

Jarosław Kilian

W poszukiwaniu metafory
o seminarium „Cud w Teatrze”

tekst wygłoszony z okazji jubileuszu Wydziału Reżyserii. 20 grudnia 2014 roku

„Pigwa:

Ba, ale jeszcze są dwie szalone trudności, czyli w jak sposób zrobić księżyc w pokoju, bo wiecie, że Pyram i Tyzbe spotykają się przy księżycu.

Ryjek:

Czy księżyc świeci tej nocy, kiedy my gramy naszą sztukę?

Spodek:

Kalendarz! Dawać kalendarz! Zajrzyjcie do almanachu i znajdźcie księżyc.

Pigwa:

Tak, księżyc świeci tej nocy.

Spodek:

No więc możecie to wielkie okno, tam gdzie gramy, zostawić trochę odemknięte i księżyc będzie świecił przez szparę.

Pigwa:

Świetnie. Ale również może ktoś wejść z wiązka chrustu i latarnią i powiedzieć, że on tu przedstawia, czyli wyobraża światło księżycu.”

Szekspir, Sen Nocy Letniej, Akt III, Scena 1, Przekład: K.I. Gałczyński.

Pytanie zadane przez rzemieślników ateńskich: „jak zrobić księżyc?”, należy do fundamentalnych pytań teatralnych. Ale problem rzemieślników nie dotyczy tylko księżycu. Jak przedstawić czyli wyobrazić lwa? ścianę? śmierć? Rzemieślnicy ateńscy podczas próby widowiska dokonują genialnego wynalazku – odkrywają teatralną metaforę.

„Metafora - wg. Arystotelesa - jest to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii.”¹

W dwudziestowiecznej myśli humanistycznej metafora zyskuje nowe definicje. I przypisuje się jej ważną rolę nie tylko w poetykach i teoriach literackich. Dzięki zdolności do metaforyzowania, tworzenia analogii, zestawianie różnych

¹ Arystoteles, *Poetyka*. Wrocław: Ossolineum, 1989, w. 1457 b -1459 b

kontekstów człowiek odkrywa nowe sposoby patrzenia. Joseph Weizenbaum, jeden z najważniejszych informatyków XX wieku twierdzi, że „prawie wszystko, co wiemy, łącznie z poważną nauką, opiera się na metaforze.”²

Socjologia XX wieku posługuje się chętnie pojęciem metafory. Gareth Morgan, brytyjski socjolog stworzył teorie, według której postrzeganie zjawisk społecznych odbywa się przy użyciu metafor.

Metafora stała się ważnym pojęciem językoznawstwa kognitywnego.

W psychologii kognitywnej metaforom przypadają funkcje ułatwiające poznanie. Stosuje się ją w psychoterapii i w hipnozie.

Metafora stanowi też istotę teatru.

W 1995 roku Mój Nauczyciel i ówczesny Dziekan Wydziału Reżyserii Prof. Jan Kulczyński zaprosił mnie do prowadzenia seminarium reżyserskiego. Tematem zajęć seminaryjnych dla III roku Wydziału Reżyserii, który wymyślił i zaproponował mi Jan Kulczyński, jest „Cud w Teatrze”. Studenci podejmują próby inscenizowania „niemożliwego”. Reżyserują fragmenty dramatów zawierające sceny nadprzyrodzone, cudowne, ponad realne lub niezwykle. Szukamy sposobu jak pokazać scenę, w której „...spada dziesięć tysięcy szatanów” (*Kordian*) albo pojawia się Ariel jako Harpia (*Burza*) lub czarny pudel zamienia się w Mefistofelesa (*Faust*)? Jak zainscenizować fragment, w którym Hamlet i jego kolega z Wittenbergi w „trwodze i pomieszaniu” („with fear and wonder”) postrzegają Ducha? Ot tego jak, rozegramy tę początkową scenę wynika wszystko: sens estetyczny i metafizyczny spektaklu. Celem zajęć jest przygotowanie studentów do rozwiązywania zagadnień inscenizacyjnych i opanowanie rozmaitych chwytów teatralnych: rozwiązań scenograficznych, tricków iluzjonistycznych, działań technicznych. Seminarium, jest jednak przede wszystkim ćwiczeniem umiejętności budowania metafor.

² Weizenbaum Joseph, Moglibyśmy mieć raj, *Forum*, 28 stycznia 2008.

