

Najpiękniejsza jest Nike w momencie
kiedy się waha
prawa ręka piękna jak rozkaz
opiera się o powietrze
ale skrzydła drżą /.../

Zbigniew Herbert

Fragment wiersza Zbigniewa Herberta „Nike która się waha” zdaje się być poetycką metaforą mojego spojrzenia na artystyczną i pedagogiczną drogę, którą staram się podążać. Można go odczytać wieloznacznie, ale ja znajduję w tych strofach rodzaj przesłania i przestrogi zarazem. Przestrogi przed aktorską i pedagogiczną rutyną. Przed brakiem artystycznych wątpliwości, tego wynikającego z ciekawości wahania, czy aby na pewno nie można inaczej, głębiej, piękniej. Przed zakorzenieniem w sobie wspartego dwudziestosiedmioletnim doświadczeniem w działalności artystycznej i wydaniem na światła sceny ponad siedemdziesięciu ról przekonania, że oto można już nie tyle osiąść na laurach, ile korzystać garściami z emocjonalnej i profesjonalnej pamięci, tego aktorskiego skarbczyka, w którym zgromadziło się przecież tyle przeżyć, przemyśleń, odkryć, jak i profesjonalnych, zawodowych umiejętności, technik i sposobów. Ten stan artystycznego, zawodowego samozadowolenia i pewności nie musi być przy tym stanem permanentnym. On potrafi raczej wciskać się podstępnie, przez nie zawsze uświadomione szczeliny naszego artystycznego morale, kiedy nie do końca sprzyjające okoliczności, czy splot osobisto-artystycznych uwarunkowań, prowadzi nas drogą na skróty, nie wyzwala twórczej pasji, nie inspiruje ciekawości odkrywcy. To bardzo ludzkie i niejednokrotnie pozornie usprawiedliwione.

Moja zawodowa droga od pewnego momentu rozwidliła się na trzy równoległe biegnące ścieżki. Ta pierwsza, najszersza, wciąż pełna nadziei

i oczekiwań, to scena. Będąc etatowym aktorem Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, grając również gościnnie w Teatrze STU w Krakowie i Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu, właściwie każdy sezon teatralny kończę dopisując do mojej aktorskiej biografii kilka nowych premier. Ta druga ścieżka, z roku na rok coraz szersza i coraz bardziej mnie pochłaniająca, to pisanie dla sceny. Jestem autorem stu kilkudziesięciu tekstów piosenek, które rozbrzmiewają w teatrach w Krakowie, Gdyni, Wrocławiu, Warszawie, Kaliszu i Łodzi. I wreszcie trzecia ścieżka, równie dla mnie ważna i chyba najtrudniejsza, to praca pedagogiczna w krakowskiej PWST. Tu już nie pracuję dla siebie i nie o siebie walczę – tu siebie muszę dać. Tu z **siebie** muszę dać jak najwięcej. Tu jestem odpowiedzialny już nie za efekt artystyczny w postaci spektaklu. Tu jestem odpowiedzialny za młodych, pełnych zaufania ludzi, którzy widzą we mnie przewodnika, oczekują pomocy i wsparcia, pedagogicznej opieki. W moim najgłębszym przekonaniu odpowiedzialność pedagoga wobec studentów jest nieporównywalnie większa od odpowiedzialności aktora wobec reżysera. Jako aktor niejednokrotnie jestem przez reżysera z tej odpowiedzialności zwalniany – to on bierze ją na siebie prowadząc mnie do swoich celów. Pracując ze studentami muszę sobie zdawać sprawę z tego, że prowadzeni błędną drogą mogą się zagubić. Nie mogę im zagwarantować, że zrobię z nich wspaniałych aktorów, artystów. Ale mogę i powinienem jako pedagog dołożyć wszelkich starań, by wskazać właściwy kierunek, powytyczać szlaki, przestrzec przed rozdrożami, zaszcześcić artystyczny, intelektualny i moralny kompas, który poprowadzi ich ku tej trudnej, czasem pięknej, a niejednokrotnie okrutnej przygodzie, jaką jest zawód aktora.

Po tych wszystkich trzech ścieżkach staram się wędrować z obrazem Herbertowskiej Nike pod powiekami. Prawa ręka - cały bagaż zawodowego i artystycznego doświadczenia – opiera się o powietrze. Pewnie. Jak rozkaz. Ale skrzydła drżą.

1. SCENA

Podsumowując dwadzieścia siedem lat mojej aktorskiej działalności muszę postawić cezurę oddzielającą pierwsze dwanaście lat, kiedy związany byłem etatem z Teatrem Ludowym w Krakowie i okres od roku 2000 do dnia dzisiejszego, w którym moją macierzystą sceną jest Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Te dwa okresy to nie tylko różne miejsca i inni ludzie – to również dwa czasoprzestrzenne obszary moich aktorskich peregrynacji – czas zdobywania doświadczeń, doskonalenia warsztatu i czas świadomego operowania nabytymi umiejętnościami i nieustannego szukania nowych wyzwań.

Muszę przyznać, że los bardzo szczęśliwie poprowadził mnie przez pierwsze lata kariery. Mój ukochany Profesor Jerzy Stuhr, z którym pracowałem nad przedstawieniem dyplomowym – „Iwoną księżniczką Burgunda” Gombrowicza, miał pozostać moim mentorem i mistrzem jeszcze wiele lat po opuszczeniu w 1988 roku krakowskiej PWST. Już w 1990 roku przeniósł na deski Teatru Ludowego szkolną „Iwonę”, z istotnymi – zwłaszcza dla mnie – zmianami obsadowymi. Swoje role powtórzyli Małgorzata Hajewska (wspaniała Królowa Małgorzata) i Roman Gancarczyk (genialny Walenty), mnie tym razem - po szkolnym Cyrylu - przypadła w udziale rola Księcia Filipa. Najważniejsze jednak było to, iż rolę Ignacego zagrał sam reżyser – Jerzy Stuhr. Z całą mocą pragnę podkreślić, że żaden z pedagogów i reżyserów w pierwszych latach mojej kariery nie miał na mnie tak wielkiego wpływu. Stuhr ukształtował mnie jako aktora, nauczył analizy tekstu i mówienia na scenie, na zawsze uczulił na wartość i moc słowa, właściwe rozłożenie akcentów, zaszczepił uczciwość i wierność wobec autora i jego dzieła, odkrył przede mną wiele własnych technicznych sekretów, obdarzając mnie jednocześnie ogromnym zaufaniem. Możliwość wspólnego z nim próbowania, a potem staczania prawdziwych aktorskich bojów na scenie, była dla mnie największą nauką. A warto dodać, że

