didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-25

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Polskie artystki sztuki tańca XX wieku. Dwanaście biografii, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2025

Publikacja poświęcona dwunastu polskim artystkom tańca XX wieku wpisuje się w nurt herstorii. To portrety kobiet sprawczych: choreografek, pedagożek, a także założycielek i dyrektorek szkół, które po 1918 roku budowały fundamenty nowoczesnej kultury tanecznej w Polsce; ich działalność przypadła na czas naznaczony dwoma wojnami światowymi i stalinizmem. Przystępny język publikacji sprawia, że nomenklatura choreologiczna staje się zrozumiała nie tylko dla specjalistów, ale dla każdego czytelnika zainteresowanego historią polskiego tańca, która bez tych dwunastu biografii jest niepełna.

Janina Mieczyńska jawi się w eseju Jagody Ignaczak jako tytanka, która zrewolucjonizowała polskie szkolnictwo artystyczne. Jako pierwsza Polka w

1909 roku podjęła regularne studia w genewskim instytucie Emile'a Jaques-Dalcroze'a, gdzie kształtowała swoją wrażliwość podczas intensywnych sesji i rozmów z nauczycielem. Choć z czasem wypracowała własną drogę pedagogiczną, do końca życia pozostała wierna idei rytmiki i znaczeniu muzyki w formowaniu ludzkiej osobowości. Jej plany otwarcia własnej placówki przerwała I wojna światowa, co jednak nie powstrzymało jej przed dalszym rozwojem w berlińskiej szkole duncanowskiej czy pracą w moskiewskiej filii instytutu Dalcroze'a. W dwudziestoleciu międzywojennym jej warszawska szkoła stała się główną rywalką placówki Tacjanny Wysockiej, kształcąc takie osobowości jak Pola Nireńska. Mieczyńska działała na wielu polach – wykłady w PIST, tłumaczenia artykułów Dalcroze'a i tekstów o nim, aż po powojenny rektorat w łódzkiej szkole teatralnej. Jej wspomnienia *Fakty i ludzie z mego życia* są świadectwem biografii wypełnionej ruchem i nieustannym zdobywaniem nowych kompetencji.

W tekście Joanny Sibilskiej Halina Szmolcówna zostaje opisana jako najwybitniejsza balerina polskiego międzywojnia, której kariera miała wymiar prawdziwie globalny. Od debiutu w wieku jedenastu lat na scenie Teatru Wielkiego, przez naukę u Mariusa Petipy, aż po tournée z zespołem Anny Pawłowej, Szmolcówna chłonęła światowe trendy, by stać się „uosobieniem idealnego tańca". Jej występy na scenie Metropolitan Opera czy w Sydney, gdzie publiczność składała jej hołd w postaci gigantycznych kwiatowych wieńców, ugruntowały jej pozycję gwiazdy międzynarodowej. Po powrocie do niepodległej Polski tańczyła nie tylko Giselle czy Odettę, ale także męską rolę Narcyza. Szmolcówna odnalazła się również w nowoczesnym nurcie rozrywkowym, występując w teatrzyku Stańczyk, gdzie łączyła recytację z tańcem. Choć rzadko zajmowała się pedagogiką, jej zaangażowanie w rozwój polskiego baletu było nieocenione. Jej błyskotliwą drogę przerwała tragiczna śmierć w wyniku nalotu we wrześniu 1939 roku,

co czyni ją jedną z pierwszych ofiar II wojny światowej wśród ludzi kultury.

Esej Jagody Ignaczak o Tacjannie Wysockiej jest najciekawszym punktem publikacji. Autorka dokonuje tu emancypacji Wysockiej z cienia Leona Schillera – artystka przestaje być jedynie dopełnieniem wielkiego reformatora, a ukazuje się jako autonomiczna, wielowymiarowa postać, którą Ignaczak słusznie nazywa „gigantką swoich czasów". Choć często jest postrzegana jako artystka pracująca w teatrach rewiowych, tekst przypomina o jej fundacyjnej roli dla polskiej pedagogiki tańca. Wysocka, władająca wieloma językami i bywająca na najważniejszych europejskich scenach, budowała swój system w oparciu o fascynację Baletami Rosyjskimi Diagilewa i metodą Dalcroze'a, którą praktykowała w Petersburgu. Jej głód wiedzy był nienasycony: studiowała historię sztuki i filozofię, a za własne pieniądze pobierała prywatne lekcje u Wiery Fokiny. Wraz z mężem Stefanem założyła w Warszawie jedną z dwóch najważniejszych szkół tańca dwudziestolecia, wykazując się odwagą w reformowaniu klasyki. Jej wszechstronność imponuje: choreografie do kabaretu Qui pro Quo (słynne Tacjan Girls), wykłady w Reducie i PIST, występ w filmie *Strachy*. To portret artystki totalnej, która po wojnie, mimo niechęci władz, potrafiła odnaleźć się w teorii i publicystyce, nieustannie poszerzając pole swojej działalności.

Tomasz Nowak w swoim eseju śledzi fascynującą ewolucję Jadwigi Hryniewieckiej – od uczennicy Wysockiej i adeptki drezdeńskiej szkoły Mary Wigman po jedną z najważniejszych postaci polskiego tańca ludowego. Hryniewiecka, ukształtowana przez niemiecki nurt *Ausdruckstanz*, w swojej pracy artystycznej zawsze szukała napięcia między jednostką a zbiorowością. Jej intuicja ruchowa sprawiła, że współpracowała z najwybitniejszymi reżyserami, w tym z Leonem Schillerem, dla którego opracowała choreografię do *Krakowiaków i Górali*. Wyjątkowość Hryniewieckiej polegała

na unikalnej syntezie: potrafiła połączyć akrobatykę i inspiracje tańcami indochińskimi z rzetelnym opracowaniem polskich tańców, takich jak oberek czy kujawiak. Jej wkład w rozwój zespołu Mazowsze oraz liczne publikacje instruktorskie zdefiniowały sposób, w jaki myślimy o scenicznym tańcu ludowym. Hryniewiecka nie tylko kultywowała tradycję, ale ją modernizowała, wprowadzając do tańców elementy pantomimiczne.

Sylwetka Marceli Hildebrandt-Pruskiej, nakreślona przez Alicję Iwańską, to portret artystki, która w sztuce tańca szukała przede wszystkim muzyczności i eleganckiej prostoty. Urodzona w Chicago, na stałe związana z Poznaniem, Hildebrandt-Pruska była prekursorką gatunku *plastique animée*. Jej taniec nie był jedynie popisem sprawności, ale próbą wizualizacji struktury muzyki – nazywano ją „polską Isadorą Duncan"; potrafiła całym ciałem oddać nastrój utworów Bacha czy Chopina. Jej kariera solowa, z sukcesami w Berlinie i Paryżu, została przerwana przez wojnę, co skłoniło ją do oddania się pedagogice. Założona przez nią w Poznaniu szkoła stała się bastionem rytmiki w trudnych latach pięćdziesiątych. Pruska wykazała się nowatorstwem, sięgając w swoich choreografiach po zapomniane tabulatury lutniowe, tańce starosłowiańskie i dworskie, wykraczając daleko poza obowiązujący wówczas kanon tańca ludowego. Przez dekady kształciła kolejne pokolenia, łącząc w swojej pracy rygor muzyczny z wolnością plastyki ciała.

Esej Anny Królicy przywraca pamięć o Ziucie Buczyńskiej, jednej z najważniejszych, choć wciąż niedocenianych przedstawicielek polskiego modernizmu tanecznego. Buczyńska była charyzmatyczną indywidualistką, która w latach trzydziestych podbiła Europę, zdobywając laury w międzynarodowych konkursach w Wiedniu i Berlinie. Jej taniec był połączeniem ekspresjonistycznego nurtu *Ausdruckstanz* z polskim folklorem

– specyficzne interpretacje krakowiaka i kujawiaka przyniosły jej miano ambasadorki polskiej kultury. Jej kariera, która mogła stać się pasmem światowych sukcesów, została gwałtownie zahamowana przez wybuch II wojny światowej. Była artystką świadomą każdego detalu – sama projektowała kostiumy, które wzbudzały sensację wśród widzów. Po wojnie, straciwszy warszawski dom, poświęciła się pracy w Siedlcach, gdzie tworzyła zespół Podlasie. Jej historia to poruszający zapis wielkiego talentu, który musiał mierzyć się z ograniczeniami dwóch totalitaryzmów, nigdy jednak nie tracąc swojej artystycznej tożsamości.

Alicja Krawiec kreśli portret Janiny Jarzynówny-Sobczak, osoby fundacyjnej dla powojennej kultury Wybrzeża, słusznie nazywając ją „matką gdańskiego baletu”. Artystka, wykształcona w krakowskim konserwatorium pod okiem Leona Wójcikowskiego, w 1949 roku podjęła się karkołomnego zadania budowy zespołu tanecznego w zrujnowanym Gdańsku. Jej nowatorstwo wykraczało poza ramy organizacyjne – Jarzynówna-Sobczak jako jedna z pierwszych w Polsce zerwała z modelem tancerza-odtwórcy na rzecz roli współtwórcy procesu artystycznego. W swoich ponad czterdziestu spektaklach, m.in. *Cudownym mandarynie* czy *Niobe*, rezygnowała z kultu technicznej wirtuozerii na rzecz egzystencjalnej głębi i ekspresji bliskiej współczesnemu teatrowi tańca. Dzięki założeniu gdańskiej szkoły baletowej i współpracy z Operą Bałtycką stworzyła unikalny ekosystem, w którym balet stał się medium problemów ontologicznych i metafizycznych. Jarzynówna-Sobczak, operując minimalistyczną scenografią i skupieniem się na zagubieniu człowieka w świecie, na trwałe przesunęła polski balet w stronę nowoczesności.

Sylwetka Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej, opracowana przez Magdalenę Juźwik, to historia primabaleriny, której błyskotliwą karierę sceniczną zahamowała

wojna, kierując jej talent ku pedagogice. Sławska-Lipczyńska, uczennica Piotra Zajlicha, była uosobieniem elegancji i „piórkowej lekkości”, co potwierdziło jej zwycięstwo w I Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Warszawie. Jako solistka Baletu Reprezentacyjnego i członkini zespołu Bronisławy Niżyńskiej święciła triumfy w Paryżu i Londynie. Po 1945 roku jej misją stała się edukacja – założyła szkołę baletową w Poznaniu, którą kierowała przez dwie dekady. Jej wkład w polską choreologię jest fundamentalny nie tylko ze względu na reformę metodyki tańca klasycznego, ale też pracę teoretyczną, w tym tłumaczenie kluczowych zasad Agrypiny Waganowej. Dzięki swojemu uprzywilejowanemu statusowi społecznemu i starannemu wykształceniu wprowadziła do polskiego szkolnictwa baletowego światowe standardy poznane podczas pobytów w Moskwie czy londyńskim Royal Ballet School, promując holistyczny model wychowania artysty.

Ewa Kretkowska przybliża postać Barbary Bittnerówny, tancerki, która dorastała w świetle reflektorów, stając się symbolem przetrwania sztuki w czasach okupacji. W wieku piętnastu lat, zmuszona sytuacją rodzinną do zarabiania na życie, Bittnerówna stała się gwiazdą warszawskich kawiarni artystycznych. Jej wieloletni duet z Jerzym Kaplińskim był oparty na technicznym mistrzostwie i grotesce. Po wojennej traumie obozów pracy błyskawicznie wróciła na szczyt jako primabalerina scen w Poznaniu, Bytomiu i Warszawie. Jej interpretacja Julii w choreografii Jerzego Gogóła została okrzyknięta najważniejszym wydarzeniem baletowym powojennej stolicy. Bittnerówna była artystką świadomą siły medium filmowego i telewizyjnego (grała w polskich filmach fabularnych, jej występy z Witoldem Grucą zarejestrowała telewizja BBC). Jej Teatr Arabeska był kontynuacją idei tańca docierającego do szerokiej publiczności, łączącego powagę dramatu z lekkością formy estradowej.

Biografia Teresy Kujawy, opisana przez Annę Szopę-Kimso, to opowieść o tancerce charakterystycznej, która niedostatki techniki klasycznej zamieniła w potężny atut plastyki ciała i ekspresji aktorskiej. Kujawa, ukształtowana przez poznańską szkołę Marceli Hildebrandt-Pruskiej i paryskie staże u Witalija Fokina, w swojej pracy zawsze zadawała fundamentalne pytanie: „Czy wie pani, o czym pani tańczy?". Jej sławne kreacje – jak Tatarka w *Tańcach połowieckich* czy występy w choreografiach Conrada Drzewieckiego – cechowały się niespotykaną energią i autentyzmem. Jako choreografka i reżyserka ruchu współpracowała niemal ze wszystkimi scenami operowymi i dramatycznymi w Polsce, tworząc także dla Telewizji Polskiej i Mosfilmu. Kujawa potrafiła połączyć świat tańca ludowego z nowoczesnym myśleniem o teatrze. Jej charyzma i bezkompromisowe dążenie do prawdy scenicznej sprawiły, że do dziś pozostaje punktem odniesienia dla pokoleń polskich tancerzy.

Stefan Drajewski, autor portretu Olgi Sawickiej, podkreśla wyjątkowy status tej „bezszelestnej" tancerki, która jako jedyna Polka wystąpiła w roli Giselle z zespołem moskiewskiego Teatru Bolszoj. Sawicka, której edukacja odbywała się niemal symultanicznie z występami na scenie, stała się synonimem liryzmu i romantycznej zwiewności. Jej warszawska Julia, którą zatańczyła w wieku dwudziestu dwóch lat, wywołała euforię publiczności i krytyki – Tacjanna Wysocka pisała o niej jako o artystce „pozbawionej wagi, jakby była duchem". Wyjątkowość Sawickiej opierała się na niezwykłej pracy rąk, której zjawiskowości nie potrafili wyjaśnić nawet jej koledzy i koleżanki z branży. Choć kojarzona głównie z wielkim repertuarem klasycznym (*Jezioro łabędzie*, *Giselle*), Sawicka nie bała się wyzwań, co udowodniła w choreografiach Conrada Drzewieckiego (m.in. *Ognisty ptak*). Jej dojrzałe kreacje na scenie poznańskiej były dowodem na to, że technika baletowa w jej wydaniu była jedynie narzędziem do budowania głębokich portretów

psychologicznych.

Zamykający zestawienie portret Alicji Boniuszko, nakreślony przez Agnieszkę Narewską-Siejdę, ukazuje tancerkę jako muzę i najbliższą współpracowniczkę Janiny Jarzynówny-Sobczak. Boniuszko, odkryta jako dziecko z „idealnymi proporcjami" w prywatnej szkole Jarzynówny, stała się wizytówką gdańskiego baletu. Jej kreacja w *Cudownym mandarynie* – w roli dziewczyny zmuszonej do pracy seksualnej – była przełomem, który zdefiniował jej nowoczesny, drapieżny, a zarazem liryczny styl. Boniuszko była artystką totalną: laureatką konkursu w Rio de Janeiro, primabaleriną Opery Bałtyckiej, a także aktorką. Jej postać stała się inspiracją dla malarzy i rzeźbiarzy, a filmowy dokument *Tańczy Alicja Boniuszko* utrwalił jej niespotykaną ekspresję. Mimo propozycji z Warszawy, pozostała wierna Gdańskowi i swojej mistrzyni, udowadniając, że wielka sztuka tańca może rodzić się z dala od stołecznych miast, jeśli opiera się na głębokiej więzi między choreografką a wykonawczynią.

Publikacja jest pełnowymiarową opowieścią o artystkach, które współtworzyły polską scenę taneczną XX wieku; autorzy i autorki nie tylko rekonstruują fakty, ale przede wszystkim przywracają tym dwunastu biografiom należne im miejsce w kanonie polskiego tańca.

Aleksandra Bałda

Stella Adler, *Technika aktorstwa*, przeł. Ewa Wylężek, oprac. Piotr Bułka, Maciej Sajur,

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, 2025

Kiedyś w „Didaskaliach” funkcjonował dział „Plusy i minusy”, który służył krótkiemu, konkretnemu omówieniu premier teatralnych. Pozwolę sobie powrócić do tej formuły przy okazji omówienia książki Stelli Adler.

Plusy:

1. To kolejny – po *Metodzie Lee Strasberga. Podręczniku ćwiczeń aktorskich* Loli Cohen – podręcznik aktorski wydany przez AST w Krakowie. Tego rodzaju publikacje są niezwykle pomocne zarówno dla osób aktorskich, jak i dla badaczek oraz badaczy tego obszaru. Umożliwiają bowiem pogłębione poznanie konkretnej metody i wyrwanie jej z – zazwyczaj dość stereotypowych – wyobrażeń, które wokół niej narosły. Co więcej, wzbogacają sposób myślenia o warsztacie osoby aktorskiej jako swoistym „narzędziowniku”, w którym mogą współistnieć techniki psychologiczne, fizyczne czy formalne i polityczne. O tym, jak wielkie mamy w tym obszarze zaległości wydawnicze, świadczyć może to, że książka Adler została w USA wydana w 1988 roku, a dotyczy jej pracy artystycznej i edukacyjnej realizowanej niemal przez cały XX wiek (jej debiut aktorski datuje się na 1906 rok, kiedy miała cztery lata, s. 143; a pracą pedagogiczną zajmowała się od lat trzydziestych, s. 146). Takie usytuowanie czasowe wpływa na dzisiejszą lekturę oraz skłania do tego, by zapytać o aktualność zawartych w publikacji propozycji.
2. Książka ma wyraźnie praktyczny charakter. Została podzielona na jedenaście rozdziałów, opatrzonych klarownymi tytułami, takimi jak „Wyobraźnia”, „Okoliczności”, „Działanie”, „Uzasadnienie”, „Praca na scenie” itp. Każdy z rozdziałów składa się z kilku części i zawiera

zarówno krótkie, rzeczowe omówienia, jak i przykładowe ćwiczenia. Oszczędność stylu oraz konkretność zadań znacząco ułatwiają pracę z ćwiczeniami proponowanymi w książce.

3. Myślenie o rekwizytach jako sprawczych partnerach scenicznych może okazać się interesujące również z perspektywy teatru formy (w ujęciu praktycznym) oraz nowego materializmu (w ujęciu teoretycznym).
4. W przeciwieństwie do Strasberga, Adler wyraźnie dystansuje się od pracy z osobistymi emocjami. W centrum jej zainteresowania znajdują się wyobraźnia, konkretna wiedza o społecznych i historycznych realiach sztuki oraz działanie. Nawet w tych fragmentach, w których dopuszcza odwołanie się do własnych doświadczeń życiowych, zaznacza, że intencją nie jest przywołanie emocji, lecz działań, które im towarzyszyły. Zakłada bowiem – notabene za Stanisławskim – że „Jeśli przypomnisz sobie tę sytuację, uczucia do ciebie powrócą" (s. 63). Dzięki takiemu założeniu jej technika okazuje się zdecydowanie bezpieczniejsza dla osób aktorskich niż metoda Strasberga, oparta w dużej mierze na pracy z pamięcią afektywną i wspomnieniami.
5. Praca z wiedzą i wyobraźnią przekłada się na spojrzenie na postać w sposób, który dziś nazwalibyśmy konstruktywistycznym. Według Adler postać powinna być kształtowana ze świadomością jej płci, klasy społecznej, statusu majątkowego i rodzinnego, poziomu edukacji, religijności, moralności i etyki (te dwie sfery – na całe szczęście – Adler konsekwentnie rozdziela), a także z uwzględnieniem sytuacji politycznej oraz wykonywanego zawodu (s. 83). Choć podejście to wyrasta raczej z zasad XIX-wiecznego realizmu, jednocześnie sprawia, że takie myślenie o tożsamości może bardzo dobrze funkcjonować również we współczesnym kontekście.
6. W technice Adler wyraźnie mniej jest stereotypów opartych na płci,

które nagminnie pojawiały się u innych amerykańskich „mistrzów” – Strasberga i Meisnera (por. Holly L. Derr, *MeToo i metoda*, przeł. M. Jabłońska, [w:] *Nowe wrażliwości w sztukach performatywnych, teatrze i filmie. Skrzynka z teoriami*, red. A. Adamiecka i in., Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2024). Nie znajdziemy tu obrazów krzywdzonych (najczęściej seksualnie), rozedrganych, a zarazem dramatycznie pięknych w swym cierpieniu kobiet ani brutalnych i zdecydowanych mężczyzn. Pojawiają się jednak stereotypy innego rodzaju – o czym poniżej.

Minusy

1. Wspomniane powyżej konstruktywistyczne myślenie o człowieku nie unika stereotypizacji i uniwersalizacji. Fragment, w którym Adler charakteryzuje klasy społeczne (arystokrację, wyższą klasę średnią, klasę średnią oraz klasę pracującą), z dzisiejszej perspektywy jest naprawdę trudny do przyjęcia. Według pedagożki każdy arystokrata cieszy się doskonałym zdrowiem, jest bogobojny, dobry, silny i szlachetny (s. 84), natomiast przedstawiciel klasy pracującej – która, jak uważa Adler, została w USA „zepsuta” przez związki zawodowe, zmieniające pracę w biznes – starzeje się wolniej niż inni, ma silne poczucie własnej wartości i sprawczości, jest związany z ziemią, pracowity oraz zdrowy moralnie. Słowem, taki robotnik był według Adler „Człowiekiem” (s. 86). Tego rodzaju myślenie o klasowości nie sprawdzi się w realizacji wielu pozycji repertuarowych, które przeczą takim charakterystykom, a ponadto – w szerszym sensie – bardzo zawęża perspektywę postrzegania społeczeństwa, tożsamości i polityczności. Radziłabym zatem traktować ten fragment nie jako wskazówkę, lecz raczej jako świadectwo określonej epoki oraz

ostrzeżenie przed reprodukowaniem podobnych stereotypów w teatrze. Już wyobrażam sobie, jak w analogicznie upraszczający i krzywdzący sposób można by opisać „feministkę” czy „geja”.

