w treningu Spolin opiera się na fizykalizacji. Przygotowuje ona aktora nie tylko do grania całej gamy uczuć, ale również oferuje mu narzędzia do pracy z nimi.

Fizykalizacja opiera się na logicznym rozumowaniu, że skoro emocja jest reakcją ciała na bodziec, to znaczy, że możemy również ten proces odwrócić i poprzez ciało dojść do danej emocji. Im silniejsza i bardziej wyrazista fizykalizacja, tym szybciej zjawi się pożądana emocja. Co więcej, zostanie odebrana przez widzów, bez względu na to, czy aktor odczuwa ją „naprawdę” czy nie, bo przecież widzimy i komunikujemy emocje poprzez ich fizyczne oznaki.

CICHY KRZYK⁵⁸

To pierwsze ćwiczenie, które wprowadza studentów w fizykalizację emocji i daje im bezpośrednie doświadczenie tego procesu.

Instruktor prosi studentów, by zaczęli krzyczeć, ale bez wydawania dźwięku. Cały czas wydaje komendy: Krzyczcie palcami waszych stóp! Oczami! Plecami! Żołądkiem! Nogami! Krzyczcie całym ciałem! (Nauczyciel powinien uważać na to, by studenci nie napinali poszczególnych części ciała, ale raczej rozluźniali je).

Kiedy reakcje ciała studentów są już takie jak przy prawdziwym krzyku, instruktor mówi: Teraz krzyczcie na głos! – Dźwięk, jaki wydadzą, powinien być ogłuszający.

UNIERUCHOMIENIE (I)⁵⁹

Zadanie aktorskie: Bycie fizycznie unieruchomionym w obliczu zewnętrznego zagrożenia.

Opis: Pojedynczy student wybiera sobie postać, lokalizację i czynność. Okoliczności powinny być takie, że grozi mu jakieś wielkie niebezpieczeństwo, któremu nie może zapobiec, gdyż jest fizycznie unieruchomiony.

UNIERUCHOMIENIE (II)⁶⁰

Teraz grają zespoły minimum dwuosobowe. Ustalają *Gdzie, Kto i Co*, dodając do tego taką okoliczność, w której zewnętrzne zagrożenie uniemożliwia im ruch (np. żołnierze na polu minowym, grupa turystów w autobusie, który zawisł nad przepaścią, itd.).

EMOCJONALNY SKOK⁶¹

W tym ćwiczeniu udział bierze kilkusobowa grupa. Gracze ustalają *Gdzie, Kto i Co*. Każdy z nich wybiera sobie także jakąś radykalną zmianę emocjonalną, której jego postać doświadczy w scenie, np.: strach – heroizm, miłość – żal.

KONFLIKT – GRA⁶²

Dwóch graczy ustala niezbędne okoliczności i rozpoczyna scenę, której motorem jest istniejący pomiędzy nimi konflikt. Sytuacja musi być tak ułożona, aby pozostali gracze mogli się przyłączyć do improwizacji jako nowe postacie.

ODRZUCENIE⁶³ również dotyczy kwestii konfliktu. W tym przypadku improwizacja opiera się na którymś z następujących schematów:

- 1) Jedna grupa odrzuca drugą grupę.
- 2) Cała grupa odrzuca jedną osobę.
- 3) Jedna osoba odrzuca całą grupę.
- 4) Jedna osoba odrzuca drugą osobę.

Postać

Kwestia postaci jest przez Spolin poruszana jako ostatni element warsztatu. Pomijanie tego zagadnienia we wcześniejszej pracy ze studentami jest absolutnie celowym i przemyślanym zabiegiem. Służy zapobieganiu niedojrzałości „odgrywaniu roli”.

W początkowej fazie treningu, budowanie postaci ogranicza się do określenia relacji, osobistych i/lub zawodowych, i to wystarcza aktorom w zupełności. Z czasem, gdy nauczają się już skupiać na zadaniu aktorskim, ufać mu i polegać na nim, a także kontaktować się z partnerem i czerpać z tego kontaktu, sami odrzucają „odgrywanie”, jako coś nie tylko ograniczającego ich oraz oddzielającego od innych, ale i, w gruncie rzeczy, nieciekawego. Wtedy właśnie będą naprawdę gotowi do ćwiczeń zajmujących się zagadnieniem postaci.

Viola Spolin często podkreśla, że jej metoda służy przede wszystkim kształceniu człowieka – *aby stał się uważną, odczuwającą, świadomą i wolną osobą, która potrafi sięgać ponad codzienne życie, jest zdolna do „grania” roli*⁶⁴.

Aktor – według Spolin – to nie *schizofrenik, który zmienił własną osobowość na potrzeby roli w sztuce, lecz istota ludzka, która gra z innymi istotami ludzkimi w grę, używając do tego postaci, którą wybrała, aby za jej pomocą się w tej grze komunikować*.⁶⁵

KTO – GRA⁶⁶

Zadanie aktorskie: Pozwolić, by postać ujawniła się poprzez relację, a nie poprzez opowiadanie (dramatopisanie).

Opis: Dwóch graczy. A siada na scenie nic nie robiąc i nie będąc żadną postacią. B wybiera relację, jaką łączy go z A, i wchodzi na scenę. Poprzez swoje zachowanie i działanie B musi zakomunikować, kim jest A, i jaką łączy ich relacja. Dialog powinien być ograniczony do niezbędnego minimum. Zadaniem B jest odebranie komunikatu i zareagowanie.

Komendy: Żadnych pytań! Czekaj! Nie spiesz się! Niech to, kim jesteś, odkryje się samo!

Dyskusja: Czy drugi gracz przedstawiał relację czy opowiadał? Czy pierwszy z graczy pozwolił, by jego postać ujawniła się sama czy też samodzielnie zdecydował, kim jest?

Aktor może analizować, badać, rozmyślać nad swoją postacią, pisać biografię i odkrywać jej skomplikowaną przeszłość oraz charakter, ale wszystko to jest zupełnie bezużyteczne, jeżeli nie potrafi tego zakomunikować fizycznie. W tym miejscu pojawia się znany aktorski dylemat: czy budując postać powinno się wyjść od cech fizycznych i dopiero wtedy wniknąć w uczucia bohatera czy też na odwrót: zacząć od wnętrza i z tego dopiero konstruować jego fizyczność.

Spolin twierdzi, że nie ma jednej recepty i należy próbować obydwu sposobów.

Ćwiczenia zaproponowane przez nią, wychodzą zarówno od ciała do nastawienia, jak i od nastawienia do ciała.

PRZESTRZENNY SPACER / NASTAWIENIE⁶⁷

To prosta i zabawna gra-rozgrzewka. Cała grupa stoi w rzędzie na scenie. Pierwsza osoba przechodzi przez całą salę i wraca do grupy. Przejście jest całkowicie „normalne”, neutralne, pozbawione jakiegokolwiek nastawienia. Gdy tylko gracz wróci do szeregu, pozostali ruszają do przodu, również przechodząc przez salę do końca i z powro-

tem. Ich zadaniem jest cieleśnie zaadoptować sposób chodzenia poprzednika. Ma to być pozbawione osądu, ale może być lekko przesadzone, by uwydatnić jakieś fizyczne cechy.

Komendy: Skupcie się na ramionach, głowie, rytmie chodu itd. Możecie delikatnie przerysować! Gra kończy się, gdy każdy ze studentów odbędzie swój „indywidualny” spacer, który zostanie przez grupę przedstawiony.

Następnie instruktor dzieli grupę na dwie połowy: aktorów i widzów. Prosi graczy na scenie, by spacerując swobodnie pomyśleli o fizyczności jakiejś znanej im osoby i spróbowali przyjąć ją na siebie. Każdy pracuje indywidualnie.

Komendy: Przyjmijcie na siebie ekspresję ciała tej osoby! Zaadoptujcie rytm, w jakim się porusza!

TRZYMAJCIE TO! (I)⁶⁸

Zadanie aktorskie: Utrzymywanie wybranej ekspresji twarzy i ciała poprzez serię różnych okoliczności założonych.

Opis: Zespoły najlepiej czteroosobowe. Każdy wybiera sobie sam lub przyjmuje od widowni jakieś krótkie stwierdzenie, które będzie określać jego nastawienie, np.: „Nikt mnie nie kocha”, „Jestem najlepszy”, „Ma być, jak ja chcę”, itp. Gracze pracują, by ich ciało i twarz całkowicie wyrażały dane nastawienie, a kiedy już to osiągną, instruktor mówi: „Trzymajcie to!”. Następnie, gracze cały czas utrzymując swoje nastawienie przechodzą przez serię kolejnych, podawanych przez instruktora okoliczności życia: plac zabaw w przedszkolu, ukończenie podstawówki, podwójna randka, zjazd absolwentów szkoły średniej, biurowe przyjęcie, dom starców, itp.

Komendy: Całe ciało demonstruje nastawienie: podbródek, oczy, ramiona, usta, dłonie, stopy! Trzymajcie to!

Dyskusja: Czy aktorzy utrzymywali nastawienie? Czy nastawienie zmieniało się w poszczególnych okolicznościach? Jak nastawienia graczy wpływały na ich relacje z innymi? Czy sposób mówienia również odzwierciedlał nastawienie?

FIZYCZNA IRYTACJA (I)⁶⁹

Każdy gracz ma wygłosić jakieś przemówienie, w trakcie którego cały czas będzie walczył z jakąś przykrą, irytującą, fizyczną dolegliwością, np. oparzeniem słonecznym na plecach, swędzącą wysypką na nogach, bardzo ciasnym kołnierzykiem, itp. Ponieważ jest wystawiony na widok publiczności, wszelkie próby ulżenia sobie w bólu, podrapania się, itd., muszą być zamaskowane i niezauważalne dla obserwatorów oraz zintegrowane z wykonywaną czynnością.

FIZYCZNA IRYTACJA (II)⁷⁰

Grają dwie osoby: A i B. Po ustaleniu okoliczności otrzymują następujące zadanie: A odczuwa jakąś przykrą fizyczną dolegliwość lub ma jakąś wstydliwą przypadłość i próbuje za wszelką cenę ukryć to przed B, który bardzo uważnie go obserwuje (np. A i B mają pierwszą randkę i A ma cuchnący czosnkiem oddech). Wszystkie próby zamaskowania fizycznej irytacji muszą być całkowicie zintegrowane z grą.

Kto szuka, ten znajdzie

Zainteresowanych odsyłam do „źródeł”:

Spolin, Viola: *Improvisation for the Theater*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1999.

Spolin, Viola: *Theater Games for the Classroom. A Teacher's Handbook*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1986.

Spolin, Viola: *Theater Games for the Lone Actor. A Handbook*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2001.

Spolin, Viola: *Theater Games for Rehearsal. A Director's Handbook*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1985.

The Spolin Center: <http://www.spolin.com/>

Ćwiczenia Spolin można również znaleźć w wydanej w Polsce książce Stephena Booka (*Podręcznik dla aktorów*. Warszawa, Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2007). Book był uczniem, a następnie współpracownikiem Violi Spolin. Technika improwizacji, jaką przedstawia on w swoim podręczniku, jest oparta na metodzie Spolin. Niemal wszystkie proponowane przez niego ćwiczenia to stworzone przez nią gry teatralne.

¹ Zob. Wasilij O. Toporkow, *Stanisławski na próbie*, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007.

² Zob.: Neva Boyd, *The Theory of Play*, ed. Paul Simon (Illinois): <<http://www.spolin.com/boyd-playtheory.htm>>

³ Viola Spolin, *Improvisation for the theater*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1999, s. 18.

⁴ Ibidem, s. IX-X.

⁵ Ibidem, s. 3.

⁶ V. Spolin, op. cit., s. 3.

⁷ Ibidem, s. 4.

⁸ Ibidem, s. 6.

⁹ Ibidem, s. 7.

¹⁰ V. Spolin, op. cit., s. 40-41.

¹¹ Ibidem, s. 11.

¹² V. Spolin, op. cit., s. 13.

¹³ Ibidem, s. 13-14.

¹⁴ Ibidem, s. 15.

¹⁵ Ibidem, s. 16.

¹⁶ Ibidem, s. 16.

¹⁷ Ibidem, s. 17.

¹⁸ Ibidem, s. 45.

¹⁹ V. Spolin, op. cit., s. 20.

²⁰ V. Spolin, op. cit., s. 31.

²¹ Ibidem, s. 31.

²² Ibidem, s. 61.

²³ V. Spolin, op. cit., s. 400.

²⁴ Neva Boyd, *Handbook of Recreational Games*, New York, Dover, 1975.

²⁵ EXPOSURE, V. Spolin, op. cit., s. 53.

²⁶ MIRROR, V. Spolin, op. cit., s. 20.

²⁷ MIRROR/WHO IS THE MIRROR?, ibidem, s. 62.

²⁸ MIRROR/FOLLOW THE FOLLOWER, ibidem, s. 62-63.

²⁹ WHAT'S BEYOND/ACTIVITY, ibidem, s. 100.

³⁰ WHAT'S BEYOND/PRESENT EVENT, V. Spolin, op. cit., s. 122.

³¹ TUG-OF-WAR, V. Spolin, op. cit., s. 63.

³² PART OF A WHOLE /ACTIVITY (WHAT), V. Spolin, op. cit., s. 64.

³³ PART OF A WHOLE /OCCUPATION (WHO), V. Spolin, op. cit., s. 67-68.

³⁴ PART OF A WHOLE /RELATIONSHIP, ibidem, s. 72-73.

³⁵ PLAY BALL, ibidem, s. 64-65.

³⁶ INVOLVEMENT IN THREES OR MORE, ibidem, s. 65-66.

³⁷ MIRROR PENETRATION, V. Spolin, op. cit., s. 75.

³⁸ Komenda „Dziel się głosem!” (*Share your voice!*) – nie jest po prostu poleceniem, by mówić głośniej; uświadamia graczom w sposób organiczny potrzebę osobistej interakcji z widownią; buduje poczucie odpowiedzialności za widza (V. Spolin, ibidem, Glossary of Side-coaching Phrases, s. 376).

³⁹ SPACE WALK I (EXPLORATION), V. Spolin, op. cit., s. 80; SPACE WALK II (SUPPORT AND EFFORT), ibidem, s. 80-81; SPACE WALK III (TOUCH & BE TOUCHED/SEE & BE SEEN), ibidem, s. 83.

⁴⁰ SPACE SHAPING/ENSEMBLE, ibidem, s. 81-82.

⁴¹ TRANSFORMATION OF OBJECTS, ibidem, s. 82-83.

⁴² Zob.: V. Spolin, op. cit., s. 88-90.

⁴³ EMERGING WHERE, ibidem, s. 90-91.

⁴⁴ WHERE/FLOORPLANS & STAGE DIRECTIONS, V. Spolin, op. cit., s. 91-92.

⁴⁵ WHERE EXERCISE WITH FLOORPLANS, ibidem, s. 92-98.

⁴⁶ FINDING OBJECTS IN THE IMMEDIATE ENVIROMENT, ibidem, s. 101-102.

⁴⁷ V. Spolin, op. cit., s. 157.

⁴⁸ BASIC BLIND, ibidem, s. 158-159.

⁴⁹ EYE CONTACT #1, ibidem, s. 163-164.

⁵⁰ THREE-WAY CONVERSATION, ibidem, s. 394-395.

⁵¹ WANDERING SPEECH A, ibidem, s. 169-170.

⁵² BUILDING A STORY SERIES, ibidem, s. 166-170 oraz 381-382.

⁵³ CONTACT, V. Spolin, op. cit., s. 170-174.

⁵⁴ GIBBERISH/DEMONSTRATION, ibidem, s. 114-115.

⁵⁵ GIBBERISH INTERPRETER, V. Spolin, op. cit., s. 385-386.

⁵⁶ V. Spolin, op. cit., s. 219.

⁵⁷ V. Spolin, op. cit., s. 220.

⁵⁸ SILENT SCREAM, V. Spolin, op. cit., s. 221.

⁵⁹ INABILITY TO MOVE A, ibidem, s. 221.

⁶⁰ INABILITY TO MOVE B, ibidem, s. 221- 222.

⁶¹ JUMP EMOTION, ibidem, s. 225.

⁶² CONFLICT GAME, V. Spolin, op. cit., s. 232.

⁶³ REJECTION, ibidem, s. 227-228.

⁶⁴ Ibidem, s. 236.

⁶⁵ Ibidem, s. 236.

⁶⁶ WHO GAME, ibidem, s. 106.

⁶⁷ SPACE WALK/ATTITUDE, V. Spolin, op. cit., s. 392.

⁶⁸ HOLD IT! A, V. Spolin, op. cit., s. 239-240.

⁶⁹ PHISICAL IRRITATION A, ibidem, s. 245-246.

⁷⁰ PHISICAL IRRITATION B, ibidem, s. 246.

Paulina Puślednik przygotowała pisemną pracę dyplomową pt. *Kształcenie aktora metodą Viola Spolin* pod kierunkiem dr Beaty Guczalskiej na Wydziale Aktorskim PWST im. L. Solskiego w Krakowie (obrona 16.09.2010).



Od tłumacza

Ryszard Bolesławski (Ryszard Szrednicki 1889–1937), polski reżyser, aktor, scenarzysta, scenograf. Mówi się, że to jemu Hollywood zawdzięcza swoje profesjonalne istnienie. Może dlatego, że tego, co robił, nie zawdzięczał wyłącznie intuicji i zdobywaniu doświadczenia „w trakcie”. Przywózł je, ucząc się aktorstwa w moskiewskim MCHAT, prowadzonym przez Stanisławskiego. W Moskwie również miał swój aktorski debiut, grając w teatrze i w swoim pierwszym filmie. W Rosji wyreżyserował swój pierwszy film. Wrócił do Polski. W okresie międzywojennym pracował w Poznaniu i Warszawie, spotkał się i pracował z L. Schillerem.

Potem Niemcy, Francja i wreszcie USA. Realizował filmy, w których grali: C. Gable, G. Garbo, M. Dietrich. Wyrazem tego jak traktował pracę aktora, a raczej zawód-aktor, jest książka „Acting. The first six lessons”. Myślę, że słowo „pierwsze” sześć lekcji streszcza myślenie Bolesławskiego o zawodzie aktora – to tylko pierwsze sześć lekcji, dalej zaczyna się obszar niekończącej się pracy nad sobą.

Cała książka napisana jest w formie dialogu z (dziewiętnastoletnią) Uroczą Istotą, którą przyrównałbym do każdego z nas, aktorów, którzy, podobnie jak Uroczą Istotą, doszli

do wniosku, że kochają teatr i kochają grać. Kochają, nie wiedząc, co kochają. I tak jak Ona otworzyła drzwi, za którymi był Bolesławski, tak i my, aktorzy, kiedyś otworzyliśmy drzwi, aby zdać egzamin wstępny do szkoły teatralnej i też móc kochać i stawiać pytania, te same, które zadawała Bolesławskiemu Uroczą Istotą.

Wybrałem fragmenty, które moim zdaniem mogą zachęcić do przeczytania całości. Wybrałem *Koncentrację* i *Pamięć emocjonalną*. To tylko 23 ze 130 stron.

Uroczą Istotą zadaje pytania, na które – wydawałoby się – znaleziono już odpowiedzi, zwłaszcza dotyczące *Koncentracji*. *Pamięć Emocjonalna* to hasło, którym chętnie posługują się reżyserzy i wykładowcy – rzekłbym – z pewną brawurą, która, niestety, nie wyjaśnia problemu.

Są tu pytania zadawane przez młodych i niemłodych aktorów. Padają nieśmiało w kameralności zajęć w szkole lub w intymnej rozmowie z reżyserem. Najczęściej jednak nie padają, gdyż kompromitują tego, który je zadaje – są zbyt proste. Proste pytania zawsze wstydzą się swej prostoty. Myślę, że warto uczyć się odwagi ich zadawania i próbować sprostować im odpowiedziami.

Sławomir Sośnierz

RYSZARD BOLESŁAWSKI

Aktorstwo

Sześć pierwszych lekcji:

Koncentracja, Pamięć emocjonalna

LEKCJA PIERWSZA KONCENTRACJA

UROCZA ISTOTA: ...Słyszałam, że uczy Pan aktorstwa.

JA: Nie, przykro mi. Nie można nauczyć się aktorstwa. Nie można nauczyć się "posiadania" ani też umiejętności „wykonywania” sztuki. Żadnej ze sztuk. „Uprawiać” jakąś sztukę, osiąść tę umiejętność, znaczy mieć talent. Talent zaś, to coś, co ktoś posiada lub nie. Nie można nauczyć się talentu. Można go jedynie rozwijać, kształtować, sprawiać, że ten, kto ma talent, umie coraz więcej. Jedyne, czego mogę dokonać, to pomóc zdobywać umiejętności (...)

(...) słowo KONCENTRACJA. To ważne słowo w sztuce w ogóle, a przede wszystkim ważne w teatrze. Koncentracja to właściwość, która pozwala nam na skierowanie naszych duchowych i intelektualnych sił w kierunku jednego wybranego obiektu i kontynuację tego procesu tak długo, jak długo chcemy.

UROCZA ISTOTA: Ale jak to zrobić?

JA: Powiem ci. Nie śpiesz się. Pamiętaj jednak, że w teatrze potrzebujesz szczególnego rodzaju koncentracji. Pilot ma kompas, naukowiec ma swój mikroskop, architekt swój projekt – o b i e k t y ich koncentracji i kreacji. Każdy z nich jest widoczny, namacalny. Pochodzi z zewnątrz. Istnieje osobno, poza twórcą. Można rzec, że cel, do którego zmierza każdy z wymienionych twórców, jest celem materialnym. Materialnym jak narzędzia-objekty, którymi się posługuje. Podobnie jest z artystami: malarz, rzeźbiarz, muzyk, pisarz. Jednak zupełnie inaczej wygląda to w przypadku aktora. Powiedz mi, jak myślisz? Co stanowi przedmiot koncentracji aktora?

UROCZA ISTOTA: Jego rola.

JA: Tak, dopóki jej się nie nauczy. Ale prawdziwy proces kreacji zaczyna się dopiero po nauczaniu roli, po zakończeniu prób. Pozwól,

że podzielić budowanie roli przez aktora, czyli jego proces kreacji, w następujący sposób. Pierwszy etap to poszukiwanie. Potem, kiedy aktor jest już po premierze zaczyna konstruować. (...) Działając na scenie będziesz musiała osiąść umiejętność koncentracji na czymś, co jest nie do uchwycenia, nie do zdefiniowania. Na czymś, co staje się dostrzegalne tylko w czasie głębokiej penetracji swojej własnej istoty, a w życiu staje się rozpoznawalnym w chwilach wielkich emocji, emocjonalnego borykania się z samą sobą i światem. Innymi słowy, potrzebujesz umiejętności wewnętrznego skupiania się na emocjach. Będą wśród nich i takie, których być może nigdy nie przeżyjesz w życiu, i które będziesz musiała sobie wyobrazić, wymyślić.

UROCZA ISTOTA: Jak ktoś może rozwijać w sobie coś, co nie istnieje? Jak zacząć taką pracę?

JA: Od początku. Zacząć w skali trochę mniejszej niż nokturn Chopina. Taką skalą jest skala pięciu zmysłów: wzrok, słuch, zmysł powonienia, zmysł dotyku, zmysł smaku.

Te pięć zmysłów to skala twojego grania. Musisz się uczyć jak panować nad tą skalą, jak nią rozporządzać. Jak całą swoją istotą koncentrować się nad każdym ze zmysłów. Musisz umieć tak nimi władać, aby działały wtedy, kiedy ty tego chcesz. To poprzez swoje zmysły będziesz znajdować rozwiązania na scenie.

UROCZA ISTOTA: Mam nadzieję, że nie chce Pan przez to powiedzieć, że nie wiem, co znaczy słuchać, i że nie czuję tego, czego dotykam.

JA: W życiu tak. Możliwe, że to wiesz. Natura nauczyła cię jednak trochę odczuwać (w tym momencie Urocza Istota stała się nagle

śmielszą i przemówiła tonem, jakby chciała zwrócić na siebie uwagę całego świata).

UROCZA ISTOTA: Nie zgadzam się. Na scenie również czuję to wszystko

JA: Czyżby? Zobaczmy! Zróbmy to w tej chwili. Tak jak siedzisz, nie wstając ze swojego miejsca, czy możesz usłyszeć skrobanie w rogu pokoju. Skrobanie wymaginowanej myszy.

UROCZA ISTOTA: A gdzie jest widownia?

JA: To temat, który w ogóle nie powinien cię zajmować. Jak dotąd, twoja widownia nie spieszy się, aby kupić bilety na twój spektakl. Nie myśl o tym. Zajmij się problemem, który postawiłem przed tobą.

Wsluchaj się w skrobanie myszy, które słychać w tamtym rogu.

UROCZA ISTOTA: Dobrze! *(Tu nastąpiło kilka nieporadnych gestów, brały w nich udział najpierw lewe, potem prawe ucho. Nie miało to nic wspólnego z nasłuchiowaniem w ciszy skrobania, jakie wydaje delikatna mysia łapka).*

JA: Dobrze! A teraz proszę, wsluchaj się w marsz z „Aidy”, grany przez orkiestrę symfoniczną. Znasz ten marsz?

UROCZA ISTOTA: Oczywiście!

JA: Proszę cię bardzo! *(Sytuacja powtórzyła się. Słuchanie, niemające nic wspólnego ze słuchaniem triumfalnego marsza, nie byłem w stanie rozpoznać, czy Urocza Istota słucha skrobania myszy czy marsza z „Aidy”. Uśmiechnąłem się i Urocza Istota straciła pewność siebie. Zaczęła rozumieć, że coś jest nie w porządku. Skończyła zadanie i czekała na mój werdykt).*

Widzę, że „złapałaś się” na tym, jak niezbyt pewnie wykonujesz to, o co cię prosiłem. Jak niewielka jest różnica pomiędzy delikatnym a intensywnym działaniem.

UROCZA ISTOTA: Dał mi Pan bardzo trudne zadanie.

JA: Czyżby łatwiej było [Uroczą Istotę opowiedział Bolesławskiemu, jak w mierzyła się na scenie szkolnej z postacią z „Króla Leara”, przyp. tłum.] wygrażać niebiosom w „Królu Learze”? Nie, moja droga, nie jest łatwiej. Muszę ci powiedzieć uczciwie, nie wiesz, jak tworzyć (tworzyć na scenie, jak znajdować w sobie świadomie) najmniejsze, najprostsze elementy, które są budulcem wnętrza każdej ludzkiej istoty. Nie wiesz również, co to znaczy wewnętrzna koncentracja. Nie tylko nie wiesz, jak powołać do życia skomplikowane uczucia i stany emocjonalne, ale nie jesteś nawet panią swoich zmysłów. (...) Na widowni siedzi tysiąc ludzi i każdy z nich, w momencie, gdy grasz swoją scenę, jest skupiony na swoim temacie. Jeden myśli o giełdzie, inny o domowych kłopotach, inny o polityce, jeszcze inny o obiedzie lub miłej dziewczynie w fotelu obok. Musisz grać tak, żeby każdy z tych ludzi nagle zrozumiał i poczuł, że to, na czym się koncentrują, jest tak naprawdę nieważne wobec przedmiotu twojej koncentracji: dźwięku odjeżdżającego, wyimaginowanego samochodu. Muszą poczuć, że to wręcz nietaktowne myśleć o giełdzie, kiedy na scenie odjeżdża twój wyimaginowany samochód.

Muszą wiedzieć, że jesteś silniejsza od nich, że w tym momencie jesteś najważniejszą istotą na świecie i nikt nie ośmieli się przeszkodzić ci w tym, co robisz i przeżywasz. Nikt nie śmie przeszkadzać w pracy malarzowi i tylko winą aktora jest, że pozwala widowni wtrącać się w to, co robi na scenie.

UROCZA ISTOTA: Czego potrzebuje aktor, aby tak było?

JA: Talentu i techniki. Edukacja aktora składa się z trzech części.

Pierwsza to nauka władania swym ciałem. Całym fizycznym aparatem. Każdym mięśnieniem i ścięgnem. Będąc reżyserem, wiem, że mogę wiele zdziałać z aktorem panującym nad swoim ciałem

(...) Druga część pracy aktora to rozwój intelektualny, umiejętność „rozczytania” tego, co kryje się pod słowem *kultura*. Tylko z aktorem, którego rozwój przebiega w ten sposób, można dyskutować o Szekspirze, Molierze, Calderonie, Goethem. Tylko wszechstronnie wykształcony aktor rozumie, o co chodzi tym i innym autorom w ich dziełach i czego te dzieła dokonały swą obecnością w światowym teatrze. Jest mi potrzebny aktor, który coś wie o światowej literaturze, który dostrzega różnicę np. pomiędzy niemieckim i francuskim romantyzmem. Potrzebuję aktora, który zna historię malarstwa, historię rzeźby, muzyki, który – choćby w zarysie – ma pojęcie o stylach panujących w każdym okresie historii, potrafi coś powiedzieć o artystycznych atrybutach tych malarzy, których uważa się za wielkich.

Potrzebuję aktora, który orientuje się w psychologii ruchu, ma pojęcie o psychoanalizie, sposobie wyrażania emocji, następnie uczuć. Aktora, który co nieco wie o anatomii ludzkiego ciała i pracach wielkich rzeźbiarzy. Cała ta wiedza jest aktorowi potrzebna, ponieważ wszystko, co wymienilem powyżej, aktor spotyka na scenie, bądź jako temat, bądź w sposób namacalny. Ten rodzaj intelektualnego treningu może ukształtować aktora zdolnego do grania wielu bardzo różniących się od siebie ról.

(...) Praca aktora to rozwijanie następujących umiejętności: pełne panowanie nad pię-

cioma zmysłami w różnych wyimaginowanych sytuacjach; trening pamięci emocjonalnej; trening wydobywania zdarzeń emocjonalnie inspirujących i prowokujących do penetrowania własnego "ja"; trening wyobraźni i wreszcie wizualizacja.

LEKCJA DRUGA PAMIĘĆ EMOCJONALNA

(Upłynął czas i któregoś dnia Uroczna Istota zjawila się u swojego mentora, także zmieniona).

UROCZA ISTOTA: Otrzymałam cztery dni temu rolę. Próbowałam ją i nie czuję się dobrze ani bezpiecznie w tym, co zrobiłam. Jeszcze trzy dni i zabiorą mi tę rolę. Mówią mi wiele przyjemnych rzeczy, ale ja wiem, że to, co robię nie jest dobre. I nikt nie jest w stanie mi pomóc. Dostaję uwagi: mów głośniej, staraj się poczuć, podejmij dialog, śmieć się, płacz, i tak dalej, ale ja wiem, że to nie wszystko. Coś pomijam. Co to jest? Gdzie mogę to znaleźć? Starałam się robić wszystko, o czym Pan mówił. Myślę, że umiem siebie kontrolować, kontrolować swoje ciało. Ćwiczyłam cały rok. Nie są dla mnie trudnością pozycje ciała.

JA: (...) musisz mi uwierzyć, że większa część pracy, jaką wykonałaś doskonaląc się, została dokonana przez ciebie nieświadomie lub, jeżeli wolisz, podświadomie. A teraz możemy przejść do twojej roli. Jaka scena jest w niej najważniejsza?

UROCZA ISTOTA: To scena, w której muszę powiedzieć mojej matce, że zamierzam opuścić jej dom. Jej dom jest biedny i brzydki, a ja opuszczam go dla miejsca, które jest piękne i pełne dostatku. To dom bogatej kobiety, która zainteresowała się moją osobą

i chce, żebym z nią zamieszkała. Oferuje mi to, co w życiu najpiękniejsze i najważniejsze: wykształcenie, podróże, przyjaciół, stroje, biżuterię, pozycję – po prostu wszystko. To wszystko przekracza moje najśmielsze marzenia i nie mogę oprzeć się pokusie. Ale kocham moją matkę i wiem, co oznacza dla niej moje odejście. Jestem pomiędzy pokusą osiągnięcia szczęścia i miłością do mojej matki. Nie podjęłam jeszcze decyzji, ale pragnienie bycia szczęśliwą jest ogromne.

JA: I co zamierzasz z tym zrobić? Co mówi twój reżyser?

UROCZA ISTOTA: Mówi, że powinnam grać szczęście, że odchodzę, i nieszczęście, ponieważ opuszczam matkę, którą kocham. Nie mogę grać tych dwóch rzeczy jednocześnie.

JA: Ale możesz być szczęśliwa i nieszczęśliwa jednocześnie. Czula dla matki, ponieważ ją kochasz i promieniejąca szczęściem, ponieważ od niej odchodzisz.

UROCZA ISTOTA: Właśnie o tym mówię. Nie mogę tych dwóch rzeczy czuć jednocześnie.

JA: Nikt nie jest w stanie tego zrobić. Nie możesz tak czyść, ale możesz tak być.

UROCZA ISTOTA: Bądź, nie czując tego. To niemożliwe.

JA: To możliwe przy pomocy podświadomej pamięci. Przy pomocy podświadomego pamiętania tego, co kiedyś przeżyłaś.

UROCZA ISTOTA: Nieświadoma pamięć uczuć. Chce Pan powiedzieć, że muszę podświadomie zapamiętywać swoje uczucia?

JA: Boże broń! (*Nie wolno pamiętać uczuć: to jeden z ważniejszych wniosków, wielokrotnie podkreślany przez innych dydaktyków amerykańskich wzorujących się na szkole rosyjskiej*).

Jesteśmy wyposażeni w specjalny rodzaj pamięci, która gromadzi przeżycia. Działa poza naszą świadomością, sama z siebie i dla siebie. To posiada każdy artysta. To coś, co czyni z naszych przeżyć najważniejszą rzecz w naszym życiu i – potem – w rzemiośle aktorskim. Problem w tym, jak uczynić z tej pamięci użytek.

UROCZA ISTOTA: Gdzie to jest? Jak do tego dotrzeć? Ktoś to wie?

JA: Jest trochę ludzi. Jednym z nich jest francuski psycholog Théodule-Armand Ribot.

Był pierwszym, który powiedział o tym ponad 20 lat temu. Nazwał ten rodzaj pamięci „pamięcią emocjonalną” albo „kodowaniem tego wszystkiego, co ma na nas wpływ” [przyp. tłum].

UROCZA ISTOTA: Jak to działa?

JA: To manifestacja życia w każdym jego wymiarze, i nasza wrażliwość, przy pomocy, której ją chłoniemy.

UROCZA ISTOTA: Na przykład?

JA: Oto przykład. W pewnym miasteczku żyła sobie para, będąca małżeństwem od dwudziestu pięciu lat. Pobrali się, kiedy byli bardzo młodzi. On oświadczył się jej pewnego pięknego wieczoru, kiedy razem spacerowali wzdłuż grządek ogórków. Byli zdenerwowani – jak to bywa z młodymi ludźmi w pewnych okolicznościach, a młodzi ludzie mają skłonności do poddawania się okolicznościom, w jakich się znajdują – i od czasu do czasu zatrzymywali się, zrywali ogórka i zjadali go.

Cieszyli się aromatem ogórków, ich smakiem i świeżością, a także ciepłem, jakie zostawiły na ich powierzchni promienie słońca. I w ten sposób między jednym a drugim kęsem ogórka podjęli – można by rzec – najszczęśliwszą decyzję w swoim życiu.

W miesiąc po wspomnianym spacerze pobrali się. Podczas ślubnego obiadu podano talerz świeżych ogórków. Nikt nie wiedział, dlaczego nowożeńcy, widząc go, wybuchnęli serdecznym śmiechem.

Po ślubie przyszły lata normalnego borykania się z życiem. Dzieci, trudności. Były awantury, złość. Był czas, kiedy nasza para nie odzywała się do siebie. Jedna rzecz powtarzała się stale. Zauważyła to ich młodsza córka. To był talerz ogórków. Wystarczyło, żeby pojawił się na stole, a wszelkie swary kończyły się i zapanowywał spokój. Jak za sprawą magii, para zapominała o kłótni. Stawali się wobec siebie czuli i rozumiejący się nawzajem. Przez długi czas córka myślała, że jest to szczególny rodzaj sympatii to tego warzywa, ale było inaczej. Pewnego razu matka opowiedziała jej historię zalotów wśród rządów ogórków. Po tej opowieści młodsza córka zaczęła zupełnie inaczej myśleć o talerzu pełnym ogórków. Ciekaw jestem, czy ty również?

UROCZA ISTOTA: (*Błyskotliwie*) Oczywiście. Okoliczności zewnętrzne przywróciły wewnętrzne uczucia.

JA: Nie nazywałbym tego uczuciami. Określiłbym to tak: okoliczności uczyniły z nich na chwilę istoty, jakimi byli wiele lat temu. Stali się nimi teraz, bez względu na czas, przyczyny i pragnienia. Najistotniejsze: stali się nimi *nieświadomie*.

UROCZA ISTOTA: Nie, nie *nieświadomie*. Wiedzieli przecież, jakie znaczenie mają dla nich ogórki.

JA: Po dwudziestu pięciu latach? Wątpię. To byli prości ludzie. Nie analizowali, nie szukali głęboko źródeł swoich odczuć. W sposób naturalny poddawali się uczuciom, kiedy te przychodziły. Okazało się, że uczucia z przeszłości były silniejsze niż te przeżywane teraz.

Jeżeli zaczynasz liczyć: jeden, dwa, trzy, itd., to kiedy nadchodzi: „cztery, pięć, sześć”, nie musisz już wkładać żadnego wysiłku w liczenie. Cała rzecz w tym, żeby zacząć – zrobić początek, potem reszta dzieje się niejako sama.

UROCZA ISTOTA: Czy myśli Pan, że posiadam...

JA: Bez wątpienia.

UROCZA ISTOTA: Chciałam zapytać czy sądzi Pan, że posiadam ten rodzaj pamięci.

JA: Całe pokłady takiej pamięci – musi tylko zostać przebudzona. Czeką na sygnał od ciebie. Kiedy ją pobudzisz do życia, będziesz ją mogła kontrolować, używać wtedy, kiedy będzie ci potrzebna. Po prostu, używanie pamięci stanie się częścią twego rzemiosła aktorskiego. Słowo rzemiosło wolę od słowa „sztuka”, którego ty tak lubisz używać. Oto sekret twojego p r z e z y c i a.

UROCZA ISTOTA: Ale nie przeżycia scenicznego.

JA: Pośrednio tak. Ponieważ, jeżeli masz coś do powiedzenia [jeżeli coś w sobie nagromadziłaś i potrafisz to przywołać – przyp. tłum.] przeżycie [na scenie- przyp. tłum.] przychodzi sto razy szybciej niż wtedy, kiedy nie masz nic do powiedzenia.

To o wiele pewniejsza metoda, niż kiedy wszystko, w co wkładasz wysiłek, to p r ó b a przeżycia.

Spróbuj „przeżyć coś”, spróbuj „mówić głośniej”, „coś poczuć”, „dotknąć istoty problemu”, „trzymać tempo”, to są uwagi dobre dla dzieci, a nie dla rzemieślników aktorstwa.

UROCZA ISTOTA: Ale te problemy istnieją. Jak pan nimi włada?

JA: To po prostu ja: moje wnętrze, moja dusza, moja energia, całe moje jestestwo, a więc to, co „zebrałem po drodze” i odłożyłem w moim magazynie. Ty też jesteś posiadaczem tego wszystkiego i to ty tym dysponujesz. Powiedz, pracujesz nad rolą, a czy kiedyś przeżyłaś w życiu sytuację, która wyzwoliła w tobie „podwójność” odczuć, tak jak dzieje się to w tej twojej roli, w której musisz być smutna i szczęśliwa jednocześnie?

UROCZA ISTOTA: Tak, wiele razy, ale nie wiem, jak to przywołać. Nie pamiętam, gdzie wtedy byłam i co robiłam, kiedy odczuwałam tę „dwoistość” uczuć.

JA: Nieważne „gdzie” i „co”. Najważniejsze to cofnąć się do tego, c z y m byłaś [do osoby, którą byłaś wtedy – przyp. tłum.], a więc musisz wydać rozkaz swojemu ego, pójść tam, gdzie chcesz pójść, i zostać tam, gdzie dotarłaś. Podaj mi przykład zdarzenia, któremu towarzyszyła wspomniana „dwoistość” uczuć.

UROCZA ISTOTA: Wyjeżdżałam za granicę. To było w zeszłym roku. Robiłam to po raz pierwszy w życiu. Mój brat nie mógł ze mną jechać. Odprowadzał mnie. Byłam szczęśliwa i jednocześnie smutna – z jego powodu [też chciał wyjechać – przyp. tłum.]. Ale nie pamiętam, jak się wtedy zachowywałam, [jakie było moje działanie w tym momencie – przyp. tłum.].

JA: W porządku. Powiedz o wszystkim, co się wydarzyło. Zaczniij od momentu, kiedy wyszłaś z domu. Nie pomijaj żadnego detalu. Opisz taksówkarza, wszystkie swoje niepokoję, to, czym byłaś naprawdę przejęta. Postaraj się przypomnieć sobie, jaka była pogoda, kolor nieba, zapach portu, twarze pasażerów, głosy pracowników portowych i marynarzy. Daj mi porządny dziennikarski opis wszystkich szczegółów i zapomnij o sobie. Proszę, żeby nie była to chłodna relacja. Zrób to otwarcie i nadaj opisowi jakość tego, co przeżyłaś w tamtej chwili. Zaczniij od tego, jak byłaś ubrana i potem opisz jak ubrany był twój brat. Zaczynaj!

(UROCZA ISTOTA zaczęła swoje opowiadanie. Jej trening koncentracji dawał rezultaty. Potrafiła „wejść” w to, o czym mówiła. Mogła z powodzeniem udzielić lekcji detektywom. Dokładna, analizująca każdy szczegół, żadnych emocji, jednocześnie energiczna. Żadnego pominiętego detalu, żadnego zbędnego słowa – wyłącznie „nagie fakty”).

Początek opowiadania brzmiał wręcz mechanicznie. Było to jak relacja perfekcyjnej mówiącej maszyny. Potem jednak, kiedy doszła do momentu, w którym policjant zatrzymał taksówkę i odczytał przepisy kierowcy, w jej oczach pojawił się sygnał emocji, wykrzyknęła „Proszę pana, spóźnimy się!”. Zaczynała b y ć, zaczynała „działać” [grać – przyp. tłum.]. To „działanie” nie przyszło łatwo. Siedem razy wracała do opisu faktów, tylko faktów. Za każdym razem fakty stawały się coraz mniej ważne. Kiedy w swym opowiadaniu doszła do momentu, gdy wbiegła i w ostatniej chwili wskoczyła na pomost parowca, jej twarz i oczy jaśniały. Jej ciało drgnęło bezwiednie, oddając moment skoku. Nagle obróciła twarz w kierunku molo, gdzie stał jej brat. Zobaczyłem, jak łzy napływają jej do oczu. Ukryła je i krzyknęła „Bywaj!

O wszystkim ci opowiem. Uściskaj wszystkich! Nienawidzę opuszczać Nowego Jorku! Chcę wrócić! Ale tam, gdzie jadę, będzie pięknie!”)

JA: Stop. Teraz wróćmy do tekstu twojej roli. Nie trać tego, co osiągnęłaś, opowiadając o swej podróży. Zamiast tekstu własnego, użyj tego, który jest częścią twojej roli. Powiedz go teraz, tak jak stoisz. Mów go do swego brata. Jesteś tym, kim masz być w roli.

UROCZA ISTOTA: Ale w roli mówię ten tekst do mojej matki.

JA: Czy to twoja prawdziwa matka?

UROCZA ISTOTA: Nie.

JA: Więc, co to za różnica? Teatr istnieje, pokazując rzeczy, które faktycznie nie istnieją. Czy kochając na scenie, kochasz naprawdę? Zastanów się. Tak naprawdę stwarzasz substytuty tego, co istnieje w życiu. Twoja kreacja musi być prawdziwa, ale to tylko rzeczywistość, która powinna istnieć w momencie, kiedy grasz rolę. Twoje doświadczenie „dwoistości” uczuć, którego zaznałaś w życiu to fortunny przypadek. Teraz, dzięki twojej woli i znajomości warsztatu, możesz to wszystko uporządkować i odtworzyć w sobie. Wszystko jest w twoich rękach. Użyj tego materiału, jeżeli tylko zmysł aktorski podpowiada ci, że materiał przystaje do tego, co masz w roli, i pomoże ci stworzyć „życie” na scenie. Pamiętaj: naśladować to błąd, stwarzać coś na scenie, to prawidłowy proces.

UROCZA ISTOTA: Ale mam problem. Podczas kiedy Pan mówił, a ja słuchałam, straciłam to, co – jak mi się wydaje – pozwoliłoby mi

przeżyć proces odtworzenia tego, co przeżyłam. Czy muszę zacząć moje opowiadanie od początku? Czy jeszcze raz muszę wrócić do stanu „dwoistości”?

JA: A w jaki sposób uczysz się dźwięku, żeby móc go zapamiętać? Jak uczysz się, gdzie są mięśnie, które chcesz uruchomić? Jak uczysz się gamy kolorów, których chcesz użyć do malowania? Poprzez nieustanne, perfekcyjne powtarzanie. Droga do celu jest różna, dla ciebie może to być trud, dla kogoś innego łatwe zadanie. Ktoś zapamiętuje dźwięk, słysząc go tylko raz. Ktoś drugi musi usłyszeć go wiele razy. Toskanini zapamiętywał partyturę po jednorazowym jej przeczytaniu.

