

Mateusz Smaczny

Świadomość ciała aktora lalkarza



WARSZAWA



Mateusz Smaczny

Świadomość ciała aktora lalkarza

Mateusz Smaczny

Świadomość ciała aktora lalkarza



WARSZAWA

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza
Warszawa 2021

Mateusz Smaczny
Świadomość ciała aktora lalkarza
Warszawa 2021

© Copyright by Mateusz Smaczny
© Copyright for this edition by Akademia Teatralna
im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Recenzja naukowa: prof. dr hab. Jacek Radomski

Redakcja, skład, korekta: Anna Hegman

Zdjęcie na okładce: Bartek Warzecha

Książka powstała na podstawie rozprawy doktorskiej
„Świadomość ciała aktora lalkarza. Próba analizy motoryczności
aktorskiej oraz jej przełożenia na motoryczność lalki, w oparciu
o rolę Gustawa w spektaklu *Śluby panińskie* w reżyserii Artura Dwulita”,
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Sylwii Janowicz-Dobrowolskiej,
a obronionej na Wydziale Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

Wydanie I
Printed in Poland
ISBN 978-83-953211-3-9

SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA	9
1. ŻYWY RUCH	15
1.1. Organiczność	19
1.2. Współodczuwanie	28
2. BIOMECHANIKA LALKARSKA	35
2.1. Anatomia	38
2.2. Rozgrzewka	42
2.3. Trening i sport	49
2.4. Ekwiwalencja	56
2.5. Biomechanika Meyerholda	61
2.6. Koordynacja	67
2.7. Równowaga	70
2.8. Organizowanie materiału	83
2.9. Zręczność	98
2.10. Reagowanie	104
2.11. Kompozycja przestrzenna	113
2.12. Rytm	116
3. INDYWIDUALNOŚĆ TWÓRCZA	139
3.1 Powietrze	144
Oddychanie	144
Lekkość	148
Atmosfera	154
3.2 Ogień	157

	Uczucia i emocje	157
	Lalkowe gesty psychologiczne	164
	Dialog emocjonalny	170
3.3.	Ziemia	173
	Forma ciała	174
	Precyzja i zdecydowanie	175
	Grunt pod nogami	176
	Partytura	180
3.4.	Woda	183
	Płynność i jednolitość	183
	Improwizacja	187
	Poczucie całości	193
3.5.	Balans	194
4.	PRACA NAD ROLĄ	198
4.1.	Próby stolikowe	202
	Zadania bohatera	206
4.2.	Biomechanika Gustawa	211
	Anatomia plastyczna	212
	Anatomia funkcjonalna	214
	Głowa	216
	Ręce	220
	Równowaga	223
	Ruchy podstawowe	225
	Ruchy „lalkowe”	227
	Oddech	228
	Rozgrzewka	229
4.3.	Próby sytuacyjne	230
	Improwizacja	231
	Mikrokonflikty	232

	Kompozycja scen	233
	Charakter	234
4.4.	Adaptacja	236
4.5.	Powrót	239
4.6.	Całość	243
	Rytm	243
	Lekkość	245
4.7.	Spotkanie	247
ZAKOŃCZENIE		251
ŹRÓDŁA ILUSTRACJI		255
BIBLIOGRAFIA		261

PRZEDMOWA

Szanowni Czytelnicy. Oddaję w Państwa ręce rozprawę, która pozwoliła mi uzyskać stopień doktora sztuki w białostockiej Filii Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Rozprawa napisana została pod kierunkiem profesor Sylwii Janowicz-Dobrowolskiej. Jest mi niezmiernie miło, bowiem książka ta otwiera cykl wydawanych w postaci e-bookowej prac doktorskich i habilitacyjnych obronionych przez teatralnych praktyków w Akademii Teatralnej.

Przecieranie tych szlaków to dla mnie wielka nobilitacja, ale i pewna trudność. Sama forma rozprawy doktorskiej musi przecież podlegać określonym zasadom, mieścić się w pewnej konwencji. Jak potraktować tego rodzaju pracę w momencie, w którym wychodzi ona poza mury uczelni i ma trafić do szerszego grona czytelników? Do kogo właściwie trafić ona może?

Z jednej strony, rozprawa doktorska jest pracą naukową, postawione w niej tezy powinno się konfrontować z poznaną do tej pory metodologią teatralną. Z drugiej strony, to własne doświadczenie, a więc samodzielnie przygotowana rola w spektaklu ma być głównym poligonem badań i stanowić dowód na słuszność postawionych tez. Kolejnym ważnym elementem doktoratu powinny być nawiązania do obszaru pedagogiki teatralnej. Wszystko to sprawia, że praca doktorska może okazać się formą bardzo bogatą, ale zarazem bardzo niejednorodną. Kiedy taka praca staje się książką, trudno jednoznacznie określić, czy ma być ona przeznaczona dla aktorów lalkarzy, studentów lalkarstwa, pedagogów teatralnych, teatrologów zainteresowanych teoriami teatru lalek czy po prostu dla pasjonatów sztuki lalkarskiej.

Mimo wszystko zdecydowałem się pozostawić oryginalną pracę w formie prawie niezmienionej. Myślę, że pewnego rodzaju kłamstwem byłoby nanoszenie poprawek, które sprawią, że rozprawa przestanie być tylko rozprawą, a stanie się poradnikiem, pamiętnikiem czy kompendium wiedzy. Wierzę, że w oryginalnej formie praca ta okaże się jednak użyteczna. Wszystkie moje rozważania prowadzą przecież do jednego celu, a mianowicie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób aktor dzięki gruntownemu rozpoznaniu swojego własnego ciała będzie mógł na scenie umiejętnie współpracować z ciałem ożywianej lalki czy przedmiotu? Pytanie to ściśle wiąże się z praktyką aktora. Sam jestem przede wszystkim praktykiem teatru, a więc osobą, która gros czasu poświęca na pracę na scenie. Największy nacisk kładę więc w niniejszej rozprawie przede wszystkim na aspekty praktyczne. Przyznaję, zaplecze teoretyczne jest niezwykle istotne, szczególnie w pracy pedagoga. W moich analizach odnoszę się oczywiście do wielu faktów i teorii, sięgam nawet do źródeł spoza kręgu teatru. Interesują mnie jednak przede wszystkim te teorie, które przynoszą bezpośrednie korzyści w pracy scenicznej. Dlatego też chciałbym dedykować tę książkę w pierwszej kolejności właśnie praktykom teatru lalek. Wierzę, że może okazać się ona pomocna szczególnie adeptom sztuki lalkarskiej. Być może ugruntuje pewne wzorce, da punkty odniesienia, zachęci do pracy nad swoim aktorskim warsztatem czy wskaże drogi, które pomogą ukształtować własną metodę pracy z ciałem, zarówno swoim, jak i każdego animanta, z którym przyjdzie im spotkać się w pracy.

W moich rozważaniach bez trudu można będzie zauważyć, że najbardziej inspirują mnie doświadczenia Wsiewołoda Meyerholda, Michaiła Czechowa oraz mistrza, spod którego skrzydeł obaj wyszli, czyli Konstantina Stanisławskiego. Bardzo ważne okazały się dla mnie również dociekania Eugenia Barby, Jerzego Grotowskiego czy

Jacques'a Lecoqa. Wszyscy wymienieni byli lub są praktykami teatru – reżyserami czy aktorami. Ich teorie są więc poparte doświadczeniem. Brak w wymienionym gronie lalkarzy spowodowany jest faktem, że do dziś nie odnalazłem żadnego twórcy, który nie tylko wypracowałby, ale i precyzyjnie opisał konkretną, użyteczną metodę pracy nad lalkarskim warsztatem. Niektórzy lalkarze, owszem, poruszali w swych pracach wybrane aspekty praktycznego lalkarstwa, jednak trudno odnaleźć pozycję zawierającą coś w rodzaju opisu metody kształcenia czy samodoskonalenia aktora teatru ożywionej formy. Niemniej jednak do wielu bardzo ważnych refleksji artystów scen lalkowych również nawiązuję. Dowodem na niedobory w literaturze dotyczącej metodologii lalkarskiej są chociażby rubryki dotyczące obowiązkowych lektur w sylabusach białostockiej Filii Akademii Teatralnej. Znacznie częściej możemy w nich odnaleźć pozycje autorstwa Czechowa czy Stanisławskiego niż jakiegokolwiek źródła literackie napisane przez lalkarzy. Na szczęście systemy pracy wymienionych wyżej mistrzów sztuki dramatycznej mają tak szerokie spektrum zastosowania, że z powodzeniem możemy się do nich odnosić, próbując budować własne metody pedagogiczne w tak, wydawałoby się, odległej materii, jaką jest teatr ożywionej formy.

Zdaję sobie oczywiście sprawę, że Stanisławski, Czechow czy Meyerhold to dziś już mistrzowie minionej epoki. Teatr idzie coraz dalej, ewoluuje, odkrywa kolejne obszary. Mimo wszystko jednak sądzę, że metody wymienionych nauczycieli to do dzisiaj jedne z najważniejszych punktów odniesienia w myśleniu o aktorskim budowaniu postaci scenicznej. Właśnie kreacja lalkowej postaci scenicznej interesuje mnie bowiem w tej pracy najbardziej. Współcześnie coraz częściej zaciera się granica pomiędzy aktorem a tworzoną przez niego postacią. Często także w ogóle rezygnuje się z jakiegokolwiek kreacji, pozwalając aktorowi, aby na scenie był samym sobą. Są to

oczywiście obszary fascynujące. Lalka także może się w nich doskonale odnaleźć. Nie są one jednak przedmiotem mojej rozprawy. Polem moich badań jest przede wszystkim proces kreowania nowych, żywych scenicznych bytów.

Nauka animowania, a więc ożywiania form, jest nierozzerwalnie związana z metodą kształcenia studentów lalkarstwa w Akademii Teatralnej. Jest to umiejętność, którą, jak sądzę, każdy lalkarz powinien opanować jako bazę swojego twórczego warsztatu, a jej zastosowanie nie ogranicza się tylko i wyłącznie do teatru tradycyjnego, ale może z powodzeniem funkcjonować w przeróżnych scenicznych konwencjach, również tych najbardziej nowoczesnych. W obszarze tworzenia wiarygodnych, organicznych postaci teatralnych wspomniani wcześniej twórcy postawili według mnie kluczowe pytania, które do dziś mogą być punktem odniesienia także dla lalkarzy. Ponadto wszyscy trzej mistrzowie poświęcali w swoich metodach bardzo wiele uwagi problemowi cielesnego przygotowania aktora, a właśnie problem ciała jest dla mnie przecież w tym kontekście kluczowy. Kto wie, być może fakt, że jako lalkarze wciąż tak często odnosimy się do pracy reformatorów teatru z pierwszej połowy XX wieku, świadczy o tym, że w materii teatru ożywionej formy reforma nadal trwa.

Chciałbym przy okazji podkreślić, że w rozprawie odnoszę się tylko do wybranych aspektów metod analizowanych twórców. Tych mianowicie, które znajdują według mnie najlepsze zastosowanie w teatrze ożywionej formy i najlepiej korespondują z podejmowanym przeze mnie tematem.

W mojej pracy odnoszę się także do wniosków i twierdzeń moich osobistych mistrzów, a mianowicie ludzi, których spotkałem i z którymi miałem zaszczyt pracować. To dzięki nim zakiełkowało w mojej głowie wiele myśli, które starałem się zawrzeć w tej rozprawie.

W kolejnych rozdziałach spróbuję wyjaśnić, jak według mnie umiejętna praca nad świadomością własnego ciała może przełożyć się na proces kreacji postaci lalkowej. W pierwszej części (jest to rodzaj wprowadzenia) przedstawiam dokładniej tę zależność. Pochyliam się nad samą istotą i istotnością pracy aktora z własnym ciałem. Próbuję wyjaśnić najważniejsze kierunki moich aktorskich dociekań. Staram się też wyjaśnić, jakiego rodzaju praca z ciałem wydaje mi się słuszną w dążeniu do osiągnięcia efektu organiczności postaci scenicznej.

W części drugiej, której nadałem tytuł „Biomechanika lalkarska”, poruszam te aspekty pracy z ciałem, które w teatrze nazywamy czasem „techniką”. Moje rozważania mogą w niektórych miejscach wydawać się bardziej związane z innymi dziedzinami życia niż teatr, jednak, w moim mniemaniu, dotyczą one środków, które aktor lalkarz może w swojej pracy wykorzystać, aby wywołać zamierzony efekt. Staram się także wyjaśnić, że owa technika ciała, bezpośrednio związana z motorycznością człowieka, ma niebagatelne znaczenie dla budowania własnej indywidualności twórczej.

I właśnie problemu „indywidualności twórczej” dotykam w rozdziale trzecim. Swoje rozważania snuję na kanwie żywiołów, które stanowią dla mnie metaforę czterech najważniejszych kierunków aktorskiej samoświadomości.

W części czwartej, na przykładzie mojej pracy nad stricte lalkową rolą Gustawa w spektaklu *Śluby pańskie*, staram się udowodnić, że wszystkie aspekty świadomej pracy z własnym ciałem, opisywane w poprzednich rozdziałach, mają bezpośrednie przełożenie na sceniczną praktykę aktora lalkarza i kreowanie postaci w teatrze ożywionej formy. Choć w wielu miejscach mojej rozprawy odnoszę się do różnych przykładów z własnej pracy scenicznej, to właśnie ten rozdział jest w swoim charakterze najbardziej subiektywny. Adekwatnie do konwencji doktoratu analiza pracy nad przygotowaniem

konkretnej roli stanowiła ważne pole moich badań. Wnioski wyciągnięte z tego indywidualnego procesu stanowią dowód na słuszność postawionych wcześniej tez. Warto, jak sądzę, traktować ten rozdział po prostu jako przykład pracy aktora podczas procesu kreacji postaci lalkowej.

Pozwolę sobie na jeszcze jedną uwagę. Tak jak teatr jest ze swej natury w pewnym sensie nieuchwytny, oparty na indywidualnych odczuciach, poddawany często sprzecznym ocenom, tak i moje rozważania w trakcie tej rozprawy mogą przybierać różnorodną formę i ton, przed czym chciałbym czytelników przestrzec i z góry za to przeprosić. Pisanie o teatrze jest sprawą niezwykle trudną, a niewielkie pisarskie doświadczenie niewątpliwie nie pomaga. Rzeczowe i konkretne nazywanie pewnych schematów jest niezwykle istotne. Daje punkty oparcia i sprawia, że wiemy, jak skutecznie pracować, zarówno na scenie, jak i poza nią, doskonaląc swój warsztat. Subiektywne, wrażeniowe czy metaforyczne podejście to jednak często jedyny sposób, żeby choćby zbliżyć się do tego, co w teatrze nienazywalne – atmosfery, energii, obecności, odczuwania... Myślę, że niezwykłość (choć przy tym trudność) samego teatru polega właśnie na tym, że twarżo stąpając po ziemi, trzeba mieć też często głowę w chmurach.

Z całego serca dziękuję mojej promotor, prof. Sylwii Janowicz-Dobrowolskiej, za trzymanie mnie w ryzach, nieocenioną pomoc w konkretyzowaniu moich myśli i komunikatów, za szczerość i profesjonalizm.

Dziękuję mojej rodzinie, a przede wszystkim żonie, za wyrozumiałość i niezwykle wsparcie. Taka miłość dodaje skrzydeł!

1. ŻYWY RUCH

Teatr lalek, ostatnio coraz częściej nazywany teatrem ożywionej formy, to niezmierzone bogactwo światów. W mojej dotychczasowej teatralnej praktyce aktora lalkarza każda z realizacji stanowiła dla mnie zupełnie nową przygodę, dotyczącą nie tylko różnych tematów, ale także różnorodnych środków teatralnego wyrazu. Jako aktor teatru lalkowego miałem okazję konfrontować się nie tylko z formami lalkowymi *sensu stricto*, jak jawałka, marionetka, lalka stolikowa czy cieniowa, ale także z teatrem jednoznacznie dramatycznym, teatrem tańca czy teatrem musicalowym. Najczęściej jednak realizowane spektakle były hybrydami łączącymi w sobie różne estetyki, różne konwencje gry.

Taka różnorodność środków jest, w moim odczuciu, niezwykle interesująca. Nie tylko dla aktora, ale także dla widza. By jednak widz był w pełni usatysfakcjonowany, widowisko powinno być doskonale skomponowane, a postaci sceniczne precyzyjnie skonstruowane i przekonująco zagrane. Niestety czas realizacji spektakli teatralnych jest stosunkowo krótki. Dlatego od aktora oczekuje się niezwyklej elastyczności, szybkiego rozpoznania nowego teatralnego języka i jak najwcześniejszego uzyskania swobody w posługiwaniu się nim. A przecież wymagane umiejętności dotyczą często tak wielu różnorodnych i skomplikowanych dziedzin czy dyscyplin, że aby je naprawdę dobrze opanować, należałoby przez dziesiątki godzin zgłębiać tajniki każdej z osobna! Czego się więc chwycić? Jakich metod pracy używać, żeby już na wstępie być przygotowanym do natychmiastowego scenicznego tworzenia, przy pomocy na przykład nowego medium, z którym nigdy wcześniej nie mieliśmy styczności? Realia współczesnego teatru lalek jasno pokazują, że aktor lalkarz

powinien być nie tylko sprawnym animatorem, ale także wykazywać się wszelkimi zdolnościami, związanymi również z takimi obszarami teatru, które znacząco wykraczają poza sferę teatralnego ożywiania formy. Przyznaję, że sam w swej dotychczasowej praktyce scenicznej jako teatralnego medium częściej używałem własnego ciała niż lalki. W tym kontekście wszelkie sposoby rozwijania własnej sprawności cielesnej wydają się absolutną koniecznością. Czy jednak praca nad świadomością własnego ciała ma pozostać bez wpływu na budowanie postaci lalkowej? Czy należy oddzielać sferę żywej cielesności animatora od sfery sztucznej formy, w którą powinno się tchnąć życie? A może da się odnaleźć taki rodzaj pracy z własną cielesnością, który zaowocuje w obu tych sferach? Może nawet okaże się, że jakość ożywienia formy, wiarygodność stworzonej postaci lalkowej, jest w ogromnym stopniu uzależniona od dobrego poznania własnego ciała animatora? W niniejszej rozprawie chciałbym się skupić właśnie na tych aspektach aktorskiej pracy z żywym ciałem, które mogą mieć bezpośrednie przełożenie na sceniczną pracę z lalką.

Swoje teatralne doświadczenia staram się wciąż przekładać na działania ze studentami, kształtując powoli własną metodę pedagogiczną. W ciągu dziewięciu lat moich pedagogicznych zmagania na Wydziale Sztuki Lalkarskiej (obecnie Filia w Białymstoku Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie) miałem okazję pracować w różnych dziedzinach. Teatr radiowy, gra w masce, interpretacja wiersza, zadania aktorskie w planie żywym, gra pacynką czy teatr przedmiotu to poznawane przeze mnie dotychczas obszary działalności dydaktycznej. Zanim rozpocząłem samodzielne prowadzenie zajęć, pracowałem w roli asystenta, konfrontując tym samym swoje myślenie o aktorskim samodoskonaleniu z doświadczonymi pedagogami. Różnorodność podejmowanych działań, inspirujące spotkania z profesorami i studentami, wnioski wyciągane z pracy pedagogicznej

pozwoły mi, jak sądzę, spojrzeć na problem warsztatu aktora z szerszej perspektywy. U samej podstawy moich spostrzeżeń stoi myśl, że niezależnie od specyfiki studiowanych kierunków aktorstwa ich wspólnym mianownikiem zawsze pozostanie świadomość ciała aktora, która nawet w takiej materii jak teatr radia bezwzględnie weryfikuje aktorską organiczność.

W programie nauczania Akademii Teatralnej w Białymstoku od niedawna nie ma już przedmiotów o nazwie *Gra aktora pacynką*, *Gra aktora kukłą* czy *Gra aktora jawajką*. Technik tych, owszem, uczy się, ale w ramach ogólnego przedmiotu o nazwie *Techniki klasyczne*. To wynik podążania z duchem czasu. Współcześni absolwenci prędzej spotkają się w teatrze z lalką w typie pyskówki czy stolikówki niż pacynki czy kukły, które to lalki stanowiły dawniej kanon form na co dzień wykorzystywanych w teatrach. Zmiany są zatem potrzebne. Jednakże, co za tym idzie, potrzebne jest także ciągłe weryfikowanie pedagogicznych metod, które muszą być skuteczne, adekwatne do zmieniających się warunków teatralnych. Takie przedmioty jak *Podstawy sztuki animacji*, *Techniki klasyczne* czy *Teatr ożywionej formy* prezentują szerokie spektrum poruszanych zagadnień. Decyzja o takim konstruowaniu programu jest, jak sądzę, etapem poszukiwania uniwersalnych środków, które mogą pomóc odnaleźć się w tej różnorodnej i nieoczywistej materii, jaką jest współczesny teatr lalek. Jest wynikiem chęci wynalezienia sposobu na odkrycie wspólnych mianowników dla wszystkich form lalkowych.

Według mnie żywe ciało aktora jest jednym z owych wspólnych mianowników. Być może najważniejszym. Po pierwsze, to właśnie w ciele animatora zaczyna się sceniczne życie lalki. Po drugie, podczas wszelkich wyobrażeń o teatralnym ruchu formy znajomość własnego ciała, wraz z indywidualną świadomością jego żywych mechanizmów, stanowi dla animatora w jakimś sensie punkt

odniesienia. Po trzecie, kiedy na scenie, prócz kreowanej przez aktora postaci lalkowej, będzie musiał pojawić się także on sam, czy to w roli partnera, czy pełniąc jakąkolwiek inną funkcję, powinien dysponować arsenałem odpowiednich środków. Na przykładzie pracy nad rolą Gustawa w *Ślubach panińskich* w reżyserii Artura Dwulita, spektaklu zrealizowanego wyłącznie w planie lalkowym, postaram się udowodnić, że umiejętna praca nad świadomością własnego ciała stanowi bazę niezbędną dla procesu kreacji postaci lalkowej.

Henryk Jurkowski, jeden z najważniejszych polskich teoretyków teatru lalek, nazywa lalkarza aktorem „teatru nieosobowego”, zaznaczając przy tym: „Teatr nieosobowy nie oznacza dla nas teatru mechanicznego czy teatru automatów albo robotów, ale teatr żywego biologicznego aktora, który wypełnia swe posłannictwo «gry» w warunkach nietypowych dla sztuki «teatru osobowego», z aktorami z krwi i kości na scenie. Aktor teatru nieosobowego działa z ukrycia, tworzy postaci sceniczne z pomocą różnych artefaktów, gotów też sam łączyć się z przedmiotem i tworzyć różnego rodzaju hybrydy. Wynika z tego, że «teatr nieosobowy» jest nieosobowy z pozoru, bo tak czy inaczej sztuka jego zasadza się na pracy aktora”¹. Nawiasem mówiąc, dzisiejszy teatr lalek coraz chętniej korzysta z takich bytów jak roboty czy automaty. Myślę, że i w tego typu lalkarstwie świadomość ciała animatorów czy konstruktorów ma niebagatelne znaczenie, jednak temat ten jest dość obszerny i nie będzie przedmiotem moich analiz. Idąc za przywołaną myślą profesora Jurkowskiego, chciałbym zająć się przede wszystkim teatrem **żywego biologicznego aktora lalkarza** i poddać analizie właśnie ową „biologiczność”. Skupię się na **roli ciała żywego aktora w teatrze ożywionej formy**.

1 H. Jurkowski, *Aktor w roli demiurga*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2006, s. 7.

1.1 Organiczność

Ciało człowieka od wieków stanowiło inspirację dla artystów. Traktowali je w różny sposób – czasem dążyli do realistycznego oddania wiarygodnych ludzkich kształtów, czasem traktowali je bardziej symbolicznie i umownie. Przełomu w realistycznym traktowaniu wizerunku człowieka dokonali starożytni Grecy. Kiedy oglądamy posągi greckie okresu klasycznego, mamy wrażenie, że przedstawione postaci żyją. Rzeźbiarze studiowali budowę ludzkiego ciała i ustanawiali jego idealne proporcje, aby z kamienia stworzyć wiarygodnego człowieka, który wywoła w odbiorcach określone emocje. Poza, jaką nadawano wyrzeźbionym postaciom, sugerowała, że są aktywne, dynamiczne, że mogłyby za chwilę kontynuować ruch, w którym zostały uchwycone. W ich twarzach i ciałach starano się oddać emocje świadczące o istnieniu wewnętrznego życia. Wszystko po to, aby osiągnąć **efekt organiczności**, który poruszy ludzkie uczucia. „Rzecz polegała na tym, że sztuka wyzbyła się archaicznych schematów na rzecz organicznych form przyrody. Plastyka archaiczna odtwarzając żywe formy upodabniała je do geometrycznych, klasyczna zaś poddała się żywym. Zbliżyła się do przyrody, odchodząc tym samym od tradycji Wschodu i znajdując własną estetykę. Była to przemiana ogromna – niektórzy historycy sądzą, że największa z tych, jakie znają dzieje sztuki. Sztuka grecka przeszła wtedy od form schematycznych do realnych; od sztucznych do żywych; od konstruowanych do obserwowanych; od tych, które pociągały dlatego, że były symbolami, do tych, co pociągały same przez się; od form reprezentujących zaświaty do form ludzkich”².

2 W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962, s. 85.



Rys. 1.1. Dyskobol. Kopia rzeźby Myrona z V w. p. n. e. Ciało uchwycone w dynamicznym ruchu. Pozycja nieoczywistej równowagi, asymetryczne ustawienie, ręce układające się razem w półokrąg – wszystkie te czynniki wpływają na wewnętrzną dynamikę pomimo zatrzymania.

Przykład greckiej rzeźby posągowej pokazuje, że opisywana organiczność często związana była z **naturą ludzką**. To zrozumiałe. Nasza własna organiczność jest tym, co jesteśmy w stanie najlepiej odczuć i pojąć. Studiując dalszy rozwój sztuki, zauważyć można, że pojęcie organiczności często stanowiło jedną z najważniejszych wartości i wyznacznik piękna dla tworzonych dzieł. Również w sztuce

teatralnej słowa: naturalny, prawdziwy, organiczny – były, i nadal są, wyrazem uznania dla gry aktorskiej.

Dążenie do osiągnięcia efektu organiczności człowieka zdawało się również dążeniem jednego z najważniejszych teatralnych pedagogów, Konstantina Stanisławskiego. Za nadrzędny cel sztuki scenicznej uważał on „stworzenie «życia ludzkiego ducha» postaci i pokazanie tego życia w formie artystycznej na scenie”³. W definicji tej zawiera się istotna wskazówka – żywą postać należy nie tylko „**stworzyć**”, ale także odpowiednio „**pokazać**”. To ważna prawda dla aktora. Eugenio Barba słusznie przestrzega, że nie wszystko, co aktorowi wydaje się organiczne, wyda się także **organiczne widzowi**. Często bowiem, choć aktor, ożywiając daną postać, działa w zgodzie z wyobrażonym dla niej życiem, widz tego życia nie współodczuwa. Barba proponuje zatem wprowadzenie dokładniejszego terminu – „**efekt organiczności**”⁴. Aby efekt ten wywołać, aktor musi wypracowywać takie sposoby kreacji, aby postaci, jakie tworzy na scenie, funkcjonowały, „**jakby były żywe i naturalne**”.

W tym miejscu warto jednak zauważyć, że **organiczność** nie jest tylko domeną człowieka. Oto dokładne, słownikowe wyjaśnienie tego określenia: „Organiczny – 1. *biol.* «należący do świata zwierzęcego lub roślinnego, właściwy organizmom żywym lub z nich pochodzący»; [...] 2. *książk.* «mający cechy, charakter jakiejś struktury, nierozzerwalny»”⁵. Upraszczając, można powiedzieć, że z jednej

3 K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą, Dziennik ucznia*, t. I, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie, Kraków 2010, s. 53.

4 Por. E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora, Słownik antropologii teatru*, tłum. J. Fret, G. Godlewski i in., Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno- Kulturowych, Wrocław 1984, s. 137.

5 *Organiczny*, [w:] *Nowy słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 2002, s. 607.

strony, „organiczny” znaczy tyle co „**związany z biologicznym życiem**”, z drugiej, po prostu „**wewnętrznie spójny**”. Oba sposoby rozumienia tego słowa stanowią dla mnie ważny punkt odniesienia do dalszych rozważań.

Dwoistość podejścia do organiczności w świecie formy doskonale widoczna jest na przykład w **architekturze organicznej**. Louis Henry Sullivan, uważany za pierwszego nowoczesnego architekta w Ameryce, starał się poprzez swoją pracę udowodnić, że **forma** budowl powinna odpowiadać jej **funkcji** oraz że kształtowanie architektury nie polega na nadawaniu formy, ale jej odszukiwaniu. A zatem rozumiał organiczność jako **wewnętrzną spójność**. Z kolei Frank Lloyd Wright, który inspirował się pracami Sullivana, podchodził do sprawy nieco inaczej. W jego pracach możemy zauważyć, że budynki, jakie projektował, doskonale harmonizują z otaczającą je żywą naturą. Są jak gdyby jednym z jej elementów. Pojmowanie organiczności przez Wrighta skłaniało się więc bardziej ku „**inspirowaniu się biologicznym życiem**”. Oczywiście oba sposoby rozumienia organiczności często ściśle się ze sobą łączą. „**Inspirować się naturą**”, „**wpisywać się w naturę**”, „**mieć własną naturę**”, „**tworzyć nową naturę**” – wszystkie te sformułowania związane są z organicznością i definiują jakiś rodzaj harmonii. Harmonia jest domeną natury. Architektura organiczna udowadnia zaś, że nawet martwa struktura może być organiczna, a właściwą istotą każdego problemu związanego z formą, jak chciał Sullivan, jest to, że zawiera rozwiązanie i je podpowiada⁶.

6 Por. L. H. Sullivan, *The Tall Office Building Artistically Considered*, „Lippincott's Magazine”, marzec 1896, [za:] K. Szmuryło, *Szkło w architekturze organicznej*, „Świat Szkła” 12/2011, s. 8–14.



Różne pojmowanie organiczności w architekturze.

Rys. 1.2 (po lewej). Wainwright Building w St. Louis, USA zaprojektowany przez Louisa Henry'ego Sullivana i Dankmara Adlera.

Rys. 1.3 (po prawej). Fallingwater, właśc. Edgar J. Kaufmann Sr. Residence w południowo-zachodniej Pensylwanii, zaprojektowany przez Franka Lloyd Wrighta.

Organiczność martwej materii automatycznie przenosi moje rozważania w obszar **teatru lalek**. Istotą lalkarstwa jest bowiem wywoływanie wrażenia życia w nieożywionej formie. Wizualnym dowodem na to, że coś żyje, jest odpowiedni **ruch**. Jeśli coś na scenie nie daje nam znaku, że może się poruszać, najczęściej przyjmujemy, że nie żyje. Dopiero aktorskie sugerowanie autonomicznego ruchu postaci scenicznej może spowodować, że widz uwierzy w jej życie. Jak jednak ruszać lalką, żeby udało się nam przekonać widza do tego, że ta żyje? Idąc za tezą Louisa Sullivana, traktowanie lalki czy przedmiotu w teatrze jako „problemu” wymaga założenia, że i ona „**zawiera w sobie rozwiązanie i je podpowiada**”. Ma więc swoją własną

organiczność – **wewnętrzną spójność**. Powinna zatem ruszać się adekwatnie do swojej budowy. Co jednak z drugim aspektem organiczności? Czy natura ruchu danej formy powinna być związana z biologicznym życiem? Zakładamy, że tak, bo na tym polega istota animacji. Na jakich wzorcach ma się więc dokładnie opierać ów żywy ruch lalki? Czy ruch ten ma być wewnętrznie spójny z martwą formą, czy raczej wzorowany na życiu, jakie znamy? A może oba te aspekty powinny determinować sposób animacji?

Kiedy początkujący lalkarz dostaje do ręki kulkę, ta natychmiast kojarzy mu się z głową i jeśli jest to możliwe, nakłada ją na palec i szuka w niej **człowieka**. Jeśli kulka nie ma otworu, animator trzyma ją w rękę i nadal szuka w niej cech ludzkich. Czy to dobrze? Czy ruchowymi środkami wyrazu kulki, biorąc pod uwagę jej wewnętrzną spójność, powinny być ruchy personifikujące? Czy też „[...] teatr lalek nie może, nie powinien, nie wolno mu być powtórzeniem teatru człowieka. Sens naszej sztuki leży nie w naśladowaniu człowieka lalką, choćby ta lalka była człekokształtna. Lalka jest formą plastyczną, a jej życie jest życiem tej formy. Życie barw, kształtów w scenie nie może się opierać na tych zasadach dramatycznych, na jakich oparty jest dramat tzw. «teatru żywego». A na jakich? Ba, gdybyśmy to wiedzieli [...] Wyzwolenie się z biernego naśladownictwa «teatru żywego» jest naszą życiową koniecznością. Inaczej staniemy się niepotrzebni, kiepscy naśladowcy którejs z pięknych muz. Albo curiosoidalni jak «cyrk pcheł» czy «teatr gnomów»”⁷. Czy słowa Jana Wilkowskiego, znanego polskiego lalkarza, mówią o jedynym słusznym sposobie traktowania form lalkowych? W podobny sposób w swoich wywodach dotyczących marionetki podchodzili do tematu także tacy twórcy jak

7 H. Ryl, *Teatry – ludzie – fakty*, [w:] J. Sztaudynger, H. Jurkowski, H. Ryl, *Od szopki do teatru lalek*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1961, s. 55.

Heinrich von Kleist – niemiecki dramaturg, nowelista i publicysta, a po nim także Edward Gordon Craig, jeden z najważniejszych reformatorów teatru XX wieku. Obaj sugerowali, że aktorzy powinni bacznie obserwować marionetkę, ponieważ jest ona sama w sobie doskonale spójna i nie próbuje być kimś, kim nie jest. Według nich zadaniem lalkarza powinno być takie działanie z marionetką, które tylko umożliwi jej autonomiczne poruszanie, zgodne z jej istotą. Aktor powinien więc doskonale poznać lalkę i korzystać z jej własnej **organiczności**, czyli **wewnętrznej spójności**. Ma nie „wymuszać na niej ruchu”, ale „pozwalać jej się ruszać”.

Jak zatem mam dopasować do tego wszystkiego fakt, że w trakcie studiów proces nauczania każdej z technik lalkowych poprzedzany był wnikliwą nauką odtwarzania ludzkich ruchów: chodzenia, siadania, klękania itp.? Można próbować to tłumaczyć człękoksztaltną formą poszczególnych typów lalek. Ale jeżeli dotkniemy mniej oczywistej materii, jeżeli wejdziemy w obszar na przykład teatru przedmiotu, pojawiają się kolejne wątpliwości... Jak animować na przykład krzesło? Należałoby stwierdzić, że powinno się ono poruszać adekwatnie do jego „krzesłowości”. Możemy więc poszukiwać ruchów, które nie wzorując się na ruchach ludzkich, zbudowałyby absolutnie autonomiczną motoryczność krzesła. Kiedy jednak będziemy próbowali zbudować jakieś sytuacje dramatyczne z udziałem takiego krzesła, prawdopodobnie okaże się, że niejednokrotnie będziemy potrzebować ruchów, które wypływają bezpośrednio z motoryczności, jaką znamy najlepiej. A będzie to motoryczność człowieka. Aby zasugerować widzowi, że krzesło patrzy, pcha czy ciągnie, animator musi odnosić się do czytelnych znaków, które jest w stanie wykonać, a które widz jest w stanie zrozumieć. Tymi znakami są ruchy biologiczne znane nam z autopsji.

Wolno więc lalce imitować ruch ludzki, nawet jeśli człękoksztalna nie jest? Wolno animatorowi działać w sposób, który sugeruje

widzowi, aby ten traktował lalkę jak człowieka? „Często spotykam takie twierdzenie: «lalka nie może naśladować człowieka czy też go wyobrażać, lecz zawsze winna pozostawać lalką». Twierdzenie to jest więcej niż nieprzemyślane i nie tylko z filozoficznego punktu widzenia, ale nawet z punktu widzenia normalnej logiki. Jest po prostu absurdem. Teatr lalek, jak każdy teatr, jest sztuką przedstawiania. Człowiek, który umie przedstawiać innego człowieka, nazywa się aktorem. Człowiek, który tego nie potrafi, aktorem nie jest. Martwy przedmiot przedstawiający w teatrze istotę żywą nazywa się lalką teatralną. Przedmiot, z pomocą którego nie można przedstawić żywej istoty – człowieka, psa, jelenia – nie może służyć jako lalka. Przedstawienie żywej istoty, a w tej liczbie i człowieka, jest właśnie funkcją lalki”⁸. Słowa te wypowiedział Sergiusz Obrazcow, jeden z najwybitniejszych rosyjskich lalkarzy. Z pewnością można polemizować i z nim. Lalka przyjmuje dziś w teatrze rozmaite funkcje i to, czy naśladuje bezpośrednio człowieka, czy też nie, w żaden sposób nie powinno decydować o tym, czy możemy nazywać ją lalką. Odnoszenie się do świata ludzkiego w kontekście form lalkowych ma jednak, w moim odczuciu, sens ponadczasowy i warto zdać sobie z tego sprawę. Kiedy widz patrzy na lalkę w teatrze, pragnie dostrzec w niej jakieś związki ze swoim własnym życiem. Interpretuje perypetie lalki, wykorzystując do tego własną wyobraźnię. Formy lalkowe, będąc znakiem, uruchamiają w widzach ich własny wewnętrzny świat. Prowokują do przemyśleń ściśle związanych z indywidualnym postrzeganiem rzeczywistości. Człowiek ma to chyba wpisane w naturę. Najchętniej interpretuje otaczający go świat, wykorzystując własne, dobrze już rozpoznane i oswojone doświadczenia. Nie oznacza to jednak, że powinniśmy lekceważyć własne predyspozycje formy

8 S. Obrazcow, *Aktor, reżyser i lalka*, „Teatr Lalek” 1960 nr 11, s. 34.

lalkowej i za wszelką cenę próbować zmusić ją do tego, żeby ruszała się jak człowiek. Wręcz przeciwnie! Jej autonomiczna forma może być jedną z najważniejszych inspiracji w procesie kreowania postaci scenicznej. Warto korzystać z własnej natury lalki przynajmniej w takim stopniu, w jakim sami staramy się narzucić jej naszą własną. Wiele razy słyszałem, że lalkarstwo wymaga wyjątkowej pokory. Sądzę, że wyraża się ona w dużej mierze właśnie w tego typu szacunku do każdej otrzymanej formy lalkowej. Aby to podkreślić, od tej pory będę nazywał formę lalki **ciałem**. Ciałem, które powinno być przez aktora tak samo znane i rozumiane, jak jego własne ciało. Powinniśmy umieć obserwować marionetkę, krzesło czy kulkę i wykorzystując ich predyspozycje, stworzyć organiczne, wewnętrznie spójne życie. Ponad tym wszystkim powinna oczywiście stać myśl, że w teatrze zawsze mówimy do ludzi i najczęściej – o ludziach...

1.2 Współodczuwanie

Często mówi się o tym, że widz oglądając jakieś zdarzenie sceniczne „współodczuwa” z bohaterem. Takie współodczuwanie ma, według mnie, dwojakie podłoże. Pierwsze, o którym wspomniałem – **intelektualne** – polega na tym, że jako widzowie odnosimy zdarzenia, które widzimy, do swoich doświadczeń. Te z kolei przywołują znane nam uczucia. Kiedy wydaje nam się, że postać na scenie **odczuwa** coś konkretnego, my również odczuwamy „na dany temat”.

Istnieje jednak jeszcze **głębszy poziom współodczuwania** z drugim człowiekiem. Otóż dzisiejsze naukowe hipotezy sugerują, że człowiek, obserwując inne żywe istoty wykonujące jakąś bardziej złożoną czynność, ma zdolność do jednoczesnego odwzorowywania danej czynności we własnym ciele. Podobno w mózgu istnieją tak zwane „neurony lustrzane”, które uaktywniają się dokładnie w taki sam sposób zarówno wtedy, kiedy człowiek działa sam, jak i wtedy, kiedy tylko obserwuje dane działanie. Dzięki takiemu mechanizmowi współodczuwania możemy nawet w pewnym sensie doznać podobnych emocji, jakich doznaje obserwowana istota. „Wyobraźmy sobie, że oglądamy relację z corocznych zmagani wioślarzy w regatach na Tamizie. W telewizyjnym zbliżeniu widzimy rytmiczne ruchy ramion wioślarzy, wychylenia tułowia, karku itd. Hipoteza głosi, że podczas oglądania tej scenki aktywują się neurony lustrzane – te same, które byłyby aktywne również wtedy, gdybyśmy sami płynęli łodzią i wykonywali analogiczne ruchy. Wspólny obwód neuronalny, aktywujący się zarówno podczas wykonywania określonej czynności, jak i podczas obserwacji jej wykonywania, zapewnia w obu przypadkach podobną w pewnym zakresie reakcję elektrofizjologiczną organizmu. Podczas obserwacji jakiejś sytuacji z udziałem innych osób możemy więc poczuć namiastkę tego, co czulibyśmy, będąc

uczestnikami owej sytuacji. Niektórzy badacze twierdzą, że w podobnych sytuacjach dokonujemy nieświadomej symulacji czynności, jaką wykonuje drugi organizm: wchodzimy niejako «w jego buty». W odniesieniu do oglądanych zmagania wioślarzy można powiedzieć, że dzięki takiej symulacji możemy zrozumieć, co czują zmęczeni, spoceni sportowcy wiosłujący wytrwale do mety⁹. Jest to umiejętność naszego mózgu, która stoi u podstawy „czytania umysłów” innych ludzi. Co ciekawe, osoby z zaburzeniami w ciele migdałowatym odpowiedzialnym między innymi za reakcje lękowe nie tylko same nie reagują prawidłowo, ale również nie potrafią odczytywać adekwatnych reakcji emocjonalnych u innych osób.

Naukowcy nie podważają istnienia „neuronów lustrzanych”, choć nie są dziś zgodni co do ich dokładnych predyspozycji. Niezależnie jednak od wyciąganych wniosków warto zdać sobie sprawę z faktu, że **współodczuwanie innego życia** ma głębokie percepcyjne podłoże. Uczeni są zgodni, że żywe istoty są przez nas odbierane z dużo większym zainteresowaniem niż choćby martwe przedmioty. Łatwo też zauważyć różne fizyczne objawy współodczuwania z innymi ludźmi. Najpopularniejszym z nich jest odruch ziewania w odpowiedzi na czyjeś ziewanie. Podczas oglądania horroru chwytamy się za palce, kiedy widzimy na ekranie czyjeś krwawiące dłonie¹⁰. Podany wyżej przykład wioślarza wyjaśniałby ponadto, dlaczego ludzie tak chętnie oglądają różne ludzkie zmagania, między innymi sportowe czy cyrkowe. Dostarczają one namiastki tych emocji, których doznaje osoba fizycznie zaangażowana w dane działanie. Sądzę, że teatr lalek może wykorzystać tę wiedzę. Aby jednak mózg ludzki mógł nawiązać

9 P. Przybysz, *Inni w naszych głowach*, „Charaktery” 2/2008, s. 68–69.

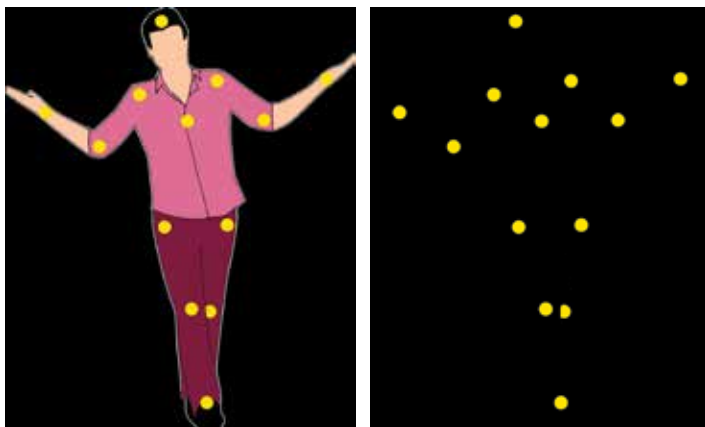
10 Por.: M. Kaczmarzyk, *Neurony lustrzane – umysły bez granic*, https://www.youtube.com/watch?v=ivLcmB_Gogc [dostęp: 06.09.2020].

empatyczną więź z animantem, musi uwierzyć, że dana lalka czy przedmiot żyje i emocjonalnie walczy z własnymi problemami.

Samo **rejestrowanie życia** również jest pierwotną umiejętnością naszego umysłu. Ta zdolność pozwala człowiekowi rozpoznać, czy ruch, który obserwuje, jest ruchem biologicznym jakiegoś żywego organizmu, czy tylko mechanicznym poruszaniem nieożywionej materii. „W latach siedemdziesiątych XX wieku szwedzki psycholog Gunnar Johansson przeprowadził słynny eksperyment, w którym wykazał, że posiadamy zdolność rozpoznawania ruchu biologicznego nawet bez posiadania informacji na temat kształtu tego, co się rusza (np. w ciemności możemy wnioskować o źródle ruchu na podstawie obserwacji samych świecących punktów)”¹¹. Owe punkciki świetlne, nawet w bardzo niewielkiej liczbie, w żaden sposób niemogące sugerować kształtu ludzkiego ciała, po samym charakterze ruchu rozpoznawane są przez mózg jako ruchy człowieka. Z tego wniosek, że jako lalkarze możemy osiągnąć **wrażenie życia**, animując odpowiednio samymi świetlnymi punkcikami. Warunkiem powodzenia będzie jednak uzyskanie ruchu kojarzonego w jakiś sposób z żywą **motorycznością**, którą widz jest w stanie rozpoznać. Przypadkowy czy mechaniczny ruch traktowany będzie przez widza jako „martwy”. Dlatego tylko sprawny aktor, aktor, który przepracował na swoim ciele różne żywe mechanizmy działania, jest w stanie przenieść ten charakter ruchu na działanie formy.

O percepcji widza w konfrontacji z lalką dużo mówił także Russell Dean (reżyser i plastyk teatru lalek, dyrektor artystyczny Strangeface Theatre Company) podczas jednego ze swoich wykładów. Kiedy w trakcie konferencji trójka aktorów wnosi i zaczyna animować grubą lalkę w majtkach – Mikey’ego, widzowie reagują śmiechem.

11 P. Przybysz, *Inni...*, op. cit., s. 67.



Rys. 1.4. **Rozpoznawanie biologicznego ruchu.** Gunnar Johansson dowiódł, że widząc w ciemności same tylko światełka, jesteśmy w stanie rozpoznać ludzki ruch. Zasada jest widoczna nawet przy mniejszej liczbie świecących punkcików.

Dean, powołując się na wiedzę z zakresu neurobiologii, próbuje przeanalizować zarówno ową reakcję, jak i ogólne **postrzeganie animowanych lalek** w kontekście procesów zachodzących w mózgu. **Ciało migdałowe** (tzw. „mózg gadzi”), najbardziej pierwotna część naszego mózgu, odpowiada za intuicyjne **reakcje emocjonalne** naszego organizmu. **Kora nowa** (tzw. „mózg socjalny”), jako najnowsza ewolucyjnie część naszego mózgu, odpowiada między innymi za **racjonalne myślenie** oraz umiejętność myślenia społecznego. Jeśli obserwowana lalka wykazuje **oznaki życia**, w „mózgu gadzim” widza następuje tak zwana „**reakcja walki lub ucieczki**”. Mózg traktuje lalkę jako coś żywego, ale nieznanego, być może niebezpiecznego, i reaguje emocjonalnie, jest gotowy do walki lub ucieczki. Wydziela się przy tym kortyzol – hormon stresu. Kiedy „mózg socjalny” (kora nowa) wytłumaczy sobie okoliczności zdarzenia, zrozumie, że to

tylko lalka i zbanalizuje zagrożenie – zneutralizuje wówczas stres poprzez **odruch śmiechu**. Śmiech obniża tętno i doprowadza organizm do równowagi.

Wszelkie lalki, które siłą rzeczy różnią się wyglądem od człowieka, ale poruszają się jak żywe, mają bardzo dużą siłę oddziaływania na widza. Pozwolę sobie zacytować monolog Mikey’ego: „Dobra, jestem lalką, prawda? Odrobiną pianki, kawałkiem aluminium. Bez tych kolesi [wskazuje na animatorów] jestem niczym. Ale wy! Wy chcecie wierzyć we mnie, prawda? Jestem INNY. I tak długo, jak oddycham i się poruszam, oni są w stanie was przekonać, że żyję. Jeśli robią to poprawnie, moje ruchy nawiązują do czegoś, co neurobiolodzy nazywają waszymi «modelami wewnętrznymi». Są to wasze mentalne obrazy rzeczywistości. Bazują one na mieszance waszych doświadczeń z przeszłości i ogólnym wyobrażeniu o tym, jaka jest rzeczywistość. Mózg bierze to, co postrzegamy zmysłami, przyrównuje to do naszych modeli wewnętrznych i potem składa to razem w najbardziej prawdopodobne wyjaśnienie. Jeśli wyglądam, jakbym szedł, to znaczy, że idę, prawda? Tak, już to widzieliście. Zmyślamy historie! Konfabulujemy! [...] Kiedy wasz stary gadzi mózg jest na chodzie, pamiętajcie: podejmuje szybkie decyzje. Pyk! I mówi wam, że jestem żywy, nawet jeśli moje usta się nie ruszają, a ja ciągle mówię. Wasz «mózg społeczny», ta kora przedczołowa, mówi wam: «oczywiście, że on nie jest żywy, on ma dłonie [animatorów] wokół siebie, a to jest wydarzenie społeczne»[...]. Powiem wam coś, pięknie! Ja niczego nie zdziałam bez waszego starego gadziego mózgu, który odwala całą robotę [...]”¹².

12 R. Dean, *Puppets and Perception*, https://www.youtube.com/watch?v=X_Molj8L6nM&t=487s [dostęp: 06.09.2020], tłum. Nikodem Cieśluk.



Rys. 1.5. **Mikey** imitujący skakanie na trampolinie. Mikey występuje na co dzień w spektaklu *The Hit*, Strangeface Theatre Company, Wielka Brytania (fot. Mark Dean).

Możliwość wciągania widza do współodczuwania na dwóch omawianych wyżej poziomach – intelektualnym i psychofizycznym – to ogromna siła lalki. Oczywiście wciąż najważniejsze dla lalkarza pozostaje pytanie: co to znaczy, że animatorzy, jak mówi Mikey, „robią to poprawnie”? Russell Dean udziela kilku odpowiedzi. Wskazuje na trzy aspekty, które nasz „mózg gadzi” rejestruje automatycznie jako oznakę życia: **oddech, równowagę, skupienie ludzi wokół na poruszającym się obiekcie**. Te same trzy punkty, jako najważniejsze aspekty sztuki animacji, wymieniał także Mark Down, znakomity lalkarz, lider i dyrektor grupy The Blind Summit Theatre, podczas warsztatów lalkowych, które miałem okazję obserwować. Do tych i jeszcze wielu innych aspektów animacji nawiążę w kolejnych rozdziałach.

Aby wyciągnąć jak najbardziej praktyczne wnioski z wcześniejszych rozważań, chciałbym zaproponować twierdzenie, że animator w pracy z lalką powinien dążyć do osiągnięcia **efektu organiczności na dwóch poziomach**. Pierwszy związany jest z **sugerowaniem życia** i odnosi się bezpośrednio do wiedzy o mechanizmach żywego organizmu, a więc do **biomechaniki**. Drugi dotyczy **wewnętrznej spójności ruchu animanta z jego formą**. Kiedy **ciało lalki** połączy się na scenie z **ciałem aktora** i będą się nawzajem uzupełniać, oba razem stworzą jedyną w swoim rodzaju **postać sceniczną** i osiągną pełen **lalkarski efekt organiczności**.

Podstawę dla osiągnięcia efektu organiczności w teatralnej pracy z martwą materią stanowi według mnie świadomość ciała. Po pierwsze, **znajomość** żywych mechanizmów **ruchu** i ich fizyczne doświadczenie są podstawowym warunkiem dla późniejszego przekazania ich lalce, a co za tym idzie, warunkiem skutecznego oddziaływania na widza. Po drugie, zasada **analizycznej pracy z ciałem**, czyli badania **zasad ruchu** wynikającego z budowy własnego ciała czy poszukiwania swojej psychofizycznej indywidualności, może stanowić wzór dla wnikliwego badania **indywidualnej organiczności każdej formy**. Po trzecie, jeśli w naszym złożonym świecie teatru lalek przyjęta konwencja będzie wymagała, żeby **aktor wystąpił w spektaklu obok lalki**, ten musi umieć właściwie używać swojego ciała na scenie. Właśnie dlatego, jak sądzę, podstawowym zadaniem adepta aktorstwa próbującego pogłębić swoje umiejętności w zakresie odkrywania motoryczności postaci scenicznego powinna być natura ludzka i własna organiczność.

2. BIOMECHANIKA ŁALKARSKA

Najlepszym sposobem na rozpoznanie motorycznych możliwości ciała, które mogą posłużyć aktorowi, będzie odpowiednio skomponowany trening. Właściwie przepracowane mechanizmy stanowić będą dla aktora lalkarza tak zwaną „wiedzę ucieleśnioną”, którą, wedle mojej opinii, z powodzeniem można będzie wykorzystać w pracy z animantem. Na potrzeby niniejszej rozprawy praktyczną pracę związaną z badaniem podstawowych funkcji ruchu aktora lalkarza nazwałbym **biomechaniką lalkarską**.

Pojęcie **biomechaniki** człowiekowi teatru automatycznie kojarzy się z Wsiewołodem Meyerholdem – jednym z najważniejszych nauczycieli teatru XX wieku i pionierów w praktycznym wykorzystaniu fizycznego treningu aktorskiego. Moje inspiracje są... równie oczywiste.

Meyerhold, korzystając z dostępnej wiedzy dotyczącej osiągnięć świata sportu, cyrku, tańca, komedii dell'arte i teatrów Wschodu, próbował skomponować trening mający na celu wypracowanie najważniejszych, według niego, mechanizmów ciała aktora. Treningowi, a także samej istocie takiego przemyślanego aktorskiego funkcjonowania na scenie dał nazwę „**biomechanika teatralna**”¹³. Dziś biomechaniki nie uczy się w szkołach teatralnych. Choć pojęcie jest historycznie znane, to najczęściej kojarzone jest z zestawem, dziś może już nieco przestarzałych, mechanicznie wykonywanych etud, jakie Meyerhold praktykował ze swoimi uczniami. Tradycja tych

13 Por. M. Jabłońska, *Biomechanika – praktyczny słownik techniki*, „Didaskalia” 2014, nr 124, s. 76.

etiud – które, przekazywane sobie przez jego uczniów z pokolenia na pokolenie, przetrwały do naszych czasów w formie prawdopodobnie prawie niezmienionej – stanowi jeden z najjaśniejszych dokumentów, jakie ostały się po twórczości Meyerholda. Poznanie samego twórcy biomechaniki przez długi czas było utrudniane przez publiczną cenzurę i zakaz rozpowszechniania wszystkiego, co miało jakikolwiek związek z jego pracą i dorobkiem. Mistrza oskarżono o działalność antysowiecką, skazano i rozstrzelano w 1940 roku. Dziś, zrehabilitowany, Meyerhold jest odkrywany na nowo. Po głębszym rozpoznaniu utwierdziłem się w przekonaniu, że w swych obserwacjach poruszył on wiele technicznych aspektów dotyczących świadomości ciała, które później stały się podwaliną dla poszukiwań wielu innych nauczycieli teatru XX i XXI wieku.

Kiedy pierwszy raz, jeszcze jako student, usłyszałem nazwę „biomechanika teatralna”, ta już sama w sobie wydała mi się bardzo intrygująca. Sugerowała bowiem, że istnieje system, który pozwoli poznać motoryczne możliwości pracy z ciałem i posiąć wiedzę dotyczącą wykorzystania ich w praktyce scenicznej. Myślę, że warto zacząć od przybliżenia samego naukowego terminu **biomechaniki**: „Biomechanika zajmuje się analizą adaptacji strukturalnych i czynnościowych narządów ruchów w odniesieniu do praw fizyki działających na żywy organizm. Budowa narządu ruchu i jego funkcje są wynikiem przystosowania się do warunków środowiskowych, na które składają się: gęstość i opór środowiska, tarcie i siła reakcji podłoża, siła ciężkości, siła bezwładności itd. Biomechanika człowieka najdokładniej dotychczas opracowana stanowi w zasadzie fragment rozległej dziedziny naukowej, jaką jest biomechanika kręgowców i, co więcej, pozostaje z nią w naturalnym i ścisłym powiązaniu. [...] Ogólnie powiedzieć można, że biomechanika zajmuje się analizą narządu ruchu pod kątem widzenia jego możliwości statycznych

i dynamicznych”¹⁴. Zaryzykuję stwierdzenie, że **biomechanika** jest w takim rozumieniu niczym innym jak dziedziną nauki zajmującą się motorycznymi aspektami organiczności. **Biomechanika teatralna** w duchu Meyerholda byłaby więc praktycznym studiowaniem motorycznych aspektów tego, co rozumiem jako efekt organiczności.

Dokonania Meyerholda mogą być świetną inspiracją i punktem wyjścia do nowych odkryć wciąż nieodkrytego w całości świata animacji teatralnej. Zastosowanie w pracy z animantem „ucieleśnionej wiedzy” związanej z biomechaniką teatralną i biomechaniką w ogóle nazwałbym właśnie **biomechaniką lalkarską**. Niektóre z jej elementów chciałbym omówić w niniejszym rozdziale. Traktując trening biomechaniczny Meyerholda nie tyle jako wzór, ile jako ideę, spróbuję przeanalizować najważniejsze aspekty biomechaniki ciała, z możliwością ich odpowiedniego zastosowania dla wszechstronnego aktora lalkarza.

Taki biomechaniczny trening może przybierać różne kształty. Każde kolejne teatralne wyzwanie przynosi konieczność modyfikowania go i zmieniania poszczególnych ćwiczeń. Właśnie dlatego w mojej pracy bardziej skupiam się na istocie poszczególnych zagadnień niż na dokładnym opisaniu konkretnego treningu. Przykłady ćwiczeń podaję głównie w celu zobrazowania idei. Do konkretnych aspektów treningu biomechanicznego samego Meyerholda jeszcze powrócę, pozwolę sobie jednak zacząć od podstaw.

