

*Pięć pytań o postać w konwencji*  
**STAND UP COMEDY**  
*na podstawie przedstawień*  
**Seks, prochy i rock and roll**  
*i Czołem wbijając gwoździe w podłogę\**

**ABSTRACT.** Wrocławski Bronisław, *Pięć pytań o postać w konwencji STAND UP COMEDY na podstawie przedstawień Seks, prochy i rock and roll i Czołem wbijając gwoździe w podłogę* [Five questions on the character within the STAND UP COMEDY convention – based on the following shows: *Sex, drugs and rock'n'roll*, and *Head-hammering nails into the floor*]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 61–74. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.05.

The author presents the circumstances related to role construction, which can be formulated in the following questions: who, when, where, why, what for and how. The author utilizes the technique of five questions created by Konstanty Stanisławski to develop his own method designed for the STAND UP COMEDY convention. He analyses various theatre roles, taking into account time and space, as well as the other characters' motives for action.

**KEYWORDS:** actor, acting, character, monodrama, Konstanty Stanisławski, five questions technique

Przyznać muszę, że nie jest mi łatwo, po trzydziestu latach spędzonych na próbach i przedstawieniach, tak nagle podjąć próbę ułożenia własnych przemyśleń o moim zawodzie, w formie pisanej.

Układanie myśli na papierze nie jest, a na pewno nie musi być, domeną aktora, który na co dzień z natury swej pracy wypowiada raczej słowa-myśli, w dodatku cudze – autora dramatu, powieści czy wiersza.

Czytam aktualnie *Big Sur i pomarańcze Hieronima Boscha* Henry'ego Millera – mówi on tam do jednego z bohaterów:

Zapomnij, że to papier, udawaj, że to... ucho. Mów do tego!

Mów prosto w to! Palcami oczywiście. (Miller 2003, s. 65)

Bagaż trzydziestu lat aktorskiej roboty, około stu zagranych, raz lepiej, raz gorzej ról teatralnych, czasem telewizyjnych i filmowych, i chęć podzielenia się skromnymi doświadczeniami wydaje się jednak niezłym pretekstem do zastanowienia się choćby nad jednym elementem tej skomplikowanej i złożonej konstrukcji, jaką jest proces twórczy.

Tym elementem będzie jedna z technik, wśród wielu, z jakimi „stykałem się” w swojej pracy aktorskiej. Świadomie używam słowa

\* Artykuł stanowi zapis wykładu kwalifikacyjnego ogłoszonego w ramach postępowania przewodowego na stopień doktora habilitowanego.

„stykałem się”, bo zdaje mi się, że popełniłbym nadużycie, twierdząc, że jestem wyznawcą jakiejś jednej – określonej, zdecydowanej, czystej techniki aktorskiej.

Ciągle jestem w drodze, ciągle próbuję, badam, smakuję ten wciąż interesujący, a czasem fascynujący mnie swoją tajemnicą proces budowania roli.

Jestem praktykiem, od mojej wypowiedzi proszę nie oczekiwać poważnych teoretycznych dociekań, uogólnień czy twierdzeń.

Podjmując swoje rozważania, nie chcę i pewnie nie potrafię stawiać się w roli teatrologa usiłującego obiektywizować swoje spostrzeżenia, zamierzam jedynie zebrać, w choć trochę uporządkowanej formie, myśli i przeczucia, które rodzą się, gdy wykonuję swoją pracę.

Myślę, że nie jestem w mojej aktorskiej podróży na etapie, jeśli taki kiedykolwiek nastąpi, absolutnej pewności moich poczynań, więc ta garść refleksji nie będzie pozbawiona wielu pytań, które są wyrazem moich wątpliwości. Wypowiedź japońskiego malarza Katsushika Hokusai najlepiej wyraża mój aktualny stosunek do pracy:

Ukochałem malarstwo, odkąd stałem się jego świadom jako sześciolatek. Kiedy miałem pięćdziesiąt lat, tworzyłem obrazy, które wydawały mi się całkiem dobre, ale nic, co namalowałem przed siedemdziesiątką, nie miało wartości. W wieku siedemdziesięciu trzech lat wreszcie uchwyciłem wszystkie aspekty natury: ptaki, ryby, zwierzęta, owady, drzewa, trawy, wszystko. Kiedy będę miał osiemdziesiątkę, rozwinę się jeszcze bardziej, a w wieku dziewięćdziesięciu lat opanuję już arkana sztuki. Gdy dożyję setki, moje dzieła będą naprawdę wzniosłe, a ostateczny cel osiągnę w wieku około stu dziesięciu lat, kiedy to każda namalowana przeze mnie kropka i kreska będzie przesycona życiem. (Hokusai, *Starzec oszalały na punkcie sztuki*, cyt. za Miller, 2003, s. 7)

Wierzę, że wątpliwość jest nie najgorszym motorem działań w Sztuce teatru, więc wątpliwościami próbuję go też napędzać.

