

dr Adam Nawojczyk
Wydział Aktorski
PWST im. L. Solskiego w Krakowie

A U T O R E F E R A T

*„Świadomy swoich obowiązków wobec kultury narodowej,
wstępując do społeczności uczelnianej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej
zdobywać wytrwale wiedze i umiejętności w poszukiwaniu
prawdy i piękna dla dobra Rzeczypospolitej Polskiej,
dbać o godność studenta i dobre imię Uczelni,
darzyć szacunkiem pracowników Uczelni i przestrzegać zasad współżycia koleżeńskiego,
przestrzegać przepisów obowiązujących w Uczelni.”*

Wypowiadając słowa ślubowania dwadzieścia cztery lata temu, nie przypuszczałem że marzenie, które właśnie urzeczywistniam, będzie miało w moim przypadku wartość podwójną. Moje poszukiwanie "prawdy i piękna" realizować się będzie także w obszarze pedagogicznym jako pedagoga a teraz również dziekana Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST (także w kolejnej kadencji 2016-2020).

O aktorze świadczą jego role, o pedagogu studenci, o dziekanie - cały wydział, absolwenci, program i uzyskane efekty kształcenia. Trudno pisać o sobie mając świadomość wagi wypowiedzianego wcześniej zdania. Postaram się więc rozszyfrować to co w zawodzie aktora i pedagoga jest dla mnie najważniejsze, uwzględniając spotkania i wydarzenia, które najmocniej wpłynęły na moje myślenie o teatrze i pedagogice artystycznej.

Wolność, ciekawość, pasja, prawda, odwaga, poszukiwanie

Rolą, która będzie punktem wyjścia do tych rozważań a także swoistą kodą zamykającą rozdział w moim artystycznym życiu jest postać Anny Wojnicew w "Płatonowie" M. Czechowa wyreżyserowanym przez Konstantina Bogomołowa w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Młodzieńczy dramat Czechowa ma w moim artystycznym życiu szczególne znaczenie. W roku 1997 przedstawienie dyplomowe IV roku Wydziału Aktorskiego w dwóch odsłonach wyreżyserował na jego podstawie mój ówczesny mistrz i mentor Krystian Lupa. W "Płatonowie



wiśniowym" grałem postać Mikołaja Terleckiego, w "Płatonowie oliwkowym" zaś młodego Wengierowicza syna. Podczas tej pracy bardzo poważnie podchodziłem do zagadnień które wpoił mi Krystian Lupa: pejzażu postaci, monologu wewnętrznego, utożsamiania się z postacią. Wiedziałem co moja postać myśli, byłem wyczulony na wszystkie jej zmysłowe aspekty. Dokładnie wyobrażałem sobie jak wyglądał poranek mojego bohatera, jego dzień. Miałem świadomość tego co jadł, gdzie był, jak się czuł Mikołaj, którego grałem. Do dziś pamiętam smak zjadanych w sadzie (na scenie PWST przy ulicy Warszawskiej) wiśni. Nosilem w sobie moją postać z dużą pieczołowitością, miałem swoje fetysze, rytuały. Czułem się kimś szczególnym, zajmowało mi to znaczącą część ówczesnego życia. Czytałem dużo na temat psychologii, fascynowałem się podsuniętymi przez pedagoga książkami C. G. Junga, zapisywałem i analizowałem swoje sny, spostrzeżenia z własnego życia, albo zaobserwowane zdarzenia z życia innych ludzi. Niewątpliwie był to wpływ osobowości Krystiana Lupy, który był dla mnie artystycznym wzorem.

W trakcie pracy nad tym tekstem wyraźnie ujawniły się fascynacje, motywy, strategie konstruowania postaci, myślenia o teatrze, które znacząco zaprogramowały moją artystyczną drogę na następne lata, nie tylko jako aktora, pedagoga, ale także człowieka.

Na warsztat aktora nie składa się tylko mowa, głos, sprawne ciało, muzykalność, Jego najważniejszy element stanowi to co nadaje wyjątkową, niepowtarzalną barwę i aurę artyście czyli osobowość. Tylko poprzez silne jej ukształtowanie aktor staje się wyjątkowy, wybija się z tłumu i przyciąga uwagę na scenie. Wszystko to co wpływa na jej rozwój, powinno zajmować człowieka-aktora w trakcie całego twórczego procesu jakim jest życie.

Konstruowanie osobowości

Nieustanna ciekawość zachodzących wewnątrz nas mechanizmów, umiejętne i bezwstydne ich badanie, poszerzanie wiedzy, czytanie, słuchanie, poznawanie, smakowanie, oglądanie, świadome korzystanie z dobrodziejstw kultury zbliża nas znacząco do poznawania tajemnicy i natury człowieka, a co za tym idzie, kształtuje skutecznego, wiarygodnego, wolnego i emanującego aktora.

Spotkanie z Konstantinem Bogomołowem przy „Płatonowie” było właśnie wiwisekcją tego, co się nazywa warsztatem aktora. Próbą rozpoznania własnej artystycznej osobowości. Miałem



dziwne uczucie jakbym słuchał zaprzeczenia wszystkiego co 20 lat temu w trakcie pracy nad dziełem Czechowa wpajał nam profesor Lupa i równocześnie radosne przeświadczenie, że obaj panowie mają rację. Prowadzą mnie – radykalnie różnymi ścieżkami i metodami - ku temu samemu efektowi.

Drogę, którą rozpocząłem z Krystianem Lupą w pracy nad szkolnym „Płatonowem” bazując na budowaniu postaci w oparciu o monolog wewnętrzny, podparty silnie umocowanym pejzażem wewnętrznym, dogłębnej analizie tekstu literackiego, zakończyłem spotkaniem z nim przy „Factory 2”, gdzie wszystkie te narzędzia zostały odrzucone. Materia tekstu okazała się mało istotna a aktor uruchamiać miał w sobie mechanizm obronny przed wszystkimi znanymi strategiami budowania roli. To doświadczenie bardzo pomogło mi w pracy z rosyjskim reżyserem. Zdawałem sobie sprawę, że szansa, którą otrzymałem, jest zupełnie niezwykła. Oto ponownie dostaję do pracy dramat z którym wiążą się moje pierwsze ważne zawodowe wspomnienia. Konstantin Bogomołow, który mnie zaprosił do współpracy jest opisywany w teatralnej prasie jako *reżyser kontrowersyjny, chętnie sięgający do prowokacji, z odwagą dobierający się do pielęgnowanych w Rosji mitów* a sam o aktorstwie polskim mówi: *Przed wszystkim to gra, która jest po trosze rosyjska i niemiecka jednocześnie. Geograficzne granice Polski odbijają się w psychologicznym rysunku gry aktorskiej. [...] Polscy aktorzy mogą grać w różnych teatrach, ale zawsze mają poczucie mesjanizmu, wychodząc na scenę*¹. Okazał się reżyserem, który na prowokowaniu osobowości opiera swoją metodę pracy. Wszystko to przypominało mi postać Krystiana Lupy sprzed lat, z tym większą ciekawością a także nadzieją na zaskakujące odkrycia rozpocząłem pracę nad tym projektem.

Już od samego początku, decyzji obsadowej (mężczyźni grali role kobiece a kobiety mężczyzn) praca wykluczała użycie zwyczajowych sposobów konstruowania roli. Dodatkowo fakt, że mężczyźni nie będą grać w sukniach a kobiety udawać w kostiumie mężczyzn, oraz formy żeńskie i męskie zapisane w tekście pozostaną nienaruszalne jeszcze bardziej oddaliły nas od znanych "sposobów" pracy nad rolą. Bogomołow chciał pozbawić nas dotychczasowych narzędzi budowania roli, wprowadzić w stan dyskomfortu i tego co nazywał „unikaniem utożsamiania się z postacią.”

¹ *Przeście grać!*, z Konstantinem Bogomołowem rozmawia Marina Dawidowa, artykuł dostępny na stronie www.culture.pl, 21.01.2015, (dostęp: 12.05.2016).



Rolą, która przypadła mi w udziale była Anna Wojnicew

Jako aktor nie musiałem przejmować się bagażem, który ta rola za sobą niesie, czy tradycją jej grania. Dużym plusem był fakt, że nie znałem aktora z którym mógłbym się porównać. Wiedziałem, że być może jestem jednym z nielicznych mężczyzn, którzy dostali szansę kreowania roli Generałowej.

Zagranie np. Płatonowa w prosty sposób skłaniałoby mnie do użycia znanych strategii: szczególnie łatwym w tym przypadku utożsamieniem się z postacią. Zacząłem więc wraz z reżyserem i kolegami od rozczytania tekstu. Dawno w teatrze tak dużej przyjemności nie sprawiło mi interpretowanie dramatu. Miałem ten niedokończony, pisany przez autora w bardzo młodym wieku tekst mocno przerobiony już w czasie pracy przy dyplomie. Tym większa radość wynikała dla mnie z ponownego z nim spotkania w pracy. Po dogłębnej ponownej analizie i paradoksalnie bardzo podobnej interpretacji tekstu do tej, jaką wykonałem 20 lat temu z K. Lupą, przystąpiłem do pracy na scenie. Musiałem wyobrazić sobie jakie cechy tej kobiety mam w sobie, a potem nauczyć się na nich żerować, używać na scenie w konkretnej sytuacji, ale bez wchodzenia w postać. Kiedy jako kobieta wypowiadam słowa do mężczyzny granego przez kobietę, nie myślę o niej „mężczyzna” tylko zajmuję się konkretnym mechanizmem, który pojawia się tu i teraz w relacji męsko-damskiej. Anna jest mężczyzną-aktorem, Płatonow jest kobietą-aktorką. Nie zakłamujemy tej sytuacji, co więcej - ona jeszcze mocniej uzmysławia nam umowność całego zdarzenia. W tej konfiguracji rola jest bardziej od nas oddalona, możemy brać ją w nawias i wnikliwiej się jej przyglądać. Jesteśmy bardziej wolni i odważni. Podczas monologu Generałowej w scenie: *Pijaczka jestem Płatonow...* prościej i bardziej bezwstydnie mogłem wejść w cały mechanizm upokorzenia i cierpienia postaci, bo dystans do niej a zarazem chęć jej zrozumienia miałem większy. Poza tym nie udawałem przed widzami tego, że jestem kobietą. Pokazywałem, obnażałem mechanizm który zachodzi w dramacie. Jak zauważa Beata Guczalska w „Didaskaliach”: *Prezentowane na scenie dialogi nabierają waloru demonstracji: odsłaniają charakter relacji i znaczenia ukrywające się pod treścią słów, jednak nie na zasadzie Czechowowskiego podtekstu, ale wydobywania wszechobecnego fałszu.[...] Dlatego czasem przechodzą na poziom jawnego cytatu, recytowania kwestii w trybie przedrzeźniania realnego dialogu- po to, by ocalić jego zużyte znaczenie.[...]Temat zakłamania nieprzystawalności norm*



*etycznych do pragnień wydaje się zasadniczym motywem spektaklu.*²

Na jednej z prób kiedy ktoś z zespołu próbował „prawdziwie wejść w postać” Bogomołow zaprotestował zdaniem: „Aktor nie może udawać, że naprawdę umiera na scenie, jeden do jeden wchodzić w postać; przecież widz wie, że jesteśmy w teatrze i właśnie wspólnie podjęliśmy jakąś umowę w obcowaniu ze sobą przez 3 godziny. Wszystko inne jest udawaniem i kłamstwem.” Dzięki takiemu podejściu, byłem bardziej tu i teraz konstruując i rozpoznając rolę, emocje były prawdziwsze, starałem się odrzucić egotyzm aktora, który chce zawsze dodać coś od siebie, utożsamiać się z postacią. Będąc mężczyzną mogłem przekornie dodawać pewne przejawione zachowania kobiece, pewne niezrozumiałe reakcje. Bezwstydnie bawiłem się nimi w dowolny sposób, bezkarnie je ze sobą zestawiając. Czasami byłem tylko mężczyzną, czasem mężczyzną, który narzuca sobie jakąś cechę kobiecą: rodzaj hysterii, irracjonalnego smutku czy dziwnego zachowania tylko po to, by za chwilę je odrzucić i znowu pokazać z męskiej strony. Obnażałem mechanizmy, które w kobietach widzą i negują mężczyźni a w gruncie rzeczy nie potrafią zauważyć w sobie dokładnie takich samych zachowań.

Po raz kolejny odwołam się do tekstu Beaty Guczalskiej: *Postaci pokazują że nie ma pragnień i emocji czysto kobiecych albo męskich a w między ludzkich rozgrywkach nie istnieje również przejrzysty podział na męskie i kobiece strategie*³.

Wdaje mi się, że grając w odwróconej roli miałem większą empatię do postaci, z większą czułością ją do siebie przytulałem a równocześnie bezwzględniej obnażałem. Miałem osobliwe uczucie korzystania z całego mojego aktorskiego warsztatu i jego niedoskonałości, ciekawość i chęć na odkrywanie nowych możliwości. Wobec tego razem z moimi scenicznymi niepowodzeniami i wzlotami byłem w prawdziwej relacji z widzem w samym procesie twórczym tu i teraz. Paradoksalnie ta sytuacja pozwoliła bardzo dużo powiedzieć mi o sobie i momentami była mocniej obnażająca. Podświadomie zawsze chcemy usprawiedliwiać postać (jeśli się z nią utożsamiamy), bo w życiu za wszelką cenę nie chcemy być postrzegani jako źli lub głupi. Kiedy jest się zwolnionym z tego zero-jedynkowego utożsamiania, możliwości stają się praktycznie nieograniczone i strach przed ocaleniem tego co najbardziej osobiste, intymne odchodzi na dalszy plan.

(...)Zamiast gry genderowymi skojarzeniami zobaczyliśmy spektakl-lekcję o naturze teatru,

² *Dziesięć portretów z negatywem w tle*, Beata Guczalska, „Didaskalia-Gazeta Teatralna” 2016, nr 131.

³ *Ibidem.*



*antyiluzyjną psychodramę, laboratoryjne studium na temat współczesnych możliwości budowania postaci i zakresu użyteczności psychologicznej gry w dzisiejszym teatrze*⁴.

Reżyser jeszcze podczas prób stolikowych często mówił o manierze grania dramatów Czechowa zarówno w Rosji, w Niemczech (styl zapoczątkowany przez Petera Steina: białe kostiumy, parasolki, leżaki, itd.), jak również na scenach polskich. Miał w sobie duży sprzeciw dla takiego rozczytywania „Płatonowa”. Uważał że sposoby, maniery, recepty jak należy grać Czechowa, już dawno zaciemniły prawdziwy sens zapisanych w jego dramatach konfliktów, relacji i tragikomizmu.

Bywa, że aktor w trakcie grania spektaklu ma szczególnie ważny dla postaci moment wymagający uwagi czy skupienia widza i nie udaje mu się tego uzyskać. Widz zaczyna się nagle śmiać, jest w innej kondycji, inaczej postrzega zdarzenie sceniczne, ma ochotę się bawić. Zazwyczaj brniemy wtedy w poczucie upokorzenia, myślimy sobie: „Chcę w tym momencie powiedzieć coś poważnie od siebie a oni się śmieją.” Wpadamy w panikę myśląc że jesteśmy nieskuteczni i wykonujemy rzeczy, które przynoszą zupełnie odwrotny skutek. Dla Bogomołowa taka sytuacja jest wymarzoną początkiem teatralnej przygody. W takim wypadku reżyser proponuje odrzucenie lęklivego myślenia i walki o akceptację widza na rzecz podjęcia wyzwania. Namawia do odwagi i wyzwolenia w sobie „wojownika”, podjęcia postanowienia w myślach: „Drogi widzu dziękuję bardzo, za Twój brak aprobaty, niezrozumienie albo akceptację i śmiech, ale nie tego w tym momencie oczekuję.”

Bycie tu i teraz, w samym środku procesu twórczego, powiedzenie sobie: stop! to jest prawda tej sytuacji, rzeczywiste spotkanie twórczo myślącego, pracującego nad postacią aktora i widza, który czegoś oczekuje, chce i któremu nagle zostaje to odebrane. Ten moment daje możliwość, aby aktor razem z widzem spotkali się na zupełnie innej płaszczyźnie, w prawdziwej relacji. Dzięki temu odczuwają wspólnie nie dlatego, że obaj tego oczekują, tylko dlatego, że taka jest prawda tej sytuacji.

*(...) stale towarzyszą aktorom i widzom pytania o to, co jest tutaj sceniczną prawdą, a co zmyśleniem i udaniem. Czy udawanie obnażone to usprawiedliwienie, czy nowy horyzont dla prawdy? I co ona w teatrze oznacza*⁵?

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.



To objawienie przeżyte w trakcie grania spektakli było bardzo inspirujące i dało mi poczucie ogromnej wolności twórczej. Nagle w jednej sekundzie dzięki zmianie strategii, pozbyciu się lęku i przywiązania do akceptacji widza, miałem poczucie, że to co się właśnie stwarza jest niepowtarzalne i niezwykle, a widz ogląda mnie w samym środku tego procesu. Pozbawiony oczekiwań uczestniczy w tym co się zdarza tu i teraz w centrum prawdziwego niezakłamanego kontaktu.