14 H. Szukiewicz i wsp., *Zarys biomechaniki*, AWF, Warszawa 1971, s. 5–6.

2.1. Anatomia

Ruch każdej materii uzależniony jest od jej budowy. Układ ruchu człowieka, jego mięśnie, kości, stawy itd. pozwalają mu poruszać się w określony sposób. Meyerhold mawiał: „ciało to maszyna, działający – to maszynista”¹⁵. Ciało jest więc dla człowieka materiałem, oferującym mu duży pakiet „różnych możliwości wykorzystania”. Nie da się skomponować pełnej instrukcji obsługi tego „pakietu”, warto jednak wciąż pogłębiać swoją wiedzę na ten temat.



Rys. 2.1. *Lekcja anatomii doktora Tulpa* autorstwa Rembrandta. Obraz upamiętniający jedną z publicznych sekcji zwłok, moralizatorską rozrywkę popularną w Niderlandach od połowy XVI wieku.

Chyba już wszystkie kości, mięśnie, ścięgna i stawy człowieka zostały nazwane i opisane. Mimo to organizm ludzki nadal pełen jest

15 M. Korieniew, *Zasady biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda*, tłum. M. Jabłońska, „Didaskalia” 2014, nr 124, s. 67.

tajemnic. Mechanizmy działania poszczególnych organów, przeróżne zależności i przepływy od zawsze budziły ciekawość. Ciekawość ta zaowocowała powstaniem dziedziny wiedzy o człowieku, anatomii. Anatomia to tak naprawdę studiowanie ciała martwego. Tylko precyzyjnie wykonane sekcje zwłok mogły stać się rzetelnym źródłem wiedzy o ludzkim wnętrzu. W pewnym momencie stały się one czymś w rodzaju publicznych widowisk, na które nawet sprzedawano bilety.

Oczywiste jest jednak, że medyczne analizowanie struktury cielesnej nie służyło rozrywce. Anatomia nie byłaby nikomu potrzebna, gdyby nie odnosiła się do życia. Niestety, mimo skrupulatnych badań nikomu jeszcze nie udało się wynaleźć sposobu na ożywienie zmarłego. Za to „wynaleziono” teatr ożywionej formy. Lalka bez animatora jest tylko martwym przedmiotem. Dopiero animator może tchnąć w nią życie. Zanim ją jednak ożywi, powinien zbadać, jak jest zbudowana i jakie ta budowa daje możliwości. Czy jednak animator, bez gruntownej wiedzy o ciele własnym, bez świadomości własnych cielesnych struktur, może bezbłędnie ocenić ewentualne „zdolności” lalki?

Z obszernej dziedziny nauki, jaką jest anatomia, człowieka teatru mogą zainteresować głównie dwie jej gałęzie. Jedną z nich jest **anatomia plastyczna**. Ma ona na celu badanie form i kształtów zewnętrznych oraz wzajemnych proporcji poszczególnych części ciała. Tu badaczy interesuje to, co w ciele jest widoczne z zewnątrz. Aktora zainteresuje to, co ma wyraz plastyczny i potencjał, aby stać się częścią składową dzieła sztuki. Tym właśnie zagadnieniem zajmowali się między innymi wspomniani starożytni Grecy. W tej materii można się od nich bardzo wiele nauczyć. Owo **studium ruchu w zatrzymaniu** ukazuje, jak wielką siłę mogą mieć **pozycje dynamiczne, pozycje niepewnej równowagi, asymetria ustawienia ciała, poszerzony gest** itd. Greccy artyści dążyli także do ideału w poszukiwaniu

najdoskonalszych proporcji ludzkich ciał. Oczywiście aktorowi nie jest łatwo zmienić proporcje własnego ciała i nie jest to też jego najważniejszym zadaniem. Jednak studiowanie formy ludzkiego ciała może przynieść określone korzyści, przede wszystkim w pracy z lalką. Można zaryzykować stwierdzenie, że **plastyka lalki** jest odpowiednikiem anatomii plastycznej człowieka. Proporcje lalki, rysy twarzy czy charakterystyczność mogą być pierwszym tropem do poznania autonomicznego charakteru danej formy lalkowej, która to forma bynajmniej nie musi obrazować człowieka.

Rola plastyki w teatrze lalek jest niewątpliwie ogromna. Wygląd zewnętrzny formy lalkowej zaproponowany przez plastyka może, a nawet powinien, stanowić punkt wyjścia do analizy charakteru danej postaci. Animator musi więc dobrze przyglądać się lalce, aby działać nią w pełni świadomie.

Podjęmowany przeze mnie temat każe mi jednak zająć się tymi aspektami anatomii, które mają największy wpływ na kreowanie scenicznych działań lalki. Z tego punktu widzenia istotniejsza może okazać się **anatomia funkcjonalna**. To subdyscyplina anatomii zajmująca się związkiem budowy narządu z jego przystosowaniem czynnościowym. Na potrzeby niniejszej rozprawy można ją nawet zawęzić jeszcze bardziej, gdyż interesować nas będą głównie te aspekty budowy ciała, które umożliwiają mu poruszanie się w przestrzeni. W pracy aktorskiej na niewiele bowiem zda się zagłębianie w funkcjonalność narządów wewnętrznych i wszystkiego, co ukryte głęboko pod układem kostnym.

Naukowa wiedza z dziedziny anatomii może być przydatna dla aktora, jednak najważniejsza okaże się fizyczna praca z owymi strukturami. Poznanie własnego organizmu poprzez jego doświadczanie przynosi właśnie to, co Barba trafnie nazwał „wiedzą ucieleśnioną”. Jestem przekonany, że z twierdzeniem tym w pełni zgodziłby się

nawet Claudius Galenus, urodzony w 130 roku pierwszy anatom, słynny lekarz gladiatorów. On jako pierwszy zauważył i opisał dodatni wpływ ćwiczeń fizycznych na rozwój ciała. Miał również szansę zaobserwować, jak świadomy trening sprawia, że anatomiczna budowa własnego ciała staje się wręcz **odczuwalna**. Dla aktora podobne doznanie może stać się niezwykle cenne.

2.2. Rozgrzewka

Doskonałym pretekstem do praktycznego rozpoczęcia badania anatomii funkcjonalnej i podstawowych mechanizmów ciała może być odpowiednia rozgrzewka. Najważniejszą funkcją rozgrzewki jest **przygotowanie całego ciała do pracy**. W zależności od specyfiki tej pracy rozgrzewanie powinno skupić się szczególnie na przygotowaniu odpowiednich sfer. **Rozgrzewka sportowa** ma służyć głównie zdrowiu i uchronieniu ciała przed ewentualnymi kontuzjami. Z moich doświadczeń wynika, że składa się ona najczęściej z dwóch podstawowych etapów. W pierwszym wykonuje się proste ruchy angażujące jak najbardziej całe ciało. Pracuje się początkowo z dużą intensywnością, aby dosłownie doprowadzić do odczuwania ciepła w całym ciele. Drugi etap polega na rozruszaniu konkretnych stawów i mięśni, ze szczególnym uwzględnieniem tych, które będą najbardziej potrzebne w dalszej pracy. Wykonując ćwiczenia tego typu i poświęcając uwagę każdej ruchomej części ciała, nie tylko osiągamy efekt zdrowotny, ale też uczymy się anatomii funkcjonalnej własnego organizmu. Potrafimy zlokalizować nasze najważniejsze stawy i mięśnie, poznajemy ich motoryczne możliwości i ograniczenia, skupiamy uwagę na każdym z osobna, co polepsza naszą fizyczną kontrolę nad każdym z nich i pozwala łatwiej izolować ruchowo poszczególne części ciała.

Zauważyłem, że wśród trenerów sportowych prowadzących zajęcia grupowe z amatorami przeważa pewien ciekawy pogląd. Otóż rozgrzewkę zalecają oni zaczynać od ruchów, do których ciało jest przyzwyczajone w życiu codziennym. Chodzi o ruchy dla nas naturalne. Jeśli wykonujemy rozgrzewkę szyi, powinniśmy na przykład zacząć od patrzenia na boki, w górę i w dół. Dopiero kiedy w ten sposób rozgrzejemy staw, możemy zacząć wykonywać ruch kolisty, który

jest już znacznie rzadziej praktykowany w życiu codziennym, przez co potencjalnie bardziej narażający na kontuzję. Podobnie jest z rękoma czy nogami – nie powinniśmy zaczynać od krążenia ramion czy „narciarskiego” rozgrzewania kolan, zanim nie wykonamy prostych ruchów w górę, w dół i na boki ramionami czy też prostych przysiadów. Oczywiście takie podejście do rozgrzewki jest szczególnie ważne dla osób niezajmujących się sportem wyczynowo. Regularne praktykowanie „nienaturalnych” ruchów sprawia, że ciało się do nich przyzwyczaja. Zawodowy sportowiec może wykonywać wiele takich ruchów z pełną świadomością nawet na początku rozgrzewki. Warto jednak zanotować w tym miejscu to ciekawe rozróżnienie – pewne ruchy są odzwierciedleniem tych, które wykonujemy w życiu codziennym, inne są bardziej abstrakcyjne, w tym wypadku typowo „sportowe”.

Jacques Lecoq, założyciel szkoły mimu i teatru w Paryżu (L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq), podejmował ze studentami pracę nad podobnymi ruchami z życia codziennego. Nazywał ją jednak „**gimnastyką dramatyczną**”. Nie była to bowiem zwykła gimnastyka. W każdym ruchu jego studenci musieli znaleźć uzasadnienie dramatyczne. „Zauważyłem, że kiedy na przykład poruszam głową w kierunkach czysto geometrycznych: na boki, do przodu, do tyłu... «słucham, patrzę, boję się!» W teatrze wykonywanie ruchu nigdy nie powinno być czynnością mechaniczną, lecz *u z a s a d n i o n y m* gestem. Może nim być ze względu na wskazanie, działanie lub też zdarzenie wewnętrzne. Podnoszę rękę, by wskazać przestrzeń bądź miejsce, by wziąć przedmiot z półki albo ponieważ odczuwam w sobie coś, co popycha mnie do tego, by ją podnieść. *W s k a z a - n i e*, *d z i a ł a n i e*, *s t a n* – to trzy sposoby uzasadnienia ruchu”¹⁶.

16 J. Lecoq i wsp., *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, tłum. M. Hasiuk-Świerżbińska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2011, s. 82.

Wykonując rozgrzewkę poszczególnych części ciała z takim nastawieniem, badamy nie tylko zewnętrzny kształt podstawowych ruchów, ale także ich **funkcję i potencjał dramatyczny**.

W trakcie mojej dotychczasowej scenicznej pracy zauważyłem, że teatralne rozgrzewki w strukturze wykonywanych ruchów wyglądają często podobnie do tych, które znam z zajęć sportowych. Niezależnie od tego, czy pracowałem z twórcami teatru fizycznego (Theodoros Terzopoulos – reżyser, dyrektor teatru Attis w Atenach, przewodniczący Międzynarodowego Komitetu Olimpiady Teatralnej, twórca autorskiej metody pracy cielesnej aktora), teatru tańca (Karlina Garbacz – tancerka, choreografka, twórczyni licznych spektakli teatru tańca, dyrektorka festiwalu Kalejdoskop w Białymstoku) czy teatru lalek (Igor Kazakow – reżyser, dyrektor artystyczny Obwodowego Teatru Lalek w Mohylewie na Białorusi), jeśli już ktoś rozpoczynał pracę od rozgrzewki, z reguły polegała ona na rozruszaniu wszystkich podstawowych części ciała: szyi, barków, ramion, dłoni, korpusu, bioder i nóg, podobnie jak to wykonują sportowcy. Ten prosty wstęp do pracy każdy z twórców przeprowadzał oczywiście na swój indywidualny sposób.

Podczas rozgrzewki Theodorosa Terzopoulosa odpowiednie ruchy wszystkich części ciała wykonywane były w grupie wolno i precyzyjnie, we wspólnym rytmie wraz z intensywnym wydechem na głosce „s”. Ważna jest również postawa i szczególna koncentracja¹⁷. Taka

17 „Kolana aktora są luźne i lekko ugięte, podeszwy stóp oparte mocno na podłodze. Lekkie ugięcie kolan sprzyja rozwojowi dynamicznej jedności od środka miednicy do środka podeszew, co stwarza poczucie czujności i gotowości. Pozycja ciała z ugiętymi kolanami i aktywnym poczuciem miednicy odsyła do podobnych archetypów pozycji fizycznych, jakie spotkać można w wielu dawnych kulturach, związanych z wojownikami, atletami czy tancerzami – powszechnie dotyczy stanów gotowości i aktywizacji ludzkiego ciała w granicach jego możliwości. Poprzez koncentrację i kontrolę

rozgrzewka ma wielorakie korzyści. Rozwija **oddech przeponowy**, a aktor doświadcza przy tym poszczególnych części ciała jako **rezonatorów dźwięku** i przygotowuje je do pracy wokalne. Rozgrzewka owocuje szczególną **koncentracją całej grupy** i każdego z osobna. Przygotowuje również do dalszej pracy **improvizacyjnej**, zwanej przez Terzopoulou „dekonstrukcją” (do tego tematu jeszcze powrócę).

Rozgrzewka proponowana przez Karolinę Garbacik, również oparta na rozruszaniu wszystkich stawów, pełniła funkcję typowo **taneczną**. Wykonując ruchy przy akompaniamencie muzycznym, w poszczególnych częściach ciała staraliśmy się odnaleźć potencjał plastyczny i rytmiczny. Nie baliśmy się nieco zmieniać struktury ruchu czy też nadawać mu tanecznej stylizacji. Każda część ciała po takiej rozgrzewce przygotowana była do tego, żeby tańczyć.

W rozgrzewce Igora Kazakowa, któremu asystowałem w trakcie pracy nad spektaklem *Królowna Śnieżka* (spektakl dyplomowy studentów IV roku Akademii Teatralnej w Białymstoku), nie zauważyłem żadnej konkretnej stylizacji. Była to po prostu energetycznie wykonywana rozgrzewka sportowa. Miała rozruszać, uaktywnić, rozgrzać mięśnie. Warto zaznaczyć, że był to spektakl dla dzieci z licznymi elementami teatru ożywionej formy. To kolejny dowód na to, że aparat ruchowy aktora lalkarza powinien być dobrze przygotowany do pracy.

Na przykładzie prostej rozgrzewki poszczególnych części ciała można stwierdzić, że te same ćwiczenia, które w sporcie służą

oddechu aktor rozwija poczucie trójkąta kręgosłupa – kręgosłupa po kręgu, przepony i osi ciała. Aktor w stanie aktywnego bezruchu ogarnia spojrzeniem przestrzeń naprzeciw siebie i skupia się na jednym punkcie [...]. Poprzez kontrolowanie oddechu i skupienie na jednym punkcie umysł przestaje się rozpraszać” [T. Terzopoulos, *Powrót Dionizosa*, tłum. M. Kaziński, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2018, s. 33.].

tylko do przygotowania aparatu motorycznego przed fizyczną pracą, w teatrze posłużyć mogą do obudzenia w ciele przeróżnych jakości teatralnych.

Wszystkie wymienione wyżej przykłady odnoszą się do rozgrzewki poszczególnych mięśni i stawów. Innym bardzo ważnym etapem rozgrzewek sportowych, jak już wcześniej wspominałem, jest wstępne **ocieplenie ciała** poprzez wykonywanie prostych, nieinwazyjnych ruchów z dużą **intensywnością**. Te ruchy to najczęściej: bieg, podskoki, różne typy „skipów” (np. bieg z wysokim podnoszeniem kolan czy szybkie objęcie pięt o pośladki). Oprócz rozruszania stawów taki wstęp powoduje przyspieszenie krążenia krwi w mięśniach i tkankach. Ten etap również może być przekształcany na potrzeby teatru. Zadania typu: „podłoga parzy”, „jesteś kauczukową piłką” – przynoszą podobne efekty, ale uzasadniają przy tym **celowość ruchu** i pobudzają **wyobraźnię**. I tak, dla przykładu, Stephen Book, reżyser i pedagog teatralny, autor popularnego *Podręcznika dla aktorów*, z rozgrzewek przed ćwiczeniami improwizacyjnymi preferuje te, które stawiają przed ćwiczącymi **realne cele** do osiągnięcia. Przykładem mogą być znane nam z dzieciństwa różne warianty berka (na przykład berek z przytulaniem czy berek łańcuchowy)¹⁸. Oprócz rozgrzania ciała skutecznie podnoszą one **psychofizyczną aktywność** grupy. Mają dodatkowo bardzo istotny walor – ćwiczący czerpią radość z rozgrzewki, co automatycznie przenosi się na lepsze zaangażowanie w wykonywane zadania.

Istnieje wiele rodzajów czy etapów rozgrzewania. Bardzo przydatne mogą być **rogrzewki koordynacyjne** wykonywane osobno,

18 Por. S. Book, *Podręcznik dla aktorów. Technika improwizacji dla profesjonalnych aktorów filmowych, teatralnych i telewizyjnych*, tłum. K. Kosińska, E. Spirydowicz, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007, s. 615–616.

w parach lub w grupach. W wydaniu indywidualnym mogą to być ćwiczenia na synchronizację półkul mózgowych (wykonywanie jednocześnie dwóch osobnych czynności lewą i prawą ręką) czy na przykład różne rodzaje żonglerki i pracy z kijem. W parach czy w grupach bardzo skuteczne mogą okazać się ćwiczenia rytmiczne (wykorzystywane choćby przez Michaela Vogla, znakomitego lalkarza, współzałożyciela Figurentheater Wilde & Vogel). Ćwiczenia tego typu przygotowują do pracy zarówno ciało, jak i umysł, zwiększając jakość ich wzajemnej współpracy.

Niezależnie jednak od celu teatralnego, jaki sobie obierzemy, niezwykle istotny jest, według mnie, **zdrowotny aspekt rozgrzewki**. Ciało aktora często sterowane emocjami nieraz bywa poddawane na scenie nieoczekiwanym wyzwaniom. Musi być na to przygotowane, a więc rozgrzane, dzięki czemu zmniejsza się ryzyko wypadku czy kontuzji. Żaden zawodowy sportowiec czy tancerz nie podejrze do wykonania swoich rutynowych czynności bez wcześniejszego przygotowania ciała. Aktor natomiast często podejmuje na scenie karkołomne działania, które mogą okazać się niebezpieczne przy nierozruszanym i zimnym ciele. Nawet jeśli nie dozna jakiejś spektakularnej kontuzji, to stawy po kilku latach takiej nieumiejętnej pracy mogą odmówić posłuszeństwa.

Dlatego już na początku pracy aktorskiej, na etapie szkoły teatralnej, warto rozważyć stosowanie rozgrzewek przed zajęciami praktycznymi. W pracy dydaktycznej staram się, jest to możliwe, proponować uczniom różne rodzaje rozgrzewek. W swoich opiniach studenci podkreślają korzyści płynące z takiego wstępu do pracy. Zauważają, że pobudzenie ciała i umysłu świetnie wpływa na uświadomienie sobie, że wchodzi w inną przestrzeń – przestrzeń pracy psychofizycznej. Przy dużej różnorodności i intensywności zajęć szkolnych kilka minut poświęconych na uświadomienie swojemu

ciału, że będzie za chwilę pracować w nowej materii, może zaowocować lepszą **koncentracją i zaangażowaniem**.

Próbuję dostosowywać rozgrzewki do zadań, jakie stoją przed studentami na danym przedmiocie. I tak, na przykład, rozgrzewkę pacynkową opierałem na dramatycznej gimnastyce rąk, treningu palców i podstawowych ćwiczeniach z gąbkowymi główkami w połączeniu z krótkimi improwizacjami. Przed zadaniami aktorskimi w żywym planie i zadaniami aktorskimi w masce proponowałem rozgrzewki dotyczące materii ogólnej świadomości ciała. Obecnie, podczas pracy nad zadaniami aktorskimi z przedmiotem, komponuję rozgrzewkę związaną z różnorodnymi aspektami pracy z kijem (o niektórych z nich jeszcze wspomnę).

Osobiście dostrzegam jeszcze jedną korzyść płynącą z rozgrzewki. Aktor, kiedy wchodzi do teatru, obciążony jest przeróżnymi prywatnymi sprawami zaprzatającymi mu głowę. Każdy ma oczywiście swoje sposoby, żeby nauczyć się, mimo wszystko, skoncentrować uwagę na wykonaniu teatralnego zadania. Ja w swojej praktyce odnalazłem cenną pomoc właśnie w rozgrzewce.

2.3. Trening i sport

Samo słowo „trening” odruchowo kojarzy się ze **sportem**. Zanim w moim życiu na dobre zagościł teatr, miałem szczęście próbować swoich sił w tej dziedzinie. Jako nastolatek doskonaliłem się w kilku dyscyplinach sportu, między innymi w lekkiej atletyce i sportach zespołowych – piłce nożnej, piłce ręcznej, unihokeju i siatkówce. Z perspektywy czasu zauważam atuty, w jakie sport może wyposażać aktora. Przede wszystkim regularne uprawianie sportu przynosi rzetelną **znajomość budowy własnego ciała**. Dziś jestem w stanie zlokalizować swoje najważniejsze mięśnie i stawy, wiem, jak funkcjonują i jaki ruch jest dla nich naturalny. Prawidłowe wykonywanie ćwiczeń sportowych może dać człowiekowi niebywałą świadomość funkcjonalności ciała, a także nauczyć skrupulatnego komponowania **wszystkich jego elementów** w celu osiągnięcia określonego efektu. Do dziś pamiętam zmagania z prawidłowym ustawieniem ciała podczas biegu czy z kolejnymi sekwencjami rozbiegu lub obrotu w kole przy rzutach oszczepem, dyskiem czy pchnięciu kulą. Prawidłowo wykonany obrót w kole mógł sprawić, że dysk poleciał dziesięć metrów dalej, jednak żeby go wykonać, potrzebna była ogromna koncentracja, odpowiednie ustawienie w każdej fazie wszystkich elementów swojego ciała i świadomość, kiedy największą pracę wykonują nogi, kiedy biodro, bark, a kiedy w końcu ramię i dłoń dopełniają dzieła. Po pewnym czasie ten sposób „dalekiego rzucania” stał się dla mnie naturalny, cały mechanizm rzutu odtwarzałem niemal automatycznie. Taka jest bowiem istota trenowania: **„Każda forma treningu fizycznego prowadzi do wzmocnienia pewnych wzorców lub schematów działania, umożliwiając to działanie bez konieczności myślenia o tym, w jaki sposób wprowadzić je w czyn.** Jakby samo ciało, ręka, stopa, kręgosłup dokonywały refleksji, nie angażując w to głowy.

W ten sposób, na przykład, po pewnym czasie, w którym każdy ruch powinien zostać zrozumiany, wyuczony i zapamiętany, uczy się prowadzić samochód. W końcu umiemy ruszyć bez przywoływania każdej procedury z osobna, natychmiast i odpowiednio reagować, gdy dzieje się coś nieoczekiwanego, jednocześnie słuchając muzyki, rozmawiając z pasażerem lub podążając za biegiem myśli¹⁹.

Dzięki treningowi poszerzamy zakres umiejętności, które, kiedy opanujemy je perfekcyjnie, stają się dla nas organiczne. Nieprzypadkowo cytowane słowa wypowiada właśnie Eugenio Barba – człowiek teatru. Kiedy studiuję się praktykę pedagogiczną najważniejszych nauczycieli teatru europejskiego XX wieku, łatwo można zauważyć, że w ich szkołach ćwiczeniom stricte aktorskim towarzyszyły bardzo często zajęcia sportowe. Uczniowie Stanisławskiego studiowali szermierkę, gimnastykę, akrobatykę; Meyerhold zalecał boks, tenis, fechtunek, a nawet żeglarstwo; u Copeau, francuskiego reformatora, założyciela teatru Vieux Colombier, obecna była przede wszystkim gimnastyka; jeden z najważniejszych polskich reformatorów sztuki aktorskiej, Jerzy Grotowski, pracował na pewnym etapie z akrobatyką.

Wybór konkretnych dyscyplin zapewne nie był przypadkowy. Każda z nich może się okazać przydatna w innym zakresie. Lekkoatletyka wykorzystuje **podstawowe motoryczne umiejętności** człowieka – chodzenie, bieganie, skakanie, rzucanie, pchanie itp. W dodatku nastawione są one na maksymalną efektywność, a przy tym naturalnie „**poszerzone**”. Boks i inne sztuki walki to szkoła **pracy z partnerem i reagowania** na otrzymywane bodźce. Jak pisał Barba: „Sporty walki stanowią gimnastykę dialogu fizycznego. Dynamika ataku, zamarkowanego uderzenia, sparowanego ciosu i riposty pozwala trenować logikę działania i reagowania, przekraczając

19 E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka...*, op. cit., s. 33.

okoliczności fikcyjne i dostosowując tę logikę do okoliczności rzeczywistych. W tym kontekście boks nie sprowadza się do ćwiczenia siły – jego wartość zasadza się na tym, że wyznacza on podstawowy poziom dialogu fizycznego”²⁰. Podobne walory można odnaleźć w tenisie, badmintonie, szermierce i innych sportach, których istotę stanowi pojedynek. Gimnastyka i akrobatyka mogą wyrobić u aktora **zdecydowanie i pewność siebie**. „Biada gimnastykowi, który przed salto mortale albo innym karkołomnym numerem zacznie się zastanawiać, czy podoła zadaniu. Może się zabić! W takich chwilach nie wolno wątpić, nie wolno się namyślać, trzeba oddawać się w ręce przypadkowi, rzucać się jak do lodowatej wody! Co będzie, to będzie! Dokładnie to samo musi robić aktor, kiedy zbliża się najmocniejszy, kulminacyjny moment roli”²¹ – tak uczył Stanisławski.

Podczas egzaminów do szkoły teatralnej podstawowa sprawność fizyczna kandydata sprawdzana jest na podstawie wykonywanych przez niego ćwiczeń sportowych. Dziś we wszystkich szkołach teatralnych obecne są zajęcia z wychowania fizycznego. Podstawowe atuty takiej praktyki są oczywiste: kondycja pozwoli aktorowi na bardziej efektywną pracę i sprawi, że będzie on mniej odczuwał zmęczenie; wypracowane elementy ruchu poszerzą zakres umiejętności do ewentualnego wykorzystania na scenie; umiejętne posługiwanie się ciałem zmniejszy możliwość kontuzji; ćwiczenia poprawią sylwetkę i zniwelują ewentualne wady postawy czy ograniczenia motoryczne, coraz bardziej powszechne w dzisiejszych czasach. Istota wykorzystywania przez ludzi teatru doświadczeń wypracowanych przez świat sportu tkwi jednak, według mnie, gdzie indziej. Dwie najcenniejsze

20 Ibidem, s. 28.

21 K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, t. II, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie, Kraków 2010, s. 14–15.

wartości, których sport może nauczyć aktora, to: po pierwsze – świadomość podstawowej motoryczności naszego ciała; po drugie – samo podejście do **istoty treningu** jako powtarzania pewnych schematów ruchu do tego momentu, aż staną się dla nas naturalne.



Rys. 2.2. **Poezja ciał sportowych w ruchu.** Jacques Lecoq, który początkowo pracował jako nauczyciel wychowania fizycznego i trener, wspominał swoją fascynację poezją ruchu sportowców, odczuwaną najbardziej, gdy słońce na stadionie wydłużało lub skracało ciała atletów (na zdjęciu: „Ćwiczenia Georges’a Héberta: rzut dyskiem”).

Sportowego nauczyciela-mentora nauczyciele teatru XX wieku, tacy jak Copeau czy później Lecoq, odnaleźli w osobie Georges’a Héberta – francuskiego gimnastyka, nauczyciela francuskiej armii. Był on autorem tzw. „**metody naturalnej**”. Hébert, zainspirowany obserwacjami ludów pierwotnych, doszedł do wniosku,

że ich ciała są silne, elastyczne i zwinne, podczas gdy jedynymi narzędziami, jakie wykorzystują do pracy nad sobą, są te, które mogą znaleźć w dzikiej naturze. Od tej pory trening z ciężarami zastąpił odpowiednio zakomponowanym treningiem wynikającym z naturalnych, codziennych potrzeb człowieka, wykorzystując do tego przeszkody ze środowiska naturalnego. Idealną siłownią stał się dla niego ogród. Zainspirował on kolejne pokolenia gimnastyków do tego, żeby wychodzić z sali siłowni i szukać w otaczającym świecie naturalnych przeszkód, które można pokonywać, rozwijając przy tym podstawowe i najpotrzebniejsze umiejętności ciała. Do tych zaliczał: **marsz, bieg, skok, chodzenie na czworaka, wspinaczkę, ćwiczenia równowagi, rzucanie, podnoszenie ciężarów, walkę wręcz i pływanie**. Pochodnymi tego typu podejścia do treningu są dziś takie dyscypliny sportu jak kalistenika czy le parkour.

Nieprzypadkowo reformatorzy zwrócili uwagę na tego, zdawałoby się, odległego od teatru nauczyciela. Jego „metoda naturalna” fizycznie zapoznaje trenującego z motoryką wymienionych wyżej codziennych mechanizmów ruchowych, każe dokładnie studiować ich schematy i dążyć w nich do maksymalnej efektywności: bieg ma być szybki, skok wysoki lub daleki, rzucanie dalekie, podnoszone rzeczy ciężkie itd. Jeśli bowiem poznamy maksymalnie poszerzony mechanizm danego ruchu, łatwiej będzie nam dostosować jego charakter do potrzeb zadania scenicznego. Taki trening odrzuca typową formę trenowania (np. siłownię) – gdzie ruch jest w swej naturze abstrakcyjny, nastawiony tylko na konkretne sportowe cele (np. rozbudowanie masy mięśniowej) – na rzecz **treningu z realnymi przeszkodami** z otaczającego nas świata. Metoda naturalna doskonale rozgranicza zatem wspomniane już ruchy **naturalne i abstrakcyjne**.



Rys. 2.3. **Trening naturalny Georges'a Hébarta** rozwijający najważniejsze biomechaniczne umiejętności człowieka (na zdjęciu: „Ćwiczenia Georges'a Hébarta: przepychanie drąga”).

Mogłoby się wydawać, że ruchy naturalne nie wymagają od aktora studiowania ich na nowo. Znane są przecież doskonale! Praktyka teatralna pokazuje jednak, że jest inaczej... „Zdumiewające, ale to, co tak dobrze znamy, co w prawdziwym życiu pojawia się w sposób naturalny, samo z siebie, wynaturza się albo wręcz znika bez śladu, ledwie tylko aktor wyjdzie na scenę. Żeby przywrócić na scenie to, co u każdego w życiu jest tak normalne, potrzebna jest wielka praca, studiowanie, wdrażanie się i technika”²² – takie spostrzeżenia, słowami Torcowa, przekazywał Stanisławski. Zalecał on w swoim „systemie” dokładne analizowanie najprostszych działań fizycznych w celu dogłębnego ich poznania. Natury scenicznej trzeba się, według niego, nauczyć od podstaw. Odpowiednio wypracowana stanowić będzie dla aktora „**drugą naturę**”, którą będzie mógł wykorzystywać na deskach teatru. Stanisławski uczył swoich studentów nie tylko na nowo chodzić czy skakać. Proponował też takie ćwiczenia, jak chociażby pisanie wyimaginowanym długopisem, które pozwalało lepiej zrozumieć istotę samej tej czynności. Tego typu praca ma

22 K. Stanisławski, *Praca aktora...*, t. I, op. cit., s. 355.

sprawić, że wiarygodne działanie staje się na scenie odruchowe, naturalne, nie musimy o nim myśleć, ale możemy działać, prowadząc jednocześnie inną myśl i to na niej skupić większość uwagi. Dokładnie tak jak podczas jazdy samochodem. A doprowadzi nas do tego właśnie trening.

Umiejętność posługiwania się ową „drugą naturą” stanowi, jak uważam, niezbędną podstawę w praktyce aktora lalkarza. Jakże często wśród adeptów lalkarstwa można spotkać się z praktyczną nieznajomością podstaw motoryki człowieka! Kiedy początkujący lalkarz bierze człekokształtną lalkę do ręki i próbuje wykonywać nią najprostsze czynności codziennego typu: chodzenie, siadanie, pchanie, ciągnięcie – niezwykle rzadko wykonuje je, odwzorowując ich rzeczywiste, ludzkie mechanizmy. Najczęściej pozbawia wyimaginowanego człowieka środka ciężkości, zasad grawitacji czy sprawia, że „lata”, zamiast „chodzić”. Jeszcze trudniejszym zadaniem okazuje się osiągnięcie efektu organiczności w bardziej umownych formach. Jeśli, dajmy na to, animatorzy będą mieli do dyspozycji tylko niektóre elementy ciała lalki (na przykład głowę, dłonie i stopy), będą musieli zadziałać na tyle wiarygodnie, aby w wyobraźni widzów pojawiła się kompletna postać. Sądzę więc, że znajomość zasad podstawowych zachowań ciała ludzkiego w prostych, codziennych sytuacjach powinna być bazą dla budowania wszelkich wiarygodnych bytów scenicznych. Również dla tych, które człowiekiem nie są i nie próbują go imitować.

2.4. Ekwiwalencja

Według mnie podstawowa funkcjonalna wiedza aktora lalkarza może opierać się w dużej mierze na wymienionych przez Héberta dziesięciu podstawowych ruchach człowieka: marszu, biegu, skoku, chodzeniu na czworaka, wspinaczce, balansowaniu na granicy równowagi, rzucaniu, podnoszeniu ciężarów, walce wręcz i pływaniu. Dodałbym do tego jeszcze siadanie (przysiad), klęknięcie (wykrok) oraz wykonywane równoległe do podłoża pchanie i ciągnięcie (np. przeciąganie liny czy przepychanie drąga). Istotne jest, aby chociaż na podstawowym poziomie zdawać sobie sprawę, jak powinno zachowywać się ciało, które wykonuje daną pracę. Jakie mięśnie odpowiadają za ruch w danym momencie, gdzie jest środek ciężkości, jak ustawia się ciało na poszczególnych etapach danego ruchu itd. Ćwiczenia te powinny więc zawierać studium owych podstawowych ruchów w praktyce. Wykonywaniu tych prostych czynności powinna towarzyszyć dogłębna analiza wszystkich części ciała zaangażowanych w dany ruch: odnajdowanie i nazywanie pracujących narządów; eliminowanie zbędnych napięć w pozostałych; naprawianie ewentualnych błędów motorycznych. Ta świadomość pozwoli nie tylko na odtworzenie danego zachowania na scenie, ale również – jeśli okaże się to potrzebne – na odnalezienie odpowiedniego **ekwiwalentu** dla danego ruchu, czyli oddanie jego istoty przy zastosowaniu innego rodzaju fizycznej pracy.

Gdyby przeanalizować pracę, jaką przy owych podstawowych czynnościach wykonują poszczególne mięśnie i stawy, moglibyśmy stwierdzić, że rządzą nimi właściwie dwie podstawowe siły: **pchanie i ciągnięcie**. Wszystkie ruchy naszego ciała są ich kombinacją. Przeanalizujmy na przykład chodzenie: aby ruszyć z miejsca, pchamy przy użyciu mięśni nóg do przodu całe ciało, a kiedy wytrącamy je

z równowagi, wypychamy nogę do przodu, dopychamy ją do ziemi, by zrównoważyć środek ciężkości. Po chwili odpychamy się drugą nogą od ziemi itd. Kiedy na przykład wspinamy się, główną pracą, jaką wykonują nasze mięśnie, jest ciągnięcie. W poszczególnych fazach ruchu ciągnięcie wykonują dłonie, przedramiona, ramiona i plecy. Jeśli nogi mają się o co zaprzeć, pomagają, pchając. W treningach siłowych istnieje metoda *push and pull*, która zakłada wykonywanie jednego dnia ćwiczeń, których istotą jest pchanie, drugiego zaś tych opartych głównie na ciągnięciu. W ten sposób treningowi poddawane są wszystkie pożądane partie mięśni.

Lecoq słusznie zauważa, że pod kątem tych dwóch ruchów możemy rozpatrywać nie tylko ruchy fizyczne, ale także **psychologiczne**. „Chodzi o przestrzeń dającą się zastosować do wszystkich ruchów człowieka: fizycznych czy psychologicznych, czy to będzie prosty ruch ręki czy nienasycona namiętność, gest głowy czy głębokie pragnienie – wszystko prowadzi nas do «ciągnąć/pchać»”²³. Rzeczywiście, istotę ciągnięcia i pchania odnajdziemy choćby w takich relacjach międzyludzkich jak miłość i nienawiść; branie i dawanie; atakowanie i bronienie itd. Dzięki istocie pchania i ciągnięcia można komponować nie tylko sam ruch na scenie, ale także zdarzenia dramatyczne.

Wróćmy jednak do samej mechaniki ruchu. Zarówno ciągnięcie, jak i pchanie to siły, które swój sens odnajdują tylko w relacji z drugim człowiekiem, innym obiektem czy materią. Odpychamy czy ciągniemy **coś** lub **kogoś**. Mimowie udowadniają jednak, że można wywołać wrażenie ciągnięcia liny, przepychania wielkiego ciężaru, podnoszenia ciężarów, wspinania czy wchodzenia po schodach, nie mając do dyspozycji niczego poza pustą, płaską sceną. Aby tego dokonać, należy użyć **zasady ekwiwalencji**. Aby wywołać wrażenie

23 J. Lecoq i wsp., *Ciało poetyckie....*, op. cit., s. 98.

przeciągania liny, nie mając liny, mim wyciąga dłoń przed siebie, zawija palce wokół wyobrażonej liny i odchyła ciało w kierunku przeciwnym do wysuniętej ręki. W rzeczywistości nie wykonuje żadnego ciągnięcia. Gdyby ciągnął linę, pozycja byłaby podobna, ale wektory wykonywanej pracy byłyby zupełnie inne, a ciężar ciała inaczej by się rozkładał. Jest to przykład teatralnej **ekwiwalencji**. Aby znaleźć ekwiwalent dla danego ruchu, musimy oczywiście znać jego **zasadę z życia codziennego**, a później, dostosowując jego wyraz do warunków scenicznych, zmienić go, zachowując jego **podobny zewnętrzny wyraz**.



Rys. 2.4. **Ekwiwalent pchania**. „[...] schemat rozkładu sił, gdy naprawdę pchamy ciężar (po lewej) i gdy tę czynność przedstawia mim (po prawej): widać wyraźnie, że mim posługuje się ekwiwalentem prawdziwej siły”²⁴.

Zasada ekwiwalencji jest, w moim odczuciu, absolutną podstawą w komponowaniu ruchu w teatrze lalek. Aby znaleźć wiarygodny sposób wykonywania podstawowych czynności przez daną lalkę czy

24 E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka...*, op. cit., s. 55.

przedmiot, musimy – znając doskonale rzeczywisty kształt pożądanego ruchu – znaleźć dla niego wyraz adekwatny do funkcjonalności animanta. Jednym z pierwszych elementów, nad jakimi pracowałem jako student w procesie poznawania poszczególnych technik lalkowych, było uczenie się **podstawowych ruchów ludzkich**, takich jak chodzenie, siadanie, klękanie, obracanie się wokół własnej osi itp. Na pierwszym roku poznawałem elementy ruchu marionetki, na drugim pacynki, kukły i jawajki. Można powiedzieć, że zgłębialiśmy w ten sposób elementy biomechaniki poszczególnych lalek. Oczywiście lalki nie mogą, wykonując te czynności, używać odpowiednich sił mięśni zaangażowanych w daną pracę. Ruch lalki zawsze jest więc ekwiwalentem. Zrozumienie **zasady ekwiwalencji** jest, być może, ważniejsze niż skrupulatny trening poszczególnych ruchów lalek. Znając dokładnie mechanikę ruchu, można samemu poszukiwać najodpowiedniejszego przełożenia go na daną lalkę. Ten rodzaj „ucieleśnionej wiedzy” staram się przekazać swoim studentom w formie treningu. W tym celu pracując z kijem i własnym ciałem, próbujemy oddać wrażenie wspinania się, podnoszenia ciężaru, rzucania oszczepem czy markowanej walki. Na przykładzie ćwiczeń studenci dotykają zasady ekwiwalencji, którą później będą mogli wykorzystywać w różnych konwencjach gry. Przy okazji analizują niektóre z omawianych wyżej ruchów podstawowych człowieka.



Lalki klasyczne.

Rys. 2.5. U góry po lewej – **kukła**. Rys. 2.6. u góry po prawej – **pacynka**.

Rys. 2.7. u dołu – **jawajka**. Lalki ze zbiorów Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filii w Białymstoku.

2.5. Biomechanika Meyerholda

Chciałbym teraz przejść do zapowiedzianego wcześniej Meyerholda i najważniejszych, z mojego punktu widzenia, aspektów jego treningu. Sam Meyerhold, skoncentrowany na praktyce, nie pisał wiele o swojej technice. Większość wiedzy, jaką dziś posiadamy o biomechanice, zawdzięczamy wykładom i zapisom dyskusji, w jakich brał udział, a także, czy może przede wszystkim, jego uczniom, współpracownikom i sekretarzom. Jednym z nich był Michaił Korieniew, uczeń Meyerholda z lat 1922–1923, a później reżyser asystujący w Teatrze im. Meyerholda i jego nieformalny sekretarz. To on na podstawie obserwacji i wskazówek mistrza zebrał i zestawiał „zasady biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda” – niezwykle cenny dokument będący zbiorem prawd dotyczących zarówno założeń treningu biomechanicznego, jak i wymagań sztuki aktorskiej w ogóle. Drugim bardzo ważnym reliktem, który ostał się po Meyerholdzie, są wspomniane już wcześniej etiudy, które stanowiły ważny element kształcenia aktorów prowadzonych przez mistrza. Wszystkich takich etiud było podobno około dwustu. W wymiarze cielesnym przetrwało ich pięć. Mam tu na myśli pięć etiud, których od Nikołaja Kustowa (ucznia, aktora i współpracownika Meyerholda) nauczyli się Giennadij Bogdanow i Aleksiej Lewiński i których, jako jedyni bezpośredni powiernicy Meyerholda, do dziś uczą na licznych warsztatach na całym świecie. Miałem zaszczyt uczestniczyć w tygodniowej sesji warsztatowej Aleksieja Lewińskiego, podczas której, oprócz innych ćwiczeń przygotowujących, nauczyliśmy się jednej z etiud – „zabawy z kamieniem”. Podczas pokazu kończącego warsztaty mistrz prezentował również etiudę „strzelanie z łuku”.

Zarówno z archiwalnych materiałów, jak i z praktycznej obserwacji pracy następców Meyerholda wyłania się baza umiejętności,

z których wiele może się okazać niezwykle cennych w pracy aktora lalkarza. Spróbuję wymienić te, które wydają mi się kluczowe.

Wspominałem wcześniej o idei Meyerholda „ciało to maszyna, działający – to maszynista”. Aby to lepiej wyjaśnić, posłużę się cytatem Wadima Szczerbakowa, rosyjskiego badacza spuścizny mistrza: „Ciało aktora to maszyna urządzona w sposób dający się w zupełności zrozumieć – zapewniał Meyerhold. – Oznacza to, że mózg-maszynista zwyczajnie ma obowiązek: po pierwsze, rozumieć zasady organizacji i prawa funkcjonowania tej maszyny, po drugie, umieć za pomocą swojej wiedzy domagać się od niej największej wydajności w pracy. Pod pojęciem wydajności aktorskiej pracy rozumiano umiejętność tworzenia najbardziej efektywnych – w sensie estetycznego oddziaływania na widza – form przestrzenno-plastycznych, przy jak najmniejszych nakładach energii psychofizycznej”²⁵.

Do analizy owej wydajności aktorskiej ponoć zainspirowała Meyerholda myśl Fredericka Winsłowa Taylora (1856–1915), amerykańskiego inżyniera prowadzącego badania dotyczące wydajności pracy robotników. Próbuując zwiększyć ową wydajność ludzi – pracujących między innymi przy ładowaniu surówki żelaza na wagony – oprócz dbałości o takie szczegóły jak kształt narzędzi, dzienna i tygodniowa organizacja pracy, system kar i nagród, Taylor aranżował także dokładnie **ekonomię ruchu** pracowników. Brał pod uwagę pracę poszczególnych grup mięśni, równowagę ciała, rytm czynności, czynnik zmęczenia, rolę odpoczynku itp.

Kiedy jednak analizuje się dostępne dziś materiały (filmy, zdjęcia, opisy ćwiczeń) oddające zewnętrzny obraz biomechaniki, w oczy rzuca się wyraźny dysonans pomiędzy tą ekonomią a bogactwem

25 W. Szczerbakow, *Kilka uwag o biomechanice*, tłum. M. Jabłońska, „Didaskalia” 2014, nr 124, s. 69.

i skomplikowaniem ruchów proponowanych przez Meyerholda²⁶. Oglądając chociażby taką etiudę jak „zabawa z kamieniem”, można zauważyć raczej przeciwieństwo takiej ekonomii. Zwyczajny rzut kamieniem można wykonać przy użyciu o wiele mniejszej ilości energii. Pomijając już całą dramatyczną oprawę dotyczącą znajdowania, chwytania wyimaginowanego kamienia czy podejmowania decyzji o rzuceniu, sam mechanizm rzutu jest nieekonomiczny. Kiedy porówna się prawidłowy rozbieg i rzut owym wyimaginowanym kamieniem do sportowego rzutu oszczepem czy piłeczką palantową, zauważyć można ewidentne wykorzystywanie przez Meyerholda sportowych schematów, ale także kilka dodatkowych, pozornie niepotrzebnych ruchów, np. dodatkowy ruch wolną ręką przy rozbiegu. Dlaczego tak się dzieje? Rzecz w tym, że celem lekkoatlety jest daleki rzut, celem aktora jest wyraz teatralny poruszający widza. Owa ekonomia ruchu dotyczy zatem nie ruchu zwyczajnego, ale teatralnego (choć inspirowanego codziennym). Warto przy tym dookreślić słowami Szczerbakowa, jak istotę teatru postrzegał sam Meyerhold: „[...] do drugiej dekady XX wieku włącznie system teatralnych poglądów Meyerholda opierał się na następujących zasadach: teatr jest dziełem widowiskowym, umownym, opartym na grze (a co za tym idzie – świadomym i zrozumiałym); scena to sztuka, a pokazywane na niej życie powinno być w szczególny sposób przekształcone, przerysowane i doprowadzone do maksimum artystycznej ekspresji; na scenie działają «nosiciele masek» – aktorzy zdolni wyrazić za pomocą groteskowego obrazu i wymyślnej mowy problematyczność i dysharmonię istnienia świata i człowieka”²⁷. W takim kontekście

26 W internecie można znaleźć fragment oryginalnego filmu przedstawiającego ćwiczenia Meyerholda: *Biomechanica de Meyerhold Film original*, <https://www.youtube.com/watch?v=1VKhnoMLomY> [dostęp: 06.09.2020].

27 W. Szczerbakow, *Kilka uwag...*, op. cit., s. 68.

ruch proponowany przez Meyerholda w jego ćwiczeniach musiał być więc nastawiony nie na wiarygodne odwzorowanie życia, ale na **przekształcenie tego życiowego ruchu w formę artystyczną**. W tym celu, choć ruchy w ćwiczeniach Meyerholda są odbiciem ruchów życiowych, naturalnych (wszystkie możemy zrozumieć i opisać), są one jakby przesadzone, przerysowane, poszerzone. Trzeba przy tym zauważyć, że zapożyczone ruchy sportowe już same w sobie są bardzo ekspresyjne. Meyerhold podobną ekspresją obdarzał również wszystkie inne etapy zdarzenia wchodzące w skład jego treningowych etiud. Każda taka etiuda miała przebieg skomponowany precyzyjnie, z dbałością o każdy najmniejszy szczegół ustawienia ciała na poszczególnych etapach. Kiedy na przykład aktor sięga po kamień leżący na ziemi, jego ręka wędruje szerokim łukiem nad głową, zmierza w stronę kamienia, a na koniec ciało opada całym ciężarem na tę rękę. Ruchy wychodziły od ruchów codziennych, aby potem, poszerzając je, zyskać na ekspresji i wyrazistości.

Kiedy uczestnicy warsztatów we wrocławskim Instytucie Grotowskiego zapytali Aleksieja Lewińskiego, po co w ogóle dziś uczyć się biomechaniki, ten przekornie odpowiedział: „Po to, żeby wiedzieć, gdzie prawa ręka, a gdzie lewa”. Pod tą prostą odpowiedzią ukrywa się oczywiście dążenie do tego, aby osiąść doskonałą świadomość swojego ciała i umieć nim sterować według potrzeb. Mistrz ogromną wagę przywiązywał do precyzyjnego wykonania każdego najdrobniejszego etapu przygotowywanej etiudy. Dbął o odpowiednie rozłożenie ciężaru ciała na nogach, ustawienie wszystkich części ciała względem siebie, rytm wykonywanych ruchów²⁸. Kiedy zapytałem go,

28 Nagranie przedstawiające Aleksieja Lewińskiego wykonującego etiudy „rzut kamieniem” i „strzelanie z łuku”: Cont. Biomecânica de Meyerhold com Alexey Levisnkiy III, https://www.youtube.com/watch?v=1RPRi1g_Qco [dostęp: 06.09.2020].

czy to precyzja jest najważniejszą wartością płynącą z biomechaniki, odpowiedział mi, że raczej **koordynacja i równowaga** – oto, według niego, najważniejsze korzyści wynikające z regularnie wykonywanych ćwiczeń biomechanicznych.



Rys. 2.8. *Rewizor* Nikołaja Gogola (09.12.1926). Jedno z najwybitniejszych przedstawień Meyerholda. „Ruch aktorów był lekko zmechanizowany, zrytmizowany, częstokroć baletowy – oparty na muzyce [...]”²⁹. W ostatniej scenie dokonywało się uprzedmiotowienie aktorów, którzy w końcu zastąpieni zostali nieruchomymi manekinami (fot. Muzeum Teatralne im. A.A. Bachruszyna w Moskwie).

29 K. Braun, *Wielka reforma*, op. cit., s. 229.



Rys. 2.9. „Strzelanie z łuku”: sekwencja jednego z ćwiczeń biomechaniki Meyerholda (1922) w wykonaniu Giennadija Bogdanowa, ucznia Kustowa, aktora Meyerholda, podczas sesji ISTA (Kopenhaga 1996)³⁰ (fot. Torben Huss).

30 E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka...*, op. cit., s. 62.

2.6. Koordynacja

Pojęcie koordynacji może być traktowane tak szeroko, że trudno sprecyzować, jakie właściwie jej aspekty Lewiński miał na myśli. Aby lepiej zrozumieć samo sformułowanie, posłużmy się definicją słownikową: Koordynacja – „1. «organizowanie działań wykonywanych przez różne osoby w taki sposób, by przebiegały sprawnie» 2. «zdolność prawidłowego poruszania różnymi częściami ciała»”³¹. Pierwsza część dotyka więc aspektu grupy, druga – wewnętrznej koordynacji ciała. Oba te aspekty są oczywiście bardzo ważne w teatralnej pracy. W pierwszym wypadku z perspektywy aktora bardziej interesujący okaże się problem jednostki w grupie niż problem samego jej organizatora, jak to sugeruje definicja. Co jednak decyduje o owej „sprawności” czy „prawidłowości”, które to określenia możemy odnaleźć w słowniku? Analizując bardziej szczegółowo konkretne aspekty koordynacji, dochodzę do wniosku, że pojęcia te odnoszą się nie tylko do działania ciała, ale również umysłu. Tylko harmonia pomiędzy decyzjami sprawnego umysłu i prawidłowym działaniem ciała prowadzi do pełnej obecności aktora na scenie. Świadomość przestrzeni, spostrzegawczość, kalkulacja odległości itp. są zadaniami dla umysłu. Za fizyczną realizację działań adekwatnych do danej sytuacji odpowiada ciało. Na potrzeby moich teatralnych rozważań spróbuję więc przyjąć, że koordynacja aktora jest całokształtem **efektywnej współpracy jego ciała i umysłu**, zarówno w kontekście **działania jednostki**, jak i **działania z partnerem czy grupą**.

Ćwiczenia koordynacyjne są niezwykle cenne dla każdego człowieka na wszystkich etapach życia. Punkt kulminacyjny rozwijania się koordynacji ruchowej przypada na okres od 8. do 12. roku życia.

31 Koordynacja, [w:] *Nowy słownik...*, op. cit. s. 356.

Niedostatecznie rozwinięta uniemożliwi zadowalające wykonywanie bardziej złożonych ruchowo czynności. W każdym wieku możemy jednak pracować nad poprawą własnej koordynacji. W różnych ujęciach tematu, na jej całościowy kształt składają się różne składowe zdolności. Posłużę się jedną z takich klasyfikacji, nieznacznie zmieniając kolejność:

– zdolność sprzężenia (łączenia) ruchów – zdolność różnicowania ruchów – zdolność pocucia równowagi – zdolność orientacji (czasowo-przestrzennej) – zdolność rytmizacji ruchów – zdolność reakcji (szybkiej reakcji motorycznej) – zdolność dostosowania³².

Już na pierwszy rzut oka widać, że wszystkie te umiejętności mogą być niezwykle cenne w praktyce aktora lalkarza. W kolejnych fragmentach spróbuję odnieść się do każdej z nich. Jednakże zarówno samo zrozumienie poszczególnych pojęć, jak i skonstruowanie odpowiednich ćwiczeń, które mogłyby wpłynąć na poprawę owych zdolności, możliwe jest tylko w kontekście konkretnego celu, który chcemy osiągnąć. Innego typu umiejętności wymagać będzie praca sportowca, innego robotnika na budowie, jeszcze innego aktora lalkarza. Dlatego odnosząc się do poszczególnych wymienionych zdolności, spróbuję kontynuować analizę ważnych dla aktora lalkarza aspektów psychofizycznej sprawności, a także korzyści wynikających z poszerzania świadomości ciała związanej z danymi aspektami.

32 Por. J. Raczek, W. Mynarski, W. Ljach, *Kształtowanie i diagnozowanie koordynacyjnych zdolności motorycznych. Podręcznik dla nauczycieli, trenerów i studentów*, Akademia Wychowania Fizycznego w Katowicach, Katowice 2003, s. 15.



Rys. 2.10. Zdjęcie ze spektaklu *Blind* teatru Duda Paiva Company i Black Hole Theatre. **Duda Paiva** (na zdjęciu) jest przykładem aktora i tancerza, który brawurowo posługuje się zarówno własnym ciałem, jak i ciałami animowanych lalek. Jednoczesne ożywianie lalki i funkcjonowanie na scenie jako postać wymaga wybitnych umiejętności koordynacji, w szerokim jej rozumieniu (fot. bozzo).

2.7. Równowaga

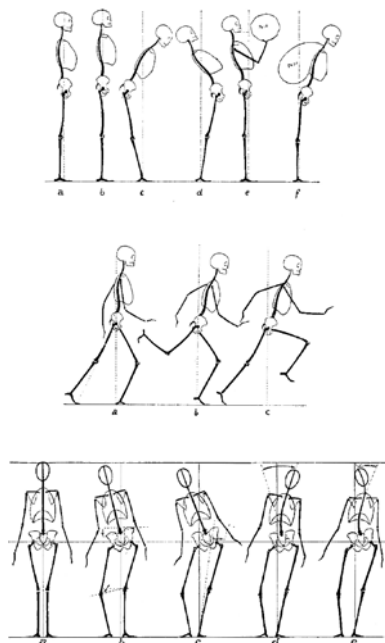
Pojęcie równowagi było na tyle ważne w biomechanicznym treningu, że wymieniano je jako odrębny aspekt, chociaż według dzisiejszych analityków uznawane jest ono za jedną ze zdolności koordynacyjnych. W *Zasadach biomechaniki* Wsiewołoda Meyerholda Korieniewa czytamy: „Całkowity spokój i precyzyjnie uzyskana równowaga to wstępne warunki dobrej pracy”³³.

Na początek warto zdać sobie sprawę, że człowiek, od kiedy ewolucyjnie wykształcił postawę wyprostowaną, skazany jest na ciężką pracę związaną z utrzymywaniem równowagi. Kiedy stoimy, nasze ciało nieustannie wkłada w to wysiłek. Poruszając się w przestrzeni, przenosimy zawsze nasz środek ciężkości, ale tylko na tyle, żeby nie przekroczył odpowiedniej granicy. Gdybyśmy stojąc na dwóch nogach w jakiegokolwiek pozycji, wyobrazili sobie linię łączącą prostopadłe środek ciężkości naszego ciała z podłożem, zawsze znalazłaby się ona w obszarze niewykraczającym poza zewnętrzne części naszych stóp.

Kiedy staniemy ze złączonymi stopami i mocno skupimy uwagę na całej naszej sylwetce, pocujemy, jak wciąż delikatnie ucieka ona ze swojej pozycji we wszystkich kierunkach, a mięśnie i więzadła nóg pracują cały czas, żeby utrzymać ciało w stabilnym ustawieniu. Dziś wykonujemy już tę pracę podświadomie, organicznie. Kiedy w dzieciństwie nauczyliśmy się stać i chodzić, przysparzało nam to początkowo wiele trudności. Gdy uczestniczyłem w warsztatach z tancerzami grupy Dada von Bzdülów, zainteresowało mnie ćwiczenie rozpoczynające się właśnie od rozbudzenia świadomości owego balansowania naszego ciała w pozornie stabilnej pozycji stojącej. Traktowaliśmy ten ruch jako **wewnętrzny, naturalny taniec naszego**

33 M. Korieniew, *Zasady biomechaniki...*, op. cit., s. 65.

ciała. Obserwując te ruchy, stopniowo zaczęliśmy pozwalać ciału coraz swobodniej i szerzej podążać w kierunkach, w które samo nas prowadziło. Stanowiło to w istocie początek tańca, który podstawę miał w organiczności.



Rys. 2.11. **Prosta ciężkości.** Za *Sekretną sztuką aktora*: „Rysunki pokazujące różne aspekty funkcjonowania równowagi z *Anatomia per gli Artisti* Angela i Giovanniego Morellich: (u góry) przebieg skłonu ciała względem prostej ciężkości; (w środku) prosta ciężkości podczas chodu i biegu; (na dole) proces przejścia od symetrycznej pozycji stojącej do pozycji niesymetrycznej [...]”³⁴.

34 E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka...*, op. cit., s. 189.

Kiedy przeanalizujemy etiudy Meyerholda, zauważymy, że pomimo niezwykle dynamicznych działań i pozycji aktorzy zawsze stoją na nogach bardzo stabilnie. „Każdy ćwiczący powinien rozumieć i wiedzieć, na której nodze stoi – na prawej, na lewej czy na obu razem. Każda zmiana położenia ciała lub jego elementów powinna być natychmiast uświadomiona”³⁵. W etiudach mistrza każda sekwencja składa się z trzech momentów: „*Otkaz, posył, stojka/toczka* (odmowa, przesłanie, postawa/kropka)”³⁶. Upraszczając, można powiedzieć, że znaczą one kolejno: ruch opozycyjny do zamierzonego (przygotowanie); ruch właściwy; wykończenie. Wspomniana „zabawa z kamieniem” to etiuda składająca się z kilkunastu osobnych faz ruchu. Pomiedzy każdą z nich jest krótka pauza. Szczególnie ważne jest, aby ciało świadomie i stabilnie utrzymywało równowagę w każdej z tych **aktywnych pozycji**.

