

mgr Marcin Czarnik

Logika tekstu, logika historii. Praca nad rolami Feliksa Dzierżyńskiego w „Bitwie warszawskiej 1920” i Hrabiego Henryka w „Nie-boskiej komedii. Wszystko powiem Bogu!”

Niniejsza praca doktorska poświęcona jest ważnemu etapowi na mojej drodze aktorskiej, którym była współpraca z reżyserką Moniką Strzępką i dramaturgiem Pawłem Demirskim w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie przy dwóch ich pierwszych realizacjach na tej scenie.

Staram się tu zrekonstruować pracę nad postaciami historycznymi, bądź poniekąd historycznymi - w pierwszym przypadku chodzi o rolę Feliksa Dzierżyńskiego, zaś postaci istniejącej realnie, w drugim - choć postać nazywa się Hrabia Henryk, jak fikcyjny bohater Zygmunta Krasińskiego - to zarazem skonstruowana jest przez Demirskiego przy użyciu faktów, dokumentów i domniemań dotyczących samego Krasińskiego.

Jednym z moich celów, jest wskazanie kluczowych zbieżności i wyliczenie ważnych różnic pomiędzy metodą pracy mojego szkolnego mistrza Zbigniewa Zapasiewicza, a praktyką artystyczną reżyserki Moniki Strzępki, bardzo ważnej artystki na mojej twórczej drodze. Kluczową kategorią jest koncentracja na słowie, jego znaczeniu dla kreowania aktorskiej wypowiedzi, jego sensu w rytmie zdania jako uzasadnienia dla tego, co dzieje się na scenie. „Aktor więc zadawać musi sobie wciąż pytanie <<po co?>>, a nie <<jak>>” - napisał kiedyś Zbigniew Zapasiewicz. Staram się być na scenie nie tyle w swoim imieniu, a „po coś”, w imieniu jakiejś sprawy. Idei, czegoś, co wprowadza ruch w myśleniu.

I u Strzępki dziś, i u Zapasiewicza kiedyś, chodzi o precyzyjną lekturę tekstu i pierwszeństwo wyczytanych z niego emocji i myśli nad emocjami i myślami wynikającymi z tzw. „stanu” aktora czy z reżyserskiej wizji - plastycznej czy formalnej. „Po prostu staram się stosować zasady, które nie ocalały w procesie edukacji teatralnej. Na przykład precyzyjną analizę tekstu” - tłumaczyła Strzępka swoje osadzenie w tradycji teatralnej. Opisuję, jaki wpływ mają narzędzia pracy nad słowem na osiągnięcie efektu oczekiwanego przez Strzępkę i Demirskiego - czyli komunikatywności i przekazu: emocjonalnego, intelektualnego, politycznego. Próbuję też

stwierdzić, na czym polega moja „metoda” pracy aktorskiej - uważam, że metoda aktora powstaje nie tyle w bezpośrednim, wiernym odniesieniu do historycznych metod (np. M. Czechowa czy K. Stanislawskiego), co poprzez branie z nich poszczególnych elementów do swojego własnego myślenia o pracy twórczej.

Kolejnym celem tej pracy jest analiza sposobów, jakie wykorzystuję do budowania postaci - podsuwane przez autora i reżyserkę oraz własne źródła. Przygotowując rolę postaci historycznej nie pracuję na materiałach filmowych czy innej ikonografii, ani opisach gestów czy cielesnego sposobu bycia; szukam raczej w tym wszystkim, co związane jest z ideą i zaangażowaniem. Oraz, oczywiście, z psychiką.

W rozdziale pierwszym pracy doktorskiej, opisuję początki procesu zapoznawania się z postacią, nawiązywania z nią kontaktu. Wskazuję, że bliższe od mimetyzmu są mi praca psychologiczna i praca na biografii. Opisuję proces poszukiwania nieoczywistości i niekonsekwencji w postaci - zarówno tej dramatycznej, jak historycznej, będącej - w przypadku omawianych tu ról - jej pierwowzorem.

Drugi rozdział skupiony jest na funkcji i znaczeniu słowa, które - jak sądzę - stoi w centrum bliskiego mi myślenia o teatrze. Przedstawiam przebieg pracy nad rolą na przykładzie konkretnych fragmentów omawianych tu sztuk Pawła Demirskiego, odnoszę swoje podejście pracy aktorskiej do poglądów i metody pracy zawartych w wypowiedziach i tekstach Moniki Strzępki i Zbigniewa Zapasiewicza. Wskazuję również bliskość założeń Strzępki względem tego, co Zapasiewicz nazywał „teatrem literackim” albo „teatrem użytkowym”, a także podobieństwo ironicznej podejrzliwości, którą względem języka wykazuje dramatopisarstwo Demirskiego, z tym, co twierdził Zapasiewicz. Pewną ilość miejsca poświęcam też wskazaniu na różnice pomiędzy „filologiczną” analizą tekstu, a analizą tekstu na potrzeby pracy teatralnej.

Rozdział trzeci - to „obrona postaci”. Szczególnie istotna w pracy nad szwarczarakterami - a za takie, z różnych perspektyw, uznawane są postaci, o których tu piszę. W rozdziale tym przywołuję koncepcje amerykańskiego nauczyciela aktorstwa Michael’a Shurtleffa i pokazuję, jak używam ich wraz z narzędziami wziętymi od Zapasiewicza i Strzępki, na przykładzie konkretnej sceny z dramatu „Bitwa Warszawska 1920”. Wychodząc od zarysowania kluczowych punktów tekstu, po dalsze skojarzenia, myśli i emocje. Analizuję także rolę, jaką w teatrze Strzępki i Demirskiego pełnią monologi i jak ich kształt wpłynął na ewolucję postrzegania tej

twórczości - od oskarżanego o plakatowość teatru politycznego do teatru przyglądającego się, wciąż uwarunkowanym politycznie, przemianom i kryzysom psychiki dzisiejszego człowieka.

To właśnie recepcji teatru Strzępki i Demirskiego, a konkretnie dwóch naszych przedstawień omawianych w tej pracy, poświęcony jest czwarty rozdział. Pokazuję w nim, jak krytyka formułowana z pozycji politycznych, skupiała się w przypadku „Bitwy Warszawskiej 1920” i „Nie-boskiej komedii. Wszystko powiem BOGU!” - właśnie na moich postaciach. Większość omówień „Bitwy...” koncentrowało się na samym przywołaniu na scenę widma Feliksa Dzierżyńskiego, a próbę zniuansowania jego postaci odbierało bądź to jako „pochwałę”, bądź „kontrowersję”, zaś Jacek Sieradzki, potępiając wymowę przedstawienia, zwracał uwagę na „naprawdę złowieszczo uwodzicielski” charakter postaci Dzierżyńskiego.

Rozdział piąty poświęcam zagadnieniom identyfikacji z postacią, zajmując się tym zarówno z perspektywy identyfikacji w mojej pracy aktorskiej, jak i tego, jak odbierana jest identyfikacja jako strategia teatru politycznego w twórczości Strzępki i Demirskiego.

Zakończenie niniejszej pracy to próba spojrzenia na moją tożsamość jako aktora, podsumowania tego, co jest w tej pracy dla mnie najważniejsze i stwierdzenia, na ile znajduje się to właśnie w stylu pracy preferowanym przy omawianych spektaklach - i jak przekłada się na moją pracę pedagogiczną w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie.