

TONIA PAWELL-WAŚKIEWICZ

Znaczenie estetyki ruchu w życiu i na scenie

Uplastycznienie aktora i śpiewaka operowego — Raymond Duncan i inscenizacja greckich tragedii — Zespoły świetlicowe jako zastrzyk witaminowy dla teatru.

Idealem by było obracać się wśród społeczeństwa dobrze zorientowanego w estetyce ruchu, społeczeństwa, które by przywykło do piękna, które unikałoby wszystkiego, co pięknu zaprzecza.

Uskarżać się jednak zbyttnio na te braki nie mamy prawa. Widok bowiem przeważnie kształtnych i harmonijnie poruszających się ciał męskich i kobiecych, np. na plaży, oznacza już bezwarunkowo wielki postęp w porównaniu z tym, co się na tej samej plaży działo pół wieku wstecz. Wówczas ciała kobiece były zdeformowane przez różne narzędzia tortur, jak np. ówczesne gorsety, które nadawały im sztucznie wygiętą sylwetkę i kępowały swobodę ruchów. A co powiedzieć o rachitycznych brodaczach lub jowialnych grubasach? Czy nie były to chodzące grzechy przeciwko estetyce?

Wtedy i taniec był ujarzmiony. Królowały nieugięte zasady baletu klasycznego, „Pointes“, entrechats“, „pirouettes“ itd. były celem same w sobie, a nie zwykłym ćwiczeniem mającym swój odpowiednik w pewnym osiągnięciu choreograficznej ekspresji (jak np. w baletach Kurta Joosa). Wtedy to rozszalała równocześnie straszliwa walka pomiędzy zwolennikami doktryny klasycznej a adeptami neogreckiej duncanowskiej teorii oraz pomiędzy „bezwstydnicami“, które z siebie zrzuciły gorsety i tańczyły tango, a trzymającymi się „przyzwoitych tradycji“ matronami z góry spoglądającymi na bliźnich przez szyldkretowe imperyentki. Siłą odwiecznego prawa ewolucji zwyciężył jednak duncanowski neogrecyzm. Wszystko, co pragnęło żyć swobodnie, zerwało z siebie żelazne gorsety, kostiumy kąpielowe o długich bufiastych spodniach i kołnierze na fiszbinach. Nastąpiło wyzwolenie. Ciało jednak, tak długo ujarzmione, odczuwało potrzebę innej dyscypliny, takiej dyscypliny, która by nie zezwoliła na rozluźnienie mięśni, broniła je przed tłuszczem i która by tak wymodelowała wyzwolone ciało, że w stanie statycznym czy dynamicznym pozostawałoby zawsze harmonijne. Dyscypliną tą sta-

ty się rytmika Dalcroze'a, neogrecka szkoła tańca (która wzięła miano plastycznej) oraz — tak pokrewne z nimi pod wielu względami — sporty.

Dynamika ruchu owiładnęła ludzkością. Do tańca wkradła się jeszcze akrobatyka, oparta na zasadach impulsu. Dla ludzi myślących nowoczesnie taniec klasyczny przestał być zamkniętym w sobie osiągnięciem, lecz stał się tylko dodatkowym ćwiczeniem dającym ciału dyscyplinę, bez której przestaje ono odpowiadać wymaganiom estetyki.

Jeżeli znaczenie harmonii ruchu i postawy w codziennym życiu jest tak wielkie, potęguje się ono stokroć jeszcze na scenie. Tu pora skończyć z konserwatyzmem zdawkowych form jeszcze dotąd pokutujących na scenie w dziedzinie reżyserii i gry aktorów. Życie ewoluuje może wolno, ale stanowczo w kierunku harmonijnego piękna. Teatr i opera powinny wskazywać swym przykładem drogę, a nie pozostawać w tyle. Ale od artysty wymaga się jeszcze więcej. Do jego obowiązków dochodzi świadomość stylów i zasad ekspresyjności. Powinien on posiadać umiejętność operowania wszelkimi walorami ekspresji w oparciu o dobrze wyćwiczoną, harmonijną pracę mięśni. Artysta, który tego przygotowania nie posiada, nie może być w naszym nowoczesnym pojęciu artystą świadomym, chyba że dziesiątki lat praktyki scenicznej poniekąd to przygotowanie zastąpiły, jak np. u naszego fenomenalnego Solskiego, genialnego Jarczaka lub u cenionego artysty paryskiej Opery Komicznej Lucien Fugère'a, dziś już nie żyjącego. Był to b. robotnik, ślusarz, który sam sobie wyrobił swoją technikę aktorską, uzupełniając ją akrobatyką. Pozwalało mu to w wieku ponad 70 lat w niektórych ze swych ról dokonywać trudnych akrobatycznych wyczynów, m. in. w „Cyruliku Sewilskim“ i „Kuglarzu Notre-Dame“. Mamy również osiągnięcia słynnej dramatycznej „diseuse“ Yvette Guilbert, śmiałej nowatorki, obrzuconej w swoim czasie przez konserwatywną publiczność lyońską zgnilymi jarzynami! Mamy wreszcie przebogata ekspresyjną szkołę rosyjską Stanisławskiego i Tairowa, osiągnięcia sceniczne Szaliapina, poczynania jeszcze przedrewolucyjnej petersburskiej „Muzykalnej Dramy“ oraz prace całej sieci kierowników zespołów artystycznych w Z.S.R.R. Po co więc młody artysta ma szukać od początku pierwotnych form i reguł ekspresji plastycznej lub bawić się w rozwiązywanie dylematu Diderotowskiego o „paradoksie aktora“ (czy grać należy uczuciem czy mózgiem), dylematu absurdałnego, gdyż jedno jest dopełnieniem drugiego. Powinien tylko, stopniowo, wzbogacać osiągnięcia swych wielkich poprzedników. Jak więc ma postępować, aby nie tracić na próżno czasu i logicznie doprowadzić swój wysiłek do pełnowartościowej wydajności?