Podalem ci przykład [wzbudzania przeżycia, przyp. tłum], a ty próbuj! Wokół siebie i w sobie znajdziesz setki sposobności. Pracuj i ucz się, jak przywoływać coś, co wydaje się stracone. Ucz się przywoływać, ale rób to prawdziwie. Z tego, co przywołasz, rób dobry użytek. Początkowo będzie to wymagało sporo czasu, umiejętności i wysiłku. To delikatny proces. Będziesz znajdowała kierunek i gubiła go. Nie zniechęcaj się. Pamiętaj o tym, co jest fundamentalne w pracy aktora i czego aktor pragnie świadomie, a do czego precyzyjnie zmierza – osiąść umiejętność „bycia”.

UROCZA ISTOTA: A w tym konkretnym przypadku, co by Pan sugerował? Co powinnam zacząć robić, aby przywrócić to, co wydaje mi się, że „już złapałam”, a jednak znów „zgubiłam”.

JA: Po pierwsze, musisz pracować nad tym sama. Coś ci zademonstrowałem. Pokazałem drogę, ale prawdziwą pracę musisz wykonać w samotności, będąc w środku, z samą sobą. Wiesz, jak to teraz zrobić – przez koncen-

trację. Przemysł proces, który pozwoli ci się zbliżyć do momentu dla ciebie najistotniejszego – dwoistości tego, co czujesz w danej chwili swojej roli. Zorientujesz się, kiedy to nastąpi. Będziesz czuła podniecenie tą chwilą i satysfakcję z dotarcie do niej.

Musisz wiedzieć, że praktycznie każdy dobry aktor dociera do przeżycia podświadamie, kiedy dobrze gra i jest z tego zadowolony. Stopniowo „dotarcie” zabiera mu coraz mniej i mniej czasu. To tak, jak przy próbie odtworzenia dźwięku. Na koniec błysk – już wiesz, już to masz. Będziesz stopniowo eliminowała detale. Będziesz próbowała nazwać całość, narastającą w środku ciebie, będziesz próbowała nadać jej cel, aż w trakcie treningu jedna wskazówka, pół-słowo, aluzja, sprawią, że zaczniesz być, w sposób, jaki pragnęłaś to zagrać. Wróć do słów autora, i jeżeli twój wybór [przykładu z życia – przyp. tłum] był dobry, zawsze będą one brzmiały świeżo, zawsze będą to żywe słowa. Nie potrzebujesz ich grać. Jeżeli będziesz pamiętać o ich sensie, możesz delikatnie je formować, wtedy przyjdą w sposób naturalny. To, czego naprawdę potrzebujesz, to perfekcyjnie dopracowanej techniki ciała, aby mogło ono przekazać to, do czego zmusza cię twoja rola.

UROCZA ISTOTA: Przypuśćmy jednak, że w swych życiowych przeżyciach nie znajduję tego, co pomogłoby mi w oddaniu przeżyć postaci, którą gram. Co wtedy?

JA: To niemożliwe. Jeżeli jesteś wrażliwą i normalną istotą, całe życie stoi przed tobą otworem, a ty poznajesz je. Musisz więc gromadzić jakiś bagaż. Przecież poeci i pisarze to ludzkie istoty, jak ty. Jeżeli oni czerpią z własnych, życiowych przeżyć, dlaczego ty nie możesz? Ale ty musisz jeszcze używać swojej wyobraźni (...).

UROCZA ISTOTA: No dobrze! Przypuśćmy, że muszę zagrać mordercę. Nigdy nikogo nie zamordowałam. Gdzie mam szukać?

JA: Dlaczego aktorzy zawsze pytają mnie o granie mordercy? Im są młodszy, tym chętniej graliby morderców. Dobrze więc. Nigdy nikogo nie zamordowałaś. A byłaś kiedykolwiek na obozie w lesie?

UROCZA ISTOTA: Tak.

JA: Siedziałaś wśród drzew nad brzegiem jeziora po zachodzie słońca?

UROCZA ISTOTA: Tak.

JA: Czy latały wokół ciebie komary?

UROCZA ISTOTA: Tak. To było w New Jersey.

JA: Czy doprowadzały cię do wściekłości? Czy śledziłaś lot jednego z nich, nasłuchiwałaś jego brzęczenia, czułaś nienawiść, aż do momentu, kiedy bestia siadała na twoim ramieniu? Czy wtedy nie uderzałaś się w ramię, z całym okrucieństwem wobec komara, i nie bacząc, że zadajesz sobie ból? Czy nie pragnęłaś wtedy tylko jednego?

UROCZA ISTOTA: Zabić bestię!

JA: I to jest to. Dobry, wrażliwy aktor nie potrzebuje niczego więcej do zagrania ostatniej sceny pomiędzy Otellem i Desdemoną. Wystarczy, że doda do tego przekonanie i wyobraźnię.

Gordon Craig jest w posiadaniu pewnej książki – zbioru. To urocza książka, fantastyczna. Z niezwykle, wspaniałymi przykładami – dziwnymi i nieznanymi. Nie wiadomo, co to jest, ale daje ci (książka) powód do myślenia, sens przedzierania się,

powolnego przesuwania się i walki (albo jest świadectwem przedzierania się przez coś, walki z nudą, sztafą, wolnego parcia do przodu i stoczonych batalii). Jest tylko książka, w której każdy może coś znaleźć, po prostu zwykłymi zapiskami, ciągle poszerzanymi. Artysta potrafi znaleźć dla siebie źródło wszędzie. W naturze nie jest tak, że jej jedna setna stale trzymana jest dla ciebie. Idź i szukaj swojej, tej, której potrzebujesz. Ed Wynn, jeden z najbardziej czarujących aktorów w grotesce. Widziałas, jak zaczyna swój numer z jedzeniem grejpfruta? Stawia szybę z wycieraczkami, kiedy zaczyna jeść. Nie mogłaś widzieć, jak obserwował błoto i wodę w czasie prowadzenia samochodu. Samochodu chronionego prawdziwą szybą, za którą czuł się bezpiecznie i mógł przyglądać się błotowi rozbryzgującemu się na boki samochodu. Potem w czasie lunchu – być może – sok z grejpfruta wpadł mu do oka. Połączył te dwa zdarzenia, rezultat: urocza, pełna wdzięku etiuda na scenie.

UROCZA ISTOTA: Nie sądzę, żeby on sam myślał o tym w ten sposób.

JA: Oczywiście, że nie. Cały proces, który opisałem, Wynn przeszedł nieświadomie. Jak zamierzasz poszerzać swoje rzemiosło, jeżeli nie będziesz analizować tego, co już się dokonało, zostało osiągnięte. Potem zapominasz o wszystkim i „idziesz” po to, co ty chcesz osiągnąć.

UROCZA ISTOTA: Co Pan robi, jeżeli natrafia Pan na takie momenty w roli, do których nie może Pan znaleźć materiału „z życia”, tego – jak pan to nazywa – b y ć?

JA: Musisz znaleźć taki materiał dla każdego momentu w twojej roli. Ale musisz być ostrożna. Nie przesadz. Nie szukaj „b y ć”

tam, gdzie powinnaś szukać, „d z i a ł a j”. Nie zapominaj, że jeżeli chcesz być aktorką całym sercem i duszą, jeżeli chcesz na scenie „zapomnieć siebie”, jeżeli twoja technika jest taka, jak powinna być, to wielu rzeczy nie musisz analizować, tylko grać to, co zostało zapisane. Jesteś jak raz puszczony w ruch dziecięcy bąk (jak uderzony dźwięk, który wibruje dalej). Trudne miejsca w sztuce, o czym powinnaś pamiętać na scenie, to te, kiedy powinnaś [grając – przyp. tłum.] *o c z e k i w a ć , c z a t o w a ć n a m o m e n t* [a nie toczyć walkę o każdą chwilę roli, przyp. tłum].

Każda sztuka ma w sobie wpisany jeden, góra kilka momentów, nazwijmy je momentami „największego napięcia”. Publiczność, płacąc za bilety, nie płaci za całe dwie godziny spektaklu, ale za najlepsze dziesięć sekund. Dziesięć sekund największej radości lub grozy. Twoja cała siła i perfekcja musi być skierowana na te dziesięć sekund.

UROCZA ISTOTA: Dziękuję, mam takie sekundy w mojej roli. Teraz wiem, co jest niedobre – to trzy miejsca, których nie „wyciągnęłam”, nie wydobyłam z całości. Dlatego to, co robię, jest monotonne. Muszę poszukać Pana *b y ć*, właśnie w tych miejscach. Jest pan pewien, że kiedy to zrobię, zaistnieją we właściwy sposób?

JA: To, czego jestem pewien, to, że wkrótce pojawisz się u mnie z innym problemem.

UROCZA ISTOTA: Zwariowałam, że nie przyszedł do Pana od razu.

JA: Nieprawda. Żeby stworzyć solidne podłoże dla techniki, potrzeba było co najmniej roku. Uzyskałaś wystarczająco dużo, aby być teraz aktorką. A więc, nic straconego. Gdybym rok temu powiedział ci o tym wszystkim,

o czym mówię teraz, nie zrozumiałabyś tego i nigdy nie przyszedłabyś do mnie. Teraz jesteś i coś mi mówi, że twoja następna wizyta nastąpi już niedługo. Myślę, że nawet wiem, kiedy. Przyjdiesz, kiedy dostaniesz rolę, w której nie będziesz mogła być tylko sobą. Będziesz musiała się w niej trochę zmienić. Kiedy nie będzie to po prostu rola „wygodna” dla ciebie, a ty z „wygodnej” aktorki będziesz musiała stać się aktorką odważną, śmiało proponującą.

UROCZA ISTOTA: Czy mogę przyjść jutro?

JA: Nie, dopóki nie zrobisz swojej roli. Mam nadzieję, że zagrasz ją dobrze. Mam też nadzieję, że nie otrzymasz bardzo dobrych recenzji. Nic tak nie robi źle młodemu artyście, jak pochlebne uwagi. Kiedy tak się dzieje, zanim jeszcze się coś wydarzy, artysta staje się leniwy, spóźnia się na próby.

UROCZA ISTOTA: To przypomina mnie.

JA: Wiem, i dlatego o tym mówię. A teraz idź i próbuj. Rób to z radością i zapałem, jak zawsze. Masz wspaniały materiał do pracy. Od czasu do czasu pamiętaj o historii z ogórkami. Dostrzegaj wszystko wokół siebie. Obserwuj siebie, ale rób to radośnie, z poczuciem humoru. Zbieraj i chroń w swojej duszy całe bogactwo życia, obfitość jego detali, szczegółów. Trzymaj pamięć o nich w pogotowiu. Nigdy nie wiadomo, kiedy będziesz tego wszystkiego potrzebowała. Wszystko, co zgromadzisz, będzie twoim jedynym przyjacielem i nauczycielem w rzemiośle aktora. To będą twoje pędzle i kolory. To one przyniosą ci zwycięstwo. To, co zgromadzisz, będzie twoje i tylko twoje. To będą twoje własne rekwizyty. Nie będą imitacją narzędzi Dadzą ci przeżycie, precyzję, siłę i umiejętność ekonomicznego nią władania.

UROCZA ISTOTA: Dziękuję.

JA: Następnym razem, kiedy zjawisz się u mnie, przynieś mi przynajmniej sto przykładów momentów, które pozwolą ci osiągnąć to: b y ć. Rejestr, który będziesz mogła wykorzystać, do czego będziesz chciała i kiedy będziesz chciała.

UROCZA ISTOTA: Niech się Pan nie obawia. Następnym razem będę miała własną historię o... ogórkach.

(Wyszła, mocna, pełna wewnętrznego wigoru i piękna. Zostałem sam z moim cygarem.)

JA: Ciekaw jestem, kto to powiedział: Przedmiotem nauki nie jest wiedzieć, ale żyć (nauka nie oznacza –wiedzieć, oznacza –żyć).

tłumaczył Zdzisław Sośnierz



Projekt badawczy nr DzSt/PB/2009/2

„Problemy dotyczące głosu mówionego. Emisja jako podstawowe narzędzie pracy. Techniki i ćwiczenia stosowane w trenowaniu głosu w ujęciu medycznym, akustycznym i fonetycznym”

MONIKA JAKOWCZUK

Fizjologia mowy

Jako nauczycielka *wymowy* od lat poszukuję metod, które mogą być pomocne w rozwiązywaniu problemów artykulacyjnych, z jakimi spotykam się w pracy pedagogicznej na co dzień. Nieustannie zadaję sobie pytania, co robić, by przy jak najmniejszym wysiłku kształcony głos był dźwięczny, nośny, a przede wszystkim fizjologiczny. Od lutego do czerwca 2010 roku uczestniczyłam w kursie emisji głosu na Wydziale Wokalnym Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Chciałabym podzielić się swoimi wrażeniami i doświadczeniami wyniesionymi z tego kursu.

Zadaniem nadrzędnym kursu było oprowadzanie techniki prawidłowego tworzenia głosu oraz wykształcenie umiejętności dostosowania głosu do prozodii.

Foniatry oraz terapeuci głosu i mowy, korzystając z własnego doświadczenia, podpatrując efekty pedagogiki wokalnej i aktorskiej, próbują zebrać te najbardziej skuteczne ćwiczenia w metodę leczniczą. Jedną z częściej polecanych metod emisji głosu i rehabilitacji różnych postaci dysfonii jest Metoda Akcentów. Została ona opracowana przez Svena Smith'a do przywracania fizjolo-

gicznych czynności głosotwórczych i terapii zaburzeń głosu w mowie.

Zgodnie z zaleceniami twórców metody *Metoda Akcentów* oparta jest na trzech podstawowych zasadach:

- oddychaniu torem brzuszno-przeponowym,
- fonacji rytmicznie akcentowanych głosek, a później artykulacji,
- ruchów ciała i ramion.

Początkowe etapy terapii są wspólne zarówno dla pacjentów mających problemy z tworzeniem głosu w mowie, jak i dla śpiewaków. Dalsze etapy opierają się na tych samych założeniach, natomiast na innym materiale ćwiczeniowym. Mówca ćwiczy na naturalnej, wygodnej dla niego wysokości mowy, śpiewak, dodatkowo, każde zadanie głosowe wykonuje na różnych wysokościach. Końcowe etapy terapii są już wyraźnie rozgraniczone i opierają się o inne schematy ćwiczeń. Przed przystąpieniem do praktycznych ćwiczeń, zapoznaliśmy się z ogólną charakterystyką budowy i funkcji narządu głosowego w celu podjęcia świadomych działań w kierunku doskonalenia i utrzymania pełnej wydolności aparatu głosotwórczego.



Głos jest podstawowym narzędziem pracy aktora i musi sprostać wygórowanym często zadaniom, dlatego tak ważne jest uświadczenie i zrozumienie zasad funkcjonowania narządu głosu. Nauka emisji głosu przysparza do dziś wiele bardzo różnych problemów. Proces pedagogiczny jest złożony i wymaga indywidualnego podejścia do studenta.

Powstawanie głosu jest bardzo złożonym procesem fizjologicznym i jest ściśle związane z oddychaniem i zjawiskiem rezonansu. Głos powstaje w krtani, podczas drgania fałdów głosowych w fazie wydechowej.

Narząd głosu to kompleks elementów biorących udział w tworzeniu i kształtowaniu głosu. Składa się z części centralnej i obwodowej. Część obwodowa tworzy jedną całość z analizatorem ośrodkowym centralnego układu nerwowego, dzięki połączeniom nerwowym. Analizator korowy głosu umiejscowiony jest w korze mózgowej płatów czołowych. Ośrodki dla nerwów zaopatrujących krtani umiejscowione są w rdzeniu przedłużonym, a ośrodek oddechowy krtani w pierwszym i trzecim zakręcie czołowym. Ośrodki korowe głosu związane są (dzięki połączeniom nerwowym) z ośrodkami czuciowymi i ruchowymi mowy oraz ośrodkami słuchu i oddychania. Wzorce pamięciowe dźwięku powstają w korze mózgowej i są przekazywane położonym w pniu mózgu i rdzeniu kręgowym jądom ruchomym, z których wysyłane są złożone informacje, koordynujące pracę krtani, mięśni klatki piersiowej i brzucha, oraz narządów artykulacyjnych.

Dzięki temu wytwarza się ściśle współdziałanie głosu, słuchu, mowy i oddychania. Emisja głosu to nic innego, jak zespolona czynność oddychania, fonacji i artykulacji, w połączeniu ze zjawiskami rezonansu w komorach rezonacyjnych klatki piersiowej, krtani i nasady. Rozróżniamy emisję głosu mówionego i śpiewanego. Pomiędzy głosem mówionym

a głosem śpiewanym istnieją wprawdzie różnice, lecz są one raczej ilościowe, a nie jakościowe. Zasady emisji głosu mówionego pod wieloma względami zbliżone są do zasad emisji wokalne. Aby emisja była prawidłowa, musi nastąpić prawidłowe powiązanie oddychania z czynnością strun głosowych. Oddychanie jest bardzo ważną czynnością organizmu żywego. Odróżnia się dwa typy oddychania: statyczne i dynamiczne. W oddychaniu statycznym obie fazy (wdechu i wydechu) są pod względem czasu trwania jednakowe. W czasie oddychania dynamicznego wdech jest szybki i krótki, natomiast faza wydechu długa. Mechanizm korelacji pomiędzy oddychaniem a narządem głosowym jest złożony i wymaga określonego czasu na udoskonalenie. Podparcie oddechu jest czynnością, w której zaangażowane są mięśnie funkcjonalnie antagonistyczne (wdechowe i wydechowe). Nauka prawidłowego podparcia oddechowego opiera się na zasadach odruchów warunkowych. Prawidłowe podparcie daje poczucie stałego napięcia oraz pewność emisji, a tym samym stwarza podstawę pełnowartościowego głosu i pobudza narząd głosotwórczy do najmniejszego wysiłku. Czynność mięśni oddechowych spełnia wiele grup mięśniowych (błędnie uważa się, że tylko przepona). Są to mięśnie brzucha, klatki piersiowej, grzbietu i szyi. Głównymi mięśniami oddechowymi (prócz przepony) są mięśnie głębokiej warstwy mięśniowej klatki piersiowej. W głębszej warstwie mięśni klatki piersiowej znajdują się: mięśnie międzyżebrowe zewnętrzne, mięśnie międzyżebrowe najgłębsze, mięśnie podżebrowe i mięsień poprzeczny klatki piersiowej. Nie mówimy ani nie oddychamy przeponą. Przepona jest mięśniem wdechowym. Ten cienki mięsień oddziela jamę brzuszną od klatki piersiowej. Ma kształt kopuły zwróconej wypukłością ku górze. Brzegi przepony są przyłączone do

brzegów otworu dolnego klatki piersiowej. Zależnie od przyczepów odróżniamy w przeponie część lędźwiową, żebrową i mostkową. Na jej ruchy nie mamy bezpośrednio żadnego wpływu. Mimo to jednak, jesteśmy w stanie zwiększać udział przepony w procesie oddychania. Jest ona również elementem tłoczni brzusznej. Mięśnie brzucha stanowią silną, elastyczną ścianę. Dzięki mięśniowym składnikom ściana ta może się kurczyć, względnie rozciągać. Ma to zasadnicze znaczenie dla oddychania. Kurcząc się, mięśnie brzuszne uciskają zawartość jamy brzusznej i przy rozkurzonej przeponie, tłocząc trzewia ku górze, unoszą ją. Przepona uwypukla się do klatki piersiowej, zmniejsza jej objętość i w ten sposób mięśnie brzucha powodują wdech. Przy rozkurczu mięśni brzucha kurcząc się przepona wypiera trzewia jamy brzusznej ku dołowi i powoduje wydech.

W zależności od przewagi ruchów grup mięśniowych (tłoczni brzusznej czy klatki piersiowej) rozróżnia się trzy typy oddychania: brzuszny, piersiowy i mieszany. Fizjologicznym typem oddychania jest typ mieszany. Do mięśni mających znaczenie jako mięśnie oddechowe należą także mięśnie grzbietu i szyi. Wpływają one na ustawienie i ruchy żeber, a tym samym spełniają rolę mięśni oddechowych. Poza ustawieniem właściwego oddychania, usprawnianie techniki emisji głosu wymaga również wyrabiania „miękkiego” nastawienia głosowego oraz uczynniania rezonatorów nasady. Pozwala to na ustalenie tzw. optymalnej wysokości głosu, czyli takiej jego częstotliwości, która jest najlepiej dostosowana do rezonatorów podgłośniowych. Głos staje się wtedy bogaty rezonacyjnie przy minimalnym wysiłku. Przeciwdziałanie hyperkinezie w obrębie krtani wymaga zastosowania częstokroć ćwiczeń relaksacyjnych. Wpływają one na usunięcie nadmiernego napięcia mięśni szyi i karku. Dotyczą

one także mięśni zewnętrznych krtani, które zazwyczaj, na skutek nie zrównoważonego napięcia różnych grup, podciągają nadmiernie krtani ku górze. Jest to niezwykle ważne w procesie kształcenia głosu. Zanim więc przystąpię w swej pracy pedagogicznej do ćwiczeń dykcyjnych, najpierw uczę studentów opanowania i zastosowania relaksacji. Ma to na celu wyrobienie wrażliwości studenta na różnice w stopniu napięcia i rozluźnienia mięśni szyi, karku, klatki piersiowej i brzucha, co jest niezbędne przy fizjologii mowy i śpiewu. Następnie uczę prawidłowego oddychania, które stanowi fundament w procesie kształtowania mowy scenicznej. Opanowanie tej techniki jest trudne i czasami ten proces trwa wiele lat, ale bez świadomości fizjologii oddychania nie możemy przejść do ćwiczeń artykulacyjnych. Uświadomienie sobie tych mechanizmów jest niezwykle istotne, aby nie dopuszczać do napięć mięśniowych w okolicy krtani, by zapobiec zaburzeniom układu głosotwórczego.

Objawy zaburzeń głosu mogą wynikać zarówno ze zmian chorobowych krtani i zmian pozakrtaniowych o podłożu patologicznym, jak i ze zmian czynnościowych. U osób używających zawodowo głosu pierwszym sygnałem rozpoczynających się zaburzeń czynnościowych jest chrypka, mimo niezmienionej krtani. Jeżeli obciążenia głosowe będą trwały nadal, mogą wystąpić wtórne zmiany organiczne – guzki głosowe, owrzodzenia kontaktowe, polipy, zmiany obrzękowo-zapalne oraz przewlekłe nieżyty krtani. Chroniczne przeciążenia głosu w początkowej fazie są kompensowane przez centralny układ nerwowy na drodze wzmożonego napięcia mięśni krtani. Z biegiem czasu mechanizm kompensujący wyczerpuje się i dochodzi do zmian o charakterze nieodwracalnym. Dlatego zwracam się z gorącą prośbą i apelem do Pedagogów o szczególną dbałość i ochronę

narządu głosu w procesie kształcenia, gdyż ten delikatny narząd stanowi podstawowe narzędzie naszej pracy.

W ramach kursu prowadzone były również zajęcia z jogi oraz metody Feldenkraisa, jako formy samopoznania oraz rozwoju potencjału poprzez ruch. Według Jacka Paszkowskiego, certyfikowanego nauczyciela Metody Feldenkraisa:

„Każda lekcja stwarza nowe wyzwanie ruchowe. Wykonując taką lekcję, uczymy się jak sprostać takim wyzwaniom. Kolejne, specyficzne sekwencje ruchowe pozwalają rozwinąć nasz potencjał ruchowy i wzbogacić nasz repertuar ruchowy. Praca nad ciałem zwiększa świadomość siebie (m.in. świadomość ciała, ruchu, przestrzeni), wraz ze zwiększonym repertuarem ruchowym wzbogaca naszą ekspresję. Między innymi, mowa o ekspresji ruchowej i wokalne, jako że głos jest również funkcją ruchową, zależną od napięcia mięśni oddechowych, klatki piersiowej i kręgosłupa”.

Coraz więcej aktorów, tancerzy, muzyków, sportowców, odkrywa tę metodę jako sposób na poprawę swojej sprawności i doskonalenie swojego warsztatu pracy. Natomiast zajęcia z jogi, prowadzone przez Sylwię Baczyńską, pozwoliły nam zwiększać siłę i wydajność mięśni, ścięgien, wymagając skupienia na oddechu, co wpływało korzystnie na pracę narządu fonacyjnego i oddechowego oraz artykulacyjnego. Joga jest systemem ćwiczeń opartym na pracy z ciałem i – poprzez ciało – z umysłem (nauka koncentracji, medytacja w ruchu). Może praktykować ją każdy – bez względu na wiek, kondycję czy wyznanie. Wysiłek fizyczny w trakcie wykonywanych pozycji wpływa na lepszą pracę organów wewnętrznych, reguluje gospodarkę hormonalną gruczołów wydzielania wewnętrznego, przywraca witalność i dobrą kondycję. Regu-

larna praktyka jogi z czasem pozytywnie wpływa na zdrowie: koryguje wady postawy, wzmacnia układ mięśniowy, reguluje trawienie, wspomaga krążenie. Polepsza się koncentracja i umiejętność opanowania emocji w sytuacjach stresowych.

Chciałabym, aby zajęcia z jogi odbywały się w naszej Uczelni regularnie. Nie powinniśmy ulegać złudnym kontrowersjom z powodu pochodzenie jogi z innego kręgu kulturowego i religijnego. Warto pamiętać, że proces kształtowania się jogi do stanu znanego nam dzisiaj tworzyło społeczeństwo Indii i Dalekiego Wschodu w oparciu o najstarszą medycynę świata, naturalną medycynę Azji, a społeczeństwa Zachodu, w czasach nam współczesnych, czerpią z niej pełnymi garściami, nie tylko gdy chodzi o techniki pracy z ciałem, ale też duchowe zdobycze tego kręgu cywilizacyjnego. Kontakt z jogą uświadomił mi, że umysł, emocje, stanowią nierozdzielalną całość i wzajemnie na siebie wpływają, a pełny i świadomy oddech dostarcza organizmowi niezbędnej energii, prowadzi do koncentracji i kontaktu z własnym ciałem i najgłębszymi pokładami psychiki.

Mam nadzieję, że moje doświadczenie wyniesione z tego kursu docelowo przysłuży się studentom w praktycznej umiejętności operowania głosem i przyniesie efekt w postaci wydajniejszej pracy twórczej na scenie, co przecież stanowi warunek sukcesu zawodowego, a zatem, życiowej samorealizacji w tym, jakże złożonym zawodzie, aktora.

JANUSZ SKUBACZKOWSKI

Projekt badawczy DzSt/PB/2009/4

„Joga Iyengara oraz metoda pracy z głosem
Olgi Sz wajgier jako techniki wspomagające
warsztat aktora-tancerza”

Nadrzędnym celem jogi jest uspokojenie umysłu, uwolnienie od chaotycznych myśli i utrapień. To uczucie spokoju przynosi praktyka asan (pozycji jogi) oraz pranajam (kontrolowanego oddechu). Joga w delikatny sposób ożywia i pobudza ciało. Ważne, iż droga do oddechu i umysłu zaczyna się od pracy z ciałem. To tu pojawiają się na początku największe ograniczenia i tu jest najwięcej do zrobienia.

Praktyka asan oczyszcza ciało poprzez zwiększony przepływ utlenionej krwi do mięśni, tkanek, usuwa toksyny i schorzenia będące konsekwencją nieregularnego trybu życia, niezdrowych nałogów, złej postawy ciała. Regularne wykonywanie: wyciągnięć, skrętów, skłonów, wygięć, pozycji odwróconych, czyli podstawowych grup asan – przywraca ciału siłę i wytrzymałość. Asany, wspólnie z pranajamą, korygują bałagan panujący na poziomie fizycznym, fizjologicznym i psychicznym. To uporządkowanie ma pozytywny wpływ na stres i występujące schorzenia.

Ciało i umysł są w nieustannej interakcji. Nauka jogi nie definiuje, gdzie kończy się ciało a zaczyna umysł, ale podchodzi do obu jak do jednej, zintegrowanej całości.

Wir codziennego życia powoduje napięcia w ciele i umyśle. To kreuje lęki, depresje, niepokoje, złość. Asany, pomimo iż wydają się dotyczyć tylko ciała, tak naprawdę wpływają na chemiczną równowagę mózgu i w ten sposób harmonizują stan umysłu. Pozycje odwrócone, poprzez aktywowanie gruczołów dokrewnych i ukrwienie ważnych narządów ciała powodują, że mózg jest równocześnie w stanie rozluźnienia i gotowości.

Zdrowie to nie tylko brak choroby. Aby być zdrowym, stawy, tkanki, mięśnie, nerwy, gruczoły, wszystkie systemy organów w ciele muszą być w stanie pełnej harmonii i dynamicznej równowagi. Wiąże się to z nieskrępowanym przepływem energii życiowej w ciele – ten ciągły ruch w naszym organizmie możemy świadomie kontrolować poprzez ukierunkowaną pracę w pozycjach i konkretne sposoby oddychania. Tu pojawia się zagadnienie odpowiedniej techniki wykonywania asan. Ta część ścieżki jogi – ASANY – została perfekcyjnie opracowana przez jednego z największych nauczycieli jogi B.K.S. Iyengara.

Jogę Iyengara cechuje niebywała precyzja i metodyczność. Precyzja związana jest z bardzo dokładną i ściśle określoną pracą części

ciała w pozycjach. Przy czym, nie jest ważne czy np. podczas skłonu w pozycji stojącej (uttanasana – patrz tablice) dotkniemy dłońmi do podłogi, ale to, aby skóra, mięśnie, organy wewnętrzne wykonywały odpowiednią pracę, ręce i głowę możemy wówczas oprzeć na kostkach.

Unikalna jest też metodyka nauczania wprowadzona przez Iyengara. Lekcje asan rozpoczyna się od pozycji stojących, które, oprócz pozytywnych skutków zdrowotnych, pozwalają odczuć fizyczną i psychiczną stabilność. Po przepracowaniu pozycji stojących, stopniowo wprowadza się następne grupy asan: siady, skłony, skręty, pozycje odwrócone, wygięcia do tyłu. Dopiero po ugruntowaniu w praktyce asan można rozpocząć naukę pranajamy. Ciało musi być odpowiednio przygotowane na uświadamianie i kontrolowanie oddechu.

Kolejnym aspektem tej metody jest sekwencjonowanie asan, czyli wykonywanie pozycji w określonej kolejności i ze zwróceniem uwagi na ukierunkowaną pracę, tak aby cała sesja asan przyniosła odpowiedni skutek. Chodzi tu o całą grupę celów związanych z:

Układem mięśniowo-kostnym – wzmocnienie mięśni, uelastycznienie stawów, prawidłowe ustawienie kośćca, uświadczenie współzależności kości i mięśni, symetryzowanie postawy.

Układem oddechowym – obserwacja i kontrola oddechu, uświadczenie i wypracowanie przepony, uelastycznienie i wzmocnienie mięśni międzyżebrowych, udrożnienie aparatu mowy.

Wymieniłem tylko te dwie grupy celów, gdyż na lekcjach jogi prowadzonych ze studentami Wydziału Teatru Tańca te cele dominowały w cyklu kursu nauki techniki tańca współczesnego.

Nadrzędnym celem wprowadzenia jogi Iyengara do kursu tańca współczesnego na

Wydziale Teatru Tańca jest wszechstronne udoskonalanie instrumentu ekspresji tancerza, jakim jest ciało. W ramach procesu badawczego PWST zakupiła konieczny dla tej metody sprzęt: maty, kostki, paski, bolstery (wałki), koce oraz liny. Właśnie użycie pomocy jest jedną z cech tej metody, gdyż pozwala zindywidualizować pracę w asanach. Klasyczne asany wykonywane są bez żadnych pomocy, niestety, aby były wykonane poprawnie, ciało musi być perfekcyjnie ukształtowane. Ponieważ przy wykonywaniu asan organizm narzuca nam swoje ograniczenia, Iyengar wymyślił prosty zestaw pomocy pozwalający podeprzeć lub chwycić ciało w odpowiednim miejscu (patrz tablice).

Ten system pomocy ma wiele zalet:

- poprzez odpowiedni układ podparć i dźwigni od pierwszych zajęć możemy poprawnie wykonywać pracę w asanach;

- początkowy ból i niewygodą przy praktyce jogi budzi niechęć i frustrację, a przecież nie o to chodzi – kostki i paski pozwalają ćwiczyć na własną miarę i możliwości w danej chwili. Pojawia się wówczas zauważalny postęp i wzrasta wiara we własne siły i możliwość pokonania wszelkich trudności.

Ponadto, dzięki jodze Iyengara wzrasta poziom koncentracji. Jest cała grupa pozycji równoważnych, które mobilizują do osiągnięcia i utrzymywania stanu równowagi (vrkshasana, ardhachandrasana, sirshasana – patrz tablice). Umiejętność szybkiej koncentracji jest nieoceniona, gdyż tylko wtedy można efektywnie wykorzystywać ciało.

Joga uczy samoobserwacji i samodoskonalenia. Często na zajęciach początkujący porównują swoje możliwości z wszystkimi wokół – popadając w pułapkę współzawodnictwa. Czasem pojawia się chęć zaimponowania i „efekciarskiego” wykonania pozycji. Jednak, regularnie praktykując jogę, w niedługim czasie orientujemy się, że największa

słabość tkwi w nas samych. Na lekcji mamy wówczas czas, by tę słabość zidentyfikować (samoobserwacja), a wraz ze spokojnym postępowaniem pokonywać w dążeniu do samodoskonalenia. Uwaga skierowana jest wówczas do wewnątrz, a to co przejawia się na zewnątrz, to efekt działań przebiegających w głębi ciała.

Oczywistą korzyścią jest rozwój fizyczny, wzrost siły, giętkości, elastyczności i wytrzymałości wszystkich części organizmu. Pod tym względem, zakres i złożoność ruchów w pozycjach pozwala dotrzeć do mięśni głębokich, wyzwalając pracę we wszystkich możliwych płaszczyznach i osiach. Dłuższe czasy pozostawania w pozycji, w niektórych wypadkach dochodzące do 10 i więcej minut, są wspieranym narzędziem budowania wytrzymałości.

Budowa sekwencji asan zawsze służy konkretnemu celowi. Oprócz celów dydaktycznych, takich jak uświadomienie sobie części ciała lub pogłębienie zakresu ruchu, można budować sekwencje tak, aby ciało i umysł pobudzić i zaktywizować. Jako pobudkę, rozgrzewkę przed lekcją tańca lub spektaklem wykorzystujemy wtedy pozycje stojące, wykonywane w krótszych czasach (do ok. 1 minuty na stronę); mogą one służyć także temu, aby zrelaksować się i uspokoić np. przed snem, jako wyciszenie po lekcji tańca lub po spektaklu – poprzez łagodne wydłużanie ciała, w pozycjach z podpartą głową (patrz tablice).

Joga to również higiena pracy tancerza-aktora. Znając i praktykując jogę Iyengara, otrzymujemy proste, uniwersalne narzędzie do uzależnionego od naszej woli kontrolowania procesów zachodzących wewnątrz organizmu. W przypadku chronicznego przemęczenia, stresu, niewyspania, roztrzęsienia emocjonalnego, które są nieomal nieodłącznym elementem zawodu tancerza-aktora – odpowiednio skomponowane sekwencje

asan pozwalają na szybsze odzyskanie stanu harmonii, a jednocześnie na ciągłe udoskonalanie instrumentu pracy – ciała. Co za tym idzie, praktyka jogi Iyengara pomaga w holistyczny sposób odnajdować stan dynamicznej równowagi – stan zdrowia. W nauczaniu techniki tańca, czyli doskonaleniu narzędzia pracy tancerza, aspekt dbałości o harmonijny rozwój ciała i oddechu jest podstawowy dla możliwości wieloletniego wykonywania zawodu. Tancerz współczesny, dbający o swój ciągły rozwój, może komunikować się z widzem swoim ciałem i do osiemdziesiątki. Jeśli tylko instrument jest sprawny i mamy jeszcze ochotę coś powiedzieć innym.

Tu dochodzimy do zagadnienia energii życiowej człowieka. Każdy z nas ma w sobie pokłady energii – niestety, nie każdy potrafi ją kontrolować. Tradycyjna medycyna zachodnia przez długi czas odrzucała jej istnienie, ale dzięki dowodom pośrednim (wzrost ukrwienia tkanek, szybsze przewodzenie nerwowe, równowaga biochemiczna mózgu itd.) uznano, iż dzięki pewnym ćwiczeniom można wpływać na procesy biochemiczne w organizmie. W jodze, podobnie jak w tai chi, można nauczyć się w efektywny sposób tę energię kontrolować. Osiąga się to poprzez regularną praktykę. W młodym wieku tryskamy energią, rozrzucając ją w różnych kierunkach – mamy jej dużo, ale brakuje kontroli i świadomości. Z czasem obserwujemy, iż jest jej coraz mniej. Praktykując, uczymy się ją gromadzić, koncentrować, aktywizować, wyciszać. Wszystko po to, by efektywnie wykorzystywać swój instrument – ciało.

W zakresie zdrowia i samodoskonalenia metoda spiralna Olgi Szwaigier w niezwykle sposób znajduje elementy wspólne z jogą Iyengara. Spiralna, gdyż ćwiczenia powtarzają się w cykliczny sposób, ale w różnych konfiguracjach. Według Olgi Szwaigier instrumentem do wydobywania dźwięku jest

człowiek w całości. Wibracja ciała, jaka związana jest z wydobywanym dźwiękiem, wprowadza atomy, z których jesteśmy zbudowani, na odpowiedni poziom energetyczny. Główne centra energetyczne ciała, czyli czakry, są związane z określonymi kolorami. Poprzez wyobrażenie odpowiedniej barwy i uaktywnienie czakry wydobywamy dźwięk. Jest to właściwie tożsame z systemem jogi. Właściwe pobudzenie czakr dźwiękiem to ich doenergetyzowanie, czyli wzrost witalności – zdrowie. Zestaw ćwiczeń oddechowych Olgi Szwaigier ma swoje źródło w pranajamach jogicznych.

Ciekawe jest połączenie relaksacji z pracą z wyobraźnią, która poszerza nasze pojmowanie dźwięku jako fali i jako barwy. W jodze również, występuje grupa asan wykonywana w celu relaksu, rozluźnienia i regeneracji. Można powiedzieć, że obie metody przerzucają pomost między racjonalną i umysłową kulturą zachodu a cielesno-duchową kulturą wschodu. Godzą europejską analizę z azjatyckim podejściem holistycznym.

Tablice poniżej prezentują główne grupy asan z wykorzystaniem pomocy w jodze metodą B.K.S. Iyengara.

POZYCJE STOJĄCE



Tadasana Samasthiti



Tadasana Urdhva Hastasana



Tadasana Urdhva Baddha Hastasana



Tadasana Paschima Baddha Namaskar



Tadasana Paschima Namaskar



Tadasana Gomukhasana



Utthita Trikonasana



Utthita Parsvakonasana



Ardha Chandrasana



Prasrita Padottanasana



Adhomukha Svanasana



Uttanasana

SIADY



Urdhva Mukha Janu Sirsasana



Upavistha Konasana



Paripurna Navasana



Baddhakonasana



Swastikasana



Dandasana



Virasana

SKŁONY



Adhomukha Virasana



Paschimottasana



Adhomukha Paschimottasana



Janu Sirsasana



Adhomukha Swastikasana

WYGIĘCIA DO TYŁU



Viparita Dandasana



Ustrasana

SKRĘTY



Parsva Virasana



Bharadvajasana



Bharadvajasana on chair



Uttitha Marichyasana



Marichyasana

POZYCJE ODWRÓCONE



Salamba Sarvangasana



Setubandha Sarvangasana



Halasana



Salamba Sirsasana



Viparita Karani

POZYCJE LEŻĄCE



Supta Badhakonasana



Ujjayi Pranayama



Supta Padangusthasana One



Supta Virasana



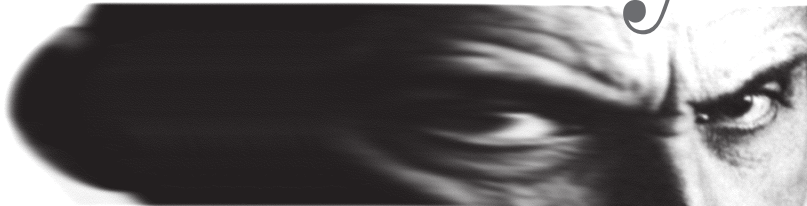
Savasana



Supta Padangusthasana Two

Projekt badawczy DzSt/PB/2009/1 „Witkacy. Transhumancja”

Witkacy



transhumancja

EWA DOMAŃSKA

Transhumanacja jako transhumancja, czyli przepędzanie prochów Witkacego

Przede wszystkim, trzeba zwrócić uwagę na interesującą pomyłkę, która może wpłynąć na różne możliwości odczytania założeń projektu lektury tekstów Witkacego przez odniesienie do idei przeczłowieczenia. Otóż, w *Historiach niekonwencjonalnych*, w rozdziale *Hermeneutyka przejścia*, użyłam pojęcia „transhumanacja” dziesięć razy (na stronach: 138, 142 – 2 razy, 146, 149 – 3 razy, 152, 154, 159). W maszynopisie nie było pomyłek, natomiast w tekście drukowanym w dziewięciu przypadkach (prócz śródtytułu na s. 138) redaktor zmienił słowo transhumanacja na transhumancja – z czego zdałam sobie sprawę niedawno, kiedy Paweł Dybel zapytał mnie, jak właściwie powinno brzmieć to słowo. Chciałabym zatem wyjaśnić, że właściwe brzmienie pojęcia, które zaczerpnęłam z *Boskiej Komedii* Dantego, to transhumana-

cja, a nie transhumancja. W niniejszym tekście pomyłkę tę potraktuję jako „kreatywny błąd”, który pozwoli na redefinicję znaczenia wykorzystanego w tytule projektu pojęcia. Zaczniemy zatem od kwestii definicyjnych.

Transhumancja (fr. *transhumance*),
czyli przemieszczanie się

Słowniki wywodzą transhumancję od francuskiego *transhumance*; *transhumer* – przemieszczać się, zmieniać miejsce pobytu. Określenie to znaczy sezonowe pasterstwo wędrowne (pasterstwo transhumancyjne). Kiedyś, jak piszą archeologowie, transhumancja polegała na podążaniu grupy ludzkiej za poszukującymi nowych terenów wypasu, wędrującymi stadami zwierząt. Idąc ich śladem, człowiek zmieniał swe czasowe osady

i polował na zwierzęta ze stada. Obecnie etnografowie mówią o transhumancji jako formie pasterstwa, które polega na sezonowym przepędzaniu trzód (zwłaszcza owiec) ustalonymi szlakami z pastwisk górskich na nizinne i z powrotem, pod nadzorem pasterzy, rzadko natomiast – o wędrówkach całej ludności wraz z trzodami. W Europie pasterstwo transhumancyjne zanikło kilkadziesiąt lat temu, choć istnieją jeszcze jego relikty między innymi w Hiszpanii, Bułgarii, a także na Podhalu. Reliktem transhumancji w Polsce jest redyk (wyjście owiec na pastwiska na halach, a później ich powrót do zagrod).

Transhumanacja (wł. *transumanare*), czyli przekroczenie człowieczeństwa

Ze względu na ustalone znaczenie określenia transhumanacja, nie byłabym zatem skłonna do jego stosowania w zupełnie innych kontekstach (na przykład takich, jakie proponuje projekt) i sugerowałabym raczej używanie określenia transhumanacja. W *Historiach niekonwencjonalnych* używałam go w sensie przekroczenia, transgresji człowieczeństwa. *Transumanar* to neologizm wprowadzony przez Dantego Alighieri w jego *Boskiej komedii*. Napisał tam: „*Tasumanar significar per verba non si poria*” – „Przeczwłoczenie wyrazić się zgoła/Słowami nie da” (*Raj* I, 70, przeł. Edward Porębowicz). Analizując wspomnienia polskiego inżyniera, który opisywał swe przeżycia z wywózki do gwałtu, pojęcie transhumanacji odniosłam tam do określenia kondycji człowieka w stanie przejścia od człowieka cywilizowanego (polski inteligent) do odczwłoczonego więźnia gwałtu (wizja możliwości bycia ofiarą kanibalizmu w celu przeżycia)¹.