„Iwonę” zagraliśmy ponad sto razy, pokazując ją na wielu scenach w Polsce, a nawet podróżując z nią do Londynu. Spektakl ten został również przeniesiony do Teatru Telewizji (emisja 03.02.1992). Dwa lata później sytuacja się powtórzyła – na tej samej scenie Stuhr wyreżyserował „Mieszczanina szlachcicem” Moliera i zagrał tytułową rolę Pana Jourdain. Ja zostałem obsadzony jako Nauczyciel Tańca i ponownie miałem szansę spotykać się na scenie z moim Mistrzem twarzą w twarz. I ten spektakl miał szalone powodzenie, został zagrany ponad sto razy zarówno w Nowej Hucie jak i gościnnie na wielu polskich scenach a także został przeniesiony do Teatru Telewizji (emisja 24.07.1995). Meandry aktorstwa komediowego poznawałam pod okiem Jerzego Stuhra jeszcze raz - w czasie pracy nad „Wesołymi kumoszkami z Windsoru” Szekspira, które wyreżyserował w Ludowym w 1998 roku. Zagrałem rolę Pistola i choć tym razem reżyser nie był jednocześnie aktorem w tym przedstawieniu, po raz kolejny dał mi wspaniałą lekcję czytania, analizowania i grania w tym jakże trudnym scenicznym gatunku. Ta nauka została we mnie do dziś i choć minęło już tyle lat, grając w komediach zawsze przypominam sobie najważniejsze zasady wpojone mi przez mojego Mistrza. Wiem, że dzięki niemu nigdy nie pozwolę sobie na wymuszanie śmiechu na widowni tanim grepsem i szarżą – choć niejednokrotnie publiczność łaknie takiego aktorstwa. Wiem, że śmiech który wzbudzam - grając dziś choćby w „Bogu mordu” Rezy - jest tak szczery i spontaniczny, bo staram się stosować do żelaznych zasad wpojonych mi przez Stuhra. Zasad i prawideł, które niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z dziełem współczesnym czy klasycznym, pozostają i pozostaną niezmiennie.

Zaufanie, jakim obdarzał mnie Jerzy Stuhr, osiągnęło swoje apogeum w 1995 roku, kiedy obsadził mnie w tytułowej roli szekspirowskiego Makbeta. Ta rola i ten spektakl to najważniejszy i przełomowy moment w okresie mojej współpracy z Teatrem Ludowym. Spektakl pomyślany jako bardzo intymne studium pożądania, a jednocześnie niezwykle widowiskowy i atrakcyjny

inscenizacyjnie, grany był najpierw na maleńkiej scenie Nurt, a potem przeniesiony na Dużą Scenę, ale w układzie umożliwiającym widzom i aktorom bardzo bliski kontakt – widownia ustawiona była na scenie. Stuhr postanowił „uwspółcześić” nieśmiertelną tragedię Szekspira, ale nie w sposób, w jakim czyni się to dziś. Nie ubrał nas współcześnie, nie przeniósł we współczesną przestrzeń, ba, nawet nie użył współczesnego przekładu – graliśmy w tłumaczeniu Leona Ulricha. Natomiast obsadził – ryzykownie i wbrew teatralnej tradycji – młodych aktorów w głównych rolach. Lady Makbet zagrała gościnnie Ewa Kaim, zaledwie dwa lata po ukończeniu krakowskiej PWST. Współczesny był też teatralny język, jakim posłużył się reżyser - niezwykła bliskość widza i niemalże filmowy montaż poszczególnych scen, ograniczona do minimum, ale niezwykle funkcjonalna, pełna zaskakujących, „trikowych” możliwości scenografia. Wymagało to od nas, aktorów, niezwykle skupionego, intymnego, można powiedzieć filmowego grania, jakby pod kamerę. A przy tym emocje musiały być bardzo silne, wręcz ekstremalne. Z takim sposobem grania spotkałem się po raz pierwszy i było to dla mnie niezwykle trudne a jednocześnie niebywale twórcze i otwierające zupełnie nowe i niezbadane dotychczas przestrzenie zadanie. Ta rola i praca nad nią z Jerzym Stuhrem dała mi w moim najgłębszym przekonaniu prawdziwą przepustkę do wykonywania tego zawodu - świadomego operowania głosem, ciałem i emocjami, umiejętnością psychologicznego podbudowania scenicznego życia kreowanej przeze mnie postaci, nasycenia jej wewnętrzną prawdą, „myślenia postacią”. A jednocześnie uświadomiła mi dobitnie, że pragnąc być w tym zawodzie artystą i twórcą, a nie tylko odtwórcą, muszę niejednokrotnie zapomnieć o wszystkich nabytych dotąd umiejętności i wewnętrznym o nich przekonaniu i zdobyć się na skok w nieznane dotąd przestrzenie i obszary, z których mam szansę wyłonić się wzbogacony i wręcz odmieniony. Przygoda z „Makbetem” miała dla mnie jeszcze jeden, niezwykle ważny aspekt. Prezentowaliśmy ten spektakl na Festiwalu Fringe w Edynburgu w 1996 roku i mimo niebotycznej

konkurencji odnieśliśmy niebywały sukces – zagraliśmy go czternaście razy przy kompletach widowni i wygraliśmy ten festiwal zdobywając nagrodę First Fringe. A muszę dodać, że graliśmy po polsku, bez jakiegokolwiek tłumaczenia – metoda Stuhra zadziałała więc perfekcyjnie. Dzięki wewnętrznej prawdzie emanującej z aktorów byliśmy rozumiani przez międzynarodową publiczność, która od pierwszego spektaklu przyjmowała nas entuzjastycznie. „Makbeta” zagraliśmy ponad sto razy, wracając z nim raz jeszcze na Wyspy Brytyjskie w 1988 roku i prezentując w Londynie.

Wśród ponad trzydziestu ról – w tym wielu głównych - zagranych w Teatrze Ludowym, chcę wspomnieć jeszcze efekty współpracy z Rudolfem Ziolo przy „Balladynie” Słowackiego (Filon), Adamem Sroką przy „Weselu” Wyspiańskiego (Poeta), Łukaszem Kosem przy „Dziadach” Mickiewicza (Książd Piotr). Ale bardzo istotnym czynnikiem kształtującym mnie jako aktora, a zwłaszcza aktora śpiewającego, był fakt, że w owym okresie w Teatrze Ludowym powstało wiele spektakli muzycznych, w większości z nich miałem okazję wystąpić. Co warte podkreślenia w kontekście zdobywania doświadczenia i umiejętności wykorzystania śpiewu jako formy aktorskiej ekspresji – miałem szczęście trafić w ręce fachowców. Od strony muzycznej, techniki śpiewu, umiejętności współbrzmienia w wielogłosach bardzo wiele nauczył mnie znakomity aranżer, kompozytor, pianista, akompaniator i kierownik muzyczny zespołów grających na żywo w naszych spektaklach – Jerzy Kluzowicz. Poznałem w pracy nad spektaklami (nie tylko muzycznymi) znakomitych kompozytorów – Stanisława Radwana, Andrzeja Zaryckiego, Krzysztofa Sz wajgiera, Jana Kantego Pawłu skiewicza. Każdy z nich wzbogacił mnie o wiele cennych rad i inne spojrzenie na muzykę w teatrze. Miałem możliwość spróbowania swoich sił w różnych gatunkach teatru muzycznego – od kameralnych spektakli na Scenie pod Ratuszem w reżyserii Prof. Marty Stebnickiej z piosenkami Jacques’a Brela i Ludwika Jerzego Kerna, przez również kameralne, ale odmienne gatunkowo „Perły kabaretu Mariana Hemara”