Właśnie w takim momencie wydaje się, że wszystko na scenie jest możliwe.

(...) Bogomołow przekonał zespół, że można połączyć dwie techniki, które uchodzą za przeciwstawne: jawny, ostro demonstrowany dystans wobec postaci i równocześnie gruntowne wejście w jej motywacje i emocje⁶.

Ta praca uświadomiła mi po raz kolejny jak ważna i gwarantująca poczucie bezpieczeństwa jest osobowość reżysera. Ponownie spotkałem twórcę, z którym byłem w ścisłym dialogu, który potrafił ze mną rozmawiać, dawał mi twórcze i uruchamiające uwagi. Miałem poczucie wspólnego odkrywania nowej jakości budowanej na partnerskich warunkach, wzajemnej zespołowej ciekawości nastawionej na proces a nie spektakularny efekt. To, co często w teatrze staje się ważniejsze od aktora, jego warsztatu, prawdziwych poszukiwań: efektowne światło, scenografia, muzyka, video projekcje nie miało tutaj miejsca. W teatrze współczesnym, w którym dane mi jest czynnie uczestniczyć, zbyt często wymienione wyżej narzędzia inscenizacyjne sprowadzają aktora na scenie do funkcji czysto instrumentalnej. Oczywiście udział w takich przedstawieniach szlifuje warsztat aktora, potwierdza jego sprawność czy skuteczność, ale w moim przekonaniu nie rozwija osobowości i nie czyni go współtwórcą dzieła.

Podczas pracy z Bogomołowem znalazłem się na nowo w samym środku czegoś co nazywam prawdziwym procesem twórczym, dialogiem, spotkaniem opartym o niosący w sobie olbrzymi potencjał tekst literacki. Nareszcie ponownie mogłem skorzystać z całej swojej wiedzy nabytej przez lata pracy na scenie (dla niektórych reżyserów zbędnej) i zrewidować, odświeżyć ją w twórczy sposób. Miałem poczucie, że to czego nauczyłem się w Szkole, czym byłem przez lata zafascynowany: niebanalna interpretacja zdarzeń scenicznych, umiejętność rozczytywania tekstu, budowania odważnych założeń, wchodzenia w interpretację wbrew, doszukiwanie się czegoś co

⁶ Ibidem.



autor miał na myśli, albo czegoś czego w ogólnie nie miał na myśli, konstruowanie dramaturgiczne postaci, dystansowanie się do niej, gra z widownią.... sprawiło, że ponownie poczułem się spokojny i szczęśliwy. Mogłem korzystać z narzędzi, które potrafię używać i cenię najbardziej w twórczej pracy na scenie.

W doświadczeniu z „Płatonowem” właściwie zawiera się wszystko to, co najbardziej zajmuje mnie w spotkaniu ze studentami szkoły teatralnej.

Metoda, jaką pracuję, jest sumą doświadczeń wyciągniętych ze spotkań z wybitnymi ludźmi teatru, a także poszukiwań, upodobań i ćwiczeń, które mnie inspirowały i inspirują do dziś w pracy na scenie. W pewnym sensie staram się realizować osobiste marzenie o pedagogu, którego chciałbym spotkać.

Nauczać – pedagogika

Najważniejsze w mojej pracy ze studentami jest poszanowanie odrębności i indywidualności każdego człowieka. Budowanie atmosfery bezpieczeństwa i wzajemnego zaufania, uruchamianie indywidualnej wyobraźni. Ośmielanie, rozbudzanie ciekawości i wiary we własne siły i myślenie. Od moich Mistrzów nauczyłem się szacunku dla innego sposobu myślenia, tolerancji, odwagi stawiania niewygodnych pytań, radości ze wspólnego błędzenia, poszukiwania, partnerstwa relacji z kolegami i pedagogiem w pracy nastawionej na PROCES.

W trakcie samodzielnej kariery pedagogicznej prowadziłem zajęcia z wiersza, scen współczesnych, scen klasycznych, elementarnych zajęć aktorskich i podstaw gry aktorskiej.

W zależności od przedmiotu oraz grupy dostosowuję plan pracy i zestaw ćwiczeń. Nieodmiennie w centrum uwagi jest sam PROCES. Student powinien mieć poczucie samodzielnie wykonanej pracy, być autorem własnych aktorskich i scenicznych odkryć. Charakter pracy najczęściej w przypadku scen czy wiersza określa literatura nad którą pracuję i rocznik z którym mam przyjemność się spotkać. Właściwie dopiero pod koniec semestru decydujemy, które fragmenty czy sceny z naszej pracy zostaną pokazane na egzaminie. Jeżeli chodzi o elementarne zadania aktorskie niezwykle ważny w moim poczuciu jest semestr pierwszy. Na pierwszym spotkaniu zawsze przeprowadzam wspólny wywiad ze studentami, służący wzajemnej wymianie upodobań muzycznych, literackich, plastycznych i innych prywatnych zainteresowań. Studenci poznają się



podczas gier i zabaw integracyjnych, czy wspólnie przygotowywanych etiid. Dzięki temu nabierają odwagi w wyrażaniu własnych myśli, uczą się wnikliwie słuchać innych. Dostrzeganie różnic poszerza ich horyzonty, wyobraźnię, wzajemnie inspiruje. Następnie przynoszą na zajęcia teksty które, poruszają w pozytywny lub negatywny sposób do myślenia. Zgromadzony materiał literacki (w dużym stopniu zainspirowany również przeze mnie) poddajemy wnikliwej interpretacji. Od tego momentu zaczyna się okres poszukiwań i inspiracji. Analizujemy tekst poprzez własne doświadczenie i wyobraźnię. Studenci starają się odkryć jak najwięcej możliwości interpretacyjnych i dowiedzieć o czym każdy z nich chciałby przy pomocy tego tekstu opowiedzieć. Równolegle proponuję studentom ćwiczenia, etiudy, improwizacje które są zależne od bazowego materiału, nawiązują do mechanizmów i problemów, jakie odkryli w procesie interpretacji tekstu dramatycznego.

Studenci powinni nabrać przekonania, że aktor wychodzący na scenę musi rozumieć czym są motywowane jego działania, dlaczego mówi i o czym mówi. Powinien umieć uruchamiać prawdziwe emocje, wiedzieć czym jest podtekst i dialog, mieć świadomość że na scenie najważniejszy jest partner czyli drugi człowiek, ale również pojmować czym jest prawdziwy kontakt z widzem. Mieć poczucie formy i wiedzieć, że świadomość bycia tu i teraz pozwala panować nad postacią.

Jeżeli nie masz na scenie nic do powiedzenia, nie powinieś na nią wchodzić.

Jako dziekan Wydziału Aktorskiego chciałbym, żeby studenci kończący naszą uczelnię byli posiadającymi podstawowy warsztat aktorski twórcami. Dlatego już na początku mijającej kadencji zaproponowaliśmy naszym pedagogom **nastawienie na PROCES** w trakcie wszystkich zajęć. Przekonywaliśmy, że efekt końcowy jest ważny, ale w przypadku uczelni artystycznej nie najistotniejszy.

Pedagodzy mają możliwość wspólnych pedagogicznych poszukiwań w ramach założonego programu nauczania.

Student ma się uczyć a nie być uczonym.

Na jego barkach spoczywa część odpowiedzialności za konstruowanie własnej ścieżki



dydaktycznej – ma dokonywać wyborów przedmiotów, angażować się w inicjatywy w ramach koła naukowego, współpracować ze studentami Wydziału Reżyserii Dramatu, współuczestniczyć w projektach naukowych, podejmować dodatkowe zobowiązania artystyczne. Oferujemy studentom szeroki wachlarz zajęć i warsztatów dodatkowych (np. metody Czechowa, improwizacji aktorskich, metody Feldenkraisa, zajęć z choreografem, technik walk scenicznych, etc.).

Jako dziekani (wraz z prodziekan dr hab. Moniką Jakowczuk) wspieramy inicjatywy i projekty naukowe rozwijające takie myślenie. Staramy się zatrzeć różnice między tak zwanymi przedmiotami technicznymi jak wymowa, impostacja, zajęcia ruchowe a scenami, wierszem czy piosenką.

Chodzi nam o uświadomienie studentom, że nie można pracować nad głosem czy wymową w oderwaniu od scen, wiersza czy piosenki. Pedagodzy na zajęciach nawzajem się odwiedzają i wspierają w indywidualnym podejściu do problemów każdego studenta.