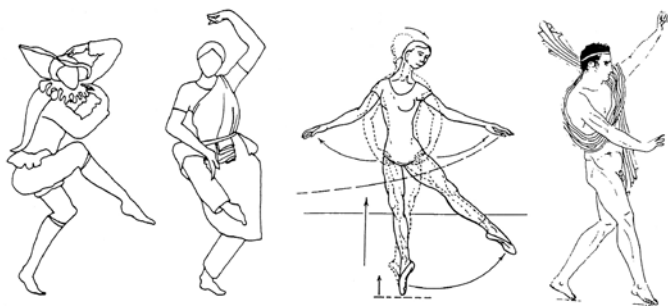
Na ważną prawidłowość związaną właśnie z podobnymi pozycjami aktywnymi zwraca uwagę Eugenio Barba: „Cechą łączącą aktorów i tancerzy z różnych kultur i czasów jest porzucenie zwykłego zmysłu równowagi na rzecz równowagi pozacodziennej, czy też niestabilnej. Wymaga ona zwiększonego wysiłku fizycznego – a ten naddatek energii rozszerza napięcia ciała, tak że aktor wydaje się żywy, zanim jeszcze zacznie coś wyrażać”³⁷. Umiejętność posługiwania się owymi pozycjami pozacodziennej równowagi jest niezwykle ważna dla aktora. Ma ona bowiem niezwykle moc oddziaływania na widza. W dynamicznych pozycjach, wewnątrz ciała aktora odbywa się bowiem nieustanna praca mięśni i ścięgien. Kiedy obserwujemy statyczne ciało znajdujące się w **pozycji aktywnej**, staje się ono dla

35 M. Korieniew, *Zasady biomechaniki...*, op. cit., s. 66.

36 M. Jabłońska, *Biomechanika – praktyczny...*, op. cit., s. 78.

37 E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka...*, op. cit., s. 185.

nas dynamiczne, gdyż odbieramy percepcyjnie jego wewnętrzne zmaganie. Oto tajemnica „życia” greckich posągów czy innych, pozornie martwych, a jednak dynamicznych dzieł sztuki. „Dynamiczna równowaga aktora, oparta na napięciach ciała, to równowaga w działaniu: widz odnosi wrażenie ruchu, nawet gdy panuje bezruch. Wielu artystów uznaje pierwszorzędne znaczenie tej jakości: namalowana postać, której brakuje tej cechy, jest, według Leonarda da Vinci, podwójnie martwa. Po pierwsze, jest martwa, ponieważ jest fikcyjna, a po wtóre – ponieważ nie pokazuje żadnego ruchu umysłu lub ciała”³⁸.



Rys. 2.12. „Zmienność równowagi (od lewej do prawej): włoski aktor komedii dell'arte; indyjska tancerka *odissi*; tancerka baletu klasycznego; tancerz w starożytnej Grecji podczas pochodu ku czci Dionizosa”³⁹.

Z okresu studiów, z zajęć z ruchu scenicznego, zapamiętałem pewne ćwiczenie. Miało ono formę improwizacji. Polegało na doświadczaniu **granic równowagi**. Wybieraliśmy sobie kierunek, w którym nasze ciało podążało aż do momentu, w którym znajdowało się

38 Ibidem, s. 191.

39 Ibidem, s. 10.

na pograniczu utraty równowagi. Wtedy to, zmieniając jakiś element, ratowaliśmy ciało przed upadkiem i dalej przesuwaliśmy powstałą w ten sposób nową pozycję w kierunku granicy stabilności. W rezultacie stanowiło to bardzo interesujący dla obserwatora, swoisty taniec równowagi. Jego cechami była płynność podążania w ściśle określonym kierunku i wewnętrzna fizyczna walka z ograniczeniami własnego ciała. Kosztowało to nasze mięśnie sporo wysiłku. Pod względem edukacyjnym ćwiczenie pozwalało nam, improwizując według precyzyjnie określonej zasady, doświadczać motorycznych granic równowagi.

Aktor lalkarz, animując daną formę, ma do czynienia z dwiema równowagami: **równowagą swojego ciała i równowagą ciała animanta**. Obie powinny być wykorzystywane w sposób świadomy. Wiedza, jaką aktor posiadał na temat dynamicznych pozycji równowagi, może być przekładana na kreowanie ekspresyjnego ruchu ożywianej formy. Sytuacja jest jednak trudniejsza z tego względu, że wewnętrzna świadomość równowagi znacznie różni się od naszego odczuwania równowagi animanta. Naszą równowagę, dzięki sprawnej propriocepcji⁴⁰, odczuwamy jako stabilność. Dla równowagi animanta musimy natomiast znaleźć odpowiedni ekwiwalent. Kiedy mamy do czynienia z technikami parawanowymi, takimi jak pacynka, kukła czy jawałka, ważna jest świadomość tzw. **pionu lalki**. Mój profesor od jawałki, Jan Plewako, zasłużony aktor lalkarz warszawskiego teatru Baj, w swoich rozważaniach dotyczących elementarnych zasad ruchu pacynki i jawałki skrupulatnie opisuje podstawowe ustawienie animatora w pracy z lalką. Żmudna nauka trzymania przez studentów ręki wyciągniętej w górę i ciągła kontrola, czy jest ona wciąż trzymana

40 „Propriocepcja” to umiejętność odczuwania odpowiedniego położenia własnych części ciała.

równy, prostopadły do podłoża, nieprzekrzywiona w żadnym kierunku – to przejaw dbania o jej wewnętrzną równowagę. Częsty zły nawyk odchylania ręki, obecny najczęściej wtedy, kiedy wykonujemy bardziej dynamiczne ruchy lub nieodpowiednio ustawiamy się pod parawanem, prowadzi do nieświadomego wytrącania jej ze stabilnej pozycji. Dopiero umiejętność utrzymywania lalki w pionie może pozwolić na poszukiwanie innych dynamicznych zachowań czy na świadomą pracę z aktywnymi pozycjami niestabilnej równowagi.



*Rys. 2.13. Lalka Mosesa, balansująca na granicy równowagi. Zdjęcie ze spektaklu *The Table*, będącego również swoistą lekcją praktycznego lalkarstwa. Spektakl w wykonaniu The Blind Summit Theatre. Głosu lalce użyczał lider grupy – Mark Down (z prawej). Moses jest typem lalki stolikowej (fot. Lorna Palmer).*

Studiowanie równowagi własnego ciała przynosi również świadomość spokrewnionych z nią pojęć takich jak stabilność czy **uziemięcie**. Aktor stabilnie stojący na nogach ma ogromne predyspozycje do tworzenia konkretnych i wyrazistych postaci scenicznych. Pozycja równego rozłożenia ciężaru na dwóch nogach przy lekko ugiętych kolanach jest najstabilniejszą i najsilniejszą pozycją ciała. Taką mocną podstawę naszego ciężaru, która gwarantuje, że nic przypadkowego nie wytrąci nas z równowagi, nazywa się czasem w teatrze „uziemieniem”. Takie uziemięcie generuje **wewnętrzną siłę i zdecydowanie** postaci scenicznej. Wiele ćwiczeń na uziemięcie proponował nam Paweł Aigner (aktor i reżyser – zarówno na scenach lalkowych, jak i dramatycznych) podczas realizacji *Awantury w Chioggi* w Akademii Teatralnej. Twórca często odnosi się do tego pojęcia w swojej reżyserkiej pracy. Sugerowane ćwiczenia polegały na przykład na szybkim przeskakiwaniu w inne miejsce, przy natychmiastowym mocnym „wlepieniu” stóp w ziemię i ustabilizowaniu ciężaru ciała w wybranej aktywnej pozycji. W innym ćwiczeniu jedna z osób stała mocno na nogach, trzymając w ręku kij, a partner trzymający drugi koniec kija inicjował ruch, próbując wytrącić pierwszego z równowagi. Aktor musiał być tak mocno uziemiony, żeby nie dać się przewrócić.

Aktor lalkarz powinien dbać o uziemięcie nie tylko swojego ciała, ale także swojego animanta. Często przysparza to początkującym lalkarzom sporo problemów, jest to jednak według mnie bardzo ważny aspekt, o który warto zadbać w pracy scenicznej. Prostszy zadaniem jest uziemięcie postaci, które mają fizyczny kontakt z podłożem. Przykładem będą tu różnorodne **lalki stolikowe** czy wiele postaci w teatrze przedmiotu. Mocny, stabilny kontakt z powierzchnią, tak jak w przypadku żywego planu, pomoże w budowaniu siły i zdecydowania. Jest również podstawą do tworzenia konkretnego i wyrazistego rytmu teatralnego działania.

Praca nad parawanem jest pod tym względem dużo mniej oczywista. Lalka parawanowa w rzeczywistości wisi bowiem w powietrzu. Jej wyobrażone nogi dzieli od prawdziwej ziemi spora przestrzeń. Żmudna praca z **pionem lalki** w połączeniu z dbałością o utrzymywanie jej w **jednym miejscu** bez niezamierzonego przemieszczania jej w przestrzeni jest w rzeczywistości właśnie próbą pozornego uziemienia lalki. Podczas każdego obrotu korpusu formy wokół własnej osi należy świadomie trzymać lalkę, aby nie pokonywała w przestrzeni żadnej przypadkowej drogi. W tym celu trzeba przyjąć odpowiednią pozycję ciała i przemieszczać się z lalką tak, aby wciąż mieć z nią odpowiedni kontakt wzrokowy. Często ciało aktora musi pokonywać dużą drogę, natomiast ręka z lalką zostaje w tym samym miejscu w przestrzeni. Świadome utrzymywanie takiej zawieszanej w miejscu lalki, niezależnie od tego, czy trwa to długo, czy tylko krótką chwilę, nazwałbym właśnie uziemieniem.

Podczas warsztatów wśród trzech najważniejszych technicznych aspektów, o których aktor lalkarz powinien pamiętać, Mark Down wymieniał tak zwane *fixed points* (stałe punkty). Były to właśnie takie umowne miejsca uziemienia lalki, gdzie jakby zawieszała się ona na chwilę w przestrzeni. Można ćwiczyć świadomość uziemiania, biorąc do ręki jakikolwiek przedmiot czy lalkę. Zatrzymujemy animanta w jednym miejscu w przestrzeni naprzeciwko nas i nie zmieniając jego położenia, sami oddalamy się, przybliżamy, obchodzimy go dookoła, kucamy przy nim itd. Ćwiczenie to bardzo kojarzy się z pantomimą. Często bowiem pewne części ciała mima (np. dłoni) zawieszają się w przestrzeni, a reszta ciała pracuje swobodnie. Takie ćwiczenie jest również podstawą do późniejszego budowania zdarzeń teatralnych opartych na relacji animatora i lalki, jest to bowiem pierwszy krok do motorycznego odseparowania tych dwóch scenicznych bytów, czyli tak zwanego **izolowania**. Podstawową funkcją opisanego

ćwiczenia jest jednak uziemienie. Kiedy uziemiemy animanta w jednym miejscu, możemy za moment świadomie pokonać nim jakąś drogę i uziemić go w kolejnym. W ten sposób odnajdujemy w przestrzeni kolejne *fixed points* odpowiednie dla danego zdarzenia. Możemy je z powodzeniem wykorzystywać na scenie zawsze wtedy, kiedy potrzebujemy wyrazistego, zdecydowanego działania danej postaci lub wtedy, kiedy chcemy oprzeć nasze zdarzenie na konkretnym, rytmicznym ruchu. Pod takim względem podobnie zachowywali się aktorzy Meyerholda podczas swoich ćwiczeń. Każdy etap ruchu kończył się *toczką*, czyli wyrazistym zakończeniem frazy działania poprzez przybranie stabilnej pozycji w przestrzeni.

Dużą trudność przysparza często uziemienie **marionetki**. Klasyczne drewniane marionetki człekokształtne nie mają dobrych predyspozycji do uziemienia. Marionetka, wisząc bezwładnie na sznurkach, może jedynie delikatnie dotknąć stopami podłoża, aby zasugerować pozycję stojącą. Nie sprawia przy tym wrażenia, że twardo stąpa po ziemi. Często nie możemy zaakceptować tego naturalnego braku uziemienia marionetki i jak najszybciej próbujemy nią klęknąć, chodzić na czworaka czy usiąść. Wtedy forma natychmiast zyskuje pewne uziemienie, jest stabilniejsza, ma większe możliwości poruszania głową, staje się jednak statyczna. Dużo mniejszy problem uziemienia mają marionetki zwierzęce – czworonożne czy bardzo lekkie marionetki o ciężkich stopach. Niestabilność wspomnianej wcześniej drewnianej marionetki jest chyba jednak wpisana w jej istotę. Warto nie tylko ją zaakceptować, ale także zrozumieć i pozwolić jej funkcjonować w zgodzie z własną naturą.

Sprawa marionetki przenosi nas automatycznie w bardzo ważny obszar pracy z równowagą, o jakim aktor lalkarz nie powinien zapominać – **badanie autonomicznych aspektów ciężaru animanta**. W swoim eseju *O teatrze marionetek* Heinrich von Kleist zwracał

uwagę na indywidualność „aktora idealnego”, jakim jest marionetka: „[...] nie trzeba sobie wyobrażać, jakoby maszynista w różnych momentach tańca nastawiał i pociągał każdy członek z osobna. Każdy ruch [...] posiada swój punkt ciężkości; wystarcza nim kierować we-wnątrz figury; członki są tylko wahadłami i idą za nim same przez się, bez żadnej pomocy mechanicznej. Prócz tego [...] ruch ten jest nader prosty, [...] za każdym razem, gdy punkt ciężkości w linii prostej poruszany bywa, członki tem samem opisują krzywizny; [...] często przypadkowe jeno wstrząśnięcia wprawiają już całość w rodzaj rytmicznego ruchu, podobnego do tańca”⁴¹.



Rys. 2.14. Lalka w typie ćwiczebnych **marionetek**, jakich używa się na zajęciach w białostockiej Akademii Teatralnej. Odpowiednie wyważenie lalki jest jednym z najważniejszych zadań konstruktora marionetki.

41 H. von Kleist, *O teatrze marionetek*, „Teatr Lalek” 1970, nr 1, s. 5.

Kleist przeciwstawiał także doskonałą w swojej istocie marionetkę próżnej naturze aktora dramatycznego czy tancerza (podobną myśl manifestował później Edward Gordon Craig w swojej teorii nadmarionety). Jednakże podkreśla on także niebagatelną rolę twórczości animatora w trakcie, jak to nazywa, tańca marionetki: „Linia, którą ma opisać punkt ciężkości, jest wprawdzie wcale niezłożona [...] zakreślenie jej nie sprawia przeto dla maszynisty nazbyt wielkich trudności. Z innego natomiast względu linia ta ma w sobie coś bardzo tajemniczego, gdyż jest ona po prostu drogą duszy tancerza; i wątpliwym wydaje mi się, by można ją było odszukać inaczej, jak w ten sposób, iż maszynista w punkt ciężkości marionetki sam się przenosi czyli, innemi słowy, tańczy”⁴². Tak sformułowany model pracy w teatrze lalek opisuje ideę wspaniałej współpracy pomiędzy animatorem i lalką. Kleist twierdzi, że aktorzy mogliby się uczyć wdzięku od marionetki. My, lalkarze, często mamy jednak tendencję do tego, żeby za wszelką cenę „uczyć lalkę”, jak ma zagrać. Bywa jednak tak, że ruch, który świetnie funkcjonuje w naszej wyobraźni, jest nieadekwatny do indywidualnych predyspozycji formy.

Jednym z moich pierwszych świadomych doświadczeń związanych z analitycznym podejściem do autonomicznych predyspozycji lalki była szkolna praca z kukłami w typie tak zwanych „workowców”. Lalki te wykonano z kilku odpowiednio pozszywanych worków tak, że przypominały kształtem mocno zdeformowanego, ale jednak człowieka. Korzystaliśmy z ich **autonomicznej motoryczności** – głowy opadającej w określony, wynikający z jej ciężaru sposób; pulchnych rąk i nóg odpowiednio machających się poprzez balansowanie kijem... Jednak dopiero kiedy zaczęliśmy świadomie przyrównywać te autonomiczne ruchy lalki do **ludzkiej motoryczności**, stały się one

42 Ibidem, s. 5–6.

zabawne. Stanowiły karykaturę człowieka. Gdyby inspirować się tylko techniczną budową formy i ruszać nią tak, że nie kojarzyłyby się w ogóle z żywym organizmem, ruszałyby się sprawnie, ale pozostałyby martwa, pozostałyby tylko przedmiotem. Z drugiej strony, gdyby za wszelką cenę próbować „nauczyć ją” ruszać się dokładnie tak, jak powinien się ruszać „normalny” człowiek, lalka straciłaby swój **indywidualny wdzięk**.



Rys. 2.15. „Workowiec” – kukła. Ze zbiorów Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filia w Białymstoku.

Badanie cech budowy lalek czy przedmiotów – ich ciężaru, ciężaru poszczególnych ich części, wewnętrznej równowagi, możliwości balansu itd. – jest w moim odczuciu jednym z najważniejszych etapów w procesie lalkarskiego budowania postaci. Bacznie obserwując lalkę, możemy w niej dostrzec zarówno potencjał do naśladowania

ruchów codziennych człowieka, jak i swoich własnych autonomicznych poruszeń. Taki ruch często nie byłby w stanie narodzić się w naszej głowie. Może się ziszczyć tylko dzięki **motorycznej współpracy aktora i formy**. Nigdy jednak poruszenia te nie będą przypadkowe, gdyż w sposób organiczny wypływają z danej postaci. W swojej scenicznej pracy zawsze badam i obserwuję autonomiczne życie lalki. Ona sama często proponuje mi właściwy sposób animacji.

W swojej obecnej pracy pedagogicznej staram się zachęcać studentów do **badania autonomicznych cech przedmiotów**, które wybierają sobie do animowania. Przykładem działań, które proponuję dla zobrazowania idei, są różne ćwiczenia z kijem. Kij, który ustawiamy pionowo na otwartej dłoni, chce upaść. Poruszając dłonią, dostosowujemy podstawę do jego środka ciężkości, aby wciąż utrzymać go w pionie. W ten sposób asystujemy przedmiotowi przy jego własnych ruchach. To bardziej on wpływa na nas niż my na niego. Stopniowo uczymy się współpracować. Później, chwytając kij nieco inaczej, możemy badać różne ruchy wynikające z jego ciężaru, własnego balansu, zamachowości. Praca z każdym przedmiotem przynosi oczywiście inne wymagania. Opisana praktyka ma służyć głównie zaszczepieniu idei pracy z autonomiczną formą przedmiotu. Inne wykonywane przez nas ćwiczenia z kijem dotyczą pracy z **uziemiem i równowagą własnego ciała**.

2.8. Organizowanie materiału

Zdolność łączenia ruchów pozwala celowo organizować działania różnych części ciała, dostosowując je do potrzeb danego zadania. Stopień trudności połączenia ruchów zależy oczywiście od celu, który chce się osiągnąć. Lalkarska praktyka pokazuje, że cele teatralne wymagają często np. wykonywania odseparowanych od siebie czynności przez różne części ciała, stąd nazwa „łączenie ruchów” może być pozornie myląca. W gruncie rzeczy pojęcie to wiąże się bezpośrednio z tym, co Meyerhold nazywał „**organizowaniem swojego materiału**”, czyli świadomością i umiejętnością korzystania ze wszystkich swoich współpracujących części ciała. W tym kontekście niezbędna jest także koordynacyjna **zdolność różnicowania ruchów**. Polega ona na skutecznym zastosowywaniu parametrów siły, czasu i przestrzeni w wykonywanych czynnościach. Można to nazwać „czuciem” – siły, jakiej trzeba użyć dla danej czynności; czasu, w jakim trzeba daną czynność wykonać; i odległości, jaką my sami lub coś, czego ruch zainicjujemy, musi pokonać. Zdolności łączenia i różnicowania ruchów są ze sobą blisko spokrewnione. Obie są, według mnie, ściśle związane z umiejętnościami, które moglibyśmy nazwać zwinnością, sprawnością fizyczną czy zręcznością.

Sprawne **komponowanie poszczególnych elementów własnego ciała**, powinno być, jak sądzę, podstawową umiejętnością techniczną aktora lalkarza. Umiejętność ta sama w sobie jest oczywiście tylko manualną sprawnością, nie pozwoli jeszcze wybudować interesujących, organicznych postaci scenicznych, stanowić będzie jednak solidny fundament pracy nad rolą. Ma ona także szczególne znaczenie dla swobody posługiwania się ciałem w zaistniałych okolicznościach. Zwykło się podkreślać, że dawni aktorzy komedii dell'arte w znacznej mierze opierali swą grę na improwizacji. Z drugiej strony

ich styl był, jak wiemy z rycin i opisów, bardzo wyrazisty, ciała – nadzwyczaj sprawne i zwinne. Improvizując, mieli więc zapewne łatwy i szybki dostęp do bardzo skomplikowanych mechanizmów zachowań w zaistniałych, spontanicznych sytuacjach. Teatr lalek, któremu, notabene, dużą część historii napisała właśnie komedia dall'arte, wymaga w wielu przypadkach jeszcze lepszej koordynacji tego typu. Uważam, że taką odpowiednią psychofizyczną sprawność może zapewnić tylko regularny trening.

Meyerhold, który, jak wiemy, bardzo inspirował się komedią dell'arte, wiele uwagi poświęcał kwestii komponowania własnego ciała przez aktora. „18. Każda sztuka polega na organizacji materiału. Żeby móc organizować własny materiał, aktor musi dysponować bogatym zestawem środków technicznych. Trudność i wyjątkowość sztuki aktorskiej polegają na tym, że aktor jest jednocześnie i materiałem, i organizatorem. Aktorstwo to sztuka wymagająca sprytu, aktor w każdej minucie jest kompozytorem”⁴³. Najważniejszym treningiem kompozycji własnego materiału były w praktyce właśnie opisywane wcześniej etudy. Jak wspominałem, w owych krótkich, mocno uteatralizowanych strukturach ruchu bardzo ważnym aspektem było precyzyjne zrealizowanie poszczególnych składowych ruchu („*Otkaz, posył, stojka/toczka*”), będących składową każdej ruchowej frazy. Ważne jest, aby aktor podczas wykonywania kolejnych elementów ruchu miał dokładną świadomość, co w danej chwili dzieje się z jego ciałem i jak ze swojej perspektywy odbiera je widz. Meyerhold podkreślał więc konieczność ciągłego „**lustrowania**” swoich pozycji i kształtu swojego działania. Poprzez lustrowanie rozumiał jak gdyby przeglądanie się w lustrze, dbanie o właściwy zewnętrzny wyraz (oczywiście bez używania lustra na jakimkolwiek etapie tre-

43 M. Korieniew, *Zasady biomechaniki...*, op. cit., s. 66.

ningu – chodziło o wewnętrzną umiejętność takiej kontroli). Takie uświadomione pozycje ciała mistrz nazywał *Rakursami*. Całe etiudy składały się z kolejnych następujących po sobie *rakursów*.



Rys. 2.16. „**Test cienia**» z podręcznika animacji Prestona Blaira⁴⁴. Cień weryfikuje, czy dynamika postaci jest odpowiednio zarysowana z perspektywy widza. Po lewej ustawienie postaci jest odpowiednie, po prawej zlewa się w nieczytelną bryłę. Aktor na scenie również powinien mieć odpowiednią świadomość ustawienia, zarówno swojego, jak i lalki.

Tego typu trening komponowania własnego ciała jest, według mnie, interesującym rodzajem treningu koordynacji dla animatora. Przyda się zarówno w kontekście **komponowania ruchu lalki**, jak i wtedy, kiedy przyjdzie nam **komponować nasze własne ciało**. Poza konkretnymi ruchami, które zostają niejako „zapisane” w naszym ciecie, ćwiczenia te wypracowują także samą umiejętność sprawnego komponowania ciała na bieżąco. Odpowiednio wytrenowane mechanizmy sprawiają, że umiejętność ta stanie się organiczna. „Druga natura” aktora będzie naturalnie i swobodnie komponować teatralny ruch na wzór improwizujących aktorów komedii dell’arte.

44 E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka...*, op. cit., s. 134.

Możliwości codziennego ćwiczenia zdolności łączenia i różnicowania ruchów jest bardzo wiele. Wszystkie ćwiczenia ruchowe w jakimś sensie je kształtują. Warto wykonywać regularnie różne praktyki treningu ciała. Większość sportowych dyscyplin, joga, taniec, pantomima, przeróżne metody teatralnego treningu fizycznego – choćby właśnie biomechanika teatralna – wykonywane świadomie, **detalicznie** i **precyzyjnie**, przyniosą zapewne duże profity w tej dziedzinie. Żadna jednak nie powinna być, w moim odczuciu, praktykowana zbyt długo, aby nie zapisywać konkretnego stylu w ciele, a tylko poszerzać umiejętności i rozwijać ogólną sprawność psychofizyczną.

Aktor lalkarz w każdej chwili pracy z ożywianą materią musi odpowiednio organizować materiał **własnego ciała**. Nawet jeśli ukryte jest za parawanem, wykonuje tam bardzo ważną pracę. Odpowiednie ustawianie się pod lalką, wykonywanie celowych ruchów, które przenoszą się na ruch lalki, organizowanie się wobec często ograniczonej przestrzeni zaparawanowej we współpracy z innymi animatorami – to wszystko zadania, które w połączeniu z naczelnym zadaniem, jakim jest nieustanne skupienie na tym, co się dzieje na scenie (czyli nad parawanem), stanowią duże wyzwanie dla sprawności psychofizycznej aktora lalkarza.

Koordynacyjna zdolność łączenia i różnicowania ruchów całego ciała lalkarza okaże się jeszcze bardziej przydatna, kiedy animator będzie na scenie widoczny. Jego ciało musi podlegać wtedy tak samo przemyślanej scenicznej kompozycji jak ciało animanta. Przykładów takiego współistnienia aktora z lalką na scenie znaleźć można w teatralnych realizacjach wiele. Henryk Jurkowski, wymieniając i opisując funkcje, jakie lalka może pełnić w teatrze, uwzględnia między innymi takie, w których widoczna obecność aktora znacząco

wpływa na jej istotę jako postaci scenicznej⁴⁵. Na potrzeby omawianego zagadnienia posłużę się przykładem trzech:

1. **„Lalka jako partner dla aktora, który ją animuje i pozostaje widoczny dla publiczności”**⁴⁶. Animator w tym wypadku nie musi być jeszcze postacią sceniczną. Wedle tej zasady w sposób widoczny przekazuje on lalce ruch i głos. Jego obecność na scenie jest jednak świadoma i nieprzypadkowa. Takie współistnienie z lalką jest często spotykaną konwencją. Sam miałem okazję doświadczać takiego sposobu pracy m.in. podczas realizacji spektaklu *Nauka latania* w reżyserii Joanny Gerigk. Zauważyłem, że – choć postacią jest w tym wypadku lalka – animator, wiedząc, że jest obecny i widoczny, może świadomie kreować również swoją obecność, która w chwilach, gdy lalka nie będzie w stanie przekazać jakiegoś komunikatu, może okazać się pomocna. W wypadku tej konwencji istnieje jednak niebezpieczeństwo, że aktor poprzez swoją ekspresję przekieruje uwagę z lalki na siebie, stąd dobór środków musi tu być naprawdę oszczędny i przemyślany.

Na Wydziale Sztuki Lalkarskiej, w etiudach szkolnych, często stosujemy konwencję widocznego animowania lalką. Nie kadrujemy animanta w żaden sposób, ale pozwalamy studentowi jawnie z nim współpracować. Ideą takiej obecności animatora jest, według mnie, oddawanie energii lalce, bycie „za nią”, jakby „w cieniu”. Nazywałbym taką funkcję animującego **„tworzeniem widocznej aury”** postaci lalkowej. Nie ulega wątpliwości, że wymaga to od lalkarza zdolności koordynacyjnych, pozwalających na komponowanie dwóch jednocześnie działających bytów. Choć w wielu momentach pracując

45 Por. H. Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, Polski Ośrodek Lalkarski POL-UNIMA, Łódź 1993, s. 156–158.

46 Ibidem, s. 157.

one jakby symultanicznie (intencja rodząca się wewnątrz aktora wyraża się w lalce), wymaga jednak odpowiedniego prezentowania lalki czy ciągłego kontrolowania proporcji pomiędzy ekspresją lalki a własną, a także, oczywiście, czujności wobec zmieniających się sytuacji scenicznych.



Rys. 2.17. *Nauka latania*, wg powieści *Mewa* Richarda Bacha, reż. Joanna Gerigk, premiera: 08.10.2017, Białostocki Teatr Lalek (fot. Krzysztof Bieliński).

Ważną kwestią, jaką należy w tym kontekście poruszyć jest **patrzenie na lalkę**. Ten aspekt, o którym często zdarza się nam zapominać, jest niezwykle ważny w pracy z formą. *Focus*, czyli skupienie, to druga z najważniejszych zasad Marka Downa. Animator ma siłę kierunkowania uwagi widza. W zabawny sposób udowadniali to aktorzy teatru The Blind Summit w trakcie spektaklu *The Table*. Kiedy trójka animatorów patrzyła na animowaną przez nich lalkę, widownia podążała za wszystkimi jej działaniami. Kiedy natomiast w jednym

momencie animatorzy patrzyli na widownię, lalka wykonująca bardzo ekspresyjne ruchy nie była w stanie przyciągnąć spojrzeń widzów. Większość osób na widowni ewidentnie zarejestrowała dziwne zjawisko, co za chwilę potwierdziła śmiechem. Ta siła kierunkowania uwagi związana jest z poruszaniem w poprzednim rozdziale aspektem percepcji widza w związku z odbieraniem lalki. Russell Dean twierdzi, że kiedy osoby na scenie bacznie przyglądają się lalce, nasz „gadzi mózg” automatycznie za tym podąży. „Na naszej prądowej sawannie jedna osoba coś zauważa i zaczyna patrzeć w danym kierunku, zakładając, że reszta podąży w jej ślady. To prądowa reakcja, mająca na celu ochronę grupy”⁴⁷.

2. „**Lalka jako postać sceniczna w rękach jej twórcy i towarzysza, który ujawnia się i działa obok lalki [...]**”⁴⁸. Podobnej konwencji dotknęliśmy, przygotowując w Białostockim Teatrze Lalek spektakl *Cudowna lampa Aladyna* w reżyserii Andrása Veresa. Starałem się zbudować postać Aladyna na trzech przenikających się płaszczyznach: lalka (sama stanowi w danym momencie postać sceniczną, choć animator jest widoczny); aktor (z nieożywioną lalką, traktowaną bardziej jako przedmiot); aktor i lalka (razem tworzą postać sceniczną). Taka forma przysparza sporo trudności, gdyż poprzez umiejętne **kierunkowanie uwagi widza** należy precyzyjnie przenosić punkty ciężkości na każdą z tych warstw. Podczas animacji za takie przenikanie odpowiada przede wszystkim właściwe kierunkowanie własnej uwagi na scenie, ale także odpowiednio przemyślana **sceniczna partytura**. Kiedy chciałem przenieść całość uwagi na lalkę, starałem się sam dokładnie ją obserwować, przekazywać jej energię i w jak największym stopniu odnaleźć w niej całokształt scenicznego

47 R. Dean, *Puppets and...*, op. cit.

48 H. Jurkowski, *Szkice z teorii...*, op. cit., s. 157.

życia i działania. Jeśli chciałem zostać na scenie sam jako Aladyn, traktowałem po prostu lalkę jak teatralny przedmiot, pozwalałem sobie wziąć ją do ręki (choć była to marionetka) czy zarzucić na plecy. Kiedy zamierzałem połączyć nasze byty, jakby „rozdzielić” na scenie Aladyna, starałem się działać razem z formą, znaleźć w sobie podobną motoryczność, wspólne emocje. Owo przenikanie było równie skomplikowane w procesie komponowania spektaklu, jak i w trakcie grania, kiedy wciąż trzeba było skrupulatnie pilnować precyzji i nie dopuścić do zbytniego pomieszania tych teatralnych bytów wywołującego niepotrzebny chaos.



Rys. 2.18, Rys. 2.19, Rys. 2.20. Cudowna lampa Aladyna, reż. András Veres, premiera 21.03.2015, Białostocki Teatr Lalek (fot. Krzysztof Bieliński).

3. „Lalka jako postać sceniczna w rękach jej twórcy i/lub towarzysza, przedstawiona jako istota magiczna, która buntuje się nawet przeciwko swojemu mistrzowi”⁴⁹. Taka konwencja postrzegana bywa jako najwyższy rodzaj wirtuozerii lalkarskiej, a jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest fakt, że wymaga ona właśnie wybitnej koordynacji i umiejętności **rozdzielenia ruchowego odrębnych części swojego ciała** w celu osiągnięcia zamierzonego teatralnego efektu. W takim wypadku należy dokonać wyraźnego odseparowania dwóch bytów. W jednej osobie animatora muszą się objawić dwie odrębne energie, które potrafią działać niezależnie od siebie. Próby takiego podejścia do tematu podejmowaliśmy z kolegami podczas szkolnej pracy nad małą formą *Piti pą tą*, którą tworzyliśmy w oparciu o *Operetkę* Witolda Gombrowicza. Mając do dyspozycji wiele ważnych postaci dramatu i tylko trójkę aktorów na scenie, musieliśmy czasem uciekać się do teatralnego multiplikowania bytów. I tak na przykład grając Barona Firuleta, musiałem również operować pacynką na własnej dłoni – Złodziejaszkiem. Wtedy namacalnie doświadczyłem trudności, jakie niesie ze sobą ten rodzaj pracy, choć wiem, że była to tylko namiastka tego, czego można dokonać przy tego rodzaju przedsięwzięciach. Ostatnio pracowałem jako opiekun artystyczny z absolwentką naszego wydziału Karoliną Martin nad jej monodramem *Trzy ćwierci do śmierci*. Cały spektakl jest właściwie relacją pomiędzy lalką – babą „na ostatku życia” – a animatorką, będącą w pewnym sensie uosobieniem śmierci. Praca ta dotyczyła zatem właśnie omawianej konwencji. Wymagała od aktorki bardzo skrupulatnego **komponowania ruchów**, zarówno własnych, jak i lalki. Poszczególne etapy tworzyły bardzo przemyślaną partyturę, w którą Karolina musiała jednak tchnąć emocje i powołać ją do teatralnego,

49 Ibidem, s. 157.

organicznego życia (co udało jej się bardzo dobrze i zostało docenione przez krytyków i publiczność na kilku festiwalach).



Rys. 2.21. *Trzy ćwierci do śmierci*, monodram Karoliny Martin, premiera 26.06.2018, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku (fot. habryn/wawrzola).

Jako widz miałem przyjemność oglądać kilku lalkarzy mistrzowsko współpracujących z lalką w takim duchu. Wymienić mógłbym choćby Dudę Paivę, Neville’a Trantera czy Michaela Vogla. Na naszym podwórku również dostrzec możemy kilka znakomitych działań tego typu – choćby wielokrotnie nagradzany spektakl *Baldanders* Teatru Malabar Hotel. Marcin Bartnikowski, jeden z twórców i aktorów tego teatru, nazywa taką dialogującą z animatorem lalkę „złodziejem”, ponieważ „[...] lalka kradnie energię człowieka, ale pozostawia mu możliwość istnienia scenicznego. [...] Właściwie jest to relacja dwóch złodziei, kradnących od siebie nawzajem, o tyle trudna, że

aktor musi dać życie formie, jednocześnie sam istniejąc cieleśnie na takich samych prawach”⁵⁰.



Rys. 2.22. Marcin Bikowski w spektaklu *Baldanders* Marcina Bartnikowskiego (2006). Reżyseria: Marcin Bikowski. Spektakl wyprodukowany przez Białostocki Teatr Lalek (fot. Paweł Chomczyk).

Przy tej okazji warto może poruszyć jeszcze inne, sporne w kontekście sztuki lalkarskiej konwencje, z jakimi aktorowi lalkarzowi jednak często przychodzi się mierzyć – aktora uprzedmiotowionego czy też „ulalkowionego”, aktora w masce, a także aktora w zestawieniu z nieożywionym, aczkolwiek symbolicznym przedmiotem.

50 M. Bartnikowski, *Obecność – ciało lalkarza*, [w:] *Lalki: teatr, film, polityka*, red. J. Kordjak, K. Kopania, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019, s. 80.

Z obserwacji i doświadczenia wiem, że takie sposoby gry często pojawiają się na deskach polskich scen lalkowych.

W wypadku **aktora uprzedmiotowionego** czy „ulalkowionego” biomechaniczny trening Meyerholda odnaleźć może bezpośrednio przełożenie, bo już w samym sformułowaniu „ciało to maszyna, działający – to maszynista” zauważyć można przedmiotowe traktowanie ciała aktora. „Działający” ma do swojego ciała właściwie taki sam stosunek jak animator do animowanej przez siebie materii. „Animuje” i obserwuje jednocześnie. Za takiego „lalkowego” w swoim stylu aktora Jewgienij Speranski – aktor i reżyser m.in. w teatrze Obrazcowa – uznawał Charliego Chaplina: „Na czym polega sekret «lalkowości» Chaplina? Na zewnętrznym obrazie? Tak, oczywiście, jego zewnętrzny wygląd w dostatecznym stopniu jest syntetyzujący i umowny. Ale nie to jest najważniejsze. W pomieszaniu elementów komicznych z tragicznymi? To także woda na nasz młyn, ale nie ujawnia istoty sekretu w całej pełni... Wydaje mi się, że sekret «lalkowości» Chaplina leży w tym, że gra on zgodnie z kodem naszej sztuki, łącząc w sobie w sposób genialny równocześnie aktora, ożywiającego lalkę i tęże lalkę, krótko mówiąc, potrafi przywołać ten «cud», który realizuje się na listwie lalkowego parawanu... Gra Chaplina jest wzięta jakby z filmu animowanego, bo w niej są chwile ożywiania z następującymi po nich momentami powrotu do «marowej natury». W tej przemienności «żywego» i «nieżywego» ukrywa się sekret «lalkowości» Chaplina, a możliwe także, że również jego scenicznego uroku”⁵¹. Filozof i estetyk czeski Jan Mukařovský, analizując grę Chaplina, mówi natomiast, że korzysta on z „maski” raz na zawsze utrwalonej, a za dominantę jego aktorstwa uznaje gest⁵².

51 Por. H. Jurkowski, *Aktor w roli...*, op. cit., s. 130.

52 Ibidem, s. 130.

Są to oczywiście cechy charakterystyczne również dla form lalkowych. Znamienne, że Meyerhold – na potwierdzenie swojej tezy mówiącej, że „aktor biomechaniczny” to nie taki, który został wytrenowany podczas jego treningu, ale taki, który posiada pewne określone cechy sprawności i samoświadomości – przywołuje przykład właśnie Charliego Chaplina.



Rys. 2.23. Charlie Chaplin był aktorem wybitnie sprawnym fizycznie. Niewiele brakowało, a zostałby nawet akrobatą. Zniechęciła go ponoć drobna kontuzja...

Analizując konwencję takiej „lalkowej” gry, warto zauważyć, że cechą lalki, którą aktor próbuje w ten sposób odwzorować, jest właśnie jej faktyczny brak realistycznego życia. Aby osiągnąć „lalkowość”, musi odnaleźć w swoim ciele jakiś rodzaj odrealnienia, coś nienaturalnego, czysto teatralnego. Wiąże się to często z bardzo konkretną, przemyślaną partyturą technicznych działań, nastawionych – jak u Chaplina – głównie na gest. Zdolności łączenia i różnicowania ruchów wydają się w takim wypadku wręcz kluczowe. Takie techniczne

podejście do komponowania ruchu, które w wielu przypadkach może wiązać się wręcz z niebezpieczeństwem zbytnej sztuczności i mechaniczności, tu, odpowiednio zaplanowane, stanowić może siłę teatralnej wypowiedzi.

Jeśli natomiast na twarzy aktora znajdzie się rzeczywista maska, rzecz nabierze innego kształtu. Taki aktor jest już wizualnie pozbawiony naturalnego życia. Jest więc już w samym obrazie w pewien sposób „ulalkowiony”. Nie musi eksponować przesadnie swojego braku organicznego życia. Niemniej jednak sam fakt, że pozbawiony jest mimiki, zmusza go natychmiast do innego, pozacodziennego posługiwania się własnym ciałem. Gest musi świadomie rekompensować to, czego nie da się wyrazić mimiką. To stawia duże wymagania wobec dobierania i komponowania gestów o odpowiednim wyrazie. Praca w masce jest w tym kontekście znakomitą studium własnej motoryczności.

Z kolei **teatr przedmiotu**, którego materia jest mi dziś szczególnie bliska z racji prowadzonych zajęć, bywa w swoim wyrazie bardzo różnorodny. Oprócz tradycyjnej animacji uciekamy się często do budowania różnorodnych **relacji aktora z przedmiotem**, w których przedmiot ów, nie będąc biologicznie ożywiany, staje się jednak podmiotem i determinuje aktorskie działanie. Odpowiednio wykorzystany potrafi uprzedmiotować nawet samego człowieka. Teatr przedmiotu bywa w takim ujęciu bardzo poetycki. Metodę dydaktycznej pracy na zajęciach ukształtował i opisał profesor Piotr Damulewicz, któremu przez dwa lata asystowałem. Jednym z najważniejszych aspektów owej metody jest nauczanie studentów wnikliwego badania podejmowanych na scenie zagadnień i umiejętnego budowania scenicznych komunikatów. Osią omawianych na zajęciach tematów są, jak to ułożył profesor: „analiza tematu”, „atmosfera”, „zabarwienia”, „uczucia i emocje” oraz „forma”. Dziś sam staram się kontynuować

pracę w tym duchu i stopniowo ją rozwijać. Zauważyłem, że analiza podejmowanych tematów sama doprowadza studentów do bardzo różnorodnego traktowania zarówno przedmiotu, jak i aktora na scenie. Adeptci dotykają zatem na zajęciach właściwie wszystkich wyżej wymienionych sposobów funkcjonowania z animantem. Brak słów sprawia, że teatralny język, jakim się posługują, musi być bardzo czytelny. W takim kontekście student powinien, w różnym stopniu, wykazywać się świadomością ciała na wszystkich omawianych przeze mnie poziomach.



Rys. 2.24. **Poetycki teatr przedmiotu.** Zdjęcie z egzaminu studentów I roku Akademii Teatralnej pod opieką profesora Piotra Damulewicza i moją, jako asystenta. Na drugim semestrze studenci mają za zadanie przygotować tak zwaną monografię, czyli krótki spektakl w wybranej przedmiotowej materii. W tym wypadku materią stały się liny a tematem – skomplikowane relacje międzyludzkie. Studenci nadali monografii tytuł *Więzi*.

2.9. Zręczność

Aktor lalkarz powinien umieć organizować materiał własnego ciała. Podobne zasady dotyczą się organizowania materiału animowanej przez niego formy. Animator winien na tyle umiejętnie komponować ruch animanta, żeby jego działanie wysłało do widza wyraźny, zamierzony komunikat. Jak starałem się udowodnić, wiele mechanizmów znanych z pracy z własnym ciałem znajdzie bezpośrednie zastosowanie podczas pracy z formą. Efektywna praca z lalką, podobnie jak z własnym ciałem, polega na badaniu jej możliwości motorycznych i trenowaniu wybranych ruchowych wzorców, tak aby stały się organiczne dla budowanej postaci. W tym wypadku kluczową umiejętnością okaże się **zręczność**, mocno związana z koordynacyjną **zdolnością różnicowania ruchów**.

Podczas warsztatów z biomechaniki Aleksiej Lewiński dużą wagę przywiązuje do ćwiczeń z kijem. Takie elementy treningu jak obracanie kija z przekazywaniem go z ręki do ręki, różne warianty podrzucania go czy kręcenie za pomocą palców – to nic innego jak trening **zręczności**. Dzięki wykonywaniu takich ćwiczeń aktor lalkarz nie tylko doskonali **sprawność dłoni**, ale także **doświadcza specyfiki przedmiotu trzymanego w rękach**. Zauważyłem, że wykonując różne zręcznościowe ćwiczenia, nie tylko z kijem, ale także z piłką, wieloma piłkami, linami, chustkami itp., praktykuję jednocześnie sensoryczny kontakt z wieloraką materią, jej ciężarem, fakturą, a także możliwościami jej specyficznego motorycznego wykorzystania. Zarówno w pracy z przedmiotem, jak i z lalką, dzięki pogłębionej świadomości sensorycznej odnaleźć można (podobnie jak w przypadku badania jego autonomicznej równowagi) wiele nieoczywistych możliwości ruchu. Niedługo po moim spotkaniu z Aleksiejem Lewińskim i moich inspiracjach związanych z jego ćwiczeniami i możliwością ich

wykorzystania dla materii teatru lalek do Akademii Teatralnej zawitał Romuald Collinet, znakomity lalkarz z Compagnie La Pendue, aby poprowadzić warsztaty ze studentami. Dowiedziałem się, że proponował on studentom także kilka ćwiczeń z kijem jako podstawę dla zapoznania się z jego własną ideą animacji. Z wywiadów ze studentami wnioskuję, że służyły one podobnym celom. Ćwiczenia te związane są bezpośrednio zarówno z kształceniem zdolności łączenia ruchów (koordynowanie współpracy różnych części ciała), jak i z różnicowaniem ruchów (wyczucie drogi pokonywanej przez uruchamiane przez nas przedmioty, czasu ich działania i odpowiedniej siły, której chcemy użyć). Zręczność w takim rozumieniu jest umiejętnością przypisaną głównie rękom, a w zasadzie nawet dłoniom. Dłonie są chyba najbardziej eksploatowanymi częściami ciała lalkarza, warto więc poświęcić im szczególną uwagę.

Same **dłonie** mogłyby stanowić osobny rozdział w moich rozważaniach. Tak właśnie potraktowali je Eugenio Barba i Nicola Savarese w swojej *Sekretniej sztuce aktora*. Analizując rolę dłoni w teatrach poszczególnych kultur, przypisują im ogromne znaczenie jako środka ekspresji, przekaźnika emocji czy nośnika informacji. Dłoniom poświęcają szczególną uwagę także animatorzy filmów rysunkowych, poszukując w nich środków wyrazu i ekspresji, tancerze tworzący w dłoniach wyraziste napięcia, specjaliści od mowy ciała poszukujący w dłoniach narzędzi do wpływania na podświadomość odbiorcy itd. Wystudiowany gest dłoni możemy obserwować również w posągach greckich. Z kolei w balecie odpowiadają one za plastyczne zwieńczenie gestu. W teatrze wschodnim dłonie są często skodyfikowanym i czytelnym nośnikiem ważnych informacji. Do tych wszystkich aspektów (których znajomość i lalkarzowi może okazać się przydatna) dodałbym jeszcze poruszoną wyżej funkcję poznawczą – szczególnie ważną z naszego punktu widzenia. W dłoniach

ulożony jest bowiem **zmysł dotyku** odpowiedzialny za pierwszy i podstawowy kontakt pomiędzy animatorem a postacią, którą będzie próbował powołać do życia.

Nieprzypadkowo **teatr rąk** to materia, którą studenci Akademii Teatralnej w Białymstoku zgłębiają na pierwszym semestrze studiów. Podczas zajęć próbują najczęściej z własnych rąk, choć czasem także i z innych części ciała, stworzyć postaci teatralne. Powstałe formy są często bardzo ciekawe i zaskakujące, wymagające od animatorów niejednokrotnie ogromnej zręczności – izolowania od siebie poszczególnych części ciała, sprawnej pracy nadgarstka i wszystkich palców. Osoby obdarzone szczególną sprawnością dłoni mają z reguły znacznie większą łatwość w osiągnięciu ciekawego plastycznego wyrazu. Omawiany przedmiot w programie nauczania nosi dziś nazwę „Podstawy sztuki animacji”. Rzeczywiście, pomijając już aspekt treningu zręczności, istota pracy z własną dłonią jako animantem jest, w moim odczuciu, bardzo dobrym wstępem do nauki lalkarstwa. Zanim jeszcze pozwoli się dłoniom tchnąć życie w jakiś przedmiot czy lalkę, warto w nich samych poszukać możliwości autonomicznego teatralnego życia. Dużo łatwiej jest bowiem osiągnąć efekt organiczności w czymś, co jest bezpośrednio połączone z naszym ciałem, a w tym wypadku nawet część tego ciała stanowi. Studenci najpierw muszą uruchomić wyobraźnię w celu przekazania swojej ręce jakiejś formy życia, później natomiast precyzyjnie dopracować każdy element kompozycji owego teatralnego zdarzenia. Po jakimś czasie mogą wspomóc się na scenie również jakąś materią. Najwięcej jednak uwagi poświęca się na tym etapie dłoniom. Studenci odkrywają je na nowo, próbując **przełamać ich codzienność** i stworzyć nowy teatralny byt.

Pozostając w temacie zręczności, warto zauważyć, że wszystkie lalki, zwłaszcza takie jak marionetka, jawałka czy pacynka, wymagają

sprawności dłoni na najwyższym poziomie. Trening podstawowych ruchów marionetki – chodzenie, siadanie, klękanie, przekładanie krzyżaka z ręki do ręki podczas animowania lalką – wymaga ogromnej zręczności. Precyzyjne ruchy rąk jawajki możliwe są dzięki zręcznym palcom poruszającym czempuryty. Wiele współczesnych form będących na przykład hybrydami lalek stolikowych i teatru dłoni również nie obędzie się bez podobnej sprawności.

W omawianym kontekście zręczności bardzo ciekawym przedmiotem analizy jest pacynka. Wywodzi się ona bowiem niejako z teatru rąk. Podstawową formą pacynki jest po prostu gąbkowa główka wetknięta na palec. W kompozycji z całą dłonią tworzy już człekopodobną postać. Ważnym aspektem podczas gry tą lalką jest „miętkość stawów”. „Nieposiadająca nóg pacynka, poprzez osadzenie jej na dłoni, ma charakterystyczną dla tej formy miętkość ruchu wynikającą z ruchu nadgarstka, pracy palców i falowania całej dłoni. Ta lalka doskonale balansuje na boki, kręci biodrami, odgina się do tyłu, kłania się”⁵³ – zauważa znakomity lalkarz i pedagog Jacek Dojlidko. W internecie odnaleźć można interesujący z tego punktu widzenia zapis treningu Ryszarda Cieślaka, prowadzonego we Wrocławskim Teatrze Laboratorium w 1972 roku⁵⁴. Cieślak prezentuje uczniowi ciekawe ćwiczenie dłoni: poprzez płynne przechodzenie z jednej pozycji dłoni do drugiej i rozluźnienie palców uzyskuje on efekt „fali” w dłoni, którego charakter poprzez improwizację przenosi później

53 J. Dojlidko, *Sceniczny gest kukły. Refleksja teoretyczna na temat możliwości ekspresji lalki-kukielki oraz podsumowanie doświadczeń pedagogicznych w nauczaniu przedmiotu „Gra aktora lalką kukielką”*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Akademii Teatralnej T. Jaworskiego, Białystok 2008, s. 68.

54 Training at Grotowski's „Laboratorium” in Wroclaw in 1972 Screener, <https://www.youtube.com/watch?v=dRyLLTvs00c&t=33s> [dostęp: 06.09.2020].

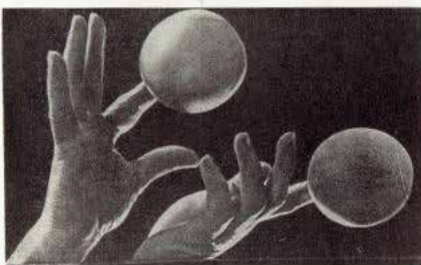
na całe swoje ciało, sprawiając, że porusza się ono płynnie jak woda, bardzo plastycznie.

Podczas moich pacynkowych zajęć ze studentami szczególnie zainspirował mnie aspekt zręczności wpisany automatycznie w tę konkretną formę. W rozgrzewki starałem się włączać różne ćwiczenia dłoni przydatne dla lalkarza. Badaliśmy ich możliwości wyrazu, płynność, plastyczność i dynamikę. Ćwiczyliśmy także przenoszenie organicznego działania ciała na pracę najprostszej formy pacynkowej. Jako najbliższa ciału, lalka wydała mi się inspirującym obszarem poszukiwań w kontekście motorycznej współpracy animatora i animanta.

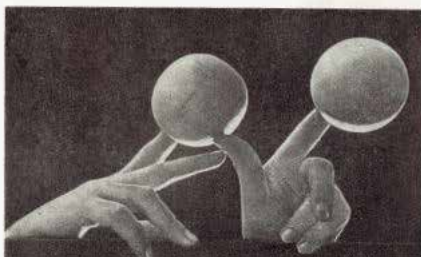
Każda forma ćwiczeń zręczności dłoni i palców jest wartościowa. W życiu codziennym można odnaleźć sporo okazji do tego, by cały czas doskonalić tę umiejętność: pisanie na klawiaturze za pomocą wszystkich palców, jedzenie pałeczkami, odpowiednie kręcenie długopisem w palcach, na przykład podczas wykładów itp. Do innych rodzajów treningu, które przy okazji mogą wyposażyć aktora w dodatkowe, przydatne umiejętności, zaliczyłbym wspomniane już wyżej kuglarskie praktyki, takie jak żonglerka, kręcenie kijem czy poi; naukę cieniowych form tworzonych z dłoni (mieliśmy okazję uczyć się popularnych „zwierzaków” w ramach realizacji cieniowego spektaklu *Piotruś i wilk*, był to też jeden z elementów cieniowych warsztatów z dziećmi); grę na instrumentach; podstawy języka migowego, np. alfabet.



... zgłębły w pas (Majakowskiego Zachowanie się wobec damy)



... rzekłem jej,
jak rodzic tchliwy, dla
niej
(Majakowskiego Zachowanie się wobec damy)



„Pęka miłość krąg
dobrą się stała”
odejść stąd.”
(Majakowskiego Zachowanie się wobec damy)

Rys. 2.25. Ekspresyjne pozycje pacynek w wykonaniu Sergiusza Obrazcowa. Zdjęcia z występu *Zachowanie się wobec damy* S. Majakowskiego (strona z książki *Moja Profesja* Sergiusza Obrazcowa).

2.10. Reagowanie

W klasyfikacji zdolności koordynacyjnych kolejne miejsce zajmuje **zdolność szybkiej reakcji**. Jest to zarówno umiejętność wykonania zaplanowanej czynności w jak najkrótszym czasie od otrzymanego sygnału, jak i zdolność do szybkiej analizy i wykonania niezaplanowanej wcześniej czynności w odpowiedzi na otrzymany bodziec lub zastaną sytuację. W pierwszym przypadku najważniejsza jest szybkość wykonania odpowiedniego działania w odpowiedzi na konkretny, zaplanowany sygnał. W drugim, oprócz szybkości, do głosu dochodzi jeszcze czujny umysł, który natychmiast musi podjąć decyzję o adekwatnym działaniu w stosunku do nieoczekiwanego bodźca. Potocznie możemy nazwać tę umiejętność **refleksem**. Pierwotnym rodzajem reakcji, ważnym także z punktu widzenia aktora, jest odruch.

Odruch stanowi podstawowy, można powiedzieć – wrodzony sposób reagowania człowieka. Odruch („reakcja organizmu na bodziec, przekazywana za pośrednictwem układu nerwowego; także: żywiołowa reakcja na coś”⁵⁵) stanowi integralną część ludzkiej motoryczności, przez co jest, w sposób oczywisty, organiczny. Stąd być może Meyerhold obdarzył owo zagadnienie tak dużym zainteresowaniem. Swoje teatralne odkrycia w tym temacie podpierał rozwijającą się wtedy (głównie za sprawą Iwana Pawłowa – rosyjskiego laureata Nagrody Nobla w dziedzinie fizjologii i medycyny, Władimira Biechtieriewa – neurologa, psychologa i psychiatry, oraz Williama Jamesa – amerykańskiego filozofa i psychologa) refleksologią. William James udowodnił, że **emocje są wywoływane w największej mierze przez odruchy motoryczne układu nerwowego**. Aby dowieść słuszności

55 Odruch, [w:] *Nowy słownik...*, op. cit., s. 580.

swej teorii emocji, przywoływał przykład człowieka, który spotyka niedźwiedzia. Na taki nagły bodziec człowiek zareaguje najpierw fizjologicznie – somatycznie (przyspieszone bicie serca) i behawioralnie (ucieczka) – później dopiero pojawi się w głowie emocja, czyli intelektualna interpretacja swojego stanu fizjologicznego oraz bodźca, który go wywołał. Najważniejsza reakcja na otrzymywane bodźce wyrażała się zatem, według Meyerholda, w ruchu. Trening takich reakcji mistrz starał się zawrzeć w swoim programie nauczania.

Jednak podstawowy problem polega na tym, że prawdziwy odruch w teatrze wydaje się sam w sobie niemalże niemożliwy do osiągnięcia. Aktor na scenie najczęściej wie, jaki bodziec za chwilę otrzyma, albo przynajmniej wie, czego może się spodziewać po swoich partnerach w danej sytuacji scenicznej. Jego reakcje, w tym i odruchy, powinny być jednak na tyle organiczne, aby widz miał wrażenie, że każda kolejna sytuacja jest dla odgrywanej postaci zupełnie nowa. Jak więc „wypracować odruch” tak, żeby był on z perspektywy widza wiarygodny?

Treningiem reakcji na podstawowym poziomie są w biomechanice wszystkie ćwiczenia, podczas których działanie rozpoczyna się w odpowiedzi na określony sygnał. Może to być sygnał dźwiękowy, podawany przez prowadzącego z zewnątrz, ale także sygnał ruchowy. Trening z sygnałem dźwiękowym może uczyć szybkiej reakcji, a także, odpowiednio zmodyfikowany, poprawić czujność i uważność. Innym rodzajem treningu reakcji mogą być ćwiczenia, w których do kilku ustalonych sygnałów dźwiękowych wypowiadanych przez prowadzącego (np. „jeden”, „dwa”, „trzy” itd.) przypisane są różne czynności. Prowadzący podaje sygnały w przypadkowej kolejności, a zadaniem uczestników jest odpowiednio i jak najszybciej reagować. Umysł musi być wciąż bardzo skoncentrowany, a ciało aktywne i gotowe do natychmiastowego działania.