w reżyserii Janusza Szydłowskiego, po duże musicalowe formy. Na Dużej Scenie grałem i śpiewałem m.in. rolę Macheath'a w „Operze Żebraczej” Johna Gay'a w reżyserii Krzysztofa Orzechowskiego z muzyką Jana Kantego Pawluśkiewicza i rolę św. Franciszka we włoskim musicalu „Forza Venite Gente – Brat Franciszek” Mario Castellacciego. Ale największym wyzwaniem wokalnym, choreograficznym i aktorskim zarazem była praca nad spektaklem „G. & I. Gershwin” w reżyserii Jana Szurmieja. Ten spektakl na trójkę aktorów (wraz ze mną występowali Marta Bizoń i Przemysław Branny) i ośmioosobowy, grający na żywo big-band, opowiadał historię życia Georga Gershwina przez jego nieśmiertelne piosenki. Te półtorej godziny wypełnione trudnym, w tym wielogłosowym swingującym śpiewem i skomplikowaną choreografią, było dla mnie wielką lekcją udzieloną przez prawdziwego mistrza teatru muzycznego. Pewnego rodzaju certyfikatem dowodzącym, że stałem się przez te lata profesjonalnie śpiewającym aktorem, była III nagroda na XIII Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu wręczona mi przez przewodniczącego jury Profesora Aleksandra Bardiniego.

Kiedy w 2000 roku przechodziłem na etat do Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie byłem trzydziestosześcioletnim aktorem z dwunastoletnim stażem, można więc zaryzykować stwierdzenie, że już dojrzałym i doświadczonym. Spodziewałem się w tym nowym dla mnie środowisku spotkań w scenicznej pracy z reżyserami, z którymi dotąd nie dane mi było pracować i oczekiwałem nowych, trudniejszych artystycznie wyzwań. Linia repertuarowa Teatru Słowackiego wydawała mi się bardzo interesująca – z jednej strony na Dużej Scenie klasyka, ale realizowana współczesnymi środkami scenicznymi, z drugiej- współczesny repertuar na Scenie Miniatura realizowany przez młodych reżyserów nie bojących się podjąć artystycznego ryzyka i w tę ryzykowną podróż zapraszających doświadczonych aktorów. Przez te już piętnaście lat udało mi się w moim najgłębszym przekonaniu uczynić poważny krok na drodze do pogłębionego, coraz pewniejszego technicznie,

a jednocześnie wciąż poszukującego nowych środków wyrazu i ekspresji aktorstwa. Różnorodność scenicznych gatunków: od klasycznych tragedii („Król Edyp” Sofoklesa), komedii („Chory z urojenia” Moliera), przez dramat skandynawski („Peer Gynt” Ibsena), teatr egzystencjalny („Kaligula” Camusa), adaptacje współczesnej literatury („Pod Mocnym Aniołem” Pilcha) aż po spektakle teatru rodzinnego („Czarnoksiężnik z krainy Oz” i „Pinokio”) i oryginalne musicale w reżyserii Wojciecha Kościelniaka („Ziemia Obiecana” wg. Reymonta i „Bracia Dalcz i S-ka” wg Dołęgi – Mostowicza) sprawiła, że musiałem używać coraz to innych, nie zamykających się w jednym rodzaju ekspresji środków aktorskich, ergo wciąż poszukiwać, badać, testować i wcielać w życie nowe umiejętności i doświadczenia. Oczywiście zdarzało się, że na tej drodze błędziłem, ale co najmniej kilka z tych ponad trzydziestu spektakli mogę uznać za ważne i niezwykle rozwijające. Należą do nich z pewnością trzy spektakle w reżyserii Agaty Dudy – Gracz („Kaligula”, „Galgenberg”, „Każdy musi kiedyś umrzeć, Porcelanko” – za ten spektakl dostaliśmy Złotego Yoricka na Festiwalu Szekspirowskim). Niezwykle twórcze było dla mnie spotkanie z Rafałem Sabarą, u którego zagrałem Szymona Samą Dobroć w znakomitej adaptacji „Pod Mocnym Aniołem” Pilcha i Madsa Moena w „Peer Gynt” Ibsena. Od tych obojga reżyserów, mających ogromną wyobraźnię plastyczną i przestrzenną oraz umiejętność posługiwania się sceniczną metaforą, reżyserujących intuicyjnie, przy pomocy półcieni raczej niż w pełni realistycznie – trudno oczekiwać typowego poprowadzenia aktora, „ustawienia” mu scen i roli. Postać trzeba budować drogą nieustannych poszukiwań, improwizacji, nasiąkania zewnętrznymi fluidami generowanymi przez światło, muzykę, ale przede wszystkim werbalny i pozawerbalny kontakt ze scenicznymi partnerami. Jednak, paradoksalnie, gdybym miał wskazać rolę na Dużej Scenie będącą moją „wizytówką” i w której udało mi się połączyć zebrane doświadczenia i w pełni świadomie je wykorzystać, byłaby to rola w spektaklu bardzo tradycyjnym, choć opartym na napisanej przed zaledwie kilku laty sztuce Macieja Wojtyszki

„O rozkoszy”. Reżyserował sam autor – i robił to z jednej strony tradycyjnie, z drugiej jednak niezwykle dyskretnie. Ilość uwag reżyserskich była znikoma, ale - jak zwykle u Macieja Wojtyszki – ilość inspiracji, wskazywanych tropów i natchnień ogromna. Zagrałem w tej sztuce, opowiadającej o fikcyjnych odwiedzinach Denisa Diderota na dworze carycy Katarzyny, postać Barona Grimma, cynicznego przyjaciela francuskiego encyklopedysty. Świetnie napisana rola, doskonałe dialogi i fascynujący temat sprawiły, że dostałem szansę zbudowania niejednoznacznego bohatera, trzymającego w rękach nitki do całej intrygi. Bardzo pochlebne opinie recenzentów dały mi asumpt do przypuszczenia, że szansę tę udało mi się wykorzystać. (Łukasz Drewniak w swojej recenzji napisał nawet, że zagrałem najlepszą rolę w swojej karierze)

