

Wizyta w księgarni, albo czym może być aktorstwo

AUTOR: WALDEMAR RAŹNIAK

■ Nie wszystkiego można nauczyć się w weekend. Taka oto myśl zaświtała mi, gdy Pan Tomasz Walter w księgarni Prospero Instytutu Teatralnego zwrócił mi uwagę na kolejne wydawnictwo związane z terminowaniem aktorstwa. Druga myśl – że niepodważalne są zalety czeladniczych sposobów nauczania (co ma osobne znaczenie w dobie e-learningu, tabelki i statystyk), czyli gruntownych, długotrwałych i kameralnych praktyk, opartych o relację mistrz – uczeń. Trzecia – że sztuka nie daje się przełożyć na zestaw skutecznych recept i patentów. Istnieją wprawdzie sprawdzone mechanizmy, których świadomość zyskuje się wraz z doświadczeniem, kluczowe jest jednak to *d o s w i a d c z e n i e* – a jak doświadcza się, czytając?

Książka daje możliwość pozyskiwania informacji – ale czy daje możliwość doświadczenia w praktyce? Jeśli ktokolwiek prowadził początkującego aktora przez jedną z pierwszych ról, to czy robił to z podręcznikiem w ręku i zerkał ukradkiem do spisanych przez kogoś innego sentencji? Podobnie z uczniem – czy można wyobrazić sobie, że odpytuje on nauczyciela aktorstwa z tez zawartych w książce? Satysfakcja z nauczania z książki jest miżerna, ponieważ jej efektem może być jedynie „podręcznikowy” artysta.

Niemniej w procesie nauczania naturalna wydaje się chęć obcowania z definicjami, katalogami i precyzyjnie formułowanymi komunikatami, zwłaszcza na etapie szkoły, zwłaszcza w zderzeniu ze środowiskiem akademickim. Studentom książka konkretyzuje abstrakcyjną materię, niepewną i nieokreśloną, a nauczycielom pozwala podsumować swoje wysiłki, ocalić je w zamkniętej formie. Jednak najcenniejsze pozostają dla mnie te pozycje, które szczerze opisują czyjeś doświadczenie. Takie, w których autor jest w stanie oddać trudności i przeszkody, jakie napotkał w pra-

cy, nie bojąc się przyznać, że one w ogóle istnieją. Daje to szansę na żywą, oryginalną i subiektywną narrację, umożliwiającą przebrnięcie przez gąszcz definicji i opisów ćwiczeń.

Pierwszą taką książką, którą poznałem jeszcze na studiach, było *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi* Thomasa Richardsa. Można ją przekartkować nawet w jeden wieczór, ale jej moc przyciągania zachęca do ponownej lektury. Richards ujmuje przyznaniem się do własnej ułomności oraz deklarowaną względem Jerzego Grotowskiego nieufnością – pierwsze z nim spotkanie było niemal rozczarowaniem, jednak na tyle intensywnym, że autor wkrótce decyduje się na kolejne. Zanim wejdzie na ścieżkę Grotowskiego, próbuje rozłożyć własną niedoskonałość na czynniki pierwsze, otwarcie mówi, gdzie się nie zgadza z mistrzem – mocuje się też z jego mitem i fascynacją otaczających go neofitów. Czytelnik zagląda na chwilę do Pontedery, wchodzi do tego zamkniętego grona, niemalże czuje atmosferę pracy. Z doświadczenia Richardsa można wynieść ledwie kilka podkreśleń, garstkę zdań osadzających się na opisie, lecz przez wzgląd na ów opis – zdań bezcennych.

Podobnie rzecz ma się ze *Stanisławskim na próbie* Wasilija O. Toporkowa, choć autor żył dużo wcześniej i przez to trudniej jest nam się z nim utożsamić niż z Richardsem. Toporkow nie był ani pierwszym, ani ulubionym aktorem Stanisławskiego. Pojawił się w Mchacie w momencie, gdy mistrz osiągnął już pełnię sukcesu. Był uczniem niepasującym do reszty, dysponującym środkami wypracowanymi w teatrze butaforskiej sztampy, co często go ośmieszało. Pozostał jednak niestrudzony i ta determinacja łączy go z Richardsem. Przewyciężył pierwsze porażki, zmienił perspektywę rozumienia zawodu,

a w końcu i całego życia. Wraz ze swoimi rolami dojrzał jako człowiek. Ponownie – z opisu tego doświadczenia można wynotować szereg zdań wskazówek zapamiętanych z pracy. Na przykład apel o niezabieranie tekstu sztuki na wakacje. Już lepiej czegoś doświadczyć! – nawoływał ponoć Stanisławski.

