

AUTOREFERAT

Co konkretnego mogę powiedzieć o moim aktorstwie? Czy o aktorstwie w ogóle?

Podsumowanie własnego dorobku przychodzi mi z pewną trudnością i nie wydaje się być całkiem naturalne. Pracuję w zawodzie dopiero od trzynastu lat. Przez cały ten czas uczę się, poszukuję, jestem ciekaw każdego nowego zawodowego spotkania z dramatem, postacią, reżyserem. Mogę więc jedynie spróbować opisać moje przeżycia i odkrycia, które wydały mi się szczególnie istotne podczas tej drogi.

W mojej pracy aktorskiej, a później także dydaktycznej, bardzo istotną rolę odgrywała i wciąż ogrywa muzyka. To, w jaki sposób różne utwory czy całe albumy pozwalają na pozaintelektualne „dostrojenie” się do postaci, spiętrzenie w sobie określonych emocji i wzbudzenie stanu umysłu sprzyjającego głębszemu i bardziej naturalnemu wejściu w rolę, stanowiąc będzie istotną część poniższej prezentacji.

W dużym uproszczeniu moja dotychczasowa droga zawodowa wyglądała następująco. Krakowską szkołę aktorską ukończyłem w 2002 roku dyplomami: *Trzeci akt* wg „*Szewców*” w reż. Jerzego Jarockiego (rola Scurvy), *Oświadczyńy* Czechowa w reż. Agnieszki Mandat (rola Iwan Łomow) oraz *Wesele* Wyspiańskiego w reż. Jerzego Treli (rola Żyd). Zdecydowanie największy wpływ na mój rozwój w okresie szkolnym miała prof. Agnieszka Mandat. Pracując ze studentami od kilku lat mogę z podwójnej perspektywy – ucznia i nauczyciela – stwierdzić, że miałem wyjątkowe szczęście do naprawdę fantastycznych pedagogów.

Agnieszka jednak w największym stopniu zaraziła mnie postawą, która zdaje się definiować moje podejście do pracy do dnia dzisiejszego – zaszczerpiła we mnie to pragnienie czy wręcz potrzebę dogłębnego i bardzo wnikliwego „wchodzenia” w postać, szukania jej sensów, idiosynkratycznych znaczeń i niepowtarzalnej perspektywy, z której dana postać postrzega otaczający ją świat. To właśnie w porzucaniu mojej codziennej tożsamości, aby uczynić przestrzeń na nowe, inne i nieznanne jeszcze „ja”, w największym stopniu znajduję przygodę i pasję, która pozwala mi z niesłabnącym zapałem otwierać się na nowe role.

Paradoksalnie owo „wychodzenie z siebie” w poszukiwaniu postaci jest dla mnie także bardzo osobistą pracą „na sobie” i własnych doświadczeniach.

Od dziewięciu lat jestem związany z PWST jako pedagog i cieszy mnie niezwykle, gdy widzę studentów „zarażających się” tym samym podejściem. Moją szkolną drogę rozpocząłem również pod okiem Agnieszki Mandat jako jej asystent. Przez wiele lat Agnieszka była aktorką Krystiana Lupy i konsekwentnie szczepiła w nas to, co w środowisku przyjęło się nazywać "Lupizmem". Z samym profesorem Lupą miałem zajęcia na trzecim roku studiów. Do końca trzeciego roku, będąc absolutnym fanem tego rodzaju pracy i bezpośrednio wynikającego z niej teatru, żywiłem głębokie i dość niezachwiane przekonanie, że jest to jedyna „słuszna droga” w aktorskim warsztacie. Byłem pewny tego, że odnalazłem dobrą i kompletną metodę na uprawianie zawodu aktora.

Jakże się myliłem. Już po pierwszej próbie z profesorem Jarockim, przeżywając absolutny szok uświadomiłem sobie, że teraz nie będzie żadnego długiego analizowania znaczeń, szukania prawdy w sobie ani tym podobnych wybiegów. Tu trzeba było działać „już, tu i teraz”. Im więcej czasu upływa od tego momentu, tym bardziej wdzięczny jestem losowi za tę lekcję i spotkanie z perspektywą skrajnie różniącą się od tego, w czym się już zadomowiłem i poczułem się względnie pewnie.

Nie mam wątpliwości, że pod pewnymi względami te trzy bardzo wymagające miesiące prób nauczyły mnie tyle, ile trzy wcześniejsze lata razem wzięte. Warto odnotować, że było to ostatnie przedstawienie dyplomowe wyreżyserowane przez Jarockiego, więc po raz kolejny mam prawo czuć się obdarowanym przez los szczęśliwcem. Zarówno lata nauki w PWST, jak też spotkanie i możliwość współpracowania z wybitnymi aktorami i reżyserami, wyposażyły mnie w zestaw bardzo różnorodnych narzędzi, z którymi z zapałem ruszałem w świat.