Wielkim skarbem dla aktorów teatru przy Placu Św. Ducha jest Scena Miniatura, miejsce eksperymentu i nowej dramaturgii, a przede wszystkim przestrzeń umożliwiająca bardzo bliski kontakt z widownią i budowania ról przy pomocy skromniejszych, bardziej intymnych środków aktorskich, niż te wymagane na trudnej akustycznie Dużej Scenie. Z wielu ról które tam zagrałem, poza wspomnianymi już „Galgenbergiem” i „Pod Mocnym Aniołem”, cenię sobie te stworzone w dwóch innych spektaklach. To role Tomasza w znakomitej sztuce Larsa Norena „Demony” w reżyserii Piotra Kruszczyńskiego i przede wszystkim Michel’a Houillie w perfekcyjnej sztuce Yasminy Rezy „Bógm mordu” w reżyserii Marka Gierszała. Nasz spektakl był polską prapremierą tej sztuki i w ocenie wielu recenzentów najlepszym jej wystawieniem, czego dowiodły nagrody na festiwalach – Grand Prix na tarnowskiej „Talii” i nagroda aktorska dla całej czteroosobowej obsady za „godne zauważenia partnerstwo w grze aktorskiej” na „Rzeczywistości przedstawionej” w Zabrze. To rzeczywiście niezwykle trudne i wymagające dla aktorów zadanie, zwłaszcza przez konstrukcję sztuki opartą o błyskotliwe dialogi przy użyciu krótkich, punktujących kwestii, wymagających absolutnie idealnego współgrania z partnerami. To bliskie farsy i pewnie dlatego w pułapkę tej sztuki wpadło tak

wiele inscenizacji – granie jej jako farsy i podbijanie wywodzącymi się z farsy grepsami może skutecznie zniszczyć jej wymowę a nawet sens. Zwycięstwo odnoszą zespoły aktorów potrafiących powściągnąć swoje prywatne ambicje i tworzących perfekcyjnie funkcjonujący mechanizm. Jestem przekonany, że mnie i moim kolegom sztuka ta się udała a przedstawienie to było i jest nadal niezwykle inspirującą zawodową przygodą.

Bardzo istotne dla mojego rozwoju jako aktora śpiewającego jest też fakt, że dzięki determinacji kierowniczkii muzycznej Teatru im. Juliusza Słowackiego Haliny Jarczyk, staliśmy się bodaj najlepiej śpiewającym zespołem wśród teatrów dramatycznych w Polsce. Poczynając od „Opery za trzy grosze” w reż. Rudolfa Ziolo, przez „Franka V” Dürrenmatta w reż. Krzysztofa Babickiego, „Czarnoksiężnika z krainy Oz” i „Pinokia” w reż. Jarosława Kiliana, aż po pełnokrwiste musicale Wojciecha Kościelniaka, mam możliwość doskonalenia swojego warsztatu wokalnego i nabierania w pełni profesjonalnej biegłości w budowaniu ról także przy pomocy śpiewu, z towarzyszeniem grającej na żywo orkiestry. Daje mi to, poza zawodową satysfakcją, prawdziwą i silną legitymację do nauczania w Szkole Teatralnej przedmiotu „Piosenka”.

Mimo satysfakcjonujących propozycji ról, które otrzymuję praktycznie w każdym sezonie w moim macierzystym teatrze (w obecnym będą to kolejne trzy premiery), jako tytuł osiągnięcia artystycznego chcę jednak zgłosić dwie role, które zagrałem gościnnie na innych scenach. To Mistrz w „Mistrzu i Małgorzacie” Bułhakowa w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu i Adam Krusenstern w spektaklu „Firma dziękuje” Lütza Hübnera w krakowskim Teatrze Scena Stu. W pierwszym z nich pojawiam się na scenie ledwie trzy razy, w drugim przez dwie godziny sceny nie opuszczam. Ale skala trudności w zbudowaniu tych ról była porównywalnie wysoka.

28 września 2013 roku po dwuletniej przebudowie otwarty został nowy Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu. Dyrektor Konrad Imiela zamówił na wielkie otwarcie spektakl, który miał przyciągnąć ogromną publiczność i olśnić ją

niewyobrażalnymi możliwościami technicznymi nowej sceny, wielostopniowym systemem zapadni, obrotówek, najnowocześniejszą aparaturą nagłośnieniową i oświetleniową. A jednocześnie stać się prawdziwym wydarzeniem artystycznym. Zadania podjął się Wojciech Kościelniak, niekwestionowany mistrz teatru musicalowego, tworzący swoje spektakle na kanwie największych dzieł literatury polskiej i światowej. Zaproponował musical będący inscenizacją jednej z najwspanialszych powieści dwudziestowiecznych – „Mistrza i Małgorzaty” Michaiła Bułhakowa. Mnie, po raz kolejny, zaproponował napisanie tekstów piosenek (o czym szerzej w drugim rozdziale tego autoreferatu), ale i obsadził mnie w tym przedsięwzięciu jako Mistrza. Zadanie okazało się być trudniejsze, niż mogłem się spodziewać. Kościelniak, starając się być maksymalnie wierny autorowi, a jednocześnie mając świadomość praw, jakimi rządzi się scena muzyczna, stworzył niezwykle widowisko, pełne magii, oszałamiających efektów, rozbuchane inscenizacyjnie, choreograficznie i wokalnie, wsparte monumentalną kompozycją Piotra Dziubka. W tym szalonym korowodzie scen i postaci, przenoszącym widza w sekundę z Moskwy do Jeruzalaim i z powrotem i nie dającym mu wytchnienia przez trzy i pół godziny, pojawia się na w sumie kilkanaście minut i mam sprawić, by publiczność uwierzyła, że cały ten ambaras odbywa się z powodu Mistrza i napisanej przez niego powieści o Piłacie z Pontu. Spróbować mimo niezwykle atrakcyjnego i rozbuchanego entourage`u skupić uwagę widza na jednej z najpiękniejszych historii miłosnych, jakie dała nam literatura. Wszystko, co najważniejsze dla tej postaci i mojej roli, zdarza się podczas sceny w klinice psychiatrycznej doktora Strawińskiego, podczas której Mistrz odwiedza zamkniętego tam po ekscesach w Domu Gribojedowa poetę Iwana Bezdomnego. Pojawiam się na scenie jako Mistrz po półtorej godzinie od rozpoczęcia spektaklu, tuż po serii niezwykle dynamicznych scen zakończonych wielkim pokazem czarnej magii dokonanym przez Wolanda i jego świtę w Teatrze Varietes. I tu czas się jakby zatrzymuje. W czasie sceny