Doświadczenia graniczne, których doznawali więźniowie gwałtów i obozów, wystawiały ich na próbę człowieczeństwa. Owe

„przeżycia tego, co nie-ludzkie” powodowały głębokie przemiany podmiotowości, ontologiczne transformacje nazwane tutaj transhumanacją, czyli przeczwłoczeniem. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa włoskiego filozofa Giorgio Agambena, który twierdzi, że lekcja Auschwitz spowodowała zmianę rozumienia, kim jest człowiek. „Człowiek jest kimś, kto może przeżyć człowieka... Prawdziwą ludzką istotą jest ten, czyje człowieczeństwo zostało całkowicie unicestwione” – pisze Agamben². Człowieczeństwo jest zatem kwestią stopnia; jawi się jako specyficzny atrybut gatunku ludzkiego; jako *continuum*, które rozciąga się w przestrzeni. Wyznaczanie i określanie jego ekstremów jest jednak bezzasadne, bowiem *continuum* owo składa się z różnych stadiów pośrednich (przejściowych) i nie ma ani charakteru postępującego (na przykład humanizacja czy uczłowieczenie: od człowieka jako istoty żywej – do człowieka jako zwierzęcia obdarzonego mową) ani zstępującego (zezwierzęcenie). W takim kontekście nie można też mówić o granicach czy progach człowieczeństwa, bowiem stany pośrednie są płynne i przechodzenie przez nie następuje nie skokowo, ale jest procesem. Człowiek jest potencjalnością, stawianiem się, i permanentne metamorfozy, przechodzenie stanów pośrednich, które ogólnie określić można jako przeczwłoczenie (transhumanacja), jest charakterystyczne dla ludzkiej kondycji. Zasadnicze punkty na *continuum* wyznaczają pojęcia: człowiek i nie-człowiek, które w sensie logicznym nie są opozycją, ale zaprzeczeniem. Człowieczeństwo jednak nie może istnieć bez człowieka, ale zwierzęcość jako atrybut gatunku zwierząt, do których należy człowiek – tak. (Opozycją wobec pojęcia człowiek nie jest zwierzę – jako że człowiek w sensie przynależności gatunkowej jest zwierzęciem – ale roślina lub rzecz.) Wskazuje to na zasadność stosowania w odniesieniu do

człowieka określenia zwierzęcość, które jednak rozumiane jest zazwyczaj w negatywnym sensie, jaki nadała mu judeo-chrześcijańska kultura, a nie w sensie gatunkowym³.

Doświadczenia graniczne obozów i gułagów, doświadczenia tego, co nie-ludzkie, zmieniały ludzi w nie-ludzkie monstra, byty liminalne, które w wielu wspomnieniach odzwierciedlających przepracowanie pamięci często opisywane były pod postacią potworów lub zwierząt. Groza, która ogarnia człowieka w obawie przed stanieniem się potworem (mordercą, kanibalem), stanowi wspólny punkt odniesienia w kulturze europejskiej, bowiem włączona jest w ukształtowany przez judeo-chrześcijański zestaw tabu kulturowych (kanibalizm, pierwotna agresja, specyficzne postępowanie z martwym ciałem, odniesienie do płynów ciała i tym podobnych), których łamanie równoznaczne jest z utratą człowieczeństwa (definiowanego przez tę kulturę).

Badając teksty wspomnień, które dla ich autorów często spełniają funkcję terapeutyczną i stanowią symptom działania pamięci reparacyjnej, zwróciłam uwagę, że często pojawiają się w nich zarówno postaci zwierząt (pies, wilk, niedźwiedź), które przedstawiane są tam jako bardziej ludzkie niż ludzie), jak i potworów (kanibal, morderca, homoseksualista, nekrofil), ukazywanych jako ludzkie bestie lub półbestie. Odnoszą się one, jak sądzę, do symbolicznych struktur sensów i wykorzystują archetypy i symbole, manifestując głębokie przemiany ontologiczne (transhumanacja), spowodowane doświadczeniami granicznymi, których doznał autor. Figury te odsłaniają pokłady podmiotowości autora, które ujawniają się w warunkach ekstremalnych lub przy ich antycypacji, i stanowią albo pożądaną (więzień wolałby być psem, który wydaje się okazywać mu więcej współczucia niż współtowarzysze) albo

wypartą (autor obawia się, że głód zmusi go do kanibalizmu) manifestację ego. Taka figura narracji spełnia rolę „zmieniacza”, transformera, który jest pewnego rodzaju wyobraźniowym przewodnikiem w procesie transhumanacji. Spełnia zatem rolę podobną do tej, jaką w rytuałach przejścia pełni maska, która – jak pisał Claude Lévi-Strauss – nie ukrywa oblicza, ale transformuje. Zatem, nakładając maskę na przykład tygrysa, neofita nie udaje go, ale staje się tym zwierzęciem.

Jak twierdzi Victor Turner, kiedy neofita (był liminalny, znajdujący się w „pomiędzy i pośrodku”) przechodzi różne rytmy przejścia – wkracza w dialog z archetypem. Symbolika jest zazwyczaj dziwna i łączy się często ze śmiercią i rozkładem, a odniesieniem jest często natura i zwierzęcość. I tak, na przykład, nakładając maskę zwierzęcia, nowicjusz „umiera jako byt natury, by się z niej odrodzić”, co symbolizuje przekreślenie dotychczasowej struktury i wkroczenie w liminalność, by ponownie wkroczyć w strukturę, ale już jako inna, zmieniona osoba. W przypadku analizowanych w *Historiach niekonwencjonalnych* wspomnień, owa maska, którą nakłada autor, nie jest maską zwierzęcia ujmowanego jako opozycja do człowieka („zwierzęta są bowiem lepsze od człowieka” – pisze autor wspomnień), ale maską potwora, który stanowi jego przeciwieństwo (potwór jako byt nie-ludzki). Odarcie z człowieczeństwa nie znaczy tutaj zezwierzęcenia (bowiem zwierzę staje się we wspomnieniach odniesieniem pozytywnym, a nie negatywnym), ale złamanie różnych tabu, takich jak pierwotne formy agresji, kanibalizm, zachowania wobec martwego ciała.

Transhumanizm czyli tworzenie człowieka

Na określenie *transumar* powołują się wyznawcy transhumanizmu, wskazując, że

tam właśnie leży źródłosłów tego sposobu myślenia. Wkraczając na tereny transhumanizmu, zmieniamy rozumienie transhumanacji z kondycji człowieka znajdującego się w stanie przejścia (przeczwolowienia), na przykład, od człowieka cywilizowanego do odczłowieczzonego więźnia gułagu, do przejściowej formy człowieka. Transhumanizm zakłada, że ludzie jako gatunek są cały czas w procesie stawania się i stałych zmian, a współczesna technologia daje nam narzędzia do ulepszania człowieka, by stał się czymś więcej niż człowiekiem. Zwolennikom ruchu transhumanistycznego chodzi o przekroczenie psychofizycznych ograniczeń człowieka, o osiągnięcie po-ludzkiej kondycji, dzięki wykorzystaniu nowych technologii (biologiczna i technologiczna modyfikacja człowieka – inżynieria genetyczna, nanotechnologia, protetyka, psychofarmakologia i tym podobne)⁴.

Transhumanacja, czyli organiczne przekształcenie szczątków

Zarówno słowo transhumanacja, jak i transhumancja, pochodzą od łacińskiego *trans* + *humus*. Słowo *humus* jest tutaj kluczowe i łączy znaczenie obu słów polskich. *Humus* znaczy ziemia, kraj, lecz także proch. Izydor z Sewilli w XI księdze *Etymologii* pisał, że istota ludzka nazwana jest człowiekiem (*homo*), ponieważ została stworzona z prochu ziemi (*humus*), zgodnie ze słowem Biblii: „Pan Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi” (Rdz. 2, 7)⁵. Bliskie związki człowieka z ziemią podkreślił ostatnio Robert Harrison, który powołując się na *Naukę Nową* (1744) Giambattisty Vico przypomniał, że słowo *humanitas* (ludzkość) pochodzi od: *humando* – grzebanie. „Ludzkość – pisze Harrison – jest sposobem bycia śmiertelnym i odnoszenia się do zmarłych. Być człowiekiem znaczy przede wszystkim dokonywać pochówku”⁶.

W takim rozumieniu transhumanacja to rodzaj „biotransformacji”, to jest dekompozycji szczątków organicznych – ciała ludzkiego⁷, co nadaje martwemu ciału status ontologiczny różny od *neomorta*, poprzez trupa (ciało poddane procesom gnilnym) i różnych form zachowania martwego ciała (plastynat, mumia, *bog-bodies*), do szkieletu, kości, prochów, popiołów oraz zachowania szczątków w postaci na przykład *biopresence* (ludzkie DNA wszczepione w drzewo) czy *LifeGem* (syntetyczny diament zrobiony z ludzkich prochów). W takim rozumieniu, uzasadnione byłoby także użycie określenia transhumacja (przez analogię do ekshumacji, co dosłownie znaczy z ziemi; *ex* + *humus* – wydobywanie prochów). Jednak w proponowanych tutaj rozważaniach – jak zaznaczyłam wyżej – nie chodzi tylko o przeniesienie prochów, lecz także o ich organiczną transformację, zmianę podmiotowości szczątków i ich ontologicznego statusu.

Martwe ciało jest swego rodzaju instytucją – jak by powiedział Vico – stoi u zarania ludzkiej cywilizacji; szacunek wobec niego (jakkolwiek różnie wyrażany) jest jednym z ludzkich (?) uniwersaliów i stanowi wyznacznik człowieczeństwa, a zatem, mówiąc o traktowaniu martwego ciała/szczątków, dotykamy kwestii identyfikacji gatunkowej oraz niezwykle szeroko dyskutowanej obecnie kwestii godności, jako wyznacznika człowieczeństwa i praw człowieka (w tym praw zmarłych). Nie chodzi jednak o wzniosłość śmierci, romantyczną estetykę, niesamowitość żywego trupa czy ducha, ani też o ekscytujące rozważania relacji między Erosem i Tanatosem, ale o kwestię, czy człowiek po śmierci pozostaje nadal człowiekiem czy staje się rzeczą; jeżeli zaś pozostaje człowiekiem, to czym owo człowieczeństwo różni się od człowieczeństwa żywych; gdzie się po śmierci lokalizuje i jak/w czym się przejawia? Do kogo należą

szczątki? Kto ma prawo nimi rozporządzać? Jakie wartości uznajemy za nadrzędne w kwestii postępowania ze szczątkami – czy jest to prawo świeckie czy przekonania religijne? Czy ciało/szczątkom należy się szacunek ze względu na to, kim osoba była przed śmiercią, czy ze względu na samo ich istnienie jako śladu człowieka?

Kiedy uświadomimy sobie, że – jak obliczyli ostatnio demografowie – ogólna liczba ludzi, którzy narodzili się od zarania ludzkości, liczy ponad sto sześć bilionów, z czego sześć miliardów żyje, a pozostali są martwi⁸, to teza o *humicznych* (to znaczy ufundowanych na szczątkach) podstawach świata, oraz kwestia ontologicznego statusu martwego ciała/szczątków, a także sposobu obchodzenia się z nim (w tym również kwestia jego badania i przedstawiania) nabiera szczególnej wartości. Martwe ciało/szczątki/prochy powinno być ową „nieusuwalną resztą”, która pozostaje w/na/nad ziemią w takiej czy innej formie. Bliska czasami jestem ryzykownemu twierdzeniu, że przechowywanie pamięci o człowieku jawi się w kontekście postępu technologicznego jako wtórne wobec zachowania jego szczątków.

W istocie – w historii nie sztuka być żywym, sztuka być martwym (*ars essendi mortis*). Martwe ciała zawsze odgrywały ważną historyczną rolę i miały niezwykłą historyczną sprawczość. Miejsca pochówku przodków i ich szczątki są ważne dla formowania się wspólnoty czy narodu i często wyznaczają terytorialne granice. Istnieje zatem bliskie pokrewieństwo pomiędzy zmarłymi (ich szczątkami i grobami), ziemią i nacjonalizmem⁹. Tak zwana polityka martwych ciał jest zasadnicza w tworzeniu się ideologii narodowej wspólnoty (kim są nasi przodkowie?), a przemieszczanie szczątków i powtórne pochówki pozytywnych i negatywnych bohaterów narodowych (wraz ze stawianiem

pomników jednych, a burzeniem drugich¹⁰) pozostaje w ścisłym związku z politycznymi przemianami i z przepisywaniem historii, które z nimi następują.

W integrującej się coraz częściej z naukami ścisłymi humanistyce, na przestrzeni ostatnich lat powstała dziedzina badań, którą określić można jako *dead body studies*. Studiów nad martwym ciałem nie należy identyfikować z tanatologią, która przede wszystkim zajmuje się zagadnieniami związanymi ze śmiercią, umieraniem, rytuałami pogrzebowymi i żałobą. Interdyscyplinarne *dead body studies* ujawniły się w latach dziewięćdziesiątych, między innymi na fali dyskusji o wypieraniu śmierci i martwego ciała z przestrzeni życia codziennego, zagadnień związanych z transplantacjami, a także z problemem ekshumacji zbiorowych grobów i identyfikacji szczątków (popularność badań z zakresu medycyny sądowej) czy ekspozycji szczątków w muzeach. Badania te wychodzą z założenia, że w związku ze zmieniającymi się podejściami do śmierci i martwego ciała, jego rozumienie musi zostać sproblematyzowane¹¹. Przyjmując, że to właśnie materialne aspekty (oznaki dekompozycji) definiują martwe ciało jako martwe, badania te zajmują się nim przede wszystkim właśnie w sensie materialnym, zwracając uwagę na postępowanie ze szczątkami, wykorzystanie ich do badań medycznych, przeszczepów¹², prawa zmarłych, kwestie zmieniających się sposobów pochówku (na przykład tak zwane pochówki ekologiczne) i zachowania ciała (mumifikacja, *LifeGem*, kriometria, plastynaty), przedstawianie martwego ciała w mediach czy wykorzystywanie szczątków w sztuce, a także wykorzystanie sekcji zwłok w edukacji. Ciekawe i ważne są rozważania na temat kategorii nigdy-nie-martwych (*never dead*), to jest płodów i embrionów, które nie narodziły się żywe i wykorzystywane są

do badań i leczenia; archiwizowania próbek materiału biologicznego pobranego od zmarłych, toksyczności martwego ciała, które podczas kremacji, ze względu na obecność w ciele na przykład silikonu, zanieczyszcza środowisko.

Repatriacja szczątków Witkacego

W przypadku historii szczątków Witkacego studia nad martwym ciałem miałyby świetny materiał badawczy. Przypomnijmy, że Witkacy po samobójczej śmierci został pochowany poza obrębem małego cmentarza we wsi Jezioro Wielkie na Polesiu, 19 września 1939 roku. Już w 1946 roku powstał pomysł, by sprowadzić jego szczątki do Polski i złożyć na Pęksowym Brzyzku w Zakopanem. Ze względów politycznych jednak do tego nie doszło¹³. Starania podjął na nowo w latach siedemdziesiątych Włodzimierz Ziemiański (syn właściciela majątku Walentego Ziemiańskiego, przyjaciela Witkacego z okresu służby w carskim wojsku, który był świadkiem pogrzebu artysty [podobno sprowadzenie zwłok Witkacego do Polski ojciec zlecił mu na łożu śmierci]). To on w czasie odwiedzin stron rodzinnych w latach siedemdziesiątych oznaczył kołkiem bezimienny i zapadający się grób. W 1968 roku, dzięki staraniom Marii i Stefana Klukowskich, zaprzyjaźnionych z żoną Witkacego – Jadwigą, na cmentarzu położono płytę nagrobną. Zaś w 1974 roku, w miejscu wskazanym przez mieszkańców Jezioro umieszczono bazaltowy głaz z napisami w języku polskim i ukraińskim: „Mogiła Witkiewicza / Stanisława Ignacego. Urodzony w Krakowie, zmarł w Jeziorach / 1885 24 II 1939 18 IX. Dramaturg, pisarz, filozof, malarz” (błędnie podano miejsce urodzenia). Ponieważ Ziemiańskiego przy tym nie było, nie wiadomo, czy stanął on we właściwym miejscu¹⁴. Ziemiański wspomina:

„Być może nie postawiono go dokładnie w tym samym miejscu [które wcześniej zaznaczył Ziemiański – dop. E.D.] – nie było mnie przy tym. Najprawdopodobniej jednak pod nim spoczywa, tylko o wiele głębiej lub z boku – na prawo czy na lewo. Zanim mu bowiem go postawiono, w jego grobie i w pobliżu pochowano już do tego czasu wiele osób – mówił mi o tym stary Pleszuck Madej”¹⁵.

W kwietniu 1987 roku miały miejsce rozmowy generała Wojciecha Jaruzelskiego z Michaiłem Gorbaczowem, w których podkreślano „odbarwianie ciemnych kart historii”. W ich wyniku radzieckie władze zgodziły się na sprowadzenie do Polski szczątków króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, Aleksandra Fredry oraz Witkacego (a także odzyskanie części zbiorów Ossolineum). Ekshumację przeprowadzono 11 kwietnia 1988 roku¹⁶. Rozkopując grób, natknięto się na szczątki niemowlęcia; pod nimi odnaleziono szkielet, który profesor antropologii z Kijowa określił jako szczątki mężczyzny w wieku od pięćdziesięciu do pięćdziesięciu pięciu lat. Szczątki włożono do cynowej trumny, którą zabezpieczono pieczęciami, tę zaś – do trumny dębowej. Wieczorem tegoż dnia przekazano stryjecznemu wnukowi Witkacego – Maciejowi Witkiewiczowi – przedmioty, które znaleziono w grobie (między innymi guziki, pasek, pierścień-obraczka) oraz wykonane podczas ekshumacji zdjęcia. Od razu wzbudziły one podejrzenia, bowiem przekazany pasek wskazywał na szczupłą osobę, kolorowej obrączki Witkacy nie nosił, guziki pochodziły prawdopodobnie od rubaszki, a pisarz – jak twierdzi Stefan Okołowicz – pochowany został w ubraniu, w którym popełnił samobójstwo; poza tym, zdjęcia przedstawiały czaszkę z pełnym uzębieniem, podczas gdy wiadomo było, iż Witkacy od lat trzydziestych nosił sztuczną szczękę. Nie

znaleziono także metalowej laski, którą, jak twierdziła Oknińska, włożono do jego trumny¹⁷. Mimo zgłoszenia wątpliwości co do tożsamości szczątków, 14 kwietnia 1988 roku odbył się w Zakopanem uroczysty pogrzeb. Wiele osób uważa, że jako pogrzeb państwowym, miał on wymiar propagandowy i służył umacnianiu przyjaźni polsko-radzieckiej.

Wkrótce zaczęły ukazywać się artykuły ujawniające skandal pochowania w Zakopanem szczątków nieznanej osoby z Ukrainy, między innymi całą sprawę opisał Stefan Okołowicz (członek delegacji, która pojechała na Polesie po szczątki Witkacego) w „Tygodniku Powszechnym”¹⁸. Na skutek wieloletnich starań (zwłaszcza Włodzimierza Ziemiańskiego, który namówił posła ziemi rzeszowskiej, Stanisława Rusznicę, do wniesienia interpelacji, co nastąpiło w lutym 1994 roku), 26 listopada 1994 roku dokonano ekshumacji w Zakopanem. Prasa opisała ją w następujący sposób:

„Dokładnie o 10 pojawiła się powołana przez ministra kultury komisja z grabarzami i pracownikami Sanepidu. Po chwili z grobu wyciągnęli trumnę z jasnego drewna. Mimo upływu lat była świetnie zachowana, na wieku wciąż tkwiła biało-czerwona flaga, nieco może pożółkła. Zawiniętą w folię trumnę ze szczątkami przewieziono do zakopiańskiego prosektorium. Z drewnianej trumny wyciągnięto metalową i rozlutowano. Oględzin dokonali członkowie komisji – znani paleontolodzy. Prof. Tadeusz Dzierżykray-Rogalski przez dłuższą chwilę ważył w ręku czaszkę wydobytą z trumny. Wpatrywał się w równy rząd świetnie zachowanych zębów – bez żadnych ubytków. [...] Specjaliści dokonali pomiarów i pobrali próbki do analiz. Potem trumnę zamknięto i odwieziono z powrotem na cmentarz¹⁹.”

Komisja orzekła, że szczątki należą do kobiety w wieku lat dwudziestu pięciu-trzy-

dziestu, o wzroście stu sześćdziesięciu centymetrów, która zmarła najprawdopodobniej po porodzie (co potwierdzają także szczątki niemowlęcia, odkryte w grobie w Jeziorach)²⁰. Szczątki kobiety ponownie złożono w grobie matki Witkiewicza.

Perypetie związane z ekshumacją i pogrzebem poety stały się tematem nie tylko wielu artykułów²¹, lecz także filmu Konrada Szolajskiego *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (1995). Jerzy Jaroński napisał sztukę pod tytułem *Grzebanie* według Witkacego, którą przygotował w Teatrze Szkolnym krakowskiej PWST (1996, Stary Teatr w Krakowie). Losy szczątków opisał także w swojej piosence *Rymowanka z grobu* Jacek Kaczmarski (1989).

Radykalna akcja Jacka Kryszkowskiego

Zanim jednak podjęto oficjalne starania o sprowadzenie szczątków Witkacego do Polski, na własną rękę próbował to zrobić w 1985 roku młody absolwent warszawskiej ASP – Jacek Kryszkowski (1955-2007), działający w kręgu grupy „Kultura Zrzuty”²². Wiosną 1985 roku Kryszkowski w towarzystwie trzech osób: Elżbiety Kacprzak (żona Kryszkowskiego, odpowiedzialna za stronę techniczną i zabezpieczenie szczątków), Mikena (Mikołaja) Malinowskiego („przemyt i wyżywienie”) i jego żony, pojechał pociągiem do Brześcia, stamtąd wynajętą wołgą udali się do Wysocka, a dalej, rowerami, do Jezior. Oficjalnie pojechali tam w celu łowienia ryb. W nocy, z latarkami i łopatkami, pod pozorem poszukiwania robaków, dotarli do grobu Witkacego. Kryszkowski miał podkopać grób i wydobyć parę kości. Następnie dziurę zasypano. Kości zostały zmielone w maszynce do mięsa i umieszczone w słoikach. W czasie przejazdu przez granicę, w deklaracji celnej zmielone kości opisano jako „gorczycę” (bowiem „artykuły spożywcze nie podlegały

oczeniu”, a „odcienie się zgadzały”)²³. Kryszkowski zrelacjonował wyprawę po Witkacego na Polesie w wydany własnoręcznie w stu egzemplarzach trzecim numerze pisma „Hola Hoop”²⁴. Oprócz fotografii dokumentujących wyprawę, jej opisu i mapy, na okładce każdego egzemplarza znalazła się plastikowa torebka dołączona jako bonus, zawierająca szczyptę zmielonych kości Witkacego.

Egzemplarze pisma zostały rozesłane między innymi niektórym witkacologom. Kryszkowski na końcu swojego sprawozdania z podróży zaznaczył, że na temat wyprawy „dodatkowych wyjaśnień udzielać nie będziemy”, zaproponował także, by komitet witkacowski zaniechał działalności, bowiem z chwilą przywiezienia szczątków Witkacego do Polski jego działalność straciła sens²⁵. Akcja Jacka Kryszkowskiego nazwana została przez Jerzego Truszkowskiego w książce *Artyści radykalni* – „najodważniejszą akcją artystyczną w polskiej sztuce”²⁶. Waldemar Żyszkiewicz tłumaczy inicjatywę Kryszkowskiego tym, że – z jednej strony – Witkacy był dla artysty inspiracją i uosobieniem nieprzeciętnej osobowości, a z drugiej – poprzez taką prowokację Kryszkowski chciał przełamać tabu, wystąpić przeciwko ustalonemu porządkowi i wywołać awanturę (podobno marzył o tym, by oskarżono go o profanację, do czego jednak nie doszło). Sam autor pomysłu pisze o swojej inicjatywie w ten sposób: „Jak sądziliśmy, sprowadzenie jak i rozpowszechnienie kości Witkacego wśród polskiej ludności (po dwie łyżeczki zmielonego pyłu dla każdego chętnego) uczyni zadość umęczonemu społeczeństwu. Pozbawi go kolejnej okazji do charakterystycznej euforii połączonej z obchodami, dla jakich niewątpliwie doszłoby, gdyby narodowi pojętemu jako całość przekazano szkielet utrzymany w całości. W tym wypadku, kościec nabrałby

własności ogólnej, stając się przy tym własnością niczyją... A tak, posiadając w domu tę odrobinę kostnego pyłu, szczęśliwy właściciel zdobywa możliwości dotąd nieosiągalne. Zbliży się do Witkacego w stopniu, jakiego nie zapewnią mu nawet będące w domowym posiadaniu rękopisy mistrza czy jego kolorowe portrety... Trzymany w ręku kawałek Witkacego to przecież szczątek sprawczy, który wraz z tą resztą organów zatraconych w procesach gnilnych grobowca czynił te prawdziwe cuda”²⁷.

Jeżeli wierzyć znanemu ze swych prowokacji artyście (który, między innymi, wstawił się tym, że w 1983 roku dokonał zamachu na Tadeusza Kantora przy użyciu korkowca), chodziło o to, by oszczędzić Witkacemu państwowej celebry związanej z publicznym pogrzebem, oraz o metafizykę jego stałej obecności w postaci relikwii, która ma własności sprawcze (czyni cuda).

Ostatnio sprawę przypominano przy okazji wystawy „Poszliśmy do Croatan”, która miała miejsce w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej (2009). Kuratorzy wystawy, Daniel Muzyczuk i Robert Rumas, którzy podejmują między innymi zagadnienia zniknięcia, wykluczenia ze społeczeństwa, prywatnego eskapizmu, ustawili na ekspozycji także dokumentację działań Jacka Kryszkowskiego (Jacek Kryszkowski, *Wyprawa po Witkacego do Rosji '85. Dokumentacja*). Kuratorom chodziło o przeciwstawienie dokumentacji Kryszkowskiego pokazywanym na wystawie fragmentom filmu fabularnego *Mistyfikacja* (w roli głównej Jerzy Stuhr, film ma wejść na ekrany w marcu 2009 roku), przygotowywanego według scenariusza Jacka Koprowicza, który twierdzi, że 17 września 1939 Witkacy upozorował samobójstwo, przeżył wojnę i zmarł około 1968 roku w Łodzi.²⁸

Można się w tym miejscu zastanowić nad możliwą weryfikacją informacji zawartych

zarówno w opisie akcji Kryszkowskiego, wykonanym przez niego samego, jak i w opowieściach, które wokół tej akcji narosły. I tak, na jednym ze zdjęć zamieszczonych w *Podróży do Rosji po Witkacego*, widzimy artystę, który trzyma w ręku kość.

Jak wspominałam, już sama kwestia, ile i jakie kości wykopał Kryszkowski, jest dyskusyjna. Truszkowski podaje, że miała to być „jedna długa kość”, niektórzy zaś wskazują, że była to kość udowa²⁹. Sam artysta napisał z kolei, że „do rowerów dotarliśmy z kilogramem piachu i paroma niewielkimi resztkami kostnymi (w stronę czaszki, z racji na chybliwy kamień, raczej się nie podkopywałem)”³⁰. Raczej pewne jest jednak, że na zdjęciu artysta nie trzyma kości udowej. Poproszony o konsultację Profesor Janusz Piontek – antropolog fizyczny z Uniwersytetu Adama Mickiewicza – napisał: „Na tym zdjęciu nie można stwierdzić, jaka jest to kość. Na kość udową jest jednak zbyt krótka (może ma uszkodzony koniec dalszy?). Gdybyśmy dokładnie znali wysokość ciała Witkacego, to można by określić, ile musiała mierzyć jego kość udowa. Kość udowa dla mężczyzny o wzroście 171 cm mierzy 461 mm, dla 175 cm – 477, dla 180 cm – 500 mm, itp. Na zdjęciu widoczna jest dłoń (szerokości zapewne około 10-15 cm), część dolna kości (około 8 cm) i równie długa część górna kości. A zatem gdzie te 46-50 cm?, bowiem tyle musiałaby mierzyć kość udowa Witkacego”³¹.

Profesor Piontek stwierdził jednak, że – choć grób znajdował się na podmokłym terenie – kości mogły zachować się w dobrym stanie (jak ta na zdjęciu). Największy jednak problem stanowi informacja, którą podaje Waldemar Żyszkiewicz w tekście *Dwie eks-humacje i pogrzeb*, o rzekomych badaniach przeprowadzonych na prochach, powstałych w wyniku przemienienia przez Kryszkowskiego kości: badania te miałyby potwierdzić,

że są to szczątki Witkacego. Żyszkiewicz napisał: „Dopiero później [Kryszkowski] dowiedział się, że badania przywiezionych przez niego próbek zostały jednak wykonane. Wyniki miały potwierdzać, że są to szczątki ze szkieletu mężczyzny, w wieku ponad 50 lat, który odpowiednio długo przebywał w podmokłym gruncie”³².

Piontek z kolei uważa, że „takie badanie jest niemożliwe. Chyba, że prowadzono jakieś badania histologiczne, które pozwalają na ocenę wieku, ale w przedziale, a nie tak dokładnie «na ponad 50 lat». Z pewnością też nie można było na podstawie sproszonej kości ustalić płci. Nie ma takich metod”³³. Nie można ponadto zapominać, że choć Kryszkowski kopał pod obramowaniem grobu oznaczonego jako grób Witkacego, to z innych źródeł wiadomo, że stary cmentarz w Jeziorach był zaniedbany i w czasie robót drogowych przekopywano go i przemieszczano szczątki bez oznaczania. Kryszkowski mógł zatem natrafić na szczątki innej osoby. Ponadto, sam w swym „raporcie” przestrzegał, że „bardzo dużo pojawiło się podrobionych torebek ze szczątkami”³⁴.

Transhumanacja jako transhumancja, czyli przepędzenie prochów

Losy szczątków Witkacego dowodzą, jak ważne są one dla żyjących. Niechęć niektórych wobec przeniesienia szczątków artysty do Polski tłumaczono w sposób, który udowadnia bliskie związki między grobami, narodem i nacjonalizmem oraz ziemią (tam ziemia nasza, gdzie groby naszych przodków). I tak, Maciej Pinkwart pisze: „Pamiętajmy wreszcie jeszcze i o tym, że ziemia, która go litościwie przygarbła, była przed 55-ciu laty ziemią polską. Jeśli wywieziemy z tamtych ziem wszystkie ślady polskości – cóż zostanie ludziom, którzy tam jeszcze ciągle żyją

i pamiętają, że Witkiewicz to nie było obco brzmiące nazwisko!”.³⁵

W tym samym tonie wypowiada się też pisarz Wojciech Żukrowski w swoim liście do Pinkwarta z 1988 roku. Wspominając o przeniesieniu szczątków Stanisława Augusta Poniatowskiego pisze, że „powinno się to zrobić”, ale „[...] nikogo już więcej, żeby nie wyrwać korzeni naszej kultury, nie zacierać naszych śladów. Ukraińcom, Białorusinom, Litwinom, powierzyć opiekę nad polskimi grobami. Zobowiązać ich, bo też mamy dosyć ich pamiątek. Zostawmy Fredrów, Żółkiewskiego, Zapolską, Konopnicką... Niechaj odpoczywają w naszej s ł o w i a ń s k i e j ziemi, zawsze to bliżej niż w Afryce czy Italii...”.³⁶

Rozpatrywane w takim kontekście, szczątki Witkacego niejako legitymizują polską przeszłość Polesia, a ich pozostawienie miało utrzymać tam nasze wpływy kulturowe. Świetnie ujmuje to stwierdzenie Anny Micińskiej, która powiedziała: „Witkacy popełnił samobójstwo na ostatnim skrawku wolnej Polski. Powinien pozostać w Jeziorach jako s ł u p g r a n i c z n y d a w n e j R z e c z p o s p o l i t e j” (podk. E.D.)³⁷. Warto dodać, że, jak twierdzi Maria Janion, sam Witkacy przeciwstawiał się narodowo-kresowej mitologii. W *Niemitych duszach* pisał na przykład, że ideologia kresowości czyniła z „(...) chłopów ujarzmionych tubylców kolonialnych”³⁸. Paradoxem jest zatem, że szczątki Witkacego mogłyby być wykorzystane jako narzędzie „kolonizacji”, tj. polonizacji ziem kresowych. Warto dodać, że zmiana stosunku władz do sprowadzenia szczątków Witkacego do Polski uzależniona była od kwestii politycznych. Repatriacja ciał bardzo często związana jest bowiem z historycznymi rewizjami granic, zmieniającymi się ideami nacjonalistycznymi, kiedy to wybór przodków stanowi ważny element politycznych transformacji.

Chciałabym jednak zwrócić uwagę nie tylko na kulturowy/polityczny aspekt szczątków Witkacego, ale na ich organiczność. Kontrowersyjne opisy ciała Witkacego (czy przeciał sobie żyły na nadgarstkach czy także na szyi), kwestia biodegradacji (szczątki były na podmokłym terenie, co wpłynęło na przebieg procesu dekompozycji), fragmentaryzacja jego szczątków (przeniesienie ich części do Polski przez Kryszkowskiego), a także zmieniający się ich status ontologiczny: od kości, poprzez ich zmielone części, do prochów, oraz dalsza biotransformacja dla celów badawczych – wszystko to wskazuje na ich potencjalność i ruchliwość. Szczątki wykazują zatem „materialną sprawczość”, podlegając organicznym transformacjom. W ten sposób transhumanacja, rozumiana jako przemieszczenie (czy raczej przepędzenie), oraz transhumanacja, rozumiana jako zmiana substancji organicznej w proch, łączą się ze sobą.

Istotna jest także ambiwalencja obecności szczątków: z jednej strony, są one obecne w formie sproszkowanych kości, które Kryszkowski rozesał do różnych osób (przypomnijmy, że umieszczone zostały w stu małych plastikowych woreczkach), a z drugiej – przecież grób Witkacego w Jeziorach nie został zlokalizowany i nie wiadomo, gdzie w istocie szczątki się znajdują. Można by zatem zaryzykować twierdzenie, że w kontekście prowadzonych tutaj rozważań, myślenie o Witkacym i jego wielorakiej twórczości ma obecnie charakter nekrogeniczny, tj. jego żywotność związana jest z „działalnością” szczątków (zgodnie z Platońską zasadą, że „wszystko co żyje, powstaje z tego, co nie żyje”). Jeżeli zatem mówimy o pośmiertnym istnieniu twórcy w sensie idei, „widma”, to jest to dyskurs zbyt ograniczony, odrzucający jego stałą obecność materialną. W cytowanym wyżej liście Żukrowskiego do Pinkwarta Żukrowski pisze: „(...) nie truchło ważne, tylko

żywe słowo i w nim jest nasz Witkacy!”, a ja powiedziałabym – wprost przeciwnie, w kontekście dyskusji toczonych we współczesnej humanistyce na temat materialności, obecności przeszłości, organicznej tożsamości, to właśnie szczątki stają się szczególnie ważne. Organiczna pamięć kości stanowić powinna szczególne pole zainteresowań i ich bio-grafia (nektrografia) mogłaby zostać przeddefiniowana jako opisywanie biologicznego, organicznego wymiaru egzystencji Witkacego, zarówno *ante-mortem*, jak i *post-mortem*.

W opisaney historii wyraźnie zaznacza się rozziw pomiędzy „uświęconym ciałem”, które stanowiło przedmiot pogrzebowej celebracji, a sprofanowanymi szczątkami, które artysta Jacek Kryszkowski potraktował jak rzecz. W konsekwencji powstał też konflikt pomiędzy traktowaniem szczątków Witkacego jako części dziedzictwa narodowego, a możliwością posiadania przez osoby prywatne fetyszu (potencjalnej relikwii). Zagięła w tym wszystkim idea krzywdy, która została wyrządzona nie tylko samym szczątkom Witkacego, ale też szczątkom matki, oraz nieznanej z nazwiska mieszkanki Jezior i jej dziecku (nie mówiąc już o naruszeniu innych grobów pozostających w bliskości domniemanego grobu Witkacego w Jeziorach).

Trumnę Witkacego złożono w grobie matki artysty. Kwestia ta wymaga jednak badań, bowiem niektóre opracowania podają, że Witkacego pochowano w istocie w tej samej kwaterze co jego ciotkę – Marię Witkiewiczową (Mery)³⁹. Na przykład, Konrad Szolajski twierdzi, że: „Otwierany w listopadzie grób na Pęksowym Brzyzku prawdopodobnie nigdy nie krył szczątków matki pisarza – jak powszechnie powiadano – a jedynie jego ciotki, Marii Witkiewiczówny, zwanej «ciocią Mery»». Gwoli ścisłości należy stwierdzić, że po wyjęciu «trumny Witkacego» grób okazał

się pusty. Miał starannie wycementowane dno i murowane ściany. Zadałem więc pytanie: skąd w takim razie tablica głosząca, że tu leży Maria Witkiewicz? Sprawę wyjaśnia rozmowa z Maciejem Witkiewiczem, stryjczym wnukiem pisarza (...). Otóż, sześć lat wcześniej grób Marii Witkiewiczowej – czy może raczej Marii Witkiewiczówny – został przekopany, a właściwie sprofanowany. Pospieszenie pogłębiono starą mogiłę, przygotowując ją na przyjęcie trumny przewożonej uroczyscie z Ukrainy. Znalezione przy okazji kości, prawdopodobnie szczątki «cioci Mery». Wyrąbano je z lodu – twierdzi Maciej Witkiewicz – wsadzono do plastikowego worka i zacementowano gdzieś z boku lub na dnie nowego, odremontowanego grobowca⁴⁰.

Nieco inną wersję podaje Wiesław Białas – konserwator cmentarza na Pęksowym Brzyzku:

„Byłem odpowiedzialny za przygotowanie grobu Witkacego, a właściwie jego matki, Marii Witkiewiczowej, obok której miał spocząć. Pracowaliśmy w pośpiechu. [...] Co mnie najbardziej w całej sprawie dotknęło, to zakłócenie wiecznego spokoju matki Witkacego, Marii Witkiewiczowej. Rozkopując bowiem grób, w którym mieliśmy zrobić dla niego miejsce, musieliśmy, niestety, natknąć się na jej szczątki. Czaszkę, kości kręgosłupa, krzyżyk, najprawdopodobniej od różańca, resztki butów z kilkukrotnie podzielowanymi podeszwami – była widać niezbyt zamożną kobietą. Zebraliśmy to wszystko w małą, dziecienną trumienkę, pochowaliśmy ją jeszcze raz, pocieszając się, że będzie za to leżała obok ukochanego syna. Jak się jednak później okazało, położyliśmy obok niej Bogu ducha winnego Poleszuka, którego wieczny spokój również został naruszony. Co więcej, gdy wszystko wyszło na jaw, wycieczki pluły na jego grób, krzyczały: – Paszoł won, ty bol-

szewiku! Domagały się usunięcia go z grobu Marii Witkiewiczowej, przetransportowania na Polesie! I oczywiście – można to zrobić. Czy nie jest jednak barbarzyństwem poniewieranie i miotanie szczątkami nieszczęśnika, przypadkowo zaplątanego w całą sprawę?⁴¹

Zaś Stanisław Katamacki wspomina: „Przyjaźniłem się ze Stefanem Białasem, ówczesnym nauczycielem Zespołu Szkół Budowlanych w Zakopanem, opiekunem Cmentarza na Pęksowym Brzyzku. Przygotowywał on grób Marii Witkiewicz do złożenia prochów jej syna. Kilka tygodni po uroczystym pogrzebie powiedział mi: «Staszek, to nie była jedyna pomyłka! Gdy kopalem grób, oprócz domniemanych szczątków Marii Witkiewiczowej znalazłem i inne: dwie czaszki, kości należące do dwóch szkieletów!». Czyżby w grobie Witkiewiczowej pochowano inną osobę? W tym miejscu warto wspomnieć, że w czasie okupacji hitlerowskiej część cmentarza została zburzona, by wybudować dolną stację kolejki na Gubałówkę. Wiele grobów zniszczono, a szczątki ludzkie przerzucono do innych grobów⁴².

Rozjaśnić sytuację mogłyby kolejne ekshumacje oraz badania antropologiczne szczątków. Tekst ten jednak nie ma na celu ustalenia, kto właściwie i w czym grobie leży, lecz wskazanie na skandaliczne podejście do szczątków, które są przepędzane i uosabiają podmiotowość *nekros sacer* (przez analogię do *homo sacer* Giorgio Agambena, który tak określa banitów, emigrantów, bezpaństwowców – życie ludzi, które daje się zabić, a nie daje się złożyć w ofierze)⁴³. *Nekros sacer* stanowi przeciwieństwo *homo sacer*, bowiem jest martwy i stale jest składany w ofierze różnych interesów politycznych, z *homo sacer* łączy go jednak los przepędzanego i wypędzanego. Pojęcie *sacer* staje się tutaj synonimem przekleństwa, które ciąży na szczątkach

z racji ich martwoty i zdania na łaskę żywych. Owa „naga martwota” (powiem znów przez analogię do Agambenowskiego *vita nuda*), po raz kolejny okazuje się niezwykle ważnym elementem politycznej gry. Udowadnia, jak trudno jest być martwym (wspominane wyżej *ars essendi morti*) i jak wiele razy można zabić to, co już martwe.

Losy szczątków, nie tyle Witkacego, on sam bowiem prawdopodobnie spoczywa tam, gdzie został pierwotnie pochowany, ile przede wszystkim niezidentyfikowanych osób leżących w grobie Marii (czy też Mery) Witkiewiczowej, w jego pobliżu, jak i w naruszonej przestrzeni wokół grobu Witkacego w Jeziorach⁴⁴ (zwłaszcza kobiety przez pomyłkę „przepędzonej” do Polski) zasługują na poważną refleksję. Ochrona zmarłych i prawa do nienaruszalności miejsc ich spoczynku, uznawana za ogólnoludzkie i ponadczasowe uniwersum, stoi bowiem ponad partykularnymi i doraźnymi interesami⁴⁵.

Tajemnica lokalizacji szczątków Witkacego, która chroni przed oficjalną celebrą i uprawianą przez państwo „polityką martwych ciał”, może być interpretowana jako symboliczny opór wobec władzy. Nieobecne szczątki są w takiej sytuacji symbolem ucieczki przed nią, rebelią poprzez znikanie, a także znakiem, że – być może – natura lepiej chroni to, co kultura chciałaby zagarnąć i kontrolować. Oczywiście, można całą historię szczątków pisarza interpretować – jak to określił Janusz Degler – jako „(...) chichot [Witkacego] odbijający się od ścian Giewontu”, a w odnalezieniu szkieletu młodej kobiety dopatrywać się zaplanowanej przez artystę maskarady oraz obecnego w jego tekstach i na obrazach motywu transformacji płciowej⁴⁶. Można jednak także pójść śladem słów Wiesława Białasa: „Sprawdziły się słowa Poleszuków, którzy już na Polesiu przepowiadali karę bożą, twierdzili, że nic dobrego z tego

nie wyniknie. Ekshumacji dokonano bowiem w dzień Paschy, która zaczynała się właśnie na Polesiu. Pohańbiono, zlekceważono dzień święty, Męki Pańskiej. Pohańbiono zarówno pracą fizyczną, a przede wszystkim – naruszeniem wiczyzstego spoczynku należnego zmarłym⁴⁷.

Warto by może – choćby ze względów strategicznych – wrócić do idei kławy, która dotyka tych, którzy w szczątkach widzą tylko *corpus delicti* i rzecz do politycznego spożytkowania. Zakończymy jednak inaczej: w wielu kulturach neolitycznych, a także w istniejących jeszcze dziś kulturach natywnych, domostwa budowano na szczątkach przodków. Stanowiły one rodzaj humicznego fundamentu. Być może zatem, najlepiej byłoby te funkcjonujące w obiegu społecznym (domniemane) szczątki Witkacego potraktować jako kamień węgielny pod teatr lub muzeum. Nadałoby to takiej instytucji magiczną aurę i spowodowałoby, że przenikałby ją nie tylko „duch Witkacego”, lecz także jego materia. W ten sposób prochy artysty ujawniłyby całą swą potencjalność.

¹ Ewa Domańska, *Hermeneutyka przejścia. „Wspomnienia z Rosji” Jana Żarno*, w: eadem, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 2006.

² Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 136.

³ Ważna jest tutaj kwestia kondycji i statusu bytu liminalnego, który znajduje się „pomiędzy i pośrodku”. Na przykład, dla Agambena takim „liminalnym bytem” jest muzułman, którego określa także jako nie-człowieka (*non-uomo*) lub figurę graniczną (*figura-limite*). „Nie rozumiemy, czym jest Auschwitz – pisze, jeżeli nie rozumiemy, czym lub kim jest muzułman”. Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, s. 52.

⁴ Zob.: Nick Bostrom, *A History of Transhumanist Thought*, „*Journal of Evolution and Technology*”, vol. 14 nr 1, 2005 oraz inne artykuły zamieszczone na jego stronie internetowej: <http://www.nickbostrom.com>. Por. także krytykę transhumanizmu dokonaną przez Francis Fukuyamę w: *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, Znak, Kraków 2005.

⁵ Por.: „Prochem jesteś i w proch się obrócisz” (Rdz. 3, 19).

⁶ Robert Pogue Harrison, *The Dominion of the Dead*, Chicago University Press, Chicago and London, 2003, s. IX.

⁷ Humus oznacza także próchnicę, tj. substancję organiczną, która składa się ze znajdujących się w ziemi szczątków roślin, zwierząt, podlegających dekompozycji dzięki różnym grzybom, bakteriom, stawonogom, itd.

⁸ Carl Haub, *How Many People Have Ever Lived on Earth?*, „*Population Today*”, vol. 30 nr 8, November/December 2002.

⁹ Katherine Verdery, *The Political Lives of Dead Bodies. Reburial and Postsocialist Change*. New York, Columbia University Press, New York 1999, s. 41. Można się zastanowić, co oznaczałoby zwrócenie zainteresowań ku martwemu ciału, kiedy weźmiemy pod uwagę, że pojęcie narodu wywodzi się od *nascere* – urodzić się. Być może, pojęcie obywatelstwa byłoby ważniejsze, i to tak zwanego obywatelstwa biologicznego, albo nekroobywatelstwa (*necro-citizenship*) opartego na śmierci, a nie na narodzinach. Bowiem w świecie biopolityki życie i śmierć stały się pojęciami politycznymi. Zob.: Nikolas Rose and Carlos Novas, *Biological Citizenship*, w: *Global Assemblages. Technology, Politics and Ethics as Anthropological Problems*, ed. by Aihwa Ong and Stephen J. Collier, Blackwell, Malden, MA, 2005.

