

SYLWIA KRAWIEC

Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie

## Co by było, gdybym był Ignacym Rzeckim? O roli monologu wewnętrznego podczas pierwszych prób scenicznych

### What if I Were Ignacy Rzecki? On the Role of Internal Monologue in the Actor's Self-Improvement on the Example of the First Readings

**Słowa kluczowe:** monolog wewnętrzny, Konstantin Stanisławski, szkoła aktorska, scena, praca aktora nad sobą

**Key words:** internal monologue, Konstantin Stanisławski, acting school, scene, actor's self-improvement

*Artysta jest to twórca.  
Bóg z niczego stworzył świat w przestrzeni i czasie;  
artysta z materiałów rzeczywistych tworzy światy imaginacyjne  
naprzód we własnej wyobraźni,  
następnie w duszach czytelników czy widzów<sup>1</sup>.*

Bolesław Prus

W *Pracy aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania* (1938) Konstantin Siergiejewicz Stanisławski wyjaśniał, iż bazowanie na literaturze w pracy scenicznej jest zadaniem częstokroć trudniejszym niż realizowanie własnych zamysłów. Jeden z największych mistrzów rosyjskiej sceny teatralnej, słowami Torcowa, wyjaśniał swojemu uczniowi:

A czy wie Pan o tym, że twórczość na kanwie cudzego tematu jest nieraz trudniejsza niż stworzenie własnego pomysłu? [...] Wiemy, że twórczość Szekspira opierała się na tematach zaczerpniętych z dzieł innych autorów. My również przetwarzamy utwory dramaturgów, odsłaniamy w nich to, co ukrywają słowa; do cudzego tekstu wkładamy własny podtekst; ustalamy swój stosunek do występujących w sztuce osób i warunków ich życia; wchłaniamy w siebie cały materiał

---

<sup>1</sup> V. Machnicka, *100 lat myśli aforystycznej Bolesława Prusa*, Siedlce 2012, s.149.

otrzymany od autora i reżysera; na nowo przekształcamy go w sobie, ożywiamy i uzupełniamy własną wyobraźnią. Stajemy się utworowi bliscy, spokrewnieni z nim, przeżywamy go psychicznie i fizycznie; poczynamy w sobie „prawdę namiętności”; w ostatecznym wyniku naszych wysiłków podejmujemy naprawdę twórcze działanie, najściślej powiązane z nie wypowiedzianym, ukrytym celem sztuki; stwarzamy żywe kreacje, pełne namiętności i wzruszeń właściwych odtwarzającym postaciom. [...]”<sup>2</sup>.

Artykuł jest próbą podzielenia się młodej aktorki i zarazem literaturoznawczyni swoimi pierwszymi doświadczeniami scenicznymi z wykazaniem tego jak wielką rolę odgrywa mowa wewnętrzna w pracy aktora nad rolą. Wyborem literackim do pierwszej studenckiej pracy scenicznej stała się powieść Bolesława Prusa *Lalka*, która mimo że nie była przeznaczona do realizacji teatralnej, w rzeczywistości – ze względu na zawartą w niej bogatą charakterystykę postaci – stwarza ogromną przestrzeń do scenicznego działania. Ponadto sposób prowadzenia narracji przybliży przyszłych artystów sceny do zapoznania się ze zjawiskiem monologu wewnętrznego.

Termin ten jest często używany w pracy scenicznej. Spotkać się z nim można w przestrzeni teatralnej już podczas pierwszych elementarnych zadań aktorskich, pojęcie to jest wykorzystywane zarówno przez pedagogów teatralnych w procesie kształcenia aktora, jak i przez reżyserów, podczas pracy nad konkretnym spektaklem. Bywa ono zastępowane takimi licznymi określeniami, jak: *mowa wewnętrzna*, *strumień świadomości*<sup>3</sup>, *świat wewnętrzny*, *myślenie postacią*, *myślenie sceniczne*, „*treści wewnętrzne*”<sup>4</sup>, *stawianie się w sytuacji*, *życie wewnętrzne postaci scenicznej*, *wewnętrzne przeżycia* itp.<sup>5</sup> Wszystkie oznaczane nimi zjawiska można sprowadzić do jednego terminu naukowego, mianowicie pojęcia: ‘monolog wewnętrzny’. Jednak, jak słusznie zauważył Konstantin Stanisławski we wspomnianej wyżej pracy z 1938 r., określenia te muszą być traktowane niczym swoista gwara sceniczna, ponieważ w słowniku teatru nie ma zbyt wielu terminów sprecyzowanych w pracach badawczych.