Mówiąc parę zdań wyżej o „stykaniu się”, nawet w tak fragmentarycznym ujęciu, z różnymi technikami – może lepiej brzmi: zasadami – podchodzenia do różnych ról w mojej pracy (różnymi także przez fakt spotykania się z coraz to innymi reżyserami, coraz to innym materiałem dramaturgicznym), o jednej wszakże zasadzie staram się pamiętać i stale z niej korzystać.

Ta zasada to jest właściwie część, element całej metody. Zdaje się jednak nie najgorszym fundamentem, podporą tego wrażliwego, delikatnego, skomplikowanego i trudnego do opisanego mechanizmu, jakim jest działający aktor-twórca, aktor-człowiek z jego świadomością, podświadomością, wyobraźnią i emocjami.

Ten fundament dla mnie to zapamiętane jeszcze ze szkoły teatralnej, Konstantego Stanisławskiego

## OKOLICZNOŚCI ZAŁOŻONE

wyrażone w pytaniach:

## KTO? KIEDY? GDZIE? DLACZEGO? PO CO? JAK?

które realizują podstawowy cel jego metody, jak i każdego profesjonalnego artysty:

Do podświadomej twórczości człowieka przez świadomą technikę psychiczną artysty. (Stanisławski 1953, s. 25)

Po latach pracy w słuszności mojego wyboru upewniali mnie jeszcze dwaj inni praktycy teatru: Kazimierz Braun (1998), który mówi o technice pięciu pytań o postać:

## KTO? Z KIM? GDZIE? KIEDY? DLACZEGO?

W swoim *Wprowadzeniu do reżyserii* Michael Shurtleff w *Prze-słuchaniu. Wszystko co aktor wiedzieć powinien aby dostać rolę* (1998) daje dwanaście wskazań, z których co najmniej pięć mieści się w pytaniach:

## KTO? Z KIM? GDZIE? KIEDY? DLACZEGO?

Skądinąd interesujący jest fakt, że warsztat dziennikarza opiera się na podobnych zasadach. Próbując zrekonstruować i zrelacjonować opisywane zdarzenie, dziennikarz stawia sobie wymienione wyżej pytania (reguła pięciu W: WHO? WHAT? WHEN? WHERE? WHY?), co może świadczyć o obiektywnej przydatności tej metody w rekonstruowaniu każdego rzeczywistego zdarzenia.

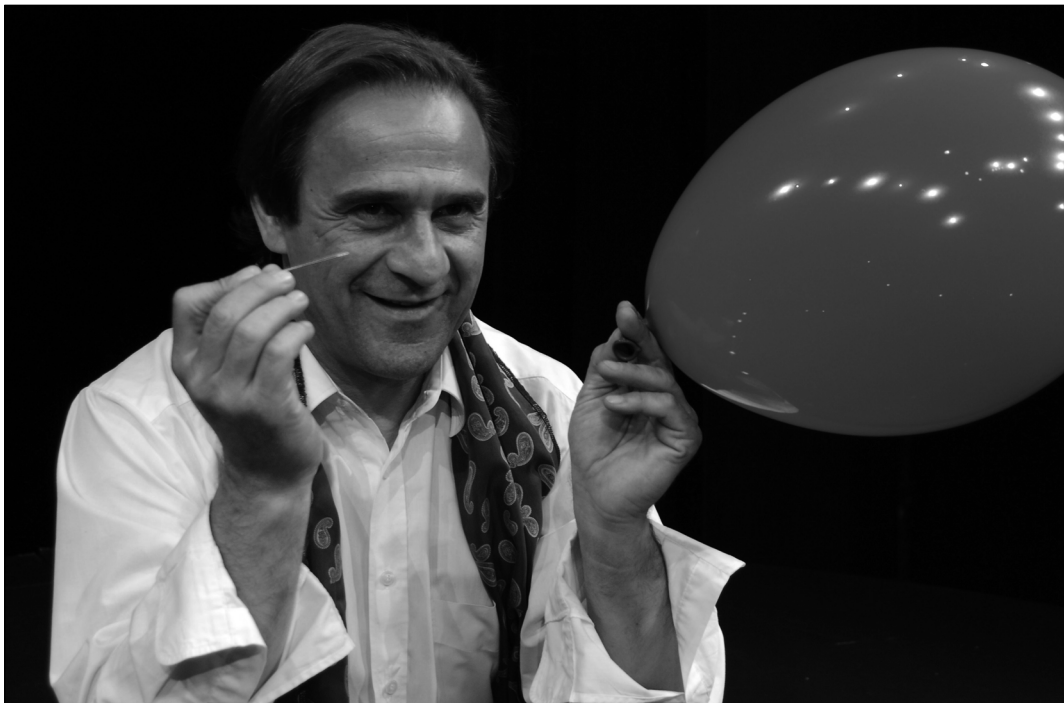
Wracając do rzeczy: należy zaznaczyć, że technika pięciu pytań w swojej pierwotnej formie, stworzonej przez Stanisławskiego, powstała w kontekście bardzo określonej literatury dramatycznej – realizmu psychologicznego – z którym Stanisławski zetknął się przy pierwszych próbach realizacji dramaturgii Antoniego Czechowa.