z Bezdomnym, w dziesięciominutowym monologu, opowiadam historię miłości Mistrza i Małgorzaty i splotu wydarzeń, które doprowadziły mnie na skraj ciężkiej psychicznej choroby. Sytuacja jest statyczna - siedzę z Bezdomnym na szpitalnym łóżku - dla siedmiuset osobowej widowni, zwłaszcza jej ostatnich rzędów mających kilkadziesiąt metrów przede mną, jestem małym punktem na ogromnej scenie. I nad tą rozochoconą poprzednimi scenami widownią mam zapanować, wręcz ją zaczarować, właściwie tylko głosem, bo inne aktorskie narzędzia są w tym wypadku bezużyteczne. I muszę powiedzieć, że jedną z moich największych zawodowych satysfakcji jest to, że ten ryzykowny, wręcz karkołomny a jednocześnie odważny pomysł reżysera udało się nam wspólnie zrealizować. Mistrz w całym spektaklu, jako jedyna z wiodących postaci, nie śpiewa. Ale ten dziesięciominutowy monolog jest formą muzyczną, trudną i nie oczywistą. Cały tekst zrytmizowałem, traktując go jak nierymowany tekst piosenki. Wypowiadam go z towarzyszeniem orkiestry, która gra zapętłony motyw muzyczny, ale jednocześnie poszczególne instrumenty wchodzi w swoisty dialog ze mną, nie ilustrując jednakowoż moich słów. To rodzaj przedziwnego współbrzmienia, mającego wprowadzić publiczność w rodzaj transu, absolutnego zaśluchania. W niektórych partiach rytmizuję tekst bardzo wyraźnie, co może przypominać rap, w innych nie jest to tak ewidentne. To za każdym razem niezwykle dla mnie przeżycie, za każdym razem nieco inne, również w zależności od tego, kto danego wieczoru prowadzi orkiestrę. Jeśli jest to kierownik muzyczny Capitolu Rafał Karasiewicz, wiem czego się mogę spodziewać i prowadzę swoją narrację nieco spokojniej. Kiedy za pulpitem stoi kompozytor Piotr Dziubek, wiem, że interakcje z orkiestrą będą intensywniejsze i często dla mnie zaskakujące. W scenie tej, jako wizja, pojawia się też Małgorzata, ale praktycznie nie gramy ze sobą, cała historia opowiada się słowami i muzyką. Nie byłoby sukcesu tej sceny bez wspaniałego scenicznego partnera, jakim w roli Bezdomnego jest dla mnie Mariusz Kilian. To od jego

słuchania zaczyna się słuchanie widzów. To on w strzępach dialogu wplecionego w mój monolog wspaniale ukierunkowuje uwagę publiczności.

W drugiej części przedstawienia pojawia się jeszcze w scenie wydobywania Mistrza po balu u Szatana i w onirycznej scenie finałowej. To dopiero w tych scenach mam kontakt z Małgorzatą, tak więc w praktyce całą postać buduję na tej jednej, szpitalnej scenie. To ta właśnie scena ma sprawić, że widownia uwierzy w miłość między Mistrzem i Małgorzatą i wyjdzie z teatru w przekonaniu, że zobaczyła sceny, których de facto nie było. Piekielnie trudne i odpowiedzialne, ale i dające mi ogromną satysfakcję zadanie, które przedkładam nad wiele większych objętościowo, ale mniej dla mnie istotnych ról.

Na diametralnie przeciwnym biegunie umieściłbym rolę Adama Krusensterna w spektaklu „Firma dziękuje” w krakowskim Teatrze Scena STU w reżyserii Marka Gierszała, będącym polską prapremierą sztuki niemieckiego autora Lütza Hübnera, która odbyła się 03.10.2014 roku, zaledwie trzy lata po premierze w Niemczech. Lütz Hübner określany jest w swoim kraju jako autor „sztuk dobrze skrojonych”, *well-made-plays* (zwanych niegdyś *pièces bien faites*). I faktycznie, tak można powiedzieć o „Die Firma dankt”. To rzeczywiście bardzo sprawnie napisany tekst, ze świetnie skonstruowaną intrygą, doskonałymi dialogami i pełnokrwistymi bohaterami, dający reżyserom pole do oryginalnych interpretacji, a aktorom szansę na zbudowanie nietuzinkowych ról. Tych ról jest pięć. Główną postacią, osią całej konstrukcji, jest grany przeze mnie Adam Krusenstern, zasłużony szef działu rozwoju bliżej nie określonej firmy o stuletniej tradycji, pracujący w niej od prawie dwudziestu lat, cieszący się ogromnym szacunkiem wśród pracowników, fachowiec chwalony za kompetencje zawodowe, kwalifikacje kierownicze i wyjątkowy talent do pracy w zespole. Jednocześnie człowiek starej daty o niepodważalnych kryteriach wartości, przywiązany do swoich skutecznych, ale bardzo konserwatywnych metod zarządzania, niechętny wszelkim nowinkom, będący

zarazem absolutnie oddany firmie i etosowi pracy. W związku z reorganizacją firmy i pojawieniem się nowego kierownictwa, zostaje wezwany do spędzenia rzekomo wypoczynkowego weekendu w luksusowym pensjonacie firmy, gdzie poddany zostaje swoistemu eksperymentowi mającemu dać odpowiedź na pytanie, czy będzie zdolny do zaakceptowania nowego stylu oraz metod pracy i znalezienia się w całkiem mu obcym, korporacyjnym systemie wartości i funkcjonowania. Wszystko, co zdarza się w czasie tego weekendu, każde spotkanie i rozmowa ma, i może mieć, pierwszorzędne znaczenie dla jego dalszej przyszłości, z czego dopiero stopniowo zaczyna sobie zdawać sprawę. A metody stosowane wobec niego nie należą do subtelnych, poczynając od tego, że każdy jego krok i słowo są rejestrowane przez system ukrytych kamer i mikrofonów, a później wykorzystywane przeciw niemu. Każdy z jego interlokutorów tylko pozornie jest tym, kim się wydaje – nowy szef personalny John, jego seksowna i skąpo odziana asystentka Mayumi, trenerka personalna Ella i wreszcie Sandor - początkowo wzięty przez niego za niedouczonego kandydata na pracownika, ekscentryczny nowy szef firmy. Atmosfera przypomina nieco „Proces” Kafki. Krusenstern podobnie jak Józef K. walczy de facto o życie, próbując zrozumieć mechanizmy maszyny, w której tryby został wciągnięty.