Jak pisał pedagog rosyjski:

Mamy swój leksykon teatralny, swój żargon aktorski, który tworzyło samo życie. Co prawda korzystamy również i z terminów naukowych, na przykład: „pod-

<sup>2</sup> K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, przeł. A. Męczyński, Warszawa 1953, s. 62–63.

<sup>3</sup> R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, tłum. Stefan Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.

<sup>4</sup> „Treść wewnętrzna” – termin używany przez Stanisławskiego na określenie zjawisk wewnętrznych kierujących działaniami zewnętrznymi aktora. Zob. tamże, s. 38.

<sup>5</sup> Autorka zaznajomiła się z podanymi pojęciami podczas edukacji w Studium Aktorskim im. Aleksandra Sewruka, w trakcie pracy nad spektaklami w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie oraz w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Plocku.

świadomość”, „intuicja”, używamy ich jednak nie w filozoficznym, lecz najprostszym, potocznym znaczeniu. Nie nasza to wina, że nauka lekceważy twórczość sceniczną, że twórczość ta pozostaje niezbadana i że nie dano nam słów potrzebnych w codziennej praktyce<sup>6</sup>.

Podobnie dzieje się z terminem *monolog wewnętrzny* – zaczerpnięty ze świata literatury i psychologii znajduje zastosowanie w przestrzeni sceny. Używany w potocznym znaczeniu, czy to podczas pierwszych zadań scenicznych zleczanych studentom szkoły teatralnej, czy w trakcie pracy z doświadczonymi aktorami budującymi określoną rolę, wydaje się pojęciem istotnym, intrygującym, a przez to wartym bliższego zbadania.

Młody adept sztuki scenicznej, pracując nad sobą oraz w późniejszym czasie nad rolą, powinien ożywić tekst literacki emocjami, doświadczeniami, potrzebami, czyli tak zwaną motywacyjną sferą świadomości. Lew Wygotski podkreślał w swoich badaniach na temat powiązań aktu mowy z myśleniem, iż za każdą myślą kryje się tendencja emocjonalna oraz wolicjonalna<sup>7</sup>. Rosyjski psycholog jako przykład podał fragmenty dramatu *Mądrym biada* Aleksandra Gribojedowa z prywatnymi zapiskami twórcy przedstawienia, którym był wówczas Stanisławski. Reżyser, przygotowując sztukę do realizacji scenicznej, obok każdego zdania wypowiedzianego przez bohaterów dramatu zapisywał motywacje i pragnienia kierujące postaciami<sup>8</sup>.

Za każdą repliką bohatera dramatu kryje się, jak uczy Stanisławski, jakieś dążenie do spełnienia pewnych zadań określonych wolą. To, co w danym wypadku trzeba odtwarzać metodą interpretacji scenicznej, w mowie ustnej zawsze jest początkowym momentem każdego aktu myślenia werbalnego<sup>9</sup>.

Według Stanisławskiego, każda wypowiedź sceniczna implikuje zadanie wolicjonalne. Każde słowo wyraża dążenie, czyli element pobudzający ruch myśli i mowy bohatera scenicznego. Wygotski dla przykładu podaje następujące podteksty zapisane przez Stanisławskiego na marginesie właściwego tekstu dramatu<sup>10</sup>:

**Tekst sztuki – replika**

**Zaznaczone na marginesie dążenia**

*Zofia*

Ach, Czacki... bardzo panu jestem rada!...

Chce ukryć zmieszanie.

*Czacki*

Rada!... Dziękuję.

<sup>6</sup> K. Stanisławski, dz. cyt., s. 8.

<sup>7</sup> Zob. L. Wygotski, *Wybrane prace psychologiczne*, przeł. Edda i Józef Fleszner, Warszawa 1971, s. 481.

<sup>8</sup> Tamże, s. 481–483.

<sup>9</sup> Tamże, s. 481–482.

<sup>10</sup> Tamże, s. 482.

Zaprawdę, dziwna radość. I co sądzić o niej?      Chce skarcić kpiną.  
 Czy aby szczerza? Jednak myślę z trwogą,      Jak pani nie wstyd!  
 Żem naglił ludzi, pędził konie  
 Dla siebie tylko. Bo dla kogo? (...)

*Zofia*

Nie tylko dzisiaj. Zawsze wspominałam pana...      Chce uspokoić Czackiego.  
 Już tego pan mi nie zarzuci.      Nie jestem niczemu winna!

