

Autoreferat.

Jestem Aktorem. Te dwa proste słowa, pisane z dużej litery, zawierają w sobie to wszystko co myślę, czuję i w co wierzę. Jestem – posiadam świadomość siebie, rzeczywistości wewnętrznej, wielo-kształtu ludzkiego ducha, który zawiera się w pragnieniach, marzeniach, tęsknocie, cierpieniu, radości, w odczuwaniu świata i ludzi. Jestem – bo mam ciało, lub jestem ciałem, które zmaga się z własną słabością, ograniczeniem, które jest moim największym przyjacielem gdy posłusznie poddaje się treningowi, ćwiczeniom, a które staje się najzagorzalszym wrogiem, gdy mimo szczerych chęci do pracy, chce odpoczywać lub chorować, lub po prostu być przeciwko mnie samemu. Jestem – poddany ciągłemu procesowi uzupełniania siebie o nowe zdarzenia, doświadczenia, relacje z innymi – wciąż się staję, a więc ciągle będąc w niedomiarze moje „jestem” jest dynamicznym „stawaniem się”. Jestem – ponieważ pragnę stawać się wciąż od nowa i od nowa.

Aktor – to zawód, to droga osobistego rozwoju, to ciągła nauka siebie wobec innych i siebie wobec świata. Aktor – to niekończąca się zabawa, radość spontanicznego wygłupu, to dowolne kształtowanie się w formach i stanach, modelach i postaciach. Aktor – to walka, pełna niebezpieczeństw, przygoda, podróż w głąb siebie i konfrontacji tego co odkryjesz z widzem – choćby najbardziej nieprzychylnym lub głupim, z tym co może być najbrzydsze lub najbanalniejsze w nas samych. Aktor – to wysiłek i napięcie, to błędzenie i gubienie się w poszukiwaniu własnego sensu a może sensu jakiegokolwiek. Aktor – to człowiek, który najbardziej nadaje się do tego żeby być człowiekiem wprost – i to jest najtrudniejsze. Być dla siebie tym czym się jest naprawdę w samej swej istocie. Bez udawania, bez noszenia „konwencjonalnej maski” – pokazać światu twarz nieuzbrojoną w żaden zbędny grymas, twarz naiwną, proszącą, cierpiącą. Aktor widzi siebie, swoje człowieczeństwo bez cenzury, dostrzega jak bardzo człowiek potrafi być zły, straszny, bezwzględny i jednocześnie piękny, kreatywny, święty. Aktor to tłumacz świata z języka boskiego na ludzki.

Jestem Aktorem – tak siebie określam, tak o sobie myślę i się przedstawiam. Jestem Aktorem czyli podążam za tym co we mnie najszczerze,

po prostu jestem najbardziej sobą – najbardziej człowiekiem, jak tylko pozwala mi na to społeczeństwo, wychowanie oraz własne uświadomione lub nie tabu. Jestem Aktorem ponieważ aktorstwo posiada w sobie jedną z najwyższych wartości jakie stworzył człowiek – ideę spotkania między ludźmi w poszanowaniu własnej wolności i miłości – bez przemocy, bez broni w interesie wszystkich. Jestem Aktorem bo tylko tak mogę mówić o sobie, bo jedynie dzięki temu nagromadzone emocje, wybujała fantazja, przerośnięta nad miarę wyobraźnia oraz ego może znaleźć ujście na scenie, wobec świadków, nie czyniąc krzywdy ni sobie ni innym. Jestem Aktorem – ponieważ wtedy mogę odnaleźć przestrzeń poznawczą pomiędzy zmysłowym doświadczeniem a pojęciowym rozumieniem rzeczywistości. Przestrzeń tajemniczą, nieogarniętą, w której wyznaczony kierunek odkrywania siebie jest zawsze nowy i zaskakujący.

Twórczość aktorska.

Obecny sezon 2015/2016 jest moim trzynastym sezonem pracy artystycznej w teatrze. Od roku 2002 kiedy skończyłem Wydział Aktorski PWST w Krakowie Filia we Wrocławiu gram nieprzerwanie na scenie. Stworzyłem ponad trzydzieści ról teatralnych, skupiając się przede wszystkim na pracy w teatrze jako głównym miejscem twórczym. Pracowałem z wieloma wybitnymi reżyserami wśród których wymienić należy: Krystynę Maissner, Redbada Klijnstrę, Jana Kłatę, Michała Zadare, Jacka Głęba, Waldemara Krzystka, Lecha Raczaka, Annę Augustynowicz, Gabriela Gietzkiego, Jarosława Tumidajskiego, Wojtka Klemma, Cezarego Grauzinisa, Igora Jacko, Agatę Dudę-Gracz, Pawła Passiniego, Marka Fiedora, Weronikę Szczawińską. Wśród spektakli, w których zagrałem role mniejsze i większe znajduje się kilka wyjątkowych a praca w nich stanowiła momenty przełomowe na mojej drodze artystycznej.

W roku 2003 zadebiutowałem na deskach profesjonalnego teatru repertuarowego w Legnicy w Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej tworząc kilka niewielkich ról w spektaklu Jacka Głęba pt. *Wschody i Zachody Miasta* autorstwa Roberta Urbańskiego. Praca w tym przedstawieniu, choć nie stanowiła wielkiego wyzwania aktorskiego, jeżeli chodzi o kreatywność artystyczną, była wspaniałą szkołą teatru, jak i pierwszą konfrontacją z



profesjonalnym, świetnym zespołem aktorskim. To w Legnicy poznałem Przemka Bluszcz, Janusza Chabiora, Grzeška Wojdona, Anitę Poddębniak, czy Wiesława Cichego – aktorów, od których mogłem uczyć się rzemiosła, podpatrywać zwyczaje i czerpać inspiracje. Praca przy *Wschodach i Zachodach Miasta* wymagała nie lada sprawności, przede wszystkim dlatego, że ilość króciutkich etiud – scen w których zagrałem zmieniała się często w kolejności następując po sobie, więc czas na zmianę kostiumu był bardzo krótki np. trzydzieści sekund. Z roli ss-mana musiałem przeobrazić się w rolę radzieckiego n-kawudzisty, a ta z kolei przechodziła w rolę lwowskiego aktora, repatrianta. Legnickie doświadczenia utrwaliły we mnie szacunek do zespołowości i branie odpowiedzialności za każde nawet najmniejsze zadanie aktorskie, tak jakby to była główna rola w spektaklu.

