

Krystyna Spikert

Wybrane problemy doskonalenia ekspresji mowy scenicznej na podstawie utworów poetyckich Mirona Białoszewskiego : w ujęciu praktycznym

Prace Językoznawcze 12, 193-205

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Krystyna Spikert
Olsztyn

Wybrane problemy doskonalenia ekspresji mowy scenicznej na podstawie utworów poetyckich Mirona Białoszewskiego (w ujęciu praktycznym)*

Selected problems of improvement of stage speech expression on the basis of poems by Miron Białoszewski (practical aspect)

The article will present the experience I acquired while I was working on the stage speech expression with the students from The Actors' College at the Stefan Jaracz Theatre in Olsztyn. The outcome of my work was 45-minute performance based on the poems of Miron Białoszewski (the programme of the performance is included in the appendix).

Słowa kluczowe: głosowa, artystyczna interpretacja tekstu poetyckiego; metody doskonalenia ekspresji mowy scenicznej, praca aktora nad wyrazistością mowy scenicznej, wpływ formy tekstu poetyckiego na ekspresję mowy scenicznej, technika mowy scenicznej

Key words: vocal, artistic interpretation of poetry; methods of improvement of stage speech expression, actor's work on the distinctiveness of stage speech, influence of the form of poetry on the expression of stage speech, techniques of stage speech.

W artykule opiszę swoje doświadczenia w pracy ze słuchaczami Studium Aktorskiego przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie nad ekspresją mowy scenicznej, której efektem był spektakl trwający około 45 minut. Za tworzywo posłużyły nam utwory poetyckie Mirona Białoszewskiego¹ (program przedstawienia zamieszczony jest w aneksie).

* Artykuł jest kontynuacją mojej pracy zatytułowanej *Wybrane problemy doskonalenia ekspresji mowy scenicznej na podstawie utworów pisanych wierszem (w ujęciu teoretycznym)*, którą przedstawiłam na konferencji naukowej poświęconej problematyce tekstu głosowo interpretowanego. Sympozjum zostało zorganizowane przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu w 2008 r.

¹ *Namuzowywanie, Zmysłów pierwoustroje, Stara modystka komunistka polska Żydówka zwierzca, Osobowość zachciankowa, Taniec na błędach ubezdźwięcznionych, (Kochacie siebie na wiosnę?...), (Zimy nie lubię...), Dyszel Wielkiego Wozu, Podjęcie, Aniela w miasteczku Folino w nocy, Obrazu ciała, Usięwodzenie siedzenie, Być krową, Z niepamiętnika? (dobrodziejka), wpadłem*

Ekspresja mowy, której uczę, posiłkując się utworami poetyckimi, nastręcza młodym ludziom najwięcej problemów. Największe zatem kłopoty, oprócz dykcyjnych, to:

1) niewłaściwe akcentowanie wyrazowe i logiczne, prowadzące do zaburzenia rytmu wiersza i komunikatu oraz mówienie tekstu prozą, wynikające z łączenia wersów (po każdym wersie powinna być stosowana pauza – czy wyznacza granicę składniową, czy nie);

2) wygłaszanie wiersza w sposób natrętny (od rymu do rymu), skutkujące zatarciem warstwy semantycznej tekstu;

3) gubienie impulsu wierszowego (załamywanie się rytmu), wynikające z szybkiego tempa mowy (interpretator nie wyznacza klauzul i przerzutni); może też być następstwem niewłaściwego akcentowania;

(w trzech powyższych przypadkach przyczyną nieprawidłowości jest nieznamość zasad poetyki);

4) krótki oddech skutkujący ciszeniem wygłosów wyrażeń i wersów. W konsekwencji interpretator nie akcentuje klauzul, a w związku z tym nie wydobywa toku logicznego wypowiedzi. Krótki oddech jest też przyczyną mówienia niepełnymi frazami. Informacja brzmi wówczas nielogicznie i w sposób „rwany”;

5) słaba emisja sprawiająca, że głos nie dociera do słuchacza, a co za tym idzie sens wypowiedzi płynący ze sceny może być nieczytelny. Problem zapewne tkwi w oddechu lub w strachu przed kontaktem z widownią (osoba „chowa wzrok”, a za wzrokiem idzie głos). Inne możliwe powody to: niezdefiniowanie intencji, odbiorcy i przestrzeni;

6) dążenie do recytacji czy deklamacji i brak dialogu z widownią oraz z partnerem scenicznym (konwencja „szkolnej interpretacji”) sprawiające wrażenie monotonii. W scenicznej interpretacji tekstów kontakt z widownią, dobór języka interpretacyjnego i wyobraźnia sprzyjają ożywieniu mowy i wyniesieniu jej nad język potoczny²;

7) poddawanie się melodii wiersza ciążące ku „inercji intonacyjnej”³ (po wrót za każdym razem do tej samej linii intonacyjnej), ku niemówieniu frazami. W ten sposób gubi się sens, „tratowana jest składnia”⁴. Widz słyszy ze sceny słowa, słowa, słowa... Te „melodyjki” wynikają z niezrozumienia treści tekstu i braku emocji wykonawcy, a niedostatek emocji bierze się z niewłaściwych zadań aktorskich proponowanych młodym aktorom przez nauczycieli;

*w dółek z rymami..., Wiersz prywatnie napisany na wyłączny użytek dla Le. – malarza, W pokoju, Lilie, Powrót od stanięc..., Kwadrat mowy o sobie, Dziki kraj przyczyn, Przekład z parasolki, Wýwód jestem'u, Do NN***, (Wąchamy się...), Po nitce, Ballada o zejściu do sklepu, Skakanka ufoistki, Ja czarownica? – dobrze.*

² M. A. Czechow: *O technice aktora*. Tłum. M. Sołek. Kraków 1995, s. 65.

