

AKADEMIA SZTUK TEATRALNYCH
IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W KRAKOWIE

Radosław Stępień

**Praca reżysera nad dyplomem aktora. Metody
pracy ze studentami
wydziałów aktorskich
nad przedstawieniem dyplomowym**

**Na przykładach spektakli dyplomowych zrealizowanych w
latach 2019-2022: „Studium o Hamlecie”,
„Noc wśród drzew”, „Bóg policzył dni”
oraz „Alaska”.**

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Beaty Guczalskiej

Kraków 2025 r.

Spis treści

Wstęp	4
CZEŚĆ I	7
Rozdział I: Przedstawienie dyplomowe - charakterystyka specyfiki procesu pracy	7
1.1. Rola spektaklu dyplomowego w zawodzie aktora	7
1.2. Właściwe cele przedstawienia dyplomowego	9
1.3. Warunki pracy nad spektaklami dyplomowymi - stan na lata 2019 - 2023	11
1.3.1. Zaproszenie do współpracy	11
1.3.2. Dobór współpracowników	13
1.3.3. Dobór obsady	14
1.4. Wzajemne oczekiwania stron przystępujących do pracy nad spektaklem dyplomowym	16
1.4.1. Oczekiwania osób reżyserujących	17
1.4.2. Oczekiwania osób aktorskich	20
1.5. Postulaty odpowiedzialnej pracy reżysera nad spektaklem dyplomowym	22
1.5.1. Postulat przemyślanej obsady	23
1.5.2. Postulat klarownego i sprawiedliwego podziału czasu scenicznego	23
1.5.3. Postulat stawiania zadań respektujących ukierunkowanie artystyczne studenta	24
1.5.4. Postulat realizowania spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej zespołu	25
1.5.5. Podsumowanie	25
CZEŚĆ II	27
Rozdział II: Przygotowanie do pracy nad spektaklem dyplomowym	27
2.1. Przygotowanie metodyczne	27
2.1.1. Słownik roboczy	27
2.1.2. Wybór metody pracy	30
2.2. Wybór tematu spektaklu dyplomowego	33
2.2.1. <i>Studium o Hamlecie</i>	34
2.2.2. <i>Noc wśród drzew</i>	35
2.2.3. <i>Bóg policzył dni</i>	37
2.2.4. <i>Alaska</i>	38
2.3. Kryteria doboru realizatorów w poszczególnych spektaklach dyplomowych	39
2.3.1. Dramaturg	40
2.3.2. Scenografowie	41
2.3.3. Kostiumografowie	43
2.3.4. Kompozytorzy	45
2.3.5. Reżyserzy światła i video	46
2.3.6. Ruch sceniczny	48
2.4. Podsumowanie	49
Rozdział III: Realizacja postulatów przemyślanej obsady spektaklu w mojej praktyce scenicznej	50
3.1. Obsadzanie <i>Studium o Hamlecie</i>	50

3.2. Obsadzanie <i>Nocy wśród drzew</i>	53
3.3. Obsadzanie <i>Bóg policzył dni</i>	58
3.4. Obsadzanie <i>Alaski</i>	64
3.5. Podsumowanie	65
 Rozdział IV: Dojrzewanie i realizacja postulatu klarownego i sprawiedliwego podziału czasu scenicznego	67
4.1. Podział czasu scenicznego w <i>Studium o Hamlecie</i>	69
4.2. Podział czasu scenicznego w <i>Nocy wśród drzew</i>	75
4.3. Podział czasu scenicznego w <i>Bóg policzył dni</i>	78
4.4. Podział czasu scenicznego w <i>Alasce</i> .	82
4.5. Podsumowanie	85
 Rozdział V: Postulat stawiania rozwijających warsztat indywidualnych zadań aktorskich	87
5.1. Zadania aktorskie w pracy nad <i>Studium o Hamlecie</i>	88
5.2. Zadania aktorskie w pracy nad <i>Nocą wśród drzew</i>	98
5.3. Zadania aktorskie w pracy nad <i>Bóg policzył dni</i> i <i>Alasce</i>	108
5.4. Podsumowanie	111
 Rozdział VI: Realizacja postulatu spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej zespołu aktorskiego	113
6.1. <i>Studium o Hamlecie</i> jako wyraz aktorskiej ekspresji artystycznej	114
6.2. <i>Noc wśród drzew</i> jako wyraz aktorskiej ekspresji artystycznej	118
6.3. <i>Bóg policzył dni</i> i <i>Alaska</i> jako wyraz aktorskiej ekspresji artystycznej	124
6.4. Podsumowanie	126
 Zakończenie	128
Bibliografia	129

Wstęp

Spektakli dyplomowych wydziałów aktorskich nie można zaliczyć w poczet standardowych realizacji artystycznych, jakich zwykle podejmują się reżyserki i reżyserzy. Na nietypowy charakter tych projektów składają się nie tylko inne niż w repertuarowym teatrze materialne warunki pracy i eksploatacji dzieła. Różny jest w tym przypadku również cel powstawania spektaklu, odmienne są zadania stojące przed reżyserem takiego przedstawienia, inne przygotowanie aktorów i związana z nim szczególna odpowiedzialność osób pracujących przy spektaklu. To wszystko składa się na zupełnie odmienne podejście metodologiczne do pracy nad przedstawieniem dyplomowym wieńczącym naukę studentów wydziałów aktorskich.

Tematyka realizacji tego typu scenicznych przedsięwzięć jest mi bliska od początku mojej drogi artystycznej. Po ukończeniu Wydziału Reżyserii Dramatu na Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie (w roku 2019), w ciągu czterech sezonów artystycznych (od 2019/20 do 2022/23) zrealizowałem cztery przedstawienia dyplomowe na czterech wydziałach aktorstwa dramatycznego w Polsce.

Były to:

- *Studium o Hamlecie* na motywach dramatu Williama Shakespeare'a i eseju Stanisława Wyspiańskiego (premiera 11 stycznia 2020 roku na Scenie im. St. Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie);

- *Noc wśród drzew* na motywach powieści *Wycinka* Thomasa Bernharda (premiera 19 lutego 2021 roku na Scenie Studio w Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, filii we Wrocławiu);

- *Bóg policzył dni* Konrada Hetela (premiera 5 i 6 lutego 2022 roku w Teatrze Studyjnym w Łodzi - produkcja Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi);

- *Alaska* Konrada Hetela (premiera 16 grudnia 2022 roku w Teatrze Collegium Nobilium - produkcja Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie);

Każdy z powyższych spektakli oparty był na oryginalnym scenariuszu powstającym w trakcie procesu pracy. Dwa pierwsze powstały jako autorskie scenariusze wychodzące z adaptacji istniejących tekstów kultury, dwa pozostałe zrealizowane zostały jako inscenizacje dramatów opartych na oryginalnych pomysłach opracowywanych z współpracującym przy każdym z przedstawień dramaturgiem - Konradem Hetelem.

Niniejsza rozprawa ma charakter teoretyczno - pragmatyczny. Chciałbym zarówno scharakteryzować proces pracy nad spektaklem dyplomowym na podstawie moich doświadczeń zdobytych w latach 2019 - 2022 przy reżyserowaniu spektakli na wszystkich wydziałach aktorskich, jak i opracować rodzaj przewodnika po takim procesie, propozycji metodologii pracy nad rolą ze studentami aktorstwa przy założeniu realizowania scenariusza powstającego w czasie prób.

Pierwsze z tych zadań jest trudne, jako, że nie istnieją badania statystyczne ani żadne opracowania teoretyczne, które opisywałyby specyfikę pracy nad spektaklem dyplomowym, tak różną od standardów panujących w produkcjach repertuarowych teatrów dramatycznych.

Drugie zadanie wydaje się zaś niemal karkołomne, z racji, że skodyfikowane metody aktorskie (na których zresztą opiera się w teorii program nauczania na polskich wydziałach aktorstwa dramatycznego) przewidują pracę aktora w ramach „klasycznego” modelu realizacji dramatu bądź adaptacji prozy, gdzie tzw. „postać” lub „rola” jest zamkniętą strukturą.

Mam jednak nadzieję, że moje dotychczasowe doświadczenia w przygotowywaniu przedstawień dyplomowych pozwolą na precyzyjne opisanie zadań stojących przed osobami realizującymi niezwykle odpowiedzialne zadanie wprowadzania nowych aktorów w zawód. Jestem również pewien, że metody pracy aktora (szczególnie te wywiedzione ze spuścizny Konstantego Siergiejewicza Stanisławskiego), pozwalają na zastosowanie ich narzędzi w praktyce odmiennej, niż „klasyczny”, XX-wieczny model teatru dramatycznego.

W pierwszej części rozprawy scharakteryzuję więc specyfikę pracy nad przedstawieniami dyplomowymi, wskazując na różnice w podejściu metodologicznym i artystycznym poszczególnych wydziałów oraz nakreślę cztery postulaty pedagogiczne, którymi sam kierowałem się przy realizacji wyżej wymienionych spektakli.

W drugiej części zaś opiszę realizację owych postulatów w praktyce, przytaczając konkretne rozwiązania produkcyjne, sceniczne i dramaturgiczne użyte przy realizacji wyżej wymienionych spektakli. Zanim jednak przystąpię do opisu, chciałbym przedstawić etap poprzedzający spotkanie osoby prowadzącej proces z jego uczestnikami, czyli młodymi aktorami. W drugim rozdziale omówię zatem przygotowywanie koncepcji i warunków realizacji spektaklu dyplomowego, by w kolejnych rozdziałach (od trzeciego do szóstego) wykazać, w jaki sposób realizowałem postulaty odpowiedzialnej pracy nad dyplomem w spektaklach *Studium o Hamlecie*, *Noc wśród drzew*, *Bóg policzył dni* i *Alaska*.

W zakończeniu wykażę, jak doświadczenie pracy nad spektaklami dyplomowymi w latach 2019-2022 wpłynęło na mój artystyczny i zawodowy rozwój.

Zadanie stojące przed osobami podejmującymi się reżyserowania spektakli dyplomowych jest niezwykle odpowiedzialne. To właśnie z tego względu do tej pracy zatrudniani są często twórcy z dużym stażem. Nie jest to błąd, jednak taki stan rzeczy poważnie ogranicza potencjał artystyczny przedsięwzięcia, nad którym pracowałaby grupa rówieśnicza. Sam miałem szczęście doświadczyć takiego modelu pracy, gdy - będąc młodym reżyserem - prowadziłem w pracy nad rolą moich rówieśników. Dzięki spotkaniom z mistrzami różnego typu aktorstwa czułem się przygotowany do wzięcia na siebie odpowiedzialności prowadzenia rówieśników w spektaklach, które były dla nich inicjacją w wymarzonej zawodzie. Przy pracy nad moim dyplomem zetknąłem się m.in. z Miroslawem Baką i Piotrem Biedroniem, pracowałem z - już wtedy wybitną aktorką młodego pokolenia - Mają Pankiewicz. W czasie studiów asystowałem prof. Józefowi Opalskiemu, współpracowałem z prof. Krystianem Lupą (w ramach jego pracy w szkole, na rozlicznych warsztatach i przy różnych przedsięwzięciach artystycznych, w tym dwóch spektaklach), na Wydziale Aktorskim AST im. St. Wyspiańskiego asystowałem prof. Agnieszce Mandat, dr. hab. Adamowi Nawojczykowi i mgr. Pawłowi Miśkiewiczowi oraz współpracowałem z dr. Szymonem Czackim przy zajęciach z elementarnych zadań aktorskich. Jeszcze przed rozpoczęciem studiów byłem asystentem Włodzimierza Staniewskiego w Europejskim Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice” i członkiem grupy asystenckiej aktorki Teatru Laboratorium Reny Mireckiej w ramach jej szkoły „Sun Karawana” przy Instytucie im. Jerzego Grotowskiego.

CZEŚĆ I

Rozdział I: Przedstawienie dyplomowe - charakterystyka specyfiki procesu pracy

W niniejszym rozdziale postaram się przybliżyć produkcyjne założenia pracy nad spektaklami dyplomowymi na polskich wydziałach aktorstwa dramatycznego w latach 2019-2022.

Danych dotyczących roli przedstawień dyplomowych w karierach aktorów zawodowych nie zawierają ani badania *Policzone i Policzeni 2024!*, ani *Scena Polska 2024: Pracując w teatrze* kierowane przez prof. Dorotę Ilczuk z SWPS na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Podobnymi zestawieniami nie zajmuje się również Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, dlatego w nie mogę posiłkować się zewnętrznymi danymi i zmuszony jestem dzielić się jedynie moimi obserwacjami powstałymi, kiedy aktywnie pracowałem nad doskonaleniem swojej metody twórczej i praktyki artystycznej w dziedzinie reżyserowania dyplomów aktorskich..

1.1. Rola spektaklu dyplomowego w zawodzie aktora

W szkołach teatralnych mówi się wprost: dyplom ma „sprzedać” studenta.

Nie chodzi tu oczywiście o nic, co mogłoby przywoływać pejoratywne skojarzenia - owo „sprzedanie” leży bowiem w najlepszym interesie „sprzedawanego”. Obiegowe uzasadnienie celowości wystawiania przez wydziały aktorskie dyplomowych przedstawień da się jednak sprowadzić właśnie do funkcji „sprzedania” studenta - czyli takiego zaprezentowania warsztatu i możliwości osoby studiującej, by potencjalny pracodawca (przede wszystkim dyrektor zawodowego teatru, ale też producent, reżyser castingu bądź reżyser teatralny) zapamiętał ją i rozważył zatrudnienie. Z tej perspektywy patrząc, rola aktora w spektaklu dyplomowym ma być „wizytówką”, czymś, w czym można „się pokazać” - a sam spektakl i nakłady idące na jego eksploatację zdają się być niejako „posagiem”, jaki wyklada szkoła na zakończenie kształcenia kolejnego rocznika.

Nie dysponujemy statystykami które wskazywałyby na to, w jaki sposób rzeczywiście działa tak zaprojektowany system rekrutacji młodych artystów do państwowych zakładów pracy i prywatnych projektów, na ile jest wydajny i skuteczny, a na ile stanowi pozostałość dawnego systemu, w którym nie było mediów społecznościowych i niezwykle aktywnych agencji aktorskich, do których zapisują się już studenci pierwszego roku. Wystarczy spojrzeć na nazwiska laureatów ostatnich Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi, by przekonać się, że „wizytówka”, jaką do tej pory była dobra rola w udanym dyplomie, gruntownie straciła na znaczeniu na rzecz innych, bardziej bezpośrednich metod autoreklamy.

