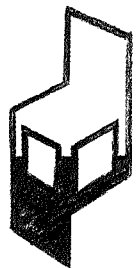


Instrumentarium teatru. Brzmienia sceny  
pod redakcją Roberta Cieślaka

Szczecin 2012





Dyskusja panelowa „Instrumentarium teatru. Brzmienia sceny”  
(12–13 kwietnia 2011, Szczecin) towarzysząca XLVI Przeglądowi Teatrów  
Małych Form KONTRAPUNKT 2011

Recenzent  
dr hab. Piotr Urbański, prof. US

Redakcja merytoryczna tomu  
Robert Cieślak

Opracowanie redakcyjne, korekta  
ERRATA Izabela Krupa

Opracowanie graficzne  
Studio 69 Grażyna Szymkowiak

© Copyright by Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2012

Wydawca  
Teatr Lalek „Pleciuga”  
pl. Teatralny 1  
71-405 Szczecin  
www.pleciuga.pl  
tel. 91 44 55 101

Skład i łamanie – Studio 69, studio69@macsim.com.pl  
Druk – TOTEM, al. Powstańców Wielkopolskich 33A, 70-111 Szczecin

ISBN 978-83-920500-7-0

Na okładce – Paweł Chomczyk w spektaklu „Turandot”  
w reż. Pawła Passiniego, neTTheatre – Teatr w Sieci Powiązań (Lublin)  
i Grupa Coincidenta (Białystok), fot. Michał Jadczyk

Wydawca dziękuje firmom Studio 69 i TOTEM za pomoc przy realizacji  
niniejszej publikacji.

Od wydawcy	7
Wstęp	9
Michał Bajer <i>Dyskretne instrumenty. Teatralność w teorii klasycznej we Francji</i>	13
Danuta Dąbrowska <i>Przestrzenie dźwięku we współczesnym teatrze</i>	21
Mirosława Kozłowska <i>Krytyka teatralna – pamięć kreacji czy aktora?</i>	33
Zbigniew Majchrowski <i>O „graniu na nerwach” we współczesnym teatrze</i>	43
Jacek Kochanowski <i>Ciało (prze)tworzone. Teatr jako laboratorium</i>	49
Tomasz Kireńczuk <i>Współczesny teatr uwodzenia, czyli o instrumentalizowaniu aktora w teatrze współczesnym</i>	61
Magdalena Raszevska <i>Czy aktor jest jeszcze reżyserowi potrzebny?</i>	71
Henryk Izidor Rogacki <i>Jak był zrobiony car Paweł I Ludwika Solskiego</i>	79
Jan Ciechowicz <i>Instrumentarium teatru poetyckiego: Krzysztof Kolberger</i>	89
Kamila Paradowska <i>Anna Januszewska, Beata Zygarlicka. Dwa teatry Anny Augustynowicz</i>	95
Brygida Helbig-Mischewski <i>Scena jaźni. Między teatrem a terapią – zastosowanie psychodramy w pracy z aktorami</i>	101
Grzegorz Stępnia <i>Buty butom nierówne. Bilans zysków i start a technika performance ethnography</i>	109
Noty biograficzne	127



Teatralną tradycją Szczecina jest coroczne wiosenne spotkanie podczas „małych form”, a od 1995 – po prostu podczas KONTRAPUNKTU. Kontrapunktowe spotkania przybierały rozmaite formy, którym od 2002 roku nadawaliśmy kształt „uporządkowany”, skupiony wokół istotnych zagadnień współczesnego teatru. W 2011 roku dyskutowaliśmy na temat „Instrumentarium teatru. Brzmienia sceny”.

Niezmiennie mam nadzieję, że nasze kontrapunktowe dysputy nie kończą się, nie wybrzmiewają wraz z zakończeniem festiwalu. Niezmiennie jestem przekonana, że należy je utrwalać, zostawiać ślady dyskursu a także ślady współczesnego myślenia o teatrze. Z wielką radością oddajemy w Państwa ręce ósmy już tom kontrapunktowej serii. Niniejsza publikacja jest zapisem spotkania zrealizowanego w 2011 roku dzięki współpracy z Zakładem Mediów i Komunikowania Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego, merytorycznie przygotowanego i moderowanego przez prof. Roberta Cieślaka.

