

Aktorska pieśń nad pieśniami

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

■ *Utopia. Listy do aktorów* Krystiana Lupy to rozprawa o metodzie i zarazem dyskurs miłosny. Tryb lirycznego wyznania nie wydaje się tutaj czymś zaskakującym – artysta nie po raz pierwszy wyklada swoją wizję teatru językiem afektu. *Listy...* uświadamiają jednak, że ów intymny, rozwibrowany emocjami ton to coś więcej, niż tylko kwestia stylu czy strategii pisarskiej. Pielęgnowanie marzenia o Utopii, odgadywanie jej kształtu, opukiwanie za pomocą metafor, przeobraża się tu w nieomal miłosny rytuał. Celem tego obrządku jest performowanie najbardziej ulotnego spośród teatralnych bytów – postaci scenicznej.

„Dyskurs miłosny – pisze Roland Barthes – jest zazwyczaj gładką powierzchnią, która pokrywa Obraz, jest bardzo miękką rękawiczką, spowijającą kochaną istotę”¹. Zakochany pragnie za wszelką cenę zatrzymać ten obraz, dlatego „tworzy i odtwarza” go nieustannie, mimo że to trud syzyfowy. Dialektyczne napięcie pomiędzy pragnieniem i niemożnością pełnego zaspokojenia stanowi w teatrze Lupy siłę napędową kreacji aktorskiej. Postać, podobnie jak jej sceniczna otulina, zwana przez reżysera Utopią, rodzi się z marzenia. „W tym momencie – pisze Lupa – jest niemal doskonała. Nieokreślona, delikatna i miękka jak embrion

w jaju”. Jednak próby jej urzeczywistnienia oddalają od upragnionego ideału. Gra toczy się o to, by jak najmniej z tego płochliwego marzenia utracić, by możliwie najmocniej przylgnąć do jego obrazu.

Lupa nie poprzestaje na retoryce miłosnej. Proces ukorzeniania się postaci w wyobraźni i ciele aktora to, według reżysera, doświadczenie nieomal erotyczne. To przeżycie wymagające wyrzeczenia się aktorskiego narcyzmu i ofiarowania kiełkującemu Marzeniu całego siebie. „Żeby uruchomić w sobie taki start postaci – pisze reżyser – takie oddanie jej ciała, takie otwarcie przepływu, musimy w sobie samych prywatnie dokonać otwarcia. To jest jak akt fizjologiczny, jak otwarcie przełyku, jak otwarcie dróg moczowych – to jest wymierny i całkowicie prawdziwy akt fizjologiczny – ale dostęp do tego aktu ma nie wola czy generowany mózgowo nakaz, to się staje przez zaofiarowanie ciała i jaźni pewnej drogi – trochę na podobieństwo orgazmu”.

Nowa książka Lupy domyka tryptyk prezentujący rozważania artysty na temat aktorstwa i teatru. Otwierał go wydany przed blisko trzydziestoma laty tom *Utopia i jej mieszkańcy*, po nim ukazały się fragmenty dziennika artysty *Utopia 2. Penetracje*. Wieńcząca ten cykl

Utopia. Listy do aktorów jest wywodem najbardziej sugestywnym, właśnie ze względu na emocjonalną temperaturę języka. To język perswazji, kierowany do grona wtajemniczonych. Wiele spośród opublikowanych w niej tekstów ma zresztą ukrytego adresata, na książkę złożyły się bowiem maile do aktorów, studentów, uczestników warsztatów, komentujące zagadnienia i problemy, jakie pojawiały się podczas dyskusji, prób, przedstawień. Są to więc w znacznej mierze dokumenty pracy, w których łatwo odnaleźć tropy wiodące do konkretnych spektakli: *Mistrza i Małgorzaty*, *Factory 2*, *Wycinki*, *Mewy*. Oprócz komentarzy, odsłaniających kulisy różnych etapów procesu twórczego aktora, książka zawiera też propozycje ćwiczeń. Ich celem nie jest kształcenie techniki (to zresztą jedno z tych pojęć, których Lupa zdecydowanie nie lubi). Chodzi raczej o przysposobienie kondycji psychofizycznej aktora do spotkania z postacią, udrożnienie dla niej kanałów emocji, odświeżenie w wyobraźni ożywiających ją impulsów. Zapiski wydobyte z reżyserskiego archiwum pochodzą z okresu blisko trzech dekad. Lupa ułożył je nie według chronologii, lecz według zagadnień prezentujących kolejne etapy pracy nad rolą – począwszy od budowania mono-