Nie mogę pochwalić się imponującym dorobkiem filmowym. Chociaż tytułów, a nawet nazwisk reżyserów takich jak Andrzej Wajda zebrałaby się cała lista, to nie były to ani głośne pierwszoplanowe role, ani szczególnie ważne z mojej perspektywy wydarzenia artystyczne. Muszę uczciwie przyznać, że moja dotychczasowa praca filmowa nie zaowocowała spektakularnymi odkryciami ani rewolucjami w mojej zawodowej optyce. Z czasem wyrobiłem w sobie podejście, że postaci drugo- i trzecioplanowe lub „przyjaciela

głównego bohatera” też ktoś musi grać i nic na tym nie tracę, jeśli akurat jestem to ja. Tyle zatem w temacie srebrnego ekranu i blichtru filmowej sławy.

Od 2004 roku jestem związany z Teatrem Bagatela w Krakowie. Teatr ten znany jest szeroko z repertuaru rozrywkowego i spektakli o raczej „lekkiej”, łatwo przyswajalnej formie i treści. Jednakże mniej więcej w tym samym czasie, kiedy trafiłem do Bagateli, otwarta została Scena na Sarego, na deskach której przeżyłem bardzo znaczące dla mnie chwile. Scena ta charakteryzowała się od początku bardziej „klasyczną” atmosferą i dużo częściej pojawiały się na niej sztuki o poważniejszym wydźwięku i tematyce.

Pierwszą rolą, którą tam zadebiutowałem, po raz kolejny przechodząc swoistą inicjację w arkana sztuki aktorskiej u boku Agnieszki Mandat, była postać Toma w *Szklanej menażerii* Williamsa w reż. Dariusza Starczewskiego. Również dla niego był to wtedy debiut reżyserski. Kolejnym kamieniem milowym w moim rozwoju zawodowym, który nastąpił rok później, okazało się być pierwsze spotkanie z Waldemarem Śmigasiewiczem w pracy nad spektaklem *Noc Walpurgii albo kroki komandora* Jerofiejewa, gdzie zagrałem małą rolę Koli.

Zdań do wypowiedzenia miałem relatywnie bardzo niewiele, więc musiałem wypełnić swoją ponad dwugodzinną obecność na scenie jakąś naturalną i przekonującą treścią. Zdecydowałem więc, czego trzymałem się z konsekwencją graniczącą z oślim uporem, że stworzę sobie kompletną historię tego człowieka unikając „ogólnowojskowego” portretowania wariata i postaram się ją pozawerbalnie opowiedzieć.

Było to dla mnie spore wyzwanie, ale też niesamowita przygoda, która dwa lata później zaowocowała kolejnym spotkaniem z Waldemarem Śmigasiewiczem przy *Zbrodni i karze* Dostojewskiego, gdzie zagrałem Raskolnikowa. Opis pracy nad tą rolą była tematem mojej pracy doktorskiej. Było to dla mnie zdecydowanie pierwsze tak odkrywczе, ale także dewastujące spotkanie z odgrywaną postacią. Koszty własne okazały się być bardzo wysokie i pozostawiły we mnie trwałe ślad nie tylko zawodowo, ale i prywatnie. Nie mam jednak wątpliwości, że warto było przeczołgać się przez te „najwstydlwsze z ludzkich dróg”. Przeżyłem wtedy chwile wielkiego wzruszenia i oczyszczenia, kolosalnego stresu oraz rozchwiania graniczącego z klinicznym szaleństwem, co ostatecznie wzmocniło mnie i nauczyło sprawniejszej kontroli nad emocjami w trakcie pracy.

Wspominam ten spektakl, ponieważ wtedy właśnie po raz pierwszy w celowy, przemyślany i bardzo świadomy sposób wykorzystałem w pracy muzykę jako jedno z głównych narzędzi w budowaniu roli czy też przestrzeni wewnętrznej portretowanej postaci. O tej metodzie chciałbym jeszcze powiedzieć, gdyż w różny sposób z niej później korzystałem i rozwijałem jej zastosowania, jednocześnie wprowadzając ten element do zajęć ze studentami.

Myśląc o tym, które role wybrać do omówienia, staję przed niełatwym wyborem. Każda kolejna postać jest dla mnie podróżą w nieznaną terytoria, nie całkiem bezpieczną przygodą i wyzwaniem. Pod pewnymi względami w całej pracy najbardziej fascynuje mnie sam proces zbliżania się do chwili utożsamienia się z bohaterem, zataczanie kręgów wokół czegoś rozmytego i nieokreślonego, co zaczyna nabierać konturów i substancji. Proces ten przypomina trochę gromadzenie skojarzeniowych okruchów i konstruowanie z nich świata wewnętrznego.