Schemat „**akcja–reakcja**” jest jednym z częściej poruszanych zagadnień przez lalkarzy, takich jak choćby Neville Tranter. Schemat ten stanowi istotę **dialogu lalkowego**. Dotychczas większość omawianych przeze mnie elementów aktorskiej samoświadomości skupiała się na jednostce. Praca nad pogłębieniem zdolności szybkiej reakcji wprowadza automatycznie problem dialogu. Na scenie najczęściej odbywa się on pomiędzy dwiema lub większą liczbą postaci, choć znamy i takie przypadki, w których partnerem scenicznym mogą być przeróżne byty, takie jak dźwięk, światło itp. Właściwie możliwe jest również partnerowanie samemu sobie, jak choćby wtedy, kiedy aktor lalkarz wchodzi w dialog z animowaną przez siebie postacią, jak było to omawiane wcześniej. Niemniej jednak podstawowym treningiem reagowania i czujności jest, w moim odczuciu, praca z drugim człowiekiem.

Dialog, zarówno w relacji postać–postać, jak i aktor–widz, jest według mnie najważniejszym elementem, bez którego teatr nie ma siły oddziaływania. Stąd również techniczna umiejętność stworzenia podstawowych warunków dla takiego dialogu wydaje mi się kluczowa. Musimy umieć reagować. Niestety jako ludzie jesteśmy dziś coraz mniej uważni i nasza zdolność reakcji znacząco się obniża. „Przeciętny dzień każdego z nas znacznie się różni od regularności i ustabilizowania życia naszego prapra... przodka. Wciąż dociera do nas wiele intensywnych bodźców z zewnątrz (hałas samochodów, ich sygnały alarmowe, telefony i dzwonki sąsiadów, różnorodne zapachy, wibracje), na które przyzwyczailiśmy się nie reagować, przy czym stanowi to często warunek naszej egzystencji. Wiele ruchów w ciągu dnia musimy wykonywać automatycznie, aby mieć czas na realizację wszystkich zaplanowanych zajęć. Z czasem jednak wygoda automatycznego działania prowadzi do stosowania go również w sytuacjach nowych, tylko częściowo przypominających znane nam warunki

i w rzeczywistości wymagających nowej, przemyślanej reakcji. Z kolei nawyk niereagowania na coraz większą ilość bodźców prowadzi do obniżenia się sprawności naszej intuicji”⁵⁶.



Rys. 2.26. Zajęcia z fechtunku scenicznego w ramach prób do spektaklu *Kandyd, czyli optymizm* Woltera w reżyserii Pawła Aignera były dla nas bardzo cenną lekcją sprawności i czujności. Zdjęcie przedstawia jedną ze scen spektaklu (fot. Krzysztof Bieliński).

Jak wspominałem wcześniej, dobrym rodzajem treningu reagowania mogą być także wszelkie sporty oparte na pojedynku. Ze względu na częste wykorzystywanie w spektaklach przydatny może być trening fechtunku scenicznego. W trakcie takiej szermierczej rywalizacji można fizycznie odczuć najważniejsze aspekty odpowiedzialne za zdolność szybkiej reakcji: uważne obserwowanie;

56 D. Kędzior, *Technika Alexandra*, Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 1993, s. 16.

trzymanie ciała w gotowości na szybki ruch w dowolnym kierunku; analizę podejmowanych przez partnera czynności i dobór odpowiedniej reakcji (obrony) bądź akcji (ataku). Ponadto scena tym różni się od pola bitwy czy areny sportowej, że owa walka nie nastawia się na trafienie przeciwnika, ale na teatralne oddanie istoty takiego pojedynku. Aktor wykonujący atak zawsze musi dać niezauważalny dla widza sygnał swojemu partnerowi, informujący go o kierunku uderzenia. Taki sygnał Meyerhold nazywał *otkazem*.

Otkaz „to niewielki ruch (przedruch), który w wykonywanym ogniwie posiada wektor przeciwny do zamierzonego. Najłatwiej zrozumieć go, próbując wykonać rzut kamieniem. By kamień poleciał do przodu, rzut musi być poprzedzony zamachem (ruchem ręki do tyłu), i to właśnie jest *otkaz*. Powiększa on energię kinetyczną i amplitudę ruchu, a tym samym jego plastyczną wyrazistość”⁵⁷. *Otkaz* pełnił w biomechanice kilka funkcji – z jednej strony poszerzał ruch, z drugiej, w sposób niezauważalny, informował partnera o naszej intencji. Na przykład dwuosobowe ćwiczenia z kijem, znane z treningu Odin Teatret, polegające na mocnym uderzeniu kijem w kierunku głowy lub nóg partnera, podczas gdy ten musi, odpowiednio odczytawszy sygnał, uchylić się lub podskoczyć – to właśnie trening czujności i szybkiej reakcji. *Otkaz* odgrywa w nim kluczową rolę. Inną ważną w grupowych działaniach funkcją *otkaza* jest wysyłanie partnerom sygnału gotowości do dalszego działania. Okazuje się to ważne w momentach, kiedy chcemy wykonać jakiś ruch symultanicznie. Jedna osoba inicjuje *otkaz*, czyli przedruch, pozostała część grupy wykonuje go z minimalnym opóźnieniem, ale właściwy ruch (*posył*) wszyscy są już w stanie wykonać wspólnie. Pozwala to grupie działać rytmicznie i precyzyjnie bez żadnych dodatkowych bodźców (np.

57 M. Jabłońska, *Biomechanika – praktyczny...*, op. cit., s. 78.

muzyki czy odliczania), które zewnętrznym systematyzowałyby ruch. Podczas zwykłego rzutu kamieniem wykonujemy *otkaz* organicznie, zarówno w teatrze, jak i w życiu. Teatralny *otkaz* bywa jednak bardzo często ruchem typowo pozacodziennym, poszerzonym. Odpowiednio wpisany w konwencję może stanowić o dużej sile teatralnego gestu. Nieumiejętnie wykorzystywany może się jednak okazać nieorganiczny i denerwujący. Należy oczywiście mieć tego świadomość i ostrożnie korzystać z *otkaza* podczas swojej scenicznej praktyki.



Rys. 2.27. Przykład *otkaza* w podręczniku animacji dla rysowników komiksów Prestona Blaira⁵⁸.

Zauważyłem, że dialogowa praca z lalką często przysparza grającym, szczególnie adeptom sztuki lalkarskiej, wiele trudności. Jak wiemy, skuteczny teatralny dialog powinien się opierać na **czujnym kontakcie z innymi postaciami na scenie**. Wiele teorii aktorskich (choćby technika Meisnera) przypomina, jak wielką uwagę powinniśmy obdarzyć swoich scenicznych partnerów. Lalkarze mają w tym wypadku utrudnione zadanie. Podstawowa czujność i uwaga w bezpośrednim kontakcie człowieka z człowiekiem jest, jak sądzę, prostsza, choćby z technicznego punktu widzenia. Kiedy kontakt pomiędzy mną a moim scenicznym partnerem odbywa się poprzez

58 Por. E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka...*, op. cit., s. 126.

lalki, trudniej jest odczytywać intencje, sygnały, bodźce. Aktor lalkarz musi być skupiony na swojej formie, towarzyszyć jej cały czas i świadomie inicjować jej ruch. Najczęściej też powinien patrzeć na swojego animanta, aby wysłać mu jak najwięcej swojej energii i kierunkować na niego uwagę widza. To jest właśnie wielka trudność lalkarza – skupiać się na ożywianej przez siebie formie, a jednocześnie utrzymywać kontakt z otoczeniem i reagować na otrzymywane bodźce. Animator, nawet jeśli cały czas kierunkuje spojrzenie na swoją lalkę, musi kątem oka kontrolować wszystko, co dzieje się dookoła. Kiedy natomiast inicjuje jakąś sceniczną sytuację, musi to robić na tyle sugestywnie, by partner mógł odebrać jego intencję. Jednym z pomocnych środków może okazać się *otkaz*. Szybka reakcja ma bowiem szansę zaistnieć tylko w odpowiedzi na **wyraźny bodziec**.

Nadzwyczajna **czujność** jest domeną zwierząt. Potrafią one bardzo szybko uruchomić wszystkie zmysły i wprowadzić ciało w stan gotowości. Na pierwszym semestrze żywo planowych zadań aktorskich studenci eksplorują często świat zwierzęcy. Głównym celem takich praktyk jest pobudzenie emocjonalne, które pozwala przekraczać granice codziennych zachowań poprzez wchodzenie w tzw. „stany zwierzęce”. Studiowanie w swoim ciele konkretnego zwierzęcia ma, według mnie, także inną zaletę – rozbudza właśnie zwierzęcą czujność i **wyostrza zmysły**.

Jeśli chodzi o naturę psa, jeszcze inną ciekawą rzecz zauważa Lecoq: „W rzeczywistości pies nie rusza oczami, lecz głową, co bezpośrednio prowadzi nas do gry w masce. Uczniowie poruszają się już w taki sposób, jak podczas gry w masce, ale tego jeszcze nie wiedzą”⁵⁹. Podobne poruszanie jest również w większości przypadków domeną lalkarstwa. Reakcja lalki często różni się w swoim zewnętrznym

59 J. Lecoq i wsp., *Ciało poetyckie...*, op. cit., s. 106.

wyrazie od reakcji człowieka. Wynika to chociażby z jej odmiennej budowy. Rodzi się jednak w ciele animatora. Stąd, jeśli zrozumie się własne motory uruchamiające ciało do szybkiej reakcji, łatwiej będzie nam po prostu ulokować je w innym miejscu (w tym wypadku w lalce), przez co, siłą rzeczy, zmieniają one także swój zewnętrzny wyraz. Ćwiczeniem uruchamiającym taką transmisję reakcji może być odbieranie bodźców za pomocą różnych części ciała. Należy wyobrazić sobie, że głowa jest usytuowana w naszym barku, kolanie czy biodrze – i to one reagują na różne otrzymywane lub wymyślone bodźce. Poddaje się w ten sposób treningowi szybkiej reakcji różne części ciała. Myślę, że całe ciało aktora lalkarza powinno wykazywać się tego typu świadomością.

Warto jeszcze w tym miejscu wspomnieć, że czujność ciała może mylnie kojarzyć się z napinaniem go. W rzeczywistości można w ten sposób osiągnąć jedynie zewnętrzny obraz uważnego i skupionego ciała (a i taki efekt nie jest oczywisty). Czujność wiąże się z gotowością do szybkiej reakcji. Spinanie mięśni samo w sobie mogłoby jedynie przeszkodzić w skutecznym działaniu. Spięcie może wynikać z odruchu, ale nie powinno go poprzedzać. Stanisławski wiele miejsca poświęcał takiej prawdziwej uwadze scenicznej, zwracając uwagę na ogromną różnicę pomiędzy stanem, w którym aktor „patrzy i widzi”, a takim, w którym „wybąlusza oczy na przedmiot”⁶⁰. Myślę, że zarówno ja, jak i wielu innych aktorów lalkarzy łapiemy się czasem na tym, że skupienie na swoim zewnętrznym wyrazie uważności jest silniejsze niż prawdziwa uważność. Staram się, zarówno w pracy z lalką, jak i bez niej, dążyć do osiągnięcia takiego rodzaju obecności, który pozwoli mi być fizycznie i psychicznie przygotowanym do przyjmowania zarówno założonych, jak i nieoczekiwanych bodźców.

60 K. Stanisławski, *Praca aktora...*, t. I, op. cit., s. 165–166.

Pojęcie uważności i dialogu płynnie przeniosło nas już w krąg kolejnej koordynacyjnej umiejętności: **zdolności dostosowania ruchowego**. Rozumiem ją jako umiejętność dopasowania wykonywanych czynności do potrzeb zmieniającej się sytuacji. W gruncie rzeczy dotyczy ona podobnych aspektów do tych, które omawiałem, pisząc o zdolności szybkiej reakcji, z tą różnicą, że akcent przenosi się tutaj z szybkości owej reakcji na jej adekwatność do okoliczności wynikającą z dobrej kalkulacji. Odruch czy refleks nie ma tu już takiego znaczenia. Podczas odruchu, jak wspominałem, pierwszą pracę wykonuje ciało, tu natomiast pierwszeństwo oddajemy umysłowi, który podejmuje świadome decyzje. To właśnie wytężona **uwaga** pozwala aktorowi rejestrować zmieniającą się sytuację sceniczną i podejmować adekwatne działania. Zmiany owych sytuacji mogą dotyczyć także bardziej ogólnych aspektów spektaklu, takich jak dramaturgia, rytm czy też kompozycja sceniczna.

2.11. Kompozycja przestrzenna

Poruszając zagadnienie dostosowania ruchowego do kompozycji przestrzennej (kształt sceny, scenografia, układ aktorów na scenie itd.), dotykamy też problemu **zdolności orientacji czasowo-przestrzennej**. To umiejętność lokowania własnego ciała w przestrzeni. Warto w tym momencie poruszyć problem relacji aktora i **przestrzeni scenicznej**. Scena jest w trakcie przedstawienia dynamiczna, zmienia się w czasie, wymaga od aktora ciągłego przystosowywania się do różnych, nagle występujących czynników.

Przyjęło się, że pewne sytuacje są na scenie bardziej lub mniej interesujące. Ustawianie się kilku aktorów w jednej linii powoduje efekt „dwuwymiarowości”, który zmniejsza dynamikę scenicznego obrazu; potocznie mawia się, że scena „przewala się” na którąś stronę, kiedy zbyt wiele punktów lokuje się w jednym miejscu, podczas gdy pozostała część bez uzasadnienia zostaje pusta. Scena, jak kadr fotograficzny, ma swoje mocne punkty; często bywa, że odpowiednie zestawienie kolorystyki różnych elementów obrazu scenicznego może coś wygubić lub wydobyć itd. Aktor powinien świadomie pełnić funkcję elementu **kompozycji scenicznej**. Trzymanie się w świetle, troska o to, żeby być widocznym z perspektywy widza czy o to, żeby niepotrzebnie nie zasłaniać partnera, świadomość odległości od widza i środków scenicznych (natężenie głosu czy szerokość gestu), jakich wobec tej odległości powinno się użyć – to wszystko elementy składające się na aktorską świadomość sceniczną.

Postrzeganie przestrzeni scenicznej zmienia się diametralnie, gdy podczas pracy z lalką przestrzeń do grania będzie jakoś wyodrębniona dla danego zdarzenia, np. stolik, okno czy obszar nad parawanem. Przestrzeń nadparawanowa stanowi dodatkową trudność, kiedy widownia nie jest poziomowana, a aktor cały czas musi

trzymać rękę tak, żeby lalka była dobrze widoczna dla widza (im dalej od parawanu, tym wyżej). Nie ulega więc wątpliwości, że oprócz wszelkiej uwagi skierowanej na siebie, swojego animanta i partnerów scenicznych aktor musi mieć także tzw. **wyczucie przestrzeni**. Taką wszechstronną umiejętność piłkarze nazywają „przeglądem pola”. W każdej chwili zawodnicy muszą dbać o założone taktyczne ustawienie, a jednocześnie obserwując piłkę i zmieniającą się sytuację na całym boisku, odpowiednio reagować. W ich wypadku, podobnie jak w naszym, orientacja czasowo-przestrzenna i zdolność dostosowania ruchowego to elementy, które mogą znacznie podnieść efektywność pracy. Meyerhold mawiał, że każdy uczestnik ćwiczeń musi mieć świadomość odległości od drugiego i starać się pilnować tej odległości nawet podczas dynamicznych elementów ćwiczeń. Uczy to właśnie dobrego wyczucia **kompozycji przestrzennej**, tworzonej w tym wypadku przez samych aktorów.

Podstawowe ćwiczenia na zagospodarowanie przestrzeni scenicznej, jakie proponuję uczestnikom warsztatów czy studentom, polegają na wykonywaniu w danej przestrzeni różnych czynności (od najprostszych – jak zwykle chodzenie czy bieganie, po bardziej skomplikowane – jak przemieszczanie się wraz z rzucaniem do siebie jednej lub kilku piłek) z zachowaniem szczególnej uwagi, aby nie zderzać się z partnerami i zachowywać rozmieszczenie jednakowej liczby osób w każdej części sceny. To oczywiście ćwiczenie sprawnościowe. Prawdziwa sytuacja sceniczna jest dużo bardziej skomplikowana i wymaga często dużo więcej umysłowego wysiłku niż tylko równomierne rozlokowanie postaci na scenie. Lecoq w swojej szkole, studiując to zagadnienie, wprowadzał termin „**równowaga sceny**” i przy okazji omawiania istoty chóru w tragedii szczegółowo opisał problemy i konkretne ćwiczenia z nim związane, które wykonywał ze swoimi studentami. W skrócie polegają one na tym, że na

scenę wchodzi kolejne osoby i prowadzą między sobą niewerbalną **grę z przestrzenią sceniczną**, starając się natychmiast reagować na wszelkie załamania równowagi sceny. Osoby, które czekają na swoje wejście, bacznie obserwują efekty tej gry, aby za chwilę samemu odpowiednio się ustawić i wziąć w niej udział. Oto niektóre ze spostrzeżeń Lecoqa dotyczące tego typu ćwiczeń: „Stwierdzamy, że aktorzy instynktownie zajmują miejsca, które wpisują się w podstawową geometrię związaną z ich liczbą. W trójkę usiłują stworzyć trójkąt równoboczny, w czwórkę kwadrat, a w piątkę koło. Te ustawienia, które obserwowałem już podczas improwizacji psychologicznych w ciszy, nie pozwalają na zagranie żadnej sytuacji dramatycznej. Uzasadnić je może tylko rytuał, który dąży do monumentalności. Dlatego poszukujemy innego układu miejsc i innych rytmów zdolnych ożywić sytuacje dramatyczne. Aktor ma większy ciężar na obrzeżach sceny niż pośrodku. Stąd też wynika różnorodny rozdział miejsc, który służy zrównoważeniu sceny. Postępować w zgodzie z czasem, przestrzenią, innymi – oto cel tej gry”⁶¹. Gra tego typu dotyka bezpośrednio **dostosowania ruchowego**. Wymaga przy tym uważności i kreatywności. Wszystkie te umiejętności zaowocują także w pracy aktora lalkarza, gdy będzie musiał zrozumieć daną przestrzeń i odpowiednio się w niej odnaleźć.

61 J. Lecoq i wsp., *Ciało poetyckie...*, op. cit., s. 153.

2.12. Rytm

„[Muzy] dały nam rytm do tego samego celu, jako pomoc przeciwko stanom duszy, którym miary brak i wdzięku u większości ludzi”⁶², jak stwierdził Platon. **Zdolność rytmizacji ruchu** „[...] pozwala na uchwycenie, zapamiętanie, odtworzenie i realizowanie określonej czasowo-dynamicznej struktury ruchów cyklicznych i acyklicznych. Przejawia się w dostosowaniu ruchów do podanego rytmu zewnętrznego lub przyjęciu celowego rytmu własnego (wewnętrznego)”⁶³. Naczelnym zadaniem tej zdolności jest zatem **systematyzowanie swoich działań**. Może się ono wiązać z dopasowaniem do jakiejś zewnętrznej, organizującej struktury, np. muzyki, może także opierać się na schemacie przyjętym według własnych kryteriów. Predyspozycje do pracy w zakresie rytmizacji ruchów są u kandydatów do Akademii Teatralnej skrupulatnie weryfikowane podczas egzaminów wstępnych. Człowiek z niedostatecznie wykształconym poczuciem rytmu prawdopodobnie będzie miał ogromne trudności we współtworzeniu spektakli, z których wiele opiera się na różnego rodzaju ustalonych partyturach. Rytm jest przez wielu reżyserów uznawany za naczelną jednostkę organizującą teatr.

„Ruch, który wiąże całą sztukę i kieruje każdym aktem, ruch, który różnicuje i określa szczegółowo sceny danego aktu, który precyzuje dialog i tyrady, który znajduje się u samej podstawy logiki tekstu, który narzuca, a zarazem ogranicza tempo i pauzę, ten ruch, który ze słowa staje się ruchem *sensu stricto* (czyli przemieszczeniem w przestrzeni) i który w oparciu o słowo i konieczną zmianę miejsca

62 Platon, *Timajos*, tłum. W. Witwicki, [za:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka...*, op. cit., s. 205.

63 Por. J. Raczek, W. Mynarski, W. Ljach, *Kształtowanie...*, op. cit., s. 21.

zarysowuje linie dekoracji i ustala gamę barw – ruch ten nie jest niczym innym jak rytmem. Rytm jest w nas, jest podstawą uczucia, które podobnie jak melodia jest jedynie jego objawieniem. Rytm jest siłą, która pozwala wyrazić to, co niewyraźne; siłą, która pozwala nam uporządkować i zrytmizować tajemne poruszenia duszy, bo pozbawione takiego przewodnika pozostawałyby w stanie chaosu. [...] Aby artysta na scenie mógł odkryć wewnętrzny rytm swojej duszy, trzeba przede wszystkim, aby jego ciało zostało wtajemniczone w sekrety rytmu. I tu właśnie włącza się myśl Dalcroze'a [...]. Ciało nieświadome rytmu, który jest w nim, nigdy nie będzie mogło kierować swą duszą...”⁶⁴. Te znamienne słowa wypowiada Georges Pitoëff, aktor i reżyser, jedna z ważniejszych postaci teatru francuskiego okresu Reformy, uczeń i współpracownik ważnych pedagogów teatru, takich jak Stanisławski, Meyerhold czy Copeau. Słowa te, w moim odczuciu, ujmują istotę rytmu w teatrze na wszystkich najważniejszych płaszczyznach: **rytm sztuki; rytm dialogu; rytm grupy na scenie; rytm działania aktora; rytm wewnętrzny postaci**. Pitoëff właśnie w rytmie odnajduje sposób na wyrażanie całej pełni wewnętrznego życia postaci. Udowadniał to, jak się wydaje, w swoich spektaklach. Kazimierz Braun pisze: „Swe przedstawienia opierał zawsze na aktorstwie – psychologicznym, emocjonalnym, ale zarazem – były to nauki Dalcroze’a – ekspresyjnym w środkach, posługującym się ostrym gestem i wyrazistym ruchem”⁶⁵.

Wspomniany już dwukrotnie Emil Jaques-Dalcroze nie tylko dla Pitoëffa, ale i wielu innych twórców okresu Reformy był niezwykle przewodnikiem w obrębie niezbadanego dotąd obszaru możliwości

64 Georges Pitoëff, *La Rythmique et l'acteur*, „Le Rythme” 1924, [za:] O. Aslan, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, tłum. M. O. Bieńka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 52–53.

65 K. Braun, *Wielka reforma...*, op. cit., s. 158.

wykorzystania rytmu w teatrze. Uważał się przede wszystkim za kompozytora i pedagoga. Jego największą fascynację stanowiło studiowanie związków pomiędzy muzyką a ruchem ciała. Powziął sobie za cel walkę z niedostatecznym, w jego mniemaniu, poczuciem rytmu wśród młodych ludzi. To doprowadziło go do kolejnych odkryć w obszarze **pojmowania muzyki poprzez działanie w obrębie jej struktury**. Odkrycia te znalazły podatny grunt w teatrze i według niektórych umieściły Dalcroze'a w dumnym gronie reformatorów teatru XX wieku. Pierwszym, który dostrzegł potencjał tych odkryć i podjął współpracę z Dalcroze'em, był inny ważny twórca na mapie teatralnej reformy – Adolphe Appia. Wspólnie „starali się tak wykształcić aktora, by jego giętkość, sprawność fizyczna i psychiczna pozwoliły mu przystosować się do wszystkich intencji rytmicznych i myślowych autora, aby był zdolny «odegrać muzykę jego utworu»”⁶⁶. Ich współpraca zaowocowała kilkoma spektaklami.

Dalcroze mówił: „Należy nawiązać szybkie połączenia między mózgiem, który rodzi myśl i dokonuje analizy, a ciałem, które je realizuje. Należy [...] wzmocnić umiejętność koncentracji, przyzwyczaić ciało, aby znajdowało się jakby pod ciągłym napięciem w oczekiwaniu na rozkazy mózgu [...], należy ująć w karby siły żywotne istoty ludzkiej, wystawić je na działanie podświadomych prądów i zwrócić je ku celowi ostatecznemu, jakim jest życie uporządkowane, rozumne i niezależne”⁶⁷. Jak widać, nie tylko samo wykształcenie poczucia rytmu stanowiło misję Dalcroze'a. Widział on w swoich ćwiczeniach sposób na poprawienie ogólnej kondycji ludzkiego orga-

66 M. Brzozowska-Kuczkiewicz, *Emil Jaques-Dalcroze i jego rytmika*, część 1, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 12, [za:] M. Mioduszewska, *Rola rytmiki w pracy aktora*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Jadwigi Jakubowskiej-Opalińskiej, Białystok 2013, s. 9.

67 O. Aslan, *Aktor XX wieku...*, op. cit., s. 50.

nizmu. W przytoczonym fragmencie zauważyć można także analogię z wieloma aspektami koordynacji, o których pisałem wyżej.

Emil Jaques-Dalcroze pozostawił po sobie specjalną gimnastykę rytmiczną zawierającą trzy podstawowe grupy ćwiczeń: ćwiczenia aktywności ruchowej, solfeż i ćwiczenia plastyczne. W mojej opinii najważniejszymi z punktu widzenia aktorów ćwiczeniami Dalcroze'a były te odnoszące się do aktywności ruchowej:

- I. Ćwiczenia inhibicyjno-incytacyjne, czyli hamująco-pobudzające, rozwijają szybką reakcję psychomotoryczną, kształcą umiejętność panowania nad sobą.
- II. Ćwiczenia ruchowe, których głównym założeniem jest odwzorowanie kształtu linii melodycznych, frazowanie i inne elementy natury formalnej.
- III. Ćwiczenia ruchowe odzwierciedlające uczucia w muzyce w różnych przebiegach dynamicznych, agogicznych i artykulacyjnych.
- IV. Ćwiczenia kształtujące niezależność ruchów.
- V. Ćwiczenia improwizacji ruchowej⁶⁸.

Moje pierwsze istotne doświadczenia związane z rytmem w teatrze pochodzą z zajęć rytmiki na pierwszym roku Akademii Teatralnej. Wykonywane przez nas ćwiczenia wywodziły się w prostej linii właśnie z ćwiczeń Dalcroze'a. Dziś dopracowywany przez lata trening (w dużej mierze za sprawą Henryka Żuchowskiego, aktora i reżysera przede wszystkim teatrów muzycznych i dramatycznych), ale oparty na ideach Dalcroze'a, prowadzi i rozwija Julita Cichońska w asyście Magdaleny Mioduszeńskiej, autorki interesującej pracy magisterskiej, w której szczegółowo opisuje wiele ćwiczeń praktykowanych

68 M. Brzozowska-Kuczkiewicz, *Emil Jaques-Dalcroze...*, op. cit., s. 33, 96, [za:] M. Mioduszeńska, *Rola rytmiki...*, op. cit., s. 17–18.

na zajęciach⁶⁹. Podczas półtoragodzinnych zajęć, najczęściej przy akompaniamencie muzyki studenci wykonują szereg skomplikowanych ćwiczeń rozwijających, oprócz nadrzędnej w tym wypadku zdolności rytmizacji ruchów, wszystkie pozostałe aspekty koordynacji. Dziś uważam, że trening ten świetnie rozwija różne aspekty świadomości ciała, które zarówno w kolejnych latach studiów, jak i w przyszłej praktyce okazują się niezwykle przydatne.

Niewątpliwie rytm z ogromną siłą oddziałuje na widza. Nie jest tylko narzędziem, które pomaga aktorowi zbudować poukładaną strukturę ruchu. Pod ciekawym kątem rytm rozpatruje Eugenio Barba. Nazywa go, korzystając z jego greckiej etymologii (*rhythmos* – od *rheo*, czyli biec, płynąć), „szczególnym rodzajem płynięcia”. „Jeden rodzaj płynności to stała zmienność, ruchliwość, oddech; chroni ona indywidualny profil toniczny i melodyczny każdego działania. Inny rodzaj płynności prowadzi do monotonii i ma konsystencję skondensowanego mleka. Nie pobudza uwagi widza, lecz ją usypia”⁷⁰. Odpowiedni rytm spektaklu rzeczywiście powoduje w widzu często pewne pobudzenie. Jako widz często zauważam, że kiedy wciąga mnie rytm scenicznej akcji, moje ciało zaczyna się automatycznie uaktywniać. Ponadto nieoczywisty rytm zaskakuje, utrzymuje percepcję widza w ciągłej aktywności. Ten element zaskoczenia w bardzo interesujący sposób analizuje dalej Barba, także w odniesieniu do omawianego wcześniej zagadnienia percepcji widza: „Aktor lub tancerz musi wykonać działanie, negując je. Istnieje wiele sposobów negowania działania. Zamiast kontynuacji w przewidywalnym kierunku, można zmienić kurs. Można zacząć w przeciwnym kierunku.

69 Szczegółowy opis wielu z nich można odnaleźć w pracy magisterskiej Magdaleny Mioduszewskiej zatytułowanej *Rola rytmiki w pracy aktora*, op. cit.

70 E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka...*, op. cit., s. 206.

Można działanie zwolnić, zawsze jednak respektując precyzję jego wzoru. Można rozszerzyć pauzę-przejsięcie. Wykonać działanie, zaprzeczając mu jednocześnie, to znaczy odkryć w nim nieskończoność mikrorytmów. Wymaga to jednak stuprocentowego zaangażowania w wykonywane działanie. Wówczas dopiero kolejna akcja zrodzi się jako niespodzianka – i dla widza, i dla aktora/tancerza. Wszystko to wynika z kinestezji: naszej świadomości ciała i jego napięć. Kinestezja pomaga nam także postrzegać jakość napięć w drugiej osobie. Pomaga zgadywać intencje drugiego: czy zbliża się do nas, by pogłaskać, czy żeby uderzyć. Kinestezja pozwala uniknąć wpadania na innych, gdy idziemy ulicą. To rodzaj fizjologicznego radaru, który czyni nas świadomymi impulsów i intencji i skłania do reakcji, zanim jeszcze wkroczy myśl. Zmysł kinestetyczny jest kluczowy w każdym rodzaju przedstawienia. Pomaga widzowi śledzić, postrzegać, a często nawet przewidywać intencje aktora lub tancerza, choć bez udziału jego pełnej świadomości. Zmysł kinestetyczny często sprawia, że widz odkrywa intencje aktora, zanim jeszcze sam zda sobie z nich sprawę – burząc efekt niespodzianki, który powinno wywołać działanie”⁷¹.

Pozwoliłem sobie zacytować ten obszerny fragment, gdyż jest to, uważam, niezwykle ważna refleksja, również w kontekście teatru lalek. Jeśli, jak zwykliśmy przyjmować, najważniejszym środkiem wyrazu teatru lalek jest ruch, to przemyślany rytm działania stanowi jeden z kluczowych sposobów oddziaływania na widzów. Barba udowadnia, że ma on niebagatelny wpływ także na podświadomość obserwatorów. Wszelkie **mikrokonflikty lalkowe** są odbierane zarówno na płaszczyźnie intelektualnej (widz rozumie poszczególne zdarzenia, podąża za fabułą), jak i na płaszczyźnie kinestetycznej (widz podświadomie przeczuwa fizyczny charakter dalszych działań aktora). Próby

71 Ibidem, s. 206.

zrozumienia tego typu odbierania scenicznych działań przez widza mogą prowadzić do swoistej **gry z jego percepcją**. Materializuje się tym samym, w moim rozumieniu, teatralny dialog, który stanowi istotę teatru – dialog aktora z widzem.

W każdym moim teatralnym przedsięwzięciu rytm odgrywał istotną rolę. Próbuję go rozpatrywać w dwóch obszarach, mianowicie jako **rytm spektaklu** i jako **rytm indywidualny**. Dobrego wyczucia rytmu spektaklu wymaga się od reżysera, który poprzez samo komponowanie scenicznych zdarzeń powinien zadbać o odpowiednią wyjściową **strukturę**. Później jednak cała odpowiedzialność za właściwą siłę wyrazu spada na nas, aktorów. Kiedy czujemy, że rytm spektaklu w jakimś momencie nie jest właściwy, zaczynamy go łamać poprzez zmianę intensywności naszych scenicznych działań.

Na rytm spektaklu składają się dialogujące ze sobą rytmy indywidualne poszczególnych postaci na scenie. Tak jak w orkiestrze każdy instrument wnosi swój rytm do kompozycji całości, tak każdy aktor, wraz ze swoim własnym rytmem, stanowi składową dramaturgii całego spektaklu. Często czekając w kulisach na swoje wejście, wsłuchujemy się z kolegami w rytm spektaklu, aby odpowiednio kontynuować wspólne budowanie dramaturgii.

W jednym z rozgrzewkowych ćwiczeń Michael Vogel zawiera swoją ideę prowadzenia przez aktorów rytmu spektaklu. Punkt wyjścia ćwiczenia jest następujący – aktorzy liczą regularnie do dwunastu, ale klaszczą tylko na „raz”, „cztery”, „pięć”, „siedem”, „dziewięć” i „dziesięć”. Rytm klaskania jest przez to nieregularny, nieoczywisty. Po jakimś czasie ćwiczenie ulega modyfikacjom – w odpowiednim momencie aktorzy stojący w kole po kolei klaszczą; w kolejnym etapie każdy aktor, kierując odpowiednio kłaśnięcie, decyduje, kto klaszcze następny, cały czas zachowując rytm; w ostatnim etapie ta sama zasada realizowana jest już nie w kole, ale podczas chodzenia

w przestrzeni. Ćwiczenie to, oprócz poprawy koncentracji grupy, czujności i zdolności rytmicznej, „podprogowo” zaszczepia także aktorom ten łamany rytm. Ideę łamania rytmu powinni oni później realizować podczas spektaklu. W każdym momencie muszą próbować walczyć z oczywistym, przewidywalnym rytmem, który, jak pisał Barba, usypia percepcję widza, zamiast ją pobudzać.

Owa pobudzająca siła rytmu stanowi wielki potencjał, który z powodzeniem wykorzystują dobre spektakle muzyczne. W musicalu duża część rytmu zapisana jest w samych utworach. Sprawny kompozytor już w partyturze muzycznej zapisuje rytm, który potrafi, podążając za fabułą, utrzymać widza w ciągłej uważności. Jeśli taka partytura spotka się ze sprawnym dramatycznym działaniem podpartym emocjami, może mieć ogromną siłę. Meyerhold pisze: „Aktor dramatu muzycznego powinien zrozumieć i przyswoić sobie wskazówki partytury muzycznej i przełożyć następnie wszystkie odcienie rysunku muzycznego na język rysunku plastycznego.

Dlatego właśnie aktor dramatu muzycznego musi władać po mistrzowsku własnym ciałem [...]”⁷². Owo mistrzostwo sprowadza się w dużej mierze do omawianej koordynacyjnej zdolności rytmizacji ruchów. Myślę, że to samo tyczy się aktora lalkarza, który niezwykle często musi się odnajdować w **strukturze muzycznej** spektaklu. Takiego rozumienia struktury nauczał właśnie Dalcroze.

Często funkcja muzyki w spektaklu nie ogranicza się do systematyzowania działań aktorów czy do tworzenia aury spektaklu. Muzyka jest dla aktora niejednokrotnie wręcz **partnerem scenicznym**, z którym aktor musi umiejętnie dialogować. Nad takim właśnie postrzeganiem muzyki pracował ze swoimi studentami Lecoq: „Wszystko to, czego nie widać w muzyce, wizualizujemy, jakby była to substancja,

72 Ibidem, s. 210.

organizm w ruchu. Wkraczamy w jej przestrzeń, oddziałujemy na nią, ciągniemy ją, walczymy z nią. Wcielamy się w nią, aby ją poznać. Proszę uczniów o wyróżnienie wewnętrznych ruchów muzyki: kiedy muzyka się intensyfikuje, tworzy spiralę, wybucha, opada... Takie działanie w żadnym razie nie oznacza interpretacji, która stanowi inny obszar. Można grać p r z e c i w k o Bartokowi, mieć inny punkt widzenia, opinię, ujęcie, odmienną interpretację ze względu na osobowość, epokę, kulturę, ale zanim jest się p r z e c i w, trzeba było być z a”⁷³. Tego rodzaju dialogu w najczystszy wydaniu dotknąłem w mojej zawodowej pracy dwukrotnie: realizując spektakl *Piotruś i wilk* w reżyserii Bernardy Bieleni oraz spektakl taneczny *Karnawał zwierząt* w choreografii Karoliny Garbacik. W obu wypadkach punktem wyjścia i scenariuszem była w zasadzie muzyka.

Karnawał zwierząt Charles’a Camille’a Saint-Saënsa to cykl miniatur muzycznych, które sam kompozytor nazywał fantazjami zoologicznymi. Spektakl powstał we współpracy aktorów i tancerzy, a punktem wyjścia w jego tworzeniu były właśnie owe miniatury i nasze ciała. To muzyka determinowała kształt spektaklu. Powodowała w nas odpowiednie emocje, podsuwała sceniczne rozwiązania. Rytm pełnił tu oczywiście niebagatelną funkcję. W ostatecznym kształcie systematyzował ponadto wypracowaną **partyturę naszych ruchów**, bez której ten spektakl w ogóle nie mógłby funkcjonować. Nie znaczy to oczywiście, że spektakl za każdym razem wyglądał tak samo. W schemacie tym pracowały przecież nasze elastyczne ciała. Ich zaangażowanie, emocjonalność, plastyka – wszystko to czynniki, które do spółki z rytmem tworzyły zawsze różnorodną, zmienną jakość zdarzenia. Myślę, że w samej specyfice rytmu tkwiła także siła wyrazu tego spektaklu.

73 J. Lecoq i wsp., *Ciało poetyckie...*, op. cit. s. 67.



Rys. 2.28. *Karnawał zwierząt* na podstawie muzyki Charles'a Camille'a Saint-Saënsa, chor. Karolina Garbacik, premiera 27.06.2014, Białostocki Teatr Lalek (fot. Krzysztof Bieliński).

Nieco inaczej wyglądała przygoda z *Piotrusiem i wilkiem* w reżyserii Bernardy Bieleni. W tym wypadku wprawdzie pojawiało się słowo, ale stanowiło szczątkową narrację ułatwiającą dziecięcym widzom odbiór fabuły. Właściwa akcja toczyła się jednak w obrazie i w muzyce. Punktem wyjścia była bajka muzyczna Sergiusza Prokofiewa. Jej podstawowy fabularny przebieg został zapisany tekstem literackim, który pojawia się w spektaklu. Jednocześnie ta sama bajka odgrywa się w warstwie muzycznej, gdzie wiodące instrumenty przypisane są do poszczególnych postaci. W teatralnej realizacji głównym środkiem wyrazu stał się tym razem teatr cieni. Narrację prowadziliśmy jako czarne, cieniowe postaci, które w założeniu miały opowiadać niemowlęciu bajkę na dobranoc (używaliśmy tu także cieniowego teatru rąk). Właściwa bajka odgrywała się w kolorowym świecie cieniowych lalek, prowadzonych za pomocą starych, szkolnych

projektorów – epidiaskopów. Powstałe obrazy w swoim kształcie przypominały kadry z filmu animowanego. Wszystkie lalki i plansze ilustrujące poszczególne scenerie zostały skrupulatnie namalowane na przezroczystych foliach przez Łucję Grzeszczyk. Tak więc na swój użytek mieliśmy strukturę muzyczną, która systematyzowała przebieg spektaklu, do tego bardzo dookreśloną formę plastyczną, a także lalki, które nawet jeśli miały jakiegokolwiek ruchome elementy, to były one bardzo szczątkowe. Aktorskie działanie podczas spektaklu oparte było więc przede wszystkim na rytmie. Sprawna praca przy zmienianiu poszczególnych kadrów i odpowiednio dynamiczne wprowadzanie na scenę poszczególnych postaci decydowały o sile oddziaływania spektaklu. W odbiorze dzieci ów kolorowy świat teatru cieni był nie mniej wciągający od tego, który tworzyliśmy za pomocą skomplikowanych układów naszych ciał.

Sama materia **teatru cieni**, w mojej opinii, aktorskiej siły powinna szukać przede wszystkim w rytmie. Trudność, jaką zaobserwowałem przy różnych rodzajach teatralnych przedsięwzięć organizowanych w obrębie tego gatunku, tkwi w samej partyturze działań za ekranem cieniowym, która wymaga od aktorów ogromnej precyzji. Skomponowanie odpowiedniego obrazu wymusza na aktorach często zupełnie nieorganiczne działanie. Przykładem może być próba osiągnięcia efektu różnych wielkości, na przykład spotkania dużego człowieka z małym, które technicznie łatwo jest w tej materii osiągnąć. Aby to jednak uczynić, jeden aktor musi stać blisko źródła światła, drugi daleko. Siłą rzeczy nie mają szansy się ze sobą skontaktować. Aby jednak obraz przenosił emocje i osiągnął efekt organiczności, potrzebny jest odpowiedni organiczny rytm działania, który pozwoli widzowi uwierzyć, że owe cieniowe postaci są nie tylko ruszającymi się obrazkami, ale żywymi, dialogującymi postaciami zdolnymi do wyrażania uczuć. W wypadku *Piotrusia i wilka* bardzo pomocna

okazała się partytura muzyczna, która już sama w sobie sugerowała dramaturgię i determinowała wiele rytmów.



Rys. 2.29, Rys. 2.30, Rys. 2.31. Piotruś i wilk Sergiusza Prokofiewa, reż. Bernarda Bielenia, premiera 16.03.2014, Białostocki Teatr Lalek (fot. Bartek Warzecha).

„Pewnego dnia – prorokował Dalcroze – ciało nie będzie już potrzebować instrumentów, które by mu dyktowały rytmy, gdyż wszystkie te rytmy będą się znajdowały w nim i wyrażać się będą w sposób całkiem naturalny w jego ruchach i postawach”⁷⁴. Idea ta bardzo mi

74 O. Aslan, *Aktor XX wieku...*, op. cit., s. 52.

się podoba i uważam rytmiczność za jeden z podstawowych atutów aktorskiego ciała. Dziś znamy już wiele przedsięwzięć, w których podejmowano się tworzenia partytury rytmicznej spektaklu bez używania instrumentów z prawdziwego zdarzenia. Ciekawą inspiracją dla lalkarzy może być grupa Stomp, która swoje pokazy opiera głównie na rytmie tworzonemu za pomocą własnych ciał i przedmiotów codziennego użytku. Co prawda „instrumenty” te nie funkcjonują jako postaci sceniczne, ale artyści, używając ich rytmicznie, tworzą małe dramatyczne zdarzenia na pograniczu teatru i kabaretu.

Odkrywanie **ciała jako potencjalnego instrumentu muzycznego** (nie tylko w wymiarze wokalnym) to jeszcze jeden ciekawy wymiar poszukiwań w zakresie samoświadomości aktora. To samo dotyczy się animowanych przedmiotów – każdy z nich, oprócz specyficznej faktury, mechaniki i wyrazu plastycznego, ma także **potencjał dźwiękowy**. Możemy to wykorzystać nie tylko w ramach tworzenia „oprawy muzycznej”, ale także w kontekście dźwiękowego rytmizowania wykonywanych działań czy po prostu dźwiękowej atmosfery. Podczas zadań aktorskich z przedmiotem często eksplorujemy ze studentami ten obszar, odkrywając nieraz bardzo ciekawe przestrzenie.

Porzućmy jednak na chwilę muzykę i wróćmy jeszcze do samej rytmizacji ruchów. Mówi się, że wśród klasycznych form lalkowych największy potencjał rytmicznego działania tkwi w **kukle**. Wynika to oczywiście z jej specyficznej budowy. Jacek Dojlidko w swojej pracy doktorskiej wylicza rytmiczno-taneczne możliwości kukły. Jego analiza jest też przykładem dobrego rozpoznania autonomicznych walorów konkretnej formy lalkowej: „[kukła] nie posiada wprawdzie możliwości wzięcia się za ręce, ale za to jak żadna inna lalka doskonale wiruje wokół własnej osi. Animatorzy mogą również przekazywać sobie prowadzone przez siebie formy, co w układach tanecznych daje możliwości mijania się i kołowania bez konieczności obchodzenia

współgrających ze sobą aktorów. Ukazuje się przez to zwartość grupy, gdyż odległość pomiędzy lalkami nie musi przekładać się na odległość pomiędzy animatorami. Przekazywanie sobie lalek dynamizuje układy taneczne i podbija ich wizualną wartość. Animacja dwiema formami naraz ułatwia synchronizację ruchu jakże niezbędną w tańcu, a kukły bezwładne dzięki swej zamaszystości i luźnemu mocowaniu kończyn posiadają dodatkowy walor taneczny. Wprawiając je w ruch wirowy, uzyskujemy wirowanie rączek, dzięki czemu lalki sprawiają wrażenie, że obejmują okrążoną przez siebie przestrzeń, równocześnie podwajają swoją objętość. Siła odśrodkowa rozwija kolorowe spódnice i poły kaftanów. Oderwanie od animatora daje możliwość uzyskania wysokich podskoków w miejscu jawajkowo-pacynkowych podrygiwań. Lalka ta, bardziej od wszystkich innych, nadaje się do budowania grupowych układów choreograficznych”⁷⁵.

Właśnie działania rytmiczne stanowią obecnie w naszej akademii pierwszy i podstawowy etap podczas studenckich poszukiwań w zakresie animacji kukły. Błażej Piotrowski, prowadzący zajęcia z tym typem formy, w ramach rozpoznania lalki praktykuje na swoich spotkaniach ze studentami pracę nad **układem rytmicznym**. Nieoczywiste rytmy w zestawieniu z niezmiennym wyrazem twarzy na przykład zwykłych plastikowych kręgli na kijach z podrygującymi rączkami ze sznurków często dawały bardzo zabawne rezultaty. To kolejny dowód siły, jaką niesie rytm.

Myślę, że każda lalka ma w sobie potencjał rytmicznego działania. Należy tylko odnaleźć jego specyfikę i umiejętnie ją wykorzystać. Na rytm działań mają wpływ razem **ruch** i **momenty zatrzymania**. W kontekście lalki takie zatrzymania omawiałem już, mówiąc o uziemieniu czy *fixed points* Marka Downa. Właśnie one w ogromnej

75 J. Dojlidko, *Sceniczny gest...*, op. cit., s. 70–71.

mierze decydują o rytmie poruszania się lalki. W systematyzowaniu rytmicznego działania, jak wspominałem, pomaga również *otkaz*. Każda lalka może okazać się zarówno precyzyjnie działającym elementem ogólnego rytmu sceny, jak i postacią niosącą w sobie bogaty rytm indywidualny. Nad rytmem indywidualnym chciałbym się teraz pochylić.

Rytm postaci scenicznej jest według mnie zewnętrznym, rytmicznym wyrazem jej wewnętrznego życia. Organiczny rytm, który możemy zaobserwować w działaniu postaci, związany jest z szeregiem rozwiązywanych w głowie problemów wraz z podejmowanymi działaniami dążącymi do ich rozwiązania. Pomiędzy kolejnymi działaniami człowieka następują momenty zatrzymania, w których podejmuje on kolejne decyzje. To właśnie liczba, długość, charakter tych pauz nadają scenicznej postaci właściwy rytm. Ma to, w moim odczuciu, wiele wspólnego z pojęciem „**mikrokonfliktu**”.

„Co dostarcza lalce pozorów życia. Co trzeba uczynić, by pozór ten był dla lalki osiągalny? [...] Próba odpowiedzi znajduje się poniżej. Dotyczyć ona będzie tego, co banalnie nazywamy akcją – w niej bowiem tkwi dusza lalki, w niej tylko lalka może wyrażać «siebie». «W teatrze lalek powinno się dużo dziać». – Chodzi tu oczywiście o działanie rozumiane szeroko (nie tylko motorycznie), które pojawia się jako skutek konfliktu.

Konflikt w dramaturgii to sprawa, problem, który dzieli postaci utworu na dwie lub więcej partii. Konflikt w teatrze lalek winien mieć daleko szersze znaczenie. Konflikt stawia postaci naprzeciwko siebie, prowokuje do działania i wywołuje następujące po nim kontrdziałanie. Konflikt to życie emocjonalne postaci. Konflikt dla lalek to życie w ogóle. Lalka, by żyć, musi pozostawać w konflikcie. Aby ukazać przemiany swej postawy czy emocjonalnego stanu, lalce potrzebny jest szereg konfliktów następujących po sobie. Oczywiście mowa tu

o konfliktach szczególnego rodzaju – o konfliktach miniaturowych. Przecistawienie ogólne (konflikt sztuki) zostaje w ten sposób sprowadzone do przeciwstawień szczegółowych (konflikty epizodów). I tu następuje spotkanie z terminem mikrokonflikt, użytym dla określenia konfliktów epizodów, które dla życia lalki są znacznie ważniejsze niż główny konflikt utworu”⁷⁶ – tak pisze Henryk Jurkowski.

Z takich mikrokonfliktów może składać się cała partytura działań aktora lalkarza. Samych rodzących się w głowie lalki myśli widz najczęściej nie jest w stanie dokładnie odczytać. Jednak samo działanie, które widzimy, a także choćby prędkość, z jaką podejmuje kolejne decyzje, mogą nam wiele powiedzieć o życiu wewnętrznym postaci. Charakter takich następujących po sobie pauz-myśli i konkretnych działań nazwałbym właśnie indywidualnym rytmem postaci.

Sądzę, że idea mikrokonfliktów, choć stała się doskonałą pożywką dla lalkarzy, nie odbiega wcale zbyt od tego, co Stanisławski nazywał „**działaniami fizycznymi**”. To właśnie linia działań fizycznych wyznaczała dla Stanisławskiego najważniejszy zewnętrzny rys postaci. Determinowała także temporytm ruchów. Owe działania były oczywiście nieprzypadkowe, wynikające między innymi z dogłębnej analizy postaci i wszystkich okoliczności założonych. Niemniej jednak w samych decyzjach o kolejnym działaniu, nawet jeśli było ono dla widza niemalże niezauważalne, leżał szczególny wyraz przeżywającej postaci na scenie. „Myślimy, marzymy, smucimy się także w pewnym temporytmie, ponieważ we wszystkich takich chwilach przejawia się nasze życie. A tam gdzie jest życie, są i działania, a gdzie działania, tam jest też ruch, a tam, gdzie ruch – jest i tempo, a gdzie tempo – jest i rytm”⁷⁷.

76 Henryk Jurkowski, *Mikrokonflikty*, „Teatr Lalek” 1964, nr 27, s. 3.

77 K. Stanisławski, *Praca aktora...*, t. II, op. cit., s. 184.

Ciekawą wypowiedź Serafiny Birman, aktorki związanej z MCHAT-em, przytacza znowu profesor Jurkowski. Oto jej opinia o teatrze lalek w odniesieniu do systemu Stanisławskiego: „Lalki pozbawione «działań fizycznych» są jak twory pozbawione ducha i «działania słowne» są wówczas martwe. Metoda «działań fizycznych» w teatrze lalek jest elementem nadrzędnym z zastrzeżeniem, że odnosi się tylko do lalek, natomiast aktorzy, którzy je animują, powinni stosować system Stanisławskiego w całej rozciągłości”⁷⁸.

Dla jeszcze lepszego porównania pracy z rytmem aktora dramatycznego i aktora lalkarza przytoczę fragment wspomnień aktora Wasilija Toporkowa z jednej z prób do *Defraudantów*. Stanisławski wymagał od niego szczególnego zrozumienia rytmu postaci: „No, gdzie jest pański Tarchanow, a gdzie pociąg? Niech pan stara się dokładnie sobie to ustalić... Niech pan obserwuje Tarchanowa... Co robi on, a co pociąg. Czuje pan rytm tej sceny? [...]

Stanisławski na wszelkie sposoby starał się skierować mnie na właściwą drogę, przy okazji zdradzając niezwykłą umiejętność władania rozmaitymi rytmemi. Brał pierwszy lepszy, całkiem zwyczajny epizod z życia, na przykład kupowanie gazety w kiosku, i odgrywał go w najróżniejszych rytmach. No więc kupuje gazetę: najpierw, kiedy do odejścia pociągu zostaje cała godzina i kupujący nie wie, co zrobić z tym czasem, potem, kiedy rozległ się pierwszy albo drugi dzwonek, a w końcu – kiedy pociąg już ruszył. Ruchy te same, ale zupełnie różne rytmy, a Stanisławski mógł wykonywać te ćwiczenia w dowolnej kolejności: kiedy rytm ulega przyspieszeniu, zwolnieniu albo na wrywyki, jak popadło”⁷⁹. Myślę, że takie wrażenie mogłoby

78 S. Birman, *Put'aktrisy*, Moskwa 1959, s. 243, [za:] H. Jurkowski, *Aktor w roli demiurga*, op. cit., s. 127.

79 Por. W.O. Toporkow, *Stanisławski na próbie. Wspomnienia*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 57–59.

być opisane podobnie, gdyby owym Stanisławskim był mistrz lalkarz, a wspomniana wyżej scena odbywała się na przykład na parawanie. Idea organicznych działań w danych okolicznościach nadaje bowiem zarówno człowiekowi, jak i lalce odpowiedni rytm, a także idącą z nim w parze odpowiednią siłę wyrazu.

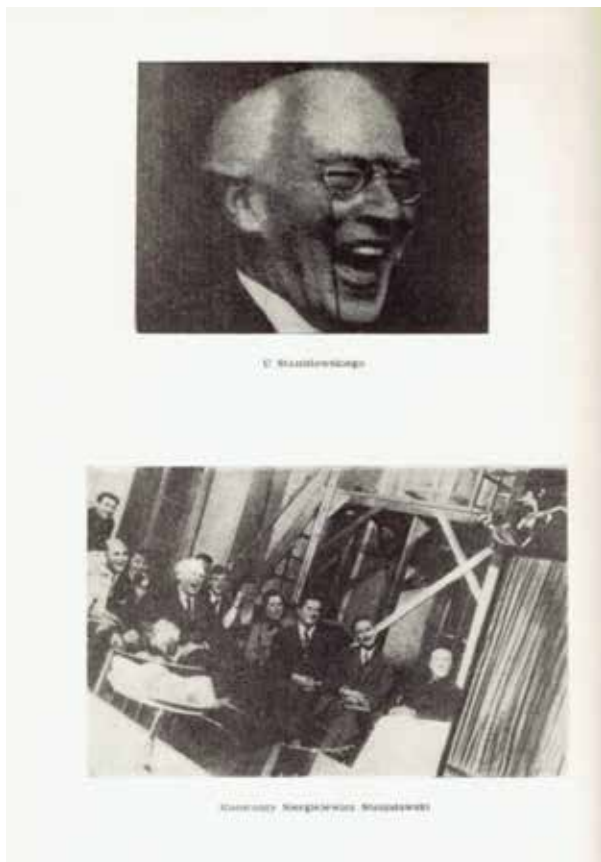
Stanisławski w swoich wyczerpujących rozważaniach dotyczących temporytmu udowadniał także na wiele sposobów, z jaką siłą może on **oddziaływać na uczucia samego aktora**: „Proszę wnikać głęboko w to, co mówię, i właściwie ocenić nasze odkrycie. Jest ono niesłychanie ważne. Mówię o bezpośrednim, nierzadko automatycznym oddziaływaniu poprzez zewnętrzny temporytm na nasze kapryśne, swawolne płochliwe i nieposłuszne uczucia! Na te same uczucia, którym nie sposób niczego nakazać, które lękają się najmniejszego przymusu i chowają się w najgłębszych zakamarkach, gdzie stają się niedosiężone. [...] Teraz zaś mogliśmy znaleźć do nich drogę wprost bezpośrednią”⁸⁰. Odpowiedni temporytm aktorskich działań może, według Stanisławskiego, bezpośrednio powodować właściwe przeżywanie, adekwatne do położenia wykonawcy.

Z perspektywy lalkarza mogę stwierdzić, że analogiczną zasadę możemy odnaleźć w teatrze lalek. **Temporytm lalki może mieć szczególną siłę oddziaływania na samego animatora**. W zestawieniu z wiarą animatora w założone okoliczności postaci lalkowej temporytm może wzbudzać prawdziwe uczucia (o uczuciach lalkarza będę jeszcze wspominał).

Zdolność rytmizowania ruchów, choć w tym kontekście właściwszym byłoby raczej nazwanie jej po prostu wyczuciem rytmu, stanowi chyba najważniejszy aspekt koordynacji dla aktora. Łącząc w sobie aspekty zdolności szybkiej reakcji, jak i dostosowania, wyraża to, co

80 K. Stanisławski, *Praca aktora...*, t. II, op. cit., s. 234.

jest obrazem wewnętrznego życia postaci scenicznej, czyli uczucia. Co więcej, może te uczucia wywoływać – zarówno u aktora, jak i u widza. Rytm jest w rękach lalkarza bronią potężną!



Rys. 2.32. Rozbawiony Konstantin Stanisławski podczas lalkowego występu Sergiusza Obrazcowa. Swoją aktorską karierę Obrazcow zaczął w moskiewskim Teatrze Artystycznym jako aktor dramatyczny (strona z książki *Moja profesja* Sergiusza Obrazcowa).

Różnorodne ćwiczenia biomechaniczne stanowią, w moim odczuciu, doskonałą bazę dla aktorskiej pracy z własnym ciałem. Nie mogę zgodzić się z tymi, którzy nie doceniają ich znaczenia w procesie aktorskiego samodoskonalenia. Ćwiczenia te wyposażają aktora w środki, które zarówno podczas pracy nad spektaklem, jak i podczas wszelkich aktorskich poszukiwań poszerzają możliwości aktorskiego działania – indywidualnego i w kontakcie z partnerem, a nawet, co być może najważniejsze, z widzem. Biomechaniczny trening ciała, należy to wyraźnie podkreślić, kształtuje także umiejętność efektywnego uczenia się. Jako aktorzy w każdej kolejnej realizacji musimy uczyć się jakichś nowych schematów. Schematy te z początku są dla nas nieorganiczne i mogą stanowić duże wyzwanie. Wtedy to właśnie z pomocą przychodzi umiejętność trenowania, a wykształcone wcześniej zdolności pozwalają pokonywać kolejne motoryczne trudności. Ciało, dzięki treningowi, nie tylko nie ogranicza nas w pracy, ale wręcz podsuwa kolejne pomysły na sceniczne rozwiązania.