³ L. Pszczołowska: *Dlaczego wierszem*. Warszawa 2003, s. 31.

⁴ *Ibidem*.

8) niekonsekwencja w utrzymywaniu myśli przewodniej, następująca w wyniku niedokładnego przeanalizowania treści utworu oraz braku świadomości celu wypowiedzi, powodująca gubienie głównego wątku;

9) nieumiejętność pauzowania i pointowania wynikająca z dezorientacji, nerwowości. W efekcie tekst zaciera się, traci sens, spada dynamika wypowiedzi, wkrada się monotonia;

10) niemówienie obrazami wynikające z nieangażowania wyobraźni, która ożywia język. Aktor wygłasza tekst mało plastycznie i tym samym monotonię. Cierpi na tym wyrazistość mowy oraz dramaturgia przekazu. „Słowo, za którym stoi obraz, nabiera siły, wyrazistości i pozostanie żywe niezależnie od tego, ile razy je powtórzysz”⁵;

11) niewyraźne intencje i stopnie natężenia emocjonalnego, prowadzące do spadku dynamiki i monotonii. Źródła tego są wielorakie. Można się ich doszukiwać w nierozumieniu tekstu, niezadawaniu sobie pytań i nieudzielaniu odpowiedzi w procesie interpretacji oraz w słabym kontakcie ze słuchaczem lub z partnerem scenicznym (także tym znajdującym się w wyobraźni). Początkiem każdego zadania aktorskiego powinno być określenie własnej postawy wobec drugiego człowieka, tekstu itp. „Wszystkie postaci i sytuacje sceniczne ukonkretniają się w zmiennej symfonii postaw”⁶, a poprzez wybraną postawę prezentujemy swe intencje i cele. Słowo jest skutkiem działania scenicznego, efektem akcji⁷.

Z opisanych powyżej problemów wypływają następujące wnioski: studenci nie umieją posługiwać się formą wiersza, mówią językiem skrótowym, strzępiastym, zanikowym, byle jakim i niechlujnym⁸. Nie są w stanie emitować prostych dźwięków, bo ciągle ich coś blokuje. Trzeba z nich zdejmować napięcia, stosować wszelkie znane metody relaksu, by mogli pracować⁹. Młodzież wymaga rehabilitacji, toteż nierzadko szkoła teatralna pełni dla niej rolę kliniki logopedycznej. To pokolenie uważa, że język wyrazisty i komunikatywny jest nienaturalny. I tak też go traktuje: traktuje i miażdży. „Ale teatr (i sztuka w ogóle) z natury swojej jest sztuczny, jest uwiarygodnieniem fikcji, kondensacją artystyczną i miejscem, gdzie metafora powinna pełnić naczelną funkcję”¹⁰. Uczę zatem naszych słuchaczy języka umownego i – w pewnym sensie – obcego.

⁵ M. A. Czechow: op. cit., s. 65.

⁶ A. Bogart: *Sześć rzeczy, które warto wiedzieć o kształceniu aktora*. Tłum. I. Lizucha. „DIALOG” 2001, nr 8, s. 107.

⁷ Zob. B. Suchocka w panelu dyskusyjnym: „Technika mówienia z perspektywy reżysera i aktora”. „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie”. Red. K. Globisz. Kraków 2008, z. 1, s. 25.

⁸ Zob. K. Mazur, Głos w dyskusji. [W:] Protokół z konferencji „Mowa sceniczna dzisiaj”, zorganizowanej w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie przez Towarzystwo Miłośników Słowa, 1 marca 2003, s. 4 (materiały własne).

⁹ K. Mazur: *Spór o metodę: jak łączyć tradycję i współczesność*. [W:] *Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza. 75 lat kształcenia dla teatru*. Warszawa 2007, s. 62.

¹⁰ Z. Zapasiewicz: *Mówić czy nie mówić*. „Teatr” 1994, nr 11, s. 9.

W dalszej części artykułu opiszę, krok po kroku, metody i etapy doskonalenia ekspresji mowy scenicznej. Eksperymentowaliśmy na utworach poetyckich Mirona Białoszewskiego. Dzięki pracy nad wierszem monotony język młodego pokolenia ma szansę skrzyć się różnaitością rytmów, tonów, pauz, akcentów, temp i barw...

Pominę tu szczegóły związane z pracą nad dykcją, gdyż jest to temat na tyle szeroki, iż wymaga poświęcenia mu osobnej uwagi.