Adepci aktorstwa już na wstępie otrzymują zatem przykład skutecznej pracy w grupie widząc pedagogów naszego wydziału otwartych na wzajemną współpracę. Z drugiej strony uświadamiają sobie jak ważne jest komplementarne podejście do studiowania.

Poszanowanie i etyczne, zdrowe podejście do zawodu są podstawowymi rzeczami, na które zwracamy uwagę na Wydziale Aktorskim.

Kilkuletnia bardzo udana współpraca z Instytutem Integralnej Psychoterapii GESTALT pozwala na prowadzenie regularnych zajęć z psychologiem na roku I oraz organizowanie specjalistycznych warsztatów dla pedagogów. Zajmujemy się nie tylko bezpieczeństwem emocjonalnym studentów i pedagogów, lecz także sposobami wzajemnej komunikacji czy budowaniem samoświadomości w relacjach zawodowych.

Pedagodzy zdając sobie sprawę ze zmian zachodzących w teatrze, inspirują studentów do samodzielnej pracy i inicjatywy, bardzo często wychodząc w swoich inspiracjach czy rozmowach poza ramy prowadzonego przedmiotu. Na zajęciach podobnie dużo rozmawiamy o etosie pracy aktora.



Dodatkowymi przedmiotami staramy się poszerzyć ofertę edukacyjną, która może znacznie ułatwić im start w zawodowym życiu. Spektrum zawodowych wyzwań, z jakimi przyjdzie im się mierzyć poszerza się bowiem nieustannie. Są to między innymi:

- performatyka, na której zdobywają wiedzę na temat performance'u, samodzielnego kreowania aktu twórczego, poznają nowe trendy z pogranicza videoartu i teatru plastycznego,
- zajęcia z dubbingu,
- zajęcia z reżyserem castingu przygotowujące do pracy w filmie i telewizji,
- praca przed kamerą,
- zajęcia dotyczące prawa autorskiego.

Na koniec warto wspomnieć o trosce o kondycję psychiczną naszych studentów. Aby zmniejszyć ryzyko problemów wynikających ze specyfiki naszego zawodu, na pierwszym roku wprowadziliśmy przedmiot „psychologia”, na którym studenci uczą się pracować w grupie z poszanowaniem swoich indywidualności, radzić sobie ze stresem, wierzyć we własne siły, motywować do twórczego działania. Uczą się w bezpieczny sposób kontenerować trudne dla siebie emocje, na których często pracują i z którymi często przychodzi im się mierzyć w praktyce. W planie studiów pojawiły się także zajęcia z technik relaksacyjnych (joga).

W świecie nastawionym na szybki efekt, zunifikowanym, pełnym stereotypów, często nietolerancyjnym, głuchym na drugiego człowieka, gdzie dobra materialne stanowią zbyt często wartość nadrzędną, artysta ma obowiązek upominania się o wartości odrzucone.

Mam poczucie ogromnej odpowiedzialności za proces kształtowania osobowości naszych absolwentów.

Jako pedagodzy-artyci mamy obowiązek nie tylko wyposażać naszych studentów w umiejętności i narzędzia warsztatowe, ale przede wszystkim inspirować, pobudzać studentów do bycia poszukującymi, twórczymi, szczerymi, myślącymi ludźmi. Absolwenci naszej uczelni powinni być kreatorami i artystami własnego życia, własnej osobowości i dzięki temu powoli zmieniać świat. Mieć świadomość zawodowej misji.



Dzięki moim Mistrzom: K. Lupie, J. Treli, J. Peszkowi, I. Olszewskiej, A. Polony, O. Sz wajgier, którzy utwierdzili mnie w wierze we własne możliwości, rozbudzili poczucie ciekawości, zwrócili uwagę na nieustannie zachodzące wewnątrz mnie przemiany, mogłem świadomie i z wiarą zacząć konstruować **MOJEGO OSOBISTEGO CZŁOWIEKA**.

Budowanie nie łatwe, często wbrew utartym ścieżkom, pełne trudnych artystycznych i życiowych wyborów. Dzięki niemu spotykałem na swej drodze twórcze silne osobowości, a kontakty z nimi owocowały przedstawieniami, które niejednokrotnie stanowiły znaczący przełom w polskim teatrze, pobudzały wyobraźnię kolejnych młodych twórców na mapie teatralnej naszego kraju.

Miałem szansę współpracować z uczniami Krystiana Lupy:

Z Grzegorzem Jarzyną w Teatrze Rozmaitości w „Bziku tropikalnym”: *Koincydencja spontanicznej ekspresji oraz entuzjazm, wzruszenia, śmiechu stworzyła nowy kod porozumiewania się sceny i widowni, bezpośredniość, autentyczność obcowania, bez teatralnego konwenansu i sztampy. Sukces Bzika tropikalnego był ożywczą niespodzianką. (...) Teatr Jarzyny idzie za osobowością aktora, wsłuchując się w jego wrażliwość, budując z niej świat spektaklu*⁷.

Z Krzysztofem Warlikowskim w zmaganiach z „Krumem” i „Apollonią”: *Ci którzy czekali na inscenizacyjne fajerwerki, zawiodą się - spektakl oparty jest na aktorze - reszta jest dodatkiem. Na tle polskiego aktorstwa, teatralnego, które miota się między deklamacją, histerią i kopiowaniem telewizyjnego realizmu, ten spektakl jest wyjątkowy. To haust świeżego powietrza po długim biegu*⁸.

W Narodowym Starym Teatrze spotkałem się ponownie z Krystianem Lupą przy spektaklach "Lunacy", "Mistrz i Małgorzata" i "Zaratustra": *Lupa stworzył dotkliwy i trafny komentarz do naszej rzeczywistości i to nie komentarz powierzchownie publicystyczny, lecz głęboko duchowy. Teraz trafność komentarza i jego nieodparta przenikliwość są wręcz przerażające.*

⁷ M. Zielińska, *Tropiki: zagadnienie psychofizyczne*, „Didaskalia-Gazeta Teatralna” 1997, nr 18.

⁸ R. Pawłowski, *Haust świeżego powietrza*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 61.



Równie ważny jest też język teatralny, którym przemawia Lupa. Można powiedzieć, że mamy u niego do czynienia z wyższą formą teatralną, gdzie możliwe jest nawet pozostawienie widzów sam na sam z pustą, opuszczoną przez aktorów sceną. To teatr bardzo poważny, prowadzący najistotniejszą dysputę. Laboratorium teatralne Lupy zdolne jest do tworzenia teatralnych traktatów i zdolne jest kreować emocje, które przestają być emocjami teatralnymi. Stają się energiami życiowymi⁹.

I wreszcie „Factory 2” Lupy: Jedna z ostatnich scen zatytułowana „Papież”, jest bezczelna niesmaczna, brawurowo zagrana, skrajna, a z powodów swej prawdomówności tyleż niewinna co bluźniercza. Ogłoszony przez Ondina Nawojczyka kościół wyrzutek społeczeństwa należy wyłącznie do porządku performansu [...]Z odpadów, śmieci, byle czego konstruuje się czas zdolny pochłonąć widownię wedle zupełnie nowych reguł. Obnażona zostaje powierzchnia skóry, drobne taktyki osiągania małych celów, nieuleczalne skłonności i nawyki. W zamian jednak aktorzy otrzymują niezwykłą wolność kreacji. Gdyby reżyser nie przyznał im prawa do własnej osobowości lub po prostu obojętności wobec jego światopoglądu i upodobań nie byłoby tego spektaklu¹⁰.

Wszyscy ci wielcy reżyserzy, którzy na stałe weszli do historii teatru polskiego komunikują i tworzą zawsze z silnymi osobowościami aktorskimi, które są gotowe na partnerskie współtworzenie teatralnego dzieła. Co za tym idzie mają odwagę na wspólną zażartą walkę, poszukiwanie, błędzenie, spotkanie, które wzbogaca i inspiruje obie strony.

Przy zachodzących w dzisiejszym teatrze dość szybkich zmianach, w czasach w których zespół konstruuje się za pomocą castingów na konkretny projekt, aktor musi posiadać silną osobowość, potrafić działać na wielu polach, być bardziej wszechstronnym, elastycznym, umieć przyciągnąć i zainteresować sobą. Tylko wyraziste osobowości zmieniają oblicza świata polityki, nauki, kultury. Dlatego uważam, że ponad wszystko należy zabiegać o nieustanny rozwój i ludzki kształt **WŁASNEJ OSOBOWOŚCI**.



⁹ P. Gruszczyński, *Nie lękajmy się*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 21.