Momentem przełomowym, do którego zmierzam przy pracy nad każdą rolą, jest chwila, w której ten świat wyłania się na tyle wyraźnie i kompletnie, że myślenie, czucie się i zachowywanie się jak dana postać przychodzi mi całkowicie naturalnie. Wiem, że „jestem w domu”, kiedy udaje mi się absolutnie zapomnieć o sobie i stać się postacią – zaczynam mówić jej głosem, poruszać się jej ciałem, snuć jej fantazje i lęki, widzieć świat jak ona. Po osiągnięciu tej jakości reszta pracy nad rolą jest mniej lub bardziej kosmetyczna. Kluczem jednak jest dojście do tego momentu.

Moje doświadczenie potwierdza powtarzany z różnym stopniem zrozumienia truizm, że z każdą rolą proces ten wygląda zupełnie inaczej. Czasem przychodzi zmierzyć się z postacią, z którą mogę się w jakimś stopniu zidentyfikować, bo dość naturalnie znajduję podobieństwa do siebie lub własnej historii. Mam wtedy od razu konkretny „grunt” czy też punkt zaczepienia, z którego mogę wyruszyć dalej. Nie wiem wtedy dokładnie, dokąd idę, ale przynajmniej mam pojęcie, w którą stronę – co też nieraz kończy się błędzeniem. Czasem jednak trafiają się role na tyle „odległe” ode mnie samego, a przynajmniej od tego jak się w danej chwili postrzegam i co o sobie wiem, że bardzo trudno jest znaleźć ów wyjściowy punkt i przez pewien czas poruszam się zupełnie po omacku. W obu przypadkach praca jest zwykle bardzo ciekawa i stawia intrygujące pytania.

Spróbuję opisać przygotowania do wcielenia się w rolę Hamleta w spektaklu w reż. Macieja Sobocińskiego, gdyż była to kolejna bardzo ważna postać, z jaką dane mi było się zmierzyć. Muszę jednak na wstępie poczynić małe zastrzeżenie. Bardzo wątpię, czy dokładne i wierne opisanie całego procesu pracy nad rolą i dochodzenia do postaci jest możliwe. Po pierwsze samych treści czy też zjawisk psychicznych i ciągów skojarzeniowych jest zbyt wiele, by dało się je wszystkie świadomie rejestrować, a co dopiero opisywać i sensownie systematyzować. Poza tym często dotykamy takich rejonów wewnętrznego doświadczenia, których słowami opisać się zwyczajnie nie da. Niekiedy chodzi o proste wrażenia zmysłowe, które w niejasny, senny sposób wiążą się z uczuciami tak ulotnymi, że zdają się złudzeniem zanim jeszcze pomyślę o ich nazwaniu. Innym razem są to zacierające się wspomnienia, wspomnienia snów czy wreszcie doświadczenia ze sfery *numinosis*, czyli przemożne i bardzo intymne, ale całkiem niewyraźne spotkania ze sferą, którą chciałoby się nazwać *sacrum*. Mając to na uwadze postaram się wyłonić osiowe elementy tego doświadczenia i mojego zbliżania się do postaci.

Adaptacja Sobocińskiego skupiała się na kondycji duszy. Całość konstruowana była jako wspomnienie Hamleta, jednak nie jako żyjącego człowieka, ale jego niespokojnego i udręczonego ducha, powracającego nieustannie do swojej historii. Wieczny powrót, czy też czyścicowy powrót, by przyjrzeć się, zrozumieć, przeżyć niektóre sytuacje na nowo, być może odrobinę inaczej. Taki Hamlet po raz wtóry uwięziony, tym razem zdawałoby się na wieczność, na niepewnym gruncie własnych myśli. Stąd niektóre sceny grane były realistycznie, a niektóre lokowaliśmy w przestrzeni „pomiędzy”, będącej niedookreśloną i niewypowiedzianą sferą duszy, wspomnień, fantazji i plam emocjonalnych. Wynikła z tego ostatecznie bardzo specyficzna forma przedstawienia. Myśl, słowo, emocja i ruch były – jeśli mogę tak to określić – nieco szerzej i bardziej zamasyście rysowane, prowadzone grubszą linią niż zwykle. Narzuca się takie skojarzenie, że uprawialiśmy coś na kształt realizmu magicznego, z tym że złamanie konwencji realistycznej wiązało się z mocniejszym, a przy tym bardziej onirycznym wypowiedzeniem zawieszanej w wieczności refleksji Hamleta.