W pełni zgadzam się jednak z twierdzeniem, że aktorstwo nie opiera się tylko na fizycznie wypracowanej sprawności i skrupulatnym wyuczeniu się zasad scenicznego działania. Zbyt długi czas poświęcony na pracę nad poszczególnymi schematami może wręcz stanowić dla aktora przeszkodę w autentycznym wyrażaniu na scenie swojej indywidualności. Wielu ludzi teatru zwraca uwagę na niebezpieczeństwo przykładania zbyt dużej wagi do skonwencjonalizowanego treningu. Aktorów Meyerholda na przykład często posądzano o zbytnią mechanizację i konwencjonalność ruchu na scenie. Podobne problemy można zauważyć u ludzi, którzy dużą część życia poświęcili na taniec. Ich ruchy nie są naturalne, są w pewien sposób wystylizowane, co stanowi czasem przeszkodę dla teatralnych działań

scenicznych. Magdalena Dorota Kędzior, nauczycielka techniki Alexandra (metoda pracy z ciałem oparta na uświadamianiu i pozbywaniu się codziennych złych nawyków), tak pisze o podświadomych nawykach ciała: „Tendencje do przyjmowania określonej postawy, angażującej pewne partie mięśni, wpływają na gotowość do częstego używania tych właśnie mięśni przy konkretnych ruchach. Stąd schematy ruchowe: chód, taniec, sposób biegania, gry w piłkę itd., po których z daleka możemy poznać daną osobę”⁸¹.

Do podobnych wniosków w kontekście klasycznej pantomimy dochodzi Leon Górecki, aktor mim i asystent Henryka Tomaszewskiego we wrocławskim Teatrze Pantomimy. „W osiągnięciu pełni umiejętności pantomimicznych dopatruje się, szczególnie dla adepta sztuki aktorskiej, pewnych niebezpieczeństw. Po prostu we wczesnym okresie stabilizowania się warsztatu aktorskiego nadmierne zainteresowanie pantomimą, oczywiście tą pantomimą z tokiem, identyfikacją i kontrapunktem, mogłoby grozić nabyciem nadmiernej stylizacji, wynikającej z zasadniczych różnic między sztuką aktorską a sztuką pantomimiczną”⁸². Pantomimiczne naśladowanie życiowych czynności może być niezwykle cenne, gdyż pozwala fizycznie zrozumieć ich istotę, jednak poświęcenie kilku lat na trening tej skonwencjonalizowanej formy może sprawić, że aktor nie będzie już potrafił poruszać się naturalnie.

Często zwraca się również uwagę na przesadne zaangażowanie aktorów w treningi siłowe. Grotowski takich atletycznych aktorów nazywał „perszeronami”. Zauważał, że częste wizyty na siłowni budują ciężką masę mięśniową i ograniczają swobodę aktora⁸³.

81 D. Kędzior, *Technika...*, op. cit., s. 13.

82 L. Górecki, *Teoria i metodyka ćwiczeń ruchowych aktora*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 2000, s. 55.

83 Por. J. Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969*, wybór, red. J. Degler, Z. Osiński, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1989, s. 94–96.

Zamykanie się przez człowieka teatru w jakichkolwiek zewnętrznych schematach jest niewątpliwie pozbawianiem się możliwości tworzenia. Stąd choć nie zgadzam się z tymi, którzy twierdzą, że aktor powinien całkowicie stronić od czysto fizycznych ćwiczeń, uważam, że zbyt długi czas poświęcony na trening w jednej określonej konwencji rzeczywiście może przynieść niechciane problemy. Jestem jednak przekonany, że okazyny trening pantomimy, tańca, gimnastyki itd. może być niezwykle rozwijający. Dzięki niemu aktor poszerza wyobraźnię ruchową, przy okazji zdobywając coraz większą sprawność w posługiwaniu się ciałem na wszystkich wymienianych przeze mnie płaszczyznach. Częsta zmiana ruchowych zainteresowań jest nie tylko rozwijająca, ale także bardzo inspirująca. Poznawanie nowych sfer pracy z ciałem otwiera aktora nie tylko na nowe doznania, ale uruchamia w ćwiczącym chęć zastosowania nabytych umiejętności w praktyce, uruchamia nieposkromioną chęć tworzenia...

Dzięki umiejętnej pracy z ciałem możemy wejść głębiej w świat teatru, który zajmuje się zwykle tym, co wykracza poza znaną, otaczającą nas rzeczywistość, a co za tym idzie, wymaga także **przekraczania granic naszej codziennej motoryczności**. Posiadanie świadomego ciała będzie stwarzało kolejne możliwości, zamiast stawiać kolejne przeszkody. Nie bez przyczyny Michaił Czechow, kolejny z wybitnych uczniów Stanisławskiego, twórca słynnej metody aktorskiej, zaczyna w swej książce rozdział poświęcony ciału słowami Marka Aureliusza: „Ciało aktora może być albo jego najlepszym przyjacielem, albo najgorszym wrogiem”⁸⁴.

Czy jednak rzeczywiście istnieje jakaś uniwersalna metoda treningu fizycznego, która pozwoli każdemu aktorowi obudzić w sobie

84 M.A. Czechow, *O technice aktora*, tłum. Marek Sołek, Wydawnictwo AKS-HA, Kraków 1995, s. 78.

twórczą namiętność tylko poprzez schematyczny trening? Przecież prawdziwa twórczość jest sprawą bardzo osobistą. Każdy aktor jest osobą absolutnie niepowtarzalną i nie powinien uciekać od swojej indywidualności. Wręcz przeciwnie, w swoim cielesz powinien wciąż poszukiwać **własnego, niepowtarzalnego potencjału**. Często powtarzam studentom, że wszystko w teatrze już było, oprócz... nich samych. W kolejnym rozdziale spróbuję skupić się właśnie na problemie indywidualności twórczej.

3. INDYWIDUALNOŚĆ TWÓRCZA

Doświadczenie własnego ciała, nauka życia i tworzenia w psychofizycznej harmonii to podróż bardzo intymna. Opiera się na indywidualnych poszukiwaniach i subiektywnych odczuciach. Ciężko zatem narzucić komuś konkretny kształt pracy w tym zakresie. Można co najwyżej inspirować i pomagać sobie w poszukiwaniach. Eugenio Barba tak opisuje historię komponowania treningu w Odin Teatret: „W pierwszym okresie naszej pracy wszyscy aktorzy wykonywali ćwiczenia wspólne, podążając za rytmem grupy. Potem uświadomiliśmy sobie, że każdy człowiek ma inny rytm. Niektórzy ludzie mają przecież szybki rytm życiowy, inni wolniejszy. Zaczęliśmy rozmawiać o rytmie organicznym – w sensie odmian pulsacji, na wzór bicia serca, jak w kardiogramie. [...] Okazało się wtedy, że trening może być tylko indywidualny. [...] Nasze eksperymenty weszły w rozstrzygający etap, kiedy powiedziałem do każdego z aktorów: «Idź własną drogą, wspólna metoda nie istnieje». Co wtedy nastąpiło? Pracując w samotności, aktorzy uczynili swój trening jeszcze trudniejszym i bardziej osobistym. Po przeszło dwudziestu latach niektórzy z moich aktorów wciąż regularnie wykonują ćwiczenia. Znaczenie treningu zależy od nich samych”⁸⁵. Czy jednak któryś z tych aktorów byłby zdolny do podjęcia indywidualnego treningu i rozwijania go przez dwadzieścia lat, gdyby nie było owego pierwszego etapu wspólnej pracy, na którym mógł na własnej skórze doświadczyć jakiegoś specyficznego rodzaju ćwiczeń, które otworzyły mu drogę do kolejnych poszukiwań?

85 E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka...*, op. cit., s. 257.

Twórcy wszelkich metod starają się tak naprawdę znaleźć sposób na zainspirowanie adepta do wytrwałej pracy nad sobą. Sądzę, że to jest właśnie istota teatralnej pedagogiki – **zainspirować studenta do poszukiwania swojej własnej drogi tworzenia**. W jednym z proponowanych ćwiczeń Michaił Czechow dotyka istoty **indywidualności twórczej**: „Wybierz fragment roli, którą już wcześniej grałeś (lub przygotuj od początku) i wyobraź sobie, że urywek ten wygłosisz nie ty, lecz inny aktor, dobrze ci znany jako artysta, którego grę możesz sobie wyobrazić. Następnie w ten sam sposób wyobraź sobie grę innego aktora i postaraj się, porównując twoje wrażenia o ich grze, poczuć, na czym polega różnica ich indywidualności? Wykonaj to doświadczenie, wyobrażając sobie kolejno wielu znanych ci aktorów. Na zakończenie postaraj się zobaczyć w wyobraźni siebie samego wygłaszającego ten fragment. Kiedy ukażą ci się charakterystyczne właściwości twego wykonania tej samej roli i kiedy porównasz je z wykonaniem innych aktorów – przeżyjesz coś, co można nazwać intymnym spotkaniem z twoją własną indywidualnością”⁸⁶.

Jerzy Grotowski również wiele uwagi poświęcał docieraniu do swojego indywidualnego potencjału. Ten potencjał jest według niego podskórnie zapisany w każdym ciele. Ma ono jakby swoje własne, spontaniczne życie. Takie odczuwające ciało nazywał on „**ciałem-pamięcią**” („to nie, że ciało ma pamięć, ciało jest pamięcią”⁸⁷ – gdyż fizycznie zapisane są w nim przeróżne nienazywalne doświadczenia z przeszłości), także „**ciałem-życiem**” (czyli ciałem, które żyje samo w sobie, działa pod wpływem impulsów i wewnętrznych motywacji, wynikających z indywidualnego potencjału). Grotowski swój trening rozpoczynał od poszukiwania i pokonywania przeszkód,

86 M.A. Czechow, *O technice...*, op. cit., s. 129.

87 J. Grotowski, *Teksty...*, op. cit., s. 101.

które utrudniają aktorowi dotarcie do własnego spontanicznego, odczuwającego ciała.

Według Alexandra Lowena – wybitnego amerykańskiego psychiatry i psychoterapeuty – zachodni sposób postrzegania świata niepotrzebnie odseparował od siebie ciało i umysł, przyznając pierwszeństwo temu drugiemu. Ciało w naszej kulturze służy umysłowi, zamiast tworzyć z nim jedność. Dzieje się tak na każdym poziomie życia, począwszy od zdrowia, które postrzegane jest jako brak cielesnych objawów choroby zamiast psychofizycznej harmonii, aż po duchowość, która w zachodniej kulturze zdominowana została przede wszystkim przez umysł (podczas gdy we wschodniej kulturze jest to domena zarówno umysłu, jak i ciała). „Jedynym sposobem na pokonanie tego naruszenia jedności człowieka jest przywrócenie psychiki ciału. Tam było jej początkowe miejsce, gdyż jak podaje *International Dictionary* Funka i Wagnalla, w oryginalnym znaczeniu psychika była «żywotną zasadą, która uruchamia wewnętrzne sprężyny działania i rozwoju». Dopiero później zaczęła oznaczać «byt duchowy oddzielony od ciała». Jej łączność z ciałem jest również widoczna w greckim temacie tego wyrazu, *psychein*, co znaczy «oddychać». Całościowe spojrzenie na ludzki organizm doprowadziłoby do uznania, że ciało jest wypełnione duchem, który jest ożywiany przez jego psychikę i czuwa nad jego działaniem”⁸⁸. W książce zatytułowanej *Duchowość ciała* Lowen twierdzi także, że kiedy odnajdziemy w naszym ciele jego duchowość, napełni się ono energią i nabierze wdzięku (angielskie słowo „*grace*” oznacza wdzięk, grację i stan łaski)⁸⁹.

88 A. Lowen, *Duchowość ciała*, tłum. S. Sikora, Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 34.

89 Por. *ibidem*, s. 9–12.

Ciało ludzkie jest naprawdę skomplikowanym żywym organizmem, a o jego autonomicznym życiu świadczą takie procesy jak choćby oddychanie, odczuwanie, wzrastanie czy krążenie (do których będę jeszcze nawiązywał). Są to procesy mimowolne, na które nie mamy bezpośredniego wpływu. Już same w sobie udowadniają słuszność tezy o „ciele-życiu” stworzonej przez Grotowskiego. Wiem, że również Meyerhold doskonale zdawał sobie z tego sprawę, toteż jego przytaczane wcześniej porównanie ludzkiego ciała do maszyny traktuję z pewnym dystansem. Trafniejsze wydaje mi się porównanie Lowena, który mówił, że ciało jest jak koń we władaniu jeźdźcy, jakim jest ego: „Jeśli narzuci zwierzęciu swoją wolę, sprawi, że zwierzę zrobi to, co on zechce; poświęci jednak naturalną grację konia. Jeżeli natomiast prowadzi konia, pozwalając mu reagować uczuciowo, wówczas koń i jeździec stapiają się z sobą w ruchach, które są wdzięczne i zarazem przyjemne”⁹⁰.

Badanie spontaniczności własnego ciała (jako podstawowego „materiału” dla twórczości aktora) wydaje mi się sprawą szczególnej wagi. Tu bowiem tkwi istota autentyczności i niepowtarzalności dzieła, jakim jest postać sceniczna. Aktor lalkarz jeździ w dodatku na dwóch „lowenowskich” koniach jednocześnie. Drugim koniem jest lalka. Ona również powinna być przez aktora prowadzona i uwalniana jednocześnie.

Mój osobisty proces poznawania indywidualności własnego ciała jest oczywiście na pewnym etapie i zdaję sobie sprawę, że każde kolejne sceniczne doświadczenie będzie mnie prowadzić dalej, być może w zupełnie inne rejony. Na obecnym etapie dostrzegam jednak pewne kierunki poszukiwań, które w tym momencie wydają mi się istotne i słuszne. Aby jak najczytelniej określić konkretne obszary, do

90 Ibidem, s. 72.

których się odnoszę, posłużę się metaforą żywiołów. Nazwą każdego z nich określe te aspekty świadomości ciała, które wydają mi się kluczowe dla aktora. **Autonomiczne procesy życiowe organizmu** – kolejno: oddychanie, odczuwanie, wzrastanie i krążenie – odpowiadają czterem żywiołom. Ich idea materializuje się ponadto w konkretnych **jakościach ruchu**, które reprezentują dany element (kolejno: lekkość, uczuciowość, precyzja i płynność), a także w **psychofizycznym kontakcie aktora z otaczającym go teatralnym światem** (atmosfera, dialog emocjonalny, okoliczności spektaklu, przebieg sztuki). Świadomość owych żywiołów na wszystkich wymienionych płaszczyznach w równym stopniu dotyczy świadomego kreowania swojej scenicznej cielesnej obecności, jak i odkrywania wewnętrznego życia własnego ciała. Zrozumienie istoty czterech żywiołów, odnalezienie indywidualnego połączenia z każdym z nich i poszukiwanie odpowiedniego **balansu** między nimi, zarówno w kontekście swojej osoby, jak i kreowanej postaci, stanowi dla mnie istotę aktorskiej samoświadomości.

3.1. Powietrze

Stary Testament podaje, że tworząc człowieka, Bóg ulepił go z prochu ziemi i tchnął życie w jego nozdrza. Początek twórczości, boska inspiracja, to właśnie dusza, która zrodziła się z tchnienia. „Wdychanie jest synonimem inspiracji (łac. spiro, spirare – oddychać) i natchnienia. Słowniki podają, że «inspirować» to napęłnić kogoś ożywiającym, przyspieszającym lub egzaltującym wpływem, a taki właśnie skutek ma wdychanie tlenu”⁹¹.

Oddychanie

Pierwotną, życiodajną czynnością ludzkiego organizmu jest **oddychanie**. Każdy człowiek posługuje się indywidualnym sposobem oddychania, który wyraża jakby **rytm jego życia**. Sądzę, że o podobnym „rytmie życiowym” myślał Barba w przytoczonej wcześniej wypowiedzi o indywidualnym treningu. Świadomość oddechu powinna być punktem wyjścia podczas scenicznego działania, gdyż w nim właśnie najpełniej zawiera się **tożsamość**. Jeśli moja osobista motoryczna organiczność różni się od organiczności innych ludzi, to podstawowy obraz tych różnic odnaleźć mogę właśnie w oddechu. Pozwalając sobie oddychać swobodnie, zaczynam działać organicznie, a dzięki temu precyzyjnie i ekonomicznie. Mogę również swobodnie odczuwać i dotrzeć do pełnego potencjału mojej emocjonalności. „Prawo do bycia osobą realizuje się od naszego pierwszego oddechu. Jak silnie odczuwamy to prawo, widać po tym, jak dobrze oddychamy. Gdybyśmy wszyscy oddychali w sposób równie naturalny jak zwierzęta, poziom naszej energii byłby wysoki i rzadko cierpielibyśmy

91 A. Lowen, *Duchowość...*, op. cit., s. 70.

na chroniczne zmęczenie czy depresję. Jednakże większość ludzi z kręgu naszej kultury oddycha płytko i ma skłonność do wstrzymywania oddechu. Co gorsza, nie są nawet świadomi faktu, że mają problem z oddychaniem. Za to pędzą przez życie na złamanie karku, zatrzymując się czasem, by sobie wzajemnie powiedzieć, że «ledwie zdążą zaczerpnąć powietrza»⁹² – pisze Alexander Lowen i wspomina swoje pierwsze wizyty u Wilhelma Reicha, swego późniejszego nauczyciela. Reich podczas pierwszego spotkania uświadomił Lowenowi, że jego klatka piersiowa właściwie nie wykazuje żadnych oznak oddychania. Gdy Lowen uruchomił wreszcie prawidłowy oddech, wydobyły się z niego nieoczekiwane wybuchy emocjonalne i dotarł do zapisanych w ciele emocji związanych z własną przeszłością. Okazuje się, że **tłumienie pełnego oddechu jest bardzo często podświadomym objawem tłumienia uczuć**. Poprzez odpowiednie oddychanie możemy dotrzeć do wielu zapisanych w ciele emocjonalnych potencjałów, często nawet takich, o których istnieniu nie mieliśmy pojęcia.

Takie spostrzeżenia mogą być niezwykle cenne dla aktora. Kluczem do prawdziwego odczuwania danego zdarzenia okazuje się bowiem nie forsowanie swojego ciała w celu wykazywania oznak emocjonalności, ale swobodne **funkcjonowanie w zgodzie z własnym oddechem**.

Kiedy czasem oglądam na scenie studentów czy aktorów, dostrzegam, że często, niezależnie od konwencji, w której dane jest im tworzyć, próbują zmusić swoje ciało do przedstawiania czegoś, co jest im zupełnie obce i niezgodne z ich organicznością, z ich oddechem. Mnie również zdarza się wpadać w tę pułapkę. Powody bywają różne – reżyser, który zmusza aktora do odtwarzania własnych wyobrażeń; próby naśladowania innego aktora, który działając

92 Ibidem, s. 51.

w zgodzie ze swoim ciałem, osiąga świetne efekty; fizyczne niedomagania, które nie pozwalają aktorowi satysfakcjonująco wykonać danego zadania itd. Nie oznacza to oczywiście, że aktor powinien zawsze wybierać tylko te środki, które dobrze zna. Wręcz przeciwnie. Powinien, moim zdaniem, wciąż studiować swoje ciało, poznawać jego motoryczność, uelastyczniać je, rozwijać i wzmacniać. Wszystko po to, aby odkrywać w nim jak najwięcej możliwości, które w dodatku dzięki treningowi staną się kompatybilne z jego własną organicznością. Aktor powinien odnaleźć w nich swobodę. A może to uczynić właśnie dzięki oddechowi.

Nauka działania w zgodzie z własnym oddechem jest pierwszym krokiem do przekazania tego oddechu lalce. Adrian Kohler i Basil Jones, założyciele Handspring Puppet Company, twórcy genialnych lalek koni do spektaklu *War Horse*, zwracają ogromną uwagę na aspekt **oddychania lalki**. Traktują oni oddech jako pierwotny ruch, który pomaga lalce sprawiać wrażenie życia. W trakcie procesu konstruowania form chcieli początkowo zbudować końską klatkę piersiową na wzór ludzkiej, tak aby potrafiła rozszerzać się i zwężać. Stwierdzili jednak, że ruch ten z perspektywy widza jest mniej widoczny niż ruch góra-dół i zdecydowali się zaprojektować konia tak, aby oddychał za pomocą elastycznego ruchu w kolanach animatorów, na których spoczywał ciężar lalki. W ten sposób, poprzez **ekwiwalent oddychania**, animatorzy przekazywali życie lalce, jednocześnie współpracując wraz z nią podstawowy sposób motorycznej współpracy.

Oddech nadaje życie lalce – to trzecia zasada lalkarska także Marka Downa⁹³. Oddech dzieli on na cztery etapy – wdech; wstrzymanie; wydech; rozluźnienie. Podczas ćwiczeń owe cztery fazy łączy

93 Por. PUPPET TIP #3 – BREATH, <https://www.youtube.com/watch?v=H-K0U5kKO1WA> [dostęp: 06.09.2020].

z działaniem na zasadzie: wdech – decyzja o rozpoczęciu ruchu; wstrzymanie oddechu wraz z właściwym działaniem; wydech wraz z zakończeniem działania i uziemieniem lalki; rozluźnienie jako refleksja. Ćwiczenie prostych działań w tym oddechowym schemacie (np. lalka widzi coś, co ją interesuje – bierze wdech – podchodzi do obiektu – wypuszcza powietrze – zatrzymuje się) wyrabia nawyk działania formą w zgodzie z oddechem, co jest pierwszym krokiem do obdarowania animanta organicznością. Działanie w takim duchu systematyzuje również rytm lalki, który jeśli będzie zgodny z jej motywacjami, ustanowi jej **organiczny rytm indywidualny**.



Rys. 3.1. Spektakl *War Horse* zdobył niesamowitą popularność. Krytycy zauważali, że genialnie animowane lalki wręcz dominowały nad aktorami i to one stanowiły największą siłę przedstawienia. *War Horse* na podstawie powieści Michaela Morpurgo, adaptacja Nick Stafford, reżyseria Tom Morris, Marianne Elliott, Basil Jones i Adrian Kohler, premiera 17.10.2007, New London Theatre (fot. © Brinkhoff/Mögenburg).

Brak wspólnego oddychania z lalką jest częstym błędem podczas animacji. Dzieje się tak, kiedy zamiast działać razem z animantem, zamiast korzystać z jego motoryczności i własnego wdzięku, chcemy wymusić na nim wyobrażony przez nas ruch, namalować go jakby w przestrzeni, wykonać formalny gest zamiast działania. Wtedy to wykonujemy wiele kolejnych ruchów bez oddychania, ciało się spina, lalka „przestaje żyć”, a gra staje się mechaniczna i ciężka.

Lekkość

Według Michaiła Czechowa **lekkość** jest jedną z czterech cech charakterystycznych dla prawdziwego dzieła sztuki. „Takie dzieła jak *Grupa Laokoona*, *Mysliciel* Rodina, *Mojżesz* Michała Anioła czy budowle architektoniczne późnego gotyku, pomimo ciężaru materiału i ogromnych rozmiarów, stwarzają wrażenie lekkości. Kamień i marmur jako materiał przewyciężony został przez formę stworzoną geniuszem artysty. Jako aktor możesz przewyciężyć ciężar ciała i wszystkich środków wyrazu na scenie swoją siłą wewnętrzną”⁹⁴. Czechow zachęca do poszukiwania lekkości we wszystkich działaniach scenicznych, niezależnie od ciężaru uczuć dźwiganych przez postaci. „Ciężar może być pokazany na scenie jedynie jako temat, lecz nie jako sposób gry”⁹⁵ – pisze. W tym kontekście niezwykle ważnym aspektem jest umiejętne **rozluźnianie mięśni**.

Alexander Lowen, podejmując temat oddychania i rozluźnienia, opisuje pewną historię. Podczas swoich pierwszych prób strzelania z karabinka na strzelnicy w żaden sposób nie mógł trafić w tarczę. Kiedy instruktor zaproponował mu wzięcie trzech głębokich

94 M. Czechow, *O technice...*, op. cit., s. 82.

95 Ibidem, s. 83.

wdechów i wykonanie strzału wraz z trzecim z nich, kula natychmiast trafiła w cel. Instruktor pouczył go wtedy, że jeżeli będzie wstrzymywał oddech podczas oddawania strzału, to jego ciało będzie spięte i ręka mu zadrży⁹⁶. Związek pomiędzy swobodnym oddychaniem a rozluźnieniem, które warunkuje efektywną pracę, wydaje się tu oczywisty.



Rys. 3.2. Grupa Laokoona. Wspaniały przykład lekkości formy w opinii Czechowa. Nie jest pewne, kiedy dokładnie powstała rzeźba i kto jest jej autorem. Przypisuje się jej jednak pochodzenie greckie z okresu hellenistycznego. Dynamizm i dramatyzm rzeźby zachwycał i inspirował wielu twórców, jak choćby El Greca.

Wiele miejsca problemowi rozluźnienia mięśni poświęca także Stanisławski. Zwraca uwagę na fakt, że **napinając mięśnie, nie**

96 Por. A. Lowen, *Duchowość...*, op. cit., s. 52.

jestemy w stanie swobodnie myśleć. W jednym z fragmentów jego książki Torcow każe kilku studentom przenieść fortepian. Kiedy ci wykonują zadanie, każe im kolejno: wykonywać proste zadanie matematyczne, wymieniać nazwy sklepów przy znanej im ulicy, przypomnieć sobie słowa popularnej piosenki czy przywoływać w pamięci różne uczucia. Nie są w stanie wykonać żadnego z tych zadań, dopóki nie opuszczą ciężkiego fortepianu i nie rozluźnią mięśni⁹⁷. Stanisławski zwraca uwagę na znamieny fakt, że często aktorzy, aby wzbudzić w sobie silne uczucie, spinają mięśnie. A powinni robić dokładnie na odwrót! Nawyk rozluźniania mięśni jest najbardziej potrzebny w chwilach największych scenicznych uniesień. „Dopóki istnieje fizyczne napięcie, nie ma mowy o odpowiednim, subtelnym odczuwaniu i o normalnym duchowym życiu postaci”⁹⁸. Rozluźnianie mięśni idzie w parze ze swobodnym wypuszczeniem oddechu. Zaciśnięty organizm nie jest w stanie oddychać swobodnie. Nawet najmniejsze napięcia potrafią, jak słusznie zauważa Stanisławski, zablokować odczuwanie.

Dalej mistrz wyjaśnia także, że pod pojęciem „lekkości” nie powinniśmy rozumieć „słabości”. Nie należy jej także mylić z całkowitym zwiotczeniem ciała, które nie pozwoli działać precyzyjnie i konkretnie. Należy używać odpowiedniej siły do każdego wykonywanego zadania. Szczególną uwagę zwraca na ten problem także Grotowski⁹⁹. Niektórzy aktorzy spinają całe ciało i nie są w stanie działać spontanicznie, niektórzy natomiast są tak rozluźnieni, a ich ciała są tak leniwe, że nie potrafią działać zdecydowanie i skutecznie. Zadaniem aktora jest zatem odnaleźć **równowagę pomiędzy rozluź-**

97 Por. K. Stanisławski, *Praca aktora...*, t. I, op. cit., s. 206.

98 Ibidem, s. 207.

99 Por. J. Grotowski, *Teksty...*, op. cit., s. 53–54.

nieniem i napięciem. Definicją takiej równowagi jest, według mnie, **ekonomia**, o której wspominałem już w kontekście biomechaniki. Ciało musi zużywać tyle energii, ile wymaga stojące przed nim teatralne zadanie. W pozbywaniu się zbędnych napięć i nabieraniu dokładnej świadomości ekonomicznego używania ciała podczas wszelkiego działania bardzo skuteczna może się okazać **technika Alexandra**.

Urodzony w 1869 roku Frederick Matthias Alexander, australijski aktor i recytator Szekspira, w pewnym momencie swojej kariery podczas scenicznych występów zaczął tracić głos. Badania lekarskie nie wykazywały żadnej choroby, a problemy z głosem malały, gdy tylko Alexander odpoczywał od recytowania. Pod presją utraty możliwości kontynuowania swojej pasji aktor zaczął bacznie obserwować swoje sceniczne nawyki, aby odnaleźć przyczynę problemu. Po długich obserwacjach zauważył u siebie podstawowe błędy w pracy z ciałem, które automatycznie ujawniały się, gdy tylko zaczynał recytować. Było to odchylanie głowy do tyłu, unoszenie klatki piersiowej i ogólne skracanie postawy. Nawyki te okazały się niełatwe do wyeliminowania, gdyż, po pierwsze, stały się już tak sprzężone z podświadomym wyobrażeniem prawidłowego recytowania, że pozbycie się ich uniemożliwiłoby Alexandrowi występ; po drugie, nawet kiedy recytator już myślał, że wyzbył się danych błędów, w rzeczywistości okazywało się, że jest inaczej. Po latach doświadczeń i obserwacji Alexander wypracował metodę podejścia do własnego ciała, która jemu i wielu innym ludziom pozwoliła pozbyć się destrukcyjnych dla organizmu codziennych, motorycznych błędów¹⁰⁰. Dziś metoda Alexandra jest rozwijana i praktykowana na całym świecie przez certyfikowanych nauczycieli, którzy pomagają w rozwiązywaniu motorycznych prob-

100 Por. D. Kędzior, *Technika...*, op. cit., s. 20–25.

lemów nie tylko artystom. Praca nad ciałem w takim duchu prowadzi do osiągnięcia harmonijnego i naturalnego funkcjonowania każdego organizmu, co może pomóc w walce z przeróżnymi chorobami. Ponadto stanowi doskonałą broń w walce ze **stresem**, który i dla aktora potrafi być wrogiem, całkowicie paraliżującym jego twórczość.

Jedna z polskich nauczycielek tej metody, wspomniana już Magdalena Dorota Kędzior, w książce *Technika Alexandra* opisuje jej główne założenia. Podstawową myślą techniki jest doprowadzenie się do takiej świadomości, aby wszelkie czynności wykonywane były przy użyciu **tylko tych części ciała i mięśni, które są do tego potrzebne**. „Im mniej energii pochłaniają nasze trudności natury fizycznej (możliwość wygodnego siedzenia, stania, poruszania się), tym więcej uwagi (i zaangażowania) możemy poświęcić zajmującym nas w danym momencie bieżącym sprawom i problemom”¹⁰¹. Jest to zatem nic innego jak ekonomia w działaniu.

Od dziecka uczymy się odpowiednio przystosowywać do określonych sytuacji i wypracowujemy pewne wzorce ruchowe, z których niektóre okazują się później **złymi nawykami**. Przyczyny powstawania takich nawyków mogą być przeróżne: przystosowywanie się do zmian cywilizacyjnych i idących za nimi wymogów świata (szybkie wykonywanie czynności, niereagowanie na niepotrzebne bodźce itp.), naśladowanie złych wzorców pochodzących od ludzi, którymi się otaczamy (rodziców, nauczycieli itp.); przystosowywanie się do konwenansów lub zasad danego środowiska (np. wstrzymywanie reakcji emocjonalnych); intensywne przeżycia emocjonalne z przeszłości¹⁰². Walka z nawykiem nie polega jednak na nieustannym poprawianiu pewnych elementów swojego ciała, ale na obserwacji

101 Ibidem, s. 13.

102 Por. ibidem, s. 15–19.

swoich zachowań i rozpoznaniu przyczyn, które stoją u podstaw złych nawyków, zarówno na płaszczyźnie fizycznej, jak i psychicznej.

Poszukiwanie lekkości w działaniu, pozbywanie się złych nawyków i zbędnych napięć ciała jest w pewnym sensie torowaniem sobie drogi do odnalezienia własnej indywidualności. Leon Górecki, aktor mim i asystent Henryka Tomaszewskiego we wrocławskim Teatrze Pantomimy, tak pisał o rozluźnieniu: „Aktor musi umieć przygotować swoje ciało do pracy na scenie tak, jak rzeźbiarz potrafi przygotować glinę, aby mógł z niej lepić rzeźbę. Twarda, zeschnięta glina jest bezużyteczna, bo już coś wyraża. Podobnie ciało ludzkie, aby mogło coś nowego wyrażać, musi się oczyścić ze wszystkich napięć, musi osiąść umiejętność uczynienia z siebie dobrze przygotowanego materiału twórczego, musi wypracować sobie umiejętność pełnego rozluźniania się”¹⁰³. Oddychające i swobodne, rozluźnione ciało to warunek, który pozwoli później uczynić je żywym, spontanicznym i pełnym wdzięku.

Dokładnie ta sama zasada obowiązuje postać lalkową. **Lekkość w animacji** jest sprawą szczególnej wagi. Tu również istotnym aspektem okazuje się ekonomia działania. W procesie ożywiania formy lalkarz transmituje jej często własną motoryczność. Wymaga to zjednoczonego działania aktora i lalki. Animator, odpowiednio się poruszając, przenosi swoją motoryczność na formę. Z moich obserwacji wynika jednak, że często działa on znacznie intensywniej niż lalka. Aby przekazać animantowi jak najwięcej uczuć, sam napina się, chcąc wzbudzić je w sobie na tyle intensywnie, żeby choć trochę przeniosło się na formę. Przynosi to skutek dokładnie taki, o jakim pisał Stanisławski. Animator odcina swój dostęp do swobody myślenia, działania i odczuwania, a przy tym jego ręka usztywnia się

103 L. Górecki, *Teoria i metodyka...*, op. cit., s. 42.

i odbiera lalce wiele możliwości wyrazu. Zauważyłem na przykład, że w trakcie animacji lalek wykonanych z gąbki studentom zdarza się tak mocno napinać mięśnie, że ściskają głowę lalki, rażąc ją deformując. Pomijając już nieestetyczny wygląd ściśniętej twarzy, od razu widać, że taka wewnętrzna ekspresja nie przynosi dobrych rezultatów. Wszelkie spięcia lalkarza obnażone są najbardziej, kiedy przyjęta konwencja wymaga, by był na scenie widoczny. Wtedy to można zauważyć zaciskające się mięśnie twarzy i spiętą sylwetkę animatora. Dlatego, choć sam jestem absolutnym zwolennikiem korzystania z własnej motoryczności w procesie animowania lalką, uważam, że należy znaleźć ekonomiczny balans pomiędzy ruchem aktora i animowanej formy. Animując, aktor powinien towarzyszyć lalce, nadążać za jej ekspresją, ale nie wolno mu wyprzedzać formy w żadnym momencie, chyba że jest widoczny i działa zgodnie z przyjętą zasadą. Skupienie na animowanej formie i jej „autonomicznym życiu”, przy jednoczesnym pozbyciu się własnych niepotrzebnych napięć pomoże animatorowi odnaleźć w sobie swobodę i spontaniczność. A z kolei ta jakość odpowiednimi kanałami może przepłynąć do lalki i tam osiągnąć efekt organiczności, wywołując przy tym wrażenie absolutnej lekkości.

Atmosfera

Ostatnim aspektem żywiołu powietrza, jaki chcę poruszyć, jest indywidualna świadomość powietrza wokół nas. Pisałem już, że oddech – boskie tchnienie – jest synonimem **inspiracji i duszy aktora**. Warto zadać sobie pytanie, co jest duszą całego dzieła scenicznego. Według M. Czechowa jest nią **atmosfera**: „[...] wśród aktorów istnieją dwa różne wyobrażenia o s c e n i e, na której spędzają oni większą część swego życia. Dla jednych jest ona pustą przestrzenią, od czasu

do czasu zapelniającą się aktorami, robotnikami i rekwizytami. Dla nich wszystko, co ma miejsce na scenie, jest widzialne i slyszalne. Inni wiedza, ze to nie tak. Inaczej przezywaja oni scene. Ta malenka przestrzen jest dla nich calym swiatem nasyconym atmosfera tak silna i pociagajaca, ze nie latwo im rozstac sie z nia [...]”¹⁰⁴.

Czechow poswiecil atmosferze wiele miejsca w swoich roz-
wazaniach. Zachecal do „wsluchiwania sie” w atmosfery z zycia
codziennego, wyobrazania sobie wszelkich przestrzeni, zwlaszcza
przestrzeni scenicznych, jako pomieszczen wypelnionych specy-
ficznymi atmosferami. Proponowal cwiczenia z imaginowaniem
sobie konkretnych atmosfer wybranych scen i rezyserowaniem ich
w glowie. Sugerowal na przyklad konfliktowanie obrazow o dwuch
roznych atmosferach, z ktorych jedna zawsze bedzie dominowala
nad druga. Poprzez cwiczenia wykonywania prostych ruchow w danej
atmosferze zachecal do poszukiwania z nia wewnetrznej harmonii.
„Kiedy w czasie proby atmosfera bedzie rzeczywiscie was uruchamiać,
przezyjecie uczucie szczescia: poprowadzi was niewidzialna reka,
wrazliwy, mady, prawdziwy «rezyser»”¹⁰⁵.

Program *Zadan aktorskich z przedmiotem* w ujeciu profesora
Piotra Damulewicz w pewnym stopniu inspirowany jest metoda
Michaila Czechowa. Jednym z podstawowych zagadnien, ktore znalazlo
zastosowanie w pracy z przedmiotem, stala sie wlasnie atmosfera.
Profesor poswieca jej zawsze szczegolna uwage. Nie da sie w zaden
sposob obiektywnie okreslic, jaka atmosfera panuje w danej sali,
scenie, czlowieku czy dramacie. Odczuwanie i okreslanie jej jest
wewnetrzną sprawa kazdego studenta czy aktora. Dlatego tez trudno
narzucic komus swoja wlasna interpretacje danej atmosfery, niemniej

104 M. Czechow, *O technice...*, op. cit., s. 27.

105 Ibidem, s. 37.

jednak uwrażliwienie studenta na odbieranie i granie z atmosferami jest, jak sądzę, ważnym zadaniem pedagoga. Zawsze przychodzi moment, w którym studenci sami dostrzegają wartość, jaką niesie ze sobą taka wrażliwość. Dzieje się tak choćby wtedy, kiedy stwierdzają, że sam przebieg danej etiudy nie byłby interesujący, gdyby nie towarzysząca mu atmosfera, która sprawia, że widz daje się bez reszty pochłonać kreowanym światom. Atmosfera jest także bezpośrednio związana z **treścią i ideą** etiudy czy spektaklu. Nawet najbardziej logiczny i przemyślany przebieg teatralnego zdarzenia bez atmosfery będzie pozbawiony duszy. Jedną z maksym często przywoływanych przez profesora Damulewicza w trakcie zajęć brzmi: „Teatru można nie rozumieć, ale nie można nie odczuwać”.

Atmosfera sceny bez wątpienia udziela się widzowi. „Aktor, który zachował (lub na powrót posiadał poczucie atmosfery), wie dobrze, jaka nierozłączna więź powstaje między nim a widzem, jeśli ogarnięci są oni tą samą atmosferą. Publiczność zaczyna wtedy g r a ć razem z aktorem. Posyła mu poprzez rampę fale współczucia, zaufania i miłości. Widz nie mógłby tego zrobić bez atmosfery płynącej ze sceny. Bez niej pozostałby w sferze rozsądku, zawsze chłodnego, zawsze wyobcowanego, choćby i najsztudniejsza była jego ocena techniki i maestrii gry aktora. Teatr powstaje ze współudziałem artysty i widza. Jeżeli reżyser, aktor, autor, plastyk (a często i muzyk) potrafili stworzyć widzowi atmosferę spektaklu – nie może on nie brać w niej udziału”¹⁰⁶. Umiejętność pracy z atmosferą jest wyrazem **wrażliwości i wyobraźni** aktora, a te są szczególnym przejawem indywidualności twórczej.

106 Ibidem, s. 27–28.

3.2. Ogień

Dostęp do powietrza jest podstawowym warunkiem dla wzniecenia ognia. Ogień w teatrze rozumiem jako **uczucia i emocje**.

Tym, co przede wszystkim odróżnia człowieka od maszyny, jest zdolność **odczuwania**. Żywe, odczuwające ciało potrafi zareagować na bodziec, zanim jeszcze impuls zdąży dotrzeć do mózgu. Kiedy w odczuwanie zaangażuje się również umysł i jego interpretacja autonomicznych ruchów ciała, możemy mówić o uczuciach i emocjach.

Uczucia i emocje

O teatrze pozbawionym uczuć i emocji często mówi się, że jest zimny i nie ma siły oddziaływania, że nie ma w nim ognia. Jednak ogień potrafi być bardzo niebezpieczny. Kiedy tracimy nad nim kontrolę, rozprzestrzenia się i spala wszystko na swojej drodze. To właśnie ludzka emocjonalność jest jedną z tych cech, które skłoniły Craiga do postulowania całkowitego usunięcia aktora z teatru: „Ciało odmawia raz za razem posłuszeństwa umysłowi, gdy rozpalają się emocje, a sam umysł przez cały ten czas wytwarza gorączkę, od której uczucia zajmują się płomieniem [...], emocja jest tą przyczyną, która najpierw wszystko stwarza, a potem niszczy. Sztuka, jak już powiedziałem, nie znosi przypadków. To, co daje nam aktor, nie jest dziełem sztuki, lecz serią przypadkowych wyznań”¹⁰⁷. W istocie znane są przypadki, w których **emocja przejmuje kontrolę nad aktorem**. Niektóre z nich kończyły się lub mogły się skończyć tragicznie. A jednak trudno jest mi wyobrazić sobie dobry teatr, który wyzuty byłby z uczuć i emo-

107 G.E. Craig, *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, wstęp i oprac. Z. Hübner, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964, s. 67–68.

cji. Kiedy jako widz odczuwam emocjonalność postaci i twórcze przeżywanie, o którym tak często pisał Stanisławski, sam daję się porwać – współodczuwam, złościę się, boję, wzruszam, śmieję. Jak więc sprawić, żeby emocjonalność stała się jednym z narzędzi sprawnego aktora, a nie niszczycielskim płomieniem, który sprawia, że traci on kontrolę nad precyzyjnym prowadzeniem teatralnej myśli?

Skupmy się na **uczuciowości postaci lalkowych**. Pierwszy problem polega na uświadomieniu sobie, o czyich uczuciach w rzeczywistości mówimy? Czy są to uczucia postaci przez nas granej, czy jednak nasze osobiste? Na to pytanie Stanisławski udzieliłby jednoznacznej odpowiedzi: „Zawsze grać na scenie siebie samego, ale w różnych połączeniach, kombinacjach zadań, w różnych okolicznościach, szykowanych dla potrzeb roli, zahartowanych w ogniu własnych wspomnień emocjonalnych”¹⁰⁸. Czy jednak w materii teatru lalek sprawa jest tak samo oczywista? Muszę przyznać rację Stanisławskiemu, kiedy mówi: „O czymkolwiek by pan nie marzył, cokolwiek przeżywał, w rzeczywistości czy w wyobraźni, zawsze pozostanie pan sobą”¹⁰⁹. Przecież moje uczucia (jeśli rzeczywiście się pojawiają, a nie będą tylko zaprezentowanym wyobrażeniem uczuć) zawsze będą nasycone moją indywidualnością, moją pamięcią, zarówno w sensie dosłownym (tym, co Stanisławski nazywał pamięcią emocjonalną), jak i podświadomą pamięcią zapisaną w moim ciele (czymś w rodzaju ciała-pamięci w rozumieniu Grotowskiego). Uważam przy tym, że dobry teatr nie może się obyć bez szczerých uczuć. Jednak nie da się działać w teatrze lalek jako tylko jedna istota. Tu zgodzę się z twierdzeniem niektórych lalkarzy, że formuła „ja w założonych okolicznościach” jest trudna do obronienia w procesie lalkarskiej kreacji. **Uczucie rodzi**

108 K. Stanisławski, *Praca aktora...*, t. I, op. cit., s. 341.

109 Ibidem, s. 341.

się w aktorze – nawet jeśli jako animator ukryty jest za parawanem. Kiedy jednak przekazuje je lalce, **ulega ono przekształceniu** i „dostosowuje się” do lalkowej rzeczywistości (forma lalki, okoliczności danej postaci itd.). Następnie to przekształcone uczucie **wraca do animatora, jakby do obserwatora**, i budzi w nim kolejne uczucia oraz „każe” mu dalej działać – wpływać na wykreowany świat, obdarzać nowymi uczuciami i prowadzić w obranym kierunku.

Opisany schemat jest oczywiście subiektywny. Proces uczuciowy aktora lalkarza jest według mnie bardzo indywidualny i trudny do precyzyjnego nazwania i przeanalizowania. Uczucia aktora są związane z uczuciami wyobrażonej postaci scenicznej, a jednocześnie są uczuciami obserwatora, który może nawet wzruszać się losami animowanej lalki czy śmiać się z niej. „Jeśli lalka dostaje się w ręce aktora z prawdziwego zdarzenia, który wierzy w założone okoliczności granej sztuki, aktora głęboko wzruszonego dokonywanym przez siebie cudem – wówczas wrażenie, jakie spektakl wywiera na publiczności, może być naprawdę bardzo wielkie. Towarzyszy mu zdumienie, radość, śmiech, niepokój, napięcie oczekiwania”¹¹⁰ – jak pisał Obrazcow.

Jedno jest pewne – dostęp do własnych uczuć i emocji jest bardzo ważnym aspektem naszej psychofizycznej pracy, bez którego nie jesteśmy w stanie przekazać lalce życia w całej jego pełni. Michaił Czechow w swojej metodzie udowadnia, że obudzenie w sobie odpowiednich uczuć i emocji możliwe jest dzięki pracy z ciałem na poziomie psychofizycznym. Pierwszym krokiem do osiągnięcia celu jest według niego działanie z określonym **zabarwieniem**. Aby to

110 S. Obrazcow, *O sztuce teatru lalek*, [w:] *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, opr. Union international des Marionettes (UNIMA), red. E. Misiólek, tłum. M. Gero, A. Cierniak, E. Życieńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, wyd. I, Warszawa 1966, s. 19.

udowodnić, prosi czytelnika o wykonanie prostej czynności ruchu ręką z jakimś określonym zabarwieniem, np. „ostrożności”. Po czym komentuje: „Z a b a r w i e n i e o s t r o ż n o ś c i, które nadałeś swojej czynności, obudziło w tobie cały kompleks indywidualnych odczuć (na początku być może słabych, ledwie zauważalnych i delikatnych). Wszystkie te odczucia, choćby nie wiem jak rozrzucone, są związane z o s t r o ż n o ś c i ą, która je wywołała. Wybrane przez ciebie zabarwienie zmusiło do z a b r z m i e n i a w twojej duszy całego akordu odczuć w tonacji «ostrożność». Czy zmuszałeś swą duszę, by wywołać wszystkie te uczucia? Nie. Dlaczego? Dlatego, że uwaga twoja była zwrócona na czynność, nie na uczucie. Uczucia obudziły się w tobie same, gdy wykonując czynność, nadałeś jej zabarwienie ostrożności. [...] Jeśli czekałbyś beczynnienie na pojawienie się uczucia lub na odwrót – działałbyś bez celu nadania swej czynności określonego z a b a r w i e n i a, twoje uczucia najprawdopodobniej pozostałyby pasywne”¹¹¹. **Czynność wykonana z określonym zabarwieniem może zatem wywołać uczucie.** To bardzo ważna konkluzja, także dla lalkarza. Wykonywanie różnych, mniej lub bardziej skomplikowanych czynności z zabarwieniem, a później nawet kilkoma zabarwieniami jednocześnie, jest znakomitym ćwiczeniem dla animatorów. W pracy z lalką działania z zabarwieniem mogą obudzić wyraz uczuciowości w lalce oraz, wedle omówionego wyżej schematu, prawdziwe uczucia u animatora.

Idąc dalej w swoich rozważaniach, Czechow zauważa, że intensywność pragnienia (woli) wyraża się w intensywności gestu i, odwrotnie, **intensywność gestu może spowodować intensywność pragnienia**. „Jeśli wykonasz silny, wyrazisty, dobrze sformowany, pełny gest – może się w tobie obudzić odpowiadające mu pragnienie.

111 M. Czechow, *O technice...*, op. cit., s. 41–42.

(Przypomnij sobie staruszka, bohatera opowiadania Czechowa, który najpierw tupnął nogą, potem się rozzłościł). Nie możesz z e c h c i e ć na rozkaz. Twoja wola nie podporządkuje ci się. Możesz jednak wyko n a ć g e s t, a twoja wola zareaguje na niego”¹¹². Michał Czechow zwraca uwagę na istnienie gestów, które na co dzień wykonujemy w naszej psychice, choć często nie zdajemy sobie z tego sprawy. Są to gesty mniej szczegółowe, ogólne. Jako przykład podaje on kilka sformułowań, których używamy dla określenia własnej woli. Zawarte są w nich czynności: „DOJŚĆ do wniosku, ZAHACZYĆ o problem, ZERWAĆ stosunki, WYKRĘCIĆ SIĘ od odpowiedzialności, WPAŚĆ w rozpacz, POSTAWIĆ pytanie”¹¹³. Zaznaczone wyrażenia to właśnie owe gesty, które wykonujemy w duszy – **gesty psychologiczne**. Intensywne wyobrażenie odpowiedniego, zabarwionego gestu psychologicznego może wywołać pragnienie (wolę) i uczucia.

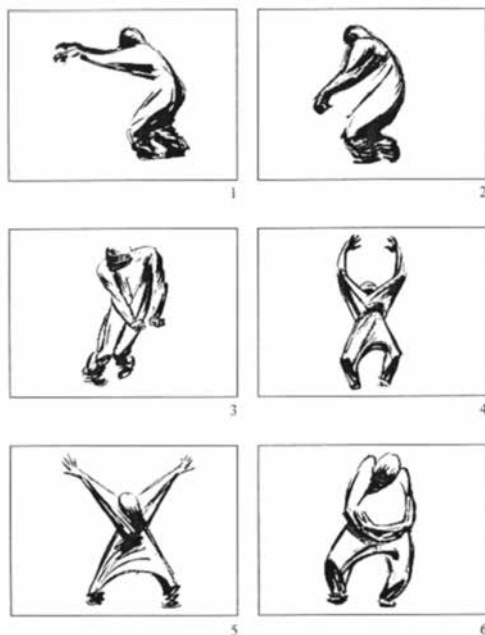
Według Czechowa, aby rzeczywiście doświadczyć specyfiki oddziaływania gestów psychologicznych na wolę i uczucia, należy wykonywać je fizycznie w ramach prób. Proponuje zatem pracę z różnorodnymi gestami psychologicznymi, sugerując, by były proste, nieskomplikowane, łatwe do wykonania, przy tym jednak „szerokie, piękne i swobodne, jak «szkice węglem na ogromnym płótnie»”¹¹⁴. Mają obejmować jak najwięcej przestrzeni, być pełne, precyzyjne i wykończone, wreszcie aktywne i wykonywane z zaangażowaniem. Celem wykonywania tych gestów jest wzbudzenie w sobie woli i uczuć. Należy wykonywać je tak długo, aż osiągną skuteczność. Kluczowym etapem ćwiczeń jest według Czechowa przeniesienie wszystkich gestów psychologicznych na grunt samych tylko myśli.

112 Ibidem, s. 49.

113 Ibidem, s. 49.

114 Ibidem, s. 51.

Należy osiągnąć stan, w którym wykonany w myślach gest tak samo wpływa na uczucia i wolę, jak gest fizycznie wykonany.



Rys. 3.3. **Gesty psychologiczne.** Ilustracje z książki Michaiła Czechowa *O technice aktora*.

Ciekawe rozważania dotyczące uczuć związanych z aktywnością ciała możemy odnaleźć u Lowena: „[...] lęk, gniew, smutek, miłość itd. Uczucia te powstają ze spontanicznych ruchów ciała, reprezentujących odruchy sięgania do otoczenia lub wycofywania się przed nim. Odruch sięgania odzwierciedla pragnienie przyjemności i spełnienia. Jeśli człowiek jest świadomy tego odruchu, prowadzi on do miłości. Odruch wycofywania się byłby natomiast reakcją na odczuwanie lub oczekiwanie bólu, dając początek uczuciu lęku. Człowiek mógłby

też zareagować uderzeniem, aby oddalić tę groźbę, co zrodziłoby uczucie gniewu. Dla wystąpienia uczucia nie jest jednak konieczne, aby odruch czy reakcja zostały odegrane do końca. Gdy odruch dociera do powierzchni, powstaje uczucie, bez względu na to, czy akcja będzie wykonana, czy nie. Można być rozgniewanym, a nie atakować, przestraszonym, a nie uciekać, lub smutnym, a nie płakać, ponieważ odruch został dostrzeżony. Niektórzy ludzie mówią jednak o miłości, nie odczuwając impulsu, by sięgnąć z ciepłem i tkliwością po kontakt. W takim wypadku miłość jest myślą, a nie uczuciem”¹¹⁵.

Gest psychologiczny można stosować zarówno w kontekście **poszczególnych scen**, jak i na przykład **poszczególnych fragmentów** czy **ogólnego kształtu roli** (w celu zarysowania naczelnego kierunku woli i głównego uczucia przyświecającego bohaterowi). Idea gestu psychologicznego, tak szczegółowo opracowana i wyjaśniona przez Czechowa, udowadnia, że skrupulatna psychofizyczna praca z ciałem może doprowadzić do głębokich przeżyć będących wynikiem scenicznego zdarzenia (bez potrzeby na przykład zagłębiania się we własne problemy z przeszłości w celu przywołania ich emocjonalnego obrazu). Co ciekawe, podobne tropy myślowe widać także u Stanisławskiego, kiedy pisze: „Określiliśmy, jakie przeżycia wywołuje w nas każda z sytuacji, albo przeciwnie, przy jakich stanach wewnętrznych jakie ustawienia same się napraszają. Wszystkie te ćwiczenia sprawiły, że jeszcze bardziej doceniliśmy trafnie wybrane ustawienie; nie dla niego samego, ale dla uczuć, które wywołuje i utrwała. [...] z jednej strony aktorzy szukają sobie właściwej sytuacji, kierując się swoimi nastrojami i wykonywanymi zadaniami, a z drugiej strony same nastroje, zadania i zainteresowania tworzą odpowiednie sytuacje

115 A. Lowen, *Duchowość...*, op. cit., s. 85–86.

i ustawienia”¹¹⁶. Stanisławski traktuje ustawienie ciała i zachowania w danych sytuacjach jako jeden z „**wabików**”, które mogą posłużyć przywoływaniu odpowiednich uczuć i uruchomieniu pamięci emocjonalnej. Podobne spostrzeżenia miał także Meyerhold, kiedy mówił o wspomnianych już odruchach i związanych z nimi uczuciach zależnych od reakcji ciała. Wydaje mi się jednak, że Czechow dotknął problemu „wywoływania uczuć poprzez działanie” w sposób najpełniejszy i popierając je konkretnymi, opisanymi ćwiczeniami, sprawił, że idea takiej pracy stała się metodą.

Lalkowe gesty psychologiczne

Czechow ukuł oczywiście pojęcie gestu psychologicznego na potrzeby teatru, który sam uprawiał. Nie sądzę, by przypuszczał, jak wielką rolę odegra ono w teatrze ożywionej formy. Przecież ruch to domena lalki. Wedle myśli Czechowa okazuje się, że może on pełnić funkcję uruchamiania uczuć, które są kluczem do teatralnego przeżycia. Zgodnie z jego metodą fizyczne praktykowanie gestów psychologicznych ma co prawda uruchamiać uczucia tylko na etapie prób, jednak w teatrze lalek przydać się może także praktyczne wykorzystanie ich na scenie. Artur Dwulit, który swoją pracę doktorską poświęcił właśnie analizie możliwości wykorzystania metody Michaiła Czechowa w kształceniu aktora lalkarza (ze szczególnym uwzględnieniem pracy z jawaiką), pisze o budowaniu tak zwanych „obrazów scenicznych”. Proponuje studentom wykonywanie prostych gestów (na przykład na bazie otwarcia lub zamknięcia) z odpowiednim zabarwieniem. Gesty te, odpowiednio rozwinięte, mogą stanowić fragment etiudy

116 K. Stanisławski, *Praca aktora...*, t. I, op. cit., s. 351.

czy większej wypowiedzi scenicznej¹¹⁷. Mamy tu zatem do czynienia z przeniesieniem elementów treningu Czechowa na docelową praktykę sceniczną aktora teatru ożywionej formy. Rzeczywiście można zauważyć, że lalki często posługują się szerokim, sugestywnym gestem, który skojarzyć się może z gestami psychologicznymi Czechowa. Postaci lalkowe są często wykorzystywane jako **archetypy ludzkich postaw, osobowości**. Gesty psychologiczne są natomiast same w sobie „**archetypami gestów**”, jak mawiał Czechow.

W filmie *His Master's Voice*, w którym ukazana jest sylwetka Neville'a Trantera – wybitnego współczesnego lalkarza specjalizującego się głównie w tzw. „pyskówkach” – można zobaczyć fragment warsztatów, podczas których Tranter tłumaczy słuchaczom, co zrobić, żeby oddać w lalce podstawowe emocje (wykonuje przy tym odpowiednie działania lalką). Ruchy, które prezentuje, są, jak się wydaje, właśnie archetypami gestów emocjonalnych. Aby ukazać radość lalki, unosi jej głowę i wyciąga rękę na bok w geście otwarcia. Kiedy chce oddać w lalce strach przed animatorem, odsuwa ją od siebie, wykonując nią gest zamknięcia. Widzimy także, jak podobnych gestów używa w swoich spektaklach. Gesty lalki muszą być najczęściej na tyle wyraźne, żeby widz mógł szybko je rozpoznać i nadażyć za jej uczuciami. W swoich opiniach Tranter porównuje lalki do zwierząt, które w działaniu bardzo często posługują się instynktownymi, emocjonalnymi ruchami ciała.

Rzeczywiście, lalki potrafią bardzo wyraziście oddawać uczucia. Kiedy się czymś interesują, interesują się całym swoim ciałem, kiedy się cieszą, radość także obejmuje je w całości. Dzięki temu mogą

117 Por. A. Dwulit, *Możliwości wykorzystania metody Michaiła Czechowa w kształceniu aktora lalkarza. Gra aktora jawajką*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Piotra Damulewicza, Białystok 2005, s. 29–32.

ukazywać to, co współczesny człowiek nauczył się skrzętnie skrywać. „To sprawia, że lalki są tak wspaniałe. Mogą ukazać kondycję człowieka we wszystkich aspektach. Wszystko. Ciemną stronę człowieka, jasną stronę, zabawną stronę, absurdalną, groteskową, każdą”¹¹⁸.

Sądzę, że aktor, wykonując gesty psychologiczne lalką, może doświadczać podobnych uczuć, których doznawałby, wykonując je za pomocą swojego własnego ciała lub własnej wyobraźni. Lalkowe gesty, siłą rzeczy różne w swoim wyrazie od naszych gestów osobistych, stają się podobne do tych, które Czechow nazywał „**fantastycznymi gestami psychologicznymi**”¹¹⁹. W taki właśnie sposób **lalka może oddziaływać na samego animatora** i powodować w nim kolejne uczucia. Proces ten przypomina w pewnym stopniu uruchamianie własnych uczuć poprzez temporytm w myśl idei Stanisławskiego.