Pierwszy semestr poświęcony był technice mowy artystycznej. „Stanowi [ona] pewien psychosomatyczny proces”¹¹, powinna być nauczana holistycznie. Wszystkie działania dotyczące kształcenia w tej dziedzinie ma spajać sens!¹²

Ćwiczyliśmy zatem koncentrowanie uwagi – fundamentalną umiejętność aktora – „bo od jej siły zależy również produktywność wyobraźni”¹³. Masowaliśmy narządy mowy. Rozwijaliśmy w sobie głos oraz oddech, który powinien być nieodłączną częścią procesu kreacji¹⁴. Bardzo istotne było zrozumienie pracy nad oddechem jako „kluczem do odbudowania najgłębszej łączności impulsu z emocjami, wyobraźnią i – w ten sposób – z językiem”¹⁵. Ponadto kształtowaliśmy umiejętność wypowiadania samogłosek ustnych i nosowych, bowiem są one centrami emisyjnymi naszej mowy. „Mają za zadanie wspomóc terapię logopedyczną w zakresie wzbogacenia rezonansu, wyrobienia niejakiej giętkości modulacji głosu, uszlachetnienia akcentu, a przez to i urozmaicenia linii intonacyjnej oraz usprawnienia segmentacji tekstu”¹⁶. Zajęliśmy się realizacją samogłoskową wybranych utworów, przy zachowaniu miękkiego ataku głosowego (praca nad emisją, iloczasem, rytmem, wyraźnością i wyrazistością wymowy). Dotknęliśmy problemu artykulacji trudnych zbitek i zbiegów spółgłoskowych, wykorzystując logatomy¹⁷. Na tym etapie pracy starałam się nie eksploatować poezji Białoszewskiego, bo zdaniem Jerzego Grotowskiego, nauczając techniki, nie wolno używać tekstu wykorzystywanego w spektaklu, gdyż może to prowadzić do wypaczenia interpretacji utworu literackiego¹⁸.

W dalszej części zajęć zainteresowaliśmy się ciałem, które podobnie jak oddech jest tworzywem¹⁹ artysty teatru. Ciało jako instrument: „Ma być posłuszne

¹¹ B. Suchocka: op. cit., s. 27.

¹² K. Globisz: op. cit., s. 28.

¹³ M. A. Czechow: op. cit., s. 18.

¹⁴ K. Linklater: *Sztuka oddychania*. Tłum. J. Zajac-Jamróz. „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie”. Red. K. Globisz. Kraków 2008, z. 1, s. 33.

¹⁵ Ibidem, s. 32.

¹⁶ B. Toczyska: *Sarabanda w chaszczach*. Gdańsk 1997, s. 8.

¹⁷ Przykłady logatomów znajdują się w podręcznikach logopedycznych lub do nauki mowy scenicznej, np.: M. Walczak-Deleżyńska: *Aby język giętki*. Wrocław 2001; B. Toczyska: *Elementarne ćwiczenia dykcji*. Gdańsk 1998.

¹⁸ J. Grotowski: *Ku teatrowi ubogiemu*. Wrocław 2007, s. 161.

¹⁹ K. Mazur: *Spór o metodę...*, s. 62.

i nie może przeszkadzać w wyrażaniu emocji²⁰. „Aby gra aktora była autentyczna i dynamiczna, cała jego fizyczność musi wspierać komunikację werbalną²¹, czyli oddech, głos oraz emocje. Efekt ten można uzyskać, ćwicząc np. bieg transowy, szept sceniczny, miarowe chodzenie w rytmie wiersza przy jednoczesnym wypowiadaniu tekstu płynną frazą (ta ostatnia akcja przypomina trochę stepowanie) bądź wykonując układ choreograficzny sprzyjający długiemu i głębokiemu wymawianiu samogłosek ustnych znajdujących się w sylabie akcentowanej („odtańcowywanie poezji”²², tworzenie tańca samogłoskowego). Poznawaliśmy i utrwalaliśmy „mocne stanie”²³.

Aktor nie mówi w próżni, toteż w trakcie treningu słuchacze mieli również obowiązek tworzenia akcji fizycznych, których celem było uzyskanie scenicznego życia całego organizmu. Wymyślali intencje, nazywali emocje (te ostatnie decydują o intonacji²⁴), określali przestrzeń, adresata i czynności. Od prowadzącej zajęcia dostawali zadania aktorskie na konkretny temat. Mieli obowiązek prezentować swój stosunek wobec: tekstu, słuchacza (partnera, widza), przestrzeni itp., bowiem „[...] ekspresja zależy nie tylko od fizjologicznych cech głosu i od takich czynników, jak talent i sztuka wykonawcy, ale i od [...] czysto psychicznego stosunku do wypowiedzi”²⁵. Tę opinię dopełnia współczesna amerykańska reżyserka, mówiąc: „Zadaniem aktora nie jest [tylko] wyrażanie uczuć, lecz prezentacja postawy. Postawa jest energią skierowaną na zewnątrz. Jeśli ktoś budzi moje zainteresowanie, wysyłam w jego stronę określoną energię, a moje reakcje zmieniają się stosownie do jego reakcji na mnie. Wybieram ton głosu, rodzaj fizycznego kontaktu i jego czas w zależności od relacji z obiektem mojego zainteresowania. A kiedy zainteresowanie znika, zmienia się moje nastawienie. Określoną postawą przez cały czas ujawniam swe intencje i cele. [...] Relacje pomiędzy aktorami obecnymi na scenie nigdy nie powinny się rozluźniać”²⁶.