W sezonach od 2019/20 do 2022/23 można było zaobserwować swoisty kryzys rozumienia roli i celowości przedstawień dyplomowych na wydziałach aktorskich w Polsce. Wystarczającym dowodem na jego zaistnienie wydaje się fakt, że jeszcze w sezonie 2019/20 sama Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie (nie licząc filii we Wrocławiu i w Bytomiu) produkowała rocznie pięć spektakli dyplomowych - w sezonie 2022/23 liczba ta spadła do trzech. Bezpośrednim powodem ograniczenia produkcji była oczywiście pandemia COVID-19 oraz powiązane z nią cięcia budżetowe, do jakich zmuszone były uczelnie artystyczne. Jednak wraz z decyzją o ograniczeniu produkcji z powodów finansowych, coraz głośniejszą zaczęto stawiać pytania o celowość tworzenia tak dużej ilości dyplomów.

Nie są mi znane kulisy produkcji dyplomów na pozostałych wydziałach aktorskich poza sezonami, w których sam na owych wydziałach pracowałem, dlatego spróbujemy przeanalizować, co,

przed zmianą systemu, do której doszło w 2020 roku, uzasadniało produkcję pięciu spektakli dyplomowych rocznie w Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie.

Na Wydziale Aktorskim w AST każdy rocznik studentów podzielony jest na pięć grup składających się na trzy tzw. „połówki”, roboczo nazywane AB, CD i E (grupa wokalna). Celem produkowania pięciu dyplomów było stworzenie sytuacji, w której każda z grup ma swój osobny dyplom, a oprócz tego powstać mogą dwa przedstawienia „mieszane”, pozwalające na to, by po trzech latach nauki w zamkniętych grupach, studentki i studenci mogli zetknąć się w pracy z innymi partnerami niż do tej pory, tj. z kolegami i koleżankami, pracującymi w procesie kształcenia na innych tekstach, z innymi pedagogami, w innym składzie osobowym, itp., co pozytywnie wpływało na przygotowanie do późniejszej pracy w zawodowych zespołach teatralnych lub projektach werbujących osoby aktorskie z bardzo różnym doświadczeniem. Jeśli do tego założymy, że „dyplom ma sprzedać studenta”, ma być jego wizytówką, pokazać go z najlepszej strony etc., to dla osoby kończącej szkołę zdecydowanie lepiej jest pokazać się w dwóch przedstawieniach, niż w jednym - zmniejsza to ryzyko porażki w komunikacji z osobą reżyserującą (a w konsekwencji słabej roli lub słabego spektaklu), zdejmując również z twórców przedstawienia odpowiedzialność za równy podział czasu scenicznego między osoby aktorskie - praktyka wykazywała, że ci, którzy mieli większe role w dyplomach „grupowych”, grali mniejsze partie w dyplomach „mieszanych” i odwrotnie, dzięki czemu aktorki i aktorzy sprawdzali się w różnych warunkach prowadzenia ról - od tych opartych na aktywnej obecności do prowadzenia spójnych postaci, co docenić mogli zarówno koneserzy spektakli dyplomowych (są tacy), jak i widzowie i jury Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi, gdzie studenci oceniani są do dziś za całościowe wrażenie, jakie robi ich praca we wszystkich prezentowanych spektaklach, a nie za konkretną rolę w konkretnym przedstawieniu.¹

Ten „stan idealny” uległ jednak zmianie - dziś AST w Krakowie produkuje trzy spektakle dyplomowe - po jednym na każdą „połówkę”, co znacząco ograniczyło aktorom możliwość wykreowania roli będącej dobrą „wizytówką”. Podobnie Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi, do niedawna będący najważniejszym „targiem pracy” dla młodych aktorów i aktorek, nie gromadzi obecnie dyrektorów szukających „świeżej krwi”. Dla każdego, kto obserwuje ten specyficzny gatunek teatru, jakim są dyplomy wydziałów aktorskich, oczywiste stało się, że na przestrzeni lat 2019-2022 doszło do znaczącej zmiany. Nie przyniosła ona jednak konsekwencji w postaci zmniejszenia zatrudnienia dla młodych aktorów - przeciwnie, obserwowalne jest wzmożenie propozycji pracy dla osób tuż po studiach, zarówno w filmie, jak i w teatrze (zarówno tym repertuarowym, jak i finansowanym z grantów). Młodzi aktorzy dalej umieją się „sprzedać” - nie robią tego jednak za pomocą spektakli dyplomowych, a poprzez współpracę z agencjami, rozbudowane portfolio w mediach społecznościowych, obecność na wydarzeniach branżowych i rozliczne niskobudżetowe, półamatorskie lub szkolne projekty (np. etiudy realizowane na wydziałach reżyserii), w których wyborze mają znacznie większą wolność i większy wpływ na końcowy efekt, niż w wypadku dyplomów. Już pandemia COVID-19 jasno wykazała, że każdy jest odpowiedzialny sam za siebie i nie można liczyć na to, że zostanie się „dostrzeżonym” - oczywiście, takie historie ciągle się zdarzają, należą jednak do akcydentalnych sytuacji, a zdecydowana większość kończących

¹ Wyjątek stanowi Grand Prix Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi przyznawane dla spektaklu jako kreacji zbiorowej. Laureatami tej nagrody są zespoły aktorskie grające w wyróżnionym przedstawieniu, więc nagroda jest przyznawana niejako za pojedynczą rolę - dalej jednak jest to nagradzanie całego zespołu, a nie indywidualnych osób, które, jeśli otrzymują wyróżnienia bądź nagrody, to za wszystkie prezentowane przez nich spektakle, bez wskazania na pojedyncze role.

szkołę studentów, bierze sprawy w swoje ręce, zamiast liczyć na „posag” od szkoły w postaci pojedynczej roli w pojedynczym spektaklu.

Po co więc w ogóle kontynuować tę tradycję, jeśli podstawowa funkcja dyplomu, tj. „sprzedanie”, czyli prezentacja umiejętności studenta czy studentki, przestała być przez szkolne produkcje spełniana lub też została znacząco ograniczona? Jaki jest właściwy cel powstawania spektakli dyplomowych w tak zorientowanym świecie?

1.2. Właściwe cele przedstawienia dyplomowego

Sformułowanie odpowiedzi na sformułowane wyżej zagadnienie wymaga przeanalizowania standardowego² procesu pracy nad spektaklem dyplomowym z perspektywy studenta czwartego roku wydziału aktorskiego.

Student taki w ciągu trzech lat kształcenia prowadzony był przed pedagogów prezentujących różne metodologie kształcenia. Każdy z nich wyposażył go w zestaw narzędzi niezbędnych do wypracowania satysfakcjonującego efektu scenicznego prezentowanego w ramach egzaminu.

Egzamin na wydziale aktorskim jest krótką (zazwyczaj kilkadziesiąt minut) formą sceniczną realizowaną przy minimalnym udziale środków produkcyjnych, narzędzi dramaturgicznych i mechaniki sceny. Założeniem egzaminu jest prezentacja pracy aktora, stąd sam aktor staje się głównym medium przekazu treści - ta zaś ma rolę służebną wobec zadania, jakim jest zaprezentowanie efektów semestralnego kształcenia. Zatem egzamin na wydziale aktorskim to zazwyczaj zestaw kilku bądź kilkunastu scen opartych na materiale, który daje pole do studyjnej pracy i wykazania konkretnych umiejętności, np. prowadzenia roli wierszem, wykreowania spójnego i atrakcyjnego zdarzenia scenicznego, umiejętności posługiwania się narzuconą formą lub stworzenia tzw. wiarygodnej roli psychologicznej przy minimalnym użyciu środków formalnych lub inscenizacyjnych. W tym celu pojedyncza scena z opracowanego materiału może być zagrana kilkakrotnie (bo pozwala na wykazanie wyżej wspomnianych umiejętności lepiej niż inne), jedna rola może być grana przez kilku studentów, którzy wymieniają się w trakcie grania pokazu (bo w tekście brakuje ciekawych ról i zadanie egzaminacyjne można oprzeć tylko na kilku z nich), rzadko stosuje się zmiany światła czy scenografii wynikające z czego innego niż zoptymalizowania przestrzeni grania dla kolejnej sekwencji - wszystko to składa się na swoistą, studyjną (czy nawet roboczą) konwencję wystawiania egzaminów, które zwykle nie funkcjonują jako samodzielne dzieła teatralne.

Jakakolwiek jednak nie byłaby konwencja egzaminu, najważniejsze jest to, że służy on zwykle wykazaniu nabycia przez studentów pojedynczych umiejętności przekazanych przez konkretnego pedagoga specjalizującego się w danej „dziedzinie” aktorstwa (wiersz, piosenka, praca nad rolą w tekście współczesnym etc.). Student zwykle nie ma zbyt wiele do powiedzenia w zakresie doboru środków, jest prowadzony przez odpowiedzialnego za proces i efekt procesu pedagoga, który ma za zadanie wykazać postępy w kształceniu. Po zagraniu egzaminu zazwyczaj nie kontynuuje się eksploatacji tak powstałego dzieła. Bywają, oczywiście, wyjątki, szczególnie gdy chodzi o atrakcyjne scenicznie egzaminy z piosenki lub wyjątkowo domknięte formalnie sceny - wtedy egzamin prezentowany jest jeszcze kilka razy w ramach pokazów w czasie rozmaitych „dni otwartych”.

² Pełna standaryzacja takiego procesu jest oczywiście - nawet w teorii - niemożliwa. Każda szkoła ma swoją specyfikę, każdy proces pracy nad spektaklem jest osobnym zjawiskiem. Istnieje jednak pewna liczba warunków i zjawisk, które powtarzają się zawsze, bądź funkcjonują jako założenie procesu - i to na nich skupimy się w niniejszym podrozdziale.

Jednak również wtedy konwencja jest jasna - to tylko pokaz efektów kształcenia, w ramach którego wszystkie elementy składowe (obsada, dramaturgia, przestrzeń reżyseria światła, kompozycja spektaklu, konwencja grania etc.) pełnią rolę podrzędną wobec prezentacji konkretnych umiejętności przekazanych studentowi w trakcie kursu.

W takim właśnie systemie pracują studenci wydziałów aktorskich przez sześć semestrów nauki na polskich akademiach teatralnych i jest to rozwiązanie znajdujące swoje uzasadnienie w możliwościach każdej ze szkół (granie każdego egzaminu po kilka razy uniemożliwia brak odpowiednich środków technicznych i logistycznych), ergonomii procesu kształcenia (po wypracowaniu konkretnej umiejętności należy przejść do opanowywania kolejnych - trzy lata to naprawdę niewiele, by zapoznać studenta z podstawami zawodu) czy wreszcie w fakcie, że właściwym przygotowaniem do pracy w teatrze powinien być dla studenta właśnie spektakl dyplomowy.

Dopiero wówczas, podczas pracy nad tym „finalnym egzaminem” możliwe jest dotknięcie realiów pracy nad spektaklem przez osoby kończące szkołę. Spektakl dyplomowy jest pełnoprawnym dziełem teatralnym realizowanym przez osobę zawodowo zajmującą się reżyserią, a nie aktorstwem czy pedagogiką³. Taka osoba realizuje swoje autorskie dzieło, mające oczywiście za zadanie „sprzedać studenta”, jednak będące też wyrazem stylu, potrzeb i celów artystycznych całej grupy twórców zaproszonych do pracy (oprócz reżysera - osób zajmujących się scenografią, kostiumami, muzyką i dramaturgią). Dopiero konieczność pogodzenia wszystkich indywidualnych potrzeb i wizji w ramach procesu pracy nad spektaklem (nie tylko w obrębie zespołu twórców, ale też w samej obsadzie) zbliża warunki pracy nad przedstawieniem do tego, co rzeczywiście czeka studentów po rozpoczęciu pracy w zawodzie. Ponadto, przedstawienie takie jest samodzielnym dziełem teatralnym - oczywiście, z łatką „szkolnej” produkcji, jednak funkcjonującej jako zdarzenie sceniczne, nie studyjny pokaz ewaluujący zdobyte w toku kształcenia umiejętności. Studenci zwykle nie wymieniają się w rolami w czasie trwania sceny (a jeśli nawet to robią, jest to wówczas motywowane koncepcją i konwencją spektaklu, nie względami „roboczymi”), muszą też prowadzić swoje wątki przez cały spektakl, zamiast w krótkim odcinku czasu scenicznego⁴, robią to przy pomocy środków, którymi dysponują po przejściu przez ręce licznych pedagogów. Nie kończą też eksploatacji po pojedynczym pokazie, gdyż spektakl dyplomowy grany jest do czasu zakończenia przez nich procesu kształcenia, czasem nawet dłużej, dzięki czemu staje się przestrzenią pierwszego doświadczenia procesu wznawiania przedstawienia, rozwijania i dojrzewania roli, tym samym przenosząc uwagę młodych aktorów z dotychczasowego skupienia na procesie prób w ramach zajęć z pedagogami na spotkanie z widzami - realny czas sceniczny, będący właściwą materią pracy aktora.

Dyplom pełni więc rolę zwieńczenia procesu kształcenia aktora, jest przestrzenią weryfikacji zdobywanych przez sześć semestrów umiejętności i narzędzi, pozwala na pierwsze samodzielne

³ Oczywiście jedno nie wyklucza drugiego, jednak również w wypadku dyplomów reżyserowanych przez aktorów (np. pedagogów wydziałów aktorskich) łatwo zauważalna jest zmiana ich stosunku do materii teatralnej, odróżniająca dyplom od przygotowywanych przez nich egzaminów na poziomie przemysłu obsady, przestrzeni, dramaturgii i środków inscenizacyjnych, co pozwala na postawienie tezy, że również aktorzy, w tym pedagodzy, w sytuacji kierowania powstawaniem spektaklu dyplomowego stają w pozycji reżysera i w tej funkcji (tak różnej od roli kolegi w zawodzie lub pedagoga WA) pracują ze studentami nad planowanym dziełem.

⁴ Zależy to oczywiście od roli, jaką dostanie osoba aktorska do zagrania - jednak w kondycji grania spektaklu nawet postaci epizodyczne stają się wtedy zamkniętymi dziełami, nie elementami roboczego pokazu umiejętności.

poprowadzenie wątku scenicznego, daje możliwość obserwacji i przeprowadzenia procesu dojrzewania roli w ramach grania i wprowadza do pracy początkującego aktora czynnik występu przed realnym, a nie „wtajemniczonym w studyjną konwencję” widzem. Tak rozumiany spektakl dyplomowy staje się swoistym „rytuałem przejścia” z fazy uczniowskiej do fazy zdobywania samodzielnego doświadczenia. Jest to kluczowy element nie tylko zawodowego, ale nierzadko również prywatnego życia wchodzących w zawód młodych artystów.

Jak zatem sprostać wymaganiom, jakie stawia pozycja bycia celebransem owego „rytuału przejścia”? Co musi zrobić reżyser i jego współpracownicy, by spektakl dyplomowy spełnił tak przedstawione cele i założenia?

1.3. Warunki pracy nad spektaklami dyplomowymi - stan na lata 2019 - 2023

Sformułowanie odpowiedzi na postawione wyżej pytania wymaga od nas przeanalizowania standardowego⁵ procesu pracy nad spektaklem dyplomowym z perspektywy zespołu realizatorów takiego przedsięwzięcia, na czele z osobą odpowiedzialną za jego reżyserię.