Właśnie w tym miejscu warto chyba rozróżnić często używane zamiennie pojęcia uczuć i emocji. Emocje są w swojej istocie pierwotne. W zależności od interpretacji wymienia się zaledwie kilka podstawowych emocji, takich jak: strach, gniew lub radość. Są to więc archetypy uczuć, które towarzyszyły nam prawdopodobnie od początków ludzkości i nie są zależne od wychowania czy danej kultury. Uczucia natomiast są już bardziej złożone i opierają się w dużej mierze na interpretacji zdarzeń i faktów z otoczenia. Każda emocja jest uczuciem, ale nie każde uczucie jest emocją. **Paleta uczuć, w przeciwieństwie do samych emocji, jest nieograniczona.**

Cieężko jest zaproponować lalce skuteczne i różnorodne gesty psychologiczne, kiedy samemu nie jest się podatnym na taki rodzaj uruchamiania woli i uczuć. Praca z ciałem w tym kierunku jest być

118 *His Master's Voice/Neville Tranter*, https://www.youtube.com/watch?v=-I9C-qrPX_F8 (tłum. własne) [dostęp: 06.09.2020].

119 Por. M.A. Czechow, *O technice...*, op. cit., s. 51–52.

może najważniejszą, jakiej aktor lalkarz musi się nauczyć. Moim zdaniem wszystkie wymienione dotychczas aspekty pracy z ciałem, umiejętnie wykorzystane, mogą stanowić grunt dla wywoływania uczuć.

Wpływ ruchu na uczucia badał także Lecoq. W trakcie rozgrzewki fizycznej, o której pisałem wcześniej, proponował dramatyczne uzasadnianie wszystkich ruchów¹²⁰. Jego studenci nadawali więc w pewnym sensie poszczególnym ruchom różne „zabarwienia” (choć sam być może użyłby innego określenia). W innym miejscu opisywał improwizacje z maską neutralną, w trakcie których studenci badali żywioły czy zwierzęta. Nazywał to „utożsamianiem się z naturą”. Zachęcał studentów na przykład do tego, aby „stawali się” danymi żywiołami: „Jestem nad morzem, oglądam je, oddycham. Mój oddech łączy się z ruchem fal. Stopniowo obraz się odwraca i ja sam staję się morzem...”¹²¹. Pracując w ten sposób, doświadcza się kolejnych wywoływanych w ciele i poprzez ciało uczuć, które w pracy nad rolą, odpowiednio przełożone, mogą stać się źródłem specyficznego kształtu uczuć scenicznej postaci. Takie przełożenie na postać sceniczną różnych psychofizycznych doświadczeń z improwizacji Lecoq nazywa „**transferem**”. Sądzę, że taki transfer jest kontynuacją idei gestu psychologicznego. Sam Czechow mówił przecież, że choć gesty psychologiczne mają być proste, nie muszą być oczywiste. Proponował inspirowanie się światem roślin, zwierząt, architektury, sztuki itd. Najważniejsze, aby gesty owe skutecznie ukazywały różnorodność i pełnię ludzkich uczuć¹²².

120 Por. J. Lecoq i wsp., *Ciało poetyckie...*, op. cit., s. 82.

121 Ibidem, s. 57.

122 Por. M.A. Czechow, *O technice...*, op. cit., s. 51–52.

Podobnie, jak sędzę, myślała o ruchu scenicznym Pina Bausch w swoich spektaklach teatru tańca. Zadania, jakie stawiała swoim tancerzom, polegały często na „wytąnczeniu emocji”. Tancerze dotykali w ten sposób jakby „pragestów”. Nie były one naturalistyczne. Ich konkretne kształty ukazywały jednak tak przed tańczącymi, jak i przed widzami ogromne spektrum ludzkich uczuć i emocji. Teatr lalek może mieć podobną siłę. Wymaga to jednak ogromnej sprawności i wyobraźni – głównie ruchowej – gdyż lalka najpełniej wyraża się w działaniu.

Każdy trening polegający na odkrywaniu nowych możliwości i różnych jakości funkcjonowania ciała, zarówno własnego, jak i lalki, poszerza wyobraźnię ruchową, która może stanowić **bogactwo gestów psychologicznych**, a co za tym idzie, komponować **nieograniczoną paletę uczuć**. To jedna z przyczyn, które pozwalają mi zrozumieć, jak ważny jest trening biomechaniczny w pracy aktora lalkarza.



Rys. 3.4. **Pina Bausch:** „Czasem sama wymyślam frazy i ruch, ale najczęściej zadaję tancerzom mnóstwo pytań. Nie chodzi jednak o improwizację. Każdy z nich zastanawia się, często bardzo długo, nad odpowiedzią. «Kiedy jesteś czuły, w jaki sposób się poruszasz?» [...] I proszę o przygotowanie sześciu różnych gestów na ten temat”¹²³. Zdjęcie ze spektaklu *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* Piny Bausch (2002). Na zdjęciu Jorge Puerta Armenta i Azusa Seyama (fot. Ursula Kaufmann, Essen).

123 *Człowiek, który tańczy*, z Piną Bausch rozmawia Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza”, 16.11.1998, [za:] A. Rembowska, *Teatr tańca Piny Bausch*, wyd. Trio, Warszawa 2009, s. 35.

Dialog emocjonalny

Jeszcze jednym bardzo ważnym aspektem związanym z ogniem jest **emocjonalny dialog z partnerem**. „Proces nawiązywania łączności ze światem zewnętrznym jest procesem energetycznym. Aby przedstawić sposób, w jaki on zachodzi między dwoma osobami, wyobraźmy sobie dwa kamertony nastrojone na tę samą częstotliwość. Gdy znajdują się one blisko siebie, to uderzenie jednego z nich powoduje, że drugi również zaczyna drgać. W podobny sposób można wyjaśnić łączność między dwojgiem zakochanych ludzi. Obraz dwóch serc bijących jak jedno może być czymś więcej niż tylko czystą metaforą. Jak wykazaliśmy, nasze serca oraz ciała są systemami pulsacyjnymi, które emitują fale – fale, które mogą wpływać na inne serca i ciała”¹²⁴.

Wspominałem już, że emocje potrafią być niebezpieczne. Ich niebezpieczeństwo polega nie tylko na tym, że mogą doprowadzić aktora do utraty panowania nad sobą. Polega również na tym, że wszystkie opisywane wyżej skomplikowane procesy uruchamiania w sobie uczuć mogą tak zaabsorbować aktora, że ten zapomni o swoich scenicznych partnerach. Jest to, jak sądzę, jedna z największych pułapek czyhających na lalkarza. O wielu trudnościach technicznych w pracy z lalką, które absorbują dużą część uwagi animatora, pisałem w poprzednim rozdziale. Tu należy dodać, że często absorbuje go również zajmowanie się swoją postacią i własnym przeżywaniem. Wszystko to może destrukcyjnie wpłynąć na budowanie na scenie żywych relacji.

Oczywiście nie tylko lalkarze zmagają się z tego typu problemami. Jednym z amerykańskich kontynuatorów myśli Stanisławskiego był Sanford Meisner, aktor i członek Group Theatre, jeden z wybitnych

124 A. Lowen, *Duchowość...*, op. cit., s. 40.

nauczycieli tak zwanej Metody. Jego głównym celem jako pedagoga było osiągnięcie **pełnego otwarcia się na partnera** i budowanie na scenie jak najbardziej **prawdziwych i spontanicznych relacji**. W tym celu wprowadził ćwiczenie repetycji. „Powtarzanie, stosowane jako ćwiczenie, oznacza zmuszenie aktorów, by wyrazili w słowach to, jak rozumieją drugiego aktora. Innymi słowy: jeden aktor zaczyna, mówiąc: «Patrzysz na mnie», a inny odpowiada: «Patrzę». Sedno zdania («patrzenie na coś») jest powtarzane z tuzin razy, i za każdym razem każdy z aktorów odczytuje zachowanie drugiego. Meisner tłumaczy, że aktorzy powinni prowadzić obserwację zachowania, bo w konsekwencji «instynktownie zauważa się zmianę w postępowaniu drugiego aktora i powtarzany dialog także się zmienia»¹²⁵. To ćwiczenie wykonywane przez długi czas prowadzi do coraz intensywniejszej **uważności** i do dużo większej przenikliwości w obserwacji. „Aktorzy przestają powierzchownie oceniać «zasób inwentarza» drugiego aktora, w zamian śledząc emocje, uczucia i myśli swego partnera scenicznego”. W ten sposób Meisner trenował z aktorami **dialog**, który stanowił dla niego istotę teatralnego zdarzenia. W kolejnych etapach reakcja na partnera przybierała już formę nie tylko mówienia, ale także działania w odpowiedzi na otrzymany bodziec. W ten sposób treningowi poddawane były więc **prawdziwe reakcje i odruchy**.

Myślę, że my, lalkarze, możemy się w tym względzie wiele od Meisnera nauczyć. Z reguły zdajemy sobie sprawę, że gest psychologiczny może świetnie obudzić w nas uczuciowość. Czasem jednak zapominamy, że podobną **siłę uruchamiania uczuć może mieć** żywy kontakt ze scenicznym partnerem. Nie zawsze trzeba poszukiwać

125 A. Hodge, *Sztuka aktorska XX wieku: Strasberg, Adler i Meisner*, „Dialog” 2002, nr 11, s. 135–136.

bodźców wewnątrz siebie, gdyż często dostajemy je od partnera. Należy tylko trenować uważność i otwierać się na impulsy z zewnątrz.

Lowenowski pulsacyjny przepływ zachodzi nie tylko między scenicznymi partnerami. Podobny dialog zachodzi także w relacji **aktor-widz**. I jak każdy dialog, powinien opierać się on na schemacie „**akcja-reakcja**”. Akcja jest w tym wypadku oczywista. Wszystkie komunikaty wysyłane w stronę widza, wszystkie sposoby na emocjonalne pobudzenie go i wciąganie do teatralnego świata są akcją czy też „propozycją” płynącą ze sceny. Aby jednak dialog zaistniał w pełni, aktor musi także reagować na swojego zbiorowego partnera. Nie należy oczywiście grać „pod publiczność”, ale po prostu być **uważnym na widza**, słuchać go i tak „mówić”, aby i on słuchał. Sergiusz Obrazcow tak pisze o niepowtarzalności każdego kolejnego spotkania z widzem: „Gdybym miał ze sobą magnetofon i na każdym z tych koncertów nagrał na taśmę jeden i ten sam numer, okazałoby się, że każda z tych taśm jest inna, zarówno co do siły głosu, jak i pod względem długości poszczególnych fraz czy pauz – inna, zarówno w intonacji, jak i w odgłosach reakcji widzów, nawet w wypadku, gdybym na każdym z tych koncertów osiągnął jednakowy sukces. [...] Różnice te powstają, gdy się o nich nie myśli, wynikają wprost podświadomie z samej różnicy spotkań”¹²⁶.

126 S. Obrazcow, *Moja profesja*, tłum. Wł. Jarema, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 206–207.

3.3. Ziemia

Ziemia jest dla mnie najbardziej materialnym z żywiołów. Możemy ją gnieść i formować, jak choćby glinę. Ziemią w teatrze jest dla mnie szeroko pojęta **forma**.

Podstawową formą aktora jest **forma jego ciała**. Na przestrzeni życia ciało nieustannie się zmienia – rośnie, zmienia swój kształt i charakter – **jest w ciągłym ruchu**. Stanley Keleman, pionier w dziedzinie badania organizmu i jego połączenia z emocjonalnymi, psychologicznymi, seksualnymi i imaginacyjnymi aspektami ludzkiej egzystencji, tak pisze we wstępie do książki *Anatomia emocjonalna*: „Życie tworzy kształty. Są one częścią procesu zawierającego emocje, myśli i doświadczenia, które kształtują życie w strukturę fizyczną. Struktura ta z kolei zarządza egzystencją. Kształt, forma ciała, jest manifestacją protoplazmatycznej historii powstania unikalnego ludzkiego istnienia – od poczęcia, rozwoju embrionalnego, poprzez okres dzieciństwa, aż po dojrzewanie i dorosłość. Molekuły, komórki, organizmy, grupy i kolonie są początkowymi kształtami, jakie przybiera życie w swoim rozwoju. Później jednostkę modelują wewnętrzne i zewnętrzne doświadczenia porodu, wzrostu, różnicowania, relacji, związków, rozmnażania, pracy, rozwiązywania problemów i śmierci. W czasie tego procesu stres i wyzwania pojawiające się w życiu jednostki odcisną na niej swoje piętno. Kształt ludzkiego ciała jest naznaczony miłością i rozczarowaniem”¹²⁷.

127 S. Keleman, *Anatomia emocjonalna*, tłum. A. Polański, Centrum Pracy z Ciałem Joanna Olchowik, Koszalin 2015, Wprowadzenie.

Forma ciała

Praktykując wszystkie opisywane przeze mnie elementy treningu biomechanicznego, poznajemy formę własnego ciała. Wiemy, jakie ma możliwości i jak możemy ją przekształcać. Nie jest to oczywiście forma uniwersalna, ale **indywidualna**. Stąd i praca nad jej świadomością powinna mieć charakter indywidualny. Każdy musi odkryć autonomiczny potencjał formy własnego ciała. Grotowski porównywał pracę aktora z własnym ciałem do procesu tworzenia rzeźbiarza. Obłupywanie kolejnych warstw kamienia w celu dotarcia do formy, która jakby czekała ukryta wewnątrz, jest metaforą docierania do indywidualności poprzez pozbywanie się kolejnych ograniczeń¹²⁸. Sposób pracy z ciałem Grotowskiego jest więc, jak sam to nazywał, metodą negatywną. Zakładała ona bowiem nie tyle wypracowywanie nowych umiejętności, ile pozbywanie się tych naleciałości, które przeszkadzają aktorowi w dotarciu do własnej indywidualności¹²⁹.

Do postrzegania własnego ciała jako formy zachęcał także Czechow. Proponował zapoznawanie się z formą poszczególnych części swojego ciała – nóg, głowy, rąk – poprzez odpowiednie ćwiczenia: „Myśli, ćwiczenia i obserwacje tego typu stopniowo nauczą cię inaczej przeżywać i wykorzystywać swe ciało na scenie jako ruchomą formę, jako narzędzie, przy pomocy którego przekazujesz widzowi swoje wizje artystyczne. [...] Twoje ciało będzie mądre na scenie. Czyżbyś nigdy nie zauważył, jak «niemądrze» może wyglądać ciało aktora, jeśli nigdy głęboko nie myślał on o swoim cielem, nie starał się ocenić go jako środka wyrazu, ze wszystkimi jego właściwościami, dostojnością i szlachetnością form?»¹³⁰.

128 Por. J. Grotowski, *Teksty...*, op. cit., s. 29.

129 Por. ibidem, s. 37.

130 M.A. Czechow, *O technice...*, op. cit., s. 86.

Cała „wiedza ucieleśniona” dotycząca pracy z własnym ciałem stanowi doskonały wstęp do pracy z ciałem lalki. Forma lalki w przeciwieństwie do aktora nie ulega ciągłym zmianom, o których pisał Keleman. Sposób pracy z teatralną formą w spektaklach lalkowych zależy oczywiście od jej indywidualnej specyfiki. O wielu aspektach rozpoznawania autonomicznej formy lalki już pisałem. Konkretną pracę w tym duchu opiszę jeszcze w rozdziale dotyczącym pracy nad moją rolą w *Ślubach panieńskich*.

Precyzja i zdecydowanie

W jednym ze swoich treningów Czechow proponował ćwiczenie „ruchów formujących”. W tym celu należy wykonywać poszczególne ruchy, skupiając się na ich początku i końcu, odcinając je w swojej świadomości od wszystkich „przed i po”. „Wykonuj szerokie, silne ruchy całym ciałem (możesz stosować GP [Gest psychologiczny]). Powiedz sobie: jako rzeźbiarz rzeźbię w otaczającej mnie przestrzeni. W powietrzu pozostają żywe formy ruchów mojego ciała. Akcentuj początek i koniec każdego ruchu. Wyobrażaj sobie powietrze jako środowisko stawiające ci lekki opór. Wykonuj ruchy w różnym tempie, z różną ostrością lub płynnością. Podczas wszystkich ruchów zachowuj poprzednią siłę wewnętrzną. Siła nie powinna przechodzić w napięcie mięśni. Rób proste improwizacje”¹³¹. Tego typu ćwiczenia pobudzają w aktorze **precyzję i zdecydowanie**. Sprawiają, że wykonywane na scenie czynności będą pewne, czytelne i staną się przejrzyście wyrazem woli aktora.

Żywiół ziemi jest w pewnym sensie przeciwstawny zarówno żywiółowi powietrza, jak i ognia. Zdecydowanie i precyzja nie

131 Ibidem, s. 80.

pozwolą aktorowi na zbytnią egzaltację czy brak aktywności związany z ewentualnym nadmiarem powietrza. Umiejętność „twardego stąpania po ziemi” stanowi także najlepszą broń przeciwko niszczycielskiej sile emocji, o której pisałem w kontekście ognia. „Jeżeli jakiś system energetyczny (na przykład obwód elektryczny) jest nieuziemiony, istnieje ryzyko, że wyjątkowo silny ładunek przeciąży i spali system. W podobny sposób jednostki nieuziemione ryzykują, że zostaną pokonane przez silne uczucia”¹³² – pisze Lowen. Dlatego, według mnie, ciało precyzyjne i zdecydowane, skupione na wykonywanym działaniu, może funkcjonować spokojniej, a przy tym przeżywać uważniej i głębiej, bez obawy utracenia kontaktu z rzeczywistością.

Aby jednak działać precyzyjnie i zdecydowanie, aktor musi być dobrze osadzony w realiach świata, który go otacza. Tylko wtedy może wykonywać realne, dokładnie określone zadania.

Grunt pod nogami

Opisywane przeze mnie w poprzednim rozdziale pojęcie **uziemia** można rozpatrywać pod względem zarówno fizycznym, jak i psychicznym. Jeśli dana osoba jest fizycznie „uziemia”, to znaczy, że stabilnie stoi na swoich własnych nogach. **Psychiczne uziemia** polega na świadomym funkcjonowaniu w otaczającym świecie. „Gdy mówimy, że dana osoba jest dobrze uziemia lub że stoi mocno na ziemi, oznacza to, że wie ona, kim jest i na czym stoi. Być uziemionym znaczy mieć łączność z podstawowymi realiami życia: z ciałem, z seksualnością, a także z ludźmi, z którymi obcujemy. Jesteśmy

132 A. Lowen, *Duchowość...*, op. cit., s. 125.

połączeni z realiami w takim samym stopniu jak z ziemią”¹³³ – pisze Lowen.

Świadomość gruntu pod nogami jest, w moim odczuciu, podstawowym elementem w kontekście budowania roli. Najczęściej pierwszym etapem w procesie powstawania spektaklu są **próby stolikowe**. Podczas pierwszych spotkań poruszamy teoretycznie wszystkie aspekty, które stanowić będą **elementy naszego nowego, teatralnego świata**. Przede wszystkim ustalamy, **do kogo** adresowany jest spektakl i jaki **problem** chcemy nim poruszyć. W dalszej kolejności analizujemy tak zwane „**okoliczności założone**”, czyli czas i miejsce akcji, charakterystykę bohaterów, relacje między nimi i wszystkie inne szczegóły kreowanego świata czy życia bohaterów, które mogą mieć wpływ na przebieg teatralnych zdarzeń. Zapoznajemy się także z konwencją, stylem, scenografią i kostiumami. Wszystkie te elementy razem stanowią autonomiczną **formę spektaklu**. Po takich wstępnych ustaleniach i próbach czytanych, w czasie których możemy już dokonywać pewnych postanowień co do kształtu tego nowego świata, wychodzimy na scenę. Może się wydawać, że próby stolikowe wykraczają poza ramy poruszanego przeze mnie tematu świadomości ciała. Uważam jednak, że gruntowna wiedza dotycząca otaczającej aktora rzeczywistości jest niezbędna do adekwatnego teatralnego bycia na scenie. Podstawowa znajomość „gruntu pod nogami” jest konieczna do tego, żeby stać na nim stabilnie. Często zauważam, że jeśli próby stolikowe zostały przeprowadzone rzetelnie, mam dużo większą łatwość w odnalezieniu się na scenie. Bywa także odwrotnie – jeśli próby stolikowe traktowane są tylko jako mało istotny wstęp do prób, pierwsze wyjście na scenę może być koszmarnie. Nie da się żyć organicznie i nawiązywać kontaktu ze światem, o którym

133 Ibidem, s. 126.

kompletnie nie ma się pojęcia. Oczywiście pierwsze wyjście na scenę, poprzedzone nawet niezłym przygotowaniem, mimo wszystko może być kłopotliwe. Okoliczności nowego spektaklu to zawsze nieznany teren, który trzeba zbadać. Aby poczuć się na nim swobodnie, nie obędzie się bez czasu i prób. Niemniej jednak zdarzają się przypadki, w których rzetelne przygotowanie powoduje, że już pierwsze spotkanie na scenie może stanowić teatralne przeżycie. Wciąż mam w pamięci swoją pracę nad fragmentami *Trzech sióstr* Antoniego Czechowa, jeszcze z okresu studiów. Zajęcia z prof. Sylwią Janowicz-Dobrowolską na czwartym semestrze zadań aktorskich opierały się właśnie w dużej mierze na analitycznej pracy z okolicznościami założonymi. Poświęciliśmy wtedy tak wiele czasu i zaangażowania, żeby jak najlepiej poznać naszą teatralną ziemię – świat, którym się otaczaliśmy, swoją własną postać, jej cele i relacje z innymi postaciami sztuki – że pierwsze spotkanie na scenie z moją teatralną żoną Maszą miało jakość, którą wręcz ciężko było później powtórzyć. Był to dla mnie przykład tego, jak **dobrze wybudowany grunt sam może ponieść ciało w odpowiednim kierunku**. W późniejszych latach, jako asystent na zadaniach aktorskich, miałem możliwość obserwowania z zewnątrz podobnych procesów zachodzących u studentów. Jeśli ktoś był bardzo dobrze osadzony w realiach świata i swojej postaci, miał mniejszy problem z przystosowaniem się do kolejnych sytuacji scenicznych. Co więcej, często zdarzało się, że dobrze ugruntowany w okolicznościach student wyzbywał się automatycznie wielu problemów z własnym ciałem, z którymi zmagał się do tej pory. Działo się tak dlatego, że działał w ściśle określonym kierunku i wykonywał bardzo konkretne zadania, które w rezultacie okazywały się organiczne.

Stanisławski w rozdziale poświęconym rozluźnieniu mięśni pisze: „[...] realne zadanie i autentyczne działanie (nieważne, w rzeczywistości, czy w wyobraźni, byle dobrze uzasadnione danymi

okolicznościami, wiarygodnymi dla aktora) angażują do pracy samą naturę. Ona jedna potrafi w zupełności kierować naszymi mięśniami, prawidłowo napinać je lub rozluźniać”¹³⁴. Nawet świetny aktor postawiony wobec braku konkretnego zadania do wykonania lub zagubiony w przestrzeni, której nie zna i nie rozumie, może okazać się bezradny. **Realne cele** na scenie mogą za to powodować działanie precyzyjne i zdecydowane. W materii teatru lalek jest to szczególnie istotne, gdyż takie właśnie działania w ściśle określonych kierunkach, związanych z okolicznościami sceny, wyraźnie prowadzą widza przez przebieg teatralnego zdarzenia. Taka jest właśnie idea zdarzeń opartych na **mikrokonfliktach** – pokonywać kolejne przeszkody, a co za tym idzie, wykonywać konkretne, ukierunkowane i czytelne **działania**. Dobra analiza gruntu jest do tego podstawą. Sama z siebie może wyznaczyć właściwe kierunki.

Nie zawsze jednak budowanie teatralnego gruntu rozpoczyna się od pracy analityczno-umysłowej. Często zdarza się, że taka praca kompletnie nie ma sensu z racji przyjmowanej w spektaklu konwencji czy z racji stylu pracy reżysera. Często pierwsze rozpoznanie teatralnego świata dokonuje się od razu na scenie. Tak było chociażby w przypadku wspomnianej już przeze mnie pracy nad spektaklem *Karnawał zwierząt*. Jedynymi elementami świata, który od razu dostaliśmy, była muzyka i krzesła. Wkraczaliśmy wtedy jakby do pustego mieszkania, które musieliśmy zaprojektować i zaaranżować od zera. Wtedy to głównym elementem gruntu naszego spektaklu była klarująca się stopniowo **partytura działań scenicznych**. Ona to w największej mierze stanowiła formę spektaklu.

134 K. Stanisławski, *Praca aktora...*, t. I, op. cit., s. 220–221.

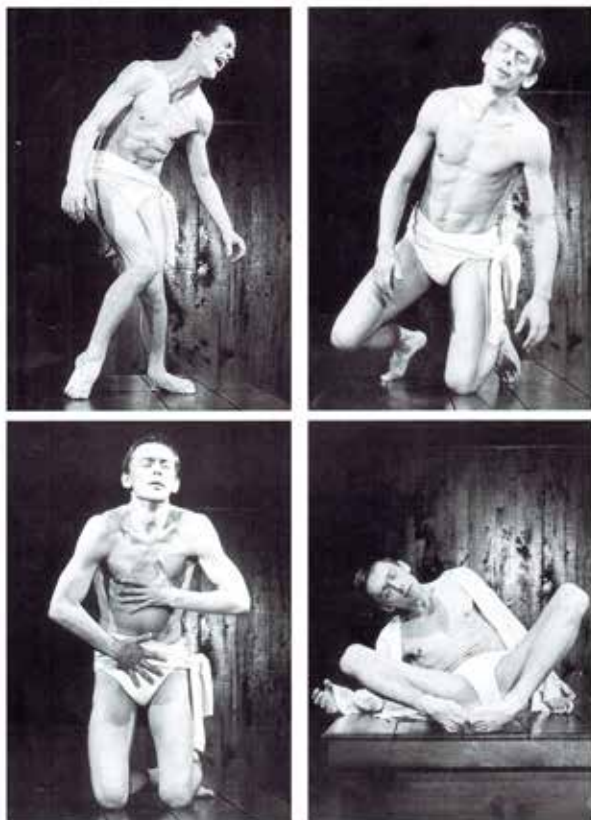
Partytura

Partytura, często wpisana w kształt spektaklu, jest bardzo ważnym elementem teatralnej ziemi, z którym musimy umieć współpracować. *Karnawał zwierząt* jest skrajnym przykładem spektaklu, w którym partytura stanowiła główny, jeśli nie jedyny, element teatralnej ziemi. W każdym jednak spektaklu, mniej lub bardziej, opieramy się na ustalonych punktach, które trzymają nas w pewnych ryzach i sprawiają, że spektakl nigdy nie zboczy z głównego nurtu wyznaczonego przez reżysera. Partytura nie musi i zapewne nie powinna sprawiać, że spektakl potoczy się mechanicznie. Wręcz przeciwnie, ustalone schematy powinny być tak skonstruowane, aby stymulowały aktorów do aktywnego przeżywania kolejnych etapów spektaklu. Powinny one stanowić kolejne **bodźce dla uczuć** aktora w podobny sposób, jak gesty psychologiczne. **Partytura działań, atmosfer, rytmów** – wszystko to mogą być elementy gruntu aktora, który prowadzi go przez kolejne punkty teatralnego zdarzenia i pomaga w budowaniu teatralnego przeżycia.

Drugim rodzajem pracy z partyturą jest komponowanie **partyтуры poszczególnych ruchów własnego ciała**. Choć często uważa się taką praktykę za niepotrzebnie zamykającą ciało w schematach, to osobiście sądzę, że może ona w wielu przypadkach stanowić doskonałą bazę dla zaplanowania bodźców, popychających zarówno przebieg roli, jak i spektakl w ściśle określonym, przemyślanym kierunku. Pod warunkiem oczywiście, że nie przestanie się reagować na otaczający świat i nie straci się kontaktu z pozostałymi aspektami teatralnej ziemi. To z pewnością pozbawiłoby aktora wiarygodnego scenicznego życia i organiczności.

Doskonałym przykładem pracy z partyturą działań były poszukiwania Jerzego Grotowskiego, które z pozoru mogły wydawać się tak

osobiste i uduchowione, że nieprawdopodobnym byłoby pomyśleć, że zamknięte były w jakichś narzuconych schematach. A jednak bardzo często były, a Grotowski takich schematów usilnie poszukiwał. Schematów, które jednak służyły uwolnieniu aktora, a nie zamknięciu go. Począwszy od ćwiczeń przygotowujących aktora do pracy, Jerzy Grotowski bardzo wiele uwagi poświęcał precyzji i pracy z konkretnymi, detalicznymi ruchami. Dążenie do tego, aby powtarzalny (w pewnych aspektach) schemat, w zestawieniu z konkretnym spotkaniem z parterami scenicznymi i widzami, doprowadził do niepowtarzalnego przeżycia teatralnego, wydaje mi się kluczowe również w teatrze, który sam uprawiam.



Rys. 3.5. „Cztery zdjęcia Ryszarda Cieślaka (1937–1990) w *Księżu Niezłomnym* Calderona w przekładzie Juliusza Słowackiego w reżyserii Jerzego Grotowskiego (1965). Przykład «teatru, który tańczy»: współczesny aktor dokonuje syntezy tańca równowagi we wszystkich możliwych pozycjach: siedzącej, klęczącej i stojącej¹³⁵. O Cieślaku Grotowski mawiał podobno, że jest on na scenie precyzyjny jak maszyna, a przy tym zawsze obecny.

135 E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka...*, op. cit., s. 203.

3.4. Woda

Organizm ludzki w większości składa się z wody. Płyny w naszym organizmie, jak choćby krążąca w żyłach czy tętnicach krew, wykonują nieustanną pracę. „Jesteśmy morzem płynów, czującym, myślącym – zarówno wewnątrz nas, jak i w relacjach z innymi”¹³⁶ – pisze Keleman.

Element wody przypomina o nieustannym przepływie energii wewnątrz ciała aktora. W praktyce scenicznej tak naprawdę nie ma momentów całkowitego zamarcia. Nawet jeśli ciało znajduje się w pozornym bezruchu, krew wciąż krąży w żyłach, a żywa postać sceniczna kontynuuje swoją egzystencję.

Płynność i jednolitość

Doświadczenie wody wewnątrz ciała prowadzi aktora do poczucia **płynności i jednolitości** w jego działaniu. Wielu praktyków przestrzega przed zbytnią mechanizacją działania na scenie. Ruch mechaniczny, który wykonuje na przykład sama ręka, jest ruchem martwym. To wola aktora, która ma swoje mieszkanie we wnętrzu ciała aktora, przepływa przez kolejne wewnętrzne kanały i determinuje działanie, które wyraża się na przykład w geście ręki. Zrozumienie i doświadczenie tego faktu prowadzi, w moim odczuciu, do organicznego i płynnego, a jednocześnie plastycznego działania aktora w zgodzie z jego wolą. Jeszcze istotniejsze okaże się być może w pracy z lalką.

Stanisławski swoje rozważania dotyczące plastyczności ciała rozpoczyna od opisanego ćwiczenia z wyimaginowaną rtęcią. Owa rtęć, wlana do ciała aktora, dzięki odpowiednim ruchom ma przelewać

136 S. Keleman, *Anatomia...*, op. cit., s. 57.

się powoli i stopniowo, z odpowiednią atencją, aż przewędruje całe ciało wszystkimi możliwymi wewnętrznymi kanałami. Ruchy aktora podczas tego ćwiczenia stają się automatycznie plastyczne. Poza tym w jego wyobrażonym ciele odbywa się przepływ, który uświadamia mu jego wewnętrzne, połączone ze sobą **kanały energetyczne**. Tymi kanałami ma płynąć wola aktora, która doprowadza poszczególne części jego ciała do wykonywania świadomych, organicznych ruchów.

Innym ćwiczeniem Stanisławskiego było unoszenie ręki ruchem podzielonym na cztery etapy – uniesienie łokcia, uniesienie nadgarstka, uniesienie dłoni, uniesienie palców. Kolejne etapy wykonywane były w rytmie ćwierćnutowym na hasła: „raz”, „dwa”, „trzy”, „cztery”. Chwilę później każdy z etapów dzielony był na kolejne składowe momenty ruchu, choć całe uniesienie ręki wykonywane było w tym samym czasie (liczenie brzmiało: „razraz”, „dwadwa”... później „razrazraz”, „dwadwadwa” itd.). Im więcej składowych, tym płynniejszy ruch. Ma być ich w rezultacie tak wiele, aż stworzą właściwie linię ciągłą ruchu¹³⁷.

W obu tych ćwiczeniach plastyczność jest uświadamiana nie w sposób zewnętrzny (jak np. w tańcu klasycznym – poprzez uczucie się konkretnych, stylizowanych ruchów), ale jako wewnętrzny przepływ energii. Idea takiego przepływu energetycznego prowadzi do doświadczenia **pełni życia w każdym geście**.

„Reakcja autentyczna zaczyna się wewnątrz ciała. To, co zewnętrzne, detal, «gest», jest tylko zakończeniem tego procesu. Jeśli reakcja nie narodziła się wewnątrz ciała, jest oszustwem” ¹³⁸ – tak Jerzy Grotowski wypowiadał się o znaczeniu gestu w jego teatrze. Pisał ponadto o ciekawym zjawisku **kompensacji**. W tanecznej nomen-

137 Por. K. Stanisławski, *Praca aktora...*, t. II, op. cit., s. 31–33.

138 J. Grotowski, *Teksty...*, op. cit., s. 99.

klaturze postrzegane jest ono jako zjawisko negatywne. Podobnie zresztą traktują je gimnastycy. Krótko mówiąc, kompensacja polega na ułatwianiu sobie pewnych fizycznych ruchów poprzez dodatkowe angażowanie partii cielesnych, które nie powinny pełnić istotnej funkcji w danym ćwiczeniu. Gimnastyk czy tancerz ułatwia sobie dane działanie, pomagając sobie niewłaściwymi częściami ciała. W teatrze jednak, jak zauważa Grotowski, kompensacja „żywa” może być bardzo pozytywna – „polega na odwoływaniu się do przyczyny wynurzającej się niejako z ciała w sensie organicznym”¹³⁹. Podobnie uważał Meyerhold. Przytoczę jeszcze jedną z zasad biomechaniki według Korieniewa: „Cała biomechanika opiera się na zasadzie: jeśli pracuje koniuszek nosa – to pracuje całe ciało. W działaniu najbardziej nieznacznej części ciała uczestniczy całe ciało”¹⁴⁰.

Z kolei Michaił Czechow w jednym z ćwiczeń proponuje wyobrażenie sobie swego **centrum w klatce piersiowej**. Z niego to „promieniają potoki życiowe” w kierunku wszystkich działających części ciała. „Rób zwykłe gesty – podnoś i opuszczaj ręce, wyciągaj je w różnych kierunkach, chodź do przodu, na prawo, na lewo, do tyłu, siadaj, wstawaj, kładź się – wyobrażając sobie, że ręce i nogi zaczynają się nie od ramion i bioder, a od środka klatki piersiowej, od wyobrazonego centrum”¹⁴¹.

Natomiast mimowie, na czele z Étienne’em Decroux, poszukując uniwersalnego źródła ruchu, odkryli, że ruch rzeczywiście ma swoje źródło w korpusie, a nawet dokładniej w **przeponie**. „[...] każdy ruch ciała spowodowany jakimś bodźcem psychicznym lub fizycznym zaczyna się od mimowolnego skurczy przepony, a więc od *t o k u*.

139 Ibidem, s. 99.

140 M. Korieniew, *Zasady biomechaniki...*, op. cit., s. 65.

141 M.A. Czechow, *O technice...*, op. cit., s. 79.

Obserwacje Decroux doprowadziły do ustalenia, że istnieją dwa rodzaje napięć przepony, zależnie od tego, czy bodźce, które je wywołują, są pozytywne, czy negatywne”¹⁴². Mimowie wyróżniają więc **otwieranie się** (tok na zewnątrz) i **zamykanie się** (tok do wewnątrz). Praca z **tokiem** jest w praktyce mima bardzo ważnym aspektem scenicznej obecności. Tok jest „centrum dynamicznym zarówno w stosunku do uczuć, jak i do czynności (ruchu)”¹⁴³. Pozwala także na zaangażowanie całego ciała w trakcie każdej scenicznej pracy.

Ideę toku, którą najlepiej poznałem w trakcie studiów na zajęciach z pantomimy prowadzonych przez profesora Bohdana Głuszcza, stosowaliśmy także w procesie animacji lalkowej. Nie braliśmy co prawda pod uwagę skurczów przepony lalki, ale zasada wyraźnego rozpoczęcia ruchu w całej formie stanowiła dla nas inspirację i podnosiła wyrazistość i plastyczność gestu. Barbara Muszyńska podczas zajęć z pacynką praktycznie udowadniała zawsze studentom, o ileż żywszy jest gest rączek postaci lalkowej, jeśli delikatnie podparty jest **ruchem całej formy**. Nie jest on wtedy tylko lalkowym gagiem, ale wiarygodnym, żywym gestem. Z kolei podczas zajęć z jawajki profesor Plewako z niezrozumiałych dla mnie wówczas przyczyn prawie w ogóle nie zajmował się ruchami rąk lalki, podczas gdy ja postrzegałem je jako najbardziej interesujące, dające lalce najwięcej możliwości plastycznego wyrazu. Dziś już rozumiem, że **ręce lalki są jedynie wykończeniem lub czasem – zaledwie dopowiedzeniem tego, co rodzi się w jej wnętrzu**, a więc w całej postaci. Istnieje duże niebezpieczeństwo, że początkujący lalkarz, który skupi się na sprawnym gestykulowaniu rękoma (za pomocą niełatwych zresztą w obsłudze

142 L. Górecki, *Teoria i metodyka...*, op. cit., s. 28.

143 Ibidem, s. 51.

czempurytów), nie zdoła tchnąć wiarygodnego życia w całą lalkę. Będzie ona bowiem tylko pokazywała gesty, nie będą one determinowane „wolą” lalki. Doskonale widać to także podczas współpracy większej liczby osób w trakcie prowadzenia jednej lalki, np. lalki stolikowej w typie bunraku. Ten, kto prowadzi ręce czy nogi lalki, nigdy nie może działać w izolacji, zawsze musi **współpracować z całym ciałem**. Ten, kto prowadzi korpus, nie może się ograniczać tylko do utrzymywania formy w pionie. Wewnątrz całej lalki powstają determinacje do działania. W wypadku stolikówki prowadzi najczęściej głowa, która odpowiada za myślenie i podejmowanie decyzji, jednak musi aktywnie współpracować z całą formą.

Wszystkie te przykłady zwracają uwagę na wzajemne wewnętrzne połączenia wszystkich wykonywanych ruchów. Prowadzą one do wypełnienia każdego ruchu organicznym życiem postaci scenicznej. W swoim wyrazie ruchy stają się płynne i kompatybilne z organicznością postaci.

Improwizacja

Jerzy Grotowski w swoim programie pracy z aktorem szczególną uwagę poświęca tak zwanym ćwiczeniom plastycznym. W internecie odnaleźć możemy fragmenty ćwiczeń prowadzonych przez Ryszarda Cieślaka – głównego aktora i współpracownika Grotowskiego¹⁴⁴. Już po wstępnym porównaniu sposobu poruszania się Cieślaka i jego uczniów z fragmentami ćwiczeń Meyerholda widzimy, że pod względem

144 Por. Ryszard Cieślak on the Plastiques pt 1, <https://www.youtube.com/watch?v=G82dzsj-Yaw> [dostęp: 06.09.2020]. Ryszard Cieślak on the Plastiques pt 2, <https://www.youtube.com/watch?v=G71G6c8D73c> [dostęp: 06.09.2020]. Ryszard Cieślak on the Plastiques pt 3, https://www.youtube.com/watch?v=a2quI2_KDFU [dostęp: 06.09.2020].

zewnątrznego wyrazu znajdują się one na przeciwległych biegunach. Etiudy biomechaniczne opierały się na dokładnej partyturze, ruchy były odpowiednio pozowane w każdej poszczególnej fazie, prawie mechaniczne; ruchy w ćwiczeniach plastycznych Cieślaka są natomiast w swoim obrazie **płynne**, miękkie, w pewnym momencie opierają się już tylko na improwizacji oraz na płynięciu całego ciała i poszczególnych jego części w pozornie przypadkowych kierunkach. W rzeczywistości jednak owe plastyczne ćwiczenia mają również bardzo skrupulatnie zaplanowane konkretne elementy ruchu, które później ulegają przekształceniu i indywidualizacji. Punktem wyjścia do treningu jest poznanie kilku precyzyjnie wyuczonych ruchów ciała (np. ruch klatki piersiowej w czterech kierunkach, które później, poprzez płynne przejścia pomiędzy każdym z nich, dają ruch płynny, kolisty). Podobnie (poprzez wykonywanie innych ruchów w kilku konkretnych kierunkach i płynne przejścia między nimi) uczestnicy ćwiczeń odnajdywali określony charakter ruchu wielu części ciała – głowy, ramion, dłoni, kolan, bioder itd. Ruchy te musiały być w pierwszej fazie wykonywane precyzyjnie. Kolejnym etapem była **improwizacja**, która dotyczyła najpierw zabawy z poznanymi ruchami – ich rytmem, szybkością, kolejnością, później natomiast prowadziła do spontanicznego zmieniania tych detali. Specyficznie „uplastycznione” ciało zaczynało płynąć własnymi strumieniami w różnych kierunkach, często zaskakujących dla samego aktora. Następnym etapem była **improwizacja w kontakcie z partnerem** – uważność i odbieranie wysyłanych przez niego impulsów. Wciąż nie był to jednak żaden „rozumowy” dialog, ale czysto fizyczne odczuwanie ciała partnera i reakcje wynikające ze spontanicznych determinacji własnej cielesności. Aktor miał słuchać ciała i podążać za jego własnymi impulsami. Tego typu improwizacje w niewielkim stopniu miały zapewne na celu wytrenowanie plastycznego potencjału aktora,

przede wszystkim jednak służyły odnalezieniu pozacodziennych przejawów **spontaniczności ciała**. Droga do takiej spontaniczności prowadzi jednak od **precyzyjnego detalu**. Bez niego cała improwizacja pogrążyłaby się w chaosie. „Detał istnieje, ale zostaje on przekroczony, wkracza na poziom impulsów, w ciało-życie, na poziom – jeśli tak wolicie – motywacji (choć «motywacja» implikuje rodzaj premedytowania, jakiś dyktat, projekt, wcale tu niepotrzebny, a nawet szkodliwy). Rytm, zmiana rytmu, porządku. A następnie ciało-życie «połyka» – i dzieje się to samo przez się – detale jeszcze istniejące w zewnętrznej precyzji, ale rozsądzone jakby «od wewnątrz» przez żywotny impuls. I co się udało w ten sposób uzyskać? Wyzwoliliśmy ziarno: pomiędzy brzegami detali płynie teraz **«rzeka naszego życia»**. Zarazem spontaniczność i dyscyplina”¹⁴⁵.

Sama idea **improwizacji** jest także przejawem wody w moim rozumieniu. Sztuka teatralna jest bowiem, jak mawiał Czechow, nieustanną improwizacją, „[...] nie ma takiego momentu na scenie, kiedy jako aktor zostałeś pozbawiony możliwości improwizowania”¹⁴⁶. Dlatego twierdząc tak, mistrz proponuje w swojej książce ćwiczenia z założeniem sobie konkretnego punktu początkowego i punktu końcowego improwizacji. Wszystko, co dzieje się pomiędzy, ma wynikać z własnej twórczej podświadomości, być spontaniczne i stanowić zaskoczenie dla samego improwizującego. Zgłębia się w ten sposób „psychologię improwizującego aktora”. Istotą owej psychologii jest świadomość, że niezależnie od liczby punktów scenicznej partytury pomiędzy nimi zawsze jest przestrzeń na spontaniczne życie i na improwizację. W ten sposób spontaniczność i dyscyplina nieustannie idą ze sobą w parze. Świadomość ciągłego improwizowania pomie-

145 J. Grotowski, *Teksty...*, op. cit., s. 101.

146 M.A. Czechow, *O technice...*, op. cit., s. 106.

dzy poszczególnymi elementami partytury **scenicznej** łączy ze sobą wszystkie poruszane dotychczas aspekty świadomości ciała w jeden płynny strumień obecności scenicznej.

Już sama **aktywna, uważna obecność na scenie** w połączeniu z **organicznym reagowaniem** na różnorodne propozycje partnera scenicznego jest w pewnym sensie formą improwizacji. Jeśli nasze działania nie są tylko mechanicznie wyuczone, jeśli zdajemy sobie sprawę z tego, że nasza reakcja zawsze zależna jest od akcji partnera, jeśli nie zakładamy, że w każdym momencie spektaklu spotka nas to samo co zwykle, to w rzeczywistości nastawieni jesteśmy na ciągłą improwizację. Istotą improwizacji jest spontaniczne wykorzystywanie nadarzających się okazji do uruchomienia konkretnej woli i przyjmowanie propozycji, kiedy nadchodzą. „Są ludzie, którzy wolą mówić TAK, i są ludzie, którzy wolą mówić NIE. Ci, którzy mówią TAK, nagradzani są przygodami, których doświadczają, a ci, którzy mówią NIE, nagradzani są bezpieczeństwem, które w zamian otrzymują. Tych, którzy mówią NIE, jest o wiele więcej niż tych, którzy mówią TAK, ale można wytrenować jeden typ, by zachowywał się jak drugi”¹⁴⁷. Istnieje wiele technik poprawiających jakość improwizowania. Prym wiedli w tej materii zacytowany właśnie Keith Johnstone, Viola Spolin czy Stephen Book. Wszyscy oni oferują bardzo wiele ćwiczeń pobudzających aktorów do spontanicznego działania.

Improwizacja lalkowa nie ma tak rozbudowanej metodyki i wciąż stanowi w naszych kręgach pewną tajemnicę. Na podstawie moich skromnych doświadczeń w tej dziedzinie mogę zauważyć, że podczas

147 K. Johnstone, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Routledge, London and New York 1987, s. 90–91, [za:] K. Siergiej, *Improwizacja w teatrze formy. Analiza procesu budowania roli Olgi D. w przedstawieniu „Wierszalin. Reportaż o końcu świata” w reżyserii Piotra Tomaszuka* – praca doktorska pisana pod kierunkiem dr hab. Sylwii Janowicz-Dobrowolskiej, Białystok 2015, s. 6.

improvizacji lalkowej partnerem jest nie tylko drugi aktor czy też drugi animator z jego lalką; **partnerem jest także sama lalka**. Jej wyraz, faktura, ciężar czy odpowiednia ruchomość mogą same w sobie proponować kolejne zdarzenia i stanowić punkt wyjścia do dalszego improvizowania. W trakcie improvizacji z Michaeliem Voglem czy Markiem Downem zauważyłem, że pomimo obecności na scenie dwóch lub więcej improvizujących z lalką aktorów to właśnie lalka przyciągała całą uwagę improvizujących. Powstawały dzięki temu bardzo interesujące, nierealistyczne zdarzenia.



Rys. 3.6. Spektakle **Michaela Vogla** (na zdjęciu) są przykładem teatru lalek opartego w dużej mierze na **improvizacji**. Zdjęcie ze spektaklu *Songs for Alice* na podstawie *Alicji w krainie czarów* i *Alicji po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla, reż. Hendrick Mannes (fot. Therese Stuber).

Improvizacja z przedmiotem, której doświadczam ostatnio w pracy ze studentami, jest mniej oczywista. Przedmiot nieobdarzony odpowiednią uwagą może stać się po prostu rekwizytem.

Zauważyłem, że moderowanie takiej improwizacji, które odpowiednio kierunkuje uwagę ćwiczących na przedmiot, powoduje, że on sam zaczyna stanowić pretekst do dalszego działania i stwarzać kolejne okazje do bardzo interesujących poczynąń. Jestem na początku swoich poszukiwań w tej materii, niemniej jednak ćwiczenia improwizacyjne wydają mi się cenne. Największą wartość widzę jednak nie tyle w traktowaniu improwizacji jako sposobu konstruowania kształtu spektaklu, ile jako formy ćwiczeń służących rozbudzeniu w sobie „psychologii improwizującego aktora”.



Rys. 3.7. **Dyrygowanie morzem.** Zdjęcie wykonane podczas *Panoramicznego happeningu morskiego* Tadeusza Kantora. W pierwszej części happeningu Edward Krasiński w czarnym fraku dyrygował morzem wobec publiczności zgromadzonej na plaży. Na „widowni” zapadła po noc w pewnym momencie całkowita cisza, słychać było tylko szum fal. Według mnie to wspaniały manifest sztuki organicznej (fot. Eustachy Kossakowski). © Anka Ptaszkowska. Negatyw jest własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Poczucie całości

Płynność i jednolitość działania w połączeniu ze świadomością „nieustannej improwizacji” uświadamiają niejako istotę **jednolitości całej roli**. Woda wypełnia i spaja poszczególne elementy roli w pracy aktora. Powinna sprawiać, że wszystkie aspekty formy i świadomości aktora zmierzają w jednym, wybranym kierunku i wypełnione są organicznym i spontanicznym życiem postaci przez całą sztukę. Według Michaiła Czechowa jednolitość w rozumieniu „**poczucia całości**” stanowi kolejną z cech charakterystycznych dla prawdziwego dzieła sztuki. Świadomość ta dotyczy postrzegania kolejnych, odrębnych zdarzeń spektaklu właśnie jako elementów całości, biorąc pod uwagę ich punkt wyjściowy i docelowy¹⁴⁸.

Przebieg roli porównałbym do **rzeki**. Źródłem tej rzeki jest wyjściowa myśl, główne pragnienie czy początkowy cel postaci. Każde kolejne działanie nie może później istnieć w kompletnej izolacji od poprzedniego. Wyznaczonym przez ziemię korytem płynie rzeka roli, która naznaczona wszystkimi dotychczasowymi doświadczeniami, meandrując i reagując na wszystkie napotkane przeszkody, wciąż zmierza w obranym kierunku.

148 Por. M.A. Czechow, *O technice...*, op. cit., s. 86–88.

3.5. Balans

Wymienione cztery elementy samoświadomości aktora są oczywiście głównie metaforą. Nie chodzi mi o to, by odnosić je do filozoficznej wizji elementów świata czy do różnych stron ludzkiej osobowości. Nie są one jednak tylko ozdobnikiem czy schematem ułatwiającym usystematyzowanie nurtujących mnie zagadnień. Będąc pewnym uogólnieniem, mogą ułatwić aktorską twórczą pracę i stanowić pewien wyznacznik dla **kontrolowania swojej aktorskiej obecności**. Kontrola ta polega na świadomym balansowaniu pomiędzy czterema, skrajnymi w moim odczuciu, jakościami i dobieraniu odpowiednich środków z nimi związanych, zarówno w kontekście kreowanej postaci scenicznej, jak i własnego aktorskiego samopoczucia. Żywioty można wykorzystywać podczas **pracy nad rolą**. Przykładowy schemat mógłby wyglądać następująco: zaczynam od zbudowania sobie partytury, czyli ziemi, później odnajduję w tym lekkość i swobodę, czyli powietrze, to umożliwia uruchomienie prawdziwych uczuć i emocji, czyli ognia, a na koniec wszystko to razem musi popłynąć płynnym i organicznym strumieniem całości roli. W zależności od przyjmowanej konwencji proces ten może oczywiście wyglądać zupełnie inaczej.

W trakcie samego spektaklu poszczególne jakości związane z wszystkimi żywiołami (lekkość, uczuciowość, precyzja, płynność) powinny nieustannie ze sobą współpracować. Wszystkie składają się, jak uważam, na pełnię **obecności** aktora na scenie.

Pracując z Theodorosem Terzopoulousem nad spektaklem *Mauzer* w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego, wykonywaliśmy wiele ćwiczeń, które przybliżały nas do ostatecznego charakteru naszej scenicznej obecności. Najważniejszym z nich było ćwiczenie nazywane przez Terzopoulosa „**dekonstrukcją**”. Rozpoczynaliśmy je od **mocnej, aktywnej pozycji stojącej**: kolana lekko ugięte, stopy mocno

przyklejone do ziemi, ciało rozluźnione, przy tym pełna świadomość własnego ciężaru spoczywającego na nogach i równowagi (mógłbym powiedzieć – „uziemienie”). W kolejnej fazie uruchamialiśmy w tej pozycji **pełny oddech przeponowy**, docierający w naszej wyobraźni aż do dna brzucha. Po jakimś czasie zaczynaliśmy łączyć z oddechem również proste ruchy miednicy w dwóch kierunkach – do przodu i do tyłu. Z czasem przyspieszaliśmy oddech (nie forsując go siłowo, ale poszukując w nim rytmicznej lekkości), aż osiągał on dużą częstotliwość przypominającą oddech zdyszanego psa. Rozluźniona miednica wibrowała wraz z oddechem (z początku każdy miał trudność z właściwym rozluźnieniem miednicy, z czasem jednak napięcia jakby „przełamywały się” i ta osiągała pożądane vibracje). Należało wciąż pamiętać, żeby nie popaść w całym tym działaniu w zwiotczenie i wyciszenie. **Wibrująca miednica miała wciąż produkować energię**, podnosząc naszą psychofizyczną aktywność. Kiedy już osiągaliliśmy swobodę w ruchu, zaczynała się **improvizacja**. Początkowo, utrzymując przez cały czas vibracje, oddech i koncentrację, zaczynaliśmy poruszać się w przestrzeni bardzo powoli, po czym poszukiwaliśmy trudniejszych pozycji – klęknięcia, leżenia, wstawania – wciąż ze świadomością stabilności i nieustanną wibracją miednicy. Dalszy ciąg improvizacji polegał na przenoszeniu wibracji z miednicy na inne części ciała, przy ciągłym ruchu w przestrzeni. Nigdy przenoszenie to nie powinno było odbywać się poprzez forsowanie jakiejś części ciała w celu szybkiego poruszania nią, zawsze musiało mieć charakter rozwibrowania w rozluźnieniu. Należało przy tym pamiętać, że to miednica i oddech transmitują owe fale do innych części ciała. Po długim czasie takiej improvizacji stopniowo wyciszaliśmy vibracje, oddech i wracaliśmy do pozycji wyjściowej.

Opisuję to ćwiczenie, gdyż było ono jedną z przyczyn, które skłoniły mnie do rozpatrywania scenicznej obecności w kontekście

czterech przeplatających się jakości, które nazywam właśnie żywiołami (choć sam Terzopoulos nigdy ich nie wyróżniał i nie nazywał w ten sposób). Świadomość stabilności – czyli ziemia; oddech i lekkość – czyli powietrze; pobudzające aktywność wibracje z miednicy – czyli ogień oraz ciągły przepływ energii i improwizacja – czyli woda – stanowiły dla mnie cztery elementy, które w szczytowej fazie ćwiczenia namacalnie łączyły się ze sobą i wzajemnie współpracowały. Podobnej świadomości wymagał od nas reżyser podczas każdego etapu pracy nad spektaklem. Nieustannie kontrolował naszą jakość, wytykając nam na przykład zbyt małą aktywność, zbytnią powierzchowność itd. Jego praca z nami bardziej przypominała stroiciela instrumentu niż reżysera w tradycyjnym rozumieniu. Teatr, który Terzopoulos tworzył, także daleki był bowiem od takiego, który znałem do tej pory – sam reżyser wyraźnie odcina się od współczesnego, zachodniego modelu konstruowania teatru, kierując się ku teatrowi rytualnemu, dionizyjskiemu. Trudno bezpośrednio przenieść tę konkretną pracę na grunt teatru lalek, jednak zaszczerpiła ona w moim ciele pewne myślenie o konkretnych **jakościach**, które przeniosło się na rodzaj mojej scenicznej obecności (co zauważyli nawet reżyserzy, z którymi przyszło mi pracować zaraz po mojej wrocławskiej przygodzie). Doszedłem do wniosku, że aktorska praca nad podnoszeniem jakości psychofizycznej obecności może opierać się na podobnych schematach, niezależnie od przyjętej konwencji.

W pewnym stopniu potwierdzenie swoich spostrzeżeń odnalazłem, wracając po czasie do metody Czechowa, który jako wstęp do pracy z ciałem proponuje ćwiczenie **ruchów formujących, ruchów płynnych, ruchów zwiewnych i ruchów promieniujących** (przyznając na marginesie, że inspirację czerpał z idei „elementów” zaczerpniętej z eurytmii Rudolfa Steinera). Dotyka on w ten sposób czterech

(w pewnym stopniu podobnych do opisywanych przeze mnie) jakości, co także utwierdziło mnie w słuszności poszukiwań.

Przy okazji zauważyłem, że aktorzy czy studenci mają często różnorakie problemy z jednym z „żywiółów”. Albo któryś z nich dominuje, nie dopuszczając innych do głosu, albo któryś niedomaga. Zdarzają się na przykład tacy, którzy niesieni natchnieniem, zapominają o precyzji i uziemieniu. Są i tacy, którzy są zbyt mechaniczni i stawiają na precyzję, zapominając o organicznym przepływie. Niektórzy mają bardzo duży problem z wykrzesaniem z siebie aktywności i emocjonalności. Inni spinają się i nie oddychają, nie dopuszczając przy tym do głosu swobodnej uczuciowości. Idea nazwania tych jakości pomaga mi w takim samym stopniu ukierunkować pracę nad sobą, jak i diagnozować poszczególne problemy studentów, z którymi przychodzi mi pracować. Wszystkie te elementy, jak starałem się wyjaśnić, mają także dokładne odzwierciedlenie w pracy z lalką.



Rys. 3.8. *Mauzer* Heinera Müllera, reż. Theodoros Terzopoulos, premiera 09.10.2012, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu (fot. Krzysztof Wiktor / www.krzysztof.wiktor.eu).

4. PRACA NAD ROLĄ

Ostatnią część mojej pracy chciałbym poświęcić na analizę procesu przygotowywania roli Gustawa w spektaklu *Śluby panieńskie* autorstwa Aleksandra Fredry, w reżyserii Artura Dwulita. Mam nadzieję udowodnić na tym przykładzie, że opisany w poprzednich rozdziałach rodzaj pracy z ciałem może mieć bezpośrednie przełożenie na kreowanie postaci w teatrze lalek. Nawet wtedy, kiedy ciało aktora nie jest na scenie widoczne, a ową postać w oczach widzów stanowi jedynie lalka.