W drugim semestrze kontynuowaliśmy naukę dykcji, oddechu i emisji (szukaliśmy wygody fonacyjnej), ale przede wszystkim „rzeźbiliśmy”²⁷ w słowie,

²⁰ Maria i mężczyźni. Z Marią Peszek rozmawia Magdalena Jaros. „Twój Styl” 2008, nr 9, s. 56–57.

²¹ S. Book: *Podręcznik dla aktorów*. Tłum. K. Kosińska, E. Spirydowicz. Warszawa 2007, s. 203.

²² Cyt. za tytułem książki G. Kerényi: *Odtancowywanie poezji*. Kraków 1973.

²³ Metodą Techniki Alexandra. Jest ona w Polsce popularyzowana m.in. przez M. Kędzior. W dużym skrócie polega na świadomym eliminowaniu zbędnych napięć w ciele – ograniczających ruch oraz emisję głosu aktora.

²⁴ K. Mazur: *Spór o metodę...*, s. 63.

²⁵ J. Mayen: *O stylistyce utworów mówionych*. [W:] *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 67.

²⁶ A. Bogart: op. cit., s. 106–107.

²⁷ M. Kolarczyk: *Podstawy sztuki żywego słowa*. Warszawa 1965, s. 151.

doskonaliliśmy ekspresję mowy. Młodzież, aby zaliczyć przedmiot, dokonała wyboru tekstów (zob. aneks). Budowała na nich etiudy samogłoskowe, pracowała nad rytmami i tonami (to ostatnie zadanie polegało na stworzeniu pieśni do rytmów i tonów, które narzucał wiersz), rozwijała głosową interpretację. Do realizacji powyższych zadań posłużyła twórczość poetycka Mirona Białoszewskiego. Utwory poety pełniły dla nas funkcję „sztuki użytkowej”. Przyczyniły się do wzbogacenia repertuaru metod pracy nad estetyką artystycznego komunikatu. Dawały dużą możliwość eksperymentowania nad językiem sceny.

Ćwicząc wyrazistość słowa, sięgnęliśmy po wiersz, ponieważ tam jest zapisany język uładzony i harmonijny („klasyka jest nadzieją na podniesienie mowy wysokiej”²⁸). Odrębność metaforycznego języka poezji, w opozycji do mowy potocznej, dotyczy stylu oraz nowatorstwa w formułowaniu i formowaniu zespołu słów, a także wieloznaczności terminów. Wywołuje on nieoczekiwane skojarzenia, troszczy się o „nieprzewidywalność wypowiedzi”²⁹, potrafi w jednym krótkim zdaniu skreślić obraz lub myśl, które przełożone na prozę wymagałyby szerokiego wyjaśnienia³⁰. Forma wiersza wymusza na dojrzałym aktorze stosowanie środków wyrazu podnoszących ekspresję mowy. Utwory poetyckie wygłasza się zazwyczaj tonem uroczystym, dobierając odpowiedni timbre głosu, staranniejszą artykulację i zwalniając tempo wypowiedzi³¹. Tyle teoria.

Młody człowiek na początku prób analitycznych jest bezradny wobec budowy utworu poetyckiego. Struktura mowy związanej nie motywuje go do odświeżonego tonu czy do stosowania specjalnej barwy głosu, ale na pewno skłania do zdziwienia, że wiersza nie mówi się prozą; zmusza do zadawania sobie pytań: jak werbalnie rozwiązać zagadki formalne związane z zupełnie nieznanym zjawiskiem, jakim jest poezja; jakiego kodu należy użyć, by tę tajemnicę poznać; od czego zacząć, żeby to nieznanne zjawisko literackie wybrzmiało właściwie i sensownie? Przede wszystkim jednak zmusza do zawieszenia głosu, do zaakcentowania najważniejszych znaczeń, do zwolnienia tempa wypowiedzi. Dzięki poezji młodzież zaczyna rozumieć i przede wszystkim czuć, na czym polega ekspresja mowy scenicznej oraz że język sceny jest diametralnie różny od potocznego.

Pracując nad doskonaleniem estetyki mowy scenicznej, sięgnęliśmy po wiersz Białoszewskiego, gdyż siła wyrazu uwarunkowana jest także przez specjalny szyk słów i głosek – szyk podyktowany intonacyjnymi, muzycznymi waltorami mowy³² (brzmienie głosu i instrumentacja głoskowa mają potencjalne

²⁸ K. Mazur: *Głos w dyskusji*, s. 4.

²⁹ D. Michałowska: *Mówić wierszem*. Kraków 1999, s. 103.

³⁰ Ibidem.

³¹ T. Dobrzyńska; L. Pszczołowska: *Wiersz a recytacja*. „Pamiętnik Literacki” R. LXXIII, 1982, z. 3/4, s. 278.

