

# N zeszyty aukowe



6/2014  
numer

PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY TEATRALNEJ IM. LUDWIKA SOLSKIEGO W KRAKOWIE

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Redakcja naukowa: Beata Guczalska, Monika Jakowczuk  
Sekretarz: Ewa Gawłowska

Redakcja i korekta: Joanna Targoń  
Projekt graficzny: Łucja Ondrusz  
Skład i łamanie: Piotr Kołodziej

© Copyright by Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna  
im. Ludwika Solskiego w Krakowie 2014

ISSN 1899-8488  
ISBN 978-83-63287-09-2

Autorzy zdjęć: Ewa Gawłowska, Zbigniew Grygielski, Oskar Hamerski  
Przygotowanie i opracowanie tekstów: Ewa Gawłowska

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie  
Kraków 2014

Projekty badawcze:

Wydział Reżyserii Dramatu  
DzSt/PB/WRD/2013/1  
Konferencja naukowa „Dramat grecki-między tragizmem a wolnością”  
Kierownik projektu: Michał Borczuch  
Współpraca: Krzysztof Bielawski, Ewa Gawłowska

Wydział Aktorski  
DzSt/PB/WA/2013/4  
Konferencja naukowa „Natura głosu ludzkiego”  
Kierownik projektu: Monika Jakowczuk  
Współpraca: Ewa Gawłowska

„IMPRO – metoda improwizacji Keitha Johnstone’a”  
Wydział Aktorski DzSt/PB/WA/2013/5  
Kierownik projektu: Grzegorz Mielczarek  
Wydział Reżyserii Dramatu DzSt/PB/WRD/2012/1  
Kierownik projektu: Beata Guczalska  
współpraca: Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej  
im. Leona Schillera w Łodzi  
Realizatorzy projektu składają podziękowania p. Katarzynie Osipuk za pomoc w jego realizacji.

„Rytualne źródła teatru. Obrzęd – maska – święto”  
Wydział Aktorski DzSt/PB/WA/2012/3  
Kierownik projektu: Włodzimierz Szturc

# spis treści



Wstęp – Beata Guczalska, Monika Jakowczuk

5

## Konferencje naukowe

### *Dramat grecki – między tragizmem a wolnością*

Krzysztof Bielawski

*Kosmos tragiczny: wolność – nauka – zrozumienie*

7

Włodzimierz Lengauer

*Dionizos w Atenach*

16

Tadeusz Gadacz

*Wolność i tragizm*

27

Katarzyna Fazan

*Boginie Łaskawe?*

38

Justyna Biernat

*Problem wolności w „Orestei” Ajschylosa*

47

Piotr Gruszczyński

*Konsekwencje pewnych demistyfikacji*

52

*Baza wszystkich tekstów*

Z Małgorzatą Hajewską-Krzysztofik rozmawia Beata Guczalska

56

Tadeusz Kornaś

*Antyczna tragedia i średniowieczny dramat liturgiczny  
we współczesnych inscenizacjach*

62

Tomasz Rodowicz

*Chorea – między Arystofanem a Grotowskim*

70

### *Natura głosu ludzkiego*

Ewa Głowacka-Fierek

*Pieśń wewnętrzna i jej wpływ na poszerzenie świadomości wykonawczej*

75

Barbara Dziekan-Vajda

*Głos – struna piękna albo złowróżebna*

81

Justyna Motylska

*Mix Technique*

86

Magdalena Majdak

*Terapeutyczne aspekty zajęć z emisji głosu*

90

|                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Zbigniew Grygielski<br><i>Błędne i skompromitowane metody i instrukcje<br/>w procesie kształcenia głosu</i> | 98  |
| Magdalena Śniadecka-Skrzypek<br><i>Główny bohater – wielogłos</i>                                           | 102 |
| Tomasz Man<br><i>Funkcja głosu w sluchowisku „Moja Abba”</i>                                                | 106 |
| Iwona Szczęsna<br><i>Specyfika pracy głosem w teatrze ożywionej formy</i>                                   | 109 |
| Piotr Kazana<br><i>Szczękościsk – terapia manualna i ćwiczenia<br/>do samodzielnego wykonywania</i>         | 114 |
| Izabela Jeżowska<br><i>Ruch a wyzwolenie głosu – czy kultura fizyczna<br/>może pomóc w kulturze słowa</i>   | 118 |
| Jacek Deleżyński, Mieczysława Walczak-Deleżyńska<br><i>Czynniki prozodyczne mowy</i>                        | 129 |
| Józefa Zajac-Jamróz<br><i>Oddech – dialog umysłu z ciałem</i>                                               | 141 |
| Bolesław Brzozowski<br><i>W poszukiwaniu „śniącego słowa” – nauka rzemiosła</i>                             | 149 |

## Warsztaty

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| <i>IMPRO. Techniki improwizacji Keitha Johnstone’a</i> | 160 |
| <i>Manifestacja wolności</i>                           |     |
| Z Frankiem Totino rozmawia Oskar Hamerski              | 162 |
| Relacje studentów                                      | 167 |
| Warsztat z <i>Hamleta</i>                              | 170 |

## Wydawnictwa

|                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Zapis spotkania promocyjnego z Włodzimierzem Szturcem,<br>autorem książki <i>Rytualne źródła teatru</i> | 173 |
| Beata Guczalska <i>Aktorstwo polskie. Generacje</i>                                                     | 178 |



# Drogi Czytelniku,

niniejszy, szósty już numer „Zeszytów Naukowych PWST” zawiera materiały dokumentujące działalność naukową naszej Uczelni w ostatnim półroczu – wyjątkowo obfitą i interesującą. Przez ten czas odbyły się w Krakowie dwie konferencje naukowe, warsztaty tematyczne dla pedagogów i studentów, promocja książki.

Konferencja naukowa Wydziału Reżyserii Dramatu „Dramat grecki – między tragizmem a wolnością” odbyła się 18 i 19 października 2013 r. Jej organizatorzy mieli nadzieję na rozpoczęcie dyskusji nad szeroko pojętym greckim dramatem we wszystkich jego możliwych do pomyślenia wariacjach tekstowych, adaptacyjnych, recepcyjnych etc., z naciskiem na podstawowe założenia interpretacji (filologicznej, filozoficznej, psychologicznej, scenicznej). Do udziału w konferencji zaproszeni zostali artyści, filologowie klasyczni, dramaturgowie i historycy teatru. Konferencję wzbogaciły warsztaty tematyczne (warsztat na bazie chórów z *Antyfony* Sofoklesa prowadzony przez Włodzimierza Lengauera i Tomasz Rodowicza oraz warsztat dramaturgiczny na bazie *Filokteta*, prowadzony przez Krzysztofa Bielawskiego i Marię Spiss). Studenci III roku Wydziału Aktorskiego zaprezentowali pokaz egzaminacyjny bazujący na literaturze antycznej, przygotowany pod opieką Anny Radwan. Wystąpili: Anna Jarosik-Trawińska, Monika Roszko, Bartosz Bielenia, Bartłomiej Kwiatkowski, Maciej Sajur.

Konferencja naukowa Wydziału Aktorskiego „Natura głosu ludzkiego” odbyła się w dniach 5-7 grudnia 2013 roku. Krakowska PWST od początku dba o warsztatowe przygotowania adeptów sztuki scenicznej do

pracy w zawodzie aktora. Pomimo wszystkich teatralnych rewolucji kwestie takie jak umiejętność budowania i wydobywania dźwięku, artykulacja i emisja głosu, nigdy się nie zdezaktualizują, bowiem te komponenty warsztatu aktorskiego są w teatrze dramatycznym najistotniejsze. Głównym przedmiotem konferencji była pogłębiona refleksja na temat natury głosu ludzkiego. Zagadnienie to omawiane było w różnych aspektach: w centrum uwagi znalazły się praktyka sceniczna aktorów, śpiewaków operowych, instruktorów i nauczycieli dykcji, umuzykalnienia, impostacji głosu. Podczas dyskusji poruszono problematykę przemian w kształceniu głosu i mowy w kontekście nieprzerwanej ewolucji poszczególnych dyscyplin sztuki scenicznej. Konferencję wzbogacały warsztaty prowadzone przez Magdalenę Kędzior, Agatę Wrońską, Olę Szwałgier, Justynę Motylską, Jacka Paszkowskiego i Zbigniewa Grygielskiego, reprezentujących różne metody pracy z ciałem i głosem. W poglądach większości uczestników przewijały się myśli o wadze i skuteczności relaksacji, wizualizacji, autosugestii, czyli te elementy praktyki dydaktycznej, do których do niedawna podchodzono nieufnie.

Publikujemy w niniejszym numerze także dwie bardzo interesujące rozmowy – z Frankiem Totino (asystentem Keitha Johnstone’a – twórcy metody improwizacji) oraz Włodzimierzem Szturcem (autorem książki *Rytualne źródła teatru*).

Na łamy „Zeszytów” po raz kolejny zaprosiliśmy studentów – zamieszczamy ich relacje z udziału w warsztatach metody Impro prowadzonych przez Franka Totino oraz warsztatach dramaturgicznych prof. Hannsa-Dietricha Schmidta (prorektora Folkwang Universität der Künste w Essen).

Beata Guczalska (WRD)  
Monika Jakowczuk (WA)

# Dramat grecki – między tragizmem a wolnością

realizacja projektu badawczego  
Wydziału Reżyserii Dramatu  
nr DzSt/PB/WRD/2013/1



Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna  
im. Ludwika Solskiego w Krakowie

ul. Straszewskiego 21-22, Kraków

## Dramat Grecki

między tragizmem a wolnością

10-12 PAŹDZIERNIKA 2013 R.

### 10 PAŹDZIERNIKA - CZWARTEK

**GODZ. 11.00**

Krzysztof Bielawski (Uniwersytet Jagielloński, PWST) *Kosmos tragiczny - reaktywacja*  
Włodzimierz Lengauer (Uniwersytet Warszawski) *Dionizos w Atenach*  
Tadeusz Gadacz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) *Wolność i tragizm*

**GODZ. 15.00**

Katarzyna Fazan (Uniwersytet Jagielloński, PWST), Justyna Biernat (Uniwersytet Jagielloński)  
*Wolność spełniana. „Orestes” Ajschylosa w teatrze nowoczesnym*  
Piotr Gruszczyński (Nowy Teatr Warszawa)  
*Konsekwencje pewnych demistyfikacji. Wina w teatrze K. Warlikowskiego*  
Tadeusz Kornaś (Uniwersytet Jagielloński)  
*Antyczna tragedia i średniowieczny dramat liturgiczny we współczesnych inscenizacjach.*  
*Niepotrzebny tragizm czy pozorna wolność?*

**GODZ. 18.00**

pokaz pracy studentów III r. WA z komentarzem Anny Radwan (pedagog prowadząca)

### 11 PAŹDZIERNIKA - PIĄTEK

**GODZ. 10.00 - 15.00**

warsztaty dla studentów I i II roku WRD

**GODZ. 16.00**

Małgorzata Hajewska-Krzysztofik (PWST), Beata Guzalska (PWST)  
*Potrzeba metamorfozy - rola Agawy w „Bachantkach” w reż. K. Warlikowskiego*  
Tomasz Rodowicz (Teatr Chora)  
*Chora - między Arystofanem a Grotowskim - chór w teatrze postdramatycznym*  
Michał Borczuch (PWST) *Praca nad „Elektrą” Straussa w reżyserii P. Chereau*

panel podsumowujący konferencję

### 12 PAŹDZIERNIKA - SOBOTA

**GODZ. 10.00 - 15.00**

warsztaty dla studentów I i II roku WRD

# Kosmos tragiczny: wolność – nauka – zrozumienie

KRZYSZTOF BIELAWSKI

## 1.

Pojęcie „kosmos tragiczny”<sup>1</sup> funkcjonuje w nauce jako termin techniczny opisujący strukturę greckiej tragedii z punktu widzenia, który dzisiaj nazwalibyśmy a n t r o p o l o g i c z n y m, chociaż jest to zdecydowanie antropologia, która zawiera w sobie horyzont teologiczny, religijny. Greckie słowo *kosmos*, żyjące dzisiaj samodzielnie jako zleksykalizowana nazwa przestrzeni pozaziemskiej, w tym właśnie znaczeniu ma wywodzić się od Pitagorasa, którego urzekły piękno i porządek nieboskłonu. Ponieważ pierwsze

znaczenia tego greckiego rzeczownika to właśnie piękno i porządek, ewentualnie piękno, jakie z porządku pochodzi (w greckiej estetyce innego zresztą być nie może). Tak jak w naszej „kosmetyce” czy „kosmetologii”. Z przymiotnikiem „tragiczny” kłopot jest większy: etymologicznie i pierwotnie bowiem jest to jedynie przymiotnik utworzony od rzeczownika *tragos* – „koziół” i oznacza po prostu „kozi” (np. *tragikos tyros* to kozi ser). Stosunkowo wcześniej jednak – już w dziełach Herodota i Ksenofonta – funkcjonował jako przymiotnik od *tragoidia* lub *tragoidos*<sup>2</sup>, czyli „związany z tragedią,

---

<sup>1</sup> Sformułowanie to, ku memu zdumieniu, nie występuje *expressis verbis* w żadnym kanonicznym opracowaniu dramatu greckiego. Zapamiętałem je jako poddawany egzaminowi termin techniczny z wykładu prof. Turasiewicza w zakresie literatury greckiej okresu klasycznego. Dopuszczam, że jest koncepcja, która mogła zostać wyrażona w jakiejś pracy prof. Sinki, ale nie potrafię wskazać jej bibliograficznego adresu. Możliwe zatem, że publikacja materiałów naukowych z tej sesji będzie oficjalnym wprowadzeniem tego pojęcia do naukowego obiegu.

---

<sup>2</sup> Na temat etymologii tego słowa i jej znaczenia w dyskusji nad związkami tragedii z Dionizosem zob. W. Burkert, *Tragedia grecka i rytuał ofiarny*, [w:] *Antropologia antyku greckiego*, red. Lengauer, L. Trzcionkowski, Warszawa 2011, s. 432-452. *Nota bene* rozważania W. Burkerta bezdyskusyjnie dowodzą, że słowo „tragedia” nigdy nie znaczyło i nie mogło znaczyć „pieśń kozła”, co wbrew nauce utrzymują do dzisiaj podręczniki i – niestety – niektóre środowiska teatralne.

odnoszący się do tragedii” jako gatunku literackiego i formy scenicznej. I taki jest pierwotny sens przymiotnika „tragiczny”. Również dosyć wcześnie – tzn. współcześnie z dramatem greckim piątego wieku p.n.e. – znajdujemy go jako określenie poety, który pisze tragedie (*tragikos poiotes*), a później też *tragikos auletes* lub *synagonistes* (odnośnie: tragiczny auleta, czyli muzyk akompaniujący na aulosie, i tragiczny współzawodnik, czyli współzawodnik w konkursie tragicznym). Koncepcja tragiczności funkcjonująca nie jako termin techniczny teatru (*de facto* „związany z teatrem”), ale jako autonomiczna, zleksykalizowana idea o charakterze filozoficznym, opisującym określone cechy ludzkiej kondycji i ludzkiego działania pojawia się u Arystotelesa, dla którego Eurypides jest nawet *tragikotatos*, czyli „najbardziej tragicznym” z poetów, co nie jest bynajmniej określeniem wartościującym całość działalności poetyckiej autora, ale oznacza umiejętność wywoływania najsilniejszej emocji związanej z teatralną partycypacją w losie bohatera. Eurypides w opinii Arystotelesa jest najbardziej tragicznym poetą (τραγικώτατος τῶν ποιητῶν), ponieważ jego utwory są najbardziej tragiczne, co objawia się głównie w tym, że źle się kończą („Dlatego w błędzie są ci, którzy zarzucają Eurypidesowi, że [...] wiele jego tragedii kończy się nieszczęściem”<sup>3</sup> [εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν], tzn., że w błędzie są ci, którzy z nieszczęśliwych zakończeń czynią zarzut, ponieważ jest to zaleta).

Podstawowy aparat pojęciowy teorii „kosmosu tragicznego” pochodzi od Arystotelesa z jego *Poetyki*, do której szczegółowo zaraz powrócimy. Obejmuje on schemat, ramę modalną, w jaką wpisuje się działanie

postaci tragedii, układający się w sekwencję od *proairesis* (wyboru) do *mathos* (nauki, zrozumienia); losy bohatera rozpięte są pomiędzy błędnie dokonanym wyborem, bądź wyborem opartym na źle rozpoznanych granicach własnego losu, który jednakże pozostaje wolny, aż po akt zrozumienia popełnionego błędu. Teologiczność tej struktury wynika z przekonania, że indywidualny błąd bohatera jest nie tylko jego osobistą sprawą i tragedią, ale dotyczy naruszenia boskiego porządku, na którego straży stoją bogowie i to oni wyznaczają kolejne etapy tego schematu, prowadząc go do naprawy porządku przez cierpienie i zrozumienie błędu.

## 2.

Pojęcie „kosmosu tragicznego” jako reguły hermeneutycznej, która otwiera na kluczowe pytania greckiego dramatu domaga się przypomnienia i przywrócenia go do powszechnego użytku, do obiegu naukowego, szkolnego, artystycznego, teatralnego. Przywrócenia wymaga, ponieważ jego zapomnienie skutkuje istotnym zaburzeniem w twórczej recepcji kanonu. Przywilejem akademika jest możliwość odwołania się do doświadczeń dydaktycznych i kontaktów ze studentami lub uczniami. Tak postępuje Eric R. Dodds w eseju o *Edypie Królu*<sup>4</sup>, który jeszcze przywołam, tak postępuje Albert Gorzkowski w tekście *O tragedii greckiej – tragicznie. Czyli jak o antyku pisać nie wolno*<sup>5</sup>.

Gorzkowski pisze:

<sup>4</sup> *Missunderstandings on Oedipus Rex*, [w:] *Ancient Concept of Progress*, Oxford, s. 64-77.

<sup>5</sup> „Ruch Literacki” XLII (2001), z. 2, s. 125-135, dostępny także na stronie: [http://www.staropolska.pl/tradycja/starozytnosc/Albert\\_Gorzkowski\\_01.html](http://www.staropolska.pl/tradycja/starozytnosc/Albert_Gorzkowski_01.html) (8.10.2013).

<sup>3</sup> *Poetyka*, 1453a 25 [przekład H. Podbielskiego wg wydania: Arystoteles, *Poetyka*, przekł. H. Podbielski, Wrocław 1983, BN II, 209, s. 37].

Na czym więc polega istota tragizmu w dramacie antycznym? Wedle odpowiedzi, jakich udzielają najczęściej uczniowie czy już studenci (a niejednokrotnie i nauczyciele, jak miałem okazję się przekonać prowadząc zajęcia na kursach podyplomowych), bohater tragiczny to człowiek „zniewolony” czy też „ograniczony” przez bogów i fatum, stojący przed jakimś „tragicznym wyborem”, który (bez względu na to, co bohater wybierze) prowadzi go do nieuchronnej klęski. Zawsze pada przy tym określenie „konfliktu dwóch (równoważnych, słuszych) racji”, słyszę krótkie streszczenie *Antygony* i kilka słów o *Edypie*, pojawia się pojęcie *katharsis*, w wyjątkowych przypadkach także *hybris*. Na pytanie: jakie pojęcia – wartości i kategorie – współtworzą koncepcję tragizmu antycznego, nie otrzymuję zwykle żadnej odpowiedzi<sup>6</sup>.

Pamiętam okres, który poprzedzał publikację tego eseju. Pamiętam, że przeglądaliśmy z Albertem obowiązujące wówczas podręczniki szkolne wszystkich poziomów edukacji i wyniki tych kwerend utwierdzały nas w przekonaniu, że dostęp do najbardziej przejmujących treści greckiego dramatu został jakby zablokowany systemowo. Dzieci czytają *Antygonę* i *Edypa* pouczane *ex cathedra* o zniewoleniu ludzkiego losu przez fatum. Takie zniewolenie nie jest ani tragiczne, ani dramatyczne, nie może poruszać, nawet jeśli wywołuje jakieś formy empatii ze skrzywdzonym, i to przez najwyższe siły. Taka lektura prowadzi jednak ostatecznie do wniosku, że dramat grecki niesie treści jedynie żałosne, a w efekcie może lub musi wywołać tęsknotę za światem bardziej wol-

nym oraz za łaską w sensie chrześcijańskim czytana... I tutaj zaczyna się spór i prawdziwa tragedia recepcji.

### 3.

Wpływowe zdanie prof. Tischnera: „Chrześcijańska łaska miała być odpowiedzią na okrutne fatum”<sup>7</sup>, przydatne w konstruowaniu określonej wizji antropologicznej o charakterze apologetycznym, mija się z prawdą w ocenie religijnego doświadczenia człowieka antyku i tym samym wykrzywia fundamentalne struktury greckiego dramatu. Skutkuje też sprowadzeniem tragizmu do braku wolności i tym samym unicestwienia samą istotę refleksji tragików nad skomplikowanymi relacjami ludzi i bogów. Przywrócenie właściwych proporcji w analizie tekstów antycznych a także w relacji kluczowych koncepcji antropologicznych antyku i chrześcijaństwa z całą zachodnią tradycją filozoficzną, wymaga pełniejszego uwzględnienia szerokiego kontekstu kulturowego – religijnego i filozoficznego – wydarzenia teatralnego Aten V wieku przed Chrystusem. Teksty wyrwane z tego niepowtarzalnego *residuum* greckiego teatru i kłamią, i tracą siłę wyrazu.

### 4.

Koncepcja tragicznego kosmosu opiera się w głównej mierze na typologiach Arystotelesa z jego *Poetyki* i na jego podstawowych pojęciach, które później ukształtowały niemal wszystkie nurty interpretacyjne greckiej tragedii. Niestety, często podzieliły los wszystkich pojęć, które wyrwano z kontekstu – stały się etymologiczną herezją.

Co intrygujące, nie przynależą do nich samo pojęcie wolności, mające słownikowy odpowiednik w greckim rzeczowniku

<sup>6</sup> A. Gorzkowski, op. cit., s. 1.

<sup>7</sup> *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1998, s. 131.

*eleutheria* i przymiotniku *eleutheros*<sup>8</sup>. Grecy nie wypracowali w swoim ujmowaniu świata współcześnie rozumianego pojęcia woli, jak pisze Giovanni Reale w swojej historii filozofii<sup>9</sup>.

Pojęcia kluczowe w omawianej koncepcji to: *proairesis* – wybór, *hamartia* – zbłądzenie, *hybris* – pycha, *pathos* – cierpienie i *mathos* – nauka. Pierwsze z nich pozostaje najbardziej zaniedbane w interpretacjach, chociaż jest kluczowe. Upraszczając obraz: bogowie strzegą integralności świata, ludzie również dysponują narzędziem, które pozwala im tę integralność zachowywać – jest to *sphrosyne* (taki rodzaj mądrości, który pozwala rozpoznać granice, jakich przekraczać nie wolno). Ludzie przez błędny wybór są nieestety w stanie dokonać wielkiego zbłądzenia (*he megale hamartia*) i popaść w *hybris*. Zdefiniowana przez Ajschylosa w pierwszej pieśni chóru w *Agamemnonie* zasada *pathei*

*mathos* – „nauki przez cierpienie”<sup>10</sup> („cierp i cierpieniem ucz się” w przekładzie Stefana Srebrnego<sup>11</sup>) jest drogą naprawienia naruszonej integralności. W tej wizji człowiek jawi się jako trwała, immanentna część kosmicznego porządku. Ten schemat rozumowania wyraża najgłębszą tęsknotę, obecną już w myśli wcześniejszych poetów, by wszelka niesprawiedliwość znalazła odpłatę.

## 5.

„Grecy VI i V wieku od dawna już pasowali się z wielkim religijnym problemem: dlaczego bogowie zysują na ludzi cierpienie?”<sup>12</sup> Odpowiedzi poszukiwali Hezjod, Archiloch, Semonides, Solon, Teognis, Simonides i Pindar. Każdy z nich odpowiadał nieco inaczej, nieco inaczej też odpowiadał na to pytanie każdy z trzech tragików, jednak to właśnie owo pytanie określa zakres poszukiwań sensu greckiego dramatu.

Poszukiwanie odpowiedzi na powyższe pytanie pozostaje zadaniem na wskroś religijnym, teologicznym w swej istocie i takim pozostaje u tragików – nawet jeśli myśl teologiczna kolejnych tragików ewoluuje.

Jednak cały kłopot z każdą teologiczną koncepcją i interpretacją, przynajmniej po Platonie i stoikach, tkwi w tym, że z jakie-

<sup>8</sup> Pojęcia te i ich funkcjonowanie w tekstach dramatycznych Eurypidesa szczegółowo zbadał Jakub Filonik w cyklu artykułów („«Wolni żyjemy dzięki niewolnikom»: O wolności w dramatach Eurypidesa; cz. I: Wolność polityczna”, *Nowy Filomata* 2/2007, s. 83-103; „«Nie ma człowieka, który byłby wolny»: O wolności w dramatach Eurypidesa; cz. II: Wolność egzystencjalna”, *Nowy Filomata* 3/2007, s. 163-178; „«Teraz – jak widać – jam w niewoli losu»: O wolności w dramatach Eurypidesa; cz. III: Wolność metafizyczna i wolność absurda”, *Nowy Filomata*, 4/2007, s. 243-255; tam też zob. podstawową literaturę przedmiotu). Interesujące, że najczęściej w tragedii mamy do czynienia z wolnością polityczną – zewnętrzną lub wewnętrzną (jak wolność słowa) lub związaną z relacjami społecznymi (pan – niewolnik), czy wreszcie z wolnością posiadania własnych poglądów, rzadko z wolnością w znaczeniu egzystencjalnym czy metafizycznym.

<sup>9</sup> G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, przekł. E. Zieliński, tom V, Lublin 2002, s. 154.

<sup>10</sup> O zasadzie *pathei mathos* mamy po polsku dwa opracowania monograficzne – prof. Maślanki-Soro (*Nauka poprzez cierpienie (pathei mathos) u Ajschylosa i Sofoklesa*, Kraków 1991) i mniejsze, w formie artykułu Agnieszki Heszen („Nauka poprzez cierpienie u Eurypidesa”, *Zeszyty Naukowe UJ, Prace Historycznoliterackie*, 92-93 (1998), s. 31-46).

<sup>11</sup> Wers 177; w przekładzie s. Srebrnego (Ajschylos, *Tragedie*, Kraków 2005), są to wersy 175-176, s. 366.

<sup>12</sup> W. Jaeger, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, przekł. M. Plezia i H. Bednarek, Warszawa 2001, s. 337.

goś powodu mamy głębokie przekonanie, że bogowie muszą być sprawiedliwi. Starsza grecka tradycja nie widziała takiej konieczności. Eric Dodds odsyła do tyrady Achillesa na boską niesprawiedliwość z 24. księgi *Iliady* oraz do biblijnej *Księgi Hioba*. „Niewiara w to, że bogowie są według ludzkiej miary sprawiedliwi, doskonale daje się pogodzić ze szczerą pobożnością. «Ludzie – powiada Heraklit – uważają jedne rzeczy za sprawiedliwe, inne za niesprawiedliwe, a w oczach Boga wszystko jest piękne, dobre i sprawiedliwe». Myślę, że Sofokles zgodziłby się z nim. Bo, tak jak Heraklit, uważał, że istnieje na świecie obiektywny porządek, który człowiek musi uznać, choć nie może liczyć na to, że całkowicie go zrozumie»<sup>13</sup>.

Tragedia była – niezależnie od stanowiska w sprawie jej genezy – „rozbudowanym obrzędem religijnym”<sup>14</sup>, jak pisze Jacqueline de Romilly, oraz częścią religijnej uroczystości, której intensywność, totalność i miara zaangażowania przekraczają wszystko, z czym moglibyśmy ją w oparciu nasze doświadczenie religijne porównać. W tej perspektywie religijny charakter „tragicznego kosmosu” nabiera nowego waloru. Problem wolności wyboru i odpowiedzialności za własne działania staje się bardziej zrozumiały: decyzja działania lub zaniechania działania uderza w porządek, którego strażnikami są ostatecznie bogowie. Wszystkie nieporozumienia biorą się z tego, że koniecznie chcemy, by greccy bogowie kierowali się naszą logiką i naszym rozumieniem sprawiedliwości. Sytuacja jeszcze bardziej się komplikuje, kiedy temu chceniu, aby bogowie postępowali tak lub inaczej, towarzyszy w nas

już to brak wiary w nich, już to wiara w takiego boga, który na pewno wszystko wie lepiej.

## 6.

Starszy od Arystotelesa i bliższy tragikom Platon kończy swoje *Państwo* (księga X) opowieścią o żołnierzu imieniem Er, który ginie, a następnie, po dwunastu dniach, powraca do życia i opowiada, co „widział p o t a m t e j s t r o n i e”<sup>15</sup>. Jest tam opisana wizja niemal chrześcijańskiego sądu, kar, odpłat i nagród, i potworne spiętrzenie eschatologicznych, orfickich, teologicznych koncepcji platońskich, których nie sposób tu przywoływać i omawiać. Jest tam również jednak intrygująca wizja struktury świata, który w swym kształcie przypomina wrzeciono. To w nim toczą się ludzkie losy. Wrzeciono to opiera się na Konieczności (*Ananke*), a ludzkie losy przędą trzy jej córki – Mojry: Lachesis, Kloto i Atropos, które śpiewają zgodnie z Syrenami, chociaż Lachesis śpiewa o przeszłości, Kloto o tym, co jest, a Atropos o tym, co będzie. Padają tam też słowa: „ἀρετὴ δὲ ἀδέσποτον, ἦν τιμὴν καὶ ἀτιμάζων πλέον καὶ ἔλαττον αὐτῆς ἕκαστος ἔξει. αἰτία ἐλομένου· θεὸς ἀναίτιος” (w przekładzie Witwickiego: „Dzielność nie jest u nikogo w niewoli. Kto ją ceni więcej lub mniej, ten jej dostanie więcej albo mniej. Winien ten, co wybiera. Bóg nie winien”; *Państwo*, ks. X, 617e).

Platon powraca do dręczącego wszystkich wcześniejszych poetów kwestii konieczności i winy<sup>16</sup>, definiuje ją ostro, ale równocześnie pozostawia otwartą, umieszczając ją w kontekście poetyckiej wizji. „Platon zachowuje tak charakterystyczny dla Homera motyw człowieka, który błądzi pomimo uprzedniego

<sup>13</sup> E. R. Dodds, op. cit., przekł. niepublikowany na prawach rękopisu B. Bednarek.

<sup>14</sup> *Tragedia grecka*, przekł. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 12.

<sup>15</sup> Przekład W. Witwickiego wg wydania: Platona, *Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg Praw*, tom 2, Warszawa 1958, s. 87.

<sup>16</sup> W. Jaeger, *Paideia*, op. cit., s. 959.



ostrzeżenia za strony Boga”<sup>17</sup>. Nieco dalej Platon trzeźwo zauważa, że zwykliśmy „nie sobie samym przypisywać swoje nieszczęścia, tylko obwiniać los i duchy, i wszystko inne, zamiast samego siebie”<sup>18</sup> (οὐ γὰρ ἑαυτὸν αἰτιᾶσθαι τῶν κακῶν, ἀλλὰ τύχην τε καὶ δαίμονας καὶ πάντα μᾶλλον ἂνθ’ ἑαυτοῦ.). W wizji Platona ten decydujący, determinujący moment „wyboru” jest cofnięty do jednej rozstrzygającej chwili przed narodzinami tutaj, na Ziemi. W tragedii natomiast – powraca nieustannie.

## 7.

We fragmencie niezachowanej sztuki Eurypidesa *Frikos* (TrGR 820b<sup>19</sup>) czytamy: „jeśli istnieje los, nie są wcale potrzebni bogowie, jeśli zaś bogowie są silni, los jest niczym”.

O owym losie Jacqueline de Romilly pisze: „Mówiąc, że los czegoś chciał, po prostu stwierdzamy, że coś się stało, że człowiek przegrał, że zderzył się ze światem, którym nie może władać”<sup>20</sup>. Co się stało takiego, że do dzisiaj piszemy na grobach „los tak chciał”, zdejmując niejako równocześnie wszelką odpowiedzialność zarówno z boga, jak i tego, kto zginął, a w podejściu do greckiej tragedii natychmiast widzimy „puppet game” – nie ludzi, tylko pluszowe gałganki, które dyndają na bożych sznurkach?

Z kolei Fedra na początku swej słynnej przemowy w *Hippolitosie* (w. 373) Eurypidesa mówi: „I zdaje mi się, że to nie z namysłu ludzie źle czynią, bo roztropnie myśli wielu

z nich. Ale – na to trzeba zważać – co dobre, wiemy i rozpoznajemy, ale nie czynimy”. A Eurypidesowa Medea wyznaje „wiem, na jaką zbrodnię się odważyć” (w. 1078-80). Nie miejsce tutaj na bitwę na cytaty.

## 8.

Spośród nowożytnych filozofów tylko nieliczni podejmowali problem relacji między tragizmem i wolnością w bezpośrednim kontekście dramatycznych tekstów starożytnej Grecji. Szczególną uwagę zwraca Søren Kierkegaard, który systematycznemu namysłowi nad greckim tragizmem poświęcił cały jeden rozdział z *Albo-albo*. Jakkolwiek nie podjął on się jednoznacznego sformułowania relacji między wolnością a opatrnością w greckim dramacie, to jednak z przejmującą trafnością zdołał uchwycić niejednoznaczność i niezwykłość sytuacji człowieka dysponującego swą wolnością w perspektywie nieuchronnego cierpienia z jednej, a niepojętego boga z drugiej strony. Zerkając w stronę filozofów, jako filolog życzyłbym sobie, aby rozważania duńskiego myśliciela odbijały się większym echem w nowożytnej, filozoficznej refleksji nad grecką tragedią. Poniżej zamieszczam wypisy z tego rozdziału z własnym komentarzem; zdaję sobie sprawę z tego, że świętych tekstach filozofii mogę poruszać się z filozoficzną niezgrabnością i brakiem filozoficznego obycia. Pociesza mnie myśl, że chyba trudno byłoby mi zadać myśli Kierkegaarda gwałt większy niż ten, jaki cierpią od filozofów greckie teksty źródłowe. No i tak – oczywiście nie znam duńskiego, co nie dodaje mi odwagi. Niemniej zaryzykuję.

Często nie wiemy, co tak naprawdę stanie się konsekwencją naszych wyborów, nie znamy dokładnie ceny, jaką przyjdzie nam za nie zapłacić. To jednak nie oznacza, że los lub rządzący losem bóg igra z nami lub nas zwodzi. Taka jest natura działań i wyborów.

<sup>17</sup> Tamże, s. 959.

<sup>18</sup> *Państwo*, ks. X, 619c.

<sup>19</sup> Εἰ μὲν γὰρ ἡ τύχη ᾽στίν, οὐδὲν δεῖ θεῶν, / εἰ δ’ οἱ θεοὶ σθένουσιν, οὐδὲν ἡ τύχη. Wg wydania: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, t. V/2 Euripides, Göttingen 2004, s. 865.

<sup>20</sup> Op. cit., s. 160.



Wina bywa nie do końca „niewątpliwa”; Kierkegaard mówi: „Jeżeli bohater jest winien niewątpliwie, to znika monolog, nie ma losu, a myśl staje się przejrzysta w dialogach, działanie zaś w sytuacji”<sup>21</sup>.

Być może rację ma Kierkegaard, który zdaje się sugerować, że nasza przemożna potrzeba odnalezienia i nazwania winy bohatera lub choćby pomieszczenia jego winy w nieuniknionym fatum wynika z zagubienia i osamotnienia, z tego, że „nasze czasy [...] pozostawiają poszczególne jednostki całkowicie samym sobie, tak iż w ściślejszym znaczeniu jednostka staje się własnym twórcą”<sup>22</sup>. Kierkegaard z genialną intuicją dotknął ważnego zagadnienia: nasza potrzeba precyzyjnego rozgraniczania osobistych wyborów dokonywanych w wolności, od wolności i wszechmocy boga, w przekonaniu, że ewentualny konflikt tych dwóch musi oznaczać zniewolenie jednego z nich, jest cechą dominującą w naszej kulturze religijnej. Doświadczenie religijne stało się bardziej przestrzenią moralnych wyborów niż doświadczenia boskości.

„Wina tragiczna to więcej niż tylko subiektywna wina, bo jest grzechem pierworodnym”<sup>23</sup> pisze filozof. To wyjątkowy paradoks, że prostacka koncepcja o greckim prymitywizmie konieczności i wszechobecnym fatum *versus* zbawiającej wolności łaski chrześcijańskiej znajduje tak silne oparcie w koncepcji teologicznej i antropologicznej, której jądrem jest tajemnica zbawienia, oparta na dwojakiej i równocześnie dwoistej koncepcji grzechu (też *hamartia*): jednostkowego i pierworodnego. Obydwa posiadają strukturę *expressis verbis* fatumiczną: nie można ich uniknąć:

pierwszy jest konsekwencją narodzin i dziecięstwa skazy, drugi – wynika z nieuchronności tego pierwszego. Abstrahując od eschatologii, jest jeszcze gorzej niż w przypadku Edypa: owa łaska *de facto* nie zmienia nic w ludzkiej kondycji – przed grzechem (*hamartia*) i tak nie ma ucieczki.

„Gniew bogów nie ma charakteru etycznego”, pisze dalej filozof, Grek nie musi za wszelką cenę ocalać boga przed nim samym, tłumaczyć zawile jego postępowania, wyjaśniać sobie i swoim dzieciom, dlaczego bóg – jak żydowski Jahwe – szuka zemsty za czyny ojców do trzeciego i czwartego pokolenia.

„Jedna tylko cecha różni nasze czasy od tamtych greckich, mianowicie że nasze czasy są smutniejsze, a tym samym głębiej zrozpaczone”<sup>24</sup>. „Tragedia starożytna nie rozwinęła w dostatecznej mierze wyczerpującej refleksji, która by wszystko wyjaśniała”<sup>25</sup>. Otóż to. Kiedy my patrzymy na cierpienie, konieczne musimy je rozumieć, musimy dokładnie porozdzielać przyczyny i przypisywać winy, znaleźć miejsce właściwe dla boga i ewentualnie szatana. Ani grecka tragedia, ani grecka filozofia, ani też grecka religia nie miały takich ambicji.

„Jeżeli indywiduum jest całkiem bez winy, tragiczne zainteresowanie upada, gdyż konflikt tragiczny nie posiada wtedy rdzenia; a jeżeli wina indywidualna ma charakter absolutny, nie interesuje nas ona jako tragedia”. Kierkegaard wyjątkowo trafnie opisał dwie ściany, od których nieustannie odbijają się nasze interpretacje greckiego dramatu. Intrygujące, że mimo usilnych starań filozofów i teologów, by siłą greckiego dramatu stępić, zbanalizować i zepchnąć, teksty te jednak nieustannie nam towarzyszą. Jak cudownie

<sup>21</sup> *Albo-albo*, tom I, przekł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 165.

<sup>22</sup> Tamże, s. 168.

<sup>23</sup> Tamże s. 169.

<sup>24</sup> Tamże, s. 158.

<sup>25</sup> Tamże, s. 160.

nieskuteczna potrafi być teologia razem ze swoją ancillą – filozofią. Cała w tym nadzieja.

## 9.

Szukanie wolności działań bohaterów dramatu, która jedynie może sprawić, że pozostanie on żywy i silnie oddziałujący także dzisiaj, jest zadaniem tej sesji, także w jej części praktycznej; przy odrobinie wysiłku i uważnej lekturze kosmos tragiczny odsłoni się nam z całą przejmującą mocą swej prawdy o człowieku i jego wyborach; nie sposób jednak w tej perspektywie pominąć tu problemy *Edypa króla*, ponieważ jest on wyjątkowy, a poszukiwania za wszelką cenę jego winy i jego wolnych wyborów, skuteczne w innych wypadkach, spełniają na niczym.

Tragedia grecka nie mówi o winie ani karze, nie poszukuje sensu cierpienia ani nie próbuje porządkować świata w opozycji wobec boskiej wszechmocy i ludzkiej słabości. Jest to tragedia o cierpieniu, którego nie można wyjaśnić. Jest o sytuacjach, w których stajemy wobec cierpienia w takiej postaci, w jakiej pytanie o jego sens staje się niemożliwe.

Przytoczę słowa kanonicznego, cytowanego już powyżej tekstu Erica R. Doddsa<sup>26</sup>:

Kiedy ostatnio miałem wątpliwą przyjemność przeprowadzani egzaminów wśród studentów pierwszego stopnia w Oksfordzie, zadałem pytanie o *Króla Edypa*, który znajdował się na wykazie lektur obowiązkowych. Brzmiało ono: „W jaki sposób, jeśli w jakikolwiek, tragedia ta próbuje uzasadnić postępowanie Boga względem człowieka?”. Było to tylko jedno spośród wielu pytań do wyboru, studenci bynajmniej nie byli na nie ska-

zani. A jednak widocznie uznali je za prezent i niemal wszyscy spróbowali na nie odpowiedzieć. Porządkując ich prace spostrzegłem, że można podzielić je na trzy kategorie.

Kategorie te to: 1. Sztuka winy i kary („ma, na co zasłużył”), 2. Sztuka przeznaczenia („teoria marionetki i zniewolenia”), 3. Teoria „czystego artyzmu” (ani 1, ani 2). Monograficzna praca Doddsa rozprawia się z wszystkimi trzema odpowiedziami, udzielając własnej: Edyp jest sztuką o wielkości człowieka. Zgadzam się z entuzjazmem, ale uważam, że w perspektywie rozważań o kosmosie tragicznym można tę odpowiedź rozszerzyć, dopełnić.

Pisze Dodds:

A jednak jest to [...] utwór o wielkości człowieka. Edyp jest wielki, nie ze względu na pozycję społeczną, bo jest ona iluzoryczna i w pewnym momencie przepada jak sen spłoszonego ptaka. Jest wielki dzięki swej wewnętrznej sile, która sprawia, że za wszelką cenę dążył do prawdy, a gdy już ją poznał, potrafił przyjąć ją i znieść. „To brzemię jest moje (*this horror is mine*) – krzyczy – i nikt poza mną nie jest dość *silny*, by je udźwignąć” (1414). Edyp jest wielki, bo przyjmuje odpowiedzialność za *wszystkie* swoje czyny, łącznie z tymi, które obiektywnie są najokropniejsze, lecz za które on sam nie ponosi winy.

Dopowiedziałbym tutaj: wolność Edypa polega na tym, że przyjmuje on odpowiedzialność za wszystkie swoje czyny.

Jak spojrzymy na siebie z boku, to okaże się, że to my patrzymy na Edypa i całą grecką tragedię jak dzieci, które muszą sprowadzić wszystko do ogarnialnych rozmiarów.

<sup>26</sup> Op. cit., s. 64 i nast. Przekład jak wyżej.

Postępujemy tak, jak to przewidział Platon: musimy znaleźć winnego, ponieważ inaczej nasz świat się rozpada. Szukając – obojętnie: winy czy przeznaczenia – w jednakowym stopniu rozmiijamy się z prawdą. Ponieważ tragedia grecka jest czymś więcej niż katalogiem występków za które musi nadejść kara. I chyba o tym wiemy, skoro nieustannie do niej wracamy.

Prawda o tym, że bóg ma zawsze rację, jest zbieżna z podstawowy założeniem teorii kosmosu tragicznego. Jest zgodna z podstawowym dogmatem każdej religii. I to właśnie

ona wprowadza w samo jądro największych pytań teologicznych i filozoficznych, z którymi z równą determinacją i równym niepowodzeniem mierzyli się autorzy Talmudu i targumów, chrześcijańscy komentatorzy Biblii z Orygenesem i Augustynem na czele czy wreszcie nowożytni myśliciele miary Emila Fackenheim, którzy dopytują się o boską wszechmoc i ludzką wolność w perspektywie Holocaustu. Jedno jest pewne: Edyp nie jest marionetką w rękach bogów, a jego późniejsze losy przekonują, że bogowie go nie opuścili.



KRZYSZTOF BIELAWSKI (1969) – adiunkt w Instytucie Filologii Klasycznej UJ, absolwent wydziału teologicznego PAT, wykładowca krakowskiej PWST, patrolog, tłumacz, współzałożyciel i wieloletni redaktor naczelny Wydawnictwa Homini. Redaktor naukowy serii monografii humanistycznych w Wydawnictwie Homini. Affiliated Fellow Akademii Amerykańskiej w Rzymie, stypendysta m.in. Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, Fundacji Batorego, Fundacji z Brzezia Lanckorońskich. Zajmuje się badaniami nad leksykografią grecką, antycznymi fragmentami muzycznymi, kultami misteryjnymi oraz związkami tragedii z teologią. Wydał: *Terminy rytualno-kultowe w tragedii greckiej epoki klasycznej* (2004), *Teksty poetyckie greckich fragmentów muzycznych* (2012), *Ani święty, ani spokoj. Sylwy religijne – antyk, chrześcijaństwo* (2013). Mieszka w Krakowie.

# Dionizos w Atenach

WŁODZIMIERZ LENGAUER

W okresie najbujniejszego rozkwitu kultury greckiej, czyli w epoce klasycznej (V-IV w. p.n.e.), ale także i długo potem, Ateny były niewątpliwie najważniejszym w całym świecie helleńskim ośrodkiem kultu Dionizosa, a święta dionizyjskie (Wielkie Dionizje, zwane też Miejskimi, a dokładniej, zgodnie z uzusem językowym Ateńczyków – „w mieście”) były nie tylko najważniejszą w kalendarzu liturgicznym *polis* Ateńczyków uroczystością o charakterze religijnym, ale i politycznym wydarzeniem promieniującym daleko poza jej granice, przyciągającym przybyszów i znanym oraz odnotowanym chyba na zawsze i niemal wszędzie ze względu na agon teatralny znajdujący się w centrum obchodów dionizyjskich.

Tymczasem zawdzięczały przecież Ateny swoją potęgę i powodzenie eponimicznej bogini miasta, znajdowały się pod jej szczególną opieką, a centrum religijnym *polis* była świątynia Ateny Polias, połączona z miejscem kultowym herosa Erechteusa-Erichthoniosa i Posejdona, drugiego dobroczyńcy Ateńczyków rywalizującego z Ateną w mitycznym czasie początku o posiadanie miasta (budowla na Akropolu, znana nam dziś jako Erechtejon, w kształcie pochodzącym z dru-

giej połowy V w. p.n.e.). Doroczne święto Panatenajów (obchodzone co cztery lata uroczystie jako Wielkie Panatenaje) nigdy jednak nie zyskało takiego znaczenia i sławy jak coroczne Wielkie Dionizje. Te zaś zachowały w V wieku charakter głęboko religijny, a nie ulega też dziś wątpliwości, że i przedstawienia w trakcie święta (występy chórów śpiewających dytyramby, komedie, tragedie i towarzyszący im dramat satyrowy) miały taki sam wymiar religijny, jak i uroczysta procesja (*pompe*) oraz składanie ofiar pierwszego dnia świąt. W mieście Ateny najważniejszy wydaje się zatem kult Dionizosa, a nie bogini – opiekunki miasta. Nie sposób nie postawić pytania o przyczyny takiego stanu rzeczy.

Rekonstrukcja tego najważniejszego w całym świecie greckim święta dionizyjskiego nie przestaje być przedmiotem kontrowersji, budzi ciągle wiele niejasności i zresztą, jak się zdaje, wobec stanu źródeł skazana jest na niepowodzenie, a w każdym razie nie da się w tym przedmiocie osiągnąć pełnej jasności i zgodnego poglądu wszystkich badaczy zajmujących się czy to teatrem, czy dramatem, czy kultem Dionizosa, czy heortologią ateńską. Podobnie rzecz się ma z ciągle aktualnym pytaniem o związek przedstawień teatralnych

(tak tragedii, jak i komedii) z kultem Dionizosa i o religijny charakter teatru, znajdującego się przecież na terenie *temenos* Dionizosa. Ostatnią próbą podjęcia całości problematyki, z wysunięciem fascynujących wniosków jednoznacznie wskazujących na autentycznie i głęboko religijny, konsekwentnie powiązany z Dionizosem charakter tragedii V wieku p.n.e., była znakomita książka niedawno zmarłej wybitnej uczonej angielskiej<sup>1</sup>, która jednak spotkała się tak z entuzjazmem, jak i z pewnym (chyba jednak w niektórych punktach uzasadnionym) sceptycyzmem<sup>2</sup>.

Jednak w kilku przynajmniej kwestiach wszyscy chyba badacze są zgodni. Wielkie Dionizje uważa się powszechnie za święto Dionizosa o przydomku Eleuthereus (czyli „pochodzący z Eleutheraí”, miejscowości na pograniczu attycko-beockim), znany nam obecnie (wprawdzie dość słabo) charakter i ramy organizacyjne ma ono od czasów Kleisthenesa, czyli od mniej więcej końca VI – początku V wieku p.n.e. (dopiero po reformie administracyjnej Kleisthenesa możliwy był agon dytyrambów, w którym brały udział chóry chłopców i mężczyzn wyłonione ze stworzonych przez tego polityka dziesięciufyl), jego najważniejszym elementem jest uroczysta procesja (*pompe*) z ofiarami, poza nią i może raczej w którymś innym dniu występuje karnawałowy niemal pochód podpitych uczestników (*komos*), następnie, pierwszego dnia przedstawień występują chóry dyty-

ramiczne, potem zaś wystawia się komedie i tragedie<sup>3</sup>. Święto obchodzi się w ateńskim miesiącu *elaphebolion*, mniej więcej według naszego kalendarza w końcu marca (jednak już dyskusyjne jest, ile dni zajmowała całość obchodów poczynając od *proagonu*, na którym dopuszczeni do konkursu poeci wstępnie prezentowali swoje sztuki, podobnie jak i to, czy właśnie już *proagon* zaliczyć można do okresu świątecznego, a także, kiedy i w jaki sposób następowało przeniesienie posągu Dionizosa, wynoszonego wcześniej do gaju Akademos, do *temenos* Dionizosa i jakie obrzędy towarzyszyły temu wydarzeniu). Poza tym pozostaje do wyjaśnienia i zmniejszenia w ewentualnej rekonstrukcji całe mnóstwo innych szczegółów rozproszonych po różnych, najczęściej fragmentarycznie tylko znanych źródłach.

Ważniejsze jednak od zebrania i wyjaśnienia szczegółów jest ustalenie ogólnego charakteru święta. Zasadniczo Ateńczycy, jak i inni Grecy, uroczyste obchody świąteczne (*heorte*) organizowane przez władze państwowe wiązały z wydarzeniami z odległej, mitycznej przeszłości, które to wydarzenie miały przypominać, upamiętniać i niejako powtarzać odbywane uroczystości. Dotyczyło to zresztą także wydarzeń historycznych, jak chociażby doroczne ofiary dla Artemis Agrotera w rocznicę bitwy pod Maratonem (Psedo-Arystoteles, *Athenaion Politeia* 58,1<sup>4</sup>).

<sup>1</sup> Ch. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham 2003.

<sup>2</sup> Por. recenzje: Ch. Delattre, „Bryn Mawr Classical Review”, 2003.09.33 oraz s. Scullion, „Classical World” 2005, nr 99, s. 89-90. Warto też przywołać wcześniejszy od tej książki artykuł Sculliona: *Nothing to Do with Dionysos. Tragedy Misconceived as Ritual*, „The Classical Quarterly” 2002, nr 52, s. 102-137.

<sup>3</sup> Spośród wielu rozmaitych i różniących się między sobą rekonstrukcji przebiegu święta przywołuje się dziś najczęściej: A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, revised by J. Gould, D.M. Lewis. Oxford 1968, s. 57-66. Zob. też Ch. Sourvinou-Inwood, op. cit., s. 99-100.

<sup>4</sup> Por. komentarz Rhodesa ad loc (P.J. Rhodes, *A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*, Oxford 1981, s. 650).

Kłopot jednak w tym, że i *aition* święta, znany zresztą praktycznie z jednego, późnego źródła<sup>5</sup>, nie jest całkiem jasny, a mówiąc dokładniej – niezbyt jasno rysuje się na tle innych mitów o przybyciu Dionizosa do Aten. Otóż jako pierwszy niejaki Pegasos miał sprowadzić posąg (*agalma*) Dionizosa z Eleutherai i w ten sposób rozpocząć w Atenach kult tego boga. Sformułowanie scholiasty (*ouk edeksanto meta times ton theon*) wskazuje, że w Atenach nie znano dotąd Dionizosa i mieszkańcy nie oddali czci bóstwu, nie chodziło zatem o samo jego wyobrażenie, ale o uznanie boga. Nadeszła dotkliwa kara w postaci przykrego schorzenia *aidoia* mężczyzn (zapewne *satyriasis*), które ustąpiło po zasięgnięciu rady wyroczni i wprowadzeniu od tego czasu obchodów ku czci boga z użyciem sporządzanych prywatnie i także przez polis *phalloi*.

W tym miejscu pozostawmy na razie na uboczu kwestię procesji fallicznych i w szczególności *phalloi* w *pompe* dionizyjskiej na Wielkich Dionizjach<sup>6</sup>, rozważmy tylko samą historię Pegasosa i mityczne początki kultu Dionizosa niezależnie od historycznego wydarzenia, jakim było zorganizowanie Miejskich Dionizjów. Niestety, znowu jesteśmy na gruncie bardzo niepewnym, bowiem ateński mit Dionizosa (a raczej – opowieści o jego przybyciu do Aten) znamy też tylko ze szczątkowo zachowanych i późnych źródeł, choć prawdopodobnie historia ta była dokładnie omówiona w dziele Philochorosa, z którego znamy tylko fragmenty<sup>7</sup>. Trzeba przy tym

pamiętać, że nasi autorzy (Pseudo-Apollodoros, Pauzanasz, a także już Philochoros) pisali w czasach, gdy dość powszechnie przyjmowano mit o dwóch co najmniej Dionizosach – tebańskim (synu Semele) i tzw. orfickim (synu Persefony), różnie je łącząc i tłumacząc.

*Aition* Miejskich Dionizjów w streszczeniu scholiasty (którego zresztą interesuje *phallos*, a nie Dionizos) nie jest w żaden sposób datowany. Musiał być on jednak dobrze w Atenach znany, a samo wydarzenie łącznie z czasami króla Amfiktyona. Wynika to z relacji Pauzanasza (I 2,5), który opisuje budynek (*oikema*) umiejscowiony za *temenos* Dionizosa z przydomkiem Melpomenos w jednym z portyków przy drodze Dipylonu do agory. Ta zapewne niewielka kapliczka mieściła liczne posągi gliniane. Wśród nich był „Amfiktyon, król ateński, goszczący między innymi bogami także Dionizosa”. Dalej Periegeta dodaje: „Jest tam także przedstawiony Pegazos z Eleuteraj, który pierwszy wprowadził do Aten religię boga Dionizosa, a to za sprawą wyroczni delfickiej, która mu przypomniała o bytności ongiś tego boga w Attyce za czasów Ikariosa”<sup>8</sup>. Jest to zatem przede wszystkim ważny ślad mitu przypisującego szczególną rolę w życiu religijnym polis właśnie królowi Amfiktyonowi, który miał „gościć” bogów (nie tylko Dionizosa). Król ten jednak był z Dionizosem szczególnie związany – bóg osobiście miał go nauczyć mieszania wina z wodą i picia zmieszanego napoju<sup>9</sup>, skąd zyskał przydomek Orthos („prosto stojący”, „wyprostowany”).

<sup>5</sup> Scholia in Aristoph., *Achar.* 243.

<sup>6</sup> Por. L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin 1956, s. 141.

<sup>7</sup> Por. Philochoros, frg. 5-7 i komentarz Jacoby’ego ad loc. (F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker* [dalej FGRI], *Dritter Teil. Kommentar.* Bd A, Leyden 1954, s. 267-275).

<sup>8</sup> Przekład polski: Pauzanasz, *Wędrowka po Helladzie. W świątyni i w micie*. Przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 1973, s. 32.

<sup>9</sup> Philochoros FGRI 328 F15b (= Ath. II 38c. Por. polski przekład: Atenajos, *Uczta mędrców*, przeł. K. Bartol, J. Danielewicz. Poznań 2010, s. 137).

Pauzaniasz jednak zna wyraźnie różne mity, które dość beztrzesko kontaminuje, albo może zna historię łączącą w jakiś sposób różne tradycje. Nie tylko bowiem, jak się zdaje, połączył z Amfiktyonem Pegasosa (czyli kult Dionizosa z przydomkiem Eleuthereus datuje na tę epokę), ale uznał, że przybysz z Eleutherai wprowadził wprawdzie pierwszy kult Dionizosa, bóg był jednak wcześniej osobie w Attyce „za czasów Ikariosa”. Ta ostatnia wzmianka Pauzaniasa prowadzi do bardzo popularnego od epoki hellenistycznej mitu związanego z Erigone, postacią spopularyzowaną przez Eratosthenesa, choć mit był z pewnością wcześniejszy. Streszcza go (czerpiąc z Eratosthenesa) Pseudo-Apollodoros (III 14,7). W tej wersji Dionizos przybył do Attyki po raz pierwszy za króla Pandiona i nauczył uprawy winnej latorośli oraz wyrobu wina właśnie Ikariosa, którego zaproszeni goście spili się do nieprzytomności i zostali uznani przez krewnych za otrutych przez gospodarza. Ikariosa spotkała śmierć z rąk mściwych krewniaków jego gości, Erigone powiesiła się z rozpaczy.

Za czasów Ikariosa nie było zatem mowy o kulcie Dionizosa, który wprowadził dopiero Pegasos. Szkopuł jednak w tym, że według chronologii królów ateńskich, którą posługuje się Pseudo-Apollodoros, Amfiktyon (powiązany przez Periegetę z Pegasosem, co, jak się zdaje, było też opinią Ateńczyków znających rzeźby, o których Pauzaniasz pisze) panował wcześniej, to typowy „król początków” (Pauzaniasz pisze o goszczeniu przez tego władcę bogów, musiały być to zatem czasy, w których śmiertelni spotykali się oko w oko z bogami), czasem uważany za syna Deukaliona, w Atenach (według Pseudo-Apollodorosa III 14,6) panujący jako drugi król po Kekropsie i uważany czasem za zrodzonego z ziemi, podobnie jak i jego poprzednik. Tymczasem Pandion, za którego panowania Ikarios miał przyjąć

Dionizosa (w tym samym czasie przybyła do Attyki Demeter i stała się gościem Keleosa w Eleusis), był następcą Erichthoniosa, czyli trzecim królem po Amfiktyonie. Pegasos nie mógł więc być współczesnym Amfiktyonowi, a wizyta Dionizosa u Ikariosa za króla Pandiona nie była jego pierwszą obecnością w Attyce. Trzeba zatem stwierdzić, że niezależnie od osoby Pegasosa mity ateńskie znają przynajmniej dwukrotne odwiedziny Dionizosa – za Amfiktyona i za Pandiona. Być może historia Pegasosa jest (lub była) od nich niezależna i służyła tylko wyjaśnieniu obecności *phalloi* w procesji na Miejskich Dionizjach. Zresztą łącząc wzmiankę Pauzaniasa z opowieścią Apollodorosa, można przyjąć istnienie historii (może raczej – wyobrazić sobie sposób, w jaki Ateńczycy mogli łączyć te różne opowieści), w której kolejne pobyty Dionizosa i wprowadzenie jego kultu ułożyłyby się w dość spójną całość: oto za Amfiktyona bóg był tylko gościem króla, być może podarował mu swój napitek i nakazał mieszać z wodą, ale nie zdradził tajemnicy jego przygotowywania. Pojawił się po raz wtóry, za Pandiona, ale został przyjęty tylko przez Ikariosa, którego nauczył wytwarzania wina. Ale i tym razem nie nastąpiło uczczenie go jako boga, nie od razu zrozumiano też jego dar, który początkowo uznano za truciznę (co może wprawdzie dziwić, jeżeli już Amfiktyon wprowadził picie wina zmieszanego z wodą).

W każdym razie zapewne od wizyty u Ikariosa datowali Ateńczycy znajomość wina i uprawę winnej latorośli, co nastąpiło w tym samym momencie, w którym Demeter nauczyła ich uprawy zboża. Być może jednak nadal nie czczono Dionizosa jako boga, w przeciwnym razie nie byłby zrozumiał kolejny incydent, kiedy to w sumie po raz trzeci przybył do Aten. Stało się to, gdy już był czczony w Eleutherai, do Aten sprowadzono tylko jego posąg i wtedy zdarzyła



się wspomniana wyżej historia prowadząca do ustanowienia fallicznej procesji na jego cześć. Może jednak ten mit dotyczył tylko wprowadzenia jej do miasta, co mogłoby znaczyć, że boga uznawano już na terenach wiejskich, gdzie uprawiano winną latorośl. Na taką rekonstrukcję pozwala okoliczność, że Pausaniasz nie pisze wyraźnie, jakoby Pegasos i Amfiktyon byli sobie współcześni, choć z drugiej strony mieszanie wina z wodą, wprowadzone przez Amfiktyona, zdaje się zakładać umiejętność wytwarzania trunku...

Charakterystyczną i bodajże najważniejszą cechą mitu dionizyjskiego, którą uznać można za mitologem konstruujący historię boga, jest motyw niepoznania, nieprzyjęcia, odrzucenia bóstwa, co jest świadectwem błędu ludzkiego i niemożności poznania dobra, które przynosi z sobą bóg. Stan *mania*, w jaki wprawia on wiernych, zaliczył Sokrates do największych dóbr, obok darów Apollona i Erosa<sup>10</sup>, ale nie wszystkim dane jest poznać ją i zrozumieć. Do takiej właśnie historii da się sprowadzić fabułę (*mythos*, mówiąc terminologią Arystotelesa) *Bachantek* Eurypidesa. Pojawia się ten motyw już w pierwszej w literaturze greckiej opowieści o Dionizosie – w *Iliadzie* Homera (VI 130-140). Naturalnie idzie za tym kara, dość łagodna w wypadku historii Pegasosa, okrutna w wypadku tak Likurga u Homera, jak i Pentheusa z mitu znanego Eurypidesowi (a wcześniej także i Ajschylo-sowi). Obu spotkała straszna śmierć poprzez *sparagmos* (Pentheus rozerwany na sośnie, Likurg, dobrowolnie poddający się wyrokowi, przez konie), a także zagłada rodziny

(Likurg w szale zabił własnego syna, Agaue, wprowadzie według późnej wersji, uciekła z Teb i wślawiła się kolejnym mordem).

Nawet w wypadku Eleutheraí, gdzie według mitu kult Dionizosa wyprzedzał ateński, spotykamy ten sam motyw. Oto córki Eleuthera (heros eponimiczny Eleutheraí, syn Apollona) ujrzały zjawę (*phasma*) Dionizosa mającego na sobie czarną kozią skórę i z tego powodu wyśmiały boga. Za karę Dionizos zesłał na nie szaleństwo (*mania*), które ustąpiło po wprowadzeniu przez Eleuthera kultu tego boga<sup>11</sup>. Ten sam schemat występuje w opowieści o córkach Miniasza, najlepiej znanej z Owidiusza<sup>12</sup> i Projtydach, które, według świadectwa Pseudo-Apollodorosa, już Hezjod łączył z Dionizosem (inna wersja szaleństwo córek Projtosa tłumaczyła obrazą i gniewem Hery)<sup>13</sup>. W każdym z tych wypadków historia łączy się z wprowadzeniem czy wytłumaczeniem skomplikowanego rytuału, który może już w czasach autorów naszych źródeł nie występować, albo być niezrozumiałym (w szczególności dotyczy to Projtyd i postaci Melampusa, w której to historii doszukać się można śladów scenariusza dawnych rytów przedmażeńskich lub wręcz inicjacji młodości przede wszystkim żeńskiej, ale z udziałem także i chłopców<sup>14</sup>).

Opowieść pozornie podobnego rodzaju (młode dziewczęta i Dionizos) musiała

<sup>10</sup> Platon, *Faidros* 244A -245A i 265B (przekład polski: Platon, *Faidros*, przeł. L. Regner, Warszawa 1993, s. 27-28 i s. 57). Zob. też E.R. Dodds, *Grecy i irracjonalność*, przeł. J. Partyka, Bydgoszcz 2002, s. 58-85.

<sup>11</sup> Suidas (Suda) sub *Melan*

<sup>12</sup> *Met.* IV 1-54 i 389-415 (przekład polski: Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska i s. Stabryła. Wrocław 1996, s. 88-90 i 101-102).

<sup>13</sup> Pseudo-Apoll. II 2,2

<sup>14</sup> K. Dowden, *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*, London 1989, s. 72-83. Zob. też R.A.S. Seaford, *The Eleventh Ode of Bacchylides. Hera, Artemis, and the Absence of Dionysos*, „The Journal of Hellenic Studies” 1988, nr 108, s. 118-136.



występować także w Atenach. Dotyczyła córek niejakiego Semachosa. Bóg ukazał się także im, ale w odróżnieniu od dziewcząt z Teb lub Orchomenos (Minyady) czy Argos (Projtydy) przyjęły go życzliwie, za co zostały (wszystkie trzy lub tylko jedna z nich) nagrodzone kapłaństwem w kulcie boga. Opowieść ta stanowi *aition* nazwy ateńskiego demu Semachidai, a może również łączono ją z rodem, w którym dziedziczna była jakaś związana z Dionizosem funkcja religijna (córkę Semachosa zostały, według Stefana z Bizancjum, kapłankami boga)<sup>15</sup>. W każdym razie jest to ślad kolejnego mitu o przybyciu Dionizosa do Aten czy Attyki, zapewne w pełnej wersji wyjaśniającego także początki jego kultu inaczej niż historia Ikariosa i Pegasosa.

Christiane Sourvinou-Inwood nader trafnie wskazuje, że „we note the tendency to multiply the arrivals of Dionysos in Attica”<sup>16</sup>. Uczona zauważa też, że te liczne i zapewne zasadniczo różne, niezależne od siebie opowieści skonstruowane zostały wokół rozmaitych kluczowych motywów – przybycie boga, przyniesienie posągu, nauczanie uprawy i wytwarzania wina, nauczanie mieszania wina. W sumie dają one obraz bóstwa, które osobiście zjawia się u ludzi, ofiaruje im swój dar, uczy, jak się z nim obchodzić i wreszcie zyskuje należną mu pozycję i cześć boską tak na szczeblu lokalnym (historia córek Semachosa związana jest z konkretnym demem, podobnie jak i Ikariosa, który jest eponimem demu Ikaria), jak i na poziomie całej *polis* (ustanowienie Dionizjów w konsekwencji czynu Pegasosa). Jest to zatem bóg, który

osobiście w różny sposób i wielokrotnie nawiedzał mieszkańców Attyki, troszczył się o ich pomyślność i zasłużył na szczególną wdzięczność. Odpowiada to znakomicie epidemicznej i epifanicznej naturze Dionizosa, którego przybycie do świata ludzi jest stałym elementem związanych z nim mitów<sup>17</sup>.

Wierzenia Greków nie wykluczały nigdy bezpośredniego kontaktu ludzi z bóstwami i obecności bogów wśród ludzi, choć zarazem zawierały przekonanie o zasadniczej różnicy między śmiertelnikami i nieśmiertelnymi<sup>18</sup>. Z takiego przekonania wyrastał znany i często w różnych *poleis* i wobec różnych bóstw oraz herosów praktykowany obrzęd *theoxenia*<sup>19</sup>. Rytuał przyjęcia boga w Atenach ma w wypadku Dionizosa szczególny charakter.

Entuzjastyczne przyjęcie w Atenach Demetriosa Poliorketesa w roku 291 (lub 290) p.n.e. jest wydarzeniem wielokrotnie już analizowanym przez badaczy, przede wszystkim ze względu na zachowane w źródłach relacje i przekazany przez Athenajosa za Durisem z Samos (VI 63; 253 d-f) hymn ityfaliczny wykonany przez ateński chór na jego część. Doznał on czci boskiej i w jakiś sposób utożsamiano go z Dionizosem, czy może raczej widziano w nim epifanię boga, choć zrazem mogły to być jedynie pochlebstwa Ateńczyków skazanych na łaskę Demetriosa, który jednak świadomie je wykorzystywał i nie miał

<sup>17</sup> Ch. Sourvinou Tragedy, op. cit., s. 106.

<sup>18</sup> Por. W. Lengauer, *Człowiek a bogowie. Kontakty z bóstwem w wierzeniach greckich* [w:] *Antropologia antyku greckiego. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. W. Lengauer, L. Trzcionkowski, Warszawa 2011, s. 237-249; V. Platt, *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art., Literature and Religion*, Cambridge 2011.

<sup>19</sup> Por. M.H. Jameson, *Theoxenia* [w:] R. Hägg (ed.) *Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence*. Stockholm 1994, s. 35-57.

<sup>15</sup> Por. I. Toepeffer, *Attische Genealogie*. Berlin 1889, s. 292-293; Ch. Sourvinou-Inwood, op. cit., s. 105-106.

<sup>16</sup> Op. cit., s. 105.

nic przeciwko temu, by za boga uchodzić<sup>20</sup>. Plutarch przy tej okazji przypomina dekret ateński, wydany zapewne przy okazji wcześniejszej obecności Demetriosia w Atenach wiosną 295 r. p.n.e., w którym postanowiono podejmować go każdorazowo, ilekroć przybędzie do Aten, „zgodnie z obrzędami gościnności przysługującymi Demeter i Dionizosowi” (*tois Demetros kai Dionysou ksenismois*)<sup>21</sup>. Występujący tu termin *ksenismos*, który oddaje przez „obrzędy gościnności”, jest w grece w kontekście religijnym raczej rzadki<sup>22</sup>, ale bez wątpienia oznacza tu przyjęcie bóstwa (lub herosa), czy kogoś za nie uważanego, jak „gościa” (*ksenos*) i w związku z tym stosowne ugoszczenie przyjmowanego. Jeśli idzie o Demeter, to za jej *ksenismos* zapewne uważano misteria eleuzyńskie, może także niezależne od nich Eleusinia<sup>23</sup>, natomiast obrzęd goszczenia Dionizosa to, według Sourvinou-Inwood właśnie Wielkie Dionizje. A zatem to święto miało nie tylko upamiętnić wydarzenie z mitycznej przeszłości i spro-

wadzenie posągu boga, lecz było corocznym świętem epifanii dionizyjskiej, z którą ściśle wiązały się przedstawienia teatralne.

Jeśli nawet oksfordzka uczona nie ma racji w rekonstrukcji wszystkich szczegółów obchodów, to z całą pewnością przekonująco wykazała, że całość święta, łącznie z przedstawieniami dramatycznymi, ma zdecydowanie dionizyjski charakter i wyraża obecność boga w tym świątecznym czasie wśród ludzi. Wielkie Dionizje to niewątpliwie przykład religijności, w której niesłuchanie ważne jest przekonanie o nawiązaniu z bóstwem, poprzez odpowiednie obrzędy i zachowania rytualne (do których należą tak przedstawienia teatralne będące dionizyjską choreją, jak i pijacki *komos*), całkiem realnego, niemal materialnego kontaktu.

Ale nie tylko Wielkie Dionizje były świętem, podczas którego Ateńczycy odczuwali i czcili obecność Dionizosa. Może nawet w większym stopniu dotyczy to Anthesteriów, obchodzonych przez trzy dni (11-13) miesiąca *anthesterion* (wczesna wiosna, luty-marzec, dosłownie „miesiąc kwietny”), które zgodnie ze świadectwem Tukidydesa (II 15,4) nazywano nawet „Starszymi Dionizjami” (*ta archaiotera Dionysia*). Chyba najważniejszym punktem obchodów był *hieros gamos*, zaślubiny Dionizosa ze śmiertelną kobietą, żoną archonta basileusa (*basilinna*). Mimo dobrych świadectw źródłowych<sup>24</sup> nie znamy, niestety, szczegółów obrzędu, o którym jednak wiemy, że odbywał się w ważnym budynku publicznym, zwanym *bouleion*, znajdującym się nieopodal siedziby prytanów, w którym niegdyś rezydował archont basileus<sup>25</sup>. Oznaczało to, że bóg przybywał osobiście co roku do

<sup>20</sup> Zob. A. Chaniotis, *The Ithyphallic Hymn for Demetrios Poliorketes and Hellenistic Religious Mentality* [w:] I.P. Panagiotis, A.S. Chankowski, C.C. Lorber (ed.) *More than Men, Less than Gods. Studies on Royal Cult and Imperial Worship. Proceedings of the International Colloquium Organized by the Belgian School at Athens November 1-2, 2007*. Leuven 2011, s. 157-195. Polski przekład hymnu: Atenajos, *Uczta mędrców* (por. wyżej, przyp. 9) s. 499-500. Zob. też: A. Świderkówna, *Bogowie zeszli z Olimpu. Bóstwo i mit w greckiej literaturze świata hellenistycznego*. Warszawa 1991, s. 12-21.

<sup>21</sup> Plut. *Demetrios* 12,1

<sup>22</sup> Por. odpowiednie hasło w podstawowym dziś słowniku translacyjnym greki: *A Greek-English Lexicon*, by H.G. Liddell, R. Scott. A New Edition by H.S. Jones. Oxford 1925 i kolejne wydania, s.v.

<sup>23</sup> L. Deubner, *Attische Feste* (zob. wyżej, przyp. 6), s. 91

<sup>24</sup> Pseudo-Arist. *Athen. Pol.* 3,5; Ps.Dem. 59 (In *Neair.*), 73. Zob. L. Deubner, op. cit., s. 100-101.

<sup>25</sup> Zob. R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*. Oxford 2007, s. 303-304.

siedziby władz *polis*, by spełnić akt małżeński z żoną niegdyś najważniejszego urzędnika państwa. Zapewne do *boukoleion* wieziono na wozie posąg boga, ale przypuszcza się czasem, że rolę Dionizosa odgrywał sam archont, bo raczej nie mógł to być kapłan Dionizosa, gdyż takie postępowanie klóciłoby się z ateńskimi normami pożycia małżeńskiego. Istotne jest, że znowu spotykamy przekonanie o realnej obecności boga odwiedzającego ludzi w ich świecie.

Być może jeszcze jeden element święta łączy się z przekonaniem o obecności boga. Jest nim zadziwiający agon pijacki w drugim dniu świąt, organizowany tak w publicznym budynku władz (*thesmotheteion*) dla grona aktualnych urzędników państwowych, jak i dość powszechnie prywatnie przez poszczególne obywateli. Dziwi zaś niespotykany przy żadnej innej okazji zwyczaj, a raczej wymóg rytualny, picia oddzielnie, każdy bowiem z uczestników zasiadał przy własnym stole i pił wino z własnego dzbanu, co było całkowitym zaprzeczeniem norm sympozjonu. Wypijano zawartość dzbanu (*chous*), stanowiącego zarazem miarę pojemności (nieco ponad trzy litry). Na dodatek, mimo pewności niektórych uczonych<sup>26</sup>, wcale nie jest pewne, czy przy tej okazji pito wino mieszane z wodą, napitek znajdował się w dzbanie, z którego nalewano do kielicha czy pucharu, a bohater *Acharniaków* Arystofanesa chwali się, że opróżnił *chous* bez mieszania z wodą (w. 1229). Zwolennikom poglądu o nienaruszalności zwyczaju wprowadzonego przez króla Amfiktyona pozostaje tylko uznać słowa Dikajopolisa za „a comic impossibility”<sup>27</sup>.