Pielęgnowanie marzenia o Utopii, odgadywanie jej kształtu, opukiwanie za pomocą metafor, przeobraża się tu w nieomal miłosny rytuał. Celem tego obrządku jest performowanie najbardziej ulotnego spośród teatralnych bytów – postaci scenicznej.

logu wewnętrznego, po inkarnację postaci w „śniącym ciele” aktora. Ten układ pozwala autorowi uporządkować system pojęciowy, zarysowany już we wcześniejszych książkach. Mimo pozorów impresyjności języka, pełnego poetyckich figur, Lupa wyraźnie dba o jego precyzję, doszlifowuje terminologię, prostuje nieporozumienia, jakie narosły wokół niektórych określeń. Można więc uznać, że wraz z tą skromnych rozmiarów książeczką, puentującą cykl poświęcony Utopii, otrzymujemy w miarę kompletną wizję teatru.

Nie jest to pierwsza w polskim piśmieniu próba systemowej refleksji na temat pracy aktora. Można ją zestawić choćby ze spuścizną Juliusza Osterwy czy z dziełem Jerzego Grotowskiego. Każdy z nich projektował określony model praktyki artystycznej, wytyczając zarazem drogi, które miały wieść do celów leżących poza horyzontem teatru. W *Listach do aktorów* znajdziemy jednak kilka powodów, by skierować wzrok także ku innej „świętej księdze” teatru – *Pracy aktora nad sobą* Konstantego Stanisławskiego.

