

(dokończenie ze str. 3)

Mam też prostsze rozterki: będąc pedagogiem, gram w serialach. I mam wmawiać młodzieży, że seriale są niekorzystne dla ich warsztatu itp.? Mogę im uczciwie powiedzieć, że mnie, doświadczonemu aktorowi, taki styl pracy nie wyrządzi już krzywdy, a im – owszem – może. Mogę powiedzieć: „uważajcie, bo was stratuja”, ale czy będę wówczas wiarygodny?

Zmienia się relacja pedagog-student. Nie zapominajmy jednak, że to, co jest słuszne i potrzebne – czyli wskazywanie i piętnowanie pewnych nagannych zachowań – staje się polem do nadużyć. Inny, dużo istotniejszy problem, to obecność w teatrze ludzi niepełnosprawnych. Pewnie byłoby uczciwie powiedzieć, że osoby niepełnosprawne nie mogą studiować w szkole aktorskiej, ale na świecie funkcjonują niepełnosprawni aktorzy, a w praskiej szkole istniała grupa głuchoniemych. Nie mówię w tym przypadku o radykalnych rozwiązaniach, ale o próbie rozważenia pewnych kwestii. Nie można problemu zamiatać pod dywan, to również zagadnienia etyki. W świetle prawa nie wolno nam odmówić kształcenia niepełnosprawnych młodych ludzi. Może powinniśmy przestać traktować szkoły teatralne jako placówki, które mają kształcić ludzi pracujących wyłącznie w zawodzie aktora? Przecież współczesny rynek oferuje naszym absolwentom wiele innych możliwości. Zdaję sobie sprawę, że ów problem stanowi jednocześnie przejaw pewnej niedojrzałości, cechującej współczesne społeczeństwa – panuje przekonanie, że wszyscy mogą absolutnie wszystko. Nie dopuszczamy do siebie ograniczeń własnej natury.

Jestem przekonany, że pewne pytania należy sobie zadawać, nawet jeśli nie do końca potrafimy się z nich rozliczyć. Myślę, na przykład, o udziale w komercyjnych przedsięwzięciach. Nawet jeżeli robię coś poniżej moich możliwości, muszę wykonywać to z taką samą rzetelnością, jak role u Jerzego Jarockiego. Owa rzetelność wynika z uczciwości wobec widza, niezależnie od efektu całości. Jednocześnie postawa widza wobec aktora jest dzisiaj bardziej roszczeniowa, bo kulturę zastępuje tzw. rozrywka – oczekujemy rzeczy lekkich, łatwych i przyjemnych – tak, aby obcowanie ze sztuką za dużo nas emocjonalnie nie kosztowało. Ja, aktor, żądam od odbiorcy dialogu – jeśli coś mówię, chcę być wysłuchany i uzyskać pewną reakcję. Aktywność widza polega na zrozumieniu mojego przekazu, na pewnej refleksji.

Radością uczenia jest konieczność podejmowania wciąż nowych wyzwań. Dziś to szczególnie istotne – wokół funkcjonuje tyle estetyk, różnorodność gustów. Mam świadomość, że w Szkole, jako student i asystent, najwięcej nauczyłem się od ludzi, którzy wywodzili się z innego teatru niż mój, wyznawali inną estetykę: od prof. Danuty Michałowskiej i prof. Romana Stankiewicza. Zwłaszcza zajęcia tego ostatniego były dla mnie męką: musiałem grać w sztukach George'a Bernarda Shawa, profesor ćwiczył mnie bezlitośnie, tonował moją bardzo wyrazistą ekspresję, temperament, emocje. Bardzo cenię profesor Michałowską za to, że nauczyła mnie spokoju, pewnej dystynkcji – mnie, który byłem ze szkoły Ewy Lassek, czyli inaczej pojmowałem dynamikę mowy.

Teatr w ciągu niemal trzydziestu lat mojej pracy zmienił się diametralnie. W ciągu tych lat obserwuję powolne odchodzenie od perfekcji w kierunku pewnego przypadku, niedokończenia: teatr nastawiony jest na ewolucyjną pracę, tzn. spektakl nie musi być od razu „zrobiony”. Bardzo mi się to niekiedy podoba, choć nie w takim teatrze zaczynałem. To istniało w sztuce zawsze, ale – moim zdaniem – nie w takiej postaci i nie na taką skalę. Zmieniły się rola i miejsce słowa. Jeszcze kilkanaście lat temu istniała ogromna dbałość o mówienie, o dykcję. Teraz aktorzy starają się mówić w manierze kinowej – czyli tak, jak w życiu. Nie mam nic przeciwko temu, ale widzę problem

w pewnym zaniechaniu. Gdyby aktorzy i studenci wiedzieli, że muszą mówić perfekcyjnie po to, by umieć bełkotać, ten bełkot miałby inną jakość. Sami pozbawiają się wielkiej przyjemności mówienia doskonale, bo uważają, że jest im to niepotrzebne. To błąd zaniechania.