³² J. Mayen: op. cit., s. 67.

możliwości organizowania poziomu dźwiękowego tekstu). Stylistyka twórczości Białoszewskiego i on sam dał nam legitymację do nieskrępowanego eksperymentowania na języku „łowionym”³³ w warstwie werbalnej. Z wywiadów pisarza wynika, iż późniejsza jego twórczość „ma więcej wspólnego z uchem niż z okiem”³⁴, że można poezję „odtańcowywać”, urozmaicać brzmieniowo, wyklaskiwać; w trakcie mówienia rytmicznie stukać przedmiotami, wokalizować. „Sylaba sylabie równa. I nie. Spółgłoski też mają swoje trwanie w czasie. I tu ukazuje się nowa możliwość aktorska. Dykcyjno-ekspresyjna. A może muzyczno-ruchowa”³⁵. Idąc dalej za Białoszewskim, pozwoliliśmy sobie na jeszcze więcej: podniesienie głosu, akcent, wydobywanie rytmów oraz rymów³⁶, radosny śpiew i skargę – bo wszystkie te zabiegi nadają słowu wzmożoną energię. Dźwięki układaliśmy w formuły, frazy, zaklęcia, które tworzą większą moc niż zwykle mówienie – moc magiczną. Magiczna siła słowa tkwi także w jego zdolności do wywoływania obrazów. „Jest ono [słowo – K. S.] niewidzialnym znakiem rzeczy spostrzeganych zmysłami”³⁷.

Mówiliśmy także szeptem. Cicho – głośno – to dwie skrajne kategorie dynamiczne. Należy je umiejętnie dawkować, gdyż „rozmach” artystyczny nie powinien być identyfikowany z energią głosu (niejednokrotnie szept sceniczny może okazać się silniejszym środkiem ekspresji)³⁸.

Podsumowując – wszystkie zabiegi dokonywane na warstwie brzmieniowej tekstu dają bogactwo znaczeniowe, tworzą nastrój i dynamikę³⁹. Mowa oczywiście ma nie tylko walory brzmieniowe, ale także znaczeniowe⁴⁰. Trzeba pamiętać, że wypowiedź sceniczna jest „semiotycznie zagęszczona”⁴¹, czyli „ma zdolność do zwielokrotnienia informacyjnej nośności słów”⁴². Mówi więcej poprzez to, iż jest elementem struktury artystycznej.

³³ W. Siemion: *Lekcja czytania – Białoszewski*. Warszawa 2007, s. 34.

³⁴ E. Berberysz: *Wywiad z M. Białoszewskim*, „Przekrój” 1967, nr 1134, s. 4.

Jest to parafraza wypowiedzi K. Stanisławskiego, który uważał, iż aktor winien mówić „nie dla uszu, lecz dla oczu”. Wypowiedź tego rosyjskiego aktora i reżysera zacytował M. Kotlarczyk [W:] *Podstawy sztuki żywego słowa*. Warszawa 1965, s. 151.

³⁵ G. Kerényi: op. cit., s. 214–215.

³⁶ G. van der Leeuw: *Słowo święte i uświęcające*. Tłum. J. Prokopiuk. [W:] *Antropologia słowa*. Red. G. Godlewski. Warszawa 2004, s. 325–326.

³⁷ J. Parandowski: *Alchemia słowa*. Warszawa 1965, s. 134.

³⁸ M. Kolarczyk: op. cit., s. 138.

³⁹ O pracy nad oddechem i głosem pisałam w artykule *Wybrane problemy doskonalenia mowy scenicznej jako typu sytuacji komunikacyjnej między aktorem a widzem*. Przedstawiłam go w 2007 r. na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy podczas konferencji naukowej poświęconej typom sytuacji komunikacyjnej.

⁴⁰ T. Malak: *Teatr jednego aktora*. Warszawa 1985, s. 47.

⁴¹ J. Limon: *Piąty wymiar teatru*. Gdańsk 2006, s. 71.

⁴² Ibidem, s. 69.

Jak zatem w naszej pracy dążyliśmy do wydobycia warstwy semantycznej wiersza? Przez formę i wprost, bowiem budowa tekstu i jego treść u wybitnych twórców, jakim niewątpliwie był Białoszewski, zawsze są ze sobą ściśle powiązane. Próbowaliśmy reinterpretować utwory, nie respektując znaków interpunkcyjnych. Jak poza tym dochodziliśmy do sensów? Omówiliśmy życiorys i dorobek literacki tego oryginalnego pisarza, gdyż znajomość biografii ułatwia młodym ludziom rozumienie twórczości. W ciągu wielu prób analitycznych dowiedzieliśmy się, że Białoszewski był wielkim realistą, skrupulatnym obserwatorem rzeczywistości, poetą pełnym respektu do tego, co nazywał Faktycznością. Wiele pozornie niezrozumiałych utworów poety da się łatwo otworzyć kluczem historycznego, obyczajowego lub językowego faktu⁴³. „Łowca dźwięków” potwierdza tę tezę w swoim manifestie twórczym. Uważa, że ludzie nie rozumieją jego pisarstwa, bo zbyt odbiegają w domysłach od treści utworów. „Nie chcą rozumieć pierwszej warstwy wiersza – dosłowności. Od razu chcą złapać coś innego, niż jest”⁴⁴. Etap dogłębnej analizy semantycznej, tzn. badania treści i odczytania podtekstów oraz intencji autora, jest niezwykle ważny dla dalszej pracy artystycznej, bowiem student coraz lepiej pojmujący przesłanie płynące z tekstu – działa na scenie poprawnie i nie powtarza słów, tylko za każdym razem prezentuje pewien stan wewnętrzny⁴⁵. Dążę do konstatacji, która moim zdaniem jest niezwykle istotna: artysta w pewnym momencie pracy nad rolą musi porzucić literaturę, bo jeśli poprzestanie tylko na tym, co zostało napisane, będzie „płaski jak blacha”⁴⁶.

