

N zeszyty aukowe



numer 4/2012

PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY TEATRALNEJ IM. LUDWIKA SOLSKIEGO W KRAKOWIE

Redaktor naukowy: Ewa Kutryś
Sekretarz: Ewa Gawłowska

Opracowanie redakcyjne tekstów: Ewa Gawłowska
Przygotowanie materiałów do publikacji: Ewa Gawłowska
Korekta: Joanna Targoń

Projekt graficzny: Łucja Ondrusz
Skład i łamanie: Piotr Kołodziej

© Copyright by Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie 2012

ISSN 1899-8488
ISBN 978-83-63287-03-0

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie
Kraków 2012



spis treści

Ewa Kutryś <i>Do Czytelników „Zeszytów Naukowych PWST”...</i>	4
---	---

Konferencje i warsztaty

Żywe słowo w teatrze

Jacek Romanowski <i>Wprowadzenie</i>	6
Grzegorz Godlewski <i>Tradycyjne źródła sztuki słowa żywego</i>	7
Krzysztof Rutkowski <i>„Człowiek myśli całym ciałem”. Działanie Adama Mickiewicza w świetle antropologii Gestu Marcela Jousse’a</i>	18
Maria Prussak <i>Wyspiański – słowa żywe, słowa wykradzione</i>	40
Dariusz Kosiński <i>Żywosłowie – zapomniane marzenie porzuconego patrona</i>	46
Józefa Zając-Jamróż <i>W stronę antropologii słowa.</i>	
Mieczysław Kotlarczyk, Kristin Linklater, Zygmunt Molik	53
Ewa Oleszko-Molik <i>Jak swobodnie operować głosem. „Voice and Body” Zygmunta Molika – bez tajemnic</i>	61

Spotkanie z prof. Zygmuntem Baumanem

<i>Chciałbym mieć dobrą odpowiedź...</i>	69
--	----

Warsztat z Kristin Linklater

Kristin Linklater, Łucja Czarnecka, Zbigniew Grygielski, Aleksandra Królik, Sławomir Sośnierz, Józefa Zając-Jamróż, Ada Kućmierz, Jarosław Widuch	75
---	----

Projekty badawcze

Jacek Radomski <i>Badanie wpływu gry aktorskiej marionetką na proces kształcenia aktora lalkarza</i>	88
Łucja Czarnecka <i>Natura głosu – współczesna technika emisji głosu w dydaktyce teatralnej</i>	96
Ewelina Ciszewska <i>Spotkanie postaci historycznej ze współczesną jako pretekst do rozważań na temat środków scenicznych, na podstawie monodramu maria s.</i>	98

Studenci

Michał Kurkowski <i>Tworzymy sny dla teatru...</i>	
<i>Relacja z 22. Międzynarodowego Festiwalu Setkani/Encounter w Brnie</i>	110
Lucyna Sosnowska <i>Finlandia, czyli sisu</i>	114
Andrzej Seweryn <i>Niegasnąca potęga słowa w teatrze XXI wieku?</i>	117
Barbara Krafftówna <i>Iwo Gall</i>	127

Aktualności

	129
--	-----

Do Czytelników „Zeszytów Naukowych PWST”...

Z radością przekazuję w Państwa ręce kolejny, czwarty numer naszych Zeszytów. Z radością, bo po raz pierwszy, odkąd Zeszyty zaczęły się u nas ukazywać, nie muszę się usprawiedliwiać i tłumaczyć, że planowaliśmy inaczej, a wyszło jak zawsze.

Tym razem powstał zeszyt myślowo spójny: jest przede wszystkim dowodem pozadydaktycznej, naukowej aktywności naszej uczelni. Znaczna część zeszytu to dokumentacja konferencji „Żywe słowo w teatrze”, która odbyła się w Krakowie w październiku 2011 roku. I już przeglądając nazwiska prelegentów widzimy, że nikogo nie trzeba szczególnie rekomendować; zapisy wszystkich wystąpień czyta się z wielkim zainteresowaniem. Słowo w teatrze było też tematem wystąpienia Andrzeja Seweryna na zorganizowanej przez Teatr im. Juliusza Słowackiego konferencji „Sztuka aktorska XXI wieku”. Tekst wystąpienia drukujemy dzięki uprzejmości autora i organizatorów.

Z wielkim zainteresowaniem czyta się również zapis rozmowy z prof. Zygmuntem Baumanem, która odbyła się po obejrzeniu przez niego w Krakowie spektaklu dyplomowego studentów Wydziału Aktorskiego, zrealizowanego przez ich kolegów z Wydziału Reżyserii Dramatu. Niby to, co mówił prof. Bauman, jest znane z jego książek, ale w jego wypowiedziach (zapisanych w tej rozmowie) bardzo istotny jest konkretny adresat – studenci PWST, którzy zaprosili Profesora na przedstawienie.



Zimą tego roku miało w PWST miejsce niezwykle wydarzenie – nasze zaproszenie przyjęła prof. Kristin Linklater, twórczyni oryginalnej metody pracy z głosem, autorytet światowej klasy w tej dziedzinie. Podczas warsztatów grupa studentów i pedagogów mogła poznać praktycznie podstawowe zasady tej pracy. Temperaturę zajęć oddają wspomnienia jej uczestników. Przygotowaliśmy tłumaczenie i publikację kanonicznej książki Pani Profesor – *Uwolnij swój głos*. Publikujemy zapis wystąpienia prof. Linklater podczas wieczoru promocyjnego tego wydawnictwa. Książka cieszy się ogromnym powodzeniem, stanowić bowiem może podstawę samodzielnej pracy z głosem każdego z nas.

Odnotować należy także w tym numerze Zeszytów opisy kolejnych projektów badawczych naszych pedagogów – i robię to z satysfakcją. Projekty badawcze realizowane są już rytmicznie i można powiedzieć, że stają się normą w pracy dydaktyków krakowskiej PWST.

I na koniec radość największa dla rektora uczelni, który może zarekomendować teksty swoich studentów: dwójka z nich, z Wydziału Reżyserii Dramatu, dzieli się z nami wrażeniami z zagranicznych wyjazdów.

Ten Zeszyt będzie graniczny dla kończącej się kadencji władz (za lata 2008-2012) i dla kadencji nowych władz PWST. Oby ta radość zapowiadania kolejnych numerów trwała jak najdłużej...

20 października ubiegłego roku miałem zaszczyt prowadzić obrady konferencji naukowej „Żywe słowo w teatrze”, którą w ramach realizacji projektu badawczego zrealizował Wydział Aktorski PWST w Krakowie przy współpracy Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

Temat i czas tego spotkania związany był z siedemdziesiątą rocznicą założenia przez Mieczysława Kotlarczyka Teatru Rapsodycznego w Krakowie. Wydaje mi się czymś bardzo ważnym zastanawianie się nad miejscem

i rolę słowa we współczesnym teatrze, w którym jest ono często – świadomie bądź nie – wstydliwie „zamazywane” ostentacyjnie niechlujną dykcją i kiepską emisją głosu młodych aktorów.

Obserwuję obecnie w szkole teatralnej skupienie uwagi części pedagogów na wyrazistości ciała, na intensywności emocjonalnej – przy pomijaniu świadomości słowa.

Prezentujemy wybrane wystąpienia prelegentów, mając nadzieję na kontynuację dyskusji na ten temat.

prof. Jacek Romanowski
Dziekan
Wydziału Aktorskiego

**KONFERENCJA
NAUKOWA**


Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie

Żywe Słowo

w teatrze

20 PAŹDZIERNIKA 2011 r.
ul. WARSZAWSKA 5
Sala eksperymentalna

Organizator: Wydział Aktorski

godz 10.00

otwarcie konferencji: prof. Ewa Kutryś

obrazy prowadzi: prof. Jacek Romanowski

prof. Grzegorz Godlewski
Tradycyjne źródła sztuki słowa żywego

prof. Krzysztof Rutkowski
Człowiek myśli całym ciałem. Działanie Adama Mickiewicza w świetle antropologii gestu Marcela Jousse'a

prof. Maria Prussak
Wypiański – słowa żywe, słowa wykradzione

prof. Dariusz Kosiński
Zywostwo Juliusza Osterwy

prof. Jacek Popiel
Słowo jest rdzeniem i duszą teatru. Mieczysława Kotlarczyka i Rapsodyków zmagania ze słowem

prof. Tadeusz Malak
Byłem świadkiem

godz 16.00

dr hab. Józefa Zając-Jamróż
W stronę antropologii słowa: Kotlarczyk – Molik – Linklater

spotkanie z Ewą Oleszko-Molik
oraz prezentacja filmów z udziałem Zygmunta Molika

Współpraca: 

INSTYTUT
TEATRALNO-ANTROPOLOGICZNY
IM. JERZEGO GROTOWSKIEGO
WE WROCŁAWIU

Tradycyjne źródła sztuki słowa żywego

GRZEGORZ GODLEWSKI

Język jest zjawiskiem zbyt ważnym, by jego badanie pozostawić językoznawcom. Zwłaszcza że ci – podobnie zresztą jak przedstawiciele niektórych innych dyscyplin, w polu widzenia których znajduje się język – ujmują go podstawowo w kategoriach systemowych. Tymczasem język jako system – jako Słownik i Gramatyka – to tylko jeden ze sposobów jego istnienia, i to niekoniecznie najważniejszy. Jeśli spojrzeć na język z innej perspektywy, szczególnie z perspektywy antropologicznej, na plan

pierwszy wysuwają się inne sposoby jego istnienia i inne funkcje. Które zresztą składają tego, by zamiast o języku mówić raczej o słowie. To słowo „słowo” bowiem wydaje się lepiej oddawać język w tych wszystkich jego przejawach, które dochodzą do głosu, gdy ujmować go w nieodłącznym związku z posługującym się nim człowiekiem, a więc w użyciu i w kontekście, z uwzględnieniem specyfiki różnych jego mediów i pozakomunikacyjnych funkcji, i gdy rozpatrywać go podstawowo w kategoriach praktyk kultu-

rowych. Takie są właśnie główne wyznaczniki podejścia do języka – do słowa – właściwego antropologii słowa. Z jej właśnie perspektywy będę mówił dalej o języku, o słowie, o słowie żywym, o sztuce słowa żywego.

Zacznijmy od kwestii mediów – mediów słowa, poprzez które słowo się przejawia i oddziałuje. Mowa żywa, pismo, druk, elektroniczne środki audiowizualne, słowo cyfrowe i „sieć” to nie tylko nośniki przekazu językowego, o różnych parametrach i możliwościach – to czynniki wpływające u podstaw na charakter wypowiedzi, na jej organizację i organizację procesu komunikacji, na funkcję samego posługiwania się językiem.

Z uwarunkowań medialnych języka zdawano sobie sprawę od dawna, właściwie od początku nad nim refleksji – bo też najgłębsze przekształcenia w tej sferze nie są wcale związane ze współczesnością, mimo jej nasycenia nowymi mediami, lecz dokonały się wraz z pojawieniem się pierwszego medium wykraczającego poza „naturalny” stan mowy: pisma. Dokonało ono najbardziej radykalnej rewolucji komunikacyjnej w dziejach ludzkości, a nawet więcej – rewolucji kulturowej. Wynalazek pisma oznaczał nie tylko wprowadzenie nowego środka komunikacji, nadającego przekazowi trwałość, zastępującego ucho okiem, a wypowiedź dziejącą się w czasie i w warunkach bezpośredniego kontaktu nadawcy i odbiorcy – tekstem pisanym, mającym postać przestrzenną, zdolnym do samodzielnego istnienia, w oderwaniu od autora i czytelnika. Medium to skłaniało do takiego formułowania myśli, które odpowiada piśmiennej formie istnienia wypowiedzi – a więc w sposób czysto werbalny, pozbawiony wsparcia innych kanałów komunikacji, artykulacji wokalnej i cielesnej, sytuacji komunikacyjnej, a także kontekstu, wspólnego horyzontu doświadczeń i wiedzy jej uczest-

ników. Tekst jako dyskurs autonomiczny – to już nie tylko własność samego przekazu, ale również czynnik formujący umysłowość ludzi wprawionych w posługiwaniu się pismem. Piśmienność nie sprowadza się zatem do samej umiejętności czytania i pisania, lecz decyduje o kształcie struktur poznawczych, a poprzez nie – również struktur instytucjonalnych i społecznych. Piśmienni mogą więc być nie tylko ludzie – piśmienne mogą też być kultury.

Rewolucja pisma, przyćmiona przez rewolucje kolejnych mediów, nie została jednak przez nie zniwelowana. Pismo, choć jego postacią pierwotną było pismo ręczne, wprowadzało nowy sposób istnienia słowa, na którym opierały się nowe media: od druku do komputera. Wszystkie one są w końcu mediami pisma, które poprzez nie, niejako „od spodu”, nadal oddziaływało i oddziałuje. Wszak wkraczając poprzez ekran komputera w cyberkosmos „sieci”, posługujemy się klawiaturą ze znakami mającymi swój pierwowzór w piśmie alfabetycznym, wprowadzonym niemal trzy tysiąclecie temu przez Greków. Choć żyjemy już nie tylko w „galaktyce Gutenberga”, ale i w później powstałych galaktykach nowych mediów, to żyjemy wciąż także w, rozleglejszym od nich wszystkich, świecie pisma – w „konstelacji Teuta”¹, wynalazcy pisma, zgodnie z wersją upowszechnioną przez Platona w *Fajdroście*.

Charakterystyka ta nie obejmuje jednak w równym stopniu wszystkich kultur – w pełni dotyczy jedynie kultury zachodniej, najsilniej ukształtowanej przez pismo. Więcej nawet: piśmienność to jeden z najważniejszych jej

¹ Pogląd ten przedstawiam szerzej w tekście *Z Syriusza na Ziemię, na szorstki grunt*, [w:] G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008.

wyróżników, określających jej tożsamość od samych początków – od starożytnej Grecji, gdzie po raz pierwszy zastosowane zostało pismo alfabetyczne i powstała pierwsza kultura na nim oparta, stworzone zostały podstawy myślenia pojęciowego i logiki formalnej, narodziła się filozofia, wykształciły się zasady poznania naukowego². Inne instytucje kultury Zachodu też powstały jako instytucje piśmienne: religia Księgi, prawo pisane, państwo biurokratyczne, gospodarka oparta na buchalterii, szkoła, uniwersytet...³ Charakter piśmienny ma również sztuka zachodnia, i to nie tylko literatura, piśmienna odmiana sztuki słowa, która dopiero wraz z rozwojem druku osiągnęła dojrzałą postać – autonomicznego tekstu, który dzięki swojej szczególnej organizacji językowej staje się nośnikiem swoistych znaczeń. Swego rodzaju piśmienność właściwa jest również innym sztukom – muzyce, malarstwu czy teatrowi – które nawet jeśli nie posługują się słowem pisanym, budują swoje dzieła na podobieństwie tekstu, jako samodzielne struktury znaczeń.

Jeśli takie postaci instytucji kulturowych, a zwłaszcza sztuki wydają się nam oczywiste, „naturalne”, znak to wyraźny, że choć wyrastają one z konkretnego usytuowania kulturowego, traktujemy je w sposób uniwersalistyczny, jakby były to rozwiązania jedyne lub przynajmniej wzorcowe, paradygmatyczne. Podejście takie poważnie utrudnia rozumienie nie tylko rozwiązań przyjętych

w innych kulturach, ale również poszukiwań prowadzonych przez twórców zachodnich, którzy odwołując się do innych przesłanek kulturowych, wypróbowują możliwości alternatywnych sposobów działania i twórczości. Głównym źródłem skłonności do uniwersalizacji modeli stosowanych w naszej kulturze wydaje się, właściwie Zachodowi, „nachylenie piśmienne”. Jest to postawa, która uprzywilejowuje „piśmienny” sposób istnienia rzeczywistości, w szczególności fetyszyzuje tekst jako podstawową jej postać i rzutuje właściwe mu kategorie na zjawiska, które nie zostały uformowane przez pismo. Patrzymy więc na świat przez „okulary tekstowości”, dostrzegając tylko to, co poprzez nie do nas dociera, przepuszczone i zniekształcone przez tkwiące w nich soczewki.

Aby uzyskać obraz niezdeformowany w taki sposób, trzeba więc okulary te zdjąć. Do tego jednak nie wystarczy samo postanowienie – „okulary tekstowości” nie są dla nas czymś zewnętrznym, lecz stanowią nieodłączny składnik poznania w postaci ukształtowanej w naszej kulturze. Aby pozbawić to podejście wyłączności – i tym samym uzyskać zdolność do ujrzenia świata również w innych wymiarach – niezbędne jest uzyskanie wobec niego dystansu. Można tego dokonać, przyjmując perspektywę antropologiczną, pozwalającą zobaczyć naszą kulturę wśród innych kultur, a wytworzone przez nią formy i standardy poznawcze – na tle innych rozwiązań, opartych na innych zasadach. Trudno nie przywołać w tym miejscu poglądu protoplasty antropologii: „Kiedy chce się badać ludzi, należy patrzeć blisko siebie, ale żeby badać człowieka, należy nauczyć się sięgać wzrokiem daleko; aby odkryć właściwości, najpierw należy dostrzec różnice”⁴.

² Tezę tę rozwijają twórcy „teorii piśmienności” – zob.: J. Goody, I. Watt, *Następstwa piśmienności*, przeł. J. Jaworska, [w:] *Communicare. Almanach Antropologiczny*, 2. *Oralność – piśmienność* red. G. Godlewski, A. Karpowicz, I. Kurz, A. Mencwel, P. Rodak, Warszawa 2007; E.A. Havelock, *Wstęp do Platona*, przeł. i wst. P. Majewski, Warszawa 2007.

³ Zob.: J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, przeł., red. i wst. G. Godlewski, Warszawa 2006.

⁴ J.-J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł., wst. i oprac. B. Banasiak, Kraków 2001, s. 56.

Co to znaczy w tym wypadku „sięgać wzrokiem daleko”? Jeśli rdzeniem postawy poznawczej, która ma zostać przekroczona, jest piśmienność, a nawet piśmienność zaawansowana, to najdalej od niej sytuują się te postaci kultury, które nie przeszły „rewolucji pisma” – świat mowy żywej, oralności pierwotnej. W świecie tym – co, jako jeden z pierwszych, stwierdził Bronisław Malinowski podczas badań na Trobriandach – używa się nie tylko innych słów, ale przede wszystkim używa się słowa w inny sposób. Społeczeństwom nie znającym pisma właściwy jest nie tyle brak czegoś – tego konkretnego instrumentu i związanych z nim możliwości – ile raczej inny stosunek do słowa, inne sposoby posługiwania się słowem, które dla nas z kolei stały się trudno dostępne albo tylko mniej ważne.

W kulturach tych użycie słowa zawsze jest zdarzeniem, niekoniecznie zorientowanym na przekazanie znaczenia, a samo słowo uobecnia się w całej swojej substancjalności, jako głos, i poprzez cielesność człowieka mówiącego⁵. Nie sprowadza się do przekazu czysto werbalnego, o funkcji semantycznej, lecz zawsze przejawia się w kontekście, sytuacyjnym i kulturowym, który nie tylko dookreśla jego znaczenie, ale również decyduje o jego funkcji. W szczególności nadaje słowu moc lub ją uruchamia, czyniąc je słowem działającym, potrafiącym coś sprawić, czegoś dokonać. Taka charakterystyka słowa sytuuje je na przeciwnym biegunie nie tylko wobec samego słowa piśmiennego, ale również wobec koncepcji języka jako systemu (*langue*), nadrzędnego wobec wypowiedzenia

(*parole*), które jest tu sprowadzane do incydentalnego zastosowania reguł systemowych. Ale bo też sama ta koncepcja jest w istocie piśmienna – stanowi kolejny produkt „nachylenia piśmiennego”, kształtującego wyobrażenie języka jako bytu przede wszystkim pojęciowego, teoretycznego, który poprzedza wszelkie jego konkretizacje.

Tymczasem język jest przede wszystkim zjawiskiem kulturowym i jako taki przejawia się pierwotnie poprzez akty użycia słowa, w nieodłącznym związku z człowiekiem nim się posługującym. Podstawową formą istnienia słowa są więc praktyki językowe, w społeczeństwach tradycyjnych (choć nie tylko w nich) będące zarazem praktykami kulturowymi – bo słowo nie występuje w nich samodzielnie, lecz znaczy i oddziałuje w powiązaniu z rozmaitymi, zewnętrznymi wobec niego, układami kulturowymi: od zwyczajów powitalnych do kultu religijnego. W tej ostatniej sferze powiązanie to jest najściślejsze i uwidacznia się najwyraźniej: słowo mitu, wypowiedzane w sytuacji obrzędowej, reaktualizuje sakralne podstawy istnienia świata, a jednocześnie uruchamia wzorzec i sankcję dla zachowań i czynności wyznaczających sposób funkcjonowania grupy w najważniejszych sferach jej aktywności.

Rzecz jasna, nie wszystkie tradycyjne praktyki językowe pełnią tak fundamentalne funkcje, posługując się tak „twardymi” mechanizmami sprawczości. W życiu społeczności tradycyjnej słowo żywe ma niezwykle szeroki zakres zastosowań, nigdy nie sprowadzających się do samego „przekazywania myśli”, lecz zawsze stanowiących formę działania lub przynajmniej jego ogniwo. W tym sensie można by powiedzieć, że całe to życie dzieje się poprzez słowo, poprzez słowo jest podtrzymywane i pobudzane. Dotyczy to również tradycyjnej sztuki słowa, która stanowi odpowiednik, choć nie równoważnik, lite-

⁵ Sposób funkcjonowania słowa w kulturze pierwotnie oralnej przedstawia syntetycznie: W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wst. J. Japola, Lublin 1992, zwłaszcza rozdz. „Nieco o psychodynamicie oralności”.

ratury. Ta bowiem – jak inne dziedziny sztuki zachodniej – ma charakter autonomiczny i zasadniczo autoteliczny, tymczasem różne formy sztuki słowa żywego (legendy, pieśni bohaterskie, genealogie, laudacje czy bajki), mimo zewnętrznego podobieństwa ich linii werbalnej z tekstami dzieł literackich, mają zupełnie inny status i inne funkcje kulturowe.

Różnice zaczynają się już na poziomie sposobu istnienia⁶. Dzieło sztuki słowa żywego istnieje tylko w wykonaniu. A właściwie jest to teza myląca – sugeruje bowiem, że opiera się ono na zewnętrznym pierwowzorze, na podobieństwie partytury, którą wykonawca konkretyzuje i udostępnia innym poprzez swój występ. W kulturach pierwotnie oralnych pierwowzoru takiego nie ma – przynajmniej o takiej stabilności i znaczeniu, które odpowiadałyby statusowi tekstu literackiego. Nie ma więc również oryginału, a raczej wszystkie realizacje są oryginałami. Dzieło istnieje tu wyłącznie w akcie przekazu i w czasie przekazu. Jest *zdarzeniem*, jak wszystkie zdarzenia mowy. Ale jest też czymś więcej, bo z reguły nie sprowadza się do aktu wypowiedzenia, lecz przy wsparciu środków i kanałów pozawerbalnych zmierza do tego, by wobec zgromadzonych i wraz z nimi uobecnić to, co wypowiedane, w nieodłącznym związku z samym aktem wypowiadania. Jest więc zarazem pewnego rodzaju działaniem, sprawianiem, że coś oto się staje. A zatem właściwym sposobem istnienia sztuki słowa żywego jest *performance*.

Czasowy i zdarzeniowy charakter słowa w sztuce oralnej oznacza, że występuje ono

w pełni dźwiękowej cielesności – jako *głos*. Strona akustyczna dzieła oralnego, jego organizacja, a właściwie „nadorganizacja” – pod względem tonu, barwy, intonacji czy rejestru – stanowi równie istotną jego część co strona czysto werbalna, i to nie tylko w wymiarze ekspresyjnym, ale jako współczynnik konstrukcji dzieła, nośnik znaczenia i instrument funkcji sprawczej. Z głosem współpracują inne elementy przekazu, wykorzystujące inne kanały komunikacji: gest i mimika, pozycja ciała i ruch, strój i charakteryzacja, muzyka i taniec – sprawiające łącznie, że sztuka słowa zyskuje postać *widowiska*, oddziałującego poprzez wszystkie zmysły.

Ale to nie wszystko: oralna sztuka słowa urzeczywistnia się również poprzez to, co dla wszystkich tych środków i kanałów komunikacji stwarza wspólne podłoże – *kontekst*. Jego udział stanowi jeden z podstawowych czynników odróżniających nie tylko formy sztuki słowa, ale w ogóle praktyki językowe w kulturach oralnych od przekazów pisemnych, zmierzających do oderwania się od kontekstu, do tworzenia dyskursu autonomicznego. A udział ten polega nie tyle na dookreślaniu samych znaczeń dzieła, ile raczej na stwarzaniu pola, pozwalającego słowu realizować się jako sposób działania bądź jego instrument.

Przed wszystkim dzieła nie da się oddzielić od relacji komunikacyjnej, poprzez którą się urzeczywistnia. Choć zazwyczaj zachowany zostaje podział na artystę i jego publiczność, to relacja między nimi ma charakter interaktywny, i to w stopniu pozwalającym uznać ją czasem za czynnik współtworzący dzieło. Reakcje odbiorców są nie tylko, jak choćby w klasycznej sytuacji teatralnej, sygnałami samego sposobu odbioru czy jego intensywności, ale bywają też pełnoprawną częścią zdarzenia, przewidywaną, lecz często nie ustaloną, przez co zdolną do modyfi-

⁶ Cechy tradycyjnej sztuki słowa żywego omawiam, opierając się na wnioskach z szerszej analizy, którą przeprowadziłem w tekście: *Druk a głos: w stronę antropologii literatury*, [w:] G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa*; tam też znajdują się odwołania do opracowań tej problematyki, które tu pomijam.

kowania jego przebiegu. Związek między „nadawcą” a „odbiorcami” staje się wówczas relacją wewnętrzną dzieła, wcale niekoniecznie realizując przy tym dokładnie jakiś utrwalony schemat.

Integralnym składnikiem dzieła oralnego jest też sytuacja, w której dochodzi ono do skutku. Podstawowo uwzględnia ona czas i przestrzeń zdarzenia, a także aranżację materialną miejsca i skład uczestników. Składnikiem charakterystyki sytuacji jest również sama, przyjęta społecznie, jej definicja – która wyznacza jej specyfikę, zakres i formę czynności, językowych i pozajęzykowych, możliwych do podjęcia w jej ramach – a także zespół odniesień do szerszej sieci znaczeń kulturowych, pozwalający na dookreślenie sensu lub funkcji tych czynności.

Dzieła sztuki słowa żywego nie da się również oddzielić od społeczności uczestników. *Performance*, angażując zgromadzenie we wspólne działanie, realizowane tu i teraz, szczególne i wyjątkowe, a zarazem głęboko i wyraziście umotywowane, czyni z nich, wraz z samym artystą słowa, „przodownikami”, wspólnotę typu *communitas*. Jest to ciało zbiorowe – co jest o tyle trafnym określeniem, że cielesność ma tu swoje znaczenie – zwykle o znacznej spoistości i gęstości, a zarazem pełne wigoru i woli twórczego uczestnictwa. Z tego względu jest czymś o wiele ważniejszym niż jakkolwiek rozumiany kontekst dzieła – jest w pewnym sensie dzieła tego właściwym podmiotem.

Ale społeczność uczestników występuje tu także jako wspólnota kulturowa – zbiorowość, która zjednoczona chwilą i dokonującym się w niej aktem, zarazem wykracza poza wszelką chwilowość, dzieląc całościowy i trwały obraz świata tradycji. Oralna sztuka słowa ma charakter tradycyjny, co znaczy, że nie zmierza ani do kreowania nowych światów, ani do tworzenia dla siebie nowych

praw czy strategii. Dąży do gruntownia tradycji poprzez jej ewokowanie, stwarzanie okazji, poprzez *performance*, do jej intensywnego doświadczania, a czasem także do tego, by przywołanie tradycyjnych autorytetów oddziaływało na istotne problemy zbiorowości. Wprawdzie konkretne dzieło, opowieść czy pieśń, może podjąć jedynie pojedynczy element czy wątek tradycji, ale racją i zarazem celem jego zaistnienia w konkretnym akcie jest cały jej korpus. Oralna sztuka słowa wymaga więc od zgromadzenia zarówno zogniskowanego działania *communitas*, jak i wystąpienia w roli depozytariusza tradycji i strażnika reguł jej odtwarzania i wprowadzania w życie zbiorowe.

Działanie sztuki słowa żywego jako *performance* polega na tym, że sprawia ona coś poza sobą samą, choć przez to właśnie, że sama się staje. Pełni więc funkcję wehikułu: świat, do którego odsyła, zarazem jest przez nią przywoływany. Uczestnicy doświadczają swoistego uobecnienia się – w ramach sytuacji spełniania dzieła i na mocy praw w niej obowiązujących – nie tylko „świata przedstawionego” dzieła, lecz, za jego pośrednictwem, również świata „większego”, kosmosu. Jak pisał Marshall McLuhan: „Funkcja sztuki w społeczeństwie plemiennym nie polega na orientowaniu ludzi wobec nowości, lecz na wprowadzaniu ich w kosmos [...] na konsolidowaniu i łączeniu z ukrytymi siłami wszechświata”⁷. Jej dzieła nie mają zatem – jak dzieła literackie – charakteru autonomicznego. Zasada ich funkcjonowania pochodzi z nadrzędnego porządku kulturowego, którego znajomość jest warunkiem koniecznym ich zaistnienia.

⁷ M. McLuhan, *Od kliszy do archetypu*, przeł. J.M. Stokłosa, [w:] tegoż, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, Poznań 2001, s. 484.

Odtwarzanie formuł, opowieści, struktur zdarzeniowych nie służy więc jedynie – jak się czasem twierdzi – zapamiętywaniu ich samych i reprezentowanemu przez nie światu tradycji, pozwala na przywołanie tego świata jako całości. Wehikuł, jakim jest dzieło sztuki oralnej, sprowadza uniwersum tradycji do horyzontu aktualnego doświadczenia społeczności, pozwalając jej zaznać rzeczywistości pełnej, trwałej, nasyconej mocą i tradycyjnym ładem. Odtwarzanie oralnej sztuki słowa nie sprowadza się zatem do „przepowiadania sobie” świata, świata ze słów. W kulturach oralnych, choć mówi się dużo i przywiązuje do słów wagę, to nie dlatego, że są one ważne same w sobie, same przez się, a nawet nie dlatego, że zawierają w sobie i przenoszą ważne znaczenia, tylko dlatego że, wraz ze wspomagającymi je czynnikami, działają, sprawiają, czynią.

Skoro tak, to kryteria odtwarzania dzieł sztuki słowa żywego muszą odbiegać i rzeczywiście odbiegają od kryteriów identyczności stosowanych w świecie tekstów, językowych i pozajęzykowych. Nie wchodzi tu w grę imitacja literalna – bo nie ma litery jako znaku graficznego dźwięku i jako modelu reprezentacji. Kryterium ścisłości odtworzenia nie jest formalne, lecz funkcjonalne: dzieło oralne wypełnia społecznie kontrolowane kryterium identyczności wówczas, gdy zostanie spełnione – gdy stanie się wydarzeniem, które z kolei, w doświadczeniu zgromadzenia, stanie się działaniem. Każde konkretne dzieło musi zatem zachować swego rodzaju wierność wobec tradycyjnego prototypu – aby zyskać wiarygodność kulturową, znaleźć się w polu oddziaływania sił tradycji i móc z nich czerpać – i jednocześnie musi go przekroczyć, aby te siły realnie uruchomić i udostępnić zgromadzeniu. To zaś staje się możliwe tylko wówczas, gdy dzieło zaistnieje w pełni empirycznie, w regulowanej kulturo-

wo, lecz zawsze niepowtarzalnej konstelacji okoliczności, jako zdarzenie tu oto się dziejące i tu oto otwierające kanały komunikacji – łączności i przepływu – z „wielkim” światem tradycji.

Manifestacje sztuki oralnej muszą zatem być zarazem powtarzalne i niepowtarzalne, konwencjonalne i wyjątkowe. Ich specyfikę dobrze oddaje – zastosowane przez Wilhelma von Humboldta w celu uchwycenia fenomenu języka – przeciwstawienie: *ergon* – *energeia*⁸, o ile rozumieć je jako napięcie wewnętrzne sztuki oralnej. Oto właściwa natura dzieła słowa *żywego*: żyje tylko wtedy, gdy ożywa – po to, bo samo ożywać.

Ma to swoje konsekwencje dla szczegółowych zasad konstruowania dzieł sztuki oralnej, którą nawet na poziomie własności dzielonych z literaturą – takich jak fabuła czy narracja – rządzi nie poetyka, tylko właściwe tej sztuce sposoby istnienia i funkcje kulturowe. Przede wszystkim historia nie musi zostać opowiedziana od początku do końca, ze wszystkimi detalami niezbędnymi do prześledzenia przebiegu zdarzeń, do uchwycenia wewnętrznej logiki fabuły i jej znaczenia – nie musi stać się samodzielną całością. Artysta słowa nie musi zajmować się ekspozycją, wprowadzaniem w świat, w którym rozgrywa się opowieść, przedstawianiem bohaterów i relacji ich łączących – może wkroczyć od razu *in medias res*. Opowieść, rozpoczęta „od środka”, dalej rozwija się zazwyczaj na zasadzie kompozycji w pewnej mierze otwartej, polegającej na tworzeniu opowieści w trakcie opowiadania czy też, precyzyjniej, w trakcie jej aktualizacji, urzeczywistniania. Jest to możliwe dzięki istnieniu gotowych formuł i innych trwałych segmentów, z których sple-

⁸ W. von Humboldt, *Rozmaitość języków a rozwój umysłowy ludzkości*, przeł. i wst. E.M. Kowska, Lublin 2001, s. 96.

ta się opowieść w odpowiedzi na oczekiwania oraz reakcje zgromadzenia i okoliczności konkretnej sytuacji. Rzecz można ująć jeszcze inaczej, przyrównując konkretny akt opowiadania do wędrówki artysty po świecie opowieści, istniejącym poniekąd niezależnie, jako trwały składnik tradycji dzielonej przez całą społeczność. Rozwijana narracja nie jest zwykłą prezentacją tego świata, lecz swego rodzaju odsłanianiem doświadczenia artysty, który składając relację z tej wędrówki, zarazem udostępnia ten świat zgromadzonemu. Doświadczenie to może mieć rysy indywidualne – można bowiem na wiele sposobów poruszać się po znanej przestrzeni i różne w niej rzeczy zauważać – jednak musi respektować mapę tej przestrzeni istniejącą w świadomości zbiorowej i musi być udostępniane na mocy tradycyjnych reguł sztuki słowa.

Dopiero przy takim ujęciu można zrozumieć, na jakiej zasadzie opowieść w kolejnych aktualizacjach może przyjmować tak zróżnicowane i „niekompletne” postaci, a przy tym zachowywać tożsamość i zadowalać uczestników. Skala tej zmienności i „ułomności” jest ogromna, przekracza wszelkie wyobrażenia – i granice tolerancji – czytelnika literatury. Opowieść może być – z naszego punktu widzenia – fragmentaryczna, eliptyczna, pełna luk i „niedopowiedzeń”; może budować sekwencje epizodów niepowiązane ze sobą w żaden uchwytny sposób; może zmieniać te sekwencje: pomijać jedne epizody, dodawać inne, zaczerpnąć skądinąd; może jedne z nich rozbudowywać, inne ograniczać; może łączyć je z różnymi protagonistami; może przedstawiać zdarzenia w sposób nieliniarny i sprzeczny z chronologią; może łączyć kilka postaci w jedną, a z jednej czynić kilka; może stosować różne rozwiązania fabularne, łącznie z zakończeniem – nawet do tego stopnia, że raz bohater na końcu

zwycięża i triumfuje, innym zaś razem ponosi klęskę i ginie.

Wszystko to naruszałoby poważnie integralność tekstu literackiego – tyle że właśnie trudno tu mówić o jakimkolwiek jego bezpośrednim odpowiedniku. Czysto językowy byt literatury musi być sam dla siebie źródłem i gwarancją istnienia; w wypadku oralnej sztuki słowa – choć wyrażenie to w dwójnasób akcentuje jej językowy charakter – słowa, owszem, mają znaczenie, ale nie same przez się ani dla siebie. Mają bowiem znaczenie nie tyle w rozumieniu ściśle semantycznym, ile raczej dlatego, że dysponują mocą czy raczej zdolnością do jej uwalniania i ukierunkowywania. Historia zostaje opowiedziana w sposób właściwy nie wtedy, gdy zostaje wiernie, dosłownie odtworzona, tylko wówczas gdy, tym czy innym sposobem, zachowując te czy inne reguły, zdoła ze spotęgowaną realnością uobecnić swój świat, a poprzez niego – świat „większy”, uniwersum tradycji.

Rzecz jasna, nie sama opowieść to czyni, lecz opowiadający, artysta słowa. To uściślenie jest niezbędne – dla sposobu istnienia i działania dzieła oralnego jest on ważniejszy niż autor dla dzieła literackiego. W końcu utwór literacki, choć ktoś go musiał napisać, we właściwych sobie granicach zdolny jest do istnienia bez autora; tymczasem sztuka słowa może istnieć – co znaczy: spełniać się – wyłącznie poprzez artystę.

Jeśli podstawową funkcją dzieła rozumianego jako *performance* jest uobecnianie świata tradycji wobec zgromadzenia, to podstawowym zadaniem artysty słowa żywego jest nawiązanie relacji między światem przywoływanym a horyzontem doświadczenia uczestników. Artysta jest w tej relacji mediatorem – w rozumieniu antropologicznym, określającym postać pośredniczącą w kontaktach między różnymi światami, na styku między nimi. I rzeczywiście, opowiadający sytu-

uje się na granicy światów, balansuje między nimi: wciela się w rolę narratora, wewnętrzną konstrukcję opowieści, ale nie przestaje być sobą, konkretną istotą ludzką, wraz ze swoim głosem, cielesnością, cechami szczególnymi i ułomnościami – które niekiedy przedostają się do sposobu opowiadania, choć nigdy nie na zasadzie wyłączności. Taka jego dwoistość jest niezbędna, skoro ma spełnić rolę mediatora, i to w sensie nie tylko czysto komunikacyjnym, ale również sprawczym.

Strategia artysty jako mediatora polega na grze dystansu i tożsamości, na przemienności, równoległości czy wręcz mieszaniu perspektywy odsłaniającej odrębność ontyczną, dostojęstwo i moc „wielkiego” świata tradycji i odzwierciedlającej żywioną dla niego część – z działaniami mającymi na celu skrócenie tej perspektywy czy, ściślej mówiąc, wprowadzającymi elementy tego świata do perspektywy aktualnego doświadczenia zbiorowości. Nie jest to strategia narracyjna czy „artystyczna”, ani nawet poznawcza – jest to strategia performer a. Jak rapsod łączy ze sobą, „zszywa” tematy, wątki, formuły, by utkać z nich pieśń, którą tu oto, wobec tego konkretnego zgromadzenia, odtwarza, stwarzając zarazem – tak performer sztuki słowa (którym może być w niektórych wypadkach i rapsod) łączy ze sobą, „zszywa” różne światy i poziomy rzeczywistości, by uobecnić i odsłonić przez zgromadzeniem porządek odwiecznych bytów i niewzruszonych wzorców. Czyni to przede wszystkim aktualizując w polu doświadczenia uczestników, możliwie najbardziej przekonująco, wewnętrzny świat opowieści, który, jako część świata „większego”, na mocy tej właśnie relacji ewokuje go i udostępnia jako całość. Czyni to w słowie i poprzez słowo, w pieśni i poprzez pieśń, w narracji i poprzez narrację – przy wsparciu działań pozajęzykowych i czynników sytuacyjnych – ale czyni to również jako osoba,

medium opowieści, zdolna, w jej ramach, do przemieszczania się między światami, które opowieść ta, jako *performance*, ma ze sobą zewrzeć.

Taki sposób działania artysty słowa żywego rodzi skojarzenia z postępowaniem szamana. Choć artysta zwykle nie ma dostępu do mocy innych niż moc słowa, to posługując się nim samym również, jak szaman, doprowadza do uobecnienia i zetknięcia ze sobą różnych światów. Nawet jeśli nie dokonuje w ten sposób żadnych konkretnych zmian w rzeczywistości, choćby zażegnując czy przezwyciężając sytuację kryzysową, to utwierdza zbiorowość w jej osadzeniu w świecie „wyższym”, w poczuciu elementarnej ładu, integralności i doniosłości istnienia. Artystę słowa i szamana łączy przede wszystkim sama technika operowania słowem, dzięki której sprawia ono więcej, niż znaczy – częścią wspólną ich kompetencji jest więc rola performer a słowa.

Ta syntetyczna charakterystyka sztuki słowa żywego uświadamia, jak wiele różni ją od kanonicznych postaci sztuki zachodniej. Czynnikiem, który zdecydował o tej fundamentalnej różnicy, było, jak się rzekło, pismo, a właściwie piśmienność jako szczególna cecha wytworów kultury i zarazem sposobu ich postrzegania. Za sprawą pisma, a zwłaszcza druku, dzięki któremu osiągnęło ono pełnię swoich możliwości, linia werbalna sztuki słowa została wyizolowana z całej sieci czynników tworzących dzieło jako *performance* i zyskała autonomię. Dzieło stało się zamkniętym tekstem, zmuszonym do tego, by istnieć samodzielnie, w oderwaniu od konkretnej sytuacji komunikacyjnej i kontekstu kulturowego. A to nieuchronnie sprawia, że nie może już wydarzać się i działać, może jedynie znaczyć – staje się więc odrębnym bytem semantycznym, kapsułą znaczenia. Tak rodzi się literatura, piśmienna sztuka słowa.

Źródeł tak definiowanej literatury – w tej postaci znanej nam do dziś – jest, ma się rozumieć, więcej. W szczególności na jej kształcie zaważył długotrwały, lecz postępujący konsekwentnie w kulturze Zachodu, proces „odczarowania” świata, zanikania monopolu tradycji jako bezwzględnej sankcji dla porządku kultury. Wraz z tym procesem społeczeństwa dzieliły się na segmenty, te zaś podlegały specjalizacji i dalszemu różnicowaniu, otwierając pole dla coraz to nowych, konkurujących ze sobą wyobrażeń i wizji świata. Równocześnie rozrywały się więzi pierwotne i następowało usamodzielnianie się jednostki, która stawiała się autonomicznym podmiotem, biorącym na siebie ryzyko wyborów moralnych i dociekań intelektualnych – i przyjmującym za nie odpowiedzialność. Choć i te procesy miały związek z wpływem, jaki na struktury społeczne i mentalne wywierało pismo...

Za sprawą tych – i innych jeszcze – przemian dawna sztuka słowa traciła właściwe sobie środowisko kulturowe, które było racją i zarazem gruntem dla jej kształtu i funkcji. Nowa jej postać, literatura, zamykała się w granicach tekstu i znaczenia, co prowadziło do zamknięcia konstrukcji dzieła i jednocześnie, w warunkach spluralizowanej kultury, otwierało pole jego możliwych odniesień. Jeśli, mimo tych wszystkich przekształceń, literatura miała zachować powiązanie z całością, ze światem rozumianym jako kosmos, to nie mogła już odwołać się do żadnego gotowego porządku zewnętrznego, akceptowanego przez zbiorowość. Dzieło literackie musiało całość tę, jakąś jej wizję, zawrzeć w samym sobie – jego „świat przedstawiony” musiał przedstawić sobą, poprzez siebie, jakąś wizję świata jako całości. Tak rodzi się literatura „wielkiej synekdochy”, literatura, w której relacja między częścią a całością staje się relacją wewnętrzną dzieła.

Trudno nie zauważyć, jak wiele różni literaturę od jej poprzedniczki, sztuki słowa żywego, przy czym różnice te należy rozumieć nie jako wyznacznik postępu, a tylko – zmiany. Tymczasem literatura, w tym rozumieniu, jako pewien model sztuki słowa, rości sobie prawa do uniwersalizmu, do wyłączności, podczas gdy w istocie jest rozwiązaniem partykularnym, ściśle uwarunkowanym kulturowo – jako dziecko kultury zachodniej i jej przemian, w szczególności jej rozwiniętej piśmienności. Świadectwem uniwersalistycznych roszczeń tego pojęcia literatury jest choćby używany wobec sztuki słowa żywego termin „literatura oralna”, który, wbrew oczywistej oksymoroniczności, implikuje nadrzędność, a nawet dyktat zachodnich kryteriów literackości wobec wszelkich innych odmian sztuki słowa, zwłaszcza wyraźających ze świata oralności pierwotnej. A przecież literatura w gruncie rzeczy stanowi formę selektywną, aktualizującą jedynie część możliwości tkwiących potencjalnie w sztuce słowa żywego...

Jeśli tak, to powstaje pytanie, co stało się z jej pozostałą częścią, z tymi wszystkimi wymiarami i aspektami sztuki słowa rozumianej jako *performance*, których nie przejęła i nie zagospodarowała, na zasadzie wyłączności, literatura? Otóż, ujmując rzecz w kategoriach typologicznych, można by powiedzieć, że wszystkie one stały się substancją innej „wielkiej sztuki”, teatru. Taka wydaje się właściwa geneza teatru, o ile kwestii nie sprowadzić do konkretnego procesu historycznego, który doprowadził do powstania teatru zachodniego, tylko spojrzeć na teatr jako fenomen kulturowy, występujący w wielu kulturach i wielu wariantach, pozostający w różnych relacjach wobec tej jego postaci, która wykształciła się w naszym kręgu kulturowym. A więc: teatr to jedna z kontynuacji sztuki słowa pierwotnie oralnej,

przejmująca zwłaszcza te jej przejawy, które czyniły z niej *performance* – w przedstawionym wyżej rozumieniu terminu, bliskim pojęciu stosowanemu w ramach *performance studies*, lecz z nim nie tożsamym⁹.

W takiej postaci – jako *performance*, nie tylko zdarzający się, ale i działający, głęboko zakorzeniony w tradycjach kulturowych zbiorowości i uobecniający je wobec zgromadzenia, które jest jego uczestnikiem, gwarantem i zarazem beneficjentem – teatr trwał i w pewnym stopniu nadal trwa w wielu kulturach pozaeuropejskich. W tradycji zachodniej natomiast niemal od początku został poddany wpływowi pisma i wciągnięty na jego orbitę. Już teatr antyczny, choć wyłonił się z form kultowych, oparty był na tekstach dramatów, które były jednymi z pierwszych utworów nie tylko pisanych, ale i piśmiennych – przystosowanych do nowych warunków komunikacyjnych i poznawczych, jakie stwarza pismo. Choć na peryferiach głównej linii rozwojowej teatru zachodniego, zwłaszcza na obszarach kultury ludowej i popularnej, żyły formy teatru widowiskowego, zorientowanego na wspólnotę i jej wizję świata, to jednak formą dominującą, w różnych okresach w różnym stopniu, był teatr „piśmienny” – teksto-, a nawet literaturocentryczny. W ten sposób z porządku kultury oficjalnej został na trwałe wyeliminowany, a każdym razie zepchnięty na margines, pewien typ doświadczenia oferowanego przez sztukę, w tym wypadku – przez sztukę słowa żywego. Wprawdzie świat oralności pierwotnej minął bezpowrotnie, pozostały jednak pewne związane z nim *residua* doświadczenia, pewne potrzeby kulturowe, które

nie znajdowały dla siebie usankcjonowanych form artykulacji.

Co z tymi doświadczeniami i potrzebami się działo i dzieje, jak szukano dla nich miejsca i wyrazu poza owymi usankcjonowanymi kulturowo formami, w tym zwłaszcza dominującymi formami sztuki – to pasjonujące zadanie badawcze. Ale to już zupełnie inna historia – i do opowiedzenia przez kogoś innego.

⁹ Pojęcie *performance* w odniesieniu do sztuki słowa sprecyzował R. Bauman, *Verbal art as performance*, „American Anthropologist” 1975, nr 2.



„Człowiek myśli całym ciałem”.

Działanie Adama Mickiewicza w świetle antropologii Gestu Marcela Jousse’a

KRZYSZTOF RUTKOWSKI

1.

Co Mickiewicz mówił w Collège de France we wtorek, 12 marca 1844 roku, o autorze? Jak zawsze w wypadku Mickiewicza mówiącego, możemy się tylko domyślać, co i jak mówił, na podstawie ocalałych świadectw. We francuskim, to znaczy w osobnej i osobliwej francuszczyźnie Mickiewiczowej, jego działanie odcisnęło się tak:

Quand on voit une intention, une force, réunies ensemble dans un même esprit, cela devient un fait accompli. L'homme qui agit ainsi est un véritable auteur. Chez les Latins, auctor veut dire l'homme qui a produit, sous les auspices duquel une chose a été faite, non pas écrite, et qui augmente ainsi; auget, la masse des choses faites. C'est cette réalisation qui, du même coup, donne à l'homme l'autorité, la véritable autorité¹.

¹ Adam Mickiewicz, *Les Slaves. Cours professé au Collège de France (1842-1844). Partie I. – L'Eglise officielle et le messianisme. Philosophie et religion. Partie II. – L'Eglise et le Messie. Religion et politique.* Avec préface de M. Fortunat Strowski et introduction de M. Ladislas Mickiewicz, Paris, Musée Adam Mickiewicz, MCXIV, s. 300.

Przekład, zwany dosłownym, brzmiałby następująco:

Kiedy widać zamiar, moc połączone w jednym duchu, to staje się faktem spełnionym. Człowiek tak działający jest prawdziwym autorem. U mówiących po łacinie, *auctor* znaczy człowieka, który uczynił, pod którego opieką rzecz została uczyniona, nie napisana, i który tym sposobem pomnaża, *auget*, zasób rzeczy uczynionych. To urzeczywistnianie daje jednocześnie człowiekowi władzę, prawdziwą władzę.

Oto spolszczenie Mickiewiczowej wypowiedzi, a prawdę powiedziawszy: Mickiewiczowego, nigdy nie zapisanego Gestu, Mickiewiczowej „akcji”, przez Feliksa Wrotnowskiego:

Intencja i siła połączone w jednym duchu stanowią czyn. Ten, kto taki czyn spełnia jest prawdziwym autorem. *Auctor* w języku łacińskim znaczy sprawcę, człowieka przez którego rzecz jako zostaje

nie napisana, ale sprawiona, i który pomnaża: *auget*, zbiór rzeczy mających byt w czynie. Takie sprawowanie rzeczy, taka realizacja, daje razem człowiekowi powagę, władzę istotną”².

A oto wersja Leona Płoszewskiego:

Kiedy intencja i siła połączą się z sobą w jednym duchu, staje się to czynem dokonanym. Człowiek tak działający jest prawdziwym autorem. U Rzymian *auctor* oznacza człowieka, który s p r a w i a, pod którego kierunkiem rzecz jakaś została wykonana, nie zaś napisana, i który w ten sposób pomnaża, *auget*, zasób rzeczy wykonanych. Ta właśnie realizacja daje jednocześnie człowiekowi powagę, prawdziwą powagę³.

„Nie jestem pisarzem, lubo jestem autorem”. „Uznaję się autorem tego dzieła, lubo go nie napisałem” – powtarzał Mickiewicz w przedmowie do wydania niemieckiego *Literatury słowiańskiej*, wykładów? lekcji? improwizacji? teatru? hecy mistycznej?

„Jestem sprawcą” – powiedział Mickiewicz o swoim dziele, o swoich działaniach nadal tajemniczych, nieustannie budzących emocje. Przedziwne to były działania, bez precedensu w dziejach paryskiej uczelni, w dziejach kultury polskiej i francuskiej XIX wieku. Te działania pulsują sensem, stanowią wyzwanie dla humanistów, nie dają się zasufladkować,

a nawet choćby okiełznać. W Collège de France, w Paryżu, wydarzyło się w latach czterdziestych owego stulecia coś niezwykle nowego i jednocześnie bardzo prądawnego, nadszedł przypływ: „przypływ pamięci” – jakby powiedział Aby Warburg.

Z Mickiewiczowskimi działaniami nie można przestać się zmierzać...

2.

W zmaganiach z Mickiewiczem okazać może się pomocny pewien francuski jezuita, autor dziesiątków tysięcy stron poświęconych antropologii Gestu, których nie napisał, ale je powiedział. Stronice zapisali jego uczniowie. Przed śmiercią jezuita pomagał uczniom porządkować swą dziwaczną naukę. W archiwach Sorbony, w Collège de France i w archiwach fundacji jego imienia znajdują się stenogramy i kopie stenogramów wykładów, między innymi, z Sorbony i z Ecole des Hautes Etudes. Pierwszy artykuł opublikował (1924) po dwudziestu latach wykładania-działania. Nosi on tytuł: *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs* (Styl oralno-rytmiczny i mnemotechniczny u Słowno-motorycznych). U Gallimarda ukazał się blisko tysięcznocy wybrór jego nauk pod nadrzędnym tytułem *L'Anthropologie du Geste*, składający się z trzech części: *L'Anthropologie du Geste* (Antropologia Gestu), *La Manducation de la Parole* (Przystępowanie do Słowa), *Le Parlant, la Parole et le Souffle* (Mówiący, Słowo i Tchnienie)⁴. Całość swoich prac ów jezuita tytułował jeszcze inaczej, myśląc o Nauczycielu, który działał Słowem i zwał się po aramejsku Jezua z Nazaretu: *La cristallisation vivante des Perles-Leçons* (Żywa

² *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium Francuzkiem przez Adama Mickiewicza*. Tłumaczenie Felixa Wrotnowskiego. Wydanie trzecie, nowo poprawione. Rok czwarty 1843-1844. Poznań. Nakładem księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, s. 98.

³ Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*. Oprac. Leon Płoszewski, Dzieła T. IX, Warszawa 1989.

⁴ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste. L'Anthropologie du Geste. La Manducation de la Parole. Le Parlant, la Parole et le Souffle*, Paris 2008. Poszczególne tomy ukazywały się w latach: 1974, 1975 i 1978 osobno.

krystalizacja Perłowej Nauki lub Żywa kryształizacja Lekcji-Perel). Jezuita ów nazywał się Marcel Jousse.

W roku 1934, dwadzieścia siedem lat przed śmiercią, Jousse powiedział w amfiteatrze Turgot na Sorbonie; powiedział, bo przecież nie pisał, ale wiedział, że uczniowie go spisują i kiedyś wydadzą, niczym Judas Jeszuc:

Kiedy będziecie mnie czytać, zabraknie mnie żywego pośród was, przynajmniej nie będę pośród was całkiem. Książka nie odda mojej biedy, walki, zmagania z frazą, z wysłowieniem, z rytmem, z rozkołysaniem wypowiedzi, z łączeniem ogniw w tym wszystkim, co tworzy żywą mowę ludzką. Nie usłyszycie mego głosu, nie będę już pośród was cały żywy i drżący, a przecież człowiek myśli całym ciałem.

W napisanym działa zupełnie inny mechanizm. W pisanym znika bezpośredni kontakt między człowiekiem i człowiekiem. Myśl jest rzucona, twórczość stworzona, interpretacja każdemu otwarta. Dlatego rzec można, że uczeń, wcześniej czy później, zdradzi mistrza.

Być może w takiej chwili zaczynamy samych siebie przeżywać. Kiedy mnie rozgrywa każdy z osobna na swój obraz i podobieństwo...⁵

3.

Marcel Jousse urodził się w chłopskiej rodzinie analfabetów w roku 1886, w zapadłej wsi Beaumont-sur-Sarthe. Matka nauczyła go Ewangelii z pamięci, zgodnie z tradycją. Jako czternastoletni chłopiec Marcel Jousse znał już hebrajski, aramejski, grekę i łacinę, dzięki staraniom wiejskiego wikarego, który podziwiał zdolności językowe młodzieńca.

Marcel Jousse pobierał później nauki w Caen, studiował na miejscowym uniwersytecie, święcenia kapłańskie otrzymał w roku 1912, studiował też w Anglii. Podczas Wielkiej Wojny służył jako porucznik artylerii i okazał się znakomitym oficerem oraz specjalistą od armat. Za męstwo otrzymał Legię Honorową i Krzyż Wojenny, w roku 1918 wyruszył do Stanów Zjednoczonych, wykładał w amerykańskiej szkole artylerii w Południowej Karolinie, a w roku 1919 został profesorem francuskiego w Uniwersytecie Georgetown w Waszyngtonie i poznał księżniczkę indiańską.

Na początku lat dwudziestych szukał odosobnienia w karmelu w Jersey, studiował z Gabrielle Desgrées du Loû, niezwykłą chłopką z Bretanii, rytm i starodawne pieśni palestyńskie.

W roku 1922 rozpoczął współpracę z księdzem Rousselotem, prowadzącym eksperymentalne badania fonetyczne i rytmiczne w laboratorium w Collège de France, studiował psychopatologię w Collège de France i w szpitalu Świętej Anny, etnologię w Ecole des Hautes Etudes u Marcela Maussa, lingwistykę u Antoine'a Meilleta.

W 1926 roku wystąpił na XXII Międzynarodowym Kongresie Amerykanistów w Rzymie i pokazał film o możliwościach wyzyskania eksperymentalnych aparatów kinematycznych i fonetycznych w studiach nad językiem manualnym i oralnym Indian. W roku 1929 zorganizował pierwsze pokazy recytatywów stylu manualnego i oralnego w teatrze Champs-Élysées i w tym czasie rozpoczęły się pierwsze nań ataki ze strony uczonych uprawiających naukę rzetelną, prawdziwą i pozytywną, również ostre ataki teologów, którym nie przypadła do gustu Jousowska krytyka – użyjmy słów Mickiewicza – „kościola urzędowego”.