Zajęcia zatytułowane: „Cud w teatrze” prowadzę do dziś. Wiele z etud studentów powstałych podczas pracy w Akademii zostało później rozwiniętych w pełnowymiarowe spektakle zrealizowane w teatrach w całej Polsce.

Z okazji jubileuszu naszego wydziału chcę opowiedzieć właśnie o studentach Reżyserii i o kilku swoich doświadczeniach z blisko dwudziestoletniej praktyki pedagogicznej. Spotkania seminaryjne w Akademii Teatralnej są bowiem dla mnie jako dla nauczyciela poligonem poszukiwań. Konfrontacją mojego myślenia o teatrze z tym, co nowe, młode, zaskakujące. Zajęcia stawiają mnie co roku przed koniecznością poszukiwań, współuczestnictwa w procesie odkrywania teatralnych sensów i robienia scenicznych wynalazków.

Seminarium reżyserskie to, posługując się słowami Jana Kulczyńskiego, pasjonująca praca polegająca na „rozbieganiu Hamleta”. Kiedy mierzymy się z najslawniejszą sztuką Szekspira staramy się otworzyć wszystkie komnaty Elsynoru, w „trwodze i pomieszaniu” zobaczyć Ducha, wejść na mury i do lochów. Spojrzeć na Szekspira z lotu ptaka i z mysiej perspektywy. Zawsze zadaję sobie pytanie (i myślę, że zadaje je sobie każdy nauczyciel reżyserii) ile, prowadząc zajęcia, sam się nauczyłem od swoich uczniów.

Z pośród wielu ciekawych spotkań ze studentami podczas seminarium przywołam kilka, które utkwiły mi w pamięci.

W 1995 roku Artur Tyszkiewicz – realizował *Makbeta* Szekspira. Wybrał scenę z wiedźmami. Tyszkiewicz zaprosił aktorów Teatru Lalka. Aktorzy, wychowani i wytrenowani w teatrze, w którym myślenie metaforyczne jest punktem wyjścia do działań na scenie wnieśli do etiudy pierwiastek teatru metafor i znaków. Makbet wchodzi do lasu. Oto podłoga pokryta burą materią zaczyna drgać jak trzęsawisko. Z bagna wylazą sylwetki młodych czarownic. Przed oczyma Tana Cawdor wywołują wizje. Ruchoma podłoga unosi się na linkach w górę i powstaje z niej kocioł, w którym warzą się piekielne ingrediencje. Podświetlony kocioł staje się tłem projekcji. Pojawiają się cienie

duchów – dziecko urodzone w czepku i procesja królów, wróżby przyszłości. „Co warzycie?” - pyta Makbet. Pada odpowiedź – „Bezimiennie dzieło”. Te wróżby są tylko „bezimiennym dziełem”, bezsensownymi ambicjami Makbeta, grą cieni i spektaklem odgrywanym dla władcy przez czarownice.

Rafał Sabara zainscenizował spotkanie Grabca z Gopłaną, Skierką i Chochlikiem z *Balladyny*. Zestaw rekwizytów i dekoracji był tu niezwykle prosty. Sznur rozciągnięty poziomo nad sceną znaczy linię wody Gopła. Lina uruchamiana przez Skierkę i Chochlika faluje jak powierzchnia jeziora. Aktorzy inaczej zachowują się pod sznurem, (przecież pod wodą panuje inna gęstość), a inaczej nad powierzchnią zaznaczoną przez linę. Z toni wyłania się Gopłana (Monika Krzywkowska). W pewnym momencie Grabiec (Adam Woronowicz) z niedowierzaniem i niepewnością doświadcza cudu. Kroczy po falach Gopła na plecach chochlików. Nabiera w tym coraz większej pewności. Czuje moc i radość. Kolejnym cudem zainscenizowanym przez Sabarę i scenografkę Aniko Kiss jest przemiana w wierzbę. Woronowicz ma na sobie robotnicza fufajkę. I pod wpływem czaru Goplany, na oczach widzów, fufajka zakwita listkami i kwiatkami. W grubych fałdach fufajki scenografka ukryła kilkanaście strzykawek, które zamiast tłoczków miały kwiaty i listki. Strzykawki podłączone były rurkami igielitowymi do pompki, którą za kulis scenografka pompowała powietrze wypychające na zewnątrz zielone pędy. Efekt był piorunujący i naprawdę zabawny. Cud w teatrze wpisany w ironiczną poetykę Słowackiego.