Rzecz w tym, że święta Anthesteriów jako całość są całkowitym zaprzeczeniem zwykłe-

go porządku, w którym żyją ludzie, szczególnie może i dlatego, że w niepokojący sposób są na nim obecne także duchy (dusze?) zmarłych. Zmarłym poświęcony jest trzeci dzień, ale wydaje się, że duchy (*keres*) obecne są cały czas, a Dionizos obecny w tych dniach w Atenach ma pewne cechy chtoniczne. Limnajeon („błota”, „bagna”), na terenie którego rozpoczyna się święto, kojarzyć się może z błotami Hadesu czy miejscem, które ma łączność z Podziemiem<sup>28</sup>. Nie musi to dziwić w wypadku Dionizosa, który jedyny jako bóg już przyjęty na Olimpie (Herakles uczynił to, będąc jeszcze śmiertelnikiem) odwiedził Hades, by wyprowadzić stamtąd swoją matkę Semele, która jako śmiertelna córka Kadmosa musiała tam dostać się po śmierci. Anthesteria to zatem moment odwiedzin Aten przez boga, który dał niezwykły dar w postaci wina, może zsyłać wielkie dobro w postaci *mania*, ale sam jest jakoś związany także ze sferą śmierci. Żadne inne bóstwo czczone w Atenach nie ma tak niezwykłych cech i nie łączy w sobie tylu sprzeczności. Żadne nie zjawia się w swojej własnej postaci jak Dionizos przybywający na *gamos* z *basilinną*.

O innych świątach dionizyjskich organizowanych przez *polis* Ateńczyków da się znacznie mniej powiedzieć. Dla historii teatru niemal równie ważne jak Wielkie Dionizje były naturalnie obchodzone zimą (miesiąc *game-lion*) Lenaje, nie są nam jednak znane szczególnie organizowanej wówczas procesji (*pompe*) i zagadką pozostaje, w jakich okolicznościach i dla czego *dadouchos* (ważny funkcjonariusz religijny z rodu Keryków, współprowadzący z pochodzącym spośród Eumolpidów hierofantem misteria eleuzyńskie) wzywał Dionizosa

<sup>26</sup> L. Deubner, op. cit., s. 98.

<sup>27</sup> R. Parker, op. cit., s. 313 (przypis 80).

<sup>28</sup> Zob. M. Daraki, *Dionysos*, Paris 1985, s. 23-24; 78-83; 92-100.

zosa pod imieniem Iakchosa<sup>29</sup>. Znow byłby to jednak ślad przekonań o zjawieniu się boga na święcie ludzi. Jego związki z Demeter są bezsprzecznie dawne i bliskie, o czym pośrednio świadczy ślad u Archilocha<sup>30</sup>.

Zrekapitulujmy: jeśli chcemy próbować odtworzyć *imaginarium* religijne Ateńczyka V w. p.n.e. lub zrozumieć, co wielokrotnie czyniono, powszechne przekonania, religijność „przeciętnego” Ateńczyka czy tak zwaną religię „popularną”<sup>31</sup>, musimy na pierwszym miejscu dostrzec znaczenie postaci Dionizosa, boga, którego realną obecność sugerowały liczne święta i obrzędy. Ten właśnie bóg był przede wszystkim obecny w religijnych przekonaniach, wyobrażeniach i wierzeniach Ateńczyków. Poświadczą to także ikonografia wazowa – przedstawienia Dionizosa, jego orszaku (*thiasos*), postaci z kręgu jego mitów i sceny dionizyjskiego komosu występują na wazach attyckich znacznie częściej niż motywy związane z innymi postaciami ze świata

bogów<sup>32</sup>. Upraszczając, można by powiedzieć, że Ateńczycy wierzyli na pierwszym miejscu w Dionizosa, a w każdym razie, że to on był dla nich bóstwem najbliższym i najważniejszym. Pojawia się pytanie: dlaczego?

Na pierwszy rzut oka odpowiedź wydać się może trywialna. Dionizos – co jasno wynika tak z historii Amfiktyona, jak i Ikariosa – jest przede wszystkim dawcą wina, a Attyka znana była z uprawy winnej latorośli oraz produkcji i eksportu wina. Ateny były też ośrodkiem wytwarzania i eksportu ceramiki, wśród niej zaś głównie kraterów, stamnosów, amfor itp., czyli naczyń związanych z konsumpcją tego napoju. Wiąże się z tym natychmiast bardzo ważny aspekt społeczny – wino jest w kulturze greckiej napojem łączącym ludzi, spożywa się je tylko wspólnie, łączy ono zebranych na sympozjonie mężczyzn i czyni z nich kulturalnych, wolnych obywateli, w należyty sposób spędzających czas we wspólnocie. Jest symbolem cywilizacji i umiejętności ludzkich, symbolem życia społecznego (cyklopowie z Homera albo nie znali wina, albo mieli je jako dar Dzeusa, a nie Dionizosa, pochodzący z dzikiej, a nie uprawianej winnej latorośli) i ludzkiej *paidei*. W tym sensie jest równie ważne i równie bogate w znaczenia jak zboże i wypiekany z niego chleb (*sitophagoi* – to dla Odysa synonim cywilizowanych, żyjących w społeczeństwie ludzi). Ateńczycy uważali, że najważniejsze dla cywilizacji ludzkiej produkty ofiarowały właśnie im dwa bóstwa, Demeter i Dionizos, osobiście przybywając na ich ziemię. Dlatego dwa wielkie wydarzenia – misteria w Eleusis i Dionizja w Mieście – były dla nich najważniejsze i stanowiły powód do dumy i do przekonania o szczególnej, niezwykle pozycji ich *polis* w całym świecie greckim.

<sup>29</sup> L. Deubner, op. cit., s. 125.

<sup>30</sup> Archiloch, frg. 322 i 323 (West). Przekład polski fragmentu 322 (jednak bez kontekstu z dzieła gramatyka Hephaistiona, cytującego te dwa wersy jako pochodzące z *Iobakchoi* Archilocha): J. Danielewicz (opr.) *Liryka starożytnej Grecji*. Warszawa 1996, s. 168.

<sup>31</sup> Klasyczne i podstawowe dziś, choć bardzo różne, ujęcia problematyki: A.D. Nock, *Religious Attitudes of the Ancient Greeks*, „Proceedings of the American Philosophical Society” 1942, nr . 85, s. 472-482 ; E.R. Dodds, *La religion de l'homme ordinaire en Grèce classique*, [w:] *Les Grecs et leurs croyances*, trad. E. Helmer. Paris 2009, s. 191-210 (przekład francuski odczytu z 1965 r., oryginał angielski dostępny także w : tegoż, *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*. Oxford 1973) ; J.D. Mikalson, *La religion populaire à Athènes*. Paris 2009 (przekład francuski oryginału angielskiego z 1983 r.).

<sup>32</sup> Th. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*. Oxford 1997, s. 1-10.

Ale chyba można jeszcze wskazać przynajmniej dwa inne aspekty kultu dionizyjskiego decydujące o jego nadzwyczajnym znaczeniu. Otóż Dionizos to bóg przejścia, bóg pokonujący wszelkie granice, przede wszystkim granicę między tym, co boskie i tym, co ludzkie, bóg ukazujący i dający poznać to, co inne i poprzez to pozwalający zrozumieć siebie<sup>33</sup>, stąd też bierze się jego zmienna, dwuznaczna czy wieloznaczna natura, w tym męska i żeńska zarazem<sup>34</sup>, postać dojrzałego mężczyzny i bezbrodłego młodzieńca, chłopca ledwie wychodzącego z dzieciństwa. To wreszcie bóg wzrostu i rozwoju, a zarazem bóstwo związane ze światem podziemnym. Szczególnie frapuje udział kobiet w kulcie Dionizosa i, co być może jeszcze bardziej niezwykle, przemieszanie kobiet i mężczyzn w komosie dionizyjskim, zawieszenie na czas święta granicy między płciami.

Świadectwa źródłowe są tu wprawdzie późne, najwcześniejszym jest wzmianka Lukiana<sup>35</sup> (II wiek n.e.), który w dialogu *Nie wierzyć łącno* obmawia przytacza anegdotę o platoniku Demetriosie na dworze ptolemejskim (zapewne Ptolemeusza Aueletesa, 80-51 p.n.e.), któremu zarzucano, „że sam jeden spośród innych nie przywdział w święto dionizyjskie szat niewieścich”<sup>36</sup>. Zaś Filostratos, żyjący w pierwszej połowie III w. n.e., pisze, że „komos także kobiecie pozwala udawać mężczyznę, a mężczyźni ubrać się w strój kobiecy i chodzić damskim kro-

kiem”<sup>37</sup>. A jednak wydaje się, że zwyczaje te pochodzą z epoki wcześniejszej. Eric Dodds, jeden z najlepszych znawców problematyki dionizyjskiej, komentując scenę z *Bachantek* Eurypidesa, kiedy to Pentheus przebiera się za kobietę (w. 854-855), nie miał w tym względzie większej wątpliwości i widział tu transwestytyzm rytualny zrozumiały w obrzędzie dionizyjskim<sup>38</sup>. Można do jego argumentacji dorzucić jeszcze słynne przedstawienia na wazie z muzeum w Koryncie, datowanej na ok. 400 p.n.e., gdzie przed Dionizosem stoi menada z ityfaliczną przepaską satyra<sup>39</sup>. To naturalnie przedstawienie fantastyczne, odnoszące się do sfery mitu, wyobraźni i dopuszczalnych parodii, ale obrzędy ludzi wcale nie stroniły od naśladowania wątków mitycznych. Skoro menada mogła nosić atrybut męskości (zresztą takie przebrania kobiet znane są też z kultu Artemidy), to i kobiety w kulcie Dionizosa mogły mieć męskie przebrania. Bóg znosił tu wszelkie różnice między swoimi wiernymi. Wydaje się, że w niektórych obchodach dionizyjskich brali udział także niewolnicy<sup>40</sup>, z pewnością święta włączały też dzieci i młodzież. Były przeznaczone dla całej społeczności *polis* i stanowiły czas, kiedy wszyscy stawali się równi i podobni sobie. W tym więc sensie były to najbardziej demokratyczne zachowania, na jakie mogła się zdobyć demokratyczna *polis*. Naturalnie

<sup>33</sup> J.-P. Vernant, *Figures, idoles masques*, Paris 1990, s. 227.

<sup>34</sup> W. Lengauer, *Dionysos Dimorphos*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1998, nr 46, s. 81-92.

<sup>35</sup> *Calumniae non temere credendum*, 16

<sup>36</sup> Polski przekład: Lukian, *Dialogi*, przeł. M.K. Bogucki, t. II, Wrocław 1962, s. 326.

<sup>37</sup> *Eikones* I 2,5 Polski przekład: Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł., wstęp i kom. R. Popowski. Warszawa 2004, s. 100.

<sup>38</sup> E. R. Dodds, *Euripides Bacchae Edited with Introduction and Commentary*, Oxford 1953, s. 171-172.

<sup>39</sup> F. Lissarague, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique. (Athènes, Vie – Ve siècle avant J.-C.)*. Paris 2013, s. 31-32 oraz il. 8.

<sup>40</sup> L. Deubner, op. cit., s. 98, s. 118, s. 135.

tylko w okresie święta i tylko ze względu na Dionizosa.

Poza tym istnieje szczególny związek Dionizosa ze sferą erotyczną. O fallicznym charakterze tego boga najlepiej świadczą obecni w jego kulcie *ityphalloi*, a także towarzyszące obchodom świąt boga procesje falliczne. Fallusy w obrzędowości dionizyjskiej są naturalnie poświadczane wcale nie tylko w Atenach<sup>41</sup>, ale stąd pochodzi „hymn do Falesa” wykonywany w *Acharniakach* Arystofanesa (w. 263-279) przez głównego bohatera komedii. Ten „towarzysz Bakcha” (*hetairos Bakchiou*) jest „dziewcząt i chłopców kochankiem” (*moiche, paiderasta* – w. 265) i bierze udział „w hulanekach nocnych i włóczęgach”<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Por. M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*. I Bd. München 1967, s. 118-120 i s. 590-594.

<sup>42</sup> Przekład polski: Arystofanes, *Komedie*, t. 1, przeł. J. Ławińska-Tyszkowska. Warszawa 2001, s. 42.

Dionizos dawał więc Ateńczykom równość i wolność od wszelkich zahamowań i ograniczeń. Zapewniał radość zabawy i przyjemność zmysłową zawiązaną z piciem wina i uprawianiem miłości cielesnej. Łączył, jak żaden z bogów, wszystkie rodzaje *mania*, o których mówi Sokrates w *Fajdrocie* (był bowiem także bóstwem wieszczym, co wymagałoby oddzielnego omówienia), był patronem tak swawolnych, pijackich hulanek, jak i cywilizowanego życia kulturalnych obywateli. Takie bóstwo nigdzie nie było bardziej na swoim miejscu, niż w demokratycznych, chlubiących się swą otwartością Atenach, o których Perykles u Tukidydesa powiada (II 38): „Myśmy też stworzyli najwięcej sposobności do wypoczynku po pracy urządzając przez cały rok igrzyska i uroczystości religijne”. Dionizos najlepiej pasował do takiej koncepcji uroczystości religijnych.



WŁODZIMIERZ LENGAUER – historyk starożytności, profesor zwyczajny Uniwersytetu Warszawskiego, członek Komitetu Nauk o Kulturze Antycznej PAN. Zajmuje się kulturą i religią Greków okresu archaicznego i klasycznego. Ostatnie publikacje: *Ajschines, Mowy*. Przekład, wstęp i przypisy. Warszawa 2004; *Antropologia antyku greckiego. Zagadnienia i wybór tekstów*. Opracowanie (z L. Trzcionkowskim), redakcja (z L. Trzcionkowskim, P. Majewskim). Warszawa 2011; *Cielesność bogów greckich*. [w:] *Somatotes. Cielesność w ujęciu historycznym*. Red. R. Matuszewski. Warszawa 2012, s. 47-55; *The community of the polis and the subcultures*. „Przegląd Humanistyczny” 56, 2013, s. 15-23.



# Wolność i. tragizm

TADEUSZ GADACZ

P rzedmiotem mojego namysłu jest relacja między tragizmem i wolnością. Zaczniemy od tragizmu. Według Karla Jaspersa „Tragiczność unaocznia się w ciągu wydarzeń ukazujących grozę istnienia. [...] Byt przejawia się w klęsce. Ponosząc klęskę nie tracimy bytu, lecz właśnie doznajemy go w pełni i stanowczo”<sup>1</sup>. Wyróżnia on następujące przejawy tragiczności: 1) Atmosferę tragiczną: „Atmosfery tragicznej nie ma jeszcze w przemijaniu jako takim, w życiu i umieraniu [...] Atmosfera tragiczna narasta jako straszna i niesamowita siła, na której łup zostaliśmy wydani. Jest czymś obcym, co nieuchronnie nam zagraża. Obojętne, dokąd pójdziemy, na co padnie nasz wzrok, co

usłyszymy – w powietrzu zawsze będzie coś, co nas zniszczy bez względu na to, co zrobimy”<sup>2</sup>. 2) Walkę i kolizję między prawdą i rzeczywistością, które ulegają rozszczepieniu. 3) Zwycięstwo, które okazuje się porażką, a porażka zwycięstwem. 4) Winę tragiczną. Już samo istnienie jest winą. Píše Jaspers: „Winą w szerszym sensie jest istnienie jako takie. Myśl, którą wyraził już Anaksymander, wraca – aczkolwiek w zupełnie innym sensie – u Calderona: największą winą człowieka jest to, że się urodził. Świadczy o tym fakt, że samym swym istnieniem wyrządzam zło”<sup>3</sup>. Także działanie jest winą. Działanie bowiem nie musiało zaistnieć, lub zawsze mogłoby być inne.

<sup>1</sup> K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, tłum. D. Lachowska, A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 331.

<sup>2</sup> Tamże, s. 334.

<sup>3</sup> Tamże, s. 340.



## Spór o istotę tragizmu

Jaspers dokonał istotnego rozróżnienia między świadomością przemijania a właściwą świadomością tragiczną. „Właściwa świadomość tragiczności, dzięki której dopiero urzeczywistnia się sama tragiczność, dotyczy nie tylko cierpienia i śmierci, nie samej tylko skończoności i przemijania. Ażeby to wszystko stało się tragiczne, człowiek musi działać. Własny czyn człowieka prowadzi najpierw do uwikłania, potem nieuchronnie do zniszczenia. Nie chodzi tu tylko o zniszczenie życia jako istnienia tu na Ziemi, lecz o klęskę wszelkich przejawów spełnienia. To duchowa istota człowieka ponosi klęskę wśród niezmiernego bogactwa możliwości, z których każda, swoiście urzeczywistniona, rodzi klęskę i zarazem ją dopełnia”<sup>4</sup>. Tragizm pojawia się zatem tam, gdzie zachodzi nieprzewidywalna sprzeczność<sup>5</sup>. Nie można zatem nazwać tragizmem, w sensie ścisłym, tego, co rozumie przezeń np. Miguel de Unamuno w książce *O poczuciu tragiczności życia wśród ludów i wśród narodów*, czy Lew Szeszow, dla którego istotą tragedii jest „niezakorzenienie” (*biezpoczwiennost*). Pisał Szeszow:

Jest dziedzina ludzkiego ducha, która nie zna ochotników: ludzie nie wchodzą tam dobrowolnie. Jest to dziedzina tragedii. Człowiek przebywający tam, zaczyna inaczej myśleć, inaczej czuć, inaczej pożywać. Co drogie jest i bliskie wszystkim ludziom, dla niego staje się niepotrzebne i obce. Jest on jeszcze, co prawda, związany kilkoma ogniwami ze swoim byłym życiem. Przechowały się w nim niektóre przesady nabyte w dzieciństwie, od czasu do czasu odzywają się dawne

obawy i nadzieje. Nieraz budzi się bolesna świadomość obecnego nieszczęścia i pragnienie powrotu do dawnej, spokojnej przeszłości. Ale „przeszłość nie wraca”. Statki odpłynęły, mosty zostały spalone – należy iść naprzód, ku niewiadomej i niesamowitej przyszłości<sup>6</sup>.

Podobnie do Jaspersa tragedię postrzegał także Paul Ricoeur, uznając tragedię grecką za „nagły i całkowity przejaw istoty tragiczności”<sup>7</sup>.

Kwestią sporną pozostaje zatem to, co możemy i powinniśmy określić mianem tragiczności. Pisał Jaspers:

Przypisuje się tragizm światu, utożsamia się go z powszechną negatywnością zjawisk: ze skończonością wszelkich rzeczy, z ich rozszczepieniem, z walką wszelkiego istnienia przeciw innemu istnieniu o przetrwanie i dominację, z przypadkowością. Tragiczne byłoby więc wszystko, co dzieje się w świecie, uniwersalne niszczenie wszystkiego, co powstaje. W ten sposób niweluje się tragiczność nie tylko do wszelkiego zła, nędzy i cierpienia, którego przesłanką jest zawsze wewnętrzne doświadczenie żywej istoty, lecz do negatywności w ogóle. Jednak o autentycznym tragizmie można mówić tylko u człowieka<sup>8</sup>.

W tym sporze przychylam się jednak ku stanowisku ks. Józefa Tischnera, według którego tragiczność ludzkich losów wynika z tragiczności bytu i świata. Interpretując

<sup>4</sup> Tamże, s. 332.

<sup>5</sup> Por. tamże, s. 372.

<sup>6</sup> L. Szeszow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, tłum. C. Wodziński, Warszawa 1987, s. 42.

<sup>7</sup> P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. s. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 199.

<sup>8</sup> K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, s. 371.

mit platońskiej jaskini, utożsamiał on tragizm z metafizycznym wymiarem istnienia:

Cóż nam odsłania to doświadczenie? Odsłania nam ono fakt, że świat, w którym żyjemy, nie jest takim światem, jaki może i powinien być. Pierwotne doświadczenie aksjologiczne nie mówi nam, że powinno być coś, czego nie ma. Nie mówi nam też, że powinienem coś zrobić, czegoś zaniechać. To wszystko okazuje się wtórne. Pierwotne jest wyłącznie to: jest coś, czego być nie powinno. Widzialny świat jest uludą świata. Prometeusz wisi przybity do ściany, ale dlaczego, za co? Wszyscy żyjemy w jaskini pełnej cieni, za co nas tak przykuto? Dlaczego sprawiedliwi cierpią? Dlaczego umarł Sokrates w taki sposób? Wciąż pierwotne jest to: jest coś takiego, czego być nie powinno<sup>9</sup>.

Dlaczego sprawiedliwi cierpią? Luigi Pareyson, współczesny włoski filozof tragedii, mistrz Umberta Eco i Gianniego Vattimo, stwierdził, że na istnienie możemy patrzeć w jego bezzakończoności i jego nieufundowaniu. Pisał w *Filosofia della libertà*:

Widziane w swej bezzakończoności, ukazuje się jako dodatek, prawdziwy dar zawdzięczany gestowi wspaniałomyślności, czysty nadmiar, który staje się obiektem podziwu. Ten kto ujrzy je w taki sposób staje się współczesny stworzeniu i uczestniczy w tej samej cudowności, którą odczuł sam Bóg wobec swojego dopiero co ukończonego dzieła, i której psalmista nie przestaje odczuwać: *Tu es Deus qui facis mirabilia*. Widziane w swym nieufundowa-

niu, istnienie ujawnia swój skryty aspekt; życie przedstawia się jako skazanie, które wzbudza zarazem ubolewanie nad tym, że się istnieje, i opłakiwanie tego, że się nie istnieje: lepiej nie być, niż być. To jest *me fynai* tragiczków i liryków greckich, „lepiej byłoby się nie urodzić” Sofoklesa i Teognisa, lamentowania Hioba nad tym, że z matczynego łona nie dostało się *ad tumultum*, do grobu, są to wszystko rzeczy, których echo słychać w poezji nowożytnej i współczesnej: *Pues el delito mayor / del hombre es haber nacido*; *Quel crime avons-nous fait pour mériter de naître?* [...] nie wspominając o straszliwym, mrozącym krew w żyłach krzyku biegnącym od Szekspira do Conrada *The horror! The horror!*; nie wspominając naszego Leopardiego, który uczynił z tego tematu, odniesionego do całkowitego i jasnego nihilizmu centrum swojej inspiracji. Samo przez się istnienie wzbudza w tym samym czasie zdziwienie i przerażenie, trwogę i podziw<sup>10</sup>.

Dlaczego lepiej się nie urodzić? Nikomu jeszcze to się nie udało, z tych, którzy się urodzili. Grecka tragiczność oznacza sytuację bez wyjścia. „Dlaczego jest właśnie tak? Czym jest człowiek? Co go prowadzi? Czym jest wina, czym los? Czym jest i skąd pochodzi ład ludzkiego świata? Czym są bogowie?”<sup>11</sup>. Do tych pytań Jaspersa, postawionych zarówno tragedii antycznej, jak i współczesnej, należy dodać pytanie o przyczynę, źródło tragedii? Czy jest ona skutkiem faktyczności (takim człowiek się urodził), losu (tak było mu przeznaczone), czy wolności (taką drogą poszedł). Co zatem decyduje o tragedii: konieczność czy wolność?

<sup>9</sup> J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 2002, s. 485-486.

<sup>10</sup> L. Pareyson, *Filosofia della libertà*, Genova 1991, s. 12-13.

<sup>11</sup> K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, s. 327.

Kierkegaard – tragizm antyczny a tragizm współczesny

Szukając odpowiedzi na to pytanie, chciałbym odwołać się do rozdziału *Albo, albo* Sørensa Kierkegaarda „Odblask antycznego tragizmu w tragizmie współczesnym”. Kierkegaard dostrzegł istotną różnicę między starożytną a współczesną tragedią, pomimo tego, że „pojęcie tragizmu w istocie swej pozostało bez zmiany, tak samo jak płacz zawsze jest dla człowieka czymś naturalnym”<sup>12</sup>.

Pierwsza zasadnicza różnica polega na tym, że tragedia antyczna jest tragedią konieczności, a nowoczesna tragedią wolności. Różnica ta wynika z faktu, że świat starożytny nie znał doświadczenia subiektywności we współczesnym znaczeniu.

Jeżeli nawet osobnik poruszał się swobodnie, w istotnych określeniach swych zależny był od państwa, rodziny, losu. Te istotne określenia są właśnie w greckiej tragedii tak brzemiennie losem i stanowią zasadniczą charakterystykę tych tragedii. Zguba bohatera jest więc nie tyle skutkiem jego działania, ale i jego cierpienia, kiedy przeciwnie, w tragedii nowoczesnej zguba bohatera nie jest cierpieniem, ale czynem. [...] Bohater powstaje i upada tylko swymi własnymi czynami<sup>13</sup>.

Tragedia antyczna nie jest tragedią wolnego działania.

Siły konfliktu stoją w takiej równowadze, że działanie staje się dla tragicznej jednostki niemożliwe<sup>14</sup>.

Dlatego też kiedy Antygona wbrew zakazowi króla postanowiła pochować brata, to widzimy w tym nie tyle swobodne działanie, ile pełną przeznaczeń konieczność, która się mści na dzieciach za zbrodnie ojców. Jest w tym tyle wolności, że pozwala nam ona kochać Antygonę za jej siostrzaną miłość, ale w konieczności fatum zawiera się jednocześnie coś w rodzaju powracającej pieśni, która ogarnia nie tylko życie Edypa, ale i całego jego rodu<sup>15</sup>.

Kierkegaard nie twierdzi zatem, że tragedia grecka wyklucza wolność. Twierdzi, że wolność ta jest już od zawsze określona przez konieczność losu. Natomiast współczesność dokonała przesadnej absolutyzacji jednostki, jak gdyby nie była ona dzieckiem Boga, swoich czasów, ludu, rodziny, czy przyjaciół<sup>16</sup>. Jesteśmy zatem zawsze już określani przez czas, w którym istniejemy, faktyczność, czy los.

Podobnie jak Kierkegaard sądził przed nim Friedrich Wilhelm Joseph Schelling:

*Tego rodzaju równowagi prawa i człowieczeństwa, konieczności i wolności szukali Grecy w swych tragediach, nie mogąc bez niej zaspokoić swego poczucia moralnego. W niej również znalazła wyraz najwyższa moralność. Właśnie ta równowaga jest w tragedii rzeczą główną. To nie tragedia, że karę ponosi przemyślana i swobodna zbrodnia. To jednak, że niewinny, nieuniknionym zrządzeniem, staje się winowajcą, jest, jak już powiedziałem, najwyższym nieszczęściem, jakie można sobie wyobrazić. To wszakże, że ten niewinny winowajca dobrowolnie przyjmuje karę, stanowi o *wzniosłości**

<sup>12</sup> s. Kierkegaard, *Albo, albo*, t. 1, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 156.

<sup>13</sup> Tamże, s. 160-161.

<sup>14</sup> Tamże, s. 186.

<sup>15</sup> Tamże, s. 177.

<sup>16</sup> Por. tamże, s. 163.

tragedii, dopiero dzięki temu wolność przybiera postać najwyższej tożsamości z koniecznością<sup>17</sup>.

A w innym miejscu stwierdził: „Widzimy zatem, że konflikt wolności i konieczności prawdziwy jest tylko tam, gdzie konieczność sama podkopuje wolę i walczy z wolnością na jej własnym gruncie”<sup>18</sup>.

Takie rozumienie tragedii znajdujemy już w *Enneadach* Plotyna, który tajemnicę ludzkiego losu wyraził w metaforze dramatu istnienia. Dramat jest już napisany. Nie my jesteśmy jego autorami. Nie od nas także zależy rola, jaką wypadło nam w nim zagrać. Zamiast jednak rozmyślać nad rolą, którą los przydzielił nam w udziale, powinniśmy raczej rozważyć, jak ją uczciwie i dobrze zagrać:

W ludzkich dramatach dał twórca słowa, a owo »uda się« i owo »nie uda się« ma każdy z aktorów od siebie i z siebie, bo pozostaje im jeszcze trud gry poza słowami twórcy. W prawdziwym zaś poemacie, który tylko częściowo naśladują ludzie o poetycznej naturze, gra dusza, a to, co gra, wzięła od twórcy i jak tutejsi aktorzy biorą maski i ubiór, kwieciste szaty i łańchmany, tak i dusza nie wzięła sama swoich losów na ślepo [...]. I skoro się w nie oblecze, staje się zgodna i oto już się włączyła do dramatu i do wątku świata. Rozbrzmiewa następnie, niby pieśnią jakąś, czynami i resztą tych wszystkich rzeczy, jakie może sprawić dusza na swój własny sposób<sup>19</sup>.

Słowa dramatu nie są więc słowami aktora, ani rola nie jest wybraną ani wymarzoną przez niego rolą. Role są różne, jak różne są „placówki w świecie” i przypadają aktorom na zasadzie trafu lub całkowitego przypadku. Ale głos i gest każdej pierwszo- i drugoplanowej roli jest głosem i gestem aktora. Tym głosem i gestem aktor, na swój własny sposób, może włączyć się w dramat i przydać mu uroku albo brzydoty. Przez złą grę nie uczyni jednak dramatu gorszym ani go nie ośmieszy, ale sam okaże własną nieudolność. „Otóż w ten sposób wchodzi także dusza do owego wszechświatowego poematu, czyni się częścią dzieła, wnosi od siebie samej dobroć lub nieudolność swej gry, otrzymuje zaraz przy wejściu przeznaczoną sobie rolę, i otrzymawszy wszystko prócz samej siebie tudzież spraw swoich, odbiera w końcu karę lub cześć zasłużoną”<sup>20</sup>. Bez względu jednak na karę lub cześć trzeba grać swą rolę w dramacie losu. Nie można na scenie zgłaszać pretensji do dramaturga. „Przecież to byłoby tak, jakby jakiś poeta wprowadził do swego dramatu aktora, który lży i napada na autora dramatu”<sup>21</sup>.

Druga zasadnicza różnica między tragizmem antycznym a współczesnym, która związana jest z pierwszą, dotyczy tragicznej winy. Winę tragiczną postrzegał Kierkegaard jako wpisaną w akcję, która jest czymś pośrednim między indywidualnym działaniem wynikającym z wolności, a biernym cierpieniem wynikającym z konieczności losu. Gdyby jednostka była całkowicie bez winy, gdyby była niewinna, nie można byłoby już mówić o tragedii, gdyż konflikt tragiczny traci wówczas swój rdzeń. Podobnie jest wówczas, gdy winą ma charakter jedynie indywidualny,

<sup>17</sup> F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzymieniowa, Warszawa 1983, s. 426.

<sup>18</sup> Tamże, s. 423.

<sup>19</sup> Plotyn, *Enneady*, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, s. 307.

<sup>20</sup> Tamże, s. 308.

<sup>21</sup> Tamże, s. 303-304.

etyczny, nie możemy już mówić o tragedii. „Dlatego też staje się to fałszywym pojmowaniem tragiczności, kiedy nasze czasy starają się wszystko brzemiennie w skutki zredukować do spraw indywidualnych i subiektywnych. Nie chce się nic powiedzieć o poprzednim życiu bohatera, zwala się mu na plecy całe jego życie jako jego czyn, czyni się go odpowiedzialnym za wszystko, ale przy tym zamienia się także jego estetyczną winę na winę etyczną”<sup>22</sup>. W ten sposób jednak tragizm zostaje pozbawiony swego rdzenia i zastąpiony pojęciem zła. Kierkegaard nazywa to nieporozumieniem, które wynika ze współczesnej skłonności do komiki, która polega na izolacji, oddzieleniu jednostki: „kiedy się chce teraz wewnątrz izolacji dać ujście tragizmowi, otrzymujemy tylko zło w całej swej brzydocie, a nie błąd tragiczny w całym blasku swej dwuznacznej niewinności”<sup>23</sup>. Czy można zatem mówić o niewinnym cierpieniu w kontekście tragiczności? Gdyby cierpienie było niewinne nie moglibyśmy mówić o tragizmie. Dlatego Kierkegaard pisze o „dwuznacznej niewinności”. Wynika ona z idei grzechu pierwotnego. „W grzechu pierwotnym zawiera się ta sprzeczność, że jest on winą, ale i nie jest winą”<sup>24</sup>. Wina tragiczna jest więc czymś więcej niż winą subiektywną. „A skoro jednostka jest w izolacji, to jest ona albo całkowicie twórcą swoich losów i nie ma tu nic tragicznego, a jest jedynie zło, gdyż nie jest to tragiczne, że jednostka była ślepa lub zadufana w sobie, to już jest jej rzecz – albo też jednostki są tylko modyfikacją wiecznej substancji bytu, w takim razie także nie ma tu tragizmu”<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> s. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. 1, 162.

<sup>23</sup> Tamże, s. 162.

<sup>24</sup> Tamże, s. 170.

<sup>25</sup> Tamże, s. 182.

Kolejna różnica między tragizmem antycznym a współczesnym jest taka, że tragedia antyczna jest monologiczna, a nowoczesna dialogiczna. Pisze Kierkegaard: „Jeżeli bohater jest winien niewątpliwie, to znika monolog, nie ma losu, a myśl staje się przejrzysta w dialogach, działanie zaś w sytuacji”<sup>26</sup>. Tragiczny bohater jest zamkniętą w sobie Sobością. Poświęcił jej wiele uwagi Franz Rosenzweig w *Gwieździe Zbawienia*:

To bowiem jest znakiem wyróżniającym Sobość, pieczęcią jej wielkości, ale także znamieniem jej słabości: ona milczy. Tragiczny bohater posiada tylko jedną mowę, która doskonale mu odpowiada: właśnie milczenie. [...] Kiedy bohater milczy, zrywa mosty, które łączą go z Bogiem i światem i wznosi się z urodzajnej krainy osobowości, która odgranicza się od innych i indywidualizuje w mowie, w lodowatą samotność Sobości. Sobość nie zna niczego poza sobą, jest absolutnie samotna. Jak ma okazać tę swoją samotność, ten nieugięty upór w sobie samej, niż milcząc właśnie? I w ten sposób czyni to w tragedii Ajschylosa, jak zauważyli to już jemu współcześni. Bohaterskość jest niema. [...] Od woli tragicznej Sobości nie prowadzi żaden most dokądkolwiek na zewnątrz, nawet jeśli to „na zewnątrz” byłoby inną wolą. [...] Ten brak jakichkolwiek mostów i połączeń, to zwrócenie się Sobości jedynie do wewnątrz, rozlewa także na to, co boskie i światowe, osobliwą ciemność, w której porusza się tragiczny bohater. Nie rozumie on tego, co mu się przytrafia, i jest świadomy, że nie może tego zrozumieć. Nie usiłuje wcale wtargnąć w zagadkowe rządy bogów. Pytania

<sup>26</sup> Tamże, s. 165.

Hioba o winę i los mogą być zadawane przez poetów. Samym bohaterem, inaczej niż Hiobowi, nie przychodzi wcale na myśl ich zadawać. Gdyby to uczynili, to musieliby przerwać swoje milczenie. To jednak oznaczałoby wyjście z murów ich Sobości<sup>27</sup>.

Różnicę między monologiczną tragedią antyczną (Edypa, Sofoklesa) a tragedią Hioba ukazał Mikołaj Bierdiajew. Te dwie tragedie różni doświadczenie Bogobóstwa. Edyp poddany był losowi i pogodzony z nim poprzez doświadczenie piękna. „W tragedii *Edyp* zdumiewa pokora wobec przeznaczenia. Słowa i gest Edypa są przepiękne w swym umiarze i pokorze, zawarte jest w nich estetyczne przemienienie cierpień. Edyp nie ma do kogo apelować w swych niewinnych cierpieniach, nie ma z kim walczyć. Edyp żyje w immanentnie zamkniętym świecie i nie ma żadnej potęgi, na którą może liczyć w walce ze światem. Świat pełen jest bogów, ale bogowie są immanentni światu, nimi także rządzi przeznaczenie, które zesłało na Edypa tragiczne cierpienia, niewinne i nie do rozwiązania”<sup>28</sup>. Hiob natomiast walczy z Bogiem (Bogobóstwo). „Zupełnie inaczej przeżywa swoją tragedię Hiob. Hiob nie jest pokorny i nie godzi się z losem. Hiob woła i jego krzyk napęla historię świata, do dzisiaj dźwięczy w naszych uszach. W krzyku Hioba czujemy los człowieka. Dla Hioba nie istnieje los jak dla Edypa. On zna moc, która przewyższa świat, przewyższa los, do której można apelować w sprawie cierpień świata, więc krzyczy do Boga i ten krzyk przechodzi w Bogobóstwo”<sup>29</sup>.

Tylko Biblia zna Bogobóstwo. Nietzscheańskie *amor fati* (miłość fatum) nie zna Bogobóstwa, gdyż nawiązuje do ducha antycznej Grecji. Natomiast Biblia pełna jest przykładów Bogobóstwa: to walka Jakuba z Bogiem, walka Izraela. Także tragedia rosyjska, szczególnie tragedia Dostojewskiego, tkwi według Bierdiajewa bardziej w duchu Hioba niż antycznej tragedii. „W powieściach Dostojewskiego spotykamy ten sam motyw Bogobórczy, ten sam płacz, tę samą niepokorność i brak zgody, ale również brak przeciężenia tragizmu przez estetyczną *katharsis*. Jest godne uwagi, że w utworach Dostojewskiego nie spotykamy smutku i melancholii, tak typowych dla romantycznego Zachodu. [...] Cała wielka literatura rosyjska XIX wieku była ze swego ducha bardziej biblijna niż grecka. W literaturze tej słyszymy ten sam płacz nad tragicznym losem człowieka na ziemi, wyzwanie rzucone Bogu i poszukiwanie Królestwa Bożego, w którym zostanie otarta łza dziecka”<sup>30</sup>. „Cała rosyjska kultura XIX i XX wieku boleśnie przeżywała problem osoby, losu osobowego, podobnie jak Księga Hioba”<sup>31</sup>. Z tej perspektywy można pokusić się o uwagę, że w większym stopniu bohaterem w duchu tragedii antycznej był Abraham niż Hiob. Abraham bowiem został postawiony wobec tragicznego wyboru: miłość wobec syna, czy posłuszeństwo Bogu?. Abraham nie spierał się z Bogiem, prowadząc syna na górę Moria milczał.

By jednak móc zaistnieć, być widzianym, bohater tragiczny potrzebuje chóru. Co prawda tragiczny bohater nie znajduje dostępu do świata, lecz świat znajduje przystęp do niego. Jeszcze raz Rosenzweig:

<sup>27</sup> F. Rosenzweig, *Gwiazda Zbawienia*, tłum. T. Gadacz, Kraków 1998, s. 158.

<sup>28</sup> M. Bierdiajew, *Głoszę wolność*, Warszawa 1999, s. 119.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże, s. 119-120.

<sup>31</sup> Tamże, s. 121.

Niczym innym bowiem niż tym wdarciem się zewnętrznego świata w świat bohatera, tym zagadnięciem niemej jak marmur postaci jest chór antycznej tragedii. Musiało to zostać przedstawione na scenie. Nie wystarczyło pozostawić to odczuciu widzów. Gdyż rzeczywiście byłoby czymś w sobie samym bardzo naturalnym, gdyby wobec niemej postaci bohatera także widz czuł się oniemiały, a wobec ślepego oślepiiony. Lecz właśnie to nie może mieć miejsca. Bohater, nawet jeśli on sam o tym nie wie ani nie chce tego przyznać, musi być widzialną postacią, stać w świetle. I że tak jest, to uczucie właśnie narzuca widzowi chór, który spogląda na bohatera, słucha go i zagaduje<sup>32</sup>.

Kolejna różnica dotyczy dialektyki smutku i cierpienia w tragizmie. Píše Kierkegaard: „W starożytnej tragedii smutek jest głębszy, cierpienie głębsze; w nowoczesnej ból jest głębszy, smutek płytszy. Smutek, troska zawiera w sobie zawsze coś istotniejszego niż ból”<sup>33</sup>. Źródłem tego głębszego smutku jest charakterystyczna dla starożytności bierność i bezrefleksyjność. Kierkegaard posłużył się tu przykładem dziecka: „Dziecko nie jest dostatecznie świadome, aby czuć ból, ale jego smutek jest nieskończenie głębszy. Nie jest dostatecznie świadome, aby mieć pojęcie o winie czy błędzie; kiedy widzi cierpienie dorosłego, nie wpada mu do głowy, aby pomyśleć o tym, a jednak chociaż powód cierpienia jest przed nim ukryty, ciemne jego przeczucie miesza się do jego smutku. Dlatego też taki jest, ale w całkowitej harmonii, grecki smutek, że jednocześnie jest

tak łagodny i tak głęboki”<sup>34</sup>. Odwrotnie jest, gdy dorosły patrzy na cierpienie dziecka: „Im bardziej pojęcie winy wynurza się na zewnątrz, tym większe jest cierpienie, a mniejszy jest smutek. Jeżeli się zastosuje tę zasadę do stosunku między tragedią starożytną a tragedią nowoczesną, to można będzie powiedzieć: w tragedii starożytnej smutek jest głębszy...”<sup>35</sup>. Prawdziwy tragiczny smutek jest smutkiem z powodu winy, a prawdziwy tragiczny ból wypływa z przeżycia niewinności. „W ten sposób wydaje mi się, że najlepiej mogę zaznaczyć dialektykę, w której określenia smutku i cierpienia stykają się ze sobą tak samo jak i dialektyka, która zawiera się w pojęciu: wina tragiczna”<sup>36</sup>. Wina tragiczna musi zatem wahać się między winą a niewinnością.

#### Tragizm a zbawienie

Czy istnieje wyzwolenie od tragizmu? Według Jaspersa przezwyciężeniem tragizmu jest zbawienie. „Z tego punktu widzenia chrześcijańskie zbawienie przeciwstawia się wiedzy tragicznej. Możliwość własnego zbawienia niweczy tragiczną beznadziejność. Dlatego też nie ma właściwie chrześcijańskiej tragedii, podstawą i przestrzenią tego, co dzieje się w dramacie chrześcijańskim, jest bowiem misterium zbawienia, wiedza tragiczna zaś jest tu z góry wyzwolona w doświadczeniu łaski, która spełnia i ocala”<sup>37</sup>. Wszystkie podstawowe doświadczenia chrześcijanina przestają być tragiczne. „Wina staje się winą błogosławioną, *felix culpa*, która umożliwia zbawienie. Zdrada Judasza

<sup>34</sup> Tamże, s. 166-167.

<sup>35</sup> Tamże, s. 167.

<sup>36</sup> Tamże, s. 171.

<sup>37</sup> K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, s. 330.

<sup>32</sup> F. Rosenzweig, *Gwiazda Zbawienia*, s. 339.

<sup>33</sup> s. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. 1, 166.



umożliwia śmierć ofiarną Chrystusa, tę podstawę zbawienia wszystkich wiernych. Jeśli Chrystus jest najgłębszym symbolem klęski w świecie, to przecież nie w sensie tragicznym, gdyż nawet ponosząc klęskę wie, dokonuje, spełnia<sup>38</sup>. „Wierzący chrześcijanin nie uznaje właściwego tragizmu. Skoro zbawienie już się dokonało i dokonuje się stale za sprawą łaski, to zgodnie z taką nietragiczną wiarą wszelka nędza i nieszczęścia w świecie, spotęgowane w jego pesymistycznej wizji, stają się dla człowieka próbą, dzięki której dusza osiąga wieczne zbawienie. Istnienie w świecie to proces kierowany przez opatrność”<sup>39</sup>.

Czy istotnie zbawienie chrześcijańskie wyzwała od tragizmu, skoro staje się ono tragedią Boga? Tragedia człowieka zostaje zamieniona w tragedię Boga. Cytowany już Luigi Pareyson pisał:

Skąd bierze się moc cierpienia? Z faktu, że również Bóg cierpi. A wręcz, że cierpienie jest właściwe Bogu: *divinum est pati*. Bóg chce cierpieć. [...] Jedyne źródło zła i bólu, będące tajemnicą cierpienia, z którego tylko religia może zedrzyć zasłonę, mieści się w tej boskiej woli cierpienia za człowieka. Ból jest miejscem solidarności między Bogiem a człowiekiem: tylko w cierpieniu Bóg i człowiek mogą połączyć swe wysiłki. Niezmiennie tragiczne jest to, że tylko w bólu Bogu udaje się przyjść z pomocą człowiekowi, a człowiek dąży do zbawienia i wzniesienia się do Boga. Jednakże w tym współcierpieniu boskim i ludzkim, ból okazuje się jedyną siłą znającą racje zła. Ten początek jest jedną z podstaw tragicznej myśli o tym, że między człowiekiem a Bogiem nie byłoby

współpracy w łasce, jeżeli wcześniej nie byłoby cierpienia, że bez bólu świat ukazuje się jako enigmatyczny, a życie jako absurdałne, że bez cierpienia zło pozostaje niewyzwolone, a radość niedostępna<sup>40</sup>.

Odwroćcie tragedii człowieka w tragedię Boga możliwe jest w perspektywie chrześcijańskiej przez odwrócenie konieczności w wolność. Bóg jest z istoty wolny i człowiek został stworzony jako wolny. To wolność otwarła otchłanie zła i ustanowiła konieczność tragizmu. Pareyson wyjaśnia w ten sposób źródło zła moralnego, ale już nie metafizycznego i fizycznego. Nie wyjaśnia także, dlaczego tragizm jest koniecznym następstwem wolności? Dlatego powróćmy do pytania, czy chrześcijaństwo znosi tragizm?

Ksiądz Józef Tischner, podobnie jak Pareyson, pisze o tragedii Boga. Zwraca jednak uwagę na istotne zdarzenie: Narodzinom Boga w świecie towarzyszyło mordowanie niewinnych dzieci. Tischner dostrzegł cały dramatyzm sytuacji. „Możemy sobie łatwo wyobrazić zrozpaczoną matkę, która po stracie dziecka oskarża nie tylko Heroda, lecz także... Jezusa: «Po co się urodziłeś? Dlaczego prowokowałeś zbrodniarza?»”. Dla Tischnera nie było istotne czy takie oskarżenia w ogóle padły. Wystarczyło, że były możliwe. Jaką świadomość miał Jezus, któremu opowiedziano to wydarzenie? „Nie wiemy, jakie etapy przechodziło w duszy Jezusa Jego ludzkie poczucie winy. Wiemy jednak, że nie było Mu ono całkiem obce. Nad Jordanem powiedziano mu: jesteś Barankiem Bożym, jesteś żywym nosicielem ludzkich win. Będzie się o Nim powtarzać: »Winy całego świata nosił«. [...] Jezus ukazuje się nam jako święty i obwiniony zarazem. Z sytuacji granicznej,

<sup>38</sup> Tamże, s. 331.

<sup>39</sup> Tamże, s. 362.

<sup>40</sup> L. Pareyson, *Filosofia della libertà*, s. 32-33.

w której trzeba człowiekowi przyjąć winę lub winę odrzucić, Jezus wyjdzie z poczuciem najgłębszej świętości i najgłębszego obwinienia<sup>41</sup>. Tischner w swej interpretacji posuwa się odważnie daleko. To nie matki, które potrafiły swe dzieci są winne. To nie one są winne tego, że żyjemy w świecie, w którym możliwa jest rozpacz matek. To nie Bóg umiera najpierw dla i za człowieka, lecz człowiek umiera dla i za Boga. Bóg rodzi się w świecie śmierci. „Jego życie [...] stanowi własność niewinnie pomordowanych i wszystkich im podobnych”<sup>42</sup>. I dalej: „Wcielenie Słowa dokonane na takim świecie, na jakim wszyscy żyjemy, musiało z wielu względów zakończyć się tragedią. Znów logika będzie nieubłagana. Skoro Bóg jest miłością, skoro Syn jest w Ojcu, a Ojciec w Synu, skoro rozpacz człowieka stawia Boga w stan oskarżenia, trzeba Synowi podzielić los zrozpaczonych aż do końca. Oskarżenia zrozpaczonych wtedy tylko mogą stracić swą pierwotną siłę, gdy rozpaczający posłyszają głos z krzyża: »Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?«”<sup>43</sup>.

Jeśli tragedia Boga wyzwala człowieka od tragizmu poprzez zbawienie, to nie znosi jednak samego tragizmu. Zanim nastąpi zbawienia grecki smutek wypiera chrześcijańska melancholia „Dramat otwiera możliwość tragedii. Istotę tragedii stanowi zwycięstwo zła nad dobrem. [...] Tragiczny spłot wydarzeń tym się charakteryzuje, iż zło, zamiast ginąć – tryumfuje. Za swój czyn miłosierdzia Prometeusz ponosi karę. Uciekający przed przeznaczeniem król Edyp pada ofiarą przeznaczenia. Sprawiedliwy ginie ukrzyżowany między łotrami. Tragedia kończy się wydarzeniem,

w którym dobro ukazuje swą bezsilę w sporze ze złem. Słowkiem tragiczność określamy możliwość tragedii. Dramat kryje w sobie zarodek tragiczności, otwiera bowiem drogę ku tragedii jako swej możliwości”<sup>44</sup>.

Melancholia pojawia się w świecie podzielonym na dwie różne przestrzenie: górną, idealną i utopijną, oraz dolną, codzienną i prozaiczną. „W idealną przestrzeń świata kierują się najgłębsze nadzieje, ambicje, marzenia człowieka [...] W przestrzeni prozaicznej dzieje się szara codzienność [...] Tutaj pędzi swój nudny i nostalgiczny żywot człowiek przywiązany do swego czasu i swej przestrzeni, odbywając pokutę za nieokreślone winy”<sup>45</sup>. Melancholia jest stanem apatii i porażki. Dla Tischnera szczególnie istotne jest odniesienie melancholii do czasu: „Melancholia jest rozpaczą, która nie zdążyła dojrzeć. Różnica wynika z czasowości. Czas rozpacz jest czasem bez jutra. Czas melancholii jest czasem degradującego się jutra”<sup>46</sup>.

Podsumowując mogę jedynie stwierdzić, że alternatywa konieczności i wolności jest tajemnicą, gdyż nie potrafimy radzić sobie w życiu z przypadkiem. Nie wiemy, mówiąc językiem Plotyna, dlaczego takie, a nie inne role przyszło nam zagrać w dramacie życia? Dlaczego to właśnie Prometeusz cierpi? Dlaczego Hiob został tak doświadczony? Dlaczego właśnie Zofia miała wskazać esesmanowi, które jej dziecko ma zginąć, aby drugie mogło przeżyć? Czy to przypadek, że znaleźli się w sytuacji tragicznej, a może sprawiła to konieczność, los, lub fatum? A może wola Boga, a jak Jego wola, to i Jego wolność? Dlatego słusznie stwierdził Odo Marquard: „My

<sup>41</sup> J. Tischner, *Miłość nas rozumie*, Kraków 2000, s. 31.

<sup>42</sup> Tamże, s. 33.

<sup>43</sup> Tamże, s. 35.

<sup>44</sup> J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 64.

<sup>45</sup> J. Tischner, *Chochol sarmackiej melancholii*, w: Tenże, *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 1992, s. 16.

<sup>46</sup> Tamże, s. 19.

ludzie, nie jesteśmy bowiem tylko naszymi – świadomie podejmowanymi – działaniami, ale również naszymi przypadkami<sup>47</sup>. Czy to zatem przypadek, czy losowa konieczność, która pcha nas w objęcia tragizmu, na to pytanie nie ma ostatecznej odpowiedzi. Wobec takich pytań musimy zamilknąć jak bohater tragiczny.

---

<sup>47</sup> O. Marquard, *Apologia przypadkowości*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 122.



Prof. dr hab. TADEUSZ GADACZ, ur. 1955 w Krakowie, jest uczniem ks. prof. Józefa Tischnera. W latach 1991-1995 był dziekanem Wydziału Filozofii Papieskiej Akademii Teologicznej, w latach 1996-1999 kierownikiem Katedry Filozofii Religii na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2002 roku pracuje w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk. Jednocześnie od 1998 roku pełni funkcję kierownika Katedry Filozofii w Collegium Civitas. Zajmuje się historią filozofii XX wieku, filozofią Boga i religii, metafizyką, filozofią człowieka i edukacji. Jego najnowsza książka to *Historia filozofii XX wieku*.

# Boginie Łaskawe?

## Ambiwalencja wolności we współczesnych inscenizacjach *Oresteji*

KATARZYNA FAZAN

### Wolność spętana

Pod przemocą jarzmem żyć –  
Źle; lecz żadnych nie znać pęt –  
Równie źle.

Ajschylos, *Oresteja*

*Oresteja* Ajschylosa to dzieło, które w sposób niezwykle złożony pokazuje, że starożytni z jednej strony zdawali sobie sprawę z tego, jak istotne dla jednostki i zbiorowości było położenie kresu przemocy i ustanowienie reguł życia wspólnoty, opartego na wolności indywidualnej i społecznym porozumieniu, a z drugiej, jak problematyczne jest ustanowienie nowego porządku na przymusie zemsty. W dramacie Ajschylosa postacią, której los obrazuje ów proces transformacji – od konieczności mordu za dawne winy rodowe do wyzwolenia dającego szansę na

oczyszczenie i wolność – staje się Orestes. Jest to postać szczególna: jej imię daje tytuł całej trylogii. Zauważa się, że mimo iż jest posłusznym wykonawcą woli boga, któremu podporządkowuje swą wolność w imię przyszłego wyzwolenia, nie czyni tego bez wahania.

Stefan Srebrny przed laty podkreślał, że bohater Ajschylosa „uginą się pod brzemieniem okrutnego rozkazu”, jednak jego czyn nie jest pełną afirmacją boskiego wezwania, „lecz wyrazem ostatecznej rozpacz”<sup>1</sup>. Dodajmy: rozpacz syna przymuszonego do zgładzenia matki.

---

<sup>1</sup> Słowa te przypomniał Jakub Filonik w rozprawie *Bunt i buntownicy w tragedii greckiej*, Warszawa 2010, mówiąc o dwuznaczności niewinnego cierpienia, jakie owa sprawiedliwość powoduje; op. cit. s. 24.

Finał ostatniej części trylogii, ważnej dla oczyszczenia Orestesa z winy matkobójstwa, zatytułowanej *Eumenidy*, a więc Boginie Łaskawe, sugeruje nowy porządek: z jego nastaniem może zmienić się struktura świata. „Proces Orestesa zajmuje trzecią partię [*Eumenidy*], natomiast w ostatniej widzimy, jak boskie potęgi dochodzą do porozumienia, a straszne mścicielki zostają wcielone do ateńskiej *polis* jako dobroczynna potęga”<sup>2</sup>.

Koniec *Orestei* pokazuje uwolnienie głównego bohatera, jednak mimo zabiegów poetyckich obecnych w zachowanym we fragmentach tekście, niekoniecznie stwarza w pełni ukonstytuowaną wolną rzeczywistość jako wartość trwałą. Sfera wolności otwiera się w horyzoncie czasu, który dopiero nastanie. Jak podkreślał Werner Jaeger: wobec boskich sił konkretny, żywy człowiek „jest tylko niejako punktem, w którym ściągają się ze sobą ich zagładę niosące moce, tak że nawet jego końcowe uwolnienie przechodzi prawie niedostrzeżone wśród ogólnego pojednania walczących ze sobą starych i nowych bogów”<sup>3</sup>.

Można rzec, że wolność zostaje okupiona wysoką ceną: przymusowym zaakceptowaniem wartości moralnej zdobywanej w lęku i bojaźni, albowiem słowa dramatu przynoszą przewrotną i niepopularną prawdę: „dobrze czyni ludziom strach”. Zanim więc nastanie porządek, który pozwoli unikać rządów przemocy (o czym informuje Atena), Orestes musi zostać uniewinniony – jego wolność będzie ściśle związana z aktem oczyszczenia. Jednostkowe uwolnienie z win może, ale nie musi, być rękojmnią wspólnotowej wolności,

a to ona w porządku myślenia starożytnych – w świecie, gdzie nie istniało jeszcze silne pojęcie wolności indywidualnej – stawała się wartością nadrzędną.

Z funkcji symbolicznej postaci Orestesa zdawał sobie sprawę Stanisław Wyspiański, nazywając Konrada z *Wyzwolenia* Erynnisem. Wyspiański nadał nowoczesny sens pojęciu wolności: na pierwszym miejscu postawił konieczność walki z wewnętrzną niesamoistnością, albowiem dopiero wolność ludzkiego „ja” zainicjować może proces tworzenia wolnego społeczeństwa. Przypomnę, że w końcówce dramatu Konrad-Erynnis znajduje się na chwiejnej granicy między wyzwoleniem a swobodą, zerwaniem pęt i niepewnością, związaną z pytaniem: czy uwolnienie daje wolność prawdziwą i trwałą? I czy rzeczywistość wyzwala od Erynii, zamieniając ich zjadłość w akt łaski i życzliwość udzieloną ludziom?

Graniczności tej sytuacji chciałabym się przyjrzeć, odwołując się do współczesnych spektakli na podstawie trylogii Ajschylosa. Mam zamiar przywołać sześć inscenizacji, które na zakończeniu *Orestei* dokonują różnych operacji, prowadząc do reinterpretacji oryginalnych sensów (choć co do ich wymowy wciąż spierają się badacze kultury antycznej), a nawet do ich dekonstrukcji. Będą to w kolejności spektakle Petera Steina, Michaela Thalheimera, Romea Castelluccio, Jana Klaty, Mai Kleczewskiej oraz fragmenty tekstu *Orestei*, któremu nadano sensy przepisane w całościowej strukturze (*Apollonii* Krzysztofa Warlikowskiego. Wydaje się, że zarówno przykład *Wyzwolenia* jako tekstu odnoszącego się w licznych aluzjach do *Orestei*, jak i współczesne teatralne odczytania tego dramatu uświadamiają prawdę wypowiedzianą przez Hannah Arendt, że „wolność nie jest automatycznym darem wyzwolenia”. Arendt zwraca uwagę, że możemy w tym wypadku

<sup>2</sup> A. Lesky, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków 2006, s. 144.

<sup>3</sup> W. Jaeger, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, przeł. M. Plezia i H. Bednarek, Warszawa 2001, s. 347.

mówić o dwóch aspektach wolności jako wyzwolenia z ucisku i – co o wiele trudniejsze – „ustanowienia wolności w postaci trwałej, dotykanej rzeczywistości”<sup>4</sup>.

### Wolność Orestesa (wariant europejski)

wytworzenie biopolitycznego ciała jest pierwotnym osiągnięciem suwerennej władzy

Giorgio Agamben, *Homo sacer*

Najmniej radykalna pod względem manipulacji na dramacie jest pierwsza chronologicznie z przywołanych *Orestei* – inscenizacja Petera Steina z 1975 roku, zrealizowana w berlińskiej Schaubühne. Wielogodzinne przedstawienie, poprzedzone głębokimi studiami filologiczno-archeologicznymi, próbowało wiernie zrekonstruować proces „oczyszczenia” Orestesa. Budowane było to przez grę aktorów i precyzyjnie konstruowane znaki teatralne. Ważna w tej interpretacji stała się konfrontacja Orestesa z matką, która prowadziła do świadomie dokonanego mordu, i jego wcześniejszy „pakt z Elektrą”, pokazany w *Ofiarnicach* wpierw jako dialog rozpoznania, a następnie ofiarny trans, wzywający duchy zmarłych spod ziemi. Stein podkreślał tematy rodzinne, jednak wyraźnie skupił się na wojennej przeszłości, która cieniem kładzie się na rzeczywistość dramatu. Ważnym pytaniem staje się, czy śmierć zadana innemu (bliskiemu) może być początkiem pokoju.

<sup>4</sup> H. Arendt, *Otchłań wolności i „novus ordo seclorum”*, w: tejsze: Wola, tłum. R. Pilat, Warszawa 1996, s. 280. Rozwinięcie tych myśli pojawia się także w artykule H. Arendt *Co to jest wolność?* w: *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, tłum. M. Godyń, W. Madej, Warszawa 2011.

Erynie przypominają tu Gorgony, wyglądają jak niezidentyfikowane stworzenia „nie z tej planety”. W tej inscenizacji – wierzącej w moc słowa – znaczący udział w procesie oczyszczania Orestesa mają długie dialogi, dysputy i agony. Dzięki nim, a także dzięki swemu działaniu, główny bohater dochodzi do pełnej realizacji „nauki poprzez cierpienie”<sup>5</sup>. Jest to jedyne przedstawienie spośród tu przywołanych, w którym silna jest wiara w moc języka, w perswazję i głęboki dialog, a także w sąd jako instancję dającą szansę na sprawiedliwy wyrok.

W spektaklu Steina na serio rozważona zostaje funkcja Areopagu, który może mieć sankcję boską, moralną i polityczną. Nie towarzyszy temu jednak jednoznaczne przesłanie. Przekonuje o tym ostatni obraz widowiska: widzimy jasną przestrzeń teatru przekształconego w salę sądową. Kamienna figura Ateny zmienia się w żywą osobę. Dla całej strategii obrony ważne będzie udowodnienie, że w relacjach rodowych ważniejszy jest ojciec, którego krzywdę musiał pomścić Orestes. Erynie opowiadają się za Klitajmestrą, albowiem Agamemnon był obcym, a nie krwią z jej krwi. Skutecznie podważeniem roli matki zajmie się Atena jako ta, która „matki nie miała”. Wyzwolenie nie następuje jednak automatycznie pod wpływem tej spekulacji. Stein podkreśla, że po wyroku w świecie ludzkim nadal panuje chaos.

Erynie nie godzą się z decyzją sądu. Nie tyle więc słowa Ateny, ile jej gest, wciągający na podium sali sądowej po kolei wszystkie zindywidualizowane mścicielki, daje szansę na pojednanie. W przetworzonym *exodos* Stein tworzy obraz niejednoznaczny. Erynie,

<sup>5</sup> Zob. M. Maślanka-Soro, *Nauka poprzez cierpienie (Pathei mathos) u Ajschylosa i Sofoklesa*, Kraków 1991.



by przemienić się w Eumenidy, zostają okryte czerwonymi płaszczami i szczelnie owinięte krwawymi bandażami. W tle ławnicy-statystyci ponawiają sąd. Ta finalna scena jest ambiwalentna – mówi o unieszkodliwieniu dzikiego instynktu zemsty, ale też operuje obrazem symbolicznym: Erynie wyglądają jak monstra przekształcone w kokony, przypominają larwy i trudno powiedzieć, w co się przeobrażą.

W tym samym teatrze w 2006 roku Michael Thalheimer zrealizował swoją adaptację *Orestei*, kontrowersyjną i krytycznie przyjętą. Reżyserowi zarzucano, że dał się ponieść krwawemu amokowi zemsty, a porzucił temat narodzin demokracji. Niezwykle skondensowany spektakl, którego ostatnia część została najsilniej zredukowana, rozgrywa się na tle zaślepionego okna scenicznego, zabudowanego tandetnymi płytami ze sklejki; na wąskich, wysoko umieszczonych podestach poruszali się aktorzy. Od pierwszej sceny ściana stromego proscenium i podłoga były zakrwawione. Krew staje się substancją znaczącą: związana z metaforą utworu, jest także rodzajem scenograficznej formy. Chór został ukryty na ostatnim balkonie teatru i wtopił się w zbiorowość widzów: głównie słyszymy napierający głos skandujący pieśni. Ich brzmienie jest czasem łagodzone przez solo elektrycznej gitary. Tak wykorzystana przestrzeń wzmacnia poczucie osaczenia, co wpływa na grę aktorów i wyostreża ich ekspresję. Bohaterowie albo poruszają się na krawędziach wąskich podestów w układzie reliefowym, albo ukrytymi schodami zdejść się schodzić w głąb, w czeluście. Ściana domostwa Atrydów nieustannie krwawi świeżymi dotknięciami zranionych ciał i jest jak niezabliźniona rana. Postaci uśmierconych przypominają żywe trupy. Wśród nich zostanie Orestes w ostatniej scenie. Jego *ethos* w sposób przyspieszony ewoluuje: wpierw jest



zdzieciniały i słaby, przymuszony do „słusznej” zbrodni przez męską Elektrę. Potem zdobywa siłę do walki i zemsty, w finale siedzi skulony i bezradny. Bezskuteczne kieruje wołanie do Apollona i do Ateny. W *Orestei* Thalheimera nie ma bogów. W finale, w rozpaczliwym, wykrzyczanym dialogu z Chórem zabrzmi kwestia powtarzana bez wiary przez Orestesa: „czynić, uczyć się, cierpieć”. Ta mocno akcentowana fraza znajduje domknięcie w definitywnej, a zarazem zawieszona w próżni kodzie chóru: „pokój tu i zawsze”. Adaptacja Thalheimera preparuje zakończenie tak, że akt wyzwolenia nie dokonuje się, pokój jest nominalny, a niepokojąca obecność martwych trwa.



Z rozpatrywanych tu inscenizacji najbardziej radykalną – w sensie przekształceń dramatu – jest *Oresteja* Romea Castellucciego z roku 1995. Włoskiego reżysera nie interesuje tradycyjna interpretacja, reprodukcja materii językowej antycznego tekstu, ale rozjątrzanie jej sensów obrazem, montażem niespodziewanych asocjacji i szokującymi efektami uzyskanymi przez cielesność aktorów. Trzeba dodać, że te wizje, mimo że na scenie nie padają wierne słowa tekstu, biorą się z głębokiej analizy poetyckich formuł dramatu. Ważne będą metafory i porównania związane z problematyką wolności i konieczności.

Od początku spektaklu w przestrzeni wyłania się materia apokaliptyczno-kosmiczna pełna tajemniczych sprzętów, wypełniona niepokojącymi dźwiękami. Obrazy są odsunięte za mroczny woal (czarną siatkę). Wielu uzmysłowień trzeba się domyślać. Castellucci buduje różne plany: pełną perspektywę, nie zawsze czytelną głębię mającą za zasłonami, rozproszone obrazy, punktowe majaki, które wwiercają się w mózg widza. Poprzez wizje silnie oddziałujące na podświadomość, wzmacniane wibracjami irytujących dźwięków, dociera do naszego niepokoju, by zająć się przede wszystkim tematem pierwotnej materii zbrodni.

Klitajmestra jest rozebraną ogromną kobietą, jak paleolityczna rzeźba. Jej syn (nagi i niezwykle chudy) wydaje się kruchy i bezbronny, szybko jednak zostanie przymusowo wyposażony w maszynę do zabijania. Orestes Castellucciego będzie uzbrojony w żelazną rękę, w mechanizm drutujący jego prawicę, która podłączona do ukrytego źródła energii w ofiarnym zwierzęciu, każe zamordować Ajgista i Klitajmestrę. Bardzo silnie, przez zbitki obrazów, przebija do świadomości widza fenomen *Oresteja* jako dramatu o bestialstwie wojny i zabijania. W tej wizji pojawia się Apollo, jednak gra go aktor

bez rąk, który nie może podać Orestesowi „pomocnej dłoni”.

Ostatnia scena pozwala doświadczyć, czym staje się konfrontacja Orestesa z Eryniami. Dzieje się to w skondensowanej lunetowej wizji: na tle przebijającego czerni obrazu, w którym pulsuje ciało matki (łono, które wciąga – zabija bądź chroni), pojawiają się i inne postaci – wyrzuty sumienia bądź zjawy, ucieleśnienia opętania. Orestes wykonuje enigmatyczne czynności. Projekcje są jak organiczna plazma, która wsysa życie w głąb niebytu. Erynie to żywe małpy. Konotacje symboliczne tego rozwiązania można by mnożyć. Przypomnę jedynie, że oprócz związku figury małpy z winą, szatanem, grzechem pierworodnym, czyli znaczeń związanych z kulturą chrześcijańską (nieobcą Castellucciemu), mogą być one także uzmysłowieniem cofnięcia ludzkiego istnienia za próg ewolucji. Orestes u Castellucciego zostaje wyswobodzony, albowiem pozbywa się żelaznego narzędzia zbrodni. Jednak mechanizm zniewolenia zwisa z liny-podestu, po którym chodzą człekokształtne zwierzęta. Owo narzędzie zbrodni porusza się nawet wówczas, gdy Orestes zniknie z pola widzenia.

W końcówce spektaklu Castellucci gra z percepcją na progu wytrzymałości. Dotknięcie śmierci staje się tu zejściem w mrok i obcowaniem z makabrycznymi obrazami. Śmierć i przemoc zostają uchwycone (nienazywalnie) u swych wyobraźniowych źródeł jak we śnie lub w misteryjnych procesach inicjacyjnych. Nie ma tu pojednania i wyzwolenia jako aktu, który daje ludzkiej tożsamości wolność. Obrazową kodą procesu wyzwolenia staje nieprzenikniona ciemność.

Współczesne inscenizacje wyraźnie wydobywają z zakończenia *Oresteja* złączenie przemocy i sprawiedliwości. Po doświadczeniach wieku XX wieku i w pierwszej dekadzie XXI stulecia, po wojnach światowych i kryzysie

demokracji, interpretacja dramatu Ajschylosa uświadamia, że, jak powiedział Agamben (na którego chętnie powołuje się Castellucci): suwerenny *nomos* jest zasadą, która łącząc prawo z przemocą, wystawia je na niebezpieczeństwo nierozróżnialności<sup>6</sup>.

### Wolność Orestesa (wariant polski)

Nie?! – Więc one... przyjdą Erynie!

Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*

Polskie *Oresteje* to spektakle stosunkowo nowe – realizacja Jana Klaty ze Starego Teatru miała premierę w 2007 roku (a więc rok po *Orestei* Thalheimera), reinterpretacją fragmentów *Orestei* zajął się Krzysztof Warlikowski w *(A)pollonii* w 2009 roku, z kolei spektakl Mai Kleczewskiej pojawił się w repertuarze warszawskiego Teatru Narodowego w 2012 roku. Te bardzo różne problemowo i estetycznie spektakle łączy podkreślenie tematu rodziny jako źródła konfliktów, we wszystkich też – choć trzeba by to w indywidualnych interpretacjach mocno rozróżnić – istotnym tematem dla problematyki wyzwolenia staje się drastyczne przedstawienie relacji Orestesa z matką, czyli własną przeszłością. W inscenizacjach Klaty, Kleczewskiej i Warlikowskiego zostaną podkreślone aspekty konieczności, a nie wolności.

Uderzające wydaje się, że w drugim dziesięcioleciu naszej swobody politycznej, kilkanaście lat po upadku komunizmu, w sytuacji ugruntowywania się demokracji, polskie inscenizacje *Orestei* stawiają pytania o granice wolności, o możliwość wolności w świecie politycznej władzy, przemocy, czy wręcz

instytucjonalnego odebrania jednostce prawa do biologicznego trwania.

Dla Jana Klaty Argos jest więzieniem. Marionetkowe postaci nie mogą wyzbyć się bagażu przeszłości, którego znakiem jest fragment szkieletu Agamemnona. *Corpus* ojca jako relikwii staje się wotum, wokół którego Elektra i Orestes ustawiają pamiątki dzieciństwa. Orestes przechodzi spóźnioną adolescencję, jego zemsta jest niesamodzielna. Widząc bezradność syna, Klitajmestra sama decyduje się na śmierć, wybawiając go od trudnej indywidualnej decyzji. Kłata nie ma wątpliwości, że tkwimy w błędnym kole przeklętych polskich problemów, w rzeczywistości nowej polityki, po likwidacji starej struktury, Orestes wkacza tak, jakby proces oczyszczenia miał mu przynieść wolność do swobody obywatelskiej, zerwanie z winą „matek mścicieli”. Koniec *Eumenid* zostaje rozegrany w napięciu między dwiema scenami: pierwsza to sąd, który staje się *reality show*: Apollo śpiewa popularną piosenkę mówiącą o wolności, a Atena prowadzi rzekome głosowanie publiczności nad losem Orestesa. Przynosi ono wynik: zero do zera. Nikt tu nie jest „za” ani „przeciw”. Kłata tworzy jednoznaczny krytyczny komentarz do społecznej, demokratycznej bierności. Atena, prowadząca telewizyjny spektakl, arbitralnie rozstrzyga o niewinności Orestesa. Drugim finałem jest rozwinięty monolog Orestesa – samotnego bohatera na pustej scenie, zawieszono go – jak sam mówi – „między nikim a niczym”.

Jeszcze silniej tematy chorych relacji pokoleniowych podkreśliła w swej adaptacji tragedii Ajschylosa Maja Kleczewska, która zrealizowała – charakterystyczny dla swych upodobań – dramat rodzinny, wnikać w psychopatologiczne stany wewnętrzne i gwałtownie uzewnętrzniane emocje. Przez konstrukcje muzyczne i pieśni chóru podniosła je na wyżyny tragicznego patosu,

<sup>6</sup> G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 21.

uzyskując zgrzytliwe niejednokrotnie efekty. Intymny dramat skorodowanej wspólnoty domowej przekształca się w dramatycznie rozgrywaną psychodramę, w której toksyczne relacje pomiędzy rodzicami i dziećmi prowadzą do morderstw. Trup Agamemnona jest stale obecną na scenie pamiątką przeszłości; reżyserka podkreśla kazirodcze relacje, buduje silny, przez napięcia erotyczne, związek pomiędzy Orestesem i Elektrą. Nieunikniona śmierć matki okazuje się koniecznym, dosłownym i zarazem symbolicznym uśmierceniem synowskiej słabości, drastycznym odcięciem pepowiny. Tekst Ajschylosa jest tu mocno przetworzony przez improwizacje aktorskie, które mają rozsadzić dawne kwestie prawdą nowych doświadczeń. Reżyserka rezygnuje z tego jedynie w ostatniej części trylogii, która ogranicza się do zapętlonej sekwencji obrazowej – niemej akcji rozegranej w akordach żywej muzyki. Najpierw nad sceną na długiej linie jak postać z cyrku zawisa Erynia-akrobatka (pojawiała się już wcześniej jako zakrwawione ciało, czyli duch Ifigenii wychodzący z zabitej lani). W zakończeniu z furią obija się o ścianę zamykającą horyzont sceny. Następnie Orestes, przy dźwiękach ostrej kompozycji granej przez zespół znajdujący się na scenie, dokonuje ablucji: wylewa i wciera w siebie płynny gips. Stopniowo jego postać przekształca się w kamienne popiersie. Mamy przed sobą oblicze ukryte za nieprzeniknioną formą: nie budzi ono jednak skojarzenia z antyczną maską – bardziej przypomina efekty akcji wiedeńskich akcjonistów, przede wszystkim Günthera Brusa. Ten sygnał zdaje się przekonywać, że Maja Kleczewska wiąże proces wyzwolenia z koniecznością samo-okaleczenia, autodestrukcji, a także przeprowadzenia drastycznej operacji kreacyjnej na tożsamości psychofizycznej.

Spektakl Krzysztofa Warlikowskiego splata na różnych zasadach wiele tekstów literac-

kich (w tym kilka dramatów antycznych) i najsilniej z wszystkich wymienionych tu inscenizacji wraca do tematu II wojny światowej, co nawet w *Orestei* Steina nie było tak jasno zaznaczone. Dzieje się tak zarówno przez postać Apolonii, Polki ocalającej żydowskie dzieci kosztem własnego życia, jak i przez nasycenie mitycznych struktur, związanych z wojną trojańską w *Orestei*, konkretem świadectw i literackich przetworzeń problematyki dwudziestowiecznych totalitaryzmów, w tym *Łaskawych* Littella, głośnej i kontrowersyjnej powieści, w której na różnych poziomach narracji pojawiają się aluzje do *Orestei*.