Dużo czasu zajęło nam znalezienie pomysłu na wygłoszenie wybranych wierszy. „Ten pomysł winien oczywiście uwzględnić myśl autora [...], powinien ją uwypuklić, wyrazić. Nie wszystkie słowa są jednakowo dynamiczne i nie wszystkie wersy, zdania, myśli, uczucia płyną tym samym nurtem. Zatem zmiany dynamiki, tempa mówienia, wprowadzanie pauz – nie tylko wynikających ze struktury wiersza – zróżnicowanie intonacyjne, zawieszenia głosu, barwność wypowiedzi – to elementy do rozważenia i do realizacji. Utwór, czy to będzie niewielki wiersz, czy fragment większej całości, musi mieć swą strukturę: początek, rozwinięcie, jakiś punkt węzłowy i – zakończenie”⁴⁷.

Pracując nad tekstami, odpowiadaliśmy sobie na najrozmaitsze pytania – nierzadko drobiazgowo i niekiedy wydawałoby się abstrakcyjne: o czym jest

⁴³ S. Barańczak: *Nieznany autokomentarz Białoszewskiego*. [W:] *Miron. Wspomnienia o poecie*. Warszawa 1996, s. 340.

⁴⁴ M. Białoszewski: *Mówienie o pisaniu*. [W:] *Antropologia słowa*. Red. G. Godlewski. Warszawa 2004, s. 438.

⁴⁵ J. Stuh: Głos w panelu dyskusyjnym „Szkoła a nowy teatr”. „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie”. Red. K. Globisz. Kraków 2008, z. 1, s. 22–23.

⁴⁶ K. Lupa: Głos w panelu dyskusyjnym „Szkoła a nowy teatr”. *Ibidem*, s. 22.

⁴⁷ D. Michałowska: *op. cit.*, s. 108.

wiersz? Jakie są podteksty? Kto mówi? Po co mówi? Komu i w jakim miejscu? Jakie relacje ma ze słuchaczem? Co robi i czuje postać, która mówi? Jak wygląda: ile ma lat? Jak jest ubrana? Jaką ma fryzurę? Jaką orientację seksualną?..., itd. Podobny sposób myślenia towarzyszył nam, kiedy konkretyzowaliśmy osobę słuchacza.

Staraliśmy się prowadzić zajęcia tak, by nie zabijać w studentach ich indywidualności. Bardzo trudnym zadaniem było oduczenie słuchaczy udawania, tzw. grania⁴⁸. W trakcie pracy twórczej towarzyszyło nam dążenie do prostoty, prawdy środków wyrazu i szczerości – „patrzcie, oto ja jestem!... odrzucam maski”⁴⁹. Cechy te, których szukaliśmy w sobie i w doborze środków artystycznego wyrazu, miały służyć przystępności i zrozumiałości komunikatu⁵⁰.

Chciałabym dobitnie wyrazić, że doskonaląc ekspresję mowy scenicznej, jesteśmy zobowiązani środki techniczne podporządkować duszy adepta sztuki aktorskiej. Mają one być w tę duszę „wstawione”⁵¹. Kiedy artysta czuje prawdę, prawdę wobec rzeczywistości⁵², to rzeczy techniczne przychodzą same. Jednakże nie zastąpią one talentu, bogactwa wnętrza, stopnia jego głębi oraz intelektualnych i emocjonalnych możliwości.

Literatura

- Barańczak S. (1996): *Nieznany autokomentarz Białoszewskiego*. [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*. Warszawa, s. 339–340.
- Berberyusz E. (1967): *Wywiad z Mironem Białoszewskim*. „Przekrój” 1134, s. 3–4.
- Białoszewski M. (1980): *Wiersze wybrane i dobrane*. Warszawa.
- Białoszewski M. (1987): *Utwory zebrane*. T. 1, 8. Warszawa.
- Białoszewski M. (1996): *Wybór poezji*. Warszawa.
- Białoszewski M. (2004): *Mówienie o pisaniu*. [W:] *Antropologia słowa*. Red. G. Godlewski. Warszawa, s. 435–439.
- Bogart A. (2001): *Sześć rzeczy, które warto wiedzieć o kształceniu aktora*. Tłum. I. Lizucha. „Dialog” nr 8, s. 106–114.
- Book S. (2007): *Podręcznik dla aktorów*. Tłum. K. Kosińska, E. Spirydowicz. Warszawa.
- Czechow M. A. (1995): *O technice aktora*. Tłum. M. Solek. Kraków.
- Dobrzyńska T.; Pszczołowska L. (1982): *Wiersz a recytacja*. „Pamiętnik Literacki” R. LXXIII, z. 3/4, s. 261–284.
- Duda A. (2006): *Teatr realności*. Gdańsk.