Serdecznie dziękuję wszystkim, którzy przyczynili się do powstania niniejszego tomu. Niezmiennie specjalne podziękowania kieruję w stronę Miasta Szczecin, które finansuje Przegląd Teatrów Małych Form KONTRAPUNKT.

Anna Garlicka



Konstanty Ildefons Gałczyński, pisząc w latach czterdziestych ubiegłego stulecia *Spotkanie w Szczecinie*, nie przypuszczał zapewne, że poruszające jego emocje miasto, pełne tak charakterystycznej zieleni i rozkwitających magnolii, stanie się od 1965 roku na wiele lat scenerią teatralnych spotkań i kontrapunktowo włączanych w nie debat naukowych. Toczą je z zacięciem badacze i miłośnicy teatru, którzy pokonując trudy podróży na rubieże, przybywają na kolejne edycje KONTRAPUNKTU, festiwalu z tradycją liczącą blisko pół stulecia (gdy piszę te słowa, znamy już program 47. Przeglądu Teatrów Małych Form).

Komisja Artystyczna KONTRAPUNKTU od ponad dekady nie tylko dostrzega, lecz także konsekwentnie wierzy w znaczenie wzajemnego oświeclania się sztuk i nauk. Z jednej więc strony komponuje programy kwietniowego Przeglądu tak, by miał on kształt festiwalu sztuk, z drugiej dąży do oświetlenia sceny, teatru i dramatu punktowym reflektorem naukowej refleksji. Od początku nowego milenium KONTRAPUNKT jest więc także zderzaniem myśli, opinii i sądów badawczych wyrastających z inspiracji szeroko rozumianą performatyką. Moderatorami kolejnych debat kontrapunktowych byli przedstawiciele różnych ośrodków naukowych – uniwersytetów z Poznania, Warszawy, Gdańska i Szczecina. Moi znakomici poprzednicy wytyczyli zróżnicowane i bogate kierunki dyskusji nad wybranymi zagadnieniami teatrologicznymi. Większość z tych spotkań, podobnie jak dysputy inicjowane przeze mnie od 2009 roku, znajdują co roku wyraz w formie publikacji książkowej. W ten sposób powstała – nie bójmy się tego określenia – Biblioteka KONTRAPUNKTU, która wraz z pozycją oddawaną dziś do rąk czytelników liczy już osiem tomów<sup>1</sup>.

Przed rokiem, wiosną 2011 roku stanęliśmy zatem do debaty nad „Instrumentarium teatru” kontrapunktowanym przez „Brzmienia sceny”. W tej prostej, binarnej, w pełni nieopozycyjnej parze problemów ulokowaliśmy nasze nadzieje na kontynuację myślenia o widowisku teatralnym jako konstrukcji zakorzenionej w różnych formach i strategiach oddziaływania na widza. Początkiem tego nurtu omówień zjawisk teatru była podjęta w 2009 roku próba

<sup>1</sup> Zob. 1. *Teatr – przestrzeń dialogu*, red. J. Ostrowska, J. Tyszką, Szczecin 2002; 2. *Teatr – przestrzeń dialogu II. Wokół granic konwencji i technik teatralnych*, red. J. Ostrowska, J. Tyszką, A. Skórzyńska, Szczecin 2004; 3. *Teatr Małych Form – konwencje i zjawiska*, red. J. Ciechowicz, Szczecin 2006; 4. *Teatr – terytorium terroru*, red. J. Ciechowicz, M. Jarmolowicz, Szczecin 2008; 5. *Teatr i postęp*, red. J. Ciechowicz, J. Puzyna-Chojka, Szczecin 2009; 6. *Teatr – miejsce uwodzenia*, red. R. Cieślak, Szczecin 2010; 7. *Teatr wśród mód*, red. R. Cieślak, Szczecin 2011.

pokazania zależności teatru od dyskursów władzy wyrażanych formułami uwodzenia, w tym szczególnego typu zależności różnych przejawów i form władzy oraz estetyki. Wątek ten udało się kontynuować w następnym roku, lokując sztukę sceniczną pośród mód pojmowanych metaforycznie jako różnorodne formy wyrazu estetycznego powiązane z szeroko rozumianą politycznością. „Instrumentarium...” w tym porządku miało na celu otwarcie perspektywy myślenia o tym, co techniczne (warsztatowe) i artystyczne (kreatywne) zarazem.