W pracy nad *Hamletem* miałem pewne punkty zaczepienia już na początku. Maciej wiedział o tym, że stosunkowo wcześniej straciłem ojca i zapytał wprost, czy zgodziłbym się z doświadczenia wynikającego z tego faktu skorzystać. Zgodziłem się, ale wiązało się to również z koniecznością poszukania w sobie wspomnień i stanów psychicznych przykrytych przez lata innych doświadczeń i tam emocjonalnych, które zbudowałem sobie jako dziecko,

by poradzić sobie z tym wydarzeniem. Wtedy właśnie sięgnąłem po muzykę – żeby nie tyle intelektualizować i próbować odbudowywać wspomnienia przez pryzmat tego, czym żyję aktualnie, a raczej oderwać się i odbyć emocjonalną podróż w czasie.

Jako małą dygresję muszę wspomnieć, że teraz, kiedy zastanawiam się nad tym pod kątem wypowiedzenia moich myśli na temat pracy z muzyką, przychodzi mi do głowy, jak mało odkrywczą jest to metoda. Można też powiedzieć inaczej, że celowe zastosowanie muzyki do wpływania na emocje czy mówiąc ogólniej świadomość odbiorcy, znane jest ludzkości prawdopodobnie od czasów ahistorycznych i ma nobliwą tradycję. Poczynając od technik hipnotycznego bębna szamańskiego (zarówno na terenach Eurazji jak i obu Ameryk), przez chóralną muzykę misteriów i teatrów starożytnej Grecji, mantry w kulturach Indii i Tybetu, śpiew muezina czy chorał gregoriański, po współczesne wariacje np. muzyki elektronicznej, psychodelicznego rocka czy muzyki etnicznej. Prawdopodobnie każdy typ muzyki może oddziaływać w taki sposób, natrafiając na osobiste doświadczenia i znaczenia słuchaczy.

W pracy nad rolą Raskolnikowa pisałem o zastosowaniu muzyki w budowaniu przestrzeni emocjonalnej „warstwowo”. Tym razem postąpiłem jednak inaczej i odwołałem się w sposób specyficzny do muzyki, której słuchałem w tamtym okresie. Była ona dla mnie bezpieczną ucieczką, pozwalała mi wtedy cierpieć i przeżywać utratę w samotności. W kreowanej przez muzykę przestrzeni lokowałem moją bezsilność, gniew i poczucie niesprawiedliwości.

Z początku przypominały mi się różne obrazy z dzieciństwa, a wraz z nimi pojawiały się emocje. Próbowałem dopasowywać te doświadczenia do pracy nad moim Hamletem, ale to jeszcze nie było „to”. Cały czas jednak chodziłem ze słuchawkami na uszach, próbując zagłębić się w siebie i poczuć, co mi wtedy w duszy grało. Momentami przeżywałem muzykę bardziej świadomie i intensywnie, pobudzając wyobraźnię i koncentrując się na sobie. Często też towarzyszyła mi ona całkowicie „w tle”, kiedy jechałem samochodem lub wykonywałem prace domowe.

Aż pewnego dnia, kiedy jechałem pociągiem relacji Warszawa – Kraków, stało się. To było takie uczucie, jakby w moim wnętrzu otworzyła się jakaś przestrzeń, pokój czy też puszka, w której zamknąłem tamte wspomnienia. Ciężko to opisać, ale czułem jak z dołu, jakby gdzieś spod żołądka, że coś „otworzyło się” i ruszyło falą pod wysokim ciśnieniem ku

górze. Jedynym miejscem, gdzie mogłem się schować, była toaleta, więc tam uciekłem. Łzy zaczęły się ze mnie wręcz wylewać i nie byłem w stanie się opanować. Musiałem szybko włączyć inną muzykę, żeby się „odkręcić”, przebiegunować emocjonalnie. Ale stało się. Dokopałem się do sedna. Nie tyle przypomniałem sobie wszystko, co działo się ze mną od środka, co mogłem już „wejść” tam na nowo i na nowo to przeżyć. Wywołać z powrotem ten stan umysłu czy też kondycję duszy. I z tą perspektywą zacząłem moją wędrówkę z Hamletem.

Chociaż uczucia towarzyszące temu przeżyciu były bardzo intensywne, to nie chodziło tu wcale o „napompowanie się” czy „naładowanie” emocjonalne, ale o rozpoznanie konkretnej struktury wewnętrznej. Pod wpływem takich granicznych czy też szczytowych przeżyć ulegamy określonym emocjom i trwamy w nich w mniejszym lub większym nasileniu. Dzięki temu można się im przyjrzeć, posmakować ich, zanurzyć się w nich i zbadać je w całej intensywności, ale już z większym dystansem i z różnych perspektyw.