Już w pierwszej scenie (*Apollonii*) pojawia się temat wolności jako możliwości wewnętrznej w okolicznościach wojennego zniewolenia. W rozmowie dziecka z opiekunką w warszawskim getcie zarysowuje się bezbrzeżna wolność dziecięcego marzenia o przyszłości, które przekracza mury więziennej rzeczywistości. Ponadto twórcy spektaklu dopisali do *Orestei* scenę z Ifigenią (swobodnie przetwarzając wzorce antycznych tekstów), zaznaczając, że ofiarowanie córki, dające początek mordom rodowym, to decyzja rodzinna. Jesteśmy w świecie, w którym nie tylko walczący ojcowie, ale i matki z łatwością przeznaczają swe dzieci na wojenną ofiarę. W długim monologu przybywającego spod Troi Agamemnona padają jednoznaczne kwestie: wojna nie kończy się nigdy, wojna trwa w ludzkich głowach. Jest to pamięć krwawej przeszłości, ale też reguła świata społeczno-politycznego.

W (*Apollonii*) efemeryczne prawo obywateli do życia, narodziny ku wolności zostają podważone. Jeśli jest prawo do życia – sugeruje spektakl – w każdej chwili może ono zostać przekształcone w prawo do śmierci. Wydaje się, że to uzmysłowiona teatralnie teza Giorgio Agambena. Przesłanie dramatyczne staje

się tożsame ze współczesną refleksją historyczną i filozoficzną.

Jak zatem spełnia się sąd nad Orestesem, który nie będzie w spektaklu Warlikowskiego ostatnią sceną? Także tu wykreowana zostaje sytuacja medialna – nocnego show, w którym Orestes wraz żywą, ale martwą matką, zasiada w „studiu kibel”, w łazience, gdzie publicznie wylewa się brudy intymnych wyznań, by dowiedzieć się od widzów, czy jest winny. W projekcjach pojawiają się wypowiedzi, które można podzielić na racjonalne i nieracjonalne. Erynią staje się Danuta Stenka, grająca również Klitajmestrę. Ma ona za sobą autorytet książek, wiedzę i przekonania. Jednoznacznie osądza, że Orestes jest winny. Za uniewinnieniem opowiadają się Apollo-transwestyta i Atena, wyglądająca jak striptizerka z nocnego lokalu. Wykluczeni z uregulowanego porządku społecznego, który u Warlikowskiego grozi nowym totalitaryzmem, enigmatycznie, bez konkretnych wskazówek co do tego, czym ma być wolność, wyzwalają Orestesa z matni klątwy i winy.

Nauka poprzez cierpienie?

Łaskawe wpadły na mój trop.

Jonathan Littell, *Łaskawe*

Ten krótki przegląd inscenizacji pokazuje Orestesa w świecie bez jutra. Imię Orestesa, historycznie rzecz ujmując, oznaczało zdolność do rozpoczynania – wprowadzenia w świat czegoś, czego w nim nie było: nowego prawa, pojednania i pokoju. Ten początek mógł mieć pozytywny sens polityczny i egzystencjalny, wiązał się z wyzwoleniem, przepowiadał warunki zaistnienia wolności.

Wszystkie przywołane tu spektakle zmieniają optymistyczne zakończenie *Bogin Łaskawych*, zabarwiając je odcieniami nie-

pewności i niejasności, czy wręcz pesymizmu i desperacji. Wyzwolenie zostaje tym samym zawieszone w próżni, a sens konsolacyjnego finału trylogii ulega podważeniu. Realizacja sprawiedliwości oglądana jest we współczesnym teatrze podejrzliwie: tak jakby perspektywa uwolnienia Orestesa nie mogła gwarantować wolności w uniwersalnym sensie, a była wartością chwilową i nieustannie zagrożoną. W świetle współczesnych interpretacji *Orestei* jasny wymiar finału zostaje zniwelowany. Ów początek ustanowienia prawa nie stwarza wolności do nowych i obiecujących reguł bycia społecznego, lecz warunkuje niebezpieczny wyjątek. A wyjątek, jakby powiedział Agamben, pozwala przejąć suwerenną władzę i jest zapowiedzią takiej formy ustroju, która może być wypaczeniem samej siebie i niebezpiecznie zbliżyć się do totalitaryzmu. Polityka w sensie starożytnym jest miejscem – jak zauważył autor *Homo sacer* – w którym „żyć” musi się przeistoczyć w „żyć dobrze”, a tym, co musi zostać upolitycznione, jest zawsze nagie życie.

Przypomnieć w zakończeniu pragnę znamienne słowa z poematu W.H. Audena  
*1 września 1939 roku:*

Tucydides znał na wygnaniu  
Wszystko, co mowa potrafi  
Powiedzieć o Demokracji,  
I znał dyktatorów załganie,  
Ich starcze brednie, oracje  
Nad apatycznym grobem;  
Opisał wszystko w swej księdze:  
Banicję oświecenia,  
Nawykowe cierpienia,  
Złe rządy, nieszczęścia i nędzę:  
Trzeba przejść taką samą drogę<sup>7</sup>

<sup>7</sup> J. Brodski, *1 września 1939' W.H. Audena*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 55, s. 140-143.

Josif Brodski w tekście tym widzi kasan-dryczną przestrożę nigdy niewysłuchaną, antycypującą złowieszczą następstwa dwu-dziestowiecznych totalitaryzmów. Jeśliby przesłanie finałów współczesnych *Orestei*, zabarwionych elegijnie i lękowo, odczytać w tym samym duchu – to ich pesymizm, jeśli nie jest proroctwem zagrożenia nową wojenną zagładą, to bez wątpienia formułuje

nie tylko zwykłą niewiarę w wolność jako trwałą dar demokracji, lecz także wyraża absolutną rozpacz niezdolnego do wolności „człowieka kolektywnego”. Kryzys sytuacji Orestesa sprawia, że przewiduje on upolitycz-nienie wolności, która już nie tylko nie będzie wносиła kreacyjnego aspektu wyzwolenia, ale przeciwnie, okaże się zinstrumentalizowaną suwerennością.

KATARZYNA FAZAN – wykładowca w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz profesor na Wydziale Reżyserii Dramatu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Autorka prac poświęconych literaturze modernizmu, teatrowi i dramatowi, estetyce najnowszego teatru i związkom scenografii z plastyką. Wydała monografię *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer między epistolografią a sztuką* (2001) oraz *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor* (2009). Była współredaktorką dwutomowego wydania pism teatralnych i filmowych Tadeusza Peipera *Wśród ludzi na scenach i na ekranie* (2000), opracowania edytorskiego i naukowego *Utworów wybranych* Ludwika Marii Staffa (2004) oraz książki zbiorowej *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* (2014). Jest stałym współpracownikiem „Didaskaliów”, w których publikuje artykuły i recenzje.



# Problem wolności w *Orestei* Ajschylosa

JUSTYNA BIERNAT

**T**rylogię Ajschylosa otwiera pilnujący mykeńskiego pałacu Strażnik, który w pierwszych słowach swojego monologu prosi bogów, aby uwolnili go (*apallattō*) od męki nocnego stróżowania. Niczym pies, na polecenie Klitajmestry, wypatruje łuny ognia zwiastującej wygraną greckich wojsk i zdobycie królestwa Priama. W oddali rozgrywa się więc walka Greków z Trojanami, na rozstrzygnięcie której czeka on każdej nocy. Na myśl o atrydzkim pałacu potrafi jedynie zapłakać i zanucić smutną pieśń, powstrzymującą go przed snem. Pojawiający się wreszcie znak zdobycia Troi, mimo że niesie Strażnikowi radość, każe mu nadal chronić milczeniem wydarzenia ostatnich lat.

Chęć pozbycia się zmęczenia oraz strach przed zaśnięciem sugerują nie tylko uciążliwą wartowniczą pracę, ale także stają się znakiem poddańczego życia w państwie tyranów. Łuna ognia niesie nadzieję powrotu Agamemnona oraz wyzwolenia od tyranów, tak jak przybywający nieco później Orestes rozświetli pałac „promieniami wolności” (*phōs ep’ eleutheria*). Ajschylos w swojej trylogii ilustruje drogę mykeńskiej społeczności oraz drogę Orestesa do wspomnianej wolności,

która może być rozpatrywana w perspektywie zarówno politycznej, jak i religijnej. Celem mojego artykułu jest przyjrzenie się obu perspektywom z jednoczesną próbą opisu postaci Orestesa jako reprezentanta napięcia pomiędzy dwiema wykluczającymi się koniecznościami: posłuszeństwem wobec boskiej wyroczni a zakazem matkobójstwa. Jednocześnie jednak wpłątany w sieć niedających się pogodzić praw Orestes nie jest biernym uczestnikiem wydarzeń, ale ich współtwórcą, skutkiem czego „to, co boskie i to, co ludzkie łączy się i pokrywa”<sup>1</sup>.

Pierwszą część trylogii Ajschylos poświęcił Agamemnonowi, który ginie z rąk żony po triumfalnym powrocie z Troi. Zbrodnia i intryga zostały opisane językiem metafor – sidła, sieć i pęta stają się symbolami zagrożenia życia, natomiast imiona zwierząt odwołują się do postaw bohaterów. Klitajmestra i Agamemnon są w widzeniu Kassandra lwem i lwicą, zaś mykeński pałac jest obszarem ścierających się sił – z jednej strony

---

<sup>1</sup> J. de Romilly, *Tragedia grecka*, Warszawa 1994, s. 155.



samozwańczej tyranii, z drugiej zaś władzy militarnej. Kasandra przynależy do świata wojny, w którym stała się żołnierską zdobyczą, niewolnicą (*doulē*). Jej zachowanie w obliczu niewoli jest szczególne, ponieważ jako wieszczka zdaje sobie sprawę z mających właśnie nastąpić wydarzeń. To ona jako pierwsza zapowie przybycie Orestesa, czyli karzącej zbrodniarzy siły oraz mszczącej jej nieszczęścia sprawiedliwości. Jako kapłanka Apollona Kasandra jest postacią niezwykle istotną w myśleniu o wolności religijnej, zaś jej zachowania w obliczu katastrofy są studium proroczej bezsilności i żalu wobec boskich wyroków. Po długim i pełnym napięcia milczeniu bowiem Kasandra wybucha proroczym szaleńcem mieszającym się z rozpaczą. Gest zrywania kapłańskich ozdób symbolizujących jej przynależność do boga zostaje połączony z rozpaczliwymi wezwaniami i nazwaniem Apollona strażnikiem (*agyiātēs*) i niszczycielem (*apollōn*). W przedśmiertnych lamentacjach nie kryje żalu do Apollona oraz strachu przed „bramą Hadesu”, którą właśnie przekracza. Zanim wejdzie do pałacu, cofnie się przed zwiastującym rzeź zapachem palonych ofiar i, podobnie jak Orestes tuż przed zabiciem matki, chwilę się zawaha. Oboje doświadczają niszczycielskiej siły Apollona – proroctwa Kasandry nie są rozumiane i przyjmowane przez ludzi, ponieważ odrzuciła miłość boga, obok kłótny bóg dodatkowo zesłał na nią wojenną niewolę i okrutną śmierć; Orestes zaś zostaje wezwany do zabicia własnej matki.

Morderstwo Agamemnona, określanego jako *basileus*, oraz jego nałożnicy są przejawem agresywnej władzy (*tyrannis*) nowych przywódców Myken oraz formą karzącej zemsty za poświęcenie Ifigenii. Ajschylos nie wyjaśnia, jak funkcjonowało miasto w nowym porządku władzy ustanowionej przez Klitajmestrę i Ajgistosa, przemoc bowiem doko-

nuje się wewnątrz pałacu, w obrębie atrydzkiej rodziny, w której Elektra pełni funkcję niewolnicy (*antidoulos*, Cho. 135), a jej brat staje się wygnańcem (*ek khremata pheugōn Orestes estin*, Cho. 136). Wykluczony z życia społecznego Myken Orestes nazywa siebie nie-wolnym (*aikōs eparthen ōn eleutherou patros*, Cho. 915), czyli w perspektywie politycznej nie mającym praw obywatelskich. Powrót do rodzinnego miasta oraz intryga oparta na rzekomej śmierci są symbolicznym wejściem Orestesa w wiek męskości oraz w ważną rolę polityczną, za sprawą której zniesiona zostaje dawna władza oparta na przemocy. Paradoksalnie jednak musi się to dokonać również przy użyciu morderczej siły – Klitajmestra i Ajgistos mają zostać zabici. Orestesa zobowiązuje gniew zmarłego ojca, a pogwałcenie prawa zemsty grozi mu cierpieniem i tułaczką. Staje on przed trudnym i koniecznym wyborem, którego konsekwencje zawsze będą okrutne. Apollo jednak szczegółowo objaśnia Orestesowi okoliczności, wprowadzając go w rzeczywistość „podziemnego gniewu”, rządzoną przez liczne choroby oraz potężne bóstwa, nazywane chthonicznymi tyranami (*chthonioi tyrannides*). Tłumaczy także działanie Erynni, które zrodzą się z przelanej krwi Klitajmestry, oraz strukturę zmaży. Orestes więc doskonale zna meandry prawa religijnego, dzięki czemu może podjąć w pełni świadomy wybór. Zdaje się, że do Myken wkracza on przekonany o słuszności swej decyzji i wyznaje Elektrze przy grobie ojca, że nie zdradzi ich „nieomyślne słowo Apollona”.

Druga część trylogii oscyluje wokół Orestesa, którego Chór żałobnic nazywa światłem wolności (*eleutheria*) przeciwstawionym ciemnej zasłonie. Metaforyka światła jako życia i wolności ponownie wzbogacona jest przez symbolikę zwierzęcą – Orestes przybywa do pałacu jako żreback w uprzęży, ale



po zabójstwie Klitajmestry staje się prowadzącym wóz. Poetyckie określenia sugerują polityczną siłę Orestesa, ale podkreślenie, że ów prowadzony przez niego wóz zboczył z toru, jest sygnałem najpoważniejszego wykroczenia – splamienia rodzinną krwią. Stojąc naprzeciw matki i gwałcąc prawo rodzinnych więzów, Orestes wzywa Apollona, tak jak później powoła się na boga w obliczu oskarżeń rozszalałych Erynii. Religijne posłuszeństwo bohatera pogłębione zostaje w dramacie Ajschylosa świadomością przewinienia oraz autonomicznym myśleniem Orestesa, które dużo później zostanie nazwane przez Arystotelesa w *Etyce nikomachejskiej* myśleniem deliberatywnym – *proairesis*. Tuż przed zabiciem Klitajmestry Orestes zadaje kluczowe pytanie: „Cóż począć, Pyladesie? Czy nie zabijać matki z litości?” (*meter' aidesthō ktanein*; Cho. 899), co jest świadectwem wolności rozumianej jako zdolność do podejmowania wyborów. Pylades przypomina o złożonej przysiędze (*euorkōma*) oraz radzi, iż lepiej za wrogów mieć ludzi aniżeli bogów. Ceną decyzji Orestesa jest prześladowanie ze strony bogiń zemsty, a jedyną możliwością oczyszczenia (*katharma*), czyli uwolnienia od zmy, jest ponowne zwrócenie się do Apollona. Orestes wytrwale podąża drogą, jaką wyznaczył mu bóg i w pełni realizuje powierzone mu zadanie. Obecność bogów podczas politycznych zmian zachodzących w Mykenach to nie tylko sąd z udziałem Apollona i Ateny, ale także liczne modlitwy przy grobie ojca przygotowujące i uświęcające matkobójstwo. Tytułowe ofiarnice wzywają na świadków wielu bogów i pouczają Orestesa i Elektrę, jak modlić się do bóstw chthonicznych oraz jak należycie opłakiwać ojca. Złożoność sytuacji Orestesa polega bowiem na tym, że jest on jednocześnie żałobnikiem i mścicielem, co zostanie szczególnie uwypuklone w *Elektrze* Sofoklesa.

Ostatnia część trylogii Ajschylosa to studium przemiany na kilku płaszczyznach: tyrania morderców zostaje wyparta przez nowy porządek społeczny oparty na demokratycznym sądzie; archaiczny nakaz zemsty zastępuje teraz prawo łaskawości, a rozszalałe, żądne krwi Erynie zamieniają się w łagodne Eumenidy. Publiczny sąd nad Orestesem jest przede wszystkim znakiem nowego rozumienia sprawiedliwości odwołującej się do okoliczności i motywów zbrodni oraz sprawiedliwości będącej zerwaniem z „automatyczną subsumcją, charakterystyczną dla prymitywnej moralności, na rzecz umiejętności krytycznej oceny”<sup>2</sup>. Jest to bardzo ważny zwrot w myśleniu o cyklicznym charakterze zmy, nie tylko dlatego, że bogowie niosą ulaskawienie, ale także, a może przede wszystkim dlatego, że Orestes – w przeciwieństwie do swej matki – nie wypiera się odpowiedzialności za zbrodnię. Podczas rozmowy z Ateną mówi on otwarcie: zabiłem matkę, nie zaprzeczę (*ekteina, ouk arnēsomai*, Eu. 463). Powołuje się na Apollona jako autorytet i dzięki niemu oraz Atenie zyskuje oczekiwane uniewinnienie. Stare bóstwa wreszcie ustępują młodszym bogom i dają się przekonać do porzucenia gniewu. Po dość długiej konwersacji Erynie stają się przychylnie zarówno wobec Orestesa, jak i całego miasta ateńskiego.

Swoista „teleskopia”<sup>3</sup> wieków – mitycznego i współczesnego – jest szczególnie ważna dla struktury tekstu, który wykracza poza rzeczywistość mitycznego królestwa Agamemnona i wkracza w przestrzeń ateńskiego Areopagu, który niedługo przed wystawieniem *Oresteii* został pozbawiony niemal wszyst-

<sup>2</sup> G. Thomson., *Ajschylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*, Warszawa 1984.

<sup>3</sup> E.R. Dodds, *Morals and Politics in the „Oresteia”*, [w:] *Aeschylus*, ed. M. Lloyd, Oxford 2007.

kich swych funkcji z wyjątkiem jurysdykcji w sprawach o zabójstwo. Problem tyrańskiej władzy, która u Ajschylosa nabiera już pejoratywnego znaczenia, dodatkowo mógł być komentarzem do licznych walk ateńskich polityków o jedynowładztwo<sup>4</sup>. Ajschylos przedstawia władzę (*tyrannis*) Klitajmestry i Ajgistosa jako zagrażającą wolności (*eleutheria*) miasta, czyli wykluczającą głos obywateli (*astoi*). Ajgistos, upajający się własną skuteczną intrygą zwabienia Agamemnona w sieci, grozi Chórowi Starców, czyli w tym wypadku reprezentantowi ludu, że ujarzmi każdego, kto niczym żrebak będzie chadzał bez uprząży, bez należytej kontroli tyraństwa. W oczach tyranów więc Orestes jest narowistym koniem, a w myśleniu społeczności – oczekiwanym już od pierwszych kart dramatu uwolnieniem od owej kontroli. *Eleutheria* łączy się ze sferą polityczną, ale jej znaczenie zostaje (szczególnie w tragediach) poszerzone o wartość religijną. Orestes przede wszystkim potrzebuje uwolnienia od zmyły i paradoksalnie przychodzi ono od ludu. Problem wolności zbiorowej zostaje połączony z osobistym dramatem przewinienia – protagonista musi wypełnić swoje zobowiązania wobec *polis* oraz wobec własnej rodziny. Ajschylos ukazuje procesualny charakter powstawania demokracji, w której państwo potrzebuje wyzwoliciela. Jest on symbolizowany przez światło, to samo światło, które dla żałobników staje się świadkiem doznanych przez nich krzywd i cierpień. Słońce jest w tragediach zawsze poręczycielem nieszczęść, ciemność w *Orestei* staje się symbolem izolacji i niewoli. Ajgistos, który poprzez swą tyrańnię realizuje prawo zemsty za morderstwo i hańbę swego

ojca Tyestesa, oświadcza Starcom, że każdy sprzeciw wobec jego władzy spotka się z głodem i ciemnością. Ajschylos bada szczególnie problem cierpienia, dotyczącego naród oraz jednostkę. Cierpienie jednak ma tutaj wartość pozytywną, prowadzi bowiem do samoświadomości, jest nauką, która przynosi i łączy w sobie *phronein* i *sophronein*<sup>5</sup>. Nie może odbyć się bez aktywnego udziału bogów, którzy bezustannie pojawiają się w pieśniach Chóru. Powracająca wielokrotnie w dialogach sprawiedliwość jest sprawiedliwością Zeusa, porządek i ład społeczny muszą więc być usankcjonowane przez bogów. Wolność polityczna jest nierozzerwalnie związana z czystością religijną. Zanim Orestes stanie przed ateńskim sądem i zanim usłyszy wyrok ludzi i bogów, udaje się do świątyni Apollona, aby ten uwolnił go od zmyły. Jak słusznie powiedział dużo wcześniej Chór, Apollo jest jedynym ratunkiem i uwolnieniem, jest „koniecznością”, aby móc stać się *hagnos* – czystym i świętym.

Pojęcie wolności oraz wolnej woli w myśleniu starożytnych Greków zwykle łączyło się ze sferą polityczną, stąd słowo *eleutheros* oznaczało głównie wolność od obcej dominacji i rozmaitych ograniczeń prawnych<sup>6</sup>. „Mimo iż filozofowie pogańscy, jak i nawet wcześni myśliciele chrześcijańscy, jak przekonuje Bizoń, nie posiadali pełnej teorii woli, a tym bardziej wolnej woli, jakie posiadała filozofia scholastyczna, to można im zawdzięczać stworzenie rozbudowanego aparatu pojęć z psychologii moralnej potrzebnych do

<sup>4</sup> Por. E. Markovitz, *Freedom, Responsibility, and Democratic Comportment in Aeschylus „Oresteia”*, „The American Political Science Review” 2009 nr 3.

<sup>5</sup> Ibidem,

<sup>6</sup> J. Filonik, *Pojęcie wolności w tragedii greckiej*, [w:] *Co z tą wolnością?*, red. D. Kutyla, A. Nogal, Warszawa 2012.

rozwinięcia takich teorii”<sup>7</sup>. Rozważania na temat *eleutheros*, *eleutherotatos* oraz *aneleutheros* są późniejszym osiągnięciem greckich filozofów, których pisma miały głównie charakter dialektyczny i deliberatywny. Tragedia natomiast opierała się na akcji dramatycznej ilustrującej *dramatis personae* w działaniu, które to działanie z kolei przedstawiane było w dialogicznym lub monologicznym języku. Wolność zatem w tragedii będzie proble-

mem ilustrowanym poprzez zdarzenie dramatyczne, czyli sytuację, postaci, ich układy, gesty, słowa, emocje etc.<sup>8</sup>. Myślę, że działania bohaterów *Oresteï*, do których dostęp dzisiaj mamy tylko za pośrednictwem języka pisanego, ukazują niezwykle dynamiczny proces rodzenia się wolności rozumianej jako zdolność wyboru oraz odwaga sprzeciwu wobec tyranów, a nawet bogów.

---

<sup>7</sup> M. Bizoń, *Początki etycznej teorii woli*, [w:] *Granice wolności w starożytnej myśli greckiej*, red. J. Biernat, P. Biernat, Kraków 2013.

---

<sup>8</sup> *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988.



JUSTYNA BIERNAT – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwentka teatrologii i filologii klasycznej tejże uczelni. Redaktorka książki *Granice wolności w starożytnej myśli greckiej*, recenzentka teatralna, redaktorka czasopisma naukowego „Philosophy Study” oraz instruktorka zajęć teatralnych dla dzieci i młodzieży. Naukowo zajmuje się historią teatru i dramatu antycznego, tematem jej dysertacji jest lament w tragedii greckiej analizowany narzędziami z obszaru psychoanalizy. W ramach stypendium „Mobilność Plus” część swojego doktoratu realizowała na uniwersytecie w Oksfordzie pod opieką naukową profesora Olivera Taplina. Obok zagadnień związanych z antykiem oraz jego recepcją, interesuje się współczesnym dramatem hebrajskim.

# Konsekwencje pewnych demistyfikacji

PIOTR GRUSZCZYŃSKI

W eseju pomieszczonym w *Zjadaniu bogów*, zatytułowanym *Hamlet, Elektra i Orestes*, Jan Kott pisał:

W zakończeniu *Elektry* Eurypidesa zamiast Eryni pojawiają się w koszu dwaj boscy bliźniacy, Kastor i Pollux. Przerażonym matkobójcom oświadczają, że padli ofiara błędu. Zeus nie chciał tej zbrodni, Apollo nie miał prawa popchnąć do niej Orestesa. Od początku było wszystko pomyłką i nieporozumieniem. Bogowie zakpili sobie z ludzi. Niepotrzebna była wojna trojańska, bo Helena nigdy nie znalazła się w Troi, bogowie przenieśli ją do Egiptu, gdzie czeka na powrót Menelaosa. Ifigenia, najstarsza córka Agamemnona, nie została poświęcona na ofiarę dla Artemidy, bogowie w ostatniej chwili ocalili ją i unieśli. Oresteja zostaje zironizowana i zdemistyfikowana.

Ten krótki fragment zrobił szczególne wrażenie na Krzysztofie Warlikowskim. Stał się jednym z istotnych kierunków wytyczających drogę przez skomplikowaną strukturę mitologiczną *(A)pollonii*. Pozwala on też wytropić

ścieżki, którymi podążały strategie reżysera dużo wcześniej, intuicyjnie, we wcześniejszych realizacjach zarówno tekstów antycznych, jak i Szekspirowskich.

Scena z Apollinem w *(A)pollonii* – Apollinem, który do imienia bohaterki drugiej części spektaklu, Apolonii Machczyńskiej-Świątek, dołożył drugie, podwójne „l” – a potem z Apollinem i Thanatosem – obie wywiedzione z *Alkestis*, to jedyne sceny komiczne w całym, niemal pięciogodzinnym spektaklu. „Bogowie zakpili sobie z ludzi.” Pełna antropomorfizacja greckich bóstw pozwala łatwo i szybko dobrać się do ich po ludzku nieskomplikowanego systemu motywacji. Apollo, który obiecał Admetowi (mężowi Alkestis) możliwość przeżycia własnej śmierci pod warunkiem, że znajdzie się ktoś, kto odda życie za niego, jest w spektaklu Warlikowskiego jeszcze bardziej groteskowy niż uczłowieczony bóg. To bóg, który z człowieka przeistacza się w ludzką wyobraźnię boga, czyli w sławną rzeźbiarską wersję Apollina Belwederskiego. Grający Apollina Adam Nawojczyk, żegnając się ze światem i „cywilizacją, która go stworzyła”, rozbiera się, stając się powoli nędzną kopią kopii nieistniejącego oryginału. Jest umazany błę-

kitną farbą, ktoś zamalował jego penisa, ktoś wypisał na torsie słowa „sex” i „love”, ktoś namalował na plecach gwiazdę Dawida zawieszoną na szubienicy. Z kolei Thanatos grany przez Wojciecha Kalarusa jest ucieleśnieniem higienicznych natręctw. Ich rozmowa odbywająca się w przeźroczystej łazience, podobnie jak wcześniejsza relacja Apollina o kolejach „ułaskawienia” Admeta, to kluczowe dla sprawy Alkestis sceny. U Eurypidesa mają one ciało i słowo, w odróżnieniu od samej sceny śmierci Alkestis. Bogowie zdemistyfikowani targują się ze sobą jak ludzie dobijający interesu, którzy próbują wzajemnie wymusić lepsze warunki dealu. Mimo że chodzi o życie ludzkie, a nawet dwa, używają argumentów wymiennie interesownych. Warlikowski idzie w tej scenie jeszcze dalej. Ustawia postacie bogów wedle homoseksualnych schematów zachowań. Apollo próbuje uwieść Thanatosa, by wynegocjować odroczenie egzekucji Alkestis. Apollo „przegina się”, szafuje swoją „belwederskością”, by przekonać do siebie Thanatosa. Bezskutecznie. W ten sposób narzucony zostaje jednak zupełnie inny porządek obrazowania, w którym możliwe jest pokazanie śmierci Alkestis. Ma ona nastąpić w czasie rodzinnej kolacji wydanej na cześć żywej-zmarłej. Thanatos ma przygotowany śmiertelny zastrzyk. Alkestis snuje niekończącą się opowieść o mężczyźnie uprawiającym seks z delfiną oraz ewentualnej możliwości szczęścia i spełnienia wynikającego z takiego układu. Dopiero samobójstwo Alkestis, mimo że jawnie teatralne, bo dokonane za pomocą szminki zakrwawiającej ręce aktorki, nabiera pełnej powagi i ciężaru śmierci. Bogowie nie mają tu nic do rzeczy, Thanatos nie jest nawet w stanie wkląć w ramię Alkestis trującego zastrzyku. Wszystko odbywa się między ludźmi i tylko oni ponoszą odpowiedzialność za to, co się stało, a więc tylko na nich spaść może winą.

Świat tragedii zdemistyfikowanej jest światem trudniejszym do zniesienia. Oczyszczony z fatum i przeznaczenia, nie zostawia żadnej możliwości przerzucenia winy na siły działające w wyższym, nieludzkim, niepojętym porządku, na prawa stanowione w górze, poza świadomością poddanych im ludzi. Nie da się więc rozważać o nieludzkich czy pozaludzkich mechanizmach historii. Wszystko w naszych rękach i wszystko między nami. To zmienia nie tylko kwalifikację tragedii, ale zmienia samo pojęcie tragiczności, rozszerza jego pole. Demistyfikacja tragedii greckiej była Warlikowskiemu potrzebna do tego, by móc włączyć w jej porządek wydarzenia historii nowożytnej związane z Zagładą w czasie drugiej wojny światowej. Tragedia objęła sprawy dziejące się między ludźmi i od ludzi wyłącznie zależne. Historia Apolonii Machczyńskiej, która została zadenuncjowana podczas próby ukrycia dwudziestu pięciu Żydów, da się opowiedzieć w porządku tragicznym. Można wprowadzić ją do teatru w dwuznacznej scenie wyprowadzenia Alkestis z Hadesu przez zuchwałego Heraklesa. To znaczy pokazać Apolonię jako wyrwaną z objęć śmierci Alkestis. Obie postacie gra ta sama aktorka – Magdalena Cielecka. Obie funkcjonują przez chwilę w dziwnym „pół-przeniku”. Za chwilę odbędzie się scena sądu nad Apolonią, przeprowadzonym przez niemieckiego żołnierza. I pojawi się kolejny deal. Ukarana będzie tylko jedna osoba: ta, która ukrywała Żydów. Do winy może się przyznać Apolonia lub jej stary ojciec. Apolonia bierze całą winę na siebie. Nie chce negocjacji, nie próbuje niczego ugrać. Jej przyznanie się jest akcesem do obszaru milczenia. To milczenie jest wspólne dla Apolonii i Alkestis. Eurypides z właściwym sobie wyczuciem napięcia nie pozwala odezwać się Alkestis przyprowadzonej z podziemia, mówiąc, że kilkudniowe milczenie jest normalne dla osób wracających

z krainy umarłych. Nie usłyszymy żadnego komentarza na temat wyboru dokonanego przez Admeta. Afazja staje się udziałem tych dwóch przedmiotów tragedii. Kiedy powie się „tak”, oznaczające zgodę na własną śmierć, trzeba milczeć, kończy się możliwość mówienia. Apolonia, stając się Alkestis, wchodzi w porządek antycznej tragedii. Tej zdemistyfikowanej, przed którą otwiera się zupełnie nowa możliwość tragicznych ustawień.

Uchylenie sprawczej mocy boskiej czyni zdarzenia wyłącznie międzyludzkimi. Ewentualność boskich nakazów pozostaje jedynie hipotetyczną możliwością, furtką, która może ułatwić zmaganie się z wyrzutami sumienia, a nawet same wyrzuty sumienia przesunąć do kategorii zachowań konwencjonalnych. Tylko najodważniejsi są gotowi na to, by wziąć na siebie całą odpowiedzialność i nie pajacować w tej osobliwej paradzie katów, morderców i ich ofiar. Dobrym przykładem jest tu monolog Klitajmestry, w którym morderczyni męża wyrzuca z siebie na zmianę dwa wyznania. W jednym bierze winę na siebie, w drugim oskarża demona o to, że popchnął ją do zbrodni, a nawet popełnił ją za nią. Ostatecznie jednak zwycięża duma mordercy: „To ja... ja... ja go zabiłam” krzyczy. To, co ludzkie, musi być winne. Jakże inaczej brzmi to wyznanie w porównaniu z pokrętnym sądem Ateny, uniewinniającym Orestesa od zbrodni matkobójstwa. Wiemy, że Atena próbowała swą decyzją przywrócić porządek w państwie, za wszelką cenę stworzyć podstawy umożliwiającego funkcjonowanie nowego ładu. Tyle że jej sąd podlega natychmiastowej autodemistyfikacji i kompromitacji.

Dążąc do jednoznacznego upodmiotowienia decyzji, a w konsekwencji do nałożenia na postaci konieczności zmagania się z poczuciem winy i odpowiedzialności, które są kluczowe dla teatru Warlikowskiego i jego systemu etycznego, reżyser rozbraja także

inny mechanizm teatralny, czyli cudowność, magię, zjawiska nadprzyrodzone. Na ogół otrzymują one bardzo ludzki wymiar – tak dzieje się w inscenizacjach Szekspira. (Kluczowym przykładem może tu być scena z łowiczkami, zastępująca w *Burzy* maskę antyczną, „wyczarowaną” przez Prospera w prezencie ślubnym dla Mirandy.) Możliwy jest też jednak kierunek odwrotny, gdzie buduje się efekt magiczny, który okazuje się tanią, łatwą do skompromitowania iluzją, cyrkową hochsztaplerką rodem z filmów Davida Lyncha. I podobnie jak u Lyncha, ta tania magia, fałszywy mistycyzm prowadzą do wytworzenia ironiczno-lękowego odbioru, który prowadzi do rozwarstwienia motywacji postaci, przenosząc do jej psychiki ewentualną sferę nadnaturalnych nakazów i poleceń. Tak ustawiona postać zyskuje na nowo wymiar tragiczny w pełnym hochsztaplerkim tanim kabarecie metafizycznym. Herakles, zamieniony w kłowna, który jest sędzią sądu najwyższego państwa Izrael, otwierając scenę sądu nad Apolonią zapowiada, że „za chwilę wreszcie wydarzy się niemożliwe, magia!”. „Niemożliwe” staje się kluczowym słowem dla Warlikowskiego. Ale nie chodzi o niemożliwe zjawiające się w świecie bohaterów w trybie *deus ex machina*. Kluczowe jest niemożliwe, jakie może dokonać się w człowieku. I tym niemożliwym pozostajemy w obrębie „międzyludzkiego”.

Krzysztof Warlikowski pozostaje cały czas w bliskości niemożliwego. Nie tylko pracując nad tekstami klasycznymi. Wyciąga sytuacje niemożliwe i napina je do granic niemożliwego. Oto fragment wywiadu opublikowanego w książce *Wyostriżyć wzrok. J.M. Coetzee: sztuka, świat i polityka*:

Piotr Gruszczyński: Scena, w której Costello staje przed Bramą, jest chyba najdziwniejsza w całej twórczości Coetzee. Dziwna i pojedyncza, bo w maksymalnym stopniu



symboliczna, zmetaforyzowana i oniryczna. Mało kto odważa się na opisanie momentu śmierci czy życia po życiu i zaświatów. I w dodatku robi to po to, by dookreślić swoją sytuację pisarza. Costello okazuje się uzurpatorką tytułu sekretarki niewidzialnego, okazuje się osobą pozbawioną wiary, a w konsekwencji moralności. Otwiera całe piekło odpowiedzialności artysty.

Mamy w tej scenie także do czynienia z dosyć desperackim opisem wyobrażenia życia wiecznego: leżący w bramie stary pokryty bliznami pies, pustynia, kamienie. Dziwne to wyobrażenie raju. Jakże wywołuje w tobie emocje?

Krzysztof Warlikowski: Coetzee dotyka tu mojej największej fascynacji fantastycznymi postaciami Szekspirowskimi, takimi jak Ariel, Duch w *Hamlecie*, Puk czy Kaliban

albo bogowie tragedii greckiej. To, co robi Coetzee, zaspokajając potrzebę ocierania się o tamte obszary, nie ma nic wspólnego z teologią. To świecka literatura i mimo całego kiczu takiej próby, dosłowności, której nawet Kafka nie zaryzykował, ocierając się jedynie o pewne słowa, a raczej Słowo. Tu przedstawia się nam Słowo tak, jak przedstawia się Ariela czy Kalibana, daje się mu życie podobne do naszego życia.

Piotr Gruszczyński: Co wynika z tego ucieleśnienia?

Krzysztof Warlikowski: Wyjście poza myśli i przedstawienia. Nawiązanie do starego sporu ikonoklastów i idolatorów. Stworzenie obrazu, który nas najbardziej fascynuje w sztuce. Obrazu przywołanego z tamtej strony.



PIOTR GRUSZCZYŃSKI (1965) – krytyk teatralny i dramaturg. W 2002 roku opublikował książkę *Ojcobójcy*, będącą pierwszą analizą nowego polskiego teatru. W 2007 ukazał się *Szekspir i uzurpator* – cykl rozmów z Krzysztofem Warlikowskim (książka ukazała się także we Francji i w Rumunii). Jest współautorem adaptacji teatralnych Krzysztofa Warlikowskiego: *(A)pollonii*, *Tramwaju*, *Końca*, *Opowieści afrykańskich według Szekspira* i *Kabaretu warszawskiego*. Od 2008 roku jest dramaturgiem Nowego Teatru w Warszawie. Współpracuje także jako dramaturg z Mariuszem Trelińskim przy jego realizacjach operowych. Do tej pory zrealizował *Borysa Godunowa*, *Orfeusza i Eurydykę*, *Traviatę*, *Turandot*, *Latającego Holendra*, *Manon Lescaut*, *Jolantę* i *Zamek Sinobrodęgo*. Wykłada na Wydziale Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie i w Laboratorium Projektowanie Kultury w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej.



# Baza wszystkich tekstów

Z MAŁGORZATĄ HAJEWSKĄ-KRZYSZTOFIK  
ROZMAWIA BEATA GUCZALSKA

Rozmowę Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik i Beaty Guczalskiej podczas sesji poprzedziło czytanie fragmentów *Bachantek* w wykonaniu absolwentów i studentów Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie: Agaty Woźnickiej, Martyny Krzysztofik, Macieja Charytona i Konrada Bety.

**BEATA GUCZALSKA:** Chciałam Cię zapytać o hasło „antyk” w Twojej praktyce artystycznej i pedagogicznej. Jakie skojarzenia budzi ono w chwili, kiedy przystępujesz do pracy w teatrze czy do prac ze studentami? Jaki rodzaj wyobrażenia na temat zadań aktorskich się pojawia? Masz poczucie, że to specyficzna materia – trudniejsza, a może bardziej atrakcyjna?

**MAŁGORZATA HAJEWSKA-KRZYSZTOFIK:** Pierwsze moje skojarzenie z antykiem to tekst-baza. Baza wszystkich tekstów, pierwotna matryca, która potem już była tylko przerabiana, pojawiały się nowe warianty antycznych tematów. Przy okazji pracy

nad *Bachantkami* – mojej pierwszej pracy z Krzysztofem Warlikowskim – wydawało mi się, że najistotniejsze jest to, że problemy tam poruszane, mimo upływu czasu, są nadal bardzo aktualne. W pracy nad każdym tekstem – czy to była *Burza*, czy *Opowieści afrykańskie* – jest to zawsze dla mnie punkt startu w literaturze.

Dramaty antyczne, z którymi mamy do czynienia dziś w teatrze – a tekstów tych jest przecież niewiele (niewiele ocalało, poza tym tylko część z nich jest w obiegu) – zakładają bardzo ekstremalne sytuacje, takie, których właściwie nie jesteśmy sobie w stanie wyobrazić w naszej codzienności. Wiemy, że z chwilą sięgnięcia do tekstu antycznego otworzy się nam ekstremum sytuacji i przeżyć. Weźmy *Medeę* – jaki powód może wymusić decyzję zabicia własnych dzieci? Niewiele kobiet potrafi sobie to wyobrazić. Czy takie ekstremum nie blokuje pracy?

I tak, i nie. W pracy dla mnie najcenniejsze jest to, co prowokuje mnie do kontemplacji, rozważania. Coś, z czym mogę chodzić, mierzyć się. Proste rozwiązania są najgorsze – pan wychodzi z lewej, pani z prawej i potem sobie rozmawiacie.

**Także w rysunku postaci: to, co jest łatwo wyjaśnić, przestaje być ciekawe.**

To nawet nie jest kwestia ciekawości, tylko tego, z czym żyję. Przecież przychodząc na próbę mierzę się z tym, rozmawiam z reżyserem, rozmawiam z kolegami. I czy to była praca z Krystianem Lupą, czy z Krzysztofem Warlikowskim, ważne jest, z czym wyjdę, jak to przepracuję, co nowego przyniosę na następny dzień. Najbardziej fascynująca w teatrze jest tajemnica zjawiska, do którego dziś mam pewien stosunek, a następnego dnia, w wyniku własnych przeżyć, może on ulec zmianie. To są teksty pracujące. Minęło dziesięć lat od zagrania roli, a wciąż objawiają się inne rozwiązania, przecucie, że dziś nawet inaczej bym o niej myślała. To, że mogę wciąż myśleć o tej tajemnicy, jest dla mnie największym cudem w teatrze. Zupełnie jak z poezją. Pamiętam zetknięcie z Norwidem – najbardziej zastanawiały te słowa, które są dziwnie napisane, rozstrzelonym drukiem albo z pauzą w środku. Takie słowo męczy, nie można się od niego opędzić, pączkuje we mnie, pracuje, wraca. To jest dla mnie istota – z tym mogę się mierzyć. Rzeczy proste i oczywiste po jakimś czasie zanikają, jeśli zagadka zostanie rozwiązana, dość szybko przechodzę do następnej.

Czy chodzenie z zagadką takiej roli nie jest za dużym ciężarem? Wyobrażam sobie, że gdybym dostała rolę Medei, to musiałabym się zmierzyć z taką motywacją, z sytuacją, w której dochodzę do wniosku, że zabójstwo moich dzieci jest jakimś rozwiązaniem. To

chyba straszny ciężar. A może nie, może takie wyzwanie wzbogaca? Czy wiedza, jakiej możesz nabyć o człowieku, chodząc na przykład z Agawę czy Medeą buduje, czy jednak obciąża?

Kiedyś nie umiałam się z tym uporać, nie potrafiłam łatwo zamykać psychicznej przestrzeni roli i musiałam skorzystać z pomocy profesjonalistów, żeby nabrać tej umiejętności. Uważam przebywanie z takimi tematami i dylematami za niezwykle doświadczenie. Nie warto zajmować się aktorstwem, jeżeli nie ma w nas potrzeby zgłębiania takich zagadek. Trzeba je wypróbować na sobie: jeżeli nie poznajesz siebie, nie poznajesz także tej postaci. Takie zmagania przybliżają do człowieka, do dylematów pytań, dlaczego człowiek może się tak zachować – i chyba to właśnie powinno mnie interesować. Nie mam odwagi go ocenić, chciałabym go tylko zrozumieć. Zresztą właśnie tym powinien zajmować się teatr: chcieć zrozumieć, a nie dawać łatwe odpowiedzi. Bardzo często zdarza mi się w teatrze – i jako aktorce, i jako widzowi – sytuacja, w której nie mam potrzeby rozumienia wszystkiego. Najistotniejsze jest dla mnie to, że coś mnie nagle porusza, zaczynam zadawać sobie pytania. Przykładem niech będzie mój ulubiony spektakl Jerzego Grzegorzewskiego *Tak zwana ludzkość w obłądzie*; wielki neon nad sceną: „ludzkość w obłądzie” nie był wytrychem, a drogowskazem, gdy traciłam orientację.

Oblęd to także słowo klucz *Bachantek*. Szaleństwo, trans, momenty, w których ztraca się świadomość siebie – mówimy o tym w odniesieniu do tekstu, ale jak się pracuje w teatrze nad takimi dziwnymi, niezrozumiałymi z racjonalnego punktu widzenia stanami?

Dam może konkretny przykład tropu, który mnie doprowadził do sytuacji Agawę.

Na próbie rozmawialiśmy o tym, co jest najpiękniejszym przeżyciem. Siedziały trzy Bachantki (Stasia Celińska, Majka Maj i Magda Kuta), ja byłam po drugiej stronie i nastąpiła bardzo dziwna rywalizacja między mną a Staszka, dotycząca najbardziej niezwykłych przeżyć. Pamiętam, że opowiadałam o moim doświadczeniu z Zagorska. W 1988 roku pojechaliśmy z przedstawieniem dyplomowym do Moskwy i zawieziono nas właśnie do Zagorska, do niezwykłego monastynu. Kiedy tam weszłam, miałam wrażenie że śpiewają tam aniołowie, a okazało się, że śpiewa kilka starszych bezzębnych kobiet otoczonych tobołkami. Stasia wtedy opowiedziała swoją historię i trochę się licytowałyśmy, która z nas doświadczyła czegoś większego. Ale chodziło właśnie o stan początkowy, o tę niezwykłość. To tylko ziarenko w głowie, z jakim można wejść na scenę. Przecież za kulisami nie przypominałam sobie tego momentu, zwłaszcza że mam tam bardzo niewiele miejsca – dla siebie i pała, głowy Penteusza schowanej pod suknią, jestem opłataną sznurem, cała we krwi, w ogromnej peruce. Wtedy na pewno już o tym nie myślałam. Zawsze mi jednak pomagało przyjście za kulisę znacznie wcześniej i wysłuchanie monologu posłańca, który opowiada, co się stało, jak Agawe rozszarpała Penteusza. Musiałam skupić uwagę, nie pozwolić sobie się zdekoncentrować (np. szumowi pryszniców, jakie brali koledzy po zejściu ze sceny). Słuchając opowieści, miałam wrażenie, że już biegnę. Pomagał mi także genialny pomysł Pawła Mykietyna – wprowadzenia w tym momencie odgłosów stadionu, co sprawiało wrażenie, że muzyka rośnie i rozszerza mały teatr Rozmaitości. To drobne elementy, które pozwalają zapomnieć o tym, że widzowie siedzą o dwa kroki ode mnie, pozwalają mi wejść i stanąć w odpowiednim miejscu, żeby pal spadł właściwie i bezpiecznie. Ale te elementy właściwie widza nie

interesują, one są czasami skomplikowane technicznie, ale od tego są próby.

Paweł Mykietyn wprowadził strunowy instrument, z którym w pewnym momencie wchodzi kobieta. Kiedy Agawe zaczyna coś rozumieć, kiedy ojciec mówi: „popatrz, czy to głowa lwa, czy lwa przypomina?”, pamiętam dokładnie dźwięk pierwszej struny. To był moment otwierający oczy. Przy rozpoczęciu prób to jeszcze nie istniało, ale ten niezwykle stół-ołtarz, będący także obitym metalem stołem z rzeźni, na którym leżałam, podbijał każdy mój ruch. Czasem aż bałam się poruszyć, bo wydawał niesamowite dźwięki, skrzypienia. Na rejestracji DVD, którą zobaczyłam po raz pierwszy podczas konferencji, nie ma rozpaczliwego krzyku Agawe, uświadamiającej sobie, że jest to głowa Penteusza. Miałam podczas nagrania poważne kłopoty z gardłem.

Albo dywan – był jak dom. Kiedy go pierwszy raz zobaczyłam, przypomniałam sobie bardzo podobny dywan z własnego domu. Pamiętam, że jako dziecko skakałam po wzorach na podobnym dywanie. Kiedy Bachantki zabierały to wszystko, związały, miałam wrażenie pustoszenia, poczucie że ten dom odchodzi, odpływa.

W słynnym *Hamlecie* Petera Brooka aktorzy wchodząc na dywan, wchodzili w akcję. To była bardzo mała przestrzeń, niewielu aktorów, przez co odbiór stał się bardzo intensywny.

Tak, znam to przedstawienie. Czasami rzeczywiście wystarczy odpowiedni element.

Skoro mówimy o przestrzeni: w spektaklach TR Warszawa, szczególnie w *Bachantkach*, nie miałam wrażenia, że ta przestrzeń jest niewielka, choć przecież taka jest. To nie tylko kwestia scenografii, pewnie także tematu, natężenia odbioru emocji. Prze-

strzeń zdawała się rozciągać. We wspomnieniach utkwiła mi wręcz wielka scena, rozmiarów sceny Bogusławskiego w Teatrze Narodowym. To fascynujące, jak bardzo odczucie przestrzeni zależy od spektaklu – od tego, jak się gra, o czym się gra i z jaką siłą. Domyślałam się, że aktorzy, którzy poruszają się z niezwykłą precyzją, odmierzając każdy krok na tak małej scenie, odczuwają to zupełnie inaczej.

Niedawno byłam na wystawie prac Małgosi Szczęśniak. Kiedy zobaczyłam podesty z *Bachantek*, odczułam rozmiar tej scenografii: to było jak powrót do dzieciństwa, kiedy nagle coś, co wydawało nam się duże, w rzeczywistości okazuje się maleńkie.

**A w tej małej przestrzeni Ty z ogromnym trzymetrowym palem.**

To było prawdziwe drzewo, nie sztucznie zrobiony element. Jego ciężar był dla mnie w pewnym momencie bardzo istotny, pomagał mi. Kiedy po dłuższej przerwie zaczęliśmy grać ponownie, pał wydawał mi się jakiś inny, lżejszy, myślałam, że został omyłkowo zamieniony. Okazało się, że drewno po prostu wyschło i trzeba je było namoczyć, żeby nabrało właściwego ciężaru. Ono musiało być ciężkie, bo ten ciężar mam zapisany w ciele, w rękach. Z czasem pał zaczął się zmieniać, tracił korę, stał się śliski, miałam z nim jednak silną więź i właściwie martwię się, co się z nim stało (śmiech).

**Pojawił się, jak kiedyś opowiadałaś, właściwie nie wiadomo skąd. Miał być tyrs i ten tyrs tak rósł.**

Szukałam, wszyscy szukaliśmy tego, czym tyrs powinien być w naszym przedstawieniu. I chyba w którejś z książek Eliadego przeczytałam właśnie o drzewie. Prawdę mówiąc, bałam się o tym powiedzieć Krzysztofowi, którego wtedy prawie nie znałam.

Ale, o dziwo, on zaakceptował ten pomysł. Problem polegał na tym, że drzewa nie było w teatrze, a Krzysztof ma taką naturę, że natychmiast chce wypróbować pomysł. Mam zresztą podobnie. Wzięto zatem statyw od lampy, zawinięto w dywan i owinięto sznurem – chodziło o to, żeby zobaczyć, jak to wygląda, to miało być coś dużego. Dywan był bardzo ciężki, niestabilny, przechylał się, poranił mi ręce, ale padła decyzja, że drzewo zostaje. Przywieziono trzy i wybrałam to właściwe. Pamiętam też, że Małgosią Szczęśniak przyniosła na którąś z prób piękną białą sukienkę, trochę jak do komunii, trochę jak do ślubu, z tafty. Przyniosła ją na scenę i poprosiła, żebym przymierzyła. Sukienka natychmiast pękła przy rękawach na plecach. „Bardzo dobrze”, orzekła Małgosią i sukienka została. Były jakieś wstępne projekty kostiumu, ale tym razem stało się inaczej. Kostium dopasował się do człowieka na ciele.

**Uważasz, że najlepsze efekty przynoszą decyzje podejmowane pod wpływem intuicji?**

Nie można przewidzieć wszystkiego, co się wydarzy. Przykładem incydent, który naprowadził mnie na trop niesamowitego krzyku w momencie rozpoznania syna przez Agawę. Niedługo po moim wejściu w próby była przerwa świąteczna. W Boże Narodzenie zatrulałam się i rybą i niemal umierałam. Czułam ogromny ból, paliły mnie wnętrzności. W chwili, kiedy byłam przekonana, że umieram, że to kwestia minut, dotknęłam czegoś – granicy bólu i granicy krzyku. I to okropne co powiem, ale jakaś część mojego aktorskiego mózgu mówiła mi wtedy, że jeśli tylko przeżyję, to użyję tego na scenie w *Bachantkach*. Gdyby mi się to nie przydarzyło, pewnie nie miałabym takiego tropu w sobie. Pewnie byłby to jakiś inny krzyk, ale ten konkretny odnalazłam w swoim ciele.

To chyba cecha artystów w ogóle – przypominajmy sobie Trigorina z *Mewy* Czechowa, który wszystko, co mu się zdarza, zapisuje z myślą o późniejszym tego wykorzystaniu. W *Bachantkach* był jeszcze jeden bardzo mocny pomysł – wiadro z mięsem, z resztkami Penteusza. Widziałam spektakl dwa lub trzy razy i raz widziałam, że to prawdziwe mięso z rzeźni, za drugim razem wydawało mi się mniej autentyczne. Czy miałaś problem z tą materią? To wywalanie mięsa na stół – wraz z informacją, że są o pozbierane szczątki ciała syna – działa na widza szokowo.

Za każdym razem to było mięso, tyle że na początku było go więcej. Nie, nie miałam z tym problemu – przy tak ekstremalnym doświadczeniu nie można zatrzymać się w pół drogi. Jeżeli chcemy je razem przejść i doświadczyć – i ci, którzy są na scenie, i ci, którzy to oglądają – to była słuszna decyzja. Rozumiałam ją.

Powiedziałas na początku coś bardzo ciekawego – że antyk to baza dla wszystkich kolejnych dramatów. Kiedy doświadczałam przechodzi się przez taki tekst, można stworzyć w sobie rodzaj podstawy, punktu odbicia do tego, co w naturze ludzkiej tak bardzo nieoczekiwane.

Ale chciałabym też powiedzieć, że wtedy – i parę razy później – odwołałam się do mitów i do *Metamorfoz* Owidiusza. Wysiłek składania rozproszonych informacji w całość (trudno ogarnąć wszystkie motywy, rodzaje pokrewieństwa i zależności) staje się źródłem bardzo rozległych rozważań. Teraz modne jest w procesie prób szukanie inspiracji w filmach, ale to działanie na zasadzie odwoływania się do pewnych ikon – zrób tak, jak ten czy tamten. A przecież aktor pracuje nad poszerzaniem wnętrza, nad rozciąganiem granic swojej wyobraźni. Literatura jest niewyczerpalnym źródłem wzruszeń i inspiracji.

Wspomniałas Owidiusza – tam pojawia się motyw przemiany człowieka: czasem w byt boski, czasem zwierzęcy, czasem w inną pleć. Trudno nam to przyjąć, choć medycyna potrafi czynić cuda. Jednak motyw przemiany człowieka w drzewo albo zwierzę traktujemy czysto metaforycznie. Ale w teatrze czasem musimy zmierzyć się z dosłownością. Przypomina mi się twoja Grace z *Oczyszczonych* i jej przemiana, będąca rozpaczliwą próbą utrzymania brata przy życiu.

W teatrze jesteśmy oczywiście fizyczni, ale ta metamorfoza zachodzi w środku. I musimy sobie odpowiedzieć na pytanie, jak jeszcze można kochać?

Można oddać swoje życie, żeby ten ktoś mógł żyć, trochę jak dybuk – wejdź we mnie i żyj. To sięga pierwotnych, antycznych, archaicznych wyobrażeń momentów, w których życie nabiera wymiaru symbolicznego i się przesila. Objawia się nam w tej swojej symbolicznej potędze nie jako coś codziennego, zwykłego, tylko jako potężna głębia.

Ale czy nie mamy tego na co dzień – na przykład w chwilach największego wzburzenia czy nie przypominamy boga ciskającego gromami? Posługujemy się metaforami, choćby taką: niech świat się zapadnie. Skoro ja nie mogę istnieć, niech nic nie istnieje. Albo jeżeli kocham, to do tego stopnia, że rozkwitam z całym światem. Jest w tej literaturze coś takiego, że można te stany degustować stale, dogłębnie, długotrwale.

Czasem rozmawiając ze studentami odwołuję się też do symbolu różańca, który operuje stałą liczbą słów – to dziesięć modlitw „Zdrowaś Mario”. Ale te dziesięć modlitw opatrzone jest nagłówkiem „Tajemnica Bolesna” i przy każdej modlitwie (takiej samej przecież) myślę o czymś innym. Jeżeli umiemy usłyszeć coś więcej poza tymi dziesięcioma tak samo brzmiącymi strofkami i przemieszczać się

do różnych sytuacji, to praktykujemy bardzo podobnie, choć na innych tematach. Nawet powtarzając na każdym spektaklu te same słowa, za każdym razem próbuję oderwać się od ziemi. Staram się. Trzeba mieć tę bazę, ten zaczyn pozwalający unieść się z miejsca, w którym się znajduję.

**Czy zdarzyło się, że nie weszłaś w Agawę tak bardzo, jakbyś chciała?**

Oczywiście. Podróż Agawę składała się z wielu elementów, których uczyłam się z czasem. Na początku, kiedy zaczęliśmy grać z publicznością, bałam się spojrzeć na tych ludzi, bo byli tak blisko. Musiałam się nauczyć tego, że kiedy unosiłam głowę, mówiąc że to głowa lwa – a wszyscy widzieli już, że jest to głowa Penteusza – chciałam być na tyle gotowa, żeby i oni byli gotowi. Zwłaszcza że ta konfrontacja jest wpisana w tekst, mówię do nich. Ale nie zawsze byłam w tym momencie gotowa. Scena z mięsem też była trudna, też musiałam się jej nauczyć – przecież widzowie siedzieli też na scenie, bardzo blisko.

**Czy publiczność byłaby w stanie Cię zablokować? Gdyby stało się coś nieprzewidzianego, na przykład gdyby ktoś zaczął się śmiać, gdybyś czuła, że odrzucają tę postać?**

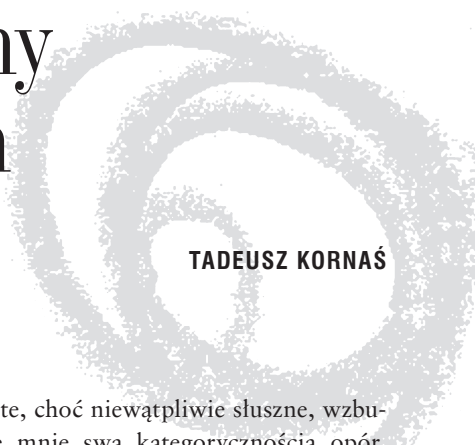
Moim zdaniem każda reakcja widza jest prawdziwa. Publiczność bywa różna. Była we mnie obawa przed spotkaniem wzroku, ale szukałam porozumienia z ludźmi. Jako aktorka rozumiem, że być tak blisko to dla widza bardzo niekomfortowa sytuacja. Nie chciałam nikogo tak speszyć, by zakłócić mu odbiór przedstawienia. To jest też praca na spotkanie, chęć zobaczenia, jak widzimy się nawzajem, czy coś między nami przepływa: czy rozumiecie to, co przynoszę?



**MAŁGORZATA HAJEWSKA-KRZYSZTOFIK** – aktorka teatralna i filmowa, pedagog. Absolwentka Wydziału Aktorskiego PWST im. L. Solskiego w Krakowie (1988), profesor na Wydziale Aktorskim tamże, od 1988 aktorka Starego Teatru w Krakowie, od 2002 także teatru Rozmaitości i Nowego Teatru w Warszawie. Najsławniejsze role zagrała w spektaklach Krystiana Lupy (*Kalkwerk*, *Rodzeństwo*, *Zaratustra*, *Factory 2*) i Krzysztofa Warlikowskiego (*Bachantki*, *Oczyszczeni*, *Burza*, *Krum*, *(A)Pollonia*, *Opowieści afrykańskie*, *Kabaret warszawski*).



# Antyczna tragedia i średniowieczny dramat liturgiczny we współczesnych inscenizacjach



TADEUSZ KORNAŚ

**N**a początek muszę krótko skomentować tekst, który został umieszczony w programie naszej konferencji. Jego fragment brzmi następująco: „Wpływowe zdanie prof. Józefa Tischnera: «Chrześcijańska łaska miała być odpowiedzią na okrutne fatum» (*Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1998, s. 131) przydatne w konstruowaniu określonej wizji antropologicznej o charakterze apologetycznym, mija się z prawdą w ocenie religijnego doświadczenia człowieka antyku i tym samym wykrzywia fundamentalne struktury greckiego dramatu. Skutkuje też sprowadzeniem tragizmu do braku wolności i tym samym unicestwienia samą istotą refleksji tragicznych nad skomplikowanymi relacjami ludzi i bogów. Przywrócenie właściwych proporcji w analizie tekstów antycznych, a także w relacji kluczowych koncepcji antropologicznych antyku i chrześcijaństwa z całą zachodnią tradycją filozoficzną, wymaga pełniejszego uwzględnienia szerokiego kontekstu kulturowego – religijnego i filozoficznego – wydarzenia teatralnego Aten V wieku przed Chrystusem. Teksty, wyrwane z tego niepowtarzalnego *residuum* greckiego teatru i kłamią, i tracą siłę wyrazu”.

Słowa te, choć niewątpliwie słuszne, wzbudziły we mnie swą kategorycznością opór. Bo, oczywiście, pewnie wszyscy się zgadzają, że stosunek między bogami a ludźmi w tragedii (a szerzej – w Grecji w V wieku przed naszą erą) był dosyć skomplikowany i trudno opisać go tylko jednym słowem: „fatum”. Jednak ksiądz Józef Tischner raczej próbował wskazać na nieco inną sprawę, pokazać, że stosunek bogowie-ludzie w antyku był odmienny niż w chrześcijaństwie relacja Boga i człowieka. I tę odmienną trzeba było jakoś nazwać. Te twarde słowa Tischnera były w końcu XX wieku jak najbardziej przydatne – pokazywały bowiem pewien stereotypowy i uproszczony (niech będzie) obraz. Ale właśnie tak wówczas popularnie rozumiano tę różnicę: po jednej stronie jest chrześcijańska łaska, po drugiej fatum. To rozróżnienie jest bardzo pomocne w analizie wielu dwudziestowiecznych spektakli. Tych, które się z taką wizją zgadzały i tych, które próbowały ją zakwestionować. Było rozróżnieniem na tamte czasy.

Dzisiaj wiele w scenicznym odczycie tragedii antycznych się zmieniło. Organizatorzy naszej konferencji na koniec owego



wprowadzającego tekstu napisali o próbie skonfrontowania poruszanych podczas niej spraw wobec „egzystencjalnych pytań nowoczesności”. Odnosząc to do praktyki scenicznej, rozumiem, że chodzi też o pytania, które zadają sobie współcześni twórcy teatralni. Przyglądając się jednak współczesnym polskim inscenizacjom nawiązującym do antyku (wspomnę tu choćby spektakle Warlikowskiego i Klaty), to owo prowokacyjne przeciwstawienie fatum i łaski straciło w nich na znaczeniu, ale też – w zamian – pojawiło się wyrwanie tekstów z „niepowtarzalnego *residuum* greckiego teatru”. I nie musiało to bynajmniej powodować kłamstwa i utraty siły wyrazu przedstawienia.

Śmiem twierdzić, że przeciwstawione przez Tischnera wizje człowieka w antyku i chrześcijaństwie były wzajemnie zdecydowanie bliższe sobie niż ponowoczesna, postchrześcijańska wizja obecna w najnowszym teatrze. Wówczas – pozostawiając na boku bardzo istotne różnice między stuleciami – człowiek uznawał siebie za koherentny, podmiotowy byt. Kultura antyku – i zapożyczająca z niej wiele pojęć kultura chrześcijańska – zakładały istnienie spójnego „ja” (chrześcijaństwo nazwało to duszą). Działania człowieka były więc związane z ekspresją tego wnętrza (oczywiście nie do końca poddaną tylko sobie – bo były przecież demony czy bogowie, czy Bóg, mieli dostęp do niepoznanych zakamarków). W każdym razie – jakkolwiek rozumieć owo „ja” – jest ono fundamentem. Ten esencjalny rdzeń zakłada jakąś określoną formę istnienia po śmierci. I właściwie we wszystkie działania wpisany jest ostateczny horyzont zaświatów – bez względu na to, czy to fatum, czy łaska działają wobec tej esencjonalnej cząstki. Także bez względu na to, czy będzie to miejsce wiecznej szczęśliwości, czy kraina mrocznych cieni. Ponowoczesne teorie w różny sposób ów dany od uro-

dzenia ośrodek „ja” kwestionują. Po przełomie performatywnym w humanistyce pojawiły się różnorakie teorie, na przykład takie, które twierdzą, że „istniejemy na powierzchni ciała”. W konsekwencji wewnętrzna konstytucja jest wynikiem performowania, czyli działań ją stwarzających. Różnica między ekspresją „ja” (antyk, chrześcijaństwo) a jego performowaniem (ponowoczesność) rzeczywiście może być kluczowa.

Zdaję sobie sprawę, że ów obraz uprościłem i wyolbrzymiłem zarazem, ale na podobnej zasadzie swój modelowy przykład zbudował ksiądz Tischner. Jednak problem lektury antycznych tekstów przez współczesnych twórców staje się jeszcze bardziej skomplikowany, gdy dodamy jeszcze do niego wpisaną w „nową duchowość” niewiarę, czy „niedowiarę” (jak ładnie nazwał to Bartosz Szydłowski). Mircea Eliade już przed laty skonstatował, że ciągłość między obszarem ekonomiki *sacrum* a estetyczną li tylko radością z dzieła nie da się utrzymać, że została zerwana<sup>1</sup>. Inaczej mówiąc, niewiara nie daje dostępu do świata ekonomiki *sacrum*. Wiary w Boga (bogów) przecież nie sposób sobie wyobrazić, jeśli się nie wierzy. Można natomiast sobie wyobrazić „bogów”, poznając ich zakres działania, zasady kultu, mity o nich. Tylko – jeśli mogą odwołać się do swojej intuicji – zapewne ta wyobraźnia o bogach inaczej funkcjonowała jeszcze niedawno w obrębie religijności chrześcijańskiej, a inaczej funkcjonuje w kręgu „nowej duchowości” XXI wieku.

#### Pokusa rekonstrukcji

„Teksty [tragedii], wyrwane z tego niepowtarzalnego *residuum* greckiego teatru i kła-

<sup>1</sup> M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 1993, s. 8.

mią, i tracą siłę wyrazu”. W filologicznym odczytaniu tak właśnie jest, nawet zdecydowanie tak. Natomiast gdy popatrzymy na tragedię jako materiał do stworzenia spektaklu – niekoniecznie. Jestem głęboko przekonany, że zaczynając pracę nad spektaklem, należy zdobyć możliwie najszerszą wiedzę związaną z wybranym tekstem (co, niestety, nie zawsze się zdarza). Na temat klasycznej tragedii greckiej, a także jej kontekstów związanych z kulturą, tradycją, wierzeniami ukazało się bardzo wiele prac, nie wyobrażam sobie, żeby z nich nie korzystać.

Ale czemu ma służyć ta wiedza? Odtworzeniu formy antycznego teatru? Przecież nie! Że to niemożliwe, wszyscy wiemy. Powodów są tysiące – i nie ma potrzeby o nich pisać.

Można, oczywiście, podejmować takie próby. Rekonstrukcja formy może być ciekawym artystycznym przedsięwzięciem, ale sama w sobie jest działaniem dosyć jałowym. Dowodem przykład z nieco innej materii. Artur Żmijewski przygotował w Teatrze Dramatycznym w Warszawie *Mszę* – spektakl odtwarzający dokładnie scenariusz i formę mszy świętej. Zrekonstruował coś, co można zestawzić z oryginałem (pomijam tu celowo przyczyny tej rekonstrukcji). Różnica była taka, jak między trupem a żywym człowiekiem. Przykład z *Mszą* Teatru Dramatycznego może dowodzić, że wszystkiego aktor zagrać nie może, że istnieją obszary niedostępne.

Przykład z *mszą* jest mi przydatny, by obalić jeden z mitów, który może kusić – mit rekonstrukcji. W *Mszy* Żmijewskiego wszystko było na swoim miejscu – w aspekcie działań. Ale całość jednak nie działała, co przyznawali to nawet widzowie nijak z Kościołem nie związani. Symulakrum, mówiąc Baudrillardem, nie mogło w żaden sposób podszyc się pod oryginał.

Jak więc mówić o rekonstrukcji czy raczej odwzorowaniu tragedii antycznej? We *Mszy*

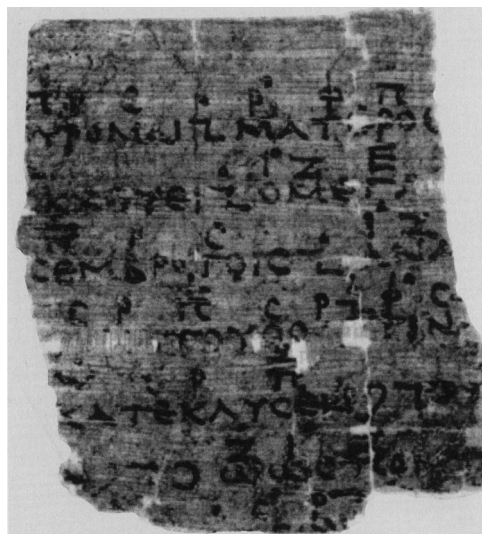
można się było przecież odnieść do pejzażu kulturowego wciąż jeszcze istniejącego – chrześcijaństwa. Nawet jeśli próbowano zrobić to przedstawienie z perspektywy postchrześcijańskiej i zdeprecjonować oryginał. Natomiast w kontekście tragedii ów żywy, naturalny niegdyś kontekst jest i zawsze będzie niedostępny. Mało tego – spoglądamy na niego przez całe wieki późniejszej historii naznaczonej czasem chrześcijaństwa, co jeszcze bardziej go oddala i przekształca. Przecież nawet podstawowe pojęcia tragizmu i wolności czy owego nieszczęsnego fatum odczuwamy zapewne inaczej niż Grecy w piątym wieku. Możemy sobie mówić o bakchiczności na przykład *Bachantek* Eurypidesa, ale przecież nie jesteśmy zanurzeni w cały kontekst wierzeń, codzienności i świat cywilizacji greckiej V wieku p.n.e. Owa bakchiczność w dziele teatralnym pozostanie, bo pozostać musi, artystycznym konstruktem na dzisiejsze czasy. Dotknąć i odczuć jej jako ogarniającej całość istnienia już nigdy nie będzie można.

Ale czy w związku z tym rekonstruowanie należy odrzucić? Gdy reżyser zaczyna pracę i wybiera tekst tragedii, już dokonuje rekonstrukcji. Czytanie tekstu, nawet podane w tłumaczeniu, czyli odmiennym języku, staje się już obcowaniem z myślą sprzed wieków. Można na takim poziomie interpretacji tekstu poprzestać, ale można też zacząć mierzyć się z kolejnymi elementami dawnej kultury. Można poważnie się s p r ó b o w a ć dotknąć, jak wyglądała wtedy muzyka, gest, ruch, taniec. Ale ze świadomością – za każdym razem – że mogło to tak wyglądać, ale mogło wyglądać też całkiem inaczej. W ogromnym i prężnym środowisku wykonawców muzyki dawnej karierę zrobił termin „dobre historyczne poinformowanie”. Oznacza on zdobywanie maksymalnej liczby informacji o epoce, instrumentach, możliwych sposobach wyko-

wości ostatecznie owocują wyborem takiego, a nie innego sposobu wykonania utworu. Rekonstrukcja to tylko termin dookreślający, bo zawsze będzie to wykonanie na nasze czasy, zgodne z dzisiejszą wrażliwością. Trzeba najpierw „wiedzieć”, a potem wybrać – i odtworzyć dla współczesnej widowni wersję niemożliwą.

Podobną drogą poszedł Włodzimierz Staniewski, gdy w „Gardzienicach” realizował spektakl *Metamorfozy*. Zadeklarował wówczas, że – znając te wszelkie ograniczenia – spróbuje się zmierzyć z wątkiem bakchicznym i ożywić go. Na każdym poziomie: przede wszystkim muzycznym – ale także religijnym. Praca zaczęła się od rekonstrukcji muzyki antycznej Grecji. Naukowe dzieła Martina L. Westa<sup>2</sup> i Johna G. Landelsa<sup>3</sup> były tu przewodnikiem. Nieliczne nagrania zrekonstruowanej muzyki – wskazówką. Ale wiadomo było, że tej muzyki już nie ma – nikt z nas nie słyszał, jak brzmiała naprawdę. Wysokość tonu i wskazówki dla aulety – jak w ocalałym papirusie z maleńkim fragmentem *Orestesa* Eurypidesa<sup>4</sup> – nie dadzą przecież wyobrażenia o tej muzyce. A to właściwie wszystko (poza trzema kilkudziesięciowymi frazami z *Ifigenii w Aulidzie*), co zachowało się z notacji muzycznej z antycznej tragedii.

Wykonawcy muzyki dawnej, dysponując nieporównywalnie większą liczbą wskazówek, wahają się mówić o rekonstrukcji; w przypadku *Metamorfos* takiego sformułowania użyć się ostatecznie nie da. Ale dobre historyczne poinformowanie „Gardzienic”,



Najobszerniejszy zachowany do dzisiejszych czasów fragment notacji muzycznej do antycznej tragedii (z *Orestesa* Eurypidesa). (Papirus wiedeński G2315).

zderzenie z muzyką ludową i artystyczna wyobraźnia spowodowały, że „rekonstrukcja” została dokonana. Czy to muzyka antycznej Grecji? – zapewne nie. Czy to „rekonstrukcja”? – niewątpliwie tak. Ot, paradoks. Maciej Rychły, który dla „Gardzienic” pracował nad odzyskaniem tej muzyki, mówił o tym procesie następująco: „Grecy inaczej niż my słyszeli muzykę i my nigdy nie usłyszymy poprawnie zrekonstruowanej muzyki antycznej Grecji. Zawsze będzie to «muzyka antycznej Grecji», a nie «muzyka współczesna Grekom»”<sup>5</sup>. W każdym wypadku będzie to muzyka przetworzona przez naszą wrażliwość.

Podobnie czyniono z gestem. Jak ożywić gesty, jak poruszyć namalowane postaci z waz? Jak z bezruchu uczynić ruch? Bo przecież nie ma bezpośredniej ciągłości tradycji. W „Gardzienicach” znów historyczny

<sup>2</sup> M.L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003.

<sup>3</sup> J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. M. Kaziński, Kraków 2003.

<sup>4</sup> Papirus wiedeński G2315.

<sup>5</sup> U źródeł muzyki Europy. Z Tomaszem Rodowiczem i Maciejem Rychłym rozmawia Teresa Dras, „Didaskalia” 2002 nr 48, s. 82.

konkret łączono z mozolną pracą. Dokonano rekonstrukcji, jednej z możliwych. Ale ze świadomością, że to rekonstrukcja na nasze czasy.

Z tych okrucichów „rekonstrukcji” zaczął się w spektaklu *Metamorfozy* wyłaniać pejzaż antycznej kultury – także w jej cielesności i duchowości (również w odniesieniu do bogów). Także wybrane fragmenty literackie (*Metamorfozy* i *Apologia* Apulejusza, *Fajdros* Platona) wskazywały na chęć mocowania się z tajemnicą misteriów. Z tych rozbitych skorup, zaklętych w litery dźwięków Staniewski próbował odczarować świat zaginiony. W jakiś sposób się on wyłonił. Przemówił. Droga do niego prowadziła raczej od muzyki, ruchu, obrazu niż od literatury. Ale trzeba sobie zdać sprawę, że ostatecznie był to świat współczesnej wyobraźni. Bo wiary w tamtych bogów, takich, jakimi jawili się oni Grekom sprzed dwudziestu kilku wieków, nie da się już zrekonstruować.