*Czacki*

Błogosławiony ten, co wierzy-      Dość o tym!  
 Przytulnie mi na świecie.

Przytoczone przykłady podtekstów scenicznych częstokroć nie są w pełni skończonymi, wyposażonymi w potrzebne rozwinięcia wypowiedziami, ale krótkimi zwrotami nasyconymi emocjonalnie. Tym samym są to początki myśli, refleksji, subiektywnych odczuć, czyli monologów wewnętrznych, które powinny rodzić się w świadomości aktora podczas przygotowania do roli. Artysta sceny, stawiając się aktywnie w sytuacji scenicznej, naturalnie wytwarza w sobie wiarygodne i prawdopodobne reagowanie na otaczającą go rzeczywistość, czyli myślenie nowym życiem roli. Wygotski, badając mowę wewnętrzną, doszedł do wniosku, iż:

Gdy chce się zrozumieć czyjaś mowę, nie wystarczy rozumieć same tylko słowa; trzeba pojąć myśl rozmówcy. Z kolei pojmowanie myśli rozmówcy bez pojmowania jego motywów, tego, co spowodowało, że myśl została wypowiedziana, również jest niepełnym rozumieniem. Podobnie analiza psychologiczna każdej wypowiedzi jest tylko wówczas zakończona, gdy udaje się wykrzyć ową ostatnią, najbardziej utajoną wewnętrzną płaszczyznę myślenia werbalnego: jego motywację<sup>11</sup>.

Podobnie w przestrzeni scenicznej: aktor jako jedno z nadrzędnych zadań otrzymuje wewnętrzne umotywowanie słowa oraz działania bohatera. Potwierdza to wielokrotnie Stanisławski, pisząc między innymi: „[...] żaden szkic, żaden krok na scenie nie może odbywać się mechanicznie, bez wewnętrznego umotywowania, tj. bez udziału pracy wyobraźni”<sup>12</sup>.

Aktor, przy pomocy podtekstów, czyli myśli warunkujących jego działanie zewnętrzne, uzyskuje nowy obraz, w którym autor tekstu staje się coraz bardziej odległy. Zjawisko wypełniania dzieła literackiego przez odtwórcę roli dodatkowymi wartościami jest możliwe, ponieważ pisarz nigdy nie przedstawi czytel-

<sup>11</sup> Tamże, s. 483.

<sup>12</sup> K. Stanisławski, dz. cyt., s. 93.

nikowi historii w sposób wyczerpujący. Z tego powodu artysta, czując niedosyt informacyjny, zaczyna szukać dodatkowych motywacji, adekwatnych do nowego życia scenicznego. Wszelkie wątpliwości człowieka sceny dotyczące tego, czy analizowane dzieło literackie jest wystarczającą przestrzenią do budowania roli, są jak najbardziej zrozumiałe, wręcz niezbędne. Stanisławski, słowami Torcowa, ujmował te pytania w następujący sposób:

Czy dramaturg daje wszystko, co artysta powinien wiedzieć o utworze dramatycznym? (...) Czy podobna na stu stronach odsłonić w całości życie wszystkich działających osób? Czy też pozostaje jeszcze wiele niedopowiedzianego? Na przykład, czy zawsze i czy dość szczegółowo mówi autor o tym, co się działo przed rozpoczęciem sztuki? Czy mówi wyczerpująco o tym, co nastąpi po jej zakończeniu, co się dzieje za kulisami, skąd przychodzi osoba działająca, dokąd wychodzi<sup>13</sup>?

W dalszej części wywodu Torcow daje swoim uczniom odpowiedź negatywną na postawione przez siebie pytania. Autor dzieła literackiego ofiarowuje artyście mocny fundament do pracy scenicznego, lecz nigdy nie będzie to historia przedstawiona w sposób kompletny. Nawet najbardziej rozbudowane fabularnie utwory epickie nie staną się w pełni szczegółowym kompendium wiedzy na temat bohaterów oraz fabuły. Dlatego dla artysty scenicznego inspiracją stają się nie tylko informacje podane przez autora, ale również to, co zostało niedopowiedziane. W efekcie to twórcy wypełniają niedostatek informacyjny w warstwie fabularnej utworu oraz samodzielnie uzupełniają wiadomości na temat pragnień bohaterów. Zadanie to staje się jednym z nadrzędnych artystycznych celów. Dlatego też Torcow wytrwale stawiał swoim uczniom kolejne pytania na temat tego, czy komunikaty zawarte w tekście literackim są dla twórcy teatralnego wystarczające do pracy nad rolą:

Czy to wystarcza, żeby stworzyć postać, jej sposób bycia, chód, przyzwyczajenia? A tekst i poszczególne słowa roli? Czyżby dość było tylko wykuć je i recytować z pamięci? [...] czy to wszystko maluje dostatecznie charakter osoby dramatu, określa wszystkie odcienie jej myśli, uczuć, pobudek i czynów<sup>14</sup>?