Od roku 1932 Marcel Jousse wykładał w amfiteatrze Turgot na Sorbonie. W tym

⁵ Tamże, s. 30.

samym roku utworzono dlań katedrę antropologii lingwistycznej w Ecole d'Anthropologie de Paris oraz Instytut Rytm-Pedagogiczny, którym kierował. Po raz ostatni wykladał na Sorbonie w roku 1957. Zmarł w roku 1961.

4.

Czytanie opublikowanych wykładów Marcela Jousse'a – czytanie, bo brak go żywego pośród nas – natychmiast przywołuje na pamięć autorów rozmaitych: tradycję hermetyczną i alchemiczną, Paracelsusa, teozofów, w pierwszej kolejności Jakoba Boehmego, filozofów mowy od Herdera, przez Humboldta, do Heideggera, rozważania o semantyce i semiotyce Benvenista oraz Bachtina. Czytając Jousse'a, nie można też nie pomyśleć o Mickiewiczu, o którego poczynaniach Francuz pewno nie wiedział. Jousse'a jakby się już kiedyś słyszało, chociaż jego ton brzmi osobno i osobliwie, również ze względu na mnogość kategorii wymyślanych przez niego we francuszczyźnie, kategorii na pierwszy rzut oka i ucha dziwacznych, niekiedy zabawnych, po chwili namysłu celnych i akceptowalnych. Jousse przez dziesiątki lat opowiadał o człowieku-mikrokosmosie, którego określił słowem *Anthropos*, działającym w makrokosmosie świata rzeczywistego, to nie znaczy realnego; rzeczywistość i realność nie były dla Jousse'a tożsame. Rzeczywistość – to dla Jousse'a nieskończone i nieprzerwane oddziaływanie Makrosmosu na Mikrokosmos człowieka za pomocą akcji: subtelnych i gwałtownych, widzialnych i niewidzialnych, przejawiających się w działaniach zwanych przez Jousse'a „rytm-mimizmem”, „bilateralizmem” i „formulizmem”. Akcje te, zwane też „mimodramami/mimodramatami” odbywały się od zarania wieków, od początków istnienia ludzi na Ziemi, tworząc podstawę wszelkiej ludzkiej aktywności kulturowej: językowej i artystycznej.

W roku 1912, w rozmowie z generałem jezuitów, Marcel Jousse wyjaśniał powody, dla których postanowił poświęcić się „wielkiej pasji jednej”: „Noszę w sobie zamysł ogromnej pracy poświęconej antropologii ludzkiej ekspresji od «konkretyzmu» aż do «algebryzmu». Chciałem uprawiać astronomię. Astronomia zaprowadziła mnie do algebry: jak to się stało, że zaczęliśmy myśleć o X, Y albo Z? Schodziłem coraz niżej, od mechanizmu do mechanizmu, i dotarłem do mowy gestów, z których wywodzi się ludzka ekspresja i wszelka liturgia, i która pozwoliła mi zrozumieć ekspresję mimodramatyczną proroków i ludów zwanych spontanicznymi. Badania te nadal zamierzam prowadzić”⁶.

5.

Rozważania Jousse'a o elementarnych zachowaniach człowieka przypominają tajemnicze, trudne do przełożenia (każde greckie słowo oryginału obrosło licznymi komentarzami, ale archeologia sensu wydaje się w tym wypadku trudem nieskończonym) i najbardziej zasadnicze fragmenty *Poetyki* Arystotelesa, dotyczące pochodzenia poezji:

Sztuka poetycka, jak się zdaje, swoje powstanie zawdzięcza głównie dwu przyczynom tkwiącym głęboko w naturze ludzkiej. Instynkt naśladowczy jest bowiem przyrodzony ludziom od dzieciństwa i tym właśnie człowiek różni się od innych zwierząt, że jest istotą najbardziej zdolną do naśladowania [we francuskim przekładzie Arystotelesa, sporządzonym przez Jousse'a, ten fragment wypada tłumaczyć na polski następująco: „człowiek pośród wszelkich zwierząt jest

⁶ Tamże, s. 10.

największym mimistą”. Podkr. – KRJ. Przez naśladowanie zdobywa podstawy swej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają mu największą przyjemność. [...]

Skoro wrodzony jest nam instynkt naśladowczy oraz poczucie melodii i rytmu (oczywiste to przecież, że miary wierszowe są częsteczkami różnych rytmów), dlatego ci, którzy byli pierwotnie najbardziej uzdolnieni w tym kierunku, doskonaląc stopniowo swą sztukę improwizacji, dali początek poezji⁷.

Jousse przełożył fragment Arystotelesowskiej *Poetyki* po swojemu: „Bo mimowanie jest kongenitalną cechą małego Anthroposa, odróżniającego go od innych zwierząt tym właśnie, że jest najbardziej mimującym i dzięki Mimizmowi zdobywa on wiedzę”.

Marcel Jousse w pierwszej wydanej na piśmie – przypominam, po dwudziestu latach studiów – pracy: *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs* podjął wyzwanie Arystotelesa dotyczące pochodzenia mowy i poezji:

Nagrania poczynione w laboratorium eksperymentalnym i spontaniczne przejawy działań w laboratorium etnicznym ujawniły rytmikę poruszającą „muskulaturę gestualną”, którą tworzy byty żyjące. We wszystkich zakątkach świata widzimy ludzi instynktownie „mimujących” wszelkie dookolne akcje i, *faber quia sapiens*, przedłużających i utrwalających dobrowolnie owe intuicyjne gesty mimismologiczne w gestach konkretnych, poręcznych i nieprzeliczonych.

Poprzez owe gesty: „akcje działające na inne akcje”, dzięki tym gestom interakcyjnym, Człowiek gromadzi w sobie doświadczenia i je projektuje w „mimo-gramach” malowanych lub rzeźbionych, w pierwotnych hieroglifach. Coraz chętniej jednak człowiek przekształcał instynktownie swoje gesty cielesno-manualne w gesty krtaniowo-ustne, coraz chętniej stosowane, ale znaczące już przecież inaczej.

Owe kierunkowe gesty oralne kołyszą się (balansują) automatycznie i paralelnie, podwajane lub potrajane, tworzą jednostkę mnemoniczną, pojawiającą się powszechnie w etnicznych przepowiedniach, i przekształcają w rodzaj stylu oralnego, dostarczającego schematów rytmicznych wszelkim konkretnym umiejętnościom i religiom w środowiskach spontanicznych, ale przecież nie pogrążonych w niewiedzy. Pamięć, nieustrudzenie ćwiczona od dzieciństwa, objawia w ten sposób swą pełną i nadzwyczajną sprawność, wcielając się sama w prawa rytmiczne i mnemotyczne ludzkiego organizmu”⁸.

Śluchacze i uczniowie Jousse’a podkreślali uderzającą jedność jego zachowań, gestów i słów. Marcel Jousse mówił o „żywym życiu”, „żywym słowie”, „żywym rytmie”, „żywej pedagogice”, o byciu wiernym rzeczywistości, o koniecznym odrzuceniu „kultury książkowej” i wszelkich skostniałych systemów naukowych w imię „badań obiektywnych”, które zupełnie nie przypominają „słowolejnego nawoływania papug, powtarzających banały wyuczone w przeczytanych książkach”. Dlatego Jousse starał się nie pisać,

⁷ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. Henryk Podbielski, Wrocław 1983, IV, 4-9, 1448b; IV, 19-24, 1448b.

⁸ Marcel Jousse, *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, „Archives de Philosophie », vol. II, cahier 4, Paris 1924, s. 83.

bo obawiał się więcej niż skostnienia myśli: lękał się jej odcieleśnienia.

Zmagania z rzeczywistością określał kłopotliwym do przetłumaczenia słowem *intussusception/intussusceptioner*, złożonym z czasownika *suscipere*: „z/gromadzić, zbierać, zebrać, ułożyć, zrywać, przyłapać, przechwytywać, uchwycić” oraz cząstki *intus* oznaczającej ruch uwewnętrzniania, wprowadzania do środka. Chyba najzręcniej, choć przecież niedoskonale, należy oddać neologizm Jousse’a słowem „w-zbieranie”/„(w)zbierać w sobie”.

6.

Człowiek jest „istotą najbardziej zdolną do naśladowania”, ponieważ sam jest śladem naśladowania Boga. Bóg stworzył człowieka na swoje podobieństwo, na podobieństwo swoje stworzył go, czyli naśladował sam siebie. Stworzenie jest naśladowaniem. Stworzenie jest pierwszym mimodramem, mikrodramatem pierwotnym. Człowiek od kolebki do trumny naśladuje naśladowanie Stworzyciela, odgrywa grę pierwotną. Człowiek, mimując najlepiej ze wszystkich zwierząt, jest bytem z istoty swojej dramatycznym. Jego żywot jest mimodramem, dramatem, grą i od-grywaniem, grą i roz-grywaniem. Człowiek nie może inaczej. Człowiek, który nie gra – nie żyje.

Gra człowieka podlega fundamentalnemu prawu „rytmo-mimizmu”. Człowiek od-grywa i rozgrywa ciałem. Makrokosmos jest jego echem i zwierciadłem, ponieważ *Anthropos* przyjmuje w siebie, w-zbiera w sobie pulso-wanie energii kosmicznej. „Rozwiązanie nieskończonej liczby trudności drugorzędnych, ale ogromnie ważnych, zależy od wyobrażenia sobie, mniej lub bardziej dokładnie, tego prawa o znaczeniu zasadniczym – powiadał Jousse – nieobjęty żywy Wszechświat nie zmieści się na kilku martwych stronicach”.

Człowiek, mimując, wykonuje akcje fizyczne, gesty, warunkujące myślenie, mówienie, wszelką twórczość. Człowiek myśli, mówi i pamięta całym ciałem: „*Anthropos* jest zwierzęciem mimującym interakcyjnie”⁹.

7.

Marcel Jousse studiował Jezusa. Jego żywe Słowo. W jaki sposób? Pochylał się z uwagą nad dostępnymi wariantami Ewangelii, tekstami napisanymi, czyli wedle jego nazewnictwa „martwymi”, po to, by odkryć w nich „żywe gesty”. Jousse umieszczał Jezusa w kontekście historycznym, w jego etnicznym i językowym środowisku aramejskim, w tradycjach pedagogiki rabbich Izraela.

Jousse postrzegał Jezusa jako Wskaziciela, odkrywającego w ludziach najgłębszą prawdę ich aktów fizycznych, i twierdził, że właśnie dlatego „prawdziwe chrześcijaństwo do tego stopnia góruje nad partykularyzmem etnicznym, że zdaje się tryskać z najgłębszych głębi człowieka”¹⁰, z głębin Tradycji uosobionej we wcielonym Słowie żywym, zwanym przez Jousse’a Jego aramejskim imieniem: Rabbi Jezua z Nazaretu.

Żywe słowo Nauczyciela-Wskaziciela przekazywane, w zgodzie z Tradycją, objawiało się w „żywej krystalizacji Perłowej Nauki” lub – jeśli zdecydujemy się na nieco inny wariant tłumaczenia tytułu: *La cristallisation vivante des Perles-Leçons* – w „żywotnej krystalizacji Lekcji-Perł”.

Krystalizacja odbywała się zgodnie z „prawami antropologicznymi”: zwanymi przez Jousse’a „rytmo-mimizmem”, „bilateralizmem” i „formulizmem”, w cielesnych akcjach fizycznych: gestualnych i oralnych,

⁹ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, op. cit., s. 55.

¹⁰ Marcel Jousse, wykład na Sorbonie, 3 marca 1954. Tamże, s. 22.

tworzących korzenie chrześcijaństwa, a raczej korzenie korzeni chrześcijaństwa, którymi – według Jousse’a – był pierwotny „jeszuaizm aramejski”.

Tradycja stylu oralnego, utrwalona później na piśmie, najpierw jako rodzaj ściągawki, zamieniła się dopiero później w Księgę do czytania, a lokalny „jeszuaizm galilejski” nazwano chrześcijaństwem.

Marcel Jousse uważał, że jego antropologia *Gestu* rzuca nie tylko nowe światło na pochodzenie mowy i pisma, na psychologię, psychiatrię, etnologię, lingwistykę i religioznawstwo, lecz także odsłania wewnętrzne mechanizmy technik oralnych służących za wehikuł mądrości przez wieki, we wszelkich kulturach, pod każdą szerokością geograficzną.

8.

Jousse tłumaczył swą metodę, którą uznawał za prawdziwie naukową, w wykładzie w *Ecole Anthropologique*, z 17 lutego 1936 roku:

Zwyczaj obserwowania i odgrywania nieobejmowalnej mimodramatyki rzeczy, posłusznie wsłuchiwanie się w interakcje rzeczywistości jedynej i wielorakiej, przygotowuje badacza do wielkich syntez naukowych.

Społeczność, pod pretekstem specjalizacji, zajmuje się dzieleniem rzeczywistości na kawałki: na psychologię, etnologię, lingwistykę etc. Tylko gra z żywym zmutem rzeczywistości przekonuje, że rzeczywistość jest jedna, a kroi się ją na kawałki z lenistwa. Tylko ten, kto pojmuje mimodramatykę, połączy w jedno ognisko pokrojone specjalności i rozegra je w syntezie.

W syntezie, ale też w wytężonym poszukiwaniu szczegółów, ponieważ każdy, kto pojmuje jej sens, wie dobrze, że stanowi

ona zespolenie rzeczy nadzwyczajnie delikatnych i precyzyjnych. Twórcy największych syntez okazują się zawsze najsztudniejnymi analitykami.

To błąd sądzić, że synteza przeczy precyzyjnej analizie szczegółów, analizie przenikliwej¹¹.

9.

Marcel Jousse w przedmowie do *Antropologii Gestu* mówił o grzechu: o grzechu pierworodnym i głównym „naszej cywilizacji”, określanej przezeń mianem „cywilizacji grecko-łacińskiej”, polegającym na wykluczaniu obszarów niemieszczących się w „zapisanym”, czyli w kulturze książkowej.

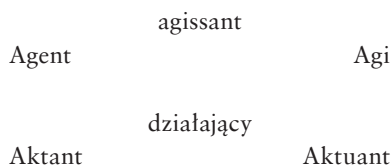
Co począć? Jak ocalić niezmierny Ocean rzeczywistości przed dyktatem „tylko zapisanego”? Odpowiedź Jousse’a: „Zamiast zawężania obszaru do «martwej litery tekstu pisanego», zająć się trzeba w pierwszej kolejności człowieczą gestykulacją – akcjami fizycznymi człowieka”.

Czym jest rzeczywistość? Rzeczywistość obiektywna? Kosmosem. Co o nim wiemy? „Wyznać trzeba, że w istocie niczego o nim nie wiemy. Istota, ze swej istoty, nie daje się dostąpić. Poza nami, ponad nami, występują jedynie vibracje, przejmowane *ad modum recipientis*. Poznać, znaczy: wzbierać je w sobie. Wiedza polega na uwiedzeniu w siebie niewiedzy. Uwiedzenie polega na robieniu wiedzy, o której się nie wie”.

Kosmos jest energią. Ta energia nie jest statyczna, lecz nieustannie tryskająca. Oddziaływanie Kosmosu wyraża się w Akcji działającej na Aktanta, który jest działany i dalej działa. Marcel Jousse nazywa ta oddziaływanie „trójfazowością”. „Wytrysk energii, nazwanej przez nas «Aktantem», oddziałuje na inny

¹¹ Cyt. za: Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, op. cit., s. 23.

zespół energetyczny, zwany przez nas «Aktuantem». Czym (kim) jest „Aktant”? To coś (ktoś), co odwiecznie wywołuje określaną „Akcję”. Ale ten byt-aktywny powoduje jedynie akcję sprawczą zasadniczą, oddziałując na inne byty-aktywne reagujące specyficznie. Tę trójfazowość Marcel Jousse wyobraził za pomocą następującego schematu:



Trójfazowość oddziaływania tworzy – jak wynika pośrednio z wywodów Jousse’a – podstawę podstaw wszelkiego działania oraz istnienia: początek i zwiastun kresu bycia jako bycia, istniejącą zanim Anthropos pojawił się w Kosmosie i, by tak rzec, „został aktywniony przez Stwórcę”, to znaczy ulepiony na jego podobieństwo i ożywiony przez krtania Jego Tchnieniem. Anthroposa nazywa Jousse *le Terreux*, czyli „Ziemianinem”, czyli „mieszkańcem Ziemi” (a nie „właścicielem ziemskim”). Być Ziemianinem – znaczy: być in-formowanym, kształtowanym, wsysać Tradycję swej ziemi, tej ziemi. Tak postępował Jezua z Nazaretu in-formowany przez ziemię galilejską, przez Tradycję swej ziemi, mówiący to, co nigdy nie zostało powtórzone, choć powtarzane jest stale. I mówił, żeby kochać to, co nigdy nie zostanie powtórzone, na Jego pamiątkę, taki zwyczajny, prosty galilejski chłop, wyłuskujący ze swej ziemi Perły-nauki-nie-nauki, a Jego wierni terminatorzy przetaczali je prze krtanie jak oddech. To był „chłop Wszechmocny”. Jousse przedstawił, zgodnie z regułami swej antropologii Gestu, stworzenie „Ziemianina” i dzieło Jeszui w sposób sobie właściwy, czyli mimodramatyczny i rytmiczny:

<i>Car le Terreux</i>	
Bo Ziemianin	
<i>modèle par la Terre</i>	<i>et animé du Souffle</i>
z Ziemi powstały	i ożywiony Tchnieniem
<i>fut la Gorge</i>	
stał się Krtanią	
<i>vivante</i>	<i>et parlante</i>
żyjącą	i mówiącą

Zanim Stwórca stworzył człowieka, Aktanty działały na Aktuantów bez przerwy i nie-skończenie. Stworzony Anthropos, jako Aktuant, przez Pierwszego Aktanta, nieuchronnie zaczął w-zbierać działaniem przez swe ciało i odgrywać wezbrane w nim impulsy ciałem, poprzez akcje fizyczne, czyli Gesty.

W rozdziale *Le style corporel-manuel et le geste propositionnel* (Styl cielesno-manualny i gest wyznacznikowy), w części przygotowanych do druku prac zatytułowanych *Le Parlant, la Parole et le Souffle* (Mówiący, mowa i Tchnienie), Marcel Jousse po raz kolejny sformułował naczelne „prawo antropologiczne” w nieco odmiennym brzmieniu powiadając, że człowiek jest spontanicznym „mimerem”, psychologicznie i logicznie rozpoznającym i „poczynającym” byt na swój obraz i podobieństwo. Świat, a właściwie wszechświat, jawi się człowiekowi jako nie-objęty i tajemniczy mimodramat rozgrywany przez byty jemu podobne, działające na inne byty. „Takie uczłowiczenie mimodramatyczne niektórzy etnolodzy nazywają niefortunnie animizmem”¹².

Jousse powoływał się na swego mistrza Pierre’a Janeta, który 15 kwietnia 1926 roku opowiadał w Collège de France o ciele i o mózgu. Czym właściwie jest mózg? – pytał Janet. To przecież nie jest organ akcji (działania). Akcja (działanie) nie zależy od mózgu, nie jest przez mózg robiona. Kiedyś mówiono, że mózg

¹² Tamże, s. 696.

wydziela myśl, jak wątroba wydziela żółć. To dziecinada. Mózg oddzielony od żywego ciała nie jest zdolny do myślenia i działania. Mózg jest jednym z elementów układu niezwykle skomplikowanego, przejawiającego się w działaniu. Kiedy mózg jest oddzielony od mięśni, działanie nie występuje. Akcja zależy od mózgu i od mięśni. W rzeczywistości człowiek myśli całym ciałem: rękoma, stopami, uszami, mózg też jest potrzebny. „To najzupełniej śmieszne, kiedy się twierdzi, że myśl zależy tylko od jednej części ciała, to jakby twierdzić, że zręczność rąk zależy od paznokci” – powiedział Janet w Collège de France¹³.

Człowiek jest mimerem integralnym, powiedział Jousse, komentując wykład Janeta – świat (Wszechświat) jawi mu się jako niezwykle i nieuniknione powiązanie gestów (akcji), które on od-grywa i roz-grywa niekiedy nieświadomie, niekiedy świadomie, niekiedy mimowolnie, innym razem zgodnie ze swą wolą. Anthropos, jako mikrokosmos, „przyjmuje” i „oddaje” całym ciałem, poprzez gesty kierunkowe (*proposistionnels*), niezliczone działania (akcje) makrokosmosu. Anthropos jest w ten sposób in-formowany, w sensie: kształtowania i powiadamiania, a jego ekspresja jest presją, skierowaną na zewnątrz, zebranych i wezbranych w nim mikrocząstek energetycznych pulsujących z pulsującego nieustannie Kosmosu, zwanych przez Marcela Jousse’a „mimemami”.

Mimer-Anthropos mimuje ciałem mimemy. W ten sposób poznający staje się jednocześnie poznawanym, a podział na podmiot i przedmiot poznania okazuje się nadzwyczajnie względny. „Do tego stopnia – powiada Jousse – że mimer podlega ciągłej, ale nie dzieło-

nej na kawałki metamorfozie. On się ciągle staje, staje się działającym jako oddziaływany, w działaniu¹⁴”. On się staje – powtórzmy – w procesie zwanym przez Jousse’a *l'intussusception*, w procesie w-zbierania energii kosmicznej, to znaczy przechwytywania, „wsysania” zewnętrznego świata. O neologizmie, zastępującym słowo percepcja, Jousse mówił wielokrotnie, za każdym razem modyfikując i uzupełniając jego znaczenie. W wykładzie w Szkole Antropologicznej z 1 lutego 1939 roku mówił: „*L'intussusception* – to zasysanie zewnętrznego świata do wewnątrz (*intus*), czyli koincydencja «gestów» tryskających z natury, by wyrazić. Powiedziałem: «gesty», ale powinienem powiedzieć «akcje», ponieważ wokół nas dzieją się wyłącznie akcje, ponieważ te akcje zamieniają się w człowieku w gesty, które człowiek przyjmuje i od-grywa”.

L'intussusception pojawia się u Jousse’a w jeszcze w innym odcieniu: *intussusceptionner* znaczy również *concevoir*: „w najpełniejszym sensie tego słowa, to znaczy «poznać» i wyrażać wszelkie ‘gesty’ tryskające w naturze z rzeczy widzialnych”.

Czasownik *concevoir* słowniki objaśniają jako: „począć”, „zapłodnić”, „zająć w ciężę”, ale także „pojąć”, „zrozumieć”, „powziąć”, np. myśl”. W języku biblijnym „poznać” – znaczy „spółkować”. Adam „poznał” Ewę, czyli odbył z nią stosunek seksualny. Jousse dorzucił kolejne znaczenia czasownika, wyraźnie wydumane, ale dołączył do swych dorzuceń interesujący przykład czasownika w działaniu: „Słowa: *Conception*, *concevoir*, *connaître* w sensie ścisłym, etymologicznym, należą do terminów używanych w klinikach położniczych, wprowadzonych metaforycznie w dziedzinę myśli. Dla nas «poznać», to

¹³ Pierre Janet, wykład w Collège de France, 15 kwietnia 1926. Cyt. za: Tenże, *L'Intelligence avant le langage*, Paris 1936, s. 344.

¹⁴ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, op. cit., s. 705.

metaforycznie połączyć się z przedmiotem. Ale w Biblii, na przykład, znaczenie tego słowa było cielesne, do-słowne. Najpiękniejszy przykład «gestu» poznania odnajdujemy w zachowaniu proroka, który napotkawszy martwe dziecko, położył się na nim, złączył swe usta z jego ustami, swoje dłonie z jego dłońmi, swoje ciało z jego ciałem. Znamy takie zachowania, takie znaczenia w hebrajskim¹⁵.

10.

Marcel Jousse myślał o „geście”/„działaniu” Elizeusza wskrzeszającego martwe dziecko Sunamitki, która poczęła i urodziła dzięki jego wstawiennictwu. W Księgach Królewskich (w przekładzie Jakóba Wujka) czytamy: „I poczęła niewiasta i porodziła syna tegoż czasu i godziny, którą powiedział Elizeusz. I urosło dziecko. A gdy był jeden dzień i wyszedłszy szło do ojca swego do żeńców, rzekło ojcu swemu: głowa mnie boli, głowa mnie boli. A on rzekł słudze: weź, a dowiedź go do matki jego. Który gdy go wziął i przywiódł do matki jego, położyła go na łonie swym aż do południa, i umarł. I weszła na górę, i położyła go na łóżku człeka Bożego, i zamknęła drzwi, a wyszedłszy zawołała męża swego i rzekła: Pośli proszę cię ze mną jednego z sług i oślicę, że pobieję aż do człowieka Bożego, i wrócę się. Który jej rzekł: dlaczegoż idziesz do niego? Dziś nie jest nów, ani Sabbath. Ona odpowiedziała: pójdę” (2 Krl 4; 17-23).

Elizeusz posłał najpierw sługę, dał mu swą łaskę i przykazał, żeby sługa nie pozdrawiał spotkanych po drodze ani sam na pozdrowienia nie odpowiadał, i żeby łaskę przyłożył do oblicza dziecka. Matka nastawała, Elizeusz ruszył z nią w ślad za sługą, spotkali go

w powrotnej drodze, przyłożenie łaski nie pomogło, „nie wstało dziecię”. I dalej Księga Królewska powiada (podaję mimodramatyczny zapis trójfazowy Jousse’a:

Wszedł tedy Elizeusz do domu, a ono dziecię umarłe leżało na łóżku jego.

A wszedłszy, zamknął drzwi za sobą i za dziećciem i modlił się do Pana.

I wstąpił i położył się na dziećciu i położył usta swoje na usta jego

i oczy swe na oczy jego a ręce swe na ręce jego i nachylił się na nie

(w przekładzie Jousse’a, zgodnym z tekstem Wulgaty):

I wyciągnął się na nim

et incurvavit se super eum

i zagrzało się ciało dziećcia (2 Krl 4; 32-34).

Sunamitka wcześniej rzekła Elizeuszowi:

Jahoh (Jahwe) jest żywy i twe tchnienie jest żywe.

Elizeusz, wskrzeszający martwe dziecko, tchnący weń na powrót oddech życia powtórzył, wedle Jousse’a, pierwotny mimodramat, odegrany przez Wszchemogącego Modelarza, który stworzył człowieka „na obraz i podobieństwo swoje”. To mimodramat całkowity, „akt całkowity”, gest kierunkowy, w którym pokrywające ciało dziecka ciało proroka stało się jednym ciałem, które stało się Słowem, w misteryjnej (tajemniczej) komunii. Łaska Elizeusza nie wystarczyła. Tchnienie ożywia jako gest cielesny, który jest poczęciem, który jest poznaniem, który jest wskrzeszeniem, który jest Słowem. Życie tchnięte w nozdrza i w krtań: *nefesz/nafsza*.

Marcel Jousse:

Ożywiciel-Pouczyciel, którym jest Nabi [Elizeusz, prorok], rozegrał mimodramat: wskrzeszenie. Mimodramat, który jest pouczeniem/przepowieścią. Życie przygotowuje przepowiednię i przepowiadanie

¹⁵ Marcel Jousse, *La Manducation de la Parole*, w: *L’Anthropologie du Geste*, op. cit., s. 603-606.

przepowieści jest celem i sensem życia. Mogliśmy się przekonać, analizując palestyńskie tradycyjne recytatywy rytmiczne, że wszechświat oraz człowiek zostali stworzeni i istnieją, by przepowiadać, praktykując Torę. Życie jest sensem takiego przepowiadania. [...] Wszelkie operacje życiowe i intelektualne, zawsze przecież wcielone, są trudne do przekazania i do zrozumienia w naszej mowie dotkniętej algebroszą i nekroszą. Tylko mądre życie ocala życiową mądrość¹⁶.

11.

Wielki błąd w studiach nad językiem i mową polegał – wedle Jousse’a – na badaniu przez długi czas jedynie słowa pisanego. Nie myślimy słowami, nie mówimy słowami, nie rytmyzujemy słowami, ale cielesnymi wyznacznikami wypowiedzeniowymi. Słowo jest fazą gestu wypowiedzeniowego.

Powtórzmy raz jeszcze i raz na zawsze: słowo nie istnieje. [...] Słowa słownikowe i reguły gramatyki fałszują nade wszystko istotę mówienia i prawdę o rytmie. Żadna matka i żadne dziecko nie mówi gramatyką. Dziecko wspaniale mówi i rytmyzuje język macierzysty, nie wiedząc niczego ani o cezurach, ani o apostrofach. Ono mówi i rytmyzuje wypowiedzi poprzez gesty intencjonalne: królik zjada trawę. Kot zjadł mysz. Zawsze wedle podstawowej zasady: *l'Agent – l'Action – l'Agi* [Działacz – Działające – Działane/Aktant – Akcja – Aktuant]. Dziecko całym swoim ciałem rozgrywa interakcje i je oddaje ustami w postaci zdaneł dających się analizować gramatycznie jako podmiot, orzeczenie, dopełnienie. Jak trzyletnia dziewczynka wykrzykująca radośnie: „Muszę śpiewać

motyla!”. I wykonuje, rytmomelodycznie, bawiać się, grając, wspaniały gest wypowiedzeniowy: „Lecimy do światła!”. Czy dziecko gra motyla, czy motyl gra dziecko?¹⁷.

Obrazy też dla Jousse’a nie istnieją. Istnieją tylko gesty: „malowane lub wydawane: gesty cielesne, gesty manualne, gesty wzrokowe, gesty słuchowe, gesty krtaniowo-ustne, gesty papilarne, gesty służowe etc. Całe życie rozumne jest gestualne. Widzimy, a raczej w-zbieramy w sobie (*nous intussusception-nons*), nie tylko oczyma, ale całym naszym ciałem. Podobnie kiedy chorujemy na ubytki mowy, całe nasze ciało cierpi”¹⁸.

Dźwięki wydobywające się z ust są tylko echem dźwięków rzeczy, wszech-rzeczy wszechświata. Dźwięki oraz tonacje mowy ludzkiej dyktowały pierwotnie charakterystyczne dźwięki i tonacje pochodzące z samych rzeczy, tkwiące i promieniujące z rzeczy samych, słyszalne dla uważnych uszu. Ale staliśmy się głusi. Głusi i niemi na dźwięki, rytmy i tony dochodzące z prawieków, z gwiazd, z rzeczywistości. Nieskończonej liczby dźwięków nie jesteśmy już w stanie usłyszeć.

Słowo utraciło pośród nas i w nas „całą niegdysiejszą wielką wartość stwarzającą”. Moc Słowa objawiała się i była kulturowana w „środowiskach palestyńskich, w szczególności w środowisku galilejskim”: „cała cielesna pedagogika-liturgia stylu oralnego żyje i jest w tym środowisku nauczana jako recytatyw stylu oralnego, przejawiający się w rozmaitych postaciach jako mimodramat stylu globalnego. Nasza liturgia [liturgia katolicka] czerpała pełnymi haustami z kielicha Izraela.

¹⁷ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, op. cit., s. 126-127.

¹⁸ Tamże, s. 128.

¹⁶ Tamże, s. 605-606.

[...] Cały nasz wielki mechanizm sakramentalny opiera się w zasadzie na tej cywilizacji mimodramatycznej.¹⁹

Kiedy mówimy o „nauce” (*discours*) Jezusa, o Ewangeliach, należy się zastanowić nad realiami palestyńskimi, w których ukrywa się sens tych słów. Według Jousse’a, słowo *discours* (nauka) jest przekładem przekładu, przekładu hebrajsko-aramejskiego słowa *Dabar-Pitgama*, który oznaczał gest całkowity, również oralny. Ewangelia jest w rzeczywistości tym, co po aramejsku zwie się *Besoreta*, Nowina ustna, Dobra Nowina, przekazywana z ust do ust i z rąk do rąk, jak powiadał Mickiewicz w Collège de France, a więc stanowiąca coś innego niż Księga. „Oddzielanie eks-presji od bytu eks-presyjnego, oddzielanie życia od bytu żyjącego, oznacza skazywanie się na bezsens i na śmierć”²⁰.

Życie Jezui z Nazaretu przekonuje – powiada Jousse – że ten Rabbi, ten Puczyciel, nie tylko znał Torę na pamięć, nie tylko posługiwał się „targumami” (aramejskimi przekładami Tory, przekazywanymi ustnie), ale ją czynił: „Jeśli nie wierzycie w słowa moje, wierzcie w czyny moje”. Jezua „gestualizował słowo, werbalizując Gesty, bo nie przyszedł oddzielać Tory od Nabich, ale ją urzeczywistnić”.

Et *Verbum caro factum est*. Przekład łaciński traci siłę pulsacyjną aramejskiego: I *Memra* stało się *Bisra*.

Memra jest Słowem żywym, jest tchnieniem w nozdrza (*ruha*) i tchnieniem w gardło (*nafsza/nafsza*), jest słowem sprawiającym, akcją prymarną życia, tchnieniem spotykającym się w krtani, wcześniej rozdzielonym na tchnienie przez nos i tchnienie przez gardło, co wyjaśnia – według Jousse’a – słynny fragment listu św. Pawła do Hebrajczyków (Jous-

se konsekwentnie posługuje się imionami aramejskimi i zwie św. Pawła Szaulem z Giskala): *Usque ad divisionem animae et spiritus*.

Odpowiedni ustęp listu Szawła z Giskala, w przekładzie księdza Dąbrowskiego, brzmi tak: „Bo żywe jest słowo Boże i skuteczne, a ostrzejsze od wszelkiego miecza obosiecznego: przenika aż do rozdzielenia duszy od ducha, stawów od szpiku, rozsadza myśli i zamiary serca” (Hbr 4; 12).

Po cóż dzielić to, co się łączy? Po cóż dzielić to, co nierozdzielne? Dwóch akcji w życiu ludzkim nie sposób rozdzielić – powiada Jousse – oddechu przez nos i oddechu przed usta. Z oddzielenia oddechów zaczęła się sztuka: rozpięta między krzykiem noworodka i rżeniem umierającego. Ten człowiek – powiada Jousse o Jezui z Nazaretu – mówi tak, jak nikt nigdy nie mówił. Ten człowiek czyni tak, jak nikt nigdy nie czynił. Czas wrócić do Mickiewicza.

12.

Warto sprawdzić intencje Adamowych działań, przede wszystkim w Collège de France, zrozumieć je lub przynajmniej osadzić, w tradycji autorowi *Zdań i uwag* najbliższej – w tradycji biblijnej.

„Idea słowa jest kluczem zagadnień, któreśmy roztrząsali, oraz tych, którymi jeszcze mamy się zająć. Tu należy przypomnieć Panom przytoczony już przy innej sposobności ustęp poety polskiego o słowie i o tym, kto je nosi w sobie. «Słowo – mówi autor *Nie-Boskiej komedii* – zamieszkało w człowieku jako Bóg w świecie; mieszka całe w każdym wyrazie, każdym ruchu, w każdym czynie człowieka jak Bóg niezmierzony istnieje w każdej cząsteczce, wszechobecny, a nigdzie nie uchwytany. Błyszczący to słowo jak gwiazda na czole człowieka; nadaje mu prawdziwą cechę męża”. (Mickiewicz, zgodnie ze swym zwyczajem, dokonał – delikatnie mówiąc –

¹⁹ Tamże, s. 130.

²⁰ Tamże, s. 132.

parafrazy słów wstępu do I części *Nie-Boskiej* odnoszących się do „Poezji, matki Piękności i Zbawienia”. Krasiński sformułował je następująco, nie bez gorzkiej ironii, której Mickiewicz zaciekle wszak nienawidził: „Błogosławiony ten, w którym zamieszkałaś, jako Bóg zamieszkał w świecie”).

A Mickiewicz? Swoje po swojemu:

Owóż prawdziwą cechę męża stanowi energia. Jeszcze jeden wyraz sakramentalny epoki. Energia! znamienity wyraz języka współczesnego! Kościół urzędowy, który tyle zaczerpnął wyrazów i formuł z umiejętności świeckiej, ten jeden uparczywie jeszcze odrzuca; nie wprowadza go ani do swych pism, ani do kazań. Lęka się energii. A cóż to jest energia? To Słowo, które się już realizuje, które staje się życiem, ożywia, karmi.

Ewangelia powiada: „Nie samym chlebem żywie człowiek, ale wszelkim słowem, które pochodzi z ust Bożych”. Można rzec śmiało, opierając się na Ewangelii, że jeśli gdzieś istnieje nędza i głód duchowy, to dowód, że zabrakło tam już słowa Chrystusowego. Ewangelia była opowiadana, aby podnieść ducha ludzkości. Śledząc wpływ ducha na stan fizyczny człowieka, odkryjemy prawdziwe źródło nędz materialnych, które w istocie są tylko następstwami głodu duchowego; pojmiemy nową tajemnicę Słowa, jego siłę materialną, jego działanie odżywcze. Stąd jeszcze nowy walny zarzut przeciw ludziom, co ztratili tajemnicę użycia tej siły: bo zaiste Słowo posiada siłężyw-
ną²¹.

²¹ Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, 5 marca 1844 roku, w: *Dziela*, Warszawa 1989, T. XI. Przekład Leona Płoszewskiego, s. 90-91

13.

Stary Testament zna tylko jeden fenomen wcielenia, ale to on właśnie określa istotę człowieka i daje początek dziejom ludzkości. Dotyczy on stworzenia mężczyzny i kobiety, ich „stawania-się-ciałem”. Fenomen ów opisuje Księga Rodzaju, wydobywając „stawanie-się-ciałem” człowieka na pierwszy plan, a zatem Biblia ujmuje cielesność, fakt, że człowiek pojawia się jako byt obleczony w ciało, za wydarzenie wielkiej wagi, jako problem wymagający wyjaśnienia. To prawda, że już w piątym dniu stworzenia wszelkie byty żyjące pojawiają się cieleśnie i wcześniej niż człowiek: „Potem Bóg rzekł: «Niechaj się zaroją wody od roju istot żywych, a ptactwo niechaj lata nad ziemią, pod sklepieniem nieba!» Tak stworzył Bóg wielkie potwory morskie i wszelkiego rodzaju pływające istoty żywe, którymi zaroili się wody, oraz wszelkie ptactwo skrzydlate różnego rodzaju. Bóg widząc, że były dobre, pobłogosławił je tymi słowami: «Bądźcie płodne i mnożcie się, abyście zapełniały wody morskie, a ptactwo niechaj się rozmnaża na ziemi»²²”. Ucieleśnione życie zwierząt i ludzi łączą zatem dwie zasadnicze cechy wspólne: rozrodczość i ruchliwość, ale nic ponadto.

Według Księgi Rodzaju, życie ludzkie nie jest dane – jak zwierzętom – całkiem i od razu, lecz pojawia się raczej jako rezultat skomplikowanego procesu kombinacji lub syntezy pomiędzy duchem i materią, o czym powiada Księga w ustępie nazwanym w Biblii Tysiąclecia mianem „Drugiego opisu stworzenia człowieka” (Rdz. 2, 5-7): „Gdy Pan Bóg uczynił ziemię i niebo, nie było jeszcze

²² Rdz 1, 20-22. Przekład ks. Czesław Jakubiec. Wszystkie następne cytaty z Biblii wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńieckich* (Biblia Tysiąclecia), Poznań-Warszawa 1980, wyd. III poprawione.

żadnego krzewu polnego na ziemi ani żadna trawa polna jeszcze nie wzeszła – bo Pan Bóg nie zsyłał deszczu na ziemię i nie było człowieka, który by uprawiał ziemię i rów kopał w ziemi, aby w ten sposób nawadniać całą powierzchnię gleby – wtedy to Pan Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia, wskutek czego stał się człowiek istotą żywą”²³.

14.

A Mickiewicz, jak Jezua z Nazaretu, po swojemu:

Jakiesz mówić o tajemnicach tego Słowa ludziom, którzy z uporem nie chcą wiedzieć najprostszyc o nim rzeczy.

Dziś winniśmy wykazać wam, że Kościół urzędowy już nie rozumie nawet, co to jest Słowo, że zupełnie zatracił pojęcie i tradycję Słowa żywego i wystawił na pokusę brania Słowa za jedno z wyrazem, a rzeczy tych nie mieszano w czasach Kościoła pierwotnego.

Sprawa to doniosła dla wszystkich; nas Słowian dotyczy szczególnie. Słowianie – znaczy lud słowa, a raczej Słowa Bożego. Lud ten zachowuje dotąd czystą tradycję pojęcia Słowa, która u niego zawiera pojęcie świątobliwości i twórczej potęgi. Wierzy dotychczas, że dość jednego słowa, by ściągnąć lub odpędzić burze moralne i fizyczne, by zakląć ducha lub zdjąć zeń czar, który go pęta, by zadać ludziom cierpienia lub uleczyć ich, uzbroić ich lub rozbroić. U wszystkich ludów pozostało niejasne wspomnienie tej starodawnej potęgi Słowa; że jednak słudzy Pańscy już jej nie sprawują, uważa się ją za zatraconą lub oddaną na zawsze duchowi złego. Wszelki nadzwyczajny skutek sprawiony

przez Słowo przejmują nieuków zaboroną zgrozą, a drażni niedowiarstwo tych, których przyjęto nazywać uczonymi. Filozofowie i księża myślą, że teraz, jak za czasów faraonów, wszelki cud może być tylko złudzeniem lub czarami i że chyba tylko czarownicy i kuglarze mogą się temu oddawać. Natomiast Słowianie, jakkolwiek uznają działanie zła, wierzą przecież, że duch, co działał przez Mojżesza i cudotwórców chrześcijańskich, nie zatracił jeszcze swej wszechmocnej przewagi na ziemi. U nas nadzwyczajne skutki sprawione przez Słowo, ilekroć są zbawienne dla ludzkości, uważa się za dowód obecności Ducha Świętego.

To uczucie powszechne w ludzie poddało myślicielom szczerze słowiańskim wspańnię teorie Słowa. Niech mi kto pokaże w jakimkolwiek dziele filozoficznym czy teologicznym określenie słowa dorównujące temu, jakie przed trzydziestu laty dał myśliciel polski [Stanisław] Potocki. Nie mam pod ręką pism Potockiego, ale przypominam sobie doskonale ich treść: „Słowo jest to kula złożona z dwóch półkul, z których jedna jest niewidoma, a druga materialna, jedna niebieska, a druga ziemską”. Jest to dusza i ciało, cały człowiek.

(W „Objaśnieniach wydawcy” do *Literatury słowiańskiej*, czyli w objaśnieniach Leona Płoszewskiego, czytamy, że w rozprawie Stanisława Potockiego *O wymowie i stylu*, Warszawa 1815, t. I, s.3: „są zdania o zbliżonym znaczeniu”. Wystarczy przeczytać fragment o rzekomo „zbliżonym znaczeniu”, cytowany przez wydawcę prelekcji paryskich za Potockim, by pojąć, że Mickiewicz teorię słowa Potockiego wymyślił. Potocki – którego tożsamości nie mogli ustalić współcześni: w odpisie stenogramu sporządzonym przez Januszkiewicza Potocki nie ma imie-

²³ Rdz, 2, 5-7.

nia, w innym odpisie i w sprawozdaniu „Dziennika Narodowego” Potocki nazywa się Ignacy, w wydaniu francuskim nosi imię Jan, w kopiach Wrotnowskiego Stanisław – nie napisał niczego o związkach ciała, duszy i słowa w sensie Mickiewiczowskim, lecz powtórzył powszechnie znaną opinię gramatyków i retorów, że: „Wymowa z dwóch walnych składa się działów. Myśli są jej duszą, mowa postacią i ciałem”).

A Mickiewicz swoje:

Słowo więc to ciało i duch stopione razem ogniem boskim przebywającym w człowieku. Jakżesz to możliwe, by samolub, niewolnik swego dobra materialnego, by pyszałek trawiony jałowymi robotami rozumu – mieli moc tworzyć takie Słowo? Skąd wezmą dość ognia, aby roztopić swoją zimną lub uwiędłą organizację tak, by mogli z niej dobyć kształty godne przyoblec ducha? Dlatego też ludzie, co tworzą i rozdają Słowo, pojawiają się rzadziej, niż można mniemać, a nawet liczba tych, co usiłują je tworzyć, nie jest wielka²⁴.

15.

Stworzenie człowieka (*haAdam* w tekście hebrajskim) dokonuje się – według analizy przeprowadzonej przez Stéphane’a Mosès’a w studium *Adam i Ewa*²⁵ – w trzech etapach: pierwszy etap stworzenia polega na lepieniu

czystej materii „prochu ziemi”, pierwotnej gliny, substancji nieorganicznej, istniejącej przed pojawieniem się jakiegokolwiek życia. Drugi etap oznacza pojawienie się w człowieku „tchnienia życia”, ale hebrajski termin *nishmat ha'im* można również tłumaczyć jako „żywą duszę”. To odpowiednik *nafsa/nefsza*, wedle aramejskich tłumaczeń Jousse’a. Owo „tchnienie” pochodzi z transcendencji, łącząc w pewnym sensie człowieka z rzeczywistością. Trzeci etap dotyczy jednoczenia się obu sprzecznych elementów, materialnego i duchowego, w byt ludzki, byt żyjący. Wdmuchnięcie „tchnienia życia” w pierwotną materię, z której byt ludzki został uformowany, przemienia go w żywe ciało. Obecność elementu duchowego wewnątrz materii nadaje ludzkiemu ciału swoistość, odróżniając je od ciała zwierząt. Nie dlatego, że ciało zwierzęce nie zawiera elementów właściwych życiu organicznemu, ponieważ w zwierzętach jako bytach żyjących również tkwi „żywa dusza” (*neszef haya*), ale dusza zwierzęca – według tradycyjnych żydowskich komentatorów Księgi Rodzaju – zapewnia jedynie zdolność do życia wegetatywnego oraz umożliwia ruch, natomiast wyklucza poznanie intelektualne. Ciało człowieka, w przeciwieństwie do ciała zwierzęcia, porusza od środka „dynamika duchowa, to znaczy jemu tylko właściwa forma poznawania”²⁶.

16.

A Mickiewicz swoje:

Nieszczęśnik tak osaczony, dręczony cierpieniem fizycznym, musi wreszcie zadać sobie pytanie: Za cóż ja tyle cierpiełem? Czyżbym był więcej winien niż ci, co żyją i używają? Czym tylko bardziej nieszczęśliwy? Czy Bóg istnieje? Skoro

²⁴ Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, op. cit. s. 76-77, 78, 225.

²⁵ Por.: Stéphane Mosès, *Adam et Eve*, w: *L'Eros et la Loi. Lectures bibliques*, Paris 1999. Studium Stéphane’a Mosès’a moje rozważania zawdzięczają więcej, niż potrafią odnotować przypisy. Uczonemu z Jerozolimy zawdzięczam swą skromną wiedzę o obu Testamentach; dostarczyły mi jej również lektury dzieł Paula Ricoeura, André LaCoque’a i Gershoma Scholema.

²⁶ Stéphane Mosès, op. cit., s. 11.

tylko zada sobie to pytanie, a rozwiązać go nie może, już przepadł, musi zginąć; albowiem potrzebny mu Bóg, ale nie Bóg abstrakcyjny czy też historyczny. Otóż filozofowie i księży dają nam dzisiaj już tylko Boga abstrakcyjnego lub historycznego. I nieszczęśliwiec woła wraz z poetą Garczyńskim:

...Gdzie jest Słowo, co się stało Ciałem?

Miłosierdzie księży, którzy odwiedzają zrozpaczonych konających, nie umie dać im innej rady prócz słów: „Cierp! Nieś swój krzyż, jak go niósł Pan Jezus i umieraj!”. Umieraj! Księża mówią to samo, dosłownie to samo, co car rosyjski w swym słynnym katechizmie. Car mówi tam do naszych spółziomków: „Polacy, naśladowcie przykład Zbawiciela, który dał się ukrzyżować za panowania Tyberiusza, a nie dopuścił się nieposłuszeństwa, umierajcie!”.

Czyż zapomniano, że Ukrzyżowany zmartwychwstał, że obiecał przyjść kiedyś w chwale i służebnikom swoim kazał zgotować mu królestwo? Gdyby ten Król zapowiedziany i oczekiwany od tylu wieków powrócił, zastałby służebników swoich przygotowanych na jego przyjęcie i gotowych do walki za niego, aby mu zapewnić zwycięstwo? Do zwycięstwa potrzebne istnienie wojska dzielnego i gotowego walczyć w razie potrzeby; gdzież jest to wojsko? Chyba że ktoś mniema tak, jak to utrzymują niektórzy księża, że Syn Człowieczy posługiwać się odtąd będzie jeno chmurami i piorunami, które oświecą mu drogę i zwyciężą jego nieprzyjaciół. Wiarę tak niedorzeczną wymyślono, rozumiemy to, dla uśmierzenia niepokojów duchowieństwa. A jednak dzisiaj jest się czymś niepokoić²⁷.

17.

W Biblii poznaje się ciałem i poprzez ciało i takie poznawanie w żadnym wypadku nie jest niczym gorszym lub niższym od poznania intelektualnego, przeciwnie: poznanie cielesne jawi się jako model wszelkiej aktywności kognitywnej, o czym świadczy podwójny sens hebrajskiego czasownika „poznawać” (*lada’at*). Jeden sens odsyła do aktu rozumienia, drugi – do aktu płciowego. Mistyczna tradycja żydowska – o czym pisał zarówno Mosès, jak i Scholem, Benjamin oraz Rosenzweig – kładła bardzo silny nacisk na cielesną genezę poznania, na zakorzenienie wszelkiej działalności intelektualnej w doświadczeniu cielesności. Gershom Scholem, analizując seksualną symbolikę „Zoharu” stwierdził, że u żydowskich mistyków asceza nigdy nie zdobyła rangi wartości religijnej, bowiem „zbyt głęboko tkwiło w nich pierwsze przykazanie Tory: «bądźcie płodni i mnożcie się». Stąd zupełnie wyraźny i znaczący, a więc wart podkreślenia kontrast: mistyka nieżydowska, gloryfikująca i propagująca ascezę seksualną jako szczególną wartość, stosunek prawdziwie miłosny dostrzegała w miłości do Boga. Natomiast mistyka żydowska, nie ceniąca specjalnie ascezy seksualnej i nie dostrzegająca w małżeństwie ustępstwa na rzecz niedoskonałego ciała, ostatecznie tajemnicę płciowości odnalazła w samym Bogu”²⁸. Kabaliści traktowali stosunki seksualne nie jako ustępstwo wobec słabości ciała, lecz jako drogę do tajemnic. Dla nich „prawdziwe małżeństwo” stawało się symbolicznym zjednoczeniem Boga z Szechiną. Scholem przypomniał mistyczną interpretację łączenia się mężczyzny z kobietą opisaną przez Józefa Gikatilly w rozprawie przypisywanej

²⁸ Gershom Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Przeł. Ireneusz Kania, Warszawa 1997, s. 291-292.

²⁷ Adam Mickiewicz, op. cit., s. 95.

Mojżeszowi ben Nachmanowi i cieszącej się wielkim rozgłosem. Z pierwszego wersetu czwartego rozdziału Księgi Rodzaju: „Mężczyzna zbliżył się do swej żony Ewy” Gikatilla i wielu późniejszych kabalistów wysnuło wnioszek, że „zbliżenie” oznacza „poznawanie”, proces, nieprzerwaną realizację „unio” połączenie Sophii (*Chochma*) z Inteligencją (*Bina*) w górnych „sefirot”, bądź też Króla z Szechiną w dolnych. Z tego względu Scholem stwierdził, że: „W nowej gnozie poznanie otrzymuje zawsze wzniosły odcień erotyczny. Jest to punkt często podkreślany w pismach kabalistycznych”²⁹. W tradycji mistyki żydowskiej nawet najbardziej abstrakcyjne kategorie poznawcze odzwierciedlają somatyczną strukturę człowieka.

Podobnie Mosès w *Adamie i Ewie* stwierdził, że w tradycji żydowskiej teorii poznania dotyczą osoby ludzkiej jako jedności psychicznej i somatycznej: „Struktury projektowane przez człowieka w stronę świata, by uczynić go czytelnym nie odzwierciedlają jedynie ducha, lecz również jego ciało. Stąd kognitywna konieczność posługiwania się antropomorfizmami we wszelkim dyskursie dotyczącym Boga”. Ową konieczność oddaje werset Księgi Hioba, często cytowany w tekstach o inspiracji kabalistycznej:

Potem me szczątki skórą odzieję,
i ciałem swym Boga zobaczę.
To właśnie ja Go zobaczę,
moje oczy ujrzą, nie kto inny;
moje nerki już mdleją z tęsknoty³⁰.

Życie ludzkie mieści się zatem pomiędzy czystą duchowością „boskiego tchnienia” i elementarną materią „prochu ziemi”. Drugi

rozdział Księgi Rodzaju opowiada o przezwyciężeniu pierwotnego podziału na ducha i materię, ponieważ każdą drobinę cielesności człowieka nasycą pierwiastek duchowy. „Boskie tchnienie” nie daje się od ciała oddzielić, lecz wnika w nie całkiem. Dzięki wdmuchnięciu ducha do materii powstaje nowa rzeczywistość, która w Biblii nazywa się właśnie: *nefesh/nafsza*. Nie wolno jej traktować jako zwyczajnego stopienia ducha i materii, ponieważ w *nefesz* ani duch, ani materia nie istnieją razem tak, jak istniały przedtem osobno: duch przenikając ciało staje się *nefesh haya*, bytem żyjącym, podobnie jak materia, od kiedy nawiedziło ją boże tchnienie, stała się substancją ożywioną. Stéphane Mosès: „Mamy więc w istocie do czynienia z formą ucieleśnienia ducha, «stawania-się-ciałem», z procesem formowania, dzięki któremu byt ludzki objawia się w swej jedności”³¹.

Za co człowiek tak często na bliźnich uderza [?]

Bo póki jest człowiekiem ma w sobie część zwierza³².

18.

Raszhi, jedenastowieczny komentator siódmego wersetu drugiego rozdziału Księgi Rodzaju, zastanawiał się nad różnicą pomiędzy życiem „zwierząt domowych i dzikich bestii”, a życiem ludzkim, i sformułował klasyczną odpowiedź dotyczącą istoty *nefesz*: „Życie człowieka jest życiem najbardziej żyjącym ze wszystkich rodzajów życia, ponieważ

³¹ Stéphane Mosès, op. cit. s. 12.

³² Adam Mickiewicz, *Skąd wojna*. Redakcja brudnopisowa aforyzmu ze *Zdań i uwag*, zatytułowana podobnie jak w wersji przeznaczonej do druku. Por. Rkps Muzeum Mickiewicza w Paryżu, sygn. 32, k. 3. Por. także: Adam Mickiewicz, *Dziela wszystkie*. Oprac. Czesław Zgorzelski, T. I, cz. 3, s. 29, 186.

²⁹ Tamże, s. 292.

³⁰ Hi, 19, 26-27. Przełożył ks. Władysław Borowski CRL.

tkwi w nim zdolność pojmowania i mówienia”. W aramejskim przekładzie Księgi Rodzaju, sporządzonym w pierwszym lub w drugim wieku po Chrystusie przez Onkelosa, czytamy: „Człowiek stał się duchem mówiącym”, co oznacza, że „boże tchnienie” przenikające ludzkie ciało istnieje jako zasada intelektu. W chwili kiedy pierwotna materia stała się ciałem, człowiek po raz pierwszy zaistniał jako byt zdolny do poznawania. Rachi oddzielał w swym komentarzu pojmowanie i mówienie. Onkelos pojmował rozumienie i mowę jako zjednoczoną postać istnienia, różniącą życie człowieka od życia zwierząt.

Z Bogiem łączy człowieka tchnienie, to znaczy człowiek uczestniczy w boskości przez oddech umożliwiający poznawanie o tyle, o ile manifestuje się w słowie. Antropologia mistyczna, żydowska, ale również chrześcijańska kontynuująca linię Boehmego, bardzo silnie podkreślała zakorzenienie słowa w ciele, udział ciała w wytwarzaniu mowy. Mówi cały człowiek, *nefesh haya*, byt bytujący, byt żywy i to żywy po człowieczemu, w boskim tchnieniu: człowiek jest słowem. To on i tylko on jest mówiącym ciałem. Tylko mówiące ciało pozwala cokolwiek poznać i pojąć, o czym śpiewa Dawid w Psalmie 84 (83):

Jak miłe są przybytki Twoje,
Panie Zastępów!
Dusza moja pragnie i tęskni
do przedsieni Pańskich.
Moje serce i ciało radośnie wołają
do Boga żywego³³.

Opowieść o stworzeniu mówiącego ciała zawarta w siódmym wersecie drugiego roz-

działu Księgi Rodzaju, czyli – wedle Mickiewicza – opowieść o stworzeniu Słowa, poprzedza wieść o stworzeniu mężczyzny i kobiety zawarta w dwudziestym siódmym wersecie pierwszego rozdziału Genezy:

Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz,
na obraz Boży go stworzył:
stworzył mężczyznę i niewiastę³⁴.

W przekładzie francuskim cytowanym przez Mosès'a werset ten brzmi następująco: *Et Dieu créa l'être humain à son empreinte, il créa à l'empreinte de Dieu, masculin et féminin il les créa*, co po polsku należałoby oddać następująco: „I Bóg stwarzając człowieka piętno na nim swoje odcisnął, piętnem go swoim zaznaczył, męskie i kobiece stworzył”.

Czas nie dzieli stadia tworzenia: ciała mówiącego od stadia tworzenia mężczyzny i kobiety: akt opisany w drugim rozdziale to nie następstwo tego, co się stało w rozdziale pierwszym, lecz odmienny aspekt tego samego działania.

Dwudziesty siódmy werset: „I Bóg stwarzając człowieka piętno na nim swoje odcisnął, piętnem go swoim zaznaczył, męskie i kobiece stworzył” potwierdza pierwotną jedność człowieka i to potrójnie, za każdym razem inaczej w każdej z trzech części biblijnej frazy. Mosès wyjaśnił, że tekst hebrajski jednoznacznie precyzuje, iż Bóg stworzył nie byt ludzki poszczególny, lecz rodzaj ludzki jako taki: hebrajskie słowo „Adam” nie zostało tu użyte jako imię własne, lecz jako nazwa rodzajowa, o czym świadczy poprzedzający imię rodzajnik *ha*: byt stworzony przez Boga nie jest indywiduum o imieniu Adam, lecz całym człowiekiem *haAdam*, który nie posiada wyodrębnionych cech płciowych, nie jest jeszcze ani mężczyzną, ani kobietą, co

³³ Ps, 84, 2-3. Przełożył o. Augustyn Jankowski OSB i ks. Lech Stachowiak.

³⁴ Rdz, 1, 27.

wcale nie oznacza, że jest bytem nijakim, ponieważ zawiera w sobie pierwotną dwoistość: „męskie i kobiece”. Ta dwoistość odsyła do różnicy pomiędzy płcią i gatunkiem, nie dotyczy różnic seksualnych, lecz raczej opozycji pomiędzy dwoma sposobami bycia człowieka. Z tego względu nie należy wyobrażać sobie Adama z Księgi Rodzaju w postaci hermafrodyty, czyli osoby posiadającej seksualne właściwości mężczyzny i kobiety. Adam Genezyjski nie istnieje w czasoprzestrzeni antropologii, lecz metafizyki.

Adam w drugim rozdziale Księgi Rodzaju nie jest ani mężczyzną, ani kobietą, a raczej i jednym, i drugim naraz. Opowieść o narodzinach różnicy seksualnej i oddzieleniu kobiety i mężczyzny przedstawia Księga Rodzaju w kolejnych wersetych (18-24). Stworzenie Adama jako „męskiego i żeńskiego” oraz stworzenie mężczyzny i kobiety rozdziela w Biblii opis „ogrodu Eden”, w którym zamieszka *haAdam*, cały człowiek, jeden, ale już choć podwójny.

Opis rozdzielenia płciowego zawiera wiele komplikacji. Księga Rodzaju podejmuje dwukrotnie opowieść o narodzinach kobiety (Rdz 2;18, a następnie: Rdz 2; 21-24), a dwa etapy jej stworzenia – etapy w sensie mitycznym, a nie czasowym – przedziela epizod nadawania przez Adama imion wszystkim zwierzętom:

Potem Pan Bóg rzekł: „Nie jest dobrze, żeby mężczyzna był sam; uczynię mu zatem odpowiednią dla niego pomoc”. Ulepiwszy z gliny wszelkie zwierzęta lądowe i wszelkie ptaki powietrzne, Pan Bóg przyprowadził je do mężczyzny, aby przekonać się, jaką on da im nazwę. Każde jednak zwierzę, które określił mężczyzna, otrzymało nazwę „istota żywa”. I tak mężczyzna dał nazwy wszelkiemu bydłu, ptakom powietrznym i wszelkiemu

zwierzęciu polnemu, ale nie znalazła się pomoc odpowiednia dla mężczyzny.

Wtedy to Pan sprawił, że mężczyzna pogrążył się w głębokim śnie, i gdy spał, wyjął jedno z jego żeber, a miejsce to zapełnił ciałem. Po czym Pan Bóg z żebra, które wyjął z mężczyzny, zbudował niewiastę. A gdy ją przyprowadził do mężczyzny, mężczyzna powiedział:

„Ta dopiero jest kością z kości moich i ciałem z mego ciała!

Ta będzie się zwała niewiastą (*Isza*), bo ta z mężczyzny (*Isz*) została wzięta”.

Dlatego to mężczyzna opuszcza ojca swego i matkę swoją i łączy się ze swą żoną tak ściśle, że stają się jednym ciałem³⁵.

Te same wersety Księgi Rodzaju podają – za Mosèssem – w przekładzie z francuskiego:

I Pan Bóg rzekł: „nie jest dobrze, żeby byt człowieczy był sam, uczynię mu partnerkę u jego boku. I Pan Bóg ulepił z gliny wszelkie zwierzęta lądowe i wszelkie ptaki niebieskie, przyprowadził je do Adama, by zobaczyć jak je ponazywa i za każdym razem kiedy Adam nazwie jakiś byt żyjący, ta nazwa stanie się jego imieniem. I Adam nadał imiona wszelkim zwierzętom i ptakom niebieskim i wszelkiemu zwierzęciu polnemu, ale dla bytu człowieczego nie znalazł partnera u swego boku. I Pan Bóg pogrążył Adama w głębokim śnie, i wyjął jedno z jego żeber i zapełnił to miejsce ciałem. I Pan Bóg z żebra wyjętego z Adama uczynił kobietę i przyprowadził ją do niego. I Adam powiedział: „tym razem kość z kości moich i ciało z mego ciała, ta nazywać się będzie «kobietą» (*Isza*), bo z mężczyzny (*Isz*) została wzięta. Dlatego

³⁵ Rdz 2, 18-24.

mężczyzna opuści ojca i matkę i zwiąże się ze swą żoną, i staną się jednym ciałem”³⁶.

19.

Mickiewicz nadal po swojemu: „Chrystus obalił pogaństwo nie za pomocą chmur i błyskawic, ale przez apostołów i męczenników, przez ludzi z krwi i kości. Do tego, aby ustanowić swe królestwo, wezwie również ludzi. Ci, co cierpią i oczekują, są urodzonymi żołnierzami tego wojska. Kościół miał obowiązek zebrać ich w zastępy, karmić, ćwiczyć duchowo; a zamiast tego wszystkiego mówi im: Umierajcie!”³⁷.

Na początku biblijnej opowieści człowiek występuje jeszcze jako jedność absolutna, ale przecież nie jako samotny mężczyzna, któremu brakuje kobiety, chociaż tak sugeruje polski przekład Księgi Rodzaju. Pan Bóg rzekł, że nie jest dobrze by cały człowiek (*haAdam*) był sam, to znaczy nie konkretny osobnik o imieniu Adam, ale – co mocno podkreśla Mosès – archetyp człowieka w podwójnym znaczeniu: archetyp rodu ludzkiego w łańcuchu wszelkich pokoleń i model cielesności ożywionej duchem, czyli „bożym tchnieniem”. *HaAdam* w hebrajskim oryginale, „Adam” we francuskim przekładzie Biblii, „mężczyzna” w tłumaczeniu polskim to jeden-i-ten-sam, bez podziału na „ja” i „ty” oraz „on” i „ona”, choć taki podział zawisł już w powietrzu edeńskiego ogrodu.

Niezależnie od wielowiekowych interpretacji i dociekań mistyków i teologów, dlaczego tak się stało, że Pan Bóg zdecydował, iż Adamowa jedność absolutna, choć dwoista, nie jest dobra, pojawienia się innego człowieka u boku i z boku Adama nie daje się uzasadnić inaczej niż poszukiwaniem *alter ego*, potrzebą

działania, która w żyjącym ciele pojawiła się jako seksualność. Inaczej nie uda się wyjaśnić, dlaczego Adam szuka kogoś lub czegoś, co i tak w nim tkwi, ale szuka – bez słów – po to, by się z połączyć w jedno znowu, choć inaczej. Zwierzęta, którym nadaje imiona, różnią się co prawda od niego i to w sposób zasadniczy, ale nie są żyjącym ciałem.

Tylko ciało żyjące jako Słowo potrafi słowem nadawać imiona. Niektórzy rabini dopatrywali się podobieństw pomiędzy przyprowadzeniem do Adama zwierząt i ptaków oraz przyprowadzeniem do niego kobiety, sugerując, że w językowym działaniu Adama ujawnia się aktywność seksualna, a zatem pomiędzy seksualnością i mową istnieją silne więzi inicjacyjne. Epizod nadawania przez Adama imion zwierzętom, to znaczy seans tworzenia imion, przedzielający dwa opisy stworzenia kobiety, wskazuje na pasaż od możliwości działania do czynu jako aktu, z ciała żyjącego przemienia Adama w ciało żyjące i mówiące, wychylone ku czemuś innemu niż ono samo. Akt nazywania stanowi warunek zaistnienia Adama jako indywiduum, ale jednocześnie samo nazywanie nie wystarcza, bowiem Księga Rodzaju stwierdza, że „nie znalazł on partnera u swego boku”. Pan Bóg rzekł, że tak nie jest dobrze i podwoił ciało żyjące, co z logicznego punktu widzenia wygląda na absurd, ponieważ Bóg nieskończony postanawia dzielić świat z kimś wobec niego zewnętrznym, ale z punktu widzenia etyki ten akt wycofania wypada pojmować jako gest najwyższej miłości Boga wobec człowieka, podobnie jak wypełnienie blizny Adamowej ciałem po stworzeniu bliźniego, chociaż z dalszych rozdziałów Pisma wynika, że samowystarczalność Ja podwojonego, ale istniejącego w jednym, mogłaby się okazać znacznie bardziej dla Adama korzystna, niż jego przygody z tworem powstałym z zabliźnionej rany. Biblia sugeruje, że powołanie

³⁶ Tamże.

³⁷ Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, op. cit. s. 95.

człowieka, w przeciwieństwie do losów zwierząt, nie ogranicza się jedynie do rozmnażania i ruchu, lecz wzywa do zrezygnowania z siebie na milczącą lub wysłowaną prośbę innego.

Warunek bezpieczeństwa

Ten może deptać węże, głaskać lwy i tury,
Kto wyrwał z siebie żądló, rogi i pazury³⁸.

W nazywaniu przez Adama zwierząt tkwiła pewna przemoc, a przynajmniej intencja zawłaszczenia, ponieważ zwierzęta nie posiadały z Adamem wspólnego języka, i chociaż w Adamie tkwiły właściwości zwierząt, różnił się od nich mocą nazywania. Adam nazywał, to znaczy nie rozmawiał. Dopiero pojawienie się żyjącego ciała kobiety jako ciała osobnego i jednocześnie podobnego spowodowało, że różnica potencjalna pomiędzy męskim i żeńskim przemieniła się w różnicę seksualną i zmieniła charakter mowy Adama. Wtedy po raz pierwszy Adam przemówił, a nie tylko nazywał: „Tym razem kość z kości moich i ciało z mego ciała...”. Pomiedzy mężczyzną i kobietą ujawniła się różnica, ale odmienna i słabsza niż pomiędzy całym człowiekiem (*haAdam*) i zwierzętami, z którymi nie dzieli on wspólnego języka. Ta różnica zbliznia się we wspólnej cielesności i cielesnej istocie samej mowy.

W sprawach moralnych i w sprawach boskich wszystko zależy od intencji. Nasza przyjaźń, nasza wdzięczność opierają się na intencji, jaką widzimy lub przypuszczamy u naszych przyjaciół i dobroczyńców. Zanim komuś zaufamy, staramy się upewnić co do jego intencji. Przewodniczy

nam w tym nasze wycucie moralne, zaród Boży w nas będący. Podobnie postępuje Bóg. Bóg odsłania swe tajemnice człowiekowi o tyle jedynie, o ile człowiek zasługuje na to czystością intencji, o której winny świadczyć jego uczynki. W tym względzie łatwo możemy osądzić samych siebie. [...] Kiedy intencja i siła połączą się z sobą w jednym duchu, staje się to czynem dokonany. Człowiek tak działający jest prawdziwym autorem. U Rzymian *auctor* oznacza człowieka, który *sprawi*, pod którego kierunkiem rzecz jakaś została *wykona*na, nie zaś napisana, i który w ten sposób pomnaża, *auget*, zasób rzeczy wykonanych. Ta właśnie realizacja daje jednocześnie człowiekowi powagę, prawdziwą powagę³⁹.

W opowiadaniu biblijnym ciało identyczne, choć podzielone, staje się słowem wyznaczającym cel: ponownego cielesnego zjednoczenia. Mężczyzna (*Isz*) sam nazywa kobietę (*Iszha*) i jego nazywanie nie jest arbitralne, jak w wypadku zwierząt, lecz wynika z koniecznego stosunku pomiędzy logiką mowy i teksturą rzeczywistości. Ten akt nie zawiera w sobie żadnej przemoc i nie zniewala imieniem nazywanego bytu. Nazywającego i nazywaną łączy wspólność ciała i słowa. Jednym i drugim zaczynają się dzielić i w rozdzieleniu tkwi obietnica powtórnej jedności.

Różnica

Dobry i zły zarówno chodzą za bliźnimi,
Jeden żeby ich żywił, drugi by żył nimi⁴⁰.

³⁸ Adam Mickiewicz, *Zdania i uwagi ogłoszone przez poetę*, w: *Dzieła wszystkie*, op. cit., T. I, cz. 3, s. 29, 185.

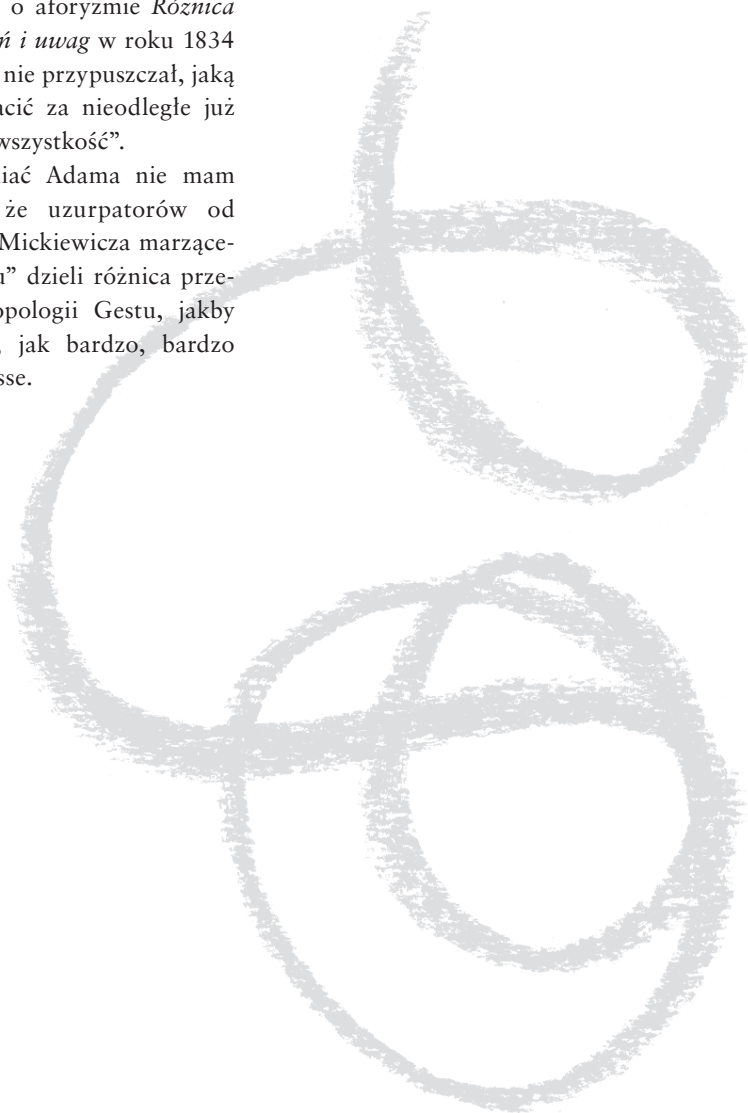
³⁹ Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, op. cit., s. 104, 106.

⁴⁰ Adam Mickiewicz, *Zdania i uwagi*, op. cit. T. I, cz. 3, s. 29, 188.

Mickiewicz w obrzędowych próbach nowej poezji poniósł klęskę, bo nikt ze śmiertelnych nie podolał próbom stworzenia-odtworzenia „całego człowieka”, o czym mówią kolejne rozdziały Księgi Rodzaju. „Czystość intencji” nie wystarczyła. W swą ostatnią Podróż na Wschód Adam wyruszył jako złamany starzec.

Nie potrafię ocenić czy czynił dobrze, czy źle, raczej czynił i dobrze, i źle, zapominając na długie miesiące o aforyzmie *Różnica* zapisanym pośród *Zdań i uwag* w roku 1834 lub 1835, kiedy jeszcze nie przypuszczał, jaką cenę przyjdzie mu płacić za nieodległe już w czasie „zamachy na wszystkość”.

Nie potrafię i oceniać Adama nie mam prawa, choć wiem, że uzurpatorów od „nowego człowieka” i Mickiewicza marzącego o „całym człowieku” dzieli różnica przepastna. Różnica antropologii Gestu, jakby powiedział dziwaczny, jak bardzo, bardzo dziwaczny, Marcel Jousse.



Wyspiański

– słowa żywe, słowa wykradzione

MARIA PRUSSAK

Słowacki:

Ja brat śpiewak znowu do was przychodzę,
A po drodze wstąpiłem do chat i wiosek
Z pieśnią; każdy mię kłosek zna i każda mogiła.
Matka chłopca wysyła i z lirą dziada zaprasza.
Bo dziś ojczyzna nasza w pieśni skrzydlatej spoczywa,
A pieśń żywa złożyła skrzydła i leży
W sercu dawnych rycerzy i dziś śpiewaków za karę.
O! miejcie wiarę, że to, co śpiewam, tak było.
Pod mogiłą są ciała, lecz duchy mi żywe śpiewały,
Duchy w duchu; świat cały globowy mi śpiewał
... przelewał w lzy moje pieśń, a z łez czynił posągi.

Słuchajcie więc, jak ongi na ziemię przyszedłszy okwitą
Złote mi żyto było koroną, a maki
Purpurą... Tak, jak ptaki, śpiewałem jutrzence wesoło,
A białe sioło, – bo nazwać stolicą nie mogę
Miasta, gdzie się urodził... trwogę czyniło Germanom,
I Rusi, i limanom, gdzie wtenczas czarne Kłobuki
Pieczynki – wieże swoje i łuki ogromne jeżyli.

Wyspiański:

..... przychodzę
a po drodze
wstąpiłem do chat i wiosek
z pieśnią, każdy mię kłosek
zna i każda mogiła.
Matka chłopca wysyła
i z lirą dziada zaprasza.
Bo dziś ojczyzna nasza
w pieśni skrzydlatej spoczywa
a pieśń żywa
w sercu dawnych rycerzy
i dziś śpiewaków za karę.
O miejcie wiarę
że to, co śpiewam tak było:
pod mogiłą
są ciała, – – –
lecz duchy mi żywe śpiewały:
duchy w duchu, świat cały
globowy mi śpiewał
przelewał
lzy moje w pieśń
a z łez czynił posągi,
Słuchajcie więc! – –
– – – jak ongi
na ziemię przyszedłszy okwitą
złote mi żyto
było koroną, a maki
purpurą... Tak jak ptaki
śpiewałem jutrzence wesoło
a białe sioło

W 1918 roku w piśmie „Maski” opublikowano odnaleziony właśnie rękopis nieznanego wiersza Stanisława Wyspiańskiego¹. Rzekomego wiersza. Bardzo szybko badacze literatury spostrzegli, że Wyspiański przepisał rękopiśmienny wariant *Króla Ducha* ogłoszony po raz pierwszy w „Chimerze” w 1901 roku². Ta sama sytuacja powtórzyła się po dziesięciu latach, kiedy Tadeusz Boy-Żeleński znalazł w swoim archiwum tę samą karteczkę i znowu wydrukował ją jako nieznany wiersz Wyspiańskiego. I zaraz potem sprawa poszła w zapomnienie, tekstu Słowackiego nigdy więcej z Wyspiańskim nie wiązano. Tylko Wacław Borowy poświęcił tym zdarzeniom króciutki sarkastyczny artykuł, zatytułowany „Znowu do was przychodzę...” *Przyczynek do historii popularności Słowackiego i do psychologii Wyspiańskiego*³.

Czy rzeczywiście problem polega tylko na ignorancji i psychologii? Z wielu zamieszczonych w tym samym numerze „Chimery” fragmentów Słowackiego Wyspiański wybrał tylko te dwie strofy. Słowa są prawie te same, niektóre jednak zostały pominięte, forma wiersza zupełnie inna. Przepisując, Wyspiański urwał tam, gdzie osobiste brzmienie nabiera historiozoficznego wymiaru, zmienił rozmiary wersów, wydobyl – wewnętrzne u Słowackiego – rymy, dodał pauzy. Borowy to, rzecz jasna, zauważył i skomentował. Pokazał, jak inaczej słyszy Wyspiański rytm wiersza i jak, przedstawiając w jednym miejscu szyk zdania, zmienia jego sens.

U Słowackiego czytamy: „świat cały globowy mi śpiewał/ ... przelewał w lzy moje pieśń, a z łez czynił posągi”. Wyspiański półtora

wersu rozciągnął do pięciu i przekształcił je na pozór nieznacznie: „świat cały / globowy mi śpiewał / przelewał / lzy moje w pieśń / a z łez czynił posągi”. Nie pieśń w moje lzy, tylko lzy moje w pieśń. Borowy wytykał tu brak logiki: „Bo przecie, jeśli świat globowy przelewał lzy poety w pieśń, to już nie było z czego robić posągów!”⁴. Łatwo odrzucić ten zarzut – z łez poety powstawały i pieśni, i posągi. Wyspiański rzeczywiście zepsuł wiersz Słowackiego. Ważne jednak jest co innego – przepisywał cudzy tekst w taki sposób, żeby stał się jego własny, może więc pochopnie zrezygnowano z niego jako z jego osobistej wypowiedzi, może trzeba by go traktować tak, jak przepisane na nowo monologi Hamleta. W tej przeróbce widać wyraźnie, jak ważne było dla niego rytmiczne brzmienie wiersza i rozumienie sztuki. U Słowackiego pieśń kosmiczna kształtuje emocje poety i jego sztukę. U Wyspiańskiego sztuka, wszelka sztuka, jest już tylko ekspresją osobowości i indywidualnych emocji artysty, co wprost prowadzi do pytania o to, czym jest dla niego słowo żywe, upodmiotowione.

Literatura żywi się cudzymi słowami, szczególnie literatura nowoczesna, co pięknie opisała ostatnio Małgorzata Łukasiewicz, pokazując, jak wiele ukrytych cytatów i odwołań jest w powieściach Thomasa Manna⁵. Nie brak ich zresztą i w dramatach Wyspiańskiego. To jeden z najważniejszych tematów jego twórczości – pokazanie, jak wiele ludzie do siebie mówią, jak chętnie zagłuszają słowami siebie samych i siebie

¹ „Maski” 1918 z. 34, s. 675.

² „Chimera” 1901 t. II, s. 10.

³ W. Borowy, „Znowu do was przychodzę...” *Przyczynek do historii popularności Słowackiego i do psychologii Wyspiańskiego*, „Ruch Literacki” 1928, z. XI.

⁴ Tamże, s. 268. Nielogiczności w przeróbce Wyspiańskiego jest zresztą więcej. Nie wiadomo, co robi „pieśń żywa” „w sercu dawnych rycerzy / i dziś śpiewaków za karę”, bo w tej wersji zniknęły oba orzeczenia.

⁵ M. Łukasiewicz, *Jak być artystą. Na przykładzie Thomasa Manna*, Warszawa 2011.

nawzajem i jak mało w ich słowach życia, jakkolwiek je rozumieć. Kluczowy problem – bohaterów tych dramatów, ale także ich czytelników – polega na rozpoznaniu, kiedy cytat, zapożyczenie staje się własnym żywym słowem mówiącego, a kiedy słowo cudze jest rodzajem maski, więzami, które oplątują i zniewalają. Sztuka teatru zмага się z tym w jeszcze większym stopniu, bo wewnętrzny problem tekstu w dwojaki sposób dotyczy aktora, który ma do zagrania Hamleta albo jego fałszywy obraz – Laertes, więźnia cudzych słów i myśli. O brzmieniu słów Wyspiańskiego pięknie mówił kilkakrotnie Stanisław Radwan, o stosunku aktora do granej postaci pisałam już dwukrotnie w różnych wstępach do *Studium o „Hamlecie”*, do tych aspektów problemu nie chciałabym teraz wracać. Tym bardziej że wciąż nierozpoznany pozostaje ten problem w obrębie tekstów dramatów, wciąż za mało zastanawiamy się nad pytaniem, w jaki sposób kształt dialogu, brzmienie wiersza świadczy o tym, czy słowa wypowiedane przez postać dramatu są żywe, czy na różne sposoby martwe.

Martwe dla Wyspiańskiego nie znaczy przede wszystkim cudze, martwe są słowa puste, kłamliwe, fałszywe. I oczywiście trzeba pytać o to, z czyjej perspektywy w tekście dramatu formułowane są te oceny, bo takie określenia od razu wartościują i dyskwalifikują. Warto pod tym kątem raz jeszcze spojrzeć na utwór najbardziej oczywisty, *Wyzwolenie*. Dramat skomponowany z gotowych obrazów i klisz myślowych, a przy tym gwałtowny spór o prawdę o teatrze, o sztuce, o społeczeństwie, o Polsce. Spór w istocie dziwny, zamiast argumentów padają w nim oskarżenia, a najmocniejsze z nich, powtarzające się kilkakrotnie w rozmowie Konrada z Maskami, brzmi „Kłamiesz”. Dlaczego jednak mamy zaufać jego pewności? Po części taką postawę narzuca nam autor, sugerując w didaskaliach nie-

szczerłość postawy jego rozmówców; pewną wskazówką może być i to, że Maski, jeśli już sięgają po ostre słowa, mówią raczej „frazes, uluda”, nie krzyczą „kłamiesz”. Najważniejszym dowodem wiarygodności Konrada ma być jednak akceptacja tego, że ocena wartości wypowiedianych słów zależy od oceny intencji mówiącego. Musimy więc tej intencji zaufać. W dialogach z Maskami przewijają się różne wątki, pytanie o ciężar, wartość wypowiedianych słów jest w nich tematem dominującym. Pojęcia związane z kłamstwem układają się w znaczące opozycje, warto uczynić je punktem wyjścia dla szerszej refleksji na temat słowa.

Ta rozmowa – drugi akt *Wyzwolenia* – zaczyna się od deklaracji głównego bohatera, który własną wolność przeciwstawia odbierającemu swobodę zakłamaniu (scena 1). Dalej te opozycje kształtują się tak: zakłamanie cudze wytwarza gotowe klasyfikacje, w które wtłacza się słowa rozmówcy (scena 2); kłamstwo wszechmiłości przeciwstawione prawdzie nienawiści (scena 3); manifestowanie abstrakcyjnej polskości ponad realiami życia jest oszukiwaniem narodu (scena 11); paplanina, nadużywanie wielkich słów (przy czym Słowo pisane jest tu wielką literą) to „oszustwo, zbrodnia, kłamstwo, fałsz” (s. 104), mordujące wewnętrzną treść duszy (scena 13); pusty mesjanizm to oszustwo wykradające duszę (scena 15); powtarzanie cudzych słów jest przeciwstawione przeżywaniu treści, jakie niosą, postawa obserwatora jest zaprzeczeniem postawy człowieka czynnego (scena 18); w końcu frazesowi poetyczności przeciwstawia się prawda sztuki (scena 19). Powtórzeniem tych samych niemal argumentów rozpisanych na całą serię oskarżeń jest starcie z Geniuszem, ironia autora didaskaliów osłabia jednak wymowę tej sceny, skoro przeciwnikiem Konrada okazał się „teatralny manekin,/ niegdyś żywy, a dzisiaj niezdolny

do czynów” (s. 172)⁶. W istocie więc Konrad walczy z idolem, nie z tym, co jest prawdziwą przyczyną jego zniewolenia.

Konrad tylko pozornie atakuje mocnymi słowami, tak naprawdę jest tu na różne sposoby poddawany próbie ułudy. W tak prowadzonym dialogu, wbrew początkowej deklaracji, nie da się ochronić wewnętrznej wolności. Reakcje rozmówcy stają się pułapką – Maski prowokują Konrada do parodystycznych powtórzeń cudzych frazesów, tak manipulują dialogiem, żeby w końcu przejął ich argumenty i formuły, wreszcie, przejmując jego prawdziwe słowa, zamieniają je w puste hasła i slogany. Drugi akt *Wyzwolenia* jest przykładem wielostopniowej strategii gry z rozmówcą, której celem ma być demaskacja, a nie poznanie argumentów, dociekanie prawdy. Siła martwych słów okazuje się unicestwiająca. Dlatego coraz częściej Konrad ukrywa swoje myśli, prawdziwe słowa padają nie w dialogach, ale w lirycznych monologach. Usiłując wydobyć się spod przytłaczającego ciężaru martwoty, Konrad jest w istocie podwójnie ograniczony – przez to, co sam wybiera, odwołując się do modelowych postaci z tradycji kultury europejskiej, i przez to, w jakie schematy wtłaczają go inni wtedy, kiedy jego zmagania z dziedzictwem archetypu, który usiłuje ożywić, traktują jako frazes. Ta sama świadomość odezwie się po latach w wierszowanym fragmencie listu do Stanisława Lacka, pisanego po porażce odniesionej w staraniach o dyрекcję krakowskiego teatru. W 1905 roku Wyspiański myślał tak: „W czyichże rękach byłem manekinem / dotychczas, jeśli kiedy nim mam zostać? / Czyli myśl czyja, gdy znaczy się czynem, / nie może wolą tegoż

dziełu sprostać, / i mam się, jąwszy czyn, spłonić rubinem / wstydu, żem wziął na się cudzą postać?” (s. 184). To sprawa pierwsza.

Druga to indywidualizm, który tak wyraźnie zarysował się w sposobie, w jaki Wyspiański przetwarzał wiersz Słowackiego, i jest podstawową cechą bohatera *Wyzwolenia*. Konrad uważa sam siebie za kontynuatora czy może raczej uosobienie wielu archetypicznych postaci wyłaniających się, nie jak u Słowackiego z „pieśni globu”, tylko z dziejów sztuki. To podstawowy wyznacznik tragizmu tego dramatu. Wybrany wzorzec determinuje decyzje bohatera i ich konsekwencje. Konrad utracił więź z pierwotną harmonią świata, tak ważną dla romantycznego poety⁷. W przywołanym na początku wierszu znamienne jest rozdzielanie między dwa wersy epitetu „globowy” od rzeczownika „świat cały”, jakby globowy nie był już jego cechą konstytuującą, tylko mało istotnym dopowiedzeniem. Bohater *Wyzwolenia*, tak jak i autor dramatu, nie jest w stanie przekroczyć własnej potrzeby ekspresji ani nawiązać prawdziwego dialogu⁸. To skazuje go na niemoc, a nawet na niebyt w realnym życiu, bo, jak pisał Siergiej Awierincew, komentując pierwszy rozdział Księgi Rodzaju, Stwórca, stwarzając świat, „nazywał rzeczy, zwracał się do nich, ośmielił się powiedzieć – rozmawiał, zagadywał do nich; i one zaczynały istnieć, dlatego że istnienie – to przebywanie wewnątrz rozmowy, wewnątrz obcowania”⁹. Te konstatacje Awierincewa z innej perspekty-

⁷ Dla bohatera *Dziadów*, którego imię przejął, także.

⁸ Przenikliwie pisał o tym Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*.

⁹ „Творец приводил творение в бытие тем, что окликал вещи, обращался к ним, дерзнем сказать – разговаривал с ними; и они начинали быть, потому что бытие – это пребывание внутри разговора, внутри общения.” С. С. Аверинцев, *Слово Божие и слово человеческое*, в: *София-Логос. Словарь*, Киев 2001, с. 389. (przekł. mój M.P.)

⁶ Wszystkie cytaty z Wyspiańskiego na podstawie: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. IV, *Wesele*, Kraków 1958, t. V, *Wyzwolenie*, Kraków 1959, t. XI, *Rapsody. Hymn. Wiersze*, Kraków 1961.

wy potwierdza Jacques Derrida, interpretując Kantowską definicję kłamstwa: „Oczywiście, można kłamać i fałszywie przyrzekać, któż tego nie robił, powiedziałby może nawet Kant, ale wtedy przestajesz mówić, nie zwracasz się już do bliźniego jako do istoty ludzkiej, zrezygnowałeś z języka, ponieważ cały język ma strukturę przyrzeczenia prawdomówności”. Rezygnacja z rozmowy jest więc istnieniem pozornym, czyli w istocie nieistnieniem. Niemożliwość nawiązania dialogu wydaje się głównym źródłem nowoczesnej tragedii. Chciałoby się powiedzieć: ponowoczesnej, ale w jej narodzinach, z ducha zniewolonego języka, uczestniczył już Wyspiański.

Przyczyną podwójnej niewoli bohatera *Wyzwolenia* jest więc martwe słowo, kłamstwo. Pojęcie to jednak rozumiane jest u Wyspiańskiego inaczej niż w klasycznych definicjach od Arystotelesa do Kanta. Wszystkie one zakładają świadome podawanie fałszywych informacji. Nie o informację chodzi jednak Wyspiańskiemu, tylko o stosunek do słowa i do rozmówcy. Sytuację, z którą zmagał się autor i bohater *Wyzwolenia*, opisał ćwierć wieku później w języku filozofii José Ortega y Gasset, który posługuje się tutaj określeniem „frazes” i uważa, że cała epoka nowożytna w historii Zachodu, a więc czas od XVI do końca XIX wieku, jest epoką frazesu. Frazesy nie są po prostu fałszem lub błędem. „«Frazesy» – zdaniem Ortegi – budzą do życia cały kosmos «rzeczywistości» żyjących jedynie w wyobraźni (kosmos pseudorzeczywistości), które nie tylko żyją w wyobraźni, ale są także stałe i niezienne, a ich formalna czy abstrakcyjna doskonałość przewyższa wszelką prawdziwą rzeczywistość; jest to wszechświat uproszczony i utopijny, o jasnych i wyraźnych kształtach. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że żyć w takim wszechświecie jest nadzwyczaj wygodnie. Straszliwą cechą prawdziwej rzeczywistości jest to, że zawsze zawiera w sobie

elementy niejasne i dwuznaczne. Nigdy się nie wie, jaka ona właściwie jest, a co za tym idzie, nie wie się, jak wobec niej postępować”. „Tak więc utopijne przekonania pociągają za sobą radykalną i zasadniczą nieszczerłość. Jednostka dostosowuje swoje odczucia do normy, a nie normę do swoich odczuć. A zatem być wykształconym i kulturalnym to znaczy być nieszczerym. Decydującą sprężyną działania w życiu każdego człowieka staje się wierność wobec zastanych norm, choćby mu one nawet nie odpowiadały. By osiągnąć ową wierność wobec norm, przyzwyczajamy się odrzucać wszelkie bardziej osobiste i indywidualne skłonności, nie słuchać ich, nie dawać im możliwości zakiełkowania i dojrzewania: w sumie, wobec obiektywnej rzeczywistości sami sobie przestajemy być wierni”¹⁰. Konstatacje Ortegi przylegają do dramatów Wyspiańskiego, ale nie wyczerpują jego prób pokonania oporu martwego języka.

Świat frazesów niszczy tożsamość i odbiera wolność. Dużo już wiemy o tym, jak Wyspiański wprowadzał do swoich dramatów gotowe postaci z literatury i teatru, jak włączał w nie nawiązania do rzeźb i obrazów. Wciąż zbyt mało zajmowaliśmy się próbą opisanego, jak przetwarzał cudze słowa, oraz tym, jak bezwład języka paraliżuje jego bohaterów. Współcześni filozofowie języka, zajmujący się językowymi wyznacznikami kłamstwa, pytają o warunki niezbędne do zaistnienia prawdziwej komunikacji. Ich poglądy w syntetycznym skrócie ujęła Jolanta Antas w książce *O kłamstwie i kłamaniu*, pisząc: „nie prawda, lecz szczerłość definiuje kłamstwo”; „Jeśli więc szczerłość właściwa jest raczej «prawdziwemu komunikowaniu» niż «komunikowaniu prawdy», to nieszczerłość (a zatem zamiar oszukania)

¹⁰ J. Ortega y Gasset, *Frazesy i szczerłość*, w teoz: *Dehumanizacja sztuki*, przekł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 371 i 374.

właściwa jest odpowiednio raczej «nieprawdowemu komunikowaniu»¹¹. Kolejnym stopniem nieszczerości jest zakłamanie, stan fałszywej świadomości, a dla Wyspiańskiego ponadto – uległość wobec martwych słów.

W dramacie poprzedzającym *Wyzwolenie*, w *Weselu*, problem kłamstwa i zakłamania występuje z nie mniejszą intensywnością i z jeszcze większym poczuciem niemocy. „Kłamstwo Szczerść” (akt II, w. 491) zawoła Dziennikarz po spotkaniu ze Stańczykiem i ten stan towarzyszy wszystkim właściwie bohaterom dramatu, ulegającym bezwładowi mówienia, bezradnym wobec naporu słów, których nie są w stanie uznać za własne. W tej optyce i padająca kilkakrotnie w dialogu Maryny z Poetą kwestia „Słowa, słowa, słowa, słowa”, i „Pan gada, gada, gada”, zdanie, którym Radczyni kwituje perorę Pana Młodego, znaczą dużo więcej niż zwykle towarzyskie przekomarzanie się. Jaki sens i jaką wartość może mieć taka autocharakterystyka, poza tym, że jest wyrazem rozpacz? Problem żywego, upodmiotowionego słowa dla bohaterów *Wesela* istnieje jako nieosiągalny cel. O tym najpewniej świadczy powtarzające się wołanie „Powietrza, powietrza, tchu” i urywane zdania, które odkrywają ich najgłębszą bezradność. Postaci *Wesela* (nie przypadkiem autor nie mówi o nich „bohaterowie dramatu”) tkwią w pułapce zakłamanego mówienia, szczegółowo opisanego dopiero w ostatnim półwieczu przez filozofów języka. Można by je scharakteryzować za pomocą celnej definicji Gadamera: „człowiek zakłamany zatracą w ogóle zmysł prawdy i tego, co prawdziwe. Nie przyznaje się do kłamstwa sam przed sobą, szuka w słowach ochrony przed zdemaskowaniem. Utwierdza się w zakłamaniu, rozciągając nad sobą zasłonę

słów. Rozpoznanie zakłamania oznacza z hermeneutycznego punktu widzenia, że partner rozmowy został wykluczony z komunikacji, ponieważ zrezygnował z samego siebie”¹².

Rezygnacja z samego siebie nie jest stanem łatwym do zaakceptowania. Postaci, które utraciły więc z żywym słowem, łatwo dadzą się zwieść pozorną urodą i siłą fraz, które podsuną im pojawiający się właśnie w epoce Wyspiańskiego dysponenci słów wykradzionych, zmanipulowanych, wykorzystujących niewyrażone tęsknoty do prawdy i autentyczności. To coś znacznie groźniejszego niż frazesy i coś, co zniewala dużo głębiej. Ortega y Gasset sądził, że po wyczerpaniu się kultury frazesu otwiera się pole konfliktu między dążeniem do szczerości a barbarzyństwem mówienia bez żadnych usankcjonowanych norm. Ostrzegał przed bezwzględnością siły barbarzyństwa. Jeśli przeczytać *Wesele* raz jeszcze jako dramat mówienia, można zobaczyć, z jaką przenikliwością odsłaniał Wyspiański jedną z największych klęsk nadchodzącego stulecia, jaką stała się utrata własnego żywego słowa.

Groza nieprawdziwego mówienia, utrata możliwości prowadzenia dialogu, zerwanie komunikacji – taki jest punkt wyjścia dramatów Wyspiańskiego, którym w tej perspektywie warto by się przyrzec od nowa. Pisarz nie tworzy świata, w którym człowiek byłby skazany na niemożność porozumiewania się. Da się w tych tekstach dostrzec wiele poziomów, na których toczy się proces mówienia, z niego rodzą się napięcia, w jakich funkcjonują ich bohaterowie. Napięcia między gotowym frazesem, narzuconym cudzym słowem, zniekształconym przekazem i próbami odzyskania własnego głosu. Jednym z ostatnich fragmentów dramatycznych zapisanych przez Wyspiańskiego jest przecież wspańska apostrofa do mowy polskiej króla Zygmunta Augusta, broniącego swojego prawa do szczęścia i wolności decyzji.

¹¹ J. Antas, *O kłamstwie i kłamaniu*, Kraków 1999, s. 169 i 171.

¹² Cyt. za J. Antas. dz. cyt., s. 176.

Żywosłowie – zapomniane marzenie porzuconego patrona

DARIUSZ KOSIŃSKI

Proszę mi wybaczyć, że stojąc w tym miejscu i biorąc udział w konferencji zorganizowanej przez Państwową Wyższą Szkołę Teatralną w Krakowie jako jej gość, zacznę od czegoś, co może zabrzmieć jak prowokacja. Uczestniczymy oto w konferencji o „żywym słowie” zorganizowanej przez szkołę imienia Ludwika Solskiego i w ramach tej konferencji mam – tak sam zaproponowałem – mówić o tym, jak żywe słowo rozumiał, jak o nim myślał i jak je chciał praktykować i kształtować faktyczny założyciel tej szkoły, jeden z największych polskich pasjonatów i wizjonerów pedagogiki teatralnej – Juliusz Osterwa. Nie mogę w tej sytuacji nie zacząć od powiedzenia, że jest jakąś zasadniczą i nieszczęśliwą pomyłką ta – wymuszona w dużej mierze politycznie – zamiana oczywistego tej szkoły patrona, Juliusza Osterwy, na jej patrona faktycznego – Ludwika Solskiego, wielkiego aktora, o którym wiele można pochwalnych rzeczy powiedzieć poza tą, że był wybitnym pedagogiem. W tej nieszczęśliwej i niesprawiedliwej zamianie nie chodzi tylko o uznanie rzeczywistych zasług Osterwy dla szkoły, ale także o coś symbolicznego, o wymazanie tego, kto chciał służyć teatrowi, by przemieniać świat,

na tego, komu ów teatr służył, by mógł zająć wyróżnione miejsce w świecie.

Pewnie nie jest to możliwe, ale byłoby czymś pociesającym i przywracającym właściwą miarę rzeczy, gdyby kiedyś krakowska szkoła teatralna powróciła pod swój źródłowy patronat, pod ideowy patronat Juliusza Osterwy.

Tylko czy – że sam nieco podważę swoją prowokację i zarazem przejdę szybko do właściwego tematu – czy patron byłby z tego zaszczytu zadowolony? Czy byłby ucieszony, widząc swoje imię dodane do nazwy szkoły teatralnej. Spędziwszy sporo czasu nad jego wojennymi zapiskami śmiem wątpić, bo przecież proponował porzucenie teatru – i jako nazwy, i jako idei – na rzecz innego rodzaju sztuki, czy też raczej – innego rodzaju aktywności życiowej, którą najczęściej nazywał Żywosłowiem (czasem: Słowopięknią).

Osterwowe neologizmy wyśmiewano już tyle razy, że nie ma sensu dłużej się zastrzegać i krygować, że brzmią one dziwnie i że były ekscentrycznymi wymysłami pozbawionego możliwości pracy człowieka czynu. Zamiast tego warto ich słuchać i myśleć wraz z nimi, bo z czasem okazuje się, że intuicja pana

Juliusza była naprawdę niezwykła i dziś na przykład Tomasz Kubikowski, tłumacz Richarda Schechnera i Jona McKenziego, autor terminu „performatyka”, przyznaje, że najlepszym polskim odpowiednikiem słowa performer byłby właśnie Osterwowy „spełnik”¹ – rewelacyjne słowo, nie tylko wyzwajające aktora z komedianta, ale i pozwalające na myślenie w poprzek granic teatru, rytuału, gry i codziennego życia.

Żywoślowie to nazwa ukuta przez Osterwę na określenie sztuki, którą po wielkiej wojnie chciał rozwijać w miejscu teatru, radykalnie krytykowanego i odrzucanego. Źródłem tej propozycji była nie tylko ta krytyka praktyki teatralnej, a przede wszystkim sposobu traktowania teatru jako sztuki i instytucji przez społeczeństwo, ale także przemysłana redefinicja samej istoty działalności spełniczej. O ile zamiana aktora na spełnika, a sceny na spełnię oznaczała zerwanie z – istotnie fałszywym i szkodliwym – myśleniem o teatrze jako o miejscu „iluzji”, fikcji, nie mającym rzeczywistych skutków ani dla czyniących, ani dla świadków, o tyle nazwa Żywoślowie niejako ją dopełniała, zwracając się ku przestrzeni artystycznego działania. Jak wiadomo, grecka etymologia słowa „teatr” wywodzi się od czasownika *thea* – widzieć. *Theatron* to miejsce widzenia, miejsce, z którego się patrzy, zaś wywiedziony z niego termin „teatr” rozumieć w tym kontekście można jako coś danego do oglądania. Pięknie to pokazuje czytany z perspektywy języka polskiego czeski termin „divadlo”, który w naszych uszach brzmi jak dziwadło i przekształca teatralne widowisko w dziwowisko. Zabarwiony nim teatr ukazuje się jako widok niezwykły i pełen atrakcji.

To nastawienie na widzenie już w czasach Osterwy skutkowało wyparciem i unieważnieniem innego, dość oczywistego aspektu sztuki scenicznej, a mianowicie tego, co dane do słuchania. Jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku na określenie osób zasiadających w sali teatralnej używano powszechnie określenia „słuchacze” – precyzyjnego, bo w ówczesnych teatrach więcej było do wysłuchania niż do zobaczenia. Romantyzm w wersji pop, który nie wiedzieć czemu za to chwalimy, doprowadził do stopniowej zmiany proporcji, a wzmocniony przez XX-wieczne, pozał się Boże, reformy różnych plastyków i literatów, którzy o wspaniałych tradycjach europejskiego teatru mało mieli pojęcie, doprowadził do niemal całkowitej jego przemiany w widowisko. Miało to oczywiście i logiczne konsekwencje po stronie sceny, przede wszystkim takie, że muzyczność teatralnej mowy, kwitnąca także w Polsce, została uznana za coś anachronicznego i zastąpiona przez mowę zwykłą, tyle że wyraźną. Deklamację zastąpiła dykcja, a słuchacze wynieśli się do opery.

Na scenie polskiej, której muzyczność była o wiele mniej formalna i słabiej ukorzeniona niż na scenie francuskiej, proces ten zachodził, jak mi się zdaje, szybciej, a jego skutki dały się odczuć mocniej (jednym z nich jest na przykład to, że od lat nie słychać na polskiej scenie muzyki Słowackiego). Zakrawa na paradoks, że artysta, którego o niszczenie mowy scenicznej oskarżano, tak intensywnie nad ocaleniem jej artyzmu pracował. Osterwa wbrew pozorom i fałszywym pomówieniom wcale nie był oderwanym od życia pięknoduchem, tylko człowiekiem, który kierując się swoimi przekonaniem i ideami, zarazem mocno i konsekwentnie starał się je realizować w bardzo jasno widzianej rzeczywistości. Stąd te – opublikowane przez Ireneusza Guszpita – skrupulatne analizy

¹ Zob.: Tomasz Kubikowski: *Performans według Marvinina Carlsona*, [w:] Marvin Carlson, *Performans*, przekład Edyta Kubikowska, Warszawa 2007, s. 13.

wiersza Zabłockiego w *Fircyku w zalotach* pochodzące już z roku 1920². Mając wielkie poczucie realizmu scenicznego i nie chcąc wpaść w skrajność deklamacji odczuwanej jako anachroniczna, założyciel Reduty zarazem był od wczesnych etapów swojej kariery przeciwnikiem rezygnacji ze specyfiki mowy scenicznej i uparcie poszukiwał jej nowoczesnej formy.

Źle mówię: nie formy, ale sposobu wprowadzenia słowa w materię scenicznego i pozascenicznego życia, doprowadzenia do tego, by słowo nie było tylko znakiem myśli, posłańcem idei czy nawet wyrazem uczuć, ale by działało bezpośrednio, by było skuteczne, urzeczywistnione. Wierny przekonaniu, że to – a nie tworzenie dziwowiska – jest podstawową misją sztuki, którą kochał, w latach wojny, gdy za Lutosławskim wierzył, że ta hekatomba przyniesie zagładę starego świata i narodziny nowego, temu celowi podporządkować chciał odrodzoną sztukę sceniczną. I właśnie dlatego konsekwentnie proponował zmianę jej nazwy na Żywosłowie. Po wielkiej wojnie i Wielkiej Przemianie nie miało już być miejsca na teatr – maszynę do oglądania fikcyjnych obrazków. Zamiast niego powstać miała sztuka żywego, czyli działającego słowa, nosząca nazwę zgodną ze swoją misją.

Jak bardzo odmienna była ona od teatru, pokazuje taki choćby fragment *Raptularza* z listopada roku 1940:

Straszna to była sprawa, koszmarna, pusta, poniżająca, bezpłodna, raczej żałośnie – przykro – owocna. Bawić, rozrywać nudę jakichś drabów, snobów, płyciarzy i płyciarek – (!) To była zjawa – upiór wielkiego greckiego „teatron” – to był płód

teatronu z circusem nerońskim, który się wdał duchowo w bicepsowego rzymskiego rodzica.

To był potomek Moliera – genialnego niewolnika Ludwika XIV.

Wychowanek Szekspira – genialnego fagasa Elżbietańskiego Dworu.

Nam chodzi o wyzwolenie się z tych usługowych czynności – w publicznych domach – a poświęcenie się uczczeniu Bożego Piękną – przez Służbę Społeczeństwu Zespolonemu. Nie chcemy być teatrem, tyjatrem, ale wróciwszy do przeznaczeń teatronu greckiego pójść dalej, wzbić się wyżej. Poświęcić się Słowu, które było na Początku i wielbić Piękno tego Słowa³.

Od razu uderza religijne brzmienie tego niemal natchnionego zawołania. Osterwa, przeżywający w czasie wojny głęboką odnowę swego katolicyzmu, postrzegał Żywosłowie jako służbę jednocześnie artystyczną i duchową, konsekwentnie idąc w tym za swoim dawnym, często cytowanym i równie często opacznie rozumianym twierdzeniem, że „teatr stworzył Bóg dla tych, którym nie wystarcza kościół”.

Zaczytując się w pisarzach katolickich i równolegle w polskich filozofach idealistycznych, których podsuwał mu zapewne – zaprzyjaźniony z nim w tym czasie teozof i ostatni wielki polski mesjanista, Witold Lutosławski – Osterwa zdecydowanie odrzucał możliwość dalszego kupczenia swoim ciałem, głosem i talentem, proponując w zamian coś doprawdy niezwykłego, co i dziś (a może właśnie zwłaszcza dziś) brzmi dziwnie, wariacko, obłąkańczo niemal.

² Zob.: Juliusz Osterwa, *Raptularz kijowski*, Wstęp i opracowanie Ireneusz Guszpit, Wrocław 2010, s. 146-154, 162, 167.

³ Juliusz Osterwa: *Przez teatr – poza teatr*. Wybór i opracowanie Ireneusz Guszpit i Dariusz Kosiński, Kraków 2004, s. 346-347.

Mówiąc jak najprościej: Osterwa – tak czytamy i rozumiemy jego akty strzeliste – chciał, by słowusłużcy byli kimś na kształt kapłanów, ale nie wyświęconych szafarzy sakramentów, lecz zawodowych szafarzy słowa. U samej podstawy jego projektu leżała głębocka wiara w to, czego i dziś naucza Kościół, ale w co wiara chrześcijaństwu zachodniemu przychodzi trudno – w rzeczywistości zbawczą moc Słowa zawartego w Piśmie Świętym. Tu trzeba precyzji: nie chodzi o to, że Biblia zawiera prawdy, mądrości i piękności zdolne pomóc nam w dylematach naszego życia, że Pismo stanowić może drogowskaz, źródło wiedzy o Bogu itd. Chodzi o coś prostszego i trudniejszego zarazem: o to, że Pismo jest rzeczywistym, materialnie obecnym Słowem Bożym, a jego czytanie, zwłaszcza głośne (głoszenie Słowa) oznacza kontakt z Najwyższym. Jest to prawda wiary, która w naszym zracjonalizowanym świecie bardzo łatwo osuwa się w jakieś newage’owe „umbo jumbo”, a na dodatek zalatuje kabalistyką. Dlatego tak łatwo nawet wierzący przechodzą nad nią do porządku dziennego, traktując potarganie Biblii jak akt zniszczenia jednego z wielu egzemplarzy masowo produkowanego druku.

Osterwa tymczasem – i na tym zasadza się jego szaleństwo – traktował te Słowa objawione jak najbardziej serio, a w tym serio swoim szedł jeszcze dalej niż Kościół ówczesny i współczesny. Uważał bowiem, że to słowo jest „zakłęte w Pismo”, zaś dla jego ożywienia i pełnego objawienia konieczna jest ofiara. W listopadzie 1940 pisał:

Pragniemy temu Słowu – zakłętemu w Pismo – dać nasze życie, dać nasze ciało, naszą człowieczą myśl, uczucie, wolę i przez to pośrednictwo uduchowić to słowo, aby działało na społeczeństwo pol[skie] i je zachwycało do życia naro-

d[owego] – i je uświadomiało w Ofierze. Naszą pracę uważamy za posłaństwo – i za spełnienie Ofiary dla Piękną Bożego.

[...]

Nie ma u nas kurtyny – czasem używa się Zasłony, Osłony, Rozsłony. Spełnienie dzieli się na ciemnię (gdzie się sadowią przytomni) i na jaśnię, gdzie się za naszym pośrednictwem ukazuje, objawia Słowo – Ducha, nie „poety” – ale przez niego – wyrzeczone

(Raptularz, listopad 1940)⁴

Fragment ten jest niezwykle w swojej pozornej prostocie gęsty, gdyż Osterwa dokonuje tu dość zaskakujących przesunięć, pisząc nie – jak może byśmy się spodziewali – o ucieleśnieniu słowa, lecz o jego „uduchowieniu”, dokonywanemu przez oddanie życia spełników. Jest w tym zarazem podobieństwo do pracy aktorów i jej przekształcenie, wywrócenie na nice: zamiast do ucieleśnienia, pośrednictwo cielesnych, konkretnych, żywych ludzi wiedzie do uduchowienia Słowa. Jak to rozumieć? Ano chyba tak, że spełnicy wyrrywają słowo z zakłęcia w materialności Pisma i Księgi, dając mu w zamian moc niematerialną, czyli dosłownie i etymologicznie „duchową” – pneumatyczną, powietrzną. To moc wypowiedzenia, będąca – fizycznie – mocą wprawienia powietrza w ruch, tchnienia, energii i wibracji, umożliwia słowu dotarcie do innych i działanie na nich nie poprzez przekazanie jakiejś myśli i nie poprzez estetyczne czy rzemieślnicze piękno, ale fizjologicznie i muzycznie zarazem. Tak jak w słynnym i tylekroć cytowanym przez Włodzimierza Stanisławskiego wierszu Mickiewicza: „Dźwięk mnie uderzył”. To uderzenie nie jest aktem żadnej z osób „działających na scenie”, ale pochodzi od Ducha, któremu za pośredników

⁴ Tamże, s. 274-275.

służą – Poeta i ci, którzy jego słowa ożywiają. Można więc powiedzieć, że Żywosłowie to sztuka, która słowu zapisanemu kiedyś przez konkretnego ludzkiego autora – nie tylko Ewangelistę, ale także wieszczą: Mickiewicza, Norwida, Wyspiańskiego – przywraca jego podstawową moc – moc boskiej wibracji.

To właśnie z tak rozumianym żywym słowem związany jest tajemniczy „czwarty stopień” w hierarchii rozwoju artystycznego opracowanej przez Osterwę. Przypomnijmy, że stopień pierwszy to udawanie, drugi – przeżywanie, a trzeci – przejście się postacią, które „polega na umiejętności wmówienia w siebie, że jestem tą postacią, którą poznałem”. Ten ostatni stopień łączył Osterwa z polskim dramatem romantycznym – dziełami natchnionego ducha narodowego, a więc z czymś, co wydawać by się mogło najwyższym stopniem rodzimej twórczości. Tymczasem w okresie wojny nad tym stopniem trzecim pojawił się jeszcze:

Czwarty stopień zdolności spełniczej to zdolność służenia – Istotom wyższym i wyrażania ich woli – przez swoje usta w oznace – posła, zastępcy, wyręczyciela – to już oznaka kapłańska.

Nie udaję wyższej istoty – ani ją naśladuję – ani jestem tą istotą – jestem posłany przez istotę, powołany przez nią na pośrednika między nią a światem.

Tak więc można udawać anioła, jego postać, jego głos.

Można przeżywać to, czym anioł żył, żyje i żyć, jak anioł żyje.

Można się chcieć przeistoczyć w anioła i mówić jak anioł, i można przemawiać w imieniu anioła⁵.