W pewnym uproszczeniu można to nazwać szczególną fenomenologią emocjonalną, ponieważ poza oczywistym aspektem przeżywania silnych emocji proces ten ma moim zdaniem wysoką wartość poznawczą, pozwalając pozaintelektualnie przyjrzeć się nie zawsze świadomym, a więc nienazwanym uczuciom i ich wzajemnym relacjom.

Jest to o tyle ważne, że najprawdopodobniej to właśnie one w znaczącym stopniu determinują nasz ogląd świata, wpływając na nasze myśli, poglądy, postawy czy wreszcie zachowanie. Bez względu na to, czy spojrzymy na życie psychiczne człowieka z perspektywy psychoanalitycznej, behawioralnej czy wreszcie neuropsychologicznej, a więc trzech wiodących nurtów współczesnej psychologii, znajdziemy jeden wspólny mianownik.

W każdym wypadku korzenie naszych świadomych treści psychicznych sięgają procesów wymykających się naszej uwadze, a co dopiero kontroli. Raz nazwiemy je nieświadomością, skrytą przez arsenał mechanizmów obronnych z popularnym wyparciem na czele. Innym razem są to zależności związane ze wzmacnianiem i kształtowaniem przez nie rozkłady wzmocnień, odkrywane przez behawiorystów na drodze eksperymentalnej analizy zachowania z podobną skutecznością dla ludzi i gołębi. Patrząc z bardziej namacalnej perspektywy, czy też używając innego języka opisu, można mówić o biochemii mózgu oraz złożonej anatomii szlaków neuronalnych i wzorach interakcji różnych struktur korowych i podkorowych.

Nie znaczy to bynajmniej, że jesteśmy organicznymi maszynami zaprogramowanymi na przeżywanie określonego „filmu” czy też projekcji, będąc do szpiku kości zdeterminowanymi przez przemożne, nieświadome siły (to byłaby dopiero paranoja, swoją drogą nieobca europejskiej myśli filozoficznej). Istotne jest jednak, by w pracy nad budowaniem postaci zbliżyć się ku tym czynnikom, które z reguły wymykają się rozumowemu postrzeganiu.

Sfera emocjonalna istnieje w moim doświadczeniu w dużej mierze poza intelektem. Sami w naszych zachowaniach podlegamy i ulegamy emocjom, co sprawia, że bywamy nielogiczni. Można też sądzić, że wyraża się w tym logika czy też mądrość nieco innego typu – nazywam ją sobie „logiką emocjonalną”. Rozumowanie intelektualne zmierza do logicznego, spójnego konstruowania, do stworzenia albo uchwycenia konkretnej idei. Natomiast wynikające z zanurzenia w uczucia „rozumienie emocjonalne”, że posłużę się takim wygodnym oksymoronem, jest doświadczeniem dużo mniej wyrażalnym za pomocą słów o jasno zarysowanych znaczeniach. Moim zdaniem daje ono jednak bardziej organiczne, chciałoby się powiedzieć systemowe i mocniej związane z ciałem poznanie, które wypełnia intelektualnie skonstruowane ramy czy też szkielet życiem i pozwala w nieporównywalnie większym stopniu zidentyfikować się z postacią.

Zdecydowanie rozgraniczam te dwa rodzaje rozumienia. W pracy zwykle najpierw dominuje intelekt. W naturalnym odruchu porządkuję sobie wszystko, co przez rozum mogę pojąć na temat postaci, świata w którym żyje, jej relacji z innymi postaciami. Później jednak, kiedy udaje mi się dokonać tego wewnętrznego przełomu – swoją drogą niemożliwego bez skrupulatnego przygotowania myślowego – zaczyna dominować wewnętrzna przestrzeń emocjonalna. Wtedy najbardziej inspiruje mnie to, co mogę pojąć poprzez emocje. Bardzo często są to rzeczy, których nie da się opisać słowami. Być może są zbyt złożone, albo zmieniają się zbyt szybko. Tu właśnie bardzo przydatna jest w pracy muzyka, która wpływa na naszą emocjonalność, stymuluje ją i pobudza wyobraźnię. Wchodząc w ten stan mogłem przyjrzeć się wszystkiemu, co dotyczyło mojego Hamleta z innej perspektywy, niż gdybym zbliżał się do tego jedynie przez analizę i intelekt.