Nieco inaczej pod względem odwołania się do Boga wygląda rekonstrukcja średniowiecznego dramatu liturgicznego. Wyłaniał się on powoli z wnętrza liturgii w X wieku. Był częścią nabożeństw. Do jego prezentacji, przynajmniej na początku, używano dokładnie takich samych środków, jak w liturgii. Był śpiewany, więc używano chorału, wykorzystywano stroje liturgiczne, gest, jak się przypuszcza, też odwoływał się do liturgicznego kanonu. Aktorami byli duchowni. Z czasem dramat liturgiczny rozrastał się w wielkie widowiska, które jednak wciąż odbywały się w obrębie nabożeństw godzin kanonicznych – a więc były i teatrem, i liturgią. Aż wreszcie w XVI wieku podczas Soboru Trydenckiego zabroniono prezentacji dramatu liturgicznego w kościołach całego chrześcijańskiego świata. Pewnie słusznie – bo przecież liturgia miała być fundamentem, a zdarzało się, że dramat liturgiczny przytłaczał ją swym roz-

machem. Dramat we wnętrzach kościołów więc zamilkł.

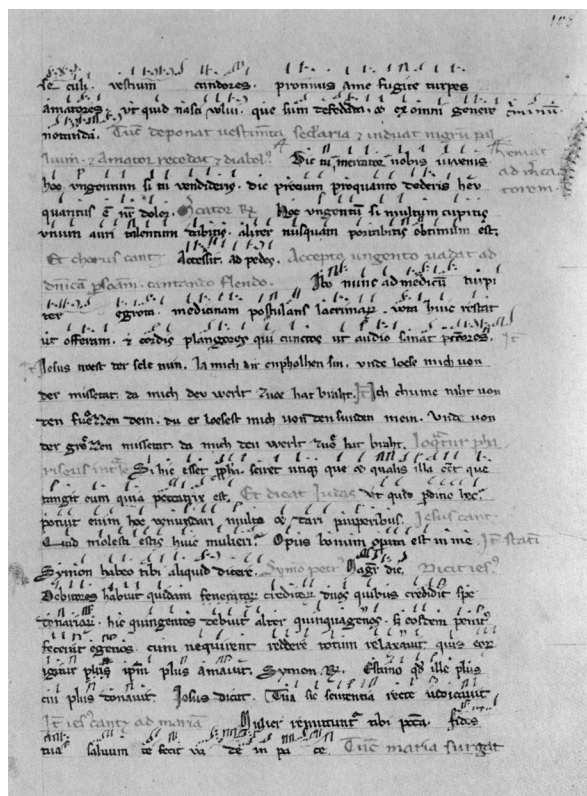
Jaki to ma związek z Dionizosem? Zapewne niewielki, ale dzisiaj próbując zaprezentować dramat liturgiczny także trzeba dokonać rekonstrukcji. Co prawda dystans czasu jest tu zdecydowanie mniejszy, ledwie kilka wieków, a wiedza, jak to wyglądało w przeszłości – większa. Jednak ostatecznie stanąć trzeba przed kilkoma podobnego typu wyzwaniem. Jak brzmiała muzyka? Tutaj zapisów jest bardzo wiele, a i śpiew chorałowy – jako obowiązujący – jest do tej pory wykonywany. Tradycja nieprzerwana istnieje, ale spory, w jaki sposób śpiewano chorał w średniowieczu, są w środowiskach wykonawców muzyki dawnej bardzo zażarte. I jak czytać niektóre zapisy? Na przykład notację neumatyczną? Jeden z największych zabytków dramatu liturgicznego, XIII-wieczna Wielka Pasja z rękopisu *Carmina Burana* zapisana jest taką właśnie kapryśną notacją neumatyczną na polu otwartym, która pozwala na zaśpiewanie utworu, jeśli się go zna – przebieg melodyczny jest jedynie w notacji zasygnalizowany. Dunbar H. Ogden, jeden z najważniejszych badaczy dramatu liturgicznego, napisał wręcz, że „na nieszczęście nieczytelne (difficult) neumy [...] Wielkiej Pasji z Benediktbeuern nie dają się transkrybować”<sup>6</sup>.

Oczywiście jednak transkrypcji dokonano – zrobił ją Marcel Pérès, jeden z najbardziej znanych muzyków zajmujących się śpiewem chorałowym, a następnie wraz z międzynarodowym zespołem Scholi Teatru Węgajty utwór ten jest wykonywany w największych katedrach i w małych kościołach jako dramat

<sup>6</sup> D.H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, London 2002, s. 188.

liturgiczny, czyli z udziałem księdza, który zanosi modlitwy w imieniu ludu.

Schola Teatru Węgajty przygotowała jeszcze inne średniowieczne dramaty liturgiczne, prezentując je w czasie nabożeństw godzin kanonicznych. W pewnych aspektach praca Scholi nad *Ludus Paschalis*, *Ordo Stellae* czy *Ludus Danielis* jest porównywalna z pracą „Gardzienic” nad rekonstrukcją elementów antycznej kultury. Średniowieczne obrazy trzeba też przecież poruszyć, by móc na podobnej zasadzie, jak prawie tysiąc lat temu, hieratycznie poruszać się po świątyni. Ale jak po niej biegać? Jak w niej zatańczyć? – myślę oczywiście o wykonaniu według zasad „dobrego historycznego poinformowania”. W Scholi muzycy i aktorzy z kilku krajów pracują nad poszczególnymi zagadnieniami jak nad dziełem teatralnym i muzycznym. Wydawałoby się, że na tej bazie rekonstrukcyjnych poszukiwań powstaje spektakl. Ale Schola na koniec ten swój wypracowany podczas prób spektakl wrzuca w liturgię, która staje się nadrzędną strukturą. „To musi być jednak jasne, że liturgia jest najważniejsza, dramat liturgiczny jest tylko dodatkiem”<sup>7</sup> – mówi Marcin Bornus-Szczyciński, zajmujący się stroną muzyczną rekonstruowanych dzieł. Natomiast szef Scholi Wolfgang Niklaus zawsze dodaje, że pokazując dramaty, artyści są „sługami liturgii”. To wrzucenie dzieła w liturgię odbywa się na podobnej nieco zasadzie, jak w przypadku muzycznych kompozycji mszy przez, powiedzmy, Palestrinę, Bacha czy nawet Mozarta. Tworzone były one według najlepszej muzycznej wiedzy i geniuszu autorów nie jako liturgia, ale jako kompozycja muzyczna – można wykonać je przecież na koncercie. Ale w czasie mszy są one częścią



Karta z manuskryptu *Carmina Burana* zawierająca *Ludus de Passione* z neumatyczną notacją muzyczną (Bayerische Staatsbibliothek MS lat. 4660).

liturgii, wtedy to ona nadaje im sens. Tym bardziej są częścią liturgii, im większy kunszt artystów.

Zapewne dramaty Scholi wyglądają inaczej niż ich średniowieczne pierwowzory, inaczej też przyjmują je ich widzowie (wierni?) w kościele. Ale jednak, mimo upływu wieków, daje się je wpisać w ich naturalne, choć zmienione mocno przez czas, środowisko – w przestrzeń naznaczoną modlitwą.

Nie chcę wysuwać z zestawienia tych dwóch „rekonstruowanych” artefaktów – antyku i chrześcijaństwa – jakichkolwiek daleko idących wniosków. Chciałem wskazać jednak fakt – oczywisty – że materia tragedii czy dramatu była częścią o wiele większego

<sup>7</sup> Wypowiedź Marcina Bornusa-Szczycińskiego za: T. Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Kraków 2012, s. 36.



kontekstu. Że fatum i miłosierdzie odnoszą się jednak do nieco innej sytuacji ontologicznej niż ponowoczesna nowa duchowość.

### Rozbity horyzont

Samo zabranie się na scenie do pracy nad tragedią antyczną jest też – jak już wskazałem – do pewnego stopnia „rekonstrukcją”. Z tekstów staramy się odczytać losy, historie, przesłania ludzi żyjących przed wiekami i zrozumieć je dzisiaj, zastanowić się, co one dla nas znaczą. Następuje więc w praktycznej pracy „rekonstrukcja sensów”. Bez względu na to, czy zamierzamy jak najbliżej podejść do historycznego odczytania (cokolwiek miałyby to znaczyć), czy też potraktować antyczną tragedię wyłącznie jako pretekst do naszych swobodnych wariacji na temat swojej wrażliwości, to w obu przypadkach myśli reżysera spotykają się z myślami autora sprzed wieków.

Jako przykład takiego „niefilologicznego” odczytania wybiorę jeden tylko spektakl – *Oresteję* Jana Klaty w Starym Teatrze. Reżyser przeniósł tragedię w świat współczesnych stereotypów, okroił i przekształcił tekst. Świat sceniczny usytuowany został nie wobec bogów, ale wobec świata mediów, także w przestrzeni komiksu. Wolność i tragizm w takim kontekście wydają się niepotrzebne. Więcej, przyjmując antyczne konteksty tych słów – niemożliwe. Ich znaczenie się odwraca. Skoro świat bogów jest pusty, rozdarcie tragiczne – w nawet najprostszym rozumieniu antycznym – nie ma zastosowania. Przecież antyczna Grecja wszystkie swoje widowiska rozgrywała przed obliczem bogów. „Nie odwracał tymczasem / Dzeus promienistych swych oczu od walk”<sup>8</sup> – to z *Iliady*. Albo, jak napisze Platon w *Prawach*: „Spójrzmy na

każdą z nas, istot żywych, jako na wspaniałą artystyczną marionetkę wykonaną przez bogów – wszystko jedno, czy dla ich zabawy, czy z powagą, czy w jakimkolwiek celu; bo tego nie możemy dokładnie wiedzieć”<sup>9</sup>. W *Orestei* Jana Klaty świat realnie istniejących bogów (Boga) zostaje odsunięty jako niepotrzebny kontekst. Wszystko wydaje się toczyć we współczesnym zmediatyzowanym świecie, w którym poważni ludzie o takich sprawach ani myślą. Ale jednak ten „inny” świat i tak objawia się w powidokach. Jest w tym spektaklu scena zaskakująca (dla mnie przynajmniej) – proroctwa Kasandry, gdy Małgorzata Gałkowska nie może przebić się przez barierę sformułowania słów. Jej wokaliza pełna jest przeszywającego jęku i niemocy powiedzenia rzeczy najważniejszych. Można oczywiście potraktować ją technicznie i widowskowo, jako gest artystyczny. Ale dla mnie sięgała ona dalej. Rozbijała ten zbudowany z dystansem świat, otwierając go na nieświadome szczeliny. Nijak nie przystawała do „komiksowej” rzeczywistości spektaklu.

Cóż więc się tam stało? Tu przydatna będzie mi egzegeza Hansa Ursa von Balthasara. W swoim fundamentalnym dziele *Teodramatyka* wprowadza on pojęcie horyzontu. Upraszczając nieco, jest to granica rozciągnięta między ludźmi a Bogiem (bogami). Rozumiana zarówno w kategoriach natury świata, jak i natury teatru. Balthasar pisze, że Chrystus ten horyzont ostatecznie „otwarł” w obie strony, ale teraz, w epoce pochrześcijańskiej, ów horyzont się rozpada. Jest pokawałkowany. Pokawałkowanie horyzontu związane jest z rozbiciem wspólnych dążeń i podobnego rozumienia świata (tak było też w antycznej

<sup>9</sup> Cyt za: H. Urs von Balthasar, *Teodramatyka*, tom 1, *Prolegomena*, przeł. M. Mijańska, M. Rodkiewicz, W. Szymona OP, Kraków 2005, s. 124.

<sup>8</sup> *Iliada*, Pieśń 16, w. 645, przeł. K. Jeżewska.

Grecji). Balthasar pyta więc: „W jaki sposób teatr, jako instytucja publiczna, może zebrać publiczność, która reprezentuje różne światopoglądy? Pod jakim znakiem (który oczywiście nie może być znakiem rozrywki) jednoczy on tych ludzi?”. I próbuje odpowiedzieć: „Teatr ma siłę, by stawiać człowieka w mocnych nieuniknionych sytuacjach, które go obnażają i wzywają do nieuchronnego pytania: Kim on, istota żyjąca w strasznej skończoności, właściwie jest?”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Ibidem, s. 299.

I właśnie to pytanie spaja wszystkie kręgi teatru, antycznego, średniowiecznego, postdramatycznego, każdego. Za każdym razem twórcy – nawet tego nie formułując – gdy zabierają się do lektury antycznych tragedii czy średniowiecznych dramatów, muszą się z takim pytaniem zderzyć. Właściwie wszyscy o tym wiemy, ale przypominania nigdy dosyć. Sprawy fatum i łaski w praktyce artystycznej okazują się pytaniem zwrotnym, a nie odpowiedzią.



TADEUSZ KORNAŚ – pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu UJ. W latach 1997-2009 redaktor Gazety Teatralnej „Didaskalia” (w latach 2004-2008 redaktor naczelny). Opublikował książki: *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”* (Homini 2004, II wyd. 2013), *Between Anthropology and Politics. Two Strands of Polish Alternative Theatre* (Instytut Teatralny 2007), *Aniolom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze* (Homini 2009) oraz *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny* (Homini 2012).



# Chorea – między Arystofanese a Grotowskim

TOMASZ RODOWICZ

## Chór w teatrze postdramatycznym

**C**hór w teatrze antycznym mówi o sobie w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Postaci dramatu zwracają się do niego jako do osoby. Jest osobą dramatu – niektórzy twierdzą, że najważniejszą. W niej odbijają się historie i perypetie bohaterów. Chór komentuje, ocenia, pyta, prowokuje, lamentuje. Autor manipuluje poprzez niego emocjami widzów. Funkcje chóru są wielorakie – napisano już o tym tomy. Ale naszą uwagę przykuło znaczenie jego muzycznej funkcji, waga obecności i dramatycznego napięcia budowanego przez chór. Dopiero po wyrecytowaniu i wyśpiewaniu fragmentów chórów z Sofoklesa czy Eurypidesa w oryginale, usłyszeliśmy muzyczną moc, siłę dramaturgii i geniusz tych pisarzy. Byliśmy w stanie odtworzyć jedynie metrum, akcentuację dynamiczną i toniczną napisanego tekstu. A linia melodyczna? Partytury muzyczne pisane do prawie każdej partii chóru dramatu antycznego się nie zachowały. Dlatego nasi kompozytorzy, Tomasz Krzyżanowski i Maciej Maciaszek, pisali własną muzykę do tych tekstów. Muzykę inspirowaną melosem starogreckim, ale świadomie współczesną. W polirytmie tekstu wpisywali polifonię brzmień, która prawie na pewno

nie występowała w tamtych czasach. Opracowywali aranżacje jazzowe tych utworów, tworząc żywiołowe napięcie między antykiem a współczesnością. Tak powstał projekt „Antyk/Trans/Formacja” w 2010 roku – koncert na zespół jazzowy i chór – oraz wielkie widowisko muzyczno-taneczne *Oratorium Dance Project* w roku 2011, na stuosobowy chór, orkiestrę symfoniczną i zespół jazzowy oraz pięćdziesięcioosobowy zespół tancerzy.

W projektach ściśle teatralnych, odwołujących się zarówno do antyku, jak i do współczesności, na różne sposoby eksperymentowaliśmy z chórem i chór pozostał zawsze jednym z głównych aktorów. Jest aktorem zbiorowym, z którego wyłaniają się indywidualne postaci, by za chwilę zostać przez niego pochłonięte. Ale ten chór nie jest jamochłonem w tyle sceny, muzyczną scenografią lub przerywnikiem dramatycznym. Chór jest żywym bohaterem – tańczy, śpiewa, rozpada się, umiera i ożywa. Jest najbardziej nieprzewidywalny, czasami budzący grozę lub demony, a czasem najbardziej ludzki i naiwny.

Napięcie zawarte w temacie naszej sesji: „Dramat antyczny – między tragizmem a wolnością”, można przenieść na relację człowiek

– bóg w dramacie antycznym. Można by wtedy przyjąć za punkt wyjścia tezę wygłoszoną wiele lat temu przez Lecha Trzcionkowskiego, że okres klasyczny w dramacie antycznym, pomiędzy Ajschylosem a Eurypidesem, ze względu na relację człowieka z bogiem, można podzielić na trzy, płynnie przechodzące kolejno etapy:

– Człowiek bezradny wobec igraszek bogów, którzy używają go do swoich rozgrywek.

– Człowiek mimo swoich ograniczeń jest gotów do sporów z bogami, zмага się z nimi, negocjuje, na ogół przegrywa, ale walczy.

– Człowiek staje wobec konfliktu z drugim człowiekiem lub grupą ludzi; konfliktu na tle politycznym, ambicjonalnym, rodzinnym, lub w walce o władzę. W tym konflikcie wszystko staje się możliwe, a bogowie są tylko przywoływani na świadków. To już nie bogowie są odpowiedzialni za koleje mojego losu, ale ja sam zależę od własnej siły, sprytu, morale lub jego braku, i od sposobu, w jaki ominę pułapki losu lub im ulegnę.

Wieloznaczność i wielopoziomowość tej relacji pozwoliła nam – w teatrze Chorei – na trzy całkowicie odmienne inscenizacje i interpretacje *Bachantek* Eurypidesa (dramatu, który zdecydowanie wymyka się powyższej klasyfikacji). W *Bakkusie* bohaterem był podszycujący się pod boga manipulator, igrający ludzkimi emocjami. W *Śpiewach Eurypidesa* Dionizos wcielał się w każdego uczestnika rytualnego, dewocyjnego mordy. W końcu w *Bachantkach* przewodnik po rytuale inicjacyjnym sam zostaje złożony w ofierze, uwikłany w błęd bachantek.

Nasze zainteresowanie antykiem nie wynika z ideologii, misji ani frustracji współczesnością. Wręcz przeciwnie. Dla Chorei i dla mnie antyk jest doskonałym pretekstem. Daje fascynujący punkt odniesienia, pozwalający spojrzeć na współczesność z perspektywy starożytnej Grecji, z tego, co przetrwało i oca-

lało z niej do dzisiaj, co pozostało z mitów, problemów, pytań i wyzwań, ważnych dla ludzkości w ciągu ostatnich dwóch i pół tysiącleci. Nie chodzi tylko o teatr antyczny, ale o całą tę wielowątkową kulturę, w której bardzo ciekawie odbija się traumatyczny wiek XX i XXI. Oczywiście nikt z nas nie zamierzał udawać (starożytnych) Greków. W związku z tym traktujemy antyk radykalnie, współcześnie, stajemy po drugiej stronie lustra i z tej perspektywy pytamy siebie, gdzie jesteśmy i kim jesteśmy.

Doskonałym przykładem jest spektakl *Po Ptakach*, oparty na motywach komedii Arystofanesa *Ptaki*, który zrobiliśmy w koprodukcji z najlepszym walijskim teatrem tańca współczesnego Earthfall z Cardiff. Po naszej pierwszej współpracy z Earthfall – spektaklu *Hode Galatan*, który był bardzo intensywnym, krótkim, ale żywiołowym i dynamicznym doświadczeniem, oraz próbą zderzenia muzyczności i energii hymnów delfickich z II p.n.e. z radykalnymi formami tańca współczesnego – czuliśmy ogromny niedosyt i potrzebę kontynuacji. Zdecydowaliśmy, że tym razem weźmiemy na warsztat komedię. Sięgnęliśmy wspólnie do Arystofanesa, który pisał komedię *Ptaki* w czasach, kiedy Ateny były w ogromnym kryzysie, po kilku wojnach, kiedy korupcja i rozpad społeczny przyjęły bardzo zaawansowane formy. Fabuła *Ptaków* jest zarazem prosta i genialna. Rewolucyjna ucieczka ze zdegradowanego, skorumpowanego świata do utopijnego raju, zawieszonego pomiędzy bogami a ludźmi – do świata wolnych ptaków – kończy się jednak tak, jak każda rewolucja skończyć się musi: więzieniem, terrorem i klęską. Czysta w swoich założeniach i w punkcie wyjścia, im większe ponosi klęski, tym bardziej staje się fanatyczna i bezwzględna. Jeśli rzeczywistość nie bardzo się zgadza z tym, co jest wyznaczone przez nową myśl, tym gorzej dla rze-

czywistości. W efekcie z komedii zostało nam niewiele. Z drugiej strony jednak u Arystofanisa tego śmiechu też nie było za dużo, był on raczej dość gorzki i ironiczny. Pracowaliśmy nad *Ptakami* w Nałęczowie, gdy dotarła do nas wiadomość o serii zamachów bombowych w londyńskim metrze. To wydarzenie odbiło się echem w naszym spektaklu. Weszło do niego jako sygnał, cień, zadra. W ostatniej scenie ten, który nawoływał do rewolucji i zmiany – na początku czysty i szlachetny jak każdy rewolucjonista – wysadza w powietrze świat i siebie. Wtedy zdecydowaliśmy, że spektakl nazwiemy *Po Ptakach*.

To tylko jeden przykład, a przecież z antyku pochodzi rzecz najważniejsza dla nas, czyli *chorea* – tak właściwie brzmi ten termin po grecku; *chorea* jest wersją zlatynizowaną. *Chorea* – zasada trójjedni słowa, gestu i muzyki, która dotyczyła funkcjonowania chóru w greckim teatrze, jest dla mnie i dla naszego teatru najistotniejsza. Termin, jego rozwinięcie i kontekst znaczeniowy zaczerpnęliśmy od profesora Edwarda Zwolskiego, który nie był akceptowany do końca przez swoje środowisko, głównie za przekraczanie „naukowości” w swoich badaniach.

*Chorea*, zasada, od której nasze teatralne stowarzyszenie wzięło nazwę, określa wszystkie możliwe środki wyrazu aktora i umieszcza je w jednym strumieniu działania, w jednym twórczym procesie. Takie środki wyrazu, jak: operowanie tekstem, ruchem, śpiewem, muzyką, tańcem, gestem – wszystkie są jednością. To pojęcie, słowo klucz, określa to, co w tej chwili jest dla mnie najistotniejsze w teatrze. Nazywamy to nową choreą, bo nie chodzi nam o rekonstrukcję antycznego chóru, ale o znalezienie nowego języka teatru w oparciu o tę starożytną zasadę. Chciałbym, żeby było dla nas drogą i sposobem myślenia o teatrze – współczesnym, nie antycznym.

Antyku nie ma i nie będzie, antyk był i to bardzo dawno temu. Tak dawno temu, że chrześcijaństwo odcięło się skutecznie od tego rodzaju pogaństwa. Oczywiście antyk nie zniknął, pozostawił jakąś informację, wiadomość, przekaz. Skoro funkcjonuje ciągle w naszej świadomości i kulturze, to znaczy, że był i będzie ważny. Teraz pytanie: jaki przekaz? Albo, co jeszcze ważniejsze: co z niego może być dla nas „użyteczne”? Co może się nam przydać do tego, żeby zapytać siebie po raz kolejny: kim jesteśmy?

Naturalnie, można by pomyśleć, że jakaś inna epoka czy jakaś inna perspektywa byłyby równie dobre. My wybraliśmy taką, która wydaje nam się wystarczająco odległą, ponieważ napina nam całe dziedzictwo kulturowe Europy. W szczególny sposób naświetla problem ludzkiej postawy wobec boga, sił przyrody, wobec przeznaczenia, pogubienia, wobec emocji, konfliktów z sobą samym, z otoczeniem, poczucia winy i odpowiedzialności – tak indywidualnej, jak zbiorowej. Jeśli kiedykolwiek opuściły nas te problemy, to właśnie teraz powracają – w chwili zderzenia zindywidualizowanego, osłabionego, konsumpcyjnego społeczeństwa, kruszącego się chrześcijaństwa i rosnącego w siłę islamskiego fundamentalizmu. Potraktowanie tych problemów z punktu widzenia antyku daje bardzo interesujące iskrzenie. Jest tam mnóstwo rzeczy, które można wyłowić i poustawiać w perspektywie, która może dotyczyć bezpośrednio nas w tej chwili i może równie ostro stawiać pytania, jakie stawiali twórcy tamtych czasów.

W odróżnieniu od „Gardzienic” i innych teatrów sięgających po dramat antyczny, nie stylizujemy się na starożytność czy uniwersalność problemu i przekazu. *Chorea* traktuje ten materiał skrajnie subiektywnie, współcześnie, i odwołuje się do przeżyć, doświad-

czeń, niepokoju i pytań aktorów i innych twórców spektaklu. Nie zawsze gwarantuje to zgodność z autorem lub pełną czytelność przekazu, ale daje żywość pytaniom i realność obecności aktorów na scenie.

Antyk nie jest też jedyną podejmowaną przez nas problematyką. Ostatnio właściwie zajmujemy się nim coraz rzadziej. Tak jak kiedyś z Eurypidesem i Arystofanem, obecnie te twarde i dwuznaczne rozmowy prowadzimy w swoich spektaklach z Kantorem (*Sczeźli*), Herbertem (*Gry (w) Pana Cogito*) i Grotowskim (*Grotowski – próba odwrótu*). Sięgamy też po takich autorów jak Aglaja Veteranyi (monodram *napewnomoże*), czy Wojciech Kuczok (monodram *Upadek – Psycho-somatic GAYm*). Ostatnio zajęliśmy się też najnowszymi fascynacjami i zagadnieniami związanymi z badaniami ludzkiego mózgu (spektakl *Muzg*).

Jednak w naszym repertuarze stale obecne są koncerty muzyki antycznej Grecji i spektakl *Bachantki*, a starożytność, jeszcze starsza niż Grecja, pojawiła się w zeszłym roku

również w postaci śpiewanego po akadysku i polsku, pełnego mocy koncertu *Gilgamesz*.

Patrzanie na coś z bardzo daleka i jednocześnie sięganie w sam tego środek daje ogromną energię i karmi sen o nieśmiertelności.

Na koniec, w nawiązaniu do tytułu tego wystąpienia: działamy w teatrze europejskim, który świadomie lub nieświadomie jest zawsze zawieszony pomiędzy antykiem a awangardą, jeżeli stawia sobie za zadanie bycie twórczym, a nie odtwórczym. W naszym wypadku jest to krążenie pomiędzy Arystofanem a Grotowskim (lub jeśli ktoś woli, pomiędzy Eurypidesem a Herbertem). Takie spersonifikowanie tego napięcia wynika z doświadczenia i praktyki Chorei, a nie z próby stworzenia czy zdefiniowania teatrologicznego lub antropologicznego paradygmatu dla teatru europejskiego w ogóle. A jak powiedział Grotowski: „jesteś czymś synem” i warto w naszej postmodernistycznej wieloznaczności próbować rozpoznać, czym synem się jest, choćby trzeba było szukać ponad dwa tysiące lat wstecz.



TOMASZ RODOWICZ – reżyser, aktor, muzyk, pedagog, swego czasu historyk filozofii i pszczelarz. Urodzony w 1951 roku w Warszawie. Absolwent Wydziału Historii Filozofii na Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Współzałożyciel pierwszego w Polsce ośrodka socjoterapii dla młodzieży uzależnionej od narkotyków. Współpracował z Jerzym Grotowskim w latach 1974-1979. Współtwórca Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” i jego członek w latach 1977-2003. Współzałożyciel Stowarzyszenia Teatralnego Chorea i jego lider od 2004 roku. Dyrektor artystyczny Fabryki Sztuki w Łodzi od 2007 roku. Dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego RETRO/PER/SPEKTYWY, reżyser wydarzenia Oratorium Dance Project Chorea Łódź 2011 i 2012.

# Natura głosu ludzkiego

realizacja projektu badawczego  
Wydziału Aktorskiego  
nr DzSt/PB/WA/3013/3

## Natura głosu ludzkiego



Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna  
im. Ludwika Solskiego w Krakowie

WYDZIAŁ AKTORSKI  
Scena eksperymentalna  
ul. Warszawska 5

**KRAKÓW, 5-7 GRUDNIA 2013 R.**

**5 GRUDNIA CZWARTEK**

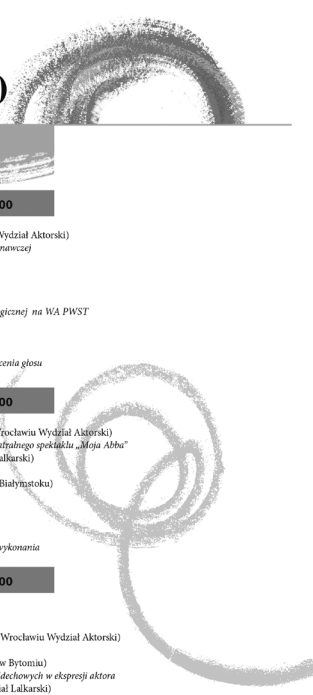
**GODZ. 16.00-19.00**

**Ewa Głowacka-Fierek** (PWST w Krakowie Filia we Wrocławiu Wydział Aktorski)  
*Pieśń wewnętrzna i jej wpływ na poszerzenie świadomości wykonawczej*

**Barbara Dziekan** (PWSFTiT w Łodzi Wydział Aktorski)  
*Głos – struna piękna lub szorstka*

**Justyna Motylska** (PWST w Krakowie Wydział Aktorski)  
*Mix technique – od głosu do zdrowej mowy*

**Magdalena Majdak** (PAN)  
*Wzrost i skomplikowane metody i instrukcje w procesie kształcenia głosu*



**6 GRUDNIA PIĄTEK**

**GODZ. 16.00-19.00**

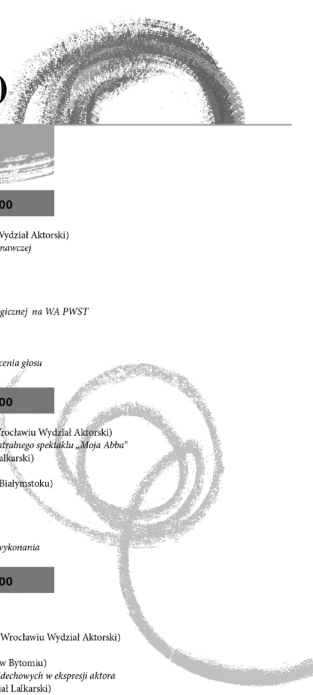
**Magdalena Skrzypek-Sniańska** (PWST w Krakowie Filia we Wrocławiu Wydział Aktorski)  
*Żywioł jako podstawa ekspresji aktorskiej na podstawie audiotętnego spektaklu „Moja Abba”*

**Tomasz Man** (PWST w Krakowie Filia we Wrocławiu Wydział Lalkarski)  
*Moja Abba*

**Iwona Szczepańska** (AT w Warszawie Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymostku)  
*Specyfika pracy głosem w teatrze ożywionej formy*

**Barbara Samboe** (PWST w Krakowie Wydział Aktorski)  
*Zaburzenia emisji głosu w ujęciu logopedycznym*

**Piotr Kazana** (Gabinet Fizjoterapii Stomatologicznej)  
*Szczepkościsł – terapia manualna i ćwiczenia do samodzielnego wykonania*



**7 GRUDNIA SOBOTA**

**GODZ. 16.00-19.00**

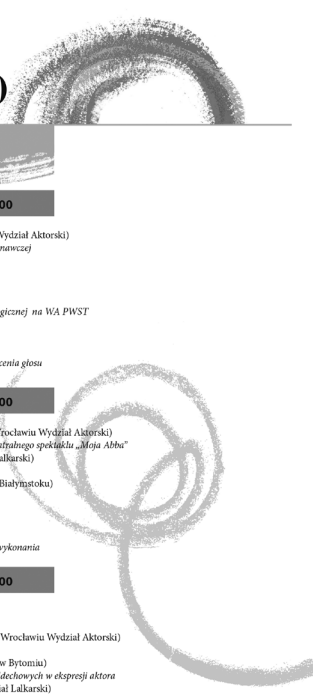
**Bolesław Brzozowski** (PWST w Krakowie Wydział Aktorski)  
*W poszukiwaniu „świątyni słowa” – nauka rzemiosła*

**Mieczysław Walczak-Dedyńska** (PWST w Krakowie Filia we Wrocławiu Wydział Aktorski)  
*Czynnik przodkowy mowy*

**Józefa Zając-Jamroz** (PWST w Krakowie Wydział Teatru Tańca w Bytomiu)  
*Oddech – dialog umysłu z ciałem. Kreatywna funkcja technik oddechowych w ekspresji aktora*

**Izabela Jeżowska** (PWST w Krakowie Filia we Wrocławiu Wydział Lalkarski)  
*Ruch i wydźwięk głosu – czy kultura fizyczna może pomóc w kulturze słowa*

Panel podsumowujący konferencję



Obrady prowadzi: **Monika Jakowczuk** (PWST w Krakowie Wydział Aktorski)



KRK 2B  
Kraków Teatr

# Pieśń wewnętrzna i jej wpływ na poszerzenie świadomości wykonawczej

EWA GŁOWACKA-FIEREK

O d kiedy pamiętam, zawsze interesował mnie dźwięk jako środek wyrażania siebie oraz komunikacji z drugim człowiekiem, co spowodowało, że zaczęłam kształcić się w tym kierunku. Jako technik stroiciel fortepianów, dyplomowany muzyk i logopeda zgłębiałam wiedzę na temat istoty dźwięku. W Technikum Budowy Fortepianów w Kaliszu uczyłam się, jak zbudować, nastroić i naprawić fortepian. W szkole muzycznej, a później w Akademii Muzycznej w Poznaniu poznawałam techniki śpiewu i gry na instrumentach, a także wszelkie zasady właściwego wykonywania dzieł muzycznych. Im bardziej rozwijałam umysł w zakresie wiedzy, tym bardziej w praktyce wykonawczej uświadamiałam sobie, że wiedza ta mi nie pomaga w integrowaniu wykonywanego utworu z wewnętrznym jego odczuwaniem. Niejednokrotnie stawałam przed tą tajemnicą, czego efektem było odczuwanie strachu przed tym, czy uda mi się wejść w głębię utworu, czy też pozostanę tylko na jego technicznej powierzchni.

To były lata 80. i początek 90., kiedy na akademickich kierunkach studiów artystycz-

nych korelacja z osiągnięciami wiedzy psychologicznej, neurobiologicznej, świadomości ciała w zakresie technik relaksacji była nikła, a w moim odczuciu nie istniała. Wiedziałam, gdzie mieści się „dusza” w fortepianie czy skrzypcach, zaś u siebie nie potrafiłam jej ulokować ani uchwycić, ani zatrzymać. „Natchnienie” jawiło mi się jako niezrozumiałe kaprysy chwili.

Myślałam, że skoro instrumenty mają „duszę”, a są budowane na podobieństwo instrumentu wokalnego – aparatu głosu ludzkiego – to i we mnie musi być takie miejsce, które jest źródłem mojego głosu. To prowokowało mnie i nadal prowokuje do zgłębiania wiedzy w szerszym aspekcie pojmowania, czym jest kreacja artystyczna i jak jej w pełni doświadczać.

Na tamtym etapie poszukiwania zaczęłam od oddechu.

Ponieważ studiowałam również flet poprzeczny, wydawało mi się, że dużo wiem na temat oddechu. Umiałam go przecież kontrolować, pogłębiać, wzmacniać czy przedłużać, wykonując utwory klasyczne na flet. Podobnie było w klasycznym śpiewie. Z cza-



sem zrozumiałam, że ta umiejętność kontroli nie ma nic wspólnego z odruchem połączenia oddychania z impulsem emocjonalnym. W zrozumieniu i równoległym odczuwaniu tej zależności pomogły mi treningi tai-chi i jogi, w trakcie których uczyłam się na nowo mojego własnego oddechu. Od drugiej połowy lat 90. zaczęłam uczestniczyć w różnych warsztatach dotyczących głosu, podczas których krok po kroku uświadamiałam sobie zablokowania, które towarzyszyły mi podczas wieloletniej edukacji muzycznej, a które ówczesznie nazywałam po prostu tremą. Eksperymentując z własnym dźwiękiem, zaczęłam stopniowo odkrywać swoją wewnętrzną pieśń jako rodzaj głębokiej uważności kształtującej samoświadomość. Zrozumiałam, że jedynym autorytetem jest autorytet wewnętrznie odczuwanej prawdy. Żeby do niej dotrzeć, potrzebuję pracy z własnym ciałem, zarówno na poziomie fizycznym, jak mentalnym i psychicznym. Jest to niekończący się proces pracy z własną świadomością i podświadomością.

Profesor Bernard Korzeniewski w książce *Od neuronu do (samo)świadomości* pisze:

Często twierdzi się, że to nasza świadomość obdarzona jest wolną wolą, która kieruje naszym zachowaniem. Świadomość nie jest jednak odrębnym bytem – stanowi jedynie epifenomen „skutek uboczny” działalności mózgu i nie jest w stanie zwrotnie oddziaływać na mózg. [...] Świadomość nie uczestniczy w podejmowaniu decyzji, a jedynie z opóźnieniem, *post factum* dowiaduje się o decyzjach podjętych na poziomie podświadomym. Tam zaś myślenie, planowanie i podejmowanie decyzji jest procesem opartym na zgromadzonych doświadczeniach i zostaje skanalizowane przez system nagrody bądź kary pozostający pod kontrolą popędów.

Ten pogląd jest dziś powszechnie akceptowany przez neurobiologów. W czasie dorastania, kiedy przede wszystkim trenowany jest nasz umysł w zakresie wiedzy, często nasze decyzje powstające pod kontrolą popędów są skutecznie tłumione (nie krzycz, nie dotykaj, nie rób tego...). W naszej świadomości doświadczamy czegoś na kształt przyblokowania. Te subiektywne odczucia będą przenosiły impulsy na nasz system mięśniowy i tam będą kumulować się jako napięcia. Z wiekiem napięcia te zaczynamy traktować jako normalne, co w efekcie skutkuje rozdzielaniem „naszego ja” na *psyche* i *soma*.

Fiodor Dostojewski w *Notatkach z podziemia* pisał: „My nawet to, że jesteśmy ludźmi z prawdziwym własnym ciałem i krwią uważamy za coś uciążliwego, wstydzimy się tego, uważamy to za hańbę i usilnie staramy się być jakimiś niezwykłymi wszech-ludźmi”.

Pierwszym ważnym krokiem do scalania *psyche* i *soma* jest nawiązanie kontaktu z własnym ciałem, objęcia go świadomością, zbadanie jego uczuć, pragnień drgnień, reakcji. Współczesny myśliciel i filozof Ken Wilber nazywa to ożywianiem centaury (termin „centaur” w psychologii transpersonalnej zwraca się do jednostki zintegrowanej).

Obecnie mamy dostęp do wielu metod, które umożliwiają praktykowanie scalania umysłu z ciałem: metody Feldenkraisa, techniki Aleksandra, bioenergetyki Aleksandra Lowena i innych.

Lowen w *Zdradzie ciała* pisze:

Ciało jest zapominane, gdy staje się źródłem bólu i upokorzenia zamiast przyjemności i dumy. W takich warunkach człowiek odmawia akceptacji swego ciała i utożsamienia się z nim. Zwraca się przeciw niemu. Wielokrotnie podkreślałem, jak bardzo ludzie obawiają się czuć swoje ciało. Na jakimś poziomie zdają sobie

sprawę, że przechowuje ono wyparte uczucia i choć bardzo chcieliby coś o nich wiedzieć, nie znoszą z nimi bezpośredniego kontaktu.

Studenci szkoły teatralnej, wokaliści czy aktorzy czynni zawodowo, z którymi pracuję, często borykają się z nawykowymi napięciami, które zakłócają płynne uwalnianie głosu. Istotą pracy jest zatem rozpoznawanie oraz pozbywanie się nawykowych napięć, aby zrelaksowane ciało reagowało czuciowo na impulsy mentalne i uwalniało głos w sposób nieskrępowany, jako przekaz myśli nasyconej uczuciem.

Na przykładzie studentów PWST przedstawię w skrócie przebieg procesu dochodzenia do pieśni wewnętrznej – bazy dla kreacji twórczej.

Na jednych z pierwszych zajęć studenci piszą wiersz *Do swojego głosu*. Oto kilka przykładów wierszy napisanych w ubiegłym roku;

1.

Szczęście moje! Beztroska uciecho,  
Pozwól się zbliżyć, otwórz ramiona.  
Pragnę cię poznać, poczuć głęboko  
I wiedzieć, że warto pracować.

Pozwól pofrunąć, chłonąc cię w pełni,  
Odsuń mój strach i obawy.  
Weź moją miłość, daj swoją w zamian,  
Niech marzę i śnię już na jawie.

Pola

2.

Przepraszam cię miły,  
Żeś taki wymęczony,  
Lecz już nie mam siły,  
Widzę życia ciemne strony,  
Kiedyś powrócisz do dawnej kondycji  
Jak tylko zadość się spełni tej głupiej tradycji.

Filip

3.

Głosie, miłości moja,  
ty jesteś gdy jest zdrowie,  
ile ty aktorowi znaczysz  
ten tylko się dowie kto cię straci.  
Dziś kruchyś ty i matowy,  
lecz po impostacji donośny i kolorowy,  
ty co w ciemnym siedzisz gardle,  
jak mnie artystę od złego ochronisz,  
byś zawsze wyrażał wnętrze moje,  
I dał mi świata pięknego podboje,  
By strach cię nigdy nie stłamsił,  
i byś prawdą moją zawsze walczył.

Daniel

4.

Jak mu pomóc mam, czy wytrzyma długo tak,  
Bardzo mi go żal,  
on mi mocy wiele daje,  
więc lepiej niech się nie poddaje,  
bo go kocham niebywale,  
gdy słyszę, jak pracuje wspaniale.  
A gdy go już nie ma, żyć się nie chce...

Iza

Ken Wilber w *Spektrum świadomości* pisze: „tych, którzy stracili rozum, jest względnie niewielu, tych zaś, którzy stracili ciało – całą masę”.

W pierwszych tygodniach studenci na zajęciach z impostacji wsłuchują się w swoją cielesność, badają płynące z ciała odczucia i impulsy, stan napięcia mięśni, a w szczególności oddychanie. Niezwykle pomocne w tej pracy grupowej są metody Zygmunta Molika z Laboratorium Grotowskiego oraz Kristin Linklater. Metody te uświadamiają, jak ważna jest codzienna praktyka pracy z własnym ciałem, gdyż każdego dnia odkładają się w nim napięcia związane ze stresem życia. Nawiązywanie kontaktu z ciałem praktykujący studenci rozpoczynają od pracy z wyobraźnią, w której odbywają podróż do wnętrza

swojego ciała. Używając tzw. wewnętrznego oka obserwują swój układ kostny, rozluźniając wszelkie napięcia odczuwane w brzuchu, pośladkach, ramionach, szyi. W zależności od umiejscowienia nawykowych napięć, każda osoba indywidualnie będzie odbierała wrażenia takie jak: znudzenie, zniecierpliwienie, zdenerwowanie, aż po relaks. Studenci doświadczają różnych odczuć, następnie głośno je nazywają, osuwając się z faktem, że wszystko, co czują, jest prawdą o nich samych w danym momencie.

Kolejnym etapem pracy jest rozpoznawanie położenia centrum oddechowego. Trening polega na obserwacji naturalnego oddechu, ruchów przepony, a następnie odczuciu uwalniania i wpływania oddechu – w centrum swojego ciała.

Ćwiczenia prowadzą do uświadomienia sobie własnej integracji: umysłu – nadawcy impulsów, ośrodka czuciowego – odbiorcy impulsów i oddechu, znajdujących się w centrum ciała. Ćwicząc, studenci powtarzają uwalnianie odczucia ulgi na sylabie „ha”. Pierwsze takie doświadczenia zazwyczaj są ekscytujące. Ważne jest, żeby powtarzać tę pracę, systematyczność utrwała bowiem nawyk integracji umysłu z ciałem.

W czasie wielu ćwiczeń studenci w różnych pozycjach ciała trenują ucieleśnianie obrazów mentalnych. Definiują obszary napięć psychosomatycznych, blokujących pełne odczucie obrazu mentalnego. Po odkryciu tych napięć pojawia się naturalna chęć ich rozluźnienia, co skutkuje, ale na krótko, dlatego tak ważny jest systematyczny trening. Impulsy uwięzione w mięśniach są dogłębnie odczuwane, uruchamiane, a następnie rozładowywane, co może objawić się na przykład poprzez płacz, śmiech, krzyk, uderzanie, drżenie czy skakanie z radości. Oswojeni z własnym wnętrzem studenci są zdolni zapoznać się ze źródłem własnego głosu.

Kiedy pod wpływem obrazów mentalnych studenci coraz swobodniej uwalniają vibracje dźwięku z centrum ciała, przychodzi czas na wychodzenie z własnego wnętrza w zewnętrzny świat. Tak oto rodzi się wewnętrzna pieśń, która, uwalniana w grupie, staje się rodzajem śpiewu archaicznego, organicznego, samoistnego. Staje się sposobem wyrażania emocji.

Naszym przodkom śpiew towarzyszył na każdym kroku, przy pracach domowych i polowych, takich jak sianokosy, wykopki, darcie pierza, kiszenie kapusty czy rozmaitych rytuałach, świętach religijnych i ceremoniach. Śpiew był ważnym czynnikiem jednoczenia się grupy i jej hierarchizowania: w językach germańskich słowo *Lid* (pieśń) jest etymologicznie związane ze słowem *Lider* (przywódca).

Dzisiaj wiele osób nie wyczuwa potencjału swojego głosu i nie wie, że można śpiewać „zdrowo i naturalnie”. Doświadczenie pieśni wewnętrznej zaprzecza błędnej teorii, że śpiew jest tylko dla wybranych osób z tzw. talentem muzycznym.

Kiedy studenci są dostatecznie rozluźnieni, pieśń sama się dzieje, sama się tworzy i sama się zmienia. Umysł na tym etapie pracy z pieśnią wewnętrzną odpoczywa. Dochodzi do samokształtującej się harmonii dźwięków pod kątem rytmu, dynamiki i zmieniających się akordów. Teraz można wprowadzić do pieśni grupowej obrazy mentalne tak, aby studenci mogli doświadczyć synchronizacji swobodnie uwalnianych emocji z pracą wyobraźni.

Kristin Linklater w książce *Uwolnij swój głos* pisze:

Wyobraźnia jest językiem aktora. Jeśli regularnie wykorzystujesz obrazy z wyobraźni, by ćwiczyć i doświadczać swojego głosu, programujesz mentalno-cieleśną łączność, która przenosi twoją wyobraźnię z poziomu „głowy” w dzie-

dzinę cielesności. Obrazy wzbudzają emocje, które wywołują impuls i działanie. Wyobrażenia tylko „z głowy” nie jest szczególnie przydatna aktorowi (nazwałabym ją „pomysłowością”), natomiast ucieleśniona wyobrażenia jest esencją gry aktorskiej.

W ćwiczeniach z obrazami mentalnymi studenci mogą stać się lasem pełnym różnorodnych drzew, które od kiełkującego nasiona wzrastają w przeróżnych warunkach atmosferycznych. Mogą być dzwonami rozkołysanymi na różne okoliczności (w zależności od wydarzenia następuje zmiana emocji) itp.

Ważne, żeby emocje uruchamiane pod wpływem obrazów mentalnych wyrażane były w sposób zgodny i harmonijny z okolicznościami. To, co spoczywa wewnątrz każdej osoby, jest jak pieśń ptaka: gdy jest zaśpiewana, zwiększa piękno tego świata. Jest takie starożytne chińskie przysłowie: „Ptak nie śpiewa, gdyż ma odpowiedź. Śpiewa, gdyż ma pieśń”.

W grupie śpiewający studenci czują się coraz bezpieczniej, odważniej i działają na siebie stymulująco. Uruchamiając pieśń wewnętrzną, poszerzają świadomość mentalną, wzmacniają poczucie własnej wartości, trenują koncentrację, niknie strach i poczucie winy. Poszerzają empatię, tolerancję, rozwijają zintegrowaną osobowość. Jednak kiedy mają zaśpiewać indywidualnie swoją pieśń na zadany temat, często na początku pojawia się dawne zawstydzenie, które u jednych mija szybciej, a u innych później.

Na tym etapie pracy prowadzę zajęcia dwutorowo. Raz w tygodniu trening grupowy, na którym studenci śpiewają pieśń w różnych konfiguracjach, na różne tematy, i raz w tygodniu zajęcia indywidualne, na których studenci zapoznają się z techniką łączenia rejestrów, czyli miksem.

Proponuję ćwiczenia, pod wpływem których studenci oswajają się z głosem na całej swojej skali. Ćwiczenia te w oparciu o metodę Speech Level Singing (śpiew z pozycji mowy), dotyczą przede wszystkim skutecznego domknięcia strun głosowych na całej skali.

Jeżeli ćwiczenia wykonywane są uważnie i w kontakcie z wewnętrznym impulsem, to wtedy student uczy się odczuwać swój głos jako mowę na całej skali, powracając tym samym do odczuwania mowy z wcześniejszych etapów rozwoju. Oznacza to, że na poszczególnych etapach rozwoju, od narodzin do pełnej dojrzałości, kiedy następuje ostateczne ukształtowanie krtani, nasza średnica mowy zmienia się w zakresie wysokości dźwięków – od najwyższych w dzieciństwie do niskich w dojrzałości. Wszystkie te wysokości mamy na swojej skali, ale gdy jesteśmy dorośli, używamy tylko tych, które są zgodne z naszą średnicą mowy, rezerwując pozostałe na zachowania organiczne – szczery śmiech, płacz, kichanie czy uwolniony krzyk. Student szkoły teatralnej, jako przyszły aktor, chcący wiarygodnie wyrażać na scenie stany emocjonalne interpretowanej przez siebie postaci, trenuje odczucie mowy na całej skali, aby swobodnie operować dźwiękami płynącymi za impulsami mentalnymi. Studenci na nowo uczą się kontaktować dźwięki wysokie z rejestru głowowego z dźwiękami rejestru piersiowego, miksując brzmienie obu pasm. Proponuję wykonywanie szeregu ćwiczeń, które pomagają studentom zbalansować krtąń, złączyć struny głosowe na całej długości, usprawnić narządy artykulacyjne i ustawić odpowiednią relację nośności do brzmienia.

Ważne jest, aby trening wokalny przebiegał w atmosferze relaksu z jednoczesnym uświadamianiem, czemu on służy.

Kiedy studenci czują się coraz swobodniej ze swoim głosem, zarówno w pieśni zbio-

rowej, jak i indywidualnej, ćwicząc jednocześnie technikę miksu, podejmując próbę połączenia uwolnionej wewnętrznej pieśni z wierszem, nad którym pracują w drugim semestrze. Akompaniując im na pianinie, podsyłam ich trwanie w pieśni: rytmem, tempem, harmonią, melodyką.

Po takiej praktyce studenci odczuwają większą swobodę podczas mówienia wiersza czy prozy. Kiedy deklamują, w ich cielesnej pamięci pozostaje wibrująca pieśń. Działanie to ma za zadanie otworzyć studentów na rozpoznawanie nowych barw, wynikających z przeżycia muzycznego danego tematu. Pojawiają się u nich głębsze odczucia interpretacyjne tekstu. Zjawisko to związane jest z zadziwiającym fenomenem oddziaływania muzyki – w tym śpiewu – na psychikę i emocje człowieka.

Bruce Lepton w *Przeskoku ewolucyjnym* pisze:

Specjaliści w zakresie neurologii poznawczej doszli do wniosku, że umysł samoświadomy wnosi zaledwie około 5 procent aktywności poznawczej. Tak więc 95 procent naszych decyzji, działań, emocji i zachowań jest wynikiem ukrytych przed naszą obserwacją procesów zachodzących w umyśle podświadomym.

Jeśli zatem chcemy, aby nastąpiła integracja myśli i emocji w głosie – a zważywszy, że dźwięk w warstwie emocjonalnej stanowi więcej niż jedną trzecią komunikacji pozawerbalnej – to uważam, że warto i należy docierać do spontanicznego uwalniania pieśni wewnętrznej po to, aby była bazą dla spójnej kreacji artystycznej.



EWA GŁOWACKA-FIEREK – muzyk i logopeda. Pasjonuje się śpiewem intuitywnym oraz jego wpływem na odczucie mocy, harmonii i oczyszczenia we wspólnocie – Grupa Eku. Współtworzy grupę Co Sie Dżess, w której śpiewa standardy chłopskie. Z Kwartetem Smyczkowym Capitol prowadzi głosem partie instrumentalne w muzyce barokowej. Wykładowca impostacji głosu w PWST we Wrocławiu na wydziale aktorskim, trenerka wokalna w Studium Musicalowym „Capitol”. Prowadzi warsztaty wokalne w teatrze Capitol we Wrocławiu, wcześniej w Teatrze Nowym w Poznaniu, teatrach Rampa i Polonia w Warszawie i wielu innych.

# Głos – struna piękna albo złowróżebna

Znowu gra: już drżą drążki tak lekkimi ruchy,  
Jak gdyby zadzwoniło w strunę skrzydło muchy,  
Wydając ciche, ledwie słyszalne brzęczenia.  
Mistrz zawsze patrzył w niebo czekając natchnienia.

Mistrz coraz takty nagli i tony natęża,  
A wtem puścił fałszywy akord jak syk węża,  
Jak zgrzyt żelaza po szkłe – przejął wszystkich dreszczem  
I wesołość pomieszał przecuciem złowieszczem.

Zasmuceni, strwożeni słuchacze zwątpili,  
Czy instrument niestrojny? czy się muzyk myli?  
Nie zmylił się mistrz taki! on umyślnie trąca  
Wciąż tę zdradziecka strunę, melodię zmąca,  
Coraz głośniejsz targając akord rozdząsany,  
Przeciwko zgodzie tonów skonfederowany:..

**BARBARA DZIEKAN-VAJDA**

**J**ak wszyscy pamiętamy, wreszcie „pękła ze świstem struna złowróżąca”, symbolizująca Targowicę. Nie znaczy to, że przytaczając ów cytat, chciałabym mówić o tym jak poprzez muzykę można komentować wydarzenia polityczne. Jednak owa złowróżebna struna może zabrzmieć w głosie niejednego artysty, wróżąc czysto artystyczną porażkę.

Wiedza o głosie ludzkim jest rozległa i dotyczy wielu obszarów. Jestem aktorką. Głównym zadaniem aktora i nauczyciela jest wcielanie elementów tej wiedzy, świadome, ale bardzo często intuicyjne, do codziennej praktyki. Chciałabym pokazać, posługując się własnym doświadczeniem

teatralnym i pedagogicznym, praktyczną stronę tworzenia w tak złożonym instrumencie, jakim jest głos ludzki, kiedy ten głos brzmi dobrze, i jak sprawić, żeby ten głos brzmiał pięknie.

Moc, kolor, głębia głosu, tak samo jak muzykalność i poczucie rytmu, są nam przypisane jak wzrost i kolor skóry. Kształcenie głosu rozwija go i wzmacnia, jednak nie jesteśmy w stanie poprzez trening dojść do absolutnej zmiany jego barwy czy siły tak, aby „struny zadzwoniły jak trąby mosiężne”. Możemy jednak, wzbogacając warsztat, rozszerzać skalę głosu, rozwijać wrażliwość, ćwiczyć słuch i poczucie rytmu.



Na studiach aktorskich zafascynowana byłam metodą Jerzego Grotowskiego i Petera Brooka. Szczęśliwie się stało, że Peter Brook zaprosił do współpracy opiekuna naszego roku Witolda Zatorskiego. Profesor Zatorski wyjechał do niego do Francji początkowo na trzy miesiące, ale mistrz, zatrudniając go jako swego asystenta, przedłużył kontrakt na rok. Przed wyjazdem profesor przydzielił nam, swoim studentom, monologi z Szekspira, które mieliśmy przygotować sami. Mnie przypadł monolog królowej Małgorzaty z *Henryka VI* (akt I, scena 4). Sądziłyśmy, że po powrocie Zatorski najpierw opowie nam o pracy z Brokiem, ale on nie powiedział o tym ani słowa, tylko natychmiast poprosił mnie pierwszą na scenę. Powiedziałam pięć wersów i zacięłam się. Profesor, znany z niespotykanej cierpliwości i łagodności, początkowo był spokojny i przychylny, ale po moim trzecim nieudanym podejściu zaczął na mnie krzyczeć, wyrzucił wszystkich z sali i zamknął drzwi od środka. Spytał, czy chociaż znam treść monologu. Jeśli tak, to „zagraj to tylko głosem, możesz robić co chcesz”. Zdaje się, że zrozumiałam go dobrze, bo śpiewałam, tupałam, wyłam, tańczyłam, krzyczałam, syczałam. Koledzy pod drzwiami sądzą, że profesor mnie bije, bo on także wydawał nieartykułowane dźwięki. Jak się okazało, sprawdził na mnie skuteczność metod Petera Brooka, który w tamtym czasie fascynował się wyrażaniem emocji mową nieartykułowaną. Poprzez to ćwiczenie odkryłam w sobie nieprzeczuwane możliwości wokalne, owo odnajdywanie dźwięku w sobie, uwalniającego się w sposób swobodny poprzez ciało, będące tu instrumentem. Moje długie doświadczenie zawodowe potwierdza, że w treningu głosu musi brać udział cały organizm, że należy uruchamiać i właściwie wykorzystywać wszystkie rezonatory. Kreowanie prawdziwego dźwięku możliwe jest tylko w zespoleniu emocji z cia-

łem i intelektem. Traktując to doświadczenie szerzej, należałoby wspomnieć, że Zatorski prowadził nas drogą, na której gra aktorska nie powinna być tylko odtwarzaniem, lecz przede wszystkim doskonaleniem zarówno w sensie technicznym, jak i duchowym.

Dalsza praca z Witoldem Zatorskim, który obsadził mnie w kilku rolach w *Kubusiu Fataliście* według Diderota, mogła być przykładem wcielania tych zasad do praktyki teatralnej. Trening ciała odgrywał tu niezwykle ważną rolę. Przez trzy miesiące specjalnie zatrudniony trener gimnastyki artystycznej doprowadził zespół do niebywalej sprawności fizycznej. Ja robiłam szpagat z naskoku, Maciej Góraj wykonywał akrobacje na trapezie, Bogusław Sochnacki i Zofia Grązewicz robili fiłaki, przewroty i pady, a Zbigniew Nawrocki wbiegał na ściany (około półtora metra) i odbijał się, robiąc salta do przodu i do tyłu. Wszystkie ewolucje wykonywane były równocześnie z dialogami, monologami i śpiewem. Nadało to spektaklowi niebywałą dynamikę, a przez połączenie ruchu, głosu, aktorskiego wyrazu tworzyło zaskakujące wrażenie spontaniczności i prawdy.

Okazało się dla mnie oczywiste, że wyjątkowa aktywność fizyczna nie musi być przeszkodą w śpiewaniu i mówieniu, jeśli elementy ducha i ciała, emocji i intelektu są ze sobą organicznie związane. Śpiewałam, leżąc na wysokim podeście ze zwieszoną głową, w pozycji zdawałoby się uniemożliwiającej nawet mówienie, prowadziłam dialog biegnąc, skacząc, wykonując szpagat.

Wspomniane wyżej zasady nie mogą jednak prowadzić do wniosku, że zbędne jest osobne, prawidłowe szkolenie głosu. Przekonało mnie o tym moje własne życie, w którym odezwała się „struna złowróżebna”. W teatrze Dejmka cały zespół uczestniczył w rozśpiewaniu (próby do *Operetki*), a ja, przygotowywana

do głównej roli w *Kabarecie* (ostatecznie niewystawionym), miałam obowiązkową godzinę lekcji z impostatorką. W czasie jednej z lekcji, mimo wyraźnej infekcji górnych dróg oddechowych, zostałam przez nią zmuszona do ćwiczenia wysokich dźwięków, w efekcie czego natychmiast straciłam zupełnie głos (struna milcząca i głucha!). Foniatra w klinice laryngologicznej stwierdził obustronne wylewy na strunach głosowych. Po miesiącu leczenia całkowitego bezgłosu dr Alicja Komorowska pozwoliła mi powiedzieć pierwsze słowa. Kiedy wróciłam do pracy, Kazimierz Dejmek zgodził się, abym brała prywatne lekcje u Romana Werlińskiego, cieszącego się opinią znakomitego impostatora, opiekującego się w tym czasie gwiazdami teatru operowego w Łodzi. Od niego nauczyłam się, jak ważne jest prawidłowe, naturalne oddychanie, jak konieczne są ćwiczenia nieforsujące głosu. Przy okazji poznałam specyfikę śpiewu musicalowo-operowego i piosenkarskiego. Dzięki wspaniałemu kontaktowi z leczącą mnie foniatrą, która pokazywała mi zdjęcia komputerowe, poznałam anatomię krtani, strun głosowych i podniebienia, a także ich funkcje. Ku przestrodze zademonstrowała mi też całą gamę przypadków chorobowych, co w praktyce mej działalności dydaktycznej okazało się bardzo przydatne.

Tak więc nie tylko z teorii, ale i z własnego doświadczenia wiem, jak ważna jest ochrona głosu. Delikatny sposób rozśpiewania, dobra, spokojna atmosfera lekcji i brak pośpiechu, nigdy „praca po łebkach” i nigdy przy niedyspozycji, to podstawowe zasady. Oczywiście ważna też jest indywidualizacja, bo każdy głos, jak każda osobowość, wymaga innego podejścia. Z mego pedagogicznego doświadczenia wiem, że większość studentów wydziału aktorskiego jest przerażona koniecznością śpiewania i podlega wielkiemu stresowi, który należy bardzo umiejętnie niwelować,

aby wyzwolić radość z dobrego prowadzenia dźwięku.

Ważnym elementem szkolenia studentów jest dla mnie praca z mikrofonem, którą wprowadziłam do zajęć na wydziale aktorskim. Szkoła Filmowa w Łodzi dysponuje doskonale wyposażonym studiem nagrań, w którym nagrywam studentów.

Często słyszę pytanie, czy wzmocnienie głosu mikrofonem jest rzeczywiście konieczne. W moim pojęciu istotne tu jest nie tyle wzmocnienie, ile poznanie. Praca w studiu nagraniowym to przede wszystkim znakomite doświadczenie poznania swojego głosu. Studenci, słysząc siebie po raz pierwszy w odsłuchach, nie rozpoznają swojego głosu, często bywają zaszokowani, zaskoczeni, zbulwersowani jego barwą, odruchowo odsuwają się od mikrofonu, jakby wstydząc się własnego brzmienia.

Wielokrotne nagrywanie i odsłuchiwanie nagrania (niekoniecznie w profesjonalnym studiu) daje wręcz nieprawdopodobne rezultaty. Studenci zaczynają świadomie kreować dźwięk, pozbywają się lęku i zahamowań, stają się bardziej muzykalni, bo uczą się rozpoznawać fałszywe dźwięki i potrafią je poprawić.

Głos brzmi różnie w zależności od parametrów mikrofonu, jego jakości (łatwiej do rozpoznania po cenie), ale to brzmienie zależy przede wszystkim od umiejętności akustyka, który powinien ustawić mikrofon pod konkretnego wykonawcę (profesjonalni wokaliści mają własne, ustawione dla nich mikrofony). Efekt dźwiękowy jest tym lepszy, im lepsze są sprzęt i ekipa techniczna. Dźwięk można bardzo wspomóc, używając różnego rodzaju kamer pogłosowych i kompresorów, dodając lub ujmując wysokie czy niskie tony. W nagraniu można niebywale odmienić głos, nawet całkowicie poprawić intonację. Nie zgadzam się jednak z wypowiedianą często opinią, że

dzięki technice nagrań można wyeliminować wszystkie błędy. Najlepiej i najpełniej brzmi głos dobrze ustawiony. Im lepiej wyszkolony głos, tym lepsze efekty można osiągnąć w pracy z mikrofonem.

Od wielu lat, prowadząc zajęcia z piosenki aktorskiej, stosuję metodę opartą na uczeniu improwizacji, która, jak mi się wydaje, daje najlepsze, często zaskakujące efekty.

W teatrze, w którym z reguły nie ma miejsca na improwizację, zastosował ją w stosunku do mnie Adam Hanuszkiewicz. W spektaklu *Leśmian*, składającym się z wierszy Leśmiana, miałam mówić wiersz pod tytułem *Kurianna*. Reżyserując mój monolog, Hanuszkiewicz poprosił Niemena, który robił oprawę muzyczną spektaklu, aby zagrał coś, do czego mogłabym improwizować. Szło nam świetnie, ale Niemen zaproponował, abym śpiewała *a capella*, uważając, że będzie to bardziej interesujące. Mój mówiony monolog w wybranym przeze mnie momencie przechodził w improwizację, jaką charakteryzuje się jazz – nieprzewidywalną i niewyuczoną. Było to niebywale doświadczenie uruchamiania wrażliwości, doskonalenia umiejętności odbierania impulsów wynikających z rytmu i kolorytu przedstawienia w danym dniu, doświadczenie zestrzajania własnego nastroju z nastrojem widowni. To wszystko było tworzeniem – nie na siłę, nie z obowiązku, w stanie skupienia pozwalającego na odkrywanie nowej, w każdym spektaklu innej formy.

Najznakomitsi muzycy jazzowi rzeczywiście improwizują, czyli nie przygotowują swoich solówek, aczkolwiek stara prawda głosi, że najlepszą improwizacją jest ta przygotowana. Nie jest to w pełni możliwe w aktorstwie, gdzie tekst ogranicza możliwości. Można mówić w różnych rytmach, na różnych wysokościach, zmieniać tempo, ale dyscyplinuje nas partner, który musi wiedzieć, choćby w zarysie, co zrobimy.

Starając się wydobyć „struny piękne” z głosów swoich studentów, odnoszę się coraz częściej do własnych, wzbogacanych stopniowo doświadczeń w dziedzinie improwizacji. Wszystko zaczęło się od bluesa, który ze swą dwunastotaktową frazą pozwala na szczera, naturalną, głęboko osobistą wypowiedź, zależną od tego, kim jest śpiewający.

Pierwsze ćwiczenia polegają na tworzeniu przez studenta tekstu na wybrany temat i podawaniu go harmonicznie do akompaniamentu fortepianu grającego bluesa. Aranżacje dostosowywane są do ekspresji tekstu wymyślanego przez studenta. Ćwiczenia te okazały się niezmiernie skuteczne nawet w stosunku do osób nie obdarzonych dobrym słuchem i poczuciem rytmu, bardzo rozluźniając i ośmielając ćwiczących, którzy w końcu otwierali się na śpiewanie. Ćwiczenie to uwzględnia również pracę zbiorową, kiedy to studenci tworzą improwizowane dialogi, mając świadomość ograniczenia jedynie dwunastotaktową frazą.

W następnym etapie pracujemy na wybranych tekstach poetyckich. Są to na przykład poezje Słowackiego, Szekspira, Mickiewicza, Herberta, Broniewskiego, Poświatowskiej czy Szymborskiej. Po analizie tekstu i głośnym przeczytaniu studenci przechodzą do melorecytacji z akompaniamentem fortepianu. W zależności od natury tekstu szukamy wraz z akompaniatorem harmonii i rytmów, które najdobitniej eksponują treść. W zależności od uzdolnień melodię tworzą sami studenci albo stworzymy ją razem. W ten sposób powstały utwory o bardzo różnym charakterze, jak na przykład ballada jazzowa (Słowacki), blues (Broniewski), walc (Szekspir), tango (Poświatowska), reggae (Mickiewicz), pop (Herbert), soul (Szymborska), swing (Leśmian).

Teraz, po latach doświadczeń, uważam, że studentów ze słabszym głosem i słuchem trzeba mimo wszystko uczyć śpiewania, co

może poszerzyć horyzonty i pogłębiać wrazliwość. Oczywiście zadaniem pedagoga jest dostosowanie repertuaru i stopnia trudności do indywidualnych predyspozycji. Każdy student (każdy człowiek) ma do wypowiedzenia jakąś własną prawdę. Improwizacja pozwala uruchomić mechanizmy uwalniające ten nieświadomy, indywidualny, prawdziwy głos (w sensie fizycznym i psychicznym). Tekst i muzyka gotowej piosenki narzucają wzory wykonawcze, prowokując do często nieświadomego naśladownictwa. Swobodna wypowiedź improwizacji odrzuca te wpływy, pozwalając odkryć autentyczny, właściwy dla wykonawcy głos. Odnalazłszy ten dźwięk w sobie, student może z dużą swobodą wykonywać nawet dobrze znane piosenki, ponieważ będzie miał narzędzia do znalezienia w nich właściwego, własnego tonu.

Opisując metodę improwizacji zdaję sobie sprawę, że nie daje ona pełnej gwarancji sukcesu. Jak to bywa w chimerycznym świecie sztuki, bardzo dużo zależy od talentu i umiejętności prowadzącego (w tym wypadku również akompaniatora). Jednak warto może przypomnieć myśl, że jedynymi pewnikami obowiązującymi w sztuce są zmienność i niepewność, a więc do pożądanego celu mogą prowadzić różne metody nauczania. Miałam wiele satysfakcji z uzyskiwanych rezultatów i dlatego ośmieliłam się podzielić z państwem moimi doświadczeniami.



Dr hab. BARBARA DZIEKAN-VAJDA – aktorka teatralna, filmowa, piosenkarka, pedagog. Ukończyła PWSFTviT w Łodzi, gdzie obecnie wykłada piosenkę na wydziale aktorskim. Współpracowała z najwybitniejszymi polskimi reżyserami: Kazimierzem Dejmkiem, Bogdanem Korzeniewskim, Adamem Hanuszkiewiczem, Zygmuntem Hübnerem, Januszem Wiśniewskim, Jerzym Gruzą. Zagrała w spektaklach telewizyjnych Agnieszki Holland, Wojciecha Wiszniewskiego, Laco Adamika, Barbary Borys-Damięckiej. Grała w filmach Krzysztofa Kieślowskiego, Lecha Majewskiego, Jacka Bromskiego, Ryszarda Bera, Roberta Glińskiego, Janusza Kondratiuka, Tadeusza Junaka, Romualda Piwowarskiego, Petera Vajdy. Stworzyła spektakle muzyczne: *Teatr jest kobietą*, *List do córki*, *Bardzo uważaj na...* Zagrała w wielu serialach telewizyjnych. Wyreżyserowała wiele koncertów i spektakli muzycznych. Agnieszka Osiecka napisała dla niej 24 piosenki (recital *Ulica japońskiej wiśni*). Nagradzana na festiwalach: Wrocław, Łódź, Toruń, Edynburg, Toronto, Kair (nagroda dla najlepszej aktorki Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Eksperymentalnych, przyznana przez jury i krytyków, 1992 r.).

# Mix Technique

Od śpiewu  
do zdrowej mowy  
– zastosowanie  
techniki  
mieszania rejestrów  
w praktyce  
pedagogicznej

JUSTYNA MOTYLSKA

**T**echnika mieszania rejestrów znana jest od początku istnienia śpiewu *bel canto*. Skutecznie wykorzystywano ją w baroku i muzyce klasycznej. W XIX wieku jednak uległa sporym modyfikacjom. Nastąpił wówczas rozłam na dwie szkoły. Jedna z nich kontynuowała klasyczne *bel canto*, kładąc jednak większy niż dotychczas nacisk na rezonans głowowy, dający większą nośność głosu w jego wyższych partiach. Druga ze szkół postawiła na mocniejsze zwieranie strun głosowych, czyli „śpiewanie do przodu”, co powodowało zwiększenie rezonansu piersiowego. Z czasem

technika ta przekształciła się w tzw. *belting*, wykorzystywany dziś w szeroko pojętym śpiewie rozrywkowym. W połowie XX wieku powstało jednak sporo publikacji opisujących zalety „techniki źródłowej” (jednym z największych jej propagatorów był doskonały włoski pedagog Edgar Herbert-Casari), dzięki czemu zainteresowanie „techniką miksu” ponownie zaczęło wzrastać. Połączenie rejestrów piersiowego i głowowego daje bowiem wokaliście możliwość wykorzystania obu z nich w pełni, bez konieczności rezygnowania z części skali głosu.

Współcześnie istnieje wiele niezależnych organizacji zrzeszających nie tylko nauczycieli śpiewu Mix Technique, lecz również naukowców prowadzących badania nad dobrą techniką wokalną. Osiągnięcia współczesnej medycyny potwierdzają bowiem, że technika ta nie tylko jest skuteczną metodą nauki śpiewu, lecz dzięki swej naturalności i zgodności z fizjologią może również stać się skutecznym narzędziem w rehabilitacji głosu. Najważniejszą jednak cechą techniki mieszania rejestrów jest jej uniwersalność. Dzięki wykorzystaniu wzmocnienia pierwszego formantu w rejestrze piersiowym, głos nie traci brzmienia mowy, a co więcej, może przenieść to brzmienie również w górne partie, dzięki czemu technika ta doskonale sprawdza się w każdym stylu muzycznym, od klasyki, przez musical, aż po style takie, jak rock, jazz czy gospel. Jak to możliwe?

Do prawidłowego funkcjonowania głosu potrzebne są dwa równorzędne elementy: praca fałdów (strun) głosowych, która wytwarza falę dźwiękową, oraz rezonans, nadający dźwiękowi odpowiednią głośność i brzmienie. Funkcję „pudła rezonansowego” w ludzkim głosie pełni odcinek górnych dróg oddechowych znajdujący się nad krtanią, zwany traktem głosowym, czyli gardło, jama ustna, jama nosowa a także zatoki przyboczne nosa. Każdy z odcinków traktu głosowego spełnia ściśle określone funkcje. Jama ustna jest głównym rezonatorem dźwięków o niższych częstotliwościach, których ściśle określony zakres nazywamy „rejestrem piersiowym”, natomiast jama nosowa i zatoki odpowiadają za wzmacnianie dźwięków wysokich, nazywanych „rejestrem głowowym”. pomiędzy rejestrami piersiowym i głowowym istnieją tzw. dźwięki przejściowe (z włoskiego: *passaggi*, w nomenklaturze angielskiej znane jako *bridges*), na których dźwięk zmienia miejsce rezonacji.

(Zjawisko to zachodzi na ściśle określonych częstotliwościach dźwięków i jest niezbędne do prawidłowego poruszania się pomiędzy rejestracjami.) Osoba śpiewająca odczuwa owe zmiany, co często staje się przyczyną wokalnych problemów. Dźwięki przejściowe w odczuciu wokalisty nie są tak mocne i „stabilne”, jak dźwięki niższe lub wyższe. Niesłusznie kojarzymy je również z koniecznością zmiany barwy naszego głosu. Niedysponujący dobrą techniką wokalista, idąc od dźwięków niskich w górę swej skali, natrafiając na dźwięk przejściowy napina się, i chcąc utrzymać (w swoim odczuciu) jednolite brzmienie głosu, zaczyna rozszerzać wymawiane samogłoski. Konsekwencją tego napięcia jest podniesienie się krtani, a chwilę później „przeskok” i utrata brzmienia „głosu mówionego”. W przypadku głosów wyższych (zwłaszcza sopranowych), dla których bardziej naturalne jest brzmienie rejestru głowowego bywa odwrotnie. Osoba taka, śpiewając pochod w dół z dźwięków wysokich doświadcza „słabnięcia siły” głosu. Dzieje się tak, ponieważ natrafiając na dźwięk przejściowy broni się ona przed zmianą barwy głosu, nie pozwalając na zaistnienie rezonansu piersiowego. Oba te przypadki mają miejsce wówczas, gdy poddajemy się owej panice i chcąc „pomóc dźwiękowi” uniemożliwiamy mu płynne poruszanie się pomiędzy rejestrami. Istotą techniki mieszania rejestrów jest więc nauka prawidłowego wydobywania dźwięków przejściowych, stabilizowania ich i wzmacniania, tak by nie budziły lęku u osoby śpiewającej, a co za tym idzie, umożliwiały jej komfortowe korzystanie z pełnej skali swojego głosu. Podstawą osiągnięcia tej stabilizacji jest prawidłowe domknięcie strun głosowych.