I znów brzmi to jak utopia (słowo klucz współczesnej refleksji na temat Reduty), choć w istocie jest logicznie powiązane z przekonaniem o sprawczej mocy słowa. Skoro ono jest naprawdę żywe i natchnione, to służenie mu, doprowadzone do ostatecznych konsekwencji, oznaczać powinno „przemawianie w imieniu anioła”.

Osterwa w tym właśnie dążeniu widział jedyną drogę do stworzenia nowej sztuki, która zastąpić miała teatr. Dla tego, kto chciałby tego dokonać, nie ma – jego zdaniem – „innej drogi – jak cofnąć się w mury kościelne a stamtąd – poprzez pracę «grecką» – odszukać skupienie w Eleuzis i – wystąpić na świat w nowym kształcie i z nowym słowem – pod nowym mianem”⁶. Ta nowa sztuka ma zatem być nowym misterium, odpowiednikiem zaginionych świąt i mitycznych dramatów eleuzyńskich, które schrystianizowane, będą dramatami objawionego słowa. Spełniający je działacz będzie jednocześnie artystą i kapłanem, gdyż owe misteria należą do dziedziny, która nie tyle łączy, co istnieje przed podziałem na sztukę i religię.

Warto może przypomnieć, że czasowo to marzenie Osterwy jest równoległe do marzenia Antonina Artauda – snutego w tym samym wojennym czasie, także w zamknięciu i bez możliwości praktycznej realizacji. Obaj chcieli doprowadzić do odzyskania przez przedstawienia ich bezpośredniej skuteczności, do wypełnienia tej luki, która osłabiała od wieków cywilizację europejską i europejską religię, a która związana była z niechęcią i nieufnością wobec bezpośredniego doświadczenia, nazywanego „mistycznym”. Oczywiście Artaud i Osterwa odwoływali się do zupełnie innych tradycji i narzędzi, gdzie indziej szukali lekarstwa na śmiertelną chorobę ich i naszej kultury. Artaud wyprawiał

⁵ Tamże, s. 201-202.

⁶ Tamże, s. 204.

się poza Europę, wskazując szlaki przyszłej antropologii teatru. Osterwa natomiast – co dla dzisiejszego rozumu i dzisiejszej duchowości nawet bardziej szalone niż branie udziału w peyotlowych rytuałach Tarahumarów – chciał dokończyć i dopełnić to, co jest tu, oddając się w służbę Kościoła i pracując bardzo intensywnie, praktycznie nad wzmocnieniem czegoś, co – pewnie ku jego oburzeniu, bo Osterwa nienawidził zapożyczeń – nazwałbym performatywnością liturgii.

Jak wiadomo, w czasie wojny twórca Reduty pracował w krakowskich seminariach duchownych, ucząc kleryków wymowy. Rzecz niby prosta i oczywista, w jego wykonaniu wcale prosta i oczywista nie była. Osterwa, przekonany, że nie ma czegoś takiego jak wymowa oderwana od całościowej, organicznej obecności i aktywności, uczył *de facto* kapłańskiego spełnienia, czy też – by rzecz wyostrzyć – kapłańskiego aktorstwa. Kościół katolicki (w odróżnieniu na przykład od prawosławnego) pozostaje konsekwentnie nieufny wobec teatru (na którym zresztą rzeczywiście kilkakrotnie się zawiódł), więc mówienie o aktorstwie liturgicznym wywołuje zazwyczaj sprzeciw. Czas najwyższy jednak zdać sobie sprawę, że aktorstwo – rozumiane etymologicznie – a więc jako sprawianie, spełnianie czegoś, jest integralną częścią działania liturgicznego stanowiącego jeden z najważniejszych sposobów spełniania misji Kościoła. Tymczasem uprzedzenia antyteatralne, silne zwłaszcza po okresie zarzucenia kontrreformacyjnej polityki i estetyki, sprawiają, że ta liturgiczna performatyka pozostaje zaniedbana.

Osterwa chciał tę sytuację zmienić i to na wielu poziomach. Pierwszy z nich to praktyczne analizy sposobu odprawiania (spełniania) nabożeństw i wygłaszania kluczowych modlitw. W notatkach wojennych zachowały się różne warianty swoistych aktorskich

scenariuszy modlitwy *Ojcze nasz* i innych, łącznie z rysunkami proponowanych póz i gestów; są też analogiczne scenariusze nabożeństw, łącznie z Mszą świętą. Żywe słowo i „czwarty poziom” właśnie w tym kontekście ujawniają swoje najprostsze umocowanie, odsłaniając zarazem odmienną perspektywę rozumienia spełnienia. Nie chodzi bowiem o to, by „grać” liturgię, ale raczej o to, by odprawiać sztukę. Oczywiście nie każdą, bo nie każda się do tego nadaje, ale tę, która jest najbliższą liturgicznej skuteczności w procesie przenoszenia i działających, i świadków na wyższy poziom rzeczywistości czy też do rzeczywistości poszerzonej (nazwy nie są precyzyjne, ale intuicyjnie wiemy, o co chodzi). Żywosłownia, na której działa spełnik, ma być taką przestrzenią działania uobecnionym słowem i przekształcania za jego pomocą jednostek i wspólnoty.

Ta sprawa dla zrozumienia istoty programu Osterwowego oraz rozumienia i praktykowania żywego słowa wydaje mi się kluczowa. Bardzo często „żywe słowo”, zwłaszcza „żywe słowo w teatrze”, rozumiane jest jako słowo wypowiedziane w sposób estetyczny nie skończony i zgodny z uwarunkowanymi kulturowo konwencjami scenicznego piękna. Osterwa ową estetyką nie zajmował się, poświęcając natomiast wiele uwagi reformie języka i mowy codziennej. Nie chodziło mu o piękną mowę, ale o słowo skuteczne. Wydaje mi się, że nigdy dość podkreślania tej różnicy, bo jest równie subtelna, co istotowo ważna. W czasach Osterwy i w jego sposobie myślenia między mową klasycznie piękną – wyrazistą, okrągłą, technicznie precyzyjną a nawet wirtuozowską, a mową oddziałującą bezpośrednio jako ładunek muzycznej energii, skomponowanej wibracji, był ścisły związek, umacniany przede wszystkim przez zakorzenienie w poetyckim słowie wielkich poetów. Ale to właśnie Osterwa zaczął pracę

nad rozbijaniem akademickiego piękna, którym tak łatwo się upić, zamieniając Wielką Improwizację w wielką solówkę wirtuoza, w arię. Doprowadziła go ona do takiego modelu pracy aktorskiej, w którym nie pracuje się nad sposobem wypowiedzenia słów i nawet nie nad ich treścią, ale nad właściwym zawartego w nich doświadczenia i doświadczenie własne. Osterwa nie projektował i nie realizował pracy nad tekstem jako takiej, ale używał tekstu do pracy nad sobą, używał go jako wehikułu rozwoju duchowego, którego efektem miało być głębiej niż u Stanisławskiego rozumiane przeżycie.

W tym kontekście jedynie przywiązanie do pewnej konwencjonalnej estetyki może powodować, że nie uznaje się Jerzego Grotowskiego i jego aktorów z Zygmuntem Molikiem i Ryszardem Cieślakiem na czele za realizatorów projektu *Żywosłowia*. Standardowe narzekania, że w *Akropolis* czy *Księżciu Niezłomnym* nie można zrozumieć tekstu, zestawione z siłą spełnianych przez tych artystów aktów, takich jak wielkie monolog Molika w *Akropolis*, przekonują mnie, że to właśnie Grotowski zrealizował ideę Osterwy i sprawił, że słowo stało się ciałem. Że estetycznie Osterwa tę realizację może by odrzucił, to inna sprawa, ale nie o estetykę tu idzie, lecz o sprawy podstawowe – o skuteczność słowa, którą Grotowski (w ogóle tego nie racjonalizując i nie werbalizując) doprowadził w ostatnim okresie swojej pracy do czystości niemal liturgicznej. I gdy mówię, że Osterwa odrzuciłby estetykę i bluźnierczy wymiar *Akropolis*, to zarazem jakoś wierzę, że Akcję uznałby za swoją, że usłyszałby w niej głos anioła.

Niech więc na koniec wolno mi będzie dokonać zamachu na nietykalność opatrzonego copyrightem tekstu i przełożyć na Osterwomowę ten znany świetnie fragment:

Spełnik [...] jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem; jest poza podziałami na gatunki sztuki. Żywosłowio to spełnicieństwo. Zwyródniałe żywosłowio jest widowiskiem. Nie chcę odkrywać tego co nowe, lecz co zapomniane. Tak stare, że podziałów na gatunki sztuki nie da się tutaj odnieść.

Jestem nauczycielem Spełnika [...]. Spełnik to stan istnienia. Człowiek poznania [...] Człowiek poznania rozporządza czynieniem, [...] a nie myślami albo teoriami. Co czyni dla chętnika prawdziwy nauczyciel? Mówi: *zrób to*. Chętnik walczy by zrozumieć, by sprowadzić nieznane do znanego, uniknąć uczynienia. Przez sam fakt, że chce zrozumieć, opiera się. Zrozumie, ale dopiero wtedy, kiedy zrobi. Zrobi lub nie. Poznanie to sprawa czynienia.

Żywosłowio to czas wielkiej intensywności. Intensywności prowokowanej. Życie staje się wtedy rytmem. Spełnik umie wiązać impulsy ciała z pieśnią. (Strumień życia winien artykułować się w formy). Świadkowie wstępują wówczas w stan intensywności, gdyż — powiadają — czują jakąś obecność. A to dzięki Spełnikowi, który stał się mostem między świadkiem a owym czymś. W tym sensie Spełnik to *pontifex*: czyniący mosty.

JÓZEFA ZAJĄC-JAMRÓZ

W stronę antropologii słowa.

Mieczysław Kotlarczyk,
Kristin Linklater,
Zygmunt Molik

Jestem aktorką, moje zainteresowania szczególnie dotyczą teatru jednego aktora, a „bagaż techniczny” – warsztat – wpisuje się w mój zawód i staje się, jak pisał Eugenio Barba, „czymś osobistym” – osobistym doświadczeniem, które staram się przekazywać. Jestem także pedagogiem, uczę studentów wymowy scenicznej od dwudziestu lat i ta dziedzina mojej działalności skłania mnie do poszukiwania „powracających zasad” (termin Barby), do uczenia się „jak uczyć” i jak w praktyce wykorzystywać metody wypracowane przez innych. Eugenio Barba w swoim *Traktacie o Antropologii Teatru*¹ napisał: „jednym z najistotniejszych badań, łączących Antropologię Teatru z doświadczeniem zawodowym, jest poszukiwanie stałych biegunów ukrytych pod różnorodnością i płynnością stylów, tradycji, rodzajów i odmiennych praktyk. Nazywanie smaków, doświadczeń aktora, spostrzeżeń widza, nawet najsłabszych, zdaje się czystą abstrakcją. Jest to jednak przygotowanie do skoku – wyjścia

z sytuacji, w której jesteśmy pogrążeni i która nad nami panuje, i przejścia do prawdziwego doświadczenia, tzn. do czegoś, co jesteśmy w stanie zanalizować, świadomie rozwinąć i przekazać”².

Zestawienie w tytule mojego wystąpienia nazwisk trzech, wydawałoby się tak różnych, wybitnych indywidualności, artystów współczesnego teatru – Mieczysława Kotlarczyka, Kristin Linklater i Zygmunta Molika – wynika z przekonania, że mimo różnych zakresów poszukiwań łączy ich wspólne źródło. Każda z tych postaci w sposób znaczący wpłynęła na moje myślenie o szeroko pojętym kreatywnym warsztacie aktora, o „sztuce żywego słowa”, i na stałe związała się z moim osobistym doświadczeniem.

Metodę i Teatr Rapsodyczny poznałam poprzez aktorów i uczniów Mieczysława Kotlarczyka. Na początku była to pani Maria Świętoniowska, aktorka Teatru im. Słowackiego w Krakowie, na której zajęcia w kółku żywego słowa chodziłam w szkole podstawowej, potem prof. Danuta Michałowska, prof. Halina Kwiatkowska, prof. Tadeusz Malak,

¹ E. Barba, *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, przeł. Leszek Kolankiewicz i Dagmara Wiergowska-Janke, Wrocław 2007.

² Tamże, s. 103.

których poznałam w PWST; jeszcze w czasie studiów uczestniczyłam także w warsztatach Zygmunta Molika, który pomógł mi w uświadomieniu emisji dźwięku poprzez rezonatory ciała, co otworzyło mnie na nowe poszukiwania. W PWST, już jako wykładowca, wzięłam udział w warsztatach głosowych Thomasa Butsa z Niemiec – dyplomowanego nauczyciela metody Kristin Linklater, a w 2007 roku spotkałam się z prof. Linklater dzięki stypendium Fulbrighta. Otrzymałam możliwość obserwowania pracy Kristin Linklater ze studentami I i II roku na wydziale aktorskim Columbia University w Nowym Jorku, gdzie prowadzi zajęcia „głos i tekst”. Spotkanie z jej metodą pozwoliło mi na odkrycie głębszych związków pracy nad głosem, artykulacją i ekspresją emocji w słowie. Te doświadczenia inspirują mnie nadal w mojej pracy jako aktorki, nad własnymi spektaklami teatru jednego aktora czy też w projektach artystycznych, które realizuję, prowadząc Teatr Proscenium, a także w czasie zajęć ze studentami. Ucząc dykcji, staram się uczyć „kreatywnego warsztatu”, by przyszli aktorzy „uwierzyli słowu”, jak pisał Miron Białoszewski. Jestem przekonana, że poglądy, idee i kierunek podejmowanych przez tych twórców badań nad sztuką słowa w teatrze znajdują wspólną płaszczyznę u Mieczysława Kotlarczyka, Kristin Linklater i Zygmunta Molika; łączy je wielowymiarowa holistyczna koncepcja człowieka jako istoty fizycznej, psychologicznej i duchowej, jako przedmiotu i podmiotu poszukiwań ekspresji aktora w teatrze. Łączy ich także działalność pedagogiczna, dydaktyczna – to wybitni pedagodzy sceny. Spróbuję zanalizować wybrane elementy metod pracy nad słowem, które dla Kotlarczyka, Linklater i Molika jest immanentnie związane z człowiekiem-aktorem, konstytuuje go. Swoją analizę wybranych elementów metod opieram na opublikowanych

tekstach Mieczysława Kotlarczyka *Sztuka żywego słowa*, III cz. *Magia*, Kristin Linklater *Freeing the Shakespeare voice*, Giuliano Campo i Zygmunta Molika *Zygmunt Molik's Voice and Body Work*.

Leksykalna definicja słowa określa je jako znak językowy nazywający jednostkowy przedmiot materialny lub klasę jednorodnych przedmiotów materialnych, treści psychiczne, czynności, stany, cechy, wyrażający relacje między elementami rzeczywistości lub modyfikujący treść znaczeniową innych wyrazów³. Antropologiczne rozumienie słowa jest, jak pisze Grzegorz Godlewski⁴, bardzo szerokie, wielofunkcyjne, to nie tylko *logos* – święte słowo i nie tylko *verbum* – zbiór, leksykon; to słowo w relacji z wyzwaniem rzeczywistości, z człowiekiem, któremu to słowo pomaga wchodzić w relacje społeczne, dokonywać introspekcji czy nawet przekraczać samego siebie.

W koncepcjach Kotlarczyka, Linklater i Molika słowo nabiera szczególnej mocy oddziaływania na widza, uczestnika widowiska. U Kotlarczyka w postulowanej „logokracji” słowo jest praelementem, który ujawnia duchowość aktora. W metodzie „uwalniania naturalnego głosu” Linklater pojawia się jako ostatni element złożonego psychofizycznego procesu, który zachodzi w odblokowanym ze zbędnych napięć ciele, a w proponowanych przez nią sposobach pracy nad tekstem Szekspira staje się kluczem do odkrywania makrokosmicznego obrazu świata Szekspira poprzez mikrokosmos w ciele aktora. U Molika słowo jest niesione na fali wytworzonych w ciele wibracji płynących, jak mówi, „z głębi serca”, z całkowitego „zanurzenia” w innym

³ *Słownik języka polskiego PWN*, red. Szymczak, Warszawa 1995, s. 240–241.

⁴ G. Godlewski, Wstęp: *Słowo o antropologii słowa*, w: *Antropologia słowa*, s. 10.

życiu; temu procesowi służy wypracowany przez niego system nazwany „alfabetem ciała”. Czerpanie z tradycji oralnej i łączenie jej z fizycznością ciała, dźwięku, głosu, artykulacji w osobie aktora było wspólne dla Kotlarczyka, Linklater i Molika. Słowo oralne, jak pisze Walter Jackson Ong – amerykański jezuita, historyk religii, filozof – w pracy *Oralność i piśmienność*, nie istniało nigdy w kontekście jedynie werbalnym, jak to się dzieje ze słowem pisanym. Słowa mówione zawsze stanowią modyfikację całej sytuacji egzystencjalnej, w którą zawsze włączone jest ciało...⁵.

Współczesne kierunki poszukiwania nowych możliwości ekspresji słowa, działania słowem, powrót do rytuału, do pierwotnej oralności, magicznych i sakralnych funkcji słowa w teatrze Jerzego Grotowskiego, Eugenia Barby, Petera Brooka (a także Grzegorza Brała, Tomasza Rodowicza, Włodzimierza Staniewskiego) były i są próbami przywrócenia utraconej wartości słowa w świecie obrazu i mediów. Zarówno Kotlarczyk, jak Linklater i Molik szukali sposobów ujawnienia możliwości aktora – ujawniania jego wnętrza: Kotlarczyk przez poszukiwanie „tonu” wielkiej literatury, Linklater przez uwolnienie naturalnych możliwości głosu, sięganie do pierwotnej artykulacji. Molik natomiast traktował głos jako wehikuł do przenoszenia wewnętrznego życia. Słowo w rapsodycznej koncepcji teatru Kotlarczyka jest słowem uświęconym, biblijnym; to doskonałe objawienie Boga – *logos* – „święte słowo”, „słowo uduchowione”, „żywe słowo”, które służy wypowiedanej myśli.

W pierwszym okresie konspiracyjnej działalności przekaz ustny wielkiej literatury

polskiej – z ascetyczną prostotą, w mieszkaniach prywatnych – był dla Kotlarczyka obywatelskim obowiązkiem, misją w obronie języka polskiego. Dla niego kwestie artystyczne łączą się z etycznymi i z misyjnością sztuki słowa. Koncepcja słowa Kotlarczyka ukształtowała się pod wpływem romantyków – Adama Mickiewicza (zwłaszcza *Lekcji XVI*), Juliusza Słowackiego (*Król Duch*), Cypriana Norwida, Novalisa – a także studiów nad Kabałą, Steinerowską ezoteryką, analizą hinduskich ksiąg Wedy. Słowo wypowiedziane to nie tylko technika, artyzm, kultura, ale i magia, która działa dźwiękami nie tylko na sferę zmysłową odbiorcy, wywołując obrazy, pobudzając do refleksji, ucząc, ale także pełni funkcje impresywne, może działać, aktywizować wolę, mobilizować do działania. „Działanie niezwykle” słowa wkracza w „psychiczną i metapsychiczną strukturę człowieka”⁶. Kotlarczyk nawiązuje do archetypu lirnika słowiańskiego; to słowo wokalizowane ma przekonywać, nawracać, wychowywać, apostołować artyzm wykonania, jest najdoskonalszym narzędziem, które może wywołać wizje i obrazy u słuchaczy, może na nich działać, jest „reduktą słowa”, fundamentem teatru Wnętrza. Aktor swoją osobowością, analizą literacką ma ujawnić to Wnętrze wielkiej literatury, oddać „ducha” języka. Za najważniejszą funkcję Kotlarczyk uważał „moc słowa”, jego siłę działania na widzów, która manifestuje się w głosie aktora, w dźwięku wydobywanym z wnętrza⁷.

⁶ *Sztuka żywego słowa. Magia*, s. 272.

⁷ Podobnie ujął to Walter J. Ong w przywołanej już wcześniej koncepcji słowa oralnego, w której: „Dźwięki odnotowują strukturę wewnętrzną z uwzględnieniem tego, co ją tworzy. A ludzki głos pochodzi nade wszystko z wnętrza organizmu ludzkiego [...]. Kiedy słucham, otrzymuję sygnały dźwiękowe jednocześnie ze wszystkich kierunków naraz: jestem w centrum swego słyszalnego

⁵ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wst. J. Japola, Lublin 1992, s. 99–100.

Dźwięku, „tonu”, którym można działać na widzów, poszukiwał Kotlarczyk, postulując „kult słowa”. Słowo poprzez wypracowanie odpowiedniego tonu jest w stanie dotknąć wymiaru duchowego *sacrum*, ma moc stwarzania, jest funkcją „pierwiastka metaorganicznego, metapsychicznego”. Praca nad słowem artystycznym wymaga nie tylko pracy nad tempem, rytmem, dynamiką, intonacją, barwą, modulacją, frazowaniem, operowaniem pauzą artystyczną. By osiągnąć „moc słowa działającego”, trzeba przejść trzy etapy wtajemniczenia: oczyszczenie, inicjację i połączenie z Absolutem. Kotlarczyk tony podzielił na fizyczne (tony ciała), które wyrażają się przez kategorię wysokości, tony psychiczne, które przejawiają się w barwie dźwięku (intelektualne, emocjonalne, uczuciowo-nastrojowe), w których ujawnia się osobowość artysty, i tony metapsychiczne (duchowe) wyrażające ducha większej społeczności, ducha narodu. Głos aktora był dla Kotlarczyka częścią muzyki kosmosu; polecał on adeptom słuchanie muzyki dodekafonicznej, by uwrażliwić się na różne dźwięki, a chóralną recytację uznawał za najlepszą metodę kształcenia wymowy.

Dla Kristin Linklater w pracy nad głosem i tekstem słuch jest najważniejszym zmysłem związanym z mówieniem, ze słowem, ale upatruje w nim pułapkę, którą są nasze nawykowe zachowania, bo usłyszenie niekoniecznie znaczy zrozumienie słowa. Słowa wypowiedane stają się symbolami, a nie konkretyzując się w osobistym doświadczeniu. Poczucie słowa przez obraz, smak może przełamać schematy myślowe. Powrót do etapów kształtowania się mowy w wieku dziecięcym jest

świata, który mnie spowija, stwarzając dla mnie kapitalne poczucie doznawania oraz istnienia [...]. W słuchaniu w dźwięku można się zanurzyć. Nie ma możliwości, by podobnie zanurzyć się w widzeniu”. Op. cit., s. 100.

w jej metodzie pracy nad głosem sposobem odzyskania łączności impulsów myślowych z ciałem, by uwolnić „naturalny głos” i dziecięcą spontaniczność w relacji ze światem. To dziecięce smakowanie nieartykułowanych dźwięków sylab, słów, fraz jest źródłem kreatywności aktora.

W przewodniku *Freeing the Shakespeare's voice. The actor's guide to talking the text* (1992) Linklater przedstawia etapy pracy nad tekstem Szekspira, posługując się fragmentami sonetów, tekstów chóralnych ze sztuk Szekspira, monologów i scen. Zaczyna pracę od kwestii języka – najpierw samogłosek i spółgłosek, potem przechodzi do słowa. Tekst zapisany na papierze, słowa drukowane trafiają przez oko do naszego przedniego płata mózgu i to powoduje uruchomienie „myślenia”, którego efektem jest głośnie mówienie – linearne mówienie słowa drukowanego, a nie wypowiedanie słów. Linklater przedstawia taki schemat:

Printed word → eye → frontal lobe → thinking about → spoken about.

Słowo drukowane → oko → przedni płat mózgu → myślenie → tekst wypowiedany.

Proponuje zmianę tego linearnego podejścia do tekstu przez następujący układ:

Printed word → eye → image → breath → feeling → experience/memory/emotion → sound → spoken word.

Słowo drukowane → oko → obraz → oddech → uczucie → doświadczenie/pamięć/ emocje → dźwięk → słowo.

Taki przebieg ujawni wewnętrzny stan mówiącego, pozwoli zidentyfikować się z tekstem. W taki też sposób słowo pisane ma pobudzić osobiste doznania i „zakorzenić” tekst w ciele, „stać się ciałem”, „ciałem aktora”, a nie tylko ogólnym symbolem. Jej metoda jest propozycją podróży w słowa bez wiedzy, dokąd to nas zawiedzie, szukaniem kontrastujących znaczeń słów, odkrywaniem

impulsów w ciele kojarzonych ze słowem. Dużą wagę przywiązuje Linklater w swojej pracy do tak zwanych małych-wielkich słów, czyli przyimków, zaimków, określników: od, niż, ten, poza, w, mój, kiedy, jeszcze, bez, jakkolwiek itp. Poleca: „Speak the word out through your whole body” (mów całym ciałem). Jej ćwiczenia to poddanie się impulsom płynącym z ciała, które są pierwotniejszą ekspresją od dźwięku. Jak pisał przywoływany już przeze mnie Walter J. Ong: „Ruchy ciała towarzyszące wokalizacji nie są w komunikacji oralnej przypadkiem lub wymysłem, są naturalne, a nawet – nieuchronne”⁸.

Zapisywanie i opowiadanie w czasie zajęć o odczuciach towarzyszących ćwiczeniom to metoda poszerzania samoświadomości studentów. Kolejnym etapem pracy nad tekstem jest różnicowanie brzmieniowe słów we frazie przy zachowaniu płynności. Następny etap pracy opisuje rozdział *Organically, Cosmically and Etymologically Speaking*, w którym przedmiotem ćwiczeń staje się kosmogonia Szekspira i praca z obrazem oraz dźwiękowymi wyobrażeniami przekazywanymi z ruchem ciała w improwizacjach na temat:

świata roślin – od ziarna do dębu,
minerałów – od ziarenka piasku do złota,
owadów – od muchy do modliszki,
płazów – od robaka do boa,
świata zwierząt – od ryjówki do lwa,
wodnego świata – od małży do wieloryba,
świata ptaków – od strzyżyka do orla,
świata człowieka – od żebraka do króla,
świata magicznego – od chochlika do złego ducha,

świata aniołów – od cherubina do Boga.

W dalszym etapie pracy nad tekstem Szekspira Linklater zajmuje się formą wiersza i prozy, figurami języka, intonacją, wersyfikacją, stopami rytmicznymi tekstu, rymem.

Wszystkie te ćwiczenia mają przygotować ciało aktora na wypełnienie się tekstem. W swojej metodzie pracy nad głosem i tekstem nawiązuje do odkryć współczesnej psychologii⁹ i neurologii. Uświadamia istnienie słów tabu i przekonuje, że wszystkie emocje, których aktor doświadcza, są istotne dla twórczości. Spotkanie z tekstem Szekspira pomaga wypowiedzieć własne, bolesne, negatywne emocje czy ujawnić sfery tabu w aktorze. Swoją trening głosu rozpoczyna od ćwiczeń z wykorzystaniem pozycji jogi i uwalnianiem napięć mięśniowych w ciele, które blokują przepływ impulsów z mózgu do ciała, by ciało stało się „instrumentem ludzkim”, ujawniającym energię tekstu. Ćwiczenia Linklater zawsze łączone są z obrazem, z wizualizacją, co ma umożliwić samoświadomość i zgłębianie nieświadomych warstw psychiki aktora.

W treningu głosu i ciała Zygmunta Molika celem jest uwolnienie kreacyjnej energii oraz poszukiwanie jedności i łączności ciała z głosem, które są podstawą aktorskiego procesu. Molik przeszedł trening „samopenetracji” Grotowskiego, współtworzył ten teatr przez dwadzieścia pięć lat – od *Akropolis*, przez etap parateatru i swojego „Acting-project” w 1976 r., do własnych warsztatów. Jego metoda wywodzi się z treningu Grotowskiego, choć – jak sam Molik mówi – wypracował ją przez lata własnej praktyki i doświadczeń.

Do książki dołączona jest płyta zawierająca filmową ilustrację, na której aktor Jorge Parente, którego Molik uznaje za spadkobiercę metody, prezentuje ćwiczenia – „alfabet ciała”, czyli dwadzieścia cztery pozycje ciała,

⁹ O nowym podejściu do kwestii emocji związanych z funkcjonowaniem mózgu pisał Antonio Damasio w książce *Błąd Kartezjusza* (tłum. M. Karpiński, Poznań 2011); Linklater powołuje się na niego w swojej praktyce pracy z głosem.

⁸ W. Ong, op. cit., s. 105.

które mają stać się materiałem do indywidualnej eksploracji i improwizacji. Poleca aktorowi przyswojenie go sobie i łączenie poszczególnych elementów w dowolne kombinacje w codziennej pracy nad warsztatem. Wychodząc od plastyki ciała, „toku” z pantomimy, łącząc wolny ruch od podstawy kręgosłupa, przez dolną części ciała, korpus, ramiona, klatkę piersiową, śpiewając cokolwiek, aktor uczy się odczuwania wibracji w ciele i w zależności od miejsca (duża sala czy mały pokój) szuka rezonansu swojego głosu w przestrzeni. Molik zaznacza w wywiadzie: „Nie jestem nauczycielem, jestem przewodnikiem i próbuję prowadzić kogoś, pokazać ścieżkę. To wszystko, a on próbuje podążać za mną i odpowiadać, i wtedy następuje transmisja”¹⁰. Pozycje, czyli „literę” tego alfabetu to:

1. Pulling the body – rozciąganie ciała.
2. Lifting up – unoszenie.
3. Pushing forward and aside – naciskanie z przodu i na strony.
4. Rotation of the shoulders – obroty ramion.
5. From the nape backward, the chin straight and backward, and the relax – ruchy szyi, ruchy brody w przód i w tył i relaks.
6. Head play – praca z głową.
7. Rotation of the head – skręty głowy.
8. Open the arms to the sky, everything is open, go down, read the hands and touch the ground, and sharp reaction (recognising something in the ground – a partner – which can be anything) – otwieranie ramion w górę, wszystko otwarte, zejść w dół, dotknij ziemi z ostrą reakcją (rozpoznając coś na ziemi – partnera lub cokolwiek).
9. Touching the sky – dotykanie nieba.

10. The arms are heavy and pulling down, and then very energetically up but not completely, but slightly bound together with the ribs – ciężkie ramiona opadają w dół, szybkim ruchem podnoszą się w górę, delikatnie usztywnione razem z klatką piersiową.
11. Pulling the bell – pociąganie za sznur dzwonu.
12. The butterfly seeking a place to sit for a while – motyl, szukający miejsca na przycupnięcie na chwilę.
13. Flying air – latanie w powietrzu.
14. Cobra seeking something to eat – kobra szukająca czegoś do jedzenia.
15. Lifting up the hips and staying on one shoulder and shooting with an arm – podnoszenie bioder w pozycji na jednym ramieniu i strzelanie ramieniem w górę.
16. Game with the feet – zabawa stopami.
17. The grass reacting to the wind – trawa odpowiadająca na wiatr.
18. To see behind – spoglądanie w tył.
19. Walking on the spot – chodzenie z nogi na nogę.
20. Walk by the water opening with hips – spacer w wodzie z poruszaniem biodrami.
21. Running on the spot – bieg z nogi na nogę.
22. Trying to touch the wall with the hips, with the arms straight and never touching it – próba dotknięcia ściany biodrami z wyprostowanymi ramionami, bez dotykania.
23. Stretching the body during the walk – rozciąganie ciała w chodzeniu.
24. Playing with the kite – zabawa z latawcem.

Te pozycje w improwizowanym działaniu z dźwiękiem dostarczają impulsów do mózgu, wywołujących osobiste skojarzenia,

¹⁰ Z. Molik, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work*.

pozwalają odkryć punkt, w którym dotyka się niemożliwego. Konieczne jest całkowite zaangażowanie w działanie, które „kreuje życie”: „z tym życiem podajesz tekst, zamiast go «mówić»” – objaśnia ten proces Molik. Każda z „liter alfabetu ciała” otwiera głos, pozwala połączyć impulsy z mózgu z ciałem, które należy przygotować do tego rodzaju ćwiczeń, bo nie chodzi o wokalne ćwiczenia z „gimnastyką”. Dlatego plastyka, pantomima była punktem wyjścia dla tego treningu. Głos aktora jest dla Molika „wehikułem” – narzędziem ekspresji „duszy”.

Tak jak Kristin Linklater, swoimi ćwiczeniami Molik chce zabrać w „podróż w nieznanne”, w proces przebudowy, przemiany, który jest ważniejszy od konkretnego rezultatu. W swoich warsztatach z profesjonalistami i amatorami nie stosuje rozróżnienia, zaczyna je, jak mówi, od „etapu oczyszczenia”, podobnie jak to proponował aktorom Kotlarczyk, a potem zajmuje się konkretnymi problemami swoich uczestników.

Ta analiza wybranych elementów koncepcji pracy nad ekspresją słowa pozwala według mnie wydobyć wspólne elementy metod Kotlarczyka, Linklater i Molika. Wszyscy oni byli „kowalami słowa”¹¹. Wszyscy swoje doświadczenia w pracy nad słowem rozpoznały od praktyki w teatrze, od prób poszukiwania nowych możliwości ekspresji słowa; Kotlarczyk w spektaklach konspiracyjnego teatru, Linklater – współpracując z Peterem Brookiem, Josephem Chaikinem, Andre Gregorym, w swoich spektaklach i w wielolet-

niej praktyce uczenia studentów aktorstwa oraz poprzez własne warsztaty „uwalniania naturalnego głosu”, Molik – współtworząc Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego, tworząc „poezję w przestrzeni” – jak nazywa Barba teatr Grotowskiego¹².

Pozornie różne konwencje i style, które prezentowali, łączą się ze sobą. Przystudiowanie różnych tradycji może stać się przewodnikiem po meandrach warsztatu i zawodu aktora. Jak pisze Barba: „Teatr pozwala mi nie należeć do żadnego miejsca, nie być przywiązany do jakiegoś jednego widzenia rzeczy, pozwala mi pozostać w przejściu”¹³. Podobnie odbieram dziedzictwo i doświadczenia tych artystów. Ich własna droga artystycznego rozwoju to proces nieustannych poszukiwań, w których człowiek jest podmiotem i przedmiotem badań, w drodze ku doskonaleniu siebie i przekraczaniu schematów i nawyków, na drodze włączania sfery duchowej czy – jeśli można tak powiedzieć – nieświadomej i magicznej w proces twórczy. Jest to poszukiwanie kondycji aktora i człowieka, poszukiwanie teatru na granicy rytuału (por. Grotowskiego *Teatr a rytuał*), gdzie sfera duchowości i cielesności przenikają się i dopełniają.

Idee Mieczysława Kotlarczyka, Kristin Linklater, Zygmunta Molika są dla mnie ogromnie cenne i stanowią wyzwanie do podążania ścieżkami, które wytyczyli. Wciąż staram się je zgłębiać – nie tylko teoretycznie, ale przede wszystkim praktycznie, gdy sprawdzam ich skuteczność na sobie, a także w szeroko rozumianej pracy dydaktycznej, gdyż wzajemnie się dopełniają.

¹¹ Określenie Antonina Artauda przytoczone przez Eugenia Barbę w *Canoe z papieru*: „język stworzony dla zmysłów musi wprawdzie zadowolić zmysły. Później zaś będzie swobodnie rozwijał swe intelektualne możliwości i skutki – we wszystkich kierunkach i na wszelkich planach. Pozwoli to zastąpić poezję języka – poezją w przestrzeni” (s. 234).

¹² E. Barba, op. cit., s. 234.

¹³ E. Barba, op. cit., s. 22.

Bibliografia

Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2004.

E. Barba, *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, przeł. Leszek Kolankiewicz i Dagmara Wiergowska-Janke, Wrocław 2007.

G. Campo, Z. Molik, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work. The Legacy of Jerzy Grotowski*, London 2010.

J. Ciechowicz, *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym 1941–1967*, Gdańsk 1992.

J. Ciechowicz, *Myslenie teatrem*, Gdańsk 2000.

K. Flader, *Promieniowanie rapsodyzmu. W kręgu myśli i praktyki teatralnej Mieczysława Kotlarczyka*, Warszawa 2008.

M. Kotlarczyk, *Podstawy sztuki żywego słowa (Instrument – dykcja – ekspresja)*, Warszawa 1965.

M. Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa (Dykcja. Ekspresja. Magia)*, Rzym 1975.

M. Kotlarczyk, *Reduta słowa. Kulisy dwu likwidacji Teatru Rapsodycznego w Krakowie*, Londyn 1980.

M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, wybór T. Malak, J. Popiel, Kraków 2001.

K. Linklater, *Freeing Shakespeare's Voice. The Actor's Guide to Talking the Text*, New York 1992.

K. Linklater, *Freeing the Natural Voice. Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*, Hollywood 2006.

M. Mikuta, *Kultura żywego słowa*, Warszawa 1963.

Myśl teatralna w Polsce w XX wieku, red. J. Degler, Wrocław 1999.

W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wst. J. Japola, Lublin 1992.

J. Popiel, *Los artyści w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941–1967*, Kraków 2006.

...trzeba dać świadectwo. 50-lecie powstania Teatru Rapsodycznego, Kraków 1991.



Jak swobodnie operować głosem.

Voice and Body Zygmunta Molika – bez tajemnic

EWA OLESZKO-MOLIK

W Opolu, w Rynku, z wiosną 1958 roku, działać zaczął (pod egidą Domu Związków Twórczych) offowy teatrzyk. Prowadziło go małżeństwo – Stanisława i Eugeniusz Ławscy. Z powodu niemałych finansowych kłopotów przetrwał ledwie rok.

Nazywał się Teatr 13 Rzędów, bo stu szesnastu widzów mieściło trzynaście rzędów. Wraz z zapleczem ledwie osiemdziesięcioczęteropółmetrowe „królestwo”. Widownia – siedemdziesięciometrowa – z płytką scenką. W listopadzie dwudziestopięcioletni (wówczas) Grotowski wyreżyserował tam adaptację autorską *Rodziny Pechowców* Jerzego Krzysztonia, pod tytułem (nomen, omen) – *Pechowcy*.

Był zatem Jerzy Grotowski, w 1959 dwudziestosześcioletni, dość świeży absolwent szkoły teatralnej w Krakowie. Niekochany przez krytyków. Z rodziny o wielonarodowych korzeniach, często zmieniającej miejsce zamieszkania. Dzieciństwo spędził pod Rzeszowem, wychowując się właściwie bez ojca, którego wchłonęły wiry wojenne i powojenne. Otyły, z przykrymi schorzeniami, ubrany jak urzędnik gminy. Desperacko szukał nowej drogi dla socjalistycznego, i nie tylko, teatru.

Z akcentem na „szukał”. Wyreżyserował już sześć przedstawień. W tym w Starym Teatrze *Krzesła* Ionesco i *Wujaszka Wanię* Czechowa. Dostało mu się za to od Flaszena, który Grotowskiego krytykował z pasją. Nie znali się jeszcze wówczas osobiście i trzeba było czasu, by stali się połówkami jabłka.

Był więc i Ludwik Flaszen, dwudziestodwujęcioletni, po polonistycie na UJ. Hołubiony i nagradzany. Od osiemnastego (!) roku życia zjadliwy krytyk literacki i społeczny w „Przekroju”. Po przejściach. Krakus z urodzenia, dzieciństwo spędził w Czechowicach-Dziedzicach. W 1939 roku wrócili z rodziną do Krakowa, by po roku przenieść się do Lwowa. Stąd wywieziono ich do Republiki Maryjskiej. Do Polski wrócili w 1946 roku. Mógł wówczas skończyć gimnazjum i zaraz po nim podjąć studia. Pisał we wspomnianym „Przekroju”, „Życiu Literackim”, „Nowej Kulturze”, „Przeglądzie Literackim” i „Współczesności”. Zwano go „Robespierre’em”, ze względu na zajadłość i pryncypialność sądów. Ot, przypadłości młodości, jak sądzę – mieszanek krytycyzmu z negacją rzeczywistości, połączona z przekonaniem o dojrzałej wiedzy. Zdążył być już, od 1953

roku, kierownikiem literackim w Teatrze im. Słowackiego. O reżyserze Grotowskim pisał dotąd, jak wspominałam, nieprzychylnie. I to jemu właśnie kierownictwo Teatru 13 Rzędów powierzyć postanowiły władze sennego Opolą.

Nie będąc praktykiem, zachował (godny uznania) rozsądek, jedynie funkcję kierownika literackiego zostawiając sobie. Pozostałe pozycje – wielkodusznie (?) przekazał Jerzemu Grotowskiemu. „Pan będzie dyrektorem i reżyserem, a ja będę pana głównym współpracownikiem” – powiedział do Grotowskiego.

I tak oto dwóch przedziwnie skołiganych ludzi kompletować zaczęło nowy, ambitny zespół teatralny. Nigdy nie dopytałam dokładnie, czy i ilu aktorom zaproponowano angaż. Nie trafiłam też na materiały opisujące te prapoczątki. Pamiętam jedynie rozmowę z Ludwikiem, gdzieś w początkach nowego stulecia. Spacerowaliśmy po nocnym Paryżu – ja, Zygmunt i Ludwik. Po bulwarze St. Germain. Pytałam Ludwika o ówczesnych aktorów, ich talenty, charyzmę. Wspominałam o trafności wyboru. Żachnął się ze śmiechem: wybraliśmy najgorszych, ci chcieli podjąć współpracę.

To „ci najgorsi” utworzyli podwaliny Laboratorium, wyobraźcie sobie Państwo! Gdy wróciłam do rozmowy po czasie, wydał się zdziwiony: „Ja tak powiedziałem, naprawdę?”.

Aktorami 13 Rzędów w 1959 roku zostali: jedyny członek poprzedniego zespołu Adam Kurczyna, Tadeusz Bartkowiak, Barbara Kurzejowska-Barska, Rena Mirecka, Antoni Jahołkowski, Zygmunt Molik i Stanisław Szreniawski. Powstał zatem „opolski teatr pochodzenia krakowskiego” – jak skwitował Grotowski.

Zygmunt Molik, dwudziestodwuletni i najstarszy, był już absolwentem Wydziału Estradowego PWST w Warszawie.

Poprzednio zdążył próbować (dwukrotnie) na wydziale prawa w UJ i na AWF w Warszawie. Był też „po wojsku”. Wojsko okazało się pomocne w jego przyszłej pracy. Służbę bowiem odbył głównie pod skrzydłami Leopolda Kozłowskiego w wojskowym zespole pieśni i tańca, pełniąc honory recytatora i konferansjera. Ponadto miał sposobność obserwowania pracy solistów i chórzystów; choć do chóru (mimo propozycji) przystać nie chciał. Ceniąc *dolce far niente*, zmuszony do przesłuchania, fałszował przekonująco. Znakomitą szkołą była też półtoraroczna praca w agencji artystycznej ARTOS wraz nieszczęsnymi artystami werbującymi rodaków do pracy – w Nowej Hucie choćby. Mógł nabrać wówczas scenicznej swady, zarabiając przy okazji niezłe pieniądze. Dopiero po tylu doświadczeniach został studentem PWST w Warszawie (gdzie studiował w latach 1953–57). Był jednym z najlepszych, wspomagany stypendiami dziekańskimi i rektorskimi. Miał szczęście do profesorów. Uczyli go: Leon Schiller (piosenki scenicznej), Ludwik Sempoliński, niebywały pasjonat muzyki klasycznej Karol Stromenger (umuzycznienia), Piotr Michałowski (głosu), Leon Bukowiecki (solfeżu i chóru). Kolejne całkiem solidne podstawy do późniejszych zadań.

W dodatku uwielbiał operę, słuchał nagrań scenicznych tuzów, uczęszczał na spektakle. Dysponował pięknym, ciepłym, głębokim bas-barytonem. Zanim trafił do 13 Rzędów, pracował w 7.15 w Łodzi i w Teatrze Ziemi Opolskiej. Wiele lat użyczał głosu w radiu.

A co z aktorami, którzy w późniejszym czasie stali się filarami Laboratorium i obrośli legendą?

Ryszard Cieślak – w teatrze od 1961 roku (miał dwadzieścia cztery lata). Zaczynał na politechnikach w Łodzi i Krakowie. Aktorstwo studiował od 1957 roku – w PWST, Wydział Lalkarski w Krakowie. Długi czas

zamiast głosu wydobywał z siebie coś na kształt głuchego charkotu.

Rena Mirecka (dwadzieścia pięć lat) – z rodziny emigrantów z Francji, po liceum administracyjno-handlowym i próbach na Wydziale Handlowym Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Krakowie. W 1957 roku uzyskała dyplom krakowskiej PWST. Przyszła z zespołu Wojskowego Przedsiębiorstwa Imprez Teatralnych i Widowiskowych w Krakowie. Szukająca celu.

Stanisław Ścierański (dwudziestopięcioletni), w 13 Rzędach od 1964 roku. Po liceum w Bieruniu Starym. Kolejno: gajowy, pracownik Zw. Pow. ZMW i Studenckiego Teatru Politycznego w Krakowie. Przyjęty na stanowisko inspicjenta i maszynisty, zastąpił Gastona Kuliga. Ale już przy *Apocalypsis* – asystent reżysera. Od 1970 roku aktor eksternistyczny (z możliwością korzystania z tego zaszczytu wyłącznie w Laboratorium).

Antoni Jahołkowski (dwudziestoośmioletni) – aktor estradowy w Teatrze Rozmaitości w Krakowie. Dyplom eksternistyczny w 1963 roku.

Zbigniew Cynkutis (dwudziestotrzyletni) – w 13 Rzędach od 1961 roku. Po łódzkiej Filmówce. Grywał w filmach, Teatrze Powszechnym w Łodzi, Teatrze Ziemi Opolskiej. Z warunkami amanta.

Andrzej Bielski (dwudziestosześcioletni) – w 13 Rzędach od 1960 roku. Przyszedł z Teatru Domu Wojska Polskiego. Dyplom eksternistyczny w 1964 roku. Po kłótni z Grotowskim odszedł w 1965 roku.

W teatrze znaleźć się starali i wytrwali czas jakiś: Andrzej Kopczewski (kilka miesięcy w sezonie 61/62), Maciej Prus (62/63), Ewa Lubowiecka (60-62), Mieczysław Janowski (64-69).

Dlaczego o tym mówię, po co ten przydługi wstęp? Dlaczego wypominałam wiek wszystkim, łącznie z Flaszenem i Grotowskim? Dla-

czego uwypukliłam błędzenie i niedostatki? Czy po to, by prześmiewać się z dzisiejszych legend? Nie.

Przypuszczam mianowicie, że wielu zgromadzonych podświadomie sądzi, że twórcy Laboratorium urodzili się g o t o w i. Od razu byli starzy, mądrzy, dysponowali nadludzkimi zdolnościami fizycznymi i aktorskimi. Jedynym ich życiowym celem – od dziecka pewnie – było poświęcenie się „zakonowi”. Bo tak przecież postrzegano aktorów pracujących z Grottem. Mawiano: klasztor, czy wręcz obóz karny. Po moim wstępie wyraźnie widać, że nic bardziej mylnego.

Byli to młodzi ludzie z krwi i kości – szukający, jak i dziś szukamy, własnej drogi. Nieróżniący się szczególnie od innych, choć pewnie bardziej wytrwali i zdeterminowani niż wielu rówieśników. No i na pewno nie ponuracy czy „nawiedzeni”. Większość założyła rodzinę, dochowała się dzieci – miała własne, pozazawodowe życie. Bywało znojne, bywało zwyczajne. A jeśli na harówkę nikt z tych, którzy dwadzieścia pięć lat przy Grotowskim trwali, się nie uskarżał, to po prostu dlatego, że stali się ludźmi, którzy odkrywając życiowy cel, realizowali go z pasją, oddaniem i świadomością. Choć wątpliwości czy nie-moc twórczą miewali. Jak każdy.

Zygmunt Molik aktorskiej kariery nie planował. Prawdę powiedziawszy, nie wiedział, kim chce być „gdy dorośnie”. Gdy dyplom miał już w kieszeni, też nie czuł się szczególnie predestynowany do zawodu. Czekał i wiedział, że czeka. Czekał na ideę, która w wyuczonym zawodzie go porwie. Znalazł – i dał się porwać.

Życie aktorów 13 Rzędów bywało skrajnie trudne. Ciężka wielogodzinna praca, wynajęte mikroskopijne, prymitywne klitki do mieszkania, także pensje. Niezrozumienie środowiska i publiczności, nieufność władz. I nie do końca świadomy, co i jak osiągnąć,

młody jak oni reżyser. Brak doświadczenia i niesprecyzowanego przecież jeszcze wówczas celu – pokrywał nierzadko krzykami, zakazami, dyscypliną. Wielu nie wytrzymało. Tadeusz Bartkowiak i Stanisław Szreniawski odeszli już po roku.

Maja Komorowska, podjąwszy pracę w 1961 roku (w wieku dwudziestu czterech lat), po niespełna roku została mamą. Powróciła w sezonie 64/65, by w 1968 roku opuścić teatr. Dziś wiemy jednak, że czekała ją inna, równie piękna droga.

Zygmuntowi Molikowi też zdarzył się bunt i ucieczka. W 1965 opuścił Laboratorium – i na półtora roku wrócił do rodzinnego Krakowa. Zatrudnił się w quasi-operetkowym repertuarze Teatru Rozmaitości – by tańczyć, stepować i śpiewać. Bawił się przy tym wspaniale, odpoczywając po sześcioletniej (przerastającej go wówczas) eksploatacji. Lecz wrócił; uciekając (prawdę mówiąc) z Krakowa w trakcie sezonu. Ublagano go bowiem, by przed planowanym tournée zagranicznym wspomógł spektakle *Akropolis*. Jego rolom (Jakuba i Harfiarza) nikt z zespołu sprostać nie był w stanie. A robił już wówczas z głosem i ciałem rzeczy, które pojąć trudno. Robił to z pewnością człowieka, który absolutnie panuje nad warsztatem, bo obrany cel potraktował odpowiedzialnie.

Więc skąd jemu i pozostałym t o „się wzięło”, skoro byli tak zwyczajni?

W 1962 roku, widząc konieczność niestandardowego szkolenia warsztatu, aktorom Laboratorium za szkolenie umiejętności przydzielono odpowiedzialność – wedle predyspozycji. Rena Mirecka zajęła się plastyką gestu i ruchu, Ryszard Cieślak ćwiczeniami z akrobatyki i władania ciałem, Zbigniew Cynkutus – zadaniami aktorskimi, a Antoni Jahołkowski odpowiadał za śpiew i muzykę.

Zygmuntowi Molikowi powierzono impostację głosu – ćwiczenie partii oddecho-

wo-wokalnych. Mając (jak wspomniałam) wstępne rozeznanie w dziedzinie operowania głosem, szukał sposobu – sam i przy współudziale reżysera – by głos swobodnie wydobywał się z ciała. Jak napisał później w ulotce reklamującej *Voice and Body*.

Wcześniej wypróbowano już różne techniki artykulacji, choćby zapożyczone z chińskiego teatru (rezonatory czaszkowe). Nie działało to w europejskim kręgu kulturowym. Krok po kroku, po tysiącu repetycji, powstała metoda zwana familiarnie „alfabetem Molika”. Opiera się ona na przekonaniu, że prawidłowe używanie głosu nie istnieje bez świadomości ciała i określenia możliwości psychicznych. Powstało około trzydziestu ćwiczeń, które – po koniecznym rozpoznaniu własnych, indywidualnych ograniczeń – pomagały znieść blokady. Pomoc w zrozumieniu i znalezieniu własnego „życia” niósł Molik. Niezwykle uważny, spostrzegawczy, mający umiejętność „pamięci ciała ćwiczących” i ostro postrzegający szczegóły.

Miał też niezbędną zdolność zatrzymania odkrytych, pomocnych elementów konkretnego ćwiczenia czy zestawu ćwiczeń. Mówił: „wróć do tego”, gdy zainteresowany nie miał pojęcia, że właśnie znalazł sposób. Mówił i prezentował: wczoraj twoja lewa ręka była w takiej pozycji, kolana rozstawione, głowa odchylona w ten sposób. Pamiętał, widział i słyszał poczynania uczestników, bez względu na to, ilu ich było.

Dlaczego o tym mówię? Ponieważ samo opanowanie ćwiczeń, nawet w doskonałym stopniu, prawie niczemu nie służy – jeśli ma się na celu usunięcie problemów z głosem. Rozwinie się niechybnie, ale jedynie – sprawność ciała. Aby ćwiczenia nie stały się jedynie daremną harówką, ćwiczący musi zauważać swój oddech, słyszeć swój głos, czuć swoje ciało. Obserwować, które z ćwiczeń (czy ich ciąg) ma wpływ na nową jakość głosu. I co

ważne – musi uzyskać świadomość własnej konstrukcji psychicznej, rozpoznać blokady. Trzeba koniecznie nauczyć się wylapywać elementy ćwiczeń dających szansę na rozwój własnych, indywidualnych predyspozycji głosowych. Uchwycić akcje zmuszające ciało do nowej energii wokalne i werbalnej. Czyli znaleźć swoje własne „życie”.

Nawet tylko obserwowanie pracy Zygmunta było ważną lekcją. Bo nie było w niej drylu ani przymusu. Była uwaga i chęć pomocy. Nie interweniował bezpośrednio, widząc stojących czy leżących, bojkotujących wysiłek. Czekał, oferując akceptację i zrozumienie. Zrozumienie niemożności czy niechęci. Dawał też z siebie więcej, niżby musiał. Nie szczędząc sił fizycznych i psychicznych. Choć w młodości (bywało) huknął na ćwiczącego, gdy mimo tłumaczeń nie potrafił on wrócić do właściwego dla siebie ćwiczenia. Potrafił też poganiać niecierpliwie: „nie przerywaj, idź dalej, dalej”, lub: „co to jest, to jest nic, trzymaj głos cały czas, gdzie twoja głowa, twój głos ma tańczyć”. A mówił: „wróć”, bo chyba jest jasne, że niczego powtórzyć się nie da.

Z wiekiem Molik zlągodniał i zrobił się... większym niż dotychczas milczkiem. Uwagi poprzedzał głębokim namysłem, był ciepły, serdeczny wręcz, wyciszony. Chwalił – choć dodawał nieraz „ale...”. To „ale” spokojnie tłumaczył. Co nie znaczy, że nie był stanowczy. Oczekiwane efekty, jeśli wymagały przymuszenia nawet, osiągał niezauważalnie. Podkpiwał życzliwie, nie zawstydział.

Mimo lat praktyki i namacalnych efektów, pytany przez postronnych o warsztat czy sposoby na odblokowanie głosu, odpowiadał: „ja tam się na tym nie znam”. I nie była to kokieteria czy chęć zbycia rozmówcy. Pewnie do końca życia nie był pewien, czy to, co robi, zadziała indywidualnie. A bardzo, bardzo zawsze leżał mu na sercu sukces każdego. Każdy mógł więc liczyć na absolutnie

indywidualne traktowanie. I pewnie wszyscy to czuli, bo otwierali się jak nigdy wcześniej, czując, że każdy przypadek rozważał, każdy warsztat był dla niego inny – mimo że pozornie nic się nie zmieniało.

Przez długie lata trening trwać musiał choć cztery, choć dwa tygodnie; uważał że szybciej niczego osiągnąć się nie da. Długie przemyślenia, a i rozmowy ze mną, pozwoliły mu opracować najpierw dziesięciodniowe, później siedmiodniowe staże, na koniec pięciodniowe, a zdarzały się i czterodniowe. Przynosiły one równie dobre efekty. Nawet siedemdziesięciokilkuletni mistrz, i to nawet tuż po wyjściu ze szpitala, pracował z równie spektakularnym skutkiem.

W październiku 1999 roku zachorował na szczególnie zjadliwy rodzaj sepsy. Choć, wbrew ponurym prognozom i niedobrej praktyce, nie pozostawiła po sobie fatalnych skutków, przysporzyła jednak (po czasie) kłopotów zdrowotnych.

Wybudzony z tygodniowej śpiączki farmakologicznej (po której jego ciało było cieniem dawniej atletycznej postury) i trzech miesiącach głównie autorehabilitacji, odbierał już medal od prezydenta i niebawem prowadził warsztaty. Bo ta rehabilitacja nie była tym, z czym się powszechnie kojarzy. Nie wykonywał żadnych forsownych ćwiczeń. Ćwiczył trochę ręce i nogi za pomocą specjalistycznych przyrządów, lecz nie lubiąc tego... pozorował (głównie). Lubił masaże – zapewniłam mu świetnych fachowców. Gdy mógł już wstać z wózka, zabierałam na krótkie, uważne spacerzy, skłaniałam do pokonywania schodów. Najczęściej jednak, przesiadując w fotelu, zbierał (milcząc) jakieś tajemnicze siły. Może więc jednak „ci od Grotowskiego” byli szamanami – jak się powszechnie podejrzewa?

Malutki, chudziutki, ze szpakowatą bródką – ruszył do pracy. Na pierwsze warsztaty we

Wrocławiu (w kwietniu 2000 roku) zgłosiło się ponad czterdzieści osób. Musiał więc szybko nabrać wigoru, wagi, obrastać w mięśnie. Nękanie już potem wieloma niedomaganiem, dalej osobiście prezentował większość ćwiczeń, choć rejestrował spanikowany wzrok części stażystów. Bali się pewnie, że rozpadnie się na kawałki, a co najmniej nie wstanie sam z podłogi. Zmieniali zdanie, gdy widzieli, jak praca z nim ich zmienia. Rozumieli, co zaczyna się dziać, jakie postępy czynią oni i współtrenujący. Często to właśnie postępy innych są największą motywacją.

