

3.1. Emocje w metodzie K.S. Stanisławskiego

Czy emocje aktorów przekładają się na emocje tworzonych przez nich postaci? W jaki sposób warsztat aktorski potęguje ich wyrazistość i odpowiada za czytelność intencji ich nadawcy? Jaką siłę perswazji kryją w sobie meandry warsztatu aktorskiego? Co zdecydowało, że reżyserzy i inscenizatorzy wykorzystywali „metodę Stanisławskiego” do pracy nad rolą?

Problemy z utrzymaniem prawdy scenicznej postaci z etapu prób i przeniesieniem jej na przedstawienie pojawiły się już w realizacji *Cyda* w 1915 r. dokonanej przez Mieczysława Limanowskiego i Aleksandra Zelwerowicza w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Obaj reżyserzy oraz grający w sztuce aktorzy nie potrafili „utrwalić zdobytych przeżyć”, także tych wzbudzanych w procesie improwizacji, zwłaszcza, że prób nie można było prowadzić w nieskończoność, ponieważ zbliżał się termin premiery. Prawda, owszem, była na próbach, ale na przedstawieniu istniała jedynie forma. Spojrzenie na problem prawdy i emocji w pracy aktora zmieniło się po spotkaniu Mieczysława Limanowskiego i Juliusza Osterwy z K.S. Stanisławskim oraz udział Limanowskiego w próbach adaptacji tekstu Fiodora Dostojewskiego *Sioło Stiepanczykowo i jego mieszakńcy*, które było realizowane w trakcie 198 prób (od 11 stycznia 1916 r.), a premiera miała miejsce 26 września 1917 r. na scenie Teatru Artystycznego w Moskwie (obecnie Moskiewski Akademicki Teatr Artystyczny im. Maksyma Gorkiego – MCHAT). Podczas prób i przedstawień ukształtował się w twórcach przyszłej Reduty nie tylko pogląd na istotę pracy aktorskiej, ale i na samego aktora, jako centralną postać w teatrze¹⁴⁷. Na próbach i przedstawieniach oraz w trakcie wielogodzinnych rozmów, co podkreślał Limanowski, panowała nie tylko niezwykle atmosfera, ale działo się coś, co sam określił mianem „laboratorium, w którym się wydobywa aktorską twórczość wypróbowanymi, nie tylko przypadkowo w jakiejś improwizacji odkrytymi, metodami”¹⁴⁸. Limanowski został zaproszony przez Stanisławskiego do Studia na Skobelewskim Placu, a o wrażeniach wyniesionych z przedstawienia napisał:

„Byliśmy na czymś, co porównać można było do koncertu, jeśli chodzi o harmonię i skupienie. Publiczność zachowywała się jak na nabożeństwie”¹⁴⁹.

Wrażenia i ekspresja aktorów płynące ze sceny wywoływały u widzów emocje nawet pomimo bariery językowej. Tak było m.in. w Moskwie w Teatrze

¹⁴⁷ K. Kurek, *Mieczysław Limanowski jako współtwórca Reduty*, [w:] *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*, (red.) M. Kalinowska, A. Sadurski, Wyd. UMK, Toruń 1998, s. 213–216.

¹⁴⁸ M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, (oprac.) Z. Osiński, Wyd. IS PAN, Warszawa 1994, s. 240 (za:) K. Kurek, *Mieczysław Limanowski jako...*, op. cit., s. 215.

¹⁴⁹ Ibidem.

Polskim przy Twerskim Bulwarze po przedstawieniu *Dziadów*, kiedy Osterwa czytał na scenie Litanię Pielgrzymką, a:

„Cała sala wstając jak jeden mąż powtarzała: „O niepodległość, całość, i wolność Ojczyzny naszej prosimy Cię, Panie...” a co najważniejsze, robiło to wstrząsające wrażenie na nielicznych Rosjanach, którzy uczęszczali do polskiego teatru. Pisano o tym następnie w gazetach, mówiono w mieście”¹⁵⁰.

Limanowski w tekście *Sztuka aktora* poprzez kwestię Malarza stwierdza:

„W teatrze patrzę na grającego aktora całym sobą i ulegam pełnym wzruszeniom, nie rozbiegam jego gry analitycznie, lecz oddaję się bezkrytycznie czarowi, spływającemu ze sceny”.