¹⁰ Warto zaznaczyć, że – jak twierdzi Michel Serres, pierwsze statuy były w istocie z mumifikowanymi ciałami. Michel Serres, *Statues: Le*

Livre des fondations, François Bourdin, Paris 1987, s. 281.

¹¹ Piszą o tym m.in.: Elizabeth Hallam, Jennifer Lorna Hockey, Glennys Howarth, *Medicalising the Body*, w: *Beyond the Body: Death and Social Identity*, Routledge, London 1999.

¹² Na ten temat zob.: D. Gareth Jones, *Speaking for the Dead: Cadavers in Biology and Medicine*, Ashgate, Aldershot, 2000.

¹³ W wywiadzie opublikowanym w 1996 roku Jacek Miler wspominał, że „pierwszą osobą, która podjęła inicjatywę sprowadzenia prochów Witkacego do Polski i złożenia ich na cmentarzu w Zakopanem, był bodaj Jerzy Eugeniusz Płomiński. W 1946 roku, jako dyrektor Departamentu Literatury w MKiS, doprowadził do powołania Komitetu Uczczenia Pamięci Stanisława Ignacego Witkiewicza. Jednym z celów Komitetu był pochówek. Wdowa wyraziła zgodę na ekshumację, a do wszystkich czynności z nią związanych upoważniła Jerzego Leszczyńskiego. Ale nie udało się nawet uzyskać zgody władz na wyjazd do ZSRR”. *Awantura o grób Witkacego – koniec?*, z Jackiem Millerem rozmawia Maryla Zielińska, „Didaskalia” 11 / 1996, s. 6. Można w tym miejscu przypomnieć, że w 1994 roku „Gazeta Wyborcza” podała, iż jeden z czytelników zadzwonił do redakcji z informacją, jakoby jego ojciec wiozł w 1945 roku trumnę ze zwłokami Witkacego do Lwowa, gdzie miała ona zostać umieszczona w Bibliotece Ossolińskich. Danuta Lubina-Cipińska, *Trumna do Ossolineum*, „Gazeta Wyborcza”, 278 / 1994, s. 2.

¹⁴ Taką wiadomość zob. w: Grzegorz Rąkowski, *Wołyń. Przewodnik po Ukrainie Zachodniej*, Pruszków 2005, s. 160. Por. także: *Awantura o grób Witkacego*, s. 6.

¹⁵ Wypowiedź Włodzimierza Ziemiańskiego, cyt. za: Joanna Siedlecka, *Tak zwana ludzkość w obłądzie*, w: eadem, *Mahatma Witkac*, Warszawa 1998, s. 234.

¹⁶ Maciej Witkiewicz skomentował tę datę w sposób następujący: „Protestowaliśmy przeciwko «ekspresowemu» terminowi [ekshumacji]. [...] Proponowaliśmy listopad, miesiąc pamięci o zmarłych. Musiał to być kwiecień – miesiąc przyjaźni polsko-radzieckiej! Powtórny pogrzeb Witkacego miał wieńczyć niejako nasze rozmowy ze wschodnim sąsiadem, być koronnym dowodem naszej współpracy”; cyt. za: ibidem, s. 230.

¹⁷ Mówi o tym Stanisław Okołowicz cytowany w: ibidem, s. 224.

¹⁸ Stanisław Okołowicz, *Gdzie spoczywają prochy Witkacego?*, „Tygodnik Powszechny”, 1989, 5 / 6.

¹⁹ Maciej Połahicki, *Chichot Witkacego*, „Gazeta Wyborcza”, 276 / 1994, s. 1.

²⁰ Gazety codzienne podały też informację, że wszystkie dokumenty związane ze sprawą pierwszej ekshumacji zaginęły. „Dużą odpowiedzialność za pomyłkę – mówił dokument podpisany przez członków komisji – ponosi lekarz ze strony radzieckiej, tj. biegły medycyny sądowej, który wydając orzeczenie, że są to szczątki mężczyzny w wieku ok. 55 lat, dał dowód ignorancji. [...] Ówczesny sekretarz Generalny Narodowej Rady Kultury, Rafał Skąpski, twierdzi, że strona radziecka wyraźnie nie życzyła sobie, aby przy ekshumacji prochów Witkacego obecni byli polscy specjaliści”. Jolanta Zarembina, *Dokumenty zaginęły, winnych brak*, „Rzeczpospolita”, 105 / 1995, s. 6.

²¹ Zob.: *Witkacy się ogolił i popelniał samobójstwo*, z Januszem Deglerem rozmawia Jacek Szczerba, „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 17 IX 2009.

²² *Kultura Zrzuty 1981–1987*, pod red. Marka Janiaka, Akademia Ruchu, Warszawa 1989.

²³ Ibidem.

²⁴ Przedruk tekstu opublikowano jako: Jacek Kryszkowski, *Podróż do Rosji po Witkacego*, „Magazyn Sztuki”, 2-3 / 1994, s. 125.

²⁵ Ibidem, s. 126.

²⁶ Jerzy Truszkowski, *Artyści radykalni/ Radical Artists*, Galeria Bielska, Bielsko-Biała, 2004, s. 120.

²⁷ Jacek Kryszkowski, *Podróż do Rosji po Witkacego*, s. 122.

²⁸ *Witkacy się nie zabił. Jacek Szczerba rozmawia z reżyserem Jackiem Koprowiczem*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 26 VIII 2006.

²⁹ Jerzy Truszkowski, *Artyści radykalni*, s. 120. Daniel Muzyczuk w wywiadzie powiedział, że Kryszkowski „wykopał, jak twierdził, kość udową artysty, a następnie ją zmielił i przewiózł przez granicę jako gorczycę”. *Wzorcowy model znikania*, z Danielem Muzyczukiem, współkuratorem projektu „Poszliśmy do Croatan” rozmawiają Bogna Świątkowska i Krzysztof Gutfrąński, <<http://www.bec.art.pl/teksty.php?id=43>>

³⁰ Jacek Kryszkowski, *Podróż do Rosji po Witkacego*, s. 125.

³¹ Janusz Piontek, wiadomość e-mailowa do Ewy Domańskiej z 13 I 2010 (wypowiedź autoryzowana).

³² Informacja za: Waldemar Żyszkiewicz, *Dwie ekshumacje i pogrzeb*, Magazyn „Tysol”, 7 z lipca 1999, <http://waldemar-zyzskiewicz.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=208&Itemid=35>

³³ Janusz Piontek, cytowana wiadomość e-mailowa.

³⁴ Jacek Kryszkowski, *Podróż do Rosji po Witkacego*, s. 125.

³⁵ Maciej Pinkwart, *Moje Zakopane – Trzydziecia*, <http://www.mati.zakopane.pl/pinkwart/Trzydziecia/21.htm>

³⁶ List Wojciecha Żukrowskiego do Macieja Pinkwarta z 22 VII 1988 roku, s. 3. Ibidem.

³⁷ Anna Micińska, wypowiedź cytowana przez Jolantę Zarembinę w: *Dokumenty zaginęły, winnych brak*, s. 6.

³⁸ Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 175.

³⁹ Stanisław Ignacy Witkiewicz, folder „miej-

sca”, <http://zakopany.webpark.pl/> Płyta, która w 1964 roku została położona na grobie Marii – matki Witkacego, w 1988 roku została zastąpiona nową, opatrzoną napisem: „14 kwietnia 1988 Stanisław Ignacy Witkiewicz powrócił i spoczął obok matki”. Gdy okazało się, że w grobie spoczywają szczątki nieznannej Ukrainki, przywrócono starą płytę.

⁴⁰ Konrad Szolajski, *Grzebanie w Witkacym*, „Wprost”, 1995 / 3, s. 64.

⁴¹ Wypowiedź Wiesława Białasa cytowana w: Joanna Siedlecka, *Tak zwana ludzkość w obłądzie*, s. 231-232.

⁴² *Komedia (?) pomyłek, czyli kulisy pogrzebu Witkacego*, fragment z: Stanisław Katamacki, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, seria min. http://www.turystyka.ezakopane.pl/kulisy_witkacego.html (książki tej nie udało się zlokalizować w żadnej bibliotece).

⁴³ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

⁴⁴ Jak wskazuje Maciej Witkiewicz, „na okoliczność ekshumacji w Jeziorach uprzątnięto wyraźnie cmentarz – wycięto stare, piękne drzewa, wysypano alejki żółtym piaskiem, zlikwidowano część mogił wokół grobu Witkacego utrudniających do niego dostęp, usypano namiast na nowo mogiły dalsze, rozmyte przez deszcze”. Wypowiedź Macieja Witkiewicza, cytowana w: Joanna Siedlecka, *Tak zwana ludzkość w obłądzie*, s. 229.

⁴⁵ W tym kontekście oburzenie wywołuje nie tylko kwestia naruszania miejsc spoczynku, lecz także pornograficzne przedstawianie szczątków, tak jak ma to miejsce na wielu fotografiach prasowych.

⁴⁶ Zob.: Maciej Połahicki, *Chichot Witkacego* oraz: Konrad Szolajski, *Grzebanie w Witkacym*, s. 65-66.

⁴⁷ Wypowiedź Wiesława Białasa cytowana w: Joanna Siedlecka, *Tak zwana ludzkość w obłądzie*, s. 233.



Trupy, automaty, potwory

ROZMAWIAJĄ PAWEŁ DYBEL I ŁUCJA IWANCZEWSKA

PAWEŁ DYBEL: Zacznę od tego, jakie podejście do kwestii „Witkacy i psychoanaliza” wydaje mi się dzisiaj najbardziej owocne, bez popadania w zwykły biografizm i przyczynkarstwo. Co naturalnie nie znaczy, że te ostatnie podejścia nie mają racji bytu. W końcu był on bodaj pierwszym pisarzem na świecie, który w młodości przeszedł analizę Freudowską u niejakiego doktora de Beauraine’a, o czym wspomina w swoich listach i w esejach. W jego pracach też raz po raz natrafiamy na luźne nawiązania do dzieł Freuda, o których zwykł się wypowiadać niekiedy z entuzjazmem, ale które jednak – jak się wydaje – znał bardzo słabo. Wresz-

cie, w jego sztukach czy powieściach możemy odnaleźć kilka bezpośrednich nawiązań do psychoanalizy, jak chociażby w *Wariacie i zakonnicy*, gdzie pojawiają się groteskowe postaci psychoanalityków. No i, przy okazji, kpi niemiłosiernie z rzekomej skuteczności tej nowej metody psychiatrycznej.

Ale próba odczytania relacji Witkacego do psychoanalizy wyłącznie pod kątem tego, co on sam na ten temat pisał, jak też tego, co wiemy o jego analizie z biografii, czy wreszcie interpretowanie w duchu psychoanalitycznym jego relacji do rodziców zbyt daleko nas nie zaprowadzi. Choćby dlatego, że – i należy to powtórzyć – był on dyletantem, jeśli

chodzi o znajomość tej teorii, i wiele jego wypowiedzi na ten temat należy potraktować z przymrużeniem oka. Po drugie, właściwie nie wiemy dokładnie, co się działo w jego analizie przeprowadzonej przez doktora de Beauraine'a. Zresztą, sama diagnoza tego ostatniego, jakoby Witkacy cierpiał na „kompleks embriona”, każe być sceptycznym co do „psychoanalityczności” tej terapii. Niemniej jednak, wydaje się, że Witkacy tak czy inaczej zyskał dzięki temu wyobrażenie na temat tego, jak „psychoanalizowanie” pacjentów wygląda od strony praktycznej. Zapewne bez tego doświadczenia nie mógłby wykreować tak „psychoanalitycznych” postaci w swoich sztukach i powieściach. I tu dopiero zaczynają się dziać u niego rzeczy naprawdę ciekawe.

Na przykład, w początkowych partiach *Nienasycenia*, w których opisuje proces seksualnego dojrzewania Zypcia, pojawia się szereg motywów, które w zdumiewający wręcz sposób korespondują z *Trzema rozprawami na temat seksualności dziecięcej* Freuda. Tyle, że wszystko zostało tutaj tak przekształcone i wzbogacone o szereg nowych szczegółów, że zyskuje całkiem nowy sens. Dlatego nie mamy w tym przypadku do czynienia ze zwykłą „aplikacją” teorii Freuda w konstruowaniu fikcyjnej postaci literackiej, tylko z jej swobodną, pisarską trawestacją, której niektóre elementy Witkacy musiał dobrze znać. Inspirując się elementami tej teorii, zasadniczo zmienił ich wymowę, tworząc groteskowy obraz dojrzewania seksualnego bohatera swej powieści.

Wspomnieć należałoby jeszcze o *Niemytych duszach*, gdzie Witkacy podejmuje ambitną próbę przeprowadzenia „psychoanalizy” polskiej kultury. Jest to na pewno przedsięwzięcie samo w sobie bardzo ciekawe, mówiące wiele o krytycznym stosunku Witkacego do rodzimej tradycji, niemniej jednak, jeśli bliżej się przyjrzeć argumentacji autora,

to z psychoanalizą Freuda ma ona niewiele wspólnego. Pojawiają się tu pojęcia wzięte z psychoanalizy (przede wszystkim owa fatalna, strasząca po dziś dzień „podświadomość”, która jest błędnym tłumaczeniem Freudowskiego *das Unbewusste*), mowa jest o jakichś narodowych kompleksach („węzłówiskach”), itd. W tym wszystkim jednak najciekawszy wydaje się sposób, w jaki Witkacy ujmuje genealogię twórczości artystycznej, dokonując – jak zwykle – bardzo luźnej reinterpretacji ujęcia Freudowskiego. Mam tutaj na myśli jego przekonanie, że doświadczanie przez artystę „kompleksu”, a więc głębokiego wewnętrznego konfliktu, który się z nim wiąże, stanowi warunek jego autentycznej kreatywności. Tylko bowiem doświadczając boleśnie i penetrując artystycznie ów „kompleks”, twórca może zdobyć się na oryginalne pomysły i wglądy, podczas gdy zwykli śmiertelnicy, bez kompleksów, zdani są na jałową, nudną egzystencję, zgodnie z obowiązującymi w danej społeczności normami i konwencjami.

Widzimy więc, jak dalece, wbrew pozorom, Witkacy jest „antyfreudowski” w swym podejściu do kompleksu. Według twórcy teorii psychoanalitycznej bowiem, jakkolwiek kompleksy – w tym przede wszystkim kompleks Edypa i kompleks kastracji – odgrywają kluczową rolę w rozwoju tożsamości jednostki, ostatecznym celem tego procesu jest ich rozwiązanie i w rezultacie zanik – jak głosi tytuł jednego z jego artykułów, w którym mówi o „upadku” (*Untergang*) kompleksu Edypa. Dopiero wówczas jednostka jest w stanie normalnie funkcjonować w społeczeństwie, akceptując jego normy i prawa. Tymczasem, według Witkacego, konflikt, który tkwi u podstaw kompleksu, zawiera coś z prawdy o tej jednostce. Dlatego artysta winien zdążać w swojej twórczości niejako w kierunku przeciwnym niż ten, który określa proces edukacji jednostki i jej socjalizacji.

Winien on zatem niejako „babrać” się w tym kompleksie, doświadczać go i przeświećlać na różne możliwe strony, a nie dążyć do jego rozwiązania, gdyż jest ono zawsze pozorne. Dopiero wówczas artysta jest w stanie wyjawić prawdę o człowieku, społeczeństwie i kulturze.

Mając w pamięci to przekonanie Witkacego, spójrzmy na sposób, w jaki w swoich dramatach i powieściach buduje relacje bohaterów do figur matczynych i ojcowskich. W pierwszym przypadku na relacje te składają się elementy postawy kazirodczej, natomiast figury ojcowskie ulegają z reguły daleko idącej degradacji, w czym można dopatrywać się oddziaływania drugiej, „agresywnej” komponenty kompleksu Edypa. Weźmy choćby relację syn – matka w *Matce* czy sposób, w jaki przebiegają miłosne perypetie Zypcia w *Nienasyceniu*. Można powiedzieć, że Witkacy penetruje kompleks Edypa w kierunku regresywnym, pragnąc niejako zgłębić istotę uczuć kazirodczych, nakierowanych ku matce, i agresywnych – zwróconych ku ojcu. W pierwszym przypadku postawa bohaterów Witkacego ma w sobie niewątpliwie coś głęboko perwersyjnego, gdyż zdają się oni czerpać jakąś szczególnie demoniczną, seksualną satysfakcję właśnie stąd, iż w kobietach, których pożądają, rozpoznają – dosłownie – coś z figury matki. A nie, na co wskazywał Freud, a za nim Segal, jedynie substytuty tej figury. Jeśli mężczyzna widzi w innych kobietach dosłownie swoją matkę – a Freud powiedział, że każda miłość męska ma za pierwowzór miłość do matki – to jest zablokowany w relacji do kobiet. Bo wtedy, potencjalny stosunek seksualny z nimi wyobraża sobie jako akt kazirodczy z matką. Narasta w nim zatem poczucie winy, uniemożliwiające trwale związaną się z jakąkolwiek kobietą. Natomiast w sytuacji, gdy w kobietach, które go fascynują, widzi „jakby” matkę, może się z nimi emo-

cjonalnie związać, bez towarzyszącego mu i paraliżującego wewnętrznie poczucia winy.

U Witkacego w *Nienasyceniu* jest scena z Zypciem, który ma zostać uwiedziony przez księżnę Ticonderoga i nagle przed oczyma staje mu postać matki. Zgodnie z tym, co mówi Segal za Freudem, biedny Zypcio może się w tej sytuacji zachować w trojaki sposób. Albo wziąć dosłownie księżnę za matkę – i wtedy poczucie winy sparaliżuje go całkowicie, albo uznać księżnę za „jakby” matkę – i wtedy może bez przeszkód dać upust swemu pożądaniu, albo też zacząć kochać się z księżną właśnie dlatego, że stała się ona w jego oczach matką. Ale to trzecie zachowanie jest głęboko perwersyjne, uderza bowiem, według Freuda, w sam fundament ludzkiej kultury (zakaz kazirodztwa). Tyle, że Witkacy wymyśla w tej scenie coś jeszcze innego, pozornie bliskiego temu trzeciemu perwersyjnemu zachowaniu. Otóż Zypcia fascynuje księżna jako matka przede wszystkim dlatego, że doznawanie z nią quasi-kazirodczych seksualnych rozkoszy zbliży go najbardziej do doświadczenia Tajemnicy Istnienia. A więc nie chodzi mu o przekroczenie kulturowego zakazu jedynie dla samego przekroczenia ani też – dosłownie – o zrealizowanie „zastępczo” z księżną pożądania do matki, lecz traktuje to wszystko czysto instrumentalnie, na zimno i bezwzględnie, jako kolejny etap metafizycznych wtajemniczeń. Słowem, bohaterowie nie uciekają przed tego typu doświadczeniem sfery erotycznej, które może się dla nich okazać (i w istocie na końcu zawsze się okazuje) niszczące, ale przekornie brną w nie, powodowani wewnętrznym masochizmem.

Z kolei agresja wobec figury ojca przybiera w sztukach Witkacego wysoce zamaskowaną postać, przejawiając się w jej degradacji do nędznej męskiej karykatury – zbrodniarza, oszusta, tragikomicznego fagasa. Witkacy kreuje męskich bohaterów swych dramatów

i powieści na wzór Anty-Edypa, zmierzając w kierunku dokładnie przeciwnym niż ten, który ludzkiemu Ja wyznaczył Freud, twierdząc, że winno ono na koniec uwolnić się od tych komponent, które złożyły się na postawę Edypa wobec figur ojca i matki. To jakby przewrotny polski Anty-Edyp, który za punkt honoru wziął sobie artystyczną demolkę tych komponent, w celu sprawdzenia, co się wówczas stanie. Jeśli więc można tutaj mówić o jakiejś transhumancji, czyli przeczłowieczeniu, to polega ono właśnie na takim zaaranżowaniu przez Witkacego akcji dramatów i powieści, że w sposób niejako metodyczny rozbiciu ulegają podstawy tożsamości uczestniczących w nich bohaterów. Wszystko to jednak nie jest jeszcze ostatecznym celem samym w sobie, ale swoistym eksperymentem, który ma służyć doświadczeniu Tajemnicy Istnienia.

I tutaj pojawia się następna kwestia. Tym, co w tej perspektywie różni Witkacego od Freuda, jest całkowicie instrumentalne potraktowanie przez niego sfery edypalnej i seksualności. Nie chodzi tu o demoniczną fascynację seksualnością jako taką; jest ona zawsze środkiem, który służy mu do osiągnięcia czegoś innego. Czegoś, co wykraczając poza *seksualne*, zarazem wykracza poza *ludzkie*. Uruchomiony przez Witkacego w dramatach ruch regresywny – ku samym najbardziej pierwotnym podstawom ludzkiej jaźni – służy wykroczeniu poza to co ludzkie, poprzez doświadczenie osobliwej transcendencji – czystej tajemnicy bytu, pozbawionej całkowicie wymiaru *sacrum*. W tym kontekście uwagę zwraca ogromna, metodyczna wręcz precyzja, z jaką Witkacy dokonuje demolki tego co ludzkie. To niesamowita w swoim wyrafinowaniu, obmyślana aż po najdrobniejsze szczegóły strategia docierania do samych granic tego co ludzkie i ich przekraczania ku jakiejś nowej formule.

Właśnie w kontekście tego osobliwego „antropologicznego” przedsięwzięcia należałoby odczytywać Witkacego teorię Czystej Formy. Przy czym, wbrew temu, co twierdził na temat powieści jako gatunku, w którym idea Czystej Formy nie może być, jego zdaniem, zrealizowana, wiele elementów zarysowanej powyżej strategii transhumancji możemy odnaleźć w sposobie, w jaki konstruuje akcję swoich powieści, co wyprawia w nich z bohaterami. Tym samym, jeśli na całą twórczość Witkacego spojrzymy z perspektywy owej transhumancji, trudno będzie wprowadzać wyraźne rozgraniczenie między światem jego dramatów i powieści.

Na pierwszy rzut oka Witkacego teoria Czystej Formy ma niewiele wspólnego z zarysowaną powyżej antropologiczną perspektywą odczytywania dzieła Witkacego. Jawi się jako teoria czysto estetyczna, w której Witkacy pragnie oczyścić akcję dramatu z wszelkich elementów treści, z wszelkiej psychologii, z ustalonych przez zwyczaj i konwencję zasad logicznego wynikania i następowania po sobie poszczególnych wydarzeń i scen. Efektem tego ma być, jak się wydaje, absolutna dowolność w programowaniu zachowań bohaterów, która rodzi efekt absurdu i nonsensu. W ścisłym związku z tym postulatem pozostaje prześmiewczo-„demolkowaty” stosunek Witkacego do wszelkich zakazów, norm społecznych, konwencji i powszechnie przyjętych wzorców ludzkich zachowań, czego efektem jest parodia wszystkiego co składa się na byt społeczny jednostki. Jest to więc parodia totalna, przed którą nie uchronił się żaden szczegół czy wymiar tego bytu. Gdyby więc potraktować na serio wszystkie te poczynania, praktycznie każda grupa społeczna, etniczna czy narodowościowa, mogłaby protestować przeciwko sposobowi, w jaki została tu przedstawiona: chłopci, arystokraci, książęta, artyści, politycy, Niemcy, Rosjanie,

Żydzi, Malajowie, Chińczycy, Papuasi. No i, naturalnie, Polacy. Weźmy tych hrabiów Von und Zu (czyli na przykład hrabia Tarnowski z i do Krakowa), te jaskrawe stroje postaci, te ich pokraczne nazwiska i imiona, ich przekleństwa i wyzwiska. Można powiedzieć, że efektem tak urzeczywistnianej Czystej Formy jest świat dramatu i powieści „bez formy”, czyli bez potocznie obowiązujących konwencji i norm, bez powszechnie przyjętych wzorców zachowań i reakcji, słowem, bez rządzącej tym światem logiki, która by choć w najmniejszym stopniu przypominała tę określoną przez różne kulturowo-społeczne formy logikę życia potocznego. Tyle że ów świat Czystej Formy „bez formy” jest w istocie światem form wynaturzonych, które właśnie dlatego, że zostały pozbawione tradycyjnych wędzideł i ograniczeń, wylewają się niczym gorący budyń z garnka, przybierając groteskowo nienaturalne postaci. Luźne, pokraczne formy są siedliskiem wyłaniania się w dramatach i powieściach Witkacego „przeclowieczonych” ludzi-potworów. Tak jakby dopiero dzięki temu Witkacy mógł wreszcie popuścić wodze demonicznej fantazji, powołując do istnienia przepoczwargzone twory ludzkie.

Jaki jest w takim razie status tych dziwnych ludzkich stworów, wyłaniających się na scenie niczym ucieleśnione widma ujrane w krzywym lustrze? Otóż zaryzykuję twierdzenie, że są to swego rodzaju żywe trupy, które wyłaniają się z fantazji pisarza w momencie, gdy demolce poddał on wszystkie aspekty i wymiary otaczającej go rzeczywistości społecznej i kulturowej. W tej postaci są one demonicznymi karykaturami tego co ludzkie, osobliwymi przeclowieczonymi stworami, których śmierć się nie ima, gdyż egzystują poza prawami życia i śmierci. Wydaje mi się, że to jest zarazem klucz do rozumienia tych pojawiających się wielokroć w drama-

tach Witkacego scen, których bohaterowie są mordowani, giną, a potem, zdawałoby się w całkiem niezrozumiały sposób, ożywają.

W tym sensie można powiedzieć, że świat dramatów Witkacego to jakby druga, odwrotna strona życia, strona „czystej” śmierci. To sen bez snów śniony w nieskończoność, z którego nie można się już obudzić. Można co najwyżej całkowicie się w nim rozpuścić – zaniknąć. Dlatego dramaty te kończą się często tak dziwacznie, tak jakby ich koniec był wprowadzony całkiem sztucznie, na siłę, w czysto umowny sposób. Ale ta druga strona życia, która otwiera się w dramatach i powieściach Witkacego, nie jest czymś na kształt drugiej strony monety, tworzącej z pierwszą stroną harmonijną całość, uzupełniając ją na swój sposób. Pozostaje ona bowiem z tą pierwszą w permanentnym konflikcie, jest z nią niewspółmierna, gdyż to na jej podłożu, w wyniku zawieszenia wszelkich norm właściwych pierwszej stronie, wyrastają owe zatracające poczucie wszelkiej miary ludzkie demony. I Witkacy gra właśnie ową niewspółmiernością, nazywając to po swojemu Czystą Formą. A w istocie „bawiąc się”, grając jej fantazmatycznymi efektami.

Dlatego jego pisarski świat umiejscowiony jest gdzieś na granicy tego co ludzkie, jest ciągłym, niemalże perwersyjnym doświadczaniem i przekraczaniem tej granicy. Dzięki temu może powołać do życia na scenie martwych ludzi-potwory, zachowujących się jak kukły pozbawione rzeczywistych emocji i uczuć. Słowem – rzeczywistość, w której dzieje się to wszystko, to rzeczywistość życia w śmierci, życia w niekończącym się śnie-koszmarze, w którym mogą się tylko pojawić ludzie-trupy, ludzie-automaty, przepoczwarczający się nieustannie w kosmiczne wręcz potwory, zdolne do przekraczania bez trudu wszelkich potocznie ustalonych norm i granic.

W tę osobliwą ontologię pisarskiego świata, jako świata życia w śmierci, wpisują się też niezwykle – jak na epokę, w której żył Witkacy – postaci bohaterów, którzy bez trudu zmieniają płeć na scenie, w zależności od rozgrywających się na niej wydarzeń. Wydaje mi się jednak, że za tym osobliwym zabiegiem pisarskim tkwi, postawione z niezwykłą ostrością i radykalizmem przez Witkacego, pytanie o seksualność. Czym ona właściwie jest, doświadczana od męskiej i żeńskiej strony? Czym jest w ogóle to, co dzieje się wówczas między mężczyzną i kobietą? Kobieta i kobietą? Mężczyzną i mężczyzną? Jak to uchwycić? Czy te różne postaci doświadczenia seksualności można w ogóle sprowadzić do jakiejś jednej, wszechogarniającej formy? Formy, która byłaby czymś więcej niż androgynizm, gdyż zaniknęłyby w niej już wszelkie różnice?

Naturalnie pojawia się tutaj pokusa, aby osobliwy kształt tych wszystkich postaci złożyć na karb schizofrenicznej wyobraźni Witkacego, porównać je, na przykład, z fantastycznymi postaciami bogów i ludzi Schrebera z jego pamiętnika czy z innymi twórcami wyobraźni schizofrenicznej. Ale wydaje mi się, że trzeba być bardzo ostrożnym, jeśli chcemy się posługiwać tego typu porównaniami. A to przede wszystkim dlatego, że Witkacy – inaczej niż Schreber – schizofrenikiem nie był. Za to bardzo bogato i przewrotnie zarazem posługiwał się w swoim pisarstwie i malarstwie różnymi charakterystycznymi wyróżnikami wyobraźni schizofrenicznej. Możemy więc raczej mówić w jego przypadku o wyobraźni quasi-schizofrenicznej, to znaczy takiej, którą nieustannie „kontroluje” czuwające nad nią Nad-Ja artysty i pozwala na jej rozbuchanie o tyle, o ile uznaje to za celowe i potrzebne do uzyskania określonego estetycznego efektu. Na owo Nad-Ja składają się przy tym również różne filozoficzne poglądy

Witkacego, którym często stara się wyraźnie podporządkować rozwój akcji na scenie. Na przykład, jego obsesyjne dążenie do rozwiązania kwestii wielości i jedności znajduje swój wyraz w słowach Korbowsy, kiedy ten mówi, że teraz jego doświadczenia erotyczne pozwoliły mu osiągnąć jedność wielości. No i dziesiątki tego typu „filozoficznych” kwestii wkładanych w usta bohaterów. Ich interpretacja to naturalnie odrębna kwestia, którą nie chciałbym się teraz zajmować. Niemniej jednak, przykłady te świadczą o istnieniu swoistego filozoficznego Nad-Ja w dramatach i powieściach, któremu Witkacy chciałby w jakiejś mierze podporządkować akcję. Inna sprawa, że – na szczęście – z reguły mu się to nie udaje. Dlatego faktyczna wymowa dramatów i powieści Witkacego nie daje się potraktować jako zwykła funkcja poglądów filozoficznych ich autora. Chociaż zapewne on sam chciał to tak widzieć.

Witkacy nie jest więc jako pisarz schizofrenikiem, ale posługuje się fantazjami typowymi dla schizofreników niczym instrumentem, w celu zaprezentowania w swoich utworach odwrotnej strony tego, co ludzkie. Można powiedzieć, że stara się nieustannie docierać do tej drugiej strony, ryzykując naturalnie, że za chwilę może pozostać w niej na zawsze (inaczej to doświadczenie nie miałoby sensu). Ale przed faktycznym popadnięciem w schizofrenię chroni go, jak sądzę, autoironiczny dystans, jaki zachowywał przez całe życie. Jak też, co się z tym wiąże, niezwykła wręcz bezwzględność, z jaką elementem swojej artystycznej gry gotów jest uczynić praktycznie wszystko. Porwać się na każdą „świętość”. Bez względu na cenę.

ŁUCJA IWANCZEWSKA: Bardzo się cieszę, że Pan poruszył kwestię żywego trupa i tych wszystkich postaci Witkacego, które wpisują się w uniwersum podwójnych śmierci,

zmarłychwstań, powracania do żywych, ponieważ ja też zastanawiałam się nad tym, jaki jest status tych postaci granicznych, które powracają i zaczynają żyć po śmierci. Przyszedł mi do głowy fragment (bo tylko we fragmencie się zachował) dramatu Witkacego *Romans schizofrenika*. Pojawia się tam postać Kwiatu Wiśni, która zostaje przez schizofrenika zamordowana i po tym morderstwie wypowiada następujące słowa: „I teraz właśnie zaczynam żyć”. Takich postaci jest u Witkacego bardzo dużo. Przypomnijmy choćby Walpurga, Kurkę Wodną, Mumię, Sajetana, Matkę, Widmo – to są ci, którzy żyją z wyjętym sercem, z wypitą krwią, rozstrzelani, rozkawałkowani, zmumifikowani, powracają, kontynuują swoją opowieść. I to są też te postaci, które, podobnie jak Kwiat Wiśni w *Romansie schizofrenika*, w pewnym momencie decydują się na „bycie wszystkim”. Ona mówi: „Będę lilią, będę różą mistyczną, będę twoją kochanką, będę czytała Husserla całe życie”, i istotnie znaczy to: będę wszystkim i wrócę po śmierci. Jak czytać, jak rozumieć te śmierci, co znaczą te powtórne przyjscia bohaterów? Z jednej strony pojawia się, na przykład, myśl o próbie przygotowania podmiotowego życia na mechanizację cywilizacyjną, mechanizację rzeczywistości – tak Walter Benjamin interpretował postać Myszki Mickey w latach trzydziestych, twierdząc, że przygotowuje ona społeczeństwo i cywilizację na doświadczenie zagłady. Te postaci z kreskówek kroi się na plasterki, ale one się z powrotem składają i powracają do życia; to jest rodzaj nieodwracalnego ruchu ku pogodzeniu się z zagładą kulturową i jednocześnie wpisanie człowieka w afirmację braku doświadczenia. Te postaci wracają i wciąż niczego nie doświadczają. Można się z taką koncepcją zgodzić, ale ja chciałabym odwrócić perspektywę. Wydaje mi się, że najważniejsze w tych postaciach jest to (i w postaci

Kwiatu Wiśni także), że mają one jakiś gwarant ludzkiego doświadczenia. Tym gwarantem może być cielesność. Ponieważ to, co się dzieje, co dokonuje się w rzeczywistości tych dramatów, często znajduje odzwierciedlenie w cielesności, w obrazowaniu cielesności. Wiąże się to z pytaniem, w jakiej mierze ciało w psychoanalizie może obrazować i mówić, o ile możemy odczytać sens symptomów cielesnych, o ile za pomocą ciała odgrywamy rzeczywistość tego, co nieświadome? I gdzie w ciele szukać reprezentacji dla nieświadomego, okrucieństw prawdy o człowieku? W tej perspektywie możemy przywołać propozycje Freuda, zawarte w tekście *Psychopatologiczne osoby na scenie*, który niewątpliwie jest tekstem o teatrze. Chciałabym się skupić na aspekcie zastępowania nas przez postaci sceniczne, przeżywania doświadczenia przez nie, za nas, na scenie. Widz, bo widz jest wpisany w tekst Freuda, zostaje oczyszczony dzięki temu, że odgrywa się za niego na scenie jego traumy, emocje, doświadczenia, także doświadczenia kliniczne. Czy podobną rzecz miał na myśli Lacan, analizując rolę chóru w seminarium *Livre*? „A czymże jest Chór? Powiedzą wam: to wy sami. Albo: to nie wy. Nie w tym rzecz. Chodzi tu o środki, środki emocjonalne. Powiedziałbym, że Chór to ludzie, których coś poruszyło. [...] Waszymi emocjami zaopiekuje się przedstawiona na scenie porządna dyspozycja. Chór się nimi zajmie. Cały emocjonalny komentarz zostanie zrobiony za was”. Kiedy ktoś za nas coś przeżywa na scenie, dokonuje się identyfikacja pomiędzy tymi, którzy przedstawiają, a widzami. Dzięki tej identyfikacji my już nie musimy doświadczać. Ale ten inny na scenie, żebyśmy mogli na niego patrzeć, musi mieć ciało. Ciała bohaterów Witkacowskich są ciałami, które mówią. Wiele operacji w tekście, zarówno jeśli chodzi o przebieg zdarzeń, jak i samą opowieść, odbywa się

w ciałach i poprzez ciała. I chodzi również, wracając do *Romansu schizofrenika*, o ową cielesność doświadczania życia. Kiedy Kwiat Wiśni zostaje odrąbany przez Schyza i zaczyna płakać, łzy wywołują gest odebrania jej życia. To doświadczenie, zbyt ludzkie, by na nie pozwolić, zostaje natychmiast zanegowane przez śmierć. Zatem, z jednej strony gwarantem rzeczywistości czy życia postaci Witkacowskich, zawieszonych pomiędzy życiem i śmiercią, może być ciało. Z drugiej strony jednak, skoro mowa o kategorii cielesności, przychodzi na myśl wykładnia wyobraźniowego u Lacana, które jest zapisane w cielesnym wymiarze, cielesnej identyfikacji z innym (*l'autre*). Ciała w tym rejestrze są zidentyfikowane z innymi ciałami, czytane, pisane, przedstawiane na podobieństwo małego innego (*l'autre*), którego Lacan odróżnia od wielkiego (*L'Autre*). Być może powinniśmy zacząć (albo przynajmniej jakoś spróbować) zmierzyć się z taką perspektywą, czytać Witkacowskie postaci jako nam podobne, czyli jako Lacanowskich małych innych (*l'autre*) właśnie. Poprzez to, że śmierć jest wpisana w porządek życia, że żywe trupy to jesteśmy właściwie my sami. Możemy powiedzieć, że strategia uśmiercania i jednoczesnego nieustępliwego trwania przy życiu naznaczona jest Freudowskim popędem śmierci, także w tym znaczeniu, w jakim Freud uznawał popędy za byty mityczne, a naukę o popędach – za naszą mitologię. Być może – nawet paradoksalnie – mit wpisany jest w życie człowieka jako struktura osławiania nieznanego, chaotycznego, obcego nurtu życia. W tym sensie mitologia czy mityzacja życia odnosi się do popędu śmierci, pojmowanego jako przymus powtarzania i powrotów – przeżywamy swoje uśmiercenia i powtarzamy je, szukając schronienia w mitycznych strukturach rzeczywistości, symbolach mających moc objaśnienia wobec życia i popędów, które nic nie mówią.

Tak pojęte śmierci Witkacowskich bohaterów byłyby wiecznymi powtórzeniami wpisanymi w domenę popędu śmierci, który w micie odnajduje dom, a zatem, miejsce objaśnienia i oswojenia. Ale można na to spojrzeć jeszcze z innej strony. Przypomnę zdanie Lacana z seminarium *Sinthome*: „To Realne zapisałem w postaci węzła boromejskiego”. W węźle boromejskim trzy pierścienie reprezentują rejestry: Realny, Symboliczny i Wyobraźniowy. Realne jest miejscem życia, właśnie życia jako takiego, życia, o którym możemy tylko powiedzieć, że jest, które nic nie mówi i samo w sobie nie ma sensu. O tym życiu nic nie możemy powiedzieć. Symboliczne jest zatem miejscem śmierci, z tego powodu, że o życiu nic nie można powiedzieć. Wyobraźniowe jest miejscem ciała. Gdy mówiłam, iż gwarantem usensowienia życia może być ciało, także i to miałam na myśli – byt w rejestrze Wyobraźniowym. Dlatego można powiedzieć, że te postaci wcale nie są dziwne. One muszą umrzeć, ta śmierć jest konieczna, właśnie w tej narracji i w tej opowieści. Po śmierci zazwyczaj wracają z opowieścią, bo śmierć jest koniecznością jakiegoś powtórnego przyścia ze słowem właśnie, symbolicznym wydobyciem się z Realnego – życia bez sensu. To jest też pytanie o postać u Witkacego. Jak możemy się spotkać z tą Witkacowską postacią? Czy przez taką interpretację, jakiej dokonywał Freud, szukając odmian charakterów w pracy psychoanalitycznej na przykładzie bohaterek Ibsena, kiedy wskazywał na Heddę Gabler jako postać histeryczną, na Rebeke z *Rosmersholm* jako na kobiecą wariant Edypa czy na Hamleta jako neurotyka? Czy mamy prawo, dostęp do tego, by szukać kliniki postaci? Czy próbować jakoś inaczej?

PAWEŁ DYBEL: No cóż, zasypała mnie Pani gradem jakże ciekawych uwag, interpretacji, komentarzy i pytań, tak, iż siłą rzeczy będę

mógł odpowiedzieć tylko na niektóre z nich. Po pierwsze więc, nie do końca zgadzam się ze sposobem, w jaki Žižek interpretuje za Lacanem rolę chóru w dramacie. Rola owego chóru nie sprowadza się bowiem, moim zdaniem, wyłącznie do tego, że wykonuje on za nas jakąś robotę, po to, abyśmy nie cierpieli, nie modlili się, nie rozpaczali. Sytuacja jest, jak sądzę, znacznie bardziej złożona i dwuznaczna. Chór pojawił się bez wątpienia po to, aby ulżyć widzom w cierpieniach, ale nie po to, aby oni cierpienia w ogóle nie odczuwali. Chodziło raczej o ujęcie widzom nadmiaru cierpienia, tak, aby ich ono nie przygniotło i nie zniszczyło wewnątrz. Tylko wówczas bowiem, są w stanie duchowo sprostać tragicznym wydarzeniom, które mają miejsce na scenie, potem zaś zwrócić się ku sobie i wszystko to przemyśleć. Tak właśnie rozumiem rolę chóru. Podobnie jest z rolą, jaką w trakcie pogrzebu ma do odegrania płaczka. Pamiętam, jak przed laty wstrząsające wrażenie wywarła na mnie scena z płaczką przy zmarłym w szpitalu. Z jednej strony było w tym wszystkim coś przeraźliwie kiczowatego, ten płaczący kobiecy głos odgrywający żal i słowa kierowane ku zmarłemu jak ku dziecku. Z drugiej strony mieszało się to wszystko z niesamowitą powagą śmierci, z niezwykłością sytuacji mówienia żywej osoby do martwej. I myślę, że ten osobliwy teatr, jaki przed rodziną zmarłego i daną społecznością odgrywały płaczki, miał też pierwotnie za zadanie ujmowanie ludziom cierpienia. Nie po to jednak, aby ci w ogóle nie cierpieli, lecz po to, aby mogli temu cierpieniu sprostać. Właśnie dlatego, że jakaś jego część była wypowiedzana, bądź inscenizowana słowami innego – płaczki. Natomiast interpretacja takich scen zaproponowana przez Žižka jest bardzo jednostronna. Wzorowana przy tym na zdegradowanych formach tego typu sytuacji, jakimi jest „śmiej z puszki”

w komediowych serialach. Chociaż i tutaj pożądany efekt tego śmiechu zależy w dużej mierze od tego, czy dana scena była rzeczywiście komiczna czy nie.

Powiedziałbym natomiast, że Witkacowski świat życia w śmierci to świat, w którym nie ma miejsca na pracę żałoby. To świat nie do odżalowania, nie do wybawienia. To świat nierozwiązanych kompleksów, w których Witkacy babrze się z upodobaniem, rozdrapuje niczym niezabliźnione rany, gdyż tylko wówczas może jako artysta pokazać, co w nas – ludziach – „niehumanicznego” siedzi. Jaka jest nasza druga, przeczłowieczona, przepoczwarzona strona, która towarzyszy nam niczym cień. Teatr Witkacego jest zatem teatrem bez chóru i płaczek. Nikt tu już niczego za widza nie załatwia ani nie ułatwia mu zadania duchowego uporania się z tym, co dzieje się na scenie. Wręcz przeciwnie, mnożące się na niej okrutne wydarzenia, groteskowe w swej wymowie, absurdalnie „bezduszne” reakcje widmowatych bohaterów – wszystko to sprawia, że widz konfrontowany jest nieubłagane, bez znieczulenia, z przerażającą go „odwrotną” stroną tego, co ludzkie. Stroną, której za żadną cenę nie chciałby w sobie i w innych uznać. Jedyne, co w jakiejś mierze łagodzi ten efekt, to pojawiające się niekiedy wątki komiczne. Ale praktycznie nigdy nie przeradza się to w komedię. Wszystkie efekty humorystyczne są zazwyczaj wtopione w dominujący w sztukach prawdziwie demoniczny klimat „niesamowitości”, we Freudowskim znaczeniu *das Unheimliche*, zaś ich zakończenia mają postać prawdziwej katastrofy, którą widz musi potraktować jak najbardziej serio. Słowem, myślę, że bohaterowie sztuk Witkacego, mając osobliwy status wampirowatych widm, zwracają widzów ku temu, co jest „żywym trupem” w nich samych. Konfrontując ich z potworami, które w nich śpią i o których starają się nie myśleć,

bo ich przerażają. Myślę też, że gdzieś tu należy szukać źródła wszelkich scenicznych porażek Witkacego przed wojną. Nie było bowiem tylko tak, że jego sztuki okazały się dla szerokiej publiczności „niezrozumiałe” – one rodziły w niej też prawdziwe przerażenie i odrazę. Naruszały bowiem nie tylko dotychczasowe reguły sztuki dramatycznej, ale również sposób, w jaki to, co rozgrywa się na scenie, winno odnosić się do „wnętrza” odbiorcy. Był to niesamowity wręcz nietakt, potworność popełniona przez artystę, co też dzisiaj trudno jest nam sobie wyobrazić.