Kolejne negatywne odpowiedzi prowadzą do wniosku, iż to właśnie od aktora zależy, jak wypełni daną przestrzeń literacką. Artysta powinien umieścić siebie w tworzonej sceniczenie przestrzeni, „magicznym gdyby” Stanisławskiego wypełnić fabułę, życie wewnętrzne bohaterów, ich dążenia oraz pragnienia. W ten sposób aktor buduje daną przez autora historię za każdym razem na nowo. Twórca metody zaznaczył to w następujący sposób:

<sup>13</sup> Tamże, s. 69.

<sup>14</sup> Tamże, s. 70.

[...] wszystko to musi uzupełnić, pogłębić sam artysta. Wtedy dopiero wszystko, co dał nam autor i inni twórcy widowiska, ożyje i poruszy różne zakątki duszy artysty grającego na scenie i widza patrzącego z widowni. Wtedy dopiero artysta sam będzie mógł żyć pełnią wewnętrznego życia postaci scenicznej i grać tak, jak mu nakazuje autor, reżyser i jego własne, żywe odczucie<sup>15</sup>.

Przedstawiana praca sceniczna, odpowiadająca regułom sztuki aktorskiej spisany przez rosyjskiego reformatora, realizuje się przy pomocy „magicznego gdyby” oraz „okoliczności założonych”, łącząc te sceniczne narzędzia za pomocą nieocenionej i nieograniczonej niczym wyobraźni. Imaginacja, jak opisuje to na wielu stronach Stanisławski, dopowiada to, czego nie opowiedział czytelnikowi sam autor<sup>16</sup>. Artysta sceny samodzielnie nasycza słowa narzucone przez autora i szuka swojego własnego stosunku do zapisanej sytuacji. Aktor przejmuje od pisarza tekst literacki i kiedy go wypowiada czyni go własnym.

Słuchacze Policealnego Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka, działającego przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, na zajęciach z elementarnych zadań aktorskich przedstawili – na podstawie *Lalki* Bolesława Prusa – przygotowane przez siebie sytuacje sceniczne. Niektóre etiudy wymagały poprawek, rozmów, ponownego spojrzenia w przestrzeń powieści czy też wielokrotnego powtórzenia zadania scenicznego. Bez względu jednak na to, jak wyglądały losy danej etiudy, jeden z pierwszych momentów prezentowania jej na scenie był dodatkowo wzmocniony kolejnym zadaniem. Najpierw młody artysta przedstawiał stworzoną etiudę w milczeniu, a po ponownym wejściu na scenę uzewnętrznił monolog wewnętrzny postaci, w którą się wcielał. „Magiczne gdyby” wzbogaczone „okolicznościami założonymi” zostało wykorzystane przez cały proces trwania sytuacji scenicznej.

Słuchacze studium podczas procesu twórczego na scenie bezpośrednio opowiadali głośno o myślach towarzyszących im podczas działań. Tymczasem grupa wraz z pedagogiem przysłuchiwała się powstającemu bez przygotowania „brudnopisowi myślowemu”. Pojęcie to stosowane było przez Wygotskiego, który określał je jako „wyparowywanie mowy w myśl”<sup>17</sup>. Oczywiście wspomniane „wyparowywanie” nie jest równoznaczne z zanikaniem mowy w jej formie wewnętrznej, albowiem świadomość nie ginie wraz z końcem zewnętrznego aktu mówienia. Wygotski wyraźnie zaznaczał w swoich pismach, iż mowa – mimo iż wewnętrzna – nadal pozostaje mową, a więc myślą, która jest nierozzerwalnie powiązana ze słowem<sup>18</sup>. Ponadto rosyjski badacz wyjaśniał, iż mowa wewnętrzna jest myśleniem czystymi znaczeniami, a przy tym stanowi moment dynamiczny, nietrwały i płynny, zawieszony pomiędzy zjawiskami stałymi i ukształtowanymi,

<sup>15</sup> Tamże, s. 70.

<sup>16</sup> Tamże, s. 68–93.