Z Zygmuntem Molikiem pracowali nie tylko aktorzy i śpiewacy. Pedagodzy, prawnicy, menedżerowie czy szukający wyłącznie samorozwoju – nie byli rzadkim zjawiskiem. Pracował też czas jakiś ze specjalistami w zakresie muzykoterapii, by rozwinąć w nich aspekt twórczy, intuicję, intencyjność i elementy duchowe. Po wszelkich warsztatach większość podkreślała, że stali się po prostu innymi ludźmi. Wierzyli w siebie, akceptowali i rozumieli ciało, pozbyli się strachu przed ekspresją czy „obserwującym okiem”.

Preferowaną przez Zygmunta jednorazową liczbą uczestników stażu było najwyżej szesnaście osób. Twierdził, że tylko wówczas uczestników zajęć traktować można jako zbiór indywidualności. Czujących swą indywidualność. Powyżej tej liczby ma się do czynienia z grupą, zbiorowością – a to wymaga zupełnie innego podejścia. Co nie znaczy, że nie pracował z grupami. Dzielił mentalnie uczestników na mniejsze grupy, pracując dzięki temu wciąż indywidualnie. Miał tylko mniej czasu i musiał intensywniej pracować. Zdarzyło mu się również pracować z niewielką grupą nastolatków, w 2002 roku w Puli, na Festiwalu Młodych. Pierwszy raz widziałam, jak odpuścił. Pozwolił – prawie bezradnie – na najprostsze, naiwne prace. Nie był zachwycony, tłumaczył, że naprawdę

nie dało się więcej osiągnąć w ciągu pięciu dni z tak młodziutkimi, budzącymi dopiero wrażliwość własnego ciała i umysłu ludźmi.

Nawet dziś, gdy Zygmunta Molika z nami już nie ma, szczęśliwie wciąż korzystać można z tego, czego dowiedział się o głosie, ciele i oddechu. Myślę tu o umiejętnościach jego uczniów. Wielu z nich „metoda” posługuje się na co dzień. Z większością nie mam kontaktu, ale wiem, że tak jest. Polecam natomiast Jorge Parente, Tiago Porteiro czy Bertranda Barre. Dwaj pierwsi to Portugalczycy, po uczelniach m.in. francuskich. Trzeci to Francuz. Bywali wielokrotnie uczestnikami workshopów, które w Paryżu trwały często pięć tygodni. Jorge Parente bywał też asystentem na warsztatach nie tylko w Paryżu (choć w Paryżu mieszka od dawna). W każdym razie ma dwudziestoletni staż współpracy i uczestnictwa. Jest nie tylko aktorem i performerem, ale też reżyserem i pedagogiem. To on – z zaskoczenia – nagrał zestaw ćwiczeń na potrzeby publikacji *Zygmunt Molik's Voice and Body Work*, opracowanej wraz z Giuliano Campo. Historia jest niecodzienna. Po dwóch tygodniach pracy nad książką (w naszym wrocławskim mieszkaniu) Giuliano wrócił do Londynu, gdzie w pubie, do którego wstąpił, aby napić się czegoś po wylądowaniu – ukradziono mu laptop. A były tam też nagrania wideo z całego cyklu pracy.

Zadziała pewnie swoista klątwa. Teatr Grotowskiego nie zezwalał na rejestracje, unikał zapisów pracy czy spektakli. Aktorzy przestrzegali tego rygorystycznie. To, co istnieje, powstało najczęściej jako nagranie pirackie czy towarzyska inicjatywa. Tylko *Acting Therapy* jest wielotaśmowym zapisem warsztatów, przygotowanym przez profesjonalistów. Również *Apocalypsis cum figuris* zarejestrowano fachowo, po latach w Mediolanie (w jednej z wersji). Poza tym nie ma nic, albo jeszcze o tym nie wiemy.

Aby mieć choć niewielki filmowy ślad wspólnej pracy nad książką, Campo przyjechał z kamerzystką do nas, do Paryża. Ledwie położyliśmy walizki, stali w drzwiach. Złożyli też, z zaskoczenia, wizytę Jorge. Bo my nie zadaliśmy sobie trudu, by go powiadomić, co go czeka i co właściwie się dzieje. Zdumiony telefonował, pytając o szczegóły i akceptację. Poinformowany, wyjął jakieś prześcieradło z szafy (by ukryć regał), włożył dres i z marszu nagrał to, co w momencie zaskoczenia pamiętał. Nie nagrał wszystkich ćwiczeń. Ale to bez znaczenia. Nie trzeba znać całego „alfabetu”, by mieć z niego pożytek.

Wracając jeszcze do zakazów i niechęci nie tylko do rejestracji, ale i obecności jakichkolwiek postronnych osób na zajęciach. Przez lata miałam z tym problem, a Zygmunt miał problem ze mną. Widział mnie chętnie, oczywiście – ale na pokazach wieńczących pracę. Chciał się pochwalić efektem. Nie mógł zrozumieć, że efektu dopatrzeć się nie potrafię. Bo na podstawie jakich przesłanek?

Chciałam wiedzieć „jak”, a nie „co” powstało. Nie mogłam ocenić, nie znając punktu wyjścia. A dla Molika praca to było sacrum. Aktorzy Grotowskiego, poszukujący na próbach wewnętrznego, nieuświadomionego świata umożliwiającego reagowanie ciała na przepływ impulsów, potrzebowali absolutnego skupienia na pracy. A ja perswadowałam: jak ludzie będący aktorami, występujący publicznie, mogą czuć się niekomfortowo, będąc obserwowanymi? Są skazani wszak na obserwację własnej pracy!

Tak naprawdę rozumiałam komfort pracy bez świadków, lecz ważniejszy był dla mnie cel, którym była możliwość obserwacji momentu przekraczania bariery zmęczenia i wyłączenia myślenia o tym, co się robi. I robienia tego tylko – co czuje ciało. Momentu, gdy znajduje się „własne życie”. Bo zdaniem Grotowskiego, dla aktora ważne jest by

robił, a nie myślał. Ważna jest koncentracja na człowieku działającym. Na próbach nie raz słyszałam: nie myśl, nie interpretuj! W czasie prób ważne jest to, na co reaguje ciało po transmisji własnych przeżyć. Bo widzowi aktor prezentuje – własną duszę. Inaczej odgrywa, imituje – czyli kłamie.

Wchodziłam więc i wychodziłam – w końcu – i nikt od tego nie umarł, bo to nie była już ta szóstka aktorów Laboratorium, która poszukiwała siebie – w sobie. Z nieznaną wcześniej, trwającą lata determinacją. Z czasem, rozumiejąc więcej, podchodziłam do ludzi, tłumaczyłam i korygowałam po matczynemu. Garnęli się do mnie; nie wszystko przecież można powiedzieć maestro. Ewie – już tak. Po czasie nawet nasza sześciolatnia wnuczka Julia mogła kręcić piriuty w przerwie (w czerwcu – już nastolatka – zdobyła grupowe dwa złote i trzy srebrne medale na mistrzostwach świata w tańcu nowoczesnym).

Wracam do Jorge Parente. Jest oficjalnym spadkobiercą metody. Na potwierdzenie otrzymał pisemne poświadczenie Zygmunta. Nie obyło się... bez mojego udziału. Około dziesięciu lat przed śmiercią, nakierowywany przeze mnie, Zygmunt zaczął myśleć o przekazaniu wiedzy. Martwił się tylko, że zupełnie nie widzi kandydata. Każdemu, kogo proponowałam do rozważenia, brakowało co najmniej „czegoś”. Jorge (po wieloletniej współpracy) wciąż podobno brakowało – umiejętności prowadzenia wspólnego śpiewu. Protestowałam i naciskałam. Widziałam przecież zaangażowanie, poprawną pracę i rozwój. Ważne było też dla mnie miłosne wręcz oddanie Jorge Zygmunтови. Zaczął upodabniać się – co dzień bardziej – do mentora. Widziałam to wielkie wewnętrzne podobieństwo Jorge – i to do dojrzałego znacznie wówczas Molika! Widziałam dość wcześnie jego umiejętności: wyważenie, wystrzoną uwagę, oddanie studentom. Zyg-

munt zechciał dojrzeć to po czasie... Młody (obecnie około czterdziestoletni Jorge) jest mentalnie o trzydzieści lat starszym Molikiem. Odwzorował nawet (mimowolnie zapewne) ekspresję ciała, mimikę, sposób bycia. Palenie papierosa nawet, trzymanie kieliszka z winem. Reszty nie wspomnę...

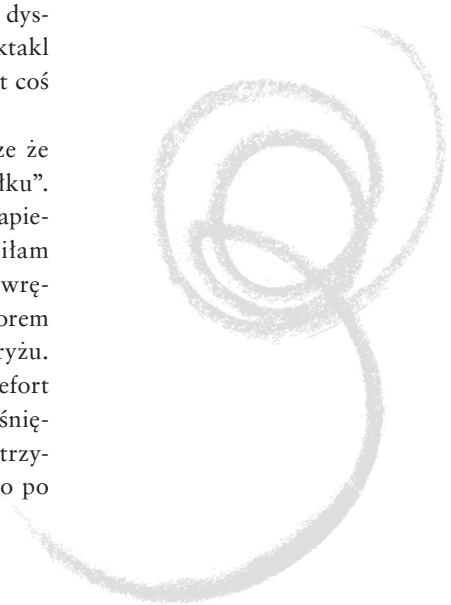
Bertrand Barre z kolei to „wczesny”, bardzo młody, zawadiacki, energiczny, trochę nerwowy, trochę szalony – Zygmunt. Jest młodszy od Jorge’a.

Ten, czysto fizyczny, sposób oddziaływania Zygmunta na studentów budził czasem mój chichot i zdumienie. Czasem wręcz irytację. Miewałam pretensje: jak możesz pozwolić, by z końcem zajęć poruszał się wokół mnie zmultiplikowany mąż? Bronił się słabo: „a co ja mogę z tym zrobić, Ptaszyno?”. W czerwcu 1991 roku pracował z dyplomowym rokiem wrocławskiej PWST nad adaptacją *Króla Leara*. Na spektaklu podziwialiśmy... grupę Molików, z charakterystycznie wypiętym brzuchem, identycznie, tanecznie poruszającą biodrami, barkami, głową... Nie mogłam się skupić. Przedstawienie odbyło się w sali przy Braniborskiej (12 czerwca 1991 roku). Obecni byli m.in. Andrzej Bielski, Tadeusz Burzyński, Janusz Degler, którzy po spektaklu w kawiarence podjęli merytoryczną dyskusję. A ja myślałam tylko: co to za spektakl (!), Molik na widowni i na scenie. Nawet coś złośliwie burczałam.

Znów wróć do Jorge Parente. Dobrze że nie słyszy, kiedy mówię o nim „po kawalku”. W 2001 czy 2002 roku, na firmowym papierze Ośrodka Grotowskiego sporządziłam dwie nominacje (angielski i francuski) i wręczyłam pogodzonemu w końcu z wyborem następcy Zygmuntowi. Byliśmy w Paryżu. W drodze z zajęć, na rogu ulic Tournefort i Amyot w paryskiej „piątce”, pod zarośniętym zielenią płotem, Jorge Parente otrzymał formalne błogosławieństwo. Dopiero po

dwóch latach odważył się przyznać, że... nie było podpisane. Nie jestem pewna – nieuważa czy premedytacja. Bo znając przebiegłość Molika... W każdym razie zostało sygnowane osobistym podpisem – jestem świadkiem. Później już kilkakrotnie Zygmunt podkreślał właściwość wyboru. Ci, którzy zechcą, usłyszają to w czasie rozmowy z Giuliano Campo. Zostawię mianowicie w uczelni dwie płytki DVD: dołączoną do *Zygmunt Molik's Voice and Body Work* prezentację ćwiczeń i *Dyrygenta* – krótką, poetycką kompilację warsztatów w Brzezince pod Wrocławiem.

Życzyłabym sobie i części choć dziś zebranych, aby mieli chęć i sposobność zapoznania się z metodą. Tym, którym głos i oddech odmawiają współpracy, ciało sprawia zbyt dużo niespodzianek, własna duchowość wciąż jest tajemnicą, proponuję: spróbujcie (choć indywidualnie) znaleźć przewodnika. A najwspanialej byłoby, gdyby uczelnie artystyczne zaproponować mogły „alfabet Molika” w codziennej praktyce.



30 marca 2012 roku w krakowskiej PWST, po spektaklu *Healter Skelter. Czarna komedia z momentami metafizycznymi*, odbyło się spotkanie z prof. Zygmuntem Baumanem. Profesor obejrzał przedstawienie, które zostało zainspirowane jego *44 listami ze świata płynnej nowoczesności*.

Przedstawienie przygotowali: Paweł Świątek, student IV roku WRD (reżyseria), Tomasz Jękot, student I roku WRD (dramaturgia) i Karolina Mazur, studentka V roku ASP (scenografia i kostiumy).

Wystąpili studenci IV roku Wydziału Aktorskiego, dla których jest to spektakl dyplomowy.

Spotkanie z prof. Zygmuntem Baumanem prowadził Jarosław Makowski.

Chciałbym mieć dobrą odpowiedź...

JAROSŁAW MAKOWSKI: Szanowni Państwo, witam na nocnych Polaków dywagacjach, bo porę mamy raczej na dysputę intelektualną dla intelektualnych masochistów. To wina studentów wydziału aktorskiego, których przedstawienie obejrzelśmy przed chwilą. Bohaterem dzisiejszego spotkania jest znany wszystkim prof. Zygmunt Bauman, którego zacy Kraków wita serdecznie. Czuję się absolutnie zwolniony z obowiązku prezentowania dorobku pana profesora.

Dzisiejszy spektakl powstał na kanwie książki pana profesora 44 listy ze świata płynnej nowoczesności. Na początek wyznanie wiary. Kilkakrotnie udało mi się namówić pana profesora na rozmowy, które były potem publikowane od „Tygodnika Powszechnego” do „Przekroju” i zawsze te rozmowy rodziły się w bólu. Jak pan profesor publicznie przyznaje, jest wolnomyslicielem, co oznacza, że bardzo

wolno myśli. Tym większe moje zaskoczenie, że pan profesor zgodził się obejrzyć przedstawienie i bezpośrednio potem o nim podyskutować. Ale jak Państwo wiedzą, przewyciężyć pokusę to po prostu jej ulec.

Chciałabym zacząć od jednego z tych pytań, które mają ciężar gatunkowy kowadła spadającego na głowę. Czy świat płynnej nowoczesności, który jest przedmiotem analizy pana profesora, to jeden z najlepszych światów, jaki udało nam się stworzyć czy współtworzyć, czy też przeciwnie: świat płynnej nowoczesności to jeden z najgorszych światów tworzonych przy naszym współludziale?

ZYGMUNT BAUMAN: Chciałbym mieć dobrą odpowiedź na to pytanie, ale jej nie posiadam...

Zanim jednak spróbuję odpowiedzieć, chcę wyznaczyć, że dwie główne emocje, jakie prze-

żyję w tej chwili, to skrucha i pokora. Skrucha dlatego, że Państwo zapewne oczekiwali, że przyjdę i powiem wam jak żyć, albo przyniosę jakieś wiadomości, których nie posiadacie. Po obejrzeniu tej sztuki wątpię, żebym takie wiadomości miał. Niczego ciekawego do tego dodać nie mogę. Pokorę odczuwam więc z tego powodu, że nie wiem, co właściwie tutaj robię. Bardzo miło od lat rozmawia mi się z panem Jarkiem, dużo się podczas tych rozmów nauczyłem, ale w czasie tej obecnej pogawędki siedzą obok mnie na scenie ludzie, którzy sporo się namyśleli, którzy z tego myślenia stworzyli jakąś całość i następnie przekształcili tę myśl w działanie. Dorobili się takiego przekazu, że – o ile w ogóle istnieją jakieś rozsądne przekazy rzeczywistości – ten zawiera ładunek rozsądku, jaki bardzo trudno od pierwszego razu wchłonąć, o przetrwaniu już nie wspominając. W rozmowie z nimi przed chwilą powiedziałem, że moim zdaniem przekazali znakomicie to, co starałem się w *44 listach...* uchwycić – przez mimikrę. Przez mimikrę, to znaczy nie tyle próbując złożyć z doznań tego świata systematyczną całość, ile naśladowując w kształcie narracji sposób jego bycia – pomny tego, przed czym przestrzegał nas Theodor Adorno: teoria domaga się logiki, więc teoretyzując o świecie, przypisujecie mu, chcąc nie chcąc, więcej rozumności, niż posiada. Ale i naśladowanie pełne jest zasadzek. Naśladować dzisiejszy świat to głównie zalewać powodzią informacji... O ile tarapaty ludzkie w czasach mojej młodości polegały jeszcze na zmaganiu się z niedoborem niezbędnej do czynu wiedzy, dzisiaj skarżymy się (a choćbyśmy się nie skarżyli, to i tak cierpimy) z powodu zalewu informacji przekraczającego możliwości wchłonięcia, uporządkowania, dopatrzenia się sensu. Autor scenariusza, dramaturg, obiecał mi tekst. Być może wtedy będę mógł coś bardziej sensow-

nego na ten temat spektaklu powiedzieć. Na razie mogę rzec tyle, że wiele fragmentów zabrzmiało w sposób bardzo mocny; autorzy i wykonawcy postarali się wykonać zadanie najlepiej jak można.

Gratuluje im więc – ale uczyniwszy to, nadal nie wiem, co tutaj robię... Być może mam po prostu odpowiadać na pytania pana Jarosława. Na przykład na pytanie, czy to najlepszy, czy najgorszy świat, jaki ludzkość do tej pory wymyśliła. Postawiło mnie ono przed koniecznością publicznej spowiedzi: otóż mimo że żyję niewybaczalnie długo i przeto poczułem wiele różnych społeczeństw na własnej skórze, a nadto miałem dość czasu, by naczytać się o społeczeństwach wcześniejszych lub odległych przestrzennie, których przeżywania uniknąłem, wniosek, do jakiego dochodzę u końca życiowej drogi jest taki, że nie potrafię dać innej definicji dobrego społeczeństwa poza tą, że dobre społeczeństwo to takie, które uważa, że nie jest dobre – dobre na tyle, by nie wymagało ulepszeń. Niepokoi więc najbardziej to, że z różnych powodów (potopu wiadomości, natłoku przekazów, braku czasu, skrzywionej lub przyciętej hierarchii naszych zainteresowań, a pewnie i wielu innych) zaniechaliśmy krytykowania świata, w którym żyjemy – czy raczej rozważania możliwości jego zmiany.

Popatrzmy na to przez pryzmat utopii, jakie nasz świat forytuje. Nie jest prawdą, że świat płynnej nowoczesności nie ma miejsca dla utopii. Ale nasza utopia różni się gruntownie od swych poprzedniczek. Utopię poprzedniej epoki, jaką zwykłem nazywać „solidną nowoczesnością”, można było w przenośni określić mianem „utopii ogrodników”. Ogródnik czuje się odpowiedzialny za spłacheć ziemi, którym się zajmuje, ma przed oczyma wzór stanu doskonałej harmonii, do jakiego pragnąłby owe poletko doprowadzić i nad tym pracuje, by podciągnąć rzeczywi-

stość do ideału. Beze mnie i mojego starania o ład – tak myśli ogrodnik – zapanuje chaos. To ja ponoszę odpowiedzialność za dobrostan roślin i harmonię ich współzycia. Gdy owym poletkiem jest społeczeństwo i na nie przenosi się ogrodnicze nastawienie, mogą z tego wyniknąć, a i rzeczywiście wynikały, okrutne wobec ludzi-chwastów posunięcia. Ale też rodzi się wówczas postawa zgodna z orzeczeniem Arystotelesa, że dobre życie ludzkie jest do pomyślenia tylko w dobrym społeczeństwie i że poza społeczeństwem mogą żyć tylko anioły albo bestie – a ponieważ nie jesteśmy aniołami, a bestiami być nie chcemy, troska o własny dobrostan wymaga też troski o całość społeczeństwa i pracy na jej rzecz. Utopie dziś panujące można, również w przenośni, określić mianem myśliwskich czy łowieckich. Myśliwy czy łowczy nie interesuje się zawartością zwierzyny w lesie, nie interesuje się tym, czy jego sukces nie uszczupli jej zanedo, uniemożliwiając tym samym potomkom czy nawet młodszym kolegom sukcesy w przyszłych polowaniach. Zajmuje go wyłącznie to, żeby w tym oto polowaniu ubić zwierzyny jak najwięcej. Jeśli teraz takie łowieckie nastawienie przenieść na całość społecznego życia, to kierować życiem będzie troska o to, żeby nie oglądając się na skutki dla świata i umywając ręce od odpowiedzialności za nie, wykroić w tym nieuleczalnie wadliwym świecie jakąś względnie znośną niszę, oazę spokoju, porządku, ładu i przewidywalności dla siebie, a może i swoich najbliższych.

Ale czy ten świat, o jakim mowa, jest lepszym czy gorszym od innych, jak pan Jarek pyta? Czy w ogóle da się na takie pytanie odpowiedzieć? Przecież w tych innych światach nas nie było, a znów ci, którzy w nich byli, nie doświadczyli naszego. Ci inni z pewnością przeżywali najboleśniej własne cierpienia i obawy, jak i my to czynimy. Gdyby

ich wszakże przenieść w nasz świat, z ich doświadczeniami (coś w rodzaju przeniesienia Eskimosów w tropiki), też nie wiemy, czy cieszyliby się z tego, co my i tym, co my martwili. Trzeba przyjąć, że każde społeczeństwo ma swoiste dla siebie szanse i równie swoiste zagrożenia i strachy, i że ich to inwentarza sporządzanie jest jego możliwością, zadaniem i powołaniem. Tego właśnie podjęli się aktorzy i aktorki dzisiejszego przedstawienia, i za to im cześć i chwała...

JAROSŁAW MAKOWSKI: *Czy nie jest tak, że język nas zdradza i szczególnie wtedy, kiedy dochodzi do konfliktu pokoleń, rodzice powiadają: kiedyś było inaczej, lepiej. Że ten świat nie był taki jak w tym spektaklu – rozpadający się, nim coś zastępnie i powstanie coś nowego. Skąd bierze się tęsknota za tym, że kiedyś było inaczej, czyli lepiej? Teraz jest źle, ale to, co przyjdzie, będzie prawdopodobnie jeszcze gorsze od tego, co jest teraz.*

ZYGMUNT BAUMAN: W dzisiejszej płynnej nowoczesności to dziwactwo, o którym pan mówi, jeszcze wyraźniej się rysuje, a to ze względu na wiecznie taką samą, przyrodzoną przewagę „przeszłości” nad teraźniejszością: „przeszłość” tchnie bezpieczeństwem i spokojem, bo się już stała i nie odstanie – w „przeszłości” nie ma miejsca dla zaskoczeń, niespodzianek i rozczarowań, jakie trapią nas w płynnym nowoczesnym świecie i często gęsto stają się naszą udręką.

To nie cała prawda, rzecz jasna. Niespodzianki są też przyjemne i nasi współcześni, a szczególnie młodzi współcześni, pewnie by się ich tak łatwo, bez względu na cenę, nie wyrzekli. Gdyby tak dziś ktoś przyszedł do młodych ludzi z receptą Jeana-Paula Sartre’a, która wywarła wielkie wrażenie na moim pokoleniu w okresie jego młodości, że trzeba sobie jak najwcześniej stworzyć *projet de la*

wie (projekt na życie) i potem go konsekwentnie, krok po kroku, do końca realizować, to po pierwsze pękliby ze śmiechu. Szczęśliwi się czują już wówczas, gdy uda się im zaplanować życie na następny rok (a i przed tym się wzdragają, bo to się rzadko udaje i zbyt duże ryzyko niepowodzenia). Dlatego odkładają na przykład wybór kierunku studiów tak długo, jak to możliwe, żeby nie marnować innych szans, które mogą się pojawić. Z drugiej strony – tak jesteśmy w dzisiejszym społeczeństwie tresowani i usposabiani, że perspektywa realizowania projektu na całe życie przez całe życie jawi się nam jako groźba śmierci z nudów. Co, to od tej chwili wszystko ma być tak, jak przewidziano? Nic nowego, naprawdę nowego, się nie zdarzy? Nasze czasy znamionuje kult nowości i nowinek. Z tych to między innymi powodów wizja zamiany świata na inny nie przemawia do wyobraźni. Po pierwsze dlatego, że nie ufamy długofalowym przewidywaniom, a po drugie dlatego, że nie uśmiecha się nam determinowanie przyszłości – z perspektywą niekończącej się rutyny i braku dalszych niespodzianek.

JAROSŁAW MAKOWSKI: *Wisława Szymborska mówiła, że pewność jest piękna, ale niepewność piękniejsza. Czy nie jest tak, że żyjemy w kulturze, która ma nadmiar informacji, ale równocześnie w kulturze, która ma nadmiar niespodzianek? To, że jesteśmy zaskakiwani na każdym kroku, staje się już tak męczące, że w pewnym sensie obezwładnia?*

ZYGMUNT BAUMAN: Wracamy do poprzedniego pytania: dlaczego marzymy o przeszłości? Nadmiar, nawał, powódź, potop informacji, który nas zalewa i zamiast sprzyjać orientacji w świecie, właściwie nam ją uniemożliwia, wiąże się – jak słusznie pan zauważył – z nadmiarem niespodzianek. Jest rzeczą

zupełnie naturalną, że ta sytuacja wytwarza dwie odmienne reakcje. Z jednej strony jest reakcja wynikająca z tego, że od bardzo młodego wieku jesteśmy przyzwyczajani do życia pełnego niespodzianek i ta niepewność, o której Szymborska mówi – staje się dla nas, by tak rzec, żywiołem naturalnym. Człowiek się czuje w niepewności jak ryba w wodzie, Każdy posiadacz iPoda czy iPhone'a wypatruje bacznie nowej wersji wzbogaconej o nowe gadżety. A znów druga, równie przewidywalna reakcja, to marzenie o wielkim świecie uproszczeniu, żeby ten świat nie był aż tak bardzo skomplikowany i tak wciąż na nowo zaskakujący, jak jest. Żeby trochę się uspokoił... Stąd dla płynnej nowoczesności naturalnymi zjawiskami są z jednej strony kultura Facebooka, gdzie się wciąż na nowo tworzy i demontuje „sieci” i tożsamości, a z drugiej strony ruchy i ciągoty fundamentalistyczne, które obiecują: zwrócimy ci to, co straciłeś – pewność siebie i przejrzystość świata. Tę oglupiającą i obezwładniającą wielorakość świata zredukujemy do jakiejś praprzyczyny, przy której wystarczy pomajstrować, by wszystkie kłopoty znikły. Sprzeczne to reakcje, ale obie w naszej sytuacji naturalne i pewnie nieusuwalne...

JAROSŁAW MAKOWSKI: *Muszę się przyznać, że nie widziałem spektaklu na żywo, ale obejrzałem go dzięki Internetowi. Intrygujące jest to, że z jednej strony dzięki Internetowi niepotrzebna jest bliskość w sensie odległości. Z drugiej strony mam poczucie, że jest to, posłużę się metaforą, lizanie lodów przez szybę. Kiedy oglądałem spektakl – ten wirujący świat, niezastygły, zmieniający się szybko, przychodziła mi do głowy teza, którą Benjamin Barber postawił w książce Skonsumowani. Brzmi ona następująco: jedną z cech charakterystycznych współczesnego świata (a więc płynnej nowo-*

czesności) jest to, że jesteśmy potwornie infantylni. Dorosli nie chcą stać się dorosłymi, a dzieci nie chcą przestać być dziećmi. Czy ta infantylność nie jest jedna z bolączek płynnej nowoczesności?

ZYGMUNT BAUMAN: Jean-François Lyotard utrzymywał, że w pełni człowiekiem, czyli istotą otwartą na świat, ciekawą, dociekliwą a niespokojną, nieprzyjmującą odmowy i niezadowolającą się byle czym, jest się tylko w okresie dzieciństwa. Potem jednak cała nasza edukacja zmierza do tego, żeby zabić w nas dziecko – czyli według Lyotarda zabić człowieka w człowieku. To właśnie nieposkramialne i nienasycalne zaciekawienie, nieustający pęd do transgresji, do wyjścia poza to, co jest, są największym wyróżnikiem rodu ludzkiego. A teraz przychodzi Barber i mówi że jest właśnie odwrotnie. Że naszym grzechem jest to właśnie, że się infantyilizujemy. Czy więc infantylizacja dokonująca się w płynnej nowoczesności jest cnotą czy tragedią? I to pytanie muszę pozostawić otwarte. Przywracanie ludziom zaciekawienia światem nazywają socjologowie „powtórny zaczarowaniem świata” (a świat jest zaczarowany tylko dla dziecka, dla dorosłych to są bajdy, przesady i zabobony). Sto kilkanaście lat temu Max Weber orzekł, że duch nowoczesny wyraża się w „odczarowywaniu” świata. Wszystko chciałby sprowadzić do namacalnych przyczyn i skutków, celów działania i doboru instrumentów poddających się łatwo rozumowi i nigdy niepodających rozumu w wątpliwość. A teraz się mówi o ponownym zaczarowaniu świata. O odczuwanej przez ludzi potrzebie wyjścia poza materialne fakty życia codziennego. Rośnie zapotrzebowanie na *spirituality*, „uduchowienie” świata. Czy to dobrze, czy źle? Ja tu stwierdzam, co się dzieje, pozostawiając Państwu tu siedzącym ocenę i wyciąganie wniosków.

JAROSŁAW MAKOWSKI: *Płynna nowoczesność, jeżeli dobrze rozumiem pana profesora, szczególnie w połączeniu z kapitalizmem, ma to do siebie, że wszystko przemienia, rozpłaszcza. Całe nasze życie od kołyski jest wpuszczone w to rozpuszczanie. Czy nie jest tak, że śmierć – co jest także elementem waszego przedstawienia – pozostaje ostatnim elementem, który nie daje się wziąć w karby? Że to ostatnia rzecz, na której okiełznanie nie znaleźliśmy sposobu?*

ZYGMUNT BAUMAN: Śmierć jest wyzwaniem nie do odparcia, ciśniętym zadufkostwu ludzkiemu, które zaczęło się szczególnie – moim zdaniem – po roku 1775, kiedy to przetoczyły się przez Lizbonę w ciągu jednego dnia najpierw trzęsienie ziemi, potem pożar miasta, a na koniec coś, co dziś nazwalibyśmy tsunami. Reakcją na tę przyrodniczą katastrofę, jaka dotknęła jeden z największych ośrodków kulturowych i handlowych tamtych czasów, dumę cywilizacji europejskiej, było postanowienie przejęcia świata pod zarządek ludzki: na przyrodzie nie można polegać, bije na oślep, zabija i tych sprawiedliwych, i tych niesprawiedliwych jednakowo. Nie ma co na nią liczyć, że podporządkuje się bez zmuszenia ludzkim (a wszak boskim) zasadom moralnym...

Śmierć, jak pan słusznie zauważył, wymyka się wszakże najśmielszym z podobnych zamiarów i ambicji (Co prawda zauważyć wypada, że marzenia o nieśmiertelności są nadal żywe, jak na przykład w rozważaniach o możliwości zastąpienia stosunków płciowych i naturalnych urodzeń przez klonowanie; ale rosną i wątpliwości o celowości takiego przewrotu. W książce Houellebecqa *Możliwość wyspy* znajdują Państwo obraz ponurych jego następstw).

I tutaj mam nieco na pieńku z autorami oglądanego przed chwilą przedstawienia:

problem śmierci wraca w sztuce nieustannie – a przecież kultura, szczególnie nowoczesna, polega na tym, żeby ów problem usunąć z pola widzenia (ponieważ rozwiązać go się nie da, trzeba po prostu przestać się nim gnębić i zająć się innymi sprawami). Jednym z wybiegów jest rozczłonkowanie troski o nieśmiertelność na ileś tam konkretnych „przyczyn śmierci”. Żaden lekarz nie podpisze świadectwa zgonu, w którym powiedziane jest, że przyczyną zgonu była śmiertelność rodzaju ludzkiego... Znajdzie chorobę nerki, raka albo niedowład mięśnia sercowego. Ciche, niewypowiadane na głos (bo ośmieszałoby opowiadającego) założenie jest takie, że skoro istnieje tysiąc przyczyn śmierci, kiedy usuniemy jedną, pozostanie już tylko dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć. I tak po kolei, jedna po jednej. Na trapienie się śmiertelnością nie pozostanie już czasu.

Homo sapiens, włączając wszystkich tu zgromadzonych, jest jedynym gatunkiem żywym, który nie tylko wie, kiedy śmierć się zbliża (zwierzęta mają tu instynkt znacznie od nas lepszy), ale wie od urodzenia, że jest śmiertelny i że musi umrzeć. Dzięki temu mamy kulturę. Kultura powstała z potrzeby umożliwienia życia ze świadomością nieubłaganego końca. Jorge Luis Borges opisał miasto nieśmiertelnych: przybysz przyjął jego niemych, brudnych i beczynnych mieszkańców za troglodytów, nie dostrzegłszy, że jednym z nich był Homer. Ale Homer słusznie doszedł do wniosku, że w świecie życia wiecznego, świecie bez śmierci, nie może stać się tak, żeby *Odyseja* czy *Iliada* nie zostały kiedyś napisane. W nieskończoności czasu wszystko może/musi się zdarzyć. Po cóż się więc wysilać?! Świadomość skończoności naszego czasu jest przyczyną, dla której tworzymy kulturę. Wszystko to, co jest najbardziej eksycytujące w byciu człowiekiem, wynika stąd, że jesteśmy świadomi śmiertelności. A zatem

coś się na tej świadomości zyskuje, coś się traci. Marzycie Państwo o nieśmiertelności? A przecież każde zwierzę jest nieśmiertelne. Każda pliszka jest nieśmiertelna właśnie dlatego, że nie wie, iż jest śmiertelna.

JAROSŁAW MAKOWSKI: *Pan profesor jak diabeł święconej wody wystrzega się tego, żeby wartościować. Ale chciałbym zapytać o dobre społeczeństwo. Czym jest dobre czy też przyzwoite społeczeństwo pana zdaniem?*

ZYGMUNT BAUMAN: Już to już chyba wcześniej wzmiankowałem; jedynym wnioskiem, do jakiego doszedłem u schyłku życia i jaki mogę Państwu przekazać w testamencie, jest ten: dobrym społeczeństwem jest takie, które uważa siebie za nie dość dobre i wołające o naprawę. Natomiast mogę powiedzieć stanowczo, co to złe społeczeństwo: to takie mianowicie, które uważa siebie za najlepsze z możliwych. Że przypomnę w tym kontekście różnicę między optymistą i pesymistą... Optymista twierdzi, że ten świat tu oto jest najlepszym z możliwych – podczas gdy pesymista jest ten, kto podejrzewa, że optymista może mieć rację... Proponuję Państwu trzecią możliwość. Moim zdaniem podział ludzkości na optymistów i pesymistów jest niewyczerpujący. Istnieje sporo ludzi, którzy się nie utożsamiają ani z jednym, ani z drugim typem. Zdecydowanie sam siebie też do żadnego z nich nie zaliczam. Jest jeszcze trzecia kategoria: ludzie z nadzieją. Z nadzieją, która – tu mogę powiedzieć z własnego doświadczenia – jest w gruncie rzeczy jedynym nieśmiertelnym zjawiskiem w ludzkim świecie i nie poddaje się nawet tak bardzo sprawnej i zacieklej w unicestwianiu, wyrzucaniu na śmietnik i zapominaniu formie życia jak nasza, płynnie nowoczesna.



Prace nad tłumaczeniem i wydaniem książki *Uwolnij swój głos* oraz zaproszeniem prof. Kristin Linklater do PWST trwały blisko dwa lata. Metodą Linklater zainteresowała pedagogów i władze uczelni dr hab. Józefa Zając-Jamróż, późniejsza redaktorka książki, po swoim pobycie w Columbia University w ramach stypendium Fundacji Fulbrighta.

W ramach projektu badawczego Wydziału Aktorskiego (DzSt/PB/2011/14) pod kierownictwem prof. Krzysztofa Globisza, grupa dwudziestu studentów oraz dwunastu pedagogów z wszystkich wydziałów PWST (Kraków, Wrocław, Bytom) miała niepowtarzalną okazję pracować pod kierunkiem prof. Kristin Linklater oraz jej asystentki Joanny Weir Ouston od 16 do 19 lutego 2012 r. Tłumaczenia podjął się Kacper Kuszewski, z którym prof. Linklater pracowała wcześniej w Teatrze Pieśń Kozła we Wrocławiu.

Warsztaty zakończyły się otwartym spotkaniem z publicznością, podczas którego prof. Linklater zapoznała nas ze specyfiką swojej metody. Stało się ono także okazją zaprezentowania polskiego wydania książki *Uwolnij swój głos* w tłumaczeniu Anny Trzewiczek.

W spotkaniu prócz Pani Profesor udział wzięli: Joanna Weir Ouston, Józefa Zając-Jamróż, Kacper Kuszewski, prowadził je dziekan Wydziału Aktorskiego prof. Jacek Romanowski. Tłumaczył Piotr Krasnowolski.

Publikujemy poniżej fragmenty wypowiedzi prof. Linklater, które naszym zdaniem są odzwierciedleniem znakomitej atmosfery panującej zarówno podczas warsztatów, jak i samego spotkania końcowego. Prócz nich zamieszczamy także głosy uczestników obu tych wydarzeń – zarówno pedagogów, jak i studentów. Wszyscy bowiem uznajemy spotkanie z prof. Kristin Linklater za wydarzenie niezwykle istotne.

Ewa Gawłowska
koordynatorka projektu

KRISTIN LINKLATER

Na wstępie chciałam zaznaczyć, że jestem Szkotką, a zatem jest nieco sprzeczne z moim wychowaniem mówić, że jestem dumna z własnych dokonań. Jedynym powodem, dla którego w tym momencie mówi się na mój temat tyle komplementów, jest to, że jestem tak stara (*śmiech*). Kiedy uczy się tak długo, człowiek nabiera energii i pewności, a niektóre rzeczy po prostu same do niego przychodzą, przede wszystkim z powodu wieku i doświadczenia. Tak, mam w tej chwili jako nauczycielka więcej mocy, ale w gruncie rzeczy ująć to można jednym słowem: długowieczność. Pamiętajcie, jeśli będziecie swą pracę konsekwentnie i ofiarnie kontynuować, osiągnięcie w końcu wiek siedemdziesięciu pięciu lat i będzie wam z tym znakomicie.

Chciałam bardzo serdecznie podziękować PWST za tę wspianą i piękną książkę, doceniam wielki trud włożony w jej przetłumaczenie i wydanie. Ciekawostką jest, że pierwsze tłumaczenie na język obcy poprzedniego wydania ukazało się w języku rosyjskim. Nie do końca wiem, jak to się stało, ponieważ książka jest w oryginale sporym wydawnictwem, po rosyjsku zaś ukazała się znacznie szczuplejsza. Po rosyjskim przetłumaczono ją jeszcze na włoski, hiszpański, fiński i koreański, z czego jestem szczególnie dumna. Cieszy mnie bardzo, że mój wolny głos jest czymś, co się tak pięknie rozlewa na cały szkolny świat.

Ważne rzeczy związanych z kwestią głosu i mówienia nadal pozostaje tajemnicą. Oba te zjawiska pochodzą z pogranicza między świadomym i nieświadomym umysłem, z tej bardzo skomplikowanej interakcji między prawą i lewą półkulą mózgową. Po to, żeby mówić z jakimkolwiek poziomem zrozumienia,

znaczkę, które wycytujemy na kartce papieru, muszą się przetworzyć w uczucia, myśli, znaki, obrazy, symbole, co łączy się z gromadzonymi przez nas doświadczeniami pamięci i emocjami. Dlatego bardzo często musimy wyciszyć świadomą kontrolę umysłu po to, żeby pozwolić naszej głębszej inteligencji mieć głos. Nauczyciele (zarówno gry aktorskiej, jak i głosu) będą głosem u fizyka i niać, co zmienia jego ciężar i znaczenie. Kiedy zajmujemy się językiem (a zwłaszcza językiem Szekspira), mamy z jednej strony formę, a z drugiej treść. Znaczenie jest w równym stopniu umieszczone w sile formy, co w treści. Bardzo często młodzi angielscy aktorzy uważają, że struktura wersyfikacyjna dzieła jest sztywnym gorsetem, że istnieją reguły wersyfikacji, którym należy być posłusznym i wtedy wszystko jest jasne. Ja natomiast bawię się słowem Szekspira na różne sposoby. Kiedy pracowałam rok temu z wrocławskim Teatrem Pieśń Kozła, poprosiłam aktorów, żeby postarali się zbać swój tekst w kształcie linii na podłodze. Metoda podobna do chińskich pudełek lub rosyjskich matryoszek. Te obrazy linii wychodzą nam spod stóp, wchodzą w nasze ciało i każda linijka tego jambicznego pentametru stanowi jeden bok kwadratu (*mówiąc to, prof. Linklater obchodzi wyobrażony na podłodze kwadrat*). I potem przychodzi coś bardzo ważnego, a mianowicie zmiana idei, zmiana myśli, koncepcji. Jesteśmy teraz w rogu tego kwadratu. Potem mamy kolejną linię-werset, zmianę myśli i kolejny werset. To trzeba naprawdę przemyśleć, tego się nie da zrobić mechanicznie. Zademonstrujemy to państwu na monologu z *Makbeta*, na którym pracował Kacper Kuszewski (*demonstracja pracy nad monologiem*).

Poprosiliście o omówienie metody zapamiętywania tekstu, jaką się posługuję w pracy. Bierzymy tekst, dajmy na to monolog, i przepisujemy odręcznie. Druk, komputer zabijają wyobraźnię. Uczciwie wierzę, że nie ma ścieżki prowadzącej od ekranu komputera do tej części umysłu, która jest odpowiedzialna za kreatywność. Mówimy oczywiście o tekstach poetyckich. Pierwsze, co należy zrobić, to na wielkich kartkach papieru wypisać własną ręką tekst dużymi literami. Jeśli jest wersyfikowany, musimy pamiętać aby trzymać się oryginalnej wersyfikacji. Następnie nożyczkami tnijemy go na kawałki, ale nie przypadkowo, byle jak. Jeśli rzeczywiście chcecie być świadomi, wszystkie słowa emocjonalne, słowa tworzące obrazy i opisowe musicie zgromadzić w jednej torbie papierowej lub na jednym stosiku, a wszystkie gramatyczne drobiazgi (przyimki, przecinki itp.) dajemy na drugą kupkę lub do drugiej torby. Kładziemy się na podłogę, zamykamy oczy i wyciągamy słowo. Pozwalamy, aby głęboko zapadło ono w tę część naszego ciała, w której mieści się oddech i głos oraz pozwalamy temu słowu znaleźć drogę na zewnątrz naszego ciała. I tak dalej. Zajmie to jakieś trzy, cztery godziny. Możemy też nosić nasze torebki ze sobą i wyciągać poszczególne słowa, idąc ulicą. Te słowa muszą żyć w nas życiem wertykalnym. Trzeba je wpisać na kartki przed pocięciem czasem nawet kilka razy. I jeśli chcemy być naprawdę bardzo świadomi, możemy potem pociąć je wersami. Następnie pozwalamy, żeby to z nas po prostu wyszło. Chcemy zatrzymać nasz nawyk linearny. Jeśli chcemy wyłącznie oddać informację zawartą w tekście, poruszać się będziemy wzdłuż linii, linearnie. Ale my chcemy, żeby to, co mówimy, było także i wertykalne, i horyzontalne. Jednocześnie zatem doświadczam tego, co mówię, gdy mój głos niesie to do słuchacza. Kiedy mamy

pojedyncze linie, można położyć się na ziemi i zrobić to samo, co ze słowami – pozwolić zaistnieć obrazom. A potem możemy zachcieć pociąć ten sam tekst na czterowiersze czy sześciowiersze. Wtedy być może będziemy chcieli już ćwiczyć stojąc, pracując ową metodą linii poukładanych w kwadraty. Mogą nam wyjść romby, wieloboki lub tylko trójkąty. Technika ta szczególnie dobrze sprawdza się w wypadku sonetów Szekspira. Uczmy się tych linii na pamięć przez ciało i przez serce. My, ludzie, mówimy w ten właśnie sposób. Mówimy na podstawie naszej nieświadomej biografii, tła historycznego, a także naszych potrzeb i naszych chęci. Jeśli chcemy, żeby tekst ożył, musimy wprowadzić go w życie poprzez świat znaczeń, pragnień, pamięci, doświadczeń, które już posiadamy. Proces ten jest bardzo długi i powolny, zwłaszcza jeśli chcemy rzecz wyrwać w młodym umyśle po to, żeby ów umysł był w stanie wszystko odtworzyć z dużą autentycznością. Proces twórczy aktora polega na tym, żeby wiedzieć co i dlaczego mówi, a nie jak mówi.

Kilka słów o śpiewaniu. Wydaje mi się, że istnieją pewne organiczne sposoby przechodzenia z mówienia w śpiew. To zależy w dużej mierze od improwizacji i wyobraźni. Widziałam sytuacje, kiedy ktoś mówił swój tekst, a akompaniator cichutko wygrywał melodię. I stopniowo ten tekst dopasowywał się do muzyki. Potem fluktuacje naszego głosu coraz bardziej podlegają fluktuacjom linii melodycznej, która zaczyna przekazywać swoją interpretację tekstu. W gruncie rzeczy tu leży podstawowa różnica między mową a śpiewem. W śpiewie kompozytor już podjął decyzję, jak wygląda przebieg fleksyjny. Osoba mówiąca natomiast jest odpowiedzialna za to, w jaki sposób tę linię tworzy, i jej przebieg może być zupełnie inny. Jestem przekonana, że wzorce mowy

można stopniowo adaptować do melodii w taki sposób, żeby zachowując myśl, lekko ją dopasowywać do przebiegu muzycznego. Kolejna ważna rzecz: nie jest nam potrzebna wielka liczba mięśni służąca kontroli, zdaniu sobie sprawy że nasz głos jest piękny. Nie ma anatomicznej możliwości, żebyśmy mieli zupełnie rozluźnione gardło wówczas, gdy nasze mięśnie odpowiedzialne za oddech bardzo ciężko pracują.

Kolejność ćwiczeń odziedziczyłam po mojej nauczycielce – Iris Warren, która opracowała system pracy z wewnątrz na zewnątrz. Głos nie jest takim sobie instrumentem muzycznym, jest instrumentem ludzkim. Iris nie była aktorką, nie wiem, skąd przyszedł jej do głowy taki pomysł. Była to osoba tajemnicza i niechętnie o sobie mówiła. Wydaje mi się, że przeszła szkolenie w latach dwudziestych zeszłego wieku w Central School of Drama. To były te czasy, kiedy głos uważano za piękny instrument muzyczny. Potem – ale to tylko przypuszczenia – spotkała się z Lionelem Logue'em. To postać znana z filmu *Jak zostać królem*, opowiadającego o terapii króla Jerzego VI, który się bardzo jąkał. Logue, pochodzący z Australii, pracował z nim do czasu, kiedy królowi udało się opanować jękanie i zostać bardzo dobrym mówcą. Lionel zaczynał w Australii jako nauczyciel wymowy, ale po pierwszej wojnie światowej zaczął pracować z żołnierzami wracającymi z frontu z zespołem stresu pofrontowego. Nie byli w stanie mówić o swoich doświadczeniach. Skądś dowiedział się o wzajemnym powiązaniu oddechu oraz mowy i w ten sposób uczył ich na nowo mówić o emocjach. Potem przyjechał do Londynu i to były właśnie lata trzydzieste, kiedy Iris zaczynała pracę jako nauczycielka wymowy. Jestem przekonana, że się spotkali i wiem, że mieli przynajmniej jedną

wspólną uczennicę. Ta osoba była wówczas bardzo znaną artystką sceny tak muzycznej, jak dramatycznej. Wydaje mi się że dotarła do siły emocjonalnej zagnieżdżonej w tych szkoleniach i to zmieniło naturę tego, co robiła. Byłam uczennicą Iris i nauczyłam się powtarzalności sekwencji w sposób bardzo mechaniczny. W roku 1963 pojechałam do Stanów Zjednoczonych i przez kolejnych dwadzieścia lat znajdowałam się w środku wielkiego ruchu: każdy wtedy badał zachowania psychofizyczne. Wzięłam udział we wszystkich warsztatach organizowanych na ten temat. To wszystko pomogło mi pogłębić pracę nad głosem, którą odziedziczyłam po Iris, potem poszłam dalej własną drogą. I jak przekonali się studenci, zwłaszcza ci, z którymi pracowałam dzisiaj rano, istnieje mnóstwo ćwiczeń fizycznych związanych z ćwiczeniami wokalnymi. Stąd bierze się owo połączenie psychofizyczne. Muszę przyznać, że nieustająco odkrywam coś nowego.

Kristin Linklater

Uwolnij swój głos

tworzenie obrazów w pracy nad głosem i mową

For the Students and Teachers of PST in Kraków

Free breath, Free voice!

Kristin Linklater

Ilustracje: Andre Slob
Przekład: Anna Trzewiczek

Februarij 1920/2

ŁUCJA CZARNECKA

Trzeba znaleźć siebie! Trzeba poświęcić inteligencję na rzecz odczuć i zmysłowości, wrażeń, które zostały wywołane przez ćwiczenia prowadzone przez Kristin Linklater.

Wspaniała szkoła doświadczeń, autentycznych przeżyć i ogromnej wiedzy, umiejętności przekazu i wzajemnego dialogu partnerskiego: ja, ty, on, my, wy, oni!

Nie ma u nas w Polsce tak wspaniale wyszkolonych pedagogów z zakresu emisji głosu i wymowy. Wydaje się to pozornie bardzo proste: przecież jest wiedza książkowa, akademicka, czasami suchy przekaz, wykład, ćwiczenie. Ale czy potrafimy tyle osobnych nici połączyć w jedną całość, jeden organizm? Czy ktoś pamięta o tym, aby tworząc – uruchamiać, pracując – doświadczać i doświadczać – przeżywać? Oto jest pytanie!

Ćwiczenia proponowane przez Kristin Linklater w sposób bardzo zdecydowany obejmują całego człowieka, a z czasem ujawniają jego potrzeby i pragnienia.

Szukanie przestrzeni, koncentracja na tym, co najistotniejsze. Skoncentrowanie oznacza skupienie, odrzucenie pęt przeszłości. To próba samodzielnego uformowania własnej twarzy i samodzielne wytyczanie własnej drogi... Niby ją mamy, ale czy na pewno, czy każdy pamięta o tym, że podlega ona naszej fizyczności? A tu rozciąganie i ziewanie (jakże oczywiste!), biodra do tyłu... ramiona do tyłu... brzuch luźny... usta lekko rozwarłe... wdech wchodzi i wychodzi... rozluźnione ręce... łokcie do dołu... głowa całkiem opada w dół i każdy kręgosłup leci do dołu... kolana lekko ugięte i z powrotem do góry, kręgosłup po kręgosłupie do góry... na samym końcu głowa i stoicie siłą swoich kości. Czyż to nie piękne?!

Obserwując ruch własnej przepony i wypuszczając powietrze, myślimy o całkowicie lekkim westchnieniu ulgi.

Basen wibracji – inaczej dźwięki naszego brzucha to dźwięki dotykające przepony, koncentracja na przeponie i basenie dźwięków. Impuls to często powtarzane ważne słowo jako /reakcja/zdarzenie/odczucie rodzące się w biodrach.

Odprężanie i rozciąganie, ale czy chodzi o mięśnie? W tym wypadku idzie o rozciąganie naszych kości!

Przygotowanie do otwierania mięśni bocznych klatki piersiowej to trudne zadanie, wiążące się w pierwszej fazie z aktywizowaniem mięśni międzyżebrowych w celu zaktywizowania oddechu i tym sposobem połączenia mięśni rozciągających ciało z rozciąganiem języka – rodzaj refleksu – oczy otwarte... język – tylna część języka musi być rozluźniona... otwarcie ciała. Refleks potrzebuje rozciągnięcia mięśni bocznych, otwierania ciała i klatki piersiowej. Wibracje, które można pobudzić poprzez takie otwarcie, są bardzo ważne dla naszego ciała i głosu, a szukanie ich w ciele jest dla wszystkich zainteresowanych ogromną przyjemnością, i o to właśnie chodzi!

To oczywiście dobry początek...

Natura jest naszą artystką i sama się odkrywa. Właśnie dzięki takim niezwykłym ludziom jak Kristin Linklater mogliśmy choć w namiastce tego doświadczać.



ZBIGNIEW GRYGIELSKI

O Kristin Linklater i jej metodzie pracy nad głosem usłyszałem kilkanaście lat temu, kiedy jedna ze studentek naszej szkoły wróciła z wakacyjnych warsztatów w Ameryce, na których poznała tę metodę i z entuzjazmem o niej opowiadała. Kilka lat temu gościliśmy w naszych murach Thomasa Butsa, który w oparciu o tę metodę poprowadził warsztaty z pedagogami i studentami naszej szkoły. Spotkanie z Kristin Linklater dało nam możliwość czerpania u źródła.

Stała przed nami kobieta o ujmującej osobowości, pełna energii i jednocześnie spokoju, z dużym poczuciem humoru. Usłyszeliśmy od niej o tym, że pracuje nad głosem jako instrumentem ludzkim w pojęciu całościowym. To nie tylko praca z ciałem, ale i z umysłem, z całą osobowością; warunkiem znalezienia drogi do własnego głosu jest wnikliwe spojrzenie w głębi siebie, poszukiwanie relacji umysł-ciało, emocje-psychika, to wyprawa w poszukiwaniu impulsu, który jest źródłem głosu. Wypowiadane zdania w najmniejszym stopniu nie były frazesami. Trzydniowy trening, jaki poprowadziła, potwierdzał stopniowo głęboki sens tych słów. Kolejne proponowane ćwiczenia wynikały z poprzednich i rozwijały się w bardzo przejrzysty sposób. Uczestnicy dokładnie wiedzieli, w jakim celu je wykonują. Nie chodziło jednak o skrupulatność realizowania instrukcji, ale o konieczność znalezienia ich znaczenia dla siebie, aby w odniesieniu do bezwarunkowych odruchów w efekcie uwolnić naturalny głos, spełniający ich wymagania i oczekiwania. Proces wykonywania jasno określonych czynności prowadził do uzyskania gotowości ciała do aktywności zgodnej z intencją. Relaksacja jest krokiem w tym kierunku, lecz celem nie jest pasywność, a gotowość do działania.

To relacja z warsztatów w wielkim skrócie i uproszczeniu. Więcej znajdziemy w książce *Uwolnij swój głos*, która w polskim tłumaczeniu staraniem naszej szkoły została udostępniona zainteresowanym, a jej promocja odbyła się w obecności autorki.

Teraz odpowiem na propozycję wypowiedzenia osobistych refleksji po spotkaniu z Kristin Linklater.

Wspomniała o tym, że w swojej pracy napotyka często barierę niezrozumienia dla konieczności szanowania głosu, unikania forsownych środków, które prowadzą do jego zniszczenia. Udowadnia, że istnieją bezpieczne dla głosu i bardzo skuteczne środki ekspresji. Wystarczy jedynie znaleźć dla nich przestrzeń i drogę. Trzeba jednak wpięrczyć przekonanie oponentów, że celem aktora jest osiągnięcie w ciebie stanu, w którym głos będzie funkcjonował w sposób organiczny, a ekspresja nie zakłóci równowagi. Wypowiedź ta daje cenną pomoc w walce ze stereotypami, dawno skompromitowanymi, a nadal funkcjonującymi w przekazie i świadomości różnych osób pracujących głosem, na przykład o nieuniknioności zmęczenia głosu na scenie lub o tym, że dla wydobycia dźwięku trzeba wykonać ściśle określone czynności na poziomie fizycznym. Najczęściej powtarza się wskazówka o konieczności spięcia różnych części ciała (zacytuję słowa Kristin Linklater: „To trochę niezdarne, jeśli próbujecie podporządkować swój oddech mięśniom brzucha. Podstawowa sprawa to rozluźnić mięśnie brzucha”), albo o tym, by oddychać „na przeponie” – przecież to zupełnie nic nie znaczy. Zawsze tak oddychamy. Nie da się inaczej! Próby wypełnienia podobnej instrukcji wywołują wiele niepotrzebnych problemów.

W pracy ze studentami naszym zadaniem jest nie tylko dostarczenie zasobu wiedzy i umiejętności w celu rozwiązywania problemów z ciałem, a tym samym z głosem, lecz również

kształtowanie poglądów, umożliwiających przyswajanie przekazywanych informacji.

Kristin Linklater dostarcza nam narzędzi nie do przecenienia. To nie tylko spójna i efektywna metoda pracy, ale również sprawdzony autorytet, na który możemy się powoływać.