To, co Pani mówiła o ciałach postaci Witkacego i ich relacji do litery i pisma, jest również bardzo ciekawe i, jak sądzę, kluczowe dla zrozumienia sztuk Witkacego. Mogę tylko dodać, że podstawową kwestią, jaką musi rozstrzygnąć każdy reżyser, jest udzielenie sobie odpowiedzi na proste pytanie: w jaki sposób mają wypowiadać swe kwestie aktorzy? Naturalnie, przed takim pytaniem staje każdy reżyser dramatu, ale w tym przypadku to pytanie ma postać szczególną. W jaki sposób bowiem mają mówić owe „żywe trupy”, owe wampiry czy widma, które przecież, jako przeczłowieczone, nie są już ludźmi? A w każdym razie, nie są nimi do końca. Nikt przecież nie słyszał jak mówi wampir czy żywy trup. Możemy tylko powiedzieć, że na pewno musi mówić „inaczej” niż każdy żywy człowiek. A zarazem, poniekąd tak samo jak żywy człowiek. A jeśli tak samo i inaczej, to jak? Otwiera się tu ogromne pole dla wyobraźni i inwencji, również aktorzy stają przed niesłychanym wyzwaniem. Jak mają mówić, stając się na scenie żywymi/martwymi ciałami bohaterów sztuk Witkacego? Jak mają wydać z siebie głos, skoro są niczym żywe automaty? Czy dlatego też seksualność, która zdaje się ich rozsadzać od wewnątrz, nie mając żadnych ograniczeń, jest w ich przypadku tak przeraźliwie potworna? Bo ich

pozornie żywe ciała są tak naprawdę martwe i – mówiąc po Leśmianowsku – nie ma w nich nic prócz głosu? Bo sama ich seksualność jest już tylko głosem? To znaczy, przeraźliwym chrypieniem demona? Manekinową inscenizacją na scenie, na którą z ich żywo-martwych ciał spią się tylko trociny? W tej materii Lacan może być z pewnością istotnym źródłem inspiracji.

Nawiasem mówiąc, odczytując niedawno po raz któryś z rzędu *Pragmatystów*, zwróciłem uwagę na zdanie, które wcześniej przeczyłem. Witkacy pisze w nim, jak powinni mówić aktorzy w tej sztuce: „Wszyscy mają mówić nie uczuciowo, tylko wypowiadać zdania ze szczególnym uwzględnieniem wartości samych wyrazów”. A więc mają mówić tak jak wampiry czy żywe trupy, które, właśnie z racji szczególnego statusu swych ciał, pozostają w bardzo osobliwej relacji z językiem. Ale dodajmy, że tego rodzaju – skądinąd bezcenna – wskazówka nie rozwiązuje bynajmniej problemu reżysera: jak bowiem ma wyglądać owo wypowiadanie przez aktorów poszczególnych zdań?

Trzecia kwestia, którą Pani poruszyła, to cielesność bohaterów Witkacego. To, jak sądzę, kolejna „zagwozdka”, którą trudno jednoznacznie rozstrzygnąć. To prawda, te postaci zdają się niekiedy bardzo cielesne, wręcz buchają seksualnością bez miary. Ale czy nie jest to trochę pozór? Czy nie jest to w istocie cielesność żywych trupów, jako powołanych przez artystę do życia manekinów? Ludzi przeczłowieczonych w bezduszne automaty? Czy nie jest to zatem „martwa” cielesność, będąca bezlitosną parodią czy drugą, martwą stroną „żywej” cielesności? W końcu każdy, kto tutaj umiera lub zostaje zamordowany, jest nie rozkładającą się kupą mięsa, ale kupą trocin. A więc żadnej fizjologii, żadnych życiodajnych płynów (co najwyżej niekiedy mechaniczne łyzy), tylko

trociny. Przypuszczam, że stoi za tym Witkacowska „filozofia” ludzkiego ciała, cielesności splecionej nierozzerwalnie z automatyzmem maszyny, której założenia należałoby lepiej przebadać i – jeśli to możliwe – rozwikłać. Filozofia zresztą, która dzisiaj – w czasach różnych eksperymentów z ciałami ludzkimi, o których współczesnym Witkacego (i jemu) nawet się nie śniło – wydaje się jak najbardziej na czasie.

Podobnie bardzo interesująca wydaje się kwestia seksualności dzieci – może okazać się nawet tak samo kluczowa jak kwestia niedojrzałości u Gombrowicza. W każdym razie, dzieci w sztukach i powieściach Witkacego to dzieci „tak jakby” bez ojców. Weźmy Tadzia z *Kurki Wodnej* czy postać Dzini z *Macieja Korbowskiego*. Być może jest w tym coś z proroctwa, jeśli chodzi o sposób, w jaki będzie się kształtować tożsamość przyszłych pokoleń. A może tylko rodzaj eksperymentu. W tej sferze nie rządzi już – jak ma to miejsce potocznie – „zasada przyjemności” ani nawet „zasada rzeczywistości”, lecz sam Tanatos. Dlatego też seksualność jest u Witkacego medium obosiecznym, gdyż doświadczenie rozkoszy, które ze sobą niesie, od razu przekształca się w coś okropnego, niszczącego bohaterów i ich relacje z innymi. Można powiedzieć, że seksualność staje się tutaj jakąś potworną odwrotnością samej siebie, jakimś niszczącym wszystkim żywiołem, przed którym nie ma ucieczki. I nic w tym dziwnego, skoro jest to seksualność żywych trupów, która jest jakąś potworną karykaturą seksualności człowieka „normalnego”, bo rządzi w niej popęd zniszczenia i śmierci. Można też powiedzieć, że wszystkie seksualne perypetie i eksperymenty bohaterów Witkacego są podporządkowane pytaniu: Kim jestem? Jakie są najgłębsze korzenie mojej tożsamości? Skąd się wziąłem i po co? Czy to wszystko ma sens? No i, naturalnie, jego głębokiemu przekonaniu,

że to wszystko będzie można jakoś rozświetlić, docierając do granicy tego, co ludzkie, w której podmiot doświadczy upragnionej „dziwności” istnienia, obojętne, jakimi środkami i za jaką cenę. Jest w tej postawie coś głęboko sadycznego. W każdym razie, reguły gry, które rządzą doświadczeniami seksualnymi bohaterów Witkacego, w niczym nie przypominają tych reguł, które obowiązują na co dzień. Najbardziej niezwykłym „eksperymentem” Witkacego w tej materii jest pomysł, aby powołać na scenę bohaterów, którzy – w zależności od tego, co się na niej rozgrywa – są w stanie samorzutnie zmienić płęć z kobiecej na męską i na odwrót. Chodzi naturalnie o postaci Macieja Korbowskiego i Bellatrix. Myślę, że jest to próba przekroczenia tego, co zwykliśmy nazywać różnicą seksualną. Gdzieś w tle pobrzmiewa tu takie doświadczenie bycia kobietą i bycia mężczyzną, które byłoby przekroczeniem tego, co skończone. Bardzo interesująco pisze Pani na ten temat w swojej książce, wykazując, że nie chodzi tu bynajmniej o transwestytyzm. Ale mam poczucie, że uchylony został dopiero rąbek tajemnicy.

ŁUCJA IWANCZEWSKA: Zmiana płci dokonuje się jako naprzemienne zamieszkiwanie mężczyzny i kobiety w ciele i w podmiocie. Czym innym są przemiany zewnętrzne u Witkacego, przyjmowanie na ciało oznakowań płci przeciwnej – i to być może umożliwia nam spojrzenie na zewnętrzną stronę, powierzchnię wydarzeń wewnętrznych. Ale może wystarczy ta powierzchnia? Atrybuty płci nie są stałe, u Witkacego płęć jest często płynna albo nie ma płci, postać jest poza płcią. Nie możemy lekceważyć tej formy przedstawieniowej, bo to się dzieje z bohaterami, rozgrywa się na ich ciałach. Są to eksperymenty z przedstawieniem różnicy płciowej, ta enigma różnicy jest negowana

u Witkacego, a jednocześnie wydobywana, to rodzaj dychotomii metafizycznej i kulturowej, zniesionej ruchem Witkacego. Ale to przede wszystkim myślenie Witkacego o nieredukowalnej różnicy płci. Był świadom, że to nie jest dziwne, niezwykle, że to jest doświadczenie człowieka.

PAWEŁ DYBEL: To co dzieje się, na przykład, z Korbową i Bellatrix, kiedy zmieniają oni swobodnie płeć w zależności od biegu wydarzeń na scenie, jest w sensie fizycznym, biorąc pod uwagę „zasadę rzeczywistości”, absolutnie niemożliwe. Bo to jest jakaś kpina z biologicznych uwarunkowań ludzkiego ciała, w porównaniu z którą niczym wydają się coraz częstsze dziś operacje zmiany płci. Ale w widmowatym świecie żywych trupów Witkacego to jest możliwe, gdyż nie dotyczą ich zwykle biologiczne uwarunkowania. Również uwarunkowania wynikające z anatomii ich ciał. Wszystkie tego rodzaju zabiegi są z kolei podporządkowane zamysłowi konstrukcyjnemu autora, temu co on nazywa Czystą Formą. Kiedy więc Korbowa staje się kobietą, ma to tutaj określoną funkcję, jaką – to już kwestia bardzo dokładnego wniknięcia w tekst i jego interpretacji. W każdym razie, wszystko to co dotyczy seksualności bohaterów jego dramatów i powieści, jest domeną pisarskiego eksperymentu, który – podobnie jak eksperyment w nauce – zakłada stworzenie ludzkim podmiotom sztucznych warunków wyjściowych, które mają je nakłonić do określonego typu zachowań. No i dodać wypada, że te sztuczne warunki wytwarza sama „demoniczna” wyobraźnia Witkacego, ona też projektuje nonsensowne zachowania przeczłowieczonych bohaterów, będące precyzyjnie przez niego obmyślaną parodią ludzkich zachowań na co dzień. Ale chodzi chyba również o intrygujące Witkacego pytanie o „kobiecość” i „męskość” jako taką,

o znalezienie jakiejś nowej, „przechłowieczonej” formuły seksualności. Weźmy choćby taką wypowiedź Korbowy, w której mówi on o Cayambe: „Musimy ją zabić. Wtedy będę zupełną odwrotnością mojej najgłębszej istoty”. Co właściwie znaczy tutaj owa „odwrotność”? I w dodatku „zupełna”? Wypowiedź ta, o kluczowym znaczeniu dla całego dramatu, jest szalenie wieloznaczna, dopuszczająca wielość interpretacji. W dodatku implikuje ona wyrażnie, że za pozornie absurdalnymi zachowaniami bohaterów skrywa się jakaś intencja – o „coś” im w nich chodzi. Ale właściwie o co? Czy możliwa jest interpretacja, która dawałaby ostateczną odpowiedź na to pytanie?

ŁUCJA IWANCZEWSKA: Myślę, że ostatecznej odpowiedzi znaleźć się nie da.

PAWEŁ DYBEL: Ale to nie znaczy, że nie można podejmować żadnych prób zakreślenia choćby granic wieloznaczności tego tekstu. Zastanowienia się nad tym, czym może być owa tajemnicza „odwrotność” najgłębszej istoty Korbowy. Jak również: czym jest owa „istota”? Znowu widać wyrażnie, że jeśli spojrzymy na dramaty Witkacego pod kątem zapisanych w nich „przechłowieczeń” bohaterów, natrafiamy na same zagadki, trudne do rozwiązania, ale dlatego też tak fascynujące.

ŁUCJA IWANCZEWSKA: Skoro mówi Pan o ciele i o literze, pojawia się jeszcze jedno pytanie: do jakiego stopnia chodzi tu o fantazmaty, które układają się w jakieś obrazy, sceny, które odczytujemy z dramatów Witkacego, a o ile dotyczy to samego języka, który uruchamia inne możliwości dotarcia do prawdy bycia, do czegoś, co jest tajemnicą metafizyczną, jakkolwiek to nazwiemy i gdziekolwiek będziemy celowali, na przykład w jakąś podmiotowość? Psychoanalitycy

uskarżają się na to, że mamy w literaturze, zwłaszcza we współczesnej literaturze, coraz częściej do czynienia z nakładaniem się fantazmatycznych obrazów i z faktem, że język przestaje służyć opowieści o podmiocie, że zamiera funkcja słowa na rzecz obrazu. A przecież, jak twierdzą, psychoanaliza jest mówieniem, a nie myśleniem, nie tworzeniem fantazmatycznych obrazów. Dlatego projekty teoretyczne, systematyzowanie wiedzy, także tej literaturoznawczej, czy szerzej, projekty interpretacji dzieła sztuki, bardzo często są odrzucane przez praktyków analizy – analitycy na powrót chcą się chować do opowieści, do gabinetów. Musimy pamiętać o tym, że projekt antropologiczny, wrażliwość, myślenie Freuda, były zapośredniczone w dyskursach naukowych, ale dochodzenie do wiedzy o tym co nieświadome wzięło się z gabinetu, ze słuchania opowieści pacjentów. To samo mówił Lacan, nie możemy zapominać, że jako myśliciela czy filozofa, stworzyły go opowieści jego pacjentów. I wracając do Witkacego: czy rzeczywiście tak jest, że mamy do czynienia z gotowymi obrazami fantazmatycznymi, które po prostu zdzieramy z tych dramatów lub z powieści i analizujemy je, interpretujemy, wystawiamy, czy, być może, musimy pytać o język? Musimy słuchać tych postaci, przysłuchiwać się, jak ten język pęka, zatrzymuje się, obrazuje coś, czego nie jesteśmy w stanie pojąć albo nie umiemy sobie z tym poradzić? I być może właśnie to miejsce, z którym nie umiemy sobie poradzić, znaczy najwięcej.

PAWEŁ DYBEL: Do tego twierdzenia Lacana dodałbym tylko, że Freuda stworzyły również narracje jego własnych snów oraz dokonane przez niego ich interpretacje. A te ostatnie wyrastają z niemal lingwistycznej analizy owych narracji. Bez niej nie powstałoby coś takiego jak „psychoanaliza”. A przecież, zara-

zem, to właśnie owe narracje oddają śnione przez Freuda i jego pacjentów „obrazy”, często dziwaczne, niekiedy wręcz przerażające. Ileż razy w tych snach pojawiają się prawdziwe potwory i dzieją się rzeczy straszne! Jako kobiecy potwór jawi się Irma, we śnie o stacji Hollthurn pojawiają się bliżej nieokreślone wyobrażenia szczątków ludzkich, skojarzenia ze ślimakami i kałem, czy wreszcie ów niesamowity sen o preparowaniu przez siebie własnego ciała. W tych obrazach sennych, określonych w swym rozwoju przez regresywny ruch powrotu do początku, króluje niepodzielnie Tanatos, ale przecież zostały one powołane do istnienia w przestrzeni międzyludzkiej przez słowa. Liczą się też w analizie przede wszystkim ze względu na sposób, w jaki zostały opowiedziane, a nie ze względu na swoją czysto obrazową wartość. Dopiero wówczas stają się elementem gry, jaką Freud-psychoanalityk prowadzi z pacjentem (i ze sobą), starając się rozwikłać zagadki nieświadomego. Widać chyba tutaj najwyraźniej splót tego co językowe i wyobrażeniowe, o którym Pani mówiła, splót, bez którego – jak sądzę – psychoanaliza, jako „leczenie rozmową”, nie byłaby w ogóle możliwa. I myślę, że podobnie jest z dramatami Witkacego, a chyba też i z jego powieściami. Każde zdanie wypowiediane przez bohaterów jest tutaj niezwyklej wagi, nawet, jeśli – a może właśnie dlatego – stanowi ono zagadkę i zdaje się całkowicie nonsensowne. Jak to jest, na przykład, z przytoczoną przeze mnie wypowiedzią Korbowsy. I reżyser wystawiający te dramaty na scenie stanie zawsze przed niesłychanie trudnym zadaniem drobiazgowego przeanalizowania ich pod kątem języka. Od tego odczytania zależeć będzie sposób, w jaki zorganizuje całą warstwę „obrazową” dramatu, jakie będzie miał pomysły, co do zaprojektowania wnętrza, wyglądu postaci itd. W tym sensie Witkacy jest pisarzem niezwykle „psy-

choanalicznym”, bo ostatecznie również u niego wszystko rozstrzyga się w słowach. W słowach, w których poszukuje Czystej Formy, efektów *znaczącego*, a nie „treści”.

ŁUCJA IWANCZEWSKA: Wydaje mi się, że kiedy powstaje wrażenie, że coś osuwa się w bezsens czy w osłabienie sensu, bezznaczniowość albo taką wieloznaczność, której nie pojmujemy już jako sensownej, to w mechanizmach takich struktur językowych można widzieć strategię tworzenia słów czy wypowiedzi zakorzenioną w klinice psychotycznej. Często tak jest u pacjentów psychotycznych, którzy widzą ogromną różnicę znaczeniową (i wskazują na nią analitykom) między – przykładowo – studnią marzeń a marzeniową studnią. I analityk czy odbiorca, być może interpretator, musi złapać ten sens. Musi odczytywać obsuwanie się sensu, które nie jest bezrozumne czy bezsensowne. Musi oznaczyć to jakoś w sensie. Weźmy choćby neologizmy Witkacego. Pisał o tym Szymon Wróbel, wskazując na Witkacego jako na psychotyka. Uważam, że o Witkacym nie można mówić klinicznie jako o psychotyku, natomiast, być może, psychotyczny jest język Witkacego, który nosi ślady pęknięć, przemieszczonych metafor, które nie mają utarte-go znaczenia, bo nastąpił rozpad języka.

PAWEŁ DYBEL: Ja bym tylko dodał, że jeśli chodzi o elementy psychotyczne w pisarstwie Witkacego to – podobnie jak całą sferę erotyki i seksualności – traktuje on je w sposób czysto instrumentalny. Co też, moim zdaniem, stanowi wystarczający dowód na to, że psychotykiem w sensie klinicznym nie był. Inna sprawa, że zajmowanie się Witkacym tylko po to, aby znaleźć odpowiedź na pytanie czy był on psychotykiem, perwersem, neurotykiem, wydaje mi się dość jałowe. Bo z takich stwierdzeń, nawet gdyby były jakoś

uzasadnione, niewiele – jeśli cokolwiek – wynika dla samej jego twórczości. Podobnie też, z dużym sceptycyzmem odnoszę się do psychoanalitycznych spekulacji, jak wyglądały naprawdę jego relacje z matką i ojcem. Choćby dlatego, że również i ta sfera była dla niego jedynie elementem wyrafinowanej gry, jaką w swoich sztukach prowadził ze światem. Tym samym zaś, uległa ona tak daleko idącym przekształceniom i mistyfikacjom, że poszukiwanie jakichś znaczących determinant czy analogii wydaje mi się bardzo ryzykownym interpretacyjnie przedsięwzięciem.

Wracając do kwestii języka, jeszcze raz nawiążę do przytoczonej przeze mnie wypowiedzi Korbowsy: „Wtedy będę żył zupełną odwrotnością mej najgłębszej istoty”. Gdyby było tutaj tylko: „Wtedy będę żył odwrotnością mej najgłębszej istoty”, to jakoś by to można zrozumieć, ale co to znaczy: „zupełną odwrotnością”? Dlaczego „zupełną”? Wobec tej kwestii nie można przejść obojętnie. Tym bardziej, że napotykamy tutaj na jedną z bardzo charakterystycznych cech dyskursu pisarskiego Witkacego, którą określiłbym jako jego zdominowanie przez przekorną logikę czystej negatywności. Jak to ma na przykład miejsce w równie dziwacznej wypowiedzi: „Pozbawiłaś mnie jednej z moich najgłębszych niewiar”. Gdzieś tutaj spotyka się „odwrócony” język jego bohaterów z odwróconym światem jego dramatów i powieści, owym światem snu bez początku i końca, bez jakichkolwiek norm i konwencji, w którym krwawe i nieubłagane walki staczają ze sobą „prze-człowieczone” ludzkie potwory. To właśnie świat, który ma status magmy, rozlewającej się masy, gdyż – mówiąc po Lacanowsku – przestało w nim działać Prawo Ojca. To świat, w którym może wydarzyć się wszystko. On też, w swojej karykaturalnej sztuczności jest miejscem osobliwego pisarskiego „eksperymentu” Witkacego. Podobnie jak dla

Freuda głównym miejscem „eksperymentu” psychoanalizy, z którego w snach pacjentów wyłaniały się przeczłowieczone ludzkie potwory, było *nieświadome*. Tyle, że w świecie dramatów i powieści Witkacego bohaterowie nie mają snów, bo oni sami są już częścią snu. W tym sensie jest to świat snu bez snów.

Muszę powiedzieć, że za każdym razem, gdy kończę lekturę jakiegoś dramatu Witkacego, jestem trochę poirytowany, gdyż mam wrażenie, że z jednej strony „uczestniczyłem” w czymś, co ujawnia jakąś przeraźliwą, ale zarazem jakże namacalnie obecną we mnie stronę ludzkiej egzystencji, z drugiej strony zaś, zazwyczaj mam poczucie, że brakuje mi słów, języka, w którym mógłbym to niesamowite doświadczenie jakoś oddać. I jako krytyk muszę ciągle przyznawać się przed sobą do pewnego rodzaju porażki.

ŁUCJA IWANCZEWSKA: Możemy na to spojrzeć tak, że jesteśmy bezradni wobec postaci. Jeśli mamy w sobie jakąś wrażliwość psychoanalityczną i pytamy o postać, próbujemy się z nią w jakiś sposób zmierzyć, zastanowić się, jak ją unieść, jak o niej opowiedzieć, możemy zapytać o nią w języku psychoanalizy, zbliżyć się do jej kliniki, pozycji w ekonomii rodzinnej (przecież takie dramaty u Witkacego też są) czy też do jakichś interakcji i relacji między postaciami naznaczonych, na przykład, przeniesieniem, chorobą, transgresją tożsamościową. Ale stajemy także wobec bardzo różnorodnych konfiguracji tych postaci względem siebie. To są nie tylko stosunki relacyjne, społeczne, rodzinne czy hierarchiczne czy stosunki władzy, ale często konfiguracje, które mieszają te wszystkie porządki i przynależności.

PAWEŁ DYBEL: Dokładnie tak, świat dramatów Witkacego został pomyślany jako parodia wszystkich odcieni i aspektów spo-

łecznego bytu w tej postaci, w jakiej został on ukształtowany przez różne konwencje i normy płynące z tradycji. Jest więc parodią o charakterze totalnym, w obliczu której nic się nie ostaje. I z tej próżni po „realnym” świecie społecznym, który przestał istnieć, wyłaniają się przedziwni ludzie-potwory, widmowaci ludzie-wampiry, których relacje wzajemne tworzą jakieś absurdalne konfiguracje i zależności, w każdej chwili podatne na przeobrażenia i zniszczenie. Ale, podobnie jak opisany przez Freuda świat marzeń sennych rządzi się swoimi regułami, tak samo i „odwrócony” świat dramatów Witkacego określa realizowana przez pisarza z żelazną konsekwencją osobliwa logika negatywności, zaś zachowania bohaterów są w nim w swej „absurdalności” swoiście konsekwentne. Myślę, że u podstaw tych wszystkich dziwactw tkwi wspomniany już przeze mnie szczególny status, jaki Witkacy nadał światu swoich dramatów i powieści. Jest to status osobliwego snu, z którego nie można się już przebudzić, snu, który nie zna początku i końca, ponieważ jest snem samej śmierci. Dlatego jest to świat śmierci bez śmierci, w którym śmierć jest życiem, zaś życie stało się pozorem samego siebie. Nic dziwnego, że w tym świecie ludzkie istnienie jest niczym wytarta karta w grze, jako takie bez żadnego znaczenia. Jest to świat, w którym króluje Freudowski Tanatos, rozdając role grającym w nim ludziom-widmom i podporządkowując bez reszty ich zachowania swojej destrukcyjnej logice. Ale też ten odwrócony świat, który powstał na zgłiszczach „prawdziwego” życia, stanowić ma tylko przedsięwzięcie doświadczenia tego, co jest ostatecznym celem zabiegów Witkacego i co dość nieporadnie nazywa on Tajemnicą Istnienia. Owo „coś” sytuuje się bowiem poza grą życia i śmierci, jest jakimś punktem granicznym, do którego Witkacy chciałby dotrzeć, chociaż – i chyba o tym

wie – to niemożliwe. Ale zarazem – jeśli się bliżej przyjrzeć – ową poszukiwaną Tajemnicą Istnienia wydaje się przesycony świat dramatów Witkacego. Tyle, że nie niesie on ze sobą nadziei wybawienia, ale, jako wieczne życie w śmierci, jest piekłem. Tym najgorszym z sennych koszmarów, od którego nie sposób się uwolnić. I chyba to poznanie Witkacego tak przeraża, że nawet przed samym sobą nie chce się do tego przyznać.

ŁUCJA IWANCZEWSKA: Kiedy pisałam o postaciach Witkacego, pojawiały się zarzuty, że ja te postaci traktuję bardzo serio, że nie czytam gier słownych, wygłupów sytuacyjnych, że zgubiłam mnóstwo niepowagi, pajacowania, że zarzuciłam parodię, groteskę. Może jednak myślenie groteską i parodią się wyczerpało? Może warto przesunąć perspektywę, by odsłonić coś nowego? To jest też pytanie o traktowanie tych postaci zupełnie serio.

PAWEŁ DYBEL: Wydaje mi się, że są takie sztuki Witkacego, w których element komizmu czy parodii jest marginalny (na przykład *Maciej Korbowa*, *Wariat i Zakonnica* czy *Pragmatyści*) oraz takie, w których stanowi on nieodłączny element scen dramatu od początku do końca (*Tumor Mózgowicz* czy *W małym dworku*). Część publiczności, naturalnie, pęka ze śmiechu, kiedy bohaterowie tych sztuk obrzucają się wymyślnymi przekleństwami (kiedy Plasfodor mówi do von Teleka: „Ty mamko inkubów, ty lesbijski rajfurze”) czy słyszy o zborsuczeniu się suk. I zapewne Witkacemu o wywołanie tego rodzaju efektu komicznego chodziło. Pytaniem jest jednak, czy koncentrując się na nim, nie dotykamy samej powierzchni. Inna sprawa, że jak najbardziej uzasadniona byłaby taka interpretacja, której autor podjąłby się zadania wydobywania złożonej relacji obu tych

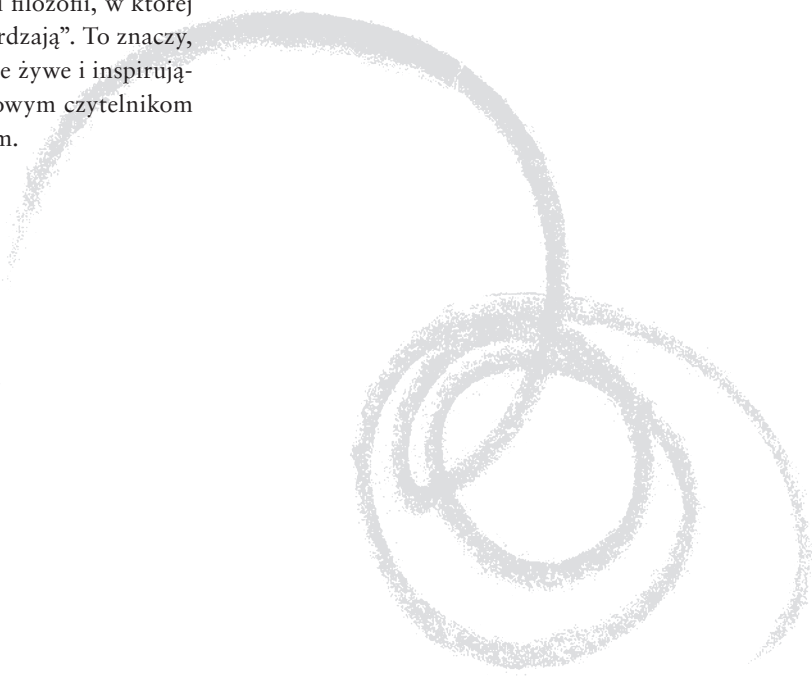
aspektów, poważnego i komicznego, w sztukach Witkacego.

ŁUCJA IWANCZEWSKA: Tu też wkrada się pytanie, moim zdaniem kluczowe. Jakie są możliwości wykonania gestu interpretatora wobec Witkacego? Czy trzeba posługiwać się pozycją interpretatora-literaturoznawcy, szukać kontekstów, pisać o nim z pomocą interpretacji filologicznych, czy może szukać gdzie indziej, w pozycji interpretatora-analityka, na przykład?

PAWEŁ DYBEL: Zadała Pani pytanie w formie albo – albo. A mnie się wydaje, że zarówno zamykanie się w ramach pierwszej postawy, jak i drugiej, jest niebezpieczne, gdyż grozi nieuchronnie przerysowaniami i uproszczeniami. Pytanie raczej powinno brzmieć, jak połączyć te dwie pozycje w procesie interpretacji? Czyli: jak wzbogacić tradycyjny model (czy modele) interpretacji literaturoznawczej o ten model (czy modele), jaki proponuje psychoanaliza? Jest to zawsze inspirujące, gdyż każe zerwać z jakąkolwiek ortodoksją. Zresztą, najciekawsze modele interpretacyjne we współczesnym literaturoznawstwie powstały właśnie jako efekt tego rodzaju konfrontacji różnych podejść i „syntez”, czerpiąc inspiracje z różnych dziedzin humanistyki, filozofii, teorii sztuki. Wystarczy przywołać szkołę krytyków z Yale, wpływ na literaturoznawstwo hermeneutyki Gadamera i dekonstrukcjonizmu Derridy, wspaniałe eseje o literaturze Barthes’a, Foucaulta, Kristevej czy Deleuze’a, które otwierają całkiem nowy wymiar myślenia o literaturze.

Na to nakłada się inna kwestia, jeśli chodzi o stosunek do literackiej tradycji. Każde nowe pokolenie badaczy inspirowane innymi teoriami niż poprzednicy, wyrasta na lekturze innych tekstów. Stąd ma ono siłą rzeczy inne spojrzenie na wiele kwestii. I kiedy

młody badacz sięga, na przykład, po teksty Witkacego, wokół którego utworzył się już wianuszek dostojnych profesorów i badaczy zachwycających się wszystkim, co tam napisane, to pierwszym jego odruchem jest wówczas: „Sprawdzam!”. A więc: czy nie są to głosy z chóru Pimków, dla których Witkacy jest wielki, bo wielkim pisarzem był? Czy rzeczywiście jest w tym pisarstwie coś wielkiego, a może to tylko hochsztapler i grafoman? Jeśli jednak jest inaczej, to wówczas należy to zweryfikować, nie sięgając już jednak po zatęchłą „literaturę przedmiotu”, na której wyrastali poprzednicy, ale po autorów bardziej współczesnych: choćby Lacana, Derride’a, Deleuza, Kristevę i tym podobnych. Jak więc Witkacy się sprawdza w konfrontacji z tymi autorami? Czy jego twórczość odsłania jakieś nowe, nieprzeczuwane przez poprzedników oblicze, czy też nie? I nie ma innej, bardziej obiektywnej „metody” na wykazywanie nieprzemijającej, „klasycznej” wartości pewnych tekstów, jak ich nieustanne konfrontowanie ze zmieniającym się horyzontem szeroko pojętej współczesnej humanistyki i filozofii, w której to konfrontacji się „potwierdzają”. To znaczy, okazują się w równej mierze żywe i inspirujące w tym, co mówią ich nowym czytelnikom i widzom, co poprzednikom.



MONIKA BAKKE

Posthumanistyczne rekonfiguracje ciał

Z wątpienie w wyższość człowieka nad innymi gatunkami niektórzy przyjmują jako groźbę katastrofy, inni zaś – jako obietnicę wyzwolenia z dojmującej ciasnoty antropocentryzmu. Obecnie zatarciu ulegają fundamentalne granice, czyli – jak pisze Elaine Graham – jesteśmy świadkami „upadku ontologicznej higieny, dzięki której przez trzydzieści lat zachodnia kultura kreśliła fałszywe linie oddzielające ludzi od natury i maszyn”.¹ W tych okolicznościach, za sprawą nauki i technologii, człowiek – ludzka forma życia – zmienia się szybciej i radykalniej niż kiedykolwiek.

Zmiany te zachodzą zarówno na poziomie materialnym – poprzez bezpośredni wpływ technologii na ludzkie ciała – jak na poziomie mentalnym, gdyż odkrycia naukowe wyraźnie uwidoczniają to, co przecież istniało zawsze, czyli nasze bliskie związki z nie-ludzkimi formami życia. Zatem, jak trafnie zauważa Graham, ludzka natura nie może już być określana poprzez esencję, ale poprzez granice.² Jednocześnie ta „ontologiczna higiena”, która tak długo oddzielała nas od nie-ludzi, okazuje się już niemożliwa do utrzymania,

gdyż „ludzka forma” objawia się zawsze jako zainfekowana, symbiotyczna, niejednoznaczna i chimeryczna. Erozji ulega więc granica między elementem biologicznym i technologicznym oraz, szerzej rzecz ujmując, między naturą a kulturą.

Sposób myślenia odrzucający zarówno esencjalistyczną koncepcję sterylnej i unitarnej ludzkiego podmiotu, jak i uprzywilejowanie człowieka w stosunku do reszty świata – łączy się dzisiaj z postawami posthumanistycznymi, które na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat ulegały rozlicznym modyfikacjom i polaryzacjom. Obecnie możemy już mówić o wielu posthumanizmach, których rzecznicy znacząco się między sobą różnią w poglądach na tak kluczowe zagadnienia, jak uprzywilejowany status ludzkiego gatunku czy stosunek do technologii.

Biologiczne portrety – ciało jako wspólnota

Kontekstem dla najbardziej nowatorskiej refleksji o człowieku jest obecnie rosnące zainteresowanie fenomenem życia w jego symbiotycznej złożoności, obserwowanej na

poziomie mikro i makro. Postawione w tej perspektywie badawczej, nasze ciała stanowią zaledwie niewielką grupę wśród ogromnej ilości ciał zwierzęcych, roślinnych i drobnoustrojów zamieszkujących jednocześnie przestrzeń jednej planety. Co więcej, oczywistością jest stwierdzenie, że nawet ludzkie ciała nie są całkowicie ludzkie, stanowiąc raczej środowisko zamieszkiwane przez rozliczne drobnoustroje, bez których życie człowieka nie byłoby możliwe.

Ten sposób myślenia o naszych ciałach ujawnia realizacja artystyczna Sabriny Raff zatytułowana *Kultury oddechów* [*Breath Cultures*], gdzie podkreślony został pozaludzki sens słowa „kultura”. Do stworzenia tej pracy artystka pobrała próbki oddechów od siedemnastu osób o różnych narodowościach i pochodzących z odmiennych tradycji. Następnie oddechy te – czyli w istocie indywidualne kompozycje bakterii i grzybów – posłużyły jej do dalszej hodowli w warunkach laboratoryjnych. Drobnoustroje zasiedlające szklane naczynia utworzyły kolonie i w ten sposób powstały indywidualne portrety ludzi stworzone w oparciu o żywe, ale nie-ludzkie komponenty ich ciał.

Implikacje wynikające z nauk biologicznych mają kapitalne znaczenie dla konceptualizacji wcielonego podmiotu, bowiem, jak pisze Dorion Sagan, „(...) ciało nie może być już postrzegane jako pojedyncze i zunifikowane. Jest ono złożone”, a my sami „(...) jesteśmy wszyscy złożonymi istotami”.³ Takie myślenie narzuca zmianę perspektywy z antropocentrycznej czy zoocentrycznej na biocentryczną, co nie pozwala już na myślenie o ciele, jako wyodrębnionej z otoczenia jednolitej całości, tradycyjnie uznawanej za „ja” podmiotu. Ciało jest tu rozumiane jako środowisko kształtowane przez wiele form życia, pozostających w różnym stopniu symbiozy. Jak twierdzi Sagan: „Ciało nie jest pojedynczym *ja*, ale

fikcją *ja* zbudowaną z masy współdziałających *ja*. Możliwości ludzkiego ciała są więc literalnie rezultatem tego, co ono inkorporuje; *ja* jest nie tylko wcielonie (korporalne), ale i kolektywne (korporacyjne)”.⁴

Przypomnijmy jednak, że teoria ewolucji Darwina jako pierwsza, w sposób tak znaczący, zakwestionowała uprzywilejowane miejsce gatunku ludzkiego, wpisując go w *continuum* wszystkich form życia. Obecnie biologia molekularna dowodzi, że podstawy życia są takie same dla wszystkich jego form, a zatem to DNA, a nie niematerialna dusza, jest nośnikiem życia. Uniwersalne mechanizmy życia uwiadoczniają, że jesteśmy spokrewnieni ze wszystkimi formami życia na ziemi i ciągle, choć w różnym stopniu, pozostajemy z nimi we wzajemnych zależnościach. Nie ma również żadnych podstaw, by mówić o hierarchii istot żywych, czyli podtrzymywać pogląd Arystotelesa, według którego „(...) tylko człowiek ze zwierząt nam znanych ma w sobie coś boskiego, albo przynajmniej najwięcej tego ma w sobie spośród nich wszystkich”.⁵ Pozaludzkie formy życia są po prostu od nas różne – innymi słowy: nasze ciała różnią się między sobą – co jednak nie upoważnia nas do ich dyskryminacji. Ponadto, same ciała nie są obiektami o określonej stałej formie, bowiem zmieniają się nie tylko w swoim życiu osobniczym, jako konkretne organizmy w cyklu od rozpoczęcia życia do śmierci, ale również w swoim rozwoju, jako gatunki.

Zauważmy jednak, że w procesie ewolucji ważne są nie tylko takie mechanizmy, jak selekcja i współzawodnictwo, ale również, co podkreśla współczesna amerykańska biolog Lynn Margulis, symbioza podobnych, ale i znacznie różniących się między sobą form życia, takich jak rośliny i zwierzęta. Margulis uważa bowiem, że „większość nowości ewolucyjnych powstała, i wciąż powstaje, za sprawą symbiozy”⁶, a my sami „jesteśmy symbionta-

mi na symbiotycznej planecie”⁷. Będąc częścią planetarnego ekosystemu, zawsze pozostajemy w kontekście innych form życia oraz materii nieożywionej. Margulis, podobnie jak darwiniści, kwestionuje wartościującą koncepcję łańcucha bytów, rozumianych jako szczeble rozwoju, którą odziedziczyliśmy po starożytnych Grekach, bowiem, jak twierdzi: „Każdy byt jest w równej mierze «zaawansowany». Wszystkie mają za sobą trzy miliardy lat ewolucji od wspólnych bakteryjnych przodków. [...] Podobieństwa między człowiekiem a innymi formami życia są nieporównanie bardziej wymowne niż różnice. Nasze korzenie, sięgające w głąb odległych okresów geologicznych, powinny budzić respekt, nie zaś odrazę”⁸. Błędem jest więc, jak twierdzi Margulis, stawianie pytania o to, kiedy pojawił się człowiek⁹, bowiem, podobnie jak całe życie na Ziemi, człowiek zaczął powstawać ponad trzy miliardy lat temu. Symbiotyczny charakter ciał roślin i zwierząt oznacza również konieczną symbiotyczność naszych własnych ciał.

W powyżej zarysowanym kontekście sytuuje się inny biologiczny portret, mogący, przynajmniej w pewnym sensie, uchodzić za najbardziej realistyczny z całej kolekcji Narodowej Galerii Portretu w Londynie. Genomowy portret sir Johna Sulstona (*Genomic Portrait: Sir John Sulston*) autorstwa Marca Quinna¹⁰ zawiera DNA naukowca zasłużonego w badaniach nad stworzeniem mapy ludzkiego genomu i laureata nagrody Nobla w zakresie fizjologii i medycyny. Portret ten jest właściwie rodzajem gabloty z martwymi już koloniami bakterii, zawierającymi DNA portretowanego. Do realizacji tej pracy materiał genetyczny pobrano z nasienia, a następnie poddano go klonowaniu według standardowych metod, czyli przy użyciu bakterii replikujących DNA. Warto zauważyć, że portret Sulstona jest równocześnie portretem

każdego z jego przodków w linii ciągnącej się od początku życia. Zważywszy zaś na pokrewieństwo ewolucyjne, do pewnego stopnia stanowi on biologiczny portret każdego z nas.

Postewolucja – biotechnologiczne interwencje

Obecnie jesteśmy świadkami istotnej zmiany, jaka dokonała się w naukach o życiu, polegającej na przejściu od fazy opisywania życia oraz jego mechanizmów – charakterystycznej dla porządku odkrycia – do fazy ingerencji, czyli możliwości bezpośredniego wpływu na materię życia. Biotechnologie umożliwiają tworzenie i hodowlę takich form życia, które istnieją lub potrafią przeżyć tylko dzięki ludzkiej ingerencji, a nie w wyniku działania długofalowych mechanizmów ewolucyjnych. Życie post-ewolucyjne, ucieleśniając się, rozsada dotychczasowe systemy taksonomiczne, a jednocześnie podlega coraz większej instrumentalizacji, stając się towarem i inwestycją¹¹.

Przykładem niech będą osiągnięcia inżynierii genetycznej i tkankowej, umożliwiające hodowlę *in vitro* takich form życia, które zasiedlają laboratoria całego świata. Ich masa ciągle wzrasta i sięga wielu ton. Mowa tu nie tylko o organach utrzymywanych przy życiu poza kontekstem dawcy (ludzkiego lub nie-ludzkiego i „oczekujących” na integrację z innym – obcym organizmem), ale również o koloniach komórek i tkanek, które, niegdyś pobrane od pewnych organizmów, dziś dawno już nieżyjących, kontynuują swoją od nich niezależną egzystencję w warunkach sztucznych, czyli w sytuacji całkowitej zależności od technologii¹². Status ontologiczny i etyczny tych ciał, a właściwie fragmentów pewnych organizmów, jest niejasny i niewątpliwie domaga się ontologicznej i etycznej refleksji, podobnie jak status życia w ogóle, ludzkiego i pozaludzkiego, utrzymywanego wyłącznie dzięki sztucznemu wspomaganii.

Te zagadnienia znajdują odzwierciedlenie w pionierskich realizacjach artystycznych Orona Cattsa i Ionat Zurr, działających we współpracy z naukowcami, jako formacja o nazwie Tissue Culture and Art. Do swoich prac, powstałych dzięki wykorzystaniu inżynierii tkankowej, artyści angażują linie komórkowe, komórki somatyczne i kultury tkankowe żyjące w warunkach laboratoryjnych oraz materiały syntetyczne. W ten sposób powstają bardzo specyficzne rzeźby, czyli obiekty w części organiczne – żyjące, a w części martwe – syntetyczne. Jedną z pierwszych realizacji tego typu to *Kultury tkankowe i sztuczne macice* (*Tissue Culture and Art[ificial] Wombs*), znane również pod nazwą *The Semi-Living Worry Dolls* (Półżywe lalki zmartwień), powstałe w wyniku zastosowania biotechnologii, które jednocześnie poddawane są krytycznej analizie, nawiązując wprost do niepokojów związanych z ich zastosowaniem. Obiekty – miniaturowe lalki stworzone przez artystów – odwołujące się do konwencji tradycyjnych lalek pochodzących z Gwatemali, którym wyznaje się własne zmartwienia, zostały wyhodowane na szkieletcie polimerowym z komórek mysich linii McCoy¹³ i „przyozdobione” nicią chirurgiczną. Ich rozwój-rozrost zapewniony został przez mikrograwitację, odżywki i antybiotyki oraz sterylne warunki panujące wewnątrz bioreaktora. Bez tego specjalistycznego zaplecza te niezwykle rzeźby nie miałyby szans na przeżycie. I choć ich gwatemalskie prototypy miały brać na siebie zmartwienia innych, te biotechnologiczne lalki są szczególnie bezbronne, delikatne, a ich życie – zagrożone.¹⁴

Coraz częściej stajemy również przed takimi formami życia, które powstały dzięki inżynierii genetycznej. Są to organizmy, w których dokonano manipulacji na poziomie DNA, a powstałe zmiany są przekazywane dziedzicznie. Najwięcej kontrowersji

budzą organizmy transgeniczne, które posiadają w swoim genomie ludzki materiał genetyczny. Spektakularnym projektem artystycznym wpisującym się w debaty na ten temat jest praca zatytułowana *Historia naturalna enigmy* (*The Natural History of Enigma*), autorstwa jednego z najbardziej prominentnych artystów sztuki biologicznej Eduardo Kaca. Centralnym obiektem tego projektu jest Edunia – transgeniczna roślina, powstała poprzez wszczepienie genów artysty Eduarda roślinie petunii. Do stworzenia Eduni Kac posłużył się własnym materiałem genetycznym wyizolowanym z krwi, który w roślinie ulega ekspresji w czerwonym użytkowaniu kwiatu, co nie jest jednak widoczne. Użycie krwi ma tu oczywiste praktyczne i symboliczne znaczenie, jednak Edunia wywołuje również skojarzenia z biopolityką i pytania o mechanizmy i instytucje biowładzy i biokontroli. Zarządzanie życiem polega bowiem obecnie nie tylko na kontrolowaniu go na poziomie makro – o czym pisał Michel Foucault, mając na uwadze całe populacje oraz jednostki – ale również, w coraz większym stopniu, na poziomie molekularnym. Obowiązuje więc na wszystkich poziomach życia, a władza nad genomami jest realną władzą nie tylko nad ludźmi, ale nad każdym życiem, nawet w formach, których jeszcze nie znamy, gdyż nie zostały odkryte lub stworzone. Edunia stanowi przykład produktu władzy nad życiem na poziomie molekularnym, co niewątpliwie rodzi wiele pytań natury etycznej. Jednak, jak sądzę, największym atutem tej realizacji artystycznej jest właśnie jej ambiwalencja – z jednej strony bowiem, odnajdujemy w niej gest przełamania antropocentrycznej izolacji, z drugiej zaś – swoiste ludzkie infekowanie, anektowanie przez samą obecność, rozszerzanie siebie na wszystko, co żyje. Takie odczytanie potrzeby stworzenia ludzko-roślinnej hybrydy uświadamia nam,

że wyjaśniając „zagadkę życia”, jednocześnie wkraczamy w obszar nie zawsze jasnych motywacji i intencji.