Przed wszystkim, jak wspomniałam powyżej, pracować nad harmonijną giętkością ciała przez ćwiczenia plastyczne, klasyczne, akrobatyczne pod światłym kierownictwem dobrego „kompletnego“ tancerza. Gdy osiągnie (mniej więcej po roku pracy) dostateczne wyrobienie mięśni, zapozna się z „Człowiekiem wyrazistym“ Sergiusza Wołkońskiego, komentatora metody sławnego Del Sarte'a. Niezwykle cenne są również niektóre ćwiczenia mimiczne dające poczucie płaskości (ćwiczenia Raymonda Duncana, zwane freskiem) oraz ciężaru (wolne podejmowanie rąk aż nad głowę w przeświadczeniu, że się przezwycięża silny opór,

podrzucanie imaginowanej piłki, rozsuwanie imaginowanych drzwi, wodzenie ręką po imaginowanych falach itp.).

Inteligentnie i uczciwie pojęty zawód aktorski wymaga niesłychanej skali wiadomości. Aktor dramatyczny i śpiewak operowy powinni być zaznajomieni ze stylem epok i narodów, powinni rozróżniać wartość dzieł sztuki, umieć patrzeć na obrazy i rzeźby wielkich mistrzów i zapamiętywać szczególnie plastyczno-ekspresyjne momenty. Ale te wysiłki chybiamy celu, gdy ciało artysty nie jest odpowiednio opracowanym instrumentem.

Trzeba jednak, żeby aktor miał i w tym wypadku poczucie miary, żeby umiał odpowiednio stosować, dozwalać swe możliwości plastyczne, naginać je do odtwarzanych przez siebie ról, a nie odwrotnie — przetwarzać np. przeciętną rolę w niesmaczny mimiczno-taneczny popis.

Nie wystarczy też, żeby paru aktorów zespołu było pełnowartościowymi artystami, gdy reszta tkwi w mroku ignorancji ekspresji plastycznej. Wytwarza się wówczas nieprzyjemna pstrokaczna. Np. w wystawionej przez Teatr Polski „Orestei“ (która była niezaprzeczenie uznania godnym wysiłkiem), Kreczmar, w pewnej mierze Andryczówna oraz chór służebnic stanęli na wysokości swego plastycznego zadania, ale tym bardziej wydała się np. rażąca „regulacja ruchu“ uprawiana przez Małynicz lub naiwna i nieestetyczna negacja wszelkiego stylu zaprodukowana przez chór Eryni.

Oczywiście jest rzeczą niemożliwą odtworzyć po 2.000 lat tragedię grecką tak, jak była ona wtedy rozumiana. Lecz styl gry tragiczków greckich był przedmiotem studiów m. in. Duncanów (rodzeństwa Isadory, Elżbiety i Raymonda), którzy wniknęli głęboko w prastary folklor grecki, potrafili interpretować freski; doświadczone i rozmiłowane w antycznej epoce ich oko dojrzało w marmurze, który przetrwał stulecia, źródło nowych koncepcyj. Raymond Duncan potrafił przetransportować myśl tragiczków greckich poprzez stylizowaną inscenizację, której duch odpowiada wyobrażeniu świadomego artysty o starej Helladzie.