1.3.1. Zaproszenie do współpracy

Już na etapie otrzymania zaproszenia do realizacji przedstawienia dyplomowego poszczególne szkoły różnią się między sobą. Punktem wspólnym dla wszystkich instytucji jest to, że oficjalna propozycja pracy wychodzi od dziekanów wydziałów aktorskich, z nimi również (i ich współpracownikami odpowiedzialnymi za logistykę i produkcję) dyskutowane są warunki współpracy – jednak to, jak dochodzi do podobnej rozmowy, zależy od zwyczajów na każdym wydziale.

Realizacja dyplomu *Studium o Hamlecie* została mi zaproponowana w połowie października 2019 roku przez ówczesnego dziekana Wydziału Aktorskiego AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, dr. hab. Adama Nawojczyka. Krótki okres przygotowania między ogłoszeniem tej decyzji, a rozpoczęciem pracy (w listopadzie 2019 roku) spowodowany był tym, że dyplom miał być reżyserowany przez innego, również zaproponowanego przez dziekana, twórcę, który w ostatniej chwili wycofał się ze współpracy. Inicjująca i decyzyjna rola dziekana przy zapraszaniu reżyserów do realizacji dyplomów jest w Krakowie tradycją utrzymywaną do dziś - w tej sytuacji studenci biernie czekają na informację, kto w tym roku przyjął zaproszenie od kierownika wydziału i będzie odpowiedzialny za ich przedstawienie.

Do realizacji dyplomu *Noc wśród drzew* w AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, filii we Wrocławiu, zostałem zaproszony po premierze mojego debiutanckiego spektaklu⁶, który wzbudził zainteresowanie części studentów rocznika prowadzonego przez dr Katarzynę Strączek i był bezpośrednią przyczyną zorganizowania spotkania ze studentami i opiekunką roku, na którym zdecydowano poinformować dziekana wydziału, dr hab. Bożenę Klimczak, o propozycji młodych aktorów. Podobnie wyglądały sytuacje na wydziałach aktorskich w PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi, gdzie dziekan wydziału, dr hab. Piotr Seweryński zaprosił mnie do realizacji dyplomu *Bóg policzył dni*, skłaniając się ku woli studentów, oraz w AT im. A. Zelwerowicza, gdzie opiekun roku

⁵ Pełna standaryzacja takiego procesu jest oczywiście - nawet w teorii - niemożliwa. Każdy zespół twórców ma swoją specyfikę, każdy proces pracy nad spektaklem jest osobnym zjawiskiem. Istnieje jednak pewna liczba warunków i zjawisk, które powtarzają się zawsze, bądź funkcjonują jako założenie procesu - i to na nich skupimy się w niniejszym podrozdziale.

⁶ *Panna Julia* wg Augusta Strindberga, Teatr Ludowy w Krakowie, premiera: 12 maja 2018 r.

dypłomowego, prof. Grzegorz Chrapkiewicz zaproponował mi reżyserowanie spektaklu po zasięgnięciu opinii studentów na temat tego, z kim chcieliby pracować nad dyplomem.

Powyższe informacje mają za zadanie jedynie naświetlić praktykę rozpoczynania tej niezwykle specyficznej pracy - nie jest moją intencją ocena poszczególnych praktyk, gdyż zarówno tradycja ze swoistym prymatem decyzji dziekana, jak i pozostałe zwyczaje, stawiające na pierwszym miejscu wolę studentów, mają swoje wady i zalety.

Przykładową zaletą „krakowskiego” sposobu jest choćby podobieństwo sytuacji, w której znajdują się studenci, do codzienności aktorów w zawodowych zespołach teatrów repertuarowych, gdzie aktor jest informowany o każdej następnej pracy przy pomocy komunikatów obsadowych, do których należy się zastosować. Dzięki temu student nabywa umiejętności adaptacji do zastanej sytuacji, nawet jeśli ta nie odpowiada jego początkowemu wyobrażeniu.

Co jednak, jeśli kierownictwo wydziału postawi na piedestale wolę studentów, a ta nie będzie mogła być spełniona? Sam byłem świadkiem sytuacji, w której grupa studentów z Wrocławia prosiła prof. Krystiana Lupę o wyreżyserowanie dyplomu - odrzucenie, z którym się wówczas spotkali, zadziało na nich bardzo demotywująco, rzutując negatywnie na pracę z docelowym reżyserem ich dyplomu, który postawiony został w sytuacji „substytutu” wymarzonego reżysera.

Jednak również „jednowładztwo” osób pełniących funkcję kierownika wydziału może mieć demobilizujące działanie - np. studenci, którzy nie odczuwają swojego wpływu na los ich „wizytówki” mogą czuć się wykorzystani do realizacji czyjejś wizji - szczególnie jeśli wizja reżyserska osoby zaproszonej przez dziekana nie uwzględnia nakreślonych wyżej celów spektaklu dyplomowego. Podobne przypadki są częstsze, niż mogłoby się wydawać - niskie stawki, jakie oferuje szkoła, mogą sprawić, że artyści współpracujący z wydziałem uczynią pracę nad dyplomem „poligonem” dla swoich artystycznych eksperymentów i np. gwoźli spójności estetycznej ucharakteryzują aktorów tak, że nie będzie się dało odróżnić jednego od drugiego, bądź skonstruują przedstawienie w oparciu o zbiorowego bohatera, uniemożliwiając osobom kończącym szkołę wyróżnienie się na tle grupy, co zaowocuje brakiem motywacji do pracy nad „wizytówką”, która nie będzie w stanie niczego „sprzedać”.

1.3.2. Dobór współpracowników

Materiałne warunki produkcji w poszczególnych szkołach też różnią się między sobą - w sezonach 2019/20 - 2022/23 budżet przedstawienia dyplomowego wynosił od 30 tys. złotych (w AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie i Wrocławiu oraz AT im. A. Zelwerowicza w Warszawie) do 50 tys. złotych (w PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi). Mowa tu o pełnym budżecie produkcyjnym, z którego należy zakupić materiały, opłacić wykonanie elementów scenografii oraz wypłacić gaże wszystkim twórcom biorącym udział w projekcie. Kwota jest znana z góry i nienegocjowalna, a rozdzielenie jej leży w kompetencjach reżysera⁷.

Znalezienie realizatorów (dramaturgów, scenografów, kostiumografów, kompozytorów, reżyserów video i światła oraz choreografów) będących artystami wysokiej klasy, chętnych do podjęcia się wykonania za ułamek standardowej w zawodzie gaży tak niezwykle odpowiedzialnej pracy, której efekt, stworzony zresztą za ułamek budżetu, jakim zwykle dysponują twórcy, będzie

⁷ Podstawowy podział na środki produkcji i gaże konsultowany jest z kanclerzem uczelni, same gaże jednak dzielone są przez reżyserów - praktyka ta różni produkcje dyplomowe od produkcji teatrów repertuarowych, gdzie ostatnie słowo przy podziale budżetu (również jego części przeznaczonej na gaże) ma dyrektor artystyczny.

prawdopodobnie eksploatowany zaledwie przez jeden sezon, graniczy niemalże z cudem. Reżyserzy często biorą tu większość zadań na siebie - jednak takie postępowanie stoi przecież w sprzeczności z celami spektaklu dyplomowego, gdyż wchodzący w zawód studenci powinni przy pracy nad dyplomem poznać specyfikę pracy z współtwórcami spektaklu. Jeśli reżyser spektaklu (często i tak zavalony ogromną ilością obowiązków) sam wykonuje dodatkowo np. pracę reżysera światła, uniemożliwia studentowi doświadczenie twórczych negocjacji między aktorem, a artystą-oświetleniowcem, przez co student wychodzi ze szkoły nieprzygotowany na podobne spotkania na dalszej drodze w zawodzie. Trudniej jest bowiem przeciwstawić się osobie przewodzącej całemu procesowi twórczemu, niż któremuś z jego zastępców na jednym z pionów - w wypadku kolizji wizji studenta i reżysera będącego jednocześnie reżyserem światła, student nawet nie podejmie polemiki, której prowadzenie będzie od niego oczekiwane przy współpracy z reżyserem światła przy „poza-szkolnej” produkcji teatralnej. Podobnie rzecz się ma z pozostałymi pionami - scenograficznym, kostiumowym, muzycznym etc.

W swojej praktyce starałem się nie stwarzać sytuacji, w których jedna osoba odpowiedzialna była za dwa piony realizatorskie. Wyjątkiem było łączenie roli dramaturga i scenografa w spektaklach *Bóg policzył dni* i *Alaska*, gdzie Konrad Hetel, jako autor tekstu był jednocześnie projektantem przestrzeni gry. Jednak decyzja ta wynikała z ergonomii procesu pracy nad tekstem projektowanym na docelową przestrzeń, nie z chęci skomasowania zarobków współpracownika. W pozostałych przypadkach starałem się znaleźć do współpracy przy spektaklach dyplomowych osoby na tyle otwarte, by studenci mogli podejmować z nimi dialog i wypracowywać efekt końcowy jako zaangażowani, pełnoprawni artyści z inicjatywą podobną do tej, jakiej będzie od nich oczekiwać praca w zawodowym teatrze. Starałem się też, by współpracownicy należeli do podobnej grupy rówieśniczej, jak ja i obsada. W ten sposób zgromadziłem następujące zespoły realizatorskie:

- przy *Studium o Hamlecie* - dramaturgia: Konrad Hetel; scenografia: Paweł Paciorek; kostiumy: Aleksandra Harasimowicz; muzyka: Nikodem Dybiński; video: Natan Berkowicz; światła: Aleksandr Prowaliński;

- przy *Nocy wśród drzew* - dramaturgia: Konrad Hetel; scenografia i kostiumy: Aleksandra Harasimowicz; opracowanie muzyczne: Bogumił Misala; ruch sceniczny: Kinga Bobkowska; światła: Katarzyna Smożewska;

- przy *Bóg policzył dni* - dramaturgia i scenografia: Konrad Hetel, kostiumy: Łukasz Mleczak, muzyka: Nikodem Dybiński, światła: Klaudyna Schubert;

- przy *Alasce* - dramaturgia i scenografia: Konrad Hetel, kostiumy: Łukasz Mleczak, muzyka: Dobrawa Czocher;

W każdej z powyższych grup możliwy był twórczy dialog - obie strony (realizatorzy i aktorzy) mogły wyrażać sprzeciw i wzajemnie się przekonywać, dzięki czemu udało się osiągnąć założone cele w atmosferze pracy nad czymś ważnym i odpowiedzialnym. Z nawiązką rekompensowało to niskie zarobki realizatorów, dając im poczucie sprawczości i wpływu nie tylko na efekt estetyczny, ale również przyszłość ich kolegów - młodych twórców przechodzących w ramach procesu pracy nad spektaklem dyplomowym swoisty rytuał inicjacji w zawód aktora i jego artystyczną praktykę.

1.3.3. Dobór obsady

Praktyka dobierania obsady do spektaklu dyplomowego jest różna na poszczególnych wydziałach aktorskich.

Już w 2019 roku, pomimo wystawiania pięciu dyplomów, Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie odchodziła od mieszania grup. Dyplomy, które realizowano w tamtym czasie⁸ powstawały w obrębie wyżej wspomnianych „połówek”, a jedynie dwa z nich (*Burza* w reż. G. Jarzyny i *Studium o Hamlecie* w mojej reżyserii) miały w swoich obsadach - oprócz aktorów z grup, dla których tworzone były przedstawienia, osoby pochodzące ze specjalizacji wokально-aktorskiej. Obecnie (w 2025 roku) sytuacja jest jeszcze bardziej klarowna - rocznie powstają tylko trzy spektakle, grupy więc nie mają jak się przemieszać. Zatem osoba przystępująca do reżyserowania spektaklu dyplomowego w AST im. S. Wyspiańskiego w Krakowie nie kompletuje obsady, a dostaje przydzieloną konkretną grupę studentów, którzy znają się wzajemnie z trzech lat wspólnej pracy na zajęciach z różnymi pedagogami.

Zupełnie inaczej wygląda to we Wrocławiu, Łodzi i Warszawie - tamtejsze wydziały aktorskie dają reżyserom (mniej lub bardziej) wolną rękę w doborze obsady przedstawienia dyplomowego po obejrzeniu przez nich trzeciorocznych egzaminów, z czego we Wrocławiu i Warszawie opiekunowie roku koordynują ten proces tak, by upewnić się, że każdy z aktorów zagra w co najmniej jednym spektaklu dyplomowym, w Łodzi zaś, gdzie powstaje najwięcej przedstawień, reżyserom nie nakłada się żadnych osobowych ani ilościowych ograniczeń lub zobowiązań przy tworzeniu składów osobowych zespołów aktorskich do planowanych spektakli dyplomowych.

Stosowany na PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi sposób jest dość ekstremalny, może się bowiem zdarzyć (i zdarza się), że część studentów nie otrzymuje zaproszenia do żadnej z obsad powstających na wydziale aktorskim spektakli i na własną rękę musi organizować sobie zaliczenie czwartego roku, bądź starać się o uwagę zaproszonych przez szkołę reżyserów. Stawia ich to w bardzo trudnej sytuacji - bez wiary w to, że ich praca jest wartością samą w sobie (nie przyciągnęli bowiem uwagi reżyserów podczas pokazów egzaminacyjnych) muszą walczyć o to, co ich koledzy z łatwością otrzymali. Nawet jeśli uda się przekonać reżysera do zmiany zdania i rozszerzenia obsady, trudno im pozbyć się poczucia podrzędności w grupie, co z kolei sprawia, że zwykle zadowolają się „byciem w obsadzie dyplomu” zamiast wykorzystać w pełni fakt bycia członkiem zespołu. W tej sytuacji boją się polemizować, przeciwstawiać pomysłom, z którymi się nie zgadzają, odznaczają się mniejszą motywacją do pracy niż pozostali członkowie grupy i, w ostatecznym rozrachunku, zwyczajnie wypadają słabiej od reszty.

Sposób proponowany w AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie również nie jest idealny - co prawda z góry ustalona obsada, będąca po prostu pełnym składem pracującej wspólnie przez trzy lata „połówki”, zabezpiecza przed podziałem na „lepszych” i „gorszych”, stawiając wszystkich na równi podczas procesu pracy (przynajmniej w oczach osoby prowadzącej pracę, która nie ma dostępu do dotychczasowej historii grupy i obiegowych opinii o poszczególnych studentach, jakimi wymieniają się pedagodzy), jednak ten z góry ustalony skład obsady w pewien sposób zdejmuje z osoby reżyserującej dyplom odpowiedzialność za pełne wykorzystanie powierzonego mu składu osobowego.

Po pierwsze, bez konieczności wyboru obsady, reżyserzy nie są w żaden sposób zmotywowani do oglądania pokazów egzaminacyjnych. Prowadzi to do poważnych błędów - reżyserzy nie znają możliwości, talentów, mocnych i słabych stron osób powierzonych ich opiece.

