

Autoreferat

Organiczność i instrumentalność aktora.

„Ojciec matka tunel strachu” – rodzinny teatr o rodzinie - moje granice między prawdą a jej pozorem na scenie.

Mam niezwykle zaszczyt przemierzać deski sceniczne zawodowego teatru od ponad 25 lat. Po chwilach wątpliwości i przemyśleń czy aby mój wybór – decyzja zostania aktorem była słuszna, muszę z ogromną satysfakcją przyznać, że tak. Po kilku latach rozterek i zwykłego ludzkiego wstydu, jaki towarzyszył mi na scenie przekroczyłem magiczny próg. Zrozumiałem czym może być rząd dusz, czyli władanie emocjami ukrytego w półmroku po drugiej stronie rampy scenicznej widza. Okazało się to niezwykle proste, wymagało jedynie aktu odwagi. Moim zdaniem do tego sprowadza się skuteczne funkcjonowanie artysty na scenie. Świadomie użyłem sformułowania „artysty”, ponieważ obecnie w mojej pracy zawodowej, nie tylko opowiadam się w imieniu postaci scenicznych. Mam również wielką satysfakcję dzielić się moimi doświadczeniami ze studentami PWST wydziału Teatru Tańca i niezwykle utalentowanymi wokalistami Akademii Muzycznej w Krakowie wydziału Wokalno- Aktorskiego. Głównym celem naszych spotkań stało się uwolnienie w każdym z nich osobistej emocjonalności co głównie sprowadza się do wspomnianej przeze mnie odwagi. To ona pozwala studentom działać na scenie spontanicznie, organicznie i bez ograniczeń. A nam widzom, obserwatorom dostarcza wzruszeń. Wieloletnie doświadczenie zawodowe jako aktora daje mi przyzwolenie na wprowadzenie przyszłych artystów w niezwykle świat sztuki. Pozwolę sobie skupić się jednak na ostatnich trzech latach moich dokonań za równo aktorskich jak i pedagogicznych, ponieważ tyle minęło odkąd zostałem doktorem sztuk teatralnych w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie. Przed trzema laty miałem nietuzinkową okazję zmierzyć się z kontrowersyjną (w reżyserskiej interpretacji) postacią Królowej Rozamundy w spektaklu „Król Ubu” Jana Klaty w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Królowa Rozamunda była moim kolejnym zbliżeniem się ze światopoglądem, gustem i wrażliwością reżyserską Jana Klaty. To reżyser, który niezwykle wnikliwie analizuje postać w kontekście najnowszych wydarzeń, które mają miejsce w kraju i za granicą. W polskim i światowym społeczeństwie. W sensie szekspirowskiego podłożenia zwierciadła rzeczywistości, o czym mówi aktor w „Hamlecie”. I właśnie szczególnie dla Klaty ma to znaczenie. Teatr ma nie tylko

podstawiać lustro i odbijać rzeczywistość ale ma tę rzeczywistość przeobrażać.

W trakcie mojej pracy nad spektaklem „Król Ubu” na europejskim festiwalu Eurowizji pojawiło się kontrowersyjne zdarzenie...

Można by zapytać dlaczego po taki wzorzec z show-biznesu sięgnął reżyser i dlaczego umieścił go w spektaklu. No dlatego, że w pozornym kabareczku francuskiego gimnazjalisty, bardzo młodego człowieka Alfreda Jarry’ego przegląda się cała istota władzy jako takiej. Zdarzało się przecież nie raz, że do owej władzy dochodziły osobowości na zerowym poziomie. Mamy naszego słynnego Nikodema Dyzmę. Ale nie tylko o łatwą karierę idzie. Sytuacja mojej bohaterki, granej przeze mnie królowej w ciele Conchity Wurst to opowieść o próbie zabrania głosu. Sama Conchita na Eurowizji w swym mniemaniu, stanęła po stronie kolejnych wykluczonych. Jak daleko można się posunąć w poszukiwaniach kontrowersji i prowokacji. Te pytania zadawaliśmy sobie z reżyserem pracując nad spektaklem. To przecież kompletnie nowa forma. Mężczyzna z brodą, nie ukrywający atrybutów męskości, a jednocześnie będący kobietą, kreujący się na i czujący się kobietą. Conchita to muszelka. Wurst to kiełbasa. Mamy więc muszelkę z kiełbaską, czyli penisa z waginą. To szczyt perwersji. To niezwykła inność. Nawet jeśli jest to wielce kontrowersyjne to ma prawo być - krzyczy Conchita. To głos w sprawie nietolerancji.