Ponad dwa lata temu w księgarni Prospero błysnęła nieoczekiwanie gwiazda Davida Mameta, a to dzięki niewielkiej książeczce pt. *Prawda i fałsz*. W Akademii Teatralnej odbyła się debata, w swoim esejku kilka akapitów poświęcił publikacji Maciej Wojtyszko, książkę zgromił Wojciech Pszoniak, a w jej obronie stanęli młodzi absolwenci. Skąd różnice zdań? Czyją narracją jest narracja Mameta – uznanego dramatopisarza, scenarzysty, aktora, reżysera czy nauczyciela aktorstwa? Na pierwszy rzut oka to narracja kogoś, kto chciałby skompromitować szereg stereotypów i schematów; kogoś, kto stawia tradycję przed trybunałem i wydaje wyrok: to kłęby i opary błędnie pojętej teorii Stanisławskiego są odpowiedzialne za wasze pierwsze zawodowe porażki, młodzi aktorzy! Jest też recepta: wystarczy uważnie czytać tekst sztuki, a reszta przyjdzie sama. Ostatecznie radykalizm języka Mameta uwodzi i trafia na podatny grunt u tych aktorów, którym na początku zawodowej drogi jest po prostu ciężko. Jakim doświadczeniem dzieli się z czytelnikiem Mamet? Sądzę, że doświadczeniem autora sztuk, któremu dane było zetknąć się z kilkoma sfrustrowanymi aktorami. I chyba dlatego książka ta może mieć dla niektórych moc oczyszczającą.

Ledwo opadł kurz po Mamecie, pojawiło się *Życie i gra* Jacka Garfeina. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że to pozycja poważna. Zacząłem lekturę od przedmowy. Zainteresowało mnie w niej porównanie autora książki

do Grotowskiego, a akapit później do Jerzego Grzegorzewskiego. Mimo zapewnień tłumacza, że podobieństwo jest większe niż podobieństwo inicjałów, mam w tej kwestii odmienne zdanie, ale po kolei. Garfein próbuje być skromny. Podkreśla, że jako reżyser i aktor odniósł mniej znaczące sukcesy niż artyści, których podziwiał. Oddaje należną część mistrzom, wskazuje, komu i co zawdzięcza, po czym odkrywa źródło swoich pedagogicznych poszukiwań: ciekawość. Garfeina interesuje, dlaczego inni są od niego lepsi, gdzie tkwi tajemnica aktorskiej naturalności, swobody, blasku, inteligencji, intuicji. Jaki jest na to wszystko sposób? Otóż, odpowiada, kameralne i pieczołowite studia w grupie. Za prawdziwą zasługę Garfeina uważam to, że w drobiazgowy sposób rozpisuje warianty ćwiczeń znane z praktyk Lee Strasberga, Sanforda Meisnera czy Stelli Adler, wzbogacając je o swoje własne modyfikacje albo autorskie wersje. Jest to na tyle detaliczne, rozpisane na dialogi między tzw. moderatorem i resztą grupy, że przypomina niemalże gotowe scenariusze lekcji. Przedstawiony przez niego proces nauki jest żmudny i czasochłonny, mniej widowiskowy i dygresyjny niż u Stanisławskiego, ale rzekomo bardziej rzetelny niż u Strasberga.

Garfein nie szczędzi bowiem Strasbergowi kilku mocno krytycznych słów. Nie on jeden. Od eksperymentów Strasberga odciła się również Stephen Book w swoim słynnym *Podręczniku dla aktorów*, używając podobnych jak Garfein argumentów. Strasberg miał rzekomo zachęcać młodych ludzi do epatowania własnymi traumami i niekontrolowanej psychodramy, a tych bardziej cwanych – do odgrywania sztucznych hysterii. Nie potrafię stwierdzić, czy wszyscy uczeni dzisiaj w Lee Strasberg Studio tego nie robią, ale ci, których poznałem – z pewnością nie. Trzeba byłoby też zasięgnąć w tej sprawie opinii kilku byłych studentów, na przykład Ala Pacino czy Harveya Keitela. Nie wchodząc w głębszą polemikę, doświadczenie Garfeina jest raczej doświadczeniem starego belfra (który podobnie jak Strasberg wykształcił grono wybitnych aktorów). Z kolei myślenie Stephena Booka wyrasta z ćwiczeń dramatycznych i improwizacyjnych oraz doświadczenia aktorskiego coacha. Obie książki mogą być pożyteczne, jednakże młodemu adeptowi aktorstwa niełatwo wykorzystać opisywa-

ne tam ćwiczenia – jak je bowiem wykonywać? Samemu w domu w weekend? Sądzę więc, że pozostaną one źródłem inspiracji dla uczących, gdy poczują potrzebę wzbogacenia własnej inwencji.