Rola Gustawa jest rolą stricte parawanową – większość ciała animatora ukryta jest za parawanem przez cały czas trwania spektaklu. Ruchy i ustawienia lalkarza nie są więc na scenie widoczne, podobnie jak jego twarz. A jednak ciało musi wykonywać w ukryciu nieustanną, ciężką pracę. Celem owej pracy jest przede wszystkim wygenerowanie właściwej energii, która odpowiednimi kanałami popłynie do lalki i obdaruje ją życiem. Lalkarstwo tego typu wymaga dużej pokory. John Blundall, ważny brytyjski artysta lalkarz, scenograf, nauczyciel, reżyser i kolekcjoner lalek, za najlepszy materiał na lalkarzy uznawał introwertyków¹⁴⁹. Oni to rzekomo najlepiej potrafili oddać lalce inicjatywę i pokornie pozwalali jej niejako samej się wyrażać. Jednak niezależnie od typu osobowości aktor poprzez lalkę z pewnością wyraża także siebie. Energia, jaką obdarza animanta, jest zawsze nacechowana jego własną cielesną indywidualnością. Aktor budujący swoją indywidualną sceniczną obecność został przez

149 Por. J. Blundall, *Lalkarz, aktor introwertyk*, tłum. T. Ogrodzińska, Teatr Lalek 1990, nr 3–4, s. 42–43.

Barbę porównany do architekta projektującego fontannę: „«Język energetyczny» aktora jest w rzeczywistości tańcem energii. Skoro energia może tańczyć, aktor nie skupia się bezpośrednio na niej, ale na kanałach, którymi jest ona przekazywana. Podobnie jest w wypadku architekta, który chce, by woda w zaprojektowanej przez niego fontannie tańczyła. Nie zmienia on natury samej wody, ale zgodnie z prawami hydrauliki buduje odpowiednie kanały. Woda, która przepływa w kanałach, zaczyna tańczyć”¹⁵⁰. Podobnej metafory użyłbym dla opisanego procesu twórczego aktora lalkarza. Indywidualna energia animatora musi znaleźć odpowiednie kanały, żeby płynnie przedostać się do ciała lalki i w ciele tym tańczyć swobodnie. Często niewielka forma musi pomieścić w sobie cały energetyczny taniec aktora.

Zaprojektowana i wykonana jako jedyne i niepowtarzalne medium dla konkretnego teatralnego zdarzenia, lalka sama w sobie jest już dziełem sztuki obdarzonym własną indywidualnością. Kiedy te dwie indywidualności – animatora i animanta – połączą się ze sobą nad parawanem, martwa forma ożyje jako pełnokrwista postać sceniczna. Życie formy popłynie wreszcie jako komunikat do widowni i dopiero konfrontacja z widzem sprawi, że postać zakwitnie w całej pełni. Widz obdarzy bowiem lalkę swoją własną wyobraźnią i subiektywnie dopełni każdy jej umowny gest.

Spektakl *Śluby panińskie* powstał właściwie z tęsknoty za lalkarstwem w takim właśnie wydaniu. Lalkarstwem parawanowym. Teatrem iluzji kreowanym przez lalkę wraz z aktorem pokornie działającym z ukrycia. Oprócz kompozytora wszyscy główni realizatorzy tego spektaklu (reżyser, scenograf, aktorzy) są lalkarzami mającymi na co dzień sporo do czynienia z praktycznym aktorstwem lalkowym. Co więcej, kilkoro z nas jest także nauczycielami

150 E. Barba, N. Savarese, *Sekretna...*, op. cit., s. 96.

lalkarstwa. To wszystko sprawiło, że oprócz nadrzędnego celu, jakim było stworzenie konkretnego spektaklu dla określonego odbiorcy, przyświecała nam także chęć badania siły teatru ożywionej formy. Scena stała się swego rodzaju laboratorium badawczym. Spektakl powstawał poza głównym nurtem repertuarowym teatru. Nie byliśmy więc zdeterminowani konkretnym terminem premiery. Mogliśmy badać materię i pokazać efekt naszej pracy wtedy, kiedy czuliśmy, że jest gotowy do konfrontacji z widzami. Opisany poniżej proces twórczy stanowi, mam nadzieję, ciekawy przykład dociekliwej pracy lalkarskiej opartej zarówno na własnym cielesnym, jak i cielesnym lalki. Może jednak od początku...

Jeszcze przed podjęciem prób, w rozmowach kulturalnych, wymienialiśmy się z kolegami z teatru spostrzeżeniami, że tęskno nam do teatru parawanowego. Taka konwencja dawno już przestała być popularna w większości lalkowych teatrów w naszym kraju. Zastanawialiśmy się, czy ta w naszym odczuciu ponadczasowa forma teatru wciąż może być atrakcyjna dla widza. Co więcej, czy wydałaby się interesująca widzowi dorosłemu, czy nastoletniemu? Jak się okazało, idea zakiełkowała najsilniej w głowie Artura Dwulita – jednego z aktorów Białostockiego Teatru Lalek, dziś Dziekana Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku. Zdecydował się on zaproponować dyrektorowi teatru, Jackowi Malinowskiemu, realizację dramatu *Śluby panieńskie* w ramach „Sceny Propozycji”. Sam podjął się reżyserii spektaklu, do stworzenia scenografii zaprosił Łucję Grzeszczyk (również aktorkę naszego teatru, która zagrała prócz tego rolę Anieli), natomiast do skomponowania warstwy muzycznej – Piotra Chociej. Oprócz mnie i Łucji Grzeszczyk w spektaklu zagrało również czterech innych aktorów naszego teatru – Iwona Szczęśna, Izabela Maria Wilczewska, Wiesław Czołpiński i Błażej Piotrowski. Dzięki uprzejmości dyrektora mieliśmy do dyspozycji

przestrzenie dla prób, określony budżet oraz ogromną pomoc ze strony wszystkich pracowni naszego teatru. Mogliśmy więc rozpocząć nasz eksperyment.

Słowo „eksperyment” w kontekście klasycznej formy, jaką jest teatr parawanowy, i klasycznej XIX-wiecznej sztuki Aleksandra Fredry może brzmieć dość przewrotnie, jednak w rzeczywistości traktowaliśmy naszą pracę właśnie w taki sposób. Zestawienie klasycznego teatru lalkowego z tekstem Fredrowskim, tak mocno opartym na stylizowanym słowie, rodzajowych perypetiach i konkretnych realiach opisanego świata, w rzeczywistości było zadaniem karkołomnym. Wiedzieliśmy ponadto, że nasz spektakl w swoim wyrazie nie może się ograniczyć do samej ilustracji Fredrowskiego dzieła. Należało stworzyć nowy świat, który nada XIX-wiecznej komedii nowej jakości.

Sam pomysł zrealizowania *Ślubów panińskich* w lalkach został wcześniej przez twórców w jakimś stopniu sprawdzony. Artur Dwulit, który prowadził w Akademii Teatralnej zajęcia z gry aktora jawajką, w ostatnim semestrze nauki tego przedmiotu wraz z asystentką Łucją Grzeszczyk zaproponował studentom pracę nad scenami z tej właśnie komedii. Pomysł okazał się trafiony, a lalki dobrze współpracowały z Fredrowskim wierszem. Powstało więc pytanie: jak nasi teatralni widzowie odebraliby taki rodzaj potraktowania tej, świetnie przecież znanej, klasyki?

Warunki teatralne stawiały przed twórcami zdecydowanie inne wymagania niż szkoła. Główna myśl utworu, docelowy odbiorca, warstwa scenograficzna i muzyczna, a przede wszystkim forma lalek – to kluczowe aspekty, które musiały zostać dobrze przemyślane. Z właściwą koncepcją zapoznaliśmy się podczas pierwszych prób stolikowych.

4.1. Próby stolikowe

Utwór *Śluby paniieńskie* napisany został przez Aleksandra Fredrę w 1832 roku. To komedia intrygi, której akcja rozgrywa się w szlacheckim dworcu niedaleko Lublina. Choć samo miejsce nie jest opisane ze szczegółami, w sztuce wyczuwa się wyraźnie idylliczny nastrój typowy dla spokojnych, może nawet nieco nudnych siedlisk ziemiańskiej szlachty. Główną osią komedii jest walka młodych mężczyzn o rozbudzenie uczuć dziewcząt, które poprzysięgły sobie nigdy nie wyjść za mąż. Rodzące się w trakcie intrygi prawdziwe miłosne odczucia są najważniejszym problemem poruszonym przez twórcę. Główne postaci w sztuce to:

- Pani Dobrójska – to właśnie w jej domostwie rozgrywa się cała akcja sztuki. Dobrójska samotnie wychowuje swoją córkę Anielę i siostrzenicę Klarę. Chce wydać Anielę za mąż za Gustawa, który to właśnie przybywa ze swym stryjem Radostem, by omówić warunki małżeństwa;

- Radost – wuj Gustawa, którego wychowuje samotnie i miłuje jak syna. Stary kawaler. Dawniej zakochany w Pani Dobrójskiej;

- Aniela – wychowana na wsi córka Pani Dobrójskiej. Wraz z przyjaciółką Klarą poprzysięgają sobie nienawidzić mężczyzn i nie wychodzić nigdy za mąż. Aniela postanawia wobec tego lekceważyć zaloty Gustawa, który to podczas wizyty dodatkowo zniechęca ją do siebie nonszalanckim zachowaniem. Swoimi zdecydowanymi odmowami paradoksalnie wzbudza w Gustawie coraz większe uczucie;

- Klara – siostrzenica pani Dobrójskiej, u której wychowuje się od jakiegoś czasu. Można się domyślać, że rodzicom Klary nie układało się ze sobą najlepiej. Dziewczyna ma duży wpływ na Anielę i zaraża ją swoją nienawiścią do mężczyzn. Sama konsekwentnie odrzuca wszelkie zaloty sąsiada Albina;

– Gustaw – bratanek Radosta, pretendent do ręki Anieli. Gustaw wyraźnie lubuje się w urokach życia miejskiego. Wiejskie realia wydają mu się nudne i monotonne. Jego małżeństwo z Anielą z początku zdaje się tylko kwestią czasu. Choć początkowo nie jest raczej zadowolony z takiego obrotu spraw, z czasem dostrzega w Anieli wartościową pannę, o którą trzeba się jednak mocno postarać. Knuje całą intrygę, która ma zaprowadzić go do celu, jakim jest małżeństwo z Anielą i rozbudzenie w niej prawdziwego uczucia;

– Albin – sąsiad państwa Dobrójskich. Nieszczęśliwie zakochany w Klarze. Nie zważając na ciągłe odmowy, wytrwale stara się o względy panny. Dopiero kiedy za namową Gustawa Albin udaje obojętność wobec Klary, ta zaczyna traktować go poważniej.

Oto kilka najważniejszych informacji o sztuce, które pomogą zrozumieć istotę moich dalszych rozważań. Nie będę zagłębiał się tu w genezę powstawania utworu, związku z życiem prywatnym autora czy różnorodne możliwości interpretacji Ślubów panieńskich. Informacje te były oczywiście bardzo ważne, zwłaszcza dla reżysera Artura Dwulita, w procesie ustalania koncepcji spektaklu. Nas, aktorów, nurtowało głównie to, co zapisane w samej sztuce, i to, w jaki sposób przenieść dramat na świat wymyślony przez twórców.

Już podczas pierwszej próby stolikowej otrzymaliśmy adaptację utworu, którą reżyser przygotował z myślą o specyfice naszej inscenizacji. Oryginalny tekst komedii został przede wszystkim mocno skrócony. W samej jednak kolejności przebiegu dramaturgicznych wydarzeń zaszła właściwie tylko jedna istotna zmiana. Nastąpiło przestawienie na sam początek spektaklu sceny tytułowych ślubów, które składają sobie Klara i Aniela. Adaptacja nie miała na celu, jak podkreślał reżyser, jakiegoś wyraźnego zakrzywienia linii scenicznych wydarzeń, a tym bardziej odwrócenia myśli fredrowskiej. Dość radykalne skróty były podyktowane z jednej strony możliwościami

percepcyjnymi nastoletniego widza skonfrontowanego z formą, jak sądziliśmy, specyficzną w odbiorze, z drugiej – naszymi możliwościami fizycznymi (prowadzenie dość ciężkiej lalki nad parawanem, przy długim czasie trwania spektaklu i małej wymienności postaci na scenie, jest fizycznie bardzo trudne). Najistotniejszy jednak był chyba trzeci aspekt – lalki operują dość prostymi i umownymi komunikatami. Wolą pozostawić niedopowiedzenie, niż powiedzieć zbyt dużo. Rys intrygi pozostał w adaptacji taki sam jak w sztuce, jednak wiele rzeczy, które Fredro dopowiadał, u nas pozostało w domyśle. Mniej bowiem zajmowały nas konkretne realia ówczesnego wiejskiego dworu, a bardziej uczucia, które rodziły się pomiędzy ludźmi uwikłanymi w sercowe perypetie. Interesowała nas, jak mówił sam reżyser, nie obyczajowość, ale uczuciowość. Zamiast realistycznego świata chcieliśmy stworzyć świat pewnej **metafory**. Michał Koroliow pisał przed laty: „Teatr lalek z natury swej jest aforystyczny, lubi bogactwo form i chętnie posługuje się metaforą; nie może ukazywać życia takiego, jakie jest, posłusznie opowiadać o rzeczywistości. Powstał właśnie po to, by opowiadać o tym, czego nie ma i nie może być – zmyślane, fantastyczne opowieści należące do rozmaitych rodzajów literackich: bajki, satyry, poematy i legendy. Nigdy to mu nie przeszkodziło być realistycznym w swej istotnej treści, gdyż jego celem jest odbijać życie po to, by je przekształcać”¹⁵¹. Takie właśnie uniwersalne potraktowanie sztuki kazało nam zagłębiać się coraz bardziej w problem, jak klasyczna komedia może rezonować we współczesnym świecie. Idea, która najbardziej zainteresowała nas w sztuce i którą chcieliśmy wydobyć, była w naszym odczuciu

151 M. Koroliow, *Uwagi reżysera o roli aktora i plastyka w teatrze lalek*, [w:] *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, opr. Union international des Marionettes (UNIMA), red. E. Misiólek, tłum. M. Gero, A. Cierniak, E. Życieńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 33–34.

wciąż aktualna: „Uczucia są często ukryte w głębi zewnętrznej formy i trzeba się mocno napracować, żeby do nich dotrzeć i wydobyć je na wierzch”.

Scenografia Łucji Grzeszczyk zdawała się świetnie korespondować z tą ideą. Na pierwszy plan wysuwało się w jej koncepcji stereotypowe zewnętrzne piękno ciała, rodem z żurnali i witryn sklepowych. Abstrakcyjnie połączone, „idealne” części ciała z płaskiej sklejki miały wypełniać nasze parawany. Ta sugestywna scenografia miała także, w opinii twórców, stanowić metaforyczny obraz męskich i żeńskich ciał splecionych jakby ponadczasową, metafizyczną więzią. Postaci (lalki) były odwzorowaniem cech typowych dla młodzieżowych trendów i subkultur. Całość skąpana w różnych odcieniach szarości



Rys. 4.1. Ostateczny zewnętrzny kształt scenografii. Kolorowymi liniami oznaczono kulisy, parawany i ekrany cieniowe. Widać dzięki temu przestrzeń dla funkcjonowania lalek (z materiałów scenograficznych Łucji Grzeszczyk).

stanowiła wystylizowany, nieco futurystyczny, dość ponury świat. Kolory pojawiały się dzięki grze światła tylko w tych momentach sztuki, w których prawdziwe uczucie przebijało się przez zewnętrzną formę bohaterów. W tym precyzyjnie wykreowanym świecie scenografka przewidziała trzy przestrzenie dla funkcjonowania lalek, na trzech różnych wysokościach. Dawało to możliwości komponowania działań w różnych miejscach sceny i pogłębiało perspektywę.

Zadania bohatera

Po wstępnym rozpoznaniu docelowej koncepcji spektaklu przystąpiliśmy do **prób czytanych**. Na tym etapie tekst Fredrowski stanowił nasz główny punkt odniesienia. Forma, w jakiej autor napisał dzieło, jest mocno stylizowana. Używany przez bohaterów dialog opiera się na różnych typach wersyfikacji. W poszczególnych fragmentach spektaklu postaci posługują się ośmio-, jedenasto- i trzynastozgłoskowcem. Po pierwszych czytaniach sztuki stwierdziliśmy za reżyserem, że pomimo wpisanej konwencjonalności i rytmizacji tekst należy podawać najbardziej swobodnie i potocznie, jak to tylko możliwe. Pozbawiając się przesadnej stylizacji interpretacyjnej tekstu, wykonaliśmy pierwszy krok do odnalezienia w nim bliższego nam, bardziej uniwersalnego w dzisiejszych czasach charakteru. Staraliśmy się przy tym zachowywać podstawowe zasady mówienia wierszem, które same podpowiadały już w wyobraźni pewne elementy **partyтуры rytmicznej** naszych scenicznych działań.

Najważniejszą pracą, jaką należało wykonać na tym wstępnym etapie, było jednak zrozumienie motorów, które napędzają postaci w ściśle określonych kierunkach. Podobnie jak forma wiersza – ogólny rys sztuki, relacje bohaterów i intryga pozostały w stosunku do komedii Fredry niezmiennie. Aby dobrze zrozumieć problemy

poszczególnych postaci, należało więc w oryginalnym tekście poszukiwać odpowiednich wskazówek. Mnie oczywiście najbardziej nurtowały problemy widziane przez pryzmat mojego bohatera – Gustawa. Gustaw pełnił w sztuce ważną funkcję. Zdawałem sobie sprawę, że to właśnie on jest głównym sprawcą całej komediowej intrygi. Zadanie było odpowiedzialne. Już na etapie prób czytanych próbowałem więc zadbać o jak najlepszy **grunt pod nogami** mojej postaci. Analizując zarówno sam tekst Fredry, jak i naszą sceniczną adaptację, zauważyłem, że mój bohater uznawany jest przez inne postaci sztuki za lekkoducha, trzpiota czy „laleczkę warszawską”. To zewnętrzny rys, który sam się nasuwa już po wstępnym przeczytaniu dramatu. Wraz z reżyserem zdawaliśmy sobie sprawę z faktu, że rola ta nie koresponduje bezpośrednio z moim wrodzonym emploi. Miałem nadzieję, że na późniejszym etapie z pomocą przyjdzie mi lalka o konkretnym zewnętrznym rysie, jednak nauczony swoimi wcześniejszymi doświadczeniami wiedziałem, że droga do wybudowania postaci nie powinna zaczynać się od poszukiwania ogólnej zewnętrznej charakterystyczności. Trzeba było wybudować najpierw bazę, która uzasadniała charakter postępowania Gustawa w następujących po sobie sytuacjach. Tylko takie podejście mogło następnie spowodować postawienie sobie **realnych zadań** do wykonania na scenie. Zadania te mogły pomóc przeprowadzić zarówno intrygę, jak i przemianę charakterologiczną mojego bohatera. Zatem to uzasadnione **działania**, a nie ogólny charakter stanowiły główny trop, którym należało podążać na tym etapie.

Doszedłem do wniosku, że temperament Gustawa jest wynikiem jego świadomego budowania relacji z różnymi postaciami w sztuce. Gustaw, jak uznałem, nie tyle jest lekkoduchem, ile się na takiego kreuje. Przybiera w kolejnych sytuacjach różne „maski”, które skutecznie mają go doprowadzić do obranego celu. Aby owe maski Gustawa

dobrze zrozumieć i w konfrontacji z innymi postaciami skutecznie stosować, postanowiłem przeanalizować stosunek, jaki może on mieć do poszczególnych postaci sztuki na każdym etapie rozwoju komedii. Zauważyłem na przykład, że jego relacja ze stryjem Radostem jest bardzo swobodna. Wypracował sobie u niego w jakiś sposób szczególne względy. Założyłem, że dostrzega tęsknotę stryja za minionymi, beztroskimi latami, których sam Gustaw jest właściwie odbiciem. Nie ukrywając zbyt przed Radostem swoich młodzieńczych szaleństw, celowo wzbudza w nim pewną zazdrość. Zdaje sobie bowiem sprawę ze słabości stryja i świadomie wykorzystuje ją przeciwko niemu.

Z kolei w relacji z Albinem dominuje dużo wyraźniej. Albin zazdrości Gustawowi szczególnego powodzenia u kobiet. Sam jest niewolnikiem nieodwzajemnionej miłości do Klary, którą to pannę skutecznie zniechęca jego cierpiętnicza osobowość. Kreując się na znawcę kobiecych serc, Gustaw zyskuje nad nim pewien rodzaj władzy, którą można będzie później wykorzystać. W późniejszym etapie zarówno Albin, jak i Radost doskonale posłużą Gustawowi jako pionki w jego miłosnym fortelu.

Główne postaci kobiece z początku wydają się Gustawowi mało interesujące. W dodatku myśl o zbliżającym się małżeństwie z Anielą napawa go strachem. Boi się porzucić swoją młodość i wolność na rzecz stagnacji i nudy, jaka wokół panuje. Niejako popisując się swoją frywolnością i nonszalancją, przekracza w końcu granicę. Daje się złapać na zasypianiu w towarzystwie pań, co słusznie zostaje przez nie poczytane jako zniewaga. Od tego momentu to Gustaw musi się starać, aby nie stracić swojej bezpiecznej pozycji. Scena, w której gra przed Anielą skruczę i na wszelkie sposoby chce zwrócić jej uwagę, jest w moim odczuciu punktem zwrotnym. Żadnymi sposobami nie jest w stanie zainteresować Anieli, która okazuje się nadspodziewanie zdecydowana w swoich odmowach. Ta nieoczekiwana

zmiana charakteru dotychczas mało barwnej, w opinii Gustawa, Anieli musiała wywrzeć na nim spore wrażenie. Pierwszy raz odrzucony, a nawet wzgardzony podejmuje zadanie zdobycia jej serca. W tym celu musi uknuć, a potem przeprowadzić całą zmyślnie zaplanowaną intrygę: zagrać przed Anielą romantycznego, tragicznego kochanka, którego miłość do jakiejś innej Anieli jest uniemożliwiona przez właśnie stryja i ojca ukochanej. W swoją grę na różne sposoby wciąga także i inne postaci sztuki. W końcu odnosi sukces. Nie tylko rozbudza w Anieli prawdziwe uczucie, ale i sam zakochuje się prawdziwie.

Tych kilka przykładów relacji Gustawa z innymi postaciami ukazuje, jak różnorodne potrafią być jego działania w zależności od celu, który próbuje osiągnąć. Starłem się w podobny sposób przeanalizować wszystkie najdrobniejsze etapy obecności mojego bohatera w dramacie. Analiza ta pozwalała mi postawić mojej postaci zarówno naczelne, jak i pomniejsze zadania do wykonania na scenie. Takie uogólnione, proste skądinąd cele były mi bardzo potrzebne. Już na etapie prób czytanych, podczas jedynie słownej konfrontacji z partnerem, każdy z tych ogólnych wektorów otwierał całe spektrum różnorodnych **zabarwień** interpretacyjnych pojawiających się spontanicznie w poszczególnych momentach każdej ze scen.

Pracując nad postacią Gustawa, nie próbowałem szukać motywacji związanych ze specyfiką środowiska, w którym żył, czy z jego przeszłością. Głównym motorem napędowym były dla nas, aktorów, czyste relacje między postaciami. Świat, który zamierzaliśmy tworzyć, miał na tyle umowny charakter, że poszukiwanie psychologii bohaterów związanej z okolicznościami współczesnymi Fredrze byłoby naszym zdaniem zbędne. Uznaliśmy, że sytuacje podobne do tych rodzących się pomiędzy postaciami sztuki mogłyby równie dobrze zaistnieć w dzisiejszych czasach, w wielu środowiskach i pomiędzy różnymi ludźmi. Motywacje Gustawa wydały mi się w ten sposób

znacznie bliższe. Interesowały mnie właściwie tylko relacje między-
ludzkie i uczucia, które się z nich rodzą. Nie oznacza to, że próbo-
waliśmy za wszelką cenę uwspółcześnić komedię Fredry. Chcieliśmy
umieścić ją w świecie uniwersalnym, umownym. Wszystkie ważne
dla intrygi informacje obyczajowe, bez których, siłą rzeczy, akcja
nie mogłaby iść naprzód, staraliśmy się traktować bardzo ogólnie
i zastępować je w wyobraźni bliższymi nam motywacjami. Nie za-
wsze było to łatwe. Kiedy pracuje się z tekstem Fredrowskim, świat
współczesny autorowi wraz z wieloma detalami kojarzącymi się
z XIX-wiecznym dworem automatycznie pojawia się w wyobraźni.
Niedługo te wyobrażenia miały na szczęście zostać skonfrontowane
z zupełnie nową rzeczywistością sceniczną.

W rezultacie etap prób czytanych okazał się bardzo ważny. Dość
szybko zdaliśmy sobie sprawę, że słowo będzie miało bardzo duże
znaczenie w naszym spektaklu. Czytaliśmy i analizowaliśmy scena-
riusz aż do momentu, w którym czuliśmy, że motywacje naszych
bohaterów, relacje między nimi i forma tekstu są nam na tyle bliskie
i zrozumiałe, że ich słowa stają się w naszych ustach wiarygodne,
a całość przebiega w odpowiednim **rytmie**. Był to znak, że trzeba
przejsć do kolejnego etapu pracy – do poznania docelowego ciała
naszych postaci scenicznych – lalek.

4.2. Biomechanika Gustawa

Typ lalki, jaki wybrał Artur Dwulit do realizacji spektaklu, to **jawajka**. Wybór nie był przypadkowy. Spośród wszystkich lalek parawanowych uchodzi ona za tę o największych predyspozycjach psychologicznych. Najlepiej odnajduje się wobec skomplikowanych treści dramatycznych. Taka opinia wynika w moim odczuciu z faktu, że w konfrontacji z innymi lalkami parawanowymi (pacynka, kukła) ma w swojej motoryce największe podobieństwo do człowieka. To sprawia, że najlepiej oddaje bardziej skomplikowane, typowo ludzkie namiętności. Ruchoma głowa, elastyczność w biodrach i duże możliwości gestykulacji rąk to mocne, ludzkie strony jawajki. Podstawową



Rys. 4.2. **Jawajka ćwiczebna**. Ze zbiorów Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filia w Białymstoku.

znajomość tej formy wyniosłem oczywiście ze studiów. Z uwagi na dość długi proces powstawania nowych jawajek do naszego spektaklu na pierwszym etapie pracy wykorzystaliśmy formy zastępcze, czyli ćwiczebne lalki szkolne. Te formy od wielu lat towarzyszą kolejnym rocznikom białostockich adeptów lalkarstwa. Wszystkie szkolne jawajki mają raczej neutralne rysy i prosty, niewystylizowany w żaden sposób kostium. Już jako studenci zauważaliśmy jednak, że nawet te formy, pomimo ich zewnętrznego podobieństwa, różnią się od siebie w pewnych detalach, które sprawiają, że jedne bardziej nadają się do animacji, inne mniej. Wtedy najczęściej wybieraliśmy te lalki, które najlepiej reagowały na nasze polecenia. Dziś uważam, że każda wymagała po prostu odpowiedniego rozpoznania i odnalezienia jej autonomicznego charakteru. Praca z ćwiczebnymi jawajkami w wypadku realizacji *Ślubów* była na szczęście krótkim, przejściowym etapem, gdyż najważniejszy miał być moment spotkania z właściwą lalką i skonfrontowania z nią wszystkich moich wyobrażeń i założeń dotyczących postaci Gustawa.

Anatomia plastyczna

Gustaw, zaprojektowany przez Łucję Grzeszczyk, a wykonany głównie przez nasze teatralne pracownice, okazał się rzeczywiście typem klasycznego „przystojniaka”. Pociągła twarz z uwydatnionymi kośćmi policzkowymi, smukła sylwetka, modna współczesna fryzura i wystylizowany nowocześnie kostium (krojony na bazie kapoty, ze złotymi dodatkami, podniesionym wysoko kołnierzem i wymiennymi na różne okazje połami) – to **zewnętrzny obraz** Gustawa, który sam w sobie już wiele mówił o jego charakterze. Wszystkie lalki poprzez swoje rysy, błądź twarży i wystylizowane kreacje w pewnym stopniu przypominały wystrojone manekiny sklepowe.



Rys. 4.3. **Gustaw.**

„Wymową lalki jest jej plastyka: forma głowy i oczu, wielkość rąk, ogólna sylwetka; uzupełnieniem jest ruch, a raczej dyspozycja ruchowa, z której potem aktor lalkarz wydobywa różne (choć bardzo ograniczone) możliwości”¹⁵². Choć jako aktor raczej nie zgodziłbym się z wyczuwalnymi w opinii scenografa Zenobiusza Strzeleckiego proporcjami pomiędzy znaczeniem plastyki lalki a jej ruchową dyspozycją, to nie sposób nie docenić wagi tej pierwszej. Uwydatnione przez twórców cechy lalki stanowią dla widzów pewien komunikat. Przywołując pewne skojarzenia, skłaniają ich do

152 Z. Strzelecki, *Plastyka w teatrze lalek*, „Teatr Lalek” 1961, nr 19, s. 7.

pierwszej ogólnej oceny danego bohatera. Dlatego też myślę, że warto zapamiętać pierwsze wrażenie, jakie wywołuje w nas lalka, którą będziemy animować. Podobne wrażenie wywrze bowiem na widzach przy pierwszym kontakcie.

Podczas grania należy wciąż pamiętać o tym, że na scenie stoi postać zupełnie inna ode mnie – w tym wypadku Gustaw, który ubiera się inaczej niż ja, ma inną fizjonomię i rysy twarzy. Właśnie taki jego zewnętrzny obraz twórcy chcieli zaproponować widzom. Dla mnie jednak najważniejsze było pytanie – jak zewnętrzny wygląd mojego bohatera może motywować jego działania? A więc jak by to było, gdyby ludzie dookoła postrzegali mnie jako typowego przystojniaka? Jakie to daje możliwości działania?

Anatomia funkcjonalna

Kolejnym etapem zapoznawania się z Gustawem było określenie jego predyspozycji motorycznych. Uznany pedagog i psycholog Stefan Szuman, cytowany przez profesora Jana Plewako, pisze: „Sztuka aktora operującego lalką polega na tym, by z bardzo prostych (a mechanicznych) ruchów, jakimi dana lalka dysponuje, wydobyć jak największą skalę ruchów żywych i charakterystycznych, wyrażających jasno to, co postać lalki na scenie czyni i co czuje!”¹⁵³. Aby tego dokonać, należy owe proste i mechaniczne ruchy w pierwszej kolejności dobrze poznać i zrozumieć ich istotę. **Anatomią funkcjonalną** lalki jest jej konstrukcja. Gustaw jest przykładem lalki człekokształtnej, o wielu cechach zbliżonych do ludzkich. Analizując jego budowę

153 S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, P.Z.W.S. 1969, s. 499, [za:] J. Plewako, *Przejście od elementów ruchu przez etiudy do budowania postaci scenicznej w grze jawajką i pacynką*, rozprawa na stopień adiunkta napisana pod kierunkiem Henryka Jurkowskiego, Wrocław 1976, s. 7–8.

pod kątem motorycznych możliwości, próbowałem w pierwszej kolejności odnaleźć te cechy, które pozwalały widzom odbierać wrażenie ludzkiego życia na scenie. **Efekt organiczności**, jaki chciałem osiągnąć, opierać się miał w dużej mierze na typowej grze z ludzką percepcją, jaką jest precyzyjne naśladowanie życia na scenie. „Stawom człowieka i zwierząt odpowiadają u lalki sztuczne stawy, czyli ruchome połączenia poszczególnych odcinków kończyn i innych części korpusu lalki. Lalka porusza kończynami, głową i tułowiem, zginając i prostując je w «zawiasach». Korpus lalki jest mechanizmem ruszającym się w tych «zawiasach», które posiada. Zależnie od budowy «zawiasów» ruch danej części ciała lalki może być jedno-, lub wielokierunkowy”¹⁵⁴. Poznanie ludzkich cech formy miało być oczywiście punktem wyjścia. Wiedziałem, że w odpowiednich momentach spektaklu będę mógł sobie pozwolić także na korzystanie z wszelkich „niehumanicznych” możliwości Gustawa.

Ogólne zasady budowy jawałki profesor Jan Plewako tak opisywał w swojej pracy: „Głowa lalki jest osadzona na kołku. Kołek przechodzi przez środek agrawy, na której z kolei zawieszony jest korpus lalki. Do rąk lalki przymocowane są na wahadełkach druty zakończone drewnianymi kołeczkami. Ruchomymi elementami lalki są: głowa (zwroty w płaszczyźnie poziomej niezależnie od korpusu) i ręczki, które w zależności od potrzeb mogą być tak skonstruowane, że dysponują dwoma lub trzema stawami (bark, łokieć i przegub dłoni)”¹⁵⁵. Należałoby tylko dodać, że owe druty zamocowane do rącek lalki nazywamy czempurytami (lub w zależności od źródła – czempuriami), cały zaś mechanizm poruszania głową lalki nazywamy gabitem (lub gapitem). Jak konstrukcja lalki Gustawa ma się do tych zasad?

154 Ibidem, s. 5.

155 J. Plewako, *Przejście od elementów ruchu...*, op. cit, s. 7.



Konstrukcja europejskiej jawajki inspirowana jest bezpośrednio lalkami z jawajskiego teatru **Wayang**.

Rys. 4.4, Rys. 4.5. Oryginalne lalki typu **Wayang Golek** z zachodniej Jawy. Lalki z prywatnych zbiorów Łukasza Puczeko.

Głowa

Zgodnie z zasadami głowa Gustawa osadzona jest na kołku przechodzącym przez deseczkę (odpowiednik ludzkich obojczyków i barków). Kołek ten jest jednak z dolnej strony zakończony specjalnym, dopasowanym do kształtu dłoni uchwytem. Uchwyt dodatkowo wyposażony jest zaś w mechanizm ściągania żyłki (zwany przez nas umownie „pistoletem”) doprowadzonej do głowy. Z drugiej strony kołka głowa umocowana jest na zawiasie z możliwością poruszania w płaszczyźnie pionowej („góra–dół”). Tym samym naciskając „pistolet”, opuszczamy głowę lalki w dół, a kiedy puszczaemy – wraca ona do pozycji wyjściowej (czyli maksymalnego podniesienia głowy do góry). Możliwości poruszania samą głową są zatem inne niż

w podstawowej jawajce. W porównaniu z jawajkami ćwiczebnymi różnica jest jeszcze jedna. Jawajki ćwiczebne wyposażone są zamiast pistoletu w kulkę, która podczas pracy z lalką spoczywa na dłoni animatora. Kulka może się poruszać niezależnie od kołka. Opierając kulkę na dłoni i poruszając za pomocą palców samym kołkiem, możemy swobodnie poruszać głową animanta na boki, nie poruszając przy tym korpusem. Brak takiej kulki w lalce Gustawa sprawia, że poruszanie głową na boki jest nieco utrudnione. Zauważyłem, że aby osiągnąć efekt zupełnie izolowanego ruchu głową lalki na boki, należy odpowiednio pracować czempurytami i w ten sposób skontrolować ruch korpusu. Osiąga się tym samym efekt izolacji głowy od korpusu w płaszczyźnie ruchu „bok–bok”. W taki sposób lalka Gustawa ma możliwość poruszania głowy w dwóch podstawowych płaszczyznach ruchowych.



Rys. 4.6. Mechanizm poruszania głowy Gustawa.

Kiedy porówna się mechanizm poruszania głowy lalki z odpowiadającym mu mechanizmem żywego człowieka, można oczywiście zauważyć, że wyposażony w siedem elastycznych kręgów odcinek szyjny ludzkiego kręgosłupa razem ze swoim stawem szczytowo-obrotowym daje ludzkiej głowie dużo większe możliwości elastycznego poruszania się. Mechaniczne poruszanie głową w dwóch płaszczyznach (biorąc pod uwagę także sztywność lalkowej szyi) wciąż nie jest więc wiarygodnym ludzkim ruchem. Aby nadać mu więcej życia, wszystkie ruchy głowy należy wykonywać najbardziej płynnie i miękko, jak to tylko możliwe. Wszelkie kombinacje, w połączeniu z płynnością działania i delikatną kompensacją korpusu w odpowiednich momentach (kiedy chcemy wykonać bardziej złożone ruchy głowy), powinny zaowocować wrażeniem swobodnej i miękko osadzonej w stawie głowy. Pod jednym tylko względem głowa Gustawa ma większe możliwości motoryczne od głowy ludzkiej. Przy odpowiednim przytrzymaniu korpusu może wykonać obrót głowy nawet o 360°. Mając na względzie zasady motoryczności ciała ludzkiego, należy oczywiście pilnować, aby głowa, patrząc na boki, nigdy nie przekraczała linii barków.

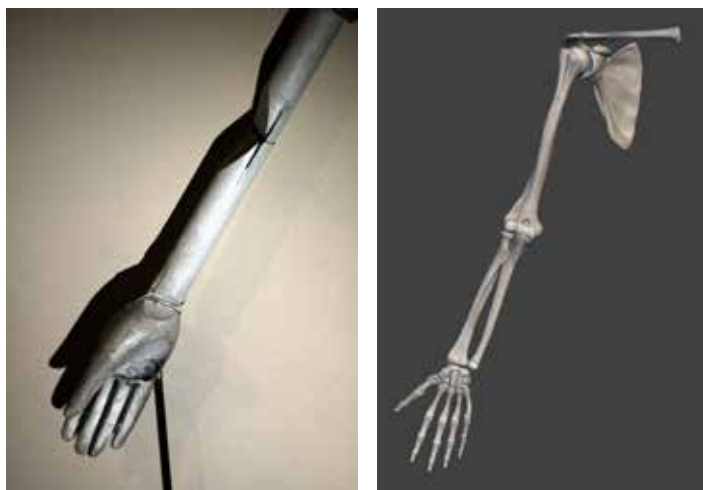
Głowa ma w lalce szczególną siłę. Pozwala jej patrzeć, interesować się, myśleć. Być może to właśnie konstrukcyjna sprawność tej części ciała czyni jawajkę szczególnie podatną na wszelkie ludzkie psychologizowanie. Dodatkową modyfikacją budowy gabitu w lalce Gustawa w porównaniu z tradycyjnymi jawajkami jest wydłużenie i zakrzywienie kołka w jego górnej części, dzięki czemu głowa Gustawa osadzona jest na bardzo smukłej, przesadnie wysuniętej i nieproporcjonalnie długiej szyi. Dodatkowo pozycję wyjściową głowy (kiedy nie wciskałem pistoletu) stanowiło maksymalne uniesienie w górę. Zauważyłem, że mój bohater w tej naturalnej dla niego pozycji sprawia wrażenie, jakby dumnie zadzierał głowę. Dzięki

pistoletowi mogłem oczywiście w każdej chwili sprowadzać głowę do pozycji neutralnej, jednakże na tyle spodobało mi się to zadarcie, wyrażające jakby zewnętrzną pewność siebie, że starałem się jak najczęściej korzystać z jego naturalnej, „dumnej” pozycji. Zadarta głowa kieruje oczywiście spojrzenie lalki ponad głowy innych, co sprawia, że traci kontakt z partnerami. Jednak przy odpowiednim dopasowaniu całej sylwetki mogłem odnajdować kolejne ekspresyjne ustawienia przy zachowaniu charakterystycznego zadarcia.

Głowa Gustawa była początkowo masywna i ciężka. Stanowiła jego najcięższą część ciała. Zbyt duża waga lalki jest oczywiście dużą trudnością dla animatora, szczególnie przy dłuższych sekwencjach, których zmęczona ręka może po prostu nie wytrzymać. Jednakże ta masywna głowa wyposażyla lalkę w dodatkowe umiejętności – przy intensywnych ruchach pracowała bowiem w stawie szyjnym swoim własnym ciężarem. Nadawało jej to organiczną miękkość i ciekawy charakter. Na pewnym etapie pracy zdecydowaliśmy się co prawda na wyżłobienie głowy w środku, aby zmniejszyć jej ciężar, ale tylko na tyle, by nie straciła owego waloru zamachowości. Była to dla mnie, mimo wszystko, wyraźna zmiana, ponieważ specyfika rozłożenia ciężaru poszczególnych części lalki jest, jak starałem się to już wyjaśniać, jednym z elementów jej **autonomicznego charakteru**. A ten stanowi o jej indywidualności. Często mówi się, że lalka „układa się” po jakimś czasie w ręce. Taki czas przepracowany z lalką służy według mnie głównie zaakceptowaniu jej indywidualnego charakteru i wypracowaniu w sobie umiejętności sprawnego korzystania z jej walorów. Zmiana ciężaru głowy spowodowała, że trzeba było znowu przez jakiś czas adaptować się do lalki o nieco innym charakterze.

Ręce

Kolejnym ważnym elementem stały się dla mnie długie i wyraziste **ręce** Gustawa. Gesty rąk – o których wcześniej pisałem jako o może mniej istotnym, plastycznym dopowiedzeniu intencji – w tym konkretnym przypadku miały, według mnie, ciekawy potencjał. Ta zewnętrzna w swoim wyrazie, szeroka gestykulacja doskonale wpisywała się w charakter Gustawa, który przecież lubi pozować się w każdej sytuacji. Ma w tym swój cel – chce sprawiać wrażenie pewnego siebie człowieka sukcesu. Założyłem, że przyzwyczał się on wręcz do swojej „skutecznej” szerokiej gestykulacji i nawet kiedy udaje skrucę czy nieszczęśliwe zakochanie, używa do tego szerokiego gestu. Oczywiście gesty rąk nie mogą być przypadkowe. Aby odnaleźć w ich ruchach ekwiwalent ruchów ludzkich, musiałem dobrze zrozumieć ich funkcjonalne predyspozycje. Ręce Gustawa wyposażone są w trzy stawy: staw ramienny, staw łokciowy i staw nadgarstkowy.



Anatomia funkcjonalna. Ręka Gustawa (Rys. 4.7) a ręka ludzka (Rys. 4.8).

Staw ramienny to połączenie deseczki i górnego elementu ręki lalki. Do połączenia tych elementów zastosowano sznurek, który na wzór odpowiadającego mu wieloosiowego ludzkiego stawu ramiennego sprawia, że ręka może się poruszać we wszystkich kierunkach. Może nawet obrócić się wokół własnej osi o 360°, co podobnie jak w wypadku głowy jest niepożądane (dodatkowe niebezpieczeństwo polega na tym, że kiedy ręka niechcący przekreśli się wokół własnej osi, wygląda tak samo, ale przez inne ustawienie sznurka zachowuje się już inaczej). Do dziś muszę na to uważać.

Stawy łokciowe Gustawa skonstruowane są na bazie prostych zawiasów. Istnieje możliwość poruszania rękoma w łokciach tylko w jednej osi. Podobnie skonstruowana jest część ramiennie-łokciowa ludzkiego stawu łokciowego – jest to staw typu zawiasowego.

Łączenie przedramienia lalki z dłonią (odpowiednik ludzkich **stawów nadgarstka**) wykonane jest za pomocą kawałka skóry, który daje możliwość poruszania dłonią względem przedramienia w jednej osi z dodatkową możliwością małych poruszeń na boki dzięki elastyczności skórki. Owa elastyczność powoduje, że ruchy dłoni lalki są naturalnie miękkie.

Współpraca owych trzech stawów daje rękóm Gustawa bardzo duże możliwości motoryczne. Odpowiednio uruchamiane, ukryte dodatkowo pod warstwą materiału, stają się w ruchu zbliżone do prawdziwych rąk ludzkich. Jak wspominałem, poruszać nimi można za pomocą **czempurytów** – dwóch drutów przymocowanych do dolnych krawędzi dłoni. Oba czempuryty trzymane są jedną ręką, co sprawia, że każdy ruch ręki animatora powoduje również ruch obydwu rączyk lalki. Łatwo zauważyć, że puszczenie jednego z czempurytów powoduje martwość opuszczonej ręki, która natychmiast jest wychwytywana również przez widza. Najprostsze ruchy, jakie można wykonywać rękoma, to ruchy symetryczne. Podczas wykonywania

bardziej skomplikowanych ruchów należy opanować odpowiednią technikę chwytania czempurytów i operowania poszczególnymi palcami w celu odseparowania jednej ręki formy od drugiej. Zadanie to nie jest łatwe, wymaga dużej **zręczności** animatora i odpowiedniego treningu. W wyniku poszukiwań wypracowałem swoją własną metodę trzymania czempurytów, która pozwoliła mi na odnajdywanie kolejnych wyrazistych gestów rąk z zachowaniem zasad mechaniki ruchu człowieka.



Rys. 4.9. Istnieją różne techniki chwytania czempurytów. Każdy powinien jednak wypracować swoją własną metodę. Fotografia wykonana podczas jednej z prób (fot. Bartek Warzecha).

Ostateczny kształt spektaklu w wielu momentach wymagał używania konkretnych, dookreślonych gestów rąk, które musiały być precyzyjne, gdyż niosły konkretną treść. Przykładem chyba najbardziej wyrazistym była scena, w której Gustaw, tłumacząc Anieli wymyśloną

intrygę miłosną, gra przed nią niektóre postaci za pomocą lalek wykonanych ad hoc z materiałowych gałganków. Pomagali mi w tym w pewnym stopniu koledzy pod parawanem, niemniej jednak gesty Gustawa musiały być na tyle precyzyjne, by odpowiednio inicjować poruszanie się kolejnych „gałgankowych” postaci.

Należy chyba w tym miejscu podkreślić jeszcze raz ważny aspekt właściwej **kompensacji**. Wszelkie gesty wykonywane rękoma uzyskiwały w wykonaniu Gustawa o wiele ciekawszy, a przede wszystkim żywszy wyraz, kiedy były połączone z odpowiednią aktywnością głowy czy też całego korpusu. Przykładów takiego działania w ostatecznym kształcie spektaklu można odnaleźć wiele, są to choćby wszelkie momenty czułego gładzenia kobiecych elementów scenografii. Cała głowa wodzi spojrzeniem za ręką, co wzmacnia i ożywia charakter gestu. Gesty, które wykonywałem za pomocą samych rączek lalki, miały najczęściej, w moim odczuciu, charakter mechaniczny i martwy.

Równowaga

Charakterystyczna dla większości jawajek elastyczność w biodrach wynika z elastyczności ludzkiego nadgarstka, gdyż to właśnie on, ukryty pod kostiumem, pełni funkcję bioder lalki. Biodra, uznawane w wielu tradycjach za centrum ciała człowieka, a nawet główne źródło aktorskiej energii (japońskie *koshi*¹⁵⁶), dają duże możliwości pracy z **aktywnymi pozycjami** lalki wynikającymi z nieoczywistej równowagi. Aspekt indywidualnej **równowagi** Gustawa wymagał, swoją drogą, wnikliwej analizy.

156 Eugenio Barba zauważa, że japoński wyraz *koshi*, oznaczający dosłownie „biodra”, przez aktorów kabuki używany jest jako określenie aktorskiej energii. Można „mieć *koshi*” albo „nie mieć *koshi*”. Por. E. Barba, N. Savarese, *Sekretna...*, op. cit., s. 9.

Podstawową umiejętnością, jaką powinien wypracować lalkarz parawanowy, jest utrzymywanie lalki w pozycji stabilnej równowagi. Uzyskać ją można poprzez utrzymywanie dłoni trzymającej lalkę w takim ustawieniu, aby łokieć i nadgarstek tworzyły jedną linię, prostopadłą do podłoża. Część od nadgarstka (bioder lalki) do łokcia to wyobrażone nogi formy. Utrzymywanie tego elementu w pionie powinno sprawić, że lalka nie wytrąci poza linię nóg wyobrażonego środka ciężkości, a co za tym idzie, „nie utraci równowagi”. Nie możemy jednocześnie spojrzeć na swoją rękę ze wszystkich stron, co sprawia, że nie jesteśmy w stanie w pełni kontrolować wzrokowo, czy nasza ręka nie przekrzywia się w żadnym kierunku. Umiejętność ta wymaga więc, po pierwsze, sprawnego zmysłu propriocepcji, po drugie, odpowiedniego wyczucia każdej konkretnej formy lalkowej. Pomimo mojej wcześniejszej pracy z innymi lalkami parawanowymi i fizycznej znajomości **zasady pionu** ciężar głowy Gustawa i jej specyficzne wychylenie sprawiały, że moje poczucie stabilnej pozycji lalki nie zawsze odpowiadało jej obiektywnemu ustawieniu. Należało więc wypracować sobie odpowiedni nawyk trzymania prosto tej konkretnej lalki. Stosunkowo luźny kostium Gustawa sprawia na szczęście, że małe odchylenia ręki nie są, jak sędzę, zauważalne dla widza i nie sprawiają, że Gustaw zostaje wyraźnie wytrącony z równowagi.

Działanie górną częścią lalki (powyżej jej bioder) w izolacji od dolnej daje duże możliwości podczas pracy z **pozycjami aktywnej równowagi**. Wszelkie wychylenia, skłonienia i zakrzywienia sylwetki możliwe są właśnie dzięki tej możliwości. Jak próbowałem to wyjaśnić w części rozprawy o równowadze, pozycje te są bardzo ekspresyjne i mają dużą siłę oddziaływania na percepcję widza. W ten sposób, zachowując odpowiednią równowagę i zmieniając wyrażenie różne pozycje lalki, ćwiczyłem także nawyk „**uziemiania**” Gustawa w konkretnych, aktywnych postawach.

Rozpoznanie wszystkich wyżej wymienionych elementów lalki (z których niektóre, jak widać, są bezpośrednio związane z ciałem animatora) prowadzi do poznania jej autonomicznej **anatomii funkcjonalnej**. Analizy owej anatomii dokonywałem oczywiście poprzez fizyczne sprawdzanie wszystkich jej ruchowych możliwości. Kolejnym etapem była analiza różnych **ruchów podstawowych** lalki.



Rys. 4.10. Jedna ze scen spektaklu (fot. Bartek Warzecha).

Ruchy podstawowe

W swojej budowie jawałka nie posiada właściwie nóg. W miejscu, gdzie powinny się znajdować dwie nogi lalki, pod kostiumem ukryta jest w rzeczywistości jedna, mało elastyczna część ciała, jaką jest przedramię animatora. Aby oddać wrażenie chodu, należy zatem użyć zasady **transmisji** ruchu z ciała animatora do ciała lalki. Kiedy aktor chodzi z lalką w dłoni, przenosi tym samym odpowiedni rytm, długość i charakter kroku na lalkę. Poprzez odpowiednie chodzenie

animatora lalka także będzie oddawała wrażenie stawiania poszczególnych kroków. Oczywiście wymaga to także odpowiedniej techniki. Po pierwsze, trzeba mieć świadomość, że długość kroku człowieka nie jest taka sama, jaka powinna być długość kroku lalki o charakterze ludzkim. Aby zatem krok lalki był odpowiedni do jej wyobrażonych, krótszych kończyn, należy skrócić krok w swoich własnych nogach. Po drugie, jeśli animator pod lalką będzie szedł zbyt posuwicie (bez wyraźnej amplitudy ciała w płaszczyźnie góra–dół), lalka będzie przesuwac się, zamiast iść. Należy stawiać dość konkretne kroki i w miarę możliwości rozluźnić własną rękę z lalką w stawie ramiennym i łokciowym. Elastyczność tych stawów powinna stanowić jakby amortyzatory, które w miękki sposób przeniosą rytm chodzenia animatora na rytm chodzenia lalki. Pochodnymi mechanizmu chodzenia, wykonywanymi zgodnie z tą samą zasadą transmisji, będą takie ruchy jak bieganie czy skakanie.

W trakcie treningu analizowałem także podstawową mechanikę innych ruchów podstawowych, takich jak pchanie, ciągnięcie, uderzenie, rzucanie, klękanie, siadanie. Dla każdego z nich, uwzględniając ich ludzką mechanikę, musiałem odnaleźć odpowiedni **ekwiwalent**. Każdego z nich w jakimś stopniu użyłem później w spektaklu (na przykład pchanie Albina, przeciąganie się z Radostem, uderzanie w parawan ze złości czy rzucanie wymyślnego kamienia).

Wszystkie czynniki, które próbowałem wypracować w ramach takiego biomechanicznego treningu, miały na celu odnalezienie w lalce Gustawa jej motorycznych możliwości zbliżonych do ludzkich. Starałem się w ten sposób zbudować solidną podstawę dla osiągnięcia **efektu organiczności** lalki. Ludzki charakter działań Gustawa, kompatybilny z jego człekopodobną formą zewnętrzną, ale także wewnętrznie spójny z jego konkretną budową, miał w tym wypadku, jak sądzę, największą siłę oddziaływania na widza. Jak próbowałem

to wyjaśnić we wprowadzeniu, ruch taki może być odczytywany jako ruch biologiczny i odbierany przez widza nie tylko na poziomie intelektualnym, ale również emocjonalnym.

Ruchy „lalkowe”

Lalka lubi jednak również wykonywać pewne ruchy, które wyraźnie manifestują jej lalkowość. To bardzo interesujący obszar gestyki lalki. Dzięki takim ruchom może ona wkraczać w rejony, w które sam człowiek nie mógłby wkroczyć. Animator może więc czasem łamać wszystkie wypracowane ludzkie zasady i w odpowiednich momentach używać tych aspektów motoryczności lalki, które wynikają z tego, że jest lalką, a nie człowiekiem. Typowo „lalkowe” cechy Gustawa dawały mu możliwości sunięcia w przestrzeni, poszerzonego obrotu, zapadnięcia się pod ziemię czy bardzo szybkiego przemieszczenia się z miejsca na miejsce itd. Takie ruchy wpisywały się oczywiście w charakter autonomicznego, specyficznego świata, który wspólnie tworzyliśmy. Przypominały one przy tym widzowi, że na parowanie poruszają się jednak lalki, a świat, który tworzymy, jest światem umownym, światem metafory. Takie „lalkowe” ruchy w ostatecznym kształcie spektaklu pojawiały się dość często. Przykładem sceny, a właściwie małego intermedium opartego bezpośrednio na lalkowości Gustawa, była scena furii, w jaką wpada Gustaw wytrącony ze snu przez wujaszka po kompromitującej scenie zaślęcia w towarzystwie pań. Furia ta jest właściwie wymyślonym przez Gustawa ad hoc sposobem na zatachlowanie niezręcznej sytuacji. To jeden z momentów, w którym ekspresyjne, lalkowe środki wyrazu nadają scenie siłę dużo większą, niżby to uczyniły realistyczne ruchy Gustawa adekwatne do jego człowieczej motoryki. Gustaw w pędzie przemieszcza się z miejsca na

miejsce, wskakuje i wyskakuje spod ziemi, wykonuje ekspresyjne susy i szeroko wymachuje skrawkami tkanin. Staralem się w ten sposób oddać moment szaleństwa, który na chwilę niejako wytrąca spektakl z jego naturalnego rytmu.

Ćwicząc **ruchy podstawowe** lalki, badając jej **równowagę, koordynację**, odpowiednie **pozowanie się z uwzględnieniem perspektywy widza**, wypracowywaliśmy z Gustawem naszą „**nową naturę**”. Uczyliśmy się razem funkcjonować, a ja poszukiwałem właściwej motoryczności w swoim ciele, która skutecznie przeniesie odpowiednią motoryczność na lalkę. Zdawałem sobie sprawę, że jeśli uda nam się nauczyć organicznie ze sobą współpracować, nastąpi wówczas zespolenie, które pozwoli nam wspólnie **reagować** na scenie, a impuls pomiędzy odebraniem jakiejś akcji, podjęciem decyzji do dalszego działania i wykonaniem lalką kolejnego ruchu będzie właściwie taki sam, jak w rzeczywistości ludzkiej. Proces **przekazania uczucia lalce**, który opisywałem w części poświęconej żywiołom, pomimo całej swojej złożoności może się, jak uważam, odbyć w czasie ułamków sekund. Należy jednak na tyle skutecznie, poprzez odpowiednie ćwiczenia, wypracować właściwe mechanizmy, aby zapisały się one (wedle istoty treningu) we **wspólnej organiczności aktora i lalki**.

Oddech

Istotnym elementem, który organicznie połączył mnie z Gustawem, było wspólne **oddychanie**. Odnalezienie w lalce jej organicznego oddechu, który będzie bezpośrednio związany z oddechem animatora, jest pierwszym krokiem do prawdziwego ożywienia lalki. W połączeniu z oddychaniem wszystkie wypracowane mechanicznie ruchy i gesty stają się żywe, zarówno w oczach widza, jak i animatora, który od tego momentu zaczyna podążać za przeżywaniem lalki i nadawać

jej działaniom konkretne **zabarwienia**. Trening wszystkich ruchów lalki w połączeniu z oddechem przenosił mnie zatem z przestrzeni **poruszania lalką** w przestrzeń **gry**.

Rozgrzewka

Częste branie lalki do ręki powoduje przede wszystkim, że lalka staje się niejako zespolona z ciałem animatora. Dziś po każdej dłuższej przerwie między kolejnymi cyklami grania naszego spektaklu zauważam, że nie czuję się z lalką wystarczająco swobodnie. Muszę więc znowu poświęcić pewien czas na odnalezienie naszej wspólnej organiczności. Elementy treningu z lalką stanowią dziś dla mnie formę **rozgrzewki**, która pozwala przed każdym spektaklem fizycznie połączyć nasze ciała. Stawy Gustawa, ściśle związane z moimi własnymi, potrzebują rozgrzewki tak samo jak stawy każdego żywo-planowego aktora.

Gustaw okazał się w pracy wdzięczną lalką. Wszystkie wymienione wyżej aspekty treningu możliwe były dzięki jego przemyślanej budowie i dobremu wykonaniu. Jakość lalki wychodzącej z pracowni jest tak samo ważna, jak jakość instrumentu dla muzyka. Dzięki profesjonalnej pracy naszych pracowni miałem w rękach instrument, który był nie tylko sprawny, ale miał także duszę. Moim zadaniem było ją odkryć i pomóc jej zaistnieć.

4.3. Próby sytuacyjne

Przystąpiliśmy w końcu do próbowania poszczególnych scen w małych salach prób. Jak już wcześniej pisałem, sceniczne partnerowanie z lalką w dłoni nie jest rzeczą łatwą. Sądzę, że opisywany wcześniej żmudny proces prób czytanych bardzo ułatwił nam pracę na tym etapie. Już na starcie mieliśmy bowiem wypracowaną pewną **partyturę naszych motywacji**, która sprawiała, że scena nie powinna była wypaść z głównego toru, jaki sobie obraliśmy. Podczas kolejnych prób starałem się przenieść swoje cele i relacje z poszczególnymi postaciami na grunt naszego nowego teatralnego świata.