ALEKSANDRA KRÓLIK

Kristin Linklater to niezwykła osobowość i wybitny pedagog. Podczas swoich zajęć, w nad wyraz wnikliwy, drobiazgowy a jednocześnie czytelny dla studentów sposób, odkrywa tajniki pracy nad głosem. Ćwiczenia z nią to nieustanna obserwacja swojego ciała, studiowanie i analizowanie reakcji poszczególnych części organizmu na stworzone i zadane bodźce. To czynna relaksacja, mądre oddychanie. Mądre, bo niewynikające jedynie z naturalnej potrzeby zaczerpnięcia powietrza. Organizm ludzki, w zależności od rodzaju i natężenia bodźców, poddaje się rozmaitym stanom emocjonalnym i uaktywnia różne partie mięśni. Pochłania niczym gąbka wszelkiego rodzaju napięcia oraz zapamiętuje stany rozluźnienia. Z czasem niemal można postawić znak równości pomiędzy zdenerwowaniem a strachem, odprężeniem a uczuciem ulgi. Reakcje naszego ciała w tych stanach są podobne.

Kristin Linklater w swojej pracy nad głosem bardzo często posługuje się metaforami: „pomyśl, że twoja głowa jest w brzuchu,

wyobraź sobie jezioro na dnie miednicy” itp. Te niezwykle obrazowe i trafne sugestie pozwalają ciału odrzucić nawykowe zachowania, zastępując je nowymi, pełniejszymi i ciekawszymi doznaniem.

Celem tych wszystkich zabiegów jest uzyskanie wolnego, pozbawionego sztuczności, manier i ograniczeń, pięknego w swej naturalnej prostocie głosu.

Mając świadomość tego, jak delikatną materią jest młody, nieukształtowany jeszcze student, Kristin Linklater zdecydowanie odrzuca pośpiech na rzecz spokoju i rytmu. Ciało musi uzyskać wystarczający czas, niezbędny do zapamiętania i utrwalenia nowych reakcji.

Jeśli pozwolimy naszemu ciału stać się obiektem badań według metodyki Kristin Linklater, z pewnością przeżyjemy niezwykłą przygodę. Cenne wskazówki pani Linklater doskonale uzupełniają inne metody pracy nad głosem. Droga do głębszego poznania samego siebie oraz możliwości, jakie daje nam naturalny oddech, mogą okazać się jeszcze ciekawsze. Umiejętność wzbudzenia w sobie prawdziwego uczucia ulgi to początek drogi, na końcu której znajduje się naturalny głos.



SŁAWOMIR SOŚNIERZ

Jestem aktorem o wielodziesięcioletnim stażu zawodowym i prawie równie długim pedagogicznym. Przeżyłem większość klęsk związanych z obiema tymi działalnościami. Jestem więc osobą w miarę wiarygodną.

Moje błędy pedagoga były rezultatem tego, że poznawałem zbyt długo, równocześnie udzielając rad. Warsztaty z prof. Kristin Linklater były spotkaniem, które mnie w tym utwierdziło, a jednocześnie potwierdziło słuszność moich niepokojów oraz tego, że od wielu lat nie zapominam przypominać studentom, że relaks umysłu i ciała jest nieodzowny do zbliżenia się do stanu znanego wybitnie utalentowanym aktorom. Stanu, w którym robią na scenie to, co myślą, że robią.

Wydawanie z siebie głosu interesuje mnie jedynie w skali słyszalności moich studentów. Długie lata praktyki plus czas studiów uczyniły ze mnie umiarkowanego entuzjastę tego, że można więcej zdziałać w temacie *giving voice* (cytując tytuł książki Linklater). Więcej niż pozyskanie w ciągu czterech lat umiejętności gadania godzinami bez zdzierania sobie gardła. Pracowałem uczciwie na lekcjach impo-stacji i fakt – nie zdieram gardła. A zatem każda droga prowadzi do celu. Motto, jakie zapamiętałem z tych lekcji brzmi: „musisz iść w górę”. Ponieważ jestem barytonem, droga w górę dała mi jedynie niepewność dźwięków w średnicy i status aktora nieśpiewającego, a dźwięki słyszę.

Dziś wiem, że gdyby do wielu metafor, które miały uwolnić mój głos, dołączono niemetaforyczne wskazówki: zrelaksuj się, połącz mózg i ciało, zapoznaj się ze swoim ciałem zamiast zasypiać w trakcie przedziwnych ćwiczeń, uczyn z ciała instrument, nad którym da się zapanować, być może część moich kalektw nie byłaby tak kaleka. Wiem, że z dwóch stron usłyszę głosy: to jest właśnie tak, jak mówię, to jest właśnie to, do czego przywiązuję pierwszorzędną wagę. Będą to głosy aktorów i specjalistów od głosu. Otóż to nie jest to samo. Podobne mogą być słowa, ale od nich długa droga do idei, że o rezultacie nie wspomnę. W polskiej szkole aktorskiej

nie jest dobrze rozumiane słowo *relaxation*. I to refleksja podstawowa, jaką chciałem się podzielić po warsztatach z panią Linklater. Wszystko, co dotyczy sposobu pracy nad głosem, można znaleźć w książce wydanej przez PWST, której chwala za pomysł. Niestety, dopóki nie pojmie się tego, co niesie relaksacja, żadne z tych ćwiczeń nie będzie funkcjonowało. Tu prawdopodobnie znów podniosą się głosy protestu, bo każdy głupi rozumie, co znaczy być aktorem luźnym, swobodnym, wyluzowanym, niespiętym. I tu powstaje pytanie: które z tych określeń może zostać użyte, aby nie otrzymać efektu aktora sflaczałego, nudnego, zgarbionego, powłóczącego nogami, nudnie mówiącego tekst (ale na luzie), a w jego mniemaniu naturalnego, prostego i prawdziwego. Myślę, że odpowiedź nie jest prosta. Moim zdaniem – wręcz niemożliwa. Każde z tych haseł powoduje fatalne skutki i wymaga mnóstwa przypisów. Dlatego użyłem angielskiego określenia, które oznacza, że aktor pozostaje w stanie pełnego napięcia emocjonalnego. Nie traci rozumu, co często się zdarza. Student z rozkoszą oddaje się napięciu, skupia się na pracy na najwyższych obrotach, chwalony – demonstrowuje swój temperament.

Spotkanie z Kristin Linklater utwierdziło mnie w przekonaniu, że to, co widziałem jako obserwator (kiedyś) i to, do czego wracam, żeby zrozumieć, nie jest pozbawione sensu. Myślę, że powinno to zobaczyć większe grono aktorów, bo jako aktor w tej chwili mówię. Program Linklater jest autorski, ale to konsekwencja myślenia, odczuwania i testowania pokoleń aktorów. Różni się zasadniczo od prób rozluźniania aktora u nas. Linklater mówi o Strasbergu, że jest anachroniczny, ale zgadzają się co do *relaxation*. Dzięki Strasbergowi oswoiłem w sobie pojęcia spięć i relaksacji; udział w warsztatach nie zakłócił tego, czego dowiedziałem się wcześniej.

Linklater nie pracuje metodą Feldenkraisa, ale znajdziemy tu Feldenkraisa potrzebnego Linklater. To samo dzieje się z jogą. Wszystko się łączy, przenika. Linklater potrafi opisać, wyjaśnić. Traktuje to jako nieodłączną część swoich warsztatów. Aktor musi wiedzieć, dlaczego coś robi. Inaczej nie stanie się to jego częścią. To, w czym brałem udział dotychczas, było działaniem dla działania, które powinno przynieść efekt w przyszłości.

W trakcie warsztatów mogłem zobaczyć efekt moich wyobrażeń o relaksacji aktora. Część warsztatów, na prośbę uczestników, Linklater poświęciła na pracę z tekstem. Ku mojemu zaskoczeniu nie chciała, aby biorący udział w krótkim ćwiczeniu mówili teksty po angielsku. Wszyscy mieli przygotowane teksty Szekspira i mówili je po polsku. Bezbłędnie wychwyciła prawdulkę, prostotkę i pozorną swobodę. Wszystko to przejawiało się w nic nieznaczącej luźnej interpretacji. Na oczach wszystkich wyluzowany student, próbując odnaleźć stan relaksacji, zmieniał interpretację i siebie, a następnie zaczynał znaczyć. Niestety ta lekcja była krótka. Książka Linklater, w której opisuje pracę nad słowem na tekstach Szekspira, nie jest przetłumaczona. Muszę zaznaczyć, że błędem jest kojarzenie Linklater wyłącznie z głosem, dźwiękiem. Jest aktorką, zna na pamięć ogromne fragmenty z Szekspira i chyba dobrze się czuje w tym repertuarze.

Zapisem swoich refleksji odpowiadam na apel zabrania głosu w sprawie ponownego przyjazdu Linklater. Jej propozycja pracy nad głosem wymaga piekielnego samozaparcia. Już wiem, że nikt nie przejdzie ćwiczenia po ćwiczeniu. Ale warto skonfrontować swoje myślenie o relaksacji. Są różne szkoły. Ta, którą znam, wydaje mi się sensowna. Każdy z wielkich poświęca relaksacji jeżeli nie wzmiankę, to duży rozdział. To początek wszystkiego. Różni się to od biegania

w kółko, wykonywania fizycznych ćwiczeń i krzyków na gardle, po których zmordowany i dyszący student z zaróżowionymi policzkami zdaje się emanować energią będącą wyłącznie chwilowym zmęczeniem. Za pięć minut będzie w takim samym stanie, jak przed ćwiczeniami. U Linklater też było kółko. Chodziliśmy, żeby spotkać się ze swoim ciałem, zeskanować je, oswoić. Kółku cały czas towarzyszył komentarz prowadzącego. Było też bieganie. Biegała studentka, która pracowała nad tekstem. Ale nie po to, żeby się doładować. Biegała, bo była tak zdenerwowana, że Linklater musiała odwrócić jej uwagę od okoliczności, w jakich się znalazła, sprawić, żeby puściło. Ciekawy był moment, kiedy po biegu, który nie do końca przyniósł zamierzony efekt, studentka zgodnie z powszechnie znaną szkołą rozluźniania chciała zrobić jeszcze parę kólek. Zamiast tego Linklater proponowała bezruch oraz ćwiczenia z głosem i poszukiwaniem impulsu. Potem posadziła ją na krześle i tam rozegrał się najbardziej emocjonalny fragment monologu. Bez ruchu, z rozluźnionym ciałem, z dochodzącym do nas tekstem. Scena była świetna i – jak się okazało – poszła w zupełnie innym kierunku. Dla nas – widzów znających monolog – wspaniale zaskakującym. Niedawno rozmawiałem z wykładowcą, świetnym aktorem. Powiedział, że wspaniali aktorzy na tak prostym zadaniu, jak przeniesienie krzesła z kulis na środek sceny, są mokrzy od potu. Nie wiem, dlaczego to powiedział, nigdy nie widziałem, żeby był mokry na scenie – a jest dobry. Dwie różne osoby w jednej, aktor i wykładowca. Niemożliwym jest pogodzenie Linklater i tego drugiego. Ale można wybrać, pod warunkiem, że porówna się oba. Póki pani Linklater nie ma, polecam książkę, a w niej fragmenty o kondycji psychofizycznej aktora. Można je czytać poza ćwiczeniami.

„Napięcie to zawodowa choroba aktorów... [...] normalny (aktor średnio grający) aktor osiąga czasem stan relaksacji jako rezultat pracy na scenie, zajmuje mu to około dwudziestu lat – dokładnie. Kiedy obserwujesz rozwój aktora, widzisz, że startuje młody, naładowany energią – i spięty. Po mniej więcej dziesięciu latach zaczyna „zrzucić” część spięt, ale nic szczególnego się nie dzieje. Po dwudziestu latach grania zaczynają się dziać wspaniałe rzeczy. I nie ma to nic wspólnego z tym, że aktor jest dobry bądź niedobry. Po prostu zaczyna czuć, że kiedy wychodzi na scenę, robi to po to, by na niej stać. Osiąga wspaniałą łatwość, nagrodę za bycie w teatrze przez tyle czasu.

Lee Strasberg *Strasberg at The Actor's Studio* (tape recorded session).



JÓZEFA ZAJĄC-JAMRÓZ

Warsztaty z Kristin Linklater w PWST w Krakowie były realizacją mojego marzenia o wizycie pani profesor od czasów stypendium w Columbia University. Dzięki projektowi badawczemu prorektora Krzysztofa Globisza i jego przychylności udało się zrealizować to zamierzenie. Cieszę się, że warsztaty spotkały się z takim zainteresowaniem nauczycieli akademickich głosu i dykcji z Krakowa i Wrocławia.

Dla mnie osobiście warsztaty, w których ja – nauczyciel – staję się studentem, uczniem, dają możliwość praktycznego pogłębiania

i badania na sobie skuteczności metody, o której wielokrotnie mówiłam studentom i które elementy wprowadzam na swoich zajęciach. Całościowe, holistyczne podejście do kwestii głosu aktora i artykulacji w metodzie Kristin Linklater w moim odczuciu pozwala skutecznie i twórczo rozwijać możliwości naszej ekspresji na scenie. W czasie warsztatów mogłam skoncentrować się na doświadczaniu wibracji dźwięku we własnym ciele, uwolnieniu ciała od napięć mięśniowych, które nam, nauczycielom, jak i naszym studentom, towarzyszą w codziennym życiu. Można było także odczuć przyjemność z bycia tu i teraz we wspólnym działaniu z innymi uczestnikami. Warsztaty potwierdziły po raz kolejny moje przekonanie, że takie wspólne działanie w grupie, praca skierowana z jednej strony do własnego wnętrza, a z drugiej przekazywanie tych własnych odczuć na zewnątrz w relacjach z innymi odświeża, dodaje energii i jest przyjemnością.

Każdy nauczyciel doświadcza w różnym stopniu rutyny, która tłumi twórcze poszukiwania, także w dziedzinie metod przekazywania własnej wiedzy. Udział w warsztatach pozwolił mi ponownie badać i doświadczać tego, co najistotniejsze w procesie komunikacji: chęci przekazu swoich odczuć płynących ze świadomości ciała, myśli i głosu służących temu celowi. Pozwolił mi na nowo odkryć dźwięk wyzwalany z wnętrza ciała. Relacje, które wytworzyły się w czasie zajęć, zniwelowały różnice między studentami a nauczycielami; wspólnie, bez względu na to, kim jesteśmy w swoim zawodowym życiu, pracowaliśmy nad sobą i nad doskonaleniem swojego warsztatu.

Metoda Kristin Linklater jest dla mnie także przykładem twórczej dydaktyki; uczyć się od niej tego, jak inspirować studentów do poszukiwań w dziedzinie środków wyrazu, by – jak sama pisze – uwalniać nie tylko swój

głos, ale i swoją artystyczną naturę. Dlatego z zainteresowaniem obserwowałam i uczyłam się od pani profesor, jak pracować z polskimi studentami nad tekstami Szekspira.

Taka forma doskonalenia zawodowego nauczycieli akademickich szkół artystycznych (parodniowe wspólne ze studentami poszukiwanie na nowo własnej formy ekspresji ciała i głosu) była nie tylko fascynującą przygodą artystyczną, ale także praktycznym potwierdzeniem kierunku, w którym powinniśmy podążać w naszej pracy pedagogicznej, by jak pisał Norwid, „odpowiednie dać rzeczy słowo”.



ADA KUĆMIERZ

Kiedy zapisywałam się na warsztaty Kristin Linklater, nie pomyślałam, że wypadają one w trakcie ferii zimowych. Nie zastanawiałam się też, czy będzie warto. Są warsztaty z zakresu głosu i oddechu – idę! Teraz mogę szczerze przyznać, że były to naprawdę dobrze wykorzystane trzy wolne dni.

Spotykaliśmy się codziennie w sali gimnastycznej na sześć godzin, z przerwą na obiad. Wszystko było dobrze zaplanowane i przygotowane. Zdziwiło mnie, że mamy nawet tłumacza-aktora (Kacper Kuszewski), który nie tylko przekładał dosłownie każde słowo pani Linklater, ale bardzo starannie szukał odpowiednich słów, żeby trudne do przekładu zwroty (owo *body-mind eye*) znalazły jak najwierniejsze i obrazowe polskie odpowiedniki.

Pani Linklater zaskoczyła mnie wspaniałą kondycją i przemiłą aparycją. Typowa starsza pani z sąsiedniej wyspy okazała się wulkanem energii i humoru. Wykorzystała każdą minutę warsztatów, dyscyplina była naprawdę ostra (śmiechy i zabawy skwitowane: *hey, don't be silly!*).

Zaczęliśmy od pracy nad oddechem i w zasadzie cały czas ćwiczenia pozostały w tym temacie, wyłączając ostatnie dwie godziny, kiedy trzy osoby miały okazję popracować nad wcześniej przygotowanym tekstem (fragment monologu Szekspira). Oczywiście praca nad tekstem także opierała się na oddechu, bo to on jest rdzeniem techniki Linklater.

Na samym początku porozmawialiśmy nieco o głosie i oddechu, o anatomii i sposobie wydobywania dźwięku. Temat omawiany niemal na każdych zajęciach od pierwszego roku szkoły teatralnej. Ale *repetitio est mater studiorum*, pomyślałam, więc mimo że wiedza ta nie była mi obca, zaczęłam robić notatki. Kiedy teraz spoglądam na zapisane kartki, każde słowo wydaje mi się odkryciem! To, co chciałabym przytoczyć, jest naprawdę ważne dla każdego aktora, choć tak proste i oczywiste:

1. Pozwól oddechowi płynąć, nie rób oddechu.
2. Nie produkuj głosu, pozwól mu być (lepiej brzmi: *Do not make a voice, let your voice be*).

Najprawdziwszy głos pochodzi z reakcji bezwarunkowych, zmuszanie organizmu do czegokolwiek powoduje tylko niepotrzebne spięcia w ciele.

Głos, który wydobywaliśmy podczas ćwiczeń, miał pochodzić z westchnienia. Jest to uwaga warta uwagi. Przecież najbardziej naturalnym, niewymagającym żadnego wysiłku odgłosem jest właśnie westchnienie, które jest udźwięcznioną formą oddechu. Przeciwnieństwem są śmiech i płacz, rów-

nie naturalne odgłosy, jednak wymagające (mimowolnego) użycia mięśni. Westchnienie wiąże się z rozluźnieniem. Możemy je wzbudzić, aby się rozluźnić lub bezwiednie wydać je z siebie podczas totalnego rozluźnienia. Te wzajemne zależności znakomicie udowadniają, że trudno znaleźć lepszy materiał do pracy nad intencją przejawiającą się w głosie – kiedy ciało jest rozluźnione, a głos wydobywany bez wysiłku, nie ma mowy o zablokowaniu czy nieprawdzie na scenie.

Kilka słów na temat słynnego określenia *body-mind eye*, czyli (szukaliśmy wspólnie długo odpowiedniego tłumaczenia) „wewnętrzne spojrzenia ciała”. Nie jest to wewnętrzne obserwujące oko ani samoświadomość ciała, choć ten termin jest nieco bliższy. *Body-mind eye* to zbliżone do propriocepcji nieświadome odczuwanie ciała, odbywające się poza naszą świadomością na co dzień, natomiast z możliwością kontrolowania tego, co się dzieje w naszym organizmie. Kristin Linklater tłumaczyła nam, że każde ciało posiada coś w rodzaju mózgu ciała, który znajduje się tam, gdzie tzw. centrum. Jest to zatem to miejsce, z którego pochodzą wszystkie instynktowne impulsy. Właśnie: impuls. To najważniejsza rzecz na scenie. Bez impulsu żadna czynność nie będzie prawdą. Na impuls najlepiej poczekać, dać sobie czas. Nie wolno go wymuszać. Co jednak wtedy, kiedy mamy wyreżyserowane kroki i nie mamy czasu czekać na impuls? Spokojnie, on przyjdzie. Jeżeli tylko nie popadniemy w żadnym momencie w nieprawdę i nie pojawią się napięcia w ciele. Polegając na naszym *body-mind eye*, nie sposób zgubić impulsu. Najczęściej popełnianym błędem jest zagłuszanie prawdy ciała czy brak czujności na procesy zachodzące w ciele i właśnie impulsy. Tak więc przez trzy dni uczyliśmy się słuchać swojego ciała, rozwijać wyobraźnię, uczyliśmy się jak wdrażać wyimaginowane

obrazy w pracę ciała, jak pobudzać mięśnie nie wysiłkiem, a energią oddechu.

Poznaliśmy skrócony trening, kilka ćwiczeń relaksujących, które z każdym powtórzeniem dawały coraz lepsze efekty (gdyby tak ćwiczyć codziennie...!) Ćwiczenia o charakterze rozgrzewki odbywały się na podłodze w pozycji leżącej, następnie przechodziliśmy do ćwiczeń z partnerem, najczęściej w grupie, więc była możliwość podejścia do wszystkich uczestników i wymiany partnera.

Największe odkrycie dla mnie?

Tkanka łączna! Można godzinami słuchać o tym, że każdy narząd w organizmie jest zależny od innego, nawet nie sąsiedniego. Można, z lepszym bądź gorszym skutkiem, wyobrazić sobie koneksję między dużym palcem u nogi a żołądkiem, ale czy nie jest łatwiej uświadomić sobie, że posiadamy tkankę łączną, która nieprzerwaną strukturą ciągnie się od języka do stóp? Mieliliśmy okazję zobaczyć zdjęcie spreparowanej tkanki łącznej, trzymanej w rękach przez lekarzy. Nie mogę odnaleźć tego zdjęcia w Internecie, ale przyznam, że robiło ogromne wrażenie. W sekundzie moja świadomość zaczęła działać na innym poziomie, racjonalnym. Bo skoro połączenia w ciele są naukowo udowodnione i wręcz namacalne, to nie muszę sobie ich wyobrażać, wystarczy je poczuć!

Kolejna rzecz, która zapadła mi szczególnie w pamięć, to obraz, jaki miał nam pomóc, oddziałując na wyobraźnię. Małe jeziorko, które tkwi na dnie wielkiej jaskini naszego brzucha. Jeziorko na leśnej polanie, gdzie wielokrotnie odbija się echo naszego głosu, a oddech wypełnia całą ogromną przestrzeń, od dna jeziorka aż po chmury na naszym własnym skrawku nieba. Każdy wie, jaką ma danego dnia pogodę nad swoim jeziorkiem, zna jego wielkość i głębokość, słyszy echo i zwielokrotnioną moc swojego głosu. Ten obraz u większości osób, z którymi

rozmawiałam, sprawił, że przestrzeń, której szukamy nieustannie w ciele i harmonia stały się niezwykle jasne i proste. Nietrudno było, zachowując ten obraz przed oczami, wykonywać kolejne ćwiczenia polegające na wyzwoleniu głosu i słuchaniu swojego ciała.

Kristin Linklater stworzyła swoją metodę, według której pracują aktorzy zarówno młodzi, jak i ci z dłuższym stażem, według jej podręcznika prowadzone są zajęcia w wielu szkołach aktorskich, w Anglii i Szkocji jako jeden z głównych przedmiotów, a mimo to Kristin zachowuje ogromną pokorę w stosunku do mistrzów, na których teorii wyrosła, wciąż podkreśla, że jej ćwiczenia opierają się nie tylko na praktyce i wnikliwej obserwacji, ale przede wszystkim na wiedzy zdobytej przez Stanisławskiego, Czechowa, Feldenkraisa, Aleksandra.



JAROSŁAW WIDUCH

Dosłownie w kilka dni uświadomiłem sobie, jak ważne jest poszukiwanie głosu wewnątrz siebie. Na początku byłem bardzo sceptycznie nastawiony do pracy nad wymową poprzez rozluźnienie, potwierdziły się jednak założenia metody, w której to przez świadomy oddech, poprawne wzdychanie oraz świadomość myśli można uzyskać zupełnie odmienne rezultaty głosowe.

W trakcie warsztatów kilkakrotnie zaskoczył mnie mój głos – dotarło do mnie coś, czego dotąd nigdy nie słyszałem. Ćwiczenia,

które wykonywaliśmy na warsztatach, opisane szczegółowo w książce *Uwolnij swój głos*, aktywują ciało do ruchu i mowy – ciało, które całe jest jednym wielkim aparatem artykulacyjnym. Metoda ta dobra jest dla każdego – niezależnie od zawodu czy zajęcia, które wykonuje na co dzień. Uruchomienie tak zwanego oka wewnętrznego pozwala dostrzec indywidualny świat, w którym za pomocą świadomego przygotowanego ciała możemy posługiwać się innym, prawdziwszym głosem.

Bardzo ciekawym doświadczeniem jest odkrywanie metody z jej twórcą. Profesor Linklater nie działa wedle zamkniętego planu. Na podstawie odczuć i komentarzy uczestników warsztatu udowadnia racje swojej metody. Chcąc w ciągu kilkunastu godzin uświadomić swoim uczniom jak najwięcej, nie daje jasnych odpowiedzi, lecz pozwala im błądzić. Dzięki temu mają oni szansę zastanowić się nad sobą i swoim ciałem.

Efekty praktykowania metody pani profesor wykorzystuje w przygotowaniach do zajęć aktorskich oraz ruchowych. Sposoby na pracę z ciałem zalecane przez Kristin Linklater stanowią zestaw czynności przygotowujących do działań na scenie, gdyż dążą do kontaktu z samym sobą, pobudzają uwagę i koncentrację oraz uwalniają ciało od niepotrzebnych bodźców. Prowadzą do integracji ciała i umysłu, ucieleśnienia słowa, powstania myśli, dzięki czemu zwiększają efektywność bycia tu i teraz – sobą.

Projekt badawczy nr DzSt/PB/2010/6 „Badanie wpływu gry aktorskiej marionetką na proces kształcenia aktora lalkarza”.

Kierownik: prof. Jacek Radomski, współpraca – mgr Anna Zych
Jednostka prowadząca: Wydział Lalkarski we Wrocławiu,
PWST im. L. Solskiego w Krakowie

I. Elementy historii i techniki

Marionetka – lalka zawieszona na niciach, ma historię sięgającą tysięcy lat. Bawiła publiczność starożytnej Grecji i Rzymu. Marionetka antyczna różniła się od późniejszych budową i sposobem animacji. Opisy i badania archeologiczne wykazują, że marionetka ta była prowadzona od dołu. Mogą o tym świadczyć kanaliki wyżłobione wewnątrz lalki. Taki sposób wykorzystania marionetek podaje Platon, opisując występy starożytnych lalkarzy, np. Potheinosa, w którego przedstawieniach oddzielone były role mima i narratora. Marionetki ukazujące się nad parawanem były podzielone na dwie grupy. Jedna z nich przedstawiała pantomimicznie określone działania, druga mówiła tekst sztuki.

W XII wieku pojawiły się lalki *à la planchette*. Były to marionetki umieszczone na poziomych niciach, prowadzone przez jednego lub dwóch lalkarzy. Lalki z jednej strony przyłączone były do nogi animatora, a z drugiej do nieruchomego punktu. Umożliwiał to jednoczesną grę na bębnie lub

flecie, gdy tymczasem poruszana nogą lalka wykonywała różne ewolucje w rytm muzyki. Popisy tych lalek miały rozrywkowy charakter, ograniczały się do pojedynków lub tańca. Scenki były prezentowane w bliskim kontakcie z publicznością, animatorzy w widoczny sposób poruszali lalkami. Nie były to jednak pokazy na wysokim poziomie artystycznym i obecnie są one jedynie materiałem ilustrującym pewien etap w historii teatru lalek. Można przypuszczać, że sposób animacji ówczesnych lalkarzy mógł mieć wpływ na występy estradowe późniejszych solistów lalkowych, aż do współczesnych marionetkarzy włącznie. Istniały również marionetki, których konstrukcja może świadczyć o zupełnie innym sposobie animacji. Ruchome kończyny czy pręt metalowy w głowie sugerują, że mogły być one poruszane z góry. Pogląd taki formułowany jest bardzo ostrożnie, gdyż tego typu lalki zostały znalezione w grobach dziecięcych, mogły więc mieć funkcję tylko zabawową, a nie teatralną.

Z kolei marionetki sycylijskie charakteryzują się konwencjonalnym sposobem porusza-

nia i zawieszenia za pomocą żelaznego pręta osadzonego w głowie, będącego jedynym mechanizmem animacyjnym. Ich ręce są zwykle podczepione, przy czym prawa umocowana jest, podobnie jak głowa, na żelaznym drucie, i dźwiga miecz. Lewa natomiast wisi na sznurku i operuje tarczą. Marionetka sycylijska jest w całości wykonana z drewna i ma na sobie metalową zbroję. Głowa lalki jest rzeźbiona i malowana. Sposób gry marionetką sycylijską wyznacza konstrukcja i tradycja. Sprowadza się ona do działań w obrębie pewnej symboliki, ściśle związanej z repertuarem rycerskim. Na scenie można oglądać pojedynki rycerskie czy sceny walk, w których jednocześnie może brać udział kilkanaście marionetek. W trakcie przedstawienia lalkarze są ukryci za parawanem lub kulisami. Teatry marionetek, podobnie jak inne rodzaje teatru lalek, odgrywały ważną rolę w kształtowaniu gustów, zwyczajów i świadomości swoich widzów.

Marionetka współczesna czy klasyczna jest zawieszona na kilku lub kilkunastu niciach poruszanych z góry krzyżakiem skupiającym wszystkie nici lalki. Lalka może być zrobiona z drewna, tworzywa sztucznego lub porcelany. Stawy barkowe, kolanowe, łokciowe i biodrowe są ruchome. Ruchoma jest również głowa, ręce i stopy. Wszystko to decyduje o dużych możliwościach animacyjnych marionetki klasycznej.

W zależności od repertuaru, miejscowej tradycji i charakteru sceny, istnieją różne sposoby pracy z marionetką. Podstawowymi formami realizowania przedstawień w technice marionetkowej są:

Scena operowego teatru marionetek – charakterystyczną cechą tego rodzaju teatru są umieszczone nad sceną pomosty lub kładki, na których znajdują się lalkarze w czasie pracy. Przechyleni przez balustradę, niewidoczni dla publiczności, prowadzą marionet-

ki zawieszone na kilkumetrowych niciach. Taki sposób gry daje duże możliwości wykorzystania przestrzeni scenicznej, współgrania lalek ze sobą, korzystania z rekwizytów i scenografii. Marionetki operowe (lub inne zawieszone na długich niciach) wymagają specjalnej konstrukcji i precyzyjnie wykonanego krzyżaka. W Marionettentheater w Salzburgu techniczna sprawność marionetek oraz mistrzowska animacja nadają przedstawieniom operowym Mozarta specyficzny barokowy styl. W podobny sposób przygotowuje się spektakle w Takeda Marionette Theatre w Tokio, w którym lalki animowane są również ze znacznej wysokości, z tym że pomosty z balustradą zostały zastąpione przez kładki.

Scena ludowego teatru marionetek sycylijskich – scena tego teatru jest bogato zdobiona ludowymi malowidłami, przedstawiającymi bohaterów dramatów epickich, postacie świętych, sceny historyczne, rycerskie i mitologiczne. W oknie scenicznym widoczne są malowane, barwne dekoracje. Podczas przedstawienia marionetkarze sycylijscy znajdują się za parawanem, będącym jednocześnie horyzontem. Przechyleni przez barierę ukrytego pomostu, zasłonięci górną krawędzią portalu sceny, animują lalki. Marionetki sycylijskie mogą być animowane także zza kulis sceny, tak jak to się dzieje w teatrach w Palermo, w których lalki są lżejsze i mniejsze.

Scena marionetek estradowych – na estradzie marionetkarz występuje z lalką podwieszoną na krótkich, pięćdziesięcio-siedemdziesięciocentymetrowych niciach, bezpośrednio przed publicznością. Spektakl tego rodzaju może się odbyć w każdych warunkach zbliżonych do estrady lub sceny. Często lalkarze zachowują anonimowość podczas występu, skupiając całą uwagę publiczności na grze marionetek oświetlonych światłem punkto-

wym. Inni współgrają z lalką, nie kryjąc sposobu animacji. Marionetkarz estradowy, nieskrępowany parawanem czy pomostem, ma większe możliwości operowania lalką, wykorzystania przestrzeni scenicznej i kontaktu z publicznością. Marionetka klasyczna jest niezastąpiona w pewnych typach przedstawień i pokazów estradowych. Pracuje z nią wielu lalkarzy, ale tylko niektórym udało się dokładne jej nazwanie, całkowite wczucie się w lalkę i osiągnięcie niezawodnego gestu. W ciągu wieków, wraz z rozwojem teatru lalek, rozwinęła się dziedzina lalkowej sztuki estradowej. Tego typu działalnością zajmowali się wybitni lalkarze. Wybitni ze względu na specyficzne podejście do lalki, warunki psychofizyczne, a przede wszystkim wielką indywidualność. Warto przypomnieć działalność artystyczną trzech wybitnych marionetkarzy: Josefa Skupy, Albrechta Rosera oraz Erica Bramalla. Ich gra jest najbardziej reprezentatywna dla tego gatunku sztuki teatralnej i sposób znaczący wpłynęła na ukształtowanie programu w przedmiocie „Gra aktorska marionetką”.

Josef Skupa stworzył nowe postaci popularne w wydaniu estradowym, wprowadził grę dwóch dialogujących ze sobą marionetek jednocześnie. W dialogach zawierał aktualne tematy, zaproponował formę kabaretowych skeczów (występy Spejbla i Hurwinka). Wprowadził, jako ważny element swojego teatru, dialog z publicznością, co świadczy o improwizowanym charakterze jego występów. Albrecht Roser odkrył, że lalka działa formą i ruchem, a dokładnie biorąc, uformowaną materią w ruchu. Pokazał nowe możliwości gry marionetką w niekonwencjonalnych miejscach, na przykład klubach, co prowokowało ingerencję widzów w działania lalek. Eric Bramall wprowadził do programu elementy sztuki cyrkowej oraz bardzo skomplikowane lalki trikowe, dające

nowe możliwości wyrazowe. Jako pierwszy posłużył się marionetką, która gra drugą marionetką.

II. Wyniki przeprowadzonej wśród pedagogów ankiety, służącej badaniu wpływu „Gry aktorskiej marionetką” na proces kształcenia aktora lalkarza.

W ankiecie wzięło udział siedmiu pedagogów prowadzących przedmioty kierunkowe na drugim i trzecim roku studiów. Odnieśli się oni do poszczególnych zagadnień w następujący sposób:

1. Czy stosuje Pan/Pani ćwiczenia techniczne?

Odpowiedzi „tak” udzieliło siedmiu pedagogów.

2. Jeśli tak, czy odbywają się one w formie:

a) konkretnego, regularnego cyklu ćwiczeń – odpowiedzi „tak”: 5 pedagogów

b) podczas tworzenia etud lub realizacji zadań aktorskich – odpowiedzi „tak”: 7 pedagogów

3. Ile czasu przeznacza Pan/Pani na ćwiczenia techniczne w trakcie zajęć?

a) 30 minut i więcej – 1 pedagog

b) trudno określić, gdyż ćwiczenie techniki jest ściśle związane z pracą praktyczną. Nie odbywa się w specjalnie wyszczególnionym czasie – 6 pedagogów

4. Z jakich materiałów czerpał Pan/Pani wiedzę i inspirację, przygotowując ćwiczenia techniczne?

a) z wybitnych twórców teatru – 5 pedagogów

b) bazując na własnym doświadczeniu – 7 pedagogów

c) bazując na poprzednikach prowadzących wcześniej mój przedmiot – 6 pedagogów

5. Jeśli tworząc program nauczania bazował Pan/Pani na autorytetach ze świata teatru, proszę wymienić ich nazwiska:

Konstanty Stanisławski, Tadeusz Kantor, Siergiej Obrazcow, Wsiewołod Meyerhold, Michaił Czechow, Bertolt Brecht, Wojciech Wieczorkiewicz, Leokadia Serafinowicz, Jan Plewako, Anna Proszkowska, Aleksander Maksymiak, Władysław Jarema, Anna Twardowska, Wiesław Hejno, Józef Frymet.

6. Jakie ćwiczenia techniczne stosuje Pan/Pani w prowadzonym przedmiocie?

a) ćwiczenia techniczne mające na celu zapoznanie z lalką – 4 pedagogów

b) ćwiczenia z rekwizytem – 4 pedagogów

c) ćwiczenia mające na celu przelanie emocji na lalkę – 6 pedagogów

d) ćwiczenia polegające na poszukiwaniu możliwości gry lalką – 7 pedagogów

e) ćwiczenia polegające na improwizacji – 5 pedagogów

f) ćwiczenia rytmiczno-muzyczne – 3 pedagogów

g) ćwiczenia na bodźce zewnętrzne – 3 pedagogów

7. W jaki sposób kształtuje Pan/Pani umiejętność improwizacji u studentów?

a) konkretny zestaw ćwiczeń – 1 pedagog

b) podczas tworzenia przedstawienia – 5 pedagogów

c) w trakcie realizacji etiud – 3 pedagogów

8. Jakie metody stosuje Pan/Pani, aby nauczyć studentów przelewać emocje na lalkę?

Odpowiedzi pedagogów były podobne i uwzględniały następujące metody: poczucie jedności z lalką, ćwiczenia kształjące wyobraźnię, umiejętności przeniesienia stanów emocjonalnych na lalkę, zmiany rytmu, zmiany emocji, narzucone przez pedagoga

zadania podczas tworzenia etiud zespołowych, budowanie konfliktu, umiejętność tworzenia postaci o różnych emocjach w jednej etiudzie.

9. W jakim momencie zaczyna Pan/Pani pracować ze studentami nad tworzeniem postaci?

a) gdy zaznajomią się z możliwościami wyrazowymi lalki – 5 pedagogów

b) gdy ujawnią swoje predyspozycje – 2 pedagogów

c) gdy dokładnie poznają założenia i sposób gry – 3 pedagogów

d) inne: tworzenie postaci odbywa się na pierwszych zajęciach – 2 pedagogów

10. Jakie niezbędne cechy powinien posiadać Pana/Pani zdaniem student w procesie tworzenia postaci?

a) zdolność samodzielnego tworzenia – 7 pedagogów

b) systematyczna i wytrwała praca – 7 pedagogów

c) zaangażowanie – 6 pedagogów

d) właściwe zrozumienie zadania – 7 pedagogów

e) inne: umiejętność współpracy z partnerem – 7 pedagogów

11. Co Pana/Pani zdaniem szczególnie pobudza wyobraźnię studenta?

a) lalka – 6 pedagogów

b) ruch – 5 pedagogów

c) tekst – 3 pedagogów

d) praca z partnerem – 2 pedagogów

e) wskazówki pedagoga – 7 pedagogów

12. Czy tworzył Pan/Pani przedstawienie ze studentami w innych warunkach przestrzennych niż budynek PWSiT?

a) tak – 2 pedagogów

b) nie – 5 pedagogów

13. Jeśli tworzył Pan/Pani przedstawienie poza budynkiem PWST, proszę napisać, ile razy miało to miejsce.

- a) do 5 razy – 1 pedagog
- b) więcej niż 5 razy – 1 pedagog

14. Czy często w swoich pokazach i egzaminach stosuje Pan/Pani dialog aktorów z publicznością?

- a) raz na 3-5 pokazów – 1 pedagog
- b) bardzo rzadko – 5 pedagogów
- c) jeszcze nigdy się to nie zdarzyło – 1 pedagog

15. Jakie podstawowe metody stosuje Pan/Pani, aby uruchomić studentów do pracy zespołowej?

Większość pedagogów stosuje następujące metody: ćwiczenia rozciągające i emisyjne, podobne zadania dla wszystkich studentów w grupie, wspólne omawianie ćwiczeń i etiud, wspólny wybór tekstów, przechodzenie od zadań indywidualnych do scen zespołowych, scenki improwizowane, ujawnianie emocji, nabywanie umiejętności reagowania na zachowanie partnera, umiejętność znalezienia się w nowej sytuacji scenicznej, dostosowanie swojej ekspresji do ekspresji partnera.

16. Jakie cechy osobowości artystycznej są najistotniejsze w prowadzonym przez Pana/Panią przedmiocie?

- a) predyspozycje animacyjne – 6 pedagogów
- b) sprawność fizyczna – 2 pedagogów
- c) wyobrażenia – 6 pedagogów
- d) umiejętność improwizacji – 4 pedagogów
- e) inne: inteligencja emocjonalna, twórcza i ruchowa – 3 pedagogów

17. Jakimi metodami próbuje Pan/Pani wydobyć ze studentów ich indywidualne cechy osobowości artystycznej?

- a) za pomocą rozmowy – 5 pedagogów
- b) kontaktu z partnerem – 1 pedagog

- c) postawionego zadania – 7 pedagogów
- d) za pomocą improwizacji – 5 pedagogów

18. Co według Pana/Pani wpływa na dobór repertuaru w pracy ze studentami?

- a) względy pedagogiczne wobec grupy – 6 pedagogów
- b) dostępność lalek i środków inscenizacji – 3 pedagogów
- c) dydaktyczne walory i możliwości tekstu – 4 pedagogów
- d) atrakcyjność tekstu – 2 pedagogów

19. Jaki repertuar najbardziej sprawdza się w prowadzonym przez Pana/Panią przedmiocie?

- a) komedia – 7 pedagogów
- b) tragedia – 4 pedagogów
- c) proza współczesna – 4 pedagogów
- d) proza klasyczna – 2 pedagogów
- e) wiersz klasyczny – 1 pedagog
- f) wiersz współczesny – 1 pedagog

20. Czy często sięga Pan/Pani do repertuaru *commedii dell'arte*?

- a) tak – 1 pedagog
- b) nie – 6 pedagogów

III. Wyniki ankiety przeprowadzonej wśród studentów II i III roku wydziału lalkarskiego

W ankiecie wzięło udział 11 studentów II roku i 13 studentów III roku. Odnieśli się oni do poszczególnych zagadnień w następujący sposób:

1. Która technika lalkowa jest Ci najbliższa?

- a) jawałka – 25 proc. studentów
- b) kukła – 10 proc. studentów
- c) maska – 60 proc. studentów
- d) marionetka – 55 proc. studentów
- e) pacynka – 15 proc. studentów
- f) lalka bunraku – 1 student

2. Ile czasu poświęcasz na doskonalenie techniki animacji w trakcie zajęć?

a) plan lalkowy – 50 proc. studentów przeznaczają 30 minut

50 proc. studentów uzależnia to od aktualnych potrzeb

b) marionetka – 50 proc. studentów przeznaczają 30 minut

50 proc. studentów uzależnia to od aktualnych potrzeb

c) pacynka – 20 proc. studentów 10-20 minut

50 proc. studentów 30 minut

30 proc. studentów uzależnia to od aktualnych potrzeb

d) jawajka – 50 proc. studentów 10-30 minut

50 proc. studentów uzależnia to od aktualnych potrzeb

e) maska – 50 proc. studentów 10-30 minut

50 proc. studentów uzależnia to od aktualnych potrzeb

f) kukła – 40 proc. studentów 10 minut

10 proc. studentów 30 minut

50 proc. studentów uzależnia to od aktualnych potrzeb

3. Ile czasu miesięcznie, poza planowymi zajęciami, poświęcasz na doskonalenie techniki animacji z niżej wymienionych przedmiotów?

a) plan lalkowy – 40 proc. studentów od 30 minut do 5 godzin

60 proc. studentów od 5 do 15 godzin

b) marionetka – 50 proc. studentów od 30 minut do 5 godzin

30 proc. studentów od 5 do 10 godzin

20 proc. studentów – trudno określić

c) pacynka – 30 proc. studentów od 30 minut do 5 godzin

40 proc. studentów od 5 do 10 godzin

30 proc. studentów – trudno określić

d) jawajka – 40 proc. studentów od 30 minut do 5 godzin

40 proc. studentów od 5 do 10 godzin

20 proc. – trudno określić

e) maska – 40 proc. studentów od 30 minut do 5 godzin

50 proc. studentów od 5 do 10 godzin

10 proc. – trudno określić

f) kukła – 70 proc. studentów od 30 minut do 5 godzin

30 proc. – trudno określić

4. Jakie ćwiczenia najbardziej uruchamiają Twoją wyobraźnię?

a) ćwiczenia techniczne – 10 proc. studentów

b) ćwiczenia z rekwizytem – 20 proc. studentów

c) ćwiczenia uczące przelania emocji na lalkę – 60 proc. studentów

d) ćwiczenia polegające na poszukiwaniu możliwości gry lalką – 35 proc. studentów

e) ćwiczenia polegające na improwizacji – 55 proc. studentów

f) ćwiczenia rytmiczno-muzyczne – 40 proc. studentów

g) ćwiczenia na bodźce zewnętrzne – 10 proc. studentów

5. Jakie zadania aktorskie najbardziej pobudzają zdolność improwizacji?

a) konkretny zestaw ćwiczeń – 35 proc. studentów

b) tworzenie scen *a vista* – 75 proc. studentów

c) tworzenie zróżnicowanych etiud tematycznych – 30 proc. studentów

d) praca na skrajnych emocjach – 10 proc. studentów

6. Które cechy osobowości są najbardziej pomocne w procesie tworzenia roli?

a) zdolność do samodzielnego tworzenia – 50 proc. studentów

b) systematyczna i wytrwała praca – 40 proc. studentów

c) zaangażowanie – 55 proc. studentów

d) właściwe zrozumienie zadanie – 40 proc. studentów

e) inne: wyobraźnia, odwaga, inteligencja – 15 proc. studentów

7. Jakie cechy mają istotny wpływ na pracę zespołową?

a) komunikatywność – 90 proc. studentów

b) talent i indywidualne możliwości studenta – 30 proc. studentów

c) wsparcie, zaufanie do pedagoga – 30 proc. studentów

d) inne: systematyczność, odpowiedzialność, integracja w grupie, zdolność słuchania innych i chęć do pracy – 35 proc. studentów

8. Co najbardziej pobudza wyobraźnię w procesie tworzenia roli?

a) lalka – 35 proc. studentów

b) ruch – 65 proc. studentów

c) tekst – 40 proc. studentów

d) praca z partnerem – 35 proc. studentów

9. Czy pracowałeś kiedyś w ramach zajęć szkolnych w innych warunkach przestrzennych niż budynek PWST?

a) tak – 65 proc. studentów

b) nie – 35 proc. studentów

10. Jeśli tak, to ile razy miało to miejsce?

a) jeden raz – 10 proc. studentów

b) do 5 razy – 50 proc. studentów

c) więcej niż 5 razy – 10 proc. studentów

11. Czy pracowałeś w szkole nad repertuarem *commedii dell'arte*?

a) tak – 15 proc. studentów

b) nie – 85 proc. studentów

c) inne: chęć pracy nad tym repertuarem deklaruje 25 proc. studentów

12. Jaki materiał literacki jest Ci najbliższy?

a) komedia – 55 proc. studentów

b) tragedia – 50 proc. studentów

c) proza współczesna – 60 proc. studentów

d) proza klasyczna – 15 proc. studentów

e) wiersz klasyczny – 25 proc. studentów

f) wiersz współczesny – 25 proc. studentów

IV. Konkluzja

Z przeprowadzonych ankiet wynika, że sposoby i metody nauczania pedagogów prowadzących przedmioty kierunkowe są podobne. Różnice wynikają ze specyfiki poszczególnych technik lalkowych. Pedagog prowadzący przedmiot „Gra aktorska marionetką” musi zwrócić szczególną uwagę na istotę marionetki, która jest zamkniętą w sobie jednością mechaniczną i podlega tylko własnym prawom działania. Według J. Słonimskiej „człowiek stworzył marionetkę na obraz i podobieństwo swoje, jednak do ruchów zapożyczonych od człowieka marionetka wnosi coś własnego, samoistnego i zamiast kopii powstaje twór artystyczny pełen odrębnego, tajemniczego życia. Naśladownictwo przekształca się w twórczość”. Może właśnie dlatego zasadniczy element teatru, ruch, wykryształizował się w czystej formie w teatrze marionetek. Marionetka nie naśladuje życia, tworzy własny świat, każdemu ruchowi i gestowi pochodzącemu z zewnątrz nadaje własny odcień i charakter. Dlatego tak ważne jest podczas pracy z marionetką poszukiwanie języka gestu, gdyż właśnie gest jest przedmiotem gry w teatrze marionetek. Marionetka nie jest związana z jakąkolwiek rzeczywistością, może przedstawiać wszystko: postaci ze świata baśni, legendy, bajki, misterium, burleski, farsy, groteski, parodii, satyry, komizmu. Postaci marionetkowe mogą ulegać transformacji, tracić dosłownie głowę uciętą w walce, mieć kilka rąk, jak w wypadku kelnera. Komizm, zgodnie z istotą marionetki, polega na wykorzystaniu jej możliwości technicznych i wyrazowych. Marionetka

może grać istoty i symbole, tworzyć świat nierealny, absurdalny, fantastyczny. Dlatego właśnie w programie dydaktycznym przedmiotu „Gra aktorska marionetką” doskonale sprawdzają się ćwiczenia oparte na improwizacji i wyobraźni. Rozwijanie umiejętności improwizacyjnych polegających na odejściu od gotowego scenariusza lub spektaklu są naturalnym sposobem nauczania w pracy z marionetką. W tego rodzaju ćwiczeniach bardzo pomagają doświadczenia i wskazówki Violi Spolin, Stephena Booka, Konstantego Stanisławskiego i Krystiana Lupy. Metoda oparta na improwizacji w dużym stopniu odkrywa charakter i możliwości marionetki oraz daje szansę poznania własnych środków ekspresji studentów. Jest również bardzo przydatna w opanowaniu stresu oraz lęku przed publicznym występem. Metoda, która polega na odrzucaniu nawyków, stereotypów i doświadczeń oraz poszukiwaniu nowych rozwiązań sytuacyjnych, ruchowych i znaczeniowych, jest ważnym elementem w procesie kształcenia. Inny rodzaj ćwiczeń, który stosuje się w przedmiocie „Gra aktorska marionetką” to zajęcia rytmiczno-muzyczne. Nie traktując rytmiki jako rzecz samą w sobie, ale jako środek do zwalczania błędów, zahamowań, do uzyskania harmonii w ruchu lalki. Ćwiczenia te służą kształtowaniu poczucia rytmu, zmysłu słuchu, rozwijają wyobraźnię, a zarazem zmysł porządku i równowagi w działaniach z marionetką. Tego typu umiejętności warsztatowe są niezbędne do realizacji własnych projektów artystycznych, a w przyszłości samodzielnej pracy twórczej.

Analizując programy nauczania pedagogów przedmiotów kierunkowych i swój własny, uważam, że zajęcia w przedmiocie „Gra aktorska marionetką” mają znaczny udział w procesie kształcenia aktora-lalkarza. Gra marionetką jest sztuką trudną, wymaga niezwykłej precyzji i techniki oraz indywidu-

alnych pomysłów animacyjnych. W teatrze marionetek najbardziej rozbudowana inscenizacja oraz inne zabiegi teatralne nie ukrywają nawet drobnych niedoskonałości w prowadzeniu lalki. Technika animacji marionetki to nie tylko talent lalkarza, ale przede wszystkim długa, cierpliwa praca i stały trening. Poznanie istoty marionetki, świadome stosowanie gestów, zrozumienie stylu gry właściwego wyłącznie tej technice lalkowej wymaga nie tylko szczególnych predyspozycji operatora i olbrzymiej pracy, ale również czasu. Student, pracując z marionetką w ciągu dwóch lat studiów, oprócz nabywania umiejętności technicznych próbują kształtować lalkę poprzez stylizację charakterystyczną dla tej techniki. Jest to w zasadzie wstępna praca nad znajomością marionetki i w przyszłości jej doskonałym opanowaniem.

Bibliografia

- H. Jurkowski *Dzieje teatru lalek*, Warszawa 1970-1984
H. Jurkowski *Aktor w roli demiurga*, Warszawa 2006
Wprowadzenie do nauki o teatrze, wybór i opracowanie J. Degler, Wrocław 1976-1978
J. Słonimska *Marionetka*; „Teatr Lalek” nr 2, 1970
L. Buschmeyer *Sztuka teatru lalek*, „Teatr Lalek” nr 3, 1970

Projekt badawczy nr DzSt/PB/2010/11 „Natura głosu – współczesna technika emisji głosu w dydaktyce teatralnej”.

Kierownik: dr hab. Łucja Czarnecka

Jednostka prowadząca: Wydział Aktorski PWST w Krakowie

Akustyka mowy, śpiewu jest jedną z najbardziej fascynujących dziedzin analizy akustycznej sygnałów fonicznych. Stanowi od lat temat badań w wielu ośrodkach. Istotnym ich celem jest automatyczne rozpoznanie mowy, rozmówcy, przekształcanie mowy w tekst pisany. Jest nim też tworzenie syntezy mowy umożliwiających komunikację foniczną maszyn (dla telefonów komórkowych, komputerów itp.). Zakres wykorzystania tych badań wydaje się nieograniczony.

Rozwój techniczny dotyczy również dziedziny rejestracji dźwięku, montażu, analizy i jego korekty. Mowa, śpiew ludzki obejmujący barwę, wysokość dźwięku, natężenie, czystość wybrzmienia, operowanie właściwym oddechem, artykulacją, fonacją połączoną ze zjawiskiem rezonansu jest dziedziną niezwykle fascynującą, ale też niezwykle delikatną, bo związaną z naturą człowieka i jego rozwojem. Teoria aerodynamiczna, czyli współczesna teoria głosu, wyjaśnia na przykład sposób powstawania głosu śpiewaczego. Powietrze napływające z płuc osiąga ciśnienie progowe fonacji i otwiera krtani/głośnię, podrażniając receptory/zakończenia nerwowe, które wysyłają impuls do mózgu. Ośrodkowy układ nerwowy wysyła zwrotne impulsy do nerwów krtaniowych, które pozwalają koordynować pracę krtani/częstotliwość tonu krtaniowego.

Napływający strumień powietrza dzielony jest przez drgające struny głosowe na serię rytmicznych podmuchów. Parametryzacja dźwięków śpiewu, mowy jest splotem pobudzenia i odpowiedzi impulsowej traktu głosowego; można je podzielić na parametry związane z pobudzeniem krtaniowym i parametry dotyczące formantowości traktu głosowego.

Tyle teorii...

Praca nad właściwą emisją głosu bywa procesem żmudnym i jest zależna od indywidualnych predyspozycji głosowych studentów. Tu może być pomocna technologia i właściwe oprogramowanie, dając nam możliwość wizualizacji głosu w pracy nad jego właściwym wybrzmieniem. Pracować nad głosem możemy zarówno w czasie rzeczywistym, jak i bazując na wcześniej nagranych próbkach głosu.

Przykład pierwszy: praca nad czystością emisyjną dźwięku.

Stosując program Melodyne, otrzymujemy precyzyjną analizę wysokościową i czasową zaśpiewanej melodii, wypowiedzianego tekstu; wyświetlone na ekranie parametry – wizualizacje pozwalają na kontrolę i korektę zaśpiewanej melodii, w sposób jednoznaczny i czytelny umożliwiają tym samym wskazanie wszelkich błędów intonacyjnych.

Ze względu na możliwość wielokrotnego



powtarzania czynności analizy można w procesie dydaktycznym osiągać bardzo dobre rezultaty, w szczególności u osób o gorszej korelacji słuchowo-emisyjnej. Możliwa jest również praca indywidualna studenta, z okresową konsultacją pedagoga. Wizualizacja jest także bardzo pomocna w pracy interpretacyjnej nad tekstem – budując świadomość melodii, rytmu, intonacji w wyrazie artystycznym.

Przykład drugi: praca nad brzmieniem – barwa głosu.

Stosując moduł analizy fourierowskiej dźwięku, otrzymujemy wizualizację, w której szukając właściwych kolorów swojej barwy, możemy w dość szybko dojść do odpowiedniego naturalnego brzmienia. Tu również mamy do czynienia z pomocą w korelacji emisyjnej, która jest wizualizacją fal dźwiękowych.

Przykład trzeci: ogólny rozwój słuchu – kształcenie słuchu.

Do tego celu służy nam oprogramowanie czuwające (pod okiem pedagoga) nad rozwojem słyszenia i ogólnym umuzykalnieniem. Oprogramowanie można tak zindywidualizować, aby większość ćwiczeń student mógł wykonywać sam, a jedynie wyniki testu konsultować z pedagogiem.

Zastosowanie metod wizualizacyjnych w pracy nad emisją głosu w dydaktyce aktor-

skiej jest bardzo skutecznym instrumentem edukacyjnym, budującym większą świadomość aparatu emisyjnego i dającym świetne wyniki końcowe.

Celem niniejszego projektu badawczego było opracowanie materiałów dydaktycznych do pracy nad naturalnym prawidłowym rozwojem emisyjnym głosu. Zastosowanie w wyniku projektu opisanych powyżej narzędzi już w tej chwili budzi wielkie zainteresowanie wśród studentów. Tym samym otwarte zostaną nowe możliwości związane z kształceniem głosu i naturalnym sposobem jego wydobywania.

W krakowskiej PWST odbyło się szkolenie pedagogów zainteresowanych nowymi metodami pracy nad głosem poprzez zastosowanie nowej aparatury, która z czasem wzbogaci wyposażenie laboratorium głosu i dźwięku.

Nowa metoda pracy wzbudziła ogromne zainteresowanie wśród pedagogów. W przyszłości będzie wykorzystywana podczas zajęć zarówno w przedmiotach czysto warsztatowych, jak i aktorskich, przyczyniając się do budowania większej świadomości aparatu głosowego oraz jego możliwości technicznych i interpretacyjnych.

Projekt badawczy nr BW/PB/2010/2 „Kostium jako wehikuł czasu i przestrzeni”.