Pamiętam próby „Edypa“ Raymonda Duncana w jego paryskim teatrze. Wykorzystał wszystkie możliwości niewielkiej sceny. Sam grał rolę tytułową. Ubrany był jak w życiu (bo w życiu Duncan stale nosi grecką szatę) i w ciągu paru godzin wszyscyśmy naprawdę żyli życiem starodawnej Grecji. Jako reżyser Duncan operował głównie postawą oraz posagowym gestem. Każdy odtwórca miał dla siebie wytyczoną linię, z której nie wolno mu było się oddalać. Dawało to wrażenie ruchomego fresku. Chór nigdy nie dochodził do środka sceny. Stał w profilu po obu stronach. Każdy artysta chóru uosabiał pewne ludzkie uczucie, reagujące na rozwijającą się na scenie akcję. Np. przy narodzinach Edypa chór przybierał postać pasterzy. Jedni zwiastowali dobrą nowinę psalmodiując tekst na bardzo wysokiej nucie. Drudzy znów swe tragiczne przecucia ujmowali w ciemnych wokalnych tonacjach. Dopiero uczucia wspólne całemu ludowi były wypowiedane chóralnie. Po tem, w dalszym ciągu akcji, rola chóru przypadła czółgającym się po ziemi trędowatym w lachmanach, którzy lamentowali nad ciężkim losem

swoim i świata. Każdy z nich na ten los reagował inaczej. To urozmaicenie plastyczne i wokalne postaci chóru nadawało akcji ogromnie dużo życia i udostępniało widowisko szerszej publiczności. Duncan wykorzystywał również bardzo szeroko możliwości dźwiękowe kulis, gdzie się rozgrywał często zasadniczy dramat, podczas gdy na scenie akcję komentował chór lub rozwijała się ona fragmentarycznie. Wydaje mi się, że tak stylizowany realizm może być jedyną formą do przyjęcia, jeżeli się pragnie zaznajomić masy z literą i duchem tragików greckich. Lecz staje się to możliwe jedynie przy srogiej dyscyplinie plastycznej zespołu. Oczywiście, jest może rzeczą trudną narzucanie starym, doświadczonym aktorom odpowiednich ćwiczeń, niezbędnych dla uplastycznienia ciała. Ale wartościowy, inteligentny artysta wie, że na tej drodze otworzą się przed nim nowe możliwości ekspresyjne, ułatwiające mu dalszą działalność.

Nie zapominajmy, że aktor grecki był od dzieciństwa wciągnięty w tego rodzaju pracę przez igrzyska atletyczne i taniec. Ponadto, sam styl widowisk w Helladzie był obliczony na olbrzymią widownię. Dla wielotysięcznych widzów miała głównie znaczenie ekspresja ciała oraz dynamika głosowa — przy nie istniejących dekoracjach i dużej odległości od widza. Moim zdaniem, dzisiaj również w widowiskach tego rodzaju dekoracje zmniejszają i przytłaczają akcję. O ile szlachetniejsze robią wrażenie kotary przy głębokiej scenie, może parę stopni w głębi czy na bokach, bogata gra światła, umiejętne operowanie przez aktorów głosem i wyrazistością ciała oraz żelazna dyscyplina reżyserii stojąca na straży jednolitości stylu gry artystów. Oto są, wydaje mi się, warunki sprzyjające dla przywołania do życia starych greckich tragedii.

Demokratyczny lud grecki obracał się wśród słonecznej natury, gdzie młodzież oddawała się z zapałem igrzyskom sportowym, wyzywała się w harmonijnym wyścigu sztuki — w tańcu, śpiewie i grze dramatycznej.

Piszę ten artykuł jeszcze pod wrażeniem finału naszych świetlicowych zespołów. Widok pracowników hut i fabryk, młodzieży robotniczej, z której inteligentny kierunek artystyczny potrafił wydobyć niezliczone skarby, zdyscyplinować ich talent i entuzjazm, przypomina tradycje starodawnej Hellady. Pozwala to nam pokładać w przyszłości naszego życia artystycznego wielkie nadzieje. W kilku oglądanych zespołach teatralnych można było zauważyć tendencję do rozwoju „plastycznego“ młodych aktorów, z których wielu, prawdopodobnie, uczęszcza do szkół tańca plastycznego.

Najwidoczniej odrodzenie naszego teatru pójdzie po tej linii. Z ludowych świetlic po Polsce rozrzuconych, z tych kopalń talentów wyłoni się prąd świeży, nowoczesny, który da zastrzyk witaminowy starym formom teatralnym. Trzeba będzie tylko uważać, by zbyt gorliwi wykładowcy szkół zawodowych nie spaczyli entuzjazmu młodzieży i nie skierowali jej na tory utartych gierek lub zgrywania się. Należy raczej pogłębiać ich czysto techniczne przygotowanie: postawienie głosu, operowanie jego bogactwem kolorystycznym i dynamiką, opracowanie ekspresji ciała oraz ogólne wykształcenie artystyczne.