¹⁰ G. Niziołek, *Anty-Jung*, „Didaskalia-Gazeta Teatralna” 2008, nr 84.

dr Adam Nawojczyk
Wydział Aktorski
PWST im. L. Solskiego w Krakowie

A U T O R E F E R A T

*„Świadomy swoich obowiązków wobec kultury narodowej,
wstępując do społeczności uczelnianej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej
zdobywać wytrwale wiedze i umiejętności w poszukiwaniu
prawdy i piękna dla dobra Rzeczypospolitej Polskiej,
dbać o godność studenta i dobre imię Uczelni,
darzyć szacunkiem pracowników Uczelni i przestrzegać zasad współzycia koleżeńskiego,
przestrzegać przepisów obowiązujących w Uczelni.”*

Wypowiadając słowa ślubowania dwadzieścia cztery lata temu, nie przypuszczałem że marzenie, które właśnie urzeczywistniam, będzie miało w moim przypadku wartość podwójną. Moje poszukiwanie "prawdy i piękna" realizować się będzie także w obszarze pedagogicznym jako pedagoga a teraz również dziekana Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST (także w kolejnej kadencji 2016-2020).

O aktorze świadczą jego role, o pedagogu studenci, o dziekanie - cały wydział, absolwenci, program i uzyskane efekty kształcenia. Trudno pisać o sobie mając świadomość wagi wypowiedzianego wcześniej zdania. Postaram się więc rozszyfrować to co w zawodzie aktora i pedagoga jest dla mnie najważniejsze, uwzględniając spotkania i wydarzenia, które najmocniej wpłynęły na moje myślenie o teatrze i pedagogice artystycznej.

Wolność, ciekawość, pasja, prawda, odwaga, poszukiwanie

Rolą, która będzie punktem wyjścia do tych rozważań a także swoistą kodą zamykającą rozdział w moim artystycznym życiu jest postać Anny Wojnicew w "Płatonowie" M. Czechowa wyreżyserowanym przez Konstantina Bogomołowa w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Młodzieńczy dramat Czechowa ma w moim artystycznym życiu szczególne znaczenie. W roku 1997 przedstawienie dyplomowe IV roku Wydziału Aktorskiego w dwóch odsłonach wyreżyserował na jego podstawie mój ówczesny mistrz i mentor Krystian Lupa. W "Płatonowie



wiśniowym" grałem postać Mikołaja Terleckiego, w "Płatonowie oliwkowym" zaś młodego Wengierowicza syna. Podczas tej pracy bardzo poważnie podchodziłem do zagadnień które wpoił mi Krystian Lupa: pejzażu postaci, monologu wewnętrznego, utożsamiania się z postacią. Wiedziałem co moja postać myśli, byłem wyczulony na wszystkie jej zmysłowe aspekty. Dokładnie wyobrażałem sobie jak wyglądał poranek mojego bohatera, jego dzień. Miałem świadomość tego co jadł, gdzie był, jak się czuł Mikołaj, którego grałem. Do dziś pamiętam smak zjadanych w sadzie (na scenie PWST przy ulicy Warszawskiej) wiśni. Nosilem w sobie moją postać z dużą pieczołowitością, miałem swoje fetysze, rytuały. Czułem się kimś szczególnym, zajmowało mi to znaczącą część ówczesnego życia. Czytałem dużo na temat psychologii, fascynowałem się podsuniętymi przez pedagoga książkami C. G. Junga, zapisywałem i analizowałem swoje sny, spostrzeżenia z własnego życia, albo zaobserwowane zdarzenia z życia innych ludzi. Niewątpliwie był to wpływ osobowości Krystiana Lupy, który był dla mnie artystycznym wzorem.

W trakcie pracy nad tym tekstem wyraźnie ujawniły się fascynacje, motywy, strategie konstruowania postaci, myślenia o teatrze, które znacząco zaprogramowały moją artystyczną drogę na następne lata, nie tylko jako aktora, pedagoga, ale także człowieka.

Na warsztat aktora nie składa się tylko mowa, głos, sprawne ciało, muzykalność, Jego najważniejszy element stanowi to co nadaje wyjątkową, niepowtarzalną barwę i aurę artyście czyli osobowość. Tylko poprzez silne jej ukształtowanie aktor staje się wyjątkowy, wybija się z tłumu i przyciąga uwagę na scenie. Wszystko to co wpływa na jej rozwój, powinno zajmować człowieka-aktora w trakcie całego twórczego procesu jakim jest życie.

Konstruowanie osobowości

Nieustanna ciekawość zachodzących wewnątrz nas mechanizmów, umiejętne i bezwstydne ich badanie, poszerzanie wiedzy, czytanie, słuchanie, poznawanie, smakowanie, oglądanie, świadome korzystanie z dobrodziejstw kultury zbliża nas znacząco do poznawania tajemnicy i natury człowieka, a co za tym idzie, kształtuje skutecznego, wiarygodnego, wolnego i emanującego aktora.

Spotkanie z Konstantinem Bogomołowem przy „Płatonowie” było właśnie wiwisekcją tego, co się nazywa warsztatem aktora. Próbą rozpoznania własnej artystycznej osobowości. Miałem



dziwne uczucie jakbym słuchał zaprzeczenia wszystkiego co 20 lat temu w trakcie pracy nad dziełem Czechowa wpajał nam profesor Lupa i równocześnie radosne przeświadczenie, że obaj panowie mają rację. Prowadzą mnie – radykalnie różnymi ścieżkami i metodami - ku temu samemu efektowi.

Drogę, którą rozpocząłem z Krystianem Lupą w pracy nad szkolnym „Płatonowem” bazując na budowaniu postaci w oparciu o monolog wewnętrzny, podparty silnie umocowanym pejzażem wewnętrznym, dogłębnej analizie tekstu literackiego, zakończyłem spotkaniem z nim przy „Factory 2”, gdzie wszystkie te narzędzia zostały odrzucone. Materia tekstu okazała się mało istotna a aktor uruchamiać miał w sobie mechanizm obronny przed wszystkimi znanymi strategiami budowania roli. To doświadczenie bardzo pomogło mi w pracy z rosyjskim reżyserem. Zdawałem sobie sprawę, że szansa, którą otrzymałem, jest zupełnie niezwykła. Oto ponownie dostaję do pracy dramat z którym wiążą się moje pierwsze ważne zawodowe wspomnienia. Konstantin Bogomołow, który mnie zaprosił do współpracy jest opisywany w teatralnej prasie jako *reżyser kontrowersyjny, chętnie sięgający do prowokacji, z odwagą dobierający się do pielęgnowanych w Rosji mitów* a sam o aktorstwie polskim mówi: *Przed wszystkim to gra, która jest po trosze rosyjska i niemiecka jednocześnie. Geograficzne granice Polski odbijają się w psychologicznym rysunku gry aktorskiej. [...] Polscy aktorzy mogą grać w różnych teatrach, ale zawsze mają poczucie mesjanizmu, wychodząc na scenę*¹. Okazał się reżyserem, który na prowokowaniu osobowości opiera swoją metodę pracy. Wszystko to przypominało mi postać Krystiana Lupy sprzed lat, z tym większą ciekawością a także nadzieją na zaskakujące odkrycia rozpocząłem pracę nad tym projektem.

Już od samego początku, decyzji obsadowej (mężczyźni grali role kobiece a kobiety mężczyzn) praca wykluczała użycie zwyczajowych sposobów konstruowania roli. Dodatkowo fakt, że mężczyźni nie będą grać w sukniach a kobiety udawać w kostiumie mężczyzn, oraz formy żeńskie i męskie zapisane w tekście pozostaną nienaruszalne jeszcze bardziej oddaliły nas od znanych "sposobów" pracy nad rolą. Bogomołow chciał pozbawić nas dotychczasowych narzędzi budowania roli, wprowadzić w stan dyskomfortu i tego co nazywał „unikaniem utożsamiania się z postacią.”

¹ *Przeście grać!*, z Konstantinem Bogomołowem rozmawia Marina Dawidowa, artykuł dostępny na stronie www.culture.pl, 21.01.2015, (dostęp: 12.05.2016).



Rolą, która przypadła mi w udziale była Anna Wojnicew

Jako aktor nie musiałem przejmować się bagażem, który ta rola za sobą niesie, czy tradycją jej grania. Dużym plusem był fakt, że nie znałem aktora z którym mógłbym się porównać. Wiedziałem, że być może jestem jednym z nielicznych mężczyzn, którzy dostali szansę kreowania roli Generałowej.