Dzięki temu praca nad *Hamletem* stała się dla mnie bardzo osobistym przeżyciem. W scenie konfrontacji z duchem ojca miałem poczucie, jakbym rzeczywiście próbował rozmawiać z moim tatą. Tym tropem rozpocząłem dalsze poszukiwania. W budowaniu relacji

z Gertrudą pomogły mi dwa silne punkty. Po pierwsze grała ją Dorota Segda. Musiałem stanąć „na równi” z mistrzem, przełamać barierę uczeń – mistrz, która w naturalny sposób wynikała z moich doświadczeń ze szkoły. Dorota uczyła mnie wiersza na trzecim roku studiów. Pamiętam wyraźnie, że otoczyła nas wtedy absolutnie matczyną miłością i ciepłością. Poprzez swoją wrażliwość i mądrą uczuciowość prowadziła nas przez świat poezji, pokazując nam, jak można się w niej rozkochar. W toku tej nauki i pracy zrodziła się między nami bardzo emocjonalna więź. Mimo wszystko konfrontacja z tak znaczącą i imponującą postacią była sporym wyzwaniem i to również pomogło mi w zbudowaniu bardziej kompletnej relacji z Gertrudą.

Drugim punktem była moja własna matka. W trakcie pracy nad Hamletem udałem się do rodzinnego domu i tam, chciałoby się powiedzieć zupełnie przez przypadek, wywiązała się rozmowa, w efekcie której chciałem wyjść z tego domu i nigdy więcej tam nie wracać. Rozmowa dotyczyła mojego ojca. Szczegółów nie będę tu opisywał. Miałem zatem dwa bardzo silne punkty odniesienia. Patrząc w oczy Dorocie, widziałem moją matkę i „artystyczną” matkę.

Jeśli chodzi o relację z Ofelią (Magdalena Graziowska) to nie wnikając w detale, również miałem swoje osobiste odnośniki. W delikatnym uproszczeniu można powiedzieć, że z takim „zapieczem” pozostawało już tylko nałożyć tekst Szekspira.

Dzięki muzyce i temu, z czym mogłem się za jej pomocą spotkać, zacząłem pracę z właściwej, dużo bardziej pogłębionej perspektywy. Pomogła mi rozwibrować stan ducha i ukierunkować drogę, jaką podążać miał mój Hamlet. Wspomniałem, że świat budowany przez nas nie był światem realistycznym. Był światem skupiającym się na kondycji duszy. Hamlet był fizycznie obecny w scenach, w które nie został wpisany przez Szekspira. Obserwował, niewidzialny dla reszty postaci. Jako duch był świadkiem rozmowy Klaudiusza i Gertrudy z Rosenkrantzem i Guildenstemem, podglądał nocne harce matki z wujem, przyglądał się postępującemu obłędowi Ofelii.

W trakcie prób wielokrotnie zastanawialiśmy się, jak pokazać tę „kondycję duszy”, jak to zagrać? Z tego, do czego doszliśmy, zacząłem korzystać w pracy ze studentami. Zastosowałem podobną metodą jako ćwiczenie uruchamiające wyobraźnię i rozluźniające intelektualną kontrolę, tak by można było zanurzyć się w emocjonalność (oczywiście włączając w to muzykę).

Każdy z nas ulega emocjom, niekiedy bardzo intensywnym. Zachowujemy się wtedy w jakiś określony przez normy obyczajowe sposób. Ale nasze odczuwanie przeważnie jest przy tym spontaniczne i „aż nadto ludzkie”. Na przykład kiedy spotyka nas jakaś sytuacja, powiedzmy w urzędzie, która nas w danym momencie emocjonalnie przerasta. Po ciężkim dniu i naginaniu planów, by załatwić sprawę w terminie, odchodzimy od okienka „z kwitkiem”, a na dodatek pani traktuje nas jak „coś, co przyszło i zawraca głowę”. W takiej sytuacji musimy tłumić ekspresję emocji, skoro i tak nic nie wskóramy i wychodzimy mniej lub bardziej nerwowym krokiem.

Co jednak się dzieje wtedy z tym „ja” w środku, pod przykrywką konwencji i świadomej kontroli? Jak to wewnętrzne „ja” się zachowuje? Szaleje, morduje, wierzga, kurczy się, wyje, wygina, itd. Gdy się w takich chwilach zatrzymamy i postaramy wsłuchać w siebie, możemy mniej więcej określić czy też wyobrazić sobie i poczuć, co się z tym wewnętrznym „ja” dzieje. I to właśnie (w skrócie i dużym uproszczeniu) jest w takim momencie naszą kondycją duszy.

Przeniesienie tego w realia pracy nad rolą wymagało oczywiście dużej sprawności fizycznej i kondycji, ponieważ tam wierzganie i miotanie się działo się bardzo dosłownie. Próbom towarzyszyły bardzo intensywne zajęcia ruchowe prowadzone przez Witka Jurewicza i Kamilę Jankowską. Wypowiadając dialogi i monologi równoległe do ekspresji słowa wyrażałem emocje poprzez ciało.