Pewnie trudno sobie wyobrazić jak można tak niezwykle bogatą, wielowątkową i skomplikowaną powieść przenieść do teatru. A raczej znaleźć dla niej ekwiwalent teatralny nie naruszając istoty powieści. Mowa tu oczywiście o „Kosmosie” Witolda Gombrowicza w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego. To w tym spektaklu zmierzyłem się z niezwykle interesującą postacią Ludwika – powieszzonego, zawieszzonego, uwikłanego architekta. Wiszącego jak wróbel na drzewie, od którego odkrycia rozpoczyna się cała intryga a kończy właśnie na powieszeniu Ludwika. Po drodze w zawirowaniu zarówno w przenośni jak i dosłownym, gdyż w realizacji Garbaczewskiego cały świat/wszelchświat kręci się na obrotowej scenie, otoczony satelitami, planetami zasysa kolejno bohaterów całej pogmatwanej historii. Za wróblem, pojawia się powieszony patyk, jakby strzałka, potem zamordowany kot i inne znaki, aż w końcu ja... wszystko dziwnie zatacza koła, jak by opowieść nie mogła się skończyć. W końcu sam Kosmos jest nieskończony! W tej realizacji moim doświadczeniem stało się obcowanie z kamerą w teatrze. To charakterystyczny dla tego reżysera zabieg. Usłyszałem kiedyś od widza

zarzut, że gdyby chciał oglądać film to kupiłby sobie bilet do kina. Nie dostrzegł tu jednak istotnej różnicy. To film, owszem, ale na żywo. Przeniesienie ekspresji aktora na duży ekran z jednoczesną świadomością, że wydarza się to tu i teraz, jest wyzwaniem. Aktor na scenie teatralnej powinien zdawać sobie sprawę z tego, że to co przeżywa jego bohater musi dostrzec oddalony widz. Ale kiedy jego wizerunek olbrzymieje na ekranie wymaga to pewnej ascezy w wyrażaniu się emocjonalnym z jednoczesnym jednak utrzymaniem intensywności wewnętrznych doznań. Kamera bowiem powoduje, że najmniejszy fałsz w procesie odbywającym się w aktorze zostaje powiększony. To szalenie ciekawe doświadczenie z punktu widzenia aktorskiej dyscypliny.

Zanim odbyłem kosmiczną podróż z Garbaczewskim, spotkałem się z Michałem Buszewiczem na pustyni. To znaczy mój bohater wiedziony sygnałem w słuchawce zamieszkał w budce telefonicznej stojącej na samym środku pustyni Mojave. W spektaklu „Książka telefoniczna” zetknąłem się z tematem bardzo aktualnym – jak w obecnych czasach wzajemnie się kontaktować. Jak unikać spotkań w czasie których oboje uczestników owego spotkania siedzi wpatrując się w swoje telefony komórkowe. Postanowiłem ja jako aktor złamać ogólnie przyjętą (mimo wszystko) zasadę czwartej ściany w teatrze. Mając skonstruowany, na podstawie improwizacji podczas prób, szkielet rozmowy, przekroczyłem granicę i nawiązałem szczerą rozmowę z widzem. Każdego wieczora rozmowa mogła potoczyć się w innym kierunku. Mogliśmy nawet we dwoje opuścić scenę i wyjść na przykład do garderoby (zdarzyło się to parokrotnie). Uświadomiłem sobie jak cienką granicą oddzielony jest pozór prawdy prezentowanej przez mojego bohatera, od jego szczerego wyznania. Wygrywa jednak ów pozór. W końcu świadomie prowadzę rozmowę w konkretnym celu. Ta rozmowa przecież ostatecznie musi wkomponować się w spektakl. Na szczęście rozmówca „dając się wkreślić” podskórnie też robi to z premedytacją. Ma świadomość uczestnictwa w grze. Staje się aktorem i to jest dla niego bardzo ciekawe doświadczenie, wyzwanie i pewnego rodzaju popis przed resztą widowni. „Dla mnie najważniejszą rzeczą jest jakaś nić porozumienia. Kiedy następuje **połączenie** to, to jest największe szczęście dla mnie. Kiedy jesteś tylko obserwatorem (a może słuchaczem) jesteśmy **daleko** od siebie, i to jest wielkie nieszczęście. Zresztą w życiu zawsze potrzebowałem jakiejś bliskości. Może mam zbyt wygórowane wymagania, ale tęsknię za tym, żeby być z kimś blisko na takim poziomie czysto emocjonalnym. **Pewnie ludzie żyją na świecie żeby się wzajemnie**