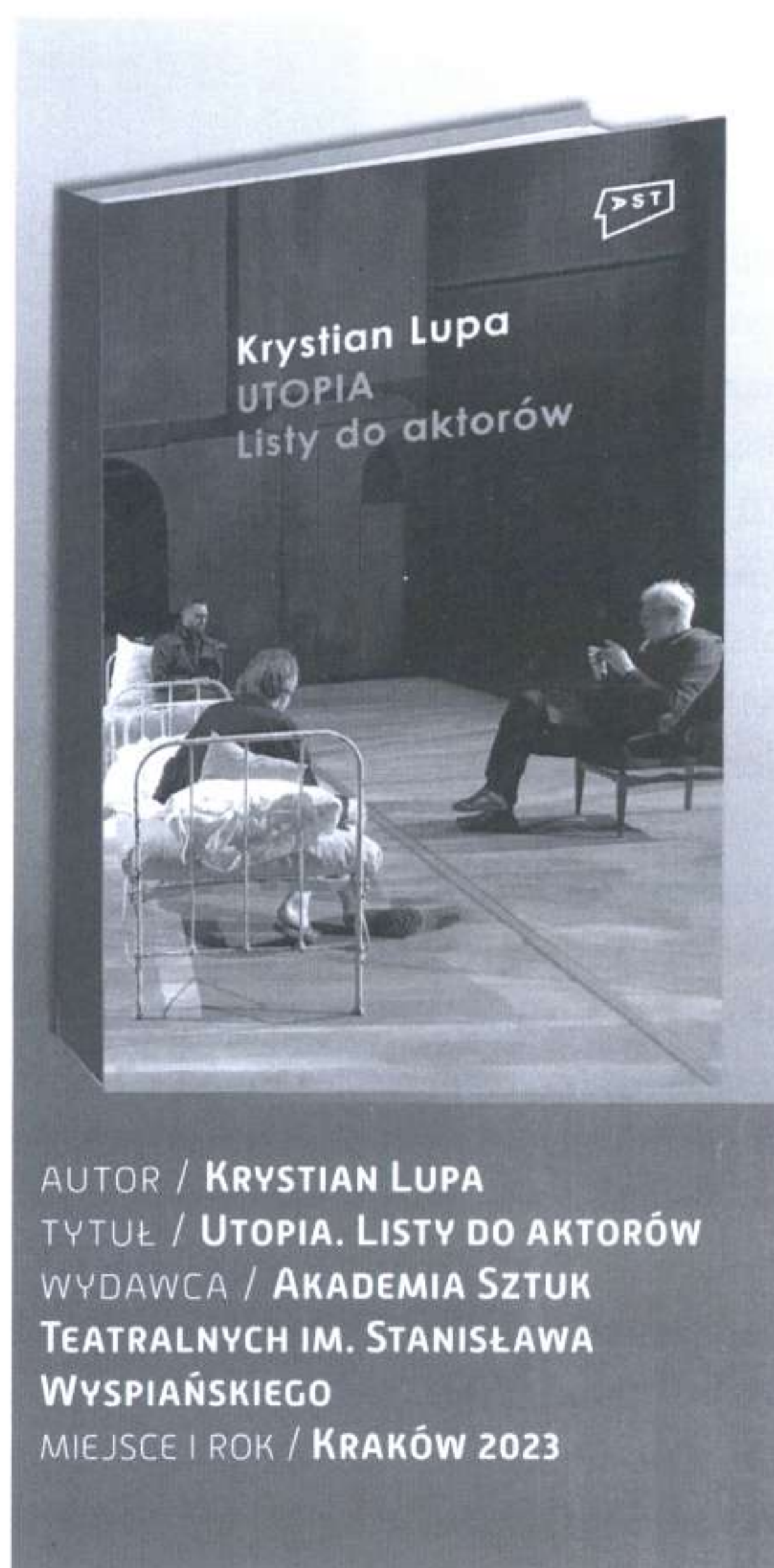
Pierwsza zbieżność, jaką daje się zauważyć, to sposób rozumienia fikcji scenicznej. Ani Stanisławski, ani Lupa nie postrzegają jej jako rzeczywistości zadanej, realizowanej według ustalonej podczas prób receptury. Świat kreowany stanowi dla obu twórców zespół okoliczności, w których instrukcje się wytwarza, nie zaś reprodukuje. Punktem startowym dla procesu twórczego aktora powinno być oczyszczenie z życiowych nawyków, gotowych osądów – wszelkich podpórki mogących ułatwić przygotowanie „planu gry”. Przejście przez taki moment, zawieszający wszystkie pewniki, wymusza spontaniczność reakcji, nieprzewidywalność zachowań w założonej sytuacji. Aktor, „wrzucony” w sytuację sceniczną, ma dopiero zdobywać wiedzę, z której mógłby się wyłonić jakiś obraz postaci. „Sztuka zaczyna się wtedy – mówił Stanisławski – [...] kiedy nie ma roli, jest za to »ja« w okolicznościach danych w utworze”². Proces instalowania się w fikcji to doświadczenie przeddyskursywne, źródłowe, niepoprzedzane żadną aprioryczną wiedzą.

Lupa pragnie, by przejście aktora przez ów punkt radykalnego początku stało się aktem powtarzalnym. Praca nad rolą, a następnie utrzymywanie postaci przy życiu wymaga nieustannego burzenia okrzepłych już struktur, rozbijania rutyny, odświeżania bodźców stymulujących aktywność ciała, psychiki i wyobraźni. Zamiast gotowej partytury aktor-

skiej, utrwalającej zestaw zaprogramowanych działań, jest „wędrowka postaci przez zdarzenie”, która ma wprowadzić jasno określony cel („zmiana sytuacji w upragnionym przez moją postać kierunku”), lecz niekoniecznie ustaloną raz na zawsze marszrutę. Autor *Listów...* chce, by walka o osiągnięcie założonego celu odbywała się za każdym razem naprawdę, z jednakową intensywnością i wciąż tą samą niepewnością o jej finalny efekt. Wymaga to utrzymania kondycji performatywnej aktora w stanie nieustannej gotowości do dialogu z postacią, czy raczej – jak chce Lupa – „tańca z postacią”. Ich wzajemne zbliżanie, zestrzanie w rytmach i emocjach, powinno być bowiem procesem spontanicznym, nieprzewidywalnym, inicjowanym przez ciało.

