

Ireneusz Guszpit
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Wrocławski

O praktykowaniu myślenia o teatrze

1. Jestem belfrem. Ale ponieważ mówię to w Gardzienicach, to za Mariuszem Gołajem, który w *Carmina Burana* objawiał spektatorom: „Ja, Merlin !”, powinienem zacząć: Ja, belfer! I parafrazując słowa T.S. Eliota, a także wspominając Wyspiańskiego, dodać: ja nie broniłem palących wąwozów ani do bitwy po nowe naturalne środowisko teatru nie wyruszałem. Moim domem nie jest dwadzieścia kroków w szerz i wzdłuż, tylko szkolna klasa.

Zatem nie artysta, ale ten, który cudze dzieci uczy. I który za Józefem Knechtem, opisanym przez Hermanna Hessego belfrem gry szklanych paciorków, powtarza: „Szukam człowieka, który mnie potrzebuje”.

2. Najpierw myśleć, potem uczyć.

Myślenie daleko przed uczeniem.

Praktykować – wystawiać siebie na niebezpieczeństwo; także – godzić się na zmianę.

Doświadczenie teatru to podjęcie próby poszukiwania właściwego języka, który uchwyci napięcie między tym, co dostrzeżone, nienamagalne, ale doświadczane.

To problem stylu pojmowanego jako najgłębszy głos, który decyduje o kształcie tego, co wypowiedziane i po którym poznaje się, kto mówi.

Praktykowanie myślenia o teatrze to poświadczanie sobą tego, co się mówi; to ucieczka od myślenia bezstylowego. To podejmowanie próby zmiany świadomości tych, których zaprasza się do praktykowania.

3. Opowiem Państwu o prowadzonych przeze mnie zajęciach: wstęp do myślenia o teatrze oraz wstęp do recenzjopisania.

Wstęp do myślenia o teatrze to cykl spotkań w obrębie jednego semestru, prowadzony przez dwoje aktorów (aktora-tancerza i aktora dramatycznego) oraz tzw. teoretyka, w trakcie których studenci najpierw zaznajamiani byli z podstawami teorii, historii i praktyki odnoszącej się do kulturowo ukształtowanych sposobów funkcjonowania ciała, artystycznych kodyfikacji oraz konwencji estetycznych z nim związanych i jemu poświęconych, potem ze sposobami działania dźwiękiem i słowem, właściwymi aktorowi dramatycznemu. W obrębie

poszczególnych spotkań zdarzały się fragmenty prowadzone przez jednego wykładowcę, ale założeniem naczelnym było ich współdziałanie, konstruowanie, lepiej byłoby powiedzieć: tkanie swoistego splotu, swoistej tekstury wiedzy i kompetencji. Praktyka i teoria wspierały się nawzajem, a studenci stawali przed możliwością doświadczania - na poziomie elementarnym - własnym ciałem i głosem tego, co zazwyczaj było dla nich tylko wiedzą nabywaną z uporządkowanego ciągu liter. Prosiliśmy ich o przychodzenie na ćwiczenia w stroju umożliwiającym podniesienie nogi, przykucnięcie, rozwarcie (pozycja z baletu klasycznego), leżenie, etc. Przynosiliśmy karimaty, pointy, korki do ćwiczeń dykcyjnych.

Oto przykłady tematów niektórych spotkań:

Ciało:

- Świadomość ciała. Ciało jako pierwsze narzędzie i instrument człowieka; ciało jako tworzywo (zapoznanie się z ośrodkami ruchu, badanie ruchomości i zakresu ruchu stawów, ćwiczenia poszczególnych partii ciała w izolacji od siebie; oddech).
- Ciało w przestrzeni; świadomość ciała w przestrzeni teatralnej (przykłady z historii teatru).
- Improwizacja w kontakcie (poszukiwania pozawerbalnej komunikacji międzyludzkiej w oparciu o kontakt fizyczny). Improwizacja w teatrze, teatr improwizacji, teatr kodyfikacji.
- Wzajemność w teatrze na przykładzie treningu teatru „Gardzienice” (partnerowanie, budowanie zaufania do partnera, oddziaływanie prawa grawitacji, siły, pędu i interakcji).
- Jakość ruchu. Pojęcie treningu w teatrze, teatr-studio, teatr-laboratorium. Dykcja ruchu (dynamika, artykulacja, rytm).
- Kompozycja ruchu; estetyka ruchu w teatrze w perspektywie historycznej. Podstawy techniki tańca klasycznego.

Słowo/dźwięk:

- Artykulacja, emisja, dykcja, oddech (ćwiczenia najprostsze, np.: wypowiedzenie jak najwięcej razy na jednym wdechu: pierwsza wrona bez ogona, druga wrona bez ogona, etc; ćwiczenia z korkiem między zębami, wierszyki dykcyjne z podręczników dykcji i wymowy).
- Korelacja słowa i gestu (gest ilustracyjny, pointujący, schematy gestyczne).
- Śmiech, płacz na scenie (elementy techniki; np. śmiech – wielokrotne powtarzanie samogłoski „a).
- Elementarne etiudy (interpretacja wbrew sensom tekstu, interpretacja poprzez gest, artykulację, zgodna z tzw. warunkami / przeciwna warunkom).

Zwieńczeniem zajęć było wspólne przygotowanie niewielkiego przedstawienia, albo też szeregu scenek w dowolnie dobranych grupach.

Wstęp do recenzjopisania. Zajęcia koncentrowały się przede wszystkim na uświadomieniu złożoności opisu gry aktorskiej, szczególnie niechlujnej bądź świadomie pomijanej w zdecydowanej większości publikowanych recenzji. Jednym z ważniejszych zadań było opisywanie występującego przed studentami belfra: konkretnego człowieka w konkretnej sytuacji, takiej samej dla wszystkich uczestników. Najpierw studenci opisywali wygląd, potem czynności (swoiste działania fizyczne), wreszcie odgadywali intencje owych działań. Wszystkie opisy były czytane na forum grupy. Dzięki temu każdy mógł usłyszeć i zrozumieć, czego nie potrafi, nie widzi, nie zapamiętuje. Główne problemy dotyczyły znajomości anatomii, właściwego słownictwa, nazywania kolorów, dźwięków, precyzji opisu gestu, mimiki. A opisywany belfer mógł się czuć jak bohater o tysiącu twarzy...

4. W liceum na lekcjach języka rosyjskiego uczyliśmy się na pamięć bajki Iwana Kryłowa *Łabędź, szczupak i rak*. Jej bohaterowie postanowili wspólnie ciągnąć wóz. Jednak ich działanie nie doprowadziło do spodziewanego sukcesu. Łabędź zmierzał ku obłokom, rak cofał się, a szczupak nurkował w głębinę. Kto zawinił, a kto miał rację – nie nam sądzić. Tylko wóz nadal trwa w tym samym miejscu, gorzko konstatuje narrator.

Byłoby dobrze, gdyby wszystkim, którzy mają do czynienia z wozem teatralnej dydaktyki zależało na tym, by nie stał tam, gdzie stoi.