Protezy – metamorfozy przyszłości

Refleksja nad współzależnościami między organicznym ciałem i nieorganicznym jego przedłużeniem lub wzmocnieniem tradycji nie obejmuje protezy, czyli takie elementy świata, które łączą się z ciałami, będąc istotną częścią ich życiowej praktyki i doświadczenia¹⁵, a których same nie mogą wygenerować w sposób naturalny. Elizabeth Grosz wskazuje na dwa rodzaje protez: jeden, który dostosowuje się do obecnych wymogów ciała, „przylega” do niego i służy mu, oraz drugi, który oferuje coś nowego, czego do tej pory nie było, i co w istocie należy jeszcze do przyszłości.

Protetyką w tym drugim znaczeniu od lat interesuje się australijski artysta Stelarc, który łączy organiczne z nieorganicznym. Tytuł jego ostatniego projektu *Ucho na ramieniu*¹⁶, należy potraktować dosłownie. Celem artysty jest bowiem wykreowanie na własnym przedramieniu małżowiny usznej, będącej nie tylko „piękną architekturą”, ale również urządzeniem do słuchania, gdyż artysta planuje wmontowanie w nią mikrofonu podłączonego do bezprzewodowego nadajnika bluetooth. W ten sposób, w ciele Stelarca pojawi się ucho do słuchania na odległość, przeznaczone dla innych użytkowników. Kolejnym krokiem w realizacji tego projektu ma być zainstalowanie miniaturowego głośnika między zębami artysty, co umożliwi transmisją głosu innych osób przez usta Stelarca. Pozwoli to na wzmocnienie łączności między ciałami, a jednocześnie spowoduje, że użytkowanie konkretnego ciała nie będzie ograniczone tylko do jednej osoby. Stelarc nie zraża się ani trudnościami technicznymi

ani przeszkodami prawnymi, jakie napotyka przy realizacji swoich prac, bowiem, zapytany o przyszłe projekty, odpowiada: „Jestem bardzo zainteresowany zmieszaniem rzeczywistościami, a idea ciała będącego siedzibą dla nanomaszyny lub na przykład dla jakiegoś rodzaju obcego, który mógłby być genetyczną chimerą, jest dla mnie fascynującą możliwością przyszłości”¹⁷.

Wspomniana koncepcja protetyki zaproponowana przez Grosz jest niezwykle obiecująca, bowiem człowieka nie traktuje jako jedynego aktywnego uczestnika zdarzeń. Jak twierdzi autorka, nie da się wyjaśnić „Czy to, co nieożywione, nieludzkie, funkcjonuje jako proteza dla żywych istnień, czy też odwrotnie, żyjące istnienia są protetycznym wzmocnieniem inercyjnej materii, jej wyszukany pomysł i auto-refleksją?”¹⁸ Jak już bowiem zostało powiedziane, protezy nie tylko umożliwiają ciałom funkcjonowanie w zakresie ich pierwotnych możliwości, jak na przykład w przypadku zastępowania utraconej kończyny, ale znacznie te możliwości rozszerzają, co – jak zauważa Grosz – powoduje „obopólną metamorfozę, zmieniającą zarówno suplementowane ciało, jak i obiekt, będący jego suplementem”¹⁹. W tym kontekście Grosz przywołuje architekturę, sztukę, ubranie, jedzenie, ale też pyta o to, czy pozaludzkie formy życia, na przykład zwierzęta, rośliny, wirusy, *et cetera*. oraz instytucje i praktyki społeczne, można by uznać za protezy? Czy więc protezy zmieniają nas samych w coś, czego jeszcze nie znamy?²⁰ Ludzkie przenikanie się z pozaludzkim światem ma więc charakter podstawowy, a jego natężenie jest znacznie większe niż to, co skłonni jesteśmy zaakceptować.

Wzrastające ostatnio w humanistyce i sztuce zainteresowanie biologicznym aspektem życia wymusza poszerzenie zakresu badań i wkroczenie w obszar życia niebędący specyficznie

ludzkim, ale zwierzęcym i roślinnym. W ten sposób zmienia się nasz stosunek do tego, co nazywamy „samym życiem” czy „życiem w ogóle”, a co jest udziałem wszystkich form życia. Narzuca to konieczność przemyślenia na nowo odpowiedzi na pytanie o naszą tożsamość, przynależność i odpowiedzialność, co jednak obecnie wymaga już innej perspektywy niż antropocentryczna, która okazuje się tu absolutnie niezadowolająca.

Jak przekonuje Margulis: „Choćbyśmy byli nie wiem jak bardzo zajęci samymi sobą, życie jest czymś nieporównanie głębszym. Życie to nieprawdopodobnie złożony system przepływu materii i energii, współzależności gatunków, poza nami i wewnątrz nas. Ci mieszkańcy ziemi są naszymi sąsiadami, naszymi krewnymi, naszymi przodkami, są też częścią nas samych²¹. Powstaje więc szansa na to, by podmiotowość nie była przypisywana tylko jednemu gatunkowi, a refleksja nad ciałem objęła wreszcie ucieleśnienie życia w każdej jego formie.

¹ Elaine L. Graham, *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. Manchester University Press, Manchester 2002, s. 11.

² Ibidem, s. 11.

³ Dorion Sagan, *Metametazoa: Biology and Multiplicity*, [w:] *Incorporations*, red. Jonathan Crary, Sanford Kwinter, Zone, New York 1992, s. 368.

⁴ Ibidem, s. 370.

⁵ Arystoteles, *O częściach zwierząt*, Ks. II, 656 a 9-10.

⁶ Lynn Margulis, *Symbiotyczna planeta*, Wydawnictwo CiS, Warszawa 2000, s. 53.

⁷ Ibidem, s. 14.

⁸ Ibidem, s. 11.

⁹ Por.: ibidem, s. 131.

¹⁰ Portret zob.: <http://www.npg.org.uk/beyond/exhibitions/touring2/a-genomic-portrait.php>

¹¹ Komercjalizacja życia nie jest tematem moich rozważań, jednak w szerszym kontekście nie może być ani pominięta, ani zlekceważona; szczególnie ciekawym przykładem jest praktyka patentowania genotypów, a zatem form życia.

¹² Dobrym przykładem jest linia komórkowa HeLa, która została zapoczątkowana przez komórki nowotworu szyjki macicy pobrane od Afroamerykanki Henrietty Lacks zmarłej w 1951 r. Ze względu na swoją żywotność komórki te służą jako model badań biologii nowotworów i rozmnażane są w wielu laboratoriach na świecie. Więcej na ten temat zob.: Rebecca Skloot, *The Immortal Life of Henrietta Lacks*, Crown Books, New York 2010.

¹³ Linia komórkowa McCoy ma ciekawą historię, gdyż przez lata uważana była za ludzką, jednak okazała się mysią. <http://www.viomed.com/services/product/mccoy.htm>

¹⁴ Zob.: Jennifer Willet, *Bodies in Biotechnology: Embodied Models for Understanding Biotechnology in Contemporary Art*, Leonardo Electronic Almanac, vol. 14, nr 07-08, listopad 2006, s. 5. <http://leoalmanac.org/journal/vol_14_n07-08/jwillet.asp>

¹⁵ Por. Elizabeth Grosz, *Time Travels. Feminism, Nature, Power*, Duke University Press, Durham i Londyn 2005, s. 145.

¹⁶ *Dlaczego masz trzecie ucho? Abyś ty mogła lepiej słyszeć!*, ze Stelarkiem rozmawia Monika Bakke, <http://www.obieg.pl/rozmowy/1561>

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Elizabeth Grosz, op. cit., s. 152.

¹⁹ Ibidem, s. 148.

²⁰ Por.: Ibidem, s. 152.

²¹ Lynn Margulis, op. cit., s. 157-158.

IX Międzynarodowe Spotkania Szkół Teatralnych
Wydziałów Lalkarskich
Wrocław, 27-30 kwietnia 2009

JOLANTA GÓRALCZYK

W poszukiwaniu

Sztuka i zawód to nie dwie oddzielne rzeczy
Jacques Copeau

Dziewiąte już Międzynarodowe Spotkania Szkół Teatralnych Wydziałów Lalkarskich odbyły się w dniach 27-30 kwietnia 2009 i tak jak poprzednie okazały się wielkim wydarzeniem dla naszej Uczelni. Wydział Lalkarski organizuje Spotkania co dwa lata, od 1991 roku, i mimo zmienności losu, lat chudych i tłustych dla uczelnianego budżetu i wielu innych niesprzyjających okoliczności, dzięki determinacji władz Uczelni oraz wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego udało się nam i tym razem nie przerwać tej wieloletniej tradycji. Wrocławskie Spotkania, odbywające się już od blisko dwudziestu lat, stały się ważnym zjawiskiem w wymiarze europejskim, stwarzając okazję do podjęcia współpracy między szkołami teatralnymi, wymiany doświadczeń dydaktycznych i artystycznych, upowszechniania osiągnięć studentów i pedagogów, oraz pokazów i spektakli dla szerokiej publiczności,

prezentowanych na Scenie Szkolnej. Spotkania miały w swojej historii różnotematyczne edycje, zawsze jednak aktualne i zajmujące, wnoszące niewątpliwie wkład w rozwój szkolnictwa lalkarskiego. Przez ten czas wielokrotnie odwiedzały nas szkoły z Czech, Słowacji, Bułgarii, Węgier, Rosji, Białorusi, Niemiec, Finlandii, Francji i Izraela. To wydarzenie, dzięki nieprzerwanej, wieloletniej tradycji i pozytywnym doświadczeniom, niezaprzeczalnie funkcjonuje w „kalendarzach” wydziałów lalkarskich w Europie, jest nawet stałym elementem ich programów dydaktycznych. Nie trzeba podkreślać, jak ogromną rolę odgrywają nasze Spotkania w integracji środowiska akademickiego i artystycznego, możemy bez przesady powiedzieć, że spotykają się tu przyjaciele teatru lalek i wydziałów lalkarskich, praktycy i teoretycy z całej Europy, a ich grono ciągle wzbogaca się o młodych, twórczych artystów i naukowców.

To wielka zawodowa i artystyczna satysfakcja być w tych dniach we Wrocławiu, wspólnie tworzyć nową wizję teatru i szkolnictwa, brać udział w pokazach i sesjach

naukowych, dyskusjach i spotkaniach towarzyskich, mieć świadomość uczestniczenia w istotnym dialogu. I kiedy po kilku dniach gęsto wypełnionych programem zajęć i pokazów słyszymy w międzynarodowym tłumie młodzieży i pedagogów pełne nadziei pożegnania odmieniane w różnych językach: „Do zobaczenia we Wrocławiu za dwa lata!” –

zawodu

to... to wtedy z radością zabieramy się do obmyślenia kolejnych Spotkań! Tym razem jubileuszowych!

Dziewiątej edycji Spotkań patronowały słowa jednego z wielkich ojców pedagogiki teatralnej Jacques’a Copeau. Chcieliśmy w ten sposób zwrócić uwagę środowiska akademickiego na nowe wyzwania stojące przed szkołami wobec zaskakująco ewoluującej i ogarniającej coraz to większe obszary myślowe i gatunki artystyczne twórczości sztuki teatralnej, bo przecież – jak pisał Copeau – „szkoła i teatr są tym samym”.

Podlegając nowym tendencjom sztuki teatru, krytycznemu dialogowi z tradycją – zawód aktora lalkarza nie może pozostawać takim samym, a przecież szkoła to takie szczególne miejsce, w którym przeżywa się teraźniejszość przyszłości. Jesteśmy więc ciągle w drodze. Poszukując nowych metod nauczania, nieustannie poszerzając spektrum kwalifikacji, stajemy się jednocześnie świadkami powstawania nowoczesnego zawodu aktora lalkarza. A skoro spotykamy się we Wrocła-

wiu, mieście słynącym z odwagi poszukiwań teatralnych, zyskujemy wyjątkową okazję do refleksji nad procesem twórczym i pracą aktora nad rolą w dzisiejszym teatrze lalek.

Towarzyszy nam przekonanie, iż sesja naukowa, którą zorganizowaliśmy w trakcie Spotkań, dotknęła wielu zajmujących nas tematów. Nie siląc się na łatwe rozwiązania lub wszechwiedzące recepty, z pewnością zwróciła jednak uwagę na konieczność czy wręcz przymus dynamicznych przemian w europejskim szkolnictwie teatralnym.

Jesteśmy w drodze, a więc interesuje nas diagnoza, w jakim punkcie znajdują się w tej chwili uczelnie teatralne. Konfrontacja pokazów warsztatowych wydziałów lalkarskich z Pragi, Sankt Petersburga, Sofii, Bukaresztu, Białegostoku i Wrocławia oraz sesja naukowa służyły właśnie temu celowi.

Drugą płaszczyzną Spotkań uczyniliśmy istniejącą ofertę dydaktyczną szkół, aby stworzyć coś na kształt mapy dla programu mobilności naszych studentów. Europejskie programy wymiany umożliwiają coraz większy kontakt, coraz bogatszą współpracę, pragniemy więc, aby Spotkania przybliżyły studentom i pedagogom wartości oraz specyfikę naszych wydziałów.

Sztuka teatru – zdaniem Konstantego Stanisławskiego – opiera się na talencie, ale treści nabiera dzięki technice. Gdy życzyliśmy międzynarodowemu gronu pedagogów utalentowanych studentów, towarzyszyła nam myśl o nieznaney przyszłości zjawiska zwanego teatrem lalek. W naszym odczuciu, wrocławskie Spotkania to trudne do przecenienia i niezwykle istotne zaproszenie do refleksji nad metodami nauki warsztatu zawodu, który jest sztuką.

SESJA NAUKOWA

Sztuka i zawód to nie dwie oddzielne rzeczy – w poszukiwaniu zawodu

Wrocław 28 IV 2009 r.

Przygotowanie i prowadzenie: prof. Jolanta Góralczyk

Program sesji:

Referat otwierający p.t. „Podejrzana profesja”: prof. Jolanta Góralczyk – profesor PWST im. L. Solńskiego w Krakowie Wydziału Lalkarskiego Filii we Wrocławiu, aktorka Wrocławskiego Teatru Lalek, prodziekan Wydziału.

Referat p.t. „Kształcenie na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku”: prof. Wiesław Czołpiński – profesor AT w Warszawie Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, aktor Białostockiego Teatru Lalek, dziekan Wydziału.

Referat p.t. „Portret dziecka w dzisiejszym teatrze”: mgr Joanna Rogacka – krytyk teatralny, tłumacz literatury dziecięcej, dyrektor artystyczny Teatru Lalka w Warszawie.

Referat p.t. „Profesja czy misja”: prof. Henryk Jurkowski – historyk i znawca teatru lalek, autor licznych publikacji z zakresu dziejów i teorii teatru lalkowego, badacz współczesnego teatru, pedagog szkół teatralnych w Polsce i za granicą, honorowy przewodniczący UNIMY.

JOLANTA GÓRALCZYK

Podejrzana profesja?

Kiedyś zapytałam nieżyjącą już scenografkę Jadwigę Mydlarską-Kowal, autorkę scenografii do przedstawień na Małej Scenie dla Dorosłych Wrocławskiego Teatru Lalek, czy w dzieciństwie bawiła się lalkami. Odpowiedziała, że nie, nigdy. Ja też nie przypominam sobie, żebym kiedykolwiek to robiła, a przecież to takie naturalne, prawda? – Właśnie – odpowiedziała mi wybitna scenografka – widocznie nie oswoiłyśmy ich sobie w dzieciństwie.

Tomasz Mann powtarzał wielokrotnie, że artysta jest rodzajem Hermesa pośredniczącego między dolnym a górnym królestwem, między podświadomością a świadomością, ciałem a duchem. Tylko tacy artyści – twierdzi Isaac Bashevis Singer – posiadli swoistą zdolność syntetycznego przedstawiania tego, co zajmowało umysł człowieka od stuleci. I czy będą to rysunki z jaskini w Lascaux czy dzieła Dürera, Boscha, Goyi czy Picassa, „zawsze będziemy je podziwiać, chcąc odnaleźć w nich twory naszej własnej wyobraźni, nasze nadzieje dotyczące boskich prawd i objawień”.¹ Albowiem – jak pisał Thomas Stearns Eliot w poemacie *Wydrążeni ludzie*:

„Pomiędzy ideę
I rzeczywistość
Pomiędzy zamiar
I dokonanie
Pada cień
Albowiem Tuum est Regnum
Pomiędzy koncepcję
I kreację
Pomiędzy wzruszenie
I odczucie
Pada cień
A życie jest bardzo długie”²
(przekład Czesława Miłosza)

W historii sztuki realizm i iluzyjność przeplatają się z kreacjonizmem, tak jak historia ludzkości dzieli się na okresy rezygnacji i zgody na otaczającą rzeczywistość i buntu przeciw niej. Bruno Schulz w *Traktacie o manekinach*, swoistym wykładzie własnych poglądów estetycznych, przeciwstawia imitacyjnemu realizmowi, sztuce kopiującej „dzieło Demiurga”, sztukę kreacyjną, autonomiczną:

„Zbyt długo żyliśmy pod terrorem nieosiągniętej doskonałości Demiurga (...), która paraliżowała naszą twórczość (...). Nie mamy ambicji mu dorównać, chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie (...) rozkoszy twórczej, pragniemy, jednym słowem, demiurgii”.³

Ta myśl prowadzi nas do dziedziny sztuki zwanej teatrem, a właściwie wprost do obszaru zdarzeń zwanych teatrem lalek, którego istotę stanowią wzajemne relacje między tym co żywe i martwe, między człowiekiem i formą plastyczną, oraz wynikające z nich możliwości artystyczne. Tak rozumiana sztuka lalkarska, penetrując przestrzeń „pomiędzy” i przyznając sobie prawo do „cudu ożywiania” (określenie Sergieja Obrazcowa),

zawsze była w pewnym sensie nielegalna, uzurpatorska.

Bo czymże innym kierowali się ludzie, sięgając po lalkę, jako tworzywo teatralne w obrzędach kultowych naszych praprzodków, jeśli nie chęcią wkroczenia w obszar sacrum? – Zapytałby wybitny znawca i badacz teatru lalek prof. Henryk Jurkowski. Figury kultowe nie imitujące bóstwa, lecz obdarzone częścią jego podmiotowości, odgrywały role w obrzędzie będącym pomostem, logicznym, choć opartym na irracjonalnej wierze, łączącym brzegi obszaru „pomiędzy”, podobnie jak rysunki w jaskini Lascaux. Wydaje się jednak, że w tym okresie nie wiązano jeszcze podobnych praktyk z pojęciem grzechu. Dopiero później stały się naprawdę nielegalne. Zadajmy więc sobie pytanie, dlaczego właśnie lalka stała się częstym dowodem w procesach o czary, i dlaczego do dziś pali się kukły na stosach. I wreszcie, dlaczego przez wiele wieków lalkarze i konstruktorzy automatów, koboldów i androidów byli obłożeni anatema kościoła jako uzurpatorzy praw boskich.

Te właśnie pytania prowadzą nas z kolei do problemu najważniejszego, obecnego we wszelkich poczynaniach artystycznych.

Dlaczego człowiek, „ten mały świata bóg” (określenie Mefistofelesa z *Fausta* Goethego), jest tak niedoskonały, dlaczego zdolność wielkiej kreacji została mu przekazana w szczątkowej, zdegenerowanej formie prokreacji, upodabniając go jedynie do reszty stworzeń? Istota „małego boga” buntuje się przeciwko takiemu wyrokowi. W *Traktacie o manekinach* Ojciec mówi: „Demiurgos był w posiadaniu ważnych i ciekawych recept twórczych. Dzięki nim stworzył on mnóstwo rodzajów odnawiających się własną siłą. Nie wiadomo,

czy recepty te kiedykolwiek zostaną zrealizowane. Ale jest to niepotrzebne, gdyż jeśli by nawet te klasyczne metody kreacji okazały się raz na zawsze niedostępne, pozostają pewne metody illegalne, cały bezmiar metod hereetyckich i występnych”.⁴

Weźmy parę przykładów z literatury: Faust tworzy Homunkulusa, Rabin Loew Golema, doktor Frankenstein swojego człowieka-monstrum. Wszystkim tego typu praktykom towarzyszy chichot Szatana. Fausta „diabli biorą” w sztuce Marlowe’a, książce Spiesa, ludowych tekstach lalkarskich czeskich i niemieckich, i dopiero Goethe dopuszcza jego zbawienie. Dzieła Rabina Loew’a i doktora Frankenstein’a muszą zostać zniszczone przez nich samych, gdyż stały się zagrożeniem dla ludzkości, wymknęły się spod kontroli, usamodzielnili w nieprzewidywalny sposób. Wynik tych trzech eksperymentów okazał się niedoskonały, końcowy efekt, mimo klęski, był jednak materialnym wyrazem marzeń i dążeń człowieka dociekliwego i niepokornego, animatora w dosłownym znaczeniu tego słowa i artysty. Homunkulus, Golem czy Frankenstein to twory pozbawione duszy i własnej woli, twory ludzkie, lalki-kukły, które wyszły spod panowania twórców w chaos. Odrzucając jednak całą sferę fantazji – animatorów figur kultowych i androidów, tak jak i twórców dzisiejszych interesujących się teatrem lalek, w gruncie rzeczy łączą te same nielegalne i podejrzane marzenia. I choć dziś nie nazywamy tego magią, alchemią czy szarlatanerią, lecz sztuką i profesją, to jednak pozostaje jakaś tajemnica, a to już dobry powód do tworzenia teatru. I to właśnie teatru antyiluzyjnego, prowokującego „ożywienie” materii w kontakcie z człowiekiem.

Spróbujmy jednak odpowiedzieć na kolejne pytanie: czy trzeba być opętanym przez diabła

lub obsesyjną ideę fixe, aby poważnie traktować nieoswojoną materię, dostrzegając w niej gotowość do dialogu, być może wyjaśniającego wiele tajemnic z obszaru „pomiędzy”?

Cytowane przykłady z literatury zdają się sugerować odpowiedź twierdzącą. Również doktor Faustus z powieści Tomasza Manna, po podpisaniu paktu z diabłem przeżywa fascynację teatrem lalek, zaczytując się w *Traktacie o marionetkach* Kleista i komponując muzykę do baletów lalkowych. Wspomniany już Gustaw Meyrink, budując duszną, ksenofobiczną atmosferę praskiego żydowskiego getta w *Golemie*, wprowadza demoniczną postać właściciela ulicznego teatru marionetek, lalkarza Zwaka, filozofa i znawcy kabały, a opis jego przedstawień jest częścią akcji powieści. W tym samym utworze autor umieszcza wspaniałą scenę „tworzenia” Golema. Malarz Yrislander rzeźbi głowę lalki, która nagle, w trakcie kabalistycznych dyskusji bohaterów, ożywa, staje się wizerunkiem tajemniczego olbrzyma.

A przecież już wcześniej Romantyzm odkrył w teatrze lalek na nowo zagubioną gdzieś w jarmarcznych spektaklach wartość. W poważnych pracach teoretyków teatru uznano, że jest „teatr lalek modelem świata i praw nim rządzących” (Ernst Theodor Amadeus Hoffman), a „ruch lalki [jest] modelem ruchu aktora” (Heinrich von Kleist). Podobne metafory niezwykle oddziaływały na wyobraźnię – wystarczy sięgnąć do obu prologów *Fausta* Goethego.

Znacznie później, bo w okresie Wielkiej Reformy zdarzyła się rzecz niezmiernie charakterystyczna – wielu krytyków zgodnie uznało, że wielki reformator teatru, Edward Gordon Craig, musiał popaść w szaleństwo, głosząc swoje teorie i budując w szkole-laboratorium eksperymentalną lalkę wysokości

ośmiu stóp. Czy jednak Craig pracujący nad wizerunkiem idealnej „nadmarionety” nie przywodzi nam na myśl Ojca z Schulzowskiego *Traktatu o manekinach*:

„Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płótna wyraz gniewu i pozostawiacie ją (...) z tym napięciem raz na zawsze, zamkniętą ze ślepą złością, dla której nie ma odpływu. Tłum śmieje się z tej parodii. Płaczcie, (...) nad losem własnym, widząc nędzę materii więzionej (...), która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano”. Ojciec mówi również o materii: „Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiastą niezgrabność”.⁵ Ojciec nie jest szaleńcem – jest „wielkim herezjarchą”, i tak samo nie był szaleńcem Schulz ani Craig.

Tadeusz Kantor w 1975 r. w *Maniście Teatru Śmierci* wyznaje: „Ni stąd ni zowąd zaczynam interesować się naturą MANEKINÓW. (...) Egzystowały zawsze na peryferiach usankcjonowanej kultury (...), zajmowały miejsce w BUDACH JARMARCZNYCH, podejrzanych GABINETACH KUGLARSKICH (...), traktowane z góry jako KURIOZA przeznaczone gustom pospółstwa. Z tego właśnie powodu to one, a nie akademickie, muzealne kreacje sprawiały, że na mgnienie oka uchylała się zasłona. Mają również MANEKINY swoją stronę PRZEKROCZENIA. Egzystencja tych tworców, wykonanych na kształt człowieka, niemal „bezbożnie”, w sposób niazalegalizowany, jest wynikiem procederu heretyckiego (...), przestępstwa i śladu śmierci, jako źródła poznania. (...) Jego [manekina] pojawienie zgadza się z moim przekonaniem coraz mocniejszym, że ŻYCIE można wyrazić w sztuce jedynie przez BRAK ŻYCIA. A MANEKINY już są napiętnowane znakiem ŚMIERCI”.⁶

Bez wielkiej przesady można by zaryzykować stwierdzenie, że wcale niemala część twórczości Tadeusza Kantora mieści się doskonale w zakresie współczesnego pojęcia „teatr lalek”, choć trudno przypuszczać, by sam Kantor uważał się za lalkarza.

Tak więc pytanie, czy trzeba być opętanym przez diabła lub szaleńczą ideę fixe, zadane dzisiaj zabrzmiałoby już nieco pretensjonalnie. Człowiek i lalka – ale nie ta z dzieciństwa, lecz ta „nieoswojona”, traktowana poważnie – i ich wzajemna relacja zderzona z odbiorem widzów staje się źródłem niezliczonych interpretacji i artystycznych inspiracji. A dla twórców „głęboko zaplątanych w sprawy materii” – używając określenia Bruno Schulza – teatr lalek bywa niezwykle instrumentem poznania.

Aktorstwo lalkowe jest więc aktorstwem szczególnym i choć pogląd ten może się wydać kontrowersyjny, to nie chodzi tu tylko o fakt, że aktor teatru lalek musi być także lalkarzem, czyli animatorem. To zagadnienie okazuje się o wiele bardziej skomplikowane niż się na ogół sądzi, gdyż w teatrze lalek, czy raczej teatrze lalki i aktora, spotykamy się z zupełnie innymi relacjami niż w teatrze dramatycznym.

Wyobraźmy sobie następującą sytuację: mamy aktora na scenie, dodajmy mu lalkę, wprowadźmy drugiego aktora, wprowadźmy również drugą lalkę. Relacje ulegają spiętrzeniu: aktor – widz, aktor – lalka, lalka – widz, lalka – aktor, aktor – aktor, lalka – lalka, lalka – aktorzy, aktor – lalki, aktorzy – lalki, lalki – aktorzy, widz – aktorzy, widz – lalki, widz – aktorzy i lalki. Wygląda to zabawnie, lecz w końcu teatr też jest formą zabawy. Dodajmy jeszcze, że lalka jest aktorem, postacią sceniczną i partnerem dla aktora funkcjonującego w tzw. „żywym planie”. Człowiek i lalka również mogą być jedną postacią,

a dwóch ludzi i lalka to także postać. Najprościej rzecz ujmując: aktor grając na scenie przedmiotem lub z przedmiotem, lalką lub z lalką, nie traktuje ich jak rekwizyty, lecz jak partnerów gry.

Spróbujmy teraz zbliżyć się do tego zagadnienia od strony praktycznej. Grając w przedstawieniach Wiesława Hejny i Jadwigi Mydlarskiej-Kowal na Małej Scenie dla Dorosłych Wrocławskiego Teatru Lalek, miałam możliwość doświadczania na sobie tych niełatwych przecież problemów.

Przy uprawianiu owej „szczególnej profesji”, często w sposób już prawie „organiczny”, zdarzają się chwile, w których należałoby zastanowić się nad istotą i sensem sztuki lalkarskiej. Pojawiają się wtedy pytania: jakich możliwości dostarcza relacja i wzajemny wpływ lalki i człowieka? Jak może się rozwijać kontakt między nimi? Kim staje się człowiek, gdy cechy życia przekazuje lalce? Jakie są granice ożywienia formy? Jakie mogą być kierunki inaczej niż tradycyjnie rozumianej animacji? Jakimi drogami będą szły poszukiwania nowych obszarów działania teatru lalek i teatru w ogóle? Te chwile wątpliwości mają ścisły związek z pracą na scenie. Zdarzają się w czasie prób i w trakcie przedstawień i chyba można je nazwać „wejściem w przestrzeń pomiędzy”, równie tajemniczą co intrygującą, i właśnie nielegalną, gdyż „materia nieoswojona” bywa groźna i fascynująca zarazem. Nie daje się sprowadzić do roli przedmiotu i jakiegokolwiek w potoczny sposób rozumianej użyteczności, pozostaje tworem samoistnym.

Lalki Jadwigi Mydlarskiej-Kowal są osobnymi dziełami sztuki, wyrazem dynamicznej wyobraźni i wrażliwości, odwzorowanych w materiale plastycznym. Na pytanie, dla-

czego są tak przerażające i groźne, usłyszałam podczas prób odpowiedź scenografki: „Bo otaczają nas ludzie, którzy są wewnątrz jak moje lalki na zewnątrz”. Wobec takiej twórczości nie można pozostać obojętnym. W lalki te został wpisany dramat postaci sztuki i ich własny dramat „więzionej materii”, jakby powiedział Bruno Schulz. Nic więc dziwnego, że aktora mogły inspirować twórczo, a widza poruszać emocjonalnie. Dla aktora oswojenie tych samoistnych tworów to doprowadzenie do partnerstwa, co staje się procesem bardzo trudnym, gdyż obie strony stawiają wymagania i w naturalny sposób dążą do dominacji.

Aktor, otrzymując do rąk lalkę, po pierwsze wymaga od niej wyrazu plastycznego przystającego do zadania, jakie ma wykonać w sztuce, po drugie, zdolności animacyjnych umożliwiających stworzenie roli. Wyraz plastyczny często bywa zaskoczeniem, nie zależy przecież od aktora, a możliwości animacyjne w dużej mierze są wynikiem konstrukcji lalki.

Dochodzimy więc do paradoksalnego wniosku – tak naprawdę to lalka stawia wymagania aktorowi. Może zmienić jego myślenie o roli – często sama twarz lalki decyduje o charakterze postaci, a budowa podpowiada, jaki rodzaj ruchu i gestu byłby dla niej najlepszy, i wreszcie, lalka oczekuje od aktora głosu, koherentnego z jej wyrazem plastycznym i konstrukcją psychiczną granej postaci.

W przedstawieniu *Gyubal Wahazar* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Wiesława Hejny ze scenografią Jadwigi Mydlarskiej-Kowal grałam dwie role: Morbidetta i Damy. Męska rola Morbidetta wymagała ode mnie wykorzystania najniższych rejestrów naturalnego głosu. Choć nie był to

oczywiście głos męski, lecz niski alt o barwie i natężeniu zgodnym z intencjami i ekspresją roli, udało mi się uzyskać oczekiwaną „przystawalność”. Pomógł mi w tym również fakt, że Morbidetto jest hermafrodytą. Budując rolę w warstwie głosowej, świadomie wyeliminowałam wszystkie wysokie dźwięki, swobodnie poruszając się w rejestrze dźwięków niskich, opartych na rezonansie piersiowym. Następnie przyszła kolej na poszukiwanie cech charakterystycznych w sposobie mówienia. Obserwując konstrukcję mechanizmu uruchamiającego szczękę lalki, zauważyłam możliwość wykorzystania w interpretacji ich nienaturalnie dużego rozwarcia. Poprosiłam konstruktora o uniemożliwienie całkowitego ich zamknięcia i poprzez wmontowanie do mechanizmu małego ogranicznika uzyskałam efekt wiecznie niedomkniętych ust. Dzięki temu stał się możliwy w animacji głęboki, szybki wdech przy szeroko otwartych ustach i świszczący długi wydech przy lekko uchylonych. Podkreślając wdech i wydech uniesieniem i opuszczeniem klatki piersiowej i ramion uzyskałam wrażenie „łapania” powietrza, charakterystyczne dla typu astmatycznego. Ten sposób oddychania, pasujący idealnie do twarzy lalki – bladej i szczupłej, z wydatnymi kośćmi policzkowymi, długim, ostrym nosem i wypukłymi, wielkimi, ruchomymi oczami – miał ogromny wpływ na sposób wypowiadania przeze mnie kwestii. Pomogło mi to w wypracowaniu koherentności głosu i ekspresji lalki, oraz w znacznym stopniu przesądziło o konstrukcji psychicznej postaci.

O kształcie roli Damy w dużej mierze również zadecydowała sama lalka. Gdy ujrzałam ją po raz pierwszy, od razu podziało to na moją wyobraźnię. Jej chuda postać z małą, prawie łysą głową, o drobnej mysiej twarzy, z wielkimi, wytrzeszczonymi strachem oczami,

sprawiła wrażenie, jakby była personifikacją zachwyty i uwielbienia, a jednocześnie przerażenia i śmiertelnego spazmu. Pasował do niej gwałtowny ruch, jakby wyrwy ją z rąk animatora w przestrzeń, coś jak fruwanie na uwięzi. Jej głos także musiał być charakterystyczny dla stanów ekstremalnych. Postanowiłam więc wykorzystać najwyższe dźwięki mojej naturalnej skali, oparte na rezonansie głowy. Ale pojawiła się dodatkowa trudność – wszystkie kwestie miały być zaśpiewane, utrzymane w charakterze pastiche’u opery. Taki sposób realizacji tekstu pomógł mi w oddaniu egzaltowanej i histerycznej natury „nawiedzonej Damy”. Największą trudność sprawiało zsynchronizowanie działań animacyjnych i wokalnych. Lalka ważąca około trzech kilogramów była prowadzona na wyciągniętych rękach. Musiałam długo pracować nad tym, aby ruch rąk nie wpływał na pozycję ciała umożliwiającą prawidłową emisję, a ciągle kontrolowanie działania mechanizmów umieszczonych w głowie lalki nie powodowało niepotrzebnych napięć krtani.

Ten szczegółowy opis własnych zmagania z „materią nieożywioną” miał uzmysłowić państwu, przed jakimi zadaniami warsztatowymi staje aktor grający lalką. A były to przecież uwagi dotyczące budowania dwóch i tylko dwóch postaci w planie lalkowym.

Jeszcze inaczej rzecz się przedstawia, gdy aktor otrzymuje zadanie grania postaci w tzw. „planie żywym”, wśród lalek lub figur animowanych przez innych aktorów. Takie właśnie doświadczenie uczyniłam tematem mojej teoretycznej pracy kwalifikacyjnej II stopnia zatytułowanej: *Zadania, jakie stawia przed aktorem współczesny teatr lalek. Na przykładzie budowania roli Mefistofelesa w spektaklu Faust wg Goethego na scenie Wrocławskiego Teatru Lalek.*

Teraz jednak chciałabym się odwołać do innego doświadczenia, tym bardziej dla mnie pamiętnego, iż zdarzyło się podczas realizacji mojego pierwszego przedstawienia na Małej Scenie, *Procesu* Franza Kafki.

Grałam w nim Pannę Bürstner i Kobiętę z sądu. Bardzo dobrze pamiętam, jak wyglądały przygotowania do tego przedsięwzięcia, rozmowy z reżyserem, próby stolikowe, analizy tekstu, długie dyskusje z kolegami, często dość burzliwe i rzadko prowadzące do konstruktywnych wniosków. Ogarnęła nas atmosfera twórczości Kafki – w tym czasie stał się dla nas najwspanialszym pisarzem świata. I pamiętam pierwsze wejście na scenę, jeszcze bez kompletnych lalek, i przede wszystkim – wielkie uczucie bezradności. Wszystko co próbowałam zrobić na scenie nie oddawało tego co powstało w mojej głowie, rozdźwięk między zamysłem i realizacją był tak ogromny, że zaczęłam wątpić w sens tej pracy. I wreszcie nastąpił moment szczególny, owo „olśnienie”, kondensacja zdobytych wcześniej, lecz jeszcze niepołączonych elementów. Grając Kobiętę z sądu w tzw. „planie żywym”, stanęłam oko w oko z moim partnerem – lalką Józefa K., animowaną przez widocznego dla widzów aktora. I nagle wszystko nabrało innych sensów, tekst przestał być jedynym nośnikiem informacji, stał się elementem przestrzeni, muzycznym kontrpunktem niesamowitej kompozycji napięć między człowiekiem i lalką-formą, która w rękach doskonałego aktora stała się archetypem człowieka, Józefem K., dźwigającym swój dramat z wielokrotnionym doświadczeniem całej ludzkości, wszystkich Józefów K. świata. W pewnym momencie aktor rozbiera lalkę, zdejmując z niej marynarkę i koszulę, odsłaniając drewnianą konstrukcję. Tradycyjny sceniczny krzyżak nagle stał się symbolem męczeństwa. Taki partner narzucił mi inną

interpretację roli. Pytanie Kobiety z sądu: „Pan chce tu pewne rzeczy zreformować?” stało się retorycznym pytaniem ofiary niereformowalnych praw ludzkich i boskich.

Moje żywe ciało i lalka, jej twarz czy maska z głęboką bruzdą na czole, wyrzeźbioną przez życie czy przez artystę scenografa. Badawcze, uważne spojrzenie żywych oczu. Zbliżenie drewnianej dłoni do mego ramienia – nie dotknięcie, nawet nie muśnięcie, a jednak poczułam jej ciepło i ciężar – lipowego drewna czy przeznaczenia. Nagle Józef K. przestał być lalką, przeistoczył się w partnera, kto wie czy nie bardziej żywego i ludzkiego niż ja, a jednocześnie pozostał symbolem śmierci.

O tej scenie pisała Justyna Hoffman: „Scena w wykonaniu Jolanty Góralczyk i Jana Fornala ma w sobie nawet pewną frywolność, ale przebija z niej smutek pełen rezygnacji. Znakomicie poprowadzona przez tę dwójkę aktorów – z pewną swobodą, nawet lekkością, nawet nonszalancją, w której zabawny a zarazem tragiczny jest moment flirtu aktorki z lalką”. I dalej, cenna refleksja widza: „To tak jakby lalka Józefa K. wymknęła jej się z rąk i zaczęła żyć własnym życiem, a aktorka namawiała ją do powrotu tu, do teatru. Scena urywa się nagle, zostawiając wszystko niedopowiedziane, niedopełnione, niespełnione, gdzieś mgliście zabłysnęła miłość, pojawiła się też oschłość, egoizm, ale jako uczucia ledwie, ledwie przecucie uczuć”.⁷

Był taki zwyczaj w naszym teatrze, że widzowie po skończonym przedstawieniu wychodzili z widowni przez scenę. Ostrożnie przechodzili między dekoracjami, często zatrzymując się przy drewnianych stojakach, na których wiszą lalki. W skupieniu przyglądali się im, niektórzy dotykali, jeszcze inni oglądali mechanizmy uruchamiające

ręce, oczy, usta, próbując nimi manipulować. Ludzie, którzy przed chwilą oglądali lalki na scenie, próbowali nimi grać. Atmosfera niczym nie różniła się od tej, która towarzyszyła im w trakcie przedstawienia, słychać było tylko szepty, przytłumione rozmowy, widać było przejęte twarze. Był to jakby dalszy ciąg spektaklu, rytuał wtajemniczenia. Dopiero po tym spotkaniu wychodzili z teatru.

Kiedyś ktoś powiedział, że nasz teatr to swoista aparatura halucynogenna, ktoś inny wyznał po jednym z przedstawień, iż miał wrażenie podglądania życia... pozagrobowego, jeszcze inni mówią o uczestnictwie w misterium.

Wrocławski krytyk, Tadeusz Burzyński, pisał o swoich wrażeniach: „Aktor na naszych oczach staje się demiurgiem. Przedmiot zyskuje i traci «duszę». Jestem racjonalistą, a czułem w tym magię. Niezależnie od problematyki utworu, niezależnie od całościowej wymowy w samej technice, sposobie funkcjonowania aktora w relacji z martwą materią, odczytałem metaforę, odnoszącą się do czegoś tajemniczego.

Nie chciałbym mówić o mistyce, ale...”⁸

Czy to oznacza, że widz, który zdołał podejrzec naszą profesję, nabrał szacunku dla lalki i zaczął poważnie traktować tę „nieoswojoną, groźną materię”? Może więc rzeczywiście udaje się nam, aktorom, być czasem pośrednikami między „dolnym a górnym królestwem”?

I dlatego właśnie, pracując ze studentami staram się nie tylko przekazywać im wiedzę o warsztacie aktora-lalkarza, lecz także rozwijać ich wrażliwość i wyobraźnię, utwierdzać w przekonaniu, że pracować będą w szczególnym zawodzie, wymagającym pasji

i poświęcenia, wiary w tajemną moc materii, w którym sukces i porażka są równie prawdopodobne, jak w każdej wielkiej herezji.

Poszerzona wersja referatu z kolokwium habilitacyjnego, Kraków, 1999 r.

¹ J. B. Singer, Wprowadzenie do: *Okultyzm w sztuce*, Owen S. Rachleff, Wydawnictwo Penta, Warszawa 1993, s. 10.

² T. S. Eliot, *Wybór poezji*, Biblioteka Narodowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 160.

³ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe, Traktat o manekinach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 66.

⁴ Ibidem, s. 66.

⁵ Ibidem, s. 70.

⁶ T. Kantor, *Teatr śmierci*, Wydawnictwo Galeria „Foksal”, Warszawa 1975.

⁷ J. Hoffman, *Proces*, „Teatr Lalek” nr 3/1985.

⁸ T. Burzyński, *Fenomen władzy*, Wydawnictwo Wrocławskiego Teatru Lalek 1994.

HENRYK JURKOWSKI

Profesja czy misja

P rzypomnienie Jacques’a Copeau i jego słów „Sztuka i zawód to nie są oddzielne rzeczy” przenosi nas w przeszłość i każe zapytać, czy terminy, których używał Copeau w swoim czasie, odpowiadają nazewnictwu, którego używamy dzisiaj.

O ile na początku XX wieku znaczenie słowa sztuka pojmowane było przez środowiska artystyczne w podobny sposób, o tyle w tym względzie dzisiaj nie ma zgody. Nastąpiły tak wielkie zmiany w praktykach artystycznych i tak wielkie zmiany na rynku sztuki, że wszelkie definicje dzisiaj muszą być starannie weryfikowane. Dodajmy ponadto, że stan teatru w epoce Copeau był całkowicie odmienny od stanu teatru dzisiaj.

Nie brakło wówczas ludzi utalentowanych, ale było ogromne zapotrzebowanie na aktorów... wykształconych. Dzisiaj niewiele osób uwierzy, że był to czas, kiedy aktor otrzymywał tylko wyciąg własnej roli, przy czym

nie znał nawet całości sztuki. I wcale się tym nie przejmował. Martwił się z tego powodu Craig i martwił się z tego powodu Jacques Copeau.

Obaj sądzili, że aktorom potrzebne jest profesjonalne przygotowanie, jednym słowem – szkoła. Sprawa nie była jednak taka prosta, bo nie tylko nie było sponsorów takiego przedsięwzięcia, ale i sam materiał był oporny. Tak jak oporny jest i dzisiaj. W książce *The Theatre Advancing* Craig opowiada o tym, jak to zgłosił się do niego kandydat na studenta zainteresowany wyłącznie teatrem nowoczesnym. I po krótkiej rozmowie Craig odmówił mu przyjęcia do szkoły i powiedział tak:

Czy widzisz teraz, jak bardzo się myliłeś w rozumieniu moich intencji? To prawda, zmierzałem ku nowemu teatrowi, ale nie dlatego, że lekceważyłem albo nienawidziłem stary teatr – robiłem to, bo go kochałem i żyłem w nim przez wiele lat.

I chociaż chciałbym stworzyć nowy teatr i znam teatr stary, a znać to znaczy kochać, nawet wtedy, kiedy nie zgadzamy się z nim. Pracowałem w dawnym teatrze przez dziesięć lat, zanim zacząłem inicjować nowy teatr.

A ty chcesz zacząć tam, dokąd ja doszedłem. Taka próżność, takie odsunięcie odpowiedzialności nie przyniesie ci nic dobrego.