⁸ Były to spektakle *Burza* wg Szekspira w reż. G. Jarzyny (Grupa AB + E), *Święta Joanna* wg Shawa w reż. M. Strzępki (Grupa CD), *WOOD, czyli... nieznosna lekkość mikrofonu* w reż. A. Radwan (Grupa E), *Inni ludzie* wg Masłowskiej w reż. P. Miśkiewicza (Grupa AB) oraz *Studium o Hamlecie* wg Szekspira/Wyspiańskiego w mojej reżyserii (Grupa CD + E).

Gdy przychodzi moment konfrontacji z grupą, taki reżyser lub taka reżyserka mogą powiedzieć (i często mówią), że oryginalny pomysł spektaklu opierał się na mniejszej obsadzie, więc teraz niektórzy muszą zadowolić się mniejszymi rolami, których przydział dyktuje pierwsze wrażenie zdobyte na półprywatnym polu pierwszych prób, nie zaś dobra znajomość możliwości aktorów, poparta obserwacją ich pracy podczas egzaminów.

W kontekście doboru obsady pozwolę sobie zatem na ocenę strategii poszczególnych wydziałów aktorskich i stwierdzenie, że oba skrajne sposoby - „łódzki” i „krakowski” - stwarzają potencjalne zagrożenia dla harmonijnej współpracy obu stron przy przedstawieniu dyplomowym, podczas gdy sposób „warszawsko-wrocławski”, będący próbą wypośrodkowania skrajności, pozwala na wolność wyboru osoby reżyserującej spektakl, jednocześnie zmuszając ją do odpowiedzialnego przemyślenia decyzji obsadowych, które w ostateczności i tak koordynowane są przez opiekuna roku bądź kierownika wydziału, by nie dopuścić do pomyłki, która skutkowałaby poczuciem odrzucenia bądź nieprzydatności u studenta lub błędami koncepcyjnymi (np. „za duża obsada na ten pomysł”) u reżysera.

Na uwagę zasługuje również fakt, że strategia obsadzania przez reżyserów spektakli dyplomowych podczas sesji egzaminacyjnych ma dodatkowy efekt uboczny - w składzie twórców przedstawienia znaleźć się mogą osoby, które - przynależąc do innych „połówek” - nigdy ze sobą nie współpracowały. Pozwala to nie tylko na to, by sprawdzić się w pracy z partnerem dysponującym nieco innym zestawem narzędzi, powstałym w nieco innych okolicznościach niż te, które towarzyszyły procesowi kształcenia homogenicznej grupy.

Choć w AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie systemowo nie jest to rozwiązane, szansę na to doświadczenie studenci aktorstwa zdobywają współpracując z Wydziałem Reżyserii i Dramaturgii. Jednak oprócz tego, dzięki zmianie dotychczasowych składów grup, możliwe jest wypracowanie nowej dynamiki, różnej od tej, w jakiej studenci pracowali przez sześć semestrów kształcenia na wydziale aktorskim, która - jak w każdej długo funkcjonującej grupie, ustawia ludzi według konkretnego klucza umiejętności, charyzmy etc. Zmiana może dać szansę osobom przytłoczonym przez układ sił w grupie panujący przez trzy lata, aby stworzyć artystyczny i osobowy potencjał, który do tej pory blokowała presja rówieśnicza.

1.4. Wzajemne oczekiwania stron przystępujących do pracy nad spektaklem dyplomowym

Każdy proces artystyczny wiąże się z oczekiwaniami dotyczącymi zarówno efektu (tu zwykle oczekiwania ma strona zamawiająca), jak i warunków pracy nad nim (tu oczekiwania są zwykle domeną wykonawcy dzieła). W teatrze podział na strony nie jest tak prosty, gdyż zespół aktorski pracujący przy przedstawieniu jest zarówno środkiem produkcji dzieła, jak i współpracownikiem w procesie jego powstawania. Zamawiający zaś (najczęściej dyrekcja instytucji) wykonuje swoje obowiązki (więc i wyraża swoje oczekiwania) w imieniu społeczności, którą reprezentuje jako pracownik publiczny.

W wypadku spektaklu dyplomowego układ ten dodatkowo się komplikuje - zamawiający wyraża bowiem swoje oczekiwania w imieniu grupy osób będących jednocześnie środkami produkcji, współpracownikami przy powstawaniu dzieła, a także głównymi odbiorcami jego wielu aspektów, gdyż praca nad spektaklem dyplomowym ma także charakter pedagogiczny. Jednocześnie wykonawca, jak wspominałem wyżej, wycenia swoją pracę nad reżyserią spektaklu dyplomowego znacznie poniżej wartości rynkowej podobnego dzieła. Sprawia to, że ma prawo oczekiwać „wyrównania”, które jednak nie może być mu przyznane w postaci dodatkowej wypłaty, dochodów

z prób wznowieniowych⁹, długotrwałej eksploatacji dzieła świadczącego o jego umiejętnościach czy splendoru na przeglądach lub festiwalach, gdyż dostęp do takowych jest dla spektakli dyplomowych poważnie utrudniony.

Na co zatem liczą strony zawierające kontrakt na współpracę przy tworzeniu przedstawienia dyplomowego na polskich wydziałach aktorskich?

1.4.1. Oczekiwania osób reżyserujących

Jeśli chodzi o reżyserki i reżyserów spektakli dyplomowych, ich oczekiwania są niełatwe do określenia i z pewnością zależą od poszczególnych osób podejmujących się tego zadania. Analizując jednak pobudki, które mnie samego skłoniły do kilkuletniej współpracy ze szkołami teatralnymi oraz sięgając w pamięci do kularowych rozmów z kolegami i koleżankami, którzy również realizowali spektakle dyplomowe¹⁰, mogę wymienić następujące korzyści, na jakie liczą osoby podejmujące się tak odpowiedzialnego, a opłacanego znacznie poniżej jego wartości, zadania.

„Przede wszystkim chodzi o świeży krew” - mówi większość osób zapytanych o to, po co pracować przy przedstawieniach dyplomowych. Pod tym kolokwialnym, acz dosadnym wyrażeniem, kryje się autentyczna potrzeba reżyserów teatralnych, jaką jest doświadczenie entuzjazmu i żarliwości, zwykle nieobecne w zawodowych zespołach, dla których tworzenie przedstawienia nie jest nowością i rytuałem przejścia, a rutyną powtarzaną kilkukrotnie w sezonie. Częste obcowanie z marazmem, którym przesiąknięci bywają doświadczeni aktorzy, potrafi mocno odbić się na poczuciu celowości wykonywania zawodu przez reżyserów, doprowadzając nawet do wypalenia zawodowego - nic więc dziwnego, że łakną oni kontaktu ze „świeżą krwią”.

Praca ze studentami, którzy dopiero odkrywają prawa zawodu, pozwala również na nowo zdefiniować własne narzędzia twórcze - kiedy korzystają z nich ludzie nieprzyzwyczajeni do ustalonych i dawno wypracowanych praktyk, możliwe jest znalezienie nowych zastosowań dla starych metod czy choćby nawet zauważenie przeoczeń przy ich stosowaniu, wynikających z przyzwyczajenia.

Również skróty myślowe stosowane przez doświadczonych reżyserów, które oczywiste są dla ich stałych współpracowników lub równie doświadczonych aktorów, wymagają rozwinięcia, kiedy używa się ich przy pracy ze studentami, co każe na nowo przemyśleć zasadność ich stosowania i przywraca świeżość warsztatowi pracy osoby podejmującej się reżyserowania dypl. Osobnym tematem jest kwestia uzgodnienia tzw. „języków twórczych” - znaczenia niektórych słów używanych w pracy aktora (np. „rytm”, „tempo”, „emocja”, „zwieranie”, „wpuszczanie powietrza”,

⁹ Być może dziś jest inaczej, jednak w latach 2019-2023 żadna ze szkół teatralnych nie wypłacała gaży reżyserskiej za wznowienie spektaklu dyplomowego.

¹⁰ Osobami, z którymi rozmawiałem na ten temat byli następujący twórcy, którzy podjęli się reżyserowania dyplomu więcej niż raz i osiągnęli w tej pracy - zdaniem aktorów i publiczności - sukces: Adam Orzechowski, Grzegorz Wiśniewski, Waldemar Zawodziński, Małgorzata Bogajewska, Remigiusz Brzyk, Weronika Szczawińska, Agata Duda-Gracz, Paweł Miskiewicz, Ewa Kaim, Marcin Liber, Katarzyna i Paweł Wolakowie, Wojciech Kościelniak, Marcin Czarnik, Piotr Ratajczak oraz Monika Strzępka. Ze względu jednak na charakter cytowanych wypowiedzi i kontekst rozmów, w których padły, nie będę podawał konkretnych źródeł cytatów. Odpowiedzi w rozmowach powtarzały się zresztą niezwykle często, wskazując na najważniejsze źródła motywacji owych artystów - te właśnie, powtarzające się opinie, cytuję tu w zapamiętanej przeze mnie formie.

„przegadanie” itp.) znacząco różnią się w zależności od poszczególnych wydziałów aktorskich¹¹, coś więc dopiero mówić o przeróżnych znaczeniach, w jakich używają tych haseł reżyserzy i reżyserki. Stałe redefiniowanie tych pojęć w dialogu ze studentami (zawodowi aktorzy rzadko dyskutują na podobne, metodologiczne tematy) pozwala na ukonkretnienie znaczeń stosowanych w praktyce twórczej i uzyskanie większego panowania nad sposobami komunikacji z aktorami, co przynosi pozytywne rezultaty przy współpracy z każdym zespołem, niezależnie od jego doświadczenia.

Wreszcie, „świeża krew” to po prostu dopływ inspiracji, który gwarantuje artyście przebywanie poza swoim „naturalnym środowiskiem” - studenci wydziałów aktorskich, będąc z reguły osobami niezwykle *chłonnymi*, dysponują zupełnie innymi skojarzeniami, wyobraźnią i sposobami pozyskiwania i weryfikowania informacji niż doświadczeni artyści teatru, dzięki czemu reżyser, wchodzący we współpracę z taką grupą, wychodzi z niej bogatszy o nowy zasób wiedzy i fantazji, znajomość nowych estetyk, którą pozyskuje w sposób całkowicie organiczny, pracując z osobami na co dzień poruszającymi się w owych prądach.

„Możesz ustalać za aktorami swoje własne reguły, uczyć tego, w co sam wierzysz i pomijając to, co niepotrzebne, słowem, masz realny wpływ i możesz reformować teatr u jego podstaw” - mówią też zapytani o sens pracowania nad dyplomami reżyserzy i reżyserki.

Naturalną pokusą niemal każdej, podejmującej się odpowiedzialnej pracy nad reżyserowaniem spektaklu (nie tylko dyplomowego), osoby jest chęć bycia liderem. Wykonywany zawód gwarantuje tę pozycję przy podejmowaniu decyzji artystycznych, jednak większość tych, którzy reżyserują w teatrze, marzy o wyjściu „poza teatr”

Formuły „przez teatr - poza teatr” użyli prof. Ireneusz Guszpit i prof. Dariusz Kosiński, tytułując wydanie pism Juliusza Osterwy¹², jednak dziś ma ona znacznie szersze zastosowanie. Dla współczesnego artysty właściwie niemożliwe jest zdobycie rozgłosu w zbiorowej świadomości poza środowiskiem teatralnym bez przekroczenia granic uprawianej dziedziny. Można tego dokonać na wiele sposobów - najpopularniejszym jest sprokurowanie skandalu wokół premiery, jednak najsensowniejszym (i jedynym czerpiącym z tradycji osterwiańskiej) sposobem wydaje się rodzaj „pracy u podstaw”, stopniowego zmieniania bytu i świadomości widzów oraz współpracowników tak, by z czasem wykształciły się nowe standardy.

Podejście to jest z gruntu pedagogiczne - wiąże się bowiem z edukowaniem i poszerzaniem pola edukacji. Oto bowiem reżyser dyplomu, niezwiązany odpowiedzialnością wobec etatowych pracowników zatrudniającej go instytucji, może zaproponować studentom system prowadzenia prób w godzinach 10-17, zamiast wciąż obowiązującego w zawodowych teatrach systemu 10-14 i 18-22. Studenci czwartego roku nie mają innych zajęć poza próbami do przedstawienia, a szkoła teatralna wypracowała już w nich nawyk stawiania obowiązków akademickich na pierwszym miejscu. Z łatwością więc dostosowują się do proponowanych rozwiązań logistycznych. Taka pozornie drobna

¹¹ Wszystkie te pojęcia wywodzą się z opracowań dotyczących tzw. „systemu Stanisławskiego” - jest on jednak bardzo różnie (i często błędnie) rozumiany na polskich wydziałach aktorstwa dramatycznego, co powoduje swoisty dysonans poznawczy w towarzyszących próbom rozmowach. Temat ten podjęty jeszcze zostanie w dalszej części pracy, przy omawianiu narzędzi do pracy z aktorem. Na temat problemów związanych z rozumieniem pojęć „systemu Stanisławskiego”, których źródła sięgają czasów samego autora „metody”, zob.: Kubikowski Tomasz, *Przeżyć na scenie*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2015; oraz: tegoż, wstęp do: Shevtsova Maria, *Stanisławski na nowo*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2024

¹² Osterwa Juliusz, *Przez teatr - poza teatr*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2004

zmiana organizacyjna, niepowiązana z wartościami edukacyjnymi, niesie ze sobą wielkie konsekwencje, również w świadomości współpracowników - w odróżnieniu od osób pracujących w starym systemie, którzy cały dzień spędzają na próbach, poświęcając na życie osobiste tylko część popołudnia - aktorzy kończący pracę o 17 są dalej w pełni sił i mogą istotną część dnia wykorzystać zgodnie ze swoimi - niekoniecznie zawodowymi – potrzebami, w każdym razie mają większą możliwość zarządzania czasem. Zmienia to ich podejście do zawodu, wskazując na rozwój osobisty jako nadrzędny cel artysty, bez którego łatwo o wypalenie twórcze i szybkie zniechęcenie do pracy. Na tym przykładzie widać, jak drobna, możliwa do przeprowadzenia ze studentami, zmiana, staje się zmianą w dużej skali, dodatnio wpływając na życie młodych, rozpoczynających swoją zawodową drogę, artystów.