Efekt rozdwojenia, a nawet wielokrotnej multiplikacji postaci przećwiczył Bartosz Zaczykiewicz – w scenach z *Amfitriona* Moliera. Intryga mityczna osnuta jest na kanwie przemiany Bogów w ludzi. Jowisz przybiera postać Amfitriona, a Merkury wciela się w postać służącego Sozji. Sozję i Merkurego gra jeden aktor – Marcin Przybylski (wówczas student Wydziału Aktorskiego, a dziś profesor Akademii Teatralnej). Zaczykiewicz tak zaadaptował tekst, że

scena wymagała natychmiastowych przeistoczeń Merkurego w człowieka i człowieka w Merkurego. By to osiągnąć reżyser angażuje jeszcze trzech tak samo ubranych dublerów, którzy dwoją się i troją. Pojawiają i znikają za kulisami i zastawkami, by wyłonić się natychmiast zza innych. Efekt teatralnego „cudu” wymagał rozwiązania skomplikowanej łamigłówki przestrzennej i rytmicznej.

Natalia Babińska wywołuje ducha Banka na ucztę u Makbeta. Powstaje specjalnie spreparowany tron. Gdy Makbet z niego wstaje, obicie zrobione z elastycznej lycry puchnie, rośnie i przybiera kształty zamordowanego Banka. Pamiętam też do dziś zastosowaną w etiudzie metaforę teatralną - sposób mycia rąk przez Lady Makbet. W mojej kolekcji sposobów mycia rąk, w której Vivien Leigh kompulsywnie i precyzyjnie myła dłonie, jak chirurg przed operacją, a Joanna Szczepkowska wycierała je o ściany pałacu, poczesne miejsce zajmuje wynalazek zastosowany przez Aleksandrę Bożek w etiudzie Babińskiej. Lady Makbet rozpaczliwie wyciera ręce w szaty Makbeta, jakby chciała podzielić się z nim ciężarem zbrodni.

Karolina Maciejaszek na scenie „Koło” przygotowała fragment z *Wesela* - Marysia, Wojtek i Widmo. Puste wnętrze. Na scenie tylko stół. Z oddali odgłosy weselnego gwaru. Pijany Wojtek wchodzi z butelką wódki. Opróżnioną flaszkę kładzie na stół i wprawia ją w obrót. Zasypia nad stołem. Z ciemności wchodzi Widmo ze świeczką i wpatruje się w wirującą butelkę, która wytraca swój ruch by po chwili pod spojrzeniem upiora zacząć ponownie się kręcić. Jednostajny ruch butelki trwa przez całą scenę rozmowy Widma z Marysią. Widmo wychodzi, wtedy butelka zatrzymuje się i spada ze stołu. Karolina Maciejaszek w blacie stołu zainstalowała zamaskowany talerz gramofonu. Flaszka, zdawała się obracać w nieskończoność z prędkością trzydziestu trzech obrotów na minutę, właściwą dla winylowych płyt.

Ten sam rekwizyt – zwykła butelka - wykorzystany został na dwa sposoby, ziemski - zgodny z prawami fizyki i „nadprzyrodzony” - przynależny duchom.

Karolina Kirsz (dziś asystentka na Wydziale Reżyserii), również realizuje scenę z *Wesela* z Marysią i Widmem. Na scenę wchodzi Widmo (upiór malarza Ludwika de Laveaux), sypiąc wkoło pyłem z grobu. Proch pokrywa podłogę. W pewnym momencie Widmo ciska pył na ścianę, na której drobiny układają się w skomplikowany deseń kwiatów. Marysia mówi: "Zimnem dołu wieje strój, ty nie mój, ty nie mój"... Widmo wychodzi, a wraz z jego wyjściem za ściany z szelestem osypuje się i znika arabeska z kwiatów. Pył którym sypało Widmo zrobiony był z opiłków żelaznych. Za ścianą z materiału umieszczone zostały magnesy ułożone w kwiatowy ornament do których przywarł sypnięty żelazny proch. W momencie oderwania magnesów rysunek zsypywał się ze ściany. Cud teatralny miał siłę poetyckiej metafory.