Na co Aktor kilka kwestii dalej odpowiada:

„Teksty są tylko pretekstem – partyturą do wzlotów”¹⁵¹.

3.1.1. Emocje w Reducie

Na temat *Przeżywania*, Juliusz Osterwa w swoim *Raptularzu* w 1940 r. napisał:

„Właściwość ta odznacza się tym, że aktorzy na scenie nie «udają» postaci scenicznych, lecz je przeżywają, tzn. przejmują się losem ludzi, których przedstawiają na scenie i przez współczucie dochodzą do tego stanu, iż mówiąc słowa – zdania autora, wypowiadają je jako wyrazy tych uczuć (i myśli), które w sobie przygotowali. Lecz które są ich (aktorów) osobową własnością”¹⁵².

I dodał, że są „cztery jednostki odtworzenia myśli i uwydatnienia zmysłu twórcy treści”, a jedną z nich jest właśnie:

„Przeżywanie: Przez przeżywanie czucia twórcy – współczucia. Cel: wywołanie wzruszenia”¹⁵³.

O sztuce aktorskiej i roli teatru napisał w liście do Władysława Beliny Prażmowskiego z dn. 7 kwietnia 1932 r.:

„Jakiegolwiek będą słowa i jakiegolwiek formy, muszą być podawane uczciwie, szczerze, a wykonywane w znaczeniu rzemiosła dokładnie. Być może Opatrzność wybierze chwilę osobliwą w innym czasie, niż się spodziewano, być może, iż ta chwila będzie poprzedzona długim móżdżem i przygotowaniami nużącymi, w każdym bądź razie czy to będzie niedziela czy powszedni dzień, zespół musi wykonywać swoją Służbę dokładnie «ze wszystkich sił ramienia»”¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 236, przyp. 1.

¹⁵¹ Ibidem, s. 142–143.

¹⁵² J. Osterwa, *Przez teatr – poprzez teatr*, (oprac.) I. Guszpit, D. Kosiński, Wyd. Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2004, s. 199.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ J. Osterwa, *List do Władysława Beliny Prażmowskiego z dn. 7 kwietnia 1932*, [w:] *Listy Juliusza Osterwy*, Wyd. PIW, Warszawa 1968, s. 187–88.

Kreacją Juliusza Osterwy, która wywołała ogromne emocje widzów, była rola Przełęckiego w sztuce *Uciekla mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie (premiera 27 lutego 1925 r.). Pisano:

„Wstrząsający wieczór, ogarnęło nas wzruszenie głębsze, bardziej ludzkie od zwykłych emocji teatru”¹⁵⁵.

O sile przeżyć w teatrze świadczą zapiski i wspomnienia Antoniego Waśkowskiego, który o oglądanych przedstawieniach z Osterwą-aktorem pamiętanych po latach napisał: „zrobiły na mnie bodajże najsilniejsze wrażenie”. Jednym ze wspominanych przedstawień było *Poskromienie złoŹnicy* w realizacji zespołu Osterwy z Hanką Ordonówną w roli Kasi i Osterwy w roli Petrucchia. Aktor umiejętnie połączył szeroki gest, pogodę, pewność siebie i zwycięskość amanta, prezentując szeroką gamę środków aktorskich: od prymitywnej recytacji wędrownych komediantów, po dysfunkcję szlachcica z Werony¹⁵⁶. Juliusz Osterwa potrafił jako aktor wzbudzić emocje nawet recytując fragmenty sztuki – tak było 21 stycznia 1938 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie, w trakcie *Wieczoru ku czci Grottgerra*, kiedy to na proscenium wypowiedział Prolog do sztuki *Dyktator* Jerzego Żuławskiego, a słuchacze wysłuchali go „z głębokim wzruszeniem”¹⁵⁷.

Mianem „ekstatycznego przedstawienia” zestrzajającego teatr, obrzęd i ludowe doświadczenie został określony wieczór pierwszego pokazania *Pastorałki* (23 grudnia 1922 r.) pod kierownictwem Leona Schillera¹⁵⁸.