Tu właśnie napotykamy na trudności w kontaktach ze starymi mistrzami. Jacques Copeau też wierzył, że solidna wiedza teatralna i dramaturgiczna, są ważnym ekwipunkiem każdego człowieka teatru. Profesja dla niego nie oznaczała praktykowania zawodu, profesja to było wielkie słowo, oznaczające, że dany osobnik jest dobrze przygotowany do wyjścia na scenę i odegrania wyznaczonej mu roli. A to oznaczało, że nie tylko umie wykonać odpowiedni gest, lecz rozumie całe kulturowe znaczenie tego gestu.

Oczywiście, przyzywanie na pomoc jest zawsze użyteczne. Niemniej, żyli oni w innych warunkach i stawiali przed sobą inne cele. Tworzyli też swoje dzieła w zupełnie innym otoczeniu kulturowym niż nasze obecne otoczenie. Oczywiście, ważne było ich oddanie sztuce, ważna była ich aktywność warsztatowa i zasada tworzenia nowych koncepcji teatru na czas, w którym żyli. To wszystko można i trzeba kultywować, chociaż każdy z was będzie to ich oddanie teatrowi i tę ich wynalazczość konceptualną realizować na własny sposób.

Dodatkowa sprawa to utrzymanie szerokiego kontaktu z naszą przeszłością, to znaczy zachowanie poczucia ciągłości historycznej. Ja także należę do zwolenników diachronicznego pojmowania kultury. Mam poczucie tego, że niosę w sobie odruchy człowieka pier-

wotnego, które splatają się w jedno z marzeniami człowieka ery kosmicznej. Jeśli ktoś pozbawiłby mnie takiej łączności z przeszłością, pozbawiłby mnie energii życiowej. Czy to znaczy, że jestem anachroniczny w świecie, w którym liczy się tylko nowoczesność?

Patrzę na studentów szkół teatralnych w różnych krajach i widzę, że przeszłość nie jest im potrzebna. Są tak wypełnieni własnymi aktualnymi doświadczeniami i emocjami, że gotowi są w każdej chwili głosić własne prawdy o świecie. Dorastają bardzo wcześnie. Już na trzecim roku studiów nie czują się studentami, lecz artystami, dojrzałymi do wypowiedzi artystycznej. I jest to proces, którego nie można lekceważyć, chociaż wkrótce może się okazać, że problemy naszego teatru będą przedstawiane na miarę adolescencji nowych pokoleń, a nie na miarę całej ludzkości. Będzie to rodzaj infantylizacji humanistycznej w czasach, gdy myśl techniczna ludzkości szybko wybiega w przyszłość, otwierając nowe, zaskakujące perspektywy o nieokreślonych granicach.

Więc chociaż mamy na podporządku naszych mistrzów z odległych stuleci, powinniśmy sobie odpowiedzieć na pytanie, kim jesteśmy, co to znaczy sztuka teatralna i do czego dążymy, zarówno w szkołach teatralnych, jak i w życiu.

Oczywiście, jesteśmy rozmaici i nasze cele są różne. Istnieje różnorodna tradycja sztuki teatralnej, istnieją dziesiątki teatrów o rozmaitych profilach, to samo dotyczy szkół teatralnych i młodzieży, która szuka miejsca dla własnej, możliwie najpiękniejszej samorealizacji. W Europie wszystko to dzieje się w ramach istniejących struktur. Struktury te – teatry, szkoły, instytuty – świetnie sobie radzą, ale – jak widzimy – nie są wolne od pewnego

niepokoju. Rozumiem, że organizatorzy tej konferencji także ulegli pewnej trosce o przyszłość i stawiają sobie pytanie, jak znaleźć się w świecie pop-kultury, w świecie relatywizmu *New Age*, w świecie podporządkowanym w dużym stopniu elektronicznym środkom przekazu.

Czasy się zmieniają... Więc może zacznijmy od stwierdzenia, że nowe czasy wymagają nowych struktur. Struktury takie rodzą się same i niepotrzebne im są żadne administracyjne gorsety. Paradoks naszego życia między innymi polega na tym, że sami sięgamy po te gorsety w imię społecznego prestiżu i łatwiejszego dostępu do publicznych środków pieniężnych.

Rozumiejąc niebezpieczeństwo gorsetu dla każdej dziedziny sztuki, jak również dla każdego systemu szkolenia, staramy się go naciąć z jednej lub drugiej strony, by nas nazbyt nie krępował. Między innymi temu służy niniejsza konferencja. Przyjmujemy więc: życie idzie naprzód, więc teatr nie powinien stać w miejscu. Jakie są największe zagrożenia dla sztuki teatralnej? Jest ich wiele. Ja zajmę się tymi, które najbardziej rzucają się w oczy. Myślę tu o obecności mechanicznych i elektronicznych środków przekazu, akceptowanych przez wielu artystów teatru. Nie jest to nic nowego. Na wielkim korpusie teatru od czasu do czasu powstawały nowe rodzaje widowisk, takie jak sztuka filmowa czy szereg rodzajów emisji telewizyjnych. Dzisiaj możemy oczekiwać nowości w postaci holografii czy teatru robotów. Możemy nawet sobie wyobrazić, że będą się one rozwijać na łonie sztuki teatru w kształcie hybrydalnym, lecz niewątpliwie w przyszłości wykształcą się w samodzielne gatunki widowiskowe. Czy teatr się ostanie? Czy ostanie się teatr lalek?

Sztuka teatralna opierała się zawsze na bezpośrednim kontakcie artysty i jego widza, i ta bezpośredniość kontaktu jest wartością samą w sobie. Nawet jeśli pop kultura w jej mechanicznym kształcie zaleje cały świat i zyska powszechne uznanie, bezpośredni kontakt człowieka z człowiekiem w planie artystycznym zawsze pozostanie w wysokiej cenie. Być może będzie to jedyny bezpośredni kontakt między ludźmi w planie publicznym.

Kiedyś, dawno temu, gdy byłem sekretarzem generalnym UNIMA, pewien lalkarz mongolski powiedział mi: „Dziwi się pan pewnie, że nie odpowiadam na pańskie listy, chociaż je otrzymuję. Proszę Pana! Mongołowie nie piszą listów! Siadają na konia i po prostu jadą do swoich przyjaciół”. Otóż to. Dziś moi polscy przyjaciele też piszą listy coraz rzadziej, ale nie dosiadają koni. Wolą korzystać z e-maila albo telefonu komórkowego.

Przemiany cywilizacyjne nie oszczędzają nikogo. Stukają do naszych drzwi, niezależnie od tego czy dany człowiek tego chce czy też nie. A właśnie w sposobie komunikacji międzyludzkiej leży sedno naszej kultury. Będziemy się kontaktować w sposób mechaniczny czy w sposób bezpośredni? Oto jest pytanie...

Wybór w tym względzie nie byłby taki trudny, gdyby nie istniejąca presja nowoczesności. Wszyscy chcą być postępowi, wszyscy chcą korzystać z najnowszych osiągnięć techniki, wszyscy chcą być awangardą nadchodzących dni. Humanistyka została zastąpiona przez fascynacje zdobyczami techniki. Czy przesadzam w moim krytycznym zapale? Bardzo to możliwe. Niemniej, jestem pewien, że wskazuję na dominującą tendencję.

Szczególną właściwością tej tendencji jest to, że współczesna technologia nie odcina się

od człowieka. Odwrotnie, stwarza dla niego nowe pola działania, daje mu ogromne szanse w różnych formach przekazu mechanicznego, ale równocześnie jego biologiczną obecność odsyła do lamusa. Człowiek przestaje być podmiotem sztuki, a staje się elementem jej przedmiotowego przekazu.

Ale co w tej sytuacji dzieje się ze sztuką jako ekspresją lęków egzystencjalnych człowieka; gdzie tu jest miejsce na wyrażanie jego nadziei, gdzie tu jest miejsce na twórczy osąd rzeczywistości, zmierzający ku jej ulepszeniu? Owszem, jest na to miejsce również w mechanicznym przekazie ludzkich problemów, ale fakt ten nie może zrekompensować braku żywej ludzkiej obecności. Oto dylemat współczesnej sztuki.

Oczywiście, mój opis wyprzedza znacznie rzeczywistość. Istnieją jeszcze „żywe” teatry z „biologicznymi” aktorami. Istnieją różnorodne rodzaje kontaktu artystów z odbiorcami ich dzieł. Nie ma jeszcze żadnej katastrofy. Ludzie rozmawiają ze sobą, kontaktują się bezpośrednio, są razem. A jednak coraz częściej słyszymy o przedstawieniach, w których pojawiają się elektroniczne środki przekazu w ramach chęci odzwierciedlenia naszego codziennego życia. Więc znów pytanie, czy znaczy to, że sztuka teatralna ma być reportażem z życia? A może powinna być czymś więcej? To „coś więcej” może dać tylko inny wrażliwy człowiek, a nie arsenał dobrze opanowanych środków wyrazu. Może więc szkoły teatralne powinny kształcić wrażliwych artystów, a nie wszechstronnych operatorów środkami wyrazowymi? Taką wrażliwość humanistyczną posiadało także wielu dawnych mistrzów. Wśród nich jeszcze żyjący Peter Schumann. Jego działalność przypada na czasy, kiedy teatr europejski na nowo poszukiwał swoich źródeł. Oto jak

Peter sformułował program swego Bread and Puppet Theatre w roku 1964:

„Podczas przedstawienia lalkowego dajemy wam kawałek chleba, ponieważ nasz chleb i nasz teatr znaczą to samo. Przez długi okres sztuka i żołądek istniały oddzielnie. Teatr był rozrywką. Rozrywka dla powłoki, chleb dla żołądka. Dawne rytmy chleba, wypiekanie, jedzenie, podejmowanie chlebem zostały zapomniane. Chleb zbutwiał, zamienił się w papkę. Chcielibyśmy, byście zdejmowali buty, gdy przychodzicie zobaczyć nasze lalki, chcielibyśmy bowiem pobłogosławić was smyczkami. Chleb przypomni wam sakrament pożywienia. Chcemy, żebyście zrozumieli, że teatr nie ma ustalonej formy, że nie jest miejscem handlu, gdzie się za coś płaci i coś się otrzymuje. Teatr to co innego. Tu bardziej chodzi o chleb, o potrzebę. Teatr jest formą religii. Jest radością. Wygłasza kazania i kształtuje właściwy rytuał, w którym aktorzy próbują wznieść się ku czystości i ekstazie, zawartych w zdarzeniach, w których oni sami uczestniczą.”¹

Dziś program Schumana może wydać się „nieżyłowy”. Ale, po co nam „żyłowy” teatr?

¹ Françoise Kourilsky, *Le Bread and Puppet Theatre*, La Cite, Lousanne 1971, s. 249.

Portret dziecka w dzisiejszym teatrze

JOANNA ROGACKA

Zostałam poproszona przez Panią prof. Jolantę Góralczyk o podzielenie się z Państwem moim poglądem na temat poszukiwań repertuarowych ściśle powiązanych z artystycznym programem dzisiejszego teatru lalek. Siłą rzeczy przedstawię Państwu jeden tylko – tzn. własny – punkt widzenia.

Na wstępie zaznaczę, że nigdy nie zajmował mnie teatr dydaktyczny czy *stricte* rozrywkowy, zawsze zaś interesował mnie teatr artystyczny, który stara się wypracować formułę aktywnego uczestnictwa odbiorcy, teatr, który nie jest mentorem, a raczej okazuje się partnerem dla dziecięcego widza.

Interesuje mnie teatr, który w wyobraźni dziecka szuka środków wyrazu artystycznego, a w jego wrażliwości osądu moralnego współczesnego świata.

W momencie, gdy zdajemy sobie sprawę, że nasza cywilizacja i porządek społeczny dotykają dzieci, nie wolno teatrowi lukrować świa-

ta i unikać trudnej problematyki egzystencjalnej. Kosmos dziecięcej wyobraźni i mądrości dziecka trzeba traktować z całą powagą.

Egzemplifikacje zasygnalizowanych kierunków działania rozpocznę od zacytowania utworu Władysława Broniewskiego p.t. „Zajączki”, wykorzystanego przewrotnie w spektaklu „Państwo Fajnackich” przez Wojciecha Szlachowskiego – twórcę dziecięcego kabaretu.

Zajączki, zajączki, zajączki
Skakały przez pola i łączki.
Stanęły pod lasem i patrzą
Jak dzieci się bawią i skaczą?
A dzieci podały im raczki
I z dziećmi skakały zajączki.

Zmuszeni do popisu recytatorskiego, ustawieni w szpaler mali bohaterowie „Państwa Fajnackich”, w odruchu buntu przeciwko infantyilizowaniu świata przechodzą następnie do wierszowanej polemiki z poetą:

Pieski w kratki, kotki w kropki –
takie wiersze piszą ciotki,
co niezdrową mają głowę –
piszą wiersze nieżyciowe.
Przecież dzieci,
Jak świat światem,
Ani zimą ani latem
Z zajęczkami, nie ma siły,
Nigdy razem nie tańczyły.
Ten, kto takie wiersze kleci
Strasznie bałamuci dzieci.
A kto bałamuci dzieci ...
...ten do nieba nie polecą.

Widowisko „Państwo Fajneckich” powstało w Białostockim Teatrze Lalek, i – co ważne – pomyślane zostało na tamtejszy zespół aktor-ski. Jego bohaterem jest rozpisana na głosy ikona dziecięcości.

Dzieci śpiewają stare przeboje Michotki i dziecięce songi pokoleniowe autorstwa Szelachowskiego i Diermy, z których wynika, że okres przechodzenia w dojrzałość jest traumatycznym doświadczeniem. Lęki, marzenia, pierwsza miłość, pierwsze tragedie (śmierć kanarka), pierwsze ucieczki z rodzinnego domu, czyli kolonii karnej, poczucie wstydu za rodziców źle ubierających dzieci i przestroga dla dorosłych, grmiąca ze sceny:

„Kto ubraniem dzieci szpeci, ten do nieba nie polecą.”

Wojciech Szelachowski przedstawia dzieci w krzywym zwierciadle kabaretu, ale też traktuje je z wielką powagą, oddając im głos we własnych sprawach. Teatr opowiadający się po stronie dziecka tworzy opozycyjną relację dziecko – dorosły, przez co często daleki jest od obowiązujących wzorców wychowawczych. Przedstawia i ocenia świat, przyjmując optykę małych bohaterów – samotnych,

wyobcowanych i odrzuconych, pragnących dowodów bezwarunkowej miłości. Można z nich ułożyć poczet małych kontestatorów.

Ten interesujący zestaw postaci tworzą: Pippi z głośnej inscenizacji Agnieszki Glińskiej w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, Adrian Mole z przedstawienia Jakuba Krofty w czeskim Draku, Chłopiec z „Króla Olch” Marka Ciunela (Teatr Lalka), a także Chłopiec – Dahlowski bohater w wyreżyserowanym przez Glińską w Łale spektaklu „Wiedźmy”, Ania ze współczesnej bajki Michała Walczaka „Ostatni tatuś”.

Kluczem do zrozumienia przeżyć i motywów postępowania tych literackich i scenicznych postaci są ich stosunki z rodzicami lub sytuacja wynikająca z szeroko pojętej nieobecności rodziców dziecka. Chłopiec – pogromca wiedźm, stracił oboje rodziców w wypadku samochodowym, matka Pippi zmarła, a ojciec pozostawił dziewczynkę własnemu losowi. Rodzina Adriana Mole’a przeżywa bolesny rozpad, a rodzice chłopca w „Królu Olch” tak zaabsorbowani są własnym rozstaniem, że nie dostrzegają, jak ich syn osuwa się w otchłań autyzmu. Ania, bohaterka Walczaka, daremnie wyczekuje spotkań i kontaktu z ojcem pracoholikiem, który próbuje się rehabilitować, podarowując córce coraz to nowe zabawki. Obroną przed bezdusznym światem i protekcyjnalizmem dorosłych może być ucieczka w obszary wyobraźni.

Niemal we wszystkich wspomnianych widowiskach – wymyka się z tej poetyki „Sekretny dziennik Adriana Mole’a” – opowieści toczą się w trzech konwencjach: iluzji realności, oniryzmu, i realności iluzji (imitacja, fantazja, umowność). Ładunek poezji i porcje czystej fantazji wnosi do teatru bohater dziecięcy.

Rezolutna Pippi zaczarowuje i zakłamuje rzeczywistość zmyślonymi historiami, w które na dodatek sama wierzy. Daje wiarę nawet temu, że jej wiecznie nieobecny ojciec jest kapitanem piratów lub królem Murzynów na wyspie Tika-Taka. Nieujarzmiona wyobraźnia daje Pippi nadnaturalną moc, dzięki której jest nietykalna dla wszystkich dorosłych i żyje jak się jej podoba.

Bohaterka „Ostatniego tatusia” uzyskuje czarodziejską władzę nad codziennością i przenosi się w świat baśni, w którym ożywają zabawki, książki, uliczna kałuża, nocne tramwaje. W tym świecie wszystko może się zdarzyć. Zła Czarownica, „Błada”, może porwać zapracowanego tatusia i uwięzić go w szklanym pałacu. Żeby go odzyskać, Ania musi odbyć pełną niebezpiecznych przygód wędrówkę przez nocne miasto. Staje się ono terenem nowoczesnej baśni. Pokonywanie tej drogi jest spektakularną inicjacją w świat dorosłości. Dziecięca konstatacja okazuje się więc nie tyle sposobem naprawy świata, co skróconą drogą do zrozumienia jego paradoksów. Łukasz Drewniak w recenzji z „Ostatniego tatusia” pisze: „Walczak pokazuje nasz świat oczami dziecka, które może nie wszystko z niego rozumie, ale pięknie mu się dziwi”.

W „Wiedźmach” Dahla dziecko, inspirowane tajemną wiedzą dorosłych, podejmuje desperacką, romantyczną batalię, mającą na celu likwidację zła. Wcześniej musi oczywiście zrozumieć, że zło po prostu istnieje, że jest integralną częścią świata, i że aby je pokonać, należy je rozpoznać. Słowem – jest to historia o kryzysie optymizmu, którego owocem okazuje się być racjonalna ocena świata i ludzi. „Wiedźmy” to dla Agnieszki Glińskiej, reżyserki przedstawienia, „historia inicjacyjna”. Traktuje o takim momencie

w życiu, który – wcześniej lub później – przytrafia się nam wszystkim, kiedy to sami, pozbawieni ochronnego pancerza, konfrontujemy się z dojmującym doświadczeniem życiowym. Oto zło, dotkliwość życia, objawia się nam w całej okazałości. Zaczynamy je rozpoznawać, zaczynamy go bezpośrednio doświadczać. To właśnie zdarza się głównemu bohaterowi”.

Teatr dla dzieci, jaki proponują młodzi twórcy, nie mieści się w tradycyjnych kanonach bezpiecznego teatru rodzinnego. Mówi o trudnych doświadczeniach wieku dorastania, o śmierci, przemijaniu, burzy idealnej, uproszczony obraz świata dorosłych i wyobrażenia o sielankowym dzieciństwie. Ich bohaterowie to mali dorośli, którzy pokazują, jak radzić sobie z problemami, jakie stawia przed nimi życie, nie mając oparcia w rodzinie.

Ten koszmar rozpadającego się na oczach dziecka świata w przypominanych spektaklach równoważy sposób ich opowiadania – poetycki, baśniowy, ciepły, często dowcipny, harmonijnie łączący ciemne i jasne strony dziecięcej egzystencji. W widowiskach tych nie konstruuje się w sposób sztuczny hurra-optimistycznych, uspokajających zakończeń. Pewnie słusznie, bo już wielki Janusz Korczak zwracał uwagę na to, że dziecko z trudem toleruje w sztuce łatwe „happy andy”. Innym zagadnieniem jest teatr dla dzieci najmłodszych, a zwłaszcza naj- najmłodszych, propagowany przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

Wiele mówi się dzisiaj o potrzebie wczesnej inicjacji teatralnej. Widzami zostają dzieci nawet poniżej drugiego roku życia. Tu nasuwa się słówko z komercyjnej reklamy, które brzmi zachęcająco: Nowość! Nowość, jaką

podrzucił nam teatr z Zachodu. Nowość to w teatrze eksperyment stawiający przed nami szereg znaków zapytania. Jaki to ma być teatr? Co to znaczy teatr bezpieczny? W jakiej przestrzeni teatralnej – ale i społecznej – powinien się odbywać? Na jaki temat podejmować dialog z „pampersową” publicznością, aby utrzymać jej stan ciekawości przez 45 minut? A wybór repertuaru wydaje się być decyzją najważniejszą.

Kanwą literacką spektaklu „Tygryski”, wyreżyserowanego w Teatrze Lalka przez młodzieńką Agatę Biziuk, stał się wiersz Joanny Papuzińskiej. Forma widowiska jest rezultatem poszukiwań sposobów i środków służących kreacji teatru dla naj- najmłodszych. Tematem zaś „Tygrysków” są zdarzenia jednego dnia z życia małej Asi. Miejsmem tych zdarzeń jest bezpieczna przestrzeń rodzinnego domu, wspólna dla aktorów i publiczności, zaaranżowana w teatralnym foyer. Przygodę tworzą fantasmagorie dziecka ożywającego swoją wyobraźnią „tygryskowy” deseń na piżamie i związane z tym kłopoty z zasypianiem. Akcja widowiska toczy się w trzech planach: realnej codzienności rodzinnej, planie snu i wyobraźni, oraz w planie teatru, który stanowią zainscenizowane, spektakularne zmiany dekoracji w tzw. „teatrze otwartym”.

„Tygryski” okazały się dla twórców i aktorów spełnieniem artystycznym, a dla teatru sukcesem komercyjnym. W dniach przedsprzedaży kolejka przed kasą Lalki ustawiała się od 6 rano, co w styczniu oznaczało głęboką noc. Zawiedzeni rodzice, dla których zabrakło biletów, wytropili w Internecie ich sprzedaż po spekulacyjnych cenach. Wnioski nasuwają się same. Teatr dla naj- najmłodszych pozostaje dla nas obszarem twórczej aktywności i wdzięcznym terenem do eksperymentowania.

Rozważanie na serio problematyki dzieciństwa i dziecięcości wymaga udziału w debacie sprawcy i winowajcy całej wrzawy – dziecka jako takiego. *Ergo*, dziecięcego bohatera literackiego i dziecięcej postaci teatralnej. Założona problematyka ma swoje konsekwencje praktyczne, okazując się także, a może przede wszystkim, zadaniem aktorskim.

Dziecko na scenie to wielkie wyzwanie. Na ratunek, także w teatrze dramatycznym, wołano aktorki o dziecięcym wyglądzie, amatorów i naturszczyków, wreszcie malców obdarzonych załączkiem talentu aktorskiego. W teatrze lalek dziecko może co prawda symbolizować lalka, ale granie tą lalką czy z tą lalką to też osobne i trudne zagadnienie.

Nie można traktować na serio recenzentkich sloganów o nie-graniu, a byciu dzieckiem na scenie, ani tyle samo wartych reżyserskich metafor, w których dyrektywa bycia dzieckiem zastępuje kategorię zadania aktorskiego, bo przecież dziecko trzeba zagrać, jak „Tartuffe’a” czy „Romea i Julię”. Zagrać, stosując twórcze sposoby gry, których częstką zaledwie są tzw. warunki aktora.

To prawda, że nie każdy może zagrać dziecko, ale każda postać dziecięca może zostać zagrana. Tylko z góry odsuńmy od tych zadań najzdolniejszych choćby imitatorów małych dzieci.



WIESŁAW CZOŁPIŃSKI

Na początku mojego wystąpienia pragnę podziękować organizatorom za umożliwienie mi wypowiedzenia opinii w sprawie jednego z najważniejszych problemów pedagogicznych. Troska o przyszłość młodych adeptów sztuki lalkarskiej to także troska o przyszłość teatru lalek.

Patrzę na to z własnej perspektywy. Jestem lalkarzem, lalki mnie fascynują. Zaskakuje mnie ich przekonywująca siła. Moje życie wypełnione jest teatrem lalek. Praca w teatrze to szansa nieustannego rozwijania własnych umiejętności. Ale też chęć znalezienia czy stworzenia własnego wyraźnego stylu. Aktorstwa nie da się przecież „odrabiać” jak wielu innych zawodów.

W szkole, w pracy pedagogicznej szukam recepty na sens kształcenia.

Wydaje mi się, że sens ten tkwi w tym, aby dać studentowi szansę poszukiwania rzeczy nowych. Aby wykształcić młodego człowie-

ka, który decydując się na teatr lalek, będzie pracował twórczo. Pokora, wrażliwość artystyczna, partnerstwo, to cechy wciąż potrzebne w naszej pracy. Uważam, że dobry teatr lalek to teatr ambitny, poszukujący, uruchamiający wyobraźnię teatr tworzony z pasją.

Zgadzam się z twierdzeniem profesora Henryka Jurkowskiego – „Szkoły artystyczne powinny być terenem ujawniania poglądów studentów oraz ich identyfikacji. Artysta, jeśli jest artystą, żyje intensywnie, jest aktywny, inaczej postrzega świat niż jego otoczenie. W wypadku młodych adeptów sztuki szkoła powinna prowokować demonstrację ich własnych poglądów i emocji – oczywiście szczerych, nawet takich, które są niezgodne z lalkarskim statutem szkoły”.

Co jakiś czas na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku wraca pytanie o sposób

kształcenia przyszłych lalkarzy. Kogo chcemy kształcić? W co wyposażać wykształconego lalkarza? Jakie umiejętności w nim rozwijać?

Dzisiejsze możliwości uprawiania zawodu stawiają ogromne wymagania. Spójrzmy na to z perspektywy człowieka stojącego na początku drogi zawodowej, aktora-lalkarza współtworzącego niezależną grupę teatralną, (ale i współpracującego z kilkoma teatrami instytucjonalnymi), absolwenta naszego wydziału, Pawła Chomczyka – „...idę na studia do szkoły teatralnej... Będę aktorem, lalkarzem, reżyserem, będę twórcą, będę się wyrażał poprzez teatr... Będę częścią wspólnego zespołu w teatrze, który stworzy mi świetne warunki do twórczej pracy... W głowie mam tysiąc tematów, problemów... Na pewno znajdę możliwości mówienia o nich od siebie w rolach, które zostaną mi zaproponowane... Szkoła pomoże, da warsztat, otworzy drzwi do teatrów...”

Niewykluczone, że z takimi motywacjami do uprawiania zawodu przychodzą co roku na Wydział Sztuki Lalkarskiej nowi studenci. Być może na wstępie swojej edukacji nie wszyscy zadają sobie pytanie o to, co po szkole – instytucja, etat, czy działalność niezależna. Pytanie tego typu pojawia się jednak w którymś momencie.

Nie da się chyba odpowiedzieć na pytanie, do jakiego teatru przygotowujemy młodych ludzi.

Współczesny teatr coraz częściej sięga do środków, które wymykają się wąsko pojętej teatralnej kategoryzacji. Współczesny widz coraz częściej chce obcować ze sztuką teatralną wykraczającą poza ustalone kryteria, mieszającą konwencje, czerpiącą zarówno z rozmaitych doświadczeń, jak i umiejętności warsztatowych twórców.

Coraz częściej teatr lalek postrzegany jest jako gatunek sztuki teatralno-plastycznej. Zauważmy dzisiejszą różnorodną obecność lalki: forma plastyczna, figura, manekin, automat, lalka trickowa, wreszcie skomplikowany komputerowy android, lalka wirtualna – te wszystkie formy mamy na myśli, wkraczając w świat współczesnego lalkarstwa.

Sztuka lalkarska ma olbrzymią siłę oddziaływania. Najważniejsza jest wyobraźnia – uważam ją za jeden z najważniejszych elementów w pracy aktora lalkarza.

Jan Wilkowski, pierwszy dziekan naszego wydziału, pisał:

„Pierwsza zasada nauczania lalkarstwa polega na zasugerowaniu studentom wiary w życie materii, którą powszechnie uważa się za martwą. Musimy przekonać studentów, że zarówno przedmioty jak i ludzie – w perspektywie uniwersalnej – mają równe prawa. Oznacza to, że materia, we wszystkich swych odmianach, tworzy jedność. Niewątpliwie, ta jakby lalkarska religia przypomina zasady realizmu magicznego. Lalkarze muszą wierzyć w tajemnicze życie przedmiotów, jeśli pragną, by życie tych przedmiotów wydawało się prawdziwe”.

Dzięki wyobraźni możliwe jest zgłębianie uroków świata ożywionej formy i odkrycie, że nie ma granic pojęcia „lalka”.

Lalka – nie – lalka

Takie hasło towarzyszyło nam przez cztery edycje Międzynarodowego Festiwalu Szkół Lalkarskich w Białymstoku. Przekazuje ono sens pytań o pojęcie lalki teatralnej. To zasadniczy problem, ponieważ współczesny teatr lalek, poszukując nowych środków wyrazu, poszerzył znaczenie tego, co nazywamy

teatrem lalek. Widać to wyraźnie poprzez obserwację młodego, poszukującego teatru. Doskonałym miejscem do wymiany doświadczeń był, między innymi, nasz Festiwal.

Osiem lat temu założyliśmy, że chcemy zobaczyć, co się dzieje w świecie szkół lalkarskich. Widzieliśmy różne szkoły, różne tradycje.

Widać wyraźnie, że łączy nas wyobraźnia. A fascynuje prostota środków wyrazu. Tak jak w spektaklu Węgrów – dosłownie za pomocą kilku kawałków drewna, patykiem, liśćmi i kawałkami kory, wyczarowali cudowną historię o otaczającym nas świecie.

Jak już wspomniałem, wydaje mi się, że sens kształcenia tkwi w tym, aby dać studentowi szansę poszukiwania rzeczy nowych.

W naszej szkole miejscem dla takich działań są zajęcia z „Gry aktora lalką” na roku trzecim. Zajęcia odbywają się w systemie warsztatowym (intensywne zajęcia, obejmujące 8 do 10-ciu tygodni), w kilkusobowych grupach po 2- 3 osoby. 105 godzin w semestrze. Celem zajęć jest zbudowanie przez studentów małych form teatralnych, w których centralną rolę pełni użycie środków teatru ożywionej formy. Zadaniem studentów jest wybór tematu i koncepcji proponowanej formy (także poszukiwania w obrębie konstrukcji lalek, projektu scenografii i kreacji przestrzeni teatralnej), oraz samodzielny wybór literatury, stanowiącej podstawę lub inspirację pracy warsztatowej. Studenci kierunku aktorskiego postawieni są zatem w roli inscenizatorów.

Ponadto, zajęcia z gry aktora lalką sumują dotychczasowe doświadczenia studentów z zakresu gry aktorskiej, umiejętności animacyjnych, plastyki ruchu, oraz umiejętności

muzyczno-wokalnych. Tak pomyślany przedmiot stwarza podstawę do tworzenia bardzo różnorodnych projektów. Najważniejszy cel przedmiotu to stymulacja do rozwoju własnego myślenia o teatrze ożywionej formy, nauka kreatywnego działania i pracy w zespole.

Prowadzący zajęcia jest w zasadzie opiekunem artystycznym projektu. Od samego początku bazuje na propozycjach studentów, korygując je w razie potrzeby, a w późniejszych etapach podając wskazówki. Ideałem jest pozostawienie studentom decyzji w najważniejszych kwestiach, pobudzanie ich kreatywności.

Efektem tego typu działań może być przykład Akcji DZRT i spektakl tej grupy p.t. „Trzeba coś z tym zrobić”.

Kilka lat temu studenci III roku pod moją opieką przygotowali na egzamin w Akademii „Zimę pod stołem” Rolanda Topora. Niebawem spektakl ochrzczony tytułem „Trzeba coś z tym zrobić” usamodzielniał się i pojechał „w trasę”, zdobył kilka nagród.

Utwór Topora stanowił jedynie pretekst do ukazania dramatu wewnętrznego samotnej kobiety – mówi Marcin Bartnikowski. – Cierpiąc na brak miłości, tworzy w sobie nierealne światy, które zajmują miejsce rzeczywistości i stają się dla niej prawdziwym życiem.

Spektakl rozgrywa się w przestrzeni plastycznej, wykreowanej przez użycie płaskich, papierowych lalek, inspirowanych grafiką Topora. Młodzi twórcy świadomie sięgają do poetyki teledysku, opowieści komiksowej. Bardzo ważną rolę odgrywa muzyka – nadająca tempo, prowadząca akcję. Fabuła prezentowana jest na dwóch ekranach – dość czytelnie symbolizujących zjawisko, które twórcy

spektaklu określili mianem „schizofrenii medialnej współczesnego świata”, która bezlitośnie wkracza w intymny świat człowieka.

„Trzeba coś z tym zrobić” jest dziełem „wyprodukowanym” od podstaw przez trójkę kolegów, którzy w międzyczasie stali się grupą teatralną. Adaptowali tekst Topora, wymyślili oprawę plastyczną, podbudowali go muzycznie, grają w spektaklu, a nawet przedzierają bilety przy wejściu. Całość pachnie teatrem offowym z prawdziwego zdarzenia – takim, który entuzjazmem zastępuje braki ludzi i funduszy, ale po wyjściu na scenę potrafi dowieść nie tylko chęci szczerych, ale i profesjonalizmu.

Inny przykład: powstanie Kompanii Doomsday.

Michael Vogel i Charlotte Wilde z Figurentheater Wilde – Vogel Stuttgart. Mieli pomysł na spektakl i fragmenty opery Wagnera. Spotkali się z grupką studentów IV roku AT, rozmawiali o micie Latającego Holendra, wymieniali się pomysłami. I oto po miesiącu powstał spektakl. A właściwie przedstawienie-improvizacja, ciąg obrazów, malowana światłem i gestem wariacja na temat mitycznego statku-widma i jego szalonego kapitana. Młodzi ludzie – energiczni, pełni pomysłów i spragnieni teatru niezależnego. Na pragnieniu nie poprzestają – oni ten teatr robią.

Jedno z najciekawszych przedstawień Kompanii Doomsday to „Baldanders” – zainspirowane fantastycznymi światami Borgesa, Topora, Poe’a. Osią dramatyczną są relacje pomiędzy tytułowym Baldandersem, niezwykłym dziwołgiem zamkniętym w klatce, i jego oprawcą. To praca warsztatowa absolwenta kierunku reżyserskiego – Marcina

Bikowskiego. On i autor scenariusza – Marcin Bartnikowski – są realizatorami i jednocześnie jedynymi aktorami widowiska.

Kilkoro studentów i absolwentów białostockiej Akademii Teatralnej, na co dzień skupionych we wspomnianych grupach teatralnych: Akcji DZRT i Kompanii Doomsday, wymyśliło Festiwal Inicjatyw Teatralnych.

Festiwal z każdą edycją zyskuje coraz większą, choć ciągle jeszcze kameralną widownię, która – by posłuchać choćby dramatu czytanego na cztery głosy – wdrapuje się po krętych schodach Akademii Teatralnej i przez godzinę kontemplanuje teatr w małej, dusznej salce.

Trzymajmy za nich kciuki, bo ludzi, którym się chce, trzeba hołubić. Oni chcą robić teatr, chcą o nim dyskutować, chcą mobilizować środowiska twórcze. Wszystko to robią z poświęceniem, często za darmo. I mają coraz więcej do zaoferowania. Obok żelaznych punktów programu – czytanie dramatu współczesnego, spotkań z autorem i spektakli – proponują jeszcze: wystawy, wykłady o teatrze, koncerty... Pokazują, że teatr w mieście to nie tylko stałe sceny, ale też cała sfera działań młodego teatru. Można powiedzieć, że kreują oni nowe oblicze miasta.

WIESŁAW HEJNO

Lalka i aktor w relacji scenicznej

Umietnička Akademija w Osijeku w Chorwacji zaprosiła studentów i profesorów szkół teatralnych na II Dionizijev Festival w dniach 25.03-30.03 br. Gościli na festiwalu: Akademija Dramske Umjetnosti Zagreb, Vysoká Škola Múzických Umení Bratislava, Faculty of Letters and Arts „Lucian Blaga” – University of Sibiu Rumunjska, Akademija Umetnosti Novi Sad Srbija, Fakultet Dramskih Umjetnosti Cetinje Crna Gora oraz Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im Ludwika Solskiego w Krakowie Wydział Reżyserii Dramatu Specjalizacja reżyserii teatru lalek we Wrocławiu.

W trakcie festiwalu odbyły się pokazy dydaktyczne, spektakle i warsztaty tematyczne. Ponadto, gospodarze przygotowali nocny pokaz dionizjów, z udziałem samego Dionizosa w teatrze cieni. Na terenie rozległego parku – plac dawnych koszar, obecnie otoczony budynkami Akademii Sztuki podwórzec kampusu – odbyło się widowisko taneczno ruchowe z udziałem licznej grupy studentów lalkarstwa, aktorstwa dramatycznego, plastyków i muzyków.

Warsztat reżysersko-lalkarski, którego pomysłodawcą, koordynatorem oraz prowadzącym był niżej podpisany, współprowadzili studenci II roku Specjalizacji reżyserii teatru lalek we Wrocławiu, Małgorzata Kazińska i Paweł Pawlik.

Zajęcia warsztatowe rozpoczęliśmy 25.03.09. Rezultat naszych prac wieńczył pokaz publiczny w dniu 30.03.09. Pracowaliśmy w godz. od 9:00 do 12:00. Potem obiad,

oglądanie prezentacji szkół, zwiedzanie miasta, rozmowy. Mieliliśmy zatem niewiele czasu na wykonanie obiektów pokazu – lalek i dekoracji, przygotowanie i wystawienie etiud.

Wcześniej przesłaliśmy organizatorom tematy prac warsztatowych, ogólne założenia artystyczne i zamówienie materiałowe.

Temat warsztatu ograniczyliśmy do postaci Don Kichota. Postaci na tyle uniwersalizowanej, że pokusiliśmy się o zdefiniowanie szesnastu wybranych haseł, przywołując Don Kichota w sytuacjach stypizowanych według założenia – inscenizacja tematu w dowolnej konwencji lalkarskiej. Na podstawie fragmentów powieści Miguela de Cervantesa Saavedry „Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy”, studenci otrzymali zestaw tematów, z których należało wybrać jeden. Na tej podstawie powinna przebiegać praca koncepcyjna, wytworzenie formy – lalka-obiekt, i opis warunków scenicznych, które posłużą do opracowania inscenizacyjnego etiudy. Następnie student winien wykorzystać wytworzone środki inscenizacji w pracy scenicznej (próby), a na zakończenie wystąpić z pokazem etiudy dla publiczności. Po wyborze tematu student projektuje zamierzoną formę oraz warunki jej ekspozycji w szkicu umożliwiającym elementarne rozeznanie wyglądu lalki-obiektu i dekoracji. Ze zgromadzonego wcześniej materiału wykonuje środki wyrazu artystycznego. Pracuje równocześnie nad ich aktywacją w próbach. Przynależna koncepcji twórczej swoboda wyobrażeń podlega cały czas ocenie krytycznej prowadzących. Oraz weryfikacji scenicznej.

na przykładzie Don Kichota

Odwołując się do sytuacji literackiej fragmentu „Don Kichota” budujemy sytuację sceniczną, poszukując w niej uniwersum. Mając w pamięci źródło historyczne, pragniemy współczesnymi środkami wyrazu artystycznego, to znaczy, dziś rozumianą lalką teatralną – formą człiekopodobną, obiektem plastycznym, budować sytuację sceniczną rozpoznawalną.

Możliwości gestyczno ruchowe lalki-obiektu w konwencji „poetyki rzeczy prostych”, narzuca ją czas i możliwości wykonawcze w warunkach festiwalu. Uczestnik warsztatu w działaniu teatralnym wyposaża ową formę w cechy postaci sceniczej.

Materiał do budowy środków wyrazu, np.: flizelina, papier, folia, opakowanie, drut, sznur, przedmioty porzucone itp.

Tryb pracy:

Spotkanie przedwarsztatowe 25.03. i pierwsze spotkanie warsztatowe traktujemy jako przygotowanie substancji do pracy teatralnej. Pokaz 48 slajdów obrazuje wybrane, typowe inscenizacje lalkowe, zapoznaje uczestników z różnorodnością układów relacji scenicznej aktora i lalki. Jest to też wprowadzenie do pracy twórczej. Informacja ta umożliwia uczestnikom warsztatów rozeznanie w zagadnieniu relacji aktor – lalka.

Dziesięcioosobowa grupa studentów podzieliła się na cztery zespoły realizacyjne po 3-3-2-2 osób w każdej grupie. Małgorzata Kazińska i Paweł Pawlik współpracują z uczestnikami warsztatu przy analizie sceny,

opracowaniu koncepcji inscenizacyjnej, występującej postaci, dekoracji itp. Tematy zadań:

- I – Don Kichot zakochany
- II – Don Kichot niezrozumiały
- III – Don Kichot metafizyczny
- IV – Don Kichot *alter ego*
- V – Don Kichot racjonalista
- VI – Don Kichot wyznający miłość
- VII – Don Kichot płacze nad pięknem
- VIII – Don Kichot dialektyk
- IX – Don Kichot wędrujący
- X – Don Kichot walczący
- XI – Don Kichot cierpiący
- XII – Don Kichot ma wizję
- XIII – Wizja Don Kichota z małpą
- XIV – druga wizja Don Kichota
- XV – trzecia wizja Don Kichota
- XVI – śmierć Don Kichota

Przez lalkarskie współczesne środki wyrazu artystycznego rozumiemy zarówno tradycyjną lalkę teatralną użytą w grze z aktorem, jak i formę plastyczną, ukształtowaną w celu realizacji zadania.

Krótki czas trwania warsztatu wymusza precyzyjne rozplanowanie działań, klarowne wymagania i jasno podejmowane decyzje.

Pokaz.

Na pokazie zaprezentowaliśmy cztery etiudy, w których wzięli udział wszyscy uczestnicy warsztatów. Zebrani goście II Dionizijew Festival przyjęli pokaz z dużym zainteresowaniem.

Moje wrażenia z Dionizijev Festival w Osijeku

MAŁGORZATA KAZIŃSKA



Kilkudniowy festiwal, prowadzony przez studentów i dla studentów, przybrał formę, która dla wszystkich uczestników była wymagająca – kilkudniowych warsztatów i pokazów. Założenie, w którym spotykają się studenci i profesorowie z teatralnych szkół z kilku krajów i mogą wymienić się sposobem patrzenia na teatr i pracę, było trafne. Dla młodej uczelni kipiącej od ludzi, którym „chce się” robić teatr, zdobywać umiejętności i działać, było to potrzebne i pouczające spotkanie. Pocieszające było to, że można zauważyć wśród studentów bardzo duży zapał i energię, w wielu przypadkach miłość do lalek i świadomość siły wyrazu teatru formy. Odczułam wśród nich nie tylko potrzebę grania i spotykania się z publicznością (na szczęście, takie doświadczenia mają za sobą, bo już egzamin z pierwszego roku, zaznaczmy wydziału aktorsko – lalkarskiego, jest grany przez pewien czas dla publiczności

dziecięcej. Można się od nich uczyć!). Ale zdają sobie sprawę z trudności sztuki lalkarskiej i dążą do zdobycia umiejętności, co nie jest łatwe w warunkach, gdzie mają skromną kadrę profesorską. Dlatego ten festiwal był tak dla nich ważny, bo mogli spotkać się z wykładowcami, którzy (każdy na swój sposób) pokazywali im tajniki swojego teatru.

W pracy z profesorem Wiesławem Hejno na warsztatach lalkarskich o tematyce „Don Kichot” zauważyłam, że świadomość studentów, jeśli chodzi o tradycyjne rodzaje lalek i teorię (której w ramach przedmiotów, jak na szkołę teatralną, mają dość sporo) jest duża, ale mają zawężone myślenie na temat przełożenia zagadnienia na formę. W wielu przypadkach myślenie było dość stereotypowe: „Jak lalka, to albo kukła albo pacynka”, bo najłatwiej je zrobić. Rzeczywiście, czasu było mało, więc tym bardziej nasuwa się myślenie wrażeniowo – formalne. Idealne w tym przypadku wydaje się założenie przedmiotu „Elementarne zadania aktorskie w planie lalkowym”, które jest podstawowym na naszej uczelni, im najwyraźniej takich zajęć brakuje. Założenie zrobienia „czegoś z niczego”, w przypadku, gdy mamy zawężo-

ny zasób materiałów (drewno, druty, sznury, fizelina, rafia, szary papier itp., brzmi dość abstrakcyjnie – dla mnie bardziej inspirująco. I na tym polegała moja rola, gdy studenci wybrali tematy i zabrali się do projektów lalek, służyłam im podpowiedziami, które podszeptowała mi moja wyobraźnia, by w ten sposób zainspirować ich do szerszego myślenia o formie, nieoczywistego, twórczego, a często zaskakującego poszukiwania w materiałach ich naturalnego ruchu i wykorzystywania tego w animacji. Czasami, szczególnie w trakcie pracy nad lalkami, skłaniało mnie to wręcz do pokazywania. Ponieważ starałam się nakierować studentów, by pobudzić ich wyobraźnię, to po pewnej dawce przykładów i pokazów zostawiałam ich na chwilę, by przefiltrowali po swojemu to, co im proponowałam... Czasem efekty nie były najlepsze. Okazywało się, że mentalność w niektórych przypadkach jest tak ciasna, że nieważne, w jakim języku się komunikujemy, ale nie dogadamy się (dla nas był to angielski – studenci w Chorwacji bardzo dobrze znają ten język, więc nie jest on barierą). Widać wszystko zależy od studenta, jego indywidualnego sposobu myślenia. Dlatego miłą niespodzianką było spotkanie z dwójką studentów, którzy od razu wiedzieli czego chcą i w bardzo poetycki sposób udało im się ukazać zmagania Don Kichota ze śmiercią. Zafascynowani teatrem cieni, od razu wzięli się do pracy. Nasza rola okazała się przy ich bardzo ciekawym pomysłe sprowadzona jedynie do funkcji pierwszego widza, który uświadomił im, co z widzianych sytuacji na scenie jest fascynujące i jak, idąc tym tropem, mogą pogłębić wymiar wybranego przez siebie tematu. Była to wyjątkowo satysfakcjonująca praca. Równie wysoko oceniona przez widzów na pokazie.