Tematem moich rozważań pragnę uczynić pytanie: czy technika pięciu pytań jest przydatna i jak może funkcjonować w procesie tworzenia roli w obrębie całkowicie innej od realizmu psychologicznego i, zdaje się, nieznaney w Polsce konwencji tzw. STAND UP COMEDY, w jakiej mieszczą się przedstawienia *Seks, prochy i rock and roll* i *Czołem wbijając gwoździe w podłogę*?

Przez ostatnich sześć sezonów, obok innych wieloobsadowych, gram także jednoosobowe przedstawienia: *Seks, prochy i rock and roll* i *Czołem wbijając gwoździe w podłogę* autorstwa Erica Bogosiana, w tłumaczeniu Sławomira Chwastowskiego i reżyserii Jacka Orłowskiego.

Zagrałem ich blisko 600. To, zdaje się, niemało, to jak by nie liczyć około 1000 godzin spędzonych sam na sam z publicznością, co dzień inną i na różnych scenach.

Różnych, bo od macierzystych Małej i Kameralnej Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, poprzez zaimprovizowaną, plenerową, na jednym z łódzkich podwórek, aż po nawę główną kościoła św. Ma-



Il. 1., 2. *Czołem wbijając gwoździe w podłogę*, fot. Grzegorz Nowak, archiwum Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi

teusza w Łodzi; różnych – bo grałem te przedstawienia w wielu miastach Polski, a także na Węgrzech, w Czechach i Stanach Zjednoczonych.

„Weźmy dowolną pustą przestrzeń i nazwijmy ją «nagą sceną». Niechaj w tej przestrzeni porusza się człowiek i niechaj obserwuje go inny człowiek. I to już wszystko, czego trzeba, by spełnił się akt teatru” – napisał Peter Brook w *Pustej przestrzeni* (1981, s. 27) i jakkolwiek słowa te odnoszą się do istoty całego teatru, idealnie opisują formę, która funkcjonuje w świecie widowisk jako monodram.

*Seks, prochy i rock and roll* i *Czołem wbijając gwoździe w podłogę* są monodramami, jak chcą jedni, lub zalicza się je do formy zwanej teatrem jednego aktora, jak chcą inni.

Przedstawienia te wyrastają bezpośrednio z tradycji widowiska określanego w Ameryce (może nie tylko?) nazwą STAND UP COMEDY (komedya na stojąco? granie na stojaka?).

Jest to krótka forma występu, mającego najczęściej miejsce na małej estradzie nocnego klubu, czasem teatru, gdzie wykonawca i autor w jednej osobie popisuje się przed publicznością wygłaszaniem błyskotliwych monologów.

Podobnie jak w kabarecie, bo kabaret w naszej tradycji wydaje się najbliższy tego typu formie, wykonawca na potrzeby każdego monologu stwarza postać, budowaną za pomocą kilku charakterystycznych cech. Na pustej scenie, przy użyciu kilku niezbędnych rekwizytów, aktor prezentuje publiczności galerię postaci.

Rola publiczności jest tu również szalenie ważna. W STAND UP COMEDY Bogosiana funkcja publiczności nie sprwadza się do obserwacji scenicznych zdarzeń. W jednoosobowym teatrze Bogosiana widzowie stają się rzeczywistymi partnerami i w pewnym stopniu – współtwórcami kreowanych zdarzeń.

I tak kolejne postacie zawsze mają wyobrażonego rozmówcę na widowni, a ich monologi budowane są na zasadzie dialogu z partnerem, w którego roli zostaje „obsadzony” jeden z widzów. Aktor zwraca się do wybranej osoby, tak prowadząc monolog, aby w istocie był on żywym dialogiem.