Istotną częścią pracy był moment, kiedy stanąłem przed słynnym monologiem „Być, albo nie być...”. Wiele osób przed rozpoczęciem prób pytało mnie, czy będziemy wzorować się na którejś ze słynnych realizacji (a tych co niemiara!). Inne pytały, czy nie boję się tej roli, bo przecież tylu znamienitych aktorów się z nią mierzyło i trudno będzie znaleźć coś nowego, zaskakującego. Przyznam, że nie bardzo się tym przejmowałem. Pracowałem już wcześniej z Mackiem i ufałem mu. Całkowicie odrzuciłem wszelkie „obciążenia” związane z porównywaniem się do kogokolwiek. Nie zamierzałem też z nikim rywalizować ani niczego nikomu udowadniać. Wiedziałem, że Maciek ma swoją wizję i wie dokładnie „o czym” chce zrobić przedstawienie – Maciej zawsze jest bardzo dobrze przygotowany do pracy. Wiedziałem też, że pozwoli mi wnieść coś swojego, dzięki czemu powstanie nasz wspólny Hamlet. Z takim nastawieniem podszedłem do słynnego monologu.

Oczywiście z początku pojawiły się pytania natury „jak to zrobić?”. Mając jednak już doświadczenie w pracy z Maćkiem szybko je odrzuciliśmy wychodząc z założenia, że nieważne jest „jak?”, ale „co?” i „o czym?”. Uczę też tego studentów: żeby nigdy nie myśleli „jak to zrobić?”. Jeśli będą wiedzieć „co?” i „o czym” chcą robić, to na pewno „jak-ós” wyjdzie. Pod tym względem można powiedzieć, że jest to podejście bardzo „funkcjonalne” w tym znaczeniu, że forma wyłania się z funkcji, z sensu. Zaczęliśmy więc nazywać, czym dla mnie jest owo „być” oraz „nie być”. Co się pod tym kryje? A przecież kryje się bardzo wiele. Później eksplorowaliśmy, czym jest ono dla Hamleta? Wszystkie nazywane przez nas „bycia” i „nie bycia” próbowałem przepuścić przez siebie, poczuć je, ustosunkować się do nich emocjonalnie, spróbować przeżyć je głęboko i poza intelektualną kontrolą.

Pamiętam próbę, podczas której pod okiem Maćka leżałem, wiałem się, płakałem, krzyczałem, biegałem, skakałem, przewracałem się, a wszystko po to, by uzewnętrznić coś, co w środku czułem. Po czterech godzinach męki doszliśmy wspólnie do wniosku, że teraz spróbujemy „na biało”, czyli całkowicie na spokojnie i bez żadnej wybuchającej ekspresji. Gdybyśmy wyszli od tego, nie osiągnęlibyśmy wiele. Dzięki takiemu „rozgrzebaniu” tematów (niektórych bardzo intymnych) i wykrztuszeniu ich wręcz na zewnątrz, zacząłem w dużo inny i bardziej żywy sposób wiedzieć, o czym mówię. Wiedziałem nie przez sam intelekt, lecz poprzez przeżycie, uczucie, emocje, doświadczenie ciała. Echo, które zostało po tym nieskrępowanym wyrzuceniu z siebie uczuć, skondensowało się do przeżycia, kondycji duszy, którą można podać właściwie w dowolnej formie.

W efekcie końcowym monolog ten mówiłem sunąc w pozycji leżącej, w wąskim pasie światła na środku sceny. Mówiłem powoli, spokojnie, patrząc widzowi w oczy. Widzowie usadzeni byli z dwóch stron sceny w oddaleniu około dwóch metrów, więc pozwalało to na bardzo bliski kontakt. Zdawałem sobie sprawę, że mówię nie tylko o sobie i o Hamlecie, ale również o nich. O każdym z osobna, bo sprawy, o których mówię, dotyczyły lub dotyczą w jakimś stopniu każdego człowieka, co stanowi o uniwersalności i ponadczasowości *Hamleta*. Wiedziałem, że jeśli ja dam sobie czas na sformułowanie myśli i nazwanie jej, to widz odbierze to i będzie mógł odnieść do siebie, do swojej duszy, do własnego „być, albo nie być”. Tak też się stało. Wszelką ocenę pozostawiam widzowi.

Praca nad Hamletem, a w szczególności nad monologiem „być, albo nie być”, zainspirowała mnie do dalszego eksperymentowania ze studentami. Uczylem wtedy wiersza

na drugim i na trzecim roku Wydziału Aktorskiego PWST. Wcześniej (przed *Hamletem*) próbowałem zachęcić studentów, by poprzez poezję próbowali opowiadać o sobie: o tym co ich cieszy lub boli, by mówili wiersze jak najbardziej osobiście. A przede wszystkim, by mówili je prosto i pięknie. Po pracy nad *Hamletem* zaproponowałem im zagłębienie się w to, co opisałem wcześniej jako kondycję duszy. Najpierw spróbowaliśmy tego pracując nad monologami z dramatów Szekspira.