sobą interesować - więc to jest ważne - i nie będę kłamał - to dla mnie też jest ważne. Myślę że... A czemu pani się uśmiecha, co? Nie wierzy mi pani? Nie pani się uśmiecha bo pani rozumie o czym mówię. No proszę się tak nie uśmiechać mnie to Peszy. No dobrze a co by pani powiedziała na to żeby tak porozmawiać prywatnie? Ja będę szczery, liczę na to że pani będzie szczerą i tak po prostu pogadać. Nasz **obcość** nam to ułatwi Zadbamy o to, żeby nie zdążyć lepiej się poznać. Będzie przerwa, pójdziemy, wymienimy dwa słowa, ja wrócę , pani wróci... A może teraz chce pani wyjść? Wszyscy będą nam zazdrościć. Naprawdę to się rzadko zdarza. Nikt nie będzie słyszał - przecież nikt nie będzie słuchał - wszyscy będą się zastanawiać o czym my tam rozmawiamy albo co my tam robimy. Idziemy? To jest sytuacja naprawdę niepowtarzalna. Ja też nie wiedziałem że to zaproponuję - to nie bujda, nie absolutnie nie, to taki wybryk, może nie wybryk, złe słowo - taki bezpośredni bez umowności... to znaczy umawiamy się że wyjdziemy zaraz ale potem tam, to się wydarzy i to już nie jest umowne”.

To moje słowa ale użyte i powtarzane co wieczór w teatrze.

Od dość dawna spostrzegłem, pewnie niezbyt oryginalną prawidłowość, że aktor w grudzie rzeczy jest współreżyserem spektaklu. Grając w nim swoją rolę i współpracując z reżyserem jednocześnie przez nie tylko fakt spontaniczności własnego działania ale też przez pogląd na rolę, na temat, który porusza dany spektakl współ reżyseruje razem z zespołem i oczywiście reżyserem. Ta relacja zależna jest oczywiście od wielu czynników. Od kultury reżysera, który zajmuje się całością spektaklu, który bardziej lub mniej toleruje inwencję aktora. Ostatecznie oczywiście to aktor stoi na scenie i to aktor właśnie reprezentuje pewną ideę reżysera ale w procesie twórczym, w procesie prób aktor bardzo często niepostrzeżenie sugeruje określone rozwiązania reżyserowi. Ten fakt współreżyserii powoduje, że aktorzy dość często sami zabierają się za reżyserię. W którymś momencie przekraczają pewną granicę, w której mają poczucie, że za odpowiedzialność, którą zwiemy reżyserią, czyli odpowiedzialność za całokształt tematyczny, ideowy, aktorskiej dyscypliny, no i wreszcie co i w jaki sposób chce się powiedzieć, za to wszystko w końcu biorą się sami. To mnie zawsze frapowało. Aż wreszcie w którymś momencie nastąpił ten czas, kiedy sam zacząłem reżyserować. Ta aspiracja wyniknęła z próby zmierzenia własnych sił i oddania

własnego głosu w pewnej sprawie. Tak też stało się w spektaklach, które wyreżyserowałem. Miałem szczęście mieć wspaniałych partnerów w postaci aktorów. Za równo odbyło się to w przypadku spektaklu „Nie Strój Zdobu Nieboszczyka” w osobach Katarzyny Krzanowskiej i Jana Peszka jak i późniejszej realizacji, o której za chwilę. „Nie Strój zdobu nieboszczyka jest w gruncie rzeczy klasycznym kryminałem, który mnie zainteresował nie tylko z powodu iż jego autor Berger świetnie tę sztukę skroił. Ale także dla tego, że zawsze wydawało mi się, że ten gatunek bywał często traktowany po macoszemu. Uznawany był szczególnie w teatrze jako element dostarczający dość taniej rozrywki. Bez wprowadzania kontekstów wyższej rangi. Wydało mi się jednak, że w tym tekście obecna jest czy raczej może być obecna sfera metafizyczna. Temat wydał mi się szalenie pociągający.

Bohater, grany przez Jana Peszka za namową swojej partnerki kreowanej przez Katarzynę Krzanowską decyduje się udawać kobietę, ażeby przejąć należną emeryturę zmarłej kobiety, którą się po sąsiedzku opiekowali. Dochodzi wreszcie do tego, że granica między udawaną kobietą a tą prawdziwą się zatracą. Wydaje się też, że żądza zemsty na partnerce, która go zdradza z listonoszem granym przeze mnie, jest tak silna, że korzystając z tego narzędzia jakim jest fakt, przemiany w kobietę, oskarża ją o zabójstwo samego siebie. Ta żądza zemsty jest tak silna, że zwłoki starej kobiety, które zostały pogrzebane zmieniły się w jego męską powłokę. Ów element metafizyczny, który udało mi się wprowadzić do spektaklu postanowiłem wesprzeć dodatkowo muzyką. Wykorzystując arię Henry’ego Purcell’a - jednego z najbardziej znanych oraz utalentowanych angielskich kompozytorów muzyki baroku - „Music for a while”. Napisaną dla i śpiewaną przez kontratenorów a dawniej przez kastratów, w której również zatracą się granice między głosem kobiety a męczyzny. Spektakl kończy się właśnie tym utworem w wykonaniu Jana Peszka, który ostatecznie staje się diwą operową. Ta sfera metafizyczna pozwoliła uniknąć mi, reżyserowi użytkowego charakteru kryminału. Wydaje mi się również, że do realizacji tego gatunku pchnęła mnie agresywność obecnego świata. Być może kryminalne wątki stają się w sposób naturalny bardziej bliskie i łatwiej przyswajalne obecnemu odbiorcy. Wszechobecna agresja i brak tolerancji podsunęły mi dramat Harolda Pintera „Nowy ład świata” będącą niezwykle analizą świata w kontekście przemocy i mroku. Świat Pintera nie daje nam zbyt wielkiej nadziei, jest bezwzględny i okrutny. Sam autor przecież trwał w permanentnym stanie depresji. Ta jednoaktówka zwana przez niego skeczem, wydała mi się niezwykle ważna ale i też niezwykle rezonująca z