Pierwszym, prawdziwie poważnym wyzwaniem aktorskim była rola Gidiego Batzera w *Grach Edny Mazyi* w reżyserii Redbada Klijnstry w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Premiera przedstawienia w roku 2003 stała się moim debiutem na deskach Teatru Współczesnego we Wrocławiu, po której otrzymałem angaż od ówczesnej dyrektorki Krystyny Maissner. Od tego czasu pracuję na deskach współczesnego do chwili obecnej. Była to rola wyjątkowa z kilku powodów. Praca z Redbadem Klijnstrą nastawiona była na intensywny rozwój osobowości aktorskiej. Reżyser postawił przed nami zadania, które wymagały maksymalnej szczerości i otwartości często odrzucając, nasze przygotowanie techniczne i warsztatowe. Efekty owej pracy były zaskakujące i niebywale obfite. Przeżycia na scenie tak dynamiczne, że często przekraczaliśmy granicę pomiędzy iluzją teatru a makabryczną rzeczywistością codzienności, której dotyczył spektakl. To wtedy pierwszy raz zetknąłem się z tak głęboką pracą analityczną, pozwalającą wniknąć w przeżycia postaci do tego stopnia, że stawały się one osobistym, intymnym przeżyciem aktora. To również wtedy musiałem nauczyć się tak zwanej „higieny pracy” w teatrze, ponieważ praca nad rolą stawała się tak intensywna, że niejednokrotnie niebezpieczna. Rezultaty naszych zmagania artystycznych mogliśmy zaprezentować na dniach polskich w Paryżu w roku 2004 oraz na dniach polskich w Moskwie w roku 2005. Opis spektaklu *Gry* i dokładną analizę procesu twórczego przedstawiłem w roku 2008 broniąc pracę magisterską p.t. *Polska prapremiera sztuki Edny Mazyi pt. Gry w Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu*.

Kolejnym spektaklem, który stanowił dla mnie moment zwrotny w twórczości aktorskiej była *Kartoteka* Tadeusza Różewicza w reżyserii



Michała Zadary w roku 2006. Dosyć krótka ale bardzo intensywna i wymagająca praca otworzyła przede mną świat teatru postdramatycznego. Konwencji, której wcześniej nie znałem z pracy praktycznej, a którą uznawałem za nieciekawą, nudną czy wręcz szkodliwą dla samego teatru i widza. Michał Zadara w prowokacyjny sposób poprowadził nas w przestrzenie performansu starając się realizować treść dramatu Różewicza z aptekarską precyzją. Język teatralny, który został użyty w przedstawieniu Zadary wymagał ode mnie radykalnych zmian w świadomym podejściu do pracy artystycznej opartej na gęstości znaków, symultaniczności, cielesności, nadmiarze, umuzyycznieniu, zdarzeniowości czy inwazji realności. *Kartoteka* Zadary była dla mnie tym czym *Fontanna* Marcela Duchampa, na wystawie rzeźby w Paryżu w roku 1917, dla ówczesnych twórców plastyków. Zadara otworzył dla mnie świat nieskrepowanej wolności twórczej i pokazał, że aktorstwo emocjonalne, oparte na wewnętrznym przeżyciu postaci to zaledwie początek, start. Dalej jest tak wiele drzwi do otwarcia jak w świecie lustra odbitego w lustrze – nieskończenie wiele. Po za tym reżyser oparł swoją pracę na precyzji, konkretności zadań i prawdziwej konsekwencji zdarzeń teatralnych, wykraczając daleko poza ramy prostych sytuacji realistycznych.

Rok po premierze *Kartoteki* w 2007 Michał Zadara zaproponował mi rolę Barona Firuleta w *Operetce* Witolda Gombrowicza, która została zrealizowana we Wrocławskim Teatrze Muzycznym Capitol. Była to pierwsza rola, w której reżyser wymagał ode mnie umiejętności wokalnych. Trudność owego zadania nie polegała jedynie na używaniu śpiewu, który nie jest moją najmocniejszą stroną warsztatu ale to, że reżyser wystawił mnie do pojedynku aktorskiego przeciwko artyście, u którego śpiew jest głównym atutem. Arkadiusz Brykalski jako Hrabia Szarm był moim konkurentem, kompanem, antagonistą i jednocześnie prawdziwym partnerem na scenie. Spektakl w Capitolu cieszył się dużym wzięciem, ja mogłem poznać świetny zespół wrocławskiego teatru muzycznego, rozwinąć warsztat wokalny i świetnie bawić się w Gombrowiczowskiej *Operetce*. Niewątpliwym atutem przedstawienia była jego wielobarwność, humor i świetna interpretacja Michała Zadary, wprowadzająca w dramaturgię spektaklu wiele nieoczekiwanych zwrotów akcji i mistrzowskich nawiązań do współczesności. I w tym przypadku reżyser świetnie odczytał intencje autora, starając się wydobyć z tekstu maksimum humoru i prawdy o człowieku. Spektakl mieliśmy przyjemność prezentować na Live Arts Festival w Filadelfii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w roku 2009.

W tym samym roku 2009 Krystyna Maissner zaprosiła do współpracy Wojciecha Klemma, któremu powierzyła reżyserię spektaklu *Cement* Hainricha Müllera. Reżyser obsadził mnie w roli głównej. Jako Gleb Czumałow, niczym mityczny Odys powracałem do rodzinnego miasteczka po latach wojny i rewolucyjnej zawieruchy. Była to pierwsza główna rola w przedstawieniu jaką otrzymałem. Reżyser umieścił akcję w świecie przyszłości, wprost nawiązując do estetyki post-apokaliptycznej rzeczywistości, filmów science-fiction: *Mad Maxa*, *Matrixa*, *Stalkera*. Tak się złożyło, że wspomniana estetyka łączy się z moją pasją kultywowaną od dzieciństwa: literatura, filmy i komputerowe gry science-fiction. Czułem się więc w owej konwencji jak ryba w wodzie, tym bardziej, że rola dotyczyła żołnierza powracającego z wojny więc temat spektaklu przedstawiał się nadzwyczaj atrakcyjnie. Dzięki Wojtkowi Klemmowi i roli Gleba Czumałowa poznałem naprawdę co znaczy ciężar i odpowiedzialność roli głównej. Wystarczy wspomnieć, że w dwugodzinnym przedstawieniu nie miałem ani jednej chwili przerwy a uczestnicząc praktycznie we wszystkich scenach spektaklu mogłem doświadczyć ogromu wysiłku psychicznego i fizycznego.