Metoda pracy K.S. Stanisławskiego nad sztuką i rolą – od drobiazgowej analizy tekstu, szukania i uwiarygodnienia motywacji bohaterów, poprzez budowanie ich psychologicznego portretu, niekiedy z czasem przesadnym oddaniem szczegółu epoki i środowiska, w którym rozgrywa się dramat, skrajny naturalizm oraz zastosowanie tzw. „pamięci emocjonalnej” – była znakomitym narzędziem do formy jaką posługiwał się w swoich dramatach Antoni Czechow, jednak sam autor nie był ich inscenizacjami na scenie MCHAT-u usatysfakcjonowany, uważał, że jego intencje zostały nie do końca właściwie odczytane i nie korelowały z jego dramaturgicznymi poszukiwaniami. Ale fakt pozostaje faktem – dramaty Czechowa zdobyły sobie uznanie międzynarodowe właśnie dzięki Stanisławskiemu i sposobowi, w jaki teksty dramatów zostały przełożone na język teatru. Dominującym elementem było aktorstwo Olgi Knipper, która zagrała najważniejsze role w dramatach Czechowa¹⁵⁹, zaś jej najistotniejszym środkiem w procesie poszukiwań i dochodzenia do roli były prawda i emocje.

¹⁵⁵ J. Szczublewski, *Żywoť Osterwy*, Wyd. PIW, Warszawa 1973, s. 272–273.

¹⁵⁶ A. Waśkowski, *Znajomi w tamtych czasów*, Wyd. Literackie, Kraków 1960, s. 181–183.

¹⁵⁷ J. Szczublewski, *Żywoť Osterwy...*, op. cit., s. 435.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 227.

¹⁵⁹ *Antoni Czechow – nie tylko dramaturg*, [w:] „Program Teatralny A. Czechow, *Wiśnio- wy sad*”, (red.) J. Malicka, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, 2009.

Andrzej Tadeusz Kijowski twierdzi, że Stanisławski uświadomił reżyserom i aktorom, że najważniejszym elementem twórczości scenicznej oraz wykorzystywanych w niej technikach jest cel, do którego one prowadzą, zaś dla samego aktora świadomość estetyczna jest ważniejsza od zawodowych umiejętności. Podstawą działania aktora jest bowiem takie wcielenie się w kreowaną postać i ukazanie poprzez szczere przeżycie jej losów, aby widz uwierzył aktorowi zapominając, że rzecz dzieje się w teatrze i razem z nim przeżywał zdarzenia postaci. Aktor, stwarzając dla swojej postaci tzw. „okoliczności założone”, operuje trybem przypuszczającym („co by było gdyby”) jej działań i zachowań, a podstawową wiedzę czerpie ze wskazówek zawartych w tekście dramatu oraz od inscenizatora. Wszystkie elementy inscenizacyjne (usytuowanie widza w przestrzeni, kostium, scenografia, muzyka, światło itd.) mają służyć aktorowi, a tym, co najmocniej wiąże odtwórcę i publiczność jest wspólne przeżycie bohaterów, stwarzające świat wyobrażony jako świat rzeczywisty. Kijowski pisze:

„Iluzjonistyczna teoria Stanisławskiego zdaje się bardziej ortodoksyjna niż jego praktyka, a co za tym idzie – również dydaktyka. Autor pierwszego w dziejach systemu gry aktorskiej zdaje sobie sprawę z technicznych problemów, przed jakimi staje aktor zmuszony czasem do stokrotnego powtarzania tej samej roli. Mówiąc więc o przeżyciu, nie ma na myśli uniesienia czy twórczego transu. Takich efektów bowiem nie sposób powtórzyć. Interesuje go wskazanie technik i ćwiczeń wyobraźni, które będą w stanie wyrwać aktora z marazmu czystego rzemiosła, a jednocześnie pomogą mu się uporać z formalnymi trudnościami aktorskiego fachu. Wśród nich na czoło wysuwa się zdolność zapamiętywania stanów emocjonalnych i wielokrotnego ich wywoływania na scenie”¹⁶⁰.

Przeżywanie roli miało nie tylko wymiar artystyczny, ale i etyczny, Stanisławski bowiem stał na stanowisku, że aktor tylko prawdziwymi emocjami może uwiarogodnić zarówno graną postać, jak i swoją profesję. Miał nie tylko „przeżywać rolę”, ale swoimi emocjami miał „przeżywać” i obdarzać „siebie, teatr i świat”¹⁶¹.