Kiedy teksty „pisane na scenie” i montaże niedramatycznych materiałów nie były możliwe do realizacji w zawodowych teatrach, dyplomy (np. *Rajski ogródek* wg Różewicza w reż. Pawła Miśkiewicza) przecierały szlaki nowemu rozumieniu dramaturgii. W upływającej erze dominacji struktur postdramatycznych w zawodowym teatrze przedstawienia dyplomowe, dzięki energii studentów i warunkom pracy sprzyjającym poszukiwaniom poza obowiązującym trendem, wносиły nową jakość do interpretacji klasycznych tekstów (np. *Ślub* Witolda Gombrowicza w reż. Waldemara Zawodzińskiego). Nie istnieją formalne kryteria i wymogi dotyczące stosowania w spektaklach dyplomowych określonych estetyk - dyplom może być kreacją całkowicie zespołową (np. *Techno Rzeczpospolita* w reż. Marcina Libera) bądź serią monodramów (np. *Koło kwintowe* w reż. Aleksandry Popławskiej), może być improwizacją w obrębie struktury (np. *Hey U!* w reż. Agnieszki Glińskiej) lub ścisłą realizacją dramatu (np. *Mary Page Marlowe* Tracy Letts’a w reż. Adama Orzechowskiego) albo wariacją na temat tekstu literackiego (np. *Jednak Płatonow* w reż. Pawła Miśkiewicza). Oczywiście, od dyplomów muzycznych, z racji ich specyfiki gatunkowej związanej z faktem realizowania ich ze studentami specjalizacji wokально-aktorskiej, wymaga się, by w mniejszym lub większym stopniu opierały się na muzyce, jednak i tu występuje różnorodność stylistyczna od w pełni fabularnych adaptacji powieści (np. *Co gryzie Giberta Grape’a?* Petera Hedgesa w reż. Marcina Czarnika) przez śpiewogry z pretekstową fabułą (np. *Olimp* w reż. Wojciecha Kościelniaka) po formy, które określić można jako „koncerty na temat” (np. *Dyplom z miłości* w reż. Agnieszki Glińskiej). Jedynym oczekiwaniem, jakie stawia się dyplomom, jest to, by dominującym środkiem artystycznym była w nim ekspresja aktora - choć tak naprawdę nikt nie stawia tego oczekiwania w sposób formalny i czasem taki wybór artystyczny podyktowany jest po prostu niskim budżetem przedstawienia.

Realizowany na wydziale aktorskim spektakl dyplomowy może być dla reżysera przestrzenią eksperymentu estetycznego i metodologicznego, przeprowadzanego według jego własnego uznania i oglądu realiów rynkowych i artystycznych. To od twórcy spektaklu zależy, w jakiej konwencji aktorskiej pozwoli studentom sprawdzić się w ich inicjującym doświadczeniu teatralnym i jakimi umiejętnościami dysponowała będzie grupa młodych aktorów, którzy zasilą zespoły zawodowych instytucji.

Oczywiście, wszystkie kwestie podejmowane przy omawianiu korzyści płynących dla reżyserów z realizowania dyplomów mają swoje ciemne oblicze, związane z ryzykiem nadużywania władzy, jaką daje tak pojmowana praca. Od dopływu „świeżej krwi” łatwo się uzależnić. Cienka linia dzieli wyznaczanie własnych reguł i nauczanie tego, w co samemu się wierzy, od formatowania innych pod swoje oczekiwania. Realny wpływ, jaki daje reżyserowanie spektakli dyplomowych, można wykorzystać również przeciwko osobom, z którymi się pracuje, tworząc toksyczne relacje, na

które osoby niedoświadczone w pracy artystycznej są dalece bardziej narażone niż zawodowi aktorzy. By nie dopuścić do zaistnienia sytuacji, w których korzyści z realizowania dyplomów są jednostronne, należy przyjrzeć się oczekiwaniom, jakie mają wobec swoich „inicjacyjnych” prac studenci wydziałów aktorskich.

1.4.2. Oczekiwania osób aktorskich

Od czasu, kiedy media społecznościowe zaczęły grać tak poważną rolę w naszym życiu - a już na pewno od pandemii COVID-19, która wykazała, jak ogromna część działalności zawodowej może zostać przeniesiona do sieci - zadaniem spektakli dyplomowych stopniowo przestaje być „sprzedanie” studenta któremuś z zawodowych zespołów teatralnych. Nie oznacza to oczywiście, że rekrutacja do teatrów lub pojedynczych projektów całkowicie pomija jakość pracy prezentowanej przez młodych aktorów w przedstawieniu dyplomowym, jednak praktyki zatrudniania na podstawie szkolnych dokonań są zdecydowanie rzadsze niż w erze „przed-facebookowej”, kiedy to przedstawienie realizowane na koniec szkoły i związane z nim akcje promocyjne poszczególnych wydziałów były jedynym dostępnym źródłem wiedzy o wchodzących w zawód artystach.

Obecnie rolę tę pełnią agencje aktorskie, dla których spektakl dyplomowy jest tylko jedną z serii aktywności promowanych przez nie osób - a ze względu na fakt, że od pracy w teatrze agencje rzadko pobierają prowizję, aktywność ta nie jest uznawana za najważniejszą i najwyżej pozycjonowaną przy reklamowaniu aktorów. Taki stan rzeczy w pewien sposób zrównuje materialną pozycję reżysera i aktorów - tak jak ten pierwszy nie podejmuje się reżyserowania dyplomu ze względu na korzyści materialne, tak i ci drudzy nie są już zmuszeni do uczestnictwa w projekcie ze względu na brak innej możliwości znalezienia pracy po opuszczeniu murów uczelni.

W kwestii wymogu uczestnictwa w pełnowymiarowej produkcji teatralnej niezbędnego do ukończenia studiów, aktorzy od zawsze (a przynajmniej odkąd sięga pamięć moich rozmówców) mieli możliwość zaliczenia przedmiotu, jakim jest „Przedstawienie dyplomowe”, aktywnością artystyczną w zawodowym teatrze. W wypadku rezygnacji z dyplomu przed rozpoczęciem pracy student nie ponosi żadnych konsekwencji - rzadka jest tu również presja rówieśnicza, gdyż zwykło się uważać, że im mniejsza obsada, tym większe role i lepsze skupienie realizatorów na pojedynczej osobie aktorskiej, stąd raczej nikt z aktorów nie naciska na pozostałe osoby z grupy, aby zagrały w dyplomie. W tej sytuacji nikt nie jest zakładnikiem procesu - wszyscy przystępują (lub nie przystępują) do niego z własnej woli.

Jakich zatem korzyści oczekuje osoba aktorska rozpoczynająca pracę nad przedstawieniem dyplomowym?

Weryfikacja wiedzy i umiejętności zdobytych w procesie kształcenia to podstawowy cel, jaki stawiają sobie studenci kończący edukację, a jego realizacja zwyczajnie nie jest możliwa przed rozpoczęciem pracy nad spektaklem dyplomowym, gdyż przez trzy lata studiów to poszczególni pedagodzy, ci sami, którzy stawiali przed młodymi aktorami zadania twórcze, oceniali efekty artystyczne swoich podopiecznych.

Choć taki stan rzeczy, będący ewolucją dawnego „systemu mistrzowskiego”, odpowiada tradycji kształcenia aktorów w Polsce i na świecie¹³, wciąż ma on wiele braków względem oczekiwań

¹³ Niektóre z polskich wydziałów aktorskich - jak również najbardziej prominentne światowe akademie teatralne - biorą swój początek w studiach przy zawodowych zespołach, w których gwiazdy poszczególnych teatrów przyuczały do zawodu swoich następców ucząc ich elementów warsztatu sprawdzonych wobec

osób wchodzących na dzisiejszy rynek pracy. Krokiem w kierunku ich uzupełnienia może być właśnie organizowanie przez wydziały pracy nad spektaklami dyplomowymi, tworzonymi przez zawodowych reżyserów i reżyserki. To właśnie zadania artystyczne stawiane przez osoby niezaangażowane w trzyletni proces kształcenia aktorów mogą zweryfikować ich wiedzę i umiejętności, zanim ci zaczną szukać pracy w zawodowych zespołach bądź przy projektach kontraktowych. Niezależnie bowiem od ocen uzyskanych z poszczególnych przedmiotów na etapie trzech pierwszych lat studiów, dopiero konfrontacja z osobą reżyserującą spektakl i widzem „zewnątrznym”, tj. takim, który nie jest wtajemniczony w „roboczy” charakter pokazów egzaminacyjnych, pozwala na wykazanie słabych i mocnych stron warsztatu i - dzięki ciągłemu dostępowi do pedagogów, którzy chętnie pomagają przy spektaklach dyplomowych - uzupełnienie ewentualnych braków przed wejściem na rynek pracy.

Oczywiście, marzeniem każdego ambitnego aktora i aktorki, szczególnie na etapie kończenia edukacji akademickiej, jest również zdobycie nowych umiejętności - studenci zwykle marzą przede wszystkim o spotkaniu w swoim ostatnim szkolnym zadaniu z osobami, które oprócz możliwości zweryfikowania warsztatu proponują szansę zdobycia nowych narzędzi i otwarcia odmiennych przestrzeni wrażliwości¹⁴.

Dyplom spełniający te oczekiwania powinien zatem być tzw. „przedstawieniem aktorskim”, czyli spełniać następujące warunki:

- zarówno wybór tekstu, jak i koncepcja dramaturgiczna przedstawienia pozwalają na stworzenie koherentnych i odróżniających się ról - inaczej niż choćby w wypadku fragmentarycznej dramaturgii egzaminów szkolnych lub spektakli z tzw. „bohaterem zbiorowym”, gdzie obecność i środki pojedynczego twórcy pracują tylko i wyłącznie na efektowną obecność i bogactwo środków grupy, z której jednostka nie może się wyróżnić;

- koncepcja inscenizacyjna zakłada użycie mediów wspomagających proces pracy aktora na scenie przy użyciu klasycznie rozumianych środków aktorskich, takich jak praca słowem i głosem, plastyką ciała, monologiem wewnętrznym i charakterystycznością;

- praca nad przedstawieniem jest animowanym przez reżysera poszukiwawczym procesem twórczym, w którym eksperyment oraz warsztatowy i artystyczny rozwój uczestników są celem

lokalnego rynku i widowni. Najbardziej znanym przykładem są oczywiście studia Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego, które wykształciły elitę radzieckiego aktorstwa, późniejszych założycieli słynnego GITIS-u, w Polsce zaś Państwowa Szkoła Dramatyczna w Krakowie (późniejsze PWST oraz AST) powstała po drugiej wojnie światowej z połączenia studiów aktorskich przy krakowskich teatrach oraz studia dramatycznego założonego przez Iwo Galla. Obecnie podobny model w Polsce realizuje jeszcze Policealne Studium Aktorskie im. Aleksandra Sewruka przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie oraz, częściowo Akademia Praktyk Teatralnych przy Europejskim Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, jednak każdy z polskich wydziałów aktorstwa dramatycznego nosi ślad „studyjnej” przeszłości, za sprawą pedagogów realizujących swoją praktykę artystyczną w lokalnych dla uczelni teatrach.

¹⁴ Wśród reżyserów spełniających ten dodatkowy, „wymarzony” warunek, studenci wydziałów aktorskich w latach 2014 - 2019 (czyli w okresie moich studiów na Wydziale Reżyserii Dramatu w krakowskiej AST) oraz w latach 2019-2022 (czyli w okresie realizacji spektakli będących przedmiotem niniejszej pracy) wymieniali przede wszystkim Krystiana Lupe, Marcina Wierchowskiego, Maję Kleczewską, Pawła Miśkiewicza i Agatę Dudę - Gracz, argumentując swój wybór chęcią poznania narzędzi pracy, których używają w swojej praktyce wymienieni artyści (np. różne formy improwizacji i analizy w działaniu), ich ambitnymi językami scenicznymi, stawiającymi wyzwania, z jakimi studenci nie mieli szansy zetknąć się w ramach edukacji szkolnej oraz faktem, że powyższy twórcy korzystają z pracy aktora nad rolą, jako podstawowego narzędzia kreacji artystycznej.

samym w sobie, równoległym do wytwarzania i komponowania widowiska - inaczej niż zdarza się w spektaklach produkowanych w zawodowych teatrach repertuarowych;

- klucz estetyczny, konwencja teatralna czy wreszcie wymowa ideowa spektaklu odpowiada gustom i przekonaniom osób performujących dzieło na scenie, dzięki czemu aktor uczestniczy w zdarzeniu scenicznym, które jest emanacją jego własnego świata wewnętrznego, co z kolei decyduje o samodzielnej kreacji i osobistej odpowiedzialności za rolę - inaczej niż np. w przedstawieniach, które realizują ideową bądź estetyczną agendę producentów widowiska, jego reżysera, bądź autora - dramaturga;

Dopiero przedstawienie spełniające powyższe kryteria może stać się polem rzetelnej weryfikacji warsztatowych i artystycznych umiejętności nabytych w procesie kształcenia aktora - i jako takie, być użyteczne dla studentów opuszczających mury szkół teatralnych w obecnej rzeczywistości rynkowej i spełniać ich oczekiwania wobec procesu, w który angażują się, rozpoczynając pracę nad spektaklem dyplomowym.

1.5. Postulaty odpowiedzialnej pracy reżysera nad spektaklem dyplomowym

Świadomość zadań, jakie realizuje przedstawienie dyplomowe, a także właściwe rozpoznanie oczekiwań wszystkich uczestniczących w nim podmiotów, sprawia, że podejmujący się takiej pracy reżyser, musi wykazać się nie lada odpowiedzialnością, której zasady winny być sformułowane w sposób klarowny, tak by wyznaczać właściwy z każdego punktu widzenia kierunek działań. Propozycję takich postulatów przedstawię poniżej. Istotnym wydaje się, że do ich sformułowania dojrzałem dzięki rozmowom z kolegami i koleżankami z różnych wydziałów aktorskich, które przeprowadziłem jeszcze jako student Wydziału Reżyserii Dramatu na Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie planujący po studiach zająć się pracą pedagogiczną. Ich ostateczna forma to efekt weryfikacji, jakiej zostały poddane poprzez moją późniejszą praktykę, która - dzięki temu, że odbywałem ją na wszystkich wydziałach aktorstwa dramatycznego w Polsce - pozwoliła na pewną generalizację i nadała wnioskom kształt niniejszych postulatów odpowiedzialnej pracy reżysera nad spektaklem dyplomowym.

1.5.1. Postulat przemysłanej obsady

Sformułowanie pierwszego zadania reżysera jako „postulatu przemysłanej obsady” wydaje się truizmem - ostatecznie przecież każdy proces twórczy powinien odbywać się po uważnym namyśle nad wszystkimi jego elementami składowymi, a obsada aktorska spektaklu jest kluczowym czynnikiem produkcji teatralnej. W wypadku dyplomów jednak sprawa jest dalece bardziej skomplikowana niż kiedy myślimy o jakiegokolwiek repertuarowej produkcji zawodowego teatru.

Niezależnie bowiem od tego, czy skład grupy roboczej narzucony jest reżyserowi z góry (jak w wypadku produkcji realizowanych na AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie), czy dobór leży w jego własnych kompetencjach (jak w pozostałych szkołach), każda z biorących udział w produkcji osób aktorskich musi otrzymać rolę, która pozwoli jej na realizację zadań stojących przed studentem kończącym szkołę - na czele z zaliczeniem przedmiotu akademickiego „Przedstawienie dyplomowe”. W spektaklu dyplomowym nie powinno być miejsca na „użytkowe” postaci i tzw. „halabardy”, jeśli granie takiego materiału nie łączy się z większym zadaniem w innym momencie przedstawienia. Należy zresztą liczyć się z tym, że nawet, jeśli zmotywowany do zaprezentowania efektów swojej pracy student (a przy dyplomie wszyscy są właśnie tacy) otrzyma taką niewielką rolę do zagrania,

będzie próbował za wszelką cenę wysunąć ją na pierwszy plan, nawet przeciwko dramaturgii i kompozycji dzieła.