Kolejną rolą, która przyniosła mi wiele radości, rozwijając mój warsztat oraz smak teatralny była postać Edmunda w spektaklu *Król Lir* Williama Szekspira w reżyserii litewskiego twórcy Cezarego Grauzinisa w roku 2009. Reżyser wniósł do naszego teatru wielobarwną wyobraźnię, odczytując Szekspirowski dramat przez pryzmat krótkich chwil przed i po śmierci tytułowego Króla Lira. Błazen pełnił funkcję przewodnika do krainy zmarłych, reszta zespołu odgrywała wspomnienia Lira. Na pierwszy rzut oka nic w tym odkrywczego, nie pierwszy to raz w teatrze pojawia się taki właśnie pomysł na interpretację sztuki. Istotną zmianą był jednak reżyserski koncept, który nakładał na aktorów formę gry w estetyce „zombi”. Mówiąc krótko wszystkie postacie dramatu, po za Lirem i Błaznem były trupami właśnie powstałymi z grobu, które konfrontują się z głównym bohaterem sztuki – jako jego wspomnienia. Ów pomysł reżyserski pozwolił wywrócić do „góry nogami” dramat Szekspira ujawniając mnóstwo ukrytych treści, natomiast gra aktorska stała się feerią zabaw, groteskowych etiud, gagowych scenek niczym z cyrkowej klaunady. Spektakl Grauzinisa to jedno z moich ulubionych przedstawień w jakich zagrałem do tej pory, ponieważ mogłem używać w tej roli w dowolny sposób teatralnej formy oraz maski. Móc przeistoczyć się na scenie w postać z groteskowego horroru, używając do tego ciała, głosu, charakteryzacji i puścić wodze fantazji w nieskrępowany sposób, odrzucając tak „wymęczony i zgrany”

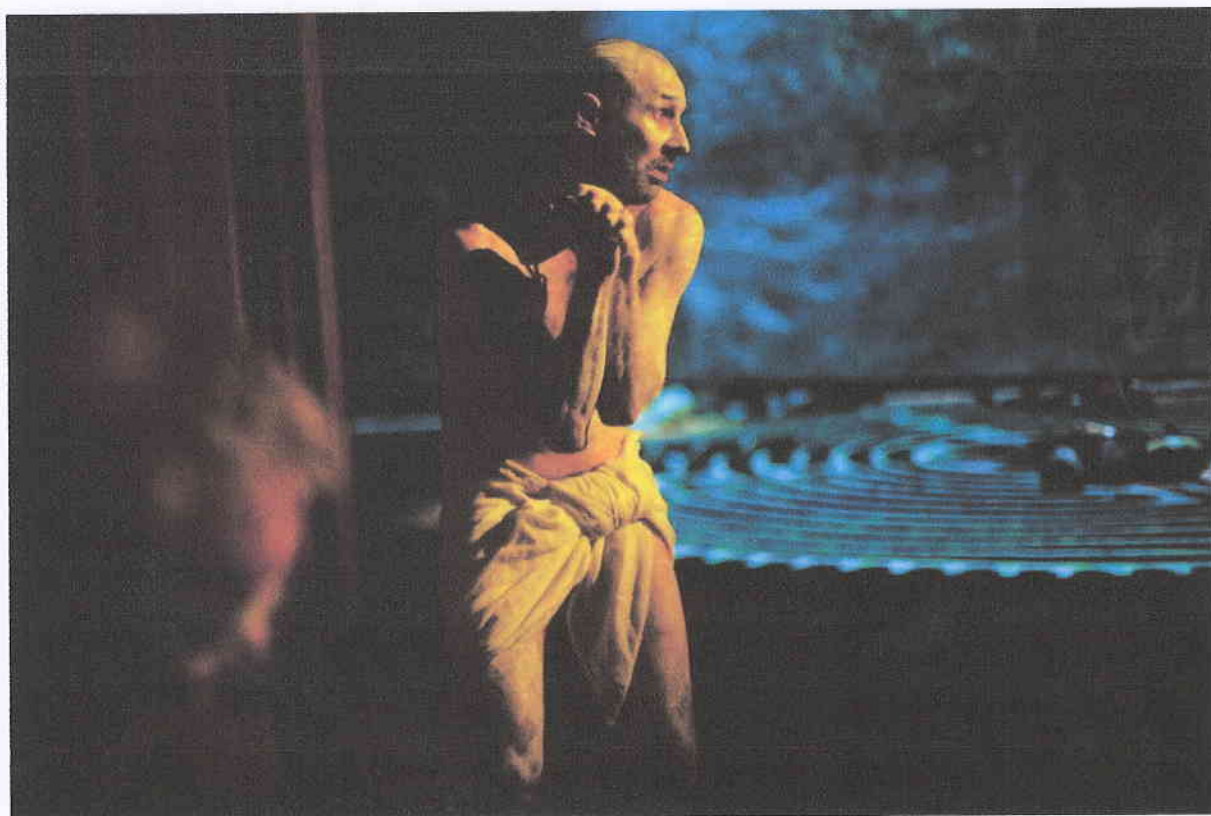
już realizm psychologiczny, jest dla mnie ukoronowaniem sztuki aktorskiej. Być może owe przekonanie sytuuje mnie w opozycji do nowoczesnych nurtów, trendów teatralnych, w których reżyserzy wspólnie z aktorami dokonują ekshibicjonistycznych wypraw, penetrując własne przeżycia i osobiste traumy a potem prezentują wyniki zszokowanym widzom. Uważam, że to czym teatr jest w swej istocie – to umieć zbudować świat tak magiczny i przez to metaforyczny by widz zapomniał, o ziemskości a wyruszył w podróż ku boskości. Do tego potrzeba nie lada wyobraźni, umiejętności warsztatowych i przede wszystkim odwagi w odrzucaniu nudy codzienności, zbanalizowanej przez wszechobecne media i kulturę pop.