2. Zaskakujące jest to, że wśród cech służących charakterystyce postaci nie pojawia się kategoria rasy – zwłaszcza że mamy tu do czynienia z perspektywą amerykańską. „Afroamerykanie” oraz dynamika ich sytuacji społecznej są jedynie marginalnie wzmiankowani (s. 83). Może to prowadzić do wniosku, że podręcznik został pomyślany jako skierowany do białych osób aktorskich oraz do pracy nad „białym” repertuarem.
3. Adler bierze pod uwagę niemal wyłącznie amerykański repertuar realistyczny, co potwierdza zamieszczony na końcu książki spis „Sugerowane sceny i postaci do analizy i ćwiczeń” (s. 141). W związku z tym trudno jednoznacznie ocenić, na ile jej metoda mogłaby być przydatna w scenicznych adaptacjach innych typów literatury. W mojej ocenie – jedynie fragmentarycznie, na przykład w refleksji nad działaniem.
4. Lektura podręcznika Adler jaskrawo pokazuje, że realizm jest jedynie „efektem realizmu”, silnie uzależnionym od kontekstu. Kiedy autorka opisuje na przykład przygotowywanie śniadania i wymienia menu składające się ze smażonych jajek, tostów z masłem oraz świeżo wyciskanego soku pomarańczowego (s. 54), przywołuje to w mojej pamięci raczej obrazy z amerykańskich filmów niż z realnego doświadczenia. Podobnych przykładów w podręczniku jest więcej. Taki realizm uznaje jedną, dominującą perspektywę za normatywną, co prowadzi do marginalizowania różnorodności. Nie sądzę, aby tego rodzaju myślenie o postaciach oraz ich realiach życia było dziś twórcze lub adekwatne do współczesnej rzeczywistości.

5. Być może wynika to z podręcznikowego charakteru książki, ale najczęściej pojawiającymi się w niej słowami są różne warianty sformułowań „musisz", „powinieneś", „nie możesz". Taki język okazuje się uderzająco autorytarny i nie pozostawia wiele przestrzeni na własną interpretację, refleksję czy krytyczne przemyślenia.
6. Pozycja osoby aktorskiej w teatrze jest przez Adler ujmowana w sposób bardzo tradycyjny i konserwatywny. Autorka stwierdza na przykład: „Odpowiedzialnością aktora jest jasne wyrażanie myśli autora i skuteczne ich przekazywanie. Nie można traktować tych idei powierzchownie" (s. 133). Nieco pretensjonalnie brzmią dziś fragmenty dotyczące aktorskiej „misji": „Aktor musi je [idee autora – uzup. MKM] rozwijać tak, aby nabrały uniwersalnego wymiaru. Te idee zawierają prawdy, według których ludzie powinni żyć. To aktor je przekazuje. W ten sposób staje się ważnym członkiem społeczeństwa, przyczyniającym się do rozwoju cywilizacji" (tamże). Nie ma tu więc miejsca ani na pracę bez uprzednio napisanego tekstu, kreatywną twórczość performerską, ani na polityczność realizowaną poprzez prowokację, ani nawet na myślenie o aktorstwie jako o jednym z zawodów.

Podsumowując, zacytowałabym samą Adler. Jako wierna uczennica Stanisławskiego – w ostatniej części książki opisuje swoje spotkanie z nim w Paryżu – pisze: „Celem techniki, na co warto zwrócić uwagę, jest uchronienie aktora przed stosowaniem metod przestarzałych lub nadużywanych w imię Stanisławskiego" (s. 132). Wydaje się więc, że w podobny sposób należałoby czytać podręcznik Adler: czerpać z niego to, co dziś nośne i użyteczne, a jednocześnie porzucić elementy trącące stereotypem, dyskryminacją i sztampą. Jednocześnie – zdecydowanie doceniając wysiłek wydawnictwa AST w przybliżaniu różnorodnych technik aktorskich – postulowałabym również prezentowanie narzędzi niezwiązanych z realizmem psychologicznym.

Monika Kwaśniewska-Mikuła

Wzór cytowania:

Noty o książkach, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-25.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-25*