⁴⁸ Cyt. za K. Duniec: *Kreczmar i Zapasiewicz: technika z przesłaniem*. „Dialog” 2001, nr 8, s. 146.

⁴⁹ A. Duda: *Teatr realności*. Gdańsk 2006, s. 175.

⁵⁰ M. Kolarczyk: op. cit., s. 218.

⁵¹ K. Lupa: op. cit., s. 22.

⁵² „Jeśli kształtujemy ludzi, którzy ze sceny mają mówić prawdę, to wobec czego? Wobec rzeczywistości” – W. Zawodźniński: Głos w panelu dyskusyjnego „Technika mówienia z perspektywy reżysera i aktora”, s. 21.

- Duniec K. (2001): *Kreczmar i Zapasiewicz: technika z przesłaniem*. „Dialog” nr 8, s. 143–149.
- Globisz K. (red.) (2008): „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie”. Kraków, z. 0, s. 8–51.
- Globisz K. (red.) (2008): „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie”. Kraków, z. 1, s. 17–30.
- Grotowski J. (2007): *Ku teatrowi ubogiemu*. Wrocław.
- Kere’nyi G. (1973): *Odtańcowywanie poezji*. Kraków.
- Kotlarczyk M. (1965): *Podstawy sztuki żywego słowa*. Warszawa.
- Leeuw G. van der (2004): *Słowo święte i uświęcające*. Tłum. J. Prokopiuk. [W:] *Antropologia słowa*. Red. G. Godlewski. Warszawa, s. 325–331.
- Limon J. (2006): *Piąty wymiar teatru*. Gdańsk.
- Linklater K. (2008): *Sztuka oddychania*. Tłum. J. Zając-Jamróz. „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie”. Red. K. Globisz. Kraków, z. 1, s. 31–39.
- Malak T. (1985): *Teatr jednego aktora*. Warszawa.
- Maria i mężczyźni*. Z Marią Peszek rozmawia Magdalena Jaros. „Twój Styl” 2008, nr 9, s. 54–58.
- Mayen J. (1972): *O stylistyce utworów mówionych*. [W:] *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, s. 5–157.
- Mazur K. (2007): *Spór o metodę: jak łączyć tradycję i współczesność*. [W:] *Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza. 75 lat kształcenia dla teatru*. Warszawa, s. 59–64.
- Michałowska D. (1999): *Mówić wierszem*. Kraków.
- Parandowski J. (1965): *Alchemia słowa*. Warszawa.
- Protokół z konferencji „Mowa sceniczna dzisiaj” zorganizowanej w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie przez Towarzystwo Miłośników Słowa, Warszawa (2003), s. 1–5, materiały własne.
- Pszczółowska L. (2003): *Dlaczego wierszem*. Warszawa.
- Siemion W. (2007): *Lekcja czytania – Białoszewski*. Warszawa.
- Toczyńska B. (1997): *Sarabanda w chaszczach*. Gdańsk.
- Toczyńska B. (1998): *Elementarne ćwiczenia dykcji*. Gdańsk.
- Walczak-Deleżyńska M. (2001): *Aby język giętki*. Wrocław.
- Zapasiewicz Z. (1994): *Mówić czy nie mówić*. „Teatr” nr 11, s. 8–9.

Summary

The reader of this article will find information about selected methods of work and the sequence of undertaken steps in relation to the improvement of stage speech expression. In particular, the article describes, from the practitioner’s point of view, problems of young generation with speech expression and attempts to solve them. The author does not deal with the subject of speech distinctiveness (diction) because this wide issue requires separate attention.

ANEKS

Program egzaminu z techniki mowy scenicznej I roku Studium Aktorskiego przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie

Pierwszy semestr poświęcony był pracy nad techniką mowy. Młodzież uczyła się rozluźniać napięcia w ciele, czerpać energię oraz poznawać zasady prawidłowej emisji dźwięku w mowie. Zajmowaliśmy się także dykcją (szczególnie interesowały nas samogłoski), rytmem, intonacją, frazą, akcentem, pauzą, itp. W trakcie drugiego semestru skupiliśmy się nad doskonaleniem ekspresji mowy na podstawie poezji **Mirona Białoszewskiego**.

Szymon Grzybek – zapowiedź I części pokazu – **Obraz za słowem**

Wstęp

Malina Chojecka – *Namuzowywanie*⁵³
Szymon Kołodziej – *Zmysłów pierwoustroje*⁵⁴

Obraz pierwszy

Karolina Szczepanowska – *Stara modystka komunistka polska Żydówka zwierza*⁵⁵

Obraz drugi

Agnieszka Maracewicz – *Osobowość zachciankowa*⁵⁶
Krzysztof Jankowski – *Taniec na błędach ubezdźwięcznionych*⁵⁷

Obraz trzeci

Asia Gruszka i Agnieszka Maracewicz – etiuda samogłoskowa **KAruzelO-wAnie**⁵⁸

⁵³ M. Białoszewski: *Utwory zebrane*. T. 1: *Obroty rzeczy, Rachunek zaściankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*. Warszawa 1987, s. 241.