Zanim przejdę do kolejnego rozdziału, w którym zaprezentuję dzieło artystyczne, opowiem o jeszcze jednej roli, pobudzającej mocno mój rozwój aktorski. W roku 2008 Krystyna Maissner zrealizowała przedstawienie pt. *...np. Majakowski* na podstawie sztuk i wierszy Włodzimierza Majakowskiego. Dyrektorka obsadziła mnie w dwóch rolach: Olega Bajana w akcie I i Dyrektora Zakładu Entomologicznego w akcie II. Konstrukcja spektaklu opierała się na autorskiej interpretacji sztuk *Pluskwa* oraz *Łażnia* Majakowskiego, z których powstał nowy tekst. Oleg Bajan to typowy przedstawiciel upadłej burżuazji Rosji radzieckiej z lat dwudziestych ubiegłego wieku. I tym razem najciekawsza okazała się konwencja spektaklu, zakładająca posługiwanie się formą aktorską w tworzeniu i eksploatacji roli. Przeistoczenie w postać sceniczną następowało przy pomocy wyraźnego kostiumu z epoki, ucharakteryzowanej twarzy, peruki i odpowiedniego sposobu poruszania się. Znow miałem szansę rozwinąć umiejętność w kierunku tworzenia tzw. postaci charakterystycznej. Opierając swoją twórczość na kilku cechach charakterystycznych Bajana, mogłem zrealizować rolę poprzez groteskowy chód, taniec, mimikę twarzy, gwałtowne zmiany tempa działania, wyrazistego sposobu mówienia. Rola Olega Bajana przyniosła mi nie tylko ogrom satysfakcji ale również utwierdziła mnie, w poszukiwaniach aktorskich, które obrały wyraźny, konkretny kierunek, w tworzeniu ról charakterystycznych, wymagających fantazji, umiejętnego posługiwania się plastyką ciała, czy odwagi w eksploracji konwencji groteski. Ten typ teatru jest mi najbliższy, to poprzez karykaturę, ekspresję ciała, dynamikę i energetyczność jest mi najtrafniej wyrazić samego siebie. Mój przewód doktorski oparłem na tej właśnie roli broniąc pracy pisemnej pt. *Praca nad rolą Olega Bajana w spektaklu ...np. Majakowski, opartego na motywach poetyckiej i*

dramaturgicznej twórczości Włodzimierza Majakowskiego, w reżyserii Krystyny Meissner w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu.”

Goliard – dzieło artystyczne jako podstawa postępowania habilitacyjnego.

Rola Goliarda w przedstawieniu Pawła Passiniego pt. *Bramy Raju* na podstawie powieści Jerzego Andrzejewskiego oraz prozy Marcela Schwoba stanowi niejako ukoronowanie mojej pracy artystycznej zarówno jeśli chodzi o poszukiwania własnej formy wyrazu aktorskiego jak i sposobu pracy z reżyserem oraz odkrytych treści. Zacznę od sposobu pracy jaki zaproponował nam Paweł Passini.



Po przeanalizowaniu egzemplarza sztuki, rozpoczęliśmy zmuszony proces prób improwizowanych, podczas których miał wykluczyć się rodzaj narracji, zawiązać się relacje pomiędzy postaciami sztuki, reżyser miał dokonać wyboru konwencji estetycznej spektaklu. Mnie przypadła rola oparta na fragmentach tekstu dziewiętnastowiecznego, francuskiego symbolisty Marcela Schwoba, które w luźny sposób zostały dołączone do egzemplarza reżyserskiego. Na

początku pracy Passini w bardzo ogólny sposób nakreślił moje zadanie aktorskie, z którego wynikało, że postać którą mam stworzyć jest antagonistą postaci Spowiednika, granego przez Bogusława Kierca. Wychodząc z tego założenia rozpocząłem wspólnie z resztą zespołu wspomniane improwizacje. Z prozy Schwoba reżyser wybrał kilka monologów, które wkleił w tekst Andrzejewskiego chcąc uzyskać warstwę dialogową ze Spowiednikiem. A więc były to *Pieśń Goliarda*, *Pieśń Kalandara*, *Pieśń Papieża Innocentego*, *Pieśń Grzegorza IX*. Jednak pomysł dialogów ze Spowiednikiem okazał się nie trafiony i zastąpiliśmy je partiami monologów, które komentowały poszczególne spowiedzi uczestników krucjaty dziecięcej. Koncepcja roli jej kształt, środki aktorskiego wyrazu wybieraliśmy wspólnie z reżyserem odnosząc się do improwizacji innych aktorów. Właściwie od początku prób reżyser pozostawił mi całkowitą wolność twórczą, mogłem więc dostosować swój styl pracy swobodnie do działań innych aktorów, nie spiesząc się i dokonując przemyślanych wyborów. Proces powstawania roli wynikał z natchnienia, które miało szansę zaistnieć z racji wspomnianej wcześniej wolności oraz nieograniczonego czasu, którym dysponowałem (oczywiście w ramach wszystkich prób, które miały odbyć się do premiery.)

Rolę Goliarda oparliśmy na kilku inspiracjach, które stanowiły szkielet dla tworzenia postaci. Głównym motywem z którego skorzystaliśmy, był fragment z Pisma Świętego Starego Testamentu z księgi Hioba JB 2,1-2. Bóg spotykając się z synami Bożymi dostrzega wśród nich Szatana a ten opowiada mu jak to wędrował po ziemi i co widział. Podobnie w *Bramach Raju* Spowiednik, na początku sztuki spotyka Goliarda, który jest ucieleśnionym złem, cieniem człowieka, świadkiem szalonej historii ludzkości, której towarzyszy od początku. Z owego spotkania rodzi się cała historia dramatu, a więc krucjaty dziecięcej, o której opowiada Goliard, a której duchowym przewodnikiem jest właśnie Spowiednik. Pomiędzy Goliardem i Spowiednikiem istnieje nierozzerwalny związek. W drodze ku świętości i boskości człowieka towarzyszy mu zawsze Szatan. Goliard prowadzi grę ze Spowiednikiem, której celem jest udowodnienie iż Bóg w swej bezwzględnej wielkości kompletnie nie interesuje się człowiekiem, tak jak nie spojrział na tysiące dzieci, które w jego imieniu rozpoczęły krucjatę do Jerozolimy i zginęły. Goliard ironizuje, przedstawia prześmiewczy obraz fałszywej religijności, cynicznie komentuje wysiłki ludzi dążących do zjednoczenia z Bogiem, sam pozostając uwięziony po wieki przed tytułowymi bramami raj, do których nigdy wstępu mieć nie będzie.