By jednak ten zabieg nie był tylko elementem konwencji, aktor musi w pełni świadomie prowokować, wyzwalać w widzu określone reakcje. Niezauważalnie dla widza, aktor go reżyseruje i za każdym razem przystosowuje prowadzenie postaci do jego zachowań.

Każdy pomysł wyobraźni winien być ściśle uzasadniony i zbudowany na mocnym fundamencie. Pytania [...], które stawiamy sobie, żeby poruszyć wyobraźnię, dopomagają nam stwarzać coraz lepiej sprecyzowany obraz iluzorycznego świata. (Staniławski 1953, s. 91–92)

W przedstawieniu *Seks, prochy i rock and roll* występuje ośmiu całkowicie różnych bohaterów: Żebrak, Prostak, Blokery, Zbieracz Butelek, Bogacz, Morderca, Erotoman, Bezdomny.

W *Czołem wbijając gwoździe w podłogę* mamy kolejnych osiem całkowicie innych postaci, słowem: szesnaście odmiennych biografii, odmiennych losów, odmiennych wariantów kondycji ludzkich.

Każdy z bohaterów wchodzi w relację z określonym partnerem, raz zindywidualizowanym, innym razem zbiorowym.

I jest przestrzeń – sala teatralna z pustym podestem.

I jest czas – fizyczny czas – fizyczny czas przedstawienia i świata przedstawionego.

I jeszcze są sugerowane przez autora motywy działania postaci.

Jak i gdzie aktor postawiony w takiej sytuacji winien poszukiwać impulsów dla swojej wyobraźni, aby stworzyć żywe, wiarygodne psychologicznie, pełnokrwiste postacie?



Il. 3. *Seks, prochy i rock and roll*, fot. Grzegorz Nowak, archiwum Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi

Przed takim pytaniem stanąłem, przystępując do pracy nad tekstem Bogosiana.

Trudność w rozwiązaniu tego problemu była tym większa, że realizacja przedstawienia *Seks, prochy i rock and roll* była pierwszą inscenizacją utworu Erica Bogosiana w Polsce.

Mając świadomość inności konwencji teatralnej, w której tekst został napisany, a jednocześnie dysponując tylko tradycyjnym warsztatem aktora, w trakcie prób odkryłem przydatność i skuteczność klasycznej techniki aktorskiej, umownie nazwanej przez Kazimierza Brauna

#### TECHNIKĄ PIĘCIU PYTAŃ O POSTAĆ.

Chciałbym w krótkiej, lapidarnej formie przedstawić schemat myślenia wyznaczony przez TECHNIKĘ PIĘCIU PYTAŃ na przykładzie jednej postaci: Bogacza z przedstawienia *Seks, prochy i rock and roll*.

Autor opisuje mężczyznę, który na terenie swojej posiadłości smaży steki na grillu, przy basenie, rozmawiając jednocześnie z drugą osobą. W długim monologu opowiada swojemu partnerowi zdarzenia ostatnich miesięcy. Scena kończy się, gdy steki są już gotowe.

Pierwsze pytanie, które należałoby postawić, to:

#### KTO?

Tu należałoby zgromadzić jak najwięcej precyzyjnych informacji o postaci, kierując się pytaniami: **Ile ma lat? Czy ma własną rodzinę? Z jakiej rodziny pochodzi? Jaki wykonuje zawód? Jaki jest jego status społeczny? Jaka jest jego wrażliwość, intelekt, charakter? Jaki ma gust? W jakiej jest kondycji fizycznej? W jakim punkcie życia się znajduje? Jak wygląda? Czy akceptuje siebie? I tak dalej...**

Kolejnym etapem analizy jest pytanie o partnera, czyli:

#### Z KIM?

Tu dobrze jest zebrać okoliczności ludzkie, społeczne, rodzinne, zawodowe, środowiskowe i inne związane z osobą partnera, a wpływające na działania bohatera. Pomocne są w tym pytania:

**Kim jest rozmówca dla bohatera? Kolegą ze studiów? Z pracy? Może kimś z rodziny? Jest biedny? Bogaty? Inteligentny? Budzi poczucie wyższości? Może jest wrogiem? Może konkurentem? A może partnerem w interesach?**

Następnym krokiem jest ustalenie okoliczności przestrzennych spotkania, czyli:

#### GDZIE?

W tym miejscu należy zadać sobie pytanie o konkretną przestrzeń i to, na ile jest ważne dla bohatera akcji: **Gdzie to się dzieje? Jaki**