Zagranie np. Płatonowa w prosty sposób skłaniałoby mnie do użycia znanych strategii: szczególnie łatwym w tym przypadku utożsamieniem się z postacią. Zacząłem więc wraz z reżyserem i kolegami od rozczytania tekstu. Dawno w teatrze tak dużej przyjemności nie sprawiło mi interpretowanie dramatu. Miałem ten niedokończony, pisany przez autora w bardzo młodym wieku tekst mocno przerobiony już w czasie pracy przy dyplomie. Tym większa radość wynikała dla mnie z ponownego z nim spotkania w pracy. Po dogłębnej ponownej analizie i paradoksalnie bardzo podobnej interpretacji tekstu do tej, jaką wykonałem 20 lat temu z K. Lupą, przystąpiłem do pracy na scenie. Musiałem wyobrazić sobie jakie cechy tej kobiety mam w sobie, a potem nauczyć się na nich żerować, używać na scenie w konkretnej sytuacji, ale bez wchodzenia w postać. Kiedy jako kobieta wypowiadam słowa do mężczyzny granego przez kobietę, nie myślę o niej „mężczyzna” tylko zajmuję się konkretnym mechanizmem, który pojawia się tu i teraz w relacji męsko-damskiej. Anna jest mężczyzną-aktorem, Płatonow jest kobietą-aktorką. Nie zakłamujemy tej sytuacji, co więcej - ona jeszcze mocniej uzmysławia nam umowność całego zdarzenia. W tej konfiguracji rola jest bardziej od nas oddalona, możemy brać ją w nawias i wnikliwiej się jej przyglądać. Jesteśmy bardziej wolni i odważni. Podczas monologu Generałowej w scenie: *Pijaczka jestem Płatonow...* prościej i bardziej bezwstydnie mogłem wejść w cały mechanizm upokorzenia i cierpienia postaci, bo dystans do niej a zarazem chęć jej zrozumienia miałem większy. Poza tym nie udawałem przed widzami tego, że jestem kobietą. Pokazywałem, obnażałem mechanizm który zachodzi w dramacie. Jak zauważa Beata Guczalska w „Didaskaliach”: *Prezentowane na scenie dialogi nabierają waloru demonstracji: odsłaniają charakter relacji i znaczenia ukrywające się pod treścią słów, jednak nie na zasadzie Czechowowskiego podtekstu, ale wydobywania wszechobecnego fałszu.[...] Dlatego czasem przechodzą na poziom jawnego cytatu, recytowania kwestii w trybie przedrzeźniania realnego dialogu- po to, by ocalić jego zużyte znaczenie.[...]Temat zakłamania nieprzystawalności norm*



*etycznych do pragnień wydaje się zasadniczym motywem spektaklu.*²

Na jednej z prób kiedy ktoś z zespołu próbował „prawdziwie wejść w postać” Bogomołow zaprotestował zdaniem: „Aktor nie może udawać, że naprawdę umiera na scenie, jeden do jeden wchodzić w postać; przecież widz wie, że jesteśmy w teatrze i właśnie wspólnie podjęliśmy jakąś umowę w obcowaniu ze sobą przez 3 godziny. Wszystko inne jest udawaniem i kłamstwem.” Dzięki takiemu podejściu, byłem bardziej tu i teraz konstruując i rozpoznając rolę, emocje były prawdziwsze, starałem się odrzucić egotyzm aktora, który chce zawsze dodać coś od siebie, utożsamiać się z postacią. Będąc mężczyzną mogłem przekornie dodawać pewne przejawione zachowania kobiece, pewne niezrozumiałe reakcje. Bezwstydnie bawiłem się nimi w dowolny sposób, bezkarnie je ze sobą zestawiając. Czasami byłem tylko mężczyzną, czasem mężczyzną, który narzuca sobie jakąś cechę kobiecą: rodzaj hysterii, irracjonalnego smutku czy dziwnego zachowania tylko po to, by za chwilę je odrzucić i znowu pokazać z męskiej strony. Obnażałem mechanizmy, które w kobietach widzą i negują mężczyźni a w gruncie rzeczy nie potrafią zauważyć w sobie dokładnie takich samych zachowań.

Po raz kolejny odwołam się do tekstu Beaty Guczalskiej: *Postaci pokazują że nie ma pragnień i emocji czysto kobiecych albo męskich a w między ludzkich rozgrywkach nie istnieje również przejrzysty podział na męskie i kobiece strategie*³.

Wdaje mi się, że grając w odwróconej roli miałem większą empatię do postaci, z większą czułością ją do siebie przytulałem a równocześnie bezwzględniej obnażałem. Miałem osobliwe uczucie korzystania z całego mojego aktorskiego warsztatu i jego niedoskonałości, ciekawość i chęć na odkrywanie nowych możliwości. Wobec tego razem z moimi scenicznymi niepowodzeniami i wzlotami byłem w prawdziwej relacji z widzem w samym procesie twórczym tu i teraz. Paradoksalnie ta sytuacja pozwoliła bardzo dużo powiedzieć mi o sobie i momentami była mocniej obnażająca. Podświadomie zawsze chcemy usprawiedliwiać postać (jeśli się z nią utożsamiamy), bo w życiu za wszelką cenę nie chcemy być postrzegani jako źli lub głupi. Kiedy jest się zwolnionym z tego zero-jedynkowego utożsamiania, możliwości stają się praktycznie nieograniczone i strach przed ocaleniem tego co najbardziej osobiste, intymne odchodzi na dalszy plan.

(...)Zamiast gry genderowymi skojarzeniami zobaczyliśmy spektakl-lekcję o naturze teatru,

² *Dziesięć portretów z negatywem w tle*, Beata Guczalska, „Didaskalia-Gazeta Teatralna” 2016, nr 131.

³ *Ibidem*.



*antyiluzyjną psychodramę, laboratoryjne studium na temat współczesnych możliwości budowania postaci i zakresu użyteczności psychologicznej gry w dzisiejszym teatrze*⁴.

Reżyser jeszcze podczas prób stolikowych często mówił o manierze grania dramatów Czechowa zarówno w Rosji, w Niemczech (styl zapoczątkowany przez Petera Steina: białe kostiumy, parasolki, leżaki, itd.), jak również na scenach polskich. Miał w sobie duży sprzeciw dla takiego rozczytywania „Płatonowa”. Uważał że sposoby, maniery, recepty jak należy grać Czechowa, już dawno zaciemniły prawdziwy sens zapisanych w jego dramatach konfliktów, relacji i tragikomizmu.

Bywa, że aktor w trakcie grania spektaklu ma szczególnie ważny dla postaci moment wymagający uwagi czy skupienia widza i nie udaje mu się tego uzyskać. Widz zaczyna się nagle śmiać, jest w innej kondycji, inaczej postrzega zdarzenie sceniczne, ma ochotę się bawić. Zazwyczaj brniemy wtedy w poczucie upokorzenia, myślimy sobie: „Chcę w tym momencie powiedzieć coś poważnie od siebie a oni się śmieją.” Wpadamy w panikę myśląc że jesteśmy nieskuteczni i wykonujemy rzeczy, które przynoszą zupełnie odwrotny skutek. Dla Bogomołowa taka sytuacja jest wymarzonym początkiem teatralnej przygody. W takim wypadku reżyser proponuje odrzucenie lęklivego myślenia i walki o akceptację widza na rzecz podjęcia wyzwania. Namawia do odwagi i wyzwolenia w sobie „wojownika”, podjęcia postanowienia w myślach: „Drogi widzu dziękuję bardzo, za Twój brak aprobaty, niezrozumienie albo akceptację i śmiech, ale nie tego w tym momencie oczekuję.”

Bycie tu i teraz, w samym środku procesu twórczego, powiedzenie sobie: stop! to jest prawda tej sytuacji, rzeczywiste spotkanie twórczo myślącego, pracującego nad postacią aktora i widza, który czegoś oczekuje, chce i któremu nagle zostaje to odebrane. Ten moment daje możliwość, aby aktor razem z widzem spotkali się na zupełnie innej płaszczyźnie, w prawdziwej relacji. Dzięki temu odczuwają wspólnie nie dlatego, że obaj tego oczekują, tylko dlatego, że taka jest prawda tej sytuacji.

*(...) stale towarzyszą aktorom i widzom pytania o to, co jest tutaj sceniczną prawdą, a co zmyśleniem i udaniem. Czy udawanie obnażone to usprawiedliwienie, czy nowy horyzont dla prawdy? I co ona w teatrze oznacza*⁵?

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.



To objawienie przeżyte w trakcie grania spektakli było bardzo inspirujące i dało mi poczucie ogromnej wolności twórczej. Nagle w jednej sekundzie dzięki zmianie strategii, pozbyciu się lęku i przywiązania do akceptacji widza, miałem poczucie, że to co się właśnie stwarza jest niepowtarzalne i niezwykle, a widz ogląda mnie w samym środku tego procesu. Pozbawiony oczekiwań uczestniczy w tym co się zdarza tu i teraz w centrum prawdziwego niezakłamanego kontaktu.