„Spotkanie postaci historycznej ze współczesną jako pretekst do rozważań na temat środków scenicznych, na podstawie monodramu *maria s.*”

Kierownik: dr Ewelina Ciszewska

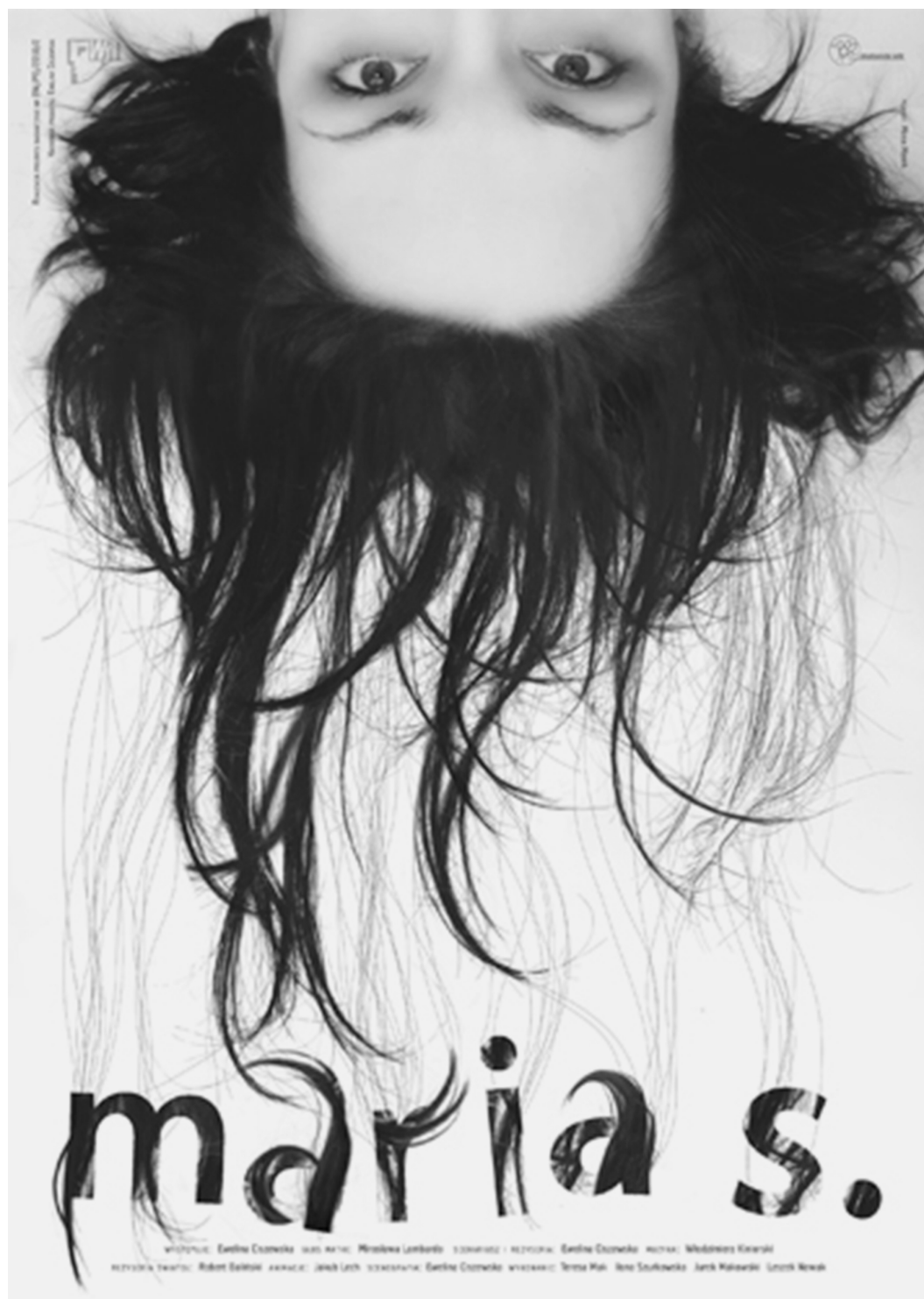
Jednostka prowadząca: Wydział Lalkarski we Wrocławiu,

PWST im. L. Solskiego w Krakowie

Idea tego monodramu zrodziła się nagle, bez specjalnej okazji, bez ambicji, bez nagłych terminów i zobowiązań. Zrodziła się z wewnętrznej, nieuświadomionej potrzeby estetycznej. Zdaję sobie sprawę, że brzmi to dość enigmatycznie, ale tak wszakże jest i nic na to nie poradzę, jak również nie będę dorabiać ideologii do fascynującej mnie myśli, która pojawiła się później i otworzyła mi szeroko oczy na istniejący dość powszechnie problem symbiotycznej relacji między matką i córką, problem zniewolenia i dążenia w związku z tym do wolności i samostanowienia o sobie.

Najpierw był sen, którego trwania nie potrafię zmierzyć żadną miarą ani dookreślić przestrzennie. Śnię rzadko, najczęściej spotykam w snach znajome twarze, miejsca, zdarzenia, usiłuję odwrócić ich bieg lub

skierować na inny tor. Tym razem śniła mi się lewitująca suknia, gdzieś w bezbarwnej przestrzeni, bez kontekstu, bez mijających ją mebli, rekwizytów, znajomych sprzętów jak w *Alicji w Krainie Czarów*.¹ Bez żadnej wobec tego odpowiedzi dla uzyskania szybkiej analizy i wewnętrznego spokoju. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, sięgnęłabym jak zwykle do mądrego słownika czy encyklopedii snu, przeczytałabym coś o sukni i wyciągnęłabym pewnie zbyt daleko idące wnioski o utracie kontroli nad własnym życiem i... zamknęłabym temat². Ale tu rzecz miała się zgoła inaczej. Suknia w moim śnie była ponadnaturalnej wielkości. Za duża, żeby ją nosić. Podejrzewam, że też za duża, żeby w nią wejść, ale może właśnie doskonała, żeby w niej się przemieszczać? W każdym razie była niezwykle przestrzenna. Można



było w niej przejść kilka kroków, podskoczyć, zatańczyć, a może nawet się schować. A to już był trop, który nie pozwolił mi zaspokoić się formułką ze słownika snu. Cenię przestrzeń w szerokim tego słowa znaczeniu. Cenię przestrzeń w sobie, przestrzeń bez krępujących myśli, wolną od uprzedzeń, przestrzeń pozwalającą oddychać i tworzyć. Potrzebuję jej jak powietrza. Wierzę, że jej brak ma odbicie w naszych zewnętrznych poczynaniach. Cenię też przestrzeń zewnętrzną: bardziej namacalną. Zbudowaną, świadomie wykreowaną. Cierpię więc, gdy jej nie mam lub mam za mało. Cierpię, należy dodać, organicznie, fizjologicznie, kiedy jest gdzieś za nisko bądź za wysoko, kiedy jest za ciasno lub za szeroko. Złe proporcje powodują we mnie wewnętrzne rozstrojenie. Nie jest to chyba tylko moja szczególna przypadłość. Cała ludzkość tak ma. Stąd poszukiwanie złotego środka, wielowiekowe badania nad właściwymi proporcjami budowli, przestrzeni, w której żyje i pracuje człowiek.

Ale wróćmy do sennych, przestrzennych dość wizji i prób przełożenia ich na język sceny. Pomyślałam wtedy, że skoro już śnię, to może posunę się dalej w moim działaniu i stworzę postać, która mogłaby bezkarnie wchodzić i wychodzić z tej sukni. Ponieważ suknia w moim wyobrażeniu od początku była biała i od początku dość klasyczna w formie, zaczęłam szukać dla niej uzasadnienia. Tak pojawiła się Maria Stuart. Byłam świeżo po lekturze *Marii Stuart* Marii Boguckiej, postanowiłam więc ponownie spenetrować życie szkockiej królowej, by odczytywać je na nowo.³

Przyznam szczerze, że na początku nosiłam się z zamiarem ukazania życia Marii Stuart od narodzin aż do śmierci. Ale nadmiar faktów, rozliczne wątki, bujne epizody i detale odwiodły mnie od tego pomysłu i zaczęłam

dokonywać selekcji faktów. Nie było to trudne zadanie. Pierwsze czytanie zostawiło we mnie niezatarty ślad, dlatego od razu wiadome stało się dla mnie to, co na pewno chcę ująć w monodramie. Ale potrzebowałam do tego jeszcze jakiegoś punktu odniesienia. Po jakimś czasie uświadomiłam sobie, że historia Marii Stuart jest mimo wszystko dla mnie niewystarczająca i czasowo dość odległa. Żeby odczuć lepiej jej historyczny czas, postanowiłam zderzyć ją z postacią współczesną, kobietą, która w przeciwieństwie do szkockiej Marii Stuart ma problem z tożsamością, spowodowany nadmierną kontrolą ze strony matki. Tak pojawiła się moja druga bohaterka – Marysia, która całe dni spędza w jednej z muzealnych sal, z dala od matki, i pilnuje sukni Marii Stuart. Miałam więc już dwie bohaterki o dość odległych naturach i predyspozycjach psychicznych. Brakowało mi powodu, by je ze sobą zderzyć, zespolić, pozwolić im się przeniknąć. Tym czynnikiem, który mógł spowodować aktywność obu kobiet, była matka Marysi, która nie może znieść tego, że córka ucieka przed jej czułością do zimnego muzeum, próbując uwolnić się od nadmiaru źle pojętej miłości i bez możliwości wyboru dla siebie lepszej drogi. Chciałam zbudować życie obu postaci na opozycji, a co za tym idzie, zderzyć niezwykle pożądaną przez bohaterki dramatu ideę wolności ze zniewoleniem emocjonalnym każdej z nich. Chciałam tym samym dotknąć istoty człowieka, rozebrać go, przesadnie ubierając w kostium. Kostium, który miał pomieścić obie bohaterki i zrobić jeszcze miejsce na pole bitwy, która miała rozegrać się między matką a córką. Na scenie mamy więc trzyipółmetrową białą suknię umieszczoną na podeście; na lewo, patrząc od widza, na niewielkim stojaku znajduje się tabliczka z białą kartką (nawiązując do wnętrz muzealnych, powinna znaleźć się tam

krótka nota o szkockiej królowej, ale ponieważ stworzona przez mnie historia wplątuje Marię Stuart w nowe sytuacje, uznałam umieszczenie noty o Marii Stuart za zbędne, skoro historia niejako zapisuje się na nowo). Po prawej stronie, patrząc od widza, siedzi młoda kobieta w obszernych kapciach-psach, robi szalik z krwistoczerwonej wełny i pilnuje śnieżnobiałej wielkiej sukni⁴ do czasu, kiedy zaczyna dzwonić telefon... Marysia odbiera telefon i rozmawia z matką. Po którymś z kolei dzwonku ucieka do sukni, by schronić się przed wszechwiedzącą matką. Od tej pory niemal do końca spektaklu będziemy słyszeć natrętny dzwonek telefonu, w najmniej oczekiwanych momentach, irytujący, kontrolujący, przywołujący ład i schematyczny porządek. Od tej również chwili będziemy obserwować proces, który zachodzi w Marysi, kiedy wchodząc do ogromnego kostiumu, uruchamia wehikuł i zaczyna podróż w czasie i przestrzeni, w poszukiwaniu wolności. Tak zaczyna rodzić się rzecz o człowieku, o jego naturalnej potrzebie bycia wolnym i decydowania o sobie samym.

Kostium jako wehikuł w czasie i przestrzeni

Postawione przeze mnie zagadnienie kostiumu jako wehikułu czasu i przestrzeni każe pojmować kostium teatralny jako szczególne rodzaju narzędzie do odbywania podróży w czasie i przestrzeni, do przenoszenia postaci scenicznej w inny wymiar, w którym oddycha cudzym oddechem, komunikuje się, dialoguje, nacechowuje swoją naturę cudzą osobowością z pełną świadomością zachodzącego w nim procesu. Można by odczytywać tę myśl jako dalekie rozwinięcie idei stworzonej przez Jerzego Grotowskiego, który pod koniec swojej działalności ukuł tezę sztuki jako wehikułu⁵; i o ile u niego miało to związek z rytuałem śpiewania pie-

śni i wchodzeniem aktora w trans po to, by w sposób możliwie jak najbardziej organiczny przekraczać rzeczywistość, o tyle tu rytuałem, który miał postać sceniczną przenieść w inną rzeczywistość, a widzowi (bo jego w tej idei nie pomijam, w przeciwieństwie do Grotowskiego, któremu widz na tym etapie poszukiwań nie był już potrzebny) dać namacalny znak, stały się wypracowane środki wyrazu, takie jak:

1. rytuał ubierania (jako widoczny znak transformacji z bohaterki współczesnej w postać historyczną)
2. rytuał malowania (proces transformacji bohaterki współczesnej w postać historyczną)
3. rytuał nakładania maski (twarz pomalowana na białą i przyjmująca określone, skończone w wyrazie, przerysowane grymasy: śmiech, rozpacz)
4. zachowania (ułożenie dłoni, pantomima rąk, upostaciowienie rąk)
5. rytuał stóp (taniec bosych stóp, symbolika bosych stóp)
6. rytuał kąpieli (jako symbol oczyszczenia i próby zespolenia obu bohaterek dramatu)
7. rytuał ścięcia (jako symbol zamknięcia i otwarcia, śmierci i narodzin).

Za każdym razem punktem wyjścia dla tego rytuału jest zestawienie dwóch zgoła odmiennych ekspresji, jednej pochodzącej od współczesnej bohaterki, nieporadnej w kostiumie i zagubionej, i drugiej, „zapozyczonej” od postaci historycznej, celebrującej rytuał i posługującej się językiem swojej epoki. Dopiero wypadkowa obu tych przeciwstawień pozwala na przekroczenie tego, co namacalne, by wejść na wyższy poziom odczucia postaci historycznej, oddychania jej oddechem i myślenia jej umysłem. Oczywiście, towarzyszy temu proces transformacji na oczach widza, a więc następujący w realnym czasie przedstawienia. Nie ma tu dzikości kojarzonej z transem, który przenosi

postać w inny wymiar, ale jest pewien system powtarzalnych znaków, rodzaj kodu, który pozwala widzowi czytać, a postaci scenicznej budować rzeczywistość na nowo. Zadaniem kostiumu jest pomóc w tym twórczym procesie. Aktor doskonale wie, że po opanowaniu roli, poznaniu kierunków rozwoju postaci, niemal w ostatnim etapie procesu pracy nad spektaklem, otrzymuje kostium (wcześniej co najwyżej posiłkuje się atrybutami, fragmentami stroju), który ma za zadanie dookreślić postać, pomóc mocniej ją zarysować, nadać ostateczny kształt. Próby, które temu towarzyszą, są żmudnym wypracowywaniem zachowań, sposobu poruszania się, szukaniem organiczności, wpasowywaniem się w cudzą skórę i uznaniem jej za własną. Trzeba zachować szczególną czujność, by zespolić się z kostiumem do granic możliwości, a najlepiej je... przekroczyć. Ciało pozostaje niezwykle wyczerpane na wszystko, co je ogranicza, ma duże możliwości asymilacyjne, dlatego nie należy lekceważyć wskazówek pochodzących w prostej linii od ciała, jak pierwszego odruchu czy sensualnego odczucia.

Rola, jaką przypisuję kostiumowi w tym spektaklu, jest szczególna. Z jednej strony ma on za zadanie zaistnieć jako muzealna ekspozycja, ubranie, schronienie, łóżko, tron, łazienka, łono matki, szafa, stół kuchenny, w końcu szafot, z drugiej zaś zapewnić płynne przenikanie jednej postaci w drugą (współczesnej w historyczną i odwrotnie), bez naruszenia struktury kostiumu, a przy zastosowaniu wypracowanych środków – wspomnianych już rytuałów⁶. Forma i skala kostiumu, jakkolwiek budząca od początku moją fascynację, szybko zaczęła stanowić w pracy poważną przeszkodę. Kostium od początku spektaklu stoi nieruchomo na scenie i tak trwa do końca monodramu. Mogę otworzyć nieco gorset (jak okno), by uchylić przed widzem frag-

ment życia zza materii kostiumu (pozwolić widzowi podglądać i uczestniczyć w intymnej scenie kąpieli), mogę odchylić dolny fragment sukni, by pokazać w scenie balu taniec królewskich bosych stóp, mogę przymierzyć na swoją głowę podwieszony na nią czepiec. Nie mogę natomiast ruszyć kostiumu z miejsca, przejść się w nim po scenie, usiąść w nim, poczuć jego ciężar właściwy, dopasować go do swoich wymiarów, w końcu technicznie go ujarzmić i przemienić w kolejny element, niezbędny do uzyskania zamierzonego środka ekspresji. Umieszczony na podeście, z maszynową konstrukcją w środku, pozwala owszem na fizyczne manewry, ale już wypełnienie go cielesnością i wtłoczenie weń życia wydaje się nie lada wyzwaniem, z początku niemożliwym do wykonania. Po wielu próbach okazuje się, że tylko nielicznym gestom udaje się przebić przez powłokę kostiumu i dotrzeć nieco dalej niż sięga proscenium. Poczuciu bezradności towarzyszy jednak jakaś niepojęta przekora, by zmierzyć się z tą niebywale trudną do ogrania bryłą. Wchodzę więc w kostium, wkładam ręce w odpowiednio przygotowane rękawy, korpusem przywieram do gorsetu, czyli górnego stelażu sukni, głowę opieram na kryzie i podejmuję próbę stworzenia osobnego języka gestów, działań, bardzo wyraźnie zakreślonych reakcji, przerysowanych póz i grymasów, pozwalających na rzucenie wyzwania konkurencyjnej materii.⁷

Czy można jeszcze w tym wypadku mówić o „drugiej skórze” aktora? Kostium działa z jednej strony jak rezonator, który uwalnia życiodajną energię, pozwala na odbycie podróży i na identyfikację z osobą, której ten kostium scenicznie i historycznie jest przypisany, z drugiej zaś, traktując ten kostium jako autonomiczny byt i wierząc w ukrytą w nim energię, można spróbować przekroczyć jego ramy, poszerzyć jego jestestwo o dodatkową przestrzeń i nowe znaczenia⁸.



Kostium jako nośnik informacji

Kostium od zawsze niósł tajemną moc przemiany, metamorfozy, przebierania. Oczywiście kostium jest niezwykle ważnym elementem przedstawienia teatralnego i funkcjonuje jako swoista wizytówka, na podstawie której od razu jesteśmy w stanie ocenić, z jakiej grupy społecznej pochodzi postać, jaki fragment historii wnosi na scenę oraz jakiemu gatunkowi teatru jest przypisana, komedii bądź tragedii. Od zarania dziejów rola kostiumu była doniosła⁹. Bierzemy pod uwagę zarówno charakter kostiumu, jego kolorystykę, krój, jak również elementy składowe kostiumu, które na pierwszy rzut oka dookreślają postać sceniczną i przypisują do określonej warstwy społecznej. Mam tu na myśli to, co nosimy na nogach (lub występujemy boso, co ma znaczenie), co nosimy na głowie (kapelusz, diadem, tiara, koronet, kaptur, peruka), co mamy na twarzy (maska, okulary, woal, opaska, bandaż) i wszelkie atrybuty ruchome, które są szybką do odczytania sygnaturą postaci (laska, miecz, chustka, wachlarz), a jednocześnie zawierają ukrytą symbolikę. Podobnie rzecz się ma z kolorystyką kostiumu, która ma bogatą historię sięgającą starożytności.¹⁰ Takie decyzje artystyczne znajdują najszerze zastosowanie w teatrze plastycznym, w którym znak wizualny wysuwa się na pierwszy plan. Nie będę przytaczać tu cennych skądinąd informacji, ale warto wspomnieć, że poza bardzo podstawową znajomością znaczenia kolorów (zieleń jest kolorem nadziei bądź niedojrzałości, czerwień – życia, namiętności, ale też energii i gniewu, żółty – zazdrości, miłości, ale też intelektu i natchnienia), warto zwrócić uwagę na to, jakiej postaci sceniczej jest przypisany, ze względu na wiek, płeć, profesję oraz zadanie sceniczne. Znajomość tej dziedziny pozwala na pełniejszy odbiór postaci, utwierdzenie się w swoich domniemaniach i podjęcie interpre-

tacji na podstawie zewnętrznych, wizualnych znaków. Wszystkie te wspomniane elementy współgrają ze sobą i w zależności od postaci sceniczej, jej dramaturgicznego rozwoju, są bardziej lub mniej akcentowane, na rzecz innych elementów. Kostium może być neutralny, zunifikowany; wtedy cała gra aktorska skupia się na mimice, geście, mocniej zarysowanej sytuacji sceniczej. Zdarza się, że przypisany jakiejś postaci kostium znajduje uzasadnienie dopiero w połowie spektaklu, a jego element, który na początku intrygował bądź irytował, w trakcie trwania spektaklu nabiera wagi i znaczenia. Takie „życie” kostiumu podpowiada, że nie jest tylko ubraniem aktora, jego drugą skórą, ale na wół niezależnym bytem, nośnikiem dodatkowych informacji, medium, które poszerza kontekst postaci i prowokuje do jej reinterpretacji. Oczywiście, należałoby rozpatrywać tę sytuację w dwóch aspektach: z perspektywy widza i z pozycji aktora, choć w efekcie i tak jeden, przy odpowiednim nastawieniu i zaakceptowaniu narzuconej mu konwencji teatralnej, a drugi, przy odpowiednich predyspozycjach i świadomym użyciu środków, odbywa podróż w czasie i przestrzeni¹¹.

Martwy kostium czy oczekująca na ożywienie materia?

Kostium, który zaprojektowałam, miał od początku nie pozostawiać cienia wątpliwości, kto jest jego właścicielem. Estetyka miała być łatwo rozpoznawalna nie tylko dla znawcy tematu. Zdecydowałam się na dość wytworną suknię dworską w stylu renesansowym, zaopatrzoną w wydatną, bujną kryzę i czepiec z wystającą spod niego brązową peruką. Dlaczego z peruką? Odniosłam się do ostatniego, najbardziej dramatycznego momentu z życia Marii Stuart, czyli jej ścięcia, kiedy kat, dokonawszy egzekucji – zresztą nie bez problemów (uderzał trzykrotnie) – podniósł ścięta już

głowę Marii, by pokazać ją świadkom zdarzenia i, ku zdziwieniu zgromadzonych, głowa wypadła mu z ręki, a pozostała w niej tylko peruka. Stąd widok podwieszonego nad suknią czepca wraz z ułożonymi włosami. Poza tym, chciałam tym zabiegiem sprowokować interaktywność widza. Kiedy widzimy całość wizerunku, percepcja nie jest tak pobudzona, jak w momencie, kiedy coś z tego wizerunku wycinamy lub czegoś w nim brakuje. Mamy naturalną skłonność do zapełnienia luki naszym własnym subiektywnym wyobrażeniem, mamy skłonność do dorysowywania nieistniejących kształtów. Dzięki wyobraźni uzupełniamy fakty, kształty – pod warunkiem oczywiście, że nosimy w sobie już takie wyobrażenie lub spostrzeżenie. Chyba że cierpimy na przypadłość polegającą na tym, że rozpoznajemy poszczególne elementy przedmiotów, ale nie jesteśmy w stanie połączyć ich w całość. Badacz psychologii ludzkiego oka Rudolf Arnheim twierdził: „zdrowe oczy chwytają przeważnie kształt od razu. Ogarniają cały wzór¹²”. Poza tym w tej sytuacji odwołuję się do zakodowanego w każdym z nas kształtu człowieka. Jak zauważa Arnheim: „rzeczy które widzimy, stanowią całość i żyją w nas jako całość¹³”. To jak fantom, którym zapełniamy pustą przestrzeń, nie widząc części, ale ją odczuwając. Decydując się na taki sceniczny zabieg, tylko sugeruję widzowi całość postaci, która w miarę trwania spektaklu powoli się zapełnia i nabiera właściwego, przestrzennego trójwymiaru i emocjonalnego nasycenia. Najprościej rzecz ujmując: wchodzę w kostium, oddając mu swoją głowę, twarz, dłonie i tylko chwilami stopy. Niewiele? Widz ma możliwość odczucia całości, nawet jeżeli wychodzę z kostiumu.

Biel

Zastosowanie bieli jako barwy kostiumu ma również swoje konsekwencje. Jedynym odstępstwem jest kolor włosów opadających

spod czepka. Reszta skąpana jest w bieli. Zależało mi na jednorodności, na zastosowaniu tylko niewielkich walorów tej barwy, po to, by nadać kostiumowi charakter odrębności, nowej, zamkniętej w sobie rzeczywistości. Biel miała nadać całości świeży, odświeżony wygląd, ale nie tylko. Kolor biały to również w niektórych kulturach kolor żałoby. O Marii Stuart zwykło mówić się Biała Królowa, ponieważ po śmierci męża, Franciszka II, na znak żałoby przywdziała białą, okazałą suknię¹⁴. Nawiązując do symboliki koloru, warto wspomnieć, że biel niesie bardzo wiele znaczeń. W kontekście wehikułu i odbywania duchowo-mentalnej podróży przytoczę tylko niektóre z nich. Biel jest symbolem duchowości, uświęcenia, oświecenia, prawdy, wiedzy i intuicji. Jak również – co najbliższe moim założeniom dla bohaterki tego monodramu – jest symbolem nabierania świadomości i ciągłej walki toczonej z nieświadomością, a także symbolem wtajemniczenia, przejścia do innego stanu, czyli wizualnym znakiem ceremonii przejścia¹⁵. Biel jako barwa niekolorowa, podobnie zresztą jak czerń, zajmuje szczególną pozycję wśród wszystkich barw. Jest bliska absolutu oraz funkcjonuje jako symbol zjednoczenia obu barw, stąd stosowana jest często przy okazji narodzin, ślubu, inicjacji i śmierci¹⁶. Skojarzenie z żałobą nie jest tu przypadkowe. Trzy kobiety – Maria Stuart, Marysia i jej matka – pojawiające się w monodramie są ofiarami własnych słabości i chciałam, żeby jako takie zaistniały. Poza tym ich sytuacja zdaje się nie mieć pozytywnego zakończenia. Finałowe ścięcie Marii Stuart niczego nie rozwiązuje, przypomina tylko o podjętej przez główną bohaterkę konwencji zabawy; Marysia wraca więc posłusznie do swojej matki, pomimo całego procesu samouświadamiania, przez jaki przeszła, a matka wraca do starych, sprawdzonych przez lata metod zniewalania córki.

Skala

Zastanawiać może skala tego kostiumu, która każe myśleć, że to już nie jest tylko kostium teatralny, gdyż granice jego bytu i znaczenia sięgają dużo dalej. Nieruchomość dwóch trzecich kostiumu może zbliżać go do scenografii. Takie też było po części moje zamierzenie. Chciałam wyjść poza ramy kostiumu. Chciałam dodać mu wieloznaczności. A w związku z tym nie tylko zdecydowałam się na większą skalę (suknia mierzy dwa i pół metra) poprzez zawieszenie nad nim czepca z peruką (dodatkowy metr), ale również postawienie na podeście, cokole, niczym rzeźbę albo mały pomnik. Cokoły zawsze podnosiły status budowli czy rzeźby. Wyniesienie w górę miało prowadzić do przyjęcia jej w sferę sacrum, nadania symbolicznej wartości. Oczywiście uzasadnieniem postawienia sukni na cokole były nie tylko względy estetyczne (podest świeci własnym światłem i podkreśla boski charakter kostiumu), ale potrzeba usankcjonowania miejsca rozegrania się całej historii. Przypomnijmy, że akcja dzieje się w jednej z sal muzealnych, wyniesiona dla zapewnienia lepszej oglądalności, a z drugiej strony, żeby podkreślić zakazany charakter tej ekspozycji. Ten kostium, stojąc bezpośrednio na deskach scenicznych, straciłby swoją wagę, stałby się zbyt codzienny, gotowy do przymierzenia, dla każdego, a ustawiony na cokole sprawia wrażenie zakazanego dla ludzkich stóp i ciekawskich oczu. Wejźdźmy na chwilę na pole historii sztuk pięknych. Kiedy artyści stosowali takie wymiary? Odpowiedzi nie trzeba długo szukać. Wielkość rzeźby, kopuły miała manifestować wielkość fundatora, zasobność jego portfela, megalomanię, miała wprowadzić w zachwyt oglądających, w końcu wzbudzić podziw, czyli leczyć kompleksy fundatora. Pobudki więc dość przyziemne jak na takie „wysokie” gabaryty. A jak odnieść te potrze-

by do ponadnaturalnej wielkości kostiumu teatralnego? Wielkość sukni ma symbolizować wielki problem, z którym mierzą się obie bohaterki. Miara tej sukni to również ogromne, ukryte, schowane głęboko pragnienia głównej bohaterki. Jawi się nam więc suknia nie tylko jako kostium dla głównych bohatererek, ale również jako przechowalnia uczuć, poczekalnia z perspektywą na lepsze czasy.

Kostium jako schronienie

Jeśli mowa o wehikule, to kostium możemy również potraktować jako schronienie, czyli miejsce, w którym czujemy się bezpieczni. W sukni-kostiumie odbywa się rytuał „chowania”. A to chowanie, ukrywanie obfituje w przeróżne sytuacje i konsekwencje. To nawiązanie do dziecięcej zabawy w chowaniego, gdzie sama zabawa rodzi uczucie ogromnego podniecenia oczekiwaniem „znajdzie mnie, czy nie znajdzie”. Dziecięca zabawa z dreszczykiem emocji nabiera tutaj posmaku psychologicznego horroru. Matka jest wszędzie, nie sposób przed nią uciec, nie sposób się schować. Ta zabawa jest aktem desperacji, ale też próbą zelżenia napięcia i wszechobecnej kontroli nad córką. Zestawiam więc autorytet matki z budzącą się z uzależnienia od matki zagubioną córką. Rzecz dzieje się na wielu płaszczyznach. I wszystkie w zasadzie obnażają prawdę o tej toksycznej relacji. Pierwszą płaszczyzną jest pozorne porozumienie obu kobiet. Samodzielne istnienie obu bohaterek jest w zasadzie niemożliwe. Istnieją wspólnie, wzajemnie się uzupełniają, wspierają w myśleniu. To największa bolączka ich obu. Moim zamierzeniem był dialog między bohaterkami, kiedy pozornie nic się nie dzieje, bo przecież dialogują ze sobą, tylko że ten dialog jest niepełny, bez zwrotnego impulsu. One siebie nie słuchają. Zmian i tak nie będzie. Obie panie tkwią w miejscu. Tak jak suknia, która jest nieruchoma, tak nie-

zmienne w życiu obu bohaterek są schematy myślowe. Zasiedziały w schematach myślowych, tkwią w bezpiecznych współrzędnych, po to, by niczego nie zmieniać.

Prawda nie jest łatwa do przyjęcia, dla obu bohaterek. Matka udaje, że nie słyszy argumentów córki, córka pod ich ciężarem chowa się w sukni bądź ucieka w postać Marii Stuart, żeby móc nabrać odwagi do wypowiadania swoich myśli, nabrać sił w cudzym kostiumie i odeprzeć kolejne zarzuty. Jest to z jednej strony dość ryzykowna operacja, że posłużyć się terminem medycznym, by przeświecić Marię Stuart i uprawdopodobnić jej emocje, jej odczucia, jej chwile słabości, zderzyć jej czas i przestrzeń z czasem współcześnie żyjącej bohaterki, z drugiej strony jest okazją do złapania uniwersalnego klucza w relacjach międzyludzkich. Głównym „narzędziem” do odbycia tej podróży jest suknia, kostium, paradoksalnie stojący nieruchomo na scenie.

Każdy ubiór, zwłaszcza cudzy, jest obiektem ludzkiej ciekawości. Dlaczego tak chętnie ubieramy się w cudzy kostium? Z upodobania czy z chęci bycia na chwilę kimś innym? Moja bohaterka wchodząc do wnętrza kostiumu zaczyna nabierać cudzych cech, manier, odruchów, a przez to zmienia się, dojrzewa, uświadamia sobie to, czego nie ma, co chce lub czego nie chce mieć. Podobny proces zachodzi w drugą stronę; Maria nabiera cech Marysi, właściwie obie kobiety przenikają się z racji istnienia w jednym, wspólnym kostiumie. Buduje się między nimi mocna wewnętrzna więź, tworząca korelację na tyle silną, że losy obu kobiet zaczynają się przenikać i wzajemnie uzupełniać. Dzięki temu w sferze psychologicznej Marysia dotyka problemów, których nigdy wcześniej nie dotykała albo których sobie nawet nie uświadamiała. Marysia, dzięki temu, że weszła w kostium, uciekając przed matką, może odbyć podróż

w czasie i przestrzeni. Oczywiście przed matką nie da się uciec, ale można się od niej oddalić, można uśpić jej czujność i zaryzykować wejście na chwilę w cudze życie, by uświadomić sobie ogromne braki we własnym. Marysia wcielając się w postać Marii Stuart (podejmując ten rodzaj z pozoru bezpiecznej zabawy) nabiera jej władczych cech, odwagi w wypowiadaniu sądów, chęci bycia wolną i stanowienia o samej sobie. Gdyby moja bohaterka była władca z natury, silna i odważna, nie miałaby potrzeby chowania się w kostiumie i przeżywania ekstremalnych momentów z życia szkockiej królowej. Tym samym tworzy się układ sił, który stanowi pewną kobiecą całość. Wszystkie trzy kobiety zaczynają wzajemnie się dopełniać. Bo oto czujemy delikatność i strach Marysi (główniej bohaterki), władczość w postępowaniu Marii Stuart, przy jednoczesnym podejmowaniu życiowego ryzyka, bez względu na konsekwencje, a także opiekuńczość matki, raczej nadopiekuńczość, symbiotyczną, uzależniającą więź matki z córką. Nawet przy założeniu, że niektóre z tych cech są negatywne czy po prostu złe, to w jakimś sensie i tak dokonuje się w tych postaciach przez chwilę proces oczyszczenia. Marysia, która zaczyna wreszcie mówić zdecydowanym tonem, podejmuje dialog z matką, a matka zaczyna dopuszczać do siebie inne myślenie niż własne, zaczyna uświadamiać sobie swoje błędy wychowawcze. Maria Stuart jest wprawdzie najmniej realna (jako postać historyczna) w tej całej układance, lecz dzięki wnikięciu Marysi w kostium nabiera życia za pomocą jej gestów, oddechu, mimiki, głosu. Suknia staje się przekątnikiem albo, inaczej mówiąc, katalizatorem żywych sytuacji, nietłumionych emocji, walki o „być albo nie być”. Maria Stuart dzięki pośrednictwu Marysi ma szansę dotknąć uczucia matczynej miłości, której nigdy nie zaznała, poza listowną wymianą

nakazów i zakazów¹⁷. Poprzez to obustronne przenikanie obie bohaterki stają się duchowymi siostrami. Matka, rozmawiając z Marysią, oczywiście nie ma świadomości, że po drugiej stronie telefonu jest szkocka królowa (czy też że rozgrywa się zabawa w szkocką królową), co najwyżej wyczuwa zmiany zachodzące w córce i to zaczyna ją niepokoić. Dla matki jest to cały czas jej Marysia, a cechy, które w miarę rozwoju sytuacji się ujawniają, są przez nią traktowane jako cechy Marysi. Tak „ożywiona” czy wskrzeszona Maria Stuart jakby niechcący i nieświadomie staje się łącznikiem obu kobiet, matki i córki, zespala je i prowokuje między nimi dialog. Dzięki temu toczy się żywa wymiana myśli trzech bohaterek: matki – Marysi – Marii Stuart. Oczywiście położenie punktów na tej linii zmienia się w zależności od sytuacji, to jednak relacja między trzema kobietami zacieśnia się i poprzez wzajemne przenikanie cech niewątpliwie rozwija. Kostium staje się więc miejscem, które umożliwia autoekspresję, bez względu na epokę i okoliczności. Dzięki temu, że obie bohaterki egzystują we wspólnym kostiumie jak we wspólnej skórze, emocje jednej mają szansę stać się emocjami drugiej, gesty jednej z nich gestami i poza nią drugiej. Maria Stuart ma szansę zyskać życie i wiarygodność dzięki podjętej przez Marysię zabawie. W ramach tej wymiany zapoczątkowana przez główną bohaterkę konwencja zabawy prowadzi do zatarcia granic między realnością a światem iluzji, imaginacji. Obie bohaterki podróżują w czasie i przestrzeni. Każda z nich domaga się na nowym gruncie usankcjonowania swojego nowego życia. Kostium wydaje się być chwilami niewystarczający. Bo oto suknia, w którą weszła główna bohaterka, ukrywając się przed matką, zaczyna dzięki jej dążeniom do poznania prawdy o sobie i swoich emocjach ożywać, spełniać różne wspomniane już funkcje, zaczyna uzasadniać

swoje bycie. Procesy, jakie zachodzą w sukni, są żywe, przenikają się wzajemnie i uzupełniają. Niewinnie zapoczątkowana zabawa staje źródłem samopoznania głównej bohaterki. Początkowe schronienie przynosi teraz chęć wyzwolenia się i potrzebę penetracji kolejnej przestrzeni. Szczegółową analizą rytuałów, towarzyszących wskrzeszaniu postaci historycznej i nawiązaniu dialogu z postacią współczesną, zajmuję się w dalszej części tej pracy.

¹ Jung uważał, że latanie jest wyrazem pragnienia uwolnienia się od ograniczeń. Współcześni badacze przychylają się do teorii Junga. Za: J.R. Lewis *Encyklopedia snu*, Warszawa 1998, s. 131.

² op. cit, s. 81. Sny tego rodzaju występują wówczas, gdy człowiek czuje się czymś przytłoczony lub traci kontrolę nad sytuacją. Psychologowie utrzymują, że doznania z dzieciństwa pozostawiają w mózgu głębokie ślady, które w późniejszym wieku uaktywniają się w okresach silnych napięć.

³ M. Bogucka, *Maria Stuart*, Wrocław 2009.

⁴ Ktoś mnie kiedyś zapytał: „Co ty będziesz robiła po tej historii sztuki? Chyba będziesz siedzieć w muzeum i pilnować ekspozycji!”. Odniosłam się do twórczo do tych słów i postanowiłam zrobić z nich dość osobisty użytek, wykorzystując tamtą sytuację na scenie.

⁵ Grotowski odnosił tę ideę bezpośrednio do aktora, (również jego ciała jako wehikułu), który na skutek wzmożonej i niezwykle intensywnej pracy nad sobą dokonywał samopenetracji i przekroczenia granic, skupiając całą uwagę na organicznym procesie, jaki w nim zachodzi.

⁶ Owo przenikanie wydało mi się przy okazji pracy nad tym monodramem najciekawszym wyzwaniem i polem do badań nad istotą *de facto* wspólnego kostiumu, wehikułu, w którym raz po raz uaktywniana jest jedna postać po to, by za chwilę oddać pierwszeństwo drugiej. W finale rozdzielenie obu postaci jest prawie niemożliwe, bo nie tylko wzajemnie się przenikają, uczyszając sobie nawzajem swoich organicznych zachowań, stają

się więc tożsame, słabe i władcze jednocześnie, wątpliwe i zdecydowane, a dzięki tej obustronnej emocjonalnej iniekcji zyskują na pewno życie o niezwykle bogatym nasyceniu wewnętrznym.

⁷ Kostium w monodramie *maria s.* jest ponadnaturalnej wielkości; żeby go założyć, trzeba weń wejść po specjalnie przygotowanej drabinie, minąć metalowe szczeble, stanąć na opuszczonym wieku podestu, włożyć ręce w rękawy i umieścić głowę tak, by była widoczna zza wielkiej kryzy i pod okazałym czepcem. Ze względu na trudności, które napotkałam, powstał zapis prób z każdych kolejnych etapów poszukiwań życia w tym kostiumie i prób ujarzmięcia tej wielkiej, nieruchomo tkwiącej na scenie formy.

⁸ Powtórzmy tu za Kantorem „Kostium staje się ruchomą, wyzwoloną formą, traci starą konwencjonalną, śmieszna rolę, posiada własną «autonomię» i symbolikę. W stosunku do żywego organizmu aktora, spełnia nowe zupełnie funkcje, jest rezonatorem i pułapką, uwikłaniem i spotęgowaniem, również hamulcem, może być jego katem i ofiarą, może istnieć obok aktora i stać się przedmiotem jego zonglerki”; w: T. Kantor, *Pisma. Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*. Wrocław 2005, s. 133.

⁹ Kostium staje się kodem, zawierającym cenne informacje o jego użytkowniku, nawiązujące nie tylko do jego statusu społecznego, ale również do upodobań, manier, obyczajów. Wystarczy przeczytać definicję kostiumu, która nie ogranicza się tylko do ubioru. W języku francuskim *costume* znaczy ubiór; kostium, ale włoskie słowo *costume* znaczy „obyczaj”, a idąc dalej za tą definicją, od łac. *consuetudo* bierze się łacińskie (przyzwyczajenie, z *consuescere* – przyzwyczajając się. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1990, s. 282.

¹⁰ Obszernie o tym pisze M. Kocur w: *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 220-239.

¹¹ Choć teatr nie istnieje bez widza i to widz warunkuje w jakiejś mierze jego rozwój, zajmowanie się tu sposobem odbioru spektaklu teatralnego

byłoby tylko powierzchownym i niezwykle subiektywnym dotknięciem tematu. Percepcja widza zasługuje na oddzielną pracę badawczą, gdyż jest uwarunkowana różnymi zależnościami; sięga psychologii widzenia, a przede wszystkim jest niezwykle relatywnym zjawiskiem.

¹² R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Przekład J. Mach, Warszawa 1978, s. 64.

¹³ Op. cit., s. 78. Arnheim tłumaczy, że jest to proces porządkujący widzenie, choć jego przyczyn należałoby szukać w systemie nerwowym.

¹⁴ „Wdowa po królu nie przywdziewa posępnej czerni, odwiecznej barwy żałoby, tak jak u kobiety z ludu, jej bowiem jednej przysługuje *deuil blanc*. W białym czepcu nad wyblakłą twarzą, w sukni z białego brokatu, w białych trzewikach i w białych pończochach...” – za: S. Zweig, *Maria Stuart*, Warszawa, 1961, s. 45.

¹⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 22.

¹⁶ *Leksykon symboli / Herder Lexikon. Symbole*. Opracowała Marianne Osterreicher-Mollwo, Warszawa 1992, s. 16.

¹⁷ Sytuacja staje się paradoksalna, bo Maria Stuart nie знаła swojej matki. Sytuacja polityczna w Szkocji wymagała natychmiastowego odseparowania matki od dziecka i wywiezienia małej Marii Stuart do zaprzyjaźnionej Francji, gdzie dorastała jako przyszła francuska królowa. Obie panie znały się więc jedynie z korespondencji listownej. Matka czuwała nad francuskim wychowaniem córki, kontrolując jej wychowanie, kontakty, wydatki.

Fot. Robert Baliński

Tworzymy sny dla teatru...

Relacja z 22. Międzynarodowego Festiwalu Setkani/Encounter w Brnie

MICHAŁ KURKOWSKI

P rzez polskie środowisko teatralne przechodziła burza. Artyści wystosowali petycję „Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem”, na stanowiskach dyrektorów kolejnych instytucji trwały rozszady, zmniejszano liczbę etatów, a poszukiwania najlepszego rozwiązania problemów finansowych i strategicznych ciągnęły się już od kilku tygodni. Wydawało się i wydaje się nadal, że osiągnięcie porozumienia pomiędzy rządem a twórcami jest niemożliwe. Wszyscy jednak wiemy, że konieczne – teatr, znajdując się w momencie przełomowym, potrzebuje reform, potrzebna jest dyskusja, żeby młodzi artyści, którzy wchodzą na rynek, byli w stanie znaleźć pracę i utrzymać się w zawodzie. Debata trwa do dzisiaj, ale ona trwała również wtedy, kiedy zespół aktorski *Mrocznej gry, albo historii dla chłopców* wyjechał na 22. Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Brnie. Celem wyjazdu było reprezentowanie zarówno krakowskiej PWST, jak również, wspólnie z grupą związaną z AT w Warszawie, rodzimej sceny. Tegoroczna edycja odbyła się pod hasłem *Do I have a dream?* a kolejne przedstawienia miały nawiązywać do pytania sformułowanego w kontrze do słynnej wypowiedzi Martina

Luthera Kinga. Na udowodnienie tego, że potrafimy śnić, udostępniono siedem scen, na których od 10 do 14 kwietnia 2012 roku kolejne zespoły prezentowały swoje marzenia.

Festiwal Setkani/Encounter jest w całości organizowany przez studentów wszystkich specjalizacji działających w ramach wydziału teatralnego Janáčkovskiej Akademii Múzických Umění w Brnie. Począwszy od przyszłych producentów, których zadaniem jest pozyskanie środków i opieka nad gośćmi imprezy, przez dramaturgów, odpowiedzialnych za program artystyczny, scenografów, pracujących nad oprawą kolejnych wydarzeń, aż po reżyserów, piszących recenzje ze spektakli. Każdy zajęty jest festiwalem. Całe miasto żyje festiwalem. Widać to choćby w centralnym biurze, mieszczącym się w głównym budynku JAMU, które jest bezustannie odwiedzane przez zagranicznych uczestników, studencką młodzież z pozostałych szkół wyższych w Brnie, aktorów, chcących sprawdzić, czy bilety zostały sprzedane, a wreszcie tych, którzy ciekawi są funkcjonowania tego dziwnego święta. Święta szkół teatralnych z całego świata.

W tym roku pokazanych zostało dwanaście przedstawień w ramach konkursu głównego,

w tym cztery spoza Europy (RPA, Korea Południowa, Kolumbia, USA) jedno z Niemiec, jedno ze Słowenii, jedno z Turcji i Słowacji, a wreszcie po dwa z Polski i Czech. Już to mówi wiele o różnorodności spektakli, toteż jadąc do Brna, zastanawiałem się, co też wyniknie z tego *setkani* w Czechach, w jaki sposób te różne perspektywy, których się domyślałem, będą się wzajemnie uzupełniać. Różnorodność zawsze fascynuje. Jednak w tym wypadku różnorodność należy rozpatrywać nie tylko w kontekście spotkania odmiennych kultur, lecz także poprzez odmiennosc form, jak również tematów dotykanych przez młodych artystów. Poruszano problem miłości, odrzucenia, ubóstwa, potrzebę zbliżenia się do drugiego człowieka, problem transseksualizmu, poszukiwania miejsca w społeczeństwie. Jedni wyrażali się poprzez taniec, inni poszukiwali siebie w groteskowych figurach, jeszcze inni decydowali się na realizm. Wszyscy chcieli pokazać samych siebie, swoją propozycję teatru i swój sposób odbioru rzeczywistości, czyli to, co trapi zarówno jednostkę, jak i społeczeństwo, które ją ukształtowało.

Przyznam, że obawiałem się, czy będę w stanie rozumieć temat propozycji z RPA albo Kolumbii. Jeszcze przed festiwalem sądziłem, że te tak obce kultury żyją nieznanymi mi konfliktami, że wyrastając z odmiennych tradycji, chcą przekazać myśl, odpowiadającą na problemy, których nie doświadczam. Dopiero później zrozumiałem, jak podobni jesteśmy. Każdy potrzebuje miłości, na całym świecie patologia rodzi się z ubóstwa, wszędzie istnieje margines społeczny, problem wykluczenia. Każdy pragnie bliskości. Gdzieś właśnie tu umieściłbym ideę festiwalu, którą jest dla mnie zderzenie młodzieży teatralnej wyrosłej w różnych kulturach. To zderzenie jednak ma oznaczać zbliżenie. Teatr ma stać się miejscem wypowiedzi i rozmowy. Festiwal ma umożliwić spotkanie.

Chciałbym przywołać najciekawsze dla mnie przedstawienie, które zobaczyłem w czasie trwania imprezy. Pokazany aż trzy razy (najczęściej ograniczano się do dwóch przedstawień) spektakl z Johannesburga *Relativity: Township stories* zrealizowany został przez studentów Wits University of Art w czerwcu zeszłego roku. Pokazana przez nich historia, oparta na autentycznych wydarzeniach, porusza temat biedy rozwijającej się na obrzeżach bogacącego się społeczeństwa. Patologia relacji międzyludzkich, konflikty z prawem, morderstwo i nieświadome wikłanie się w ciemne interesy, a wreszcie próba wydostania się z piekła, próba, w której znowu pojawia się morderstwo i wikłanie w brud rzeczywistości. Trudno uwolnić się od tego, co było. Jednak to nie tylko temat zainteresował publiczność, lecz także zachwycająca gra aktorska i współpraca na scenie, ogromna wrażliwość na partnera i niespotykana szlachetność w doborze środków wyrazu, a wreszcie, co najbardziej mnie zaintrygowało, niezwykle balansowanie pomiędzy „europejskością” w formie, wyraźnie odwołującej się do Brechtowskiej tradycji, a wyczuwalną „afrykańsnością” w relacjach między postaciami, w ich zachowaniach. To balansowanie na granicy kultur dodatkowo podkreślały języki, przeplatające się na scenie. Angielski przechodził w afrykanerski, żeby po chwili stać się zulu, a wreszcie przemienić w jedno z regionalnych narzeczy. Widownia była oczarowana. Twórców wywoływano kilka razy. Zachwyciła historia, forma, zachwycił poziom warsztatu i wykonanie, a sukces dodatkowo potwierdziła nagroda dla Tony’ego Miyambo, kreującego jedną z głównych ról męskich.

Niewątpliwie festiwal sprzyja poznawaniu współczesnego teatru i kierunków wybieranych przez młodych twórców. Ze sceny dowiadujemy się o ich poglądach i potrzebach, ale prawdziwe zetknięcie odbywa się

dopiero w trakcie prywatnych rozmów przy kawie, piwie, w czasie lunchu. Właśnie podczas takich spotkań następuje ponowne zdezerzenie i to właśnie wtedy możemy wymienić się doświadczeniami ze szkoły, wtedy możemy opowiedzieć o systemie kształcenia i tradycji, na którą pedagodzy kładą szczególny nacisk. Podczas tych zakulisowych „debat” nawiązuje się szczególny rodzaj znajomości, która dla obu stron często oznacza nadzieję na przyszłą współpracę, ponieważ pomimo pewnych różnic w programie, to przecież na Szekspirze, Stanisławskim, Brechcie i Grotowskim uczy się tego, czym jest teatr.

Brakuje jednak wspólnego kontekstu dla współczesnych zjawisk, ponieważ – jak się okazuje – ograniczony jest dostęp do twórców działających regionalnie. Rzadko kiedy słyszy się o artystach z Turcji czy ze Słowacji, traktując ich raczej jako egzotykę niż jeden z ośrodków współtworzących mapę sztuki scenicznej. Czesi doskonale zdają sobie sprawę z tego, że ich tradycja teatralna nie jest tą najpopularniejszą, a ich kultura nie należy do najbardziej znanych w Europie. Festiwal staje się więc doskonałą okazją, żeby to zmienić. W trakcie czterech dni konkursowych organizowane są warsztaty, zarówno z dziedziny edukacji artystycznej, jak i regionalnego folkloru. Postanowiłem sprawdzić jedno z tych programowych zajęć, co przy okazji pozwoliło mi się dowiedzieć, w jaki sposób funkcjonują szkoły teatralne w Brnie i Pradze. Szczególnie mnie zaskoczyło to, że systemy nauczania aktorów rozwijane są w ramach osobnych katedr DAMU, co świadczy o tym, jak ważne jest dla środowiska nie tylko poznawanie tradycji obcej, lecz także budowanie własnej. Wziąłem udział w ćwiczeniach, które miały zapoznać nas z metodą Ivana Vyskočila – teoretyka i praktyka, będącego w latach sześćdziesiątych propagatorem małych form w teatrze czeskim. Jego system nosi nazwę

„Interakcja z wewnętrznym partnerem” i choć dla prowadzących nie było łatwym zadaniem opisać sposób funkcjonowania całości, to w ciągu tych trzech godzin zdołaliśmy zrozumieć, że dla Vyskočila najważniejsze dla bycia na scenie jest „ja” wobec wewnętrznych impulsów powstających w sytuacji, a zrozumienie wewnętrznych doświadczeń powinno pozwolić „ja” na kreowanie siebie w relacji z przestrzenią i partnerem.

Zajęcia trwały trzy godziny. Przyznam, że jak na jeden dzień jest to optymalny czas, jednak gdyby organizatorzy zrezygnowali z połowy warsztatów odbywających się w czasie festiwalu, wówczas byłoby możliwe nie tylko fragmentaryczne zapoznanie się z zagadnieniem, lecz także jego głębsze zrozumienie. Warto na koniec wspomnieć o ostatnim z elementów, składającym się na repertuar tych spotkań. W czasie wolnym od konkursowych przedstawień pokazywane są krótkie formy, performanse, przygotowane przez studentów niższych lat wydziału teatralnego (w tym roku po raz pierwszy w skład offowego repertuaru weszła propozycja studentów z Litwy). Te pokazy (najczęściej nieprzekraczające godziny) udowadniają, że przy braku środków finansowych można tworzyć ciekawe inscenizacje, czego przykładem jest choćby *Snuff-Staff*, zaprezentowany w byłej fabryce broni. Koncepcja tego projektu wynikała z kontekstu miejsca: na kolejnych piętrach pokazywano, w jaki sposób ludzkość w wyniku cywilizacyjnego rozwoju uśmiercała w sobie człowieczeństwo, jak ludzie wzajemnie wyniszczają się, czasem z nienawiści, innym razem z powodu niemożliwych do zaspokojenia instynktów. Pomimo tej dość apokaliptycznej wizji, widzom pozostawiono nadzieję na uwolnienie się od traum społecznych i historycznych – jest nią muzyka i taniec, mające działanie oczyszczające. Muzyka i taniec, czyli

zabawa, która jest nieodłącznym elementem młodości.

Młodość ma sny. Ma wyobrażenie o tym, jak świat powinien wyglądać. Młodość widzi, jak świat wygląda. Młodość czuje się bezradna, więc jedynym rozwiązaniem staje się dla niej kreowanie rzeczywistości, kreowanie snów, które czasem są koszmarami – wtedy marzy o tym, by świat nie przypominał kosmaru, innym razem pokazuje świat idealny, wtedy ma świadomość, że ta wizja pozostanie ideą możliwą tylko na scenie. Ale pewne idee udaje się wprowadzić w życie. Najlepszym przykładem jest to, że festiwal w Brnie odbywa się od dwudziestu dwóch lat i co roku przybywa chętnych, chcących zaprezentować się międzynarodowej publiczności. Chcą się jednak zaprezentować, a nie konkurować ze sobą, chcą się poznać, a nie walczyć o to, kto jest lepszy. To nie było ważne dla uczestników. Istotna była różnorodność i możliwość spotkania w odległym mieście na południu Czech, w którym ktoś wpadł na dziwny pomysł i go realizuje. Tu nie ma miejsca na zażartą pogoń za nagrodą. Każdy widzi, jak zupełnie różnie myśli się o teatrze, każdy widzi, w jak odmienny sposób sztuka rozwija się w kolejnych państwach, jak niejednorodny jest teatr. To decyduje o fenomenie tego festiwalu, na którym w tym roku udowodniono, że mamy sny i możemy różnie śnić na scenie, bo snów jest tyle, ile jest scen. My tworzymy sny dla teatru.

Finlandia, czyli *sisu*

LUCYNA SOSNOWSKA

Musisz w pierw zrozumieć *sisu*. Od tego momentu jest tylko łatwiej. „Nie da się jednoznacznie wytłumaczyć. Wątpię, czy jakkolwiek Fin potrafiłby w pełni objaśnić. Można nazwać to nieugiętością, można nazwać głupotą, można nazwać silną wolą – wszystkie określenia są poprawne. Według mnie, chodzi głównie o umiejętność kończenia tego, co się zaczęło, niezależnie czy mówimy o przebijaniu się przez kamień, czy o czymkolwiek innym. Chodzi o doprowadzenie sprawy do końca, bez względu na trudności, jakie się spotyka w trakcie” – tak tłumaczy fenomen *sisu* znajoma z Helsinek, Yeoma.

Fińskość rozbija się o *sisu*. Fińskość zakorzeniona jest w *sisu*. Czerpie energię z *sisu*. Czerpie pomysł na kształt świata z *sisu*. Znajduje realizację zamierzeń poprzez *sisu*. Jest jednak nie do zdobycia i nie do kupienia. Jest niewidoczne, niematerialne, nieuchwytnie. Da się jednak wyczuć i to przeszkadza. Na początku przeszkadza, bowiem wydaje się przeszkodą nie do przesunięcia na drodze komunikacji. Zdaje się opuszczoną żaluzją. Z zatrzymanym po naszej stronie wrażeniem podglądu, bycia podglądanym. Musi upłynąć

czas. Dopiero gdy poczujemy *sisu* jako całość, jest łatwiej. Pojedyncze bowiem przejawy szkodzą, są fałszywymi znaleziskami – ułatwiającymi, lecz skrzywiającymi właściwy kształt – minieoriami. Ustawiają fińskość wrogo, obco, nieprzychylnie.