kolejną jednoaktówką Mrożka „Karol”. To co dla mnie połączyło i jest charakterystyczne dla „Karola” Mrożka i całej twórczości Pintera to niezwykła tajemniczość i niejednoznaczność, wyłaniająca się z mroku. Przez to obydwie pozycje zyskują wspólny element, element grozy. Gdy miałbym porównać siłę i skalę tego mroku i tajemniczości to odwołałbym się do całej twórczości filmowej na przykład Davida Lyncha. Kiedy zrozumiałem jak ważny jest element okrucieństwa w mrożkowym „Karolu” wcześniej znając Pintera, podjąłem się próby połączenia, zestawiania tych dwóch tytułów na scenie Gorzowskiego Teatru im J. Osterwy, przy współpracy świetnych aktorów, wśród których znalazł się mój były student PWST Wydziału Teatru Tańca.

Jakąś dziwną paralelnością, choć te pokrewieństwa nie są oczywiste, dostrzegam, kiedy nachodzi mnie refleksja na temat okrucieństwa i bezwzględności mechanizmów rządzących światem w całym moim spotkaniu z reżyserem Wojtkiem Klemmem. W moim odczuciu niezwykle owocnie spotkałem się z nim w kilku realizacjach w Narodowym Starym Teatrze. Pracowaliśmy razem przy „Piekarni” Brechta, gdzie grałem głównego bohatera – rewolucjonistę, „Amfitrionie” Kleista, gdzie kreowałem tytułową postać oszukanego i zdradzonego, „Tytusie Andronikusie” Millera gdzie mierzyłem się z postacią jedyne ocalałego syna- mściciela tytułowego ojca - Tytusa. W reszcie przy „Ojcu Matce Tunelu Strachu” gdzie gram ojca.

Język Klemma jest niezwykle ekspresjonistyczny i klarowny. Jego aktorzy działają niezwykle intensywnie, można by rzec prawie jak maszyny. Gdyby nawiązać do podkreślanych, akcentowanych przeze mnie elementów przemocy, bezwzględności i braku tolerancji, to ten dramat za sprawą reżysera, który podstawił mu bardzo dziwne krzywe zwierciadło, przez fakt obsady a rebour: mnie wraz z moją życiową małżonką w rolach rodziców a mojego ojca Jana Peszka w roli naszego dziecka. Dodatkowym faktem, który piętrzy znaczenia, mnoży konteksty i konstruuje w umyśle widza jakiś pandemoniczny świat jest to, że dzieci grają rodziców faktycznego ojca. Pandemoniczność tego układu polega na tym, że tak na prawdę edukacja dziecka satysfakcjonująca obydwie strony jest niemożliwa. Ich działania i ta dziwna sytuacja, sytuacja trójkąta zbudowanego z dwójki rodziców i jednego dziecka, w której teraz już trzy strony jak przeciwległe sobie boki trójkąta w imię najlepszych wzorców (matka przecież jest psychologiem, ojciec reżyserem, można by wręcz rzec, że oboje zaglądają w głąb ludzkiej duszy, czyli znają wrażliwiej pewne mechanizmy, które pomogły by im w