<sup>17</sup> L. Wygotski, dz. cyt., s. 477.

<sup>18</sup> Tamże, s. 477.

mianowicie pomiędzy mową a myślą<sup>19</sup>. Jak pisał: „Każda myśl dąży [...] do połączenia czegoś z czymś, jest ruchem, przekrojem, rozwinięciem, ustala stosunek między czymś a czymś – słowem – spełnia jakąś funkcję, jakąś pracę, rozwiązuje jakieś zadanie”<sup>20</sup>.

Wygotski doszedł tym samym do bardzo istotnego wniosku, iż:

Sama myśl nie rodzi się z innej myśli, lecz z motywacyjnej sfery naszej świadomości; a ta sfera obejmuje nasze popędy i potrzeby, zainteresowania i pobudki, afekty i emocje. Za myślą kryje się tendencja emocjonalna i wolicjonalna i ona jedynie może odpowiedzieć w analizie myślenia na ostatnie „dlaczego”.

Sceniczne próby studentów z uzewnętrznionym monologiem stały się tym samym szukaniem sfery motywacyjnej, analizowaniem afektów, popędów, namiętności oraz badaniem emocji wybranego przez siebie bohatera. Ćwiczenia polegające na werbalizowaniu myśli aktora są zgodne ze sposobami pracy nad rolą, jakim hołdował Stanisławski. Aktorzy, uzmysławiając sobie to, co się może dzieć w ich świadomości podczas działań scenicznych, w rzeczywistości odkrywają jedną z fundamentalnych zasad życia scenicznego, przyświecających jego metodzie – mianowicie uzmysławiają sobie niezwykłą moc prowadzenia wiarygodnego i możliwego w rzeczywistości toku myślowego bohatera scenicznego. Warto w tym momencie przypomnieć słowa twórcy kodeksu sztuki aktorskiej na temat monologu wewnętrznego, które spisał Mikołaj Górczakow:

Proszę was, zwróćcie uwagę, że i w życiu, zawsze gdy słuchamy swego rozmówcy, w odpowiedzi na wszystko, co się do nas mówi, odbywa się w nas samych taki monolog wewnętrzny w stosunku do tego, co słyszymy. Aktorzy zaś bardzo często myślą, że słuchać partnera na scenie – to bezmyślnie wybałuszać na niego oczy, o niczym przy tym nie myśląc. Iluż aktorów podczas długiego monologu swego partnera „odpoczywa sobie” na scenie i ożywia się dopiero podczas ostatnich jego słów, gdy tymczasem w życiu prowadzimy zawsze wewnętrzny dialog z tym, kogo słuchamy<sup>21</sup>.

Prowadzenie monologu wewnętrznego według Stanisławskiego jest czynnością naturalną w życiu codziennym. Aktorzy powinni więc na scenie funkcjonować podobnie jak w życiu – dialogując wewnętrznie z samym sobą bądź z partnerem rozmowy. Słuchacze studium aktorskiego zanim przeszli do prób scenicznych w parach, zmierzili się z treningiem, który miał na celu wypracowanie nawyku prowadzenia monologu wewnętrznego. Jedną z jednoosobowych etiud z przestrzeni *Lalki*, którą zaproponowali, była historia Ignacego Rzeckiego. Bohater opisany przez Prusa jest osobą mającą nieustanną potrzebę przekazywania wprost

<sup>19</sup> Zob. tamże, s. 477–478.

<sup>20</sup> Tamże, s. 478.

<sup>21</sup> M. Górczakow, *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego*, przeł. A. Wierzbicki, Warszawa 1957, s. 54.

swoich myśli na piśmie, m.in. w pamiętniku starego subiekta. W ten sposób autor zapewnił czytelnikowi bardzo bogatą przestrzeń informacyjną na temat samej postaci oraz jej wewnętrznych pragnień i motywacji. Co więcej, to właśnie Rzecki najczęściej prowadzi na kartach powieści monolog wewnętrzny. Dla przykładu, wystarczy przytoczyć fragment z początku powieści:

Niekiedy podczas tych samotnych zajęć w starym subiekcie budziło się dziecko. Wydobywał wtedy i ustawiał na stole wszystkie mechaniczne cacka. [...] i gdy cały ten świat lalek, przy drgającym świetle gazu, nabrał jakiegoś fantastycznego życia, stary subiekt podparłszy się łokciami śmiał się cicho i mruczał: – Hi! hi! hi! dokąd wy jedziecie, podróżni?... Dlaczego narażasz kark, akrobato?... Co wam po uściskach, tancerze?... Wykręca się sprężyny i pójdziecie na powrót do szafy. Głupstwo, wszystko głupstwo!... a wam gdybyście myśleli, mogłoby się zdawać, że to jest coś wielkiego!...” Po takich i tym podobnych monologach szybko składał zabawki i rozdrażniony chodził po pustym sklepie, a za nim jego brudny pies. „Głupstwo handel... głupstwo polityka... głupstwo podróż do Turcji... głupstwo całe życie, którego początku nie pamiętamy, a końca nie znamy... Gdzież prawda?”<sup>22</sup>.