Tworząc rolę Goliarda dodaliśmy do wcześniej wybranych tekstów jeszcze jeden fragment z prozy Schwoba mianowicie *Pieśń Trędowatego*. Ten tekst stał się pretekstem do poszukiwania wyrazistej formy działania na scenie, jak i kostiumu a raczej maski, którą zakłada na siebie Goliard. Zaraz po wejściu na scenę, podczas rozpoczynającej przedstawienie Pieśni Goliarda, maluję całe ciało białą glinką, a do ręki biorę drewnianą kołatkę. Jest to nawiązanie wprost do postępowania średniowiecznych trędowatych, którzy ostrzegali zdrowych, że nadchodzą a chore miejsca ubarwiali na biało. Przez ten zabieg Goliard staje się karykaturą, wynaturzonym obrazem trędowatego, który za swoje grzechy został ukarany potworną chorobą. Jest to oczywiście kolejny element ironii ze strony szatana, ukazującego bezwzględność i nieczułość Boga. Choroba trędowatego stała się motywem otwierającym psychiczny świat Goliarda. Emocjonalność postaci oparta jest na szaleństwie, perwersji, bezgranicznej samotności i cierpieniu, z którego rodzi się czysta nienawiść do Boga i do jego obrazu jakim jest człowiek.

W trakcie całego przedstawienia funkcjonuję w kilku przestrzeniach sceny. Przede wszystkim jest to metalowa ściana zapełniająca horyzont sceny, na której wyświetlane są projekcje wideo. Jest to metaforyczny obraz Bram Raju, do których przykuty został Goliard. To one stają się obiektem największego pożądania diabła, móc przekraść się do krainy, z której został usunięty po wieki. Bramy Raju są jego miłością i zarazem przekleństwem. Stara się je obłaskawić, przebłagać, sforsować za wszelką cenę. Wraz z rozwojem akcji przedstawienia, przybliżam się coraz bardziej do Spowiednika, powtarzając wciąż ten sam gest, zerwania z oczu spowiadających się białej opaski. Grzechy dzieci stają się grzechami Spowiednika, który dźwiga ku uciezce Goliarda coraz większy ciężar własnej pychy. Scena podzielona jest na trzy przestrzenie, przypisane do konkretnych postaci: proscenium jako przestrzeń umownej zakrystii, w której spowiadają się dzieci idące w krucjacie, centralna część sceny przypisana dla dorosłych odpowiedników postaci dzieci, które wspominają krucjatę oraz horyzont - miejsce Goliarda. Pomiędzy wszystkimi przestrzeniami poruszam się swobodnie przechodząc z jednej do drugiej i niejako animując postacie dramatu, zachęcając je do dalszych zwierzeń, kpiąc, komentując i wyśmiewając ich wysiłki w dotarciu do prawdy.

Moja rola nacechowana jest przede wszystkim tzw. „ciemnym błazeństwem”. Budując działania, wymyślając ruch sceniczny, zagłębiając się w warstwę uczuciową granej postaci, pozwalałem sobie na coraz większą indywidualizację roli. Chciałem, aby Goliard bardzo wyróżniał się na tle

wszystkich innych postaci, aby tym podkreślić jego przebywanie po za czasem opowiadanej historii. Niczym Woland z *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa od wieków Goliard podróżuje po ziemi, obserwując wysiłki i starania ludzkości w pojednaniu z Bogiem. Chciałem aby Goliard stał się wyraźną kontrą dla reszty postaci. To właśnie temu posłużył dobór prześmiewczych środków wyrazu, niczym ze średniowiecznej klaunady, często przekraczając granicę dobrego smaku, Goliard – Szatan – Trędowaty tworzy swój upiorny taniec pozornie cierpiąc za uczestników krucjaty, a tak naprawdę wciąż wystawiając Boga na próbę chce udowodnić mu bezsens istnienia tak słabych i ułomnych istot jakim są ludzie.

Aktor – Pedagog.

Pracę pedagogiczną w szkole rozpocząłem bardzo wcześnie, bo już będąc na studiach, na szóstym semestrze trzeciego roku otrzymałem propozycję asystentury u Andrzeja Makowieckiego. Zbiegło się to ze śmiercią wybitnej wrocławskiej aktorki i pedagoga Igi Mayer (1921-2001), która prowadziła zajęcia ze Scen Klasycznych na roku drugim. Andrzej Makowiecki zastąpił nieodżałowaną Igę i poprosił mnie o pomoc asystencką na swoich zajęciach. Było to dla mnie niesamowitym wyróżnieniem – mając zaledwie dwadzieścia dwa lata, prowadziłem zajęcia ze studentami, którzy byli często dużo starsi ode mnie. To wtedy w roku 2001 zakwitła we mnie chęć prowadzenia zajęć teatralnych oraz rozwijania się w kierunku pracy pedagogicznej. Do pracy w szkole wróciłem po pięciu latach od jej ukończenia, kiedy w roku 2007 rozpocząłem pracę jako asystent – wolontariusz u Teresy Sawickiej, Eweliny Paszke-Lowitsch i ponownie u Andrzeja Makowieckiego. Po okresie wolontariatu i obronie pracy magisterskiej w roku 2007, w roku akademickim 2008/2009 zostałem zatrudniony jako asystent i rozpocząłem samodzielne zajęcia ze studentami.