idealnym przygotowaniu dziecka do życia) okazują się nieskuteczne. Końcowa scena nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Opustoszała przestrzeń, lodowate światło jarzeniówek, jak w prosektorium i samotni rodzice jak by w innym świecie. W końcu dialog, z którego nie można dokładnie wywnioskować czy syn wyskoczył przez okno popełniając samobójstwo czy po prostu (jeśli tu w ogóle można użyć sformułowania „po prostu”) wyskoczył przez okno by przed rodzicami uciec. Udało się na szczęście Klemmowi i nam aktorom stworzyć taki język teatralny, w którym o bardzo poważnych sprawach, sprawach bolesnych, wręcz tragicznych mówi się w sposób niejednoznaczny, nie tautologiczny, nie przymiotnikowy. Na styku kolizji między żoną i mężem, rodzicami i dzieckiem powstaje całego rodzaju szereg zachowań i brzmień komediowych. Publiczność się śmieje ale bierze udział w komedii ludzkiej o bardzo gorzkim wydźwięku. By nie użyć parafrazy gogolowskiej z finału „Rewizora” – „z kogo się śmiejecie, z samych siebie się śmiejecie”. „Ojciec, matka, tunel strachu” zajmuje szczególne miejsce w moim dorobku zawodowym, zarówno artystycznym jak i pedagogicznym. Mam wrażenie, a nawet pełne przekonanie, że stanowi niezwykłą i unikatową kompozycję wielowarstwowych układów na przestrzeni życia prywatnego, mnie jako ojca i męża z jego wszelkimi doświadczeniami i na przestrzeni życia zawodowego, mnie jako aktora, pedagoga i reżysera. Przecież mój bohater jest zarówno mężem, ojcem-pedagogiem i reżyserem. Co ciekawe na scenie spotkałem się w równie wyjątkowym układzie z własną żoną i własnym ojcem, którego jestem ojcem. Pozwolę zacytować sobie fragment sceny, ulokowany na jakiejś dziwnej platformie psychicznej, w którym rozmowa bohaterów doskonale uświadamia kontekst całego wydarzenia. To jakiś prywatny wręcz odwet syna na ojcu, w dramacie oczywiście ojca na synu. Co ciekawe ojciec nie może odpowiedzieć na odwet ponieważ gra syna :)

OTTO: Mogę jeszcze trochę pograć w Smerfy?
OJCIEC: Mógłbyś mi przynieść gazetę?
OTTO: Dla czego miałbym ci przynosić gazetę?
OJCIEC: Bo cię zrobiłem.
OTTO: Zrobiłeś mnie po to, żebym ci przynosił gazetę?
OJCIEC: Mógłbyś być mi wdzięczny za to, że cię zrobiłem.
OTTO: Ja cię o to nie prosiłem.
OJCIEC: Ale lubisz przecież żyć?
OTTO: Nie wtedy kiedy muszę przynosić ci gazetę.

- OJCIEC: On to robi specjalnie. To dziecko robi tak specjalnie, chce wzbudzić we mnie poczucie winy, żebym mu na wszystko pozwalał. To jest perfidne.
- OTTO: Tato, co to znaczy perfidne?
- OJCIEC: *do matki* Powiedz coś!
- MATKA: Ze mną tak nigdy nie robi.
- OJCIEC: Syn to jestem ja, który jestem sobie obcy. Widzę siebie w przyszłości, nad którą nie panuję. Rośnie, przerasta mnie o głowę, aż w końcu daję za wygraną. Najpierw go wychowuję, potem szukam w nim oparcia.
- OTTO: Nie lubię siebie. Mówię niewyraźnie. Nie rozumieją mnie. Nie potrafię się jasno wyrażać. Moje myśli są rozkojarzone i rozmyte. Ale jedno wiem na pewno: Nie lubię siebie.

Doświadczenie całego spektaklu pozwoliło mi spojrzeć z odmiennej perspektywy na wszystko co mnie dotyczy. W trakcie prób z małżonką przyglądałem się bohaterom z niezwykłą pokorą ponieważ byli mi ogromnie bliskie. Co ciekawe nasze emocje zarówno sceniczne, czyli naszych bohaterów przenikały się z emocjami nas samych. Można by się pokusić, że była to dla mnie pewnego razu terapia. Spoglądać i widzieć. Pokornie dostrzegać. Poświęcać się partnerowi, zwracać na niego uwagę, po wielu latach małżeństwa na przykład. Wspomniana emocjonalność jest podstawą funkcjonowania artysty na scenie. To ten motyw właśnie powtarza się w trakcie prowadzonych przeze mnie zajęć w szkole teatralnej i akademii muzyczne. Wielokroć z uporem namawiam studentów do wykorzystywania własnych emocji i użyczenia ich kreowanym przez nich postaciom. Był to również jeden z ważniejszych tematów mojej pracy doktorskiej. Doświadczenie „...w tunelu” potwierdziło tylko i utwierdziło mnie w przekonaniu, że podążam we właściwym kierunku. Dowodem są również reakcje widza w trakcie spektaklu. Przecież doskonale wiedzą na kogo i w jakim kontekście patrzą na scenę. Do tej pory, powiem nieskromnie, nie zdarzyło się jeszcze by na tym spektaklu widownia nie była przepełniona. To niezwykle, że kiedy dyskusje, kłótnie, gorączkowe próby wychowania naszego niesfornego synka, jak również próby forsowania własnych racji nie spotkały się ze zrozumieniem po drugiej stronie.