Dla aktora grającego Krusensterna to z jednej strony rola dająca możliwość stworzenia prawdziwej kreacji, z drugiej bardzo trudne i odpowiedzialne zadanie. W trwającym dwie godziny spektaklu nie ma właściwie chwili wytchnienia, a postać w miarę upływu czasu ewoluuje bardzo znacząco. Od pewności podszytej zainteresowaniem w pierwszej scenie, przez kielkujący coraz bardziej niepokój przeradzający się w strach i desperacką próbę podjęcia walki, zakończoną totalną klęską i zmiażdżeniem, po odrodzenie godności i siły w przewrotnym finale. Ta prawdziwa huśtawka nastrojów wymaga zarazem ogromnej plastyczności i ekspresji, jak i zastosowania subtelnych, wręcz filmowych środków wyrazu, biorąc pod uwagę bardzo kameralną przestrzeń

Teatru STU. Ciekawa jest też techniczna konstrukcja tej roli zastosowana przez autora. W początkowych scenach Krusenstern nie mówi zbyt wiele, wypowiada się niezwykle ostrożnie, dobierając słowa i starając się na bieżąco rozpoznawać swoją sytuację. Dialogi z poszczególnymi partnerami scenicznymi są napisane dynamicznie, często w kwestiach pojawia się jedno, najwyżej dwa słowa. Im bardziej sytuacja się komplikuje, tym mój bohater potrzebuje tych słów coraz więcej. W kluczowych, bardzo dramatycznych scenach z Sandorem i Ellą wypowiadam długie, bardzo nasycone emocjami monologi, będące same w sobie trudnym, wymagającym odpowiedniego gospodarowania siłami (w tym siłą argumentacji) zadaniem. Pewna niejednoznaczność w prowadzeniu tej roli jest narzucona również przez reżysera w związku z pomysłem inscenizacyjnym, biorącym cały przebieg akcji w metaforyczny nawias – właściwie nie wiadomo, czy to, co się dzieje zdarza się rzeczywiście, czy jest jedynie koszmarnym snem Krusensterna. Dodatkową trudnością, dotyczącą już samej eksploatacji spektaklu, jest to, że wszystkie role są w nim dublowane, właściwie nigdy nie spotykamy się w tej samej konfiguracji aktorów, z każdym z partnerów trzeba więc budować odmienną, misternie konstruowaną sieć reakcji i współistnienia na scenie. Muszę przyznać, że wszystkie te czynniki sprawiają, że w mojej karierze zawodowej jest to jedna z najbardziej skomplikowanych konstrukcyjnie ról, będąca jednocześnie powodem mojej ogromnej satysfakcji, kumulująca i wykorzystująca w istocie bagaż moich scenicznych doświadczeń, ale i wymagająca nieustannego, herbertowskiego „drżenia skrzydeł”. Jestem przekonany, że to jedna z tych ról, których budowanie, wzbogacanie i nasycanie trwa do ostatniego spektaklu. Rola, której nie można zagrać bezwysiłkowo, odpuścić, potraktować technicznie, z rozpędu, bez absolutnej identyfikacji z postacią. Rola, która powiedzmy sobie szczerze, nie trafia się często.

2. PISANIE DLA SCENY

Mogę chyba śmiało powiedzieć, że prawdziwym ojcem mojego pisania dla sceny, które stało się de facto moim drugim zawodem, jest znakomity aktor i pedagog krakowskiej PWST Jan Peszek. Przygotowywał na Festiwal Gwiazd w Międzyzdrojach w 1999 roku spektakl „Bula Bula”, w którym rodzina Peszków śpiewała kilkanaście piosenek w aranżacjach Mateusza Pospieszalskiego i mnie właśnie poprosił o napisanie tłumaczeń do kilku z nich. Potem – dla Marii Peszek - napisałem oryginalny tekst i tłumaczenie słynnego „Youkali” na Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, gdzie wyśpiewała drugą nagrodę. Tam te teksty usłyszał Wojciech Kościelniak i miało się to okazać zalążkiem naszej trwającej do dziś współpracy, która jak dotąd zaowocowała trzynastoma spektaklami. Ale pierwszym spektaklem na zawodowej scenie, w którym pojawiły się moje teksty, był „Tajemniczy ogród” - musical angielskiego kompozytora Stevena Markwicka wg powieści Frances Burnett, wyreżyserowany przez Janusza Szydlowskiego w krakowskim Teatrze Bagatela, który nota bene od premiery 15.12.1999 roku pozostaje do dziś w repertuarze tej sceny. Z tym samym autorem i reżyserem spotkałem się ponownie po latach, pisząc tłumaczenia do „Małego lorda” dla Opery Krakowskiej (premiera 12.03.2011), o których w swojej recenzji w Gazecie Krakowskiej tak pisał Łukasz Maciejewski: „Świetnie zabrzmiały polskie teksty piosenek inteligentnie przetłumaczone przez Rafała Dziwisza”. Przywołuję ten cytat głównie po to, by spróbować wyjaśnić powód, dla którego moje pisanie spotyka się z uznaniem widowni, krytyków, zamawiających moje teksty reżyserów, a przede wszystkim śpiewających je aktorów. Otóż jestem przekonany, że moim bezsprzecznym atutem jest to, że sam jestem śpiewającym aktorem i wiem, jak ważne jest to, by tekst dobrze „leżał” w ustach. Nie zdarza mi się oddać tekstu, którego wcześniej nie przetestuję na sobie. Jeśli piszę tekst do gotowej muzyki, śpiewam go sam. Jeżeli muzyka pisana ma być do tekstu, podkładam sobie roboczo jakąś znaną mi muzykę i stawiam moje akcenty

zgodnie z akcentami muzycznymi. W przypadku tłumaczeń, zwłaszcza z angielskiego, znalezienie sposobu, pomysłu na to, by tekst świetnie zabrzmiał po polsku, jest podstawowym zadaniem tłumacza. Istnieje wiele znakomitych literacko przekładów, które trudno jest zaśpiewać. I jest bardzo niewielu tłumaczy, którzy mają tę umiejętność idealnego podłożenia polskiego tekstu pod oryginalną frazę muzyczną, bez uciekania się do ułatwiających życie sposobów, jak dodawanie czy odejmowanie nut. Można powiedzieć, że język angielski jest wręcz stworzony do śpiewania - posiada całe mnóstwo pojemnych znaczeniowo, jednosylabowych słów, z samogłoską w środku, na której tak pięknie można położyć i przytrzymać dźwięk. Przykładem niech będzie choćby „love”. Polską „miłością” – choć piękną, dużo trudniej zastąpić angielski oryginał ujęty w muzyczne ramy. Niedoścignionym mistrzem w tej materii jest dla mnie Wojciech Młynarski. Jego tłumaczenia z angielskiego (choćby musicale „Kabaret” i „Chicago”), francuskiego (piosenki Brela, Brassensa, Aznavoura) czy rosyjskiego (Wysocki, Okudźawa) są majstersztykiem, nie boję się nazwać ich absolutnie genialnymi, niejednokrotnie przewyższającymi literacko oryginały. I przede wszystkim – wspaniale się je śpiewa, idealnie leżą w ustach aktora czy pieśniarza. W wielu technicznych aspektach tego artystycznego rzemiosła staram się podążać śladem Pana Wojciecha, szukając np. polskich słów, które nie tylko oddają sens oryginału, ale i brzmią podobnie. Nigdy natomiast nie zastosowałem jego patentu, polegającego na znalezieniu rymu w środku wyrazu i przerzuceniu drugiej jego części do nowego wersu. To fantastyczny, niezwykle pomocny sposób, ale będący tak ewidentnym znakiem charakterystycznym Wojciecha Młynarskiego, że użycie go było by w moim przekonaniu nad-użyciem, czymś w rodzaju plagiatu. Szukam więc innych sposobów i znajduję wiele satysfakcji, gdy udaje mi się je znaleźć, zwłaszcza w tak trudnych wyzwaniach, jak tłumaczenia tekstów piosenek będących kanonem muzyki rozrywkowej, czyli np. złotych przebojów epoki swingu. Zmierzałem się z nimi dwukrotnie, przygotowując polskie teksty do spektakli „Summertime” w