Osobną kwestią, często pomijaną i marginalizowaną w przywołanych podręcznikach, jest wpływ materiału literackiego na kształt zajęć. Zapoznanie się z myślą autora i kontekstem krytycznoliterackim potrafi przecież całkowicie zdominować sposób pracy. Inaczej pracuje się nad Brechtem, Gombrowiczem, a inaczej nad Wyrypajewem – i to pomimo współczesnej podejrzliwości wobec słowa pisanego i mowy. Prymat nad naturalizmem scenicznym czy realizmem psychologicznym biorą wówczas wyrosłe z zupełnie innego źródła forma lub performowanie. Ten obszar pracy teatralnej ciągle wymaga szczegółowych opisów, czemu wychodzą naprzeciw chociażby monografie takich artystów jak Jerzy Grzegorzewski i Jan Fabre.

Miesięcznik „Dialog” w 2002 roku przedrukowywał w częściach *Sztukę aktorską XX wieku* Davida Krasnera. Nie doszło zdaje się do publikacji tej książki, a to wielki błąd. Można dowiedzieć się z niej wielu ciekawych rzeczy o Strasbergu, Adler i Meisnerze. Opracowanie Krasnera oprócz zwięzłości i precyzji ma jeszcze jedną zaletę – żadnego z mistrzów nie potępia w czambuł, prezentując plejadę amerykańskich nauczycieli jako różnorodne, arcyciekawe środowisko twórców, którzy, zaainspirowani Stanisławskim, szukali metod na własną rękę. Pracę teatralną rozwijającą metody Stanisławskiego od kilkudziesięciu lat prowadzi w Petersburgu Wieniamin M. Filsztyński. Na przekład jego pasjonującej *Otwartej pedagogiki* czekamy wciąż z niecierpliwością.

Doświadczenie Filsztyńskiego jest doświadczeniem aktora, reżysera, pedagoga, ale przede wszystkim badacza, czy wręcz naukowca. Z uśmiechem wspominam jego cynizm, gdy w trakcie jubileuszu swojej pracowni z mównicy petersburskiego Domu Aktora utyskiwał, że aktorzy w teatrach nie praktykują zalecanych im w szkole ćwiczeń. Co dzieje się z ich warsztatem? – pytał retorycznie, po czym milcząco załamywał ręce.

Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden, prawdziwie naukowy wkład w to, co można nazwać nauczaniem aktorstwa. Autor próbuje przeprowadzić dowód na istnie-

nie procesu, w który chciałby uwierzyć każdy, kto marnuje swoje realne życie na zgłębianie naiwności Iriny, namiętności Tytanii, narzekań Krappa. Mam na myśli książkę Tomasza Kubikowskiego *Przeżyć na scenie*. Nie było chyba tak konsekwentnej próby wprzęgnięcia neuronauk w jądro alchemicznego procesu stawania się aktorem. Kubikowski czyni to niezwykle zręcznie. Z początku przywołuje szereg nieoczywistych faktów z życia Stanisławskiego, wciągając czytelnika w mroczne czasy stalinizmu niczym autor literatury popularnonaukowej. Obowiązująca wówczas doktryna kazała redefiniować pojęcia i szukać innych nazw dla zagadnień odwołujących się do życia duchowego czy tradycji mieszczańskich. Tak oto sformułowała się pełna sprzeczności i nieuchwytna metoda działań fizycznych, która później zaaferowała chociażby Grotowskiego. Tomasz Kubikowski przypomina te fakty, żeby przedstawić swoją autorską wizję poszukiwań Stanisławskiego. Pracownia Torcowa jest dla niego rodzajem artystycznego inkubatora czy też poligonu, na którym codziennie ćwiczone są zachowania, a mówiąc bardziej uczenie – akty performatywne. Przeżywane po wielokroć emocje, odgrywane etiudy i wyciągane z teatralnych praktyk wnioski stają się dla adeptów aktorstwa rodzajem życia w pigułce, doświadczeniem, które miało być na niby, a jest naprawdę. Spośród książek związanych z nauczaniem aktorstwa, wywiedzionych z różnorodnych doświadczeń, ta oto traktuje o doświadczeniu samym w sobie, przez co mówiąc o kształtowaniu człowieka, trafia w samo sedno tego, czym może być lub czym bywa aktorstwo.

Przeżyć na scenie jest dla mnie szczególnie ważne jeszcze z jednego powodu. Od czasu Ribota (na którego powoływał się Stanisławski) w świadomości społecznej zafunkcjonowała cała rzesza psychologów i badaczy mózgu. Dzięki pracy Kubikowskiego okazuje się jednak, że w świetle najnowszych badań i koncepcji pierwotne intuicje Stanisławskiego były niezwykle trafne. Co więcej, spojrzenie na pracę Stanisławskiego przez pryzmat performatyki poszerza myślenie o nauczaniu aktorstwa tak bardzo, że nie zdziwiłbym się, gdyby skutek lektury tej książki powstało kilka kolejnych opracowań, podręczników, a nawet pomysłów na autorskie ćwiczenia. ■