Pierwszymi zajęciami jakie prowadziłem były Sceny Współczesne na roku drugim, następnie w kolejnych latach powierzono mi obowiązki wykładowcy Scen Klasycznych. W chwili obecnej prowadzę zajęcia z Elementarnych Zadań Aktorskich i Podstaw Gry Aktorskiej połączonych z Treningiem Aktorskim.

Sceny Współczesne były dla mnie niejako sprawdzianem, na ile moje wyobrażenie na temat pracy pedagoga, sprawdza się w rzeczywistości. Pierwsze próby okazały się bardzo owocne, realizując ze studentami fragmenty

sztuk *Dzień dobry i do widzenia* Athola Fugharda w semestrze trzecim i *Samotny zachód* oraz *Królowa piękności* z Leenen Martina McDonatha w semestrze czwartym miałem szansę rozwinąć wszystko to co uważam za niezbędne w pracy ze studentem. Kontakt i wsłuchiwanie się w potrzeby młodego twórcy, partnerskie traktowanie propozycji artystycznych, pobudzanie procesu twórczego, konkretyzację uwag aktorskich, metodykę pracy ze studentem – opartą na „stanisławowskim” ujęciu twórczości aktorskiej, zastosowanie dynamiki modelowania aktora przy pomocy arystotelesowskiego naśladownictwa. Sceny Współczesne stanowiły prolog pracy pedagogicznej, w której konfrontacja ze studentem wymusiła na mnie ostudzenie młodzieńczego zapału i zastąpienie go żmudnym wykuwaniem sposobów komunikacji, docieraniem do sedna sprawy jakim jest prowadzenie studenta w konkretnie i precyzyjnie uwag pedagoga.

Po roku pracy nad Scenami Współczesnymi ówczesna dziekan wydziału Elżbieta Czaplińska-Mrozek powierzyła mi zajęcia ze Scen Klasycznych. Sceny Klasyczne oparłem na fragmentach sztuk, w których studenci mogli spotkać się z konfliktem tragicznym oraz na komediach. Było to teksty antyczne: *Antygona* Sofoklesa, *Fenicjanki* Eurypidesa również skorzystałem z *Klątwy* Wyspiańskiego jak i z *Fedry* Racina. Jeżeli chodzi o komedię to Sceny Klasyczne oparłem na *Ich Czworo* Zapolskiej, *Zemście* Fredry, *Król Ubu* Jarrego oraz *Balladynie* Słowackiego, która sama w sobie komedią nie jest, jednak poprzez świat fantastyczny starałem się wydobyć jak najwięcej elementów komediowych i zderzyć je z warstwą tragiczną zapisaną w tekście sztuki. Zarówno Sceny Współczesne jak i Klasyczne są częścią szerszego modułu przedmiotów poświęconych pracy nad rolą w technikach związanych z kierunkiem studiów. Celem, wspomnianych przedmiotów jest maksymalne rozwinięcie i uruchomienie takich pokładów wyobraźni i wrażliwości studentów, aby byli przygotowani do samodzielnego, twórczego proponowania postaci scenicznych oraz nabycia umiejętności powtarzalności uzyskanych efektów pracy. Rok drugi studiów jest niejako rokiem przełomowym, gdyż studenci otrzymują zaawansowane zadania aktorskie i poprzez intensywną, twórczą pracę próbują na coraz wyższym poziomie posługiwać się analizą i interpretacją tekstu klasycznego, odnajdywaniem logicznego ciągu przyczynowo – skutkowego wynikającego bezpośrednio z tekstu sztuki i niezbędnego do uwiarygodnienia istnienia scenicznego. Prowadzenia dialogu z partnerem na scenie, tworzenia sytuacji scenicznej i precyzyjnym jej utrwaleniu wynikającym z działania, umiejętności

konstruowania monologu wewnętrznego, korzystania z pamięci emocjonalnej, przekazywania w sposób precyzyjny emocji i uczuć w temacie aktorskim, posługiwania się intencją na scenie, istnienia w przestrzeni scenicznej, podstaw noszenia kostiumu teatralnego na scenie, podstaw posługiwania się rekwizytem na scenie, posługiwania się rytmem zapisanym w tekście klasycznym etc. Wszystkie wymienione pojęcia są sklasyfikowane na sposób teoretyczny, jednak w pracy łączą się w jedną całość nawzajem się dopełniając. Na scenie wszystko wynika z siebie i jest częścią nierozdzielnej całości. Podczas trzyletniej pracy nad Scenami Klasycznymi jeden z semestrów był wyjątkowy, a egzamin z tego przedmiotu miał w sobie wiele z unikatowości prawdziwego dzieła artystycznego – była to praca nad *Klątwą* Wyspiańskiego. Prowadząc studentów udało mi się osiągnąć to co cenię sobie w teatrze najbardziej, żywy emocjonalny przekaz treści zapisanych w sztuce, które na oczach widzów stały się autentycznym przeżyciem aktorów. Po mimo tego, że byli to studenci roku drugiego udało nam się unieść te pracę na poziom profesjonalizmu a wszelkie techniczne i warsztatowe niedoskonałości przestały mieć znaczenie z racji wspomnianego wcześniej silnego, szczerego przekazu emocjonalnego. Egzamin ten prezentowałem na Dniach Otwartych Wydziału Aktorskiego w roku 2011.

Elementarne Zadania Aktorskie, Podstawy Gry Aktorskiej oraz Trening Aktorski, który prowadzę w chwili obecnej odbywają się na roku pierwszym i są wstępem do twórczości aktorskiej. Są to najtrudniejsze zajęcia jakie prowadziłem do tej pory. Przede wszystkim dla tego, że celem przedmiotu jest uruchomienie procesu twórczego przeżywania na scenie w zadaniu aktorskim i ów cel jest dla wielu studentów pojęciem, z którym spotykają się pierwszy raz w życiu. To właśnie na tych zajęciach młodzi ludzie stawiają swoje pierwsze kroki na scenie. Oswajają swoje lęki, odślaniają kompleksy, budują świadomość siebie na scenie. Jest to świadomość aktu twórczego, który ma zaistnieć przy świadkach. Podstawowe problemy z jakimi spotykam się na tych zajęciach to obalanie wszelkiej „mitologizacji” rzeczywistości pracy aktora na scenie i sprowadzanie jej do konkretności i precyzji. Kolejną palącą kwestią są blokady psychiczne oraz fizyczne, które staramy się pokonać poprzez trening aktorski. Metoda treningu aktorskiego posiada głębokie korzenie kulturowe przede wszystkim w teatrach azjatyckich. Jednak to co zapoczątkował Stanisławski a później kontynuował Jerzy Grotowski w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, wydaje mi się najtrafniejszym i najskuteczniejszym sposobem do odrzucania czy też przełamania blokad fizycznych i psychicznych. Cały trening oparty jest na pracy fizycznej i