W dyplomach często to skład osobowy obsady aktorskiej determinuje materiał literacki będący podstawą przedstawienia, co różni je od standardowych repertuarowych produkcji, w których to materiał literacki realizowany przez reżysera dyktuje rozmiar i kształt obsady spektaklu. Dlatego tak istotne jest wnikliwe przemyślenie obsady - tak pod względem ilościowym, jak i pod kątem składu osobowego oraz mocnych i słabych stron jej poszczególnych członków, tak, by charakterystyczność i ukierunkowanie artystyczne aktorów grających w spektaklu nie pokrywały się w obrębie pojedynczej produkcji.

1.5.2. Postulat klarownego i sprawiedliwego podziału czasu scenicznego

Aktorstwo to profesja wysoce kompetytywne - w obrębie tej grupy zawodowej ciągle widzi się rozliczne konflikty interesów i realizujących je jednostek. Obsada spektaklu dyplomowego zaś, to niejako taka właśnie grupa zawodowa, obserwowalna w mikroskali - perspektywa zakończenia szkoły i rozpoczęcia samodzielnej pracy napawa lękiem każdego studenta, który zmuszony zostaje do zwiększenia wysiłków w sferze własnej "widzialności", do walki o uwagę reżysera i widza, to zaś z kolei w nieunikniony sposób prowadzi do kolizji i konfliktów w obrębie grupy pracującej nad spektaklem dyplomowym. By ich uniknąć (a przynajmniej maksymalnie zniwelować wewnętrzną kolizyjność procesu pracy) warto już na samym początku prób wprowadzić klarowne i sprawiedliwe reguły, jakimi będzie rządził się podział czasu scenicznego między aktorów oraz za pomocą dramaturgii stworzyć przestrzeń, w jakiej będzie się mógł on zrealizować w finalnym spektaklu.

Oczywistym jest fakt, że w każdym niemal standardowo pojętym przedstawieniu dramatycznym istnieje podział na role główne i poboczne - wyjątkami od tej reguły są zwykle te dzieła, które posługują się tzw. „bohaterem zbiorowym”. Spektakl dyplomowy musi jednak wymykać się tym uznawanym za powszechne zasadom - jako produkcja o szczególnych celach i właściwościach powinien dawać miejsce na ekspozycję roli każdej osoby biorącej udział w szkolnej produkcji - do tego właśnie celu niezbędne jest posłużenie się rozlicznymi narzędziami dramaturgicznymi, które w tak szczególnym procesie pracy pełnią rolę nieco bardziej użytkową, niż wówczas, gdy służą ekspresji artystycznej twórców dzieła.

Bez zabezpieczenia równorzędności ról i sprawiedliwego podziału czasu ich ekspozycji scenicznej dyplom będzie powstawał w napięciu i stresie, co nieuchronnie przełoży się na niską jakość efekt końcowego. Należy jednak pamiętać, że „sprawiedliwie” nie znaczy „po równo”, a „równorzędnie” nie jest tożsame z „jednolicie”, choć i takie warianty realizacji postulatów wybierają niekiedy osoby reżyserujące dyplomy. Czasem rola spełniająca się w jednej, kulminacyjnej scenie, poprowadzona za pomocą charakterystycznych środków aktorskich może być równorzędna z graniem postaci prowadzącej główny wątek, będącej cały czas na scenie, lecz ograniczonej strategią utożsamiania. Kwestie te powinny być rozpatrywane według określonych przed początkiem prób klarownych i stałych reguł, jednak rozpatrywanych w indywidualnych przypadkach poszczególnych aktorów i postaci.

1.5.3. Postulat stawiania zadań respektujących ukierunkowanie artystyczne studenta

W tradycyjnie pojętej instytucji teatru repertuarowego aktor jest pracownikiem zatrudnionym do realizacji wizji reżysera.

W spektaklu dyplomowym tak pojęte role niemal się odwracają - reżyser, jako osoba, której zadaniem jest przeprowadzić inicjację studentów w zawód, staje w pozycji opiekuna procesu rozwoju młodych twórców, na swój sposób zatem to on pełni funkcję pracownika instytucji, jaką jest szkoła teatralna, zatrudniając go do wyreżyserowania przedstawienia. Na taki stan rzeczy wskazuje również fakt, że na zakończenie procesu produkcji reżyser wystawia studentom oceny za pracę nad przedstawieniem dyplomowym, którego zrealizowanie jest przedmiotem w programie studiów.

Jasno widać więc, że reżyserując dyplom, artysta nie staje w odpowiedzialności jedynie wobec widzów i podmiotu zamawiającego, jak ma to miejsce w standardowej repertuarowej realizacji, ale przede wszystkim - jako rodzaj pedagoga zatrudnionego przez wydział do jednorazowego poprowadzenia przedmiotu kończącego praktyczną edukację młodych aktorów - odpowiada przed samymi studentami, których rozwój (a nie jedynie efekt końcowy w postaci przedstawienia) jest miernikiem jakości jego pracy.

By zagwarantować studentom to, że ich rozwój rzeczywiście będzie kwestią, na którą zwrócona zostanie szczególna uwaga (i dzięki temu praca reżysera nad spektaklem dyplomowym będzie jakościowa), należy w pierwszej kolejności zrezygnować ze standardowego w repertuarowych produkcjach klucza obsadzania aktorów po tzw. „warunkach”, czyli takiego rozdzielania funkcji, w którym każdy aktor ma do zrealizowania zadanie, w którym jego potencjał jest wyraźnie widoczny, gdyż korzysta w nim ze środków, których użycie ma całkowicie opanowane.

Zamiast tego lepiej poprowadzić studentów w kierunkach do tej pory jeszcze nie spenetrowanych przez ich warsztat i wrażliwość artystyczną, odsłaniając nowe horyzonty i uruchamiając potencjały, które w czasie trzech lat edukacji pozostawały uśpione. Często bowiem zdarza się, że czas kończenia szkoły jest również okresem, w którym - na drodze wspominanej wyżej weryfikacji procesu kształcenia - aktorzy wracają do dawno zarzuconych środków, które podczas studiów wydawały im się „nieszlachetne” bądź „amatorskie”, a w rzeczywistości były po prostu niedostatecznie wypracowane, uruchamiane za pomocą intuicyjnych zrywów zamiast stanowić element świadomego użycia warsztatu. Nie po to bowiem stawia się rozwijające zadania, by „wysadzić z siodła” osoby biorące udział w procesie, a właśnie celem wzmocnienia takich umiejętności, które okazują się przydatne dopiero przy pracy nad pierwszym profesjonalnym przedstawieniem.

1.5.4. Postulat realizowania spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej zespołu

Jeśli w świetle poprzedniego postulatu to aktor jest podmiotem pracy nad przedstawieniem, logicznym następstwem jest przyznanie mu podmiotowości w obrębie wymowy estetycznej i ideowej realizowanego dzieła.

Jest to nie tylko logiczne, ale również ergonomiczne - studenci upodmiotowieni w artystycznym aspekcie produkcji, pracujący nad spektaklem będącym emanacją ich świata wewnętrznego, są dalece bardziej zmotywowani, niż zwykli wykonawcy. Jeśli utożsamiają się z estetyczną formą i przekazem przedstawienia, będą bardziej skłonni do prezentowania się w nim, a skłonność ta nie ujdzie uwadze widza, który tym chętniej da się pochłonać przez świat przedstawiany, im mocniej zaangażowane w przedstawianie będą osoby go zaludniające.

Jednocześnie, oddanie studentom bezpośredniego steru w temacie wyboru wymowy ideowej i estetycznej ich przedstawienia dyplomowego, to postawienie ich (często po raz pierwszy) w sytuacji świadomych i odpowiedzialnych artystów - im wcześniej zaś aspekt odpowiedzialności artystycznej zostanie wprowadzony do świadomości młodych twórców, tym szybciej dojrzeją oni i efekty ich

pracy będą przynosiły znacznie większe korzyści społeczeństwu, które - w formie publicznych dotacji na kulturę - jest nie tylko odbiorcą sztuki, ale również jej fundatorem, którego kredyt zaufania dla artystów teatru należy spłacić, by móc dalej uprawiać nasz zawód.

1.5.5. Podsumowanie

Tak postawione obu stronom procesu twórczego zadania są efektem generalizacji wniosków zebranych w trakcie mojej pracy nad spektaklami dyplomowymi zrealizowanymi w latach 2019-2022, którym podstawowe kierunki rozwoju wyznaczyły założenia odpowiedzialności obu stron za proces, dążenia do stworzenia przestrzeni ekspresji artystycznej oraz potrzeby weryfikacji przez studentów narzędzi pracy aktora pod kierunkiem osoby znającej rynek pracy przez rozpoczęciem przez nich właściwego etapu kariery.

Najważniejszym zaś faktem związanym z dochodzeniem do powyższych postulatów było to, że niemożliwością zdało mi się zrealizowanie moich założeń pracy przy użyciu istniejących tekstów dramatycznych jako punktu wyjścia dla tworzenia spektaklu. W procesie będącym standardowym reżyserowaniem dramatu, to wizja dramatopisarza (a nie potrzeby zespołu aktorskiego) formatowałyby kształt obsady i podział czasu scenicznego między bohaterów. Zadania dla poszczególnych aktorów uzależnione byłyby od charakterystyki istniejących niezależnie od procesu pracy ze studentami postaci. Przede wszystkim jednak przedstawienie jako wypowiedź artystyczna przemawiałoby w imieniu autora oraz interpretującego go reżysera, pozostawiając głos osób performujących bez szans na bezpośredni wpływ na dzieło.

Rozwiązaniem problemu pogodzenia sprzecznych kierunków i jednoczesnego spełnienia wszystkich założeń okazało się zatem tworzenie spektakli w oparciu o scenariusz powstający na próbach, inspirowany pracą analityczną przeprowadzaną ze studentami na wczesnym etapie procesu - początkowo (przy dwóch pierwszych dziełach) była to organiczna decyzja podjęta na skutek braku innych możliwości, później zaś stało się to swoistą regułą, a nawet filozofią twórczą mającą na celu zrealizowanie możliwie najlepszych przedstawień w ramach odpowiedzialnego procesu pracy z młodymi aktorami.

Przyjęte strategie i opis ich realizacji w mojej praktyce scenicznej będą przedmiotem kolejnego rozdziału poświęconego procesom pracy nad spektaklami *Studium o Hamlecie* (AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, 2020), *Noc wśród drzew* (AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, filia we Wrocławiu, 2021), *Bóg policzył dni* (Teatr Studyjny w Łodzi, 2022) oraz *Alaska* (Teatr Collegium Nobilium, 2022).

CZEŚĆ II

Rozdział II: Przygotowanie do pracy nad spektaklem dyplomowym

Przed rozpoczęciem pracy (a składa się na niego również dobór obsady, więc poniższe refleksje dotyczą działań, które należy podjąć zanim nastąpi ten pierwszy etap procesu) konieczne jest uzupełnienie i usystematyzowanie wiedzy na temat metodologii pracy aktorów na wydziale, na którym powstaje dzieło.

2.1. Przygotowanie metodyczne

Polskie wydziały aktorstwa dramatycznego, jak pisałem w poprzednim rozdziale, wywodzą się z tradycji studiów przyteatralnych inspirowanych studiami MChAT (np. AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie) bądź tworzone były decyzją administracji państwowej na wzór rosyjskich (radzieckich) wydziałów dramatycznych, które również powstały w wyniku zinstytucjonalizowania studiów MChATu, bądź zaszczeplenia w mniejszych ośrodkach metod pracy wypracowanych przez słynny moskiewski zespół. Należy jednak zaznaczyć, że choć pochodzenie polskich wydziałów aktorstwa dramatycznego jest podobne, każdy z nich ma swoją specyfikę, odrębną tradycję, a nawet różny od pozostałych tzw. „słownik roboczy”.¹⁵

2.1.1. Słownik roboczy

Istnieje zestaw pojęć używanych niemal zawsze przy omawianiu i korygowaniu pracy aktorów na scenie – jednak różni się on w zależności od środowiska pracy (akademii, zespołu itp.), a wszelkie próby systematyzowania okazują się bezowocne. Wbrew temu, co pojawia się w przestrzeni publicznej, nie dzieje się tak z powodu domniemanej niemożliwości „wtłoczenia” narzędzi do tworzenia sztuki w „ciasne ramy” opisu naukowego czy innych przyczyn, jakie podają trenerzy aktorstwa, by stworzyć wokół siebie przyciągającą klientelę atmosferę tajemniczości, na której eksploatacji można zyskać finansowo¹⁶.

Do najpopularniejszych „słów-kluczy”, których znaczenie różni się w każdym środowisku (a nawet w obrębie poszczególnych społeczności artystycznych lub akademickich), należą wyrażenia takie jak: używane zamiennie *założenia* i *temat* (np. „założenia postaci”, „temat do grania”), *stawka* (np. „stawka postaci w scenie”), *rytm* i *tempo* (czasem dochodzi do nich również tzw. „tempo-rytm”), *temperatura* (np. „temperatura konfliktu”), *zwieranie* [sceny], *wpuszczanie* [do sceny] *powietrza*, *kolor*, *odcień* bądź *tembr* sceny lub roli, czy wreszcie wszechobecne przymiotniki i przysłówki na czele z *leżej* i *mocniej* lub *głębiej* i *na białło* (znajdującymi swoje zastosowanie wszędzie - od niuansów psychologii postaci po głośność wypowiedzianych słów). Dochodzą do nich rozliczne, niewiele znaczące porównania (np. „jak piórko”, „jak liść”, „jak kropla wody”), neologizmy (np. „zagrywać się”, „duć”) czy zrozumiałe tylko w obrębie określonych tradycji wyrażenia (jak choćby słynne „lizać szafę” - czyli „celowo odwracać uwagę od głównego wątku sceny na rzecz skupienia jej na swoim, niewiele wnoszącym, działaniu”).

¹⁵ Por. *Po co to wszystko? Rozmowa z Radkiem Stępnem*, w: Dziennik Teatralny, 14 stycznia 2023. Online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-co-to-wszystko-1.html> [dostęp: 18.05.2025 r.].

¹⁶ Wydaje się, że na aurze ezoteryczności sztuki i tezie o rzekomej nieobiektywności pracy aktora najczęściej korzystają ci, którzy organizują warsztaty z rozlicznych metod będących w zasadzie rozgałęzieniami systemu Stanisławskiego bądź kursami improwizacji - owianymi jednak atmosferą tajemnicy i podawanymi jako „autorskie” strategie osób prowadzących warsztaty (bądź tych, od których osoby te przejęły rzekomo nowe i „magiczne” narzędzia).