Technika miksu jest zindywidualizowana. Każdy głos bowiem jest inny, ma różne potrzeby, a także w odmienny sposób



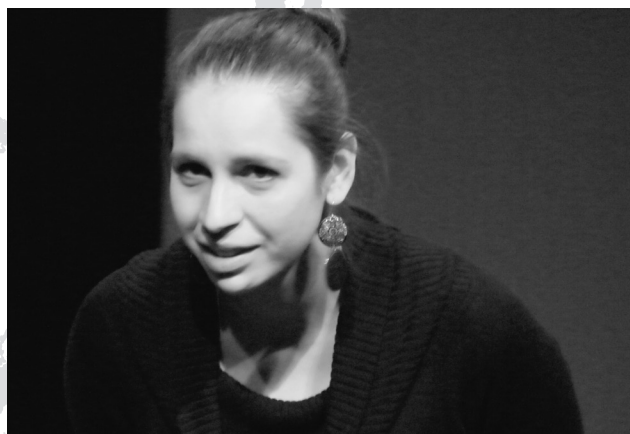
reaguje na zaproponowane przez pedagoga ćwiczenia. Istnieje wiele możliwości doboru ćwiczeń do danego problemu. Pedagog dysponuje szeregiem „skal” (melodii, na których oparte jest ćwiczenie), do których, w zależności od potrzeb danego głosu, dobiera odpowiednie sylaby, jak również brzmienia (np. dźwięk skrzypiących drzwi lub brzmienie imitujące pohukiwanie sowy), które spełniają ściśle określone funkcje dla głosu. (Niektóre głoski lub brzmienia pobudzają np. rezonans głowowy, inne pozwalają na lepsze zwarcie strun głosowych.) Podstawą do dokonania takiego wyboru jest zawsze „ćwiczenie diagnostyczne”. Jest ono stosowane zawsze na początku lekcji, a jego zadaniem jest obnażenie ewentualnych mankamentów głosu. Ćwiczenie to mówi nauczycielowi, czy struny głosowe studenta zwierają się w odpowiedni sposób, czy głos funkcjonuje bez zbędnych napięć, czy wokalista potrafi wydobyć dźwięki w rejestrach piersiowym i głowowym, a także, czy przechodzi pomiędzy tymi rejestrami w sposób płynny. W przypadku, gdy jeden lub kilka z tych elementów nie funkcjonuje w sposób prawidłowy, szukamy przyczyny owej dysfunkcji. Prawidłowy dobór ćwiczeń w połączeniu z kontrolą poprawnego oddachu przeponowego oraz wymowy spółgłosek i samogłosek przynosi zazwyczaj dość szybki efekt, pozwalając strunom głosowym zwierać się w sposób prawidłowy na całej skali głosu, a także eliminując zbędne napięcia mięśniowe. Student, który poczuje, że jego głos może swobodnie poruszać się pomiędzy rejestrami, będzie coraz mniej bał się dźwięków przejściowych, a co za tym idzie, chętniej pozwalał będzie na zachodzenie niezbędnych zmian rezonansu. Warto tu dodać, że ze względu na subiektywizm odczuwania zjawisk zachodzących w naszych organizmach podczas śpiewania, Mix Technique

stawia na prostotę komunikatów dawanych studentowi przez nauczyciela. Unikamy opisywania, jak student powinien się poczuć wykonując ćwiczenie oraz gdzie powinien kierować dźwięk. W zamian za to staramy się, aby uświadomił sobie, co czuje, kiedy wydobywa dźwięk w sposób prawidłowy. Świadomość ta jest ważnym elementem autokorekty podczas samodzielnego ćwiczenia, a z czasem pozwala na sprowadzenie prawidłowego sposobu wydobywania dźwięku do poziomu odruchów. (Zmiany zachodzące z tygodnia na tydzień w głosie studenta wymuszają stałą korektę doboru ćwiczeń, dlatego ważnym jest, żeby diagnozować głos każdorazowo na początku zajęć.)

W pracy ze studentami WA PWST wykorzystuję technikę mieszania rejestrów jako skuteczne narzędzie impostacyjne. Student posługujący się głosem zmiksowanym z taką samą łatwością poruszać się będzie w samym tylko rejestrze piersiowym (jak to ma miejsce podczas mówienia). Przeniesienie odczuć odpowiednio zwierających się strun głosowych i dobrze pobudzonego rezonansu na grunt mowy jest stosunkowo proste i zachodzi automatycznie podczas trzyletniego procesu kształcenia.

Ważne jest również rehabilitacyjne działanie techniki miksu. Specyfika zawodu aktora powoduje, że do nierzadkich należą przypadki, gdy student zmuszony jest pracować głosem np. w trakcie infekcji. Świadomość dobrej techniki w połączeniu z odpowiednią, nieinwazyjną rozgrzewką może uchronić przed poważnymi konsekwencjami tego typu działań, włącznie z chwilową utratą głosu lub trwałym jego uszkodzeniem. Jeśli jednak nie uda się uniknąć błędów i aparat głosowy ulegnie już „kontuzji”, nauczyciel techniki miksu, w porozumieniu z lekarzem foniatrą, może podjąć proces przywrócenia sprawności głosowej studenta. Rehabilitacja

odbywa się poprzez ćwiczenia – podobne jak w procesie nauki śpiewu, lecz znacznie mniej inwazyjne. Podstawą rehabilitacji głosu jest obniżanie krtani, w celu uzyskania nieco łżejszego zwarcia strun głosowych. W dalszym ciągu pilnujemy jednak poprawności podczas przechodzenia przez dźwięki przejściowe, a w miarę postępów poczynionych przez głos stopniowo wracamy do naturalnego położenia krtani i mocniejszego zwarcia fałdów głosowych. Długość procesu rehabilitacji głosu zależy od rodzaju schorzenia, a także podatności głosu na działanie ćwiczeń.



JUSTYNA MOTYLSKA – wokalistka, pianistka, wykładowca PWST w Krakowie. Absolwentka Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Katowicach. W latach 2007-2011 była wykładowcą Instytutu Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach. Współzałożyciel i członek zarządu Międzynarodowego Stowarzyszenia Sztuki Wokalnej „Natural Voice Perfection”. Jako solistka wystąpiła na kilku festiwalach jazzowych, m.in. Silesian Jazz Meeting, Bielska Zadymka Jazzowa. Współpracowała z wieloma gwiazdami polskiej sceny muzycznej, takimi jak Marek Kościkiewicz (DeMono), Maciej Maleńczuk i Pudelsi, Wanda Kwietniewska, Skaldowie. Jako pedagog wokalny współpracuje z kilkoma teatrami – m.in. Bagatelą i Groteską w Krakowie, Teatrem Nowym w Poznaniu, Gliwickim Teatrem Muzycznym.

# Terapeutyczne aspekty zajęć z emisji głosu

MAGDALENA MAJDAK

Pomysł artykułu zrodził się z wieloletniej obserwacji uczestników studiów podyplomowych kierunku Kształcenie Głosu i Mowy w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Program kursu obejmował treści poświęcone opanowaniu technik posługiwania się głosem w pracy nauczycielskiej, w tym nauki oddychania, podparcia, wykorzystania rezonatorów, prawidłowej artykulacji, higieny głosu i innych. Szybko się okazało, że zajęcia te są okazją do głębokiego spotkania z drugim człowiekiem i przynoszą efekty nie tylko w zakresie poprawy głosu czy umiejętności jego optymalnego wykorzystania, ale także ogólnego funkcjonowania osoby w świecie. Wpływają na zmiany w poczuciu siebie samego i w relacjach międzyludzkich. Celem pracy jest tu wspólne odkrywanie głosu naturalnego. Proces ten rozpoczyna się od prostych czynności – nauki stania, oddychania, patrzenia, słuchania, odczuwania. Warto podkreślić, że dla środowiska uczestników omawianych tu zajęć celem nie jest wykorzystanie głosu na scenie muzycznej czy teatralnej, ale w codzienności. Równie ważna jest w tym przypadku cała droga dochodzenia do niego, wszystkie procesy, jakie zachodzą na pozornie odległych tematycznie przedmiotach, takich jak tańce w kręgu czy rytmika

polska. Jak wielokrotnie podkreślano, uruchomienie ciała (poprzez techniki relaksacyjne, metody Alexandra, Reicha, Feldenkreisa, Lowena, Linklater, Butskiej i inne)<sup>1</sup>, może obudzić emocje, stymulować umysł. Celem pracy nauczyciela jest zharmonizowanie tych dziś odrębnie postrzeganych sfer i dochodzenie do celowego i spójnego ich działania. Głos, jak pokazuje doświadczenie, to papierek lakmusowy stanu człowieka. Praca nad otwarciem głosu jest zatem pracą nad otwarciem człowieka, czyli wspólnym odkrywaniem drżące w nim potencjału.

Również w pracy klinicznej i terapeutycznej głos jest jednym z czynników istotnych w wywiadzie pacjenta. Antoni Kępiński w książce *Poznanie chorego* stwierdza: „W ocenie dominującego tonu emocjonalnego ważniejsze jest bezpośrednie wrażenie, kształtujące się na podstawie obserwacji postawy ciała, mimiki, gestykulacji, tonu głosu itp., niż sama treść wypowiedzi. Ekspresja bowiem werbalna jako forma ruchu wolicjonalnego podlega silniejszej kontroli niż ekspresja emocjonalna”. W innym miejscu zaś: „Podobnie

<sup>1</sup> Por. W. Sikorski, *Bezsłowne komunikowanie się w psychoterapii*, Kraków 2002.

jak postawa ciała, wyraz twarzy, gestykulacja, tak i głos wchodzi w skład pierwszego wrażenia w kontakcie z drugim człowiekiem. Podobnie jak i tam poznanie odbywa się na drodze emocjonalnej, bezpośredniej, bez uprzedniej analizy. W tonie głosu odczuwamy (zdolność tę posiadają prawdopodobnie też wyższe zwierzęta żyjące z człowiekiem) czyjaś serdeczność, wrogość, radość, smutek, lęk, agresję, energię, zmęczenie itp.”<sup>2</sup>. Psychoterapeuci twierdzą, że konkretny sposób prowadzenia głosu może wskazywać na konkretne schorzenia<sup>3</sup> – głos monotony depresję, nadmiernie emocjonalny schizofrenię itd. Warto pogłębiać badania w tym zakresie. Wydaje się, że obiecujące byłoby stworzenie, we współpracy z pedagogami głosu, aktorami, psychologami, fizjoterapeutami odrębnego kierunku studiów lub specjalizacji psychoterapii głosem<sup>4</sup>, które pogłębiłyby możliwości pomocy w omawianym tu zakresie.

Należy podkreślić, że zajęcia z emisji głosu nie są terapią psychologiczną. Doborem grupy studenckiej rządzi przypadek, nie bada się stanu wyjściowego i efektów końcowych np. w odniesieniu do nieśmiałości, która może paraliżować kontakty z innymi, zmian odczuwania cielesności (tu charakterystyczna mapa ciała osób w wieku studenckim i młodszych, a niekiedy starszych, na której brak np. bioder czy biustu<sup>5</sup>) lub chodzenia bez poczucia

kontakty z podłożem itd. Nie można jednak przejść obojętnie obok zmian, jakie zachodzą w formowaniu całego człowieka podczas zajęć oraz między spotkaniami<sup>6</sup> i nie dostrzec potencjału terapeutycznego, jaki niosą. Na tym etapie refleksji można je uznać za ogólnie ułatwiające relacje z innymi i samym sobą. Często jest to tylko delikatne zasugerowanie kierunku zmian, innym razem próba rozpoznania czy sprecyzowania oczekiwań studenta. Żaden wykładowca nie docieka informacji osobistych czy rodzinnych. Te, które powinny, ujawniają się wraz z trwaniem zajęć. Nie podejmuje się żadnych celowych działań terapeutycznych. W centrum ćwiczeń znajduje się głos i metody służące jego otwarciu. Użycie terminu „terapia” jako skończonego procesu działania z pacjentem byłoby tu nadużyciem, gdyż praca z ciałem i emocjami czy wykorzystanie relaksacji to jeszcze nie terapia. Poza-głosowe efekty pracy nad głosem, pojawiające się przy okazji, jakby mimochodem, widać w radzeniu sobie z rzeczywistością osób przeżywających zarówno wielkie dramaty życiowe, takie jak rozwód, śmierć dziecka, poronienia, problemy z płodnością, samotność, jak i trudy funkcjonowania w relacjach – brak wyrażania emocji, trwałe stłumienie emocji negatywnych<sup>7</sup>, załknienie, nieakceptowanie siebie i wiele innych. Umieszczanie ogólnego spisu ćwiczeń chyba mija się z celem, ponieważ stosowane są w określonej sytuacji i wymyślone (i „wyczone”, gdyż kluczową rolę

<sup>2</sup> A. Kępiński, *Poznanie chorego*, Kraków 2002.

<sup>3</sup> W. Sikorski, op. cit.

<sup>4</sup> Por. możliwe dwojaki rozumienie popularnego na Zachodzie terminu *voice therapy*: używa się go (głównie za Zachodzie) w dwóch znaczeniach: jako rehabilitację głosu oraz – terapię głosem na podobieństwo muzykoterapii, choreoterapii i innych.

<sup>5</sup> Brak świadomości, poczucia jakichś części ciała powoduje, że nie słychać ich brzmienia w wydawanym głosie.

<sup>6</sup> Używam tu porównania z tabletką, która zaaplikowana uwalnia się i działa w organizmie do następnego spotkania po upływie np. tygodnia.

<sup>7</sup> Diagnostyczne może być w tym przypadku niepozorne ćwiczenie artykulacyjne, polegające na zmarszczeniu nosa i całej twarzy z jednoczesnym odślonieniem dwóch górnych jedynek (tzw. wściekły zajączek).

gra empatia i intuicja) dla konkretnej osoby<sup>8</sup>. Podobnie jak w terapii, trudno uogólniać, obiektywizować i opisywać procesy, które zachodzą w relacji nauczyciel-student-grupa.

Można je natomiast zestawić z czynnikami terapeutycznymi wyróżnianymi w terapii grupowej przez Yaloma, w tym między innymi takimi, jak zaszczepianie nadziei, uniwersalność doświadczenia, altruizm, rozwój umiejętności społecznych, naśladowanie, katharsis<sup>9</sup>. Poniżej przywołuję za autorką artykułu rozwinięcie kilku z nich – tych, które wydały mi się zbieżne z tym, co obserwujemy na zajęciach z emisji głosu.

Zaszczepienie nadziei [np. na odkrycie, przywrócenie, odnalezienie swojego głosu – MM] jest jednym z najistotniejszych czynników leczących. Nadzieja utrzymuje pacjenta w terapii, a także sama w sobie ma terapeutyczne działanie. Czynnik ten pojawia się jeszcze przed rozpoczęciem terapii, kiedy terapeuta wzmacnia pozytywne oczekiwania, koryguje negatywne wyobrażenia i przedstawia jasne i przekonujące wyjaśnienie uzdrawiających właściwości grup. Nadzieja rośnie, kiedy pacjenci mogą obserwować u innych uczestników terapii (najczęściej podobnych do

nich) poprawę. Nadzieja jest elastyczna – określa się na nowo i dopasowuje do aktualnych warunków, stając się nadzieją na pocieszenie, odzyskanie godności, utworzenie więzi z innymi lub zmniejszenie dolegliwości fizycznych. Fundamentalne znaczenie ma także wiara w siebie i skuteczność swojej grupy.

Poczucie uniwersalności pozwala zmniejszyć niepokój pacjentów, którzy wstępują do grupy z myślą, że są gorsi od innych, że ich problemy czy myśli są nie do zaakceptowania. [Na początku cyklu zajęć często można zaobserwować tendencję do porównywania siebie, swojego głosu z innymi, poczucie, że głos niknie w ogólnym brzmieniu wszystkich głosów lub przeciwnie – wybija się i przeszkadza. Te subiektywne odczucia często działają hamująco, gdyż student skupia się na tych wszystkich elementach zamiast na zadaniu – MM]. Brak wyjątkowości pacjentów sprawia im ulgę. Spotykają się bowiem w gronie, w którym każdy ma własne problemy, przez co zmniejsza się również poczucie izolacji.

Czynnik leczący, jakim jest altruizm, ma miejsce tylko w terapii grupowej. Członkowie terapii stają się wówczas zarówno odbiorcami, jak i dawcami. Uczestnicy zyskują poprzez dawanie – nie tylko otrzymują pomoc w podobnych sytuacjach, ale także odkrywają najważniejsze zasady kryjące się w samym akcie dawania. [Szeroko pojęty czynnik altruistyczny znajduje się u podstaw pracy z głosem na naszych zajęciach – MM].

Terapia grupowa pozwala uczestnikowi zorientować się, poprzez informacje zwrotne od innych uczestników, jakich umiejętności jeszcze mu brakuje. Pacjent wówczas może dowiedzieć się, że jego styl wypowiedzi bywa odpychający, bądź że poprzez sposób siedzenia chce wyrazić swa wyższość. [Sprawdzenie sposobu swojej reakcji, brzmienia głosu, postawy w zaimprovizowanych scenkach, np. wystąpienia przed pracownikami własnej

<sup>8</sup> Np. jednorazowo wykorzystane kopanie puszki po napoju, którą ktoś zostawił w sali, przez uroczego studenta, którego staranne maniery wyniesione z domu przez długi czas usztywniały i utrzymywały głos w zamknięciu. Dopiero tak niekorespondujące z jego osobą zachowanie spowodowało, że na kolejnych zajęciach głos trwale się otworzył.

<sup>9</sup> A. Mazur, *Yalom, Psychoterapia grupowa, Czynniki terapeutyczne* <http://psychoterapiagrupowa.lepiejwidoczni.com/czynniki-terapeutyczne/>. Strona jest realizacją materiału ćwiczeniowego przedmiotu psychoterapia grupowa, prowadzonego przez dr Tomasza Pasikowskiego w Instytucie Psychologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Ciąg dalszy tekstu oparty na tym artykule.

firmy czy kupna warzyw na targu należy do kanonu zajęć z emisji głosu – MM].

Aleksandra Mazur rozwija także pojęcie procesu naśladowania. Píše ona (w dalszym ciągu artykułu): „Na zasadzie modelowania mogą być nabywane także bardziej złożone zachowania takie jak począwszy od tonu głosu podobnego do tonu głosu terapeuty, aż po wydawanie podobnych sądów i opinii”. Widać tu także, jak psychologia (psychoterapia), a z drugiej strony praca nauczyciela emisji głosu mogą się spotkać w pomocy człowiekowi.

Elementy przywołane powyżej obecne są także na studiach podyplomowych poświęconych kształceniu głosu i mowy<sup>10</sup> organizowanych w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Jest ono niejako kontynuacją Studium Wymowy działającego w Akademii Teatralnej w Warszawie, następnie Podyplomowego Studium Emisji Głosu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, które utworzono po ukazaniu się Rozporządzenia Ministra Edukacji i Sportu z 7 września 2004 roku, wprowadzającego obowiązkowe zajęcia z tego przedmiotu dla studentów wszystkich kierunków nauczycielskich. Studium warszawskie, działające podczas jednej edycji w latach 2002-2004, było prowadzone w duchu metody Kristin Linklater, treści te zaś poszerzono o doświadczenia wykładowców różnych profesji (aktorów, wokalistów, nauczyciela techniki Alexandra, logopedów i innych), którzy dzielili się przemyśleniami na temat głosu i sposobów pracy<sup>11</sup>. Program obecnego, działającego od roku 2011, studium w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej został wzbogacony o problematykę, która według osobistych doświadczeń jego autorki

może pomóc w odnajdywaniu głosu naturalnego, a więc elementy muzyki i tańców ludowych w manierze *in crudo*, tańce w kręgu, emisja w śpiewie ludowym i inne.

Uczestnikami studium są ludzie rozmaitych profesji. Wraz z wybitnymi wykładowcami reprezentującymi różne dyscypliny nauki i sztuki uczestnicy studium odkrywają drzemiące w nich (i ich głosach) możliwości, nabywają umiejętności naturalnego i wyrazistego przedstawiania swoich myśli oraz uważnego słuchania i rozpoznawania intencji innych osób.

Oprócz podstawowych umiejętności związanych z higieną narządu głosu, poprawnością wypowiedzi i właściwą artykulacją zajęcia uczą samoakceptacji, skutecznej komunikacji oraz tworzenia dobrych relacji z innymi. Ułatwiają pokonywanie niechcianej nieśmiałości i pomagają w wyrażaniu własnej osobowości. Poznawanie głosu w sposób naturalny idzie w parze z poznawaniem siebie, pogłębianiem wrażliwości na otoczenie i uwrażliwieniem na innych. Słuchacze zyskują dodatkowy zmysł dla orientacji w świecie.

Program został skonstruowany tak, by uczestnicy mogli zorientować się w różnorodności metod pomocnych w pracy nad głosem, a następnie odnaleźć własny sposób pojmowania głosu i wyrażania siebie. Dopelnieniem studiów jest wspólny wyjazd wakacyjny, który pozwala wykorzystać i poszerzyć zdobyte podczas nauki umiejętności. Podczas pobytu, tak jak podczas trwania całej nauki, dbamy o wszystko to, co pozornie wydaje się odległe, a sprzyja wydawaniu naturalnego głosu, a więc np. o wzajemną pomoc przy nakrywaniu do stołu czy podczas posiłków, o uwrażliwianie i uważność na innych, na przyrodę, na siebie.

Program studium obejmuje 240 godzin zajęć (w wariantcie rozszerzonym – 370 godzin) i zawiera bloki zagadnień, których realizacja umożliwia właściwą emisję (prawi-

<sup>10</sup> [www.podyplomowe.pl](http://www.podyplomowe.pl)

<sup>11</sup> Szerzej na ten temat por. M. Majdak, „Studia Pragmalingwistyczne”, Warszawa 2010, nr 1, s. 81-88.



dłowa postawa, oddech, świadomość i koordynacja ciała, fonacja, *appoggio*, wykorzystanie rezonatorów, artykulacja). Odkrywaniu głosu naturalnego służą różnorodne, zindywidualizowane formy ćwiczeń stymulujących i wyzwających ekspresję (praca z ciałem, śpiew, taniec, relaksacja, działania aktorskie). Na tak zbudowanej podstawie wprowadza się rozmaite ćwiczenia, pozwalające na wypracowanie najdogodniejszej (naturalnej) techniki wykorzystania głosu oraz na utrwalenie prawidłowych nawyków w tym zakresie. Takie przygotowanie jest punktem wyjścia do nauki mówienia (zajęcia z dykcji, retoryki praktycznej, występów publicznych, prezentacji przed kamerą). Całości dopełniają treści z zakresu kultury języka i etykiety językowej oraz indywidualne konsultacje z logopedą.

Zajęcia w Studium prowadzą specjaliści z poszczególnych dziedzin: aktorzy, językoznawcy, logopedzi, śpiewacy, nauczyciele tańca, prezenterzy telewizyjni, psycholog, nauczyciel techniki Alexandra, fizjoterapeuta i inni, których obecność i wiedza pozwala na wszechstronny rozwój studentów. Są to: Maria Bończykowa, Jerzy Bralczyk, Svetlana Butska, Anna Domeracka-Kołodziej, Stanisław Górka, Ewa Karasińska-Gajo, Magdalena Kędzior, Aldona Krasucka, Anna Kraśkiewicz, Urszula Kuleta, Teresa Mulawa-Pabisiak, Ryszard Olesiński, Kaja Prusinowska, Janusz Prusinowski, Piotr Sitkiewicz, Olga Stopińska, Bożena Suchocka, Bożena Targosz, Jacek Wasilewski, Joanna Wyszńska, Maria Załęska, Piotr Zgorzelski.

Aby uchwycić terapeutyczny walor zajęć z emisji głosu, poprosiłam słuchaczy tychże studiów o opinię na ten temat ewentualnych walorów terapeutycznych naszych zajęć. Oto niektóre z nich<sup>12</sup>:

1.

Studia z Kształcenia Głosu i Mowy były i nadal jeszcze są wspaniałą podróżą w głąb siebie. Wybierając ten kierunek spodziewałam się ciekawych zajęć, doświadczeń, ale rzeczywistość przerosła moje oczekiwania. Dzięki tym studiom uwierzyłam w możliwości własnego głosu, a tym samym w swoje możliwości. Zdołałam wiedzę, jak pracować nad głosem i ciałem. Były jak brama do innego magicznego świata, pozwalały na oderwanie się od szarej rzeczywistości i codziennego biegu. Studia te są jak drogowskaz na szlaku do poznania siebie i drugiego człowieka.

Bardzo żałuję, że w tym roku kończymy zajęcia, ale wiem, że to dopiero początek przygody i jeszcze wiele zakątków w tej nowo poznanej krainie nie zostało przez nas odkrytych.

Dziękuję za stworzenie tej przestrzeni, za umożliwienie spotkań z tak wybitnymi osobowościami, za niezapomniane przeżycia, za ciepłą atmosferę i wsparcie.

2.

Jestem bardzo uważna na to, jak komunikuję ciałem, spojrzeniem, a także obserwuję, jak jestem odbierana przez osoby wokół. Mam wrażenie, że działa tutaj jakaś energia przepływająca.

Czuję się bardziej poskładana, jakkolwiek to brzmi, czuję się bardziej całością – że wszystko razem (ciało, głos, emocje, myślenie) to Ja.

3.

Zdecydowanie te zajęcia bardzo wpłynęły na moją psychikę – pozytywnie. Zwiększyły pewność siebie, sprawiły, że bardziej poznałam swoje ciało i bardziej je polubiłam, mniej stresuję się mówiąc publicznie, potrafię mówić o sobie, lepiej znoszę krytykę (to zasługa Ryszarda Olesińskiego).

<sup>12</sup> W wypowiedziach uzupełniono interpunkcję (MM).

4.

Oczywiście, że zajęcia w Studium okazały się swoistą terapią. Każdy człowiek dąży w swoim życiu do osiągnięcia szczęścia. Czasami potrzeba tylko pomysłu, jak to zrobić. Dla mnie kształcenie głosu i mowy okazało się prawdziwą skarbnicą owych idei. Jestem osobą, która ceni sobie niezależność, chcę o swoim życiu decydować sama, ale nie zawsze miałam wystarczająco wiary we własne siły. Teraz jest zupełnie inaczej. Spoglądam na siebie z zupełnie innej perspektywy, a to daje mi możliwość ożywienia zdolności twórczych i ułatwia planowanie życia. Dzięki dokładnemu przemyśleniu wszystkiego i dokonaniu tłumaczenia na własny język mogę być bardziej kreatywna w poszukiwaniu nowych, własnych rozwiązań i odkrywaniu niekończących się możliwości. Wiem, że nie chcę, a nawet nie mogę zawrócić już z tej drogi, bo będzie to oznaczało powrót do stanu, w którym „własna niemoc jest tak samo niebezpieczna, jak obca przemoc” (S.J. Lec).

5.

Praca nad głosem to przede wszystkim praca nad ciałem, a ta z kolei wiąże się pracą nad wszystkimi blokadami, które są w człowieku, jego głowie i psychice. Często trzeba spłonąć niczym feniks, by odrodzić na zgłiszczach w zupełnie nowej postaci. Nie potrafię jednoznacznie stwierdzić, czy po studium jestem zupełnie innym człowiekiem, ale pod niektórymi względami na pewno. Widzę na pewno zmiany w wielu osobach z grupy i – całkowicie niepsychologicznym okiem – stwierdzam, że walor terapeutyczny daje się odczuć.

6.

Kilka lat temu życie pokazało mi, jak bardzo potrafi być nieprzewidywalne i to w nie-

zbyt przyjemny sposób. Musiałam zmienić swoje plany i znaleźć nowe marzenia. Próbowałam różnych rzeczy, ale ciągle miałam poczucie, że to nie to. Aż kiedyś usłyszałam od koleżanki o studiach podyplomowych „Kształcenie głosu i mowy” na SWPS. Opo- wiadała, na czym polegają i jaki miały na nią wpływ. Od razu wiedziałam, że te studia są dla mnie. Praca nad głosem to przecież praca nad sobą:

- ukorzenie – stabilnie stoję w sali podczas zajęć i zaczynam pewnie stać w życiu,

- niwelowanie napięć w ciele – zdrowie zaczyna wracać do normy,

- otwarty głos – łatwiej wyrażam swoje potrzeby i pragnienia,

- wystąpienia i prezentacje – buduję zaufanie do siebie i swoich możliwości,

- kontakt z przyjazną i pozytywną grupą – wraca zaufania do innych ludzi i świata.

Po kilku miesiącach poczułam, że chociaż życie potrafi dać w kość, warto coś dobrego jeszcze w tym życiu zrobić, dać coś od siebie innym, dać coś sobie. Po raz pierwszy w życiu poczułam jak to jest mieć pasję, zaczęłam podejmować decyzje, nie kierując się opiniami innych, ale w zgodzie ze swoją intuicją i sercem. Znowu zaczęłam marzyć.

7.

Moim zdaniem niektórzy z nas (głównie ci niezwiązani z muzyką i mówieniem) miało jakiś problem, który im w tym mówieniu „wyszedł” – przynajmniej tak to wyglądało w czasie wielokrotnie powtarzanych autoprezentacji. Inni przyszli, zwracając uwagę na umiejętność prezentacji, wystąpień publicznych i ładnego mówienia – chyba najmniej liczna była grupa osób zawodowo zajmujących się nauką emisji głosu.

Sam program – mówię o pierwszym roku – był bardzo barwny i obejmował tak różne i skrajne tematy, że właściwie każdy z nas

coś lubił bardzo, czegoś nie mógł znieść (ja – tańców w kręgu), resztę wykorzystał w miarę możliwości i potrzeb.

Nie za bardzo wiem jak traktować termin „terapeutyczny” – jeżeli jako celowy i zamierzony efekt świadomego działania to chyba nie, bo terapia to nie była. Jeżeli jako przypadkowy efekt działań nastawionych na uzyskanie konkretnego celu – tutaj: przygotowanie osoby do nauczania – to oczywiście tak. Stopień tego efektu był moim zdaniem albo zależny od korzystającego (w sposób świadomy lub nie) albo był (tak się spodziewam) dużym zaskoczeniem dla uczestnika (bo nie takich rezultatów oczekiwał, a tutaj – dodatkowy bonus).

Celowo nie piszę tylko o sobie, bo widzę też ogromne zmiany w innych, ale teraz kilka słów o sobie. Mimo że kurs wybrałam w dosyć szalonych warunkach, wiedziałam, że coś takiego jest mi niezbędne. Chyba od szkoły średniej słyszałam, że mówię za szybko, potem dwa razy w życiu przestałam mówić; resztę, a właściwie jej część, opowiadałam na zajęciach. [...] Prawdą jest także to, że szukałam zajęć warsztatowych, słusznie czując, że rok temu nie byłabym w stanie po prostu się czegoś uczyć (z książek).

Mimo obecności na zajęciach myślę, że niewiele z nich pamiętam, ale terapeutycznie miały one dla mnie gigantyczne znaczenie. Nigdy nie lubiłam pracy w grupie – teraz jest trochę inaczej.

Lubiłam być sama – teraz też to inaczej wygląda. Uczę się pracy z oddechem i kontaktem z ciałem – coś zupełnie nowego, przynoszącego nie tylko fizyczne zmiany – chociaż próbuję też lekcji indywidualnych i są one dla mnie bardziej trafione. Próbuję zintegrować głos z resztą (ciała i umysłu), ale już nie traktuję tej dezintegracji jako problemu, tylko jako mechanizm, dzięki któremu udało mi się przetrwać (myślę że to była klasyczna dysocjacja).

Daleko mi jeszcze do uśmiechania się głosem (Sveta) czy przytulania i głaskania twarzy (ćwiczenia które mamy z Panią, panią Marią czy panem Górką), nie jestem jeszcze w stanie tańczyć – próbowałam wielokrotnie (nie chodzi mi o samo poruszanie się, ale o chęć i satysfakcję). Teraz, jak się zastanawiam, to nie wiem, czy pierwsze od wielu lat „fajne” jeżdżenie na nartach nie miało związku z pracą nad ciałem (myślałam, że powodem były bardzo fajne narty, ale może nie tylko). Mimo tego myślę, że to i tak bardzo dużo w tak krótkim czasie. Uważam też, że cały efekt nie zależy nawet od ilości pracy, ale od gotowości na zmianę. Zeszły rok to praca nad gotowością, teraz widzę, jak to wszystko łatwo wchodzi i zostaje.

#### 8.

W rozpisce o studiach jest napisane<sup>13</sup>:

„[...] uczą samoakceptacji, skutecznej komunikacji oraz tworzenia dobrych relacji z innymi. Ułatwiają pokonywanie niechcianej nieśmiałości i pomagają w wyrażaniu własnej osobowości. Poznawanie głosu w sposób naturalny idzie w parze z poznawaniem siebie, pogłębianiem wrażliwości na otoczenie i uwrażliwieniem na innych”.

Na początku myślałam, że trafiam na te studia przez przypadek, tego się trzymałam. Jeśli życiem rządzi przypadek... Potem stwierdziłam, że to dla mojej potencjalnej przyszłej pracy w radiu znalazłam się w tak doborowym gronie... Teraz twierdzę, że rzeczywiście trochę tak jest (bo spłot wydarzeń i spotkań na studiach osób być może pozwoli na stworzenie czegoś wyjątkowego! Sic!).

Dzisiaj przekonuje mnie jednak najbardziej inna wersja. Ta o wyrażaniu własnej

---

<sup>13</sup> [www.podyplomowe.pl](http://www.podyplomowe.pl).

osobowości, poznawaniu siebie i pogłębianiu wrażliwości, a także pokonywaniu nieśmiałości. Wiem już, że udział w studiach był i jest etapem mojej terapii, która rozpoczęła się jeszcze w 2010 r. po kryzysie w związku. Piszę, że etapem, bo właśnie jestem na następnym. Ten etap to pełna akceptacja siebie, swojego odnalezionego głosu (w wielu wymiarach) i podążanie za nim. Efektem tego będzie najbardziej osobisty pozew rodowodowy, jaki kiedykolwiek wpłynie do sądu cywilnego.

Reasumując: jak widać, studia mają dla mnie walor terapeutyczny. Nie wspominając o wiedzy, która jest dla mnie nie do przecenienia.

9.

We mnie nasze zajęcia zdecydowanie coś zmieniły i to pewnie na długo! Myślę, że te zmiany dotyczą nie tyle głosu, ile świadomości pewnych spraw. Zaczęłam zwracać uwagę na to, jakim głosem i w jaki sposób mówię (co idzie mi jeszcze nie tak dobrze, ale to kwestia czasu – to stara prawda, że znacznie łatwiej dostrzega się błędy u kogoś niż u siebie). Poza tym, stałam się bardzo (może nawet za bardzo) wyczulona na to, jak mówią i jak się zachowują osoby występujące w mediach. Studia nauczyły mnie też większej wrażliwości na brzmienie głosu, jego barwę i wszelkie niuanse. [...] Myślę też, że raczej przestałam bać się wypowiedzi publicznych... Ogólnie rzecz biorąc, studia dały mi naprawdę dużo. Cieszę się, że miałam – i wciąż jeszcze mam – możliwość uczestniczenia w nich.

Powyższe refleksje są zachętą do współpracy środowisk, do pogłębienia badań nad terapeutycznymi aspektami zajęć z emisji głosu, nad stworzeniem kierunku studiów lub specjalizacji w tym zakresie. Doświadczenie pokazuje, że w przypadku osób niewymaga-

jących leczenia klinicznego, korzystne efekty przynoszą zwykle zajęcia z odkrywania głosu naturalnego. Kuszące byłoby wytyczenie ścieżek w zakresie pracy z osobami wymagającymi bardziej specjalistycznej opieki. Sądzę, że wiele osób ze środowiska artystycznego mogłoby wnieść tu znaczący wkład.



Dr MAGDALENA MAJDAK, nauczyciel emisji głosu, językoznawca, kierownik i autorka programu podyplomowego studium Kształcenie Głosu i Mowy PAN, adiunkt w Instytucie Języka Polskiego PAN. Członkini Polskiego Towarzystwa Retorycznego i Zespołu Ortograficzno-Onomastycznego Rady Języka Polskiego.

# Błędne i skompromitowane metody i instrukcje w procesie kształcenia głosu

ZBIGNIEW GRYGIELSKI

Jestem przekonany, że temat, zawarty w tytule mojego wystąpienia, przychodzi do nas z zewnątrz i jest tylko pośrednio obecny w pracy z młodymi aktorami w naszych uczelniach. Problem ten przynoszą nowo przyjęci studenci, przekraczający progi naszych szkół. Wybrałem kilka takich szkodliwych przykładów hamujących lub w najlepszym razie tylko utrudniających szybki rozwój techniki posługiwania się głosem.

W zapowiedzi naszej konferencji napisałem m.in.: „Wśród wielu metod kształcenia głosu nie ma tej jednej uniwersalnej, skutecznej w każdym przypadku. Doświadczaliśmy i weryfikowaliśmy ich skuteczność w pracy nad własnym głosem. Wiemy, że nie wszystkie zalecenia i sugestie przynosiły oczekiwane rezultaty. Wiemy też, że niektóre wymagały traktowania z dystansem, ale bywały też błędne lub wręcz szkodliwe, z ich skutkami musieliśmy się borykać często długi czas”.

Chciałbym powiedzieć parę słów na ten temat, i traktujcie państwo moje słowa raczej jako prowokację albo zachętę do dyskusji na ten temat. Podzielę się z państwem swoimi spostrzeżeniami wynikającymi z praktyki zmagania się z własnym głosem w ciągu dwudziestu pięciu lat pracy artystycznej, jak również spostrzeżeniami i wnioskami pochodzącymi z blisko piętnastoletniej już pracy pedagogicznej.

Świadomość i wiedza młodych ludzi przychodzących do nas nie jest niezapisaną tabli-

cą. Często przychodzi nam weryfikować informacje i nabyte przez nich umiejętności, bo nie zawsze to, co wcześniej usłyszeli i ćwiczyli, prowadzi do rozwiązania ich problemów, a uświadomienie błędów bywa niezbędne do uzyskania jakiegokolwiek rozwoju. Zwykle na początku pracy z nowymi studentami zadaję im pytanie, co wiedzą na temat swojego głosu i czego ich wcześniej uczono.

(Kristin Linklater podczas warsztatów w naszej uczelni apelowała do uczestników o to, by informacji i instrukcji przez nią wypowiedzianych nie tłumaczyć na język posiadanej wcześniej wiedzy na ten temat.)

Zadaję studentom takie pytanie, chcąc oczyścić sobie przedpole do dalszej pracy. W odpowiedzi powtarza się zestaw obiegowych opinii na temat sposobu pracy głosem, przekazywany od wielu lat z pokolenia na pokolenie, zapewne w dobrej wierze, ale czasem niedoprecyzowanie pewnych subtelności lub arefleksyjne przekazywanie informacji jako oczywistych może powodować, że zaczynają żyć własnym życiem (coś jak głuchy telefon), a w konsekwencji nie tylko nie pomagają rozwiązywać problemów, ale wręcz stanowią mogą poważną przeszkodę w rozwijaniu głosu. Podobnie jest, gdy jakieś ćwiczenie wykonujemy sumiennie, a nie przynosi ono oczekiwanego rezultatu lub co gorsza wywołuje skutek odwrotny niż zamierzaliśmy, a to tylko dlatego, że wykonywaliśmy je niewłaściwie, bez pewnych specyficznych subtelności.

Znać jakieś ćwiczenie a wykonywać je właściwie nie zawsze jest tym samym (mam podobne doświadczenia z wykonywania ćwiczeń fizycznych i doskonalenia techniki pływania).

Na początek proponuję temat oddechu.

W świadomości młodych ludzi dominuje przeświadczenie o konieczności wykonania pewnych konkretnych działań na poziomie fizycznym (zwykle doskonale wiedzą, co mają robić). Wśród najczęściej przytaczanych zaleceń, jakie słyszeli, pierwsze miejsce zajmują te dotyczące oddechu, w rodzaju: użyj przepony, podeprzyj na przeponie, podpieraj dźwięk, oddychaj na przeponie.

Jestem zdania, że lepiej nie mówić o oddechu wcale, niż mówić w sposób nieuprawniony.

Mówienie o przeponie i próby sterowania jej pracą przynoszą więcej szkody niż pożytku. Bo co znaczy zalecenie: śpiewaj na przeponie lub oddychaj na przeponie? Podobnie sensowne będzie powiedzenie: patrz oczami. Przecież nie da się inaczej (chyba że mamy do czynienia z poezją).

Sam wielokrotnie z ust różnych nauczycieli śpiewu słyszałem podobne zalecenia i jeśli w porę nie zaniechałbym skrupulatnego ich realizowania, z pewnością zupełnie inaczej wyglądałaby moja droga zawodowa.

Zawsze mówimy, śpiewamy i oddychamy na przeponie, a mówienie o przeponie kieruje niepotrzebnie uwagę w tę stronę, powodując zbędne i przeszkadzające w jej swobodnej pracy napięcia w rejonie muskulatury brzucha. Przecież na pracę przepony nie mamy świadomego wpływu.

Bardziej wskazane jest rozluźnienie mięśni brzucha i poszukiwanie odniesień intencjonalnych, przywołujących naturalne odruchy i dalsze zabiegi na bazie obserwacji pracy przepony „okiem wewnętrznym” – o czym mówiła Kristin Linklater. Podczas warszta-

tów powiedziała do uczestników: „to trochę niezdarne, jeśli próbujecie podporządkować swój oddech mięśniom brzucha. Podstawowa sprawa to rozluźnić mięśnie brzucha”.

Pojawił się właśnie następny temat: praca mięśni.

W sprawie pracy mięśni skierowanej w stronę fonacji narosło sporo legend. Dużo słyszałem o atletycznej pracy oddechu, poprawiającej wokalną sprawność. Zalecenia o napięciu brzucha czy pośladków wielu z nas słyszało (nie wspomnę o anegdotycznym już przesuwaniu fortepianu siłą mięśni brzucha).

Dobra kondycja i sprawność fizyczna są potrzebne, ale nie należy przeceniać ich wpływu na funkcjonowanie głosu, szczególnie w początkowej fazie nauki. Ćwiczenie oddechu bez fonacji ma wpływ na nasz poziom energii i witalność, ale nie ma bezpośredniego przełożenia na jakość funkcjonowania głosu. Inaczej działa oddech dynamiczny, a inaczej oddech podczas fonacji, gdy wydech ograniczony jest zwartymi strunami głosowymi, kiedy niezbędne jest zredukowanie ciśnienia wydechu (podstrunowego) i utrzymanie go na stałym optymalnym poziomie, za co odpowiedzialna jest przepona, a tej jej aktywności nie wyćwiczymy na siłowni. Mięśnie brzucha i mięśnie międzybrowe dołączają do współpracy „na wyższych poziomach wtajemniczenia”.

Kolejny temat: podparcie a oparcie.

Powszechnie używane jest określenie „podparcie dźwięku”. Uważam je za bardzo szkodliwe i prowadzę coś w rodzaju krucjaty przeciwko jego stosowaniu. W moim przekonaniu szczęśliwsze jest określenie: oparcie dźwięku.

W budowaniu konstrukcji dźwięku najlepszym rozwiązaniem jest uzyskanie dna miednicy jako dolnego punktu odniesienia. Określenie „podpierać” wiążemy raczej z podnoszeniem, natomiast „opierać” – z obniżeniem. Impostować (tak nazywa się przedmiot naszej pracy) znaczy stawiać, a stawianie jest



czynnością odwrotną do pod-noszenia, tak, jak o-pieranie do pod-pierania. Często samo nazewnictwo może powodować pomieszanie. W pracy przepony chodzi o maksymalne obniżenie poziomu jej wychylania w dół. Podparcie sugeruje napięcie mięśni brzucha, natomiast rozluźnienie mięśni brzucha umożliwia przeponie zejście w dół. Namawiam wszystkich do refleksji na ten temat.

Kolejny problem to poziom intonacji głosu mówionego.

Chodzi o zabiegi obniżania i podwyższania głosu w mowie.

Ten problem nie dotyczy tylko młodych mężczyzn, chcących niskim brzmieniem głosu manifestować swoją męskość. Młoda aktorka często słyszy: „masz taki ładny niski głos, w dole brzmi bardzo interesująco i zmysłowo” – takie słowa mogą być początkiem poważnych jej problemów z głosem. W reakcji na taką opinię będzie się starała mówić niżej, a w rezultacie wytworzy sobie napięcia krtaniowe (zarówno mięśni zewnętrznych, jak i wewnętrznych) i całą lawinę dalszych, trudno odwracalnych konsekwencji (np. nadmierne ekspozowanie rejestru piersiowego, bez odniesienia do bazowego zakotwiczenia głosu w rejestrze głowy).

Niestety, dość często muszę przeciwdziałać takim zjawiskom. To głos powinien sobie wybrać swój poziom intonacji, a my tylko mamy mu stworzyć do tego odpowiednie warunki.

Następny problem: forsowne środki ekspresji scenicznej.

Znów powołam się na słowa Kristin Linklater. Wspomniała o barierze niezrozumienia wśród ludzi teatru (mówiła raczej o reżyserach niż aktorach) – barierze 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.

Dążenie do ekspresji prowadzącej do forsovania głosu jest w założeniu błędem. Podobnie jak próby siłowego docierania do dźwięku w przypadku napotkania trudności (chodzi o tzw. przedzieranie się do dźwięku przez użycie większej siły). Metoda ta propagowana jest przez nielicznych, którzy przeżyli takie zabiegi i ich zdaniem znaleźli swój sposób rozwiązywania problemów z głosem. Ci, którym się nie powiodło, nie mogą zaświadczyć o szkodliwości takiego postępowania, bo przestali uprawiać ten zawód.

Spróbujmy pokonać stereotyp myślenia o nieuchronności, lub wręcz konieczności zmęczenia głosu na scenie, o tym że trzeba ponosić konsekwencje, że sztuka musi boleć.

W jednym z ostatnich numerów naszych „Zeszytów Naukowych” pisałem o tym w tekście *Aktor nie jest produktem jednorazowego użytku*. Zachęcam do przeczytania.

Zmęczenie i urazy głosu na scenie są takim samym okaleczeniem, jak każdy inny uraz ciała.

Wrzask jako środek wyrazu – w naturze występuje incydentalnie, u aktorów (szczególnie początkujących) niestety permanentnie w stanach silnych emocji. Taką ekspresję trzeba zastąpić innymi, bezpiecznymi środkami, bo stosowanie jej w procesie prób i ciągu przedstawień prowadzi do przykrych skutków, ze zniszczeniem głosu włącznie.

Na koniec jeden z najgroźniejszych mitów do obalenia, czyli traktowanie chrypki w kategoriach estetycznych.

Estetyzacja przypadłości w pracy strun głosowych.

Określenia „chrypka” używam umownie. Chodzi o forsowną pracę głosu, gdzie struny pracują – jak to nazywam – w trybie awaryjnym. Chrypka i przester często uważane są za walor.

To naprawdę zjawisko groźne. Chrypka nie powinna się podobać, bo jest przejawem poważnego problemu z głosem. Jeśli się pojawia, to albo już nieuchronnie, albo jeszcze z nieświadomości konsekwencji dopuszczania jej do „asortymentu środków wyrazu artystycznego”. Akceptowanie tego zjawiska jest przyzwoleniem na naśladownictwo i usypianiem czujności tych, którzy nie są świadomi konsekwencji. Skutki przyjdą nieuchronnie. To tylko kwestia czasu. Wielu przekonało się o tym zbyt późno. Niestety, nikt z pierwszego szeregu artystów nie przyzna się do takich doświadczeń, bowiem nie lubimy przyznawać się do błędów i porażek. Louis Armstrong, który zupełnie zniszczył swój głos, znalazł wielu bezkrytycznych naśladowców. W kręgu piosenki artystycznej, aktorskiej też znaleźć można parę przykładów. Nie powinniśmy być obojętni na te zjawiska. Zdaję sobie sprawę, że dla państwa tematy przeze mnie poruszane są oczywiste, ale biorąc pod uwagę szkodliwość powielania takich przekazów, staram się o tym przypominać. Liczę na dyskusję i poszerzenie z państwa strony tego zestawu błędów i fałszywych tez. To dyskusja jest celem naszego spotkania, a tym wystąpieniem chciałbym ją zainicjować. Liczę na owocną wymianę doświadczeń i spostrzeżeń. Nie powinniśmy milczeć o tym, jakie popełniono błędy wobec nas i wobec innych, z którymi przychodzi nam pracować. Myślę, że nie tylko w tym gronie powinniśmy głośno mówić o tych sprawach i wymieniać spostrzeżenia na ten temat. Do nas należy wyeliminowanie z powszechnego obiegu błędnych i szkodliwych poglądów i instrukcji na temat pracy głosem. Mamy przekazywać wiedzę, umiejętności, ale również kształtować poglądy, nie tylko naszych studentów. Powinno nam zależeć na tym, żeby wychodzić z tymi tematami na zewnątrz, by zahamować powielanie utartych, szkodliwych schematów.



ZBIGNIEW GRYGIELSKI – absolwent Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie. Przez 25 lat pracy artystycznej był śpiewakiem solistą i kameralistą. W latach 1989-2011 współpracował z Capellą Cracoviensis. Występował z wieloma orkiestrami za granicą (w Europie, Izraelu, Japonii, Korei, USA). Uczestniczył w międzynarodowych festiwalach muzycznych (Muzyka w Starym Krakowie, Wratislavia Cantans, Festiwal G.Ph. Telemanna w Magdeburgu, Dresdner Festspiele). Wykonywał partie solowe w utworach najwyższej rangi artystycznej: *Msza h-moll* i obie *Pasje* Bacha, *Mesjasz* Haendla, *IX Symfonia* Beethovena, *Stabat Mater* Szymanowskiego, *Ein Deutsches Requiem* Brahmsa, *Carmina Burana* Orffa, *Requiem* Verdiego). Dokonał wielu nagrań radiowych, telewizyjnych, płytowych, a także muzyki teatralnej i filmowej. Nagrana z jego udziałem dla wytwórni Koch International płyta z operami Dariusza Milhauda otrzymała w 1992 roku we Francji prestiżowe nagrody Grand Prix Du Disque oraz Diapazon d'Or. W styczniu 1997 roku zaśpiewał solowe partie podczas koncertów w Filharmonii Berlińskiej (*IX Symfonia* Beethovena oraz *Carmina Burana* Orffa). Współpracował z Operą Krakowską i Krakowską Operą Kameralną. Od 1998 r. prowadzi zajęcia z imitacji głosu ze studentami Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie (od 2002 r. na stanowisku adiunkta).

# Główny bohater – wielogłos

Specyfika pracy z głosem  
w spektaklu *Moja Abba*

MAGDALENA ŚNIADECKA-SKRZYPEK

Niezależnie od niewyczerpanego pojęcia, jakim jest śpiew solowy, istnieje równie pojemne pojęcie śpiewu zbiorowego, realizowanego *unisono* bądź w dwugłosie lub wielogłosie, z towarzyszeniem instrumentów akompaniujących lub *a capella*.

Idealny wielogłos wprawia nas w zachwyt, precyzja wykonania uspokaja, rozliczne elementy dzieła muzycznego, wykonywane świadomymi sobie głosami ze sprecyzowanym ładunkiem emocjonalnym – łączą się. Nam w takiej sytuacji pozostaje rozkosz odbioru. Dążenie do takiego stanu winno być, w moim odczuciu, procesem nieustannym.

Części składowych dobrego współbrzmienia jest sporo. Jednak istnieją dwa podstawowe, poza prawidłowym brzmieniem i zachowywaniem stylistyki, czynniki odpowiedzialne za skuteczność wielogłosu, a mianowicie wspólny rytm i intonacja.

Do człowieka od zarania wspólnotowego istnienia przynależy obecność rytmu, który był pierwszy. Współczesne skuteczne rytmiczowanie to uprawiana jednocześnie dwutorowość myślenia, z czego jedna odbywa się niejako podprogowo. Mam na myśli doskonałe zrozumienie, czym jest następstwo (wyrażam

to w ogromnym uproszczeniu) np. ćwierćnut, bez względu na używane metrum. Wytworzona w ten sposób baza staje się kanwą dla nieograniczonej liczby figur, które można na nią nałożyć. Absolutna większość ludzi zajmuje się jedynie warstwą nałożoną, nie będąc w stanie pojąć znaczenia globalnego kontekstu.

Przykładowo: wykonawca obdarzony nie dość atrakcyjnym głosem, ale dobrze rytmiczujący, pozostaje dla słuchacza atrakcyjny, podczas gdy odwrotność, czyli doskonałe brzmienie przy braku poczucia czasu jest nieznośna.

Właściwe intonowanie to ciągle odsłuchiwanie, bieżąca korelacja wysokości dźwięku w procesie niezależnym od innych, podejmowanych w tym samym czasie działań. Intonacja poruszająca się linearnie ma odrobinę większą pojemność, niż ta realizowana w pionach harmonicznym. Musi wtedy ona przybierać precyzyjnie określone odcienie z uwzględnieniem różnorodności muzycznych kontekstów i znaczeniem poszczególnych składników akordu. (Większość ludzi nie ma predyspozycji do dostrzegania intonacyjnych subtelności i ich późniejszej realizacji głosem.)

W tego rodzaju pracy z aktorami, którym często brak muzycznego doświadczenia bądź dostatecznej intuicyjnej świadomości wokalne, idzie się na różnorakie kompromisy. Daje to nierzadko dobre efekty. Szkoła teatralna ograniczona limitem czasowym ma niedostateczne możliwości kreowania w pełni gotowych, elastycznych użytkowników swoich głosów w kontekście wielogłosowych realizacji. W pracy w teatrze muzycznym, m.in. z absolwentami PWST, podejmujemy działania o charakterze ściśle merytorycznym. Czasami kilka lat zajmuje oswojenie się z harmonicznym współlistnieniem brzmień i możliwość realizacji partii, która nie jest melodią, mimo tego, że śpiew w wersji solowej pozostaje dobry. W tym miejscu warto podjąć próbę krótkiego rozważenia rodzajów słyszenia muzycznego: pomiędzy zupełnym jego brakiem a wybitnym rozumieniem intonacyjnej pojemności dźwięku w wersji zarówno linearnej, jak i harmonicznej (słyszenie harmoniczne) istnieje cały ocean melanżu, łączący te dwie niestykające się ze sobą przestrzenie. Przy czym im więcej w wyjściowym pakiecie wyposażeniowym, im więcej dostajemy od natury, tym większa możliwość rozwoju w kierunku efektów wybitnych. Natomiast praca z tą przestrzenią przy niedostatecznych zdolnościach rodzi problemy. Jednostki słyszące muzycznie niejako „na pół”, charakteryzując się procentowo różnie występującą niestabilnością, czasami realizują swoje zadania – we poczuciu własnym i otoczenia – prawidłowo, by za chwilę, mając poczucie powtarzalności, robić to błędnie. Przy czym osoby takie pozostają w pewnej lub pełnej nieświadomości, czując jedynie, że „coś jest nie tak”.

W spektaklu *Moja Abba*, którego autorem i reżyserem jest Tomasz Man, wokalny wielogłos oraz wielogłos udźwiękowiający tekst jest pretekstem i zarazem głównym bohaterem. Wnikanie w taki rodzaj sztuki

daje nam możliwość wejrzenia w specyficzną przestrzeń, spotkania niejako w pół drogi, dwóch struktur – teatralnego przedstawienia oraz radiowego słuchowiska – z całym potencjalnym arsenałem wykorzystywanych dźwięków. Atrakcyjnym elementem jest możliwość wyobrażenia sobie (podglądnięcia), jaki teatr radiowy, realizowany na bieżąco, może mieć kształt. W spektaklu aktorzy siedzą, ubrani w garnitury – poza główną bohaterką (co tylko podkreśla muzyczną proveniencję przedstawienia) – mają przed sobą pulpity, ale zamiast nut leżą na nich narzędzia do wytwarzania różnych dźwięków, które budują brzmieniową atmosferę scen, prowokując naszą wyobraźnię do konkretnych skojarzeń. Mikrofony umieszczone są na statywach. Wszystkie dźwięki są nagłośnione. Nietrudno chyba domyślić się, że muzyka Abby jest czynnikiem sprawczym całego przedsięwzięcia.

Zadanie, jakie zostało postawione przede mną, osobą opracowującą partie wokalne, polegało na tym, że brzmienie miało pozostać możliwie bliskie oryginałowi (zalecenie reżyserskie). Główna linia melodyczna, tempo, struktura rytmiczna i harmoniczne następstwa miały brzmieć znajomo – wszyscy przecież doskonale znamy piosenki Abby. Zlecenie z jednej strony było dość łatwe i oczywiste właśnie z powodu znajomości i przejrzystości tematu, z drugiej zaś strony ciążyła na mnie odpowiedzialność, że muzycznie muszę zaaranżować to tak, żeby wszyscy wykonawcy podolali zadaniom – w przeciwnym razie każdy, nawet najmniej wyedukowany widz od razu usłyszałby błąd. Wszystkie muzyczne komunikaty – łącznie z akompaniamentem – miały być realizowane w czasie rzeczywistym, bez towarzyszenia instrumentów.

Jestem osobą wychowaną na wielogłosowym śpiewie budowanym „na bieżąco”, w gronie wykształconych muzyków, czę-

sto o jazzowych korzeniach. Ojciec muzyk w ramach towarzyskich spotkań inicjował wokalne zabawy, polegające na spontanicznym harmonizowaniu muzycznych tematów bez dublowania składników akordów, z uwzględnieniem wspólnego postrzegania rytmu, intonacji i zgodnego ze stylem frazowania. Przeszłam wszystkie szczeble muzycznej edukacji, kończąc Akademię Muzyczną na wydziale instrumentalnym, równolegle szkoląc własny głos. Zaowocowało to empatią dla śpiewających razem ludzi i konkretnymi oczekiwaniami względem nich.

Rozpoczynając pracę nad *Moją Abba* wiedziałam doskonale, na co się decyduję. Pracowałam wcześniej z każdym z zatrudnionych aktorów. Aktorka odtwarzająca główną postać oraz jej spektaklowy mąż to osoby o niewątpliwym talencie wokalnym, rozumiejące kolor tonacji, znaczenie utrzymywania się w nim oraz przebywanie we wspólnym czasie. Tak naprawdę te czynniki umożliwiły powodzenie projektu. W większości prowadzą oni głosy skrajne – ona linię melodyczną, on – bas. Współpracując, wytwarzają scenicznym partnerom rodzaj „torowiska”, po którym wystarczy się tylko poruszać (w wielkim uproszczeniu).

W trakcie przygotowań wokально-muzycznej strony tego spektaklu pracowałam z pianinem, instrumentem o temperowanym stroju (pomagało niwelować intonacyjne dylematy uczestników wspólnego projektu), ucząc każdego z wykonawców zapisanej w nutach partii. Połączenie składników (każdy z wykonawców w zbiorowym śpiewie jest składnikiem) w harmoniczną i harmonijną całość odbywało się stopniowo – łączyliśmy po dwa głosy, ucząc się słuchania, wzajemnego dostrzegania w warstwie rytmicznej, intonacyjnej, artykulacyjnej i brzmieniowej, bez pośpiechu, po wielokroć, by ostatecznie nałożyć na siebie wszystkie pionowo harmoniczne.

Interesującą warstwą w spektaklu audio-wizualnym jest proces – ostatecznie efekt – udźwiękowienia poszczególnych scen. Paralelnie do wypowiadanego przez aktora (aktorków) tekstu wydarza się warstwa dźwiękowa budująca pozawerbalne komunikaty.

W *Mojej Abbie* zajął się tym Marek Otwinowski, członek zespołu Karbido. Osoba o nieznanym mi do tej pory otwartości na naturalną dźwięczność przestrzeni – przykład odsłuchu ścian lekarskim stetoskopem. Przedstawię trzy przykłady obrazujące wypracowane dźwiękowo sceny:

1. Monolog córki głównej bohaterki – młoda dziewczyna, mieszkanka niewielkiego miasta, niespecjalna erudytką, pragnie zrobić karierę, wybić się – cokolwiek miałoby to znaczyć. Aktorka mówi tekst, jedząc pestki słonecznika (mieszkam w małej miejscowości, przy wszystkich publicznych ławkach jest mnóstwo słonecznikowych łupin, często widuję przesiadujących tam młodych ludzi). W tle słyszymy rytmiczne muzyczne dźwięki, nieodparcie sugerujące warstwę społeczną, z której bohaterka może pochodzić.

2. Znany reżyser ze stolicy, zajęty człowiek, cały czas rozmawia przez telefon. Aktor grający tę rolę ma dwa mikrofony: jeden o naturalnym brzmieniu głosu, drugi ma przycięte pasmo, co sprowadza dźwięk do barwy telefonicznej

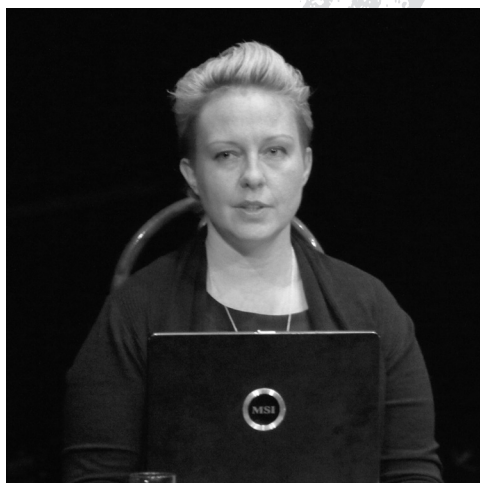
3. Główna bohaterka w pewnym momencie spektaklu cofa się w przeszłość. Jej śpiew początkowo płynący bez przeszkód, po chwili dziwnie obniża się, zaczyna jak analogowa płyta, by pod koniec wznieść się wysoko w górę, sugerując dźwiękiem młodość i tym samym powrót do przeszłości.

W temacie mojego rozważania tak naprawdę jest mowa o specyfice pracy głosem w kontekście przepuszczania go przez narzędzia elektroniczne. Można by się spodziewać, że używanie mikrofonu wymaga szczególne-

go traktowania aparatu głosowego. Pragnę sprostować jakże częsty pogląd, że nagłośnienie i mikrofon wykonują całą pracę. Istotą brzmienia każdorazowo pozostaje źródło dźwięku. Mikrofon jedynie wzmacnia – podkreślając atuty, jeśli użytkownik wie, co robi, potrafi też dotkliwie obnażyć niedoskonałości, jeśli takowe zachodzą.

Praca przy spektaklu z użyciem nagłośnienia nie odbywa się już tylko między aktorem a reżyserem (nie ujmując niczego całej rzeszy ludzi, których cichy wkład jest niezbędny). Najlepiej, kiedy może stać się wspólną kreacją aktora, reżysera i reżysera dźwięku, który ma odpowiednie przygotowanie, doświadczenie i rozwinięty zmysł artystyczny. To, co najczęściej słyszymy z monitora odsłuchowego (głośnik odwrócony przodem do wykonawcy) przeważnie różni się od brzmienia głośników frontowych. Powodem są niedostatki technologiczne, co ma bezpośredni wpływ na artystyczną inspirację. Najczęściej używane efekty dźwiękowe: *reverb* (pogłos) i *delay* (opóźnienie) są wysyłane tylko na przód, wykonawca wtedy słyszy z monitora jedynie swój „czysty” głos.

Podsumowując, istotą pracy nad spektaklem audiowizualnym jest rzetelna współpraca poszczególnych podwykonawców. Oparta na talencie, zaangażowaniu, wnikliwości i zrozumieniu poszczególnych zadań, ma szansę pobudzić wyobraźnię, przenosząc widza w wyjątkową przestrzeń.



MAGDALENA ŚNIADECKA-SKRZYPEK – absolwentka Akademii Muzycznej we Wrocławiu na wydziale instrumentalnym, jako muzyk klasyczny koncertowała z wieloma orkiestrami kameralnymi i symfonicznymi; z Sinfonią Varsovia odbyła tournée po Japonii pod kierunkiem sir Yehudi Menuhina, a po Niemczech pod kierunkiem Krzysztofa Pendereckiego. Jako wokalistka brała udział w projekcie Marka Bałaty *Msza kreolska*. Współpracowała z big bandami, jako muzyk sesyjny zasilala szeregi np. kwartetu wokalnego The Sound Office. Laureatka nagrody specjalnej za dźwięk (jako autorka fonosfery w spektaklu) w przedstawieniu *Utwór o Matce i Ojczyźnie* w reżyserii Jana Klaty. Kierownik muzyczny spektaklu *Jerry Springer Show the Opera*. Przygotowała wokalnie aktorów spektaklu Moniki Strzępki *Courtney Love*. W Teatrze Muzycznym Capitol pracuje jako korepetytor wokalny.



# Funkcja głosu w słuchowisku *Moja Abba*

TOMASZ MAN

Sztukę *Moja Abba* napisałem w 2011 roku. Została opublikowana w „Dialogu”. Słuchowisko *Moja Abba* miało premierę w tym samym roku na Scenie Teatralnej Trójki w Programie Trzecim Polskiego Radia. Realizację akustyczną wykonał Andrzej Brzowska. Oprawę muzyczną słuchowiska przygotował zespół Karbido, czyli Igor Gawlikowski i Marek Otwinowski.

## O sztuce

Przewodnim tematem sztuki jest koncert Abby w roku 1976. Zespół odwiedził wówczas Polskę socjalistyczną i nagrał koncert w legendarnym Studio 2. Oglądałem to zdarzenie jako ośmioletni chłopiec. Przy pisaniu tekstu brałem pod uwagę rytm, tonację i teksty piosenek zespołu. Sztuka jest zapisana wierszem białym bez znaków interpunkcyjnych. Ma otwartą formę konstrukcyjną. W tekście nie ma didaskaliów zwierających opis miejsc, sytuacji czy rekwizytów.

## Klucz do obsady

Tekst nawiązuje do piosenek zespołu Abba. Główna postać, Żona, wielbicielka szwedzkiej grupy, zna i śpiewa jej piosenki. Zależało mi na tym, żeby piosenki były zaśpiewane *a capella*, bez towarzyszenia instrumentów. W związku z tym zaprosiłem do współpra-

cy Justynę Szafran, aktorkę wrocławskiego Teatru Muzycznego Capitol. Pozostałe postaci mają podwójne role. We śnie bohaterki te osoby zamieniają się w postaci z przeszłości. Mąż bohaterki, prowincjonalny polityk, we śnie ulega transformacji w Ojca. Szukałem aktora o ciepłym głosie. Tę rolę zagrał Zbigniew Zamachowski. Cóрка, recepcjonistka hotelu, przemienia się w Dziewczynę, czyli Żonę z czasów młodości. Jest to dziewczyna o histerycznym zachowaniu, niezbyt świadoma swojego celu. Powierzyłem tę rolę Sanderze Korzeniak. Natomiast znany Reżyser ze stolicy we śnie występuje jako Chłopak, czyli narzeczony bohaterki z młodości. Szukałem głosu głębokiego, o „duszy chłopaka”. Wykonawcą tej roli był Andrzej Chyra. Zależało mi, żeby każdy z głosów aktorskich różnił się barwą, intonacją i melodią.

## Pomysł na słuchowisko

Pierwszym rodzajem dźwięków użytych w słuchowisku były piosenki śpiewane *a capella* przez Justynę Szafran. Piosenki miały charakter intymny i osobisty, były potraktowane jako swoiste monologi wewnętrzne bohaterki. Taki kierunek interpretacji wynikał z tego, że dla głównej bohaterki piosenki zespołu Abba wiązały się ze wspomnieniem wielkiej miłości i miały duże zabarwienie emocjonal-

ne. Oryginalna piosenka jest użyta na końcu sluchowiska. *Thank you for the Music* aktorka śpiewa razem z zespołem, ale piosenka przechodzi w tło, a „na przodzie” słyhać już „intymną” interpretację aktorki. Zależało mi na tym, żeby piosenki Abby zabrzmiały jak rodzaj miłosnych listów, które bohaterka wysyła w eter do swojego chłopaka.

Temat tekstu był muzyczny i oparty na konkretnych wydarzeniach. Korzystałem z reportażu i rejestracji występu Abby w Studio 2 z 1976 roku. Ważną warstwą brzmieniową była „monofoniczna” dokumentacja. Istotne było sięgnięcia do źródła, do dokumentu. Bohaterka wspomina ten moment w swoim życiu. Ma nagrany ten występ. Zna go na pamięć. Uczy się z tych nagrań śpiewać Abbę i naśladować głosy członków zespołu. Słyhać wypowiedzi realizatorów tego występu, fragmenty wywiadu z Abbą oraz piosenki z koncertu – to materiał dźwiękowy ze Studia 2 z 1976 roku. Dźwięki uległy jednak przetworzeniu, koncert w Studiu 2 potraktowany został w sluchowisku jako „narkotyk” w głowie bohaterki. Istotny jest też sygnał zakończenia nadawania programu w telewizji. Tak jakby nagle przerwana została transmisja. Ten dźwięk jest też rodzajem psychicznego „odosobnienia” „zresetowania”, które przeżywa bohaterka w kontakcie z ludźmi.

Kolejnym rodzajem dźwięku jest ambient „szybowca”, stanowiący „kręgosłup” muzyczny sluchowiska, pojawiający się w ważnych miejscach. Jest to realny dźwięk, jaki słyzała bohaterka, siedząc w szybowcu – wiatr uderzający o kabinę. Ten dźwięk to rodzaj psychicznej traumy bohaterki. Dźwięk szybowca jest zatem konkretnym wspomnieniem, znakiem muzycznym. „Wrzyna” się w psychikę bohaterki.

W sluchowisku są też użyte inne ambieny realistyczne, nazwaliśmy je „kuchennymi” – powstałe w trakcie przygotowania obiadu

przez bohaterkę. Chciałem odtworzyć normalne, codzienne jej życie. Słyhać odgłos wyciągania warzyw z szeleszczącej reklamówki, obieranie, krojenie na drewnianej desce, dźwięk wyciąganego garnka i uderzenia łyżeczki o kubek.

Ostatnia część sluchowiska jest skomponowana jak utwór muzyczny. Rytm sceny jest oparty na piosence *Mamma Mia*. Rytm tego hitu określał też tempo i charakter sceny. To był *loop*, czyli zapętłony motyw, który w różny sposób pojawiał się i znikał w tej części. Potem następuje kolaż dźwiękowy. Istotną rolę spełniają głosy postaci z poprzednich scen. Ulegają one zapętleniu, odbijaniu, czy pojawiają się w echu. Powraca w pauzach motyw szybowca oraz „piszczący” dźwięk wyłączzonego telewizora. W tej części jak w soczewce wszystkie motywy się spotykają i tworzą gęstą strukturę oplatającą głowę bohaterki. Dwie piosenki Abby, *Mamma Mia* i *SOS*, tworzą „piekielne tło” pod głosami aktorów. Sprzężona gitara nagrana przez Igora Gawlikowskiego jest w sluchowisku jedyną muzyką oryginalną. Kakofonia dźwięków granych na przesterowanej gitarze w górnych rejestrach jest odzwierciedleniem zamieszania, oszołomienia, szaleństwa w głowie bohaterki. Kolejną warstwą muzyczną są głosy aktorów. Jest to psychiczne echo bohaterki; psychiczny kolaż głosów, które oduywają się w jej głowie.

### Fabula

*Moja Abba* odnosi się do popularnej w latach siedemdziesiątych szwedzkiej grupy Abba, ale przede wszystkim opowiada o tym, co ta muzyka spowodowała w życiu głównej bohaterki sztuki. Stąd tytuł *Moja Abba*. Bohaterka to kobieta w średnim wieku, zafascynowana muzyką Abby. Mieszka w małym miasteczku. Była nauczycielką muzyki, ale została usunięta ze szkoły, ponieważ na lek-

cyjach uczyła dzieci śpiewać tylko piosenki Abby. Jest wierną fanką zespołu, śpiewa jego przeboje, nosi uszyte własnoręcznie stroje podobne do kostiumów zespołu.

Tekst składa się z trzech części.

W pierwszej, realistycznej, domowej zde-nierwowany mąż, radny miasteczka, wpada do domu i oświadcza małżonce, że ma dość jej śpiewania Abby. Po jego wyjściu przychodzi do domu Córka, która pracuje w recepcji taniego hotelu w miasteczku, chwali się, że umówiona jest ze znanym reżyserem z Warszawy na randkę.

Matkę odwiedza nieoczekiwanie właśnie ten Reżyser. Okazuje się, że widział, jak śpiewała na balkonie Abbę. Przychodzi z propozycją wyjazdu do stolicy i występu w programie *Piękne są wspomnienia*. Kobieta i reżyser śpiewają wspólnie przeboje Abby. Odżywa w niej tęsknota za utraconą nastoletnią miłością. Pod wpływem tych emocji przenosi się w wyobraźni do przeszłości.

Tu następuje druga część: „Scena z przeszłości”. Bohaterka „przemienia w głowie” Reżysera w Chłopaka, Córkę w samą siebie z czasów, gdy była nastolatką, a Męża w Ojca. Trafia na moment, kiedy ze swoim chłopakiem chciała uciec szybowcem z socjalistycznej Polski do Szwecji. Ta scena to wyobrażenie bohaterki o tym, co mogłaby powiedzieć, jak postąpić, co zmienić, gdyby miała szansę cofnąć czas. Istotna była transformacja w głosach aktorów. Andrzej Chyra zmienił głos na wyższy, ponieważ miał zagrać osiemnastoletniego chłopaka. Sandra Korzeniak obniżyła sobie głos. Zbigniew Zamachowski zagrał Ojca, prostego człowieka, i nadał mu chropowaty charakter.

Trzecia część słuchowiska pokazuje bohaterkę, która przyjeżdża do domu po sukcesie odniesionym w telewizji. Zyskała status gwiazdy. Stosunek rodziny do niej się zmienia, Mąż i Córka nagle doceniają jej talent

i nadskakują jej. Natomiast reżyser pośpiesza ją, ponieważ leci do Sztokholmu na spotkanie z Agnethą Fältskog z Abby. W końcowym monologu bohaterka odkrywa kulisy fascynacji Abba i ujawnia prawdę o miłości z czasów młodości.

W latach siedemdziesiątych z narzeczonym próbowała uciec szybowcem do Szwecji na koncert Abby. Rozbili się, narzeczony zginął na miejscu, a ona leżała pół roku w szpitalu w wyniku poważnych obrażeń głowy. Bohaterka śpiewa z Abba *Thank you for the Music*; teraz czeka ją spełnienie marzenia i lot do Sztokholmu.



TOMASZ MAN – ur. 1968 w Rzeszowie. Studiował polonistykę na Uniwersytecie Wrocławskim. Był doktorantem prof. Janusza Deglera. Ukończył Wydział Reżyserii Dramatu w Akademii Teatralnej w Warszawie. Wykładowca w PWST w Krakowie, Wydział Zamiejscowy we Wrocławiu na Wydziale Łalkarskim. W 2009 uzyskał stopień doktora, a w 2013 doktora habilitowanego. Dramaturg i reżyser teatralny i radiowy.