Podczas mojej, ponad już trzydziestoletniej obecności w Szkole – najpierw jako studenta, potem pedagoga – dokonała się fundamentalna zmiana w rozumieniu spraw związanych z dykcją. Kiedy w 1976 r. przyszedłem do Szkoły, widziałem początek końca epoki niezwyklego różnicowania mówienia scenicznego od mówienia naturalnego. Wtedy to się definitywnie zmieniło, co było związane z okresem, jaki Janusz Kijowski nieszczęśliwie nazwał kinem moralnego niepokoju. Termin jest trafny, filmy – zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy – gorsze. Aktorzy, którzy występowali w owych obrazach, m.in. jeden z czołowych aktorów tego okresu Jerzy Stuhr, doprowadzili do rewolucji w mówieniu scenicznym. Wcześniej, w polskich filmach – bardzo bliskich temu, co się wówczas działo i nowoczesnych w formie, np. w *Popiele i diamentach* – aktorzy mówili bardzo teatralnie, bardzo wyraźnie i (w tym dobrym tego słowa znaczeniu) sztucznie, nawet Bogumił Kobiela czy Zbyszek Cybulski. Dopiero w połowie lat 70. nastąpił proces uprawdopodobnienia tego, jak mówią bohaterowie. Miało to wielkie konsekwencje dla teatru i Szkoły. Do dziś mówi się, że krakowska Szkoła mówieniem stała – mówieniem wiersza.

Zmieniły się techniki oświetlenia – brzmi to paradoksalnie, ale dźwięk jest związany ze światłem. Teatr zaczął przybliżać się do widowni – co dziś jest oczywiste, ale wtedy dopiero się kształtowało. Reżyserzy, np. Jerzy Jarocki, zaczęli anektować przestrzeń dotąd zarezerwowaną dla publiczności, budować pomosty etc. Wyrzistość stała się konieczna, nie ta techniczna, tylko intencyjna. Wykształciła się tendencja bardziej naturalnego mówienia. W tym momencie powstaje pewien problem: drogą do osiągnięcia naturalności nie jest zaprzestanie ćwiczenia, jest wręcz odwrotnie – musimy poddać się monstualnym ćwiczeniom, doprowadzić swój aparat mowy do perfekcji. Paradoksalnie więc, ów zapoczątkowany w kinie proces nakłada na szkołę i teatr znacznie większe obowiązki.

Uważam, że dzisiejsza młodzież jest mądra i wrażliwa. Jedynym problemem wydaje mi się jej stan zatruwienia i wytwarzane stąd mechanizmy obronne, przybierające różnorodną postać. Sukces – jeżeli mogę ostrożnie stwierdzić – naszych egzaminów wstępnych polega na tym, że jeżeli nawet nie uda nam się wybrać najzdolniejszych, to na pewno przyjęci młodzi ludzie są bardzo wrażliwi.

Dziś młodzież ma zupełnie inną percepcję, zmienia się model wykształcenia: oni nie uczą się faktów czy pojęć, ale sposobów ich odnajdywania i kojarzenia. Dlatego ważne jest, abym swojego myślenia sprzed dwudziestu ośmiu lat nie przekładał na uczenie dzisiaj. Cały czas muszę dbać o własną elastyczność, zastanawiać się, czy nie wymagam od nich przyswojenia środków ekspresji, które obecnie są już martwe. Mam świadomość, że mogę wymagać tylko tego, co w naszym zawodzie niezmiennie niezbędne: prawdy, niekłamania.

Praca w Szkole to nieustające wyzwanie. Chciałbym, żeby studia w szkołach teatralnych były naprawdę wyższe, porównywalne ze studiami uniwersyteckimi. Aby młodzi ludzie, opuszczając uczelnię, nie byli skazani na chimery trudnego rynku. Powinniśmy uczyć ich antropologii, etyki, psychologii, historii i teorii kultury – po prostu wiedzy o człowieku. Nie jest istotne, żeby uczyć studentów grania – bo grania nauczą się w trakcie zawodowych praktyk. Trzeba nauczyć ich myślenia o teatrze, mechanizmów jego funkcjonowania, nieustannego stawiania pytań.

KRZYSZTOF GLOBISZ