Potrzeba wyrażania sądów i uwag w pracy z aktorami (a tym bardziej studentami aktorstwa) jest realna i towarzyszy każdemu procesowi pedagogicznemu - język pracy wytwarza się więc organicznie. Już ojciec nowoczesnej metodologii pracy aktora, Konstantin Siergiejewicz Stanisławski, przystępując do opisu swojego „systemu”, stwierdza we wstępie do pierwszego tomu *Pracy aktora nad sobą*: „Terminologia, zastosowana w tym dziele, nie została przeze mnie wymyślona, ale wzięta z praktyki, od samych uczniów i początkujących aktorów. Pracując, nazywali oni po swojemu osobiste odczucia twórcze. Proszę nie doszukiwać się tu elementów naukowych. Mamy bowiem własny teatralny słownik, własny żargon aktorski, który wypracowało samo życie. Co prawda, korzystamy także z terminów naukowych, jak na przykład „podświadomość” czy „intuicja”, używamy ich jednak nie w sensie filozoficznym, ale tym najprostszym, ogólnozyciowym.”¹⁷

Nieprecyzyjne i niezgodne z pierwotnym znaczeniem użycie terminów zapożyczonych z innych dziedzin (np. muzyki czy psychologii) jest charakterystyczne dla idiolektów roboczych, służących do komunikacji w obrębie praktyki twórczej, gdyż, jak dalej pisze Stanisławski, „nie jest naszą winą, że nauka lekceważy dziedzinę twórczości scenicznej, że jej nie bada i w związku z tym nie dostarczyła nam terminów nieodzownych w praktycznej działalności. W tej sytuacji musieliśmy posłużyć się własnymi, że tak powiem, domowymi sposobami.”¹⁸

Należałoby jednak zapytać - czy gdyby nauka zbadała dziedzinę twórczości scenicznej - dałoby się stworzyć odpowiednią, nie będącą efektem „posłużenia się domowymi sposobami” terminologię? Uważam, że odpowiedź na to pytanie jest negatywna. Głównym powodem, dla którego nikt nie usystematyzował „słownika roboczego” aktorów, jest bezsens takowego działania - kto zetknął się ze słownikami idiolektów (np. gwary młodzieżowej czy więziennej), dobrze wie o czym mówię - język praktyki zmienia się wraz z nią i jest tworem żywym, to co spisane, nieuchronnie ulegnie dezaktualizacji. Poza tym - język opisu praktyki twórczej, jakiego używają studenci, to w zasadzie przetworzony - w mniejszym lub większym stopniu - idiolekt ich pedagogów, lokalnych dla danego ośrodka kształcenia zawodowych aktorów.

Czym innym bowiem są „domowe sposoby”, opisywane przez Stanisławskiego, jak nie przekazem rzemiosła (wraz z jego ezoteryczną terminologią) w relacji mistrza i uczniów, tak charakterystycznej dla szkolnictwa artystycznego jakiemu patronuje właśnie założyciel MChAT (czyli również tego, które - wywiedzione z tradycji studyjnej - uprawiane jest na polskich wydziałach aktorstwa dramatycznego)? A - co za tym idzie - czy każdy „dom” nie powinien mieć własnych „domowych sposobów”? Przecież dzięki temu w zawodzie mamy do czynienia z różnorodnością podejść i metod oraz kultywujemy mnogość tradycji zamiast monopolu pojedynczego systemu, co z kolei motywuje przedstawicieli poszczególnych szkół do zwiększonej konkurencyjności. Dla aktorów i ich modelu pracy ujednolicenie „słownika roboczego” nie ma zatem sensu.

Co innego dla reżysera - w końcu narzędziem pracy osoby reżyserującej jest słowo - to za jego pomocą prowadzi on aktora, inspiruje go do działania i stwarza świat, który zostaje później zaludniony przez odpowiednio wykreowane postacie. Fakt ten staje się szczególnie istotny w procesie pracy nad spektaklem dyplomowym - w „zwykłej” produkcji reżyser może bowiem scedować

¹⁷ K. S. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, t. 1: *Praca nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2018, s. 26.

¹⁸ Ibidem

odpowiedzialność za pracę nad rolą na aktora-zawodowca, samemu zajmując się jedynie warstwą inscenizacji.

W dyplomie jednak nie jest to możliwe - studenci wydziałów aktorskich mogą wykazać się kreatywnością w scenicznych propozycjach, jednak nie mają wykształconego wyczucia konwencji, które pozwalałoby na pozostawienie im całkowicie „wolnej ręki”. Takie próby kończą się fiaskiem i poczuciem niespełnienia kontraktu zawieranego przy przystępowaniu do pracy. Zatem, by do tego nie dopuścić, należy uzgodnić „słownik roboczy” osób aktorskich z idiolektem praktyki realizatorów przedstawienia. Jednak próba wymuszenia tego, by studenci zaczęli stosować pojęcia techniczne z opisu praktyki aktorskiej w zgodzie z ich rozumieniem, jakie proponuje reżyser, również skończy się fiaskiem, spowodowanym przez zamęt pojęciowy.

Jedyną możliwością, by doszło do uzgodnienia „słownika roboczego” między reżyserem i aktorami w sposób, który sprawdzi się na każdym wydziale, niezależnie od jego specyfiki i tradycji, jest wyrzeczenie się stosowania skrótów myślowych i terminów, które przyswoiło się w ramach własnego procesu kształcenia (odbywającego się przecież w obrębie którejś z akademickich bądź środowiskowych tradycji) na rzecz formułowania w omówieniach podstawowych zadań korygujących detale i charakter sceny. Należy np.: zastąpić *temat*, którego znaczenie zlewa się z *założeniem*, precyzyjnym opisem zadania będącego czynnością wykonywaną w danych *założonych* okolicznościach sceny; rozdzielić potrzebę użycia słów *tempo* i *rytm* na sytuacje, gdzie dotyczą one zewnętrznej, wykonawczej warstwy sceny (np. dane działanie musi być po prostu wykonane szybciej, w szybszym *tempie*, celem skoordynowania wykonawcy z resztą partnerów działających w określonym *rytmie*) i sytuacje, w których założone okoliczności sceny wytwarzają w monologu wewnętrznym aktora (i postaci) wyższą częstotliwość następstwa myśli, co objawia się rodzajem nerwowości lub nawet przyspieszeniem *rytmu* bicia serca - czy też odwrotnie, wymuszają wyhamowanie *tempa* strumienia świadomości bądź pozwalają na uspokojenie i pewien rodzaj luzu. Uwagę o *zwieraniu* sceny lepiej zastąpić prośbą o przyspieszenie reakcji na bodźce bądź okolicznością, która zasugeruje aktorowi właściwą intensywność granej sekwencji, a zamiast *wpuszczania powietrza* lepiej zasugerować większe skupienie na sobie jako odbiorcy danego bodźca i rezonansie, jaki on wzbudza w postaci, co w naturalny sposób ureguluje intensywność zbyt *zaciśniętej* sekwencji.

Przykłady tego, jak formułować podstawowe uwagi korekcyjne można by mnożyć - to jednak, co tu najistotniejsze, sprowadza się do zadania stojącego przed reżyserem. Zadaniem tym jest przemyślenie znaczeń używanych przez niego odruchowo pojęć z opisu praktyki twórczej, które prawdopodobnie nie będą znane osobom zaczynającym swoją drogę artystyczną. Oczywiście, nie da się przewidzieć wszystkich „słów-kluczy”, jakich będzie wymagał proces pracy nad spektaklem dyplomowym, jednak bez wcześniejszego przeprowadzenia analizy własnego „słownika roboczego”, można niezamierzenie wprowadzić do swojej pracy chaos i niezrozumienie, gdyż studenci, nie chcąc obnażyć się ze swoim niedoświadczeniem i brakiem znajomości „fachowej terminologii”, bądź, co gorsza, rozumiejąc daną uwagę w sposób zupełnie opaczny, raczej nie będą sami skłonni do dopytywania o znaczenie danego skrótu myślowego w idiolekcie twórczym reżysera.

2.1.2. Wybór metody pracy

Przyjęło się uważać, że na polskich wydziałach aktorstwa dramatycznego dominującą metodą pracy jest tzw. „system Stanisławskiego” w wariantach opartych na poszukiwaniach uczniów

rosyjskiego twórcy i tych, którzy przejęli i rozpowszechnili tę metodę pracy aktora nad rolą na kontynencie amerykańskim.

Tak rozumiany „system” opiera się na następujących regułach:

1. Aktor na scenie musi znaleźć usprawiedliwienie dla każdego słowa, działania czy związku. Porusza się i mówi spontanicznie, ale wszystko musi zostać wcześniej wymyślone w czasie prób, by jak największy nacisk można było położyć na motywację.
2. Aby znaleźć motywację postaci, aktorzy szukają celu, działań i intencji. Odkrywają cel nadrzędny postaci (zwany też „szkieletem”), który jest motorem wszystkich działań scenicznych.
3. Cel nadrzędny postaci musi mieć charakter konieczności: wszystkie działania i cele mają być realizowane natychmiast (jak bardzo chcesz osiągnąć cel i co się stanie, jeśli ci się nie powiedzie?). Zawiera się w tym też tworzenie przeszkód, które mają zapobiegać zbyt łatwości w osiąganiu celu. Określenie konieczności musi być poprzedzone relaksem, koncentracją i twórczą selekcją celów.
4. Dla ugruntowania celu aktor kreuje podtekst czy też proces myślowy, tłumaczący działania postaci. Za każdym wyrazem w tekście kryje się niewerbalny fundament - ożywiający i wspomagający słowo pisane. Tekst służy jako wzór powierzchni, podtekst pomaga zdefiniować „wnętrze” roli.
5. W poszukiwaniu podtekstu aktor ma unikać uogólnień, kładąc zamiast tego nacisk na specyfikę okoliczności założonych w sztuce - poczynając od stylu epoki i panującej wtedy mody po sposób, w jaki postać się zachowuje, jak mieszka i jak odnosi się do innych osób czy zdarzeń.
6. Aby określić te okoliczności, aktorzy zachowują się tak, jakby znajdowali się w sytuacji opisanej w sztuce. Czyniąc to, aktor musi skoncentrować się na własnej wyobraźni - zrobić przegląd możliwych wyborów artystycznych, które pozwolą uwypuklić tekst i wydobyć wpisane wewnątrz pomysły.
7. Szczególną uwagę przykładają do prawdziwości zachowania. Uczuć nie wolno sugerować. Zamiast tego aktor odwołuje się do własnych zamięłowań i doznań, co w Metodzie często nazywano „pracą od wewnątrz”. Elia Kazan (...) pisał, że dla aktorów posługujących się Metodą to, czego doświadczają na scenie „musi odbywać się na bieżąco i nie może być sugerowane czy powierzchownie imitowane: aktor musi przeżywać to samo, co postać, którą gra; emocje muszą być prawdziwe, a nie udawane; chodzi o działanie się, a nie sygnalizowanie działań”. Wachtangow określał to uczucie jako „inspirację wewnętrzną”. Uważał on, że aktor na scenie musi zachowywać się w swoim własnym rytmie, a nie według wymyślonego temperamentu postaci. Musi postępować w zgodzie ze sobą, a nie z ustalonym wyobrażeniem, musi postawić się w położeniu postaci.
8. By osiągnąć pełnię doświadczania prawdziwych uczuć, aktor ma na bodźce reagować natychmiast (tu i teraz) - mówi i słucha tak, jakby wydarzenia na scenie działały się na bieżąco, w danej chwili. W Metodzie nie istnieje ustalona z góry charakterystyka postaci, lecz zmienne i spontaniczne reakcje na to, co wydarza się na scenie. Strasberg wyjaśniał, że „kiedy aktor wychodzi na scenę, musi wiedzieć, co będzie robił, a mimo to musi pozwolić sobie na robienie tego w taki sposób, jakby działało się to po raz pierwszy. To oznacza, że ciało, głos, każda subtelność mimiki, muszą być zgodne ze zmianami w wywołującym je bodźcu. Nawet gdy aktor próbuje, napięcie tych bodźców może być każdego dnia inne”.

9. Próby wymagają improwizowania na tekście dramatycznym (mamrotania - jak u Strasberga, parafrazowania - u Adler czy też ćwiczeń repetycji - u Messnera), co zachęca aktora do własnej interpretacji i zaangażowania, a przez to uwalnia go z uzależnienia od słów.
10. Na koniec aktor nadaje roli własne piętno, to znaczy czerpie z siebie - ze swojej emocjonalności, psychiki i imaginacji, przedstawiając fragmenty własnych wspomnień, doświadczeń i obserwacji, które współgrają z rolą.¹⁹

Stwierdzenie jednak, że właśnie tego uczą się studenci polskich wydziałów aktorskich, to niestety nieprawda - czy raczej jest to prawda niepełna, prawda mająca więcej wspólnego z życzeniowością niż rzeczywistością kształcenia. W rzeczywistości bowiem każdy z pedagogów uczy aktorstwa według sposobów, jakie najlepiej sprawdzają się w jego własnej praktyce twórczej, a ta zależna jest od zadań, otrzymywanych przez niego w spektaklach, które gra, czyli, pośrednio od estetyki, jaką proponuje repertuar teatru, w którym pracuje.

Do tego dochodzi różnorodność przedmiotów studiów - utożsamiane ze Stanisławskim „uzasadnianie” roli na niewiele się zda przy uczeniu piosenki, gdzie lepiej sprawdzi się kształcenie wyczucia zewnętrznej formy gry. Taki sposób uprawiania twórczości aktorskiej sprawia zaś z punktu widzenia „metody” wrażenie budowania jedynie kompletnie pustej i nieorganicznej „skorupy” postaci.

W wypadku moich spektakli zrealizowanych w latach 2019-2022 sprawa była stosunkowo prosta - chcąc stworzyć spektakle będące angażującymi widowiskami fabularnymi, domyślnie pracowałem według reguł systemu Stanisławskiego, rozumianego wg definicji samego autora, w której „system” jest pracą nad wewnętrznym uzasadnieniem działań scenicznych celem wykształcenia właściwego samopoczucia w roli. „Wewnętrznie uzasadniony temporytm pobudza emocje, motory: intelekt, wolę, uczucie. Na intelekt działa myśl, na wolę - zadanie, na uczucie - bezpośrednio działa temporytm. (...) Teraz proszę zebrać wszystkie elementy twórcze, dać im główny nurt działań, skierować ku zadaniu naczelnemu, a wówczas uzyskają państwo właściwe wewnętrzne samopoczucie.”²⁰ Tak rozumiana metoda pracy - kładąca nacisk na równowagę między zewnętrzną stroną działania fizycznego, a jego wewnętrznym umotywowaniem - stała się głównym motorem procesu twórczego mojego i studentów.