Artysta pragnie widzieć związek pomiędzy postacią i jej twórcą jako więź o charakterze organicznym, wytworzoną na poziomie podświadomości i „śniącego ciała”. Ten ostatni termin, zaczerpnięty z teorii amerykańskiego psychologa Arnolda Mindella, oznacza tę sferę życia ludzkiego organizmu, która toczy się poza kontrolą rozumu i świadomej woli człowieka. Na tym poziomie ciało, wyzwolone z rygorów narzucanych przez kulturę, obyczaj i normy społeczne, może odsłonić stłumione w nim instynkty, odruchy i tęsknoty, zbliżyć się do zamieszkującego je zwierzęcia. Ta właśnie nisza stanowi dla Lupy rzeczywisty matcznik postaci. Artysta przedstawia cały system praktyk psychofizycznych ułatwiających do niej dostęp. Moment rozbudzenia postaci w „śniącym ciele” aktora jest już według Lupy aktem z pogranicza mistyki. To „stan święty”, mający siłę ekstazy i iluminacji. Podczas tego aktu ożywa fantazmat bohatera scenicznego – aktor zaczyna wyczuwać „jego pragnienia, jego światło, jego aurę, jego energię... Wtedy wystarczy skoncentrować się wyłącznie na sprawie, pilnować strategii swojej postaci, »śniące ciało« gra samo, odbiera impulsy, znajduje drogi – reaguje w rejonie odruchów”.

W efekcie aktu inkarnacji postać i jej nościeli stają się bytem hybrydowym, na podobieństwo centaury, istoty nieokiełznanej i dzikiej, na wpół ludzkiej, na wpół zwierzęcej. Ich relacje mogą się zmieniać – raz aktor daje się ponieść kreowanej postaci, innym razem sam galopuje na jej grzbiecie. Nie oznacza to, że ów cwał odbywa się bez żadnej kontroli ze strony jeźdźcy. Autor *Listów...* zapewnia, że aktor ma możliwość sterowania swoją rolą, lecz powinien to czynić w zgodzie z wolą postaci, dostrajając się do niej, nasłuchując jej pod-



AUTOR / **KRYSZTIAN LUPA**
 TYTUŁ / **UTOPIA. LISTY DO AKTORÓW**
 WYDAWCA / **AKADEMIA SZTUK**
TEATRALNYCH IM. STANISŁAWA
WYSPIAŃSKIEGO
 MIEJSCE I ROK / **KRAKÓW 2023**

logu wewnętrznego, po inkarnację postaci w „śniącym ciele” aktora. Ten układ pozwala autorowi uporządkować system pojęciowy, zarysowany już we wcześniejszych książkach. Mimo pozorów impresyjności języka, pełnego poetyckich figur, Lupa wyraźnie dba o jego precyzję, doszlifowuje terminologię, prostuje nieporozumienia, jakie narosły wokół niektórych określeń. Można więc uznać, że wraz z tą skromnych rozmiarów książeczką, puentującą cykl poświęcony Utopii, otrzymujemy w miarę kompletną wizję teatru.

Nie jest to pierwsza w polskim piśmiennictwie próba systemowej refleksji na temat pracy aktora. Można ją zestawić choćby ze spuścizną Juliusza Osterwy czy z dziełem Jerzego Grotowskiego. Każdy z nich projektował określony model praktyki artystycznej, wytyczając zarazem drogi, które miały wieść do celów leżących poza horyzontem teatru. W *Listach do aktorów* znajdziemy jednak kilka powodów, by skierować wzrok także ku innej „świętej księdze” teatru – *Pracy aktora nad sobą* Konstantego Stanisławskiego.