Proponując temat rozważań, podpowiadałem, że przez „instrumentarium” rozumieć można w ogólności wszystkie te składniki widowiska, które składają się na jego konstrukcję. Jednak w rozbudowanym katalogu „instrumentów” performatywności bez trudu wskażemy aktora jako narzędzie podstawowe w kreacji każdego zdarzenia scenicznego. Dlatego jednym z zasadniczych wątków naszej dysputy były rozważania na temat sztuki aktorskiej i jej uwarunkowań. Nie chcąc redukować szans na innowacyjne rozumienie tematu tytułowego, zaproponowałem P.T. Autorom kilka obszarów inspiracji. Pierwszym z nich była refleksja nad aktorem jako najdoskonalszym z instrumentów mediatyzacji teatralnej. Drugim – próba rozstrzygnięcia dylematu współpracy pomiędzy aktorem a reżyserem oraz odpowiedzi na pytanie, czy wymienione postacie były historycznie i są współcześnie podmiotem czy może tylko przedmiotem procesu twórczego? Zagadnieniem szczegółowym mogły się stać sposoby wyrażania poprzez ciało i niesione przez nie znaczenia albo interpretacja ukierunkowana na rozpoznanie istoty brzmienia mowy aktorskiej, której formy i znaczenia zależne są od zespołu czynników prozodycznych. Piątym obszarem inspiracji mogła stać się krytyka jako instrument monitorowania i modelowania wszelkich brzmień sceny. Ostatnim z proponowanych wątków były sposoby dochodzenia do tworenia instrumentarium opartego na cieleśnie konkretnym aktorze, formowanym w procesie specjalistycznej edukacji warsztatowej. Pewną sugestią była też propozycja sięgnięcia po zderzenie doświadczenia praktyków oraz szkół teoretycznych analizowanych zarówno w perspektywie diachronicznej, jak i synchronicznej.

Z satysfakcją muszę przyznać, że niemal wszystkie z proponowanych ujęć znalazły odbicie w toczonej żywo dyskusji i w prezentowanych wystąpieniach. Pozwoliło to na zaproponowanie Autorom gruntowniejszego opracowania podjętych zagadnień i przedstawienia ich w formie rozdziałów w monografii poświęconej tytułowemu problemowi. Nie wszyscy uczestnicy debaty znaleźli się jednak w tym tomie. Nie wszyscy z publikujących tu swoje teksty byli uczestnikami debaty. W ten sposób powstał więc nie tylko zapis sądów wygłaszanych podczas dyskusji, lecz także samodzielny, mający swój odrębny rytm i porządek zbiór wyników badań, choćby były one tylko i aż „pomyśleniami” o wartości humanistycznej nie do zastąpienia przez żadną formę systemowej komercjalizacji.

W ósmym tomie Biblioteki KONTRAPUNKTU czytelnik znajdzie zatem dwaście odrębnych rozdziałów, z których każdy stanowi samodzielną, autorską propozycję ujęcia problemu instrumentarium i/lub brzmień jako czynników modelujących sztukę teatru. Książkę otwiera przygotowana przez Michała Bajera (*Dyskretne instrumenty. Teatralność w teorii klasycznej we Francji*) historyczno-teoretyczna analiza związków pomiędzy tradycją normatywną poetyk