# Specyfika pracy głosem w teatrze ożywionej formy

IWONA SZCZĘŚNA

**I**nspirując się tematem konferencji *Natura głosu ludzkiego* oraz kierując się otwartością jej organizatorów na uczestnictwo osób zajmujących się pracą z głosem w rozmaitych środowiskach, chciałabym podzielić się spostrzeżeniami dotyczącymi tej tematyki w dziedzinie teatru lalek. Pracuję od dwiętnastu lat w Białostockim Teatrze Lalek. Prowadzę również zajęcia ze studentami z techniki i wyrazistości mowy na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. Praktyka aktorska pomaga mi przybliżyć najistotniejsze zagadnienia osobliwego charakteru pracy z głosem w teatrze ożywionej formy.

Istotą twórczości w dziedzinie teatru lalek jest ożywianie materii. Estetyka i ekspresja mają swój wyraz w wizerunku plastycznym, ruchu i słowie. Teatr ten łączy działania aktora z działaniem lalek, przedmiotów oraz masek. Różnorodność działań ma odzwierciedlenie w nazwach, którymi określa się aktora wykonującego ten rodzaj profesji. Najczęściej nazywa się go lalkarzem, animatorem lub aktorem lalkarzem. A widocznym i swoistym znakiem działania aktora w teatrze lalek jest ożywiona lalka teatralna. Grać lalką znaczy ją ożywiać. W języku lalkarzy

ożywianiem nazywa się nadawanie lalce cech życia sposobem animacji oraz głosem. Lalką można grać również bez słów. Estetyka lalkowa umożliwia komponowanie dzieła opartego wyłącznie na obrazie plastycznym i ruchu form. W takiej konwencji postać sceniczna nie zawsze mówi tekst; nie zawsze używa się głosu do jej ożywienia. Jeżeli ekspresja formy wymaga użycia słowa, wówczas lalka mówi. Mówi głosem aktora. Głównie z tego specyficznego zadania głosowego wynika osobliwy charakter działania aktora w teatrze lalek. Musi on użyć własnego głosu każdego rodzaju formie, którą ożywia.

Sposób ożywiania lalki jest procesem, w którym aktor stopniowo rozpoznaje właściwości materii i oswaja się z nimi, właściwości takie jak wyraz plastyczny, wyrażający często charakter postaci, czy konstrukcja i mechanizm, warunkujące jej możliwości kinetyczne. Po opanowaniu i wyćwiczeniu możliwych i ciekawych układów ruchowych, lalkarz poszukuje wspólnych rytmów w zakresie słowa, ruchu, gestu. Wypracowanie synchronizacji między animacją ruchową a czynnością mówienia jest kluczowym sposobem ożywiania lalki. Jest bazowym elementem

budowania i wyrażania jej ekspresji. Na scenie lalka staje się postacią sceniczną, a lalkarz pracuje nad zrealizowaniem zadań stojących przed jego bohaterem, zarówno w sferze działania, jak i w warstwie interpretowania tekstu.

Pracę aktora w teatrze lalek cechuje szczególnie charakter również ze względu na specyficzne, często trudne uwarunkowania, w jakich posługuje się on głosem. Praca ta odbywa się, tak jak w każdym teatrze, na scenie, czyli w pomieszczeniu zamkniętym, w którym często ograniczona jest możliwość wentylacji, odpowiedniego nawilżenia, zapewnienia optymalnej temperatury i oczyszczenia zapyłonego kurzem powietrza. Dodatkowym utrudnieniem jest używanie głosu przy zwiększonym natężeniu dźwięku emitowanego przez urządzenia nagłaśniające oraz przy podwyższonym poziomie hałasu, jaki dość często towarzyszy widowni dziecięcej. W realiach spektaklu lalkowego trudno zatem zapewnić optymalnie zdrowe czynniki dla funkcjonowania narządu głosu. Aktor musi fizycznie zmierzyć się z przestrzenią sceniczną. Podobnie musi oswoić się z formą lalki, rekwizytami, kostiumem. Scenografowie nie zawsze uwzględniają sytuację aktora. Zwykle nie zastanawiają się, jakie stwarzają narzędzia i warunki pracy, to znaczy w jakim stopniu możliwa będzie precyzyjna animacja lalką oraz swobodne operowanie głosem. Lalkarz mówiący zza parawanu lub ukryty za elementem scenografii pełniącym funkcję parawanu, znajdujący się w zapadni scenicznego albo schowany za animowaną formą, często z twarzą zasłoniętą maską – musi pokonywać bardzo niekorzystne warunki akustyczne, często wręcz tłumiące głos. Zdarzają się sytuacje, że na stosunkowo małej scenie występuje jednocześnie kilka lalek animowanych przez kilku animatorów, stłoczonych w niewielkiej przestrzeni.

Działania aktora grającego lalką podporządkowane są technice animacji. Dlatego używa on głosu, przyjmując zazwyczaj bardzo nietypowe pozycje ciała. Lalkarz styka się z różnymi rodzajami teatralnych lalek: pacynką, kukłą, jawką, lalką bunraku, marionetką, lalką cieniową, lalką teatru czarnego, lalką zmechanizowaną, lalką trickową. Właściwie każdy rodzaj techniki lalkowej wymaga od aktora mówienia w uciążliwych pozycjach ciała, np. z rękami podniesionymi do góry lub wyciągniętymi przed siebie, obciążonymi lalką; z głową uniesioną w górę, pochyloną w dół lub skierowaną w bok; na ugiętych kolanach; z wygiętym tułowiem; kłęcząc, leżąc, a nawet wisząc na konstrukcji scenograficznej. Działania te wymagają zwykle wzmoczonego wysiłku fizycznego oraz głosowego, nie tylko w czasie spektaklu, ale również w trakcie wielogodzinnych prób. Czynniki te wspólnie przyczyniają się do znacznego obciążenia zarówno aparatu głosotwórczego, jak i układu mięśniowo-szkieletowego ciała.

Najważniejszym elementem przygotowawczym do intensywnej pracy głosem i ciałem jest oczywiście trening, zapoczątkowany na etapie kształcenia umiejętności zawodowych. Natomiast poszukiwanie kompromisowych rozwiązań scenicznych podczas prób, w fazie powstawania spektaklu, bywa pomocne w poprawie warunków, a w efekcie – jakości pracy aktora. Ma to niebagatelne znaczenie również dla widza, do którego spektakl jest adresowany. Odbiorcami współczesnego teatru lalek są widzowie z absolutnie każdej grupy wiekowej. Najliczniejszą grupą są dzieci. Dziecko jest widzem wyjątkowo wrażliwym. Teatr to magiczne miejsce, w którym mali widzowie swobodnie przenoszą się w bliski im świat fantazji. Nierzadko żywiołowo reagują i spontanicznie wyrażają swoje przeżycia podczas spektaklu. Śmiech,

szepty, piski, stały szmer, głośnie wypowiedzi lub chęć dialogu z postaciami scenicznymi to naturalne zachowania dzieci w teatrze. Często zdarza się, że na widowni znajduje się ponad stu, a nawet więcej młodych widzów. Aktor-lalkarz musi odnaleźć się i odpowiednio zachować wobec każdej, nawet niespodziewanej reakcji widowni, ponieważ aktywny udział dzieci w widowisku jest normalnym i oczekiwanym elementem spektaklu. A przy tym wspaniałym i wyjątkowym doświadczeniem w teatrze lalek. Młodzi adepci sztuki lalkarskiej, rozpoczynający pracę zawodową, grając przed liczną, żywiołową widownią dziecięcą, doświadczają prawdziwie intensywnej pracy głosem w specyficznych realiach teatru lalek. Odkrywają również, ile zaangażowania, koncentracji, czujności, kreatywności i elastyczności aktorskiej trzeba z siebie wyrzesać podczas każdego spektaklu. Dzieci są widownią niezwykle inspirującą i mobilizującą każdego aktora.

Kolejnym znaczącym zagadnieniem dotyczącym używania głosu w teatrze lalek jest sposób pracy nad scenicznym tekstem. Wynika on z relacji żywego słowa i materii lalkowej. Estetyka lalkowa daje możliwości przekazu tekstu, treści, intencji w nim istotnych językiem poetyckim. Język ten, zwykle pełen metafor, inspiruje wyobraźnię, pobudza wrażliwość i wyzwala w aktorach kreatywność w sferze możliwości głosowych.

W gronie aktorów-lalkarzy mówi się „bawić się lalkami”. Ten skrót myślowy określa zabawę teatralną, której celem jest poszukiwanie różnorodnych sposobów wyrażenia treści sztuki przez ożywioną materię lalkową. Mówi się także „bawić się słowem”, ponieważ w konwencji lalkowej ważne jest również szukanie środków wyrazu w scenicznej formie oraz w ekspresji żywego słowa.

Konwencja gry ożywioną formą, w kontekście używania głosu, wymaga od akto-

ra sprawnej techniki oddechowej, emisyjnej, artykulacyjnej oraz wyrazistej dykcji. Wymaga również umiejętności posługiwania się słowem zgodnej z normami wymowy scenicznej. Natomiast w sferze pracy nad tekstem w konwencji lalkowej potrzebna jest swoista interpretacja, mająca swój wyraz w ekspresji wypowiadanego słowa. Pisze o tym Stanisław Iłowski w książce *Teatr lalek teatrem dla wszystkich*: „Słowo wyraziste stanowi dla każdego aktora jeden z najważniejszych środków ekspresji scenicznej. Szczególnie dla aktora-lalkarza słowo musi być tak wyraziste, aby widz odczuł i zrozumiał właściwie wartość obrazową słowa, gdyż lalka nie dysponuje mimiką twarzy i ma dość ograniczony gest”<sup>1</sup>.

Wypowiadane słowo, mówiąc językiem teatru lalek, powinno być plastyczne, ponieważ w sferze iluzji życia lalki, łącznie z jej ruchem i gestem, tworzy wspólnotę środków wyrazowych. Skromne możliwości mimiczne lalki powodują, że właśnie słowo staje się jej dźwiękowym znakiem. Wyraża i podkreśla jej indywidualny charakter. Aktor-lalkarz kreuje postać sceniczną głosem. Na temat wyrazistej „gry” głosem w teatrze lalek Stanisław Iłowski pisze: „Głos ludzki odtwarza uczucia i namiętności, które wyrażają się przede wszystkim modulacją tonu... Do modulacji tonu należy: głębokość i wysokość głosu, doniosłość, cichość i szybkość. Wszystkie te odcienie reprezentujące rozliczne namiętności i charaktery, trzeba umieć opanować w tym stopniu, aby móc przechodzić z jednego w drugi gładko i bez trudu...”<sup>2</sup>.

Aktor-lalkarz kreuje postaci sceniczne różnego rodzaju – ludzkie, zwierzęce, ożywione

---

<sup>1</sup> S. Iłowski, *Teatr lalek teatrem dla wszystkich*, Warszawa 1963, s. 90.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 87-88.



przedmioty, ożywione elementy przyrody... Te różnorodne i specyficzne zadania głosowe lalkarz realizuje często w jednym spektaklu. Na przykład kiedy gra kilku różnych bohaterów sztuki. Jednym ze sposobów wyróżnienia poszczególnych postaci jest charakterystyczna w praktyce lalkarskiej manipulacja warstwą brzmieniową, tonalną mowy, np. przez stylizację onomatopeiczną.

W dziejach profesji lalkarskiej przez wieki powstawały i rozwijały się różne typy lalek oraz rozmaite sposoby ich animacji. Zjawisku temu towarzyszyły różnorodne praktyki głosowe. Tradycyjnym zwyczajem związanym z różnymi pokazami lalkowymi był udział głosowy aktora w roli narratora, który zapowiadał spektakl, opowiadał i komentował działania lalek, czytał cały tekst sztuki, odgrywając jednocześnie wszystkie role. Styl narracyjny towarzyszył zwykle widowiskom z udziałem marionetek i dominował do początków XVII wieku, kiedy to lalki przestawały być nieme, a pojawiać się zaczęły między nimi elementy dialogu. Stawały się samodzielnymi postaciami scenicznymi, które nie tylko działały, ale i mówiły.

W tradycji lalkarskiej, w ulicznych teatrzykach pacynek, wywodzących się głównie z włoskiej *commedia dell'arte*, specyficzną praktyką było stosowanie urządzenia zniekształcającego głos. Średniowieczny instrument zwany *pivetta* stawał się coraz bardziej popularny, a w wieku XVII był już w powszechnym użyciu. Składał się z dwóch płaskich kawałków metalu, szylkretu lub kości słoniowej, połączonych paskiem tkaniny. Aktorzy umieszczali *pivettę* w tylnej części języka i za jej pomocą, poprzez umiejętnie wydmuchiwanie powietrza, modulowali głos. Nie był to bezpieczny sposób zmieniania głosu. Wielu aktorów stosujących ten instrument doznawało poważnych uszkodzeń narządów głosowych. *Pivetta* zniekształcała

mowę lalek, nadając jej piskliwe brzmienie. Stosowano ją na przykład w celu odróżnienia partii mówionych przez lalkarza narratora od partii mówionych przez postać lalkową. W ten sposób kształtowała się możliwość dialogu zarówno między aktorem a lalką, jak i między postaciami scenicznymi. Współcześni lalkarze używają *pivetty* sporadycznie, zwykle w celu stylizacji środków wyrazowych lalki.

Spśród lalkarzy, działających między XVI a XIX stuleciem, wyłoniło się wielu specjalistów w tej profesji, dających mistrzowskie popisy animacyjne i głosowe. Konstruowali lalki, tworzyli własny styl gry i tradycję. Zakładali zespoły wędrownie, często rodzinne, w których profesja lalkarza przechodziła tradycyjnie z ojca na syna. W całej Europie powstało wiele rodów lalkarskich. Profesor Henryk Jurkowski w publikacji poświęconej dziejom teatru lalek przybliży tradycję praktyk głosowych dawnych lalkarzy: „Zasady recytacji tekstu wymagały od lalkarza organu głosowego o specjalnych walorach. W zasadzie mówił on za wszystkie postaci. Jeśli bohaterowie byli rodzaju męskiego, zmieniał głos w ogromnej skali – od tenoru po bas. Jeśli mówił za postaci kobiece, posługiwał się falsetem. Jeśli korzystał z pomocy żony lub córki – co było rzeczą bardzo rzadką – mówiły one sopranem w bardzo wysokiej tonacji. W ten sposób ukształtował się patetyczny styl deklamacyjny w teatrze lalek, będący odmianą manierycznej deklamacji teatralnej”<sup>3</sup>.

W ciągu ostatnich około dwustu lat spopularyzowała się w teatrze lalek jeszcze jedna specyficzna praktyka głosowa – sztuka bruchomówstwa. Umiejętność ta w ogromnym uproszczeniu polega na mówieniu z lekko

<sup>3</sup> H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek w Europie. Od antyku do wielkiej reformy teatru*. Część I i II, Białystok 1986 (skrypt dla studentów PWST), s. 260-261.

otwartymi ustami, zmienianiu głosu i tworzeniu iluzji dialogu z lalką. Popisy brzuchomówców popularne były zwłaszcza w teatrach *variété*. Współcześni soliści związani są z nurtem sztuki estradowej.

Profesja lalkarska zawsze opierała się na indywidualnych predyspozycjach, również w zakresie posługiwania się głosem. W dzisiejszym teatrze lalek tradycyjne praktyki, polegające choćby na drastycznej deformacji głosu, nie są upowszechniane. Podobnie nie promuje się powierzchownych zmian głosu, w języku lalkarzy określanych „infantylizmami”, które dość mocno zakorzeniły się w powszechnej opinii o sposobach mówienia lalką. Mowa, w zetknięciu z materią lalkową, podlega zorganizowaniu głównie ze względu na funkcję komunikatywną i estetyczną, wynikającą przede wszystkim z interpretacji artystycznej tekstu, wpisanej w konwencję spektaklu.

Chciałabym podzielić się jeszcze jednym spostrzeżeniem, wynikającym z mojej prak-

tyki scenicznej. Praca z głosem w połączeniu z ożywianiem materii wyzwala możliwości kreacji w swoistej poetyce teatru lalek. Natomiast w warstwie praktycznej pomaga rozwijać umiejętności warsztatowe. Współzależność ruchu lalki i mowy dyscyplinuje aktora do pracy nad świadomą precyzją wypowiedzianego słowa, np. nad większą starannością w sferze artykulacji, która jest podstawową cechą wyrazistej dykcji. Zauważyłem również, że studenci borykający się z różnymi trudnościami związanymi z mową, ćwicząc z lalką, dość szybko poprawiają sprawność emisyjną, artykulacyjną oraz wyrazistość wymowy. Dzieje się tak zwłaszcza, kiedy młodzi ludzie na którymś etapie zmagają z niełatwą czynnością mówienia lalką, koncentrując się na realizowaniu zadań scenicznych stojących przed postacią lalkową, nabierają dystansu do siebie i rozluźniają się. Konwencja zabawy teatralnej z ożywioną formą pomaga pokonywać własne psychomotoryczne bariery w sferze używania głosu.



IWONA SZCZĘSNA – aktorka, absolwentka Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (1995). Od 1996 roku pracuje w Białostockim Teatrze Lalek. W 2003 roku ukończyła studia podyplomowe na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku w zakresie logopedii ogólnej. Od 2010 wykładowca na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Prowadzi zajęcia z przedmiotu „Technika i wyrazistość mowy”.

# Szczękoscisk

## terapia manualna i ćwiczenia do samodzielnego wykonywania

PIOTR KAZANA

Szczękoscisk to ograniczenie rozwarcia szczęk spowodowane odruchowym przykurczem mięśni unoszących żuchwę. Jest jednym z objawów zaawansowanego bruksizmu, ale może być również konsekwencją stanu zapalnego lub urazu. W pracy aktora sprawność swobodnego rozwierania szczęk jest jednym z warunków dobrej emisji głosu. Postaram się wprowadzić państwa w zagadnienie zaburzeń czynnościowych układu stomatognatycznego i przedstawić kilka wskazówek, aby nie uszkodzić tego delikatnego rejonu.

Układ stomatognatyczny odpowiada za żucie, wstępne trawienie, połykanie, artykulację dźwięków oraz wyrażanie stanów emocjonalnych. Tę wielofunkcyjność zapewnia złożony system tkanek i narządów zlokalizowanych w obrębie głowy. Ogólnie w jego skład wchodzi: kości twarzoczaszki, mięśnie żucia i mimiczne, stawy skroniowo-żuchwowe, zęby oraz gruczoły ślinowe. Jest szczególnym narządem, w którym czynność jednych elementów składowych jest uzależniona lub bezpośrednio wpływa na działa-

nie pozostałych. Dlatego każde zaburzenie w obrębie tego układu niesie duże utrudnienie w codziennym funkcjonowaniu i spadek jakości życia pacjentów dotkniętych dysfunkcją. Praca aktora w szczególności naraża układ stomatognatyczny na przeciążenia związane z częstą eksploatacją mięśni twarzy i aparatu mowy. Ciągłe napięcie emocjonalne może być czynnikiem sprzyjającym pojawieniu się dysfunkcji tego układu. Najczęściej zaburzenia te mają tło wieloprzyczynowe i stanowią złożoną jednostkę chorobową, która wymaga leczenia interdyscyplinarnego (lekarz stomatolog, fizjoterapeuta, psycholog, logopeda, ortoptysta). Jedną z najczęstszych przyczyn powstawania problemu jest nieświadome, mimowolne rozładowywanie emocji poprzez zaciskanie zębów lub zgrzytanie nimi. Wszystkie te autodestrukcyjne nawyki nazwano mianem bruksizmu.

Istnieje szereg objawów świadczących o występowaniu bruksizmu. Objawy te mogą dotyczyć mięśni poruszających żuchwą, stawów skroniowo-żuchwowych, zębów i przy-

zębia, a także gardła i języka, uszu, barków i szyi.

- Symetryczny ból mięśni żwaczy i skroniowych (napięciowe bóle głowy).

- Ograniczony ruch odwodzenia żuchwy.

- Przerost mięśni żwaczy (twarz kwadratowa).

- Wyraźna asymetria twarzy połączona z asymetrią napięcia mięśni.

- Objawy akustyczne w postaci trzasków, przeskakowania w stawach skroniowo-żuchwowych.

- Ból okolicy stawów skroniowo-żuchwowych przy długo opuszczonej żuchwie.

- Zbyt duży zakres odwodzenia żuchwy.

- Nawykowe podwichnięcia w obu stawach skroniowo-żuchwowych.

- Esowaty tor ruchu żuchwy w trakcie otwierania ust.

- Pęknięcia szkliwa zębów od nacisku pionowego zębów.

- Starcie patologiczne zębów – zniszczenie szkliwa zębów.

- Zmiany w przyzębiu w postaci odsłonięcia szyjek zębów.

- Impresje na języku (od nacisku w kierunku zębów).

- Zgrubienia błony śluzowej policzka wzdłuż przebiegu linii łuków zębowych.

- Szumy uszne.

- Zawroty głowy.

- Bóle mięśni obręczy barkowej i kręgosłupa szyjnego.

Jeżeli zważają państwo którykolwiek z tych objawów, jest to podstawa do konsultacji specjalistycznej z lekarzem protetykiem. W trakcie badania lekarz stomatolog powinien ocenić ścieżki starcia patologicznego zębów co daje wyobrażenie o kierunku ruchu i sił jakie pacjent wywierała w trakcie zgrzytania zębami. Ponadto dzięki dokładnej analizie stale powtarzającego się wektora

ruchu żuchwy można stwierdzić które mięśnie będą przeciążone. Aktualnie standardem postępowania protetycznego w przypadku leczenia pacjentów z bruksizmem jest zastosowanie twardej szyny relaksacyjnej. Ma ona za zadanie nie tylko ochronić zęby przed autodestrukcją, ale także wymusić 2-3-milimetrową szparę pomiędzy łukiem górnym i dolnym zębów. Dzięki niej włókna mięśni zaciskających zęby znajdują się w niewielkim rozciągnięciu, co działa na nie relaksacyjnie.

Wspomagające fizjoterapeutyczne leczenie zaburzeń układu stomatognatycznego należy rozpocząć od uświadomienia pacjentowi pozycji żuchwy w stosunku do szczęki, poinformowania go o konieczności utrzymywania szpary spoczynkowej pomiędzy łukiem górnym i łukiem dolnym zębów, a także zwrócenia uwagi na symetrię pracy żuchwy w trakcie jedzenia. Pacjentów ze zdiagnozowanym bruksizmem trzeba przestrzec przed długotrwałym żuciem gumy, obgryzaniem paznokci czy końcówki długopisu. Tylko takie postępowanie oparte o ciągłą samokontrolę pacjenta może przynieść efekty lecznicze. Uzyskanie dobrych rezultatów wymaga dużego wysiłku, jednak dzięki plastyczności mózgu możliwa jest zmiana szkodliwych wzorców ruchowych.

Terapia manualna jest to ręczne badanie i leczenie zaburzeń czynności różnych struktur układu ruchu: stawów, więzadeł, mięśni, powięzi, nerwów. Świadoma palpacja, odczuwanie reakcji ciała na dotyk oraz spojrzenie na człowieka jako na całość złożoną z wielu warstw tkanek i narządów daje możliwość wpływania rękami na konkretne struktury ciała. Kluczową rolę w procesie leczenia manualnego ma diagnostyka nakierowana na poszukiwanie dysfunkcji w aspekcie biomechanicznym. Jednym z narzędzi badacza są dłonie, dzięki którym palpacyjnie określany jest stan napięcia mięśni porusza-

jących żuchwą. Ocena zakresu ruchomości w stawie skroniowo-żuchwowym odbywa się, podobnie jak w gabinecie stomatologicznym, za pomocą suwmiarki, linijki lub innych urządzeń diagnostycznych.

Jej uzupełnieniem jest także badanie „gry stawowej”. Terapeuta manualnie „ślizga” jedną powierzchnię stawową względem drugiej we wszystkich kierunkach, oceniając amplitudę ruchu oraz charakter oporu końcowego. Zabieg ten wymaga dużej zręczności i dobrego czucia manualnego terapeuty, ponieważ w przypadku stawu skroniowo-żuchwowego, który ma budowę piętrową, zbyt mocny manewr może doprowadzić do przesunięcia krążka stawowego. Tylko przeszkoleni terapeuci mogą wykonywać badanie, a następnie prowadzić terapię z zastosowaniem techniki zwanej mobilizacją stawu. Jest to zabieg wykonywany ręką terapeuty, polegający na powtarzającym się przesuwaniu powierzchni stawowych względem siebie w kierunku ograniczonego ruchu. Istotą zabiegu jest umiejętne, krótkotrwałe i wyważone przekraczanie oporu końcowego, stawianego przez tkanki w celu zwiększenia zakresu ruchomości stawu.

Mięśnie dzięki swojej budowie mają możliwość kurczenia się i rozluźniania. Długotrwały wysiłek fizyczny może po pewnym czasie doprowadzić do braku pełnego rozkurczu i skrócenia mięśnia. W dużym uproszczeniu – w skróconych mięśniach występują punkty spustowe, które są źródłem bólu głębokiego oraz przeniesionego. Oznacza to, że ból odczuwany przez pacjenta jest w innym miejscu niż jego źródło. Taka sytuacja często występuje u osób z bruksizmem. Źródłem bólu zębów mogą być punkty spustowe w mięśniach żwacza lub mięśniach skroniowych. Jedną z technik manualnych stosowanych w takich przypadkach jest poizometryczna relaksacja mięśniowa. Jest to zabieg polegający na

ukierunkowanym napinaniu i rozluźnianiu mięśni, połączony z odpowiednim sposobem oddychania. Wykonywany jest przez terapeutę przy czynnym udziale pacjenta. Jego celem jest relaksacja mięśni o wzmożonym napięciu. Inną metodą terapii manualnej eliminacji punktów spustowych jest masaż tkanek głębokich. Polega on na poszukiwaniu restrykcji tkanki mięśniowo-powięziowej w obrębie przeciążonych mięśni, a następnie na stopniowym nacisku. Powoduje on zmniejszanie napięcia mięśniowego, lokalną poprawę krążenia oraz w konsekwencji zmniejszenie dolegliwości bólowych.

Ćwiczenia dostosowywane są indywidualnie do każdego przypadku klinicznego oraz powinny być systematycznie kontrolowane. Ich celem jest przywrócenie symetrycznej pracy stawów skroniowo-żuchwowych i zrównoważenie napięcia mięśni poruszających żuchwą. Zadaniem fizjoterapeuty jest przedstawienie celu danego ćwiczenia oraz jasny, szczegółowy opis wraz z demonstracją jego wykonania. Każdy ruch powinien być wykonany powoli, w sposób płynny, nieprzekraczający granicy bólu. Nie powinny towarzyszyć mu objawy akustyczne w stawach skroniowo-żuchwowych. Obserwując wykonywane przez pacjenta ruchy otwierania, wysuwania i przesuwania żuchwy na boki, a także mając na uwadze ścieżki starcia patologicznego zębów można nauczyć pacjenta ćwiczeń rozluźniających przeciążone mięśnie i ćwiczeń wzmacniających mięśnie osłabione. Należy pamiętać, że inne ćwiczenia zostaną zalecone pacjentowi zaciskającemu zęby, inne zgrzytającemu na boki, a jeszcze inne zgrzytającemu w kierunku przednio-tylnym. Wykonywanie ćwiczeń grupowo, zbyt intensywnie, bez kontroli i świadomości ruchu u osób w dysfunkcją układu stomatognatycznego może przynieść więcej szkody niż pożytku.

Z biomechanicznego punktu widzenia istnieje funkcjonalna zależność pomiędzy kręgosłupem szyjnym a żuchwą. Często zaciskanie zębów jest kompensacyjną odpowiedzią na istniejącą niestabilność górnych segmentów odcinka szyjnego kręgosłupa. Stąd u wielu pacjentów z problemem bruxizmu zalecane są ćwiczenia stabilizacji kręgosłupa szyjnego i poprawy jego ustawienia.

Ciekawą pozycją bibliograficzną opisującą zależności pomiędzy poszczególnymi częściami ciała człowieka i ich wpływem na emisję głosu jest książka profesor Kristin Linklater *Uwolnij swój głos*. To bardzo praktyczny podręcznik, zawierający wiele ćwiczeń. Myślę, że z uwagi na warsztatowy charakter pracy nad świadomością ciała, powinna być obowiązkową lekturą każdego studenta szkoły teatralnej.

Podsumowując:

- Jedną z przyczyn szczękocisku jest bruxizm.
- Nieleczony może doprowadzić do wielu destrukcyjnych zmian w obrębie układu stomatognatycznego.
- Fizjoterapia w leczeniu bruxizmu to przede wszystkim terapia manualna i ćwiczenia.
- Należy dostosować postępowanie lecznicze do indywidualnej sytuacji klinicznej.



PIOTR KAZANA – w 2008 roku ukończył studia magisterskie na Wydziale Nauk o Zdrowiu Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, przedstawiając pracę *Fizjoterapeutyczne metody leczenia napięciowego bólu głowy związanego z dysfunkcją układu stomatognatycznego*. W tym też roku został zatrudniony w Uniwersyteckiej Klinice Stomatologicznej w Krakowie w Pracowni Zaburzeń Czynnościowych Narządu Żucia w Poradni Protetyki Stomatologicznej, w której pracuje do dzisiaj. Od 2009 roku prowadzi pierwszy w Krakowie prywatny gabinet fizjoterapii stomatologicznej. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Dysfunkcji Narządu Żucia oraz Sekcji Fizjoterapii i Fizykodiagnostyki Stomatologicznej przy Polskim Towarzystwie Fizjoterapii. Autor sześciu i współautor pięciu artykułów naukowych dotyczących leczenia zaburzeń układu stomatognatycznego. Prelegent na międzynarodowych i ogólnopolskich konferencjach naukowych dotyczących tej tematyki. W 2012 roku wyróżniony przez Polskie Towarzystwo Stomatologiczne za referat *Wybrane metody fizjoterapeutyczne stosowane w leczeniu pacjentów z zaburzeniami czynnościowymi układu stomatognatycznego*.



# Ruch a wyzwolenie głosu – czy kultura fizyczna może pomóc w kulturze słowa

IZABELA JEŻOWSKA

**W**PWST im. Solskiego w Krakowie, na Wydziale Lalkarskim we Wrocławiu, prowadzę zajęcia z dwóch pokrewnych przedmiotów: techniki wokalnej i impostacji głosu. Ponieważ ukończyłam wydział wokalno-aktorski Akademii Muzycznej, oba te przedmioty są mi równie bliskie, a zagadnienia z nimi związane – dobrze znane.

Emisja, którą posługują się i której uczą współcześni pedagodzy śpiewu, niezależnie od tego, czy poruszają się w obszarze śpiewu klasycznego, czy też rozrywkowego, ma wspólną bazę i źródła, a ogólnie można ją nazwać emisją europejską. Europejska estetyka śpiewu, jak wszystkim wiadomo, wykorzystując równowagę i proporcje pomiędzy trzema ważnymi elementami (podparciem – *appoggio*, funkcją krtani i funkcją rezonatorów), zachowuje także proporcje w rejestrach – głowowym i piersiowym, miesza je ze sobą, przez co z włoskiego nosi nazwę *voce mista*. W ostatnich latach pojawiło się wiele „nowych” technik i metod, które jednak nie są odkrywcze ani nowatorskie, zarówno jeśli chodzi o sposób wydobywania dźwięku, jak i jego brzmienie.

Podczas zajęć z techniki wokalnej uzyskaniu prawidłowej emisji służą: ćwiczenia oddechowe, wprawki wokalne, wykonawstwo wokaliz i utworów, a także (co nie każdy pedagog uznaje za istotne) zadania interpretacyjne, które również pomagają w nabyciu umiejętności technicznych. Jak nietrudno się domyślić, najważniejsza jest rola (a także przewaga czasowa) wprawek wokalnych.

Inaczej się rzecz ma z impostacją.

Wciąż obowiązuje definicja: impostacja głosu równa się prawidłowe postawienie głosu. Wynika z niej jasno, że impostacja głosu (wł. *impostare la voce* – ustawiać głos) to proces jego szkolenia, stawiania. Sam termin „impostacja” jest pojęciem szerszym niż emisja głosu. Polega na wykorzystaniu wszelkich środków, dzięki którym osiągamy maksymalne i sprzężone działanie organów zaangażowanych w emisję głosu. Stąd impostacja głosu, czyli jego prawidłowe ustawienie (postawienie) jest wyrazem wszechstronnego opanowania narządu generującego głos.

Jednak od jakiegoś czasu mówi się nie o postawieniu, lecz o wyzwoleniu głosu. Postawienie zazwyczaj kojarzy się z napię-

ciem, natomiast to, do czego powinni dążyć pedagodzy, trenerzy czy instruktorzy, to raczej uwolnienie głosu (niezależnie od tego, czy głos jest niewielki i wówczas pracuje się – oprócz powiększania go – głównie nad jego nośnością, czy też głos jest duży, ale „schowany”, lub z manierami i nieprawidłowościami wynikającymi z samoistnych nawyków bądź złego wcześniejego prowadzenia).

Impostacja głosu stawia sobie za zadanie:

- \* uzyskanie naturalnego brzmienia głosu (można spotkać się z pojęciem naturalnej emisji),

- \* rozszerzenie skali głosowej,

- \* zwiększenie siły głosu,

- \* wykształcenie barwy głosu (nie chodzi oczywiście o wytworzenie sztucznej barwy czy barwy naśladowującej brzmienie czyjegoś głosu, ale odkrycie we własnym brzmieniu najlepszych cech, pogłębienie tych elementów, wydobycie największego bogactwa alikwotów).

W impostacji, identycznie jak w emisji, mówi się, że głos jest postawiony (wyzwolony!), gdy zachowana jest harmonia pomiędzy poszczególnymi funkcjami głosu (czyli oddychaniem, fonacją – tworzeniem głosu w krtani, artykulacją, wykorzystaniem zjawiska rezonansu) i gdy istnieje możliwość operowania głosem w zakresie skali, barwy, siły i wytrzymałości. Prawdłowo ustawiony głos wiąże się również z precyzyjną artykulacją poszczególnych dźwięków, dykcją.

Dlatego też praca nad impostacją obejmuje także ćwiczenia z przewagą spółgłosek, trudnych zbitok zgłosek i wyrazów, a także ćwiczenia na tekstach. Praca metodyczna powoduje, że ustawiony głos jest dźwięczny, nośny, wyraźny, pełen blasku i siły oraz stwarza duże możliwości artystycznej improwizacji i interpretacji.

Na wydziale lalkarskim impostacja jako przedmiot dotyczy jedynie mowy, a nie śpiewu, zaś w akademiach muzycznych, które kształcą przede wszystkim śpiew – praktycznie nie istnieje. Natomiast w przedmiotach wokalnych, realizowanych w szkołach teatralnych, odczuwalny jest brak możliwości rozszerzonej rozgrzewki – nie głosowej, lecz całego ciała, włączenia do śpiewu, do ćwiczeń wokalnych, również elementów ruchu (ze względu na brak czasu i ograniczenia sali).

Od jakiegoś czasu poszukuję złotego środka, starając się łączyć metody nauczania impostacji z metodami nauki techniki wokalne – przenosić niektóre elementy z jednego przedmiotu na grunt drugiego, a konkretnie – wykorzystywać na przykład ćwiczenia ruchowe w nauczaniu śpiewu, jak również (nieco rzadziej i w bardziej ograniczonym stopniu) wprawki wokalne na zajęciach z impostacji.

Ponieważ mowa i śpiew są tak sobie bliskie, można sparafrazować słynne słowa Ryszarda Wagnera „Muzyka to początek i koniec wszelkiej mowy”, ryzykując tezę, iż śpiew jest początkiem i końcem wszelkiej mowy.

Dlatego jako autorce metody, której założenia zaprezentuję, zależało mi, by metoda i stosowane w niej ćwiczenia odnosiły się zarówno do mowy, jak i do śpiewu.

Skąd wiadomo, że ruch może wpłynąć na wyzwolenie głosu?

Dźwięk jest falą mechaniczną – trzeba na nią wpływać mechanicznie. Ruch człowieka ma bezpośredni wpływ na impostację, modulację i artykulację.

Dowodów jest wiele, a składa się na to cały zespół czynników, bazujących na prawach opisywanych przez fizykę (różnych działów fizyki – np. akustyki czy mechaniki) i biofizyki, sięgających do psychologii człowieka, opierających się na wiedzy biomedycznej,

ściśle związanych z anatomią i fizjologią ludzkiego organizmu, ale również z wychowaniem fizycznym. Wszystkie te czynniki wykorzystywane są w fizjoterapii.

Wyzwalanie głosu za pomocą ćwiczeń fizycznych jest pewnego rodzaju terapią głosu, kreowaniem, wykształcaniem nawyków i umiejętności (prawidłowej mowy lub śpiewu), zapobieganiem problemom z głosem przy wykorzystaniu zjawiska reaktywności organizmu na bodźce (w tym przypadku bodźce w postaci ćwiczeń fizycznych czy zmian pozycji ciała). Dlatego właśnie metoda ta powstała we ścisłej współpracy z fizjoterapeutą. Pozwala to wyjaśnić mechanizmy działania i skuteczności opisanych ćwiczeń – rzecz jasna pod warunkiem, że zastosowaną metodą będzie sterował fachowiec i realizowana będzie metodyka postępowania, a więc powtarzalność i systematyczność.

Obecnie pracuję z fizjoterapeutą, mgr Sławomirem Chomiakiem z Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu, nad publikacją na ten temat. Nie będzie to i nie powinien być samouczek dla osób, chcących mówić i śpiewać prawidłowo. W zamierzeniach autorów powstaje ona jako podręcznik dla trenerów, będących profesjonalistami w dziedzinie emisji głosu, a więc posiadającymi podstawy naukowe i wiedzę z zakresu metodyki nauczania śpiewu, emisji czy impo-stacji. Dzięki ćwiczeniom zawartym w opracowaniu, a także dzięki objaśnieniom ich zasad i skuteczności, profesjonalni nauczyciele śpiewu mogą poszerzyć wiedzę, wzbogacić swoje indywidualne metody, wnieść do pedagogiki wokalne i ogólnie nauk o głosie coś nowego, a przy tym naprawdę skutecznego. Niniejszy referat jest po części zapowiedzią tej publikacji, a więc zawiera także fragmenty powstałe przy współudziale mgr Sławomira Chomiaka.

Byłoby błędem, gdybym na wstępie nie przestrzegła pedagogów przed nadmiernym entuzjazmem spowodowanym szybkimi i dobrze widocznymi, a raczej słyszalnymi, efektami stosowania opisywanej metody. Trener nie może uzurpować sobie prawa do bycia panem ludzkiego organizmu. Dlatego przesłaniem skierowanym do wszystkich nauczycieli powinno być przypomnienie, że nauczyciel jest jedynie środkiem do osiągnięcia celu, i każdego pedagoga powinna obowiązywać pokora. Zdrowa pokora w stosunku do swoich możliwości. Jest to zasada w każdym rodzaju kształcenia, a w tym przypadku zwłaszcza, gdyż manipulujemy tak złożonym systemem, jakim jest ludzki organizm, tak złożonym mechanizmem, jakim jest generowanie głosu, że ogromnym nadużyciem – zarówno w stosunku do ucznia, jak i do siebie samego – jest przekonanie, że zawsze uzyskamy oczekiwany efekt, i że zawsze mamy nad tym pełną kontrolę. W rzeczywistości mamy kontrolę jedynie nad nielicznymi ze zmieniających parametrów. Pedagodzy powinni mieć świadomość, że uzyskanie zadowalającego efektu jedno- lub kilkurazowo nie oznacza jeszcze, że mechanizm został opanowany czy zautomatyzowany.

Dlatego też przestrzegam przed powierzchownym albo wybiórczym zastosowaniem jakichkolwiek ćwiczeń – jeśli prowadzę warsztaty, bazujące na metodzie „impo-fizjo”, jak ją roboczo nazwaliśmy, staram się poprzedzić je wstępem, w którym wyjaśniam mechanizmy biorące udział zarówno w procesie fonacji, jak i ich związki z ruchem. Jeżeli zaś jestem zaproszona z pokazem, będącym demonstracją metody, zawsze wyjaśniam, że powinno się ją dogłębnie poznać od podstaw – od zasad nią rządzących aż po dokładny opis i wytłumaczenie ćwiczeń. Mam nadzieję, że mój referat będzie wprowadzeniem do ewentualnych

warsztatów, a te – okazją do praktycznego zademonstrowania ćwiczeń.

W niniejszym referacie (jak zresztą w przyszłej, bardziej obszernej publikacji) będę się posługiwać zmodyfikowaną terminologią zaczerpniętą z biomechaniki, fizjologii, fizjologii wysiłku fizycznego, anatomii i wychowania fizycznego – dostosowaną do specyfiki pracy z głosem i przysposobioną do charakteru zajęć z pogranicza kultury fizycznej i kultury słowa. Prowadzący na samym początku zajęć powinien ujednolicić i ustalić ze swoimi uczniami terminologię, w celu lepszej komunikacji. Jest to ważne z punktu widzenia strukturalizacji wiedzy w głowie ucznia (w psychologii mówi się o „kotwicach”).

Aby nie wprowadzać zbyt wielu określeń na osoby „trenowane” według mojej autorskiej metody, postanowiłam używać słowa „student”, czasem zamiennie ze słowem „uczeń”, zakładając, że człowiek uczy się przez całe życie, i częściowo z angielskiego określenia wszystkich uczących się osób.

W metodzie obowiązuje kilka naczelnych zasad:

1. Zasada podziału na mniejsze zadania – jeżeli staramy się nauczyć jakiejś nowej, dużej czynności, to nie możemy wymagać jej w całości od razu – nie można zademonstrować i od razu kazać powtórzyć.

2. Funkcjonalność – sposób, który stoi w zgodzie z naturalną, naturalnie wykonywaną funkcją, bądź z naturalnym procesem uczenia się danej funkcji – i tu znów można przywołać przykład chodu, którego dziecko uczy się po kolei, naturalnie następującymi po sobie etapami (pełzanie, raczkowanie, chodzenie bokiem przy ścianie lub meblach, w chodzik, za rączkę, aż do samodzielnego chodzenia).

Tu mała dygresja, tłumacząca w dużej mierze, dlaczego tak ważne jest rozpoczynanie pracy nad impostacją od ujednolicenia samogłosek (oczywiście po najistotniejszych ćwiczeniach na podparcie oddechowe) – jest to również uzasadnione analogią z etapami uczenia się mowy u dziecka.

Wracając do nauki impostacji lub emisji – podobnie: nie można zadawać od razu trudnych zbitok lub skomplikowanej piosenki. Rzecz jasna – nie zawsze muszą to być dokładne wzorcowe etapy, ponieważ duże znaczenie ma również rozwój osobniczy. Jednak zasada mówi, że należy pozwolić, by jedne rzeczy wypłynęły naturalnie z innych (np. by spółgłoski wypłynęły z samogłosek, po czym dołącza się do nich trudniejsze).

3. Prawidłowa kolejność etapów – niezamienianie ich kolejności.

Przechodzenie do kolejnego etapu po osiągnięciu satysfakcjonującego efektu w poprzednim. Przykładowo – wiadomo, że nie należy od razu zadawać zbyt trudnych utworów, gdyż wyrabia to często złe nawyki. Podobnie w mowie – nie uczyć od razu impostacji na krzyku, z pominięciem etapu głośnego mówienia, czy też szeptu, z pominięciem etapu mówienia cichego. Jednak nie można dopuścić do stagnacji nadmiernego skupienia się na idealnie wykonanym ćwiczeniu. W sytuacji, gdy efekt ostateczny nie został osiągnięty, dopuszcza się, by przejść do kolejnego etapu, ale ze świadomością, że poprzedni jest niewypracowany.

4. Wychodzenie od centrum

Budując jakąś umiejętność, należy zaczynać od fundamentu, od czegoś, co znajduje się u podstaw, jest bazą tej czynności, np. bazą do mowy bądź śpiewu jest wytwarzanie strumienia powietrza, który generowany jest przez mechanizmy oddechowe. Oznacza to,

że bazą jest oddech, i należy wracać do niego, poprawiając jakieś jego elementy, kiedy następuje zaburzenie w wykonywanym ćwiczeniu. Zaczynając nowe ćwiczenie, na wstępie trzeba opisać, jak w danym ćwiczeniu powinien funkcjonować oddech. Należy to nie tylko powiedzieć, ale i przetrenować, czasem nawet „na sucho”, bez elementu generowania głosu (np. na ćwiczeniu bezgłosowym) – zmniejsza to znacznie liczbę elementów, które może zapamiętać mózg.

Z punktu widzenia kinezyjologicznego, bazą dla podparcia jest postawa ciała, czyli odpowiednie napięcie mięśniowe w odpowiednich elementach ciała (odpowiednia ich stabilizacja), po to, by prawidłowo funkcjonował mechanizm tłoczni brzusznej, generujący wspomniane podparcie. Analiza tej postawy i jej korekcja to doskonałe pole do popisu dla ćwiczeń wpływających na wszystkie elementy prawidłowości postawy ciała, odpowiednią jej elastyczność, siłę i wytrzymałość tkanek układu ruchu.

Bazą, fundamentem może być też inny element – np. średnica, najlepiej brzmiąca część skali, od której rozszerzamy ambitus, budujemy trudniejsze elementy. Do tej bazy należy zawsze powracać.

Zgodnie z zasadami BHP dla ćwiczeń fizycznych, w sali, w której będą prowadzone zajęcia, należy zapewnić odpowiednią temperaturę, wilgotność, tempo wymiany powietrza (wentylację). Nie ulega również wątpliwości, że sala powinna mieć stosowną wielkość i odpowiednie podłogę (ze względu na specyfikę ćwiczeń idealne są podłoga gładkie – parkiet, deski, panele – niehamujące ruchów i dające możliwość swobodnego suwania się po podłodze).

Zarówno przygotowanie przyborów, przyrządów i sali, jak i bezpieczeństwo uczestników zajęć powinno zostać wzięte pod uwagę przez trenera, i to do trenera należy odpo-

wiedzialność za warunki i bezpieczeństwo podczas zajęć.

### Przybory i przyrządy

W niektórych przedstawionych przeze mnie ćwiczeniach będą wykorzystane przybory i przyrządy. Według nomenklatury wychowania fizycznego, przyrządy to elementy stałe wyposażenia sali, zaś przybory to wszystkie przenośne przedmioty używane jako pomoce do ćwiczeń.

Pomoce – przyrządy i przybory używane w ćwiczeniach:

- piłki do ćwiczeń: średnica 60, 75 i 90 cm,
- skakanka,
- taśma (guma) Thera-Band (o długości 2,5 do 3 m: czerwona, zielona, czarna i srebrna) – ekspander gumowy,
- obciążniki na ręce i nogi (2,5 i 1,5-2 kg)
- drabinki, drążki,
- krzesła, ławy, kubiki, kozły, skrzynie,
- materace, maty.

Każdy cykl ćwiczeniowy powinien się składać z trzech części:

1. Część adaptacyjna (wstępna), popularnie nazywana rozgrzewką,
2. Część zasadnicza,
3. Część wyprowadzająca.

### 1. Część adaptacyjna

W części adaptacyjnej powinny przeważać ćwiczenia aerobowe, główna jej część powinna być totalnie aerobowa, a więc zmuszająca mięśnie do korzystania z przemian tlenowych. Można wpłatać w nią ćwiczenia balistyczne, polegające na wprowadzaniu w ruch elementów ciała (w ostatnim etapie z dodaniem do nich wydechów bezgłosnych, jak f-f-f, i angażujących struny głosowe, jak a-a-a).

W tej części zajęć niezwykle istotne są ćwiczenia rozgrzewające obręcz barkową i szyję,

jako że w tych częściach ciała jest umiejscowiony aparat głosowy, i to one bezpośrednio angażują się w procesie wydobywania głosu.

Stopniowo wprowadzać można ćwiczenia uaktywniające aparat głosowy (z zachowaniem zasady przechodzenia od mięśni położonych płycej do położonych głębiej i przy kolejności od szybkich do powolnych i pogłębiających).

Na końcu rozgrzewki dobrze jest umieścić ćwiczenia zawierające stretching.

Jeśli chodzi o długość trwania części adaptacyjnej, to są różne teorie, do których warto się odnieść. Jednak ogólnie można przyjąć, bez wyznaczania stosunków procentowych, że część adaptacyjna (wprowadzająca) powinna trwać około 15 minut, a jej intensywność i ciężar powinien być przesunięty w kierunku tego, jaki jest założony cel konkretnych zajęć.

## 2. Część zasadnicza

Część zasadnicza jest to właściwa część pracy metodycznej nad tworzeniem mechanizmów adaptacyjnych, wspomagających przebudowę mechanizmu generowania głosu. Jest właściwą częścią metodologii prowadzenia zajęć, których celem jest wytworzenie nowych bądź przebudowanie starych mechanizmów generowania głosu. Ostatnie badania w dziedzinie metodyki nauczania śpiewu solowego, a także w dziedzinie impostacji i emisji głosu, zalecają używanie bardziej adekwatnego sformułowania: wyzwalań, czy uwalniania głosu.

Jednak warunkiem takiego uwolnienia, wyzwolenia głosu, jak i podstawą teje metody jest uruchomienie automatyzacji<sup>1</sup> (poprzez wytworzenie mechanizmów adaptacyjnych).

W części zasadniczej, podobnie zresztą jak w dwóch pozostałych, nie powinno być żadnego typowego schematu, konkretnego układu i kolejności ćwiczeń. Brak schematyczności najbardziej uwidacznia się w tej części, ponieważ o ile w części wprowadzającej czy wyprowadzającej są pewne ogólne zasady, których należy przestrzegać (np. w rozgrzewce przewaga ćwiczeń aerobowych), tak w części zasadniczej praca jest najbardziej zindywidualizowana. Przyszła praca aktora, śpiewaka, piosenkarza zakłada zmienność, a ponadto podejście do studenta czy też zagadnienia realizowanego podczas zajęć powinno zakładać jak największą indywidualizację. Indywidualizacja wynika zaś z oczywistej prawdy, że nie ma dwóch identycznych jednostek ludzkich, takich samych organizmów.

W części wprowadzającej można było mówić o podziale ćwiczeń na aerobowe, stretchingowe czy balistyczne (i o odpowiednich ich proporcjach), tak w części zasadniczej umownego podziału należy dokonać pod kątem celu, jaki chcemy osiągnąć. To od trenera zależy dobór i kolejność ćwiczeń, a nawet grup ćwiczeń, wykorzystywanych na konkretnej jednostce zajęciowej, na podstawie przeprowadzonej przez siebie analizy (bądź diagnostyki problemów) i właściwej oceny potrzeb.

Dużym błędem byłoby dokonanie podziału ćwiczeń z części zasadniczej pod względem przyborów – każdy z używanych przyborów może być wykorzystywany do pracy nad kilkoma różnymi zagadnieniami i w różnych kontekstach.

Mimo braku konkretnego schematu i pozbawienia pewnej dowolności w doborze ćwiczeń (elementu zmienności i indywidualizacji), ale jednak biorąc pod uwagę potrzeby, można zaproponować pewną kolejność. Z doświadczenia autorki i na podstawie nie-

<sup>1</sup> Udowodniono, że średnio 200 tysięcy powtórzeń powoduje automatyzację.



formalnej statystyki wynika, że w pracy nad impostacją głosu mówionego najlepiej sprawdza się zaproponowana poniżej kolejność:

- wypracowanie prawidłowego podparcia oddechowego (począwszy od prawidłowego toru oddechowego, poprzez zwiększanie stopnia trudności ćwiczeń, związanych z pracą przepony),

- ustalenie i zakodowanie optymalnej wysokości dźwięku,

- ujednolicenie i ustawienie pozycji samogłosek,

- a następnie przechodzenie do specjalistycznych zagadnień związanych ze stopniowaniem dynamiki, wysokości, a nawet skrajnych i charakterystycznych sposobów artykulacji.

Jest to najczęściej występujący model potrzeb studentów.

Można zaryzykować stwierdzenie, że poprzez ważność elementu podparcia i oddychania praca nad tym elementem wykonywana jest ciągle, w każdym z ćwiczeń, oddychanie jest więc elementem stałym, zaś inne zagadnienia dochodzą do niego w poszczególnych ćwiczeniach.

Natomiast w nauce śpiewu nie jest wskazane ustalanie kolejności zagadnień i ćwiczeń, które na nie działają, gdyż w wypadku profesjonalnej nauki śpiewu (zwłaszcza w wyższych szkołach muzycznych) ćwiczenia zaproponowane przez autorkę powinny być jedynie dodatkiem do indywidualnej metodologii danego pedagoga śpiewu; należy je stosować raczej nie jako bazę, lecz jako pomoc, gdy któryś z elementów niezbędnych do prawidłowego śpiewu działa niewystarczająco.

Stopniowe poszukiwanie poprawy jakości generowanego dźwięku osiągane jest poprzez odpowiednio stopniowany dobór zadań i ćwiczeń ruchowych, aby adaptacyjną reakcją

organizmu na ich regularne wykonywanie była poprawa jakości dźwięku oraz efektywności jego generowania. Można to uznać za istotę niniejszej metody – jej sedno i efektywność (mimo braku naukowej mierzalności). Testem funkcjonalnym, mierzącym efekty, powinna stać się poprawa akustyczna oraz zmniejszenie zmęczenia, co jest bezpośrednio związane z ponoszonym wydatkiem energetycznym.

Oczywiście nie jest wskazane, by w początkowym okresie nauki koncentrować się na jednym tylko zagadnieniu i wybieraniu ćwiczeń usprawniających tylko jeden z aspektów śpiewu czy mowy. Nie należy jednak na poszczególnych zajęciach zbyt często przeplatać ze sobą różnych ćwiczeń, mimo że może się zdarzyć, iż student, wykonując dobrze ćwiczenie pod kątem jednego zagadnienia, robi błędy w innym. Nagromadzenie różnych zagadnień podczas jednostki zajęciowej nie gwarantuje sukcesu, gdyż nie zadziała wówczas zasada wystarczającej liczby powtórzeń, koniecznej do wypracowania prawidłowych mechanizmów.

Ponadto, celowe dopuszczanie i pozostawianie pewnych błędów jest czynnikiem stymulującym naukę (uczenie się na błędach, uczenie się słyszenia swoich błędów).

Należy również wspomnieć o niezwykle ważnym aspekcie wprowadzania nowych elementów (nowych ćwiczeń). Nowe elementy powinno się wprowadzać w części zasadniczej w momencie, kiedy organizm jest dostatecznie rozgrzany, ale nie zmęczony, i należy powtarzać je, dopóki nie pojawią się błędy wynikające ze zmęczenia. Wówczas może zapisać się fałszywy wzorec, gdyż wielokrotne powtarzanie błędnie wykonanego ćwiczenia (zwłaszcza w zmęczeniu) będzie utrwalane. Wówczas lepiej jest przerwać cykl ćwiczeniowy, dać studentowi odpocząć, polecić wykonanie ćwiczenia o niższym

poziomie trudności, a do trudniejszego wrócić po kilku innych prawidłowo wykonanych zadaniach bądź też dopiero na kolejnych zajęciach.

Zgodnie z zaproponowaną kolejnością, naukę prawidłowego mówienia powinno się rozpocząć od ćwiczeń pobudzających mechanizm aktywnego wydechu, aktywizujących tłoczną brzuszną. Należy pamiętać, że w prawidłowym torze przeponowym znaczącą część wdechu generuje napięcie mięśnia zwanego przeponą. Można powiedzieć, że przepona jest mięśniem wdechowym. Wydech generalnie jest aktem biernym: przy rozprężonej klatce piersiowej energia potencjalna (energia sprężystości) generuje większą część wydechu. Celem instruktorów jest nauka wykorzystania oddechu (wydechu) przez aktorów i wokalistów do generowania dźwięku w sposób specjalny – należy w znacznej części zaktywizować wydech i nauczyć sterowania fazą wydechową. Ostatecznym celem jest więc prawidłowe generowanie dźwięku – czy to w mowie, czy w śpiewie – przy świadomym zarządzaniu optymalną objętością wydychanego powietrza.

Rozpoczynanie serii ćwiczeń z części zasadniczej od ćwiczeń oddechowych ma również uzasadnienie w najważniejszej i najbardziej istotnej zasadzie, na jakiej funkcjonuje proces wydobywania głosu. Czynnikiem roboczym w ludzkim organizmie, generującym głos, jest powietrze. To powietrze wykonuje pracę, i właśnie z tego powodu ćwiczenia uczące operowania i gospodarowania nim są zaproponowane jako pierwsze. Rozpoczynając pracę z nowym rocznikiem studentów szkoły teatralnej, zawsze wprowadzam ich w podstawy wydobywania dźwięku, zadając często pytanie: „gdyby głos ludzki porównać do instrumentu, do jakiej grupy instrumentów można go przypisać?”. To obrazowe porównanie głosu do instrumentu dętego

powinno rozpocząć pracę nad kształceniem głosu. Trudno jest mi zgodzić się z założeniami niektórych nowych, popularnych metod kształcenia głosu, deprecjonującymi rolę oddechu.

Ponieważ nasze podejście do metody jest mocno treningowe (ale nie siłowe!), zajmujemy się w niej podstawą, za którą uważamy instrument – dajemy narzędzie, z którym można zrobić całą resztę. Dopiero w kolejnym etapie na tę bazę powinny być nałożone inne kwestie, jak emocjonalność, wyobraźnia, pamięć emocjonalna itp.

Metoda ta jest więc – zwłaszcza w kwestii impostacji głosu aktorskiego – podstawą, środkiem do osiągnięcia celu. Baza ta polega na odpowiedniej świadomości sterowania układem ruchu i jego aktywnymi częściami (czyli mięśniami) w sposób, który powtarzany odpowiednio często w treningu, wygeneruje automatyzmy zgodne z zasadami neurofizjologii ruchu, czyli kinizjologii. Wówczas sterowanie nimi przejmą ośrodki układu nerwowego, odpowiadające za czynności bardziej zautomatyzowane niż świadome.

Ćwiczenia można podzielić na cztery podstawowe grupy, nie tylko ze względu na cel, jaki dzięki nim można osiągnąć, ale również pod kątem zaawansowania:

#### I. Ćwiczenia propriocepcji

a) poprawiające czucie głębokie – te ćwiczenia, które wywołują efekty pożądane i niepożądane,

b) wykorzystujące słyszenie – uczące prawidłowej impostacji i wychwycenia błędów,

#### II. Ćwiczenia synergistyczne

a) bazujące na fizyczności – uruchamiające mechanizmy synergistyczne (wymuszanie napięć odpowiednich grup mięśniowych: skurcz mięśni antagonistów bezpośrednio odpowiedzialnych za ruch, przy jednoczesnym rozluźnieniu mięśni antagonistów,

i wspomaganiu nieraz bardzo odległych grup), uczące odczuwania pozytywnych napięć,

b) uczące słyszenia prawidłowych zdarzeń emisyjnych (zapamiętanie – utrwalenie – samodzielne wykonanie).

III. Ćwiczenia stricte emisyjne – nauka generowania prawidłowych napięć bez wspomagania ich mechanizmem synergistycznym (poprzez wykorzystanie zdobytego doświadczenia w trakcie ćwiczeń o innym charakterze)

IV. Korekcja wad – we współpracy z fizjoterapeutami i logopedami, przy wykorzystaniu sprawdzonych i ogólnie funkcjonujących metod (np. ustno-twarzowej terapii regulacyjnej Castillo-Moralesa)<sup>2</sup>

### 3. Część wyprowadzająca

Część wyprowadzająca jest zazwyczaj niedocenianym, i rzadko realizowanym elementem w całym przebiegu zajęć. Dużym błędem jest kończenie cyklu ćwiczeń na części zasadniczej. Skutkiem takiego postępowania

mogą być zasłabnięcia studentów, kontuzje, zaburzenia ciśnienia i tętna. Zwłaszcza w cyklu zajęć szkolnych/akademickich, gdzie uczniowie/studenci po zajęciach impostacyjnych udają się na wykłady statyczne, niewymagające aktywności fizycznej.

Część wyprowadzającą należy zastosować na końcu zajęć po to, aby zapewnić organizmowi powrót do stanu restytucyjnego, ale w sposób kontrolowany, niezbyt szybko. W organizmie w czasie intensywnego wysiłku fizycznego i po nim zachodzi szereg nakładających się na siebie procesów fizjologicznych, które za pomocą ćwiczeń wyprowadzających należy uporządkować – zadbać o to, by nie nastąpiło gwałtowne przejście ze stanu pobudzenia do odpoczynku (zarówno w kwestii psychologicznej, jak i fizjologicznej). Można więc powiedzieć, że podstawą tej części jest kontrolowany powrót do stanu spoczynkowego.

Ale nie można zapominać, że każde z przedstawianych ćwiczeń ma dwojaki wymiar – i można mówić o jego fizyczności i wokalnoci. Należy więc po wzmóŜonym wysiłku aparatu głosowego wyprowadzać również z tego podwyższonego stanu – relaksacja obejmuje też część emisyjną.

Narząd mowy jest – jakkolwiek by patrzeć – elementem narządu ruchu: po intensywnym używaniu aparatu głosowego należy go rozluźnić w sposób kontrolowany – istotne jest łagodne, niegwałtowne uspokojenie narządu głosu, jak i całego ciała.

Mówiąc wprost: powinno się stosować ćwiczenia o stopniowo malejącej intensywności, coraz mniej angażujące aktywność fizyczną; a poziom, od którego powinno się rozpocząć, powinien zależeć od tego poziomu, na jakim zakończyła się część zasadnicza.

Zgodnie z zasadą stopniowania, ćwiczenia relaksacyjne (na przykład relaksacja progres-

<sup>2</sup> Można się zastanawiać, czy punkt ten jest potrzebny, jako że z zasady do szkół teatralnych i muzycznych oraz grup artystycznych przyjmowane są osoby „bez wad” (wymowy, postawy, głosu). Jednak mogą zdarzyć się studenci z drobnymi problemami, jak popularnie nazywany „szczękoscisk” (ale nie w znaczeniu ograniczenia ruchomości szczęk, spowodowanego odruchowym przykurczem mięśni unoszących żuchwę – jako wyniku stanu zapalnego czy niektórych ciężkich chorób, tylko w znaczeniu blokady w wystarczająco szerokim otwieraniu ust podczas mowy lub śpiewu), studenci z niewielkimi wadami postawy czy po przebytych chorobach, lub też studenci z problemami laryngologicznymi. Korekcja dotyczy również osób odbiegających od normy, np. niestandardowymi wymiarami czy innymi cechami budowy. Warto aby trenerzy mieli świadomość, że w niektórych przypadkach należy się skonsultować ze specjalistami innych dziedzin (nierzadko współpracujących ze śpiewakami), jak: fizjoterapeuta, (oto-) laryngologa, logopeda.

sywna Jacobsona<sup>3</sup>, trening autogenny Schultza<sup>4</sup> czy też pozycja aktywnego wypoczynku z techniki Alexandra<sup>5</sup>) powinny stanowić totalnie ostatni etap przywrócenia do stanu spoczynkowego (zarówno psychologicznego, jak i fizjologicznego).

<sup>3</sup> Progresywna relaksacja mięśni jest techniką opracowaną w latach trzydziestych XX wieku przez Edmunda Jacobsona. Bazuje ona na założeniu, że odprężenie psychiczne powinno naturalnie wynikać z odprężenia fizycznego. Trening polega na wykonywaniu celowych ruchów rękami, nogami, tułowiem i twarzą, po to, aby napinać i rozluźniać określone grupy mięśni organizmu. Napinanie i rozluźnianie służy najpierw wyuczeniu zdawania sobie sprawy z różnicy wrażeń płynących z mięśnia napiętego i rozluźnionego. Systematyczne ćwiczenia uczą także nawyku rozluźniania własnych mięśni. Uczenie się relaksu jest podobne do uczenia się jazdy na nartach czy pływania. Na podst.: [http://www.relaksacja.pl/Relaksacja/relaksacja\\_mii.html](http://www.relaksacja.pl/Relaksacja/relaksacja_mii.html) (dostęp: 28.11.2011).

<sup>4</sup> Trening autogenny Schultza (gr. *auto* – sam i *genesis* – powstanie) to popularna nazwa techniki relaksacji neuromięśniowej, polegającej na wywołaniu poprzez autosugestię doznań podobnych do stanu hipnozy oraz wewnętrznej medytacji. System ćwiczeń opracował i opublikował w 1932 Johannes Schultz, korzystając z metod stosowanych w jodze oraz medytacji zen, bez ich mistyczno-religijnego aspektu. Uczeń Schultza i kontynuator jego badań nad terapią autogenną, dr Wolfgang Luthe, rozpowszechnił metodę w USA oraz Kanadzie. W autogenii człowiek znajduje się pod wpływem własnego oddziaływania. Na podst.: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Trening\\_autogenny](http://pl.wikipedia.org/wiki/Trening_autogenny) (dostęp: 29.11.2011).

<sup>5</sup> Metoda przywracania wewnętrznej swobody ciała i ducha stworzona przez Fredericka Matthiasa Alexandra (1869-1955). Umożliwia powrót do stanu lekkości fizycznej i swobody psychiczno-emocjonalnej, którą mieliśmy jako dzieci i którą większość z nas zatraciła w miarę dorastania. Metoda redukcji psychofizycznej. Na podst.: <http://www.technika-alexandra.pl/> (dostęp 2.12.2013)

Najlepsze są ćwiczenia w pozycjach niskich, a wśród nich zwykle chodzenie na czworakach z towarzyszeniem warstwy głosowej – tekstowej lub wokalne (tu dodatkowo uruchamiany jest właściwy tor przeponowy oddechu, ponieważ w chodzeniu na czworakach zablokowana jest automatycznie możliwość oddechu szczytowego poprzez zafiksowanie górnej obręczy barkowej). Niskim pozycjom mogą towarzyszyć również wdechy, parskania. Uspokojenie oddechu najlepiej dokonuje się w leżeniu na brzuchu.

Równie ważne jak zasady prowadzenia zajęć są zasady konstrukcji zadań do autotreningu (odpowiednik „zadań domowych”), gdyż instruktor powinien mieć również wpływ na trenowane osoby, nie będąc przy nich. Jeśli ćwiczenia i ich układ są dobrze skonstruowane (i w zrozumiały, przystępny sposób przedstawione studentom), wówczas nie ma potrzeby bezpośredniego „nadzoru” nad wykonywaniem ćwiczeń.

W podsumowaniu chciałabym jeszcze zastanowić się nad celami metody. Mogą być one różne:

- Począwszy od poznania swojego ciała i głosu – czy raczej głosu w ciele (wypracowanie i ugruntowanie indywidualnej, optymalnej barwy i wysokości głosu, wydobywanie największego bogactwa alikwotów, uzyskanie klarowności, czystości samogłosek, posługiwanie się prawidłowym oddechem, umiejętność słuchania i słyszenia oraz wychwytywania błędów);

- Poprzez zwiększenie potencji i możliwości głosowych (wzmocnienie rezonansu, rozszerzenie skali, zwiększenie siły, natężenia głosu, rozwijanie możliwości dynamicznych, rozszerzenie palety barw i efektów specjalnych głosu, umiejętność stosowania charakterystycznej barwy głosu i efektów dźwiękowych – szept, krzyk, chrypka – zwiększenie wytrzymałości aparatu głosowego);

– Aż po redukcję napięć i blokad w organizmie podczas emisji dźwięków oraz korektę nieprawidłowości i wad (we współpracy ze specjalistami, np. fizjoterapeutą czy logopedą).

W jednym zdaniu – wspólnym ich celem jest spowodowanie, by głos, uwalniany w sposób naturalny za pomocą ruchu, brzmiał jak najlepiej.

Jednakże warunkiem osiągnięcia wyżej wymienionych celów musi być powtarzalność ćwiczeń, która jest gwarantem sprawdzalności metody, a więc jej skuteczności.



Dr hab. IZABELA JEŻOWSKA – absolwentka Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej we Wrocławiu w klasie prof. Eugeniusza Sąsiadka. Profesor nadzwyczajny w krakowskiej PWST na Wydziale Lalkarskim we Wrocławiu (wykłada przedmioty: technika wokalna oraz impostacja głosu). Stypendystka rządu włoskiego, uczestniczka master class w Sienie (u Shirley Verrett) i Woergl (u Fedory Barbieri i Mirelli Freni). Prowadzi ożywioną działalność naukowo-badawczą na polu pedagogiki wokalnej, a do 2013 roku prowadziła aktywną działalność organizacyjno-naukową w Zarządzie Polskiego Stowarzyszenia Pedagogów Śpiewu. Jest kierownikiem naczelnym i artystycznym Sudeckich Festiwali Muzycznych w Szczawnie-Zdroju, sekretarzem naukowym licznych konferencji, autorką wielu referatów i publikacji z dziedziny pedagogiki wokalnej i wokalistyki, członkiem zespołu redakcyjnego „Zeszytów Naukowych PSPŚ”. Wykładowca w Polskiej Akademii Nauk. Specjalista i trener impostacji głosu, autorka metody wyzwalania głosu poprzez ruch.

# Czynniki prozodyczne mowy

JACEK DELEŻYŃSKI  
MIECZYŚŁAWA WALCZAK-DELEŻYŃSKA

Co to jest prozodia?

1. Słowo „prozodia” pochodzi z języka greckiego i oznacza przyśpiew, intonację, akcent.
2. Maria Dłuska prozodię nazywa „nauką o śpiewności każdej zgłoski o jej iloczasiu o akcentach”.
3. Ewa Małgorzata Skorek pisze: „Prozodia – elementy suprasegmentalne substancji fonicznej – **akcent, intonacja, rytm mowy**”.
4. Wg Stanisława Furmanika: „System prozodyjny tworzą trzy składniki: **intonacja, akcent i pauza**. Jak łatwo zauważyć, wszystkie te trzy składniki pełnią funkcje segmentacyjne testu, choć każdy na swój sposób. Intonacja dokonuje podziału strumienia mowy na zdania i człony zdań; akcent wyodrębnia jednostki wyrazowe w obrębie zdania; natomiast pauza – ogólnie mówiąc pozostaje na usługach porządku składniowo-logicznego”.
5. Bogumiła Toczyska dodaje: „Cechy suprasegmentalne nakładają się na segmenty fonetyczne jak masa serowa na podkład

z ciasta, bez niej nie byłoby sernika, bez prozodii nie ma mówienia!”.

Składniki systemu prozodyjnego ze sobą współgrają, a ich występowanie w tekście decyduje o znaczeniu wypowiedzi. Dominującym czynnikiem prozodycznym w procesie segmentacji tekstu jest intonacja przyporządkowana znaczeniu zdania. Jednak „Badania akcentu i intonacji natrafiają na duże trudności, dlatego też te zjawiska nie zostały jeszcze dotychczas dobrze poznane. Trudności polegają na tym, że akcent wyrazowy, zdaniowy oraz intonacja nakładają się na siebie, tzn. takie cechy jak iloczyn, siła dźwięku i wysokość tonu dotyczą tych samych jednostek, czyli sylab, i trudno je od siebie oddzielić, gdyż są współzależne; z drugiej zaś strony wywołują one pewnie zmiany w wysokości tonu, iloczasiu i w barwie” (Irena Styczek).

Obok dwóch dominujących czynników prozodyjnych – intonacji i akcentu – system prozodyjny tworzą również: barwa głosu, iloczyn, pauza i rytm mówienia.



Wszystkie wymienione powyżej czynniki są uzależnione od opanowania i wykorzystania własnych możliwości głosowych: muzykalności mowy, nośnika emocji, melodyki, nastrojów, zmian tonacyjnych i intonacyjnych oraz niuansów znaczeniowo-ekspresyjnych dźwięków zawartych w znaczeniu słowa.

Realizowanie wszystkich wymienionych czynników prozodycznych mowy pomaga w unikaniu jednotonalności i jednorytmiczności w mówieniu publicznym.

Każde wykonanie utworu mówionego (podobnie jak śpiewanego) jest indywidualnym procesem, umiejscowionym w ciele i psychice oraz określone pewnymi możliwościami (głosowo-oddechowymi) osoby mówiącej.

Również wrażenia jednego słuchacza nie odpowiadają wrażeniom innych. Tyle różniących wrażeń słuchowych, ilu jest słuchaczy. O tym samym wykonaniu mogą istnieć różne sądy i oceny.

### Intonacja

Jedną z najbardziej dokładnych, a zarazem skrótowo i przejrzyście podanej definicji słowa „intonacja” oraz omówienie jej roli w ekspresji słowa zamieszcza w *Podręcznym Słowniku logopedycznym* Ewa Małgorzata Skorek. Intonacja – zmiany wysokości tonu podstawowego, czyli zmiany częstości drgań wiązań głosowych. Oznacza: zmiany kierunkowe wysokości tonów, zmiany w sile głosu (poziom intensywności) i zmiany ilościowe (przyspieszenie i zwalnianie tempa wypowiedzi). Rozróżnia się:

1. intonację rosnącą (wyrażającą myśl jeszcze niezakończoną; najwyższy punkt linii wznoszącej się nazywamy antykadencją)
2. intonację opadającą (najniższy punkt linii opadającej nazywamy kadencją),

Modyfikacja melodii głosu uzależniona jest od celu wypowiedzi. Określa stosunek

osoby mówiącej do treści wypowiedzi, która może wyrażać np. twierdzenie, pytanie, przeczenie, uznanie, ironię, gniew, prośbę. Wyróżnia się zdania oznajmujące, pytające i rozkazujące.

#### 1. Zdanie wypowiedziane w trybie **oznajmującym**:

- Za rok wyjedziemy na wakacje do Rzymu. *Antykadencja-kadencja*
- Za rok wyjedziemy na wakacje do Rzymu.
- Za rok wyjedziemy na wakacje do Rzymu.
- Wygląda na to, że za rok wyjedziemy, prawdopodobnie w sierpniu, na wakacje do Rzymu.

#### 2. Zadania wypowiedziane w trybie **pytającym**:

- Znowu idziesz?
- Kupisz mi gazetę? *Antykadencja*
- Czy wyjedziesz na wakacje do Rzymu?

#### 3. Zdania wypowiedziane w trybie **rozkazującym**:

- Wyjdź stąd!
- Oddaj mi to!
- Znowu nie posprzątałeś! *Kadencja*

*Antykadencja* otwiera zdanie, natomiast *kadencja* je zamyka.

Np.

Kto wiatr sieje, ten burzę zabiera.

Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło.

Kto pod kim dołki kopie, ten sam w nie wpada.

Spacerowałem brzegiem morza i zbierałem muszelki.

Wieczorem wyjdę na spacer albo będę czytał książkę.

Gdy będziesz robiła postępy, pomyślimy o nagrodzie.

„Jeśli zdanie ma wyłącznie kadencję, to rozumiemy je jako rozkaz pouczenie, życzenie” (Stanisław Furmanik).

Intonacja jest nieodłączną cechą wyrazistego mówienia. Pełni funkcję znaczeniową i należy do bardzo ważnych środków ekspresji. Może być monotonna lub zróżnicowana. Monotonna powoduje u odbiorcy zmęczenie i znużenie. Niestety, obecnie w języku polskim intonacja jest bardzo uboga, jednotonalna, niemelodyjna, zaciera sens wypowiedzi. Wśród młodzieży panuje wręcz „moda na niemówienie” (Jerzy Stuhr), porozumiewanie się monosylabami bez wyrazu, melodii, intonacji, rytmu.