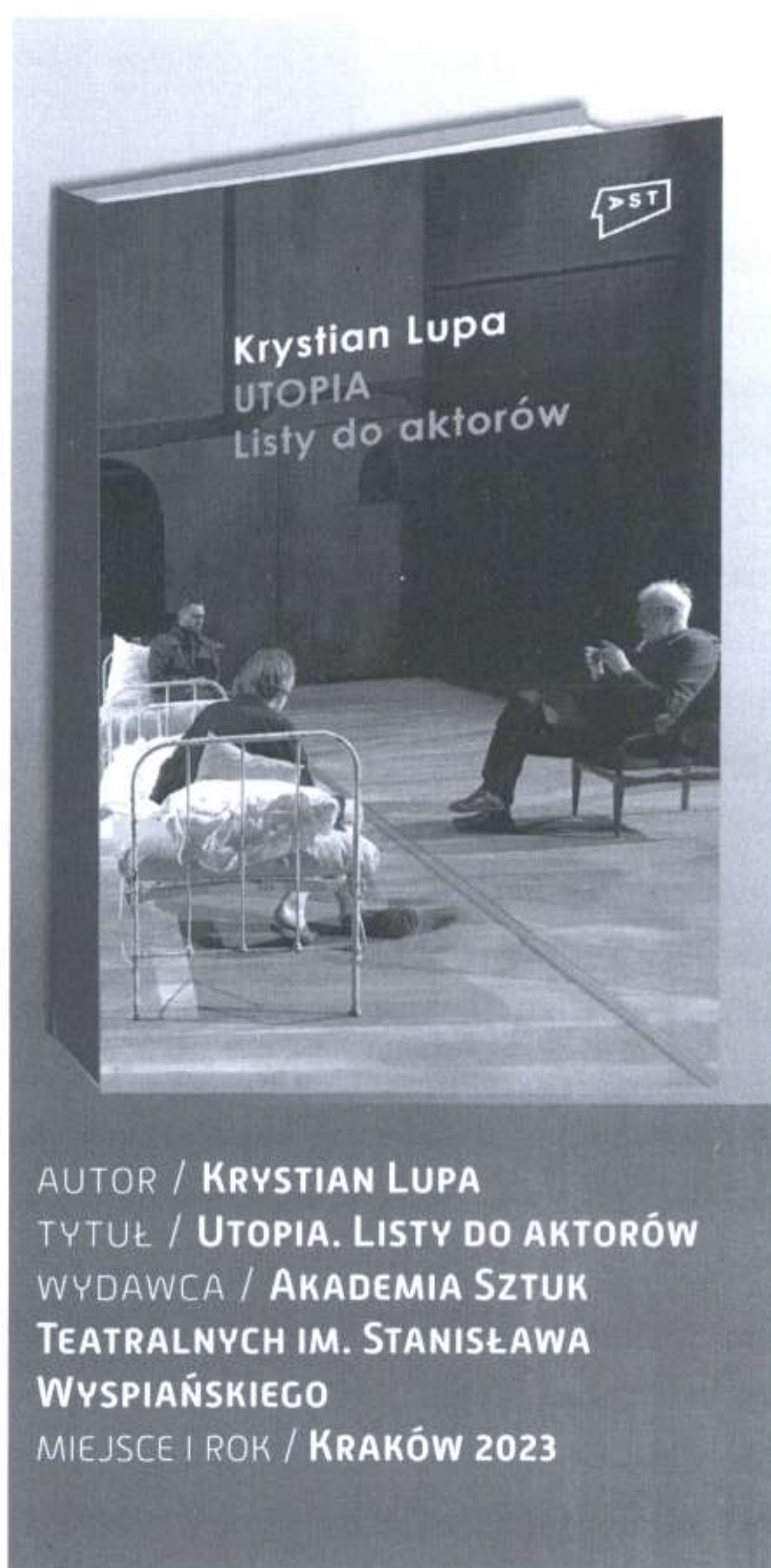
Pierwsza zbieżność, jaką daje się zauważyć, to sposób rozumienia fikcji scenicznej. Ani Stanisławski, ani Lupa nie postrzegają jej jako rzeczywistości zadanej, realizowanej według ustalonej podczas prób receptury. Świat kreowany stanowi dla obu twórców zespół okoliczności, w których instrukcje się wytwarza, nie zaś reprodukuje. Punktem startowym dla procesu twórczego aktora powinno być oczyszczenie z życiowych nawyków, gotowych osądów – wszelkich podpórek mogących ułatwić przygotowanie „planu gry”. Przejście przez taki moment, zawieszający wszystkie pewniki, wymusza spontaniczność reakcji, nieprzewidywalność zachowań w założonej sytuacji. Aktor, „wrzucony” w sytuację sceniczną, ma dopiero zdobywać wiedzę, z której mógłby się wyłonić jakiś obraz postaci. „Sztuka zaczyna się wtedy – mówił Stanisławski – [...] kiedy nie ma roli, jest za to »ja« w okolicznościach danych w utworze”². Proces instalowania się w fikcji to doświadczenie przeddyskursywne, źródłowe, niepoprzedzane żadną aprioryczną wiedzą.