Poza pracą nad lalkami, w trakcie przygotowań etiud pokazowych, najbardziej pożądaną

przez studentów była moja pomoc w kwestii dramaturgicznej i sytuacyjnej. Gdy profesor Hejno zaproponował studentkom granie w tzw. żywym planie z lalkami, były bardzo zaskoczone. Okazało się, że w przypadku pacynek i kukieł, bo takie lalki zbudowały do etiudy „Walka Don Kichota z wiatrakami”, nie było to u nich w szkole praktykowane. Gdy więc przełamały swoje początkowe zaskoczenie, tym bardziej zainteresowały się współpracą. Praca z nimi okazała się bardzo interesująca i sprawna, mimo podniesienia stopnia trudności. Była to pierwsza ukończona etiuda.

Te wielorakie zadania, z jakimi przyszło mi się zmierzyć podczas festiwalu, dały mi możliwość sprawdzenia się w sytuacjach, w których trzeba szybko podejmować decyzje, radzić sobie z wybraną formą i za jej pomocą tworzyć na bieżąco krótkie struktury dramatyczne, z uwzględnieniem właściwości materiału i rytmu, nie bazując na słowie.

To spotkanie z różnym podejściem do lalek, ich wyglądu, oraz działaniem scenicznym, uświadomiło mi, jak dużo zależy od mentalności i wrażliwości człowieka, i że nie język jest podstawą zrozumienia się, ale wewnętrzne odbieranie świata teatru i predyspozycje do pewnego „widzenia”, bardzo szczególnie, jeśli chodzi o sztukę.

Ta mozaika pragnień, umiejętności i postępowania, była dla mnie bardzo dużym i przydatnym doświadczeniem, jeśli chodzi o pracę z ludźmi.

Małgorzata Kazińska, II rok reżyserii dramatu, specjalizacja reżyseria teatru lalek

WOJCIECH KOŚCIELNIAK

Kilka zdań

o roli muzyki i technik wizualnych w przedstawieniu dyplomowym *„Proces” wg Franza Kafki*

Poszukując literackiej inspiracji do powstania przedstawienia dyplomowego w krakowskiej PWST, liczyłem na znalezienie takiego tekstu, którego specyficzny charakter teatru muzycznego mógłby pomóc w uzyskaniu pożądanych znaczeń (przedstawienie realizowane było ze studentami o specjalności wokalnie – aktorskiej). *Proces* Franza Kafki wydał się dobrym pomysłem ze względu na swoją wieloznaczność, wieloplanowość i pojemność interpretacyjną. Silna obecność muzyki oraz warstwa wizualnej, będących ważnymi wyróżnikami przedstawień muzycznych, stwarzała ciekawe możliwości.

Zasadniczo teatr muzyczny polega w dwie różne strony. Jeden kierunek tobie tropem komercyjnych musicali i operetek, a drugi drogą klasycznej opery. Rozpatrując pierwszy przypadek trzeba zauważyć, że spora część publiczności przyzwyczaiła się oczekiwać od spektakli muzycznych jedynie łatwych i nie-

skomplikowanych w odbiorze treści. Wynika to z faktu, że podstawowym zadaniem przedstawień reprezentujących ten nurt jest funkcja komercyjna. W związku z tym, warstwa literacka i muzyczna wykorzystywana do takich spektakli opiera się zwykle na prostych i utartych schematach, łatwych w percepcji. Wtedy, często zadaniem muzyki nie jest samodzielne istnienie lub interpretacja, lecz tylko wsparcie dynamiki sceny, blahego tekstu, czy ukierunkowanie wrażliwości odbiorcy na pożądane tory. I tak, chcąc uzyskać buntowniczy, dynamiczny nastrój, przywołuje się silnie uwypukloną warstwę rytmiczną, a aby pojawiło się wrażenie uczuć miłosnych, stosuje się odpowiednie sekwencje partii instrumentów smyczkowych. Wszystkie te zabiegi, choć w pewnym stopniu skuteczne, opierają się przecież o utarte wzorce. Trudno w tym przypadku mówić o interpretacyjnej roli takiej muzyki – raczej jest ona zrutyinizowanym przewodnikiem, który niejako zabie-

rając wolność odbiorcy, sugeruje mu gotowe, wtórne, i przez to schematyczne rozwiązania. Jednak muzyka przedstawień muzycznych wcale nie musi być taka. To tradycja lokuje ją w wyżej wymienionych kontekstach.

Inna część publiczności widzi teatr muzyczny przede wszystkim jako operę, daleką od schlebiana komercyjnym upodobaniom producentów. Było tak w przeszłości – dziś raczej nie. Opera to nie rewia, operetka czy musical, które potrzebują kompozycji spełniających oczekiwania finansowe. Teatr operowy wolny jest od takich uwarunkowań. Traktuje się go jako obszar sztuki wysokiej i elitarnej. W związku z tym, sceny operowe mogą mierzyć się z wyzwaniem natury artystycznej i rzeczywiście często tak się dzieje. Jednak, przyjmując inny punkt widzenia należy zauważyć, że teatr operowy stał się obecnie na tyle hermetyczną i zamkniętą strukturą, że – niestety – prawie zaprzestano pisania nowych dzieł. Dzisiaj opera to przede wszystkim dzieła dawnych mistrzów. Wynika to ze zbyt powolnego rozwoju technik wokalnych, muzycznych i ruchowych, będących w obszarze zainteresowań tego gatunku. A przecież współcześnie rozumiany śpiew porusza odbiorców dzięki bardzo różnym technikom wykonawczym. Na przykład wokalistyka jazzowa, pod względem wartości, jakie z sobą niesie, zdecydowanie jest w stanie spełnić oczekiwania sztuki wysokiej. Nie można nie zauważyć, że istnieje wiele odmian kształcenia głosów wokalistów, estetyk wokalnych również. Nowoczesny teatr muzyczny powinien umieć je wchłonąć i dysponować nimi w twórczy sposób. Głos śpiewającego człowieka jest przedmiotem badań i poszukiwań. Teatr operowy, czerpiący z jednej tylko techniki wykonawczej, pozostawił niezagospodarowaną przestrzeń teatralną i muzyczną. Nie wchodząc w szczegóły trzeba zaznaczyć, że

podobny problem (choć w mniejszym stopniu) dotyczy zjawisk tańca i ruchu.

Tak więc, pomiędzy obszarami zainteresowań opery z jednej strony, a musicalu, show, rewii czy operetki z drugiej, powstała nisza dla nowoczesnego teatru muzycznego, mającego ambicje prowadzenia żywego dialogu ze współczesnym widzem. Teatru czerpiącego z rozmaitych technik aktorskich, muzycznych, wokalnych, tanecznych, ruchowych i inscenizacyjnych, pozostającego jednak ciągle poza zasięgiem głównych nurtów. Spektakl „Proces” to próba stworzenia przedstawienia umieszczonego stylistycznie w tej właśnie luce, pomiędzy teatrem komercyjnym a operą. Przykładem tego jest sposób wykonywania partii wokalnych oraz niektóre techniki choreograficzne zawarte w tej pracy.

Oprawa muzyczna spektaklu, którego pierwowzorem jest powieść, może stanowić szczególnie istotną rolę. To muzyka właśnie potrafi być nośnikiem tych wszystkich znaczeń, których nie sposób zawrzeć w scenicznym odpowiedniku literackiego pierwowzoru. Dzieje się tak z oczywistych względów – operowania całkiem odmiennym medium. Dzieło Franza Kafki obfituje w liczne opisy, wyjaśnienia, szczegóły i komentarze, bez których sama warstwa dialogowa przedstawiona na scenie traci wiele ze swego sensu i znaczenia. Teatr musi więc znaleźć własny język, aby chcieć zmierzyć się z książką. Muzyka – najbardziej abstrakcyjna ze sztuk – może być tu pomocna. Odpowiednio skomponowana i wykonana, daje szansę wywołania u odbiorcy podobnych odczuć, jakie mają miejsce podczas czytania oryginalnego tekstu. Do tego przecież teatr dąży, biorąc na warsztat powieści Dostojewskiego, Gombrowicza czy Kafki – chce wzbudzić refleksje bliskie pierwszym doznaniom czytelnika. Pragnie przywołać pokrewne stany emocjonalne i przeżywać

duchowe. W tym procesie specyfika medium, jakim jest muzyka, może okazać się pomocna. Niejednoznaczność opisów literackich przełożyć można na zbliżoną niejednoznaczność linii melodycznej, instrumentacji, aranżacji i harmonii. Duszny, mroczny i senny klimat powieści autora *Procesu* można próbować odnaleźć w kompozycjach. To muzyka jest w stanie sprawić, że widz z chwilą rozpoczęcia spektaklu zostanie z miejsca umieszczony jakby wewnątrz powieści i zdarzeń. Wszyst-

w banku, sala sądowa, kancelarie, komórki, kamienica, w której mieszka malarz Titorelli, dom Adwokata czy nawet katedra – nieodparcie powstaje wrażenie, że wszystkie te wnętrza połączone są siecią korytarzy, przejść i drzwi – i wszystkie należą do Sądu, którego władza sięga wszędzie. Zaistniała więc potrzeba ukazania akcji w różnych pomieszczeniach, a z drugiej strony, trudno było oprzeć się złudzeniu, że Józef K. przebywa ciągle w jednej i tej samej przestrzeni – prze-



kie opisy, detale i wyjaśnienia będą w pewnym stopniu przetransponowane do warstwy dźwiękowej.

Podobnych funkcji można poszukiwać w wizualnej warstwie realizacji scenicznej. W omawianym przedstawieniu pojawienie się projekcji współtworzących spektakl było pochodną poszukiwań właściwej oprawy scenograficznej. Czytając *Proces* pod tym kątem, trudno oprzeć się wrażeniu, że istotną rolę w narracji zajmuje lokalizacja zdarzeń. Kolejne sceny książki umieszczone są w przestrzeniach pełnych rozmaitych pokoi, sal, drzwi i korytarzy. Można też odnieść wrażenie, że poszczególne miejsca akcji przenikają się wzajemnie. Pensjonat pani Grubach, gabinet

strzeni własnej wyobraźni. Tak pojawił się pomysł, aby ściany oddzielające poszczególne pomieszczenia inscenizacyjnie zaznaczyć tylko umownymi liniami widocznymi na podłodze. Uzyskano ten efekt używając grubych, białych, kontrastujących z czarnym podłożem lin. Zabieg spełniał kryteria obu potrzeb. Dodatkowo uwypuklał inny ważny aspekt powieści Kafki, polegający na uwzględnieniu równoległości zdarzeń. Dla pełnego zrozumienia i odczuwania scen mających miejsce w pensjonacie pani Grubach, trzeba uwzględnić fakt, że zdarzenia dotyczące Józefa K. (często decydujące o jego losie) są rozgrywane równocześnie w kilku miejscach – tych bezpośrednio opisanych w książce i tych poświadczonych w domyśle. Podczas gdy Józef

K. w swoim pokoju zastanawia się nad przyczyną aresztowania, w innym pomieszczeniu Nadzorca przeszukuje pokój panny Bustner. W jeszcze innym pokoju Strażnicy jedzą jego śniadanie. Uwzględnienie tej równoległości jest ważne. Narrację książki tak poprowadzono, że sugeruje ona czytelnikowi, iż w wielu odrębnych miejscach cały czas trwają wydarzenia, które mają ważny wpływ na życie Józefa K. Pozwala to przypuszczać, że jego los decyduje się poza jego wolą i wiedzą. W związku z tym umieszczono sceniczną akcję „Procesu” w jednej tylko przestrzeni, umownie podzielonej wspomnianymi liniami i rozwieszonymi płaszczyznami tiulu. Materia tiulu – wielokrotnie stosowana w teatrze – znakomicie nadawała się również do uzyskania podziału przestrzeni sceny. Podział ten jednak w razie potrzeby mógł zniknąć (przy odpowiednim oświetleniu). To przenikanie się przestrzeni było ważne dla uzyskania u odbiorcy wewnętrznego napięcia, właściwego odczuciom Józefa K.

Jednak świat skojarzeń Franza Kafki zawarty w *Procesie* jest znacznie pojemniejszy od zagadnień przenikania się przestrzeni. Istnieje wśród krytyków tego dzieła przekonanie, że ta książka jest w stanie ofiarować odbiorcy tyle przeżyć i treści, ile czytelnik sam ich wcześniej w niej umieści podczas czytania. *Proces* dotyczy szerokiego spektrum życia człowieka – sensu istnienia i uwikłania w egzystencję. Dotyka tematów uniwersalnych. Realizatorzy przedstawienia chcieli pójść tym tropem i umieścić w warstwie wizualnej ślady własnych skojarzeń, przemyśleń i odczuć. Jednocześnie zdawali sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie rodzą takie zabiegi. Mogo to odebrać widzom możliwość tworzenia samodzielnych sądów, wrażeń i ocen. Dlatego projekcje zostały tak przygotowane, aby obrazy pojawiające się na tiulu,

zaledwie zaznaczały możliwe obszary interpretacji, a nie dawały gotowe rozwiązania. Aby prowokowały do myślenia i odczuwania, bez odbierania widzom możliwości korzystania z własnej wyobraźni.

Ale to nie jedyna rola, jaka została powierzona ruchomym grafikom. Dzięki nim wielokrotnie można było uprościć funkcjonowanie przedstawienia przez przypisanie im zadań rekwizytorsko – scenograficznych. Ponieważ ekran tiulu został rozpięty pomiędzy sceną a widownią, powstały dogodne możliwości interakcji aktora i emitowanych obrazów. Józef K. nie musiał dzięki temu szukać dokumentów potwierdzających jego tożsamość w szufladzie szafki, lecz robił to bezpośrednio na ekranie tiulu. Wyświetlone zostały na nim obrazy przypominające owe poszukiwane dokumenty, a aktor przesuwając ręką synchronicznie z projekcją, był w stanie – na naszych oczach – uzyskać iluzję wybierania właściwego dowodu tożsamości. Technika ta pozwoliła połączyć grę aktora z projekcją.

W podobny sposób (synchronicznie z obrazem wyświetlanym na tiulu przed aktorem) Nadzorca przemieszczał fotografie zawieszone na ścianie w pokoju u panny Burstner. Zabieg ten określał też nierealność zdarzeń – umownie umiejscawiał akcję sztuki wewnątrz jaźni Józefa K. Dzięki tym zabiegom udało się też w jednej chwili powołać do życia ściany, okna, budowle, osoby i przedmioty, których obecność była zasadna z punktu widzenia narracji scenicznego, ale skomplikowana w kontekście inscenizacyjnym. Udało się uniknąć budowania większej scenografii i dosłownej obecności zbyt wielu rekwizytów.

Dzięki zastosowaniu ruchomych grafik powstał jeszcze jeden, ciekawy z punktu widzenia interpretacji efekt sceniczny. Obra-

zy emitowane z projektora, usytuowanego do przedniej projekcji, pojawiały się również na wszystkich płaszczyznach będących w stanie zatrzymać na sobie światło. W nieco zniekształconej wersji, obrazy te były emitowane jednocześnie nie tylko na tiulu odgradzającym widownię od sceny, ale także na ubraniach aktorów, na stołach, krzesłach, bocznych kotarach i tiulu zawieszonym w tyle sceny. Dzięki temu, emitowany obraz w tym samym czasie pojawiał się wielokrotnie. Zwykle rozdzielone światy sceny i projekcji teraz współistniały ściśle i blisko. To zwielokrotnienie obrazów pomagało dodatkowo uzyskać somnambuliczny i surrealny klimat inscenizacji.

Jednak, wypracowanie pożądanego efektu poprzez wyświetlanie wizualizacji na tiulu okazało się zabiegiem skomplikowanym. Pojawiło się kilka przeszdów, zmieniających niekorzystnie przekaz sceniczny. Pierwsze próby wykazały brak zachowania właściwych proporcji między intensywnością wyświetlanego materiału filmowego a grą aktorów znajdujących się na scenie. Po pierwsze, obrazy zajmujące sporą powierzchnię na ekranie z tiulu stawały się zbyt nachalną konkurencją dla aktorów i ich działań. Przez to spadało niebezpiecznie znaczenie słowa, mowy ciała i interakcji pomiędzy aktorami. Obrazy projekcji zdominowały zdarzenia sceniczne. Po drugie, projekcje operowały zbyt intensywnym ruchem wewnątrz kadrowym. Wynikiem było pojawienie się niepotrzebnej nerwowości w odbiorze przedstawienia oraz zakłócenie znaczeń komunikatów płynących ze sceny. Wizualizacje, zamiast współistnieć z żywym planem, zamiast wzmacniać w odbiorcach skupienie i napięcie, stanowiły obce ciało. Aby to naprawić, należało ograniczyć ilość projekcji (w znaczeniu ilości zajmowanej powierzchni) oraz tempo ich ruchu. Po trzecie – wiele emitowanych filmów było pomyślanych w taki

sposób, aby konkretne działania aktorów zbiegały się w czasie z określonymi obrazami projekcji. W wypadku synchronizacji filmów z sekwencjami muzycznymi, problem był stosunkowo łatwy do rozwiązania. Cały materiał dźwiękowy odtwarzany był z płyty CD, a w związku z tym, czas każdego fragmentu był stały i przewidywalny. Przygotowanie odpowiednio długich wizualizacji nie stanowiło problemu. Sytuacja ulegała jednak zmianie, gdy projekcje miały współistnieć synchronicznie z aktorskimi scenami dialogowymi. Ich czas trwania, z oczywistych względów, trudno było jednoznacznie określić. W tych przypadkach zmieniono więc zasadę narracji i przygotowano takie filmy, których znaczenie było niezmiennie w czasie (np. padający deszcz).

Kolejnym wyzwaniem okazało się dostosowanie oświetlenia sceny do potrzeb współistnienia z emitowanym materiałem filmowym. Pojawiła się prosta zależność pomiędzy natężeniem jasności światła scenicznego a czytelnością obrazów projekcji: im jaśniej oświetlano scenę, tym mniej czytelna okazywała się warstwa filmowa.

Wielokrotne próby uzyskania właściwych proporcji i relacji pomiędzy emitowanymi filmami a grą sceniczną przyniosły w końcu spodziewany efekt. Zastosowanie opisanych technik wizualnych stworzyło nowe, dodatkowe możliwości, które mogą być wykorzystane w innych realizacjach teatralnych. Współczesny teatr poszukuje nowych metod i form ekspresji. Wkomponowanie tekstu Franza Kafki w ramy teatru muzycznego oraz zastosowanie projekcji na tiulach, rekwizytach i kostiumach, było próbą znalezienia osobnego, swoistego i komunikatywnego języka inscenizacji dla potrzeb przekazania złożonych treści *Procesu* Franza Kafki.

Podsumowanie prac realizacyjnych przy scenografii
spektaklu muzycznego „Proces” F. Kafki w inscenizacji
Wojciecha Kościelniaka.

„Proces” w grafice

DAMIAN STYRNA

Szkic „Procesu”, jaki rysował się po rozmowach z reżyserem, zakładał: ascetyczną przestrzeń sceny, skromną ilość rekwizytów, projekcje aktywnie uczestniczące w grze aktorskiej, sprawiające wrażenie nieco surrealistycznej i lekko futurystycznej wizji spektaklu, nieokreślone miejsce akcji, współdziałanie z muzyką, autorską wypowiedź, odejście od szeroko kojarzonej wizji „Procesu” jako sztandarowego dzieła poświęconego walce z machiną urzędniczo-totalitarną i zaznaczenie jej jako tła, skupienie się na osobie bohatera, Józefa K, a dokładnie na problemach natury ludzkiej.

Szkic, jaki powstał, czyli ogólny zarys założeń, pozwolił niejednoznacznie wyznaczyć kierunki poszukiwań dla prac scenograficznych. Muzyka, drzemiące w niej emocje, tempo piosenek, okazały się jednym z kluczy do zbliżenia gry aktorskiej z animacjami projekcji. Spodziewaliśmy się, że próby zweryfikują przyjęte ramy działania.

Wizja lokalna sceny sprecyzowała możliwości działań scenograficznych, dając rozwiązanie, na ile możliwe i potrzebne jest przenikanie (ingerencja) obszaru grafiki w ruch sceniczny. Możliwe animowanie grafiki, z założenia towarzyszącej całemu spektaklowi, wymusiło przyjęcie formy jak najmniej skomplikowanej. Wykonanie prawie trzygodzinnych ruchomych obrazów, interaktywnych i zsynchronizowanych z muzyką, jawiło się jako nie lada wyzwanie. Organizacja pracy została wnikliwie przeanalizowana.

Podczas wizji lokalnej decydującym do rozważenia było, jak i na czym wyświetlać projekcje, aby uzupełniać i współdziałać z grą aktorską. W tej roli najlepszym materiałem okazał się tiul, który pozwalał na przenikanie obrazu na kolejne płaszczyzny, co dawało wielowarstwowość planów. Istotnym też był wybór koloru tiulu, czarny spełniał nasze oczekiwania: możliwość miękkiego pochłaniania światła projekcji, niewidoczność dla widza, dzięki czemu nie zakłócał widzowi odbioru spektaklu.

Wyznaczony wcześniej zakres operowania formą graficzną jak najmniej skomplikowaną pozwolił na stworzenie pierwszych ilustracji scenograficznych.

Gra kontrastowymi formami graficznymi, wyzbycie się niuansów szarości, surowość formy, to były pierwsze przyjęte wartości w palenie środków wyrazu, szły one równoległe z możliwościami technicznymi emitowanego z projektora światła.

Najistotniejszym działaniem scenografii stała się projekcja animowanej grafiki, która wyrysowywała przestrzeń sceny na niewidocznych dla widza ścianach tiulu, zamykających scenę z przodu i z tyłu. Rysunek angażował również kotary boczne i podłogę. Z pozoru otwarta przestrzeń została zamknięta w animacji, a w niej – aktorzy.

Pierwsza próba z aktorami i wnioski

Mimo zastosowania prostych środków w grafice projekcji, umowności scenografii i wyrysowanych skromnie interaktywnych rekwizytów, pojawiło się nadmierne zachwianie proporcji. Rysunek, nawet drobny szczegół, i dynamika ruchu przez powiększenie prostych elementów, stały się ważniejsze od gry aktorskiej, co zakłóciło odbiór spektaklu. Widoczność grafiki na ścianie tiulu pomiędzy

aktorami a widownią dodatkowo podsycala efekt braku hierarchii ważności i tłumiła czytelność odbioru.

Należało skorygować prace.

Aby zabezpieczyć pierwszeństwo wypowiedzi aktora, korekta szła w kierunku jeszcze większej surowości, ascetyczności, czystości, wolniejszego tempa i mniejszej ilości animacji.

Ocena sytuacji uwypukliła szczególną wartość ręcznie rysowanej białej linii.

Surowość jej rysunku, szlachetność formy i zarazem elastyczność, jako elementu graficznego, pozostała głównym środkiem budowania komunikacji.

Ruchoma linia snuła opowieść, niczym nie wyciągana z kłębka.

Odbiór materii przestrzeni sceny stał się bardziej esencjonany, symboliczny.

Zastosowanie rysunku opartego o prostą, ręcznie wyrysowaną białą linię stworzyło świat balansujący pomiędzy abstrakcyjnym pojęciem a czytelnym znakiem.

Tak prosty sugestywny rysunek, łączący się na przemian z mrokami i światłem sceny, miał swobodnie pobudzać wyobraźnię widza, przedstawiać nieopowiedziane wprost miejsca z koszmarne go snu, ułatwiać odbiór emocji bohaterów. Elastyczność znaczeniowa rysunkowej linii dawała możliwość wielopoziomowej interpretacji. Opisywała ona czas, była elementem łączącym i graniczącym, metamorficzne zalety linii potrafiły zmieniać komunikat z formy przedstawiającej w umowną, z czytelnego symbolu w rytmiczną arabeskę. Posłużenie się linią, a dokładnie jej walorem umowności, stworzyło widzowi wolną przestrzeń dla interpretacji zdarzeń.

Działanie to spajało opowieść wzbogaconą piosenkami z opowieścią bez towarzystwa śpiewu. Odpowiednikiem obrazu wyrysowanego w animacji linią stała się przestrzeń zaznaczona na scenie rzeczywistą linią sznurową. Białą sznur dzielił pole podłogi, uzupełniając rysunek pochodzący z projekcji, tworząc pomieszczenia, korytarze, labirynty. Tak jak w rysunku, lina stała się wieloznaczną metaforą, mającą swój najmocniejszy wyraz w kulminacyjnej scenie spektaklu. Umowny świat wykreowany linią rysunku koresponduje ze światem przestrzennym wytyczonym linią.

Zabieg ten skumulował w sobie całą historię zdarzeń scenicznych, dosłownie krępując bohatera.

Ograniczony czasem obraz plastyczny udźwiękowionego filmu animowanego, tak jak i spektaklu muzycznego, oprócz bycia nośnikiem narracji, musiał być „wrażliwy” muzycznie; jego ruch musiał korespondować z ilustracyjnością i emocjami zawartymi w dźwiękach.

Ważnym elementem było zgranie różnorodnej intensywności animacji z oświetleniem sceny. Balansowanie pomiędzy światłem nasyconym a jego deficytem pozwalało na odpowiednie ustawienie hierarchii odczytu i skupienie uwagi widza na wybranych miejscach, aktorach czy animacjach.

Pojawiły się pytania natury technicznej, jak ostatecznie przygotować materiał do łatwej i bezpiecznej obsługi projekcji, każda kolejna próba wносиła coś nowego. Ostatecznie materiał został przygotowany na DVD, z racji bezpieczeństwa, ale projekcja większości prób była wyświetlana z komputera. Czas gry aktorskiej jest nieprzewidywalny, dlatego pewne części materiału były przygo-

towane z dłuższymi „zakładkami” animacji. Prosty rysunek i stałość pewnych elementów w obrazie projekcji pozwalały też na płynne przechodzenie z jednego filmu do drugiego. Dla obsługi technicznej zastosowano w animacji pewne znaki umowne, które stanowiły informację (oprócz linii czasu na wskaźniku w odtwarzaczu) na temat zbliżającej się zmiany i kolejnego filmu zarejestrowanego na płycie.

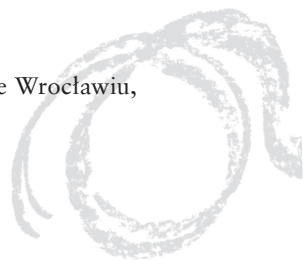
Pomysł konstruowania zdarzeń graficznych na scenie pozostał wierny językowi grafiki tradycyjnej, syntetycznemu obrazowi. Jest on bliski działaniu skojarzeniami, symbolami, skrótami myślowymi, bliski językowi plakatu, ilustracji komunikującej, sygnalizującej, naprowadzającej. To zdarzenie teatralne sugeruje, że jest to również język teatru, chociaż działający w innych obszarach rzeczywistości.

W przypadku tego spektaklu, za pomocą wspomnianych wyżej zabiegów graficznych, zaistniała możliwość zbudowania skomplikowanego wnętrza Józefa K.

Wielowarstwowość i bogactwo narracji zawartych w przedstawieniu umożliwia odbiorcy korzystanie z ofiarowanej przez realizatorów obfitości przekazu. Ile widz z tego będzie zdolny zaczerpnąć, zależne jest od jego wyobraźni i wrażliwości.

Damian Styrna
Scenografia i grafika projekcji
5 czerwca 2009

„Spotkanie w Pieśni” – Festiwal Giving Voice we Wrocławiu,
18-26 kwietnia 2009 r.



JÓZEFA ZAJĄC-JAMRÓZ

W dniach 18-26 kwietnia we Wrocławiu w ramach obchodów roku J. Grotowskiego odbywał się festiwal połączony z warsztatami, organizowany przez Center for Performance Research z Walii i Instytut im. Jerzego Grotowskiego, poświęcony głosowi i różnym technikom wokalnemu śpiewu solowego. Festiwal był dedykowany J. Grotowskiemu, którego poszukiwania w tej dziedzinie i jego dokonania związane z metodą pracy aktora nad głosem, „sięganiem do źródeł”, miały i wciąż mają ogromny wpływ na współczesny teatr. Jak pisali organizatorzy w programie, u źródła tego międzynarodowego przedsięwzięcia – Festiwalu Giving Voice, którego 11 edycja odbywała się właśnie we Wrocławiu, leżała ogromna wiara w to, że głosem, pieśnią, możemy komunikować się mimo różnic kulturowych i różnych języków, a wzajemne poznanie jest pierwszym krokiem do zbudowania porozumienia między sobą. Ten problem staje się niezmiernie ważny zwłaszcza w tych zakątkach świata, gdzie dochodzi do konfliktów. Organizatorzy podkreślali także w programie, że „spotkanie

w pieśni” to także możliwość spotkania się ze „sobą samym” w akcie słuchania, introspekcji. Wsłuchanie się w często egzotyczne dla naszej współczesnej kultury muzycznej brzmienie tradycyjnych pieśni pozwala doświadczyć innego, „poza-codziennego” rodzaju słuchowej percepcji. W swoim krótkim omówieniu tego wydarzenia chcę skoncentrować się na swoich osobistych wrażeniach i doświadczeniach, które zdobyłam, biorąc udział w tym zdarzeniu.

W czasie tych siedmiu niezwykłych dni we Wrocławiu miałam możliwość uczestniczenia w koncertach, warsztatach wokalnych, dyskusjach, wykładach. Niezwykle przede wszystkim było zgromadzenie tylu wspaniałych artystów z różnych części świata: Armenii, Austrii, Gruzji, Korsyki, Walii, Gwinei, Iranu, Włoch, Kurdystanu, Mongolii, Ukrainy, Palestyny, Sardynii, Serbii, Hiszpanii, Ameryki Północnej oraz Polski. To ich twórcze poszukiwania wyznaczają kierunki nowego podejścia do szeroko rozumianej tradycji, by wykorzystując cały ogromny potencjał

ludzkiego doświadczenia odkrywać nowe możliwości ekspresji i budować porozumienie między ludźmi.

Do Wrocławia przyjechali tak znakomici i uznani twórcy jak Meredith Monk, performerka, tancerka, kompozytorka własnych utworów, która swoim solowym występem „zaczarowała” wypełnioną po brzegi widownię, czy Jawaher Shofani – mieszkająca w okolicach Jerozolimy Palestynka, śpiewająca stare pieśni towarzyszące tradycyjnym obrzędom rodzinnym. Jej występ połączony był z wieczorem kołysanek, które odśpiewały wszystkie artystki w swoich językach, zapalając świeczki w hołdzie tym, którzy zginęli w konfliktach narodowościowych i wyznaniowych. Było to dla mnie jedno z niezapomnianych emocjonalnych przeżyć tego festiwalu. Występ sióstr Mahsy and Marjan Vandat z Iranu pozwolił na zanurzenie się w kontemplacyjnej muzyce pieśni z Ogrodów Perskich. Ich pełne emocjonalnej ekspresji głosy wciąż mam w pamięci. Haskim Harutyunyan zaprezentowała tradycyjne pieśni armeńskie, polifoniczny śpiew zespołów z Korsyki, Sardynii, Gruzji to również niezwykle wrażenia, które zapamiętałam na długo. Nie sposób omówić wszystkich koncertów i opisać towarzyszące tym koncertom odczucia. Wszystkie dostarczyły głębokich przeżyć i nie byłabym w stanie przeprowadzić teoretycznej czy muzykologicznej analizy, gdyż najważniejsze dla mnie było to, że obcowanie z tą wielką sztuką, której byłam świadkiem, otwierało na pozarozumowe doznania, kiedy to muzyka pozwalała na całkowite „zatrącenie się w niej”. Wychodziłam z każdego koncertu „uskrzydłona” i wzbogacona, jakby nastąpiło to „porozumienie dusz”, o którym pisał Marcel Proust w „Poszukiwaniu straconego czasu”.¹ Nie sposób opisać wszystkich artystycznych wydarzeń tego festiwalu. Program

był bogaty i każdy uczestnik musiał dokonać niełatwego wyboru pod kątem własnych zainteresowań. Przed południem zajęcia warsztatowe, w porze obiadowej odbywały się dyskusje i wykłady, a na wieczorną część składały się średnio trzy różne koncerty lub spektakle teatralne. W związku z tym moje doświadczenia, które próbuję opisać, są bardzo osobiste i z pewnością nie dają wyczerpującego obrazu całego zdarzenia.

W czasie festiwalu zaprezentowane zostały też spektakle Teatru ZAR, Teatru Pieśni Kozła, Teatru Maisternia Pisni z Ukrainy. Teatry te w muzycznej sferze tekstu poszukują nowych środków ekspresji. Pieśń często buduje atmosferę scen, a mistrzowskie technicznie opanowanie warsztatu ciała i głosu staje się niewątpliwym walorem działań aktorów. Widać w tych propozycjach twórcze rozwijanie myśli J. Grotowskiego. Rytm, melorecytacja, inkantacja, taniec, i cała psychofizyczna, organiczna obecność aktora w spektaklu, to niewątpliwie twórczo wykorzystana inspiracja jego metody pracy z aktorem.

Z całej gamy wykładów, prezentujących różne aspekty i podejścia do tradycyjnego śpiewu, największe wrażenie wywarł na mnie wykład Erica Hillestada z Norwegii pt. „Music, dialogue and human liberation”. W sięganiu do tradycyjnych pieśni i organizowaniu współpracy między artystami należącymi do różnych stron zaangażowanych w konflikty zbrojne upatruje on szansę przeciwstawienia się złu, którego jesteśmy świadkami w różnych częściach świata. Opowiedział o swoim spotkaniu z Jawaher Shofani w Palestynie i zrelacjonował historię sióstr Vahdah z Iranu. Ilustrował wykład nagraniami zarejestrowanymi w czasie swych podróży, które odbywał poczynając od 2002 roku do Palestyny, Iraku, Iranu, Afganistanu, Syrii,

na Kubę i do Północnej Korei. Organizując współpracę pomiędzy artystami z zachodu a muzykami z tych państw, próbuje on budować dialog poprzez muzykę. Efektem tych działań są płyty, których fragmenty nagrań mogliśmy usłyszeć w trakcie wykładu, między innymi utwory z płyty „Lullabies from the Axis of Evil” („Kołysanki z Osi Zła”).

Kontynuując własne zainteresowania metodą pracy nad głosem Kristin Linklater, wzięłam udział w jej trzydniowym warsztacie.

Spotkałam się, po roku, z panią profesor, której prace obserwowałam w Columbia University w Nowym Jorku. Było to dla mnie bardzo ciekawe doświadczenie, ponieważ mogłam tym razem przekonać się, jak jej metoda sprawdza się w pracy z uczestnikami warsztatów, którzy przyjechali z różnych stron świata, ludzi różnych zawodów, w różnym wieku i na różnym poziomie zaawansowania. Pani profesor w ciągu trzech dni przekazała podstawy swojej metody „uwalniania naturalnego głosu” i zobaczyłam, jak efektywna to była praca dla każdego z nas. Ćwiczenia na stojąco, w skłonie, na podłodze, koncentracja na oddechu i na wewnętrznym „oku”, którym badaliśmy własne napięcia w ciele i próbowaliśmy odblokowywać je przy pomocy „westchnienia ulgi”, po trzech dniach przyniosły rezultaty. Otworzyliśmy się bardziej na siebie i myślę, że doświadczyliśmy na sobie tego, iż przekraczając własne zahamowania, budujemy nowy rodzaj komunikacji między sobą.

Niezwykłą możliwością w czasie tego festiwalu było także spotkanie się na zajęciach warsztatowych z – tak egzotyczną dla mnie – techniką śpiewu alikwotowego. Jednodniowy warsztat, w którym wzięłam udział, prowadził mongolski artysta Hasmik Hanuty-

unyana. Ten rodzaj śpiewu zawsze robi na mnie ogromne wrażenie. Śpiew alikwotowy to stara tradycja męskiego śpiewu mongolskich plemion w Azji i wiem, że kobiety nie śpiewają tą techniką, ponieważ fizjologicznie nie są do tego predysponowane. Śpiew ten wymaga wyjątkowej siły mięśni podbrzusza i niezwykle głębokiego oddechu, ale ciekawe było spróbowanie pod okiem mistrza „przekroczenia własnych możliwości głosowych”. Śpiewaliśmy: „Manala, monolo, munulu, mynyly, menele, minili” w rytmie, przy ścianach czy chodząc w kręgu, próbując operować najniższymi dźwiękami, i ciekawe było usłyszeć, jak śpiew stawał się rodzajem medytacji. Istnieje wiele technik uruchamiania rezonatorów w śpiewie alikwotowym, a każda z nich wymaga innych ćwiczeń i – oczywiście – niezbędna jest cierpliwość i konsekwentne ćwiczenie, które po latach może przynieść słyszalne efekty. Myślę, że sama próba przekraczania granic własnych możliwości wokalnych w takim „spotkaniu” jest najistotniejsza, bowiem otwiera nie tylko na poznanie egzotycznej techniki śpiewu, ale i na inną od naszej tradycji i kulturę.

W czasie ostatnich trzech dni festiwalu brałam udział w warsztacie „Głos i muzyka” prowadzonym przez Jonathana Hart Makwaia – reżysera, performerą, nauczyciela głosu, kompozytora związanego przez lata z zespołem Roy Hart Theatre, a obecnie prowadzącego warsztaty w Experimental Theatre Wings w New York University. Jego warsztaty zawierały ćwiczenia indywidualne i w grupach dwu-, trzyosobowych, i miały na celu odkrywanie nowych jakości własnego głosu, formy i dynamiki ekspresji w improwizowanych działaniach. Jonathan Hart Makwaia pochodzi z Tanzanii i w jego twórczości muzycznej można znaleźć inspiracje sięgające swymi korzeniami do wschod-

nio-afrykańskiej kultury, w której synestezja, czyli mówiąc najogólniej – poznanie poprzez doznania zmysłowe – odgrywa ogromną rolę. Łagodność, ciepło i zawsze przyjazny uśmiech stworzyły niezwykłą atmosferę dla indywidualnych poszukiwań. Ćwiczenia improwizacji własnej muzyki, kreacji słowa, działań fizycznych w przestrzeni, relaksujące masaże połączone z wydawaniem dźwięku, pozwoliły mi dokonać własnych „intymnych” odkryć w odczuwaniu ciała i w ekspresji poprzez ciało. Połączenie sfery zmysłowej, „cielesnych” odczuć, z ekspresją dźwiękową i muzyczną odbudowuje tę pierwotną łączność ciała, umysłu i wyobraźni, która jest tak istotna dla wszelkich działań kreatywnych. Samoświadomość i „kontakt” z własnym ciałem jest istotnym elementem poznania. Znajduje to potwierdzenie we współczesnych badaniach neuropsychologicznych czy psychologicznych.

Dopełnieniem bogatego programu festiwalu były codzienne spotkania dyskusyjne w hotelu „Mleczarnia”. Miały one nieformalny charakter i dawały uczestnikom możliwość podzielenia się swoimi doświadczeniami z pracy nad różnymi technikami śpiewu, a także problemami w nauczaniu tego przedmiotu. Służyły też wymianie opinii i wrażeń na temat koncertów, wykładów czy samych warsztatów. Dawały możliwość nawiązywania kontaktów między ludźmi w różnym wieku, pochodzących z różnych stron świata, których przywiodła do Wrocławia ta sama potrzeba doskonalenia swojego warsztatu, poszukiwania dla siebie nowych inspiracji.

Atmosfera w czasie festiwalu przypominała mi czasy, kiedy, będąc jeszcze studentką PWST w Krakowie, brałam udział w warsztatach pracy nad głosem prowadzonych przez

Z. Molika. Podobnie jak wtedy, tak i teraz spotkanie w grupie nieznanych sobie, a mimo to „bliskich” ludzi, poszukujących nowych doświadczeń, stało się ważnym krokiem na mej drodze. Sam festiwal pobudził mnie raczej do postawienia sobie kolejnych pytań o to, jak skutecznie pracować nad głosem, jakie znaczenie ma forma dźwiękowa tekstu w teatrze, jak twórczo czerpać z szeroko rozumianej tradycji, jak doskonalić się poprzez sztukę i wiele innych. Z pewnością odpowiedzi na te pytania dostarcza codzienna praktyka. W swojej pracy pedagogicznej wykorzystuję elementy muzyczne, by uświadamiać studentom, jak sfera doznań zmysłowych, takich jak muzyka, t o n, o którym pisał M. Kotlarczyk w swojej „Sztuce żywego słowa”, że jest: „Kluczem do rozwiązania tajemnicy utraconej i odnalezionej potęgi słowa”², wpływa na doskonalenie artykulacji artystycznego słowa.

Stefan Themerson, jeden z moich ulubionych autorów, powiedział kiedyś o poezji, że nie tkwi w wierszu ani też w jego treści – jest w Nas. Ja, podsumowując swoje festiwalowe doświadczenia, odniosłabym tę wypowiedź do muzyki i tego, co odkryłam w czasie pobytu we Wrocławiu, że muzyka nie tkwi w melodii pieśni ani też w jej treści – ona jest w n a s.

¹ Przytaczam te słowa za Oliwerem Sachsem – wybitnym neurologiem, który w swojej niezwyklej książce Pt. „Muzykofilia” (s.154) zajmuje się szeroko pojętym wpływem muzyki na mózg człowieka. Analizując różne przypadki z własnej medycznej praktyki, opisuje wielowymiarowe oddziaływanie muzyki na człowieka, zauważając, że może stać się natrętną obsesją, może inspirować, a także pomagać przezwyciężyć chorobę, leczyć pacjentów z demencją lub po urazach mózgu.

² M. Kotlarczyk „Sztuka żywego słowa. Dykcja Ekspresja. Magia”, Rzym 1975, s.397.

Kronika wydarzeń

Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej
im. Ludwika Solskiego w Krakowie



Rok akademicki 2010/2011

PROF. JERZY TRELA

Mistrz Mowy Polskiej

PROF. JACEK ROMANOWSKI

Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa narodowego
za osiągnięcia artystyczne

Stypendyści Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego:

NATALIA DINGES

Wydział Teatru Tańca

JOANNA GERIGK

Wydział Reżyserii Dramatu, specjalizacja reżyseria teatru lalek

LUCYNA SOSNOWSKA

Wydział Reżyserii Dramatu

PAWEŁ ŚWIĄTEK

Wydział Reżyserii Dramatu

MAGDALENA WRANI-STACHOWSKA

Wydział Aktorski

BARBARA WYSOCKA

absolwentka PWST (Wydziału Aktorskiego oraz Wydziału Reżyserii Dramatu)

– Nagroda Miasta Krakowa 2010 za wyróżniającą się pracę dyplomową

Odeszli nasi Pedagodzy:

prof. HALINA GRYGLASZEWSKA

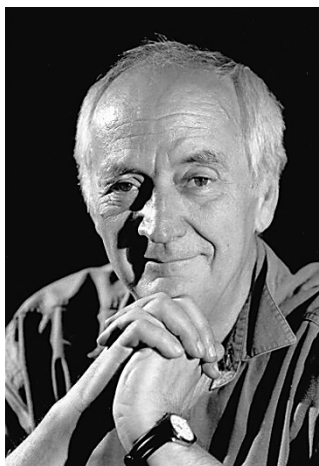
(ur. 13.06.1917, zm. 18.06.2010)

absolwentka Wydziału Aktorskiego oraz Wydziału Reżyserii
Dramatu, pedagog, prorektor PWST



dzięki uprzejmości Archiwum
Teatru im. J. Słowackiego
fot. Tomasz Żurek

prof. BOGDAN HUSSAKOWSKI
(ur. 03.09.1941, zm. 05.11.2010)
absolwent Wydziału Aktorskiego i Wydziału Reżyserii
Dramatu, pedagog PWST. Pracował ze studentami
według własnej instrukcji (zamieszczonej poniżej)



fot. Arkadiusz Sędek

I N S T R U K C J A

posługiwania się mówiącym INACZEJ reżyserem

Słuchaj tak uważnie, jakbyś słuchał Ostatnich Słów!
Broń Boże nie DOMYŚLAJ SIĘ, co ON chce powiedzieć!
Nie miej litości dla Niego – On PRYZWYCZAJONY jest, że MUSI powtarzać!
Nie wpadaj w PANIKĘ, że On BEŁKOCE!
On wie doskonale, kiedy oszukujesz, mówiąc, że go ROZUMIESZ.
Stosuj technikę rozmów znaną z wojskowego telefonu polowego:
najpierw jedna strona mówi, a potem słucha i vice versa...
Zadawaj pytania, miej anielską cierpliwość, żeby pozostawić czas na odpowiedź.
Odkrywaj zalety DIALOGU w przeciwieństwie do wynalazku szatana: monologu!
Zauważ, że masz przewagę i broń Boże nie wykorzystuj jej!

PRZEPRASZAM ZA ZAKŁÓCENIA W PROGRAMIE!