Pierwsza trudność, jaką napotkałem, związana była z tkwiącym wciąż w mojej głowie wyobrażeniem świata fredrowskiego ze wszystkimi jego akcesoriami – stołem, krzesłami, listem, piórem itd. – podczas gdy przyjęta konwencja, poza małymi wyjątkami, zakładała właściwie brak rekwizytów i realistycznych elementów dekoracji. Możliwości budowania jakichkolwiek sytuacji scenicznych wydawały mi się bardzo ograniczone. Nie dało się prawie niczego chwycić, na niczym usiąść, o co podeprzeć... Dziś sądzą, że poszukiwanie takich „wspomagaczy” było jednak z mojej strony dość powierzchownym podejściem. W rzeczywistości cała przestrzeń miała właśnie wydobyć uniwersalność naszego zdarzenia. „Nie mamy na przykład sceny nakrywania do stołu. To jest scena realistyczna. Nie potrzebujemy tej sceny, aby mówić o uczuciach. Szukamy metafory, znaku”¹⁵⁷ – tak po czasie wspomina pracę reżyser. Takie potraktowanie przestrzeni miało nas zmusić do zajęcia się partnerem i główną intrygą, a w konsekwencji rodzącym się uczuciem, które było istotą całego

157 Fragment rozmowy z reżyserem spektaklu *Śluby panińskie* Arturem Dwulitem (materiał własny).

zdarzenia. Z czasem zdałem sobie z tego sprawę i pretekstów do scenicznego działania zacząłem szukać tam, gdzie należało. W **zdarzeniach** i w **relacjach**.

Improwizacja

Nasza praca nad poszczególnymi fragmentami spektaklu nie opierała się na choreograficznym ustawianiu, krok po kroku, poszczególnych punktów każdej sceny, jak to się czasem zdarza w trakcie lalkowego procesu. Odpowiednio postawione cele postaci skonfrontowane z żywym działaniem partnerów same niosły nas w określonych kierunkach. W pewnym stopniu próby przybierały więc formę **improwizacji**. Nie była to jednak improwizacja prowadzona wedle jakiejś określonej metody treningowej, jak choćby metoda Keitha Johnstone'a czy Stephena Booka, ale raczej w duchu otwierania się na partnera i okoliczności – jak u Meisnera. A może najbardziej po prostu była to próba odnalezienia w sobie **psychologii improwizującego aktora** (wedle myśli Czechowa) w obrębie wszelkich realizowanych scenicznych zadań. Pomimo dosyć swobodnego charakteru nasze próby miały oczywiście bardzo mocne ramy w postaci tekstu i analizowanych motywacji bohaterów. Elementy, które w naszym mniemaniu okazywały się na scenie interesujące lub mogły stanowić dobre bodźce dla konkretnych działań, staraliśmy się zapamiętywać i wykorzystywać przy kolejnych przebiegach.



Rys. 4.11. Zdjęcie z próby (fot. Bartek Warzecha).

Mikrokonflikty

Podobnie jak w trakcie prób czytanych, w każdej z kolejnych scen starałem się odnaleźć podstawowy **cel** Gustawa. Wektory tych celów były podobne do tamtych, ale już skonfrontowane z konkretnym działaniem, zarówno moim, jak i partnerów. Takie systematyzowanie poszczególnych kierunków działania okazało się szczególnie przydatne we wszystkich scenach, które dotyczyły intrygi miłosnej uknutej przez Gustawa. W każdej kolejnej sekwencji trzeba było bowiem przybrać jakby inną „pozę” w relacji z poszczególnymi postaciami. Inaczej trzeba było „zagrać” przed Anielą, inaczej przed Albinem, jeszcze inaczej przed Radostem. **Konfrontowanie postawionego celu z działaniami partnerów i wypowiadany przez nich tekst** powodowało na scenie kolejne **mikrokonflikty**, które starałem się skrupulatnie wychwytywać i wykorzystywać. Dobrym przykładem

będzie chyba scena, w której Gustaw pierwszy raz próbuje na różne sposoby zwrócić na siebie uwagę nieugiętej Anieli. W tym celu używa przeróżnych środków: przeprasza, wywiera presję, oskarża, wzbudza litość, w końcu błaga. Za każdym razem spotyka się z odrzuceniem. Po każdym odrzuceniu musi próbować innego sposobu dotarcia do scenicznej partnerki.

Kompozycja scen

Sama żywa relacja między postaciami to jednak jeszcze trochę za mało. Pomimo, jak to zaznaczałem, niezłych psychologicznych predyspozycji jawajka nie jest w stanie oddać wszelkich niuansów, które miałyby szansę wybrzmieć, gdyby na scenie stali żywi ludzie w procesie „twórczego przeżywania”. Czy zatem znaczy to, że lalka jest tylko uboższą wersją człowieka? Nic z tych rzeczy! „W czym leży siła lalki? Otóż, jakkolwiek wydawać by się to mogło dziwne, siła lalki leży właśnie w tym, że jest nieożywiona, martwa. Jeśli na scenie aktor siada w fotelu i podciąga trochę nogawki u spodni, by ich nie wypchnąć kolanami, publiczność może zupełnie tego nie zauważyć. Jeżeli jednak ten ruch zostanie wykonany przez lalkę, publiczność zareaguje oklaskami, gdyż lalka w ten sposób wykpiła wszystkich mężczyzn, którzy to robią.

Na scenie człowiek może przedstawiać drugiego człowieka, ale nie może przedstawiać człowieka w ogóle, gdyż sam jest konkretnym człowiekiem. Lalka natomiast nim nie jest i właśnie dlatego może przedstawić człowieka w ogóle, i to za pomocą niezwykle sugestywnego uogólnienia”¹⁵⁸. Te słowa Sergiusza Obrazcowa stanowią bardzo ważną prawdę. Oprócz obdarzenia lalki biologicznym życiem,

158 S. Obrazcow, *O sztuce teatru lalek*, [w:] *Współczesny teatr...*, op. cit. s. 18–19.

zbliżonym w swoim wyrazie do ludzkiego, należy także pozwolić jej wyrazić „pokazywać” ludzkie cechy, uczucia, słabości, słowem – uogólniać. Samo zestawienie na scenie rozmawiających ze sobą lalek nie pozwoli im wyrazić się w całej swojej pełni. Budowane przez nas sytuacje musiały więc same w sobie nabierać czytelnych znaczeń. Poprzez rodzącą się w trakcie prób partyturę scenicznych działań stopniowo budowaliśmy sugestywne **obrazy**, które w samej swojej kompozycji stanowiły już czytelne znaki. Wiedzieliśmy na przykład, że w scenie nieskutecznych zalotów do Anieli takim czytelnym znakiem będzie ustawienie partnerki w centrum sceny i zmuszenie Gustawa do ciągłego biegania wokół niej. Poprzez takie potraktowanie scena ta miała być nie tylko żywa, ale także metaforyczna. Obrazowała konkretne damsko-męskie relacje. W podobny sposób wszystkie analizowane wcześniej skrupulatnie stosunki między postaciami staraliśmy się przekuć w sugestywne obrazy sceniczne.

Charakter

Powoli zaczynał się także klarować ogólny **charakter** mojej postaci. Rodził się on w pewien sposób samoczynnie. Postawione cele sprawiały, że Gustaw odnajdywał się w poszczególnych sytuacjach w określony sposób. Zauważyłem, że jego intensywne determinacje i wrodzona skłonność do autoprezentacji powodują, że znajduje się jakby w **ciągłym tańcu**. Ciągnęło mnie do tego tańca, wyrażającego jego intensywny, **nerwowy rytm wewnętrzny**. Najważniejszą jakością ruchu stała się dla mnie **woda**, ale jednak woda bliska stanu wrzenia – **intensywna płynność**.

Nie mogłem oczywiście zapomnieć o tym, żeby często sprowadzać Gustawa do **ziemi**. Musiał być przecież skuteczny w swojej intrydze, a więc działać **precyzyjnie**. Jego taniec potrafił być pochłaniający

i zgubny, toteż czasem na siłę starałem się zatrzymać lalkę, uziemić ją, a tym samym wyostrzyć na nowo kontakt z rzeczywistością.

Wiedziałem, że każdy z tych **charakterów działań** jest psychologicznie umotywowany, dlatego nie mogło w nich zabraknąć prawdziwych uczuć i zaangażowania. Nie mogły być tylko powierzchowne. Nawet jeśli Gustaw uciekał się do zewnętrznych, fałszywych zagrań, były one wewnętrznie uzasadnione. Miały one ponadto doprowadzić go do prawdziwego zakochania, które swój punkt kulminacyjny miało osiągnąć w scenie pisania wraz z Anielą listu do jego wyimaginowanej ukochanej.

Wiedziałem, że we wszystkich tych działaniach będę musiał odnaleźć także jak najwięcej **lekkości**. Lekkość jest adekwatna zarówno do samej formy komedii, jak i do lalkowej formy Gustawa. Pozwala także na wyrobienie w sobie koniecznego dystansu do całego zdarzenia. Dystans ów jest niezbędny – pozwala na prawdziwy dialog z widzem. Aktor może dzięki niemu z pełnym zaangażowaniem żyć życiem scenicznej postaci i jednocześnie „opowiadać” o niej widzom, śmiać się z niej, wpuszczać ją celowo w kolejne tarapaty czy pomagać jej w dążeniu do celu. Do tego potrzebna jest jednak uważność, zaangażowanie i właśnie lekkość.

4.4. Adaptacja

Największa część opisywanych prób odbywała się w przestrzeniach zastępczych, raczej kameralnych, przy użyciu jednego tylko parawanu. Podstawowe kierunki naszych scen musieliśmy później dostosować do właściwej sceny i przygotowanej trzypoziomowej scenografii. Zadanie to przyniosło nieoczekiwane trudności. Swobodne funkcjonowanie w lalkowej przestrzeni wymaga zwykle, jak starałem się to wyjaśnić przy omawianiu zdolności koordynacyjnych, dobrej **orientacji przestrzennej**. Wymaga jednak także czasu na przystosowanie. Trzeba na tyle swobodnie się w niej poczuć, żeby nogi знаły ją jakby na pamięć.

Wszystkie sceny, które miały się odbywać na różnych wysokościach podestów jednocześnie, przysparzały nam pewnych kłopotów komunikacyjnych. Za parawanem działo się dużo. W trakcie grania sceny niełatwo było zbiegać ze schodków pomiędzy przestrzeniami czy ustępować miejsca koledze, który wykonuje w tym momencie ważną techniczną pracę pod parawanem. Dodatkowo ta różnorodna przestrzeń sprawiała, że w niektórych miejscach nasze własne głowy były szczególnie widoczne z perspektywy widza. Należało unikać tych miejsc lub mocno schylać głowę w odpowiednich momentach.

Wspominałem już, że trudne jest granie z partnerem, którego widzimy tylko kątem oka, bo równocześnie działamy własną lalką. W nowej przestrzeni zdarzały się sytuacje, w których w ogóle nie widziałem lalek moich partnerów scenicznych. Zdawałem sobie przy tym sprawę, że mój bohater powinien widzieć inne postaci i wyraźnie się z nimi kontaktować. To wymagało od wszystkich precyzyjnego ustawienia w poszczególnych momentach i pilnowania swoich miejsc, żeby lalki, patrząc „na pamięć” w dany punkt, mogły utrzymywać ze sobą kontakt wzrokowy. To oczywiście załatwiało

tylko sprawę techniczną. Żywy kontakt między postaciami wciąż pozostawał utrudniony.

Kolejny problem ujawnił się, kiedy pierwszy raz skonfrontowaliśmy się z całością spektaklu. Okazało się wtedy, że ręka ma ogromny problem z tak długim utrzymywaniem lalki w górze. Po jakimś czasie czułem, że jakość moich scenicznych poczynań zaczynała spadać z uwagi na zmęczenie. Czuliśmy, że potrzebujemy jakichś chwil wytchnienia pomiędzy scenami.

Jeszcze jednym problemem okazała się odległość od widza. Niektóre sceny, które w małej przestrzeni były, w opinii reżysera, bardzo interesujące, w perspektywie dużej scenografii i większej odległości od oglądających traciły swój wyraz. Artur Dwulit wspomina do dziś powstawanie kluczowej sceny pisania listu, która w przestrzeni bardzo intymnej, w jego opinii, doskonale oddawała uczucia bohaterów. Na właściwej scenie ginęła jednak i traciła swoją siłę. Nawet używanie większych, poszerzonych gestów nie przenosiło tej atmosfery, o którą chodziło reżyserowi.

Musieliśmy pamiętać, że sceny grane w dalszym planie wymagały bardziej wyrazistych środków niż te grane w planie pierwszym. Zmuszało nas to do tak zwanego **poszerzenia**, o którym wspominałem w rozdziale o biomechanice. Gesty musiały być wyraźne, ale aby pozostały wiarygodne, trzeba było poszerzyć także intencje, podgrzać jeszcze motywacje postaci i ogólną atmosferę. Trudność związana z odległością od widza dotyczyła także natężenia głosu. Głośność musiała być uzależniona od właściwego miejsca na scenie. Wpływ na dźwięk miała także architektura sceny. Przy wielu przestrzennych zabudowaniach zdarzało się, że głos zanikał gdzieś w kulisach czy w parawanie i nie docierał do widza. Narodził się więc jeszcze jeden aspekt wymagający ciągłego kontrolowania podczas naszego scenicznego działania – kierunkowanie i natężenie dźwięku.

Wszystkie te czynniki uświadomiły nam po raz kolejny, że aktorstwo parawanowe nie może bazować wyłącznie na niezłej umiejętności poruszania lalką i spontanicznym temperamencie. Cała ta praca wymagała bardzo skrupulatnego wypracowania odpowiedniej świadomości i wyrobienia w sobie konkretnych wzorców zachowań, które dopiero gdy stawały się naturalne i zapisane w naszych ciałach, pozwalały nam na skupienie się na tym, co naprawdę istotne, czyli na stworzeniu żywego, organicznego świata i przeprowadzeniu uczuciowej intrygi.

Trudności te sprawiły, że czas, który zaplanowaliśmy na pobyt w docelowej przestrzeni przed planowaną premierą, okazał się niewystarczający. Czuliśmy, że to, co robimy, nie ma odpowiedniej jakości, że nie udaje nam się odpowiednio przeprowadzić tego, co tak wyraźnie zarysowywało się w trakcie pracy w kameralnej przestrzeni nad poszczególnymi fragmentami. Trzeba było odłożyć premierę, a nasze prace na chwilę zawiesić...



Rys. 4.12. Wymagająca przestrzeń za parawanami. Zdjęcie z próby (fot. Bartek Warzecha).

4.5. Powrót

Teatralne zajętości większości członków obsady sprawiły, że do pracy mogliśmy wrócić dopiero po około dziewięciu miesiącach. Był to czas, który pozwolił wszystkim na nabranie potrzebnego dystansu wobec naszego przedsięwzięcia. Twórcy postanowili dokonać pewnych zmian koncepcyjnych. Najważniejszą było wzbogacenie formy spektaklu o elementy **teatru cieni**. Miał on być zabiegiem z jednej strony odciążającym nasze zmęczone ręce, z drugiej – ważnym elementem koncepcyjnym. W cieniach miało pobrzmiwać echo naszych czasów: Klara i Anieli składające sobie śluby w trakcie klubowej imprezy; Albin wysyłający Klarze miłosne SMS-y; Gustaw układający włosy na żel przed spotkaniem z Anielą itd. Docelowym odbiorcą spektaklu była, w założeniu reżysera, młodzież szkolna. Było to niejako nawiązanie łączności z ich światem i swego rodzaju przypomnienie co jakiś czas, że ów umowny świat bynajmniej nie jest nierozzerwalnie związany z XIX-wiecznymi realiami.

W taki oto sposób również wspomniana wcześniej kulminacyjna scena pisania listu, w której to między Anielą i Gustawem zaczyna kielkować konkretne już uczucie, znalazła swoje rozwiązanie w teatrze cieni. Wyjątkowość tego momentu w porównaniu z innymi cieniowymi scenami polegała jednak na tym, że podświetlony ekran pojawiał się w punkcie centralnym sceny (inaczej niż pozostałe ekrany wpisane w najniższy parawan), a w cieniach pokazywały się nie tylko nasze sylwetki, ale także sylwetki lalek. To pomieszenie światów miało stanowić pewien rodzaj złamania dotychczasowych, bardzo ściśle określonych formalnie światów. Poza tym skutecznie kadrowało tę intymną scenę, czyniąc ją w naszym zamiarze jeszcze ważniejszą.



Rys. 4.13. Jedna ze scen spektaklu (fot. Bartek Warzecha).

Kolejnymi dodatkowymi elementami spektaklu okazały się pojedyncze **rekwizyty** wykonane z fragmentów różnych tkanin. Takie same tkaniny chaotycznie porozrzucane były także po całej scenografii. W trakcie trwania spektaklu miały, w założeniu twórców, stopniowo zniknąć i zostawiać scenę coraz bardziej uporządkowaną. Dodatkowo były także niektóre **ruchome elementy scenografii** – noga, ręka czy korpus ze sklejki – korespondujące ze wszystkimi elementami ciał, z których stworzone były parawany. Nauczony różnymi doświadczeniami związanymi z teatrem przedmiotu nigdy nie podchodzę do takich elementów jak do zwykłych tylko rekwizytów. W ich charakterze, znaczeniu, fakturze, kształcie poszukuję inspiracji, które mogą nadać scenom dodatkowego kolorytu, a może nawet dodatkowych znaczeń. Szczegóły te wprowadziły nową jakość do naszego scenicznego działania – czasem dookreślały intencje (w smukłych nogach ze sklejki można było znaleźć skojarzenie z wyobrażoną ukochaną Gustawa), czasem mówiły jeszcze więcej

o relacjach między bohaterami (Albin, naciskany przez Gustawa, unikał kolejnych ciosów różnych sklejkowych części ciała). Wszystkie te momenty wymagały jednak także zastosowania odpowiednich animacyjnych środków, które nadadzą im właściwy wyraz. Wspomniana wcześniej krótka scenka z lalkami animowanymi przez Gustawa była właśnie jedną z sekwencji, którą trzeba było technicznie zaplanować i wypracować. Pociągnięcie jakiegokolwiek ruchomego elementu scenografii, przy braku możliwości chwycenia go w dłoń, musiało być wykonane na tyle precyzyjnie – zgodnie z zasadami mechaniki ciągnięcia i z zachowaniem odpowiedniego dotykowego kontaktu z przedmiotem – aby wyglądało wiarygodnie. Starałem się także wykorzystywać samą atrakcyjność formy niektórych rekwizytów (ekspresyjne machanie przez Gustawa skrawkami materiałów w momentach furii; chwycenie dużej białej płachty i ściągnięcie jej ze scenografii, kiedy w obecności pań wpada na scenę pijany; ściąganie kolejnych szmatek obnażających nagą nogę, kiedy z namiętnością opowiada o magnetyzmie serca itd.).

Kolejnym aspektem kształtowania się ostatecznego, plastycznego kształtu spektaklu były dodatkowe **elementy kostiumów** lalek w niektórych fragmentach. Miały one służyć dodatkowemu dookreśleniu niektórych scen (przekrzywiona maseczka na twarzy Gustawa, kiedy wraca nad ranem z zabawy; czarny, żałobny płaszcz, kiedy skruszony przychodzi do Anieli po przebaczenie; ręka na temblaku, kiedy prosi Anielę o pomoc w pisaniu listu). Niektóre z nich wprowadzały jednak także istotne zmiany w motoryczności lalki. I tak, na przykład, czarny płaszcz okrywał właściwie całą sylwetkę Gustawa, zamieniając ją w jedną czarną bryłę. Odpowiednie gestykulowanie pod płaszczem przynosiło jednak ciekawe zakrzywianie się materiału i nadawało lalce dodatkowej ekspresji. Można było także zarzucić płaszcz na twarz w akcie przedrzeźniania zrozpaczonego Albina.

Nowe możliwości otworzyło także zawieszenie jednej ręki Gustawa na temblaku w trakcie niektórych scen. Dzięki stałemu unieruchomieniu ramienia mogłem czasem zupełnie wypuścić jeden czempuryt i swobodnie gestykulować drugą ręką.

4.6. Całość

Po etapie wprowadzania w życie koncepcyjnych zmian w spektaklu, a tym samym przekomponowywania wielu scen, nadszedł kluczowy moment łączenia wszystkiego w całość. Wtedy to dopiero mogliśmy się przekonać, czy poszczególne fragmenty pracują na ogólny przebieg spektaklu, czy też nie. Całość sztuki musiała popłynąć **jednolitym strumieniem**, który prowadził nas wszystkich do jednego celu. Jeśli jakaś scena, w opinii reżysera, nie wpływała dobrze na przebieg akcji, staraliśmy się uelastycznić nasze założenia i nagiąć je w stronę pożądanego tematu, rytmu czy atmosfery. Z czasem, powoli, klarowała się ostateczna **partytura naszych scenicznych działań**.

Bardzo ważnym bodźcem pomagającym nam utrzymywać spektakl w odpowiednim, założonym napięciu była **muzyka**. Do spółki z rytmicznym tekstem Fredrowskim wyznaczała nam główny **rytm spektaklu**. Stanowiła także w pewnym stopniu zewnętrzną **partyturę atmosfer**. W perspektywie utrudnionego nieraz kontaktu z poszczególnymi postaciami na scenie muzyka, którą słyszą wszyscy, buduje w wyraźny sposób temperaturę spektaklu. Nie narzuca konkretnego rytmu działania, ale może być „wabikiem” dla odpowiednich uczuć, a tym samym właściwego charakteru kolejnych zdarzeń.

Rytm

Z każdym kolejnym przebiegiem, kiedy nasza sceniczna ziemia stawała się coraz bardziej przyjazna, mogliśmy się skupić na żywych zdarzeniach będących istotą spektaklu. Czułem, że organicznie zaczyna się kształtować odpowiedni, dynamiczny i nieoczywisty **rytm indywidualny** Gustawa. Różne temperatury poszczególnych scen same proponowały kolejne rytmy działania, a ja starałem się

świadomie z nich korzystać. Czułem, że od momentu zawiązania właściwej intrygi rytm wewnętrzny Gustawa powinien być niemal cały czas intensywny. W niektórych momentach jednak spowalniałem go wręcz na siłę, żeby osiągnąć w oczach scenicznych partnerów wyraz spokoju i opanowania. Przykładem może być scena, w której Gustaw po raz pierwszy prosi Anielę o napisanie za niego listu do swojej ukochanej. Wydawało mi się, że pozorne opanowanie Gustawa może być dobrą taktyką, aby uczynić go w oczach Anieli jeszcze bardziej wiarygodnym. Wiedziałem jednocześnie, że wewnątrz postaci cały czas jest gorąco. Ten indywidualny konflikt pomiędzy wewnętrznymi nerwami i zewnętrznym opanowaniem wydał mi się bardzo interesujący. Z kolei w scenie, w której Radost zaskakuje Gustawa w trakcie spotkania z Anielą, dwa odrębne rytmy działania musiały zafunkcjonować prawie jednocześnie. Mój bohater musiał w jednym momencie zagrać przed Anielą strach przed „okrutnym stryjem”, a samego stryja jak najszybciej przekonać na stronie do „zagrania tej sceny” wraz z nim. W całym spektaklu na różne sposoby staraliśmy się budować odpowiednie rytmy naszych scenicznych działań odpowiednio korespondujące z dynamiką uczuć bohaterów. Wszystkie złamanie rytmu, niespodziewane zatrzymania czy rozpędzanie tempa miały także utrzymywać widza w ciągłym napięciu.

Jednymi z najważniejszych momentów w spektaklu były krótkie chwile, w których między bohaterami zaczynało pojawiać się miłosne uczucie. Reżyser postanowił wydobyć je także środkami inscenizacyjnymi. W tych momentach słychać było bicie serca, a na scenie pojawiał się kolor. Rytm spektaklu nienaturalnie zwalniał, a postaci zaczynały powoli zbliżać się do siebie. W tych krótkich sekwencjach metaforycznie objawiał się miłosny magnetyzm.



Rys. 4.14. Jedna ze scen spektaklu (fot. Bartek Warzecha).

Lekkość

Kolejnym ważnym aspektem było poszukiwanie w znanej już partyturze jak najwięcej **ekonomii** i **lekkości**, która pozwalała swobodnie kiełkować uczuciom. Bardzo ważne było znajdowanie momentów odpoczynku (podparcie się o parawan czy nawet życzliwa pomoc kolegów, którzy przytrzymywali rękę w niektórych momentach). Pozycja lalkarza za parawanem sama w sobie jest nienaturalna i fizycznie wymagająca – stale uniesiona ręka, głowa zadarta, nogi ugięte lub nadmiernie wyprostowane w celu dostosowania swojego ustawienia do wysokości parawanu. Odnalezienie w tej pozycji swobody, która spowoduje, że lalka będzie sprawiać wrażenie lekkiej i spontanicznej, jest sprawą wymagającą wyjątkowej świadomości **ekonomicznego** funkcjonowania ciała. Do dziś aspekt ten stanowi dla mnie jeszcze pewien problem. Jestem w stanie wytrzymać cały przebieg spektaklu, jednak czuję, że zmęczona już po jakimś czasie ręka zaczyna się

usztyniać, co wpływa na brak swobody i spontaniczności w scenicznym życiu lalki. Staram się jednak wciąż swobodnie oddychać i poszukiwać momentów na rozluźnienie. Jest to bardzo ważne w kontekście lekkości i dystansu, które kiedy się pojawiają, wyraźnie nadają jakości naszemu scenicznemu działaniu.



Rys. 4.15. Jedna ze scen spektaklu (fot. Bartek Warzecha).

4.7. Spotkanie

Dopiero kiedy cały teatralny świat (scena, partytura, rytm spektaklu itd.) stał się dla nas organiczny, mogliśmy swobodnie przeżywać to, co według nas nurtowało naszych bohaterów. Mogliśmy świadomie wzniecać **ogień** ich wzajemnych uczuć, rodzących się w trakcie każdego kolejnego spotkania. Mogliśmy także, za każdym razem na nowo, bawić się ich relacjami, śmiać się i wzruszać ich historią.

Cała intryga, którą przeprowadza Gustaw, cały misternie przygotowany plan, świetnie przeprowadzony w komedii Fredry, doprowadza go w końcu do prawdziwego **uczucia**. Według autora droga do uczucia nie prowadzi więc przez czekanie, aż samo się zrodzi, ale poprzez **działanie**. Myślę, że w takim kontekście aktorzy mogą się od fredrowskiego Gustawa wiele nauczyć. Dokładnie o tym samym mówili przecież Cechow, Stanisławski, Meyerhold... Ileż sił i energii aktor musi poświęcić na świadomą pracę, aby to najważniejsze uczucie na moment pojawiło się i za chwilę zniknęło bezpowrotnie. Takie uczucie może się jednak zrodzić tylko w trakcie żywego spotkania.

Spotkanie jest dla mnie najważniejszą wartością teatru. Zarówno to, które ma miejsce na scenie, jak i to, które odbywa się pomiędzy sceną a widownią. W ferworze wszystkich lalkarskich niuansów i założeń, na które trzeba poświęcić uwagę, nigdy nie chciałbym o tym zapomnieć. Niepowtarzalność każdego kolejnego spotkania jest tym, co odróżnia spektakl teatralny na przykład od filmu. Największą radość sprawiały nam na scenie zawsze te momenty pomiędzy ustalonymi punktami, o których Cechow pisał w kontekście improwizacji: niuanse, małe reakcje, które zaskakiwały nas w danym momencie i kazały zmienić delikatnie bieg sceny, aby za chwilę sprowadzić ją na właściwą ścieżkę. Wtedy to następował prawdziwy **przepływ uczuć**.

W opisywanym spektaklu trudniejszy okazuje się dialog na płaszczyźnie aktorzy–widownia. Zwykle jest tak, że będąc na scenie, czujemy energię widowni, jej oddech, koncentrację, spontaniczne reakcje. Staramy się to wszystko odbierać i na swój sposób wysyłać widzom energię zwrotną. W przypadku tego spektaklu kontakt ów jest w pewnym stopniu utrudniony. Dzielące nas parawany sprawiają, że nie widzimy widowni. W bardzo ograniczonym stopniu ją słyszymy. To sprawia, że musimy w dużej mierze zaufać sobie i naszemu poczuciu całości. Nawet kiedy nie bierzemy udziału w jakiejś scenie, powinniśmy uważnie słuchać i próbować wyczuwać, w którą stronę zmierza spektakl, jaki ma rytm, jak zderzają się ze sobą kolejne atmosfery. Taka uważność jest także bardzo twórcza i pozwala wspólnie komponować go za każdym razem na nowo. W duchu Meyerholda staramy się „lustrować” nasze działania. Nie tylko siebie samych, ale również cały spektakl.



Rys. 4.16. Jedna ze scen spektaklu (fot. Bartek Warzecha).

Wspominałem już, że pracę nad *Ślubami panińskimi* traktowaliśmy jako swego rodzaju laboratorium. Uważam, że prace laboratoryjne trwają do tej pory. Chyba nie pomyłę się, jeśli stwierdzę również w imieniu moich kolegów, że dużo się dzięki tej pracy nauczyliśmy. W Akademii Teatralnej nigdy nie miałem okazji do przeprowadzenia tak dużej roli parawanowej w tak rozbudowanej scenografii, toteż wiele z opisywanych problemów było dla mnie zupełną nowością. Problemy te były niegdyś codziennym światem aktorów lalkarzy. My (myślę tu głównie o najmłodszej części naszego zespołu) musieliśmy postarać się o „Scenę Propozycji”, aby doświadczyć ich z całą siłą. Potwierdziły się nasze przypuszczenia, że konwencja ta wymaga długich i skomplikowanych przygotowań. Wiele aspektów trzeba skrupulatnie przemyśleć i przepracować. Aktor musi być dobrze przygotowany do takiej pracy. Podstawowa sprawność, wyobraźnia ruchowa, ucieleśniona wiedza dotycząca motoryczności i aktorska wrażliwość to według mnie baza, nad którą aktor lalkarz powinien nieustannie pracować. Do dziś oczywiście nie zawsze jesteśmy usatysfakcjonowani wszystkim, co udaje nam się na scenie przeprowadzić. Jednak moment wyjścia zza parawanu i kontaktu z ludźmi, którzy wydają się zadowoleni z naszego spotkania, przynosi wiarę w to, że wszystkie te starania mają sens.

Oto jeszcze jedno ze spostrzeżeń Artura Dwulita: „To był chyba nasz wspólny sukces: widzowie z klas gimnazjalnych, bo to była nasza główna widownia, oglądali to przedstawienie z zaciekawieniem, rozumieli historię, rozumieli język, a przecież jest to XIX-wieczny tekst, wiersz... W gruncie rzeczy udało nam się obronić główną ideę

fredrowską i znaleźć sposób na dzisiejsze czasy. Myślę, że medium, jakim jest lalka, stanowiło klucz”¹⁵⁹.

Rzeczywiście, to lalki były głównym walorem spektaklu zarówno według krytyków, jak i widzów, którzy dzielili się swoimi refleksjami po spektaklu. Zaznaczano, że żyją one swoim własnym życiem i z dużą swobodą podają Fredrowski tekst. To potwierdza w jakimś sensie słuszność pracy nad ożywianiem lalek w opisanym duchu. Mam jednak przeczucie, że siła tkwi także w samej istocie lalek. Lalki mogą opowiadać o ludziach i mają ku temu szczególne środki. Pobudzają percepcję widza, który widzi coś dziwnego, a później każą mu interpretować ów komunikat, który jest na tyle esencjonalny, że działa na wyobraźnię i determinuje widza do wejścia w głąb siebie, żeby coś zrozumieć i przeżyć. Widz jest przy tym zadowolony, że rozwiązał zagadkę i właściwie zinterpretował niedosłowny ruch formy. Często nawet nie wie, że rozwiązał ją bardzo subiektywnie, odkrywając tym samym przed sobą swój wewnętrzny świat.

159 Fragment rozmowy z reżyserem spektaklu *Śluby panińskie* Arturem Dwulitem (materiał własny).

ZAKOŃCZENIE

Antonin Artaud, francuski aktor, reżyser, pisarz, wizjoner teatru, chciał widzieć aktora jako „atletę serca”. O atletyce uczuciowej pisał tak: „Ruchy mięśni związane z wysiłkiem są jakby wizerunkiem, odbitką innego wysiłku; umiejscawiają się one w tych samych punktach, kiedy aktor wykonuje ruchy, jakich wymaga gra dramatyczna.

[...] Zdolny aktor instynktownie odkrywa, jak przechwycić pewne siły i sprawić, by promieniowały; lecz zdziwiłby się bardzo, gdyby mu powiedziano, że te siły, które mają swój cielesny przebieg w n a r z ą d a c h, istnieją rzeczywiście, ponieważ nigdy nie przyszło mu do głowy, że mogą naprawdę istnieć.

[...] Dotrzeć do namiętności, zapanowując nad siłami, a nie – uważać namiętności za czyste abstrakcje. Oto co nadaje aktorowi władzę i mistrzostwo, które równają go z prawdziwym uzdrowicielem”¹⁶⁰.

Czy idea Artauda to tylko utopia? Czy istnieją jakieś uniwersalne, skuteczne dla wszystkich, fizyczne sposoby zapewniające możliwość dotarcia do aktorskich namiętności i prawdziwej twórczości? Na to pytanie wciąż jeszcze nie uzyskałem jednoznacznej odpowiedzi. Ale dzięki poszukiwaniom, badaniom i doświadczeniom, które starałem się jak najrzetelniej opisać w rozprawie, zgromadziłem trochę inspirujących wskazówek, które już okazują się przydatne w moich teatralnych przedsięwzięciach. W aktorskiej „technice” dostrzegam dziś nie tylko wartość sprawnościową, ale także, a nawet przede wszystkim, artystyczną – w całej złożoności tego słowa. Utwierdzam

160 A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 144–145.

się w przekonaniu, że technika i indywidualna twórczość mogą iść ze sobą w parze i wzajemnie się dopełniać. Zrozumiałem na przykład, że spontaniczność może być uzależniona od ekonomii ruchu, że uczucia i emocje mogą narodzić się dzięki skrupulatnie wypracowanym gestom czy też dzięki działaniu w odpowiednim rytmie i że twórcza improwizacja może narodzić się z partytury ruchów... Sądzę, że są to pewne elementy „atletyzmu serca”.

Ludzki organizm jest chyba jednak zbyt skomplikowany, żeby dało się go doskonale zrozumieć i nauczyć panować nad wszystkimi jego namiętnościami, nawet po wielu latach skrupulatnego fizycznego doświadczania. I właśnie dlatego praca nad nim może być tak fascynująca. Ciało może nas nieustannie zaskakiwać. Może inspirować do tworzenia nowych teatralnych światów. Należy tylko wciąż poszukiwać kolejnych skutecznych sposobów na odpowiednie prowokowanie go do twórczego działania. Problemu pracy z własnym ciałem właśnie w takim duchu chciałem dotknąć w niniejszej rozprawie.

Konstantin Stanisławski w swoich rozważaniach dotyczących etyki i dyscypliny pisze, że aktor, bardziej niż jakikolwiek inny artysta, powinien nieustannie nad sobą pracować. „Śpiewak musi ćwiczyć jedynie swój głos i oddech, tancerz – cały aparat fizyczny, muzyk – ręce albo płuca, jak przy instrumentach dętych blaszanych, itd... Aktor zaś używa i rąk, i nóg, i oczu, i twarzy. Potrzebna mu jest plastyka, rytm, ruch, wraz z całym długim programem, którego uczymy w naszych szkołach. Ten program nie kończy się wraz z ukończeniem szkoły. Jest wdrażany w ciągły całego życia artystycznego. Im bliżej starości, tym bardziej potrzebne jest doskonalenie techniki, a co za tym idzie, i systematyczność jej wyrabiania”¹⁶¹.

161 K. Stanisławski, *Praca aktora...*, t. II, op. cit., s. 341.

Praktyka aktora lalkarza jest pod tym względem wyjątkowa. W teatrze lalek możemy bowiem pracować nie tylko z własnym ciałem, ale także z wszelkimi ciałami niepowtarzalnych form, które zrodziły się w wyobraźni teatralnych twórców. Taka perspektywa niewątpliwie poszerza horyzonty, jednak wymaga także świetnego przygotowania. Mam nadzieję, że przykładem budowania roli Gustawa udało mi się udowodnić, że umiejętna praca z własnym ciałem może stanowić dobrą bazę dla świadomej twórczej pracy z ożywianą formą.

Obiektywne opisanie procesu powstawania aktorskiej roli jest oczywiście zadaniem co najmniej trudnym, jeśli w ogóle wykonalnym. Taka praca dotyka bowiem sfer w rzeczywistości trudnych do zapamiętania i nazwania. Niniejsza próba przeanalizowania wszystkich etapów przygotowywania roli Gustawa jest więc w rzeczywistości moim obecnym spojrzeniem na tamten proces. Praca nad rolą w niektórych momentach mogła być dużo bardziej spontaniczna i oparta na intuicji. Jednakże nawet jeśli nie wszystko nazwałbym w tamtym momencie dokładnie tak jak dzisiaj, jestem przekonany, że intuicja owa nie była tylko dziełem przypadku. To, co wydawało się działaniem intuicyjnym, w dużej części było wypadkową wszystkich moich wcześniejszych dociekań i doświadczeń zestawionych z nową rzeczywistością teatralną. Praca nad rolą Gustawa nie zaczęła się więc tak naprawdę w momencie pierwszej próby stolikowej, ale dużo wcześniej.

Każde spotkanie z lalką, która stanowić będzie ciało kreowanej postaci scenicznej, jest wydarzeniem niepowtarzalnym. Jednakże, aby z takiego spotkania wynikło coś twórczego, dobrze jest znać podstawy języka, jakim będziemy się w trakcie takiego spotkania porozumiewać. Owym językiem może być właśnie ucieleśniona wiedza dotycząca własnej organiczności. Wiedza ta, skonfrontowana z każdą nową teatralną materią wraz z jej autonomiczną

organicznością, może otworzyć przed aktorem ogromne spektrum twórczych inspiracji.

Mam pewność, że wszystkie przedstawione w rozprawie rozważania skłonią mnie do jeszcze intensywniejszej i jeszcze bardziej świadomej pracy nad własnym aktorskim warsztatem i własną twórczą indywidualnością. Bardzo bym chciał, aby praca ta miała szansę być jak najczęściej konfrontowana z kolejnymi barwnymi i wymagającymi światami teatru lalek, które będą dawały widzom radość i wzruszenia. Mam także nadzieję, że wszystkie badane przeze mnie aspekty świadomości ciała pomogą mi stopniowo zbudować metodę pedagogiczną, która okaże się skuteczna i pomocna dla kolejnych pokoleń aktorów lalkarzy.

ŹRÓDŁA ILUSTRACJI

Wprowadzenie

Rys. 1.1. *Dyskobol*, Massimo Lancellotti, Museo Nazionale Romano, Rzym, https://it.wikipedia.org/wiki/File:Discobolus_in_National_Roman_Museum_Palazzo_Massimo_alle_Terne.JPG [dostęp: 06.09.2020].

Rys. 1.2. Wainwright Building, Louis Henry Sullivan i Dankmar Adler, St. Louis, USA, fot. Jack Boucher, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wainwright_building_st_louis_USA.jpg [dostęp: 06.09.2020].

Rys. 1.3. Fallingwater, A Frank Lloyd Wright, Pensylwania, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fallingwater_-_DSC05639.JPG [dostęp: 06.09.2020]

Rys. 1.4. Biologiczne rozpoznawanie ruchu, ilustracje własne na podstawie źródła: <https://www.needpix.com/photo/1134482/walking-man-casual-shirt-confident-colors> [dostęp: 06.09.2020].

Rys. 1.5. Zdjęcie ze spektaklu *The Hit*, Strangeface Theatre, Wielka Brytania, fot. Mark Dean, <https://twitter.com/StrangefaceTC/media?lang=pl> [dostęp: 06.09.2020].

Biomechanika lalkarska

Rys. 2.1. *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, Rembrandt, 1632, Muzeum Mauritshuis, Haga, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Anatomy_Lesson.jpg [dostęp: 06.09.2020].

Rys. 2.2. Ćwiczenia Georges'a Héberta: rzut dyskiem, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, Wrocław 2005, s. 29.

Rys. 2.3. Ćwiczenia Georges'a Héberta: [...] przepychanie drąga, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, Wrocław 2005, s. 29.

- Rys. 2.4. Ekwiwalent pchania, ilustracja: Shigetsugu Wkafuji [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, Wrocław 2005, s. 55.
- Rys. 2.5. Kukła, źródło: opracowanie własne.
- Rys. 2.6. Pacynka, źródło: opracowanie własne.
- Rys. 2.7. Jawajka, źródło: opracowanie własne.
- Rys. 2.8. Zdjęcie ze spektaklu *Rewizor* (1926), scena z oficerami, [w:] „Didaskalia” 2014, nr 124, s. 62, fot. Muzeum Teatralne im. A.A. Bachruszyna w Moskwie.
- Rys. 2.9. „Strzelanie z łuku” w wykonaniu Giennadija Bogdanowa, 1996, Kopenhaga, fot. Torben Huss, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, Wrocław 2005, s. 61.
- Rys. 2.10. Zdjęcie ze spektaklu *Blind* teatru Duda Paiva Company i Black Hole Theatre, fot. Bozzo Mori, źródło: zbiory Dudy Paivy.
- Rys. 2.11. Rysunki pokazujące różne aspekty funkcjonowania równowagi, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, Wrocław 2005, s. 189.
- Rys. 2.12. Zmienność równowagi, ilustracja: Massimo Sarzi Amadé, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, Wrocław 2005, s. 10.
- Rys. 2.13. Zdjęcie ze spektaklu *The Table* w wykonaniu The Blind Summit Theatre, fot. Lorna Palmer, <https://www.blindsummit.com/the-table?lightbox=dataItem-jbzs6n02> [dostęp: 06.09.2020].
- Rys. 2.14. Marionetka, źródło: opracowanie własne.
- Rys. 2.15. „Workowiec” – kukła, źródło: opracowanie własne.
- Rys. 2.16. „Test cienia” z podręcznika animacji Prestona Blaira, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, Wrocław 2005, s. 134.
- Rys. 2.17. Zdjęcie ze spektaklu *Nauka latania* (2017), wg powieści Mewa Richarda Bacha, reż. J. Gerigk, fot. Krzysztof Bieliński, źródło: archiwum Białostockiego Teatru Lalek.
- Rys. 2.18, Rys. 2.19 i Rys. 2.20. Zdjęcie ze spektaklu *Cudowna lampa Aladyna* (2015), reż. A. Veres, fot. Krzysztof Bieliński, źródło: archiwum Białostockiego Teatru Lalek.

- Rys. 2.21. Zdjęcie ze spektaklu *Trzy ćwierci do śmierci* (2018), monodram Karoliny Martin, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, wydział Sztuki Lalkarskiej, Filia w Białymstoku, fot. Aneta Wawrzóła, Grzegorz Habryn, <https://www.facebook.com/events/301337953867373/> [dostęp: 06.09.2020].
- Rys. 2.22. Zdjęcie ze spektaklu *Baldanders* (2006), reż. M. Bikowski, Białostocki Teatr Lalek, fot. Paweł Chomczyk, [w:] *Lalki: teatr, film, polityka*, red. J. Kordjak, K. Kopania, Warszawa 2019, s. 72.
- Rys. 2.23. Charlie Chaplin, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlie_Chaplin_with_doll.jpg [dostęp: 06.09.2020]
- Rys. 2.24. Zdjęcie ze spektaklu studentów *Więzi*, opieka pedagogiczna: P. Damulewicz, M. Smaczny, [w:] program Ósmego Międzynarodowego Festiwalu Szkół Lalkarskich Białystok 2016.
- Rys. 2.25. Zdjęcia z występu Sergiusza Obrazcowa *Zachowanie się wobec damy* W. Majakowskiego, [w:] S. Obrazcow, *Moja profesja*, Kraków 1961, s. pomiędzy 164–165.
- Rys. 2.26. Zdjęcie ze spektaklu *Kandyd, czyli optymizm* (2016), reż. P. Aigner, fot. Krzysztof Bieliński, źródło: archiwum Białostockiego Teatru Lalek.
- Rys. 2.27. Przykład *otkaza...* [w:] Ilustracja z książki: E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, Wrocław 2005, s. 126.
- Rys. 2.28. Zdjęcie ze spektaklu *Karnawał zwierząt* (2014) na podstawie muzyki Charles'a Camille'a Saint-Saënsa, chor. K. Garbacik, fot. Krzysztof Bieliński, źródło: archiwum Białostockiego Teatru Lalek.
- Rys. 2.29, Rys. 2.30 i Rys. 2.31. Zdjęcia ze spektaklu *Piotruś i wilk* (2014) Sergiusza Prokofiewa, reż. B. Bielenia, fot. Bartek Warzecha, źródło: archiwum Białostockiego Teatru Lalek.
- Rys. 2.32. Zdjęcie z książki Sergiusza Obrazcowa, [w:] S. Obrazcow, *Moja profesja*, Kraków 1961, s. pomiędzy 208–209.

Indywidualność twórcza

Rys. 3.1. Zdjęcie ze spektaklu *War Horse* (2007) na podstawie powieści Michaela Morpurgo, adaptacja Nick Stafford, reż. T. Morris, M. Elliott, B. Jones i A. Kohler, New London Theatre, fot. Brinkhoff/Mögenburg, <http://www.warhorseonstage.com/about/gallery/> [dostęp: 06.09.2020].

Rys. 3.2. *Grupa Laokoona*, Muzea Watykańskie, fot. Marie-Lan-Nguyen, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoon_group.JPG [dostęp: 06.09.2020].

Rys. 3.3. Gesty psychologiczne, [w:] M.A. Czechow, *O technice aktora*, Kraków 1995, s. 74.

Rys. 3.4. Zdjęcie ze spektaklu *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (2002). Na zdjęciu Jorge Puerta Armenta i Azusa Seyama, fot. Ursula Kaufmann, źródło: Ursula Kaufmann.

Rys. 3.5. Zdjęcia ze spektaklu *Księżę niezłomny* (1965) Calderona w przekładzie J. Słowackiego, reż. J. Grotowski, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, Wrocław 2005, s. 203.

Rys. 3.6. Zdjęcie ze spektaklu *Songs for Alice* na podstawie *Alicji w krainie czarów* i *Alicji po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla, reż. Hendrick Mannes, fot. Therese Stuber, http://www.figureentheater-wildevogel.de/download/alice/flamigo_alice_foto_therese_stuber.jpg [dostęp: 06.09.2020].

Rys. 3.7. *Panoramiczny happening morski* (1967), fot. Eustachy Kosakowski, © Anka Ptaszkowska. Negatywy są własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://culture.pl/pl/artykul/5-najwazniejszych-happeningow-kantora> [dostęp: 06.09.2020].

Rys. 3.8. Zdjęcie ze spektaklu *Mauzer* (2012) Heinera Müllera, reż. Theodoros Terzopoulos, fot. Krzysztof Wiktor / www.krzysztofwiktor.eu, źródło: prywatne zbiory Krzysztofa Wiktora.

Praca nad rolą

Rys. 4.1. Ostateczny zewnętrzny kształt scenografii do spektaklu *Śluby panieńskie* (2016) Aleksandra Fredry, reż. Artur Dwulit, źródło: materiały scenograficzne Łucji Grzeszczyk.

Rys. 4.2. Jawajka ćwiczebna, źródło: opracowanie własne.

Rys. 4.3. Lalka Gustawa ze spektaklu *Śluby panieńskie* (2016) Aleksandra Fredry, reż. Artur Dwulit, źródło: opracowanie własne.

Rys. 4.4 i 4.5. Lalki Wayang Golek, źródło: opracowanie własne.

Rys. 4.6. Mechanizm poruszania głowy Gustawa, źródło: opracowanie własne.

Rys. 4.7. Ręka lalki Gustawa, źródło: opracowanie własne.

Rys. 4.8. Układ kostny ręki ludzkiej, <https://www.needpix.com/photo/1533325/upper-limb-bones-human-arm-hand-grey-background-anatomy> [dostęp: 06.09.2020].

Rys. 4.9. Zdjęcie z próby do spektaklu *Śluby panieńskie* (2016) Aleksandra Fredry, reż. Artur Dwulit, fot. Bartek Warzecha, źródło: prywatne zbiory Bartka Warzechy.

Rys. 4.10. Zdjęcie ze spektaklu *Śluby panieńskie* (2016) Aleksandra Fredry, reż. Artur Dwulit, fot. Bartek Warzecha, źródło: archiwum Białostockiego Teatru Lalek.

Rys. 4.11. Zdjęcie z próby do spektaklu *Śluby panieńskie* (2016) Aleksandra Fredry, reż. Artur Dwulit, fot. Bartek Warzecha, źródło: prywatne zbiory Bartka Warzechy.

Rys. 4.12. Zdjęcie z próby do spektaklu *Śluby panieńskie* (2016) Aleksandra Fredry, reż. Artur Dwulit, fot. Bartek Warzecha, źródło: prywatne zbiory Bartka Warzechy.

Rys. 4.13. Zdjęcie ze spektaklu *Śluby panieńskie* (2016) Aleksandra Fredry, reż. Artur Dwulit, fot. Bartek Warzecha, źródło: archiwum Białostockiego Teatru Lalek.

Rys. 4.14. Zdjęcie ze spektaklu *Śluby paniieńskie* (2016) Aleksandra Fredry, reż. Artur Dwulit, fot. Bartek Warzecha, źródło: archiwum Białostockiego Teatru Lalek.

Rys. 4.15. Zdjęcie ze spektaklu *Śluby paniieńskie* (2016) Aleksandra Fredry, reż. Artur Dwulit, fot. Bartek Warzecha, źródło: archiwum Białostockiego Teatru Lalek.

Rys. 4.16. Zdjęcie ze spektaklu *Śluby paniieńskie* (2016) Aleksandra Fredry, reż. Artur Dwulit, fot. Bartek Warzecha, źródło: archiwum Białostockiego Teatru Lalek.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Aslan Odette, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, tłum. Maria Olga Bieńka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Barba Eugenio, Savarese Nicola, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. Jarosław Fret, Grzegorz Godlewski i in., Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
- Bartnikowski Marcin, *Obecność – ciało lalkarza*, [w:] *Lalki: teatr, film, polityka*, red. Joanna Kordjak, Kamil Kopania, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019.
- Braun Kazimierz, *Wielka reforma teatru w Europie: ludzie – idee – zdarzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
- Book Stephen, *Podręcznik dla aktorów. Technika improwizacji dla profesjonalnych aktorów filmowych, teatralnych i telewizyjnych*, tłum. Karolina Kosińska, Ewa Spirydowicz, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007.
- Craig Edward Gordon, *O sztuce teatru*, tłum. Maria Skibniewska, wstęp i oprac. Zygmunt Hübner, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.
- Czechow Michaił Antoni, *O technice aktora*, tłum. Marek Sołek, Wydawnictwo AKSHA, Kraków 1995.
- Damulewicz Piotr, *Rozprawa kwalifikacyjna II stopnia adiunkta pt. Ewolucje programu w nauczaniu gry aktora przedmiotem na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku – geneza, przemiany, stan obecny*, Warszawa 2000.

- Dojlidko Jacek, *Sceniczny gest kukły. Refleksja teoretyczna na temat możliwości ekspresji lalki kukielki oraz podsumowanie doświadczeń pedagogicznych w nauczaniu przedmiotu „Gra aktora lalką kukielką”*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Akademii Teatralnej T. Jaworskiego, Białystok 2008.
- Dwulit Artur, *Możliwości wykorzystania metody Michaiła Czechowa w kształceniu aktora – lalkarza. Gra aktora jawajką*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Piotra Damulewicz, Białystok 2005.
- Grotowski Jerzy, *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, red. Janusz Degler, Zbigniew Osiński, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1989.
- Górecki Leon, *Teoria i metodyka ćwiczeń ruchowych aktora*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 2000.
- Hamerski Oskar, *Improwizacja teatralna według Keitha Johnstone’a*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2014.
- Ignasiak Zofia, *Anatomia układu ruchu*, Elsevier Urban & Partner, Wrocław 2013.
- Jurkowski Henryk, *Aktor w roli demiurga*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2006.
- Jurkowski Henryk, *Szkice z teorii teatru lalek*, Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, Łódź 1993.
- Kędzior Dorota, *Technika Alexandra*, Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 1993.
- Keleman Stanley, *Anatomia emocjonalna*, tłum. Adam Polański, Centrum Pracy z Ciałem Joanna Olchowik, Koszalin 2015.
- Koroliow Michaił, *Uwagi reżysera o roli aktora i plastyka w teatrze lalek*, [w:] *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, opr. Union international des Marionnettes (UNIMA), red. Edmund Misiólek, tłum. Maria Gero, Anna Cierniak, Ewa Życieńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.

- Lecoq Jacques i wsp., *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, tłum. Magdalena Hasiuk-Świerzbinińska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2011.
- Lowen Alexander, *Duchowość ciała*, tłum. Stefan Sikora, Czarna Owca, Warszawa 2014.
- Mioduszevska Magdalena, *Rola rytmiki w pracy aktora*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Jadwigi Jakubowskiej-Opalińskiej, Białystok 2013.
- Nowy słownik języka polskiego*, red. Elżbieta Sobol, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2002.
- Obrazcow Siergiej, *Moja profesja*, tłum. Władysław Jarema, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.
- Obrazcow Siergiej, *O sztuce teatru lalek*, [w:] *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, opr. Union international des Marionettes (UNIMA), red. Edmund Misiólek, tłum. Maria Gero, Anna Cierniak, Ewa Życieńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.
- Plewako Jan, *Przejście od elementów ruchu przez etiudy do budowania postaci scenicznej w grze jawajką i pacynką*, rozprawa na stopień adiunkta napisana pod kierunkiem Henryka Jurkowskiego, Wrocław 1976.
- Raczek Joachim, Mynarski Władysław, Ljach Władimir, *Kształtowanie i diagnozowanie koordynacyjnych zdolności motorycznych. Podręcznik dla nauczycieli, trenerów i studentów*, Akademia Wychowania Fizycznego w Katowicach, Katowice 2003.
- Ryl Henryk, *Teatry – ludzie – fakty*, [w:] Sztaudynger Jan, Jurkowski Henryk, Ryl Henryk, *Od szopki do teatru lalek*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1961.
- Siergiej Katarzyna, *Improwizacja w teatrze formy. Analiza procesu budowania roli Olgi D. w przedstawieniu „Wierszalin. Reportaż*

o końcu świata” w reżyserii Piotra Tomaszuka, praca doktorska pisana pod kierunkiem dr hab. Sylwii Janowicz-Dobrowolskiej, Białystok 2015.

Stanisławski Konstantin, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, t. I, tłum. Jerzy Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010.

Stanisławski Konstantin, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, t. II, tłum. Jerzy Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010.

Szukiewicz Hanna i wsp. *Zarys biomechaniki*, AWF, Warszawa 1971.

Tatarkiewicz Władysław, *Estetyka starożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962.

Terzopoulos Theodoros, *Powrót Dionizosa*, tłum. Maciej Kaziński, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2018.

Toporkow Wasilij Osipowicz, *Stanisławski na próbie. Wspomnienia*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

Artykuły prasowe

Bausch Pina, Pawłowski Roman, *Człowiek, który tańczy* (wywiad), „Gazeta Wyborcza”, 16.11.1998, [za:] Rembowska Aleksandra, *Teatr tańca Piny Bausch*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009.

Blundall John, *Lalkarz, aktor introwertyk*, tłum. Teresa Ogrodzińska, „Teatr Lalek” 1990, nr 3–4.

Hodge Alison, *Sztuka aktorska XX wieku: Strasberg, Adler i Meisner*, „Dialog” 2002, nr 11.

Jabłońska Małgorzata, *Biomechanika – praktyczny słownik techniki*, „Didaskalia” 2014, nr 124.

Jabłońska Małgorzata, *Model do składania*, „Didaskalia” 2014, nr 124.

Jabłońska Małgorzata, *Pamięć ciała a archiwalny projekt edukacyjny*, „Didaskalia” 2018, nr 147.

Jurkowski Henryk, *Mikrokonflikty*, „Teatr Lalek” 1964, nr 27.
 Kleist Heinrich von, *O teatrze marionetek*, „Teatr Lalek” 1970, nr 1.
 Korieniew Michaił, *Zasady biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda*, tłum. Małgorzata Jabłońska, „Didaskalia” 2014, nr 124.
 Lewiński Aleksiej, Szczerbakow Wadim, *Krótką gra bez słów* (wywiad), „Didaskalia” 2014, nr 124.
 Obrazcow Siergiej, *Aktor, reżyser i lalka*, „Teatr Lalek” 1960, nr 11.
 Piotr Przybysz, *Inni w naszych głowach*, „Charaktery” 2008, nr 2.
 Strzelecki Zenobiusz, *Plastyka w teatrze lalek*, „Teatr Lalek” 1961, nr 19.
 Szczerbakow Wadim, *Kilka uwag o biomechanice*, tłum. Małgorzata Jabłońska, „Didaskalia” 2014, nr 124.
 Szmuryło Katarzyna, *Szkło w architekturze organicznej*, „Świat Szkła” 2011, nr 12.

Źródła internetowe

Biomechanica de Meyerhold Film original, <https://www.youtube.com/watch?v=1VKhnoMLomY> [dostęp: 06.09.2020].
 Cont. Biomecânica de Meyerhold com Alexey Levisnkiy III, https://www.youtube.com/watch?v=1RPRi1g_Qco [dostęp: 06.09.2020].
 Dean Russell, *Puppets and Perception*, https://www.youtube.com/watch?v=X_Molj8L6nM&t=487s [dostęp: 06.09.2020].
 His Master's Voice/Neville Tranter, https://www.youtube.com/watch?v=-I9CqrPX_F8 [dostęp: 06.09.2020].
 Johansson Gunnar, *Johansson: Motion Perception Part 1*, <https://www.youtube.com/watch?v=1F5ICP9SYLU> [dostęp: 06.09.2020].
 Kaczmarzyk Marek, *Neurony lustrzane – umysły bez granic*, https://www.youtube.com/watch?v=ivLcmB_Gogc [dostęp: 06.09.2020].
 PUPPET TIP #3 – BREATH, <https://www.youtube.com/watch?v=HK0U5kKO1WA> [dostęp: 06.09.2020].

Ryszard Cieslak on the Plastiques pt 1, <https://www.youtube.com/watch?v=G82dzsj-Yaw> [dostęp: 06.09.2020].

Ryszard Cieslak on the Plastiques pt 2, <https://www.youtube.com/watch?v=G7IG6c8D73c> [dostęp: 06.09.2020].

Ryszard Cieslak on the Plastiques pt 3, https://www.youtube.com/watch?v=a2quI2_KDFU [dostęp: 06.09.2020].

Training at Grotowski's "Laboratorium" in Wroclaw in 1972 Screener, <https://www.youtube.com/watch?v=dRyLLTvs00c&t=33s> [dostęp: 06.09.2020].