Lupa pragnie, by przejście aktora przez ów punkt radykalnego początku stało się aktem powtarzalnym. Praca nad rolą, a następnie utrzymywanie postaci przy życiu wymaga nieustannego burzenia okrzepłych już struktur, rozbijania rutyny, odświeżania bodźców stymulujących aktywność ciała, psychiki i wyobraźni. Zamiast gotowej partytury aktor-

skiej, utrwalającej zestaw zaprogramowanych działań, jest „wędrowka postaci przez zdarzenie”, która ma wprowadzić jasno określony cel („zmiana sytuacji w upragnionym przez moją postać kierunku”), lecz niekoniecznie ustaloną raz na zawsze marszrutę. Autor *Listów...* chce, by walka o osiągnięcie założonego celu odbywała się za każdym razem naprawdę, z jednakową intensywnością i wciąż tą samą niepewnością o jej finalny efekt. Wymaga to utrzymania kondycji performatywnej aktora w stanie nieustannej gotowości do dialogu z postacią, czy raczej – jak chce Lupa – „tańca z postacią”. Ich wzajemne zbliżanie, zestrzajanie w rytmach i emocjach, powinno być bowiem procesem spontanicznym, nieprzewidywalnym, inicjowanym przez ciało.

Artysta pragnie widzieć związek pomiędzy postacią i jej twórcą jako więź o charakterze organicznym, wytworzoną na poziomie podświadomości i „śniącego ciała”. Ten ostatni termin, zaczerpnięty z teorii amerykańskiego psychologa Arnolda Mindella, oznacza tę sferę życia ludzkiego organizmu, która toczy się poza kontrolą rozumu i świadomej woli człowieka. Na tym poziomie ciało, wyzwolone z rygorów narzucanych przez kulturę, obyczaj i normy społeczne, może odsłonić stłumione w nim instynkty, odruchy i tęsknoty, zbliżyć się do zamieszkującego je zwierzęcia. Ta właśnie nisza stanowi dla Lupy rzeczywisty matczynik postaci. Artysta przedstawia cały system praktyk psychofizycznych ułatwiających do niej dostęp. Moment rozbudzenia postaci w „śniącym ciele” aktora jest już według Lupy aktem z pogranicza mistyki. To „stan święty”, mający siłę ekstatycznej iluminacji. Podczas tego aktu ożywa fantazmat bohatera scenicznego – aktor zaczyna wyczuwać „jego pragnienia, jego światło, jego aurę, jego energię... Wtedy wystarczy skoncentrować się wyłącznie na sprawie, pilnować strategii swojej postaci, »śniące ciało« gra samo, odbiera impulsy, znajduje drogi – reaguje w rejonie odruchów”.

