

dr hab. Monika Jakowczuk
Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. L. Solskiego w Krakowie

RECENZJA DOROBKU ARTYSTYCZNEGO I PEDAGOGICZNEGO
PANA DOKTORA WOJCIECHA LEONOWICZA
W ZWIĄZKU Z POSTĘPOWANIEM O UZYSKANIE STOPNIA DOKTORA
HABILITOWANEGO W DZIEDZINIE SZTUK TEATRALNYCH

Na wstępie mojej recenzji muszę podzielić się myślą o częstej refleksji artystów sceny zobowiązanych do zaopiniowania dorobku artystycznego pokrewnej, aktorskiej duszy. Oto mam przed sobą teczkę z curriculum vitae Pana Wojciecha Leonowicza, portfolio z recenzjami i wreszcie opis drogi zawodowej, w tym sprawozdanie z pracy nad rolą Hamleta w reżyserii Macieja Sobocińskiego. Chcę tą myślą o przywołanej refleksji wyrazić przekonanie, że ludzie sztuki, współtwórcy świata teatralnego, a zwłaszcza jego komentatorzy, nie powinni zwalniać się z postawy pokory wobec obejrzanego dzieła określonego artysty. Dorobek artystyczny ma za zadanie przybliżyć arkana owej niewyjawianej na forum drogi przebytej przez artystę w jego umyśle obserwującym „poruszenia duszy”, w intelekcie, w jego psyche, i we współpracy wymienionych sfer, przekładającej się na cielesno-zmysłowy wyraz sceniczny oparty na rzemiośle aktorskim.

Wojciech Leonowicz na kilkunastu stronach swojej autoprezentacji otwiera przed nami drzwi do „serca tajemnicy” swego osobistego podejścia do tego niezwykłego procesu, od tekstu roli począwszy, po efekt końcowy tej jedynej w swoim rodzaju przemiany słowa drukowanego w żywą postać, osobę dramatu. Pan Wojciech Leonowicz zaimponował mi mnogością odniesień, tak z obszaru psychologii, jak i technik stanowiących zbiór metod współczesnego aktorstwa. Jako student PWST pracował z takimi osobistościami współczesnego teatru jak: Agnieszka Mandat, Dorota Segda, Jerzy Jarocki, Jerzy Trela, Waldemar Śmigasiewicz, Krystian Lupa. Pan Wojciech Leonowicz, z przywołaną wyżej pokorą odnosi się do każdego doświadczenia, metody i autorytetu mistrza, wybiegając wszelako ponad przejętą od nich wiedzę, umiejętność i technikę w kierunku- ku sobie, ku swojemu wnętrzu, czym, jakże wymownie koresponduje z myślą i przesłaniem duchowego mistrza samego Szekspira, Michela Montaigne. Podkreśla wielokrotnie, jak ważne w jego życiu zawodowym jest odnoszenie treści materii literackiej do swej własnej, osobniczej osobowości. Sądzę, że taki kierunek w pracy aktora nad sobą jest w dzisiejszych czasach pożądanym i domagającym się akcentowania, także w murach uczelni, w której Pan Wojciech Leonowicz od wielu lat jest pedagogiem. Zatem właśnie ta relacja o pracy wewnętrznej nad rolą jest najmocniejszym elementem przedłożonej autoprezentacji. Dzięki temu sprawozdaniu dowiadujemy się też w jakim stopniu, według Wojciecha Leonowicza, dopuszczalne jest czerpanie z własnej biografii. Autor dzieli się z nami informacjami, jak dociera do zapisanych na matrycy