Właśnie w takim momencie wydaje się, że wszystko na scenie jest możliwe.

(...) Bogomołow przekonał zespół, że można połączyć dwie techniki, które uchodzą za przeciwstawne: jawny, ostro demonstrowany dystans wobec postaci i równocześnie gruntowne wejście w jej motywacje i emocje⁶.

Ta praca uświadomiła mi po raz kolejny jak ważna i gwarantująca poczucie bezpieczeństwa jest osobowość reżysera. Ponownie spotkałem twórcę, z którym byłem w ścisłym dialogu, który potrafił ze mną rozmawiać, dawał mi twórcze i uruchamiające uwagi. Miałem poczucie wspólnego odkrywania nowej jakości budowanej na partnerskich warunkach, wzajemnej zespołowej ciekawości nastawionej na proces a nie spektakularny efekt. To, co często w teatrze staje się ważniejsze od aktora, jego warsztatu, prawdziwych poszukiwań: efektowne światło, scenografia, muzyka, video projekcje nie miało tutaj miejsca. W teatrze współczesnym, w którym dane mi jest czynnie uczestniczyć, zbyt często wymienione wyżej narzędzia inscenizacyjne sprowadzają aktora na scenie do funkcji czysto instrumentalnej. Oczywiście udział w takich przedstawieniach szlifuje warsztat aktora, potwierdza jego sprawność czy skuteczność, ale w moim przekonaniu nie rozwija osobowości i nie czyni go współtwórcą dzieła.

Podczas pracy z Bogomołowem znalazłem się na nowo w samym środku czegoś co nazywam prawdziwym procesem twórczym, dialogiem, spotkaniem opartym o niosący w sobie olbrzymi potencjał tekst literacki. Nareszcie ponownie mogłem skorzystać z całej swojej wiedzy nabytej przez lata pracy na scenie (dla niektórych reżyserów zbędnej) i zrewidować, odświeżyć ją w twórczy sposób. Miałem poczucie, że to czego nauczyłem się w Szkole, czym byłem przez lata zafascynowany: niebanalna interpretacja zdarzeń scenicznych, umiejętność rozczytywania tekstu, budowania odważnych założeń, wchodzenia w interpretację wbrew, doszukiwanie się czegoś co

⁶ Ibidem.

autor miał na myśli, albo czegoś czego w ogólnie nie miał na myśli, konstruowanie dramaturgiczne postaci, dystansowanie się do niej, gra z widownią.... sprawiło, że ponownie poczułem się spokojny i szczęśliwy. Mogłem korzystać z narzędzi, które potrafię używać i cenię najbardziej w twórczej pracy na scenie.

W doświadczeniu z „Płatonowem” właściwie zawiera się wszystko to, co najbardziej zajmuje mnie w spotkaniu ze studentami szkoły teatralnej.

Metoda, jaką pracuję, jest sumą doświadczeń wyciągniętych ze spotkań z wybitnymi ludźmi teatru, a także poszukiwań, upodobań i ćwiczeń, które mnie inspirowały i inspirują do dziś w pracy na scenie. W pewnym sensie staram się realizować osobiste marzenie o pedagogu, którego chciałbym spotkać.

Nauczać – pedagogika

Najważniejsze w mojej pracy ze studentami jest poszanowanie odrębności i indywidualności każdego człowieka. Budowanie atmosfery bezpieczeństwa i wzajemnego zaufania, uruchamianie indywidualnej wyobraźni. Ośmielanie, rozbudzanie ciekawości i wiary we własne siły i myślenie. Od moich Mistrzów nauczyłem się szacunku dla innego sposobu myślenia, tolerancji, odwagi stawiania niewygodnych pytań, radości ze wspólnego błędzenia, poszukiwania, partnerstwa relacji z kolegami i pedagogiem w pracy nastawionej na PROCES.

W trakcie samodzielnej kariery pedagogicznej prowadziłem zajęcia z wiersza, scen współczesnych, scen klasycznych, elementarnych zajęć aktorskich i podstaw gry aktorskiej.

W zależności od przedmiotu oraz grupy dostosowuję plan pracy i zestaw ćwiczeń. Nieodmiennie w centrum uwagi jest sam PROCES. Student powinien mieć poczucie samodzielnie wykonanej pracy, być autorem własnych aktorskich i scenicznych odkryć. Charakter pracy najczęściej w przypadku scen czy wiersza określa literatura nad którą pracuję i rocznik z którym mam przyjemność się spotkać. Właściwie dopiero pod koniec semestru decydujemy, które fragmenty czy sceny z naszej pracy zostaną pokazane na egzaminie. Jeżeli chodzi o elementarne zadania aktorskie niezwykle ważny w moim poczuciu jest semestr pierwszy. Na pierwszym spotkaniu zawsze przeprowadzam wspólny wywiad ze studentami, służący wzajemnej wymianie upodobań muzycznych, literackich, plastycznych i innych prywatnych zainteresowań. Studenci poznają się



podczas gier i zabaw integracyjnych, czy wspólnie przygotowywanych etiid. Dzięki temu nabierają odwagi w wyrażaniu własnych myśli, uczą się wnikliwie słuchać innych. Dostrzeganie różnic poszerza ich horyzonty, wyobraźnię, wzajemnie inspiruje. Następnie przynoszą na zajęcia teksty które, poruszają w pozytywny lub negatywny sposób do myślenia. Zgromadzony materiał literacki (w dużym stopniu zainspirowany również przeze mnie) poddajemy wnikliwej interpretacji. Od tego momentu zaczyna się okres poszukiwań i inspiracji. Analizujemy tekst poprzez własne doświadczenie i wyobraźnię. Studenci starają się odkryć jak najwięcej możliwości interpretacyjnych i dowiedzieć o czym każdy z nich chciałby przy pomocy tego tekstu opowiedzieć. Równoległe proponuję studentom ćwiczenia, etiudy, improwizacje które są zależne od bazowego materiału, nawiązują do mechanizmów i problemów, jakie odkryli w procesie interpretacji tekstu dramatycznego.

Studenci powinni nabrać przekonania, że aktor wychodzący na scenę musi rozumieć czym są motywowane jego działania, dlaczego mówi i o czym mówi. Powinien umieć uruchamiać prawdziwe emocje, wiedzieć czym jest podtekst i dialog, mieć świadomość że na scenie najważniejszy jest partner czyli drugi człowiek, ale również pojmować czym jest prawdziwy kontakt z widzem. Mieć poczucie formy i wiedzieć, że świadomość bycia tu i teraz pozwala panować nad postacią.

Jeżeli nie masz na scenie nic do powiedzenia, nie powinieś na nią wchodzić.

Jako dziekan Wydziału Aktorskiego chciałbym, żeby studenci kończący naszą uczelnię byli posiadającymi podstawowy warsztat aktorski twórcami. Dlatego już na początku mijającej kadencji zaproponowaliśmy naszym pedagogom **nastawienie na PROCES** w trakcie wszystkich zajęć. Przekonywaliśmy, że efekt końcowy jest ważny, ale w przypadku uczelni artystycznej nie najistotniejszy.

Pedagodzy mają możliwość wspólnych pedagogicznych poszukiwań w ramach założonego programu nauczania.

Student ma się uczyć a nie być uczonym.

Na jego barkach spoczywa część odpowiedzialności za konstruowanie własnej ścieżki



dydaktycznej – ma dokonywać wyborów przedmiotów, angażować się w inicjatywy w ramach koła naukowego, współpracować ze studentami Wydziału Reżyserii Dramatu, współuczestniczyć w projektach naukowych, podejmować dodatkowe zobowiązania artystyczne. Oferujemy studentom szeroki wachlarz zajęć i warsztatów dodatkowych (np. metody Czechowa, improwizacji aktorskich, metody Feldenkraisa, zajęć z choreografem, technik walk scenicznych, etc.).

Jako dziekani (wraz z prodziekan dr hab. Moniką Jakowczuk) wspieramy inicjatywy i projekty naukowe rozwijające takie myślenie. Staramy się zatrzeć różnice między tak zwanymi przedmiotami technicznymi jak wymowa, impostacja, zajęcia ruchowe a scenami, wierszem czy piosenką.

Chodzi nam o uświadomienie studentom, że nie można pracować nad głosem czy wymową w oderwaniu od scen, wiersza czy piosenki. Pedagodzy na zajęciach nawzajem się odwiedzają i wspierają w indywidualnym podejściu do problemów każdego studenta.