W efekcie aktu inkarnacji postać i jej nosiciel stają się bytem hybrydowym, na podobieństwo centaury, istoty nieokiełznanej i dzikiej, na wpół ludzkiej, na wpół zwierzęcej. Ich relacje mogą się zmieniać – raz aktor daje się ponieść kreowanej postaci, innym razem sam galopuje na jej grzbiecie. Nie oznacza to, że ów cwał odbywa się bez żadnej kontroli ze strony jeźdźcy. Autor *Listów...* zapewnia, że aktor ma możliwość sterowania swoją rolą, lecz powinien to czynić w zgodzie z wolą postaci, dostrajając się do niej, nasłuchując jej pod-



AUTOR / **KRYSTIAN LUPA**
TYTUŁ / **UTOPIA. LISTY DO AKTORÓW**
WYDAWCA / **AKADEMIA SZTUK
TEATRALNYCH IM. STANISŁAWA
WYSPIAŃSKIEGO**
MIEJSCE I ROK / **KRAKÓW 2023**

Autor *Listów*... kieruje swoje słowa do wybranych, gotowych na ryzyko pójścia w nieznane, nawet za cenę katastrofy. I nie o sztukę aktorską tu chodzi, lecz o szczególny rodzaj formacji duchowej.

szeptów i pragnień. Rola w teatrze Lupy nie ma więc nic wspólnego z realizowaniem z góry założonej formy. To proces negocjacji, uzgadniania tonu, poszukiwania harmonijnego współbrzmienia z postacią i jej światem. Dobrze nastrojony aktor („der volltemperierte Schauspieler”) powinien komponować swoją rolę *a vista*, podążając za impulsami płynącymi ze „śniącego ciała”.

Twórca *Listów*... pragnie, by również świat wyobrażony spektaklu stał się rzeczywistością zakorzenioną w realności, stwarzaną tu i teraz, nie zaś reprodukowaną według przygotowanej uprzednio instrukcji. To kolejny moment spotkania Lupy z myślą Stanisławskiego. Każdy z nich zakładał, że aktor powinien doświadczać życia postaci realnie, rozpoznawać czynnie jej wybory, reakcje i przeżycia, poznając tym samym samego siebie. O ile jednak autor *Pracy aktora nad sobą* uznawał świat sceniczny za rodzaj hipotezy, symulacji życia, o tyle polski twórca widzi w nim „materię żywą”, zakotwiczoną w jaźni i ciele aktora, lecz stanowiącą osobny organizm, obdarzony wolą, wrażliwością, pulsujący własną energią. Co więcej, rzeczywistość Utopii nie jest dla Lupy układem odizolowanym od otaczającego świata. Artysta pragnie włączyć w nią także publiczność, by mogła stać się częścią przestrzeni postaci, jej widzialnym partnerem, kimś, komu zawiera się najgłębiej skrywane tajemnice, współdzieli myśli i emocje. Dopuszczając realną obecność widza w świecie fikcji, reżyser chciałby go uczynić również uczestnikiem rytuału teatralnej kreacji.

Lupa oczywiście wie, że takiego uczestnictwa nie da się wymusić, że akt aktorski może pozostać niezrozumiany, ma jednak nadzieję, że przesłana ze sceny wiadomość dotrze do adresata, nawet jeśli publiczność nie będzie potrafiła jej odczytać. „Kiedy takie gesty pojawiają się częściej, kiedy można je skojarzyć, asocjować z powtarzalną sytuacją, z powtarzalnym duchowym momentem, to jest szan-

sa, że partycypacja widza zostanie »tajemnie wzbogacona«, że mamy w tym momencie właśnie do czynienia z partycypacją w rytuale magicznym lub religijnym – jednym słowem mamy do czynienia z *participatio mystici*... Jednym słowem kształt symboliczny, który jest po tamtej stronie, po stronie bohatera, w przestrzeni teatru – zostaje przekazany albo pokazany, jak przy podniesieniu monstrancji...”