We wrześniu 2011 roku wyjechałam do Turku w ramach program stypendialnego Erasmus. Studiowałam w Arts Academy (TUAS Turku), na wydziale Performing Arts, gdzie przebywałam do grudnia. Kursy, na jakie zdecydowałam się uczęszczać, były związane w większości z wydziałem lalkarskim (Puppetry Department). Ta decyzja okazała się skutkiem w nieznanej głębokości wodę, w której utrzymywanie się na powierzchni wymagało maksymalnej koncentracji i uwagi. Byłam bowiem traktowana jak regularny pływak, mimo że zasadniczym polem mojej działalności jest reżyseria dramatu. Nie żałuję decyzji. Od września do października 2011 pracowaliśmy nad performansem/widowiskiem, które było gwoździem programu obchodów miasta Turku jako Europejskiej Stolicy Kultury. Przedstawienie *Abduction of Europa*, wspólnymi siłami zbudowane przez studentów II i IV roku lalkarstwa wraz z rosyjskim Teatrem

ARHE, miało premierę dnia 11 października w przestrzeni basenu Samppalinna. Zostało poprzedzone warsztatami z Yaną Tuminą, Maximem Isaevem oraz Pavlem Semchenko (performerami, reżyserami i aktorami rosyjskimi, współtwórcami Teatru ARHE). W trakcie warsztatów przygotowywaliśmy szczegółową koncepcję widowiska, rozpoczynając od prostych odpowiedzi na pytania (czym jest mit porwania Europy dla nas dziś, czym jest Europa w tej historii, znaczenie metamorfoz Zeusa itd.), poprzez praktyczny etap, jakim było budowanie poszczególnych elementów przedstawienia. Składało się na to: przygotowywanie projektów scenograficznych, makiet, szkiców, schematów realizacyjnych, a także po prostu pomysłów i inspiracji. Następnie konfrontowaliśmy je, komentowaliśmy, krytykowaliśmy, ostatecznie odrzucając bądź też włączając do projektu, o czym wspólnie decydowaliśmy. Znakomita większość proponowanych rozwiązań przygotowywana była z produktów wtórnych. Miało to swój urok – przeszukiwanie second-handów, pchlich targów, targów staroci, a także złomowisk, składowisk odpadów i tak dalej, w poszukiwaniu odpowiedniego materiału.

Ten etap przygotowań koncepcyjnych oraz techniczno-realizacyjnych był drugim w kolejności, wpisanym we współpracę z ARHE i rozpoczął się od połowy września. Przez pierwsze dwa tygodnie jednakże pracowaliśmy z ciałem i przestrzenią. Szukaliśmy naszych wewnętrznych źródeł wyrazu, następnie wykorzystując je do wyrażenia stanów, sensów i fragmentów opowieści nie poprzez psychologiczne rozszyfrowanie tematów, lecz poprzez intensywną koncentrację i działania fizyczne. Poza tym – szukanie wspólnych rytmów, wykorzystywanie obiektów znalezionych, przypadkowych i pozbawianie ich przypisanej funkcji, nadawanie nowych, abstrakcyjnych sensów i znaczeń. Pozwalanie

materii przemówić. Praca ta okazała się niezbędnym etapem przygotowującym nas do realizacji przedstawienia *Abduction of Europa* w takim kształcie, jaki ostatecznie uzyskało.

Kursy, na które uczęszczałam w semestrze 2011/2012, nie były związane wyłącznie ze sztuką lalkarską i koncentrowały się wokół obszarów performansu, aktorstwa, medytacji, tańca, zagadnienia ciała w przestrzeni publicznej i teatralnej. Prześlizgnę się po kilku przykładach – zajęcia z „Konstrukcji i manipulacji”, prowadzone przez Rene Baker (*The specialist in puppet and object theatre*). Zadaniem było wybranie trzech emocji/stanów z listy zawierającej czterdzieści, a następnie opracowanie/wypracowanie sposobu chodzenia z dwoma kijami tak, by je wyrazić, a właściwie – by kije te emocje wyraziły. Pamiętam dokładnie moje początkowe zażenowanie i niechęć. Potem jednak, w miarę jak zaangażowanie wszystkich włączonych w kurs rosło, efekty ich pracy przynosiły rzeczywiście subtelną, lecz zarazem wyraźną realizację założeń, moje nastawienie zmieniło się radykalnie. Inny kurs – „Ja i obiekt”. Wybierając potrzebny mi obiekt z archiwum zapomnianych, porzuconych figur, lał, manekinów, rekwizytów, niedokończonych elementów scenografii spektakli lata temu wygranych, trafiłam na jeden, wyjątkowy w swoim zbrakowaniu. Z nim uczyłam się oddychać, a dokładniej – uczyłam się dzielić swój oddech, sprawiając, by mój wydech był i jego wydechem, a wdech jego wdechem, a całość sprawiała wrażenie (choć nie tylko o wrażenie tu przecież chodziło) organiczne. Przekazywanie własnego oddechu obiektom było *de facto* budowaniem wspólnego obszaru bycia i uczestnictwa obiektu i animatora. Obszaru ożywiania materii. Pozytywnym zaskoczeniem było dla mnie zainteresowanie studentów polską tradycją teatralną – Tadeusz Kantor, Jerzy Grzegorzewski, Jerzy Gro-

towski. Zwłaszcza pierwszy z wymienionych mistrzów był inspiracją, źródłem cytatów i odniesień na zajęciach. Dodam jeszcze, że wszyscy studenci wielbią prof. Henryka Jurkowskiego, a *Historia teatru lalek* jest najczęściej widywaną w Arts Academy książką, czytana przez studentów lalkarstwa i performansu.

Interesującym wydarzeniem w czasie mojego pobytu był festiwal teatralny w Turku (TIP FEST, 18-22 listopada). Uczestniczyłam w nim początkowo wyłącznie jako wolontariuszka, po jakimś czasie jednak wchodząc we współpracę ze studentką scenografii, Litwinka Julią, która wraz z grupą wybranych studentów zaproszona została do udziału w festiwalu. Przygotowaliśmy instalację makiet-projektów scenograficznych, inspirowanych tekstami literackimi. Instalacja ta nie była jedynie ekspozycją projektów, albowiem założeniem było poddanie ich animacji, ożywieniu poprzez muzykę, światło, ruch. „Opowieść” makiet musiała wybrzmieć w czasie zamykającym się w pięciu minutach i nie posługiwać się słowem. Poznałam wówczas, na festiwalu, zajmujących się sztuką lalkarską twórców pochodzących z różnych krajów, głównie z Rosji, Estonii, Łotwy, Litwy, Wielkiej Brytanii, Francji. Ciekawe doświadczenie, zwłaszcza gdy dostrzegamy, jak bardzo niewielki jest ten lalkarski świat. Jak (w gruncie rzeczy) niszowy i zapomniany.

Jedną z trudniejszych niespodzianek pobytu w Finlandii był czas, gdy nagle przyszła ciemność. Dzień z nagła zmalał do wymiaru pięciu godzin. Nieoczekiwanie. Od mniej więcej połowy listopada należy przygotowywać się na mrok wstawania, mrok zajęć w szkole, mrok powrotów do domu. W tym czasie zajęcia w szkole rozpoczynały się od praktyki tai chi o ciemnym, wczesnym poranku. Należy wówczas zapomnieć o mroku za oknem i skoncentrować się na sobie, na

oddechu i na byciu tu i teraz. Pamiętam słowa: „You know Lucy, when you enter the darkness strange things happen to your body”, powiedział raz Tuomas, widząc moje rozstrojenie umysłowe i żołądkowe. Tuomas, najdziwniejszy człowiek na roku, cichy, wycofany. Należy przestawić receptory na miejscowe, tamtejsze, przygotować się na ciemność, zakasać rękawy i przyjąć to, co czas ten niesie. Zresztą ciemność fińska nie jest do końca czernią, a niebieskością. W tym późnojesiennym czasie spotkałam ponownie Paulę, dziewczynę poznaną przy pracy nad *Abduction of Europa*, jej zadziwiające słowa powitania: „Musi ci być niełatwo, Lucy. My, Finowie stajemy się w okresie listopad – marzec ludźmi trudnymi. Zamykamy się w sobie, w domach, wyciszamy, niewiele mówimy i jesteśmy mniej społeczni”. Zadziwiłam się. Zadziwiłam samopoznaniem, akceptacją, świadomością i poczuciem fińskiej wspólnoty (a może wspólnego). Zadziwiłam odczuwaniem przynależności. Czas ciemności to też czas wszechobecnych lamp imitujących światło słoneczne, dostępnych w sieciach sklepów za cztery euro. Świece, świeczniki, lampiony, namioty świetlne, lampy. To też czas wydłużonych, częstszych wizyt w saunie, a dokładniej – w tych autentycznych saunach, położonych pośród lasów na wyspach okalających Turku. A tam – rozmowy osobiste, punkty wrażliwe, dowcipy, zwierzenia. Autentyczna para do życia.

Niegasnąca potęga słowa w teatrze XXI wieku?

ANDRZEJ SEWERYN

W latach siedemdziesiątych odbyło się spotkanie Wincentego Kraśki, ówczesnego kierownika Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR, ze środowiskiem artystycznym, podczas którego postawił on pisarzom zadanie napisania powieści o losie chłopą polskiego. W ten sposób wyraził naiwne złudzenie, że można kierować sztuką w sposób administracyjny i narzucić artyście sposób funkcjonowania. Cieszy mnie więc, że nasze spotkanie jest spotkaniem przede wszystkim twórców. Że jest okazją do wymiany doświadczeń. Jego rezultaty? Kto wie...

Mam wrażenie, że stawiamy tu dzisiaj przed sobą bardzo trudne zadanie – rozpoznania i omówienia jednego z najbardziej ulotnych zjawisk teatralnych. Sztuka aktorska, w przeciwieństwie do innych elementów widowiska teatralnego, istnieje przecież tylko tu i teraz, tudzież tam i wtedy, kiedy trwa – trwało przedstawienie. Tekst, muzyka, scenografia, kostiumy mogą przetrwać, mogą być poddawane analizie długo po śmierci scenicznej spektaklu. Oczywiście one też nie istnieją w oderwaniu od tego spektaklu, ale jednakowoż są jego realnym,

fizycznym znakiem – trwają w czasie. Gra aktora, sztuka aktorska tak silnie związana jest z teraźniejszością, że znika bezpowrotnie – umiera wraz z zejściem aktora ze sceny. Gra aktorska nie ma tak naprawdę możliwości trwania poza czasem spektaklu i najdoskonalwsze nawet próby utrwalenie jej na fotografii czy na materiale filmowym, o recenzji nie wspomnę, są tylko tworzeniem namiastki czegoś, co jest żywe, delikatne i z natury nietrwałe. Podobne wątpliwości towarzyszą próbom uchwycenia sedna aktorstwa w podręcznikach gry scenicznej, które są czasem tylko dramatycznym świadectwem zmagania się z istotą rzeczy.

Nie możemy również zapominać, że aktor nie istnieje bez widza, że widz go tworzy, zatem aktorstwo to sztuka tworzona też przez widzów, sztuka zależna od widzów – opowieści o „trudnej publiczności” nie zawsze są wynikiem kaprysów gwiazd. Bywa, że chłód widowni, dystans, brak poczucia przepływu energii między sceną i widownią potrafią zniweczyć największe wysiłki, sprawiają, że spektakl wprawdzie się odbywa, ale żadna ze stron nic z niego nie wynosi, podczas kiedy innym razem żywość reakcji, napięcie i sku-

pienie, chęć autentycznego współuczestniczenia widowni w akcie artystycznym otwierają, chciałoby się powiedzieć uskrzydlają, aktora i cały zespół: maszynistów, akustyków, oświetleniowców, wynosząc teatralne spotkanie na wyższy poziom. Ale bywa też, że nazbyt żywiołowo reagująca, nazbyt manifestująca akceptację publiczność potrafi odebrać aktorowi czujność, zaburzyć wewnętrzną dyscyplinę i sprawić, że zagrywamy się do nieprzytomności ku ucieście parteru, łóż i balkonu.

Hamlet mówi: „Powiedz ten monolog tak, jak ja ci go przeczytałem: płynnie i swobodnie”. Ten tekst znacie Państwo na pamięć, ale warto go przypomnieć: „gdybyś miał deklamować z fałszywym patosem, jak niektórzy aktorzy, wołałbym już, żeby moje wiersze wyrzucił herold miejski. I nie machaj rękami, jakbyś drwa rąbał. Używaj gestów oszczędnie [...]. Rani mnie do żywego, kiedy słyszę, jak jakiś krzykacz w peruce drze się tak, że rwie namiętność w strzępy i szmaty; a tymczasem ogłuszona galeria i tak nic nie rozumie z tego pokazu miotania się i wrzasku [...]. Wszelka przesada kłóci się z celem teatru: a celem tym było i jest – tak u początków teatru, jak i dzisiaj – podstawić zwierciadło naturze, uświadamiać cnotę i hańbę ich własne rysy, substancji epoki nadawać formę, która ją utrwali” (William Shakespeare, *Hamlet*, przekład Stanisława Barańczaka).

Tak też bywa...

Inną ważną sprawą, na którą rzadko zdają się zwracać uwagę teoretycy, jest sprecyzowanie, o jakim aktorstwie mówimy: o tym z przedstawień czy też o tym z prób. Moim zdaniem zbyt mało refleksji poświęca się temu podstawowemu przecież aspektowi analizy sztuki aktorskiej, odróżnieniu tych dwóch etapów pracy, dwóch aktów twórczych, gdy tymczasem to aktorstwo prób – czyli impro-

wizowanie, sprawdzanie, oswajanie tematu, problemu, przestrzeni – dawno już z sali prób przeniosło się na scenę. Są reżyserzy, są aktorzy, którzy promują ten rodzaj „otwartej sztuki aktorskiej” i wszyscy musimy się z tym mierzyć jako praktycy, jako teoretycy, jako widzowie.

Czyż nie jest zatem tak, że aktorstwo to sztuka, która z badawczego punktu widzenia istnieje, a której jednocześnie nie ma? Czy nie jest tak, że badanie sztuki aktorstwa teatralnego jest właściwie niemożliwe? Szczególnie w odniesieniu do dawnych epok. A z drugiej strony: jak badać współczesność bez kontekstu przeszłości? A co zrobić z faktem, że współczesne działania artystyczne przekraczają ramy gatunków, porządków, stylów, tradycji, a pojęcie sztuki stale się poszerza, czasem aż do granic, a nawet braku granic zrozumiałych dla większości odbiorców? Działania artystyczne – również w sferze aktorstwa – dawno już przestały być „artystyczne” w tradycyjnym znaczeniu, a samo słowo „tradycyjny” też ulega stałym przeobrażeniom. To, co szokowało wczoraj – dziś jest normą. To, co dziś budzi sprzeciw i niezrozumienie – jutro stanie się ulubioną rozrywką. Negacja reguł sztuki stała się sztuką samą w sobie, na skalę wcześniej niespotykaną. Stała się nowym językiem ekspresji. A może tylko nową modą...

W tym miejscu warto może zaznaczyć, że wiele pytań dotyczących teatru, sztuki aktorskiej, które stawiają sobie polscy twórcy, jest absolutnie nieobecnych w świadomości twórców innych krajów, na przykład pytania o sens grania tekstów tzw. klasycznych. Kiedy wybitny artysta teatru polskiego pyta mnie, co może powiedzieć dzisiejszemu widzowi, wystawiając *Wesele*, to wtedy zdaję sobie sprawę, jak wielkie szkody pozostawiła w dziedzinie teatru epoka realnego socjalizmu. Pytania o sens

wystawiania sztuk Moliera we Francji nie usłyszałem nigdy.

Wracam do mojego rozumowania. Zatem dla aktora „dawną epoką” jest już właściwie nawet to, co grał wczoraj, nawet jeśli jutro będzie grał w tym samym spektaklu – tym samym, ale na skutek przeobrażeń, jakim sam podlega oraz tych, którym podlega rzeczywistość artystyczna – już innym! Dodatkową moją wątpliwość budzi to, że chcąc badać sztukę aktorską, skazani jesteśmy bardzo często na informacje z drugiej ręki. Czy naprawdę znaczą Państwo wszystkie spektakle, które powstają w Europie? Czy my, którzy żyjemy w Polsce, znamy wszystkie spektakle, które powstają w Polsce? Nie ma nawet takiego krytyka. Przecież nikt nie wie, co tak naprawdę dzieje się w teatrze. Analizujemy analizy – bo czym innym jest wyrokowanie o poziomie aktorstwa na podstawie recenzji? Jesteśmy przekonani, że wiemy, jak grał Soliski, bo znamy relacje recenzentów, którzy widzieli, jak grał... A mnie się jednak wydaje, że wiemy więcej o technice recenzentkiej, o samej technice aktorskiej Solskiego dużo mniej. Przepraszam za dygresję, ostatnio coraz częściej myślę o „technice recenzentkiej” – tym częściej, im częściej porównuję to, co widziałem na scenie z tym, co zdaniem recenzentów powinienem był zobaczyć... Ale to temat na inną dyskusję, aczkolwiek wcale nie tak odległą od tego, czym mamy zajmować się dziś. Marzymy o tym, żeby zorganizować wielką debatę o krytyce w Teatrze Polskim; czy do niej dojdzie, czy to możliwe, czy to ma sens?...

Zatem... to, że wszyscy tu jesteście, świadczy jednak o tym, że jest w nas potrzeba przezwyciężenia tych niemożności poznawczych różnej natury. Że jest w nas potrzeba badania, rozpoznawania, analizowania, definiowania i uwiecznienia tym samym zjawie-

ska, które z natury nie jest wieczne, nie jest trwałe, a na dodatek jest tak zmienne.

O ile rozumiem sam siebie – jestem aktorem i miła jest mi perspektywa, że coś, co stwarzam, mimo swej ulotności, może choć w analizie trwać wiecznie – o tyle zupełnie nie rozumiem Państwa, którzy mnie, moje, jak głosi tytuł tego spotkania, „słowo i ciało”, chcecie uczynić przedmiotem swojego zainteresowania...

Wietrzę w tym podstęp i zaczynam rozumieć, że nie zostałem tu zaproszony, bym przywoływał historyczne i kulturowe konteksty, bym się chwalił wiedzą z zakresu antropologii widowisk. Może to i lepiej, bo nie śmiałbym w tej kategorii iść z Państwem w zawody. Jestem tu, jak sądzę, trochę w roli królika doświadczalnego. Przedstawiciela „konserwy”. Ale uwaga: tych z Państwa, którzy czekają na obronę teatru „starego”, „konserwatywnego” również zawiodę. Tytułowe „słowo” i „ciało”, jako dwa podstawowe środki aktorskiej ekspresji, mają stać się, jak sądzę, przedmiotem analizy, która choć trochę pozwoli nam zdefiniować przemiany w sztuce aktorskiej ostatnich lat... Mam być zatem tym, który nie teoretyzuje, a podaje wiadomości z pierwszej ręki. Tak rozumiem zadanie, jakie Organizatorzy postawili przede mną, zapraszając mnie do udziału w konferencji. Postaram się mu sprostać. Zapomnijmy tylko słowo „ekspert”. W sztuce? Będę się opierał na swoim osobistym doświadczeniu, które kształtowały między innymi: polskie szkolnictwo artystyczne, spotkanie z teatrem Brooka, wieloletnia praca w teatrze francuskim, podpatrywanie innych aktorów na całym świecie, lektury teatralne, doświadczenie pedagogiczne, praca w teatrze polskim pisanym przez małe i duże „P”. Będę mówił o moim ABC aktorstwa.

Właściwie przychodzi mi do głowy, że to, co teraz robię, jest też rodzajem aktorstwa

– ja, jako podmiot i przedmiot, jako twórca i zarazem tworzywo, sam siebie jeszcze chcę w tej podwójnej „roli” analizować. Wychodzę do Was, znajduję w sobie potrzebę i odwagę by stanąć przed Wami i powiedzieć: słuchajcie mnie, patrzcie na mnie, będę wobec Was działał – grał, improwizował... Wprawdzie nie słowami Sofoklesa, Szekspira, Moliera, Słowackiego czy Mrożka, ale we współczesnym teatrze, jak wiemy, często nie ma to już najmniejszego znaczenia. Każdy tekst, każde słowo wystarczy; wypowiedziane w sytuacji teatralnej, nabiera cech artystycznych, nabiera charakteru dzieła. Nie wartościuję tego – zauważam fakt, który wyprowadzam tak z doświadczenia aktora, jak i widza, a nawet czytelnika współczesnych tekstów dramatycznych.

I tu dochodzimy do problemu słowa w teatrze. Termin „problem” wydaje mi się bardzo na miejscu, bo oznacza przedmiot analizy, ale i pozostaje w ścisłym związku ze swoim innym, podstawowym znaczeniem – problem, czyli kłopot. Bo wydaje mi się, że mamy we współczesnym teatrze, we współczesnym aktorstwie, kłopot ze słowem.

A na początku było słowo! Oczywiście część z Państwa nie zgodzi się ze mną, mówiąc, że na początku było ciało, był gest, był rytuał... Tak, to prawda, ale czasem określa się ten etap mianem prateatralnych początków. Nie klóć się o nazwy, nie spieram o naukowe terminy, nie wartościuję i broń Boże nie deprecjonuję. Choć przyznaję – teatr bez słowa mnie nie interesuje.

Jednym z mych ojców duchowych, artystycznych jest Cyprian Kamil Norwid. Oto co mówi w Epilogu *Promethidiona*:

„Słowo jest czynu testamentem; czego się nie można czynem dopiąć, to się w słowie testuje-przekazuje; takie tylko słowa są potrzebne i takie tylko zmartwychwstają czynem – wszelkie inne są mniej lub więcej uczo-

ną frazeologią albo mechaniczną koniecznością, jeżeli nie rzeczą samej sztuki...”.

Rozumiem, że można stworzyć dobry, ciekawy spektakl bez słów. Staram się przezwyciężać własne upodobania artystyczne i jako dyrektor otwierać scenę Teatru Polskiego w Warszawie dla różnych form ekspresji teatralnej – mamy na przykład cykl „Taniec w Polskim”, który daje naszym widzom i aktorom szansę spotkania z innym językiem wyrazu niż ten, do którego przyzwyczaiła ich ta scena. Sam się dużo dzięki temu uczę. Ale nie zmieniam zdania. Teatr bez słowa mnie nie interesuje! Powtarzam to, ponieważ wiem, że wielu z Państwa na to liczyło...

Dla mnie teatr zaczyna się w słowie. Nie chcę przez to powiedzieć, że jestem wyznawcą absolutnej wyższości literatury nad teatrem, nie wychodzę z założenia, że teatr jest wyłącznie sztuką służebną wobec literatury, co to, to nie, już od dawna nie. Nie uważam, że teatr jest tylko po to, aby obrazować literaturę. Ale cenię słowo wysoko i uznaję je za bardzo ważny budulec teatru. Nie uważam też żeby był to pogląd zachowawczy, staroświecki, wsteczny czy niemiły widzom.

Na marginesie: nie uważam też, że żyjąc i pracując w epoce postmodernizmu – choć zdaje się, że dziś mamy już post-postmodernizm – koniecznie muszę hołdować jego wypaczonym ideom. Bo zdaje mi się, że uznawanie braku wartości za podstawę światopoglądową postmodernizmu jest wypaczeniem jego idei. Dla mnie wielość i różnorodność nie oznacza bylejakości, tylko nową jakość, nowy poziom refleksji. Składając w całość różne, czasem przeciwne, elementy kultury, widz chce jednak dostawać coś, a coraz częściej dostaje nic. Mam wrażenie, że dekonstrukcja poszła ostatnio w teatrze, w sztuce, zbyt daleko. Teatr współczesny, czy może

nawet szerzej – sztuka współczesna, zdaje się nie zauważać, że świat antywartości bez wartości nie ma po prostu sensu. Zapominamy, że warunkiem istnienia diabła jest jednocześnie istnienie Boga. Nihilizm w teatrze zaczyna nudzić.

Nie uważam, żeby „aktorstwo słowa” było mniej wartościowe, mniej nośne czy mniej „artystyczne”. Nie uważam też, żeby było, szczególnie dziś, bardziej bezpiecznym rozwiązaniem dla tego, kto je uprawia. Orędownicy formy w teatrze zapominają, że słowo też jest elementem formy, z którą trzeba się zmierzyć, której nie można ignorować, kiedy tak jest wygodniej. Nie uważam wreszcie, aby słowo stało w sprzeczności z ciałem i językiem ciała. Jest przecież również rezultatem jego działania. Samo też jest działaniem, jest akcją. Może ratować życie lub zabijać.

Począwszy od Arystotelesa do schyłku XIX stulecia w sztuce teatru dominowało podejście logocentryczne. Tekst traktowano jako podstawowy i najbardziej istotny składnik widowiska teatralnego. Słowo przez wieki było nośnikiem sensu, idei i ideologii. Było też azyłem dla piękna. Umiejętność pisania zarezerwowana była dla nielicznych; przedstawiać, imitować, działać – mógł każdy, podczas kiedy pisać, tworzyć słowem mogła tylko garstka społeczeństwa. Kto wie, czy to nie wpływało na prymat słowa w teatrze, kto wie, czy właśnie nie z tego powodu jedynie dla dramatopisarstwa zarezerwowana była kategoria sztuki, podczas kiedy do inscenizacji nie przykładano tak dużej miary.

Na przełomie XIX i XX wieku podano w wątpliwość traktowanie słowa jako jedynego nośnika sensu i, co za tym idzie, jako najważniejszego składnika sztuki teatralnej. Zbiegło się to z wieloma doświadczeniami historycznymi, z powstaniem i rozwojem

teorii psychoanalizy, z powiązaniem obrazów i marzeń sennych z podświadomością, z rozwojem teorii o komunikacji niewerbalnej, rozwojem antropologii kultury, a tym samym z zainteresowaniem sztuką teatralną innych kultur. O tym, jak silny był odwrót od teatru słowa, niech świadczy wypowiedź Antonina Artauda: „Teatr zachodni, podporządkowany tekstowi, jest teatrem idiotów, błaznów, zboczeńców, gramatyków, sklepikarzy, antypocetów i pozytywistów”. O Comédie-Française, jakże niesłusznie, mówiono w ten sposób przez lata.

Rewolucje w estetyce XX-wiecznej objęły również sztukę teatru. Teatr europejski odkrył nowe sceniczne znaczenie ciała. Jak wielką rolę w tej sprawie odgrywa Jerzy Grotowski i jego dzieło... Poszukiwania nowej ekspresji w teatrze zbiegły się z eksperymentami w dziedzinie sztuk plastycznych. Teatr i plastyka czerpały wzajemnie ze swych doświadczeń. Happening, event, body art, performance dały teatrowi nowe środki wyrazu, czy też, jak twierdzą inni, pozwoliły odzyskać dla teatru dawne rodzaje ekspresji, doprowadziły też do upadku „estetycznego mitu” – granice teatru znacznie się poszerzyły, a do opisywania zjawisk teatralnych zaczęto stosować kategorie „nie-estetyczne”. Odkrycie nowych kontekstów ciała postawiło w centrum zainteresowania cielesność, intymność, emancypację społeczną, feminizm, homoseksualizm. Teatr przyczynił się do odkłamania naszej cielesności w sztuce, ale i w życiu, do wyzwolenia ciała z ograniczeń nałożonych przez kulturę chrześcijańską i przez tzw. nurt apolliński w sztuce. Nigdy wcześniej sztuka nie sięgała tak intensywnie po mechanikę ciała, fizjologię ciała, nigdy wcześniej tak dosłownie nie postrzegano ciała jako tworzywa artystycznego. Aktor, w pełnym tego słowa znaczeniu, stał się twórcą i tworzywem.

Moje doświadczenie teatralne jest przede wszystkim doświadczeniem z teatru słowa – nie jest to tajemnicą. Na marginesie: cały czas mam wątpliwość co do znaczenia i sensu używania terminu „teatr słowa”, ale póki co używajmy go nadal, bo tak będzie łatwiej – w toku wykładu postaram się omówić moje wątpliwości bardziej szczegółowo. Zatem... Taki teatr uprawiam i promuję z wyboru. Można dodać: z wykształcenia. I jeśli mniej-szość to awangarda, a przecież nie może być inaczej, to myślę, pozwólcie Państwo, że świadomie włożę kij w mrowisko, że dziś jestem w awangardzie – może nawet bardziej niż wtedy, kiedy pracowałem z Peterem Brokiem.

Czasy się zmieniły i w moim rozumieniu dziś swoistą awangardą jest teatr słowa. Paradoksalnie, wydaje mi się, wpłynął na to kryzys słowa, kryzys języka i kryzys wartości, które są znamienne dla współczesnej sztuki i kultury, dla naszej codzienności. Słowo, tak deprecjonowane w naszej kulturze, zaczyna w teatrze nabierać znowu wielkiej siły. Nawet jeśli nie wszyscy chcą to dostrzec. Sprecyzujmy może teraz, co mam na myśli, mówiąc „teatr słowa”. Przecież taki teatr istnieć nie może. Teatr, w którym mamy do czynienia tylko z rzeczywistością słowa. Może teatr radiowy, chociaż dla mnie termin „słuchowisko” jest bardziej precyzyjny i używany zapewne nie bez powodu. Przecież teatr to również obraz. To również ciało aktora. Umówmy się więc, że „teatr słowa” nie istnieje. Że używając tego pojęcia mamy na myśli teatr, twórców, aktorów i reżyserów, dla których słowo jest ważnym elementem ich twórczości. Że jest nośnikiem myśli, emocji, a nie dowodem na to, że nie rozumieją rzeczywistości.

Jeszcze dziś zdarza się, że drastycznych środków werbalnych, a przede wszystkim pozawerbalnych, używa „teatr walczący”,

silnie zideologizowany, epatujący przemocą, nagością, seksem, brutalnym językiem po to, by widza wyrwać z odrętwienia, poprzez szok otworzyć go na zmieniającą się rzeczywistość i potrzeby „nowego” społeczeństwa. Dziś widz masowy dostaje ten rodzaj estetycznej nadekspresji w cenie biletu do teatru, gdzie siada w wygodnym fotelu, w bezpiecznym półcieniu widowni, i połyka wszystkie „izmy”, z brutalizmem na czele, przed snem, niczym dawniej sztukę „dobrze skrojoną” i nie zauważa już różnicy między życiem a sceną. Gdzie jest zatem miejsce na katharsis?

Dziś, moim zdaniem, formą terapeutycznego szoku w teatrze jest właśnie słowo – dobitne, znaczące, wypowiedziane tak, że jest słyszalne i zrozumiałe, wypowiadane całymi zdaniami, zgodnie z gramatyką i interpunkcją. Trudno mi więc zgodzić się ze zdaniem jednej z twórczyń teatru polskiego, która uważa, że nie warto grać sztuk Mrożka, ponieważ jego postaci mówią pełnymi zdaniami! Wybaczcie Państwo, ale wolę nie mówić o filozofii językiem ulicy.

Proszę mnie dobrze zrozumieć – broniąc tego, co ogólnie nazywam teatrem słowa, nie bronię konserwatywnego podejścia do sztuki teatru. Zabawne, że kilka dni temu odbyła się w Théâtre de la Ville premiera *Mewy* Czechowa, której oryginalnością, wartością podkreślaną przez krytyka „Le Monde”, jest właśnie „nie granie, ale podawanie” tekstu. Oto fragment recenzji: „Ten spektakl nie próbuje pokazać nam sztuki Czechowa, ale uczynić ją słyszalną, jak opowiadanie jakiegoś wieczoru wśród przyjaciół, spowodowane potrzebą mówienia, mówienia i ciągle mówienia, aby opowiedzieć historię, która leży wam na sercu”. Tytuł recenzji: *Pięć kobiet przywraca Czechowowi siłę jego słów*. Stoją one na scenie obok siebie i mówią. Teatr rapsodyczny? Marzenie o niegasnącej potęgde słów w teatrze XXI wieku? Jej

pragnienie? Czy istnieje tylko taka droga przywracania siły słów dramaturgom? Nie wyobrażam sobie, że istnieje jedna tylko forma „teatru słowa”. Teatru, gdzie słowo wystarcza i zaspokaja wszelkie potrzeby. Forma jest tu notabene najmniej ważna, z punktu widzenia tych rozważań. Chodzi mi o ideę, o generalny stosunek do słowa jako wehikułu sztuki i myśli. Wróć jeszcze do tego tematu.

Wśród mych Mistrzów wielką rolę odgrywali Gustaw Holoubek i Zbigniew Zapasiewicz. To jedno z nielicznych nazwisk, które dziś przytaczam, również dlatego, że obaj grają już niestety w największym teatrze świata. Nie wspominam nazwisk kolegów czynnych zawodowo, co wcale nie znaczy, że nie ma takich, których podziwiam. Gustaw Holoubek i Zbigniew Zapasiewicz są dziś ikonami polskiego aktorstwa i mówienie o ich pracy ma już inny wymiar. Łączy mnie z nimi nie tylko szacunek dla ich osiągnięć, ale również powinowactwo artystycznych poglądów. Nie byłbym w zgodzie z samym sobą, gdybym tego nie powiedział. Nie byłbym też w zgodzie z sumieniem, gdybym udawał, że wszystko, czemu dziś hołduję, wymyśliłem sam. Otóż nie. Nie udaję, że przede mną nikogo nie było. Nie udaję też, że nie stoją za mną tradycja i doświadczenie wielu pokoleń. Choć znam takich, którzy uważają, że teatr, który uprawiają, jest ich odkryciem. Przywołuję też Holoubka i Zapasiewicza, żeby pokreślić, jak wiele mnie nauczyli, ale też zdać sobie raz jeszcze sprawę, że nasze poglądy na rolę słowa w teatrze są dziś odmienne. Dla Gustawa Holoubka i Zbigniewa Zapasiewicza słowo jest jedynym źródłem energii. Dla mnie – ciało, emocje i intelekt budują słowo, wypełniając je ich energią.

Tu jest chyba dobry moment, żeby wrócić do zasygnalizowanych przeze mnie wątpliwości co do znaczenia terminu „teatr słowa”.

Jako praktyk mam wrażenie, że jest to twór sztuczny. Sam takiego terminu używam, ale nie zmienia to faktu, że stworzony on został na potrzeby teoretycznej analizy. Bo choć uznajemy w teorii, że słowo jest bytem niezależnym, to przecież w praktyce nie istnieje autonomiczne słowo, słowo nie istnieje bez ciała tego, kto je głosi, a zatem „teatr słowa” pojmowany dosłownie też nie istnieje. Mówiąc: „teatr słowa”, mam na myśli szerszą koncepcję, mam na myśli ideę. Cykliczność prądów artystycznych, falowe powracanie pewnych tematów, pewnych poglądów w dziejach kultury, które też jest uproszczeniem, pozwala nam mówić o epokach silniej osadzonych w słowie – nurcie apollińskim oraz epokach skłaniających się ku zainteresowaniu ciałem – nurcie dionizyjskim. Ale dla praktyka, dla realiów sceny, rozdział ciała i słowa nie istnieje. Mało tego, ciało nie pozostaje bez wpływu na kształt słowa i odwrotnie. Mówiłem już o tym i będę jeszcze mówił, również w kontekście teatru radiowego, który przecież teatrem nie jest. Proszę pozwolić, że zatrzymam się dłużej na aspekcie praktycznym tego problemu.

Claude Régy, reżyser francuski, w czasie prób *Ponad wioskami* Petera Handkego czy dramatu *Duży i mały* Botho Straussa godzinami nie pozwalał nam się ruszać. Denis Podalydes gra dziś w Comédie-Française przedstawienie, które polega na tym, że stoi na scenie bez ruchu i przez ponad półtorej godziny wypowiada tekst. Isabelle Huppert grała 4:48 *Psychosis* Sarah Kane, nie ruszając się z miejsca.

To jest dzisiejsza rzeczywistość teatru, o której też nie wolno nam zapominać.

Ale istnieje też inna. Istnieją nasze niedoskonałości.

Kiedy pracując na scenie na dziedzińcu Pałacu Papieskiego w Awinionie z Sami Freyem, usłyszałem nagle tego znakomitego

aktora filmowego żądającego mikroportu i kiedy zdałem sobie sprawę, że zrobił to nie po to, aby wzbogacić sztukę słowa, ale tylko dlatego, że bez mikrofonu byłby niesłyszalny, zdałem sobie raz jeszcze sprawę, że kształcenie aktora europejskiego pozostawia wiele do życzenia, że nie jest to tylko problem polski.

Praca w radiu jest pracą odmienną niż w teatrze. Wiadomo, że kiedy mikrofon jest tak blisko, pracujemy inaczej. Technika słowa jest zupełnie inna. Kiedy pracujemy w filmie, kiedy mamy mikrofony w głowie, w nosie, gdzieś przy uchu, wymaga to od nas zupełnie innej pracy.

Jestem wychowany na poezji, na poezji romantycznej, na romantycznym dramacie i zanim powiedziałem na scenie, w teatrze TV lub filmie: „Odpierdol się ode mnie, skurwysynu!”, długo uczyłem się mówić: „Litwo! Ojczyzno moja, Ty jesteś jak zdrowie...”. Namawiałbym do tego młodych aktorów.

Oczywiście słowo jest związane z okolicznościami, w których znajduje się aktor i w których je wypowiada. Oczywiście – oddech jest skrócony albo głębszy w zależności od okoliczności, w zależności od tego, w jakiego typu teatrze pracujemy: czy w teatrze japońskim, czy w teatrze hinduskim, czy na południu Włoch, gdy pracujemy nad *commedia dell'arte*, czy kiedy pracujemy w teatrze lalkowym. Czy pracujemy na dużej, czy na małej scenie. Nie będę tego rozwijał, bo to ABC aktorstwa.

Czy dziś wymagamy od studentów aktorstwa czegoś innego niż wymagał Stanisławski? Ba, czy wymagamy czegoś innego niż wymagano ode mnie za czasów studiów w PWST? Sprawne ciało, postawiony głos, perfekcyjna dykcja, wykształcenie, inteligencja, wiedza o świecie. Nic się nie zmieniło. A jednak... Szczególnie w ciągu ostatnich dziesięciu lat. Zdarza się, że młodzi aktorzy,

którzy wchodzi na scenę Teatru Polskiego w Warszawie, nim jeszcze wypowiedzą pierwsze słowa, pełnym głosem zastrzegają: „to będzie trudna scena”. Tak, trudna: o ogromnej powierzchni i siedmuset dwudziestu miejscach na widowni, a w ostatnim rzędzie publiczność też chce słyszeć.

Ale są też miejsca w Europie, gdzie byle kto, byle gdzie, naucza byle kogo byle czego. To też dała nam wolność polityczna, proszę Państwa.

Gram spektakle oparte na monologach Szekspirowskich – gram je w Teatrze Polskim, gram też w Polsce i na widowni są komplety. Czytam *Pana Tadeusza* i często widzowie odchodzą spod kas z niczym, bo nie ma już wolnych miejsc. Na nasze Salony Poezji, tę wspaniałą inicjatywę Anny Dymnej i Józefa Opalskiego, w Krakowie, w Warszawie i w ponad dwudziestu innych miejscach w Polsce, bilety znikają natychmiast. I naprawdę na widowni widzę kilka pokoleń. Teatr Polski notuje tysiące wejść na swoją stronę internetową, na Facebooku mamy prawie sześć tysięcy przyjaciół, *Szkołę żon* w reżyserii Jacques’a Lassalle’a, przeniesioną z Teatru Polskiego do Teatru Telewizji, obejrzało milion dwieście tysięcy widzów. I nie wmówicie mi Państwo, że większym magnesem niż Molier był Seweryn, bo to nie jest prawda. Otrzymaliśmy wiele maili, w których widzowie dziękowali za słowo, za wiersz, za poezję... Utwierdza mnie to w przekonaniu, że mylą się ci, którzy nie widzą we współczesnym teatrze miejsca nawet już dla Mrożka, argumentując to tym, że jego bohaterowie zbyt dobrze mówią po polsku.

Moim ABC aktorstwa jest cytowany już uprzednio monolog Hamleta. W pracy hołduję zasadzie, że aktor, pojawiając się na scenie, ma wiedzieć skąd idzie, po co wchodzi, jakie są jego cele, kim jest jego bohater, jakie

są okoliczności jego życia itd., itp. Aktor musi wzbogacić swoją postać o to, jaka jest pora roku, czy jest ciepło, czy zimno, czy jest głodny, czy nie jest głodny, czy jest synem, matką czy dzieckiem, jakie są jego relacje ze wszystkimi postaciami, które spotyka na scenie, jakie są jego relacje z nim samym, jakie z przestrzenią, w której się pojawia, czy to jest nowe wnętrze, czy jest u siebie, czy w polu, a jeżeli w polu, to czy wieje wiatr, czy jest cicho. I z tych wszystkich elementów buduje się słowo w teatrze. Tego uczyłem moich studentów we Francji. Tak próbujemy pracować w Teatrze Polskim. Moim zdaniem, tylko na takiej bazie, niezależnie od rodzaju ekspresji i środków wyrazu można grać, można prawdziwie istnieć w przestrzeni scenicznej i w przestrzeni metafizycznej spektaklu. Bez tego nie można grać ani Zapolskiej, ani Fredry, ani Becketta, ani Geneta, ani nawet Witkacego. I nie jest ważne, przepraszam za uproszczenie, czy jesteś na scenie goły, czy ubrany. Dziś coraz częściej mam wrażenie, że to, iż aktor jest ubrany, więcej znaczy scenicznie niż jego ewentualna nagość. Mam wrażenie, że nadużywamy nagości w sztuce, że skłonność dawnego teatru do monologowania przełożyliśmy na skłonność do epatowania nagością. Reżyserzy wycinają monolog o samotności, o poczuciu pustki, o zwątpieniu, innym razem odwrotnie – o poczuciu siły, o nadziei, i za każdym razem zastępują to aktem obnażenia. Sięgają po ten znak sceniczny zbyt łatwo, zbyt prosto, zbyt szybko... Widz rozumie, o co chodzi, ale czy jeszcze prawdziwie to analizuje? Czy wyciąga z tego coś dla siebie? Czy następna dekada nie będzie jednak powrotem do teatru słowa? Oczywiście teatru słowa bogatszego o nowe doświadczenie ciała. Bogatszego oczywiście też o nasze doświadczenia społeczne, polityczne, ekonomiczne. Ale nie sądzę, żeby teatr mógł dłużej służyć tylko do pokazy-

wania tego, co w człowieku najgorsze. Żeby mógł służyć tylko do promowania artystów, a nie do zmieniania świata i prowadzenia dialogu na temat tej zmiany. Teatr ma możliwości, środki i wielowiekową tradycję mówienia o tym, co dobre, mądre i wzniosłe. A widz ma niezbędną wrażliwość i inteligencję, by te znaki prawdziwie i głęboko przyjmować do siebie.

Teatr daje szansę innego sposobu odbierania słowa niż lektura. Scena ujawnia nie tylko foniczny aspekt języka, pozwala nam nie tylko słyszeć i słuchać, ale też inaczej rozumieć. Głośna lektura wytrąca odbiorcę z przyzwyczajień, daje możliwość nowego obrazowania sensów, pozwala odkrywać świat estetycznych pokrewieństw, ideowych powinowactw, niesztampowych skojarzeń. Słowo w symbiozie z cielesnością aktora daje pełnię doświadczenia teatralnego.

Widz ma wybór. I bardzo dobrze, bo największym zagrożeniem dla sztuki teatru byłby brak różnorodności i brak wyboru.

Dla mnie najbardziej interesujące jest aktorstwo, które, nie odbierając aktorowi wolności artystycznej, poprzez wielowiekowe doświadczenie słowa i ciała służy Autorowi. Michel Bouquet, przyjmując kiedyś nagrodę Moliera za całokształt pracy artystycznej, powiedział: „Całe życie spędziłem na służbie autorowi”. Nie powinniśmy takiej postawy wykluczać z naszego zawodu. Tak też rozumiem mój zawód, tak go próbuję go uprawiać, takim spojrzeniem staram się zarazić kolegów i taką propozycję teatralną składać widzom.

Tak też rozumiem moją dojrzałość aktorską, która wyraża się dziś przede wszystkim w tym, że przestałem udawać, jakobym był mądrzejszy od Autora. Przestałem już też wierzyć w to, że mogę widza jeszcze czymkolwiek zaszokować. Zresztą nie miałbym dziś w tej kategorii żadnych szans. Jeśli już

decyduję się na pracę z danym tekstem, przestaję go traktować jako pretekst do wyrażania moich indywidualnych poglądów. Niczego w teatrze nie udowadniam, niczego już nie wykrzykuję. Dziś staram się przede wszystkim zrozumieć, po co Autor tak czy inaczej konkretną kwestię lub scenę napisał. Tak jak kiedyś nieodżałowany Swinarski. Staram się zrozumieć słowo. Przy czym nie chcę głosić, chcę pytać. Dziś interesuje mnie dialog, spotkanie z człowiekiem, a nie ze świetnie wyuczonym manekinem, który próbuje grać na emocjach widzów, bo zna kilka chwytów, które działają, i które na dodatek uznaje się za awangardowe.

Z drugiej strony, są wśród nas reżyserzy, którzy twierdzą, że u aktora najważniejsza jest dusza. Ciekaw jestem, co powiedziałby na to Einingen. Z tym też się nie zgadzam. Zdarza się, że z nieumiejętności, niewiedzy robi się walor, na którym buduje się estetykę teatralną. Być może z takiego myślenia wyleczyła mnie praca we Francji i w Anglii. Nie żebym starał się udowodnić, że nie mam duszy. Mam. I mam nadzieję, że ona pomaga mi w pracy. Tylko pomaga. Protestuję przeciwko ograniczaniu sztuki aktorskiej w teatrze, przeciwko uleganiu sztuce kina, która zabija aktorstwo albo w najlepszym razie go nie rozwija. Obserwuję zjawisko uciekania z dużych scen, przewagę scen kameralnych, w większych salach przestrzeń gry ograniczana jest do proscenium, głębia sceny staje się niepotrzebna. Dziś wielu z nas woli grać w baraku... Czemu? Artystyczny wybór? Brak umiejętności? Moda?

Egzaminy studentów szkół teatralnych powinny odbywać się w teatrach, w których są duże sceny. Gdybym miał dwadzieścia lat, powiedziałbym: dość już tych kamer i mikrofonów na scenie. Dzisiaj mam ochotę tylko przypomnieć aktorstwo teatru antycznego.

A więc uczynić siebie widzialnym, czytelnym, słyszalnym na odległość dwudziestu-trzydziestu metrów.

I jeszcze ostatni element naszej dyskusji. Norwid napisał tekst zatytułowany *Rzecz o wolności słowa*, i tam pada zdanie porażające:

„Jak chcecie głosić budujące treści

Gdy w głębi serca sami niedobrzy jesteście?”.

Wystąpienie na konferencji „Sztuka aktorska XXI wieku. Aktor: słowo i ciało w najnowszym teatrze” 29-31 maja 2012 r., której organizatorem był Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Tekst udostępniamy dzięki uprzejmości autora i organizatorów.

Iwo Gall

BARBARA KRAFFTÓWNA

Urodzony w Krakowie. Syn znanego kompozytora Jana Galla. Pochowany w Krakowie. Jeden z grupy wybitnych twórców z Krakowa i Polski z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Bezcenne informacje można znaleźć w książce *Iwo Gall – poszukiwania teatralne* napisanej przez panią prof. dr hab. Urszulę Aszyk-Milewską.

Wiele dokumentów w postaci projektów scenograficznych autorstwa Iwo Galla lub zdjęć znajduje się w Muzeum Historycznym m. Krakowa lub w zbiorach Muzeum Teatralnego w Krakowie, a w zbiorach Jamy Michalikowej znajdują się jego karykatury.

Gdy zapoznajemy się z życiorysem Iwo Galla, aż w głowie kręci się z wrażenia od znakomitych nazwisk, z którymi Iwo Gall był związany współpracą. Po zakończeniu studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – Julian Fałat był rektorem, a Józef Mehoffer wykładał „szkołę rysunku i malarstwa” – Iwo Gall rozpoczął własną drogę artystyczną jako grafik, rysownik, karykaturzysta, malarz i scenograf. Początek twórczości teatralnej Iwo Galla związany jest z Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Scenografia i kostiumy. Jako

malarz zostawił po sobie wieczysty ślad: portret Tadeusza Pawlikowskiego, który wisi w gabinecie obecnego dyrektora. Po kilku latach współpracy z Teatrem im. Słowackiego – sławny Juliusz Osterwa proponuje Gallowi pracę w teatrze Reduta. Lata współpracy z Osterwą zaowocują nawet w czasie okupacji prowadzeniem własnego studia dramatyczno-teatralnego. Konspiracyjne to Studio mieściło się w prywatnym mieszkaniu państwa Haliny i Iwona Gallów w Warszawie przy ul. Tamka 5. Do wybuchu powstania warszawskiego.

Iwo Gall

Wspaniały artysta. Twórca niezwyklej wizji sztuki teatru i sceny. Bo teatr to nie tylko scena, choć wedle słów Galla „scena rzecz święta”.

Iwo Gall

Wszechstronny artysta: malarz, scenograf, kostiumolog, reżyser, dyrektor i fenomenalny pedagog!

Studio Dramatyczne Iwo Galla w Krakowie przy ul. Warszawskiej 5.

25 kwietnia 1945 roku oficjalne otwarcie Studia Dramatycznego Iwo Galla w Krakowie. Ulica Warszawska 5.

Jako uczennica studia Iwo Galla ze wzruszeniem przyjmuję fakt, że scena założona przez Iwo Galla przy ul. Warszawskiej 5 do dziś istnieje i kształci nowe pokolenia aktorów.

Dla mnie ten adres to... Iwo Gall. Kraków – to Iwo Gall. Muzea, filharmonie, opery – to Iwo Gall.

Spotkania przy pracy z wybitnymi reżyserami – kostiumologami, scenografami – to Iwo Gall. Ten niezwykle artysta-pedagog uczył „nie ucząc”. Obserwował nas, uczniów, „nie obserwując”. Ot, tak sobie, dla zabawy, da żartu badał nas, nasze reakcje, nasze wrażliwości, naszą inteligencję, spostrzegawczość, szybkość myślenia – jednym słowem, naszą osobowość. Naszą osobowość, nazwijmy: „prywatną”, którą mistrzowsko „zamieniał” na artystyczną. Celowo określam „artystyczną”, a nie sceniczną, bo dopiero z artystycznej zaczynał się mozolny proces budowania świadomej osobowości scenicznego, własnej osobowości scenicznego, czyli świadomości i kontroli siebie na scenie. Siebie w danej roli. W danym stylu epoki. Uczył nas, a właściwie wymagał, skromności, wręcz pokory – wobec widzów przede wszystkim. Uczył nas patrzeć na siebie oczami widzów. Nie tylko z widowni – ale ze spotkań: na ulicy, w biurach, tramwaju i innych prywatnych okolicznościach.

„Aktorką jesteś na scenie, a nie w życiu prywatnym” – mawiał. Koleżanki z lokami musiały zlikwidować „krokiety na głowie” – jak je nazywał. Wszystkie byłyśmy na gładko ulizane, z przedziałkiem pośrodku. Nikt nie buntował się – bo był kochany, wręcz uwielbiany przez zespół. Nie wiadomo kiedy byliśmy nauczani trudnych technik gry aktorskiej, między innymi opanowania histerycznego i bardzo zaraźliwego śmiechu na scenie. Studio Dramatyczne przy ul. Warszawskiej 5 to był nasz dom. Rodzinny dom. Przecież

wszyscy byliśmy bezdomni po wojnie. Warszawiacy po powstaniu. Gall dokonał cudu. Znalazł lokal i otworzył studio. Ze sceną! U siostr zakonnych – u których za pięć złotych przysłowiowych mieliśmy miskę zupy na dwie osoby. I to musiało wystarczyć z pajdą chleba na cały dzień. Za to mieliśmy „strawę duchową” w osobie Galla, a także wspaniałych pedagogów, zaczynając od pani Haliny Gallowej, która cierpliwie i skutecznie ćwiczyła nas w dykcji. Gall w sztuce Teatru. I sceny.

Los z numerologią kontynuował adres:

Studio Dramatyczne Iwo Galla Warszawa, Tamka 5;

Studio Dramatyczne Iwo Galla Kraków, Warszawska 5.



Fragment przygotowywanej do druku książki *Wspomnienia z życiorysu* Barbary Krafftówny, uczennicy Iwo Galla z Warszawy i Krakowa oraz Teatru Wybrzeże w Gdańsku.

Władze PWST im. Ludwika Solskiego kadencja 2012–2016

Rektor- prof. Ewa Kutryś

Prorektor – dr hab. Dorota Segda, prof. PWST

Prorektor ds. Filii PWST we Wrocławiu – dr hab. Elżbieta Czaplińska-Mrozek, prof. PWST

Dziekan Wydziału Aktorskiego – dr Adam Nawojczyk

Prodziekan Wydziału Aktorskiego – dr Monika Jakowczuk

Dziekan Wydziału Reżyserii Dramatu – dr Beata Guczalska

Dziekan Wydziału Lalkarskiego Filia PWST we Wrocławiu – dr Aneta Głuch-Klucznik

Prodziekan Wydziału Lalkarskiego Filia PWST we Wrocławiu – dr hab. Krzysztof Grębski, prof. PWST

Dziekan Wydziału Aktorskiego Filia PWST we Wrocławiu – prof. Krzysztof Kuliński

Dziekan Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu – dr Jacek Łumiński

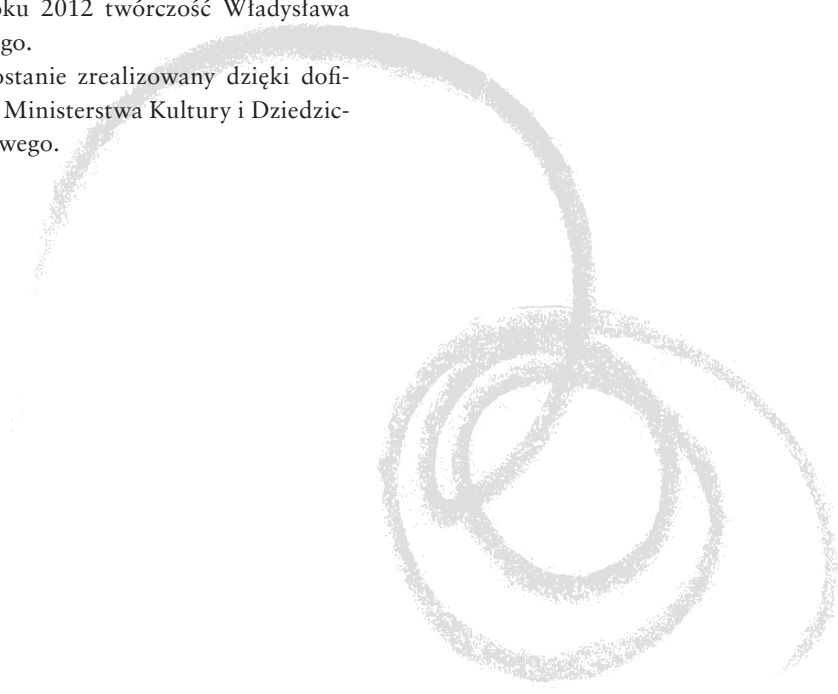
Prodziekan Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu – dr Janusz Skubaczowski

XX warsztaty wydziałów aktorskich polskich szkół teatralnych

W dniach 25-29 października 2012 r. Wydział Aktorski PWST im. Ludwika Solskiego gościć będzie przedstawiciele studentów III roku szkół teatralnych w Bytomiu, Łodzi, Warszawie i Wrocławiu. Głównym tematem tegorocznej edycji jest praca przed kamerą. Uczestnicy pracować będą w trzech grupach warsztatowych, prowadzonych przez Jana Komasę, Borysa Lankosza i Marcina Wronę.

Tematem konkursu mówienia wiersza będzie w roku 2012 twórczość Władysława Broniewskiego.

Projekt zostanie zrealizowany dzięki dofinansowaniu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.





FORUM MŁODEJ REŻYSERII

PWST KRAKÓW 15-18 LISTOPADA 2012

Forum Młodej Reżyserii

W dniach 15-18 listopada 2012 r. odbędzie się w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie druga edycja Forum Młodej Reżyserii.

Forum Młodej Reżyserii to przegląd prac młodych reżyserów teatralnych i studentów reżyserii, którego celem jest podniesienie kompetencji artystycznych uczestników oraz promocja młodego teatru i jego osiągnięć artystycznych dzięki prezentacji dokonań reżyserskich na scenach krakowskiej PWST, a także promocja młodych aktorów (studentów aktorstwa). Forum jest również rodzajem monitoringu losów młodych reżyserów, przede wszystkim tych debiutujących w teatrach w ostatnim czasie.

Przegląd ma charakter konkursu – nagrodą będzie zarekomendowanie jednego z uczestników Forum do realizacji spektaklu dyplomowego w krakowskiej PWST w roku akademickim 2013/14 lub spektaklu w jednym z teatrów w sezonie 2013/14. Forum Młodej Reżyserii towarzyszyć będzie konferencja naukowa „Ewolucja czy rewolucja – kształcenie reżyserów”.

Zmieniający się na naszych oczach teatr, który wykorzystuje doświadczenia różnych sztuk (muzycznych, filmowych, plastyczno-przestrzennych, multimedii) i jest zasasyany przez teatralizującą się rzeczywistość, stawia przed uczelniami kształcącymi przyszłych aktorów i reżyserów ciągle nowe wyzwania i pytania. Czy programy kształcenia reżyserów mogą być tworzone pod wpływem zmieniających się mód i presji? Czy powinny trzymać się warsztatowych reguł sprawdzonych przez prawie stuletnią obecność w teatrze kogoś, kto zwie się wciąż jeszcze reżyserem?

Forum Młodej Reżyserii 2012 zostanie zrealizowane dzięki dofinansowaniu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