Przedstawiony fragment mowy wewnętrznej starego subiekta wiąże się z sytuacją zmiany wystawy w sklepie Wokulskiego. Jako prawdopodobna, logiczna daje ona duże możliwości ćwiczenia uzewnętrznionego monologu. Jeden ze słuchaczy studium, który realizował to zadanie, najpierw w przestrzeni sceny ustawił na stole, czyli wyobrażonej wystawie, porcelanowe lalki oraz żołnierzyki, następnie przedstawił etiudę w milczeniu, aby ostatecznie powtórzyć ją z równoczesnym uzewnętrznianiem swojego toku myślowego. Tak powstał monolog, który popłynął z ust studenta podczas przedstawiania etiudy o starym samotnym subiekcie<sup>23</sup>:

Ołowiany żołnierzyk. Mały żołnierzyk. Sam. Taki zepsuty. Staruszek. Jak ja. Samotny. Jeden sam jest. Ile on już tutaj stoi. On jeszcze mojego ojca pamięta. Na pewno. Wiekowy strażnik. Pilnuje tak od wieków. Ale dzielny jest. To najważniejsze. Nie skarży się. Na nic. Postawimy go tutaj. Na samym środku. Bo niby najmniejszy. Ale jest ważny. Bardzo ważny. Pilnuje porządku. Bardzo sumiennie. Jak ja. Taki staruszek. Właściwie od zawsze tu jest. Jak ja. Wiekowy żołnierzyk. Ale się uśmiecha cały czas. Błado. Ale uśmiecha. On na środku. Na około kolejka. Dla dzieci. Dzieci bardzo lubią kolejkę. Tę właśnie. Szczęśliwe są, kiedy ona jest na wystawie. Lala. Piękna lala. Duża. Niedościągnięty ideał. Włosy jak u prawdziwej kobiety. Prawdziwe włosy. Chyba. Tak mi się wydaje. Włosy kobiety. Delikatne. Długie. Kobiety piękne są w długich. Jak czasami przyjdą różnie uczesane to te z rozpuszczonymi są najpiękniejsze. Choć nie wypada. Chyba nie wypada. W sumie szkoda, że nie wypada. Piękne są z rozpuszczonymi. Jak ta laleczka.

<sup>22</sup> B. Prus, *Lalka*, Warszawa 1997, s. 31–32.

<sup>23</sup> Zaprezentowane „monologi zewnętrzne” zostały nagrane podczas prezentowania etiud, a następnie spisane przez autorkę pracy.



Mała kobietka. Z dużymi jasnymi oczami. Kobieta aniołek. Można by z taką pewnie porozmawiać o poważnych rzeczach. Bo teraz to różnie bywa. A może postawimy je obok siebie. Żołnierzyk strażnik. Piękna lala. Razem. Niemożliwe. Stary żołnierz. Schorowany. Zapewne schorowany. Jak ja. O czym on z nią może. Po włosach ją pogłaszcze. Po twarzy. Jak kiedyś by mógł. Szkoda, że nie. Że się nie udało, że przepadła. Miłość. Lalka. Lala. Piękna. Razem by pięknie wyglądali. Chociaż ona się pewnie nie zestarzała. Piękna do dzisiaj. Z pięknym mężczyzną u boku. A teraz. Zabrać trzeba żołnierzyka. Daleko. Lala na środku. Ona piękna to na środek, a żołnierzyk z boku może na nią patrzeć, tylko patrzeć. On by nawet nie umiał z nią rozmawiać. Jak kiedyś. Kiedyś też nie umiał. Życie minęło, przepadło. Dobrze jest. Boże, nie skarzę się. Nie. Jeszcze przede mną dużo. Te podróże. Podróże dalekie. Jak tylko Staś wróci. Będę jeździł. Pewnie, że będę. Będziemy. Tak bardzo chciałbym wyjechać. Czekam na Stasia, żeby móc wreszcie wyjechać. Tęskno mi. Śniły mi się znów wielkie pola, wielkie przestrzenie. Ale bym biegał po nich, gdybym mógł. Tęsknię za naturą. Wyjadę, wyjadę, jak tylko wróci Staś. Od razu. A ten żołnierzyk to nie wygląda jednak dobrze. Staruszkę. Biorę Cię ze sobą. Pojedziemy razem jak tylko wróci Staś. Będzie pięknie. Obiecuję.