Nasze prywatne doświadczenia w dużej części pokryły się z doświadczeniami naszych bohaterów, a co za tym idzie, Bogu dzięki, z doświadczeniami naszych obserwatorów. To marzenie, to również wspomniany przeze mnie w trakcie zajęć na uczelni i w pracy doktorskiej wymarzony rząd dusz i to w najlepszym wydaniu! tu pozwolę sobie przywołać wydarzenie, którym było spotkanie Marii Peszek, Jana Peszka i Błażeja Peszka zorganizowane przez Tygodnik Powszechny w ramach ostatniego Konradowskiego Festiwalu Literatury w Krakowie , zgromadziło największą ilość publiczności, odbiorców i słuchaczy bezpośredniej relacji spotkania w mediach. Ilość widzów była tak imponująca, że przekroczyła możliwości pojemnościowe sali, więc transmitowano na ekranach rozmowę do sal sąsiednich. Co było dowodem pewnego głodu w temacie rodzinnym. To wydarzenie dziwnie zbiegło się z refleksjami dotyczącymi spektaklu „Ojciec, matka, tunel strachu”. Spotkaniu towarzyszyły gorące emocje. Rozmowa dotyczyła również przeze mnie poruszanego wcześniej tematu nietolerancji. Nasze postawy światopoglądowe znalazły ogromną rzeszę zwolenników. Pojawiły się również głosy przeciw. Co wywoływało kolejne emocjonalne, wręcz gorączkowe dyskusje. To tylko dowód na to jak wielka jest potrzeba rozmowy w tematach rodzinnych, w tematach w gruncie rzeczy nierozwiązywalnych.

Wśród przywoływanych przeze mnie doświadczeń i osiągnięć nie powinno zabraknąć tych, które w mojej pracy odgrywają niezwykle istotną rolę. Szczególnie w pracy reżyserskiej i pedagogicznej. Czyli oczywiście sfery muzycznej, a co za tym idzie tak przecież pielęgnowanego przeze mnie teatru i aktora instrumentalnego. Mając możliwość pracy pedagogicznej z młodzieżą w Akademii Muzycznej w Krakowie na wydziale Wokalno-Aktorskim bezpośrednio i niemal wprost stykam się z muzyką jako taką. Moim zadaniem jest uruchomienie w wokaliście tego organicznego połączenia obydwu wrażliwości, tych strumieni: emocjonalnego i muzycznego. Wydaje się, że śpiew jest najwyższą formą wyrażania emocji. Ale można wpaść w pułapkę. Forma bowiem może zabić naszą organiczność. W mojej pracy często udaje mi się w bardzo silnych ramach muzycznych jakimi są: melodia, metrum, itd. obronić właśnie tę sferę niezwykle ważną, sferę uczuć. Zawsze na pierwszym spotkaniu ze studentami zadaję im pytanie: kim chcą być? Odpowiedź jest oczywista - wybitnymi solistami. A czym różni się wybitny solista (a ich liczbę na świecie można policzyć na palcach obu rąk) od tych wielu. Właśnie tym, że prócz idealnego warsztatu muzycznego potrafi w niebanalny, nie tautologiczny i istotny sposób przekazać nam emocje swojego bohatera. Nasze działania sceniczne opierają się o szeroką, nawet bardzo szeroką gamę materiałów. Prowadząc zajęcia z Techniki improwizacji i ekspresji scenicznej i zajęcia aktorskie i zajęcia Budowanie postaci, wykorzystuję pełną gamę materiałów za równo dramatycznych jak i muzycznych i na przykład tylko w tym roku sięgnęliśmy po:

Claude Debussy - "Nöel"

Claude Debussy "Le Faune"

Gaetano Donizetti - " Il faut partir"

Habanera z Carmen Georges'a Bizeta

Mozart - rec.i aria Figara "Se vuol ballare"

Mozart - aria Hrabiny z III aktu - "Dove sono"

G.Bizet - La coccinelle

Claude Debussy - " Clair de lune "

Mozart - "Ach, ich fühl's" aria Paminie z opery "Czarodziejski flet"

H. Berlioz - "Villanelle "
"Widmung" Roberta Schumanna. Pieśń z cyklu "Myrthen" do słów
Rückerta
Fredro- „Śluby paniańskie”, „Zemsta”
Bergman- „Sonata jesienna”
Słowacki- „Balladyna”
Pinter- wybrane dramaty
Czechow- „Wujaszek Wania”
I kilka tekstów obcojęzycznych zaproponowanych przez studentów z
Ukrainy czy Chin.