ogromną rolę odgrywa w niej uruchomienie intuicji oraz spontaniczności aktora. Staram się aby moje zajęcia nastawione były na odkrywanie emocjonalności i wyobraźni studentów. Zagadnienia jakie poznają studenci to między innymi: oddech jako podstawa „bycia” aktora na scenie teatralnej, konstruowanie etiudy aktorskiej, improwizacje aktorskie, „przeżycie ludzkiego ducha” – proces budowania przeżyć wewnętrznych aktora podczas pracy nad tematem gry, „magiczne gdyby” – utożsamienie się i identyfikacja z zadanym tematem jako podstawa funkcjonowania aktora na scenie teatralnej, cel nadrzędny – główny kierunek działań aktora na scenie, emocjonalność aktora na scenie – uruchamianie wewnętrznych impulsów poprzez własne skojarzenia z treścią zadania aktorskiego, konstruowanie dialogu scenicznego – prowokowanie werbalnego i pozawerbalnego kontaktu z partnerem na scenie, prawda sceniczna – wiarygodne przekazanie emocji i uczuć na scenie, monolog wewnętrzny – budowa myśli i obrazów potrzebnych do stworzenia tematu aktorskiego na scenie.

AMUiA, praca badawcza i reżyserska.

Od roku 2012 jestem członkiem Akademii Młodych Uczonych i Artystów. Jest to pierwsza w Polsce Akademia zrzeszająca w swoim gronie wielu wybitnych, młodych naukowców i artystów. Na wniosek honorowej kapituły, w której zasiedli między innymi: prof. Tadeusz Luty, dr Rafał Dutkiewicz, prof. Michał Kleiber w roku 2010 została powołana Akademia, której ideą jest kultywowanie jedności nauki i sztuki. Interdyscyplinarny charakter naszych seminariów pozwala wyłonić cechy wspólne dla nauki i sztuki oraz położyć kres błędnemu przekonaniu, że pomiędzy naukami ścisłymi oraz sztuką i naukami humanistycznymi nie istnieje żaden związek. Dzięki Akademii mam szansę zetknąć się z wiedzą oraz z umiejętnościami, z którymi na co dzień w pracy artystycznej czy pedagogicznej nie miałbym szans się spotkać. Akademia i jej członkowie stanowią dla mnie płaszczyznę rozwoju intelektualnego, oraz możliwość konfrontacji idei teatru z ideami wyłaniającymi się z poznania biologii, chemii, fizyki, matematyki, malarstwa czy filozofii. Akademia jest bardzo płodną organizacją a jej członkowie uruchamiają projekty edukacyjne i badawcze dla miasta Wrocławia. Język Maszyn, Gucio, Matma nie gryzie, Warsztaty logiczno-krytyczne Porządne Myślenie to zaledwie kilka

projektów, poprzez które akademicy szerzą specjalistyczną wiedzę i wpływają na rozwój procesu edukacji w mieście.

Moja praca badawcza skupia się obecnie na przedmiocie Treningu Aktorskiego, jego praktycznego wymiaru oraz poszerzenia umiejętności z nim związanych o nowe aspekty poprzez uczestnictwo w projekcie Body Constitution. Projekt zorganizowany przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego oraz Wydział Aktorski PWST w Krakowie Filia we Wrocławiu i Wydziału Teatralnego Oslo Academy of the Arts z Norwegii jest nakierowany na trening fizyczny aktora, jego problematykę, dydaktykę oraz metodologię. Dzięki zajęciom warsztatowym nakierowanych na badanie ciała jako podstawowego narzędzia pracy aktora na scenie mogą otworzyć swoje poszukiwania na metody osadzone na najróżniejszych technikach praktykowania ruchu pochodzących z różnych tradycji takich jak Aikido, Kalari czy Capoeira. Spotkania służą zdobywaniu umiejętności z pogranicza teatru ruchu, teatru tańca, improwizacji i są płaszczyzną refleksji dotyczącej ciała jako konstytucji człowieka. Projekt trwa przez dwa lata i jego zwieńczeniem będzie seminarium warsztatowe zorganizowane w kwietniu 2016 roku podczas obchodów wydarzenia kulturalnego Europejskiej Stolicy Kultury we Wrocławiu. Jednym z efektów mojej pracy jako tutora przy projekcie Body Constitution był wykład, który wygłosiłem na konferencji naukowej zorganizowanej przez PWST w Krakowie pt. *Trening aktorski od praktyki do metody*. Konferencja poświęcona była Elementarnym Zadaniom Aktorskim a jej pełny tytuł brzmiał: *Elementarne zadania aktorskie jako szczególnego typu wyzwanie pedagogiczne*. Pełny tekst wykładu dostępny jest w Zeszytach Naukowych 2015 wydawanych przez wydawnictwo PWST w Krakowie.