⁵⁴ Ibidem, s. 130.

⁵⁵ M. Białoszewski: *Wybór poezji*. Warszawa 1996, s. 150.

⁵⁶ M. Białoszewski: *Utwory zebrane*. T. 1, s. 225.

⁵⁷ Ibidem, s. 326.

⁵⁸ Autorkami etiudy były jej wykonawczynie.

Obraz czwarty

Ania Młynarczyk – (Kochacie siebie na wiosnę?...), (Zimy nie lubię...)⁵⁹

Karolina Szczepanowska – *Dyszel Wielkiego Wozu*⁶⁰

Ania Młynarczyk – *Podjęcie*⁶¹

Obraz piąty

Piotr Chomik – *Aniela w miasteczku Folino w nocy*⁶²

Szymon Grzybek – *Obraza ciała*⁶³

Bartek Gołębiowski – *Usięwodzenie siedzenie*⁶⁴

Szymon Grzybek – *Być krową*⁶⁵

Obraz szósty

Ania Młynarczyk – etiuda samogłoskowa GOspOdyni DOmu⁶⁶

Krzysztof Jankowski – *Z niepamiętnika? (dobrodziejka)*⁶⁷

Obraz siódmy

Piotr Chomik – *wpadłem w dołek z rymami...*⁶⁸

Bartek Gołębiowski – *Wiersz prywatnie napisany na wyłączny użytek dla Le. – malarza*⁶⁹

Obraz ósmy

Krzysztof Jankowski – etiuda samogłoskowa KArAtE⁷⁰

Karolina Szczepanowska – zapowiedź II części pokazu **Odańcowywanie poezji**⁷¹

Malina Chojecka – *W pokoju*⁷²

⁵⁹ M. Białoszewski: *Wybór poezji*, s. 149.

⁶⁰ Ibidem, s. 147.

⁶¹ Ibidem, s. 148.

⁶² Ibidem, s. 89.

⁶³ M. Białoszewski: *Wiersze wybrane i dobrane*. Warszawa 1980, s. 182.

⁶⁴ M. Białoszewski: *Utwory zebrane*. T. 1, s. 321.

⁶⁵ Ibidem. T 8: *Rozkurz*, s. 255.

⁶⁶ Autorką etiudy była jej wykonawczyni.

⁶⁷ M. Białoszewski: *Utwory zebrane*. T. 1, s. 352.

⁶⁸ Ibidem. T. 8, s. 200.

⁶⁹ M. Białoszewski: *Wybór poezji*, s. 115.

⁷⁰ Etiudę wymyślił student, który ją wykonał.

⁷¹ Tytuł książki G. Kere'nyi wydanej w Krakowie w 1973 r., mówiącej o Teatrze Osobnym założonym m. in. przez M. Białoszewskiego.

⁷² M. Białoszewski: *Wiersze wybrane i dobrane*, s. 133.

Szymon Kołodziej – *Lilie*⁷³
Szymon Grzybek – *Być krową*⁷⁴
Asia Gruszka – *Powrót od stanięć...*⁷⁵

Krzysztof Jankowski – zapowiedź III części pokazu **Rytmy i tony**

Malina Chojecka – *Namuzowywanie*⁷⁶
Krzysztof Jankowski – *Kwadrat mowy o sobie*⁷⁷
Szymon Kołodziej – *Dziki kraj przyczyn*⁷⁸
Ania Młynarczyk – *Przekład z parasolki*⁷⁹
Agnieszka Maracewicz – *Wywód jestem'u*⁸⁰
Piotr Chomik – *Do NN****⁸¹
Karolina Szczepanowska – *(wążamy się...)*⁸²
Asia Gruszka – *Po nitce*⁸³
Szymon Grzybek – *Ballada o zejściu do sklepu*⁸⁴
Bartosz Gołębiowski – *Skakanka ufoistki*⁸⁵
Ania Młynarczyk – *Ja czarownica? – dobrze*⁸⁶

Program opracowała: **Krystyna Spikert**

Reżyseria wspólna: prowadzącej zajęcia i słuchaczy Studium

⁷³ M. Białoszewski: *Utwory zebrane*. T. 8, s. 180.

⁷⁴ Ibidem, s. 255.

⁷⁵ Ibidem, s. 190.

⁷⁶ Ibidem. T. 1, s. 241.

⁷⁷ Ibidem, s. 171.

⁷⁸ Ibidem, s. 131.

⁷⁹ Ibidem, s. 117.

⁸⁰ Ibidem, s. 231.

⁸¹ Ibidem, s. 85.

⁸² Ibidem. T. 8, s. 239.

⁸³ M. Białoszewski: *Wiersze wybrane i dobrane*, s. 134.

⁸⁴ M. Białoszewski: *Utwory zebrane*. T. 1, s. 120.

⁸⁵ Ibidem. T. 8, s. 271.

⁸⁶ M. Białoszewski: *Wybór poezji*, s. 148.