Do często popełnianych błędów z zakresu intonacji zaliczyć można przede wszystkim: nieuznawanie kadencji oraz jednostajne mówienie na jednym tonie bez najmniejszego zróżnicowania intonacyjnego (tzw. monotonia). Bogumiła Toczyska nieprawidłową melodykę w relacjach prezenterów czy reporterów telewizyjnych nazywa pętlą melodyczną, śpiewaniem, niedostatkiem kadencji. Píše: „Przezroczyta – pozbawiona indywidualnych wysokoków głosowych melodyka, ściśle przylegająca do znaczenia wyrazów i budowy składniowej świadczy o profesjonalizmie prezentera”.

Umiejętność różnicowania w intonowaniu wpływa znacząco na melodię żywego słowa. „Intonacja powinna być światłocieniem głosu” (S. Wołkoński).

Na określenie słowa „intonacja” znaleźć można wiele definicji. Jednak w praktyce, oprócz podstawowych założeń typu „kadencja”, „antykadencja”, nie sposób wykreślić teoretycznie dokładnej intonacji zdania. Bowiem ile osób mówiących – tyle sposobów intonowania poszczególnych tekstów, gdyż intonacja pełni różne funkcje ekspresywne wyrażające stany psychiczne mówiącego. Bo w głosie ludzkim zarówno fonacja,

jak i artykulacja wymowy zawiera tysiące znaczących odcieni intelektualno-emocjonalnych.

### Akcent

Akcent – to wyróżnienie określonej sylaby w wyrazie (akcent wyrazowy) lub wyrazu w zdaniu (akcent zdaniowy).

### Akcent wyrazowy

To sposób wymawiania wyrazów. Polega na wyróżnieniu jednej sylaby w wyrazie poprzez głośniejsze, bardziej dynamiczne, nieco wyraźniejsze i dłuższe intonowanie sylaby akcentowanej. Zwiększa jej energię i iloczas, podwyższa intonacyjnie przez natężenie głosu. Akcentowanie wyrazów (obok pauz) powoduje tworzenie rytmu, który ułatwia mówienie, rozpoznawanie znaczenia dźwięczności i melodii słowa.

W języku polskim z reguły akcentujemy przedostatnią sylabę. Jest to akcent stały, zwany **paroksytonicznym**. Akcent języka polskiego określany jest najczęściej jako dynamiczny. W dłuższych wyrazach, obok akcentu głównego, silniejszego – pojawia się akcent poboczny słabszy, który pada najczęściej na pierwszą sylabę np. **z**apowiadać. Czasem występują dwa akcenty poboczne, np. **z**apowiedzieliśmy. Maria Dłuska zwraca uwagę na różnice między akcentem głównym a pobocznym. Pierwszy jest akcentem wyrazowym, drugi zaś zestrojowym.

Jednak wiele grup wyrazów rodzimych i obcych wyróżnia się inną lokalizacją akcentu. (Osobom zainteresowanym tym tematem polecamy podręcznik prof. Danuty Michalowskiej *O polskiej wymowie scenicznej*, wydany przez PWST w Krakowie w 2006 roku.)

Oprócz najczęściej spotykanego w języku polskim akcentu paroksytonicznego może występować **akcent proparoksytoniczny**,

polegający na wyróżnieniu trzeciej sylaby od końca. Występuje on m.in.:

- a) W wyrazach rodzimych, zawierających cząstki ruchome typu: -śmy, -ście.  
np. słuchaliśmy, oddaliście, dyskutowałbym, uprawniałyby,
- b) w wyrazach obcego pochodzenia z końcówkami -ika, -yka,  
np. logika, rytmika, fizyka, klasyka, mimika,  
Wyjątek stanowią wyrazy rdzenne polskie bijatyka, pijatyka – akcentowane na sylabie przedostatniej.

**Akcent oksytoniczny** polega na wyróżnieniu ostatniej sylaby w wyrazie. Występuje w wyrazach pochodzenia francuskiego np. etui, exposé, foyer.

- a) w skrótowcach typu: PKP (PeKaPe), NBP (En-Be-Pe), PWST (Pe-Wu-Es-Te),
- b) w zestrojach typu: pan-Jan, ten-sam, jego-mości-król.

**Akcent inicjalny** to przesuwanie akcentu z przedostatniej na pierwszą sylabę wyrazów wielosylabowych. W ten sposób osoba mówiąca pragnie dodać znaczenia wypowiedzianym słowom. Dość często jest nadużywany w wymowie niektórych prezenterów radiowych i telewizyjnych oraz w przemówieniach. Jest to poważny błąd akcentowania! Podaję przykład za Danutą Michałowską: „uzyskujemy niezwyczajnie wprost rezultaty... na płaszczyźnie życia politycznego, naukowego, kulturalnego... w uniwersytecie wrocławskim”.

### Zestroje akcentowe

Zestwór akcentowy to związek wyrazu mającego własny akcent (formy ortofonicznej) z wyrazem nieakcentowanym (enklityką lub proklityką). Zgrupowane w nim wyrazy podporządkowane są jednej sylabie – akcentowanej, decydującej o wartości znaczeniowej całego zestroju. Niektóre słowa i sylaby zgru-

powane w zestroje akcentowe mogą zmieniać swój akcent po to, żeby zgodnie z intencją mówiącego różnicować znaczenie zestroju. Np. dła nas, bez nas, u nas, do mnie, ode mnie, we mnie, beze mnie, na wieś, nie mam, nie wiem, nie idź.

Maria Dłuska zwraca uwagę na pojawienie się w naszym języku „par zestrojów o różnym znaczeniu, fonetycznie różniących się tylko miejscem akcentu; zator – za tor, zabór – za bór, zastaw – za staw, nabój – na bój, nastrój – na strój, nawał – na wał”.

### Akcent zdaniowy

„Akcent zdaniowy to wyróżnienie pewnych członów w zdaniu. Pełni w zdaniu rolę znaczeniową. Wyróżnia się:

1. akcent logiczny
2. akcent emocjonalny

**Akcent logiczny** – wzmocnienie i uwypuklenie za pomocą wzmocnienia dźwięku wyrazu lub całego członu wypowiedzi w stosunku do innych, zależny od intencji mówiącego.

**Akcent emocjonalny**, uczuciowy – zazwyczaj przedłużenie sylaby akcentowanej mającej na celu wyrażenie uczuć mówiącego” (Ewa Małgorzata Skorek).

1. Jeżeli dajemy akcent logiczny za każdym razem na innym słowie, powstają zdania każde o innym znaczeniu.

Np. Daj tę książkę.

Daj tę książkę.

Daj tę książkę.

Pójdiesz jutro do pracy.

Pójdiesz jutro do pracy.

Pójdiesz jutro do pracy.

Podobnie zdania:

Daj jej ten list.

Dlaczego pani po mnie przysłała?

2. Zaakcentowanie kilku wyrazów w dłuższym zdaniu:

Lepszy **młodzi**niec **u**bogi, lecz **m**ądry.  
od **k**róla **s**tarego, ale **g**łupiego,  
co **ju**ż nie umie **k**orzystać z rad  
lub

Lepszy **młodzi**niec **u**bogi, lecz **m**ądry.  
od **k**róla **s**tarego, ale **g**łupiego,  
co **ju**ż nie umie **k**orzystać z rad (Biblia  
Tysiąclecia, Pismo Święte Starego i Nowe-  
go Testamentu, Poznań-Warszawa 1980).

3. „Jeżeli mamy przed sobą zdanie drukowane, to musimy sobie wprerw zdać sprawę, jakie ono ma znaczenie, jaki się w nim kryje zamiar autora, ażeby móc wyszukać w nim ten wyraz, na który pada akcent. Trzeba się czasem dobrze zastanowić, zanim się odnajdzie ten jak go nazywamy, rdzenny wyraz, którego wyróżnienie nadaje zdaniu sens jego właściwy” (J. Tenner).

Natomiast jeśli chcemy podkreślić jakiś wyraz w zdaniu ze względów emocjonalnych posługujemy się akcentem uczuciowym.

Np. To jest bardzo dobry nauczyciel!

Naprawdę zdałam egzamin!

To była wyjątkowa podróż!

„[...] technika akcentowania i związane z nim różnicowania siły, czasu trwania i wysokości tonu akcentowanych sylab to jedna z najważniejszych podstaw wymowy scenicznej, warunek umiejętnego posługiwania się mową w kreowaniu postaci i sytuacji scenicznych” (Danuta Michałowska).

Iloczas

Iloczas – to różny czas trwania wypowiedzi słów poprzez wydłużanie wybranych samogłosek, czasem spółgłosek. Ważna jest przy tym umiejętność właściwego gospo-



darowania oddechem i swobodnego posługiwania się głosem, ponieważ wydłużenie akcentowanych sylab nie może powodować skracania lub zacierania innych sylab w wyrazie.

Przedłużenie wybranych głosek (szczególnie samogłosek) pełni w wymowie scenicznej i publicznej ważną funkcję estetyczną oraz interpretacyjną.

To samo zdanie może nabierać różnego waloru interpretacyjnego. Mieczysław Kotlarczyk zalicza iloczasy, obok siły i wysokości głosu, do muzycznych środków wyrazu. Mimo że iloczasy nie spełniają funkcji gramatycznej – jest nośnikiem ekspresji wypowiedzi i uwydatnia się w stanach emocjonalnych.

Oto kilka przykładów emocjonalnego wykorzystania iloczasu:

1. Samoistna ważność samogłosek w tekstach. Jest to tzw. gest foniczny. Występuje bardzo często w wierszach i tekstach dramatycznych, np. aach, heeej, eeeetam, ooo, aaa, haaa, oohoo. W ten sposób podkreślając różne intencje, uzyskać można za każdym razem inne znaczenie samogłoski.
2. Dłużej wypowiedziana głoska podkreśla znaczenie danego wyrazu i wzmacnia intencje osoby mówiącej np. za góraaami za laaasami, bardzo daawno temu, paaaniee Stanisłaawiee, nieeeech paan nie odchoodzi, Zoosiu, Jaanku – gdzie jesteście, maamoo, baaanany do bananów, jesteś ideaalem, co za wspaniaaaly dzień.
3. Wykorzystanie iloczasu przez poetów np.

Głu-u-ucho, w próchno szum dmu-u-  
-ucha, wiatr kłusuje po lesie  
Chmura pióra roz hu-u-u-ła, w bór purpu-  
rą grom gruchnie  
Bór zasz-u-umi, ponie-e-e-się górą chmu-  
rą poniesie...  
(Tadeusz Hollender, *Głosy leśne*)

W porze mycia  
Wyłącznie wycia  
Słysząc z niektórych łazienek:  
– mydło szczypie w oczyyyy!  
– przysznic włosy moczyyyy!  
– po co zaraz plecyyyy?  
– dosyć już tej hecyyyy!  
– yyyyyy!  
(Wanda Chotomska, *Co robi Y?*)

I wesoło na bulwarze  
Pokrzykują gazeciarze:  
Dzisiaj strrrrasznie ideolo!  
Kurr Stołeczny Fioletowy!

Kurr dzisiejszy; Kurr dziejowy!  
Ideoo za dziesięć groo!...  
Bal w Operze Katastrooo!  
(Julian Tuwim, *Bal w operze*)

Holla holla holla...bu...huu!  
Ho-op Ho-op Ho-op Ho-op Ho-op  
Ho-op,  
Buu...buu..tru tu tu...  
Uff..  
Puff..  
(Vachel Lindsay, *Wrzask Kalijopy*, przeł.  
Robert Stiller)

Wszyscy (w nagłym ożywieniu)  
O, o, o, bal, więc bal, to bal!  
O, o, o, o to mi bal!  
Fior  
Och, och, och, bal więc bal!  
O, o, o, o, o, oto bal!  
(Witold Gombrowicz, *Operetka*)

#### Pauza

Pauza, czyli zero dźwięku, jest składnikiem systemu prozodyjnego i pojawia się na końcu zdania (wypowiedzenia) lub w jego obrębie, jeśli mamy do czynienia ze zdaniem wtrąconym, czyli tzw. parentezą. „Pauza to moment ciszy akustycznej” (Stanisław Furmanik).

Bez pauzy nie da się przekazać „jasnych intencji”. Jej rola we właściwym zrozumieniu tekstu jest ogromna. W słownikowej definicji pauzy wymienia się:

1. **Pauzę psychologiczną, akustyczną.** Ta pauza sama tworzy znaki przestankowe wraz z akcentem i linią melodyczną. Jest jednym z narzędzi interpretacji.
2. **Pauzę metryczną** – dotyczy średniówki. Bardzo ważna w mówieniu wierszy sylabicznych.
3. **Pauzę retoryczną** – związana z cechami wymowy zwanej retoryką. Jest ważnym

środkiem ekspresji. Ma budzić zainteresowanie dalszym ciągiem wypowiedzanego tekstu, skupiać uwagę słuchacza.

4. **Pauzę logiczną** (składniowo-intonacyjna).

Jest najważniejsza ze względu na zrozumiałość przekazu słownego. Wynika z sensu tekstu, może go zmieniać. Stosuje się ją dla uwidocznienia logicznego układu tekstu często według własnego uznania, rozumienia i odczucia, np.

Nauczyciel powiedział: inspektor jest osłem.

Nauczyciel – powiedział inspektor – jest osłem!

Powiesić nie można – zwolnić.

Powiesić – nie można zwolnić.

Wtedy zawołał: woźny już idzie.

Wtedy zawołał woźny: już idzie.

Przebaczyć. Nie można ukarać

Przebaczyć nie można. Ukarać.

Wziął za puls pan doktor – poważnie chorego (poważnie chory)

Wziął za puls pan doktor poważnie – chorego (lekarz z powagą przystąpił do badania).

5. **Pauza artystyczna** dynamizuje napięcia, dramaturgię i pogłębia działanie nastroju. Stosowana jest często w wierszach i utworach dramatycznych.

„I krzyknął: znam! znam głos ten! To jest! Targowica.

(Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*)

„Krzyknę, żeś ty nie ojcem świata, ale carem!”

(Adam Mickiewicz, *Dziady*)

„W co wierzę ma się stać! – w siebie mam wierzyć!!

Być!!! Albo ma być...

(Stanisław Wyspiański, *Hamlet*)

... Chcą zawiązać oczy,

Nie pozwolił... oficer wystąpił po przedzie...

Już ma komenderować... coś mi serce tłoczy!

Podnieśli broń do oka... stój! Adiutant jedzie!

Oficer go nie widzi... rękę podniósł w górę...

(Juliusz Słowacki, *Kordian*)

Najlepiej i najtrafniej określił znaczenie pauzy Cyprian Kamil Norwid:

... Wymownym być może milczenie, dlatego nad wykrzyknik jedno mgnienie oka

donioślejsze. Jest cisza płytka, jest głęboka...

dlatego z wielu figur wymowy, na scenie

najsilniejszą przystanek – głosu zawieszenie,

I cisza stąd daleko jest szersza w swej gamie

Od gromu, który cały horyzont połamie.

(*Rzecz o wolności słowa*)

Ktoś powiedział „Każdy koniec przerwy (pauzy) zwiastuje początek czegoś nowego”.

Rytm

Nie ma utworu poetyckiego bez rytmu. „Rytm w mowie jest wyrazem uczuć. W nim, jak w pieśni, przejawiają się najrozmaitsze nastroje duszy. [...] Uczucia wyrażają się dźwiękiem, doбором wyrazów, akcentem, siłą napięcia, a wreszcie rozkładem akcentów



– jakby falą akcentową, która niezmiernie potęguje ich siłę wyrażeniową. Tą rytmiką podbija się najoporniejszego słuchacza [...] Rytmem wiersza nazywamy kolejne następstwo sylab długich i krótkich (akcentowanych i nieakcentowanych) nadające mu śpiewność. Melodyjność mowy, a więc i jej rytmika wykaże się dopiero w głośnym, swobodnym i płynnym mówieniu lub czytaniu albo też w odczytywaniu tekstu myślą i pamięcią słuchową. [...] Rytmika prozy ma niejaki podobieństwo z poezją – gdyż dopuszcza pewne następstwo tych samych akcentów, z tą różnicą, że w poezji rytm ma stałe, z góry oznaczone miejsce, a proza wprowadza rozmaitość” (ks. Zygmunt Pilch, 1923).

Pięćdziesiąt lat później Jerzy Grotowski pisał: „Nie ma zasadniczej różnicy między podaniem wiersza a prozy. W obu wypadkach chodzi o rytm, o budowanie frazy i o logiczne akcentowanie. W prozie rytm należy jakby rozszyfrować, trzeba jednak znać specyficzny rytm tekstu. Rytm jest nie jest równoznaczny z monotonią, ani jednolitym «metrum», lecz oznacza wybijanie, wariacje lub nagłe zmiany w zależności od ogólnego planu interpretacji tekstu, ustalamy niektóre logiczne akcenty tekstu, nadając mu rytm, który będzie z tym akcentem zgodny. Należy wiedzieć, że rytm pulsu serca i krążenia krwi występuje równoległe z rytmem frazy. Aktor może to wykorzystać, przyspieszając rytm swojego oddechu i swej recytacji, co widz odbierze jak rytmiczne przyspieszenie organizmu. Nieświadome przyspieszenie frazy jest błędem dość powszechnym. W poezji występuje to na ogół po pauzie, a w prozie na końcu każdej frazy”.

Procesy rytmiczne wpływają na działalność psychiczną i emocjonalną człowieka (np. trans taneczny). Ponieważ rytm bazuje na symetrii, daje człowiekowi poczucie równowagi; znamienne jest, że np. dzieci czują rytm wiersza, zanim zrozumieją jego znaczenie.

Mowa rytmiczna uświadamia różnice między akcentowanymi i nieakcentowanymi samogłoskami ukazując ogrom możliwości operowania subtelnościami intonacyjnymi. Aktor powinien wyczuwać rytmy różnych utworów, tak poezji jak i prozy. „Wszelka mowa rytmiczna – powiedział Goethe – działa najpierw na uczucie, potem na wyobraźnię, a na koniec na rozum i na moralne rozumne zachowanie się”.

Oto kilka fragmentów tekstów, w których wyraźnie dominuje pierwiastek rytmiczny.

1. **Wyliczanki** – to jedna z form usprawnienia mowy. Pozwalają zachować intonację, akcent, rytm – czyli prozodyczne elementy mowy.

Siedzi baba na cmentarzu,  
Trzyma nogi w kałamarzu,  
Przyszedł duch,  
Babę w brzuch,  
Baba w krzyk  
A on znikł.

Szedł diabełek  
Poprzez piekło.  
O! holender, jak tu ciepło!  
Wszystkie diabły pozdychały,  
tylko jeden został mały.

2. **Wiersze dla dzieci**

Najpierw – powoli – jak zółw – ociężale,  
Ruszyła – maszyna – po szynach – ospale,  
Szarpnęła wagony i ciągnie z mozołem,  
I kręci się , kręci się koło za kołem,  
I biegu przyspiesza, i gna coraz prędzej,  
I dudni, i stuka, łomoce i pędzi,  
A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!  
Po torze, po torze, po torze, przez most,  
Przez góry, przez tunel, przez pola, przez las,  
I spieszy się , spieszy, by zdążyć na czas,  
Do taktu turkoce i puka, i stuka to:

Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to.  
(Julian Tuwim, *Lokomotywa*)

Pierwszy – słowik

Zaczął tak:

„Halo! O, halo lo lo lo lo!

Tu tu tu tu tu tu

Radio, radijo, dijo, ijo, ijo,

Trjo, trijo, tru lu lu lu Lu

Pio Pio pijo lo lo lo lo lo

Plo plo plo plo plo halo!

(Julian Tuwim, *Ptasie radio*)

3. Utwory Gombrowicza charakteryzują się niezwykle muzycznością. Teksty, skonstruowane z długich ciągów myślowych, nasycone są wewnętrznym rytmem.

O bo to galop, galop, galop!

O tylko galop w głowie mej...

Hej, galop, galop, co tam kłus!

Galopem tędy zawsze mknę

Pejczem go raz, pejczem go dwa

I do galopu, raz, dwa, trzy

Hej, galop, galop, to mi sen!

Hej, galop to mój zwykły gest! [...]

Hej, galop, galop, do galopu, hej do galopu,

Galop, galop,

Galopem więc pomknijmy w cwał!

(Witold Gombrowicz, *Operetka*)

Chodzę i wciąż Chodzę, a już Chód mój  
jak po moście dudni, diabli, diabli, i ja  
nie wiem,

co z tym Chodem pocznę, bo Chodzę,  
Chodzę,

a już jak pod górę, o co za Chód, o, co ja,  
robię, o, już chyba jak Szaleniec jaki  
Chodzę

i Chodzę i Chodzę, a to przecie za Wariata  
mnie

będą mieli... ale chodzę, Chodzę... i dia-  
bli,

diabli, Chodzę, chodzę.

(Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*)

4. Przykłady fragmentów wierszy, które przede wszystkim „żyją” swym własnym rytmem. Należy go odczuć i uwydatnić dźwiękowo jego siłę, charakter oraz pierwiastki muzyczne słowa.

Panna. płacze. idą na wojnę.

Takie. młode. takie przystojne.

Rzędem. za rzędem. z rzędem. rząd.

Wszyscy. wszyscy. wszyscy. na front.

(Bruno Jasieński, *Marsz*)

A może jazz jazz jazz!

Bęben, bim-bom, rumba, trąba,

Humpa, humpa, banda, bamba,

Ręka dynda, noga dęba,

Łbem o łeb, przy gębie gęba,

Szampan, kompan, chodź pan, pij pan,

Biba, baba, cymbał, pij pan,

Balans, bilans, balon, bilon,

Bęcwał, w zęby, bęc w Babilon.

(Julian Tuwim, *Melodia Warszawy*)

Na Anioł Pański biją dzwony,

Niech będzie Maria pozdrowiona,

Niech będzie Chrystus pozdrowiony...

Na Anioł Pański biją dzwony,

W niebiosach kiedyś głos ich kona.

(Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Anioł Pański*)

Powyższe wiersze podporządkowane są zrytmizowaniu i instrumentacji głoskowej (inaczej harmonii głoskowej). Niemcy nazywają ją *Klangemalerei*, czyli kolorystyką brzmień. Często poszczególne głoski stanowią jakby skład instrumentalny orkiestry symfonicznej. Instrumentacja dźwiękowa odbywa się w określonym rytmie.

Barwa dźwiękowa głosu

Jeśli weźmiemy do ręki *Słownik frazeologiczny*, to pod hasłem „Głos” przeczytamy, że głos może być m.in. chrapliwy, chropawy, donośny, dyszkantowy, dźwięczny, fałszywy, głęboki, gromki, gruby, melodyjny, metaliczny, miły, mocny, monotonny, niski, nosowy, ochrypły, piskliwy, przytłumiony, silny, skrzeczący, słaby, srebrny, srebrzysty, szorstki, śpiewny, tubalny, urywany, wysokie, zachrypły, zdławiony. Silny lub słaby, o dużej lub małej skali. Może też być błagalny, czuły, gniewny, grobowy, pokorny, słodki, wzburzony, zdecydowany, żaloszny. Wszystkie te określenia można spróbować odnieść do głosu jednego człowieka, głosu oczywiście wykształconego i świadomie używanego.

Barwa dźwiękowa głosu jest istotną cechą głoski. Zależy ona od układów narządów mownych, czyli **rezonatorów**, jakie powstają w czasie wytwarzania danej głoski. Dobór właściwej barwy dźwiękowej pozwoli nam nadać właściwe uczucie.

Barwa – stwarza dzięki różnym modulacjom, wielką różnorodność znaków. Służy do wyrażania różnych uczuć. Decyduje o sugestywności słowa.

Podobnie uważał Tenner, pisząc: „samogłoski są właściwie muzykalnym pierwiastkiem żywej mowy. W samoistnie wypowiedzianych samogłoskach brzmi nieprzerwanie prąd naszego głosu [...]. Wyrazem uczucia naszego, najdoskonalszym i bezpośrednim jego wyrazem, jest **barwa dźwiękowa naszego głosu**. Jeden i ten sam wyraz, powiedzmy wykrzyknik A! Możemy zabarwić smutkiem lub radością oburzeniem lub gniewem, zdziwieniem lub ciekawością, niepokojem lub obojętnością, pogardą lub ironią”.

Barwa głosu zmienia się pod wpływem różnych uczuć i emocji. Aktor powinien świadomie działać barwą swojego głosu, zgodnie z wymaganiami interpretacyjnymi wykony-

wanego utworu. Dzięki temu to samo słowo lub zdanie przybiera różne znaczenia. Dobór właściwej barwy dźwiękowej pozwoli nam nadać tekstowi właściwe uczucie. Jedno i to samo zdanie może wyrażać różne odczucia w zależności od intencji mówiącego. Dzięki różnym odmianom barwy dźwiękowej do tego samego tekstu usłyszymy za każdym razem inną „muzykę”. Np.

1. **Idziesz do domu.** – stwierdzenie  
Idziesz do domu? – pytanie  
Idziesz do domu! – zdziwienie  
Idziesz do domu!!! – oburzenie  
Idziesz do domu? – żal i zazdrość  
Idziesz do domu?! – ironię  
Idziesz do domu! – radość
2. **Janek idzie do kina** (.?!)
3. **Idziemy** (.?! – stwierdzenie (.) pytanie (?) rozkaz (!)
4. **Pada deszcz** (można powiedzieć obojętnie, z niepokojem – bo grozi powódź, z radością – bo jest susza, ze smutkiem – bo się nie uda wycieczka).
5. **Dzień dobry!** – zwykle powiedzenie, ale za każdym razem inne „wyśpiewanie melodii”  
– do przełożonego – do podwładnego  
– do osoby, na której nam zależy – do obojętnej  
– widok kogoś sprawia nam miłą niespodziankę – natręt, którego chcemy jak najszybciej się pozbyć.
6. Wreszcie słynny zwrot **„dziś wieczorem”** powiedziany przez aktora teatru Stanisławskiego na czterdzieści dziewięć sposobów, z różnymi odcieniami ekspresyjnymi i znaczeniowymi.  
„[...] ani rytm, ani dynamika, ani intonacja nie decydują w takim stopniu jak barwa o odrębności, indywidualności sugestywności artystycznego wyrazu w sztuce żywego słowa” (Mieczysław Kotlarczyk).

### Muzykalność mowy

Marek Dyżewski w artykule *O wyjaśnieniu słowa przez muzykę* zwrócił uwagę na konieczność syntezy słowa i muzykalności.

„Piękno wyrazów leży bądź w ich dźwięku, bądź w znaczeniu” (Arystoteles)

Brzmienie – melos. Znaczenie – logos.

Starożytni Grecy utożsamiali piękno z prawdą i uważali:

– że w brzmieniu słów tkwiła również tożsama z pięknem prawda

– że brzmienie słów nie tylko zdobiło je (słowa), lecz także uzupełniało ich sens.

Dlatego niegdyś wiersze poetów nazywano hymnami (np. Kasprowicz) i pieśniami (np. Kochanowski) a samą ich recytację – śpiewem. Muzyczność języka greckiego wynikała z bogactwa rozmaitych rytmów, dalekich od jednostajności czy od falowania melodii. Poeci często korzystają z onomatopei (czyli słowa samo się – muzycznie – ilustrującego). Brzmienie słów stanowiło często muzyczną ilustrację zawartej treści. Brzmienie (*melos*) miało naśladować, a raczej wyobrażać. Miało tworzyć dźwiękowe obrazy (dawniej tak recytowano). Słowo miało działać w sferze pojęć i obrazów jednocześnie. Arystoteles uważał, że „dźwięki lepiej nawet od kształtów i barw nadają się do przedstawiania poprzez naśladowanie” np. słowik z *Ptaków* lub chór żab w *Żabach* Arystotelesa.

„Czytając teksty Ojców Kościoła z III i IV w. (traktujące o roli słowa w liturgii i muzyce liturgicznej) dojść można do przekonania, że podobnie jak starożytni Grecy, nie dostrzegali oni różnicy pomiędzy słowem proroków a pieśnią i pomiędzy wygłaszaniem tego słowa a jego śpiewaniem.” Brzmienie słowa stanowiło dla piszących teksty wystarczająco bogatą oprawę muzyczną.

Jan Złotousty w swym komentarzu do Psalmu 150. pouczał wiernych, że „Dawid używał cytry z martwymi strunami, Kościół

zaś używa cytry, której struny są żywe – samo słowo jest tymi strunami”.

Ojcowie Kościoła podkreślali właściwości słowa polegające na tym, iż wtedy dopiero gdy słowo zabrzmiało, zawarta w nim myśl pełniej będzie zrozumiała. Synteza słowa muzyki wynika z naturalnej tendencji ludzkiej mowy do uzupełnienia znaczenia poprzez brzmienie. Słowo w sposób naturalny ze swoim brzmieniem ku muzyce się otwiera. Sposób mówienia ma wielki wpływ w oddziaływaniu na tłumy. Św. Paweł w liście do Efezjan: „Napełniajcie świat duchem świętym wygłaszając psalmy, hymny i pieśni duchowe”. Św. Augustyn: „Nie ma nic pożyteczniejszego ponad śpiew psalmów, aby wiara uduchowioną została więcej, a nadzieja wzniosła się wyżej, a miłość zapaliła się gorącej”.

Kontakt międzyludzki realizowany przy pomocy słów uwzględnia określone jakości mieszczące się w słowach, takie jak: dźwięk, barwa, rytm. Głos jest medium w werbalnej komunikacji.

Głos, muzykalność mowy i muzykalność podczas wykonawstwa muzycznego mają ze sobą wiele wspólnego – będąc nośnikami przeżyć emocjonalnych. Mówiąc – człowiek uruchamia swoją muzykalność, słuchając – odbiera cechy muzyczne mowy, a więc doznaje w jakimś sensie przeżyć muzycznych.

Każde słowo przejawia w sobie aspekty muzyczne, takie jak: kontur intonacyjny, figurę rytmiczną i przebieg dynamiczny. Słowo od dawna łączone jest z muzyką. Słowo jest rytmem, słowo jest muzyką. A „nuty” w mówieniu tym są trudniejsze, że ukryte w tekście, np. muzyczna poezja. Poeta tworząc może „słyszeć” swój wiersz w wersji muzycznej.

To, co istotniejsze, jest wypunktowane przez poetę w samym wierszu, w którym grają wszystkie komponenty – od słowno-systematycznych aż do aż foniczno-muzycznych. Tekst poetycki bardzo często inspiruje

kompozytora np. utwór muzyczny (pieśń), powstaje dzięki tekstowi poetyckiemu. Każde słowo posiada swoją melodykę, a przez to swoje znaczenie.

Podsumowując:

Język to najdoskonalszy wytwór człowieka, konstrukcja dźwiękowo-znaczeniowa. Właśnie w „żywej mowie” ujawniają się przebogate możliwości i efekty foniczne – ściszenie i podniesienie głosu, od szeptu „jak powiew wiosennego wiatru” do krzyku radości lub rozpacz (tu owe niuanse znaczeniowo-ekspresyjne), tu słyszymy wzmocnienie poszczególnych sylab, sygnalizujące pomnożenie znaczeń w obrębie wypowiedzi, ich wydłużanie albo skracanie, zmiany tonacyjne i intonacyjne o zabarwieniu piśmiennym, ironicznym, gniewnym, tu słyszymy pytania domagające się konkretnej odpowiedzi lub zawierające twierdzenia, tu pobrzmiewa przyzwolenie, prośba i rozkaz, tu słyszymy pewność albo wyraźne zwątpienie... Możliwa jest w mowie nieprzebrana skala znaczeń, postaw, nastrojów, emocji, odczuć przekazywanych odbiorcom, na tym polega sztuka recytacji, deklamacji, retoryki, wielkiego aktorstwa albo nieporadnego kontaktu z otoczeniem (Jan Trznadłowski, *Słowo i dźwięk*).



MIECZYSŁAWA WALCZAK-DELEŻYŃSKA – dr nauk humanistycznych (Uniwersytet Wrocławski). Nauczyciel akademicki przedmiotu „Wymowa” od 1974 roku, m.in. w: PWSFTviT w Łodzi, PWST w Krakowie, Filia we Wrocławiu; Akademia Muzyczna we Wrocławiu. Autorka podręczników: *Aby język giętki* (2001) i współautorka *Czy dykcja to fikcja* (2004). Autorka wielu artykułów drukowanych w „Zeszytach Naukowych” Akademii Muzycznej we Wrocławiu, członek Komisji Kultury Żywego Słowa Rady Języka Polskiego PAN, odznaczona Medalem Komisji Edukacji Narodowej (2009).

Jacek Deleżyński – absolwent PWSFTv i T w Łodzi (1982); praca kwalifikacyjna I stopnia w dziedzinie sztuk teatralnych: *Związek między motoryką ciała a mową aktora* (1995), Wydział Aktorski PWST w Krakowie. Współautor podręcznika wymowy *Czy dykcja to fikcja* (2004). Nauczyciel akademicki przedmiotu „Wymowa” w PWST w Krakowie, Filia we Wrocławiu od roku 1983.

# Oddech – dialog umysłu z ciałem

Kreatywna funkcja technik  
oddechowych w ekspresji aktora.  
Przegląd wybranych metod

JÓZEFA ZAJĄC

**W** *Atletyce uczuciowej* Antonin Artaud pisał:

[...] ciało aktora opiera się na oddechu, a u zapaśnika, atlety oddech opiera się na ciele. Kwestia oddechu jest istotnie niezmiernie ważna; pozostaje w stosunku odwrotnym do znaczenia gry zewnętrznej, widzialnej. Im gra jest oszczędniejsza i bardziej skupiona, tym oddech szerszy i gęstszy, treściwy, naładowany odblaskami. Podczas gdy grze obfitej, gorączkowej, dobrze uzewnętrznionej odpowiada oddech o falach krótkich i ściętych. Jest pewne, że każdej namiętności, każdemu poruszeniu ducha, każdemu drgnieniu uczuciowości ludzkiej odpowiada właściwy i określony oddech.

Do tego właśnie fragmentu nawiązał Jerzy Grotowski w rozmowie z Denisem Babletem w artykule *Techniki aktorskie*, mówiąc: „Artaud trafnie dostrzegł, że istnieje w ciele pewien ośrodek, który rządzi reakcjami atlety i aktora, pragnącego wyrazić swe działanie psychiczne za pośrednictwem ciała”<sup>1</sup>. Wprawdzie Grotowski nie do końca zgadzał się z Artaudem, traktował jego esej w kategoriach poetyckiej wizji, ale uważał, że jego podejście do sztuki aktora „dostarcza punktu wyjścia płodnego do dalszych badań”.

---

<sup>1</sup> J. Grotowski *Teksty z lat 1965-1969*, wybór i red. J. Degler, Z. Osiński, Wrocław 1990, s. 51.



Ten dialog dwóch artystów wpisuje się w temat mojego referatu, którego przedmiotem będzie przedstawienie poglądów na metody pracy nad oddechem w połączeniu z ciałem i wyobraźnią. Chciałabym postawić państwu i sobie pytanie, czego o metodach pracy z oddechem uczą nas tacy mistrzowie i znawcy teatru, jak Stanisławski, Grotowski, Molik, Linklater. Omówię wybrane techniki, które służąc poznaniu własnego procesu oddychania, mogą pobudzać aktora nie tylko do poszukiwań w dziedzinie ekspresji dźwięku, głosu, ale także poszerzać jego możliwości artystycznej ekspresji i doskonalenia warsztatu.

Tytuł referatu, nawiązujący do książki *Bone Breath and Gesture Practice of Embodiment* pod redakcją Dona Johnsona, jest punktem wyjścia do prezentacji wybranych kwestii dotyczących oddechu, które inspirują mnie w pracy aktorki i nauczyciela dykcji, a także reżysera, który realizuje własne projekty. Źródłem tych inspiracji do własnej „pracy nad sobą” jest teoria holistyczna, ujmująca człowieka w kategoriach całości neuro-psycho-fizjologicznej. W takiej koncepcji praca z ciałem łączy się z szeroko pojętą pracą mentalną, by, jak pisał Grotowski, połączyć spontaniczność z dyscypliną, które według niego „stanowią dwie strony tego samego procesu twórczego”<sup>2</sup>. Przedstawię poglądy Konstantego Stanisławskiego, związane z techniką oddechu w jodze, sposób podejścia do oddechu w praktyce Jerzego Grotowskiego, koncepcję „uwolnienia oddechu” w metodzie Kristin Linklater, wykorzystanie oddechu w treningu ciała według koncepcji Rudolfa Labana, omówionej przez Barbarę Adrian w książce *Actor Training The Laban Way. An integrated Approach to Voice, Speech, and Movement*.

Barbara Adrian w rozdziale o oddechu owej książki (*Breath: Inspiration for Creative Activity*) porównuje relacje pomiędzy ruchem, głosem a mówieniem do relacji między rodzeństwem, którego matką jest oddech. Najstarszy z rodzeństwa jest ruch. Zaraz po nim głos, a najmłodsze jest mówienie, które ewolucyjnie rozwinęło się dzięki rozwojowi krtani i artykulatorów. Ten ewolucyjny proces doskonalenia anatomicznych możliwości ciała zaowocował najbardziej elastycznym, tajemniczym i niezbadanym do końca mechanizmem wytwarzania dźwięków, którym posługują się nie tylko ludzie, ale wszystkie stworzenia. Środkowym dzieckiem oddechu jest głos, który autorka nazywa najbardziej tajemniczym i najmniej konkretnym.

Krótką definicja oddychania z fizjologiczno-anatomicznego punktu widzenia określa ten proces jako wymianę tlenu i dwutlenku węgla między ustrojem a środowiskiem zewnętrznym:

Wymianę gazów oddechowych między atmosferą a krwią przepływającą przez płuca nazywa się oddychaniem zewnętrznym, a wymianę gazową na poziomie tkankowym między komórkami a krwią krążenia dużego – oddychaniem wewnętrznym. Oddychanie zewnętrzne obejmuje dwa główne procesy fizjologiczne: wentylację i wymianę gazową. O pierwszym decydują właściwości mechaniczne klatki piersiowej i płuc oraz czynność mięśni oddechowych, a o drugim – wielkość powierzchni bariery pęcherzykowato-włośniczkowej i dopasowanie wentylacji do przepływu”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Tamże, s. 55.

<sup>3</sup> *Interna Szczeklika. Podręcznik chorób wewnętrznych*, red. P. Gajewski, Kraków 2013, s. 560.

Już w samym opisie tego procesu można dostrzec elementarny zapis mechanizmu komunikacji człowieka, określającego jego relacje z otoczeniem, gdyż dochodzi w nim do wymiany pomiędzy „wnętrzem” a „zewnątrzem”, między konkretną osobą a środowiskiem. Oddech jest także na poziomie ciała elementem obejmującym całość psychosomatyczną. Jak pisze Andrzej Wasilewski: „Oddech jest jakby pomostem łączącym ciało i umysł”<sup>4</sup>.

Oddychaniem zawiadują neurony w rdzeniu przedłużonym, które odpowiadają za rytm, częstotliwość i głębokość oddechów i reagują automatycznie na bodźce z receptorów w płucach i klatce piersiowej, a także z chemoreceptorów centralnych i obwodowych. Procesy te są także regulowane ośrodkami międzymózgowia i kory mózgowej, za pośrednictwem nerwu błędnego i nerwów współczulnych. Oddychanie odbywa się fazowo poprzez wydech i wdech, który w warunkach fizjologicznych jest nieznacznie dłuższy niż wdech. Rytm oddychania jest razem z rytmem bicia serca jest podstawową funkcją naszego organizmu.

Regulacja oddychania następuje poprzez sieć neuronów znajdujących się w rdzeniu przedłużonym, które generują rytm, częstotliwość i głębokość oddechów w zależności od bodźców: a) mechanicznych z receptorów w płucach i klatce piersiowej, b) chemicznych z chemoreceptorów centralnych i obwodowych.

Sposób graficznego zapisu cyklu oddychania ma formę sinusoidy, która w zależności od rodzaju oddechu przybiera różne kształty. Prawidłowa częstość oddechów w spoczynku wynosi 12-15 na minutę. Fizjologia analizuje głównie zaburzenia toru oddychania i rozróżnia następujące rodzaje oddechu:

**Oddech przyśpieszony (*tachypnoe*)** występuje fizjologicznie pod wpływem emocji lub wysiłku fizycznego. [...] **Oddech zwolniony (*bradypnoe*)**, **oddech pogłębiony (*hyperpnoe*)**, **oddech spłycony** może występować w niewydolności oddechowej, zwłaszcza gdy dochodzi do wyczerpania mięśni oddechowych; w następnym etapie występuje oddech szcztątkowy („rybi”; łapanie powietrza) i bezdech (*apnoe*). **Oddech Cheyne’a i Stokesa** (polega na stopniowym przyspieszaniu i pogłębianiu oddechów, a następnie zwalnianiu i spłycaniu z chwilkami bezdechu, z okresowymi przerwami w oddychaniu; częsty w udarze mózgu). **Oddech Biota** – szybki i płytki nieregularny oddech z przedłużającymi się okresami bezdechu (10-30 sek.) występuje jako konsekwencja zwiększenia ciśnienia wewnątrzczaszkowego, uszkodzenia ośrodkowego układu nerwowego [...]. **Oddech przerywany głębokimi wdechami (wzdychający)** (zaburzenia nerwicowe i psychoorganiczne). Bezdechy i spłykania oddechu w czasie snu [...]. **Tor oddychania.** Wdech jest możliwy dzięki pracy podstawowych mięśni oddechowych: 1) mięśni międzybrownych zewnętrznych (tor oddychania piersiowy, przeważający u kobiet), 2) przepony (tor oddychania brzuszny, przeważający u mężczyzn). [...] Gdy podstawowe mięśnie oddechowe nie wystarczają do utrzymania prawidłowej wymiany gazowej, wspomagane są one przez dodatkowe mięśnie. oddechowe mięśnie mostkowo-obojczykowo-sutkowe, mięśnie czworoboczne, mięśnie pochyłe<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> A. Wasilewski *Oddychanie. Jak pomóc swojemu zdrowiu*, Białystok b.d., s. 14.

<sup>5</sup> *Interna Szczeklika...*, s. 569-570.

Te pobieżne informacje z dziedziny fizjologii pozwalają na wyciągnięcie wniosku, że poprawienie jakości działania mechanizmu oddechowego na poziomie fizjologicznym może wpłynąć nie tylko na poprawę zdrowia i kondycji psychofizycznej człowieka, ale i na poprawę jego relacji z otoczeniem w procesie komunikacji, co jest istotne dla warsztatu aktora. Mechanizm oddechowy, jakkolwiek podlegający autonomicznemu układowi nerwowemu, pozwala nie tylko na samoregulację rytmu i głębokości oddechów (co medycyna wykorzystuje w psychoterapii i w medycynie klinicznej), ale pozwala także wpływać na poszerzenie zdolności umysłowych, koncentracji i kreatywność poprzez zwiększenie aktywności prawej półkuli mózgu.

Metody samoregulacji, wpływania na rytm oddechów, od tysięcy lat były przedmiotem wschodnich technik samodoskonalenia się. Związane były z filozofią i religią, jak w najstarszym chińskim religijnym przekazie z VI w. p.n.e.:

Podczas oddychania należy tak postępować:

Zaczerpnąć powietrza, aby się nagromadziło.

Kiedy się nagromadzi, rozszerzy się.

Kiedy się rozszerzy, przejdzie w dół.

Kiedy zejdzie w dół, oddech uspokoi się.

Kiedy się uspokoi – stanie się mocny<sup>6</sup>.

Współczesne badania neurofizjologiczne, oparte na doświadczeniu, potwierdzają korzystne skutki pracy z oddechem, wywo-

dzające się z metody jogi<sup>7</sup>, z tradycji i religii buddyzmu czy z filozofii zen.

Ich skuteczność sprawdzano doświadczalnie (nie istnieją udokumentowane naukowe opracowania) nie tylko na poziomie doskonalenia ciała, ale także jak zauważa Barbara Sellers-Young, autorka książki *Breathing Movement Exploration* (Oddychanie, ruch, odkrywanie), na poziomie połączenia wewnętrznego „ja” ze „świadomością kinetyczną, czuciową, psychofizycznymi obrazami i świadomością wokalną”.

Moim celem nie jest odnieść się tutaj do tej ogromnej wiedzy o oddechu wyrastającej z tradycji Wschodu, ale do metod jej wykorzystania w myśli e współczesnych artystów teatru, które dziś mogą być inspiracją do własnych poszukiwań w tej dziedzinie i wskazują ciekawe kierunki rozważań na ten temat.

<sup>7</sup> Istnieje wiele szkół jogi (patrz: *Klasyczna joga indyjska* Leona Cyborana) rozumianej jako ścieżka rozwoju duchowego przez pracę z ciałem i oddechem: bhakti joga (bezinteresowne oddanie się Bogu) karma joga, dżnana joga (poznanie przez księgi), radża joga (joga królewska). W metodzie ćwiczeń jogi Krishnamachara Sundaraja Iyegara, współczesnego nauczyciela hatha jogi, który zyskał zwolenników na całym świecie, ćwiczenia fizyczne czyli pozycje jogi – asany uczą poznawania siebie poprzez *dharanę* (koncentrację), *pranajamę* (zrównoważenie energii i świadomości), *sadhanę* (stan w którym umysł osiąga możliwości pełnej koncentracji). Jacek Santorski w przedmowie do polskiego wydania *Światła jogi* Iyegara pisze: „Ta praktyka, która zaczyna się od przywrócenia równowagi mięśniom, po pewnym czasie spontanicznie pogłębia oddech i czyni go głębszym. W ramach dostrojonej struktury ciała organy wewnętrzne odzyskują naturalną energię, pulsację i po prostu życie. Uspokaja się również umysł, między innymi dlatego, że otrzymuje harmonijne sygnały z ciała”.

<sup>6</sup> P. Elling, A. Schneider *Terapia oddechowa*, tłum. G. Szczepny, Warszawa 2002, s. 16.

William H. Wegner w artykule *The Creative Circle: Stanisławski and Joga*<sup>8</sup> przywołuje początki zainteresowania Konstantego Stanisławskiego filozofią i tradycją Wschodu, które datują się na rok 1906, i cytuje relację A.L. Fovitzla z występów w Hamburgu; Stanisławski grał wówczas rolę Astrowa w *Wujaszku Wani* i zauważył, że ma trudności w skupieniu się i utrzymaniu uwagi przed kolejnymi aktami sztuki. Sięgnął do praktyk medytacyjnych zaczerpniętych od mędrców buddyjskich. Polecał aktorom liczenie kwiatów na dywanie lub uważne przenoszenie przedmiotów z miejsca na miejsce w czasie przerwy, by nie wychodzić z kręgu uwagi. Przedmiotem ćwiczeń były też wizualizacje nieuchwytnego „ego” – do życia, ducha postaci na scenie. Stanisławski zaczął wtedy także wprowadzać do pracy scenicznej nauczanie wschodniej filozofii dotyczące „prana” (oddechu) w powiązaniu z filozofią wschodnią. Ćwiczenia te wkrótce zostały zarzucone, ale ich efekty, w postaci charakterystycznej głębokiej koncentracji i wrażliwości aktorów Stanisławskiego na trwałe wpisały się w historię teatru. Stanisławski, jak pisze Wegner, kontynuował poszukiwania podczas pracy nad *Miesiącem na wsi* Turgieniewa, ale nie spotkały się one z przychylnością aktorów. Szczególnie terminologia, jakiej której używał Stanisławski – „krąg”, „niewidoczne promieniowanie” – budziła ich niepokój (mówiła o tym Olga Knipper, czołowa aktorka zespołu). W stenogramie wykładu Stanisławskiego dla studentów Opera Studio w 1918 i 1922 roku „kreatywny krąg”, czyli rozwinięte pojęcie „kreatywnego kręgu samotności”, pojawia się jako dominujący temat: „ucząc studentów

sztuki samoobserwacji, studio musi nauczać zasad właściwego oddychania [*pranayama*], właściwej pozycji ciała [*asana*], koncentracji i uważnego wyczucia [*dharana*]<sup>9</sup>. Mój cały system jest na tym oparty... A pierwszą lekcją oddychania musi być postawa odkrywania introspektywnej uwagi, na której musi być zbudowana cała twórcza praca na scenie”<sup>10</sup>.

Autor artykułu podkreśla, że chociaż trudno upatrywać wyraźnych wpływów ćwiczeń ciała (*asana*), ćwiczeń oddychania z jogi (*pranayama*), których efektem ma być osiągnięcie doskonałości duchowej, o jaką chodzi w hinduskiej filozofii jogi, to widać duże podobieństwa metody Stanisławskiego i filozoficznych założeń jogi. Pojęcie „kręgu uwagi”, „kręgu twórczości” jest metodą pracy nad wejściem w „okoliczności założone” na drodze wewnętrznych ćwiczeń pod okiem mistrza, jak w ćwiczeniach *sadhana*. Echem takiej postawy jest tytuł pracy Stanisławskiego *Praca aktora nad sobą*; celem nadrzędnym jest proces samodoskonalenia się ucznia. Język Stanisławskiego, jak podkreślają interpretatorzy jego systemu, wywodzi się z terminologii psychologicznej, a terminologia związana z jogą to być może zbyt dalekie skojarzenie, ale z mojego doświadczenia wynika, że otwiera ona czytelnika jego pism na nowe perspektywy patrzenia na jego metodę. Przygotowuje do wejścia w „okoliczności założone” przed spektaklem, dokonania zmiany nie tylko cielesnej, ale i „toalety

<sup>8</sup> „Educational Theatre Journal”, 1976, nr 1, s. 85-89.

<sup>9</sup> *Dharana* – ćwiczenia koncentracji na przedmiocie lub doznaniach zmysłowych, które pozwalają na dalszą pracę w celu osiągnięcia pełnej świadomości.

<sup>10</sup> W.H. Wegner, *The system and Methods of Creative art, [w:] Stanisławski. On the Art of Stage*, Nowy Jork 1962, s. 120.

duszy”<sup>11</sup>, czyli wewnętrznego przygotowania do wejścia w „krąg uwagi”, w „twórczy krąg”.

Jerzy Grotowski, uznany za spadkobiercę i twórczego kontynuatora poszukiwań w dziedzinie technik cielesnych aktora, często dawał wyraz swoim poglądom na temat oddechu:

Weźmy więc na przykład oddech. Jeżeli stawiamy sobie pytanie „jak robić”, mamy na względzie typ oddechu właściwego, doskonałego, być może oddechu brzuszno; możemy z powodzeniem zaobserwować w życiu, że dzieci, zwierzęta i ludzie najbardziej zbliżeni do natury mają oddech z dominantą brzuszno, przeponową. Ale tu nasunie się drugie pytanie – jaki rodzaj oddechu brzuszno jest najlepszy? I moglibyśmy dokonać, poprzez badanie licznych przykładów, wyboru jednego typu wdechu, jednego typu wydechu, jednego rodzaju postawy kręgosłupa. I to właśnie karygodny błąd, ponieważ nie ma doskonałego typu oddechu, obowiązującego dla wszystkich ludzi oraz we wszystkich stanach psychicznych i postawach

ciała. Oddech jest reakcją fizjologiczną, związaną ze specyficzną naturą osobnika i zależy od sytuacji, rodzaju wysiłku, działań podejmowanych przez ciało. Większość ludzi, kiedy oddycha swobodnie, odwołuje się w sposób naturalny do oddechu brzuszno, ale liczba rodzajów oddechu brzuszno jest nieograniczona. [...] Jeżeli aktor usiłuje sztucznie wynaleźć doskonały i obiektywny model oddechu brzuszno, blokuje swój naturalny proces oddychania, nawet wtedy, gdy jego oddech przyrodzony należy do typu przeponowego<sup>12</sup>.

Grotowski zadaje pytanie aktorom: „Jakie są przeszkody, które blokują w tobie ów akt eksterioryzacji”. W przytoczonym artykule o technikach aktorskich zabiera też głos na temat rozluźnienia i napięcia aktora: „Żyć to nie znaczy być napiętym, ani tym bardziej rozluźnionym, jest to proces. Jeżeli aktor pozostaje w stanie nadmiernego napięcia, trzeba szukać przyczyny, prawie zawsze natury psychicznej, która blokuje w nim naturalny proces oddychania. Musimy obserwować aktora zadawać mu ćwiczenia, które zmuszają go do mobilizacji pełnej psychofizycznej”<sup>13</sup>.

Zygmunt Molik, który prowadził warsztaty głosu z aktorami w teatrze Laboratorium, za punkt wyjścia dla swojej pracy wybrał ćwiczenie ciała i elementy pantomimy, które włączył w pracę nad rezonatorami. W wywiadzie udzielonym Giuliano Campie Molik na pytanie, czy głos jest instrumentem do połączenia ciała i *psyche*, odpowiada „Tak, nawet wszystkiego. Nawet duszy. Inteligencja jest

<sup>11</sup> „Toaleta duszy i wewnętrzne przygotowanie do roli polegają rzeczy następujące: przychodząc do garderoby, i to nie w ostatniej chwili, jak czyni większość, ale dwie godziny (przy dużej roli) przed początkiem spektaklu, aktor powinien szykować się do wyjścia. Jak? Rzeźbiarz miesi glinę, zanim zacznie rzeźbić; śpiewak zanim będzie śpiewał, musi się rozśpiewać; my zaś się rozgrzewamy, żeby jak to powiedzieć nastrój nasze duchowe struny, sprawdzić wewnętrzne «klawisze» i pedały, «kłapki», wszystkie poszczególne elementy i wabiki, z których pomocą doprowadzamy do działania nasz aparat twórczy. [...] Ćwiczenia zaczynają się od rozluźnienia mięśni, ponieważ bez tego dalsza praca jest niemożliwa.”

<sup>12</sup> J. Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969*, s. 52-53.

<sup>13</sup> Tamże, s. 54

marginalna”<sup>14</sup>. Jego efekty pracy z aktorami, zwłaszcza z Ryszardem Cieślakiem, przynosiły wyjątkowe rezultaty, co potwierdza skuteczność jego metody w otwieraniu rezo-natorów w ciele dla dźwięku. Z pewnością było to rezultatem pracy nad przepołą, która w technice pantomimy, od której zaczynał swoje poszukiwania, uruchamiała się wraz z „tokiem” – wyprowadzaniem ruchu od środka z centrum ciała.

Dla Kristin Linklater również poczucie i wizualizacja centrum przepoły jest istotnym elementem jej metody pracy, ale swoją metodę w głównej części oparła na uwalnianiu oddechu, czyli na „westchnieniu ulgi” (*sigh of release*). W jej metodzie nastąpiła zmiana sposobu mówienia o oddechu, pojawiły się pojęcia: „pozwól sobie na westchnienie”, „poczekaj na wpływające powietrze”, „stań się obserwatorem swojego oddechu”, a nie „weź wdech” i „zrób wydech”. Tę specyfikę instrukcji do swoich ćwiczeń uważała za największy problem związany z przekładem jej książki na język polski: największą trudnością dla tłumacza była zamiana czasowników aktywnych na pasywne.

Linklater przyznaje, że inspirowała się pozycjami ciała wziętymi z jogi (asanam), ale nie czyni z nich obowiązującego zestawu ćwiczeń. Jak sama pisze, wskazuje tylko kierunek do własnej pracy i odkrywania możliwości westchnienia ulgi, która jest reakcją na myśl i ma odwzorowanie w ciele. W jej metodzie siła oddechu odpowiada sile emocji, a nie powoduje zwiększone napięcie mięśniowe, gdyż cały czas chodzi o jak najefektywniejsze działanie poszczególnych elementów w procesie uwalniania naturalnego oddechu, dotknięcia tym oddechem dźwięku i roz-

winięcia całej gamy możliwości ludzkiego głosu. Linklater dużą wagę przykładła do systematycznych ćwiczeń i podkreśla, że istotne zmiany w nawykach oddechowych, usuwanie blokad w ciele to długotrwały stopniowy proces. Podkreśla również, że ten proces może skutkować ogromną radością dla artysty, dla którego nawet powiedzenie trudnego dramatycznego monologu Szekspira może się stać radosnym „uwolnieniem” emocji i dostarczyć energii aktorowi, a nie zmęczyć go.

Barbara Adrian, którą przywołałam na początku, zadaje prowokacyjne pytanie: „Oddychać czy nie oddychać, oto jest pytanie”. „Oddychanie jest organiczne i spontaniczne [...] świadomość funkcjonalnego działania układu oddechowego poprawia możliwości odkrywania większej ekspresywności. Dysfunkcyjne nawyki w ciele powodują nieefektywne działanie organizmu na poziomie ciała co przenosi się na sferę emocjonalną i psychiczną. Celem ćwiczeń oddechowych jest kierunek od świadomego działania – ćwiczenia oddechowego, zbadania osobistych relacji z oddechem, nawyków, które mogą przeszkadzać w odbiorze impulsów z mózgu, przećwiczenie nowych możliwości, by powrócić do podświadomego procesu”. Proponuje świadomą pracę nad oddechem, wykorzystując metodę analizy ruchu Rudolfa Labana – węgierskiego tancerza i choreografa, który opracował teorię ruchu opartą na pojęciach energii (związanej z ciałem i siłą mięśni, wysiłkiem), kształtu i przestrzeni. Barbara Adrian proponuje rozpocząć ćwiczenia oddechowe od pozycji nieruchomych – przybrania kształtu ściany, piłki, gwoździa, śruby. Ćwiczenia oparte są w dużej mierze na wyobraźniowym działaniu inicjowanym przez oddech (w języku angielskim słowo *breath*, oddech, oznacza także inspirację). W kolejnych etapach pracy ciała z dźwiękiem uwzględnia rytm, równo-

<sup>14</sup> G. Campa, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work: The Legacy of Jerzy Grotowski*, London 2010, s. 5.



wagę, płynność ruchów, przechodzenie od pozycji do pozycji, aby badać relacje z otoczeniem i rozwijać wokalne możliwości inicjowane ruchem ciała i zmianą jego kształtu.

Podsumowując:

Nie ma twórczej pracy bez uwzględnienia roli oddechu, który reaguje na impulsy z mózgu, z tworzonych obrazów emocji, odczuć. Podwaliny, dotyczące twórczej pracy aktora nad sobą, które stworzył Stanisławski, a kontynuowali je Grotowski, Molik, Linklater, mogą stanowić także dziś inspirację do dalszych poszukiwań w tej dziedzinie i do wykorzystania doświadczeń w nauczaniu warsztatu twórczego aktora, by ciało i umysł w dialogu ze sobą służyły nie tylko higienie aktora, ale też jego doskonaleniu się w zawodowym życiu.

U wszystkich, którzy świadomie podjęli w swoich badaniach kwestie oddychania, istotne są skutki dla koncentracji „bycia tu i teraz” na scenie, w założonych okolicznościach jak u Stanisławskiego czy dzięki połączeniu oddechu-myśli w ciele w metodzie Linklater.

Napięcie mięśniowe, jak mówi Linklater, uniemożliwia twórczy akt, bo celem twórczej pracy jest zachowanie tonusu mięśni oddechowych, aby nie blokować swobodnego przepływu fali, na której wypowiadane są słowa (jak mówi Molik), czyli celem jest działanie ekonomicznie dostosowane do sytuacji. Blokowanie oddechu uniemożliwia twórczość. Wzorce oddechowe, które są efektem blokowanych emocji, można usunąć dzięki procesowi introspekcji, samopoznania na poziomie ciała i umysłu (technika Aleksandra, Feldenkraisa, wizualizacje itp.)

Poznanie oddechu, odkrywanie jego możliwości, przypatrywanie się tej organicznej sile przepływającej przez nasze ciała około dwóch tysięcy razy na dobę jest fascynującą podróżą, pozwala harmonizować relacje

z otoczeniem, doskonalić nie tylko warsztat aktorski, ale i samego siebie. To przestrzeń, w której – jak pisał Stanisławski – etyka styka się z estetyką.



JÓZEFA ZAJĄC-JAMRÓZ – profesor PWST w Krakowie, aktorka, reżyserka, stypendystka Fundacji Fulbrighta (2007), współredaktorka książki Kristin Linklater *Uwolnij swój głos. Tworzenie obrazów w pracy nad głosem i mową*, PWST, Kraków 2012.

# W poszukiwaniu „śniącego słowa” – nauka rzemiosła

BOLESŁAW BRZOWSKI

W pracy doktorskiej *Śniące słowo w teatrze Krystiana Lupy z perspektywy aktora i pedagoga* poruszyłem temat słowa powstającego w przestrzeni śniącego ciała. Termin „śniące ciało” pochodzi od światowej sławy psychoterapeuty Arnolda Mindella, twórcy psychologii zorientowanej na proces. Śniące ciało według Mindella to „fenomen, który ujawnia się, gdy doświadczenia cielesne będące procesem wtórnym zawartym również w snach jednostki ulegają wzmocnieniu, tworząc odmienny stan świadomości. Śniące ciało jest zwykle doświadczane jako coś, co przeszkadza ciału fizycznemu i przebija się do świadomości poprzez symptomy”<sup>1</sup>. Rozwijając tę myśl, Mindell pisze: „[...] można powiedzieć, iż śniące ciało wysyła informacje w wielu kanałach pragnąc, byśmy odbierali je na różne sposoby i zwrócili uwagę na nieustannie pojawiające się w naszych snach

i symptomach cielesnych wiadomości, które chce ono nam przekazać”<sup>2</sup>. Kanał w rozumieniu Mindella jest sposobem, w jaki informacje docierają do danej osoby, bądź są przez nią wysyłane. Rozróżnia on kanały zmysłowe odpowiedzialne za: widzenie i bycie widzialnym (kanał wizualny), słyszenie i wydawanie dźwięków (kanał słuchowy), odczuwanie bólu, ucisku, napięcia itp. doznań cielesnych (kanał prioproceptywny), ekspresję ruchową (kanał kinestetyczny). Istnieją też dwa kanały złożone odpowiedzialne za ekspresję osoby poprzez inną osobę oraz za znaczący zbieg okoliczności.

Krystian Lupa definiując istotę śniącego ciała wypowiada się następująco:

Muszę powiedzieć, że cieszy mnie, że ta idea śniącego ciała zaczyna robić karierę. [...] Oczywiście byłbym ostrożny z nazy-

<sup>1</sup> A. Mindell, *O pracy ze śniącym ciałem*, Warszawa 1991, s. 120

<sup>2</sup> A. Mindell, *O pracy ze śniącym ciałem*, Warszawa 1991, s. 13

waniem tego metodą i myślę, że nawet nie ma takiej potrzeby. Jest to raczej taki rejon, z którym każdy aktor powinien się spotkać. [...] Wielu wybitnych aktorów pracowało ze śniącym ciałem nie wiedząc, że jest to śniące ciało. Po prostu wzbudzali tego typu przeżycia i funkcjonowali z tym intuicyjnie. Jeśli w ogóle można powiedzieć o jakimś załączku metody, to właśnie uświadomienie sobie tego rejonu, pewne strategie psychiczne, które pozwalają na to, żeby się ze śniącym ciałem spotkać, żeby umieć je wywoływać, a nie czekać aż ono zechce przyjść, sporadycznie. Jedynie te strategie można nazwać metodą<sup>3</sup>.

Zjawisko śniącego ciała jest precyzyjnie opisane i ogólnie dostępne w literaturze fachowej, lecz zgłębianie naukowego nurtu tego zagadnienia nie jest celem mojego wystąpienia. Swoje zainteresowanie kieruję w stronę słowa wypowiedzianego przez aktora w stanie śniącego ciała.

Co to jest stan śniącego ciała na scenie?  
Jak go uzyskać?

Aktor pracując nad rolą musi przejść pewien proces twórczy, by osiągnąć maksymalną prawdę sceniczną kreowanej postaci. Jedną z możliwości prowadzącą do uzyskania takiego wyrazu scenicznego jest droga wiodąca poprzez stan śniącego ciała.

Aktorzy, którzy posługują się takim sposobem pracy nad rolą, wiedzą, że jest to droga trudna, wymagająca wytrwałego treningu, koncentracji, a przede wszystkim odwagi. Odwagi, by zajrzeć w głąb samego siebie, by rozpoznawać tajemnice swojej wyobraźni, świadomości, a nawet podświadomości. By

penetrować obszary swojej wrażliwości czy też odkrywać siłę obszaru własnych emocji.

Pierwszym etapem tej drogi jest proces powstawania wyobrażenia postaci. Aktor analizuje postać, bada, kim jest ta „osoba”, czego chce, do czego dąży. Jakie są jej relacje ze światem zewnętrznym, z innymi osobami dramatu, w którym się znajduje. Stara się rozpoznać jej dążenia, jej temperament, czy jej marzenia. Z tą postacią musi się oswoić, spróbować znaleźć w sobie, w swoim ciele, odpowiednie rejon, by wyrazić osobowość i wszelkie stany emocjonalne. Musi pozwolić zakiełkować w sobie tej nowej „osobie”, pozwolić na to, by coraz bardziej się urzeczywistniała, ucieleśniała.

Ten proces „narodzin” często wykracza poza ramy określone scenariuszem. Aktor tworzy ciągi myślowe, marzenia, rozbudowując pejzaż tej postaci w sobie. Stara się z nią dialogować, próbuje budować jej stany emocjonalne w nowych, wymyślonych przez siebie, bądź zapożyczonych z rzeczywistości okolicznościach. Tego typu, jak mawia Lupa, „taniec z postacią” pozwala na umocowanie osoby dramatu w osobie aktora. Sprawia, że postać dobrze rozgości się w ciele aktora i spróbuje żyć własnym życiem. Jest to moment decydujący o powstaniu śniącego ciała, stan, w którym aktor świadomie pozwala sobie na to, by żyć marzeniem postaci, jej świadomością i podświadomością. Pojawia się tu pewnego rodzaju sprzeczność: jak świadome ciało aktora może wchodzić w podświadome rejon, postaci. Należy zatem pójść na kompromis tego, co świadome z tym, co podświadome, niejako „flirt” z jaźnią. Artysta oczywiście cały czas trwa w stanie kontroli nad swoim ciałem i poczynaniami. Pozbycie się tej kontroli prowadzi do unicestwienia świadomego aktorstwa.

Bardzo istotne jest to, że cały ten proces osławiania postaci, proces wkraczania w rejon

<sup>3</sup> J. Niemirska, *Śniące ciało w teatrze*, praca magisterska, Kraków 2004, s. 53

ny śniącego ciała, aktor wykonuje samodzielnie, w samotnym dążeniu do odkrycia prawdziwych reakcji swojej postaci. Uczy się sposobu jej myślenia, mówienia, poruszania. Opanowuje tekst pamięciowo i jest gotów przystąpić do drugiego etapu pracy nad rolą. Pojawia się w świecie jego postaci świat zewnętrzny, tzn. inni aktorzy przychodzący na próbę ze swoimi postaciami. Następuje konfrontacja własnej wyobraźni, własnego pejzażu z innymi pejzażami. Jest to bardzo trudny i często deprymujący moment dla każdego aktora. Na tym etapie następuje wskutek konfrontacji weryfikacja słuszności własnej drogi rozwoju postaci, wynikająca z silniejszych być może dążeń innej postaci. Następuje spięcie emocji tego, kto ma rację i kto jest silniejszy. Wszystkie te sytuacje tworzą zagrożenie dla bytu i prawidłowo rozwijającego się marzenia w śniącym ciele.

Aktorzy często mają trudności – i to jest zrozumiałe – z organicznym opanowaniem wszelkich reakcji, gestów i wypowiedzi kreowanej roli. Odczuwają nieporadność, sztuczność własnego gestu i słowa, brak ich prawdziwości. Powoduje to często dekoncentrację i rozproszenie stanu śniącego ciała. Dlatego tak ważny jest etap właściwego umocowania śniącego ciała w sobie. Odpowiednie umocowanie tak zwanej „pozycji startowej” umożliwi aktorom śmiałą improwizację, dążenie do osiągnięcia coraz lepszych efektów prawdy scenicznej, pomimo tych wszystkich przeszkód, o których wcześniej wspomniałem. Te zmagania aktorów ze śniącym ciałem, z partnerami, zbudowaną sytuacją sceniczną obserwuje reżyser. Stara się doprecyzować stany emocjonalne postaci, pogłębić ich wzajemne relacje i uruchomić te wszystkie rejony, których jeszcze aktorzy nie dostrzegli i sami nie uruchomili. Powstaje pewna forma dialogu pomiędzy aktorem a reżyserem. Reżyser daje uwagi aktorowi,

ten z kolei powraca do samotnej pracy, do obcowania ze swoją postacią, i przynosi „owoc” na następne spotkanie. Pokazuje w praktyce, jak zrozumiał uwagi reżysera. Z kolei reżyser jest zmuszony ustosunkować się do tej propozycji i ją zaakceptować, bądź zaproponować dalszą modyfikację.

Często się zdarza, że takie próby sytuacyjne przeplatane są długimi i precyzyjnymi omówieniami. Służą one temu, by jak najgłębiej dotrzeć do wszelkich archetypów naszych zachowań, by jak najbardziej uprawdopodobnić reakcję. Aktorzy coraz głębiej wchodzi w stan śniącego ciała, co ułatwia życie sceniczne kreowanej postaci. Jest to bardzo trudny i delikatny proces, który często można utracić. Wymaga on od aktora wielkiej koncentracji, by mógł uruchomić w sobie właściwe rejony odpowiedzialne za powstawanie potrzebnych reakcji. Koncentracja tylko na słowach bądź geście, czy też zapamiętaniu sytuacji scenicznej staje się na tym etapie przeszkodą w uzyskaniu prawdy przeżycia. Powoduje blokadę dostępu do reakcji wyzwanych przez śniące ciało.

Po takich przygotowaniach aktor w stanie śniącego ciała, w odpowiednio zaaranżowanej przez reżysera przestrzeni teatralnej, konfrontuje się z widzem. Następuje trzecia i najważniejsza część procesu. Postać wyłaniająca się ze stanu śniącego ciała musi przekonać do siebie widza. Musi przekonać do swojej racji bytu. Zależy to oczywiście od aktora, od jego właściwej instalacji śniącego ciała, a co za tym idzie, od intensywności jego przekazu energii wynikającej z autentycznych przeżyć scenicznych. Ten rodzaj konfrontacji aktora z widzem oczywiście nie zamyka drogi dalszych twórczych poszukiwań, pogłębiania stanów, czy wręcz modyfikacji postaci. Aktor znajduje się w sytuacji, w której utrzymanie stanu śniącego ciała jest najważniejsze, a zarazem najtrudniejsze.

Można tutaj zacytować Krystiana Lupa, który w liście do aktorów pisze: „Premiera jest aktem jednorazowym, a nie jedynie pierwszym przedstawieniem, jest przekraczaniem granicy, jest aktem przeniesienia procesu w przestrzeń widza... [...] Podczas premiery [...] pejzaż zostaje spalony w akcie. [...] W drugim spektaklu ujawnia się, że pejzaż nie istnieje – istnieje jedynie pamięć choreograficzna – która jest pamięcią zgubną, fałszywą. Pamięcią pustą. Pejzaż trzeba rozniecić na nowo jak ogień, który zgasił w nocy”<sup>4</sup>.

Czy „śniące słowo” istnieje? – próba definicji. Rozważania na podstawie rozmowy z Krystianem Lupa

Moje rozważania w niniejszym rozdziale dotyczą tego, jak funkcjonuje słowo wypowiedziane przez aktora będącego w stanie śniącego ciała. Jaką ma siłę i znaczenie to słowo w monologu i dialogu, do kogo jest skierowane. Aktor musi rozpoznać, kim jest ten adresat: czy wypowiada się do przeciwnika, czy mówi do kogoś, kogo chce oczarować, czy też do kogoś, kogo się lęka. Stan śniącego ciała pomaga znaleźć prawdziwy stosunek do adresata. Pozwala podkreślić jego wyrazistość, określić, kto jest tym, do kogo mówię: czy adresatem jest partner na scenie, czy widz, czy też aktor mówi sam do siebie. Wszelkie formy monologu czy dialogu wymagają stworzenia prawdziwych relacji między aktorem a adresatem.

Monolog bardzo często, jak wypowiada się Lupa, „jest samostwarzaniem siebie przez mówienie, poprzez dopuszczenie swojego «ja» do pewnego działania, stwarzania treści, które odwracają się do ciebie i ciebie stwarzają. I nie tylko posuwają dalej

twoją myśl, ale niejako budują ciebie, budują twoją postać”<sup>5</sup>. Takie rozumienie monologu jako niezwykle ważnego aktu przeżycia wewnętrznego pozwala zgłębić nowe rejonny rozpoznania samego siebie i adresata. Otwiera się wtedy nowa przestrzeń słowa, powstaje nowa sytuacja, która nadaje słowom zupełnie inną siłę i energię. Jest to często związane z głębszym stanem otwarcia na treść. Słowa wtedy pełnią inną funkcję, nabierają magicznej wartości, stwarzają napięcie energetyczne między ludźmi. Aktor w swej wypowiedzi zaczyna wzmacniać te żywe słowa, które z jednej strony są związane z jego stanem emocjonalnym i z treściami, które je przepełniają, ale z drugiej strony ważne jest, do kogo je kieruje.

Dzięki stanowi śniącego ciała aktor ma możliwość lepiej penetrować rejonny znaczenia słowa, rozpoznawać je świadomie a nawet podświadomie, intuicyjnie. I przez to właśnie odpowiadać sobie na pytanie: co mówię i kim jestem. Wtedy właściwie wchodzi się w stan głębszy, to przenikanie staje się aktem wewnętrznego przeżycia i dlatego słowa nabierają tego wcześniej nieodkrytego, pozawerbalnego znaczenia, otoczki emocjonalnej. Takie monologujące mówienie wiąże się z pewnym stanem inspiracyjnym, który jest podobny do aktu snu lub transu. Tak mówi o tym Lupa: „Człowiek, który zaczyna opowiadać sen, zaczyna inaczej operować słowami. Słowa zaczynają mieć dziwnie posuwającą się do przodu, jakby dociekliwą, ale też jakby hipnotyzującą właściwość. Nie znam nikogo, kto by opowiadał sen i komu by nie zależało, żeby to coś tajemniczego, dziwnego z tego snu nie przedostało się na zewnątrz, do partnera. I wówczas, można powiedzieć, człowiek staje

<sup>4</sup> *Fatum drugiego przedstawienia*, Listy K. Lupa do aktorów.

<sup>5</sup> Krystian Lupa, rozmowa z autorem niniejszej pracy, Kraków 2008 r.

się magiem czy kapłanem swoich słów. Te słowa są jakby częstkami tej materii snu. Tak jakby w słowa zapakowuję kawałki tego snu i je posyłam w przód”<sup>6</sup>. O transie Lupa mówi tak: „Kiedy ludzie zaczynają mówić w transie, to nie są wyławiane pojedyncze słowa, ale bieg słów, jazda, słowa zaczynają tworzyć ciągi, uderzenia, biorą udział w rytualnym rytmie. Wiadomo, że człowiek znajdujący się w pewnym stanie ducha zaczyna mówić rytmicznie”<sup>7</sup>.

Sytuacja dodatkowo komplikuje się, kiedy budujemy dialog z drugim aktorem w stanie śniącego ciała. Kiedy mówimy o żywym dialogu stwarzającym słowa, w którym się wzajemnie generujemy. Toczmy jakby pojedynki, w którym wychytujemy, co jest mówione w danym słowie i próbujemy zadać cios odpowiedzią. Oczywiście, partner stara się to zrobić również z nami. Ta relacja jest wzajemna. Uruchamia ona naszą wyobraźnię i pozwala dokonać właściwego wyboru – jakim słowem chcę zaatakować i jakie jest miejsce tego słowa w mojej myśli, czy rozpoczyna ono jakiś proces, czy też ma charakter puenty. Podejmujemy próbę kreowania sobie partnera według własnych wyobrażeń. Wtedy możemy mieć wpływ na to, że jeśli zaczniemy atakować partnera, nasze słowa staną się prawdziwym orężem walki. Zaczynamy mieć udział w budowaniu jego postaci. Lupa mówi: „Czasami można sobie powiedzieć: nie zajmuj się tak bardzo sobą, zajmij się tym, co zrobić, żeby twój partner grał tak, jak ty chcesz. Spróbuj to osiągnąć nie przez to, że mu powiesz: słuchaj, ja bym chciał, żebyś ty mi tu zrobił coś, a tutaj takie



<sup>6</sup> Krystian Lupa, rozmowa z autorem niniejszej pracy, Kraków 2008 r.