Tytus Andronicus - tragedia zemsty, w której pada na scenie siedemnaście trupów, obcina się ręce, wyrywa języki i spożywa pasztet z wrogów, należy do najtrudniejszych do inscenizowania sztuk Szekspira. Małgorzata Głuchowska w krótkiej etiudzie z *Tytusa*, załaziła klucz, który wydawał mi się niezwykle trafnym pomysłem, dającym napęd inscenizacyjny całości dramatu. Głuchowska umieszcza akcję tragedii w budzie jarmarcznej, wystawiającej makabreski w stylu prowincjonalnego Grand Guignol'a. Upiorny konferansjer (Mateusz Grydlik), przedstawia losy postaci. Wystawia na pokaz okaleczone dziwolągi, sprzedaje ludzką nędzę i cierpienie. W zastawionych parawanami-mansjonami teatrzyku horroru z obciętych dłoni i podziurawionych ciał leje się czarna krew. To tylko absurdalna makabreska, w której opowiada się okropieństwach wojny i zemsty. A jednak buda jarmarczna staje się tu naprawdę budzącym grozę teatrem.

Marta Ogrodzińska (dziś wykładowca Wydziału Reżyserii - Marta Miłoszewska) przygotowała adaptację *Bitwy Morskiej* Jean Michela Ribes'a i Rollanda Topora.

Rzecz rozgrywa się na tratwie, na której po morzu dryfuje dwóch rozbitków. Nie ma znikąd nadziei na ratunek. Teatralne żywioły: palące słońce z reflektorów, monotony szum morza z głośników. Rozbitkowie zaczynają tracić zmysły. Scena została przygotowana rzetelnie, miała dobry rytm i była nieźle grana. Brakowało mi jednak postawionej w zdaniu, realizacji „cudu”. Marta mówiła, że na tym pracuje, ale na kolejnych próbach „cudu” wciąż nie było. Na próbie generalnej, w finale sceny Ogrodzińska wprowadziła lecące z nieba na udręczonych rozbitków ptasie piórka. Uznałem, że spadające piórka to żaden cud. Marta obiecała, że jeszcze na tym popracuje. Pokaz egzaminacyjny. Scena idzie świetnie, a ja wiem już, że nic „cudownego” się nie stanie. I nagle w finale etudy, ku mojemu zaskoczeniu, ptasie piórka wylatują z pod tratwy i wbrew prawom ciężenia, wolnym ruchem unoszą się ku niebu. Dmuchawy? Cienkie jak włos nitki? Metafora pomieszania zmysłów...

Kamila Michalak wybrała do realizacji *Bachantki* wg. Eurypidesa i opery Eгона Wellesza. Dramat stawia reżysera przed koniecznością posłużenia się teatralną metaforą w realizacji scen z udziałem bóstw. Antyczna zasada *deus ex machina* to nie tylko dramaturgiczne rozwiązanie konfliktu poprzez interwencje niebian, ale i sceniczna materializacja spotkania rzeczywistego z nadprzyrodzonym przy pomocy techniki teatralnej. Kamila Michalak w swojej scenie posługuje się projekcjami video. Zejście Dionizosa na ziemię pokazane zostaje przy pomocy skomplikowanej techniki video-mappingu. Na nagim ciele Dionizosa precyzyjnie wyświetlone zostaje jego sfilmowana wierna kopia. Dionizos rozdwa się na oczach widzów. Jego niematerialny sobowtór z projekcji odkleja się od ciała, wstaje, odchodzi i rozplywa się w powietrzu. Na scenie zostaje bóstwo wcielone w kruchą ludzką postać.

Z pośród licznych definicji metafor najbliższe jest mi lapidarne określenie poety, Jana Twardowskiego, który metaforę nazwał „spotkaniem słów, które się sobie dziwią”. Ale w teatrze spotykają się nie tylko słowa. Reżyser ma do

dyspozycji przede wszystkim aktorów, ale i kostiumy, tradycyjną i ultranowoczesną technikę sceniczną, scenografię, przestrzeń i światło, muzykę. Z tych elementów tworzy inscenizację. Jak? - to podstawowe pytanie reżysera, a metafora to podstawowy sposób teatralnej wypowiedzi. Wiedział o tym Szekspir, relacjonując twórczą mękę rzemieślników ze *Snu nocy letniej*, przygotowujących spektakl i pragnących zdziwić i zachwycić publiczność obecnością księżycy w pokoju.

W teatrze zderzenie odmiennych rzeczywistości, postaci, zjawisk, przedmiotów, które „się sobie dziwią” buduje najbardziej zachwycające metafory. Tak powstaje „cud” teatralny.