W roku 2013 jako opiekun studenckiego koła naukowego przeprowadziłem wspólnie ze studentami badania nad metodami pracy aktora w konwencji teatru realistycznego, gdzie podstawowymi zagadnieniami są budowa sytuacji codziennej oraz samopoczucie aktora na scenie. Do badań posłużył nam tekst Davida Mameta pt. *Oleanna*. Swoją pracę oparliśmy na konfrontacji idei Konstantego Stanisławskiego z ideami Davida Mameta. Dwa skrajnie różne spojrzenia na metody twórcze aktora doprowadziły nas do ciekawych wniosków, które zrealizowaliśmy w praktyce tworząc spektakl warsztatowy pt. *Sytuacja Codzienna. O*. W trakcie półrocznej pracy udało nam się przy pomocy bardzo prostych założeń, udowodnić że do tzw. przeistoczenia aktora w graną postać potrzeba naprawdę niewiele. Wystarczy ułożyć proste działania fizyczne, uruchomić dialog pomiędzy aktorami, niekoniecznie skupiając się na warstwie

emocjonalne i intencjonalnej, oraz dać sobie maksimum swobody twórczej oraz czasu aby rola w sposób samoistny zafunkcjonowała na scenie. Warunkiem, który stanowił o pozytywnych efektach naszych badań był tzw. „umysł poszerzony”. Jest to termin ukuty przez Franca Ruffiniego, a odnoszący się do świadomości aktora, który przy pomocy „magicznego gdyby” Stanisławskiego stawia siebie w najróżniejszych okolicznościach wynikających z tekstu sztuki i w ten sposób przekuwa literę tekstu w gorące uczucia którymi wypełnia graną postać. Obecnie w swojej pracy pedagogicznej korzystam praktycznie ze wszystkich dokonanych odkryć. Wartość pracy badawczej jest dla mnie tym cenniejsza, że mogę skorzystać z niej zarówno w pracy pedagogicznej jak i artystycznej na scenie.

W przeciągu ostatnich lat byłem reżyserem kilku przedstawień teatralnych. Pierwsze z nich to *Opętanie czyli Wzdęte Łono - ballada prozą*, zrealizowane na 28 Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w nurcie off w roku 2007. Spektakl poświęcony kobiecej seksualności i jej kondycji zbanalizowanej poprzez współczesne media. Pełen piosenek, tańców, dziewczęcych zabaw, był próbą zdiagnozowania roli erotyki, pożądania, zmysłowości i miłości we współczesnym, żeńskim świecie.

Podczas kolejnego PPA w roku 2008 zrealizowałem wspólnie z kompozytorem Rafałem Karasiewiczem przedstawienie na podstawie tekstu Helmuta Kajzara pt. *Koniec Półświni*. Tekst Kajzara, po niewielkich skrótach, posłużył nam jako partytura kilkunastu songów wyśpiewanych i wytańczonych przez kobiecy zespół. Mit ofiary pojawiający się w tekście, stał się głównym motywem przedstawienia. Perspektywa świni, która opisuje moment rytualnej śmierci stała się pretekstem do wspomnień Żony, Kochanki, Córki, Matki, Siostry oraz Pani Sklepowej wspominających swego ukochanego Józia, który poświęcił swe życie walcząc na wojnie. Paralela ofiary świni i jej miłości do Józia stała się przenośnią dla próby opowiedzenia czym jest ofiara człowieka. Obydwa przedstawienia zostały wyróżnione w konkursie PPA - nurt off.

Kolejne przedstawienie to *Testosteron* Andrzeja Saramonowicza zrealizowany w kole naukowym studentów czwartego roku Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie Filia we Wrocławiu w roku 2008. Była to praca, do której dołączyłem. Poproszony o pomoc przez studentów, wsparłem ich wysiłki i szczęśliwie doprowadziliśmy do premiery. Dzięki tej realizacji miałem możliwość zetknąć się z dużą formą teatralną, przyjrzeć się na czym polega praca koncepcyjna reżysera, poprowadzić aktorów w konsekwentnym budowaniu roli, przyjąć projekt scenografii od studentki ASP, która

uczestniczyła w projekcie oraz kompozycji muzycznych od studenta Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, który również współtworzył spektakl. Była to praca rzeczowa i pełna odkryć, która w późniejszym czasie miała szansę zaowocować już w mojej pracy pedagogicznej na uczelni.

Ostatnim przedstawieniem, w którym pełniłem rolę reżysera była wspomniana wcześniej *Sytuacja Codzienna. O.*

Zakończenie.

W roku 2002, kiedy kończyłem Wydział Aktorski, postanowiliśmy wspólnie z grupą przyjaciół założyć własny teatr. Wyjechaliśmy do niewielkiej wsi Puciska pod Hajnówką i tam w stodole gospodarstwa, które odziedziczył jeden z naszych kolegów, założyliśmy teatr. Była to młodzięcza przygoda, osadzona na silnym buncie przeciwko wszystkiemu co skomercjalizowane, zbanalizowane i poddane najróżniejszym układom politycznym czy społecznym. Nasze wysiłki spełzły na niczym, po czterech miesiącach poddaliśmy się nie mając żadnego zaplecza finansowego czy logistycznego w postaci np. fundacji która mogłaby wesprzeć nasze starania. Obecnie pełnię funkcję Prodziekana do spraw studentów w mojej szkole teatralnej, na ukochanym Wydziale Aktorskim i wiele z tamtych idei jest dla mnie wciąż aktualnych. Piszę w „mojej ukochanej szkole” ponieważ czuję się bardzo silnie emocjonalnie związany z uczelnią, której czuję się wychowankiem, której myśli i tradycji – kontynuatorem. Czytając wspomnienia Ludwika Solskiego często zastanawiałem się nad kształtowaniem rzeczywistości poprzez doświadczenie, nawiązanie do tradycji, poprzez wierność ideałom i wartościom. Patrząc na życiorys aktora, który przeżył kilka wręcz epokowych przełomów w dziejach naszego kraju i narodu myślę, że również uczestniczę w takim procesie. Wydział Aktorski we Wrocławiu ukończyło wielu wybitnych aktorów między innymi są to tak popularne osoby jak Robert Więckiewicz, Kinga Preis, Jolanta Fraszyńska, Cezary Żak, Arkadiusz Jakubik, Eryk Lubos czy Ilona Ostrowska. W moich staraniach dążę do tego aby Wydział Aktorski we Wrocławiu posiadał wszechstronnie wykształconą kadrę, wciąż rozwijającą swoje umiejętności, wiedzę ale również i gust artystyczny o nowe spojrzenia na sztukę teatru. Będąc pedagogiem, który czynnie uczestniczy w życiu teatralnym Wrocławia wciąż rozwijam swój warsztat aktorski oraz wiedzę. Żywię nadzieję, że mój wkład w rozwój uczelni

przyniesie wiele pożytku oraz pozytywnie wpłynie na ewolucję wydziału i proces edukacji.