Miałem też okazję współpracować już z moimi wychowankami na scenie zawodowej. Przed paru laty zrealizowałem pełnowymiarową operę Karola Kurpińskiego „Zamek na Czorsztynie czyli Bojomir i Wanda” z premierą na festiwalu sceny młodych Warszawskiej Opery Kameralnej, przy wtórze ponad trzydziestoosobowej orkiestry (moja reżyseria, scenografia, kostiumy).

Jak również całkiem niedawno z kolejnymi absolwentami Akademii Muzycznej wyreżyserowałem wieczór operowy „Operacje” i przeprowadziłem warsztaty wokalnokantorskie w Legnicy.

W samej Akademii Muzycznej zrealizowałem projekt filmowy w ramach egzaminu zaliczeniowego „Lizystrata” Arystofanesa III roku Wydz. Wokalnokantorskiego a obecnie prowadzę projekt multimedialny w ramach egzaminu zaliczeniowego „W obronie wartości sztuki, wbrew współczesnej unifikacji i wątpliwej jakości ogólnodostępnych form przekazu – LET ME GOOGLE IT FOR YOU”.

Nie może tu też zabraknąć oczywiście Schaefferowskiego - dla mnie kultowego - „Tis – MW - 2” to właśnie ten utwór będący mieszaniną środków wyrazu jakimi są taniec, śpiew, działanie sceniczne i słowo mówione, jest dla mnie pewnego rodzaju biblią aktora instrumentalnego. Jak mówi autor:

„Przede wszystkim jest to kompozycja sceniczna zbudowana na prawach autonomicznie muzycznych. Autora nie interesowała możliwość stworzenia jeszcze jednej wersji nowego teatru, lecz możliwość pozostania przy muzyce nawet wówczas, gdy jej wykonawcami będą aktorzy czy tancerze. Wielowymiarowość muzyki współczesnej została przetrzucona na wykonawstwo nie muzyczne. Ideę tę można było w praktyce wprowadzić realizacyjną dopiero wówczas, kiedy muzyce jako pierwszoplanowe zaczęły dominować takie same elementy, jak

alegoryzm materiału i czasu, jak nieokreśloność, jak wreszcie collage. „Tis – MW - 2” jest jednym z pierwszych przykładów zastosowania tych technik w kompozycji scenicznej”.

Bardzo często sięgam poń prowadząc warsztaty aktorskie w całej Polsce. Warsztaty są kolejnym moim doświadczeniem, na które zwróciłbym uwagę. Praktycznie kilka razy w miesiącu mam możliwość spotkania się z grupą ludzi, których interesuje aktorstwo lub w ogóle działanie sceniczne jako takie. Przez wiele lat miałem okazję sprawdzać swoje umiejętności, nie mogę jednak pominąć faktu, że spotkani ludzie bezustannie poszerzają zakres moich doświadczeń i odkryć pedagogicznych. Pewnego rodzaju zwieńczeniem moich osiągnięć tym zakresie były nie dawno przeprowadzone przeze mnie dwu dniowe warsztaty ze studentami Uniwersytetu Harvarda. Ich opinie na mój temat i mojej pracy załączam w dokumentacji obok materiałów z prowadzonych cyklicznie warsztatów „Sfilmowani” w Warszawie.

Wspomniana przez Shaeffera „możliwość” jest dla mnie równoważna z „koniecznością” symbiozy wszystkich elementów: muzyki, aktorstwa i tańca. To zobowiązuje mnie do przywołania kolejnych osiągnięć i doświadczeń, tym razem w rodzimej uczelni: Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie na Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu. To tu właśnie doświadczam kolejnych rewelacji z gatunku sztuki scenicznej i pracy pedagogicznej. Spotkania ze studentami tego wydziału dają pełniejszy obraz tego co można osiągnąć w pracy twórczej i pracy ze studentem. Muzyczne uwrażliwienie tych młodych ludzi a co za tym idzie ich niezwykła aktywność fizyczna, umiejętność wykorzystania całego instrumentu jakim jest ciało aktora (nie tylko od szyi w górę), poszerza moje perspektywy. Daje więcej możliwości w prowadzeniu aktora, czy w reżyserii. Praktycznie co semestr od wielu lat (a skupiam się tu jedynie na ostatnich trzech) egzaminy ze scen aktorskich i finały zajęć z prozy i improwizacji (takie zajęcia prowadzę na uczelni) kończą się udanymi, pełnoprawnymi spektaklami teatralnymi. Niektóre z nich zostały zaproszone na festiwale, niektóre grane były po wielokroć dla szerszej publiczności spoza uczelni.

W obecnym roku akademickim prowadzę projekt badawczy:

„Badania ukierunkowane na wytworzenie metod dydaktycznych pozwalających na modelowanie percepcji przestrzeni w warunkach pracy z kamerą filmową.”