Pozostaje pytanie: co stanowi cel tej świeckiej liturgii? Jakie objawienie może przynieść uczestnictwo w teatralnym rytuale? Rewelatozem jakich prawd może stać się rozbudzone w aktorze „śniące ciało”? „Miłosne wersety” Lupy nie są przecież podręcznikiem rzemiosła, nie oferują żadnego przepisu pracy nad rolą, a przedstawiony w nich zestaw narzędzi i metod trudno uznać za uniwersalny klucz do artystycznego sukcesu. Wiadomo od dawna, że wielu aktorów, nawet wybitnych, je odrzucało, a tym, którzy z nich korzystali, nie zawsze udawało się osiągnąć zadowalający rezultat. Autor *Listów*... kieruje swoje słowa do wybranych, gotowych na ryzyko pójścia w nieznane, nawet za cenę katastrofy. I nie o sztukę aktorską tu chodzi, lecz o szczególny rodzaj formacji duchowej. Jej warunkiem wstępnym jest negacja kunsztu, rozumianego jako dążenie do form doskonałych. Nie mniej ważne pozostaje odrzucenie aktora w sobie, wyrzeczenie się masek, przywdziewanych na użytek rozmaitych życiowych ról. „Bycie aktorem – pisze Lupa – to codzienne zabijanie aktora w sobie”.

Radykalnie oczyszczony ze szlamu życiowych fałszów i kłamstw, już nie aktor, lecz człowiek na scenie – jest dla artysty najdoskonalszym narzędziem poznania ludzkiej jaźni. Wrzucony w nurt cudzej biografii, przeżywający ją we własnym ciele i świadomości, ma odkrywać to, co z perspektywy jednostkowego bycia w świecie pozostaje niewidoczne. Wprowadzony w przestrzeń tego intymnego doświadczenia widz ma szansę stać się świadkiem „misterium ludzkiego życia”. Uczest-

nictwo w teatralnym rytuale może być, analogicznie do udziału w Misterium Męki Pańskiej, przeżyciem otwierającym wgląd w „tajemnicę ludzkiego Boga”.

To, w czym Lupa widzi doświadczenie o sile religijnej iluminacji, jest w istocie bliskie celom, jakie wyznaczał swoim poszukiwaniom Jerzy Grotowski. Twórca Teatru Laboratorium również badał to, co w człowieku pierwotne, źródłowe i zarazem uniwersalne, sięgając do samowiedzy zmagazynowanej w pamięci ciała. Ale jeszcze bliższa Utopii i jej sekretnym rytuałom wydaje się myśl Stanisławskiego (skądinąd także jednego z mistrzów Grotowskiego). Rosyjski twórca – jak pisze badacz jego dzieła, Tomasz Kubikowski – za największą wartość w aktorstwie uważał „nie reprezentację, lecz czynny performans, przez który żywa istota rozpoznaje świat i w nim siebie samą”³. Po to się buduje namiastkę sztucznego świata na scenie i każe przejść aktorowi przez próbę cudzego życia. Dla Lupy kluczowym terenem badań pozostaje jednak człowiek – jego jaźń i stłumione instynkty, prowadzące wprost do uśpionego w ciele zwierzęcia. Tę część ludzkiej istoty, ocenzonej, zepchniętą w niebyt, pragnąłby rozbudzić, dopuścić do głosu. Aktorów uczy, jak nasłuchiwać jej w sobie, jak uwolnić jej wolę, by mogła poprowadzić ciało w miłosnym tańcu z postacią. Akt twórczy jest bowiem dla Lupy aktem miłosnym, afirmującym wizję człowieczej pełni, mogącej uobecnić się dzięki kreacyjnej mocy teatralnego rytuału. O tym, jak ów afekt pielęgnować, odnawiać i utrzymywać w stanie nieustannego wrzenia, mówią *Listy*... – aktorska pieśń nad pieśniami. ■

1 • R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 70.

2 • W. Toporkow, *Stanisławski na próbie. Wspomnienia*, tłum. J. Czech, Wrocław 2007, s. 157.

3 • T. Kubikowski, *Przeżyć na scenie*, Warszawa 2015, s. 181.