antycznych a ich twórczą adaptacją w dziełach francuskiego klasycyzmu. Opisanie klasycystycznych instrumentów teatralności stanowi w zamyśle redakcyjnym uverture do kontrapunktu interpretacyjnego, który wnosi Danuta Dąbrowska (*Przestrzenie dźwięku we współczesnym teatrze*) wsłuchująca się w sposoby pojmowania kategorii czasu i przestrzeni oraz ich stosunek do sfery brzmień jako czynników znaczeniowych w pracach Eugenia Barby czy Antonina Artauda, a także tłumaczonych na przykładach wybranych współczesnych inscenizacji (Wodziński, Mitchel, Lupa). Czytelnik hołdujący zasadzie linearnej lektury przyzna bez wątpienia, że w rozdziale trzecim prezentowanej monografii można dostrzec kontynuację ogólnej myśli o instrumentarium jako zespole zewnętrznych formatów lokowanych w pamięci – w tym wypadku w pamięci krytycznej. Mirosława Kozłowska (*Krytyka teatralna – pamięć kreacji czy aktora?*) nie ma wątpliwości, że jest to pamięć recepcji, a nie konkretnej kreacji czy aktora, a wypowiedź krytyczna ma zdolność modelowania pracy aktora i kompozycji dzieła scenicznego. Działalność krytyczna staje się więc instrumentem określającym i będącym jednocześnie ramą kreacji artystycznej, sama natomiast tworzy nieustannie instrumenty (narzędzia) niezbędne do krytycznego opisu dzieła teatralnego.

Czytając Zbigniewa Majchrowskiego (*O „graniu na nerwach” we współczesnym teatrze*), zastanawiamy się wraz z Autorem, czy i w jaki sposób ciało aktora, zredukowane do fizycznie i wręcz biologicznie konkretnej „gry na nerwach”, może jeszcze współcześnie ustalić w oczach widza swoje znaczenia. Zadajemy także sobie pytanie – jaki jest sens i kondycja aktora-instrumentu? Aby pomóc nam w odpowiedzi, Autor przywołuje przykłady najnowszych inscenizacji Strzępki, Garbaczewskiego, Rychcika, Lupy, Wysockiej i Zadary. Wnikliwe analizy performatyki ciała i funkcji cielesności prezentuje Jacek Kochanowski (*Ciało (prze)tworzone. Teatr jako laboratorium*). Tomasz Kireńczuk (*Współczesny teatr uwodzenia, czyli o instrumentalizowaniu aktora w teatrze współczesnym*) w naturalny sposób wykazuje łączność pomiędzy tematami podejmowanymi przed trzema laty (*Teatr – miejsce uwodzenia*), ale proponuje przy tym interesujący opis inscenizacji Rychcika (*Samotność pól bawelnianych*) czy Dave’a St. Pierre’a (*Pornografia dusz*).

Do analiz wyjaśniających instrumentarium gry aktorskiej sięgają Autorzy kolejnych rozdziałów. Magdalena Raszevska, stawiając w tytule śmiałe pytanie: *Czy aktor jest jeszcze reżyserowi potrzebny?* – krytycznie i z dużą bezpośredniością pisze o współczesnym fenomenie zanikania znaczenia profesjonalizmu aktorskiego. Autorka ukazuje to zjawisko w kontekście współczesnej – najdelikatniej mówiąc – dekompozycji zawodu reżysera teatralnego. Bogactwo materiału archiwalnego i towarzyszący mu szczególny zmysł rekonstrukcji stanowią zachętę do lektury tekstu Henryka Izzydora Rogackiego. Badacz podejmuje próbę rozpoznania złożonego instrumentarium warsztatowego Ludwika Solkiego obserwowanego w kreacji cara Pawła I z dramatu Dmitrija Mierieżkowskiego. W szkicu Jana Ciechowicza znajdziemy wspomnienie aktorskiego kunsztu i zarys kariery zawodowej zmarłego niedawno Krzysztofa Kolbergera. Autor projektuje tu kilka wątków, które mogliby podjąć przyszli badacze dziejów scenicznych wybitnego twórcy polskiego teatru. Korpus tekstów poświęconych aktorom

– instrumentom sceny zamyka artykuł Kamili Paradowskiej, w którym przeciwstawione zostały dwie aktorki teatru Anny Augustynowicz – Anna Januszewska i Beata Zygarlicka.

Tom kończą dwie prace ujmujące interesujące nas zagadnienie z innych niż dotychczasowe perspektyw. Pierwsza sięga po wnikliwą analizę zależności pomiędzy psychologią i grą aktorską. Píše o tym w szkicu o stosowaniu metody psychodramy w pracy z aktorami Brygida Helbig-Mischewski. W drugim z tekstów znajdujemy analizę dwóch zrealizowanych w Stanach Zjednoczonych inscenizacji w typie tzw. performansu etnograficznego. Grzegorz Stępniaak sięga po takie rozumienie terminu „instrumentarium”, które oznacza warsztat tworzony na przecięciu antropologii, etnografii i dziennikarstwa. Wyniki wykonanego przez twórców badania terenowego służą do skonstruowania swoiście dokumentarnej i publicystycznej opowieści scenicznej o nieuniknionym zabarwieniu politycznym.