reż. Wojciecha Kościelniaka w Teatrze w Kaliszu i „Rat Pack czyli Sinatra z kolegami” w reż. Konrada Imieli w Teatrze Capitol we Wrocławiu. I jeżeli moja praca oceniona jest tak jak w Kaliszu („...Piękne piosenki. Cudownie przetłumaczone przez Rafała Dziwisza teksty” – Stefan Drajewski. Głos Wielkopolski) i Wrocławiu („...Osobnym walorem widowiska są polskie przekłady wszystkich piosenek. Pomysłowe tłumaczenia Rafała Dziwisza sprawiają, że sławne i znane utwory brzmią znowu świeżo”- Mirosław Kocur, portal teatralny.pl; „Tłumaczenia piosenek – przygotował je Rafał Dziwisz - więc wszystkie przeboje, jak „Sway”, „Fly me to the moon” czy „New York, New York” zyskują zupełnie nowy wymiar. Szalenie atrakcyjny, należy dodać” – Magdalena Talik, portal wroclaw.pl; „Pięknie zabrzmiały „New York, New York”, „Everybody loves somebody” czy „Mambo Italiano” w polskich tłumaczeniach Rafała Dziwisza” – Małgorzata Matuszewska, Gazeta Wrocławska; „Muszę przyznać, że nie byłoby to wszystko tak soczyste i emocjonalne, gdyby nie Big Band z fantastycznymi muzykami oraz Rafał Dziwisz i jego świetne tłumaczenia amerykańskich songów. Należą im się ogromne brawa”- Sabina Misakiewicz, portal Dzielnice Wrocławia) – to oznacza dla mnie, że droga którą podążam ma sens. Podobnie życzliwe głosy pojawiły się również po premierze spektaklu „Ścigając zło. Rewia sensacyjna z piosenkami z filmów o Bondzie” w reż. Konrada Imieli w Teatrze Capitol we Wrocławiu („...18 szlagierów/.../niektóre w oryginalnej wersji językowej, większość w świetnym tłumaczeniu Rafała Dziwisza” –Iwona Szajner, portal kulturaonline.pl).

Zupełnie osobną kategorię stanowią oryginalne teksty, które napisałem do spektakli w reż. Wojciecha Kościelniaka dla Teatru im. Bogusławskiego w Kaliszu („Ferdynand”), Teatru Capitol we Wrocławiu („Idiota”, „Frankenstein”, „Mistrz i Małgorzata”), Teatru Muzycznego w Gdyni („Lalka”, „Chłopi”, „Zły”), Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie („Ziemia Obiecana”, „Bracia Dalczyk i S-ka”), Teatru Syrena w Warszawie („Kariera

Nikodema Dyźmy”) oraz krakowskiej PWST i łódzkiej Filmówki („Proces” i „Cyberiada”)

Wojciech Kościelniak od lat tworzy swój autorski teatr muzyczny, stanowiący - jak sam to nazywa - trzecią drogę, drogę, którą nikt w Polsce jeszcze nie podążał. Jego spektakle nie są typowymi musicalami, sytuują się na pograniczu teatru dramatycznego i muzycznego, stąd też realizuje je zarówno w teatrach muzycznych jak i dramatycznych. Łączy je jedno - są dokonanyimi przez reżysera adaptacjami polskiej i światowej literatury. Nie od początku ten rodzaj artystycznej propozycji budził entuzjazm krytyki. Jeszcze po wystawionym w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu „Idiocie” wg Dostojewskiego, Jacek Wakar pisał w swojej miażdżącej recenzji w Dzienniku Gazecie Prawnej, zatytułowanej „Powinni tego zabronić” : „Wojciech Kościelniak znalazł sobie w teatrze muzycznym wygodną niszę. Zamiast brać się za sztandarowe musicale, przerabia na musicale wybitną literaturę. Chociaż wypada to mniej lub bardziej groteskowo, nie traci przy tym dobrego samopoczucia./.../ Cała żenada w tym, że produkcje Kościelniaka to jest nie tylko profanacja wielkiej literatury. To nie jest ani prawdziwy teatr./.../, ani musical pełną gębą”. Dostało się także jego stałym współpracownikom - kompozytorowi Piotrowi Dziubkowi, scenografowi Damianowi Styryni i mnie osobiście. Jednak już po kilku latach nastawienie krytyki zmieniło się diametralnie, spektakle Kościelniaka zostały docenione - w zeszłym roku otrzymał doroczną nagrodę miesięcznika Teatr, a po tegorocznej premierze „Złego” wg Tyrmanda w Teatrze Muzycznym w Gdyni krytyka była więcej niż łaskawa („Reżyseria Wojciecha Kościelniaka rewelacyjna jak zawsze. Jest on bez wątplenia mistrzem w budowaniu form scenicznych. Znakomite, mądre teksty piosenek napisał Rafał Dziwisz./.../ muzyka Piotr Dziubek /.../ Scenografia Damian Styryna./.../ Te nazwiska mówią same za siebie - to marka”. Grażyna Antoniewicz, Polska Dziennik Bałtycki).