<sup>7</sup> Krystian Lupa, rozmowa z autorem niniejszej pracy, Kraków 2008 r.



coś, a tu by mi było potrzebne, żebyś mi to powiedział łagodnie”<sup>8</sup>.

Fascynującą rzeczą jest, że takie zmagania wyobraźni aktora powstają w kondycji improwizującej w trakcie przebiegu spektaklu. Taki proces trwa dalej, czyli można rozwijać go podczas następnych przedstawień. Lupa zwraca uwagę na to, jak ważna jest cisza wokół słowa, tzn. w jaki sposób aktor buduje swój start do wypowiedzi, stwarza mocną przestrzeń przed wypowiedzią, kiedy wyzwala w sobie pragnienie właściwego użycia słowa. To oczywiście nie jest bezpośrednio związane z dykcją, a raczej dotyczy rodzaju stanu wyobrażenia słów i poszukiwania słowa centralnego. Danym słowem czasami chcielibyśmy wyrazić więcej, niż ono oznacza, czyli chcielibyśmy mu dodać więcej znaczeń. Czasami chcemy temu słowu dodać znaczenie, którego nie jesteśmy w stanie precyzyjnie dookreślić werbalnie, czyli chcemy mu dodać coś, co jest wyjątkowe i jedyne. Równie ważna jest cisza po wypowiedzeniu myśli. W tej ciszy aktor często instynktownie pozostaje i w jakiś sposób jeszcze przetrawia myśl, jaką wypowiedział, jakby chciał z nią jeszcze chwilę przebywać. Aktor oczywiście musi dostrzegać nie tylko to jedno miejsce tego słowa, ale całą drogę, żeby nie spoglądał na swoją wypowiedź jakby okiem kamery, tylko dostrzegł szersze horyzonty.

I w tym momencie dochodzimy do próby definicji „śniącego słowa”, która ma pełne umocowanie w śniącym ciele aktora. Krystian Lupa w rozmowie ze mną potwierdził istnienie „śniącego słowa” i sens nazwania tak tego zjawiska. Stwierdził, że takie określenie jest nieco poetyckie, ale w pełni uzasadnione. Powiedział: „Jest coś takiego, że czasami

jeżeli sobie wyobrazę to, co danym słowem otwieram, to prawie automatycznie uzyskuję innego rodzaju wypowiedzenie tego słowa. Wówczas nie muszę sterować wypowiedzenia, ponieważ steruję wtedy pewnymi wokół mojego mówienia wyobrażeniami i rzeczywistością, jeżeli praca wyobraźni wokół słowa jest prawidłowa, to wówczas słowa automatycznie i organicznie się spełniają”<sup>9</sup>. I dalej: „Jeśli jestem z całym swoim pragnieniem wyłączanie w artykulacji słów, to okazuje się, że moje pragnienie staje się bezsilne, nie jestem w stanie wyartykułować słowa pokierować tak, aby uzyskać od siebie zadowolenie sfery ekspresji związanej z mówieniem”<sup>10</sup>.

„Śniące słowo” powstaje na skrzyżowaniu właściwych strumieni energii, które wyprowadza z siebie aktor w stanie śniącego ciała, odpowiednio zainstalowany, we właściwym zderzeniu z równie odpowiednimi strumieniami energii partnera. I takie słowo dociera do właściwego adresata. Wtedy jest niepowtarzalne, jest uzasadnione przez jedyny w danym momencie akcji scenicznej prawdziwy impuls śniącego ciała. Często zdarza się, że powtórzenie tego słowa w następnych przedstawieniach nie będzie miało takiej samej siły wyrazu i takiego samego umocowania w śniącym ciele aktora. Przez to właśnie staje się jedyne i niepowtarzalne.

Najważniejsza okazuje się prawda stanu śniącego ciała. Zdarza się, że śniące ciało zachowuje się inaczej, niż pozwalają na to wymogi spektaklu, ma własny rytm, własną siłę koncentracji, a często po prostu chce zaniknąć. Tymczasem aktor jest w sytuacji scenicznej, której przerwać nie może. Pojawia się pytanie, co zrobić. Przede wszystkim

<sup>8</sup> Krystian Lupa, rozmowa z autorem niniejszej pracy, Kraków 2008 r.

<sup>9</sup> Krystian Lupa, rozmowa z autorem niniejszej pracy, Kraków 2008 r.

<sup>10</sup> Krystian Lupa, rozmowa z autorem niniejszej pracy, Kraków 2008 r.

aktor nie powinien oszukiwać, powinien próbować reagować w takiej kondycji, w jakiej aktualnie się znajduje i nawet jeżeli wcześniej ustaloną kwestię miał wypowiadać dynamicznie i gwałtownie, to jeżeli wypowie ją w zupełnie innym strumieniu emocjonalnym, ale prawdziwym, to jego słowa nabiorą innej, ale również prawdziwej mocy. Istotne jest, żeby to źródło nowej przestrzeni wyobraźni było prawdziwe i głębokie, a wówczas znowu powstaną „śniące słowa”.

Można zatem powiedzieć, że brak „śniącego słowa” zdradza brak stanu śniącego ciała. Wtedy aktor wypowiada słowa powierzchownie, a jego myśli podążają przewidywalną drogą, pozbawioną głębszej tajemnicy. I nie pomoże tutaj wykorzystanie tylko i wyłącznie znajomości warsztatu aktorskiego. Najważniejsza zatem jest prawda przeżycia scenicznego. Oczywiście, mam na myśli drogę dochodzenia do prawdy scenicznej poprzez stan śniącego ciała.

Czy „śniącego słowa” można nauczyć?

Na tak postawione pytanie odpowiedź nie może być jednoznaczna. Wynika to ze złożoności stanu śniącego ciała, problemów z odkrywaniem w sobie właściwych rejonów wyobraźni, a przede wszystkim z poznawaniem samego siebie. Pomocny może okazać się cykl treningów, który pozwala rozpoznać każdemu z nas w swoim ciele te rejon, które odbierają bodźce charakteryzujące odpowiedni stan emocji, np. strach, ból, radość, smutek.

Krystian Lupa na zajęciach ze studentami przeprowadza cykl ćwiczeń pomagających odkryć przestrzeń śniącego ciała. Z tych doświadczeń i ja korzystam, prowadząc zajęcia z wymowy. W trakcie ćwiczeń studenci zdobywają umiejętność odkrywania w sobie prawdziwych impulsów, uczą się swoistego rodzaju mapy swojego ciała. Jednym

z pierwszych zadań jest tak zwany „rysunek wewnętrzny”, w którym należy narysować swoje ciało tak, jak się je czuje w danej chwili. Studenci przed rozpoczęciem tego ćwiczenia przyjmują wygodną, spoczynkową pozycję. Najważniejsze jest, by narysować wszystko to, co nasze ciało odczuwa. Rysunek nie ma przedstawiać zatem realistycznie naszego ciała, lecz te rejon, które wysyłają w tej pozycji impulsy uczucia. Może to być odczucie kontaktu rejonu naszego ciała z podłożem, uczucie bólu, swędzenia, ukłucia itp. Precyzja rysunku zależy od koncentracji rysującego i zarejestrowania jak największej liczby rejonów odczuć. Na takim rysunku nasze ciało wyglądać może abstrakcyjnie, ale nie to jest najważniejsze. Najważniejsza jest droga do wnętrza naszego ciała, wyobrażenie sobie przestrzeni naszego ciała i lokalizacji właściwych rejonów. Wzbudzenie w sobie niejako wewnętrznego oka, którym obserwujemy własne wnętrze. Ważne jest wzbudzenie pragnienia prawdziwej autoobserwacji. Dopełnieniem powyższego opisu może być wypowiedź Krystiana Lupy, pochodząca z rozmowy ze mną: „mając kawałek kartki przed sobą, zacząć rysować to, co czuję w ciele. Tzn. wszystko to, co w postaci bólu, ucisku czy miejsc dotykowych, ciało nam przynosi jako kształty. Ból ma pewną rozległość, ma kształt pręta, dzidy, kulki z igłami albo haczykami, albo jest – przy bólach głowy – syropiastą, rozrastającą się bulwą, miękkim ohydny grzybem, hubą. Chodzi o to, żeby do tych rysunków nic nie dopowiadać, nie rysować tego, co się wie. Ta wewnętrzna geografia może wcale nie układać się w człowieka, może od środka widzimy się i czujemy raczej jako głowonogi, meduzy”<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Krystian Lupa, rozmowa z autorem niniejszej pracy, Kraków 2008 r.

Następnym ćwiczeniem jest wykonanie kolejnego rysunku, na którym należy przedstawić akt woli lub stan emocjonalny. Może to być stan strachu, wściekłości, zniechęcenia. Należy zatem znaleźć odpowiednie miejsce w sobie, odpowiedzialne za konkretną emocję. Jest to więc podróż do własnego wnętrza. Lupa w rozmowie z Joanną Niemirską stwierdził, że ten drugi rysunek, również symboliczny, „to jest tylko pogrubienie kreski, wyźwirowanie drogi, przetarcie”<sup>12</sup>. Drugi rysunek przedstawia to, jak reaguje ciało, kiedy wzbudzam w sobie pewien stan emocjonalny i muszę znaleźć miejsce, które jest głównym ośrodkiem reagowania na ten stan czy głównym ośrodkiem odpowiedzialnym za ten stan. Jak ważna jest sprawa opanowania odnajdywania właściwego obszaru emocji w swoim ciele, świadczyć może następująca wypowiedź Lupy: „Kiedy budujemy pewne wyobrażenie i chcielibyśmy z nim wystartować, kiedy czujemy, że coś szykujemy w ciele – narysujmy to, co naszykowaliśmy w ciele, miejsce, gdzie to mamy. Bardzo często aktor zaczyna z fałszywego miejsca w ciele. Prawdziwe emocje wiążą się zawsze z pewnymi miejscami.... W lesie lęk masz na plecach, trema aktorska jest w przeponie, agresja pomiędzy gardłem i nasadą czaszki itd. Tak zwany fałsz aktorski najczęściej polega na tym, że chwytam niewłaściwe miejsce w ciele. Nie umiem uruchomić tamtego miejsca i ono jest martwe”<sup>13</sup>.

Zlokalizowanie właściwego rejonu emocji pomaga tak pobudzić ciało aktora, że ton wypowiedzi jest najodpowiedniejszy dla przedstawionej postaci. Wypowiadane słowo

powstaje z potrzeby wyrażenia prawdziwej i odpowiednio silnej emocji. W tym miejscu znów przytoczę wypowiedź Krystiana Lupy: „To się właśnie wiąże bardzo mocno z tym, że mówiące ciało nie jest tylko mówiącymi ustami, słowa przychodzą z różnych miejsc, z brzucha, ramion, spod przepony, czasami z nóg”<sup>14</sup>.

Powracając do postawionego pytania, można stwierdzić, że nauka „śniącego słowa” jest możliwa. Wymaga to odpowiedniego treningu, pogłębiania stanu samoświadomości i rozpoznania wewnętrznej mapy własnego ciała. Podkreślić należy jednak, że uświadomienie sobie tej własnej przestrzeni odbierania i wysyłania bodźców odbywa się zawsze indywidualną drogą. A zatem, nie można założyć, że istnieje jakaś pewna metoda, pozwalająca wyćwiczyć osiągnięcie takiego stanu. Jest to zawsze droga przebiegająca przez rejony własnej wrażliwości i wyobraźni, a opisane przykłady ćwiczeń ułatwiają dotarcie do zamierzonego celu. Opisane sposoby nie wyczerpują dróg prowadzących do penetracji słowa w stanie śniącego ciała. Niewątpliwie istotne są ćwiczenia przyszłych aktorów dotyczące poszerzania obszaru wyobraźni wokół słowa.

Czy „śniące słowo” musi być wyraziste?

Precyzja i wyrazistość słów uzależniona jest od prawdziwej aury, w której one powstają. Determinujące, według mnie, jest wypowiadanie słowa w odpowiednim stanie emocjonalnym. To ten stan powoduje, że słowo nabiera odpowiedniej mocy, wyrazistości, bądź też jest słabe, ledwie artykułowane, albo podlega różnym stanom deformacji, aż do zatracenia włącznie. Dla przykładu podam

<sup>12</sup> J. Niemirska, *Śniące ciało w teatrze*. Praca magisterska pod kierunkiem prof. dr hab. Jacka Popiela, Kraków 2004.

<sup>13</sup> Krystian Lupa, rozmowa z autorem niniejszej pracy, Kraków 2008 r.

<sup>14</sup> Krystian Lupa, rozmowa z autorem niniejszej pracy, Kraków 2008 r.

dwie sytuacje sceniczne z przedstawienia *Kalkwerk*. Jedna dotyczy kłótni policjantów w trakcie wizji lokalnej miejsca zbrodni. Policjanci zagłuszani są głośnymi dźwiękami improwizacji muzycznej. Do widza docierają tylko strzępy słów, a ich jakość nie ma w tym wypadku żadnego znaczenia. Ważna jest emocja, która powoduje powstanie tych słów. W innym miejscu tego spektaklu Konrad, zapisując w trakcie sennej wizji studium, artykułuje zdeformowane, jakby rozciągnięte słowa. Użycie takiej formy artykulacji wynika z odpowiednich możliwości warsztatowych aktora, ale i głębokiego przeżycia emocjonalnego. A zatem forma słowa zawsze wynikać powinna z prawdziwości przeżycia.

Wniosek jest jeden: „śniące słowo” nie musi być wyraziste, musi być zawsze prawdziwe, dotkliwe, atakujące, przejmujące. Odnajdywanie właściwej formy dla danego słowa wymaga odpowiednich umiejętności, czyli warsztatu w zakresie artykulacji i emisji. Jest to zatem nieodzowny zakres edukacji, który muszą opanować przyszli aktorzy, by ich operowanie słowem było nie tylko prawdziwe emocjonalnie, ale również profesjonalne warsztatowo. Ważna zatem jest nie tylko profesjonalna swoboda wyrażania uczuć gestem, ale i słowem, tak bardzo pomocna we współpracy reżysera z aktorem. Wtedy widz nie nabiera podejrzeń, że niektóre deformacje słów, ich artykulacji i emisji nie powstają z oczekiwań reżysera, a są po prostu wynikiem miernego wykorzystania warsztatu aktora.

Obszar świadomego słowa – nauka  
rzemiosła

Wydaje się, że nauczaniu przedmiotów warsztatowych, takich jak wymowa i emisja głosu, nieodmiennie towarzyszyć musi dyskusja, jak to robić, by przyszli aktorzy, świadomi możliwości własnego aparatu głosowego,

mogli sprostać zawodowym wymaganiom. Odnoszę wrażenie, że te dyskusje są coraz bardziej ożywione, ponieważ panuje ogólne odczucie, że aktorzy mówią coraz gorzej. Przyczyny tego zjawiska sięgają obszarów wychowania, zmian kulturowych, które zdecydowanie wykraczają poza zakres możliwości edukacyjnych szkoły aktorskiej.

Wielu wybitnych twórców kultury zauważa, że zmiany cywilizacyjne dotyczące wychowania oraz komunikacji interpersonalnej powodują degradację ojczystego języka. Wszechobecna moda na skrót myślowy dotyczący słowa pisanego i mówionego powoduje, w moim odczuciu, nieodwracalne skutki. Cała grupa uproszczeń dotyczących artykułowanych słów powoduje zniekształcenia lub wręcz zanik głosek mających pełne prawo bytu w języku polskim. Taka niebezpieczna tendencja z pewnością dotyczy np. dwuwargowej głoski „ł”. Niedbałość artykulacyjna – w tym wypadku zminimalizowanie ruchu warg – powoduje, że w mowie potocznej coraz rzadziej słyszymy tę głoskę. Przy utrwalonej tendencji stwierdzić mogę, że doprowadzi to do całkowitego jej zaniku. Można powiedzieć, że powstał cały zespół problemów dotyczących właściwego użycia narządów artykulacyjnych, a zwłaszcza zmiany miejsca artykulacji poszczególnych głosek. Do tego dodać należy wyraźne zawężenie obszaru słów, którymi na co dzień się posługujemy. Zaznaczenie istnienia opisanych wyżej zjawisk wydaje się być istotne przy omawianiu nauczania prawidłowego mówienia. Z własnego doświadczenia wiem, że co roku grupa nowych studentów rozpoczynających naukę w szkole teatralnej obciążona jest coraz bardziej takim rodzajem mówienia.

Do tych zagadnień dodać należy osobną problematykę związaną z indywidualnymi skazami bądź wadami narządów artykulacyj-

nych. Liczba tych niepoprawnych aparatów mowy również zwiększa się z każdym rokiem. Mając na uwadze cel, który należy osiągnąć, nie można pominąć tego „poziomu startowego” przyszłych aktorów.

Okazuje się, że proces edukacji należy rozpocząć od zagadnień związanych z logopedią, co oczywiście w zasadzie nie jest objęte zakresem nauczania przedmiotu wymowy. Właściwy proces edukacyjny powinien rozpocząć się od rozpoznania i uświadomienia sobie funkcjonowania aparatu oddechowego, fonacyjnego i artykulacyjnego. Bardzo ważne są ćwiczenia oddechowe. Opanowanie zasad poprawnego oddychania, swobodnej zmiany rytmu i dynamiki oddechu ma fundamentalne znaczenie w nauce tego przedmiotu. Dynamiczne ćwiczenia dotyczące oddechu, emisji i artykulacji słowa przeplatane są zazwyczaj ćwiczeniami relaksacyjnymi, służącymi rozbudowaniu samoświadomości w odnajdywaniu rejonów odpowiedzialnych za powstawanie emocji.

Ważnym zagadnieniem z pewnością jest nauka zasad dotyczących poprawnej artykulacji w języku polskim. Świadomość poprawnie artykułowanego słowa nie może być oczywiście celem samym w sobie. Jest to etap nauki nieodzowny w pracy studenta nad swoim aparatem mowy. Bez względu na indywidualne możliwości artykulacyjne każdy przyszły aktor musi osiągnąć profesjonalny poziom świadomego użycia słowa, tzn. wykorzystania wszelkich zasad dotyczących poprawnego mówienia w języku polskim. Opanowanie tej umiejętności można uzyskać różnymi, często bardzo indywidualnymi sposobami stosowanymi przez poszczególnych pedagogów.

Inna ważna grupa tematyczna w toku nauczania dotyczy rozbudzania wyobraźni słowa i przestrzeni wokół niego. Należy zaznaczyć, że te działania edukacyjne istnieją

równolegle, wzajemnie się przenikają i uzupełniają. W pracy ze studentami proponuje się ćwiczenia mające na celu znalezienie właściwego stanu emocjonalnego i wyartykułowania odpowiadającego temu stanowi dźwięku. Dalszy etap prac polega na stopniowym poszerzaniu możliwości dźwiękowych i artykulacyjnych do przekazania właściwej emocji. Tak powstają poszczególne sylaby, słowa i zdania. Muszą mieć one właściwe umocowanie w wyobraźni, która uruchamia całe ciało aktora. Odpowiedni stan emocjonalny powoduje powstanie właściwego oddechu, który jest prądem słowa. Każda emocja sprawia, że inaczej oddychamy, a zatem w innym rytmie i z inną mocą wypowiadamy słowa. Zlokalizowanie w ciele odpowiedniego rejonu, odpowiedzialnego za powstanie takiego konkretnego stanu emocjonalnego, jest sprzężone z powstawaniem oddechu. Te ćwiczenia rozbudzające stany emocjonalne nie dotyczą tylko i wyłącznie sytuacji, kiedy student wypowiada monolog, ale również dotyczą scen dialogowych, gdzie emocje partnerów krzyżują się i powodują wzajemne reakcje prowadzące do takiego lub innego wypowiedzenia słowa. Ćwiczenia te uczą także słuchania i słyszenia słów partnera, a zatem budowania przestrzeni przed wypowiedzeniem własnego słowa. Studenci uczą się odpowiedniego lokowania słowa w przestrzeni i wszelkich uwarunkowań z tym związanych. To znaczy, uczą się czy wypowiedź kierowana jest bezpośrednio do widza, czy wypowiedziana jest w jakimś dynamicznym układzie ruchowym, czy w jakichś specyficznych ułożeniach ciała. Powoduje to rozbudzenie świadomości docierania do widza dźwięku emitowanego bezpośrednio w jego kierunku, bądź też poprzez odbicia od elementów scenografii.

Przedstawiony zakres ćwiczeń nie wyczerpuje oczywiście wszystkich działań pedago-

gicznych stosowanych indywidualnie przez wielu wybitnych znawców tematu. Należy mieć jednak nadzieję, że przykładowo opisane ćwiczenia staną się wystarczająco skuteczne w przygotowaniu aktora do przyszłej pracy zawodowej, do świadomego poruszania się w różnych rodzajach mediów oraz w różnych konwencjach wypowiedzi artystycznych.



BOLESŁAW BRZOZOWSKI, dr sztuki – absolwent Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Debiutował w 1984 roku w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Od 1985 roku pracuje w Starym Teatrze w Krakowie. Brał udział w spektaklach reżyserowanych przez Andrzeja Wajdę, Jerzego Jarockiego, Krystiana Lupe, Tadeusza Bradeckiego, Rudolfa Ziolo, Jana Klatę. W 2001 roku podjął działalność pedagogiczną w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, gdzie prowadzi zajęcia dydaktyczne z zakresu wymowy scenicznej.



# IMPRO. Techniki improwizacji Keitha Johnstone'a

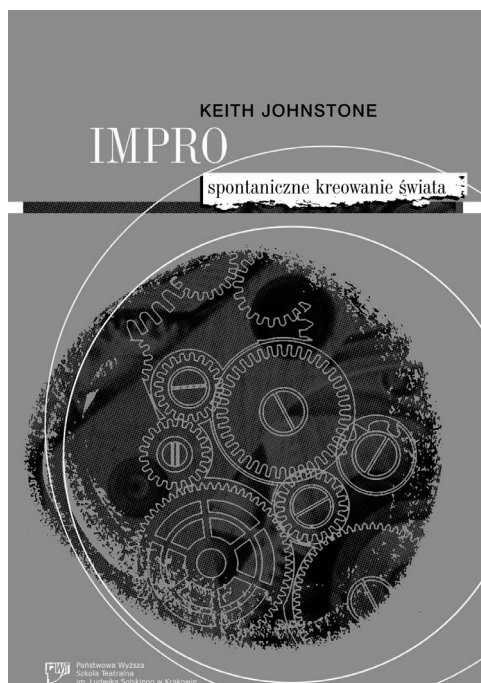
Realizacja projektów badawczych:

Wydziału Aktorskiego DzSt/PB/WA/2013/5  
pod kierownictwem dra Grzegorza Mielczarka

Wydziału Reżyserii Dramatu DzSt/PB/WRD/2012/1  
pod kierownictwem dr Beaty Guczalskiej

Wydział Aktorski oraz Wydział Reżyserii Dramatu PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie, wspólnie z Wydziałem Aktorskim PWSFTviT im. Leona Schillera w Łodzi zorganizował we wrześniu 2013 roku warsztaty poświęcone technikom improwizacyjnym Keitha Johnstone’a, który najbardziej znany jest z nowatorskiego podejścia do edukacji i improwizacji teatralnej. Warsztaty te stanowiły część szeroko zakrojonej akcji promowania i przeszczepiania do polskiego szkolnictwa artystycznego metod improwizacyjnych – bardzo istotnego elementu współczesnego procesu edukacji młodych twórców teatralnych. PWST w ramach Biblioteki Zeszytów Naukowych wydała publikację autorstwa Oskara Hamerskiego poświęconą podstawowym zasadom metody improwizacji oraz pierwsze polskie tłumaczenie książki Keitha Johnstone’a *IMPRO: spontaniczne kreowanie świata* (tytuł oryginalny: *IMPRO for Storytellers*).

Warsztaty prowadził asystent Keitha Johnstone’a Frank Totino (z którym rozmowę publikujemy w niniejszym numerze „Zeszytów”). Wzięli w nich udział pedagodzy i studenci naszej Uczelni. Poniżej zamieszczamy relacje kilku uczestników.



#### *IMPRO: spontaniczne kreowanie świata*

Książka Keitha Johnstone’a – angielskiego reżysera, pisarza i instruktora teatralnego, jednego z największych autorytetów w dziedzinie improwizacji, jest adresowana do szerokiego grona odbiorców: to wszyscy ci, którzy w pracy poszukują kreatywności, a w życiu – spontaniczności. Nie jest ona podręcznikiem dla aktorów ani poradnikiem, jak aktorem zostać. Nie dotyczy żadnych konkretnych zawodowych umiejętności, nie zdradza tajemnic profesji. Ale może być dla adeptów aktorstwa impulsem do uruchomienia w sobie twórczej dyspozycji, wyzbycia się zahamowań i lęku przed oceną. Może być również wielką pomocą dla tych aktorów, którzy próbują zarazić teatrem nieprofesjonalistów: daje ona gotowe, skuteczne scenariusze, jak odkryć przed nimi cudowny świat teatralnej zabawy.

# Manifestacja wolności

Z FRANKIEM TOTINO ROZMAWIA OSKAR HAMERSKI

**Dlaczego zainteresowałeś się improwizacją?**

Dlatego, że byłem muzykiem, jeszcze zanim zacząłem poważnie zajmować się teatrem. Spotkałem Keitha Johnstone'a w 1976 roku, kiedy wykładał na uniwersytecie, ale przedtem grałem na basie. To był mój pierwszy instrument. Byłem bardzo zainteresowany improwizacją w muzyce, ale wtedy nazywaliśmy to dżemowaniem.

**Graliście jazz?**

Nie, to nie był jazz. Uczyłem się grać na basie, żeby grać rock'n roll. Wtedy jazz nie leżał w sferze moich zainteresowań.

**Skąd czerpałeś inspiracje?**

Moim ulubionym zespołem byli wtedy The Rolling Stones. Muzycy bluesowi. Czerpałem z tego ogromną radość. Byłem młody, a wiadomo, jaka jest młodość – po prostu reaguje na to, co sprawia jej przyjemność. To było całe moje życie. Zacząłem studiować architekturę, ale wytrzymałem tam tylko dwa semestry. Jak większość młodych ludzi, miałem w głowie kompletny bałagan. Nic mi nie pasowało. Reagowałem spontanicznie. Byłem kimś w rodzaju hipisa – to był koniec lat sześćdziesiątych. Najbardziej jednak interesowało mnie dżemowanie, moje pierwsze

spotkanie z tym, co teraz nazywamy improwizacją. Wtedy nie wiedzieliśmy, jak o tym rozmawiać. Nie mieliśmy odpowiedniego słownictwa, żeby opisywać cały proces. Jeśli nam się udawało, było wspaniale, a jeśli nie – nie rozmawialiśmy o tym. W naszym słowniku były tylko zwroty: niezły riff, spoko, niezłe itd.

Z perspektywy czasu wydaje mi się, że najbardziej interesującymi momentami mojego były te, kiedy robiłem rzeczy, które akurat wpadały mi do głowy.

**A jak znalazłeś się w teatrze?**

Jeśli chodzi o improwizację teatralną, wszystko zaczęło się w połowie lat siedemdziesiątych. Miałem wtedy około dwudziestki. Mój młodszy brat był bardzo zainteresowany teatrem, a na naszym uniwersytecie był wydział teatralny. Postanowiłem też tam się zgłosić. Osoba, która zarządzała tym wydziałem powiedziała mi jednak, że nigdy nie będę aktorem.

**Dlaczego?**

O to samo i ja zapytałem. Powiedziała mi po prostu: „jak patrzę na ciebie, to widzę, że nigdy nie będziesz aktorem”. A ja do niej: „Ale wy przecież właśnie uczycie tutaj aktorstwa”.

Odpowiedziała: „Tak, tak, ale to nie jest dla wszystkich. Gwarantuję ci, że nie jesteś aktorem”. Byłem zdrowym dwudziestolatkiem i trzasnąłem drzwiami. Wyszedłem przed uniwersytet i spotkałem brata, który powiedział mi, że właśnie dostał się do obsady *Burzy*, robionej przez jakiegoś Anglika, który uczy na uniwersytecie. Zdziwiłem się, bo większość reżyserów wykładających u nas kształciła się w Kalifornii i była obywatelami USA (między innymi ten facet, który mnie wyrzucił). A ten Anglik obsadził mojego brata Tony’ego w roli Ariela. Trzeba przy tym wiedzieć, że Tony jest większy ode mnie, ma blisko dwa metry wzrostu i jest wysportowanym, silnym facetem. Zazwyczaj w roli Ariela obsadza się najmniejszą osobę w zespole, bo to przecież duch powietrza. Johnstone (bo tak się nazywał ów Anglik) chciał jednak, żeby Ariel był bardziej fizyczny i mógł dosłownie wywołać wielką burzę, jaką rozpoczyna się ta sztuka.

Pomyślałem wtedy, że to musi być bardzo ciekawy człowiek. Nie wiedziałem jeszcze wtedy, że był związany z Royal Court i że tam dowodził „Writers Group”. Ale wiedziałem, że był reżyserem, zrobił coś w teatrze, a nie tak jak większość profesorów tylko uczył na uniwersytecie. Umówiłem się z nim w bibliotece. Myślałem, że mi odmówi. Wyglądałem jak hipis, miałem długie włosy, byłem wychudzony. Zamówiliśmy herbatę, usiedliśmy i zadał pierwsze pytanie: „co cię interesuje?”. Nigdy żaden z nauczycieli o to mnie nie spytał. Opowiedziałem mu o tym, co robiłem, a on na to: „Mógłbym tego posłuchać?”. Zaprosił me go do wynajmowanego garażu, gdzie miałem swoje studio. Posłuchał moich nagrań. Trzeba wiedzieć, że to była dziwna muzyka, składała się z zapętlonych kawałków i przypominała raczej zgiełk. Po tym wszystkim powiedział: „Słuchaj, chciałbym, żeby w moim przedstawieniu występował zespół muzyczny. Mógłbyś takie rzeczy

robić na żywo? Chciałbym żebyś był szefem muzycznym. Chcesz?”. Ja na to: „Pewnie!”. I tak się zaczęło. Spotykaliśmy się trzy razy w tygodniu po kilka godzin. A potem zacząłem uczestniczyć też w zajęciach aktorskich.

### **Czy widzisz podobieństwa albo różnice między improwizacją w muzyce i w teatrze?**

Podstawowa różnica jest taka, że w muzyce improwizacja polega na relacjach między dźwiękami. Dźwięk i melodia gdzieś cię prowadzi i w tej materii następują zmiany. W teatrze sytuacja jest bardziej złożona. Muzyk ma swój instrument w rękach, aktor instrument ma w ciele. Musi zapanować nad ciałem, głosem, dialogiem. Podstawowe podobieństwo natomiast jest takie, że musisz zwracać uwagę na innych ludzi i ich słuchać. Cały czas dochodzi do zmiany i wymiany. Jeśli chcesz komuś coś narzucić i zabrać wszystkich w jakimś kierunku, tym samym odbierasz mu wolność i okazujesz brak zaufania. Jesteś osobno i w pewnym momencie musisz wpaść w złość. Jeśli wszystko działa dobrze, nie masz takiego poczucia. Osiągnięta zostaje równowaga.

### **Jak myślisz, dlaczego Impro wykorzystują przede wszystkim kabarety i grupy komiczne?**

Improwizację można stosować wszędzie. Zasady improwizacji użyteczne są w teatrze, muzyce czy w życiu codziennym. Jeśli chcesz stworzyć przedstawienie komiczne, możesz to zrobić szybko i to bez dużego wysiłku – nie musisz nawet wymyślać scenariusza. Jeśli komuś zależy na wywoływaniu śmiechu, na tym, żeby być zabawnym, żeby publiczność go lubiła – jest pod dużą presją. W procedurach, jakie dostarcza improwizacja, taki człowiek może znaleźć spokój i bezpieczeństwo. Procedury stwarzają ograniczenia, a w ich ramach pracuje się bezpieczniej. Jeśli ramy, które

stwarza sobie artysta, polegają na zapewnieniu lekkiej rozrywki, to taki człowiek po jakimś czasie staje się ekspertem w tym temacie. W ten sposób rozwijał się teatr The Second City w Chicago czy artyści, którzy występowali w programie *Whose Line Is It Anyway*. Później publiczność ogląda to i mówi – to jest dobre, ja też tak chcę! Nikomu nie można tego zabronić. Ludzie powinni robić to, co chcą.

### **Dlaczego improwizacja dostarcza ludziom tyle radości?**

Bo jest manifestacją wolności. Gry teatralne wykorzystywane w Impro zawsze wzbudzają śmiech. Odślanianie struktury ludzkich zachowań jest przyjemne i wyzwalające. Rozdaje się role, wyznacza ramy i cele, wszystkim daje to wiele radości. Aktorom i publiczności. Często zapomina się o tym, że aktorstwo to także zabawa.

### **W wykonaniu wielu grup nie jest to jednak rozrywka na najwyższym poziomie...**

Jeśli używamy tych gier na scenie, a nie troszczymy się o to, żeby opowieść rozwijała się naturalnie – wtedy gra staje się tylko rozrywkowa. Np. w trakcie improwizowanej sceny dochodzimy do momentu, kiedy uzmysławiamy sobie: „Ojej, to się robi ciężkie”. Odkrywają się głębsze warstwy znaczeń. Mamy wewnętrzne poczucie, że możemy za tą intuicją pójść, że nas tam ciągnie, ale boimy się, wobec tego zamieniamy to w żart. Nie chcemy w ten proces zaangażować bardziej intymnych pokładów swojej wrażliwości. Stabilizujemy niebezpieczną sytuację, wstawiając na koniec gag. Tak powstaje właśnie rozrywka lekka, łatwa i przyjemna. Żartować można z wszystkiego – w lepszym lub gorszym guście. Gdyby jednak podążać za impulsem, mogłoby to wcale nie być śmieszne. Może mocniejsze, może bardziej

wzruszające, tragiczne, może nawet bardziej angażujące publiczność. Na pewno inne. Nie myślę natomiast, żeby w śmiechu było coś złego. Wystarczy spojrzeć na sztuki Moliera, Gogoła, Brechta, Becketta, Pintera. Wszędzie tam śmiech dostarcza głębokich wzruszeń.

### **Jak myślisz, które z technik Impro mogą się najbardziej przydać w pracy aktora dramatycznego?**

Myślę, że jedną z ważniejszych rzeczy w aktorstwie jest grać w każdym przedstawieniu tak, jakby wszystko działo się pierwszy raz. Jest wiele technik improwizacyjnych, które w tym pomagają. Drugą sprawą jest analiza tekstu dramatycznego i postaci. Gry improwizacyjne, które często wykorzystywane są spektaklach Impro jako osobne sceny, powstały na bazie teorii i badań psychologicznych. Można więc powiedzieć, że gry te są rodzajem dekonstrukcji ludzkich zachowań, co jest ostatecznie nauką aktorstwa, nauką o zachowaniu i motywacji człowieka. Z tej wiedzy mogą korzystać nie tylko aktorzy, ale też inni ludzie teatru – reżyserzy czy dramaturdzy.

### **Mówisz o grach, a czy można improwizować całe spektakle bez scenariusza?**

To jest trudne, ale cały czas próbuje się to robić. Nazywa się to „Long Form” – długą formą.

### **Czym jest długa forma w Impro?**

W odróżnieniu od krótkiej formy, która jest przedstawieniem składającym się z niepowiązanych ze sobą scenek, długa forma jest próbą stworzenia spektaklu opowiadającego jedną historię. Najczęściej wtedy bazuje się na czymś w rodzaju szkielecie przedstawienia. Powstaje wcześniej struktura dramaturgiczna i improwizuje się w ramach tej struktury. Jedne struk-

tury sprawdzają się lepiej, inne gorzej. Bywa też tak, że niektóre grupy wybierają sobie schemat znanego już przedstawienia albo powieści i na tej bazie improwizują. Można też wybrać sobie ulubionego autora. Na przykład w Los Angeles pewien teatr daje przedstawienia zatytułowane *Jane Austen – bez scenariusza*. Ta sama grupa robi też przedstawienia w stylu Szekspira. Mówią w jego stylu, używają jego struktur. W Nowym Jorku są teatry, które robią improwizowane musicale – oczywiście też w ramach ustalonych wcześniej schematów.

W Londynie grany jest spektakl *Life Game*, oparty jest na historii życia jednej przypadkowej osoby.

*Life Game* to format wymyślony przez Johnstone'a. Ale to jest jeszcze coś innego. Tego nie było w teatrze do tej pory. Wiele zależy od tego, które historie z życia bohatera reżyser uzna za interesujące. W jaki sposób je uzyska, rozmawiając z nim. To nie jest linearna historia. Może się zaczynać w dowolnym momencie życia. Może przeskakiwać w przód i w tył. Akcja może nagle dziać się w głowie bohatera. Bohater może prowadzić rozmowy z Bogiem i Szatanem. Wychodząc z teatru, widz ma wrażenie, że wie naprawdę dużo o życiu tamtego człowieka. I nie wie do końca, jak to się stało. Ale to bardzo trudny format. Szczególnie dla znanych aktorów. Trzeba naprawdę być zainteresowanym historią innego człowieka. Kiedyś Keith Johnstone dostał propozycję z Niemiec, żeby nauczyć aktorów *Life Game*. Zazwyczaj wprowadzenie do tego formatu trwa dwa tygodnie. Ale oni powiedzieli: „Nie, my mamy najlepszych aktorów w Niemczech. Wystarczą nam trzy dni”. Keith powiedział: „Dobrze, zobaczymy co można zrobić przez trzy dni”. I to był koszmar. Na przykład sceny wywiadu z bohaterem były bardzo intymne. Keith w pewnym



momencie przerwał i mówi: „Przepraszam, moglibyście mówić trochę głośniej? Nie słyszemy was”. Aktorzy patrzą na niego gniewnym wzrokiem i któryś mówi: „Przepraszam, ale mówimy tutaj o bardzo osobistych rzeczach! Nie możemy o tym mówić głośniej”. Keith na to: „Przepraszam, kim jesteś z zawodu?”. Tamten: „Aktorem”. „I nie uważasz, że publiczność ma prawo usłyszeć, o czym mówisz?”. I wywiązuje się kłótnia: „Jakim prawem podważasz moje umiejętności? Jestem aktorem takiego a takiego teatru...” itd. Tak to bywa nieraz i to z aktorami doświadczonymi, utalentowanymi i mającymi najprawdopodobniej dobre intencje. Chociaż wątpię, bo ludzie tego typu często najbardziej zainteresowani są własnym sukcesem. To jest przeciwieństwo osoby, która powinna tworzyć *Life Game*. Dlatego często potrzebne jest co najmniej czternaście dni z Johnstonem po siedem godzin, żeby zrozumieć, że to nie będzie przedstawienie o tobie i o twoim kunście, ale o osobie, która siedzi tam na krześle, a twoim zadaniem jest dbać o nią i uczynić ją najważniejszą postacią tego wieczoru w teatrze. Większość improwizatorów



myśli odwrotnie: jak wypadłem, co mógłbym zrobić lepiej, czy się podobałem.

**Jaki jest Twoim zdaniem największy pożytek z uczenia się improwizacji?**

Improwizacja odbudowuje zaufanie do własnej intuicji. Wszyscy wiemy, jak bardzo edukacja, przez którą przeszliśmy w dzieciństwie, nas ograniczyła. Przede wszystkim podważyła nasze zaufanie do samodzielnego myślenia. Kazano nam wierzyć, że coś jest takie a nie inne, bo tak i koniec. Trzeba zauważyć, że dorosłych niektóre instytucje wciąż traktują tak samo. Wystarczy spojrzeć na politykę. Większość ludzi na świecie czuje się ograniczona przez system edukacyjny. Najprawdopodobniej dlatego, że system ten traktuje nas tak, jakbyśmy byli od początku popsuci i trzeba nas było naprawić. Nie wierzę, że człowiek jest uszkodzony na starcie, szczególnie jeśli jego rodzice byli w porządku.

**Powiedz w takim razie, co według Ciebie jest najważniejszą rzeczą w Impro?**

To pytanie cały czas się pojawia. Z mojej perspektywy grupy Impro powinny pracować nad teatrem politycznym. Zadawaniem niebezpiecznych pytań. Każde niebezpieczne pytanie ma wymiar polityczny. Tak robił Brecht. To ogólna odpowiedź. A w szczególności, jak mówiłem na początku warsztatów: zwracać uwagę na osoby, z którymi jesteś na scenie, dbać o nie, zrozumieć, czego oczekują, i dawać im to, czego chcą. Drugą sprawą jest nie cenzurować siebie, otworzyć usta i mówić, co przychodzi ci do głowy. Jeśli to zrobisz, wszyscy dostaną to, czego chcą, a ty będziesz spontaniczny. To bardzo dobry punkt wyjścia. Masz zabawę, robisz ważne rzeczy i uczysz się.

Kraków, 28 września 2013



FRANK TOTINO – reżyser, aktor, pedagog, muzyk i producent. Od roku 1976 uczeń, a następnie współpracownik Keitha Johnstone’a. Współzałożyciel legendarnego teatru improwizacji The Loose Moose w Calgary. Kierownik Keith Johnstone Workshops Inc. i członek zarządu The International Theatresports™ Institute. Współpracuje z zespołami teatralnymi, uniwersytetami i szkołami teatralnymi w Europie i Ameryce Południowej, prowadząc warsztaty, klasy mistrzowskie i wykłady dotyczące improwizacji i sztuk performatywnych. W latach dziewięćdziesiątych przez kilka lat razem z rodziną mieszkał na łodzi, podróżując po Europie. W 2000 roku powrócił na stałe do Kanady, gdzie obecnie wykłada na uniwersytecie w Calgary.

OSKAR HAMERSKI – aktor Teatru Narodowego w Warszawie, absolwent PWST w Krakowie. Uczestnik warsztatów z Keithem Johnstonem w Danii w 2011 roku, gdzie po raz pierwszy zetknął się z Impro. Autor publikacji *Improwizacja teatralna wg Keitha Johnstone’a* i redaktor książki *Impro: spontaniczne kreowanie świata* (obie wydane przez PWST w Krakowie). Asystent Franka Totino w trakcie warsztatów w krakowskiej PWST. Popularyzator i orędownik idei Impro. Prowadzi zajęcia warsztatowe w Teatrze IMKA w Warszawie.



### OSKAR WINIARSKI

Z improwizacją po raz pierwszy zetknąłem się na zajęciach u pana Adama Nawojczyka, który opowiadał nam o tym, jak w pewnym okresie, za sprawą Krystiana Lupy, stała się ona popularna w szkole, zwłaszcza wśród młodych reżyserów. Ci jednak, nie do końca świadomi tego, jakie mechanizmy sprawiają, że improwizowana scena zaczyna działać, najczęściej pozostawiali aktorów na scenie bez żadnych wytycznych, czego efektem był wszechogarniający chaos. Pan Adam proponował nam lekturę pracy Oskara Hamerskiego, po czym przeprowadził kilka zajęć z improwizacji. Byłem pod wielkim wrażeniem tego, jakie efekty udało nam się osiągnąć w tak krótkim czasie – nasze improwizowane

sceny, odegrane bez stresowego napięcia, przedstawione w atmosferze totalnej zabawy, dawały poczucie olbrzymiej wolności, a jednocześnie były bardzo prawdziwie odbierane przez widownię. Kiedy tylko dowiedziałem się o możliwości uczestnictwa w warsztatach z improwizacji prowadzonych przez asystenta człowieka, który jest światowym autorytetem w tej dziedzinie, wiedziałem, że muszę znaleźć się na liście.

Frank Totino, nasz prowadzący, okazał się fantastycznym, skromnym człowiekiem z olbrzymim doświadczeniem. Od pierwszych zajęć pomagał nam eliminować bariery, które istniały w nas i między nami – okazało się, że studenci (jak również pedagodzy, którzy uczestniczyli z nami w warsztatach) wycho-



dząc na scenę, natykali się na te same blokady i lęki, niezależnie od tego, jak długo studiowali. Wszystkie te przeszkody można by wrzucić do jednego worka z napisem „strach”. Ktoś mógłby powiedzieć: żadne odkrycie. Przecież od dawna wiadomo, że jedyną rzeczą, której musimy się lękać, jest strach.

OK, wiemy, że lękamy się strachu. I co teraz?

Założeniem improwizacji, które przedstawił nam Frank, polega na dziecięcej radości z popełniania błędów. To trochę tak, jak ze słabym żartem. Opowiedziany, nikogo nie

śmieszy i psuje atmosferę. Ale wystarczy, żeby ten, kto go zaproponował, powiedział: „Aaa... Macie rację... Ten dowcip faktycznie jest słaby” – i wtedy wszyscy z pewnością mu wybaczą. Ten przykład, choć banalny, dobrze obrazuje sytuację, w której aktor po nieudanej próbie zastanawia się, co zrobić, żeby następnym razem było lepiej – co z kolei zabija w nim spontaniczność, która jest najcenniejsza w napędzaniu wyobraźni.

Zajęcia nie tylko pomogły nam się zintegrować jako społeczności akademickiej (jakkolwiek patetycznie by to brzmiało) ale też odsłoniły przed nami wiele mechanizmów, które z powodzeniem będziemy mogli stosować w scenach, które przyjdzie nam grać. Były one też bardzo ciekawe z reżyserskiego punktu widzenia – jak skonstruowana jest scena, jak rozkładają się napięcia między postaciami, jakie są oczekiwania widza.

Jeżeli o warsztatach mogę powiedzieć coś negatywnego – to tyle, że trwały stanowczo za krótko.

Oskar Hamerski z kolei pokazał, że czasem warto poczekać kilka lat z przygotowaniem pracy magisterskiej i w napisać o czymś, co nie tylko będzie nas naprawdę interesować, ale stanie się też inspirującym motorem napędowym dla innych.

## KATARZYNA OSIPIUK

Było fantastycznie. Przede wszystkim: pozwolenie na popełnianie błędów. W szkole tego nie mamy, ma być perfekcja w każdym calu, a przecież proces poszukiwania jest chyba najważniejszy. Zdziwiło nas to, że wychodząc na scenę, każdy z nas wyglądał jak żółtodziób. Żadnych komentarzy. Błędy były kwitowane śmiechem i ogólną uciechą. Miałam okazję porozmawiać z Frankiem dłużej o tym, co jest moim największym problem. Nie omieszkalam wspomnieć, że szeroko pojęta atmosfera szkoły bardzo człowieka

blokuje. Zakładanie masek przy każdej możliwej okazji, żeby nikt nie mógł ciebie zranić. Frank mnie uspokoił i powiedział, że to jest coś absolutnie normalnego. Wprowadził w mój tok rozumowania przestrzeń, oddech, spokój. Powiedział również, że mam się z nim kontaktować, jak tylko blokady pojawiają się ponownie. Warsztaty pozwoliły mi uspokoić się zarówno na scenie, jak i w życiu.

Nie może być jednak zbyt kolorowo. Od samego początku była mowa o tym, że warsztaty są prowadzone w języku angielskim. I często mnie irytowało, kiedy paru moich kolegów mówiło, że nie będzie wykonywać ćwiczeń po angielsku (znając język), bo są polskimi aktorami. Zamiast poddać się i zaufać, chcieli za wszelką cenę wprowadzić bunt. Język był oczywiście blokadą, zawężeniem myślenia. I dobrze. Uniemożliwiało to przekombinowywanie. Szkoda, że dla pewnej (małej) części uczestników warsztaty były kolejną okazją do tego, żeby pokazać wachlarz swoich umiejętności i leczyć swoje kompleksy.

### MAKSYMILIAN WESOŁOWSKI

Przed rozpoczęciem zajęć niczego nie oczekiwałem, dzięki czemu pozwoliłem sobie sobie zaskoczyć – pozytywnie. Poprzez wiedzę, którą przekazał nam Frank Totino, uświadomiłem sobie, jak wiele konkretnych emocji można doświadczyć, naciskając w sobie dźwignię odpowiadającą za dany mechanizm postępowania i odczuwania. Strach pojawiający się na scenie, ego szepczące do ucha o autocenzurze, obwinianie siebie i partnerów za niepowodzenia i inne blokady przysły jak mydlana bańka. Sądzę, że warto mieć książkę Johnstone'a choćby dla czerpania z niej do tworzenia roli czy do urozmaicania prób. Te informacje można kupić, ale już doświadczenie wynikające z praktyki zafundować sobie możemy wspólnie. Za jaką

cenę? Odpowiedź jest w każdym z nas. Jestem wdzięczny całej załodze i mam nadzieję, że na warsztatach się nie skończy.

### MATEUSZ KORSAK

Nowe klucze w dłoń! Przez te parę dni Frank rozdał nam całkiem sporo różnych kluczy, które nie tylko są rozwiązaniami scenicznymi, ale też rodzajem drogi, nowym sposobem przeprowadzania prób. Improwizacją, ale inną. I właśnie innego podejścia oczekuję od warsztatów – rozszerzania horyzontów, dawania nowych możliwości. Jeżeli ktoś poczuje, że to jest jego droga – następne kroki są już tylko kwestią chęci. Ja na pewno nie porzucę tego kierunku.







28 lutego i 1 marca 2014 roku  
studenci I roku reżyserii uczestniczyli  
w warsztatach skupionych wokół *Hamleta*,  
prowadzonych przez profesora  
Hannsa-Dietricha Schmidta  
z Folkwang Universität der Künste w Essen

### PATRYCJA KOWAŃSKA

Ostatni dzień lutego upłynął nam w słońcu nieśmiało zaglądającym do sali 324 i w blasku rozgrzanego do białości projektora, na którym prof. Schmidt wraz ze swoją asystentką wyświetlali stada faktów dotyczących praktycznie wszystkiego, co związane z Szekspirem – od tła historycznego epoki elżbietańskiej po orzeszki sprzedawane w The Globe (droższe niż bilety na spektakl). Informacje były zróżnicowane. O niektórych z nich dzieci uczą się w szkole podstawowej, część była zaskakująca – w całości zapewniały porządne przygotowanie do zmasowanego ataku na *Hamleta*.

Dalszy ciąg warsztatów był już skoncentrowany na samym dramacie. Wyposażeni w tłumaczenia Paszkowskiego, Słomczyńskiego, Barańczaka oraz tekst oryginalny, mierzyliśmy się z pierwszą sceną trzeciego aktu, szczególnie jednym monologiem. Słynnym, kultowym, a może już *passé*? Jak instalować właśnie ten tekst na scenie? W którym momencie spektaklu może wybrzmieć? Być albo nie być? Oto są pytania, na które szukaliśmy odpowiedzi w kilkunastu inscenizacjach i ekranizacjach, które pan Schmidt przywiózł dla nas do Krakowa. Były wśród nich realizacje Ostermeiera, Brooka, a także przeuroczy film w reżyserii Franka Zeffirellego, z Melem Gibsonem w roli głównej.

Dyskusje o *Hamlecie* czy jakimkolwiek innym dramacie, o ile nie przemieniają się w kłótnie albo bezlitosne dla uczestników bezsensowne tyrady, mogą trwać w nieskończoność. Pamiętaliśmy o tym, spoglądając w tekst czy oglądając projekcję, dlatego *Hamlet* swoje, a my trochę swoje – najciekawszym punktem warsztatów było bowiem spotkanie dwóch szkół teatralnych. Hanns-Dietrich Schmidt jest prorektorem Uniwersytetu Folkwang, uczy dramaturgii i reżyserii. Ciekawił go system nauczania na wydziale reżyserii naszej szkoły. Opowiadał o procesie rekrutacji i o formie nauczania na swojej uczelni – tam podstawą jest wymóg, by studenci wszystkich kierunków teatralnych – aktorzy, reżyserzy, dramaturdzy – pierwszy rok zajęć spędzili razem, ucząc się od siebie nawzajem.

Interesująco rysowały się poglądy prof. Schmidta na zakres kompetencji reżysera i dramaturga przy pracy nad spektaklem. Kładzie on nacisk na odrębność tych dwóch jednostek, podkreślając jednocześnie różnorodność konfiguracji we współpracy. Oprócz tego, że wyklada na uniwersytecie, Schmidt jest dramaturgiem-praktykiem, pracował z kilkunastoma reżyserami, jako dramaturg był zatrudniony na etacie w kilku niemieckich teatrach. Ze względu na jego doświadczenie oraz mocniej ugruntowany status dra-

maturga w teatrze niemieckim, na pewno wartościowym spotkaniem byłyby warsztaty dla dramaturgów – studentów wszystkich lat, które prof. Schmidt mógłby poprowadzić, a w których bardzo chętnie wzięłabym udział.

Na koniec trzeba wrócić do *Hamleta*, żeby powiedzieć, że cichym – nieobecnym – bohaterem warsztatów okazał się profesor Józef Opalski. Jakiś czas temu podarował on szkolnej bibliotece rejestrację „jakiejs” inscenizacji tego dramatu. Płyta leżała w bibliotece, nie wiedzieć czemu niepodpisana, wydobyliśmy ją jako niespodziankę. Okazało się, że ten *no-name* to *Hamlet* w reżyserii Eimuntasa Nekrošiusa – nagranie, którego prof. Schmidt poszukiwał od lat i uważał za niemożliwe do zdobycia!

### **BARTEK ŻUROWSKI**

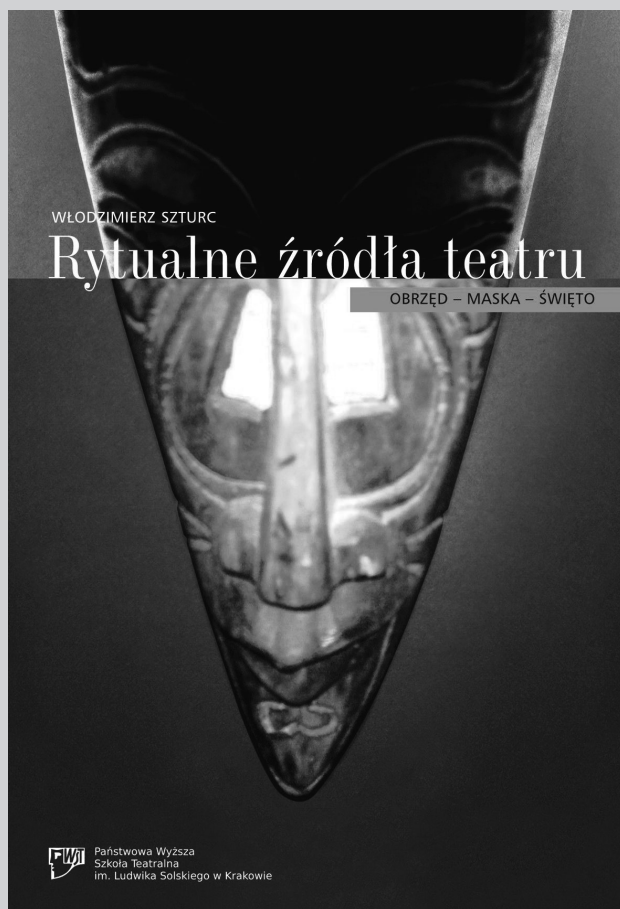
Warsztaty, które poprowadził prof. Hanns-Dietrich Schmidt, trwały dwa dni. Pierwszego dnia zajmowaliśmy się biografią Szekspira, drugi dotyczył *Hamleta*. Profesor prowadził zajęcia w oparciu o prezentację multimedialną, zawierającą najistotniejsze informacje oraz model badania obu tematów. Drugiego dnia mogliśmy także zobaczyć zapisy kilkunastu różnych wersji sceny monologu Hamleta. Wykładowca jest doskonałym teoretykiem, zajmuje się także zawodowo dra-

maturgią w niemieckich teatrach, specjalizując się w między innymi w Szekspirze właśnie. Dzięki temu zdobywaliśmy wiedzę teoretyczną, okraszaną praktycznymi wskazówkami, na przykład często pojawiała się następująca uwaga: „Musicie sobie odpowiedzieć na to pytanie, gdyż najprawdopodobniej usłyszycie je od aktora”. Profesor był bardzo zainteresowany modelem rekrutacji i kształcenia w naszej szkole, opowiadał nam także o uniwersytecie w Essen. Podsumowując, było to bardzo wartościowe spotkanie; poznawanie metod pracy za granicą jest niezmiernie cenne i otwierające.



# Rytualne źródła teatru

Książka uzyskała nominację  
Polskiego Towarzystwa  
Badań Teatralnych do  
Nagrody PTBT za najlepszą  
publikację książkową z zakresu  
wiedzy o dramacie, teatrze,  
widowiskach i innych sztukach  
performatywnych w roku 2013



## Zapis spotkania promocyjnego z Włodzimierzem Szturcem, autorem książki *Rytualne źródła teatru*, prowadzenie Beata Guczalska (fragmenty)

Nasza uczelnia miała zaszczyt i przyjemność wydać książkę, która jest prawdziwym wydarzeniem w świecie naukowym. Książka ta jest owocem wielu lat badań, poszukiwań i doświadczeń prof. Włodzimierza Szturca. Będzie z pewnością szeroko omawiana i na wiele lat pozostanie punktem odniesienia. Na okładce widnieje efektowna maska, tytuł książki brzmi *Rytualne źródła teatru. Obrzęd, maska, święto*. Czytając ją, zastanawiałam się, czy można powiedzieć, jaki jest związek między maską a rytuałem. Nie każdy rytuał zakłada istnienie i użycie maski. Czy rytuały z użyciem maski są szczególne? Czy są kultury, w których nie używa się masek? W kulturze słowiańskiej prawdopodobnie nie mamy do czynienia z maskami – od czego to zależy?

Pytanie jest bardzo ważne, dotyczy bowiem świadomości człowieka jako kogoś, kto chce poznać źródło, z którego pochodzi. Te źródła nie zawsze są nam dane jako opowieści, bardzo często przejawiają się jako obrazy o nieznanym pochodzeniu i nieznannej formie plastycznej. Wtedy, gdy przywołanie określonej postaci jawi się jako coś tajemniczego, a co jest poza słowem, wymaga także przed-

stawienia, by tak rzec, naocznego. Jako coś obce, ale zarazem nam bliskie. Kim jest obcy? To ten, którego źródła nie są znane. Tworząc maskę, nadaję temu, co nieznanne, aspekt bliskości. Maska jest w takim wypadku zobrazowaniem źródła – może nim być obraz senny, katalog przodków, przyroda, żywioły. Może być to także sfera lęku – to, czego się boimy, a co w nas mieszka. Dlatego obrzęd, jeżeli ma doprowadzić do stworzenia grupy podobnie czującej (czytaj: podobnie bojącej się), wymaga uzgodnienia wspólnej przestrzeni wizualnej, którą jest maska.

Kultura słowiańska rzeczywiście najczęściej nie używa maski. Zjednoczenie w niej polega na czymś innym – czymś, co jest paralelne do maski i jest najczystszy śpiewem. Te języki, w których rozlewności pejzażu odpowiada rozlewność uczucia, których rytmy najczęściej oparte są na wybijaniu samogłosek, kultury słyszenia się, a mówiąc inaczej, kultury przewagi ciemności nad jasnością, potrzebują wzruszenia i odczucia wspólnoty poprzez słuchanie. Maska sama nie wydaje dźwięku. Jest traktowana jako pudło rezonansowe, bo przecież nie przylega ściśle do twarzy. Między twarzą a maską jest przestrzeń, w któ-

rej pojawia się dźwięk. Kultury słowiańskie natomiast dążą do rytmu, ale to dążenie się zawiesza z chwilą, kiedy przychodzi późna jesień i słońca jest mało. Obie sfery: sfera Południa z dominacją maski i rytmu, oraz sfera Północy, z dominacją śpiewu i ewentualnie maski, splatają się ze sobą i nie mogą bez siebie istnieć. Maską jest potrzebna po to, żeby poznać świat. Maski nie nakłada się, żeby zyskać anonimowość.

**Co maska w nas wywołuje, jakie reakcje? Pytam też dlatego, że w swojej książce używasz metody fenomenologicznej, co nie jest takie oczywiste w badaniach naukowych. Czy wybór tej metody jest podyktowany materiałem, jaki badasz? Istotą maski?**

Ważne jest pierwsze spotkanie z maską. Nie mam prawa oczekiwać, żeby reakcje człowieka spotykającego maskę były powiązane od razu z wyjaśnieniem, skąd ta maska przybyła, czemu służy. Pierwszy odruch jest prawdziwy: wstręt, czasem lęk. Maską może także budzić śmiech, nawet jeśli nie jest do tego powołana. Maską wyekspozowana, nawet tak wymyślnie, jak w niektórych muzeach, jest niema. Maską potrzebuje człowieka. Potrzebuje uruchomienia. Moja analiza jest następująca: maska jest dla mnie rodzajem plastycznej mapy kraju, kontynentu, świata, miasta, wioski. Jak w zabawach plastycznych widzimy skrócony obraz miejsca, przez które chcemy przejść, tak samo maska ma swoją kartografię. W zależności od tego, czego szukamy: jeżeli chcę szukać gór, patrzę na nos, kiedy szukam szczeliny na twarzy, widzę doliny tam zapisane. Maską jest zatem może nie tyle fenomenologicznym punktem wyjścia, ile rozumienie jej ma podstawę fenomenologiczną. Maską ma postawę roszczeniową: ona wymaga. Język maski jest w pewnym sensie językiem totalitarnym: maską domaga się, aby była zrozumiana, ale milczy. Zaczyna

mówić wtedy, kiedy jest użyta. Słowo „użyta” nie jest właściwe, ponieważ maski nie da się użyć. Od razu można poznać, kiedy jest założona fałszywie, bo wtedy nie mówi. Otóż maską mówi ruchem człowieka. Zamykając zatem wątek, dlaczego fenomenologia, odpowiadam: dlatego, że maską zaczyna mówić wtedy, gdy żyje. A żyje wtedy, kiedy mówi przez nią bóg, a także duch postaci, którą nosi – na głowie, nad głową, na twarzy, w ręku albo na ramionach. W tym rozumieniu maską nie jest coś, co się nakłada, ale projekcją naszych emocji, gestów, stanów.

**Zastanawiam się, czy możliwe jest takie spotkanie z maską, o jakim mówisz, jeżeli nie doświadczyło się jej kontekstu kulturowego. W muzeach np. jest wiele masek, o których wiemy tyle, ile przeczytamy w opisach. Działają one zatem na nas wyłącznie jako przedmiot estetyczny. Czy uważasz, że w maskach jest coś tak silnego, archetypalnego, co działa poza owym wymiarem estetycznym? Ludzie przynależący do kultury, z której pochodzą te maski, odbierają je inaczej. Jak to pogodzić? Czy miałeś problem z obcością maski?**

Rzeczywiście jest tak, jak mówisz. Ludzie z tamtych kultur uczą się robienia masek, są to tradycje rodzinne, klanowe. W niektórych plemionach maską służy inicjacja. Są sposoby wyobcowywania młodych mężczyzn i wtajemniczania ich w wiedzę, kim jest maską, co robi i znaczy. To święte maski. Czasami, patrząc na maskę, mniej więcej wiem, co ona mówi. To wynik doświadczenia i znajomości wielu kultur. Ale często mam wątpliwość, czy maską gdzieś mnie poprowadzi. Szczególnie te maski, które widzi się na targach, a dziś można sprzedać przecież cokolwiek za jakąkolwiek cenę. Rozpoznanie jest czasem trudne. Są ludzie, którzy chętnie objaśniają znaczenie masek – od razu można poznać, kto chce na tym zarobić, a kto, widząc zainteresowanie,

chce się podzielić wiedzą. W wielu krajach, które odwiedziłem, obowiązują zasady inne niż u nas. Nie przybysz opowiada o swoim kraju i o sobie, ale miejscowi. Ta gotowość do snucia opowieści jest tu bardzo istotna.

W rozdziale, w którym piszę o *mimesis* maski, poruszam ten problem, o którym mówisz. Jakie mam prawo do snucia własnej refleksji na temat maski, która powstała w nieznanym mi kręgu kulturowym? Nie urodziłem się przecież w Afryce ani w Oceanii. Pomocne jest to, że urodziłem się przy granicy i od zawsze miałem do czynienia z wielością kultur... Najbardziej interesuje mnie stan, jaki maska wywołuje w człowieku ją nakładającym. Maski tworzy pewien alfabet, ale to jest tylko alfabet. Po to są książki, żeby się o tym alfabecie czegoś dowiedzieć. Każdy z rozdziałów mojej książki ma zatem swojego przewodnika, to przewodnicy, którzy nie tylko piszą, nie tylko opowiadają, ale też mają świadomość, że tworzą kartografię, słownik haseł, próbując wyjaśnić te tajemnicze przedmioty, jakimi są maski. Poznawanie maski zatem było dwustronne – co ona do mnie mówi i co o niej napisali inni.

Przywoływani przez Ciebie naukowcy patrzą jednak od naszej strony. Z tego co piszesz, wynika, że słuchałeś także miejscowych przewodników. Czy równie dużo ci dały spotkania z ludźmi objaśniającymi maski swoim językiem?

Te objaśnienia bywają bardzo konkretne, np.: „To służy do tego, żeby dziecko nie płakało”. A opowieści – bardzo proste: „Szukałem odpowiedniego kamienia, koloru, żeby namalować usta, a gdzie mam znaleźć ten kamień, to powie mi ciocia”. Berberowie pokazywali mi laleczki domowej roboty – właściwie patyki, na których zawijazuje się nitki i szmatki. I z tego rodziła się opowieść o tym, jak wychowuje się u nich dziecko.



Wykonywanie masek to zwykle czynność święta – tak jest u Dogonów – i niechętnie dzieli się tą wiedzą z ludźmi z innych kultur. Nie dopuszcza się do niej byle kogo... Ujawnianie tajemnicy, jak się maskę robi i czemu ona służy, jest bardzo długą drogą. Ważne jest to, żeby przestać się dziwić, wtedy zmniejsza się dystans między europejskością a tym, co można nazwać innością. Ludzie spoza Europy przyjmują rzeczywistość taką, jaka ona jest. Kiedy mówią: „To jest maska, teraz idzie

spać, wstanie rano”, przyjmuję to. Ktoś mógłby zapytać: „Dlaczego? Co ona tam będzie robić?”. Ale to są nasze pytania i prowadzą one donikąd. Przyjmuję to, że maska idzie spać i nie interesuje mnie, czy będzie spać jak dziecko, czy snem wieczystym, czy idzie spać z powodu zmęczenia. Zawieszam swój nawyk interpretacji. Wymaga to i cierpliwości, i umiejętności nieskupiania się na jednej rzeczy. Odwołam się do Grotowskiego, który często o tym mówił: nie oglądam, nie przypatruję się, ale widzę. To doświadczenie związane z programem „Góra” i biegiem między drzewami, nie patrząc, przed siebie. Wszystko i tak zapamiętujesz. Skupienie na tym, co jest, a nie na tym, co widzę, jest bardzo ważne. Warto także nie oczekiwać natychmiastowej odpowiedzi.

**Czy masz za sobą takie doświadczenia, że nie udało ci się uchwycić czegoś, że jakaś kultura okazała się zbyt hermetyczna? Że w żaden sposób nie potrafiłeś uchwycić tego, po co tam pojechałeś? A może zawsze można coś odkryć?**

Myślę, że zawsze można coś odkryć. To pytanie dotyczy też sytuacji, w których czułem dyskomfort, zawiedzenie. Może znowu odwołam się do mojej rodzimej Wisły i oczekiwań turystów, którzy tam przybywają. Oczekują oni bowiem kultury skocznej, radosnej, atrakcyjnej. Tymczasem ludzie tam są raczej ponurzy (odsyłam do lektury książek Jerzego Pilcha). Jeśli ktoś odpowiadając na to zapotrzebowanie udaje Janosika i staje się nim na pokaz, to jest dla mnie przegrany. Czuję, że to jest nieprawda i wtedy właśnie wstydę się za tę kulturę. Podobnie jest w obcych krajach. Czuję się zawiedziony, kiedy pokazują mi na siłę coś, co nie jest prawdziwe.

**To chyba bardzo częsta sytuacja, handlowanie swoją kulturą.**

To prawda. Ale nie czuję się na przykład zawiedziony, kiedy Afrykanie kupują kilka misek w najbliższym marketcie i na nich grają. To w Europejczykach budzi niesmak jako nieautentyczne. Ale przecież autentyczna jest ich radość, ich taniec, miski nie są najważniejsze.

**Wspominałeś o maskach, które są uznawane za święte i otoczone tajemnicą. Mówiłeś też o targach, na których kupuje się maski, jak u nas produkty niby ludowe wytwarzane dla Cepelii.**

Prawdziwej maski się nie sprzedaje. Te sprzedawane są tylko gadżetami, nie mają prawdziwego potencjału. To tylko pamiątki. Ludzie na tym zarabiają i to jest dobre. Światem rządzi komercja. Czytałem natomiast o tym, że w Ameryce Środkowej grupy operatywnych archeologów produkują maski przy użyciu starych metod i lokalnych produktów. Zatrudniają całe plemiona, a następnie te maski są pospiesznie archaizowane i sprzedawane jako znaleziska z wykopalisk. W człowieku zapisane jest to, że musi wykonywać sztukę, musi tańczyć, śpiewać, wytwarzać, to jest jego wewnętrzna potrzeba, która pozwalała mu przeżyć. A handel i wymiana to temat na osobną opowieść.

**Ostatnią część książki poświęcasz antykowi greckiemu. Zaczynasz od stwierdzenia, że teatrologia nie bierze pod uwagę dokonania archeologii. Czy mógłbyś powiedzieć, jakie twierdzenia z zakresu wiedzy o teatrze, zwłaszcza te dotyczące dramatu i teatru greckiego, powinny zniknąć? Czego już nie należy mówić studentom? Ciągłe jeszcze tkwimy w fałszywych lub nie do końca prawdziwych wyobrażeniach.**

Po pierwsze, weryfikacja powinna dotyczyć kształtu orkiestry i jej miejsca, które było zależne od ukształtowania terenu. Wcale nie musiała być na planie koła, mogła mieć

kształt trapezu. Najstarsza orchestra jest trapezowa. Najważniejsze uściślenia dotyczą jednak masek. One nie były typowe, każda miała swój charakter, były indywidualne. Podział na maskę tragiczną i komiczną jest do utrzymania, ale wymaga znacznego uszczegółowienia. Wydaje mi się też, że należałoby rozjaśnić motyw szeroko rozumianego Wschodu, jego wpływu na postacie, na ornamentację w stronę demoniczności, rozproszenia harmonii.

We wstępie deklarujesz, że nie będziesz zajmował się maską teatralną, tylko obrzędową. Ale czy to zawsze da się oddzielić? Czy w takich kulturach, które nie mają teatru w naszym rozumieniu, można mówić o masce wyłącznie rytualnej? Pytam w kontekście starożytnej Grecji. Jakie były tamte maski?

Uważam, że są teatralne. Opierają się na pewnej konwencji. Maską obrzędową jest związana z cyklicznością świąt i ma za zadanie objaśnić nam cały świat. Nie służy do przedstawienia jakiejś rzeczywistości, historii. Konwencją maski rytualnej jest jej niezaprzeczalna powtarzalność, nie ma innowacyjności.

Czy biorąc pod uwagę różnorodność masek, pokusiłbyś się o próbę ich uporządkowania, wprowadzenie typologii?

Poznając maskę, należy przypisywać ją do konkretnego plemienia. Na przykład maski zwierzęce charakterystyczne dla danego plemienia oznaczają, że tego akurat zwierzęcia członkowie tej wspólnoty nie zabijają. Zabicie go wymaga odpowiedniego zezwolenia starca albo osoby odpowiedzialnej za maskę. Czasem jednak maska zwierzęca symbolizuje zło. Wykonana jest z wielu materiałów – piór, kłów, włosów. Sama maska może nie przerażać, zaczyna wzbudzać strach dopiero ożywiona przez ruch i głos aktora. Nie ma czegoś

takiego jak maska anonimowa. Można by to po śląsku nazwać „dekiel”, a więc przykrywka, coś, pod czym coś innego, ważniejszego, się ukrywa.

Spotkanie odbyło się  
2 grudnia w PWST w Krakowie.



Prof. dr hab. WŁODZIMIERZ SZTURC urodził się w Wiśle, studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie pracuje od 1981 roku. Trzy lata później został zatrudniony również w PWST w Krakowie. Pracował jako wykładowca w Instytucie Języków i Cywilizacji Orientalnych (INALCO) w Paryżu i był profesorem na Université François-Rabelais w Tours, gdzie wykładał literaturę i kulturę powszechną. Współpracował z Instytutem Badań nad Wyobraźnią (IRI) w Grenoble i wieloma uniwersytetami Europy. Jest autorem sztuk teatralnych, drukowanych m.in. w „Dialogu” i wystawianych w teatrach (Szczecin, Koszalin, Gandawa). Ma w dorobku kilkanaście książek z dziedziny kultury i idei wieku XIX, a także dotyczących tradycji starożytnej (Babilon, Egipt, Grecja) w kulturze nowych czasów. Jest też autorem wielu artykułów, recenzji naukowych i teatralnych, esejów i tłumacheń. Od wielu lat zajmuje się antropologią rytuału i fenomenologią maski, sferą archetypowego gestu, intonacji, ruchu i wyrażenia stanów emocjonalnych poprzez rytmy i dźwięki tworzące teatralną orkiestrację ceremonii i rytuału.



Beata Guetzalska

**AKTORSTWO POLSKIE  
GENERACJE**

**FWA** Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna  
im. Ludwika Solskiego w Krakowie

Beata Guetzalska

# Aktorstwo polskie. Generacje

Książka Beaty Guetzalskiej jest niezbędna na mapie pozycji opisujących polski teatr, polskich aktorów, teorie aktorstwa drugiej połowy XX wieku i początku wieku XXI. Jest także świetnym podręcznikiem akademickim i powinna być lekturą obowiązkową studentów szkół teatralnych i filmowych oraz teatrologii.

Książka z pewnością wpłynie na popularyzację zawodu aktora, jednocześnie uświadamiając jego trud, jego powagę, odpowiedzialność, którą niesie ze sobą jego wykonywanie. Wyjaśnia mechanizmy, którymi – czasem nieświadomie – posługują się aktorzy.

Krzysztof Globisz

Książka jest monografią przemian polskiej sztuki aktorskiej z lat 1945-2013. Już to proste stwierdzenie pokazuje jednak, jak trudne zadanie postawiła przed sobą Beata Guetzalska. Wybrany okres obejmuje zjawiska niezwykle różnorodne, w tym twórczość wybitnych indywidualności. Sam ich chronologiczny, najprostszy opis stanowiłby nie lada wyzwanie. A autorka podnosi poprzeczkę jeszcze wyżej i już w tytule sugeruje zasadniczy punkt wyjścia. Jej celem nie jest bowiem mówienie o współczesnym aktorstwie przez pryzmat osiągnięć pojedynczych, wybitnych artystów, ale opis i analiza przemian stylów gry poszczególnych (bardzo wszak odmiennych) pokoleń, które tworzyły teatr polski w omawianym okresie.

Dariusz Kosiński