W efekcie podczas pierwszego pokazu etiudy na scenie widoczny był student, który prezentował swoje działanie, układając zabawki na biurku. Niestety, nie udało mu się skraść uwagi widza na długo, nie zatrzymał go przy swoim wystąpieniu. Jednak kiedy przy drugim podejściu do tej samej sytuacji scenicznej monolog (na potrzeby ćwiczenia) został uzewnętrzniony, a wymawiane głośno słowa wspomógł ruch ciała, wówczas ukazały się wiarygodne emocje, które żywo zainteresowały zarówno aktora, jak i widza. Nawet pozornie zwykłe słowo „staruszek” wypowiedziane do żołnierzyka stało się bardzo silnym bodźcem. Wywołało u studenta subtelny uśmiech oraz wzruszenie widowni. Warto wspomnieć również o chwili, kiedy to Rzecki zastanawiał się nad tym, czy lalka ma włosy prawdziwej kobiety. Moment ten stał się krótką historią o tęsknocie za bliskością, poszukiwaniem odrobiny czułości w dotykaniu porcelanowej zabawki. Towarzyszyły mu gesty ludzako podobne do przytulania żywego człowieka. Kiedy monolog został uzewnętrzniony, okazało się, że nie jest to zwykła historia starego subiekta układającego zabawki, lecz opowieść o samotności dojrzałego człowieka, o potrzebie czułości w każdym wieku. Student, bazując na historii opisaną przez Prusa, przedstawiał Rzeckiego jako dojrzałego człowieka stęsknionego za bliskością drugiej osoby. Młody człowiek próbował wyobrazić sobie, co by było, gdyby był owym Ignacym Rzeckim oraz w jaki sposób by się zachowywał, gdyby układał nową wystawę sklepową. Zadawał sobie pytania, co by wówczas czuł oraz czego pragnąłby w takim momencie. Próba postawienia się przed możliwością bycia w opisaną sytuacją literackiej otworzyła przed młodym człowiekiem nowe spojrzenie na temat oraz szereg różnorodnych możliwości jego realizacji. Analizowanie uczuć i motywów działania bohatera scenicznego pozwoliło aktorowi

znaleźć prawdopodobne sposoby jego funkcjonowania, mówienia, poruszania się, a przede wszystkim – dogłębnie zrozumieć człowieka, w którego się wcielał.

Przedstawiona sytuacja sceniczna została ponownie powtórzona w milczeniu, lecz z uświadomionym monologiem wewnętrznym. Etiuda ta stała się zupełnie inną opowieścią – pełną wzruszeń, skupienia oraz prawdziwych emocji. Krótka sytuacja zaprezentowana przez młodego człowieka zatrzymała uwagę widza, ponieważ była konsekwentną, organiczną historią. W taki sposób budowana rola – z precyzyjnie i uczciwie prowadzonym monologiem wewnętrznym – zatrzyma odbiorcę przy sobie na długo i zostanie w jego pamięci. Nieważne jest wówczas to, że etiudy są statyczne bądź mało atrakcyjne wizualnie. Jak nauczał wybitny rosyjski pedagog teatralny:

Jeżeli ktoś nieruchomo siedzi na scenie, nie oznacza to jeszcze jego bierności [...] Można trwać w bezruchu, a pomimo to działać naprawdę, lecz nie zewnętrznie – fizycznie, ale wewnętrznie – psychicznie. [...] Nawet nieruchomość fizyczna jest rezultatem intensywnej aktywności wewnętrznej, która w twórczości jest szczególnie ważna i interesująca. O wartości sztuki stanowi jej treść duchowa. Dlatego zmienię cokolwiek swe sformułowanie i powiem tak: na scenie trzeba działać – wewnętrznie i zewnętrznie<sup>24</sup>.