Przedstawiana monografia na pewno nie wyczerpuje omawianej problematyki. Niemniej wydaje się, że pomieszczone w niej myśli mogą być inspirujące do podejmowania kolejnych badań nad różnorodnie pojmowanym instrumentarium teatru i towarzyszącymi mu brzmieniami sceny. Z nadzieją na taki ciąg dalszy – zapraszam do lektury.

Robert Cieślak



W nienapisanej, choć unoszącej się na marginesie prac wielu badaczy historii teatralności klasycyzm stanowiłby prawdopodobnie swego rodzaju białą plamę. Skąd ta, już w punkcie wyjścia piętrowa, heurystyczna konstrukcja? Teatralność wiąże się z całościowym ujęciem scenicznych artefaktów, z uwagą poświęconą materialnej stronie zjawisk, postrzeganej jako wehikuł sensów. Kojarzona jest ze świadomym wykorzystaniem całego konkretnego, zmysłowo doświadczalnego instrumentarium przedstawienia. W najogólniejszym zarysie natomiast klasycyzm ujmuje teatr w ramach paradygmatu tekstowego. Sens przedstawienia jest funkcją sensu tekstu dramatu<sup>1</sup>. W epoce, która z jednej strony podkreśla etymologię słowa teatr (w ten sposób określa się czasem zbiory emblematów<sup>2</sup>), a z drugiej strony wpuściła hałaśliwych widzów na scenę<sup>3</sup>, instrumentarium teatru zostaje narzucony niekiedy obowiązek zachowania ciszy. Przełom przynosi dopiero XVIII wiek i zastosowanie przez Diderota pojęcia *tableau* – scenicznego obrazu – później przejętego przez romantyków<sup>4</sup>. Taka jest diagnoza podzielana przez wielu historyków teatru.

Wszelka próba polemicznego ustosunkowania się do tej tezy wymaga wstępnego zastrzeżenia. Nie pragnę zaproponować – o wiele zbyt prostego – gestu zaprzeczenia przyjętej opinii. Nie chcę korygować doksy, posługując się tą samą definicją teatralności, a wprowadzając jedynie zmianę kierunku wektora oceny. Poza znaczącym brakiem wyrafinowania stanowiłoby to w mojej ocenie przekłamanie. Próba wychwytywania w teatralnej estetyce XVII wieku – bo o niej będę mówić – załazków XVIII-wiecznej rewolucji wydaje się metodologicznie wątpliwa; od momentu, w którym prowadziłoby to do zatarcia różnic między teorią teatru czasów Corneille'a i Racina a koncepcjami przed- i romantycznymi, próba taka byłaby w moim odczuciu całkowicie błędna i szkodliwa. W tym krótkim wystąpieniu wytyczam sobie cel minimum. W ramach powszechnie przyjętej definicji pragnę wykazać nie esencjonalne otwarcie się klasycyzmu na teatralność, ale pewne, rzadko dostrzegane napięcia w myśleniu o niej. Tematem będą tu niektóre, mam nadzieję, znamienne elementy klasycystycznej teorii teatru, których powroty świadczą, moim zdaniem, o wysokim stopniu problematyczności, jaką dla pisarzy tamtego okresu niosło ze sobą rozważanie o instrumentarium teatru.

<sup>1</sup> Ch. Lim, *L'idéal de l'autonomie esthétique de l'écriture dramatique à l'époque classique*, w: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2006, s. 23–41.

<sup>2</sup> *Théâtre d'Amour. Complete reprint of coloured Emblemata amatoria of 1620*, Köln 2004. Zob. też J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.

<sup>3</sup> Począwszy od 1637 r., na scenie zasiadali widzowie. Aktorzy niekiedy musieli się między nimi przepychać. Ch. Delmas, *La tragédie de l'âge classique (1553–1770)*, Paris 1994; J. Schérer, *La dramaturgie classique en France*, Paris 1950.

<sup>4</sup> P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris 1998.