Pisanie tekstów do spektakli Kościelniaka to dla mnie wielka przygoda, ogromna satysfakcja, gdy słyszę je ze sceny i trudne - również koncepcyjnie

i językowo - zadanie. Już przy pierwszej wspólnej pracy przy kaliskiej „Ferdydurke” dostałem zadanie napisania tekstów, będących - w dobrym tego słowa znaczeniu – imitacją Gombrowicza. I tak jest do dziś – Kościelniak stara się być - paradoksalnie – maksymalnie wierny autorowi. Niczego mu nie dopisuje (aktorzy mówią dialogami wyjętymi żywcem z powieści) i choć nie do końca jest wierny jego literze (rezygnacja z wielu wątków), jest absolutnie wierny jego duchowi i stylowi. Tego samego wymaga ode mnie – moje teksty muszą być do szpiku przesiąknięte stylem autora, nie mogą stanowić obcego ciała. Zanim zaczynam pisać, wielokrotnie czytam oryginał powieści, by przejąć nie tylko język, sposób frazowania, rytm i styl autora, ale także te mniej uchwytnie elementy, nie zawsze łatwe do nazwania. Określił bym je jako kolor, muzykę, przestrzeń, oddech, smak. Zawsze też, po rozmowach z reżyserem, wiem dokładnie, w którym miejscu przedstawienia, z jakiego powodu i w jakim celu ma pojawić się piosenka. Przeważnie są to muzyczne monologi czy dialogi, mające bezpośrednie znaczenie dla akcji, komentujące ją, a niejednokrotnie, używając muzycznego skrótu, zastępujące sceny z powieści. Jednocześnie – mimo wciśnięcia w te pozornie ograniczające mnie ramy – mam daną dużą dozę wolności jako autor. I odczuwam dużą satysfakcję, gdy jest to dostrzeżone, jak np. przez recenzentkę Ruchu Muzycznego Małgorzatę Komorowską, która po prezentacji „Lalki” na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych napisała: „Teksty piosenek, niektóre prozą bądź wierszem białym, częściej drapieżne niż liryczne, nigdy nie banalne, napisał Rafał Dziwisz, czerpiąc tyleż z Prusa, co z dzisiejszej polszczyzny i z własnej inwencji”, czy też Łukasza Maciejewskiego w miesięczniku Teatr, po premierze „Ziemi Obiecanej”: „Warto także uważnie wsłuchać się w teksty piosenek Rafała Dziwisza. Są inteligentne, nośne językowo, niekiedy prowokacyjne”.

Niezwykłe twórcze i inspirujące jest dla mnie to, że autorzy, których „bierze na warsztat” Kościelniak, to diametralnie różne językowo światy – Dostojewski, Reymont, Prus, Bułhakow, Tyrmand, Kafka, Lem. Szczególnym wyzwaniem

była dla mnie praca przy dwóch, jakże odmiennych stylistycznie, spektaklach. Pracując nad tekstami do „Chłopów” musiałem posłużyć się gwara, a jednocześnie nie napisać typowych piosenek ludowych. I w tym przypadku z niekłamaną radością czytałem podsumowania moich wysiłków. („Po raz kolejny Rafał Dziwisz udowodnił, że teksty piosenek musicalowych mogą być wartością dodaną”- Katarzyna Wysocka, Gazeta Świętojańska).

Innego rodzaju wyzwanie stanęło przede mną podczas pisania tekstów do „Frankensteina”. Tym razem wyjątkowo Kościelniak nie dokonał adaptacji, a napisał zupełnie nowy tekst, inspirując się jedynie gotycką powieścią Mary Shelley. Język był więc zupełnie współczesny, a ja po raz pierwszy nie musiałem imitować autora oryginału i mogłem korzystać z dużo większej swobody. A ponieważ spektakl miał być raczej pastiszem literatury grozy w stylu filmów Tima Burtona, mogłem sobie pozwolić na językowe zabawy, moje pióro mogło być dużo lżejsze. I jeśli miałbym w jakikolwiek sposób wartościować swoje teksty, to te z „Frankensteina” są na pewno najbliższe mojemu osobistemu smakowi estetycznemu. I z tym większą satysfakcją czytałem w recenzjach, np. Katarzyny Urbanek w portalu wroclove2012.com: „Wartością samą w sobie są teksty piosenek/.../ zapowiada się kilka hitów na miarę cmentarnych utworów Macieja Zembatego” czy, aż przesadnej moim zdaniem, eksplikacji Marka Kubiaka w serwisie Teatr dla Was, po prezentacji „Frankensteina” na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych: „Warto powiedzieć, że Rafałowi Dziwiszowi udało się stworzyć kilka tekstów na miarę największych autorytetów i wzorców w tym gatunku, choćby Tuwima czy Przybory”.

W moim najgłębszym przekonaniu daleko mi jeszcze do tych Mistrzów, byłbym szczęśliwy, gdyby moje kolejne teksty – a przede mną choćby „Wiedźmin” wg prozy A. Sapkowskiego w Teatrze Muzycznym w Gdyni – zasłużyły na w pełni mnie satysfakcjonujące zdanie z recenzji Marcina Zawady z „Chłopów”,

specjalności wokально-aktorskiej, stworzyć wspólnie programy, które śmiało mogły wejść w repertuar któregoś z teatrów muzycznych. Niektóre z nich pokazywaliśmy publicznie na Dniach Otwartych Szkoły i poza jej siedzibą. „Stanisława Radwana Piosenki o miłości”, na zaproszenie kompozytora, prezentowaliśmy w Łodzi podczas Festiwalu Muzyki Filmowej w czerwcu 2011 – bohaterem tej edycji Festiwalu był właśnie Stanisław Radwan. Zaowocowało to zaproszeniem tego programu do Teatru Muzycznego w Gdyni i Teatru Starego w Lublinie.

Nie przypadkowo użyłem powyżej sformułowania: „nasza praca”. Nie należę do pedagogów, którzy „ustawiają” studentów na scenie, reżyserują ich, wymyślają dla nich i za nich wszystkie rozwiązania. W moim najgłębszym przekonaniu istota studiowania, zwłaszcza w uczelni artystycznej, to samodzielna praca, poszukiwanie, zmaganie się z materia i kreatywność - inspirowana, wspomagana, kierunkowana i oczywiście ściśle kontrolowana przez pedagoga. Jestem nie tylko otwarty na propozycje studentów, wręcz tych propozycji oczekuję i wymagam. Kreatywność studentów jest jednym z podstawowych kryteriów, według których oceniam ich semestralną pracę.

Z dumą i satysfakcją śledzę artystyczne i zawodowe losy moich studentów, oklaskuję ich sukcesy w spektaklach muzycznych i dramatycznych na scenach Gdyni, Wrocławia, Warszawy czy Krakowa. Zwłaszcza cieszy mnie to, że etaty w teatrach - nie tylko muzycznych - zdobywają absolwenci naszej specjalności wokально-aktorskiej, nie tylko znakomicie śpiewający i tańczący, ale potrafiący budować trudne dramatyczne i komediowe role. I z ogromną radością staję z wieloma z nich razem na scenie.

Wojciech Briniński

Wrocław, 23.11.2015