Podsumowując, celem pracy nad jednoosobowymi etiudami z werbalizowaniem mowy wewnętrznej jest pokazanie tego, jaką siłę ma „treść duchowa” w działaniu scenicznym. Niezwykły potencjał monologu w pracy aktora nad sobą oraz nad rolą został zaprezentowany na podstawie różnicy pomiędzy pracą przedstawiającą samo sceniczne działanie a pracą z nieustannym odnoszeniem się w myślach do aktualnej sytuacji. Zwerbalizowany strumień świadomości, nazywany na potrzeby treningów aktorskich „monologiem zewnętrznym”, pomógł w zrozumieniu omawianego zjawiska. Podobnie jak w badaniach Wygotskiego, mowa egocentryczna staje się kluczem do odkrywania tajemnic mowy wewnętrznej. W przedstawionej sytuacji scenicznej wyraźnie widać, że treści wewnętrzne pomogły młodemu człowiekowi odnaleźć się na scenie. Aktywnie prowadzony sceniczny strumień świadomości, jak przypominał o tym wielokrotnie Stanisławski, uzasadnia wszelkie zewnętrzne działania, słowa, spojrzenia. Tym samym uświadamianie efektywności prowadzenia monologu wewnętrznego w przestrzeni sceny jest niezwykle istotne w trakcie pierwszych etapów nauki w szkołach teatralnych.

W opisanym przypadku historia stworzona przez Bolesława Prusa stała się pretekstem, swoistym impulsem do uaktywnienia wyobraźni młodego człowieka, jego życia wewnętrznego oraz uświadomienia sobie, jak ważny jest w twórczości artysty dramatycznego monolog wewnętrzny. Pamiętać trzeba jednak o tym, iż przedstawiony trening na podstawie powieści Prusa to zaledwie początek odkry-

<sup>24</sup> K. Stanisławski, dz. cyt., s. 48.

wania tajemnic prawdy scenicznej, czyli jeden z pierwszych etapów długiej pracy nad monologiem wewnętrznym. Uściślając, jest to uświadamianie sobie, przy pomocy monologu zewnętrznego oraz krótkich form scenicznych, siły zjawiska wizji wewnętrznych w pracy aktora nad sobą. Dlatego też nadrzędną ideą w byciu aktora na scenie jest uwierzenie w swoje emocje, myśli, w siłę swojej nieograniczonej niczym wyobraźni oraz w taśmę widzeń wewnętrznych. Takie świadome myślenie jest więc niczym innym jak pewnością tego, po co się przekracza próg sceny, a monolog wewnętrzny staje się silnym fundamentem do tworzenia pełnej kreacji aktorskiej. Jest to odpowiedź na podstawowe pytania: po co wchodzę na scenę? Dlaczego na niej jestem? Jaką mam sprawę do rozwiązania? Takie myśli determinują życie sceniczne aktora oraz tworzą przebieg i tok myślowy roli. W ten sposób monolog wewnętrzny staje się istotnym elementem ożywiania na scenie postaci literackich. Przeniesienie w przestrzeń teatralną bohatera z kart książek obliuguje aktora do obdarowania go ludzkimi cechami, własnym ciałem, ale przede wszystkim do współodczuwania i rozumienia jego stanu emocjonalnego, a w tym zawsze pomaga aktywnie prowadzony monolog wewnętrzny.

### Bibliografia

- Gorczałow Mikołaj, *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego*, tłum. Andrzej Wierzbicki, Warszawa 1957.
- Humphrey Robert, *Strumień świadomości – techniki*, tłum. Stefan Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.
- Prus Bolesław, *Lalka*, Warszawa 1997.
- Stanisławski Konstantin, *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, tłum. Aleksander Męczyński, Warszawa 1953.
- Machnicka Violetta, *100 lat myśli aforystycznej Bolesława Prusa*, Siedlce 2012.
- Wygotski Lew, *Wybrane prace psychologiczne*, tłum. Edda i Józef Fleszner, Warszawa 1971.

### Summary

The aim of this article is to discuss the issue of the internal monologue in the process of the actor's self-improvement and further in his work on a role. The studies which are analyzed in this paper have been prepared for the classes in elementary actor's tasks at Aleksander Sewruk Post-Secondary Acting School operating at the Stefan Jaracz Theatre in Olsztyn. The main task of the presented study is the demonstration of the rich interior life of main characters and their interpersonal problems. Therefore, the basic issue of this consideration relates to the internal language being the method for creative and effective education in the first stages of actors' development – in the early years of studying at the acting school. All the consideration refers to the novel *Lalka* by Bolesław Prus. This novel has become an area for theatrical work for the students of acting schools and therefore the basis for both raising their awareness of the internal language and increasing its usefulness in the process of actors' self-improvement.