psyche własnych emocjonalnych stanów. Wyznaje, że odtwarzanie ich jest niejednokrotnie trudne, może być groźne, ale przetworzone artystycznie stanowią grunt autentyzmu granej postaci. Z ogromnym szacunkiem i wzruszeniem czyta się akapit dotyczący odnajdywania relacji z ojcem, którego Pan Wojciech Leonowicz stracił bardzo wcześnie. Owa regresja do wczesnego dzieciństwa, wspomagana zanurzeniem w muzykę i w drażących rozmowach z matką, owocuje szczególnym oczyszczeniem prawdziwymi, sądzić można-pożądanymi łzami, a następnie zostaje spożytkowana przez aktora do wykreowania niezwykle scen spotkań z Duchem króla..... Pomysł, by Duch ojca wyłaniał się niejako z syna uważam za niezwykle oryginalny i uzasadniony, zwłaszcza, że kwestie Hamleta króla, księżę wypowiada w spektaklu płynną duńszczyzną, co dało fenomenalny efekt interpretacyjny. Relacja ta, podobnie jak każde tego rodzaju aktorskie zwierzenie z pracy wewnętrznej, o której nie wie widz, koledzy z zespołu, o której często nie wie reżyser, stanowi pensum wiedzy. Zbiór sprawozdań takich jak ta, niezwykle uczciwa, szczerą relacją Wojciecha Leonowicza, zapewne przyczyniłby się do pogłębienia wglądu w istotę indywidualnej pracy aktora nad sobą i nad rolą.

W autoprezentacji Wojciech Leonowicz, podkreślając wielokrotnie wagę muzyki w pracy nad rolą, odnosi się do „Narodzin tragedii” Fryderyka Nietzsche, co oczywiście ma związek z opisem pietyzmu, jakim darzy własny proces psychologiczny kreowanych postaci. Muzyka bowiem pozwala mu otworzyć owe psychiczne zapisy osobistego doświadczenia, z których korzysta, które artystycznie przetwarza, dokonując przy tym autoterapii pewnych elementów biografii własnej psyche, które czas pieczętuje w formie treści stłumionych i wypartych. W ten sposób Wojciech Leonowicz definiuje rodzaj klucza do sfery nieświadomej, może głównie do sfery nieświadomości zbiorowej, z którą nauczył się nawiązywać twórczy dialog. Warto podkreślić, że tym doświadczeniem i umiejętnością dzieli się ze studentami, przekazując równocześnie wiedzę i ducha swoich mistrzów, spośród których niezwykle ciepło wspomina panią profesor Agnieszką Mandat, która miała zdecydowanie największy wpływ na rozwój świadomości aktorskiej w okresie szkolnym. Jako student miał także zajęcia z panią profesor Dorotą Segdą, gościnie grającą u Sobocińskiego Gertrudę. Pani profesor Dorota Segda, bodaj najbardziej wyczuliła go na funkcję melodii, nie tylko słowa poetyckiego, lecz także frazy każdego interpretowanego aktorsko tekstu. Niezwykle interesującą staje się opisana przez Wojciecha Leonowicza metoda pracy nad tekstem z wykorzystaniem muzyki. Właśnie, ze względu na jej „źródłowy” charakter. Nie trzeba tłumaczyć na czym polegał iloczias w scenicznej mowie tragików greckich. Ów bardzo oryginalny projekt Wojciecha Leonowicza odnajdywania dynamiki procesu psychologicznego każdego studenta, jego stanów i poruszeń identyfikowanych w drodze eksperymentowania z różnymi rodzajami muzyki, a następnie odnotowywania spostrzeżeń, w jaki sposób ton, nastrój i ekspresja melodii wpłynęły na interpretację, jest godny poświęcenia mu uwagi i wsparcia w jego dalszej praktyce pedagogicznej w murach naszej Uczelni.

Umiejętności nabyte dzięki swoim nauczycielom Wojciech Leonowicz z

pełnym sukcesem wykorzystał w pracy nad postacią Hamleta. Podkreśla przy tej okazji konieczność koncentracji na tym „co” postać w danej sekwencji mówi, „po co” istnieje w danej scenie, co to oznacza, że istnieje oraz kiedy istnieje. Owo sceniczne „bycie” w inscenizacji Macieja Sobocińskiego zostało poddane wielkiej próbie, właśnie ze względu na ekspresyjną i sensualną konwencję, jaką reżyser „Hamleta” przyjął. Łatwo bowiem z owego „bycia w dynamice monologu wewnętrznego” popaść w pusty formalizm fizycznych działań. Wojciech Leonowicz świadomie operujący rzemiosłem aktorskim, nawet podczas grania akrobatycznych scen na krawędziach mebli, na podeście, czy w scenach fechtunku, podaje temat aktorski w sposób klarowny i wiarygodny.

Konwencja tego spektaklu należy do bodaj najtrudniejszych z aktorskiego punktu widzenia. Reżyser, być może powodowany właśnie „Narodzinami tragedii” Nietzschego, świadomie wyodrębnił temat przesłania swego dzieła z dychotomicznej klasyfikacji świata, podzielonego przez filozofa na porządek peanu i dytyrambu, porządek apolliński i dionizyjski. Wybrał do swojej inscenizacji ten drugi i od początku do końca konsekwentnie realizuje projekt. Być może wskutek uwarunkowań „Sceny na Sarego”, a może właśnie dla tychże uwarunkowań specjalnie miejsce to wybrano, by móc zrealizować założoną konwencję sztuki w porządku dionizyjskim, w owej „klastrofobicznej jaskini”, kryjówce małego boga wina strzeżonego przez „pszczoły karmicielki”. Za tą tezą przemawia min. powtarzający się w inscenizacji element zmuszania Ofelii, Poloniusza, Guildensterna, Rosenkrantza i innych do przeglądnięcia się w naściennych lustrzanych płaszczyznach. Widzowie nie mają szansy ujrzeć swojego odbicia, więc elementem przesłania spektaklu byłaby tu sugestia o konieczności obligującej samych aktorów do przeglądania swego aktorskiego świata w jakimś zwierciadle... sumienia, duszy (?). Z drugiej strony jest to także przestrzeń kojarząca się z salą prób, nawiązująca być może do „Prób” (prób duszy?) Michela Montaigne'a... A może też z drugiej strony, poszerzając tu nieco spektrum interpretacyjne, upoważnionym byłoby skojarzyć tę przestrzeń z socrealistyczną komnatą darczy generalissimusa Stalina (?). Nie ma, jak sędzę, przypadku w skrojeniu kostiumów na wzór ubioru komisarzy ludowych, zabiegiem świadomym i docelowym przecież jest fakt uwspółcześnienia przez reżysera tego arcydzieła dramatu. Nie znalazłam w żadnej recenzji spostrzeżenia tej reżysersko-kostiumologicznej asocjacji z libacją aparatu stalinowskiego, bądź z kryptą w mauzoleum Lenina, choć umieszczone centralnie prostokątne podium okazuje się właśnie „sarkofagiem rodzinnym”. Porządek dionizyjski tłumaczy eksplozywną momentami muzykę podnoszącą napięcie, akcentującą pointy wyłaniające się nieraz, tak jakby z muzycznej przestrzeni, w myśl teorii Nietzschego wyłożonej w „Narodzinach tragedii”. Porządek dionizyjski tłumaczy też wszelkie zmysłowe, czasem wulgarne gesty, naturalistyczną grę zbliżeń-dotyku, pocałunków, otchłanne wyuzdanie Poloniusza, nagość i wielokrotny, bachiczny trans Ofelii, przerysowania homoseksualnych zachowań Guildensterna i Rosenkrantza. Jednoznaczne granie kazirodztwa w scenie Gertrudy i Hamleta po zabójstwie kanclerza, wreszcie charakter spętania i uwięzienia księcia w murach

Elsynoru. Spętania rozpoczętego długo przed podniesieniem kurtyny. Nad przebiegiem pętania, jeszcze w akademii, czuwał agent i zdrajca główny Horacjo, prowokatorami byli Guildenstern i Rosenkrantz, przyłożyła się do tego, swym bezkrytycznym posłuszeństwem, także Ofelia... Wszyscy na sznurkach jej ojca Poloniusza. Wymowna jest również redakcja i odegranie sceny z grabarzami, sceny, która kończy się odpowiedzią, jedyne de facto grabarza granego przez twórcę postaci kanclerza, odpowiedzią na pytanie „...-a czyj to grób?”, „...-mój...”. To zagadkowa scena, bowiem oprócz skrótu dokonanego przez reżysera, słynny obraz Hamleta z czaszką został przeinterpretowany-to zstępujący do grobu Poloniusz „ogrywa” czaszkę Yoricka... Równie wymowna w związku z powyższym jest scena skruchy Klaudiusza, który w samych szortach, mokry raczej nie od potu, zdaje się ilustrować agonię we własnej urynie „stalowego” tyrana Kraju Rad. Zatem, owo uwięzienie całego Elsynoru w porządku dionizyjskim tłumaczy tak wyrazistą sensualność w tej szczególnej klaustrofobii, tłumaczy także mnogość elementów fizycznej ekspresji, erotyzmu, oraz gestów aktorskich. I tenże sukces spektakl zawdzięcza, w znacznej mierze, świadomej pracy Wojciecha Leonowicza. Inscenizacja jest stylistycznie spójna, podobnie jak postać księcia Hamleta, w grze pozostałych aktorów też trudno dopatrzeć się jakichś uchybień, braków, niezgodności z konwencją, niekonsekwencji w przeprowadzaniu aktorskich tematów, mimo że reżyser zredukował obsadę do siedmiu osób, skutkiem czego niektórzy aktorzy musieli stworzyć i udźwignąć po kilka postaci w scenicznym czasie tego jednego przedstawienia, co budzi mój niekłamany dla nich szacunek.

Wojciech Leonowicz tłumaczy swoją interpretację postaci księcia Hamleta, jako wspomnienie snu (odebranego życia... jako snu?), jako wyświetlenie wspomnień świata minionego. Istotnie, spektakl kończy klamra sytuacyjna z Hamletem skulonym w identycznej pozycji w jakiej trwa na początku przedstawienia w scenie „audiencji”. Byłoby to zatem wspomnienie duszy, duszy nieśmiertelnej, jej ostatnie spojrzenie w przeszłość, jej retrospekcja tuż przed odejściem w zaświaty. Postawa skulonego gnoma, istoty podziemnej, z pokornie, jak do modlitwy splecionymi dłońmi, wzbudza serię skojarzeń- do jakiego stanu doprowadził księcia Hamleta Elsynor. Skalany zbrodnią, rozbity przez intrygi Klaudiusza, Gertrudy, a tak naprawdę przez kanclerza Poloniusza. Można zadać sobie pytanie, czy pocałunek złożony na czole Poloniusza-grabarza ma konotacje ewangeliczne, w każdym razie użycie tego znaku na pewno nie było przypadkowe w kontekście zamęczenia bohaterów tragedii, aż do śmiertelnego zstąpienia jej głównych aktorów. Jeśli dopuszczalna byłaby owa ewangeliczna konotacja, to owszem, z perspektywy Poloniusza książę okazał się Judaszem, zdrajcą świata matactw i inwigilacji, w którym Hamlet wyrósł i był więziony. Można ten wątek interpretacyjny ulokować w logice świata chtonicznego porządku dionizyjskiego i snuć refleksję nad względnością rzeczywistości, która nas zaskakuje w naszym doczesnym życiu, bądź z której, podczas naszej życiowej i artystycznej drogi wyrrywamy się, odchodzimy, nieraz przecież, choćby w te nasze wewnętrzne „zaświaty”. Z drugiej strony, pocałunek w czoło kojarzy się oczywiście z gestem czułości ojcowskiej i można odczytać ten obraz, jako oskarżycielską aluzję do

obłędu i śmierci Ofelii zamordowanej tak naprawdę przez własnego ojca... Można też, w myśl reżyserskiego pomysłu wyłaniania się Ducha Hamleta-króla z jego syna, księcia Hamleta, odczytać jako komentarz do przemienienia Elsynoru na wzór tebańskiej rodziny antycznej, w której ślepi, nieświadomi ojcowie uśmiercają siebie nawzajem, zabierając ze sobą do grobu własne swe, niewinne dzieci.

O dorobku artystycznym Wojciecha Leonowicz nie da się opowiedzieć w kilku słowach tej recenzji, jednak o jego postawie wobec pracy scenicznej i teatru w ogóle niech zaświadczy dołączony do wniosku bogaty wykaz spektakli, w których zagrał. Niezwykle istotna jest też jego postawa względem teatru w porównaniu z filmem, na przykład. Wojciech Leonowicz docenia wagę obrazu filmowego, jednak tylko teatr jest tą przygodą i wewnętrzną podróżą, która przynosi mu najwięcej satysfakcji, pogłębia samopoznanie, rozwija, poszerza horyzonty, wreszcie daje poczucie sensu i artystycznego spełnienia. Pośród mnogości tytułów przedstawień i przedsięwzięć artystycznych, w których wziął udział wymienię te ważniejsze, są to między innymi:

Astrow z „Wujaszka Wami” A. Czechowa, Artur z „Tanga” S. Mrożka, Książę Lew Nikołajewicz Myszkina z „Idioty” F. Dostojewskiego, Żongler w „Sile przyzwyczajenia” T. Bernharda, Maciek w „Sąsiadach” A. Sadowskiego i wiele wiele innych...

Jako prodzięk i pedagog PWST z dyskretną przenikliwością obserwuję pracę Pana Wojtka Leonowicza na terenie uczelni. Oprócz wspomnianej, w znacznej mierze autorskiej metody pracy nad tekstem, dostrzegam w jego postawie wyraźny wpływ mistrzów, od których bynajmniej nie odżegnuje się, tak w swojej autoprezentacji, jak i w pracy zawodowej, także jako wykładowca naszej Uczelni. Wielką atencją darzy panie profesor Agnieszkę Mandat oraz Dorotę Segdę, uczącą go pracy nad wierszem. W kształtowaniu jego „artystycznej duszy” wszyscy nauczyciele pozostawili ślad własnej metody, o czym wspomniałam wyżej, jednak gdy chodzi o wypracowanie własnego wizerunku, własnej „osobowości artystycznej”, bez wahania trzeba orzec, że ciężar i jakość tejże wewnętrznej kondycji każdy nasz pedagog wypracowuje indywidualnie na bazie własnych doświadczeń, konsekwencją których jest pewien „kształt” jego indywidualnej, osobniczej „artystycznej duszy”. Wojciech Leonowicz ma tego świadomość, wie jak delikatnego i indywidualnego podejścia do studenta wymaga ten rodzaj edukacji. Aktorstwo współczesne nie może być i już od dawna nie jest „ogólnowojskowe”, jak to Pan Wojciech Leonowicz ujął. Wymaga od pedagoga postawy, która nie jest sferą jawną świadomości zbiorowej, wiedzą i umiejętnością powszechnie dostępną i zrozumiałą. Nauczyciel może spodziewać się pozytywnych rezultatów wtedy, gdy we wiadomy sobie sposób, otwierając przed studentami własny świat, sprawi wywoła podobne otwarcie u swych podopiecznych. W ten sposób rodzi się relacja mistrz-uczeń. Ta odwieczna tradycja pewnych dyscyplin sztuki obowiązuje także w dziedzinie aktorstwa. Studia w PWST, a następnie jego osobista praktyka pedagogiczna zapewne utwierdziły Pana Wojciecha Leonowicza w tym przeświadczeniu. Podobnie jak duchowy mistrz Szekspira, Michel Montaigne, Pan Wojciech Leonowicz stara się obserwować własną duszę, swój „wewnętrzny

świat” a w relacjach ze studentami skłania, prowokuje ich do podobnej identyfikacji, otwarcia i określenia charakteru własnych dusz, do uświadomienia owego, jakże istotnego komponentu wewnętrznej struktury człowieka. I w tym momencie, tak jak to widzi Fryderyk Nietzsche w „Narodzinach tragedii”, przygląda się razem ze studentami charakterystykom, skłonnościom ich „własnych dusz”, wsłuchuje się w ich muzykę, raz to liryczną poetyckiego porządku apollińskiego, raz to w muzykę porządku dionizyjskiego korowodu, pełnego tumultu bachicznego transu, skandowania satyrów w stopie dytyrambu, transowego bębnienia korybantów w kotły obleczone byczą skórą. Swoją współpracę z Panią profesor Dorotą Segdą, Wojciech Leonowicz określa słowami „matczyna czułość”, „rodzicielska troska”... dla osób spoza środowiska określenia te zapewne nie kojarzą się z owym popularnym blichtrzem, który lansują media na temat naszego środowiska. Pedagodzy zaś doskonale wiedzą, że ta dziedzina sztuki może przynieść najlepsze rezultaty wtedy, gdy studenci odczuwają w relacjach ze swoimi mistrzami taki właśnie, niemal rodzinny klimat pełen wzajemnego zrozumienia, zaufania, otwarcia osobowości, która wkrótce stanie się „narzędziem” pracy nad, ożywianą dzięki niej, postacią sceniczną.

Z całokształtu autoprezentacji przedłożonej przez Pana Wojciecha Leonowicza, oprócz mojej osobistej aprobaty dla wielu poczynionych przez niego spostrzeżeń na temat niewidocznych, wewnętrznych procesów, jakie aktor w ciszy i osamotnieniu przeprowadza w celu dotarcia do sedna subiektywnej wiedzy o postaci, wynika moim zdaniem to, co jest w w tym dorobku najistotniejsze. W tekście Wojciecha Leonowicza znajdujemy, streszczony oczywiście, zarys jego zawodowej świadomości, zestawiony z elementami wypracowywanej latami osobistej metody aktorskiej, podparte odniesieniami do najważniejszych obszarów wiedzy o dziejach teatru, dramatu, wiedzy o człowieku, funkcjonowaniu mózgu, umysłu, psychiki-duszy i kondycji ciała. Ta zwięzła i syntetyczna refleksja, dla osób sceny, aktorów, z całą pewnością niesie pensum wiedzy czytelnej i oddziałującej na ich osobistą samoświadomość zawodową. Jestem pewna, że z wieloma przemyśleniami ujętymi przez Pana Wojtkę Leonowicza w słowach autoprezentacji, wielu przedstawicieli środowiska aktorskiego zgodziłoby się bez wahania. Myślenie o drodze artystycznej w sposób sugerujący odwoływanie się do „filozofii drogi”, egzystencjalizmu, fenomenologii, podkreślanie przez niego konieczności uświadomienia złożoności natury ludzkiej, jej wewnętrznych komponentów, determinantów, holistycznej współpracy owych elementów niewidzialnych dla oka w procesie wyobrażania struktury wewnętrznej postaci sceniczej, spełnia moim zdaniem kryteria przyznania mu kolejnego stopnia naukowego. Bogaty dorobek artystyczny dołączony do wniosku, oraz niebywała aktywność w świecie teatralnym, w tym działalność w murach Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, świadczą zdecydowanie za poparciem wniosku Pana Wojciecha Leonowicza o przyznanie mu zasłużonego stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk teatralnych. Na podstawie dorobku artystycznego i pedagogicznego dr Wojciecha Leonowicza, a także po przestudiowaniu napisanego przez niego autoreferatu stwierdzam, że osiągnięcia te spełniają wymagania art. 16 Ustawy z dnia 14.03.2002 roku .