Podobnie aktor Reduty opierał proces „budowania roli” na dogłębnej analizie tekstu, z czego wynikały uwarunkowania psychiczne kształtu roli, oraz na emocjach opartych na organicznych odczuciach, „czuciowym wnikanii”, które aktor nie tylko eksponował indywidualnie, ale przede wszystkim, które ujawniać miał w emocjonalnych relacjach z partnerem scenicznym¹⁶².

3.1.2. Emocje a słowo w pracy aktora

Dla aktorów, którzy, podobnie jak Osterwa, aktorstwo traktowali jako misję i służbę scenie i sztuce, a grę teatralną rozpatrywali „w kategoriach

¹⁶⁰ A.T. Kijowski, *Teoria teatru. Rekonesans*, Wyd. Tower-Press, Gdańsk 31.03.2001 [online] [dostęp: 2015]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.kijowski.pl/teoria.pdf>, s. 15–16.

¹⁶¹ K. Kurek, *Mieczysław Limanowski jako...*, op. cit., s. 219.

¹⁶² Ibidem, s. 217.

prawdy, obejmującej zarówno jej stronę moralną, funkcje społeczne, jak i wymiar artystyczny” ważne było słowo – konkretnie jego wyrazistość, poprawność i czytelność, zarówno na scenie, jak i w filmie. Osterwa tworzył słowa, które miały określić nowy rodzaj aktorstwa i teatru.

„Wydaje się również, że Osterwie nie były znane neologizmy utworzone przez polskich wieszczów na określenie aktora, a mianowicie «scenarz» J. Słowackiego oraz «scenicznik» A. Mickiewicza. Oba derywaty mają wspólną podstawę słowotwórczą pochodzenia obcego («scena»), z tego choćby powodu nie mogły wejść do słownika Osterwy, gdzie miały się znaleźć wyłącznie konstrukcje polskie (teoretycznie, gdyż zdarzały się wyjątki). Poprzez zmianę dawnej nazwy Osterwa pragnął zerwać ze stereotypem aktora”¹⁶³.

Już w latach 20. XX w. słowo „aktor” próbował Osterwa zamienić na wyraz „ofiarnik”, czyniąc z niego osobę spełniającą ofiarę Bogu. Dwadzieścia lat później aktorzy stali się dla Osterwy „spełnikami” – ludźmi, którzy swoje „posłaństwo” spełniają biorąc na siebie postacie stworzone przez „pisarzy spełniczych”, oddając owym postaciom swoje żywe ciało, myśl, czucie, wolę, niejako stając się nimi samymi. Dlatego obok „ofiarnika” i „spełnika” pojawiły się nazwy „Pięknemu Służca”, „Pięknosłużebnik”, „Żywosłowiec”, które stwarzały i spełniały („postaciowały”) poprzez postać aktora cudze, żywe słowo. Sam artysta – w ujęciu metonimicznym – przemieniał się w „życonośny narząd sceny”, a w Reducie stawał się „redurowcem” bądź „redurowką”, tj. „członnikiem zespołu”¹⁶⁴.

Pomimo słabej techniki filmowej i dźwiękowej okresu międzywojennego, tylko w zachowanych i zrekonstruowanych filmach możemy usłyszeć wyraziste, płynne słowo polskie tamtego okresu, będące nośnikiem znaczeń, emocji aktorskich i wykreowanych postaci. I oczywiście usłyszeć możemy owo sławne, ale już historyczne „I” przedniojęzykowo-zębowe.

3.1.3. Emocje w filmie – *Szłam, reż. Mieczysław Krawicz*

W filmie fikcyjne postaci są „koniecznym warunkiem wystąpienia identyfikacji, która prowadzi do emocjonalnego przeżycia filmu”¹⁶⁵, są one obdarzone bowiem tzw. „zmysłową autonomią”¹⁶⁶ (Dawid Bordwell), przyczyniającą się do zrozumienia treści i przesłania filmu. Będąc jednym z elementów konstrukcji filmu, w odróżnieniu od środków filmowych takich jak

¹⁶³ A. Żurek, *Juliusza Osterwy troska o czystość polszczyzny teatralnej*, „Język Polski”, nr 4–5/ LXXXVII, s. 365.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ J. Pisarek, P. Francuz, *Poznawcze i emocjonalne zaangażowanie widza w film fabularny w zależności od typu bohatera*, [w:] *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej*, (red.) P. Francuz, Wyd. Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007, s. 166.

¹⁶⁶ Ibidem.