Są to badanie porównawcze – kamera ma być równoważnym partnerem scenicznym. Czyli jak prowadzić zajęcia aktorskie w przyszłych semestrach, by młody aktor – student posiadał świadomość obcowania na scenie nie tylko ze studentem partnerem, ale również z partnerem „obiektywem” i partnerem „światłem”. Aktor na scenie bez światła traci wyrazistość. Jak wypracować u studenta świadomość tak zwanego „oka z tyłu głowy”. Próba porównania czujności aktora - tancerza na tancerza z czujnością aktora na aktora. Jak rejestrować sceniczne mechanizmy, tzw. teatralną maszynę, by widz nie widział kiedy aktor „zerka” w kierunku rampy oświetleniowej by sprawdzić czy „łapie światło”, tak jak aktor zerka w oko obiektywu by sprawdzić czy jest w kadrze.

Potrzeba taka zaistniała w trakcie prac ze studentami przez kilka ostatnich lat, szczególnie podczas pracy nad dyplomem, który zrealizowałem 3 lata temu „Superbohaterów 10/9”, kiedy to spora część czasu i energii zeszła na wypracowanie wyżej wymienionych świadomości aktorskich.

Badanie jest ukierunkowane głównie na techniczne aspekty istnienia scenicznego pozwalające wyznaczyć metody pracy godzące dbałość o wyraz artystyczny dzieła z kontrolą otoczenia.

Dotychczasowy program nauczania na Wydziale Teatru Tańca nie uwzględnia zajęć z profesjonalną pracą z kamerą. Taka umiejętność jest niezbędna w dalszej pracy zawodowej absolwentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, nie tylko w sektorze filmowym, ale również w obecnej formie jaką proponuje współczesny teatr nastawiony na wykorzystywanie nowych mediów na scenie.

Mam nadzieję, że studenci posiadają praktyczne umiejętności gry aktorskiej przed kamerą z uwzględnieniem specyfiki Wydziału Teatru Tańca. Zajęcia są skoncentrowane wokół takich zagadnień jak praca z tekstem, ruch sceniczny, wielkości planów, dynamika ruchu, płynność ruchu, uzależnienie środków wyrazu od elementów operatorskich, kontynuacja ruchu i zadań sceny filmowej. W ramach zajęć studenci nie

tylko zdobędą niezbędną wiedzę teoretyczną, ale, co ważniejsze, mają możliwość praktykowania jej na bieżąco w trakcie trwania projektu badawczego. Dzięki projektowi studenci zyskują narzędzia i przygotowanie do pracy przed kamerą co poszerzy ich wachlarz umiejętności niezbędny w przyszłym zawodzie.

Pojawił się przez chwilą „Superbohaterów 10/9” . To tytuł spektaklu dyplomowego w mojej reżyserii. Jak można się domyślić, w spektaklu znalazły się same superwymarzone role. Moim celem stało się stworzenie takiego świata, w którym ja reżyser nie zaspokajam swoich aspiracji twórczych kosztem studenta. Celem bowiem dyplomu w szkole teatralnej jest zaprezentowanie studentów, każdego z osobna jak najpełniej. Ile dramatów daje dziesięciu, przepraszam dziewięciu młodym ludziom zagrać w pełni ciekawą postać...? Najczęściej bywali liderzy i halabardnicy, podwójne obsady itd. Po rozmowie z grupą otrzymałem zestaw superbohaterów. Czyli zestaw postaci, o których marzy każdy przyszły aktor.

Powstał godzinny spektakl, będący kompilacją najwybitniejszych fragmentów dramatów. W stworzonym przez nas świecie na przykład: Hamlet przy kieliszku spotyka się z Goplaną, która skarży się na Grabca. Grabiec gardząc zalotami Goplany okazuje się Pukiem i jako barman płącze szyki pozostałym, częstując ich swym eliksirem. Hamlet próbując pojąć sens „Bycia” dostaje reprimendę od Makbeta. A Lady Makbet wraz z Balladyną i jej matką stoją nad grobem Ofelii i rozpaczają nad utratą najbliższych. Trzy wiedźmy biorą w obroty Makbeta, kiedy w tym czasie Klaudiusz – ojczym Hamleta, znieważa ich knowania przeciwstawiając własny, skuteczniejszy plan mordy. Pojawili się też Romeo i Julia w osobach dzieci Emo, ojciec Hamleta, pod którego podszywa się Puk by kolejnej mściwej intrydze stało się zadość, itd.

Spektakl realizowany był na Wydziale Teatru Tańca, nie zabrakło więc też ruchu scenicznego i tańca wspartych sporą dawką dobranej przeze mnie muzyki.

Uroelno 26.06.2017