**to kraj? Miasto? Wieś? Przedmieścia? Wnętrze? Ogrodowa altana? Plener? Posiadłość? Czy jest zadbana? Czy to las? Polana? Grill przy basenie? Czy to ulubione miejsce bohatera? Czy to miejsce zastrzeżone dla wybranych?**

I wreszcie:

### KIEDY?

Okoliczności czasu działania postaci, pozwolą ustalić pytania: **Kiedy to zdarzenie ma miejsce? Współcześnie? Dawniej? Jaka jest pora roku? Pora dnia? Jaka jest pogoda? Ciepło? Zimno? Pada deszcz? Wieje wiatr?**

I na koniec:

### PO CO? DLACZEGO?

W zebraniu informacji na temat celu działania postaci pomogą pytania: **Dlaczego grillujący opowiada o swoim życiu? Co chce przez to osiągnąć? Coś chce w sobie zagadać? Może chce wyrzucić jakieś wrażenie na słuchacza? Przekonać go do czegoś? Usprawiedliwić coś? Może motywy jego działania są dla niego samego zagadką? Mają charakter podświadomych intencji?**

Osobnym problemem jest: gdzie szukać odpowiedzi na te pytania? Część z nich znajdzie się podczas uważnej lektury utworu, część podpowie wyobraźnia, intuicja, doświadczenie życiowe aktora. Pozostałe odpowiedzi będą wynikiem ustaleń z reżyserem podczas prób. Tak czy inaczej, wierzę, że stawianie pytań otwiera przestrzeń dla poszukiwania impulsów uruchamiających wyobraźnię i intuicję aktora.

Dzięki takiej, zdawałoby się, oczywistej analizie, w procesie prób udało się odkryć, zbudować wewnętrzne życie kreowanych postaci.

Jednocześnie konstrukcja przedstawienia, w którym postacie grane przez jednego wykonawcę zmieniają się jak w kalejdoskopie, gdzie ekspozycja, kulminacja, pointa w naturalny sposób muszą być wyostrzone, wymusiła na mnie sięgnięcie po syntetyczne środki aktorskie. Konieczność szybkiej transformacji, przy użyciu minimalnych zabiegów inscenizacyjnych, sprowokowała mnie do wykorzystania wyrazistych zabiegów formalnych, czytelnie oddzielających jedną postać od drugiej.

Ale dzięki użyciu tej klasycznej techniki, wydaje mi się, uniknąłem ryzyka popadnięcia w płaską karykaturę, co grozi wykonawcy poruszającemu się w obszarze teatralnej konwencji z pogranicza kabaretu, estrady i tradycyjnego teatru.

Próbowałem opisać moje skromne doświadczenia po to, by jeszcze raz uświadomić sobie, przekonać siebie – aktora i pedagoga, może nawet upewnić, że w dzisiejszych czasach głębokich przemian kulturowych, a co za tym idzie – zamętu, a nawet chaosu, nie omijającego przecież i teatru, w którym aktor, stając częstokroć wobec nowego typu

literatury dramatycznej, powinien uporządkować siebie jako człowieka i siebie jako artystę.

Rozumiem przez to, że byłoby dobrze, gdyby świadomie i poważnie wybierał z tradycji teatralnej to, co nadal pozostaje dla niego żywe i przydatne w pracy; jednocześnie otwierał się na nowe wyzwania, przed jakimi staje.

Akcentuję ten fakt, ponieważ obserwuję w swojej praktyce zawodowej, że pochopne odrzucanie tych prostych i, zdawałoby się, oczywistych zasad, prowadzi zazwyczaj na manowce.

Dlatego wydaje mi się, że ta klasyczna, być może ograniczona, jak każda, metoda, nie wyczerpująca przecież wszystkich możliwych dróg tworzenia, stanowi jednak twardy grunt dla pracy aktora, który i tak skazany jest na ciągle poruszanie się w sferze

przeczuć

intuicji

fantazji

oraz permanentnej niepewności.

#### BIBLIOGRAFIA

- Braun K., 1998, *Wprowadzenie do reżyserii*, Warszawa.  
 Brook P., 1981, *Pusta przestrzeń*, Warszawa.  
 Miller H., 2003, *Big Sur i pomarańcze Hieronima Boscha*, Warszawa.  
 Shurtleff M., 1998, *Przesłuchanie. Wszystko co aktor wiedzieć powinien, aby dostać rolę*, Poznań.  
 Stanisławski K., 1953, *Praca aktora nad sobą*, cz. I, Warszawa.