Adepci aktorstwa już na wstępie otrzymują zatem przykład skutecznej pracy w grupie widząc pedagogów naszego wydziału otwartych na wzajemną współpracę. Z drugiej strony uświadamiają sobie jak ważne jest komplementarne podejście do studiowania.

Poszanowanie i etyczne, zdrowe podejście do zawodu są podstawowymi rzeczami, na które zwracamy uwagę na Wydziale Aktorskim.

Kilkuletnia bardzo udana współpraca z Instytutem Integralnej Psychoterapii GESTALT pozwala na prowadzenie regularnych zajęć z psychologiem na roku I oraz organizowanie specjalistycznych warsztatów dla pedagogów. Zajmujemy się nie tylko bezpieczeństwem emocjonalnym studentów i pedagogów, lecz także sposobami wzajemnej komunikacji czy budowaniem samoświadomości w relacjach zawodowych.

Pedagodzy zdając sobie sprawę ze zmian zachodzących w teatrze, inspirują studentów do samodzielnej pracy i inicjatywy, bardzo często wychodząc w swoich inspiracjach czy rozmowach poza ramy prowadzonego przedmiotu. Na zajęciach podobnie dużo rozmawiamy o etosie pracy aktora.



Dodatkowymi przedmiotami staramy się poszerzyć ofertę edukacyjną, która może znacznie ułatwić im start w zawodowym życiu. Spektrum zawodowych wyzwań, z jakimi przyjdzie im się mierzyć poszerza się bowiem nieustannie. Są to między innymi:

- performatyka, na której zdobywają wiedzę na temat performance`u, samodzielnego kreowania aktu twórczego, poznają nowe trendy z pogranicza videoartu i teatru plastycznego,
- zajęcia z dubbingu,
- zajęcia z reżyserem castingu przygotowujące do pracy w filmie i telewizji,
- praca przed kamerą,
- zajęcia dotyczące prawa autorskiego.

Na koniec warto wspomnieć o trosce o kondycję psychiczną naszych studentów. Aby zmniejszyć ryzyko problemów wynikających ze specyfiki naszego zawodu, na pierwszym roku wprowadziliśmy przedmiot „psychologia”, na którym studenci uczą się pracować w grupie z poszanowaniem swoich indywidualności, radzić sobie ze stresem, wierzyć we własne siły, motywować do twórczego działania. Uczą się w bezpieczny sposób kontenerować trudne dla siebie emocje, na których często pracują i z którymi często przychodzi im się mierzyć w praktyce. W planie studiów pojawiły się także zajęcia z technik relaksacyjnych (joga).

W świecie nastawionym na szybki efekt, zunifikowanym, pełnym stereotypów, często nietolerancyjnym, głuchym na drugiego człowieka, gdzie dobra materialne stanowią zbyt często wartość nadrzędną, artysta ma obowiązek upominania się o wartości odrzucone.

Mam poczucie ogromnej odpowiedzialności za proces kształtowania osobowości naszych absolwentów.

Jako pedagodzy-artyści mamy obowiązek nie tylko wyposażać naszych studentów w umiejętności i narzędzia warsztatowe, ale przede wszystkim inspirować, pobudzać studentów do bycia poszukującymi, twórczymi, szczerymi, myślącymi ludźmi. Absolwenci naszej uczelni powinni być kreatorami i artystami własnego życia, własnej osobowości i dzięki temu powoli zmieniać świat. Mieć świadomość zawodowej misji.



Dzięki moim Mistrzom: K. Lupie, J. Treli, J. Peszkowi, I. Olszewskiej, A. Polony, O. Sz wajgier, którzy utwierdzili mnie w wierze we własne możliwości, rozbudzili poczucie ciekawości, zwrócili uwagę na nieustannie zachodzące wewnątrz mnie przemiany, mogłem świadomie i z wiarą zacząć konstruować **MOJEGO OSOBISTEGO CZŁOWIEKA**.

Budowanie nie łatwe, często wbrew utartym ścieżkom, pełne trudnych artystycznych i życiowych wyborów. Dzięki niemu spotykałem na swej drodze twórcze silne osobowości, a kontakty z nimi owocowały przedstawieniami, które niejednokrotnie stanowiły znaczący przełom w polskim teatrze, pobudzały wyobraźnię kolejnych młodych twórców na mapie teatralnej naszego kraju.

Miałem szansę współpracować z uczniami Krystiana Lupy:

Z Grzegorzem Jarzyną w Teatrze Rozmaitości w „Bziku tropikalnym”: *Koincydencja spontanicznej ekspresji oraz entuzjazm, wzruszenia, śmiechu stworzyła nowy kod porozumiewania się sceny i widowni, bezpośredniość, autentyczność obcowania, bez teatralnego konwenansu i sztampy. Sukces Bzika tropikalnego był ożywczą niespodzianką. (...) Teatr Jarzyny idzie za osobowością aktora, wsłuchując się w jego wrażliwość, budując z niej świat spektaklu*⁷.

Z Krzysztofem Warlikowskim w zmaganiach z „Krumem” i „Apollonią”: *Ci którzy czekali na inscenizacyjne fajerwerki, zawiodą się - spektakl oparty jest na aktorze - reszta jest dodatkiem. Na tle polskiego aktorstwa, teatralnego, które miota się między deklamacją, histerią i kopiowaniem telewizyjnego realizmu, ten spektakl jest wyjątkowy. To haust świeżego powietrza po długim biegu*⁸.

W Narodowym Starym Teatrze spotkałem się ponownie z Krystianem Lupą przy spektaklach "Lunacy", "Mistrz i Małgorzata" i "Zaratustra": *Lupa stworzył dotkliwy i trafny komentarz do naszej rzeczywistości i to nie komentarz powierzchownie publicystyczny, lecz głęboko duchowy. Teraz trafność komentarza i jego nieodparta przenikliwość są wręcz przerażające.*

⁷ M. Zielińska, *Tropiki: zagadnienie psychofizyczne*, „Didaskalia-Gazeta Teatralna” 1997, nr 18.

⁸ R. Pawłowski, *Haust świeżego powietrza*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 61.



Równie ważny jest też język teatralny, którym przemawia Lupa. Można powiedzieć, że mamy u niego do czynienia z wyższą formą teatralną, gdzie możliwe jest nawet pozostawienie widzów sam na sam z pustą, opuszczoną przez aktorów sceną. To teatr bardzo poważny, prowadzący najistotniejszą dysputę. Laboratorium teatralne Lupy zdolne jest do tworzenia teatralnych traktatów i zdolne jest kreować emocje, które przestają być emocjami teatralnymi. Stają się energiami życiowymi⁹.

I wreszcie „Factory 2” Lupy: Jedna z ostatnich scen zatytułowana „Papież”, jest bezczelna, niesmaczna, brawurowo zagrana, skrajna, a z powodów swej prawdomówności tyleż niewinna co bluźniercza. Ogłoszony przez Ondina Nawojczyka kościół wyrzutków społeczeństwa należy wyłącznie do porządku performansu [...]Z odpadów, śmieci, byle czego konstruuje się czas zdolny pochłonąć widownię według zupełnie nowych reguł. Obnażona zostaje powierzchnia skóry, drobne taktyki osiągania małych celów, nieuleczalne skłonności i nawyki. W zamian jednak aktorzy otrzymują niezwykłą wolność kreacji. Gdyby reżyser nie przyznał im prawa do własnej osobowości lub po prostu obojętności wobec jego światopoglądu i upodobań nie byłoby tego spektaklu¹⁰.

Wszyscy ci wielcy reżyserzy, którzy na stałe weszli do historii teatru polskiego komunikują i tworzą zawsze z silnymi osobowościami aktorskimi, które są gotowe na partnerskie współtworzenie teatralnego dzieła. Co za tym idzie mają odwagę na wspólną zażartą walkę, poszukiwanie, błędzenie, spotkanie, które wzbogaca i inspiruje obie strony.

Przy zachodzących w dzisiejszym teatrze dość szybkich zmianach, w czasach w których zespół konstruuje się za pomocą castingów na konkretny projekt, aktor musi posiadać silną osobowość, potrafić działać na wielu polach, być bardziej wszechstronnym, elastycznym, umieć przyciągnąć i zainteresować sobą. Tylko wyraziste osobowości zmieniają oblicza świata polityki, nauki, kultury. Dlatego uważam, że ponad wszystko należy zabiegać o nieustanny rozwój i ludzki kształt **WŁASNEJ OSOBOWOŚCI**.



⁹ P. Gruszczyński, *Nie lękajmy się*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 21.

¹⁰ G. Niziołek, *Anty-Jung*, „Didaskalia-Gazeta Teatralna” 2008, nr 84.