Po wybraniu monologu i jego intelektualnej analizie prosiłem studentów o znalezienie „muzyki wnętrza”. Zachęcałem ich do tego, by poprzez muzykę spróbowali wyraźniej zobaczyć i być może nazwać to, co jest „w środku”. Dzięki temu co przynosili, odsłaniali przed sobą wzajemnie i przede mną swoje wnętrza i indywidualną wrażliwość. Poza poszerzaniem się ich perspektywy emocjonalnej oraz uczenia się otwartości i szacunku dla nieraz zupełnie innej uczuciowości czy ekspresji kolegów i koleżanek, kolejną korzyścią stało się moje lepsze zrozumienie ich sensów i znaczeń. Łatwiej mi było rozpoznać, w jaki sposób myślą i odczuwają w konkretnych sytuacjach i jak reagują na konkretne tematy, o których mówią czy zamierzali mówić w monologach. Przy pomocy muzyki próbowaliśmy nasycić od środka każde słowo, każdą myśl. Efekt był bardzo zadowalający, zarówno dla mnie jak i dla studentów.

Czułem jednak, że można w tym „ćwiczeniu” pójść o krok dalej. Sięgnąłem do poezji egzystencjalistów. Wydawało mi się to o tyle ciekawe, że również oni w szczególnie bliski mi sposób próbowali zbliżyć się do nazwania tego, co „siedzi i uwiera w środku”. Moim ulubionym poetą jest R. M. Rilke. Moim zdaniem on najpiękniej umiał oddać „poczucie chwili”, to co dzieje się w jednej sekundzie w ludzkim wnętrzu, a czego jednym słowem nie da się opisać. Być może dlatego, że nie ma takiego słowa, które w pełni oddałoby wielorakie i dogłębne znaczenie przeżywanego stanu.

Ćwiczenie tym razem polegało na tym, by jak najwnikliwiej przyjrzeć się kondycji duszy i spróbować jak najdokładniej uzewnętrznić ją. I tu po raz kolejny bardzo pomocna okazała się muzyka. Student przynosił swoją propozycję muzyczną, która w jego odczuciu odzwierciedlała stan ducha zaklęty w wierszu. Studenci sami wybierali wiersze, które chcieli mówić. Słuchając muzyki szukaliśmy przestrzeni emocjonalnej, w której poprzez ciało próbowaliśmy nazwać czy uzewnętrznić owo wewnętrzne „ja”, przykryte wstydem, konwencją i strachem przed krytyką.

Po rozpoznaniu i nazwaniu emocji rządzących dynamiką świata wewnętrznego, próbowaliśmy nasycać i wypełniać nimi każdą myśl a potem słowo. Gdy student już „czuł się pewnie” w wykreowanym przez siebie świecie, przynosiłem inną muzykę, a potem jeszcze inną i przez nie próbowałem zmienić punkt widzenia na dany temat. Pod wpływem tego student zaczynał mówić nieco inaczej, lecz pozostając w swoim przygotowanym wcześniej „głównym nurcie”. W ten sposób poszerzaliśmy i dywersyfikowaliśmy perspektywę, z której obserwowaliśmy i poddawaliśmy analizie świat wewnętrzny, czyniąc go „wielowymiarowym”. Dzięki temu student mógł pewniej „kroczyć po ścieżce, potem drodze, a w końcu całym krajobrazie świata wewnętrznego” i dużo bardziej naturalnie się w nim orientować i poruszać.

Efekt końcowy przeszedł moje oczekiwania, i tak dość wysokie po bardzo satysfakcjonujących rezultatach z wcześniejszym, prostszym wariantem ćwiczenia. W trakcie oglądania finału pracy niejednokrotnie coś ścisnęło mnie w gardle i łzy napływały do oczu. Widziałem bowiem i słyszałem to, co nierzadko sam czułem w ulotnej chwili, a czego nie sposób było nazwać i określić precyzyjnie, czym właściwie jest. A było. To po raz wtóry nazywam właśnie stanem duszy.

Ćwiczenie to wydaje mi się istotne i wnoszące sporo do warsztatu aktora. Dzięki niemu można przeżyć coś, czego normalnie nie bylibyśmy w stanie doświadczyć. Jestem przekonany, że samo wyobrażanie sobie takiego przeżycia za pomocą podpartej analitycznym rozumem fantazji, mogłoby się okazać niewystarczające w próbie zbliżenia się do postaci.

Kreol 16.11.2015
Wyd. Kreol