Tu jednak pojawia się pewien problem związany z obiegowym rozumieniem „systemu Stanisławskiego” jako modelu do tradycyjnej pracy nad rolą, tj. takiej, która rozpoczyna się od analizy gotowego i ukończonego przed rozpoczęciem prób tekstu. Tymczasem - jak pisałem w poprzednim rozdziale - wszystkie ze zrealizowanych przeze mnie spektakli dyplomowych opierały się na scenariuszach powstających w czasie procesu prób. Odważyłem się jednak na użycie tej metody, gdyż użycie jej w przypadku realizowania tekstu „pisanego na scenie” udokumentował już jeden z „kanonicznych” uczniów Stanisławskiego - Jewgienij Wachtangow. Formułując wymagania dla aktorów, pisał on:

„Aktor powinien wiedzieć:

- 1) co i dlaczego robi w danej chwili na scenie, (czemu uczestniczy w danej sytuacji)
- 2) powinien „mieć przeszłość”,
- 3) powinien na próbach zadzierzgnąć właściwie związki z innymi działającymi osobami,

¹⁹ D. Krasner, *STRASBERG, ADLER I MEISNER. Metoda*. [w:] Dialog nr 11/2002, s. 123-125.

²⁰ K. S. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, t. 2: *Praca nad sobą i swoją techniką wykonawczą*, Akademia Sztuk Teatralnych in. S. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2018, s. 570 i 573.

4) powinien pragnąć i działać według wskazówek autora (przy czym zakłada się, że te pragnienia i działania zostały przyjęte przez aktora jako jedynie możliwe i logiczne w danej scenie),
5) powinien znać tekst”²¹

Jak widać - tekst i jego znajomość znajdują się u Wachtangowa dopiero na piątym, ostatnim miejscu listy ważności zadań stojących przed aktorami korzystającymi z systemu. Daje to prawo do rozpoczynania pracy tą metodą bez gotowego scenariusza, tym bardziej, że sam Stanisławski w tworzonych w latach trzydziestych XX wieku notatkach do planowanej, reformującej „system” książki, umieścił „naukę tekstu” dopiero jako punkt 15-sty (na 25) swego *Planu pracy aktora nad rolą*.²²

Oczywiście, tego rodzaju ujęcie tematu nie jest wystarczające do stworzenia siatki narzędziowej dla odpowiedzialnej pracy nad rolą z młodymi aktorami przy spektaklach dyplomowych, dlatego, jako uzupełnieniem powyższego opisu metody, posługiwałem się celami, jakie w swojej pracy ze studentami aktorstwa wskazał Peter Brook.

Były to, kolejno:

1. Rozwijanie w aktorze umiejętności artykułowania wewnętrznych impulsów i nadawania im zewnętrznej formy - klarownej i bezpośredniej (przejrzystość) oraz poszukiwanie formy czystej, oszczędnej, a zarazem intensywnej (destylacja).
2. Aktor, a właściwie grupa aktorów, jako podstawowy element i źródło procesu twórczego w zespole ma być „opowiadaczem o wielu głowach” - stąd wymóg otwartości, nastawienia na współuczestnictwo oraz żywego reagowania na wrodzoną potrzebę transformacji (...).
3. Improvizacja jako konieczny element praktycznego przygotowania uczestników przedstawienia oraz, co za tym idzie, bezpośrednie doświadczenie gry w różnych warunkach i dla różnej publiczności. (...)
4. Stworzenie określonej struktury jest absolutnie niezbędne - forma daje aktorowi szansę wolności. Poszukiwanie formy i gra to elementy pozostające w stałej przeciwstawie, które przenikają się i podtrzymują wzajemnie.
5. Poszukiwania polegają na „wejściu w siebie”; są procesem ewolucji i indywidualnego rozwoju, wykorzystującym teatr, który gwarantuje miejsce i skuteczne środki, ale rzadko bywa końcem drogi. Inaczej mówiąc: teatr służy temu, żeby wyjść poza teatr, bo - jak mówi James Hillman - tworząc teatr stwarzamy duszę.
6. Działanie teatralne ma być afirmatywnym „sięganiem do pamięci”; w nim mit lub baśń uobecniają się tu i teraz, „jednocząc społeczność w całym jej zróżnicowaniu dzięki wspólnie przeżytemu doświadczeniu”.²³

Tak sprecyzowane cele metodyczne dla pracy z aktorem oraz narzędzia dla ich uzyskania, które wybrałem i przygotowałem przed rozpoczęciem każdego z procesów twórczych, pozwoliły na w pełni odpowiedzialny wybór tematów (rozumianych jako punkty wyjścia do warsztatowych, fabularnych, estetycznych i artystycznych poszukiwań twórczych) dla spektakli dyplomowych, realizowanych metodą pracy nad scenariuszem w trakcie procesu prób.

²¹ J. Wachtangow, *Poszukiwania*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 38.

²² K. S. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą. Materiały do książki*. Akademia Sztuk Teatralnych in. S. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2020, s. 401.

²³ P. Brook, *Lettre a une étudiante anglaise*. [w:] Marshall L., Williams D., *PETER BROOK Przejrzystość i niewidzialna sieć* [w:] Dialog, nr 10/2002, s. 135-136.

2.2. Wybór tematu spektaklu dyplomowego

Chcąc stworzyć przedstawienie, nad którym praca zaangażuje młodych aktorów i uruchomi w pełni ich potencjał twórczy, warto przygotować temat spektaklu (bądź jego literacki punkt wyjścia) korespondujący z ich potrzebami i zainteresowaniami, zamiast - jak jest to przyjęte w realizowaniu dzieł na zlecenie zawodowych teatrów - spełniający rolę ekspresji reżysera czy dramaturga. Oczywiście, najbardziej pożądana jest sytuacja, w której zainteresowania oraz potrzeby realizatorów i aktorów pokrywają się, dzięki czemu obie strony procesu spełniają się artystycznie i wyrażają siebie w tworzonej przedstawieniu. Przynależność obu grup twórców do wspólnej grupy rówieśniczej może być tu pomocna, nie jest jednak warunkiem koniecznym - np. Marcin Liber²⁴ czy Weronika Szczawińska²⁵ zawsze z łatwością znajdują „wspólne pole” pomimo znaczącej różnicy wieku i doświadczenia między nimi a powierzonymi im studentami wydziałów aktorskich.

Nie jest jednak odpowiedzialną pracą nad dyplomem żadna próba wymuszenia przez reżysera na aktorach udziału w jego prywatnym procesie przygotowania do repertuarowej realizacji czy powtórzenia dawnego sukcesu ani narzucanie materiału do pracy celem „nauczenia twardego warsztatu” - choć spektakle, które powstają w wyniku takiego procesu mogą być wartościowymi dziełami teatralnymi, nie spełnią roli inicjacyjnej w zawodzie, chyba, że jako rolę aktora w teatrze rozumiemy bycie „wykonawcą zachcianek reżysera”. Na szczęście tego rodzaju przypadki są coraz rzadsze.

Przygotowując się do pracy nad spektaklami dyplomowymi szukałem zawsze tematu, który nie tylko zaangażuje aktorów emocjonalnie, ale również pozwoli im na potraktowanie procesu prób jako swoistej drogi do znalezienia odpowiedzi na pytania, stawiane sobie przez młodych ludzi na początku swojej kariery artystycznej - każde z przedstawień było jednak próbą naświetlenia tych kwestii z zupełnie innej strony.

2.2.1. Studium o *Hamlecie*

W wypadku pierwszego spektaklu dyplomowego, jaki zrealizowałem, na wybór *Studium o Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego jako materiału będącego punktem wyjścia do napisania oryginalnego scenariusza, złożyło się kilka kwestii.

²⁴ Począwszy od spektaklu *Amok. Pani Koma zbliża się* (PWST im. L. Solkiego w Krakowie, 2015) dotyczącego przemocy w szkołach i problemu dostępu do broni, twórca ten konsekwentnie odwołuje się w swojej pracy ze studentami do tematów, które są wspólne dla niego (ur. 1970 r.) i coraz młodszych grup. Wspólnym mianownikiem wszystkich tych powstających w ten sposób dzieł jest tematyka dotycząca doświadczeń ekstremalnych w ramach przynależności do ekstremalnych „subkultur” - np. relacji w sektach (*Next Level*, AST im St. Wyspiańskiego w Krakowie, 2022), przemocy seksualnej w środowisku artystycznym (*#GwałtnaLukrecji*, AST im St. Wyspiańskiego w Krakowie, 2019) czy zabójstw, jakich dopuścili się muzycy blackmetalowi, funkcjonujący w toksycznych wzajemnych relacjach (*Prawdziwy norweski black metal* z AT im. A. Zelwerowicza w Warszawie, 2023). Temat ekstremalnych doświadczeń grupowych z łatwością przekracza bariery wieku i może stanowić wspólne pole poszukiwań artystycznych niezależnie od bagażu pokoleniowego.

²⁵ Reżyserka ta, dysponując dużym doświadczeniem akademickim i aktywistycznym, często w reżyserowanych przez siebie dyplomach podejmuje tematy istotne z punktu widzenia obecnie dominującego dyskursu - najlepszym przykładem może być tu *Klub* (AT im. A. Zelwerowicza w Warszawie, 2021). będący najważniejszym głosem w polskiej dyskusji wokół przemocy na tle seksualnym w środowisku artystycznym (tzw. #metoo) lub *Orlando* (AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, filia we Wrocławiu, 2017), który dotyczył tematu płci rozumianej jako konstruktu społecznego. Strategia ta pozwala na pozostawanie zawsze w obrębie spraw istotnych dla wchodzących w zawód młodych ludzi przy jednoczesnym realizowaniu własnej agendy ideologicznej w obrębie tworzonego dzieła.

Po pierwsze, grupa z którą pracowałem, była mi dobrze znana - oprócz studentki specjalizacji wokalnno-aktorskiej, Anny Jastrzębskiej, wszyscy brali na pierwszym roku udział w zajęciach z elementarnych zadań aktorskich, które pomagałem prowadzić dr. Szymonowi Czackiemu oraz w warsztatowej pracy nad *Mewą A. Czechowa*, którą realizowałem jako asystenturę u dr. hab. Adama Nawojczyka po zakończeniu pracy nad ich pierwszorocznym egzaminem. W ciągu następnych lat utrzymywałem z grupą bardzo bliski kontakt, spotykając się z nimi przy wielu okazjach i dyskutując o warunkach pracy młodych aktorów. Dzięki temu wiedziałem, że temat ten jest dla nich ważny i angażujący.

Same okoliczności rozpoczęcia pracy nad spektaklem też były w tym przypadku istotne - nie byłem bowiem pierwszym wyborem dziekana, realizacja przedstawienia z tą grupą została wcześniej zaproponowana innemu reżyserowi, który wycofał się przed rozpoczęciem prób, a ja, jako swoisty „przyjaciół rodziny” i „świeżo upieczony pedagog” Wydziału Reżyserii Dramatu na tej samej uczelni, zostałem zaproszony do uzupełnienia luki kadrowej. W ten sposób studenci zamiast spotkać się z doświadczonym, a jednocześnie nowym dla siebie twórcą, trafili pod opiekę dobrze znanego sobie, lecz nieznanego szerzej reżysera. Mimo deklarowanej radości z naszego ponownego spotkania, dało się odczuć w nich rozgoryczenie wywołane tym, co odczuli jako odrzucenie przez znanego twórcę, który zamiast pracy z nimi wybrał realizację repertuarową. Spotęgowało to w nich poczucie niepewności co do przyszłości w zawodzie, dodatkowo aktualizując dla nich temat warunków pracy młodych aktorów w polskim środowisku teatralnym i filmowym. Tymczasem grupa ta była pierwszą, która naukę rozpoczęła już w przemianowanej Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego (zamiast dotychczasowej PWST im. L. Solskiego). Studenci z tego roku z dumą określali się „rocznikiem 70-lecia”, najmłodszymi z uczestników historycznego wystawienia *Wesela* w reż. Doroty Segdy, która, jako świeżo mianowana rektorka Akademii, dołożyła wielkich starań, by odnowić w krakowskiej szkole kult Stanisława Wyspiańskiego. Sam również, jako członek społeczności AST, uczestniczyłem w tych działaniach, poznając dzieła nowo ustanowionego patrona Akademii, w której się uczyłem i w której wkrótce sam miałem zacząć praktykę pedagogiczną. Tak zwane *Studium o Hamlecie* zajmuje zaś w korpusie tych dzieł miejsce szczególne dla praktyków teatru.

Esej z analizą dramatu Szekspira był mi zatem znany od dawna i wydawał się idealnym materiałem do pracy nad spektaklem dyplomowym pierwszego rocznika kończącego AST im. Stanisława Wyspiańskiego. Jednak dopiero w kontekście lęków moich (niekoniecznie młodszych) kolegów zacząłem czytać go na nowo, traktując jako punkt wyjścia dla stworzenia scenariusza zadającego pytania o rolę młodych twórców teatru we współczesnym środowisku artystycznymi i społeczeństwie początku XXI wieku.

W ten sposób okazało się, że tekst dedykowany „aktorom polskim - osobom działającym na scenie - na drodze przez labirynt zwany teatr - którego przeznaczeniem - jak dawniej tak i teraz - było i jest - służyć - niejako za zwierciadło naturze - pokazywać - cnocie własne jej rysy - złości żywy jej obraz - a światu i duchowi wieku - postać ich i piętno”²⁶ zadaje te same pytania, które samym sobie zadają studenci aktorstwa u końca kształcenia i u początku drogi twórczej - i jako taki może świetnie posłużyć do zaczerpnięcia inspiracji dla scenariusza o dylematach - zarówno artystycznych, jak i

²⁶ S. Wyspiański, *Hamlet. Dzieła zebrane*, red. Leona Płoszewskiego, tom 13, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 7.

socjalno-bytowych - młodych aktorów i moich własnych, bo w roku realizacji tego przedstawienia sam stawiałem pierwsze kroki jako debiutujący reżyser.

Ten model wybierania tematu dla przedstawienia stał się dla mnie i dramaturga spektaklu, Konrada Hetela, standardem - począwszy od *Studium o Hamlecie*, każde przedstawienie dyplomowe miało za zadanie poruszać te same kwestie, jakie w prywatnych rozmowach poruszali pracujący z nami studenci wydziałów aktorskich.

2.2.2. *Noc wśród drzew*

Pomysł na realizację spektaklu będącego swoistym „prequelem” *Wycinki* Thomasa Bernarda pojawił się jeszcze w 2016 roku. Jego autorem był Konrad Hetel, wówczas pełniący wraz ze mną funkcję asystenta przy *Procesie* wg F. Kafki w reż. Krystiana Lupy w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Już wtedy planowaliśmy z Konradem wspólną drogę twórczą w tandemie reżysersko-dramaturgicznym i idea zrealizowania wariacji na tematy podjęte przez Thomasa Bernharda w jego „paskwile na środowisko artystyczne”, pojawiła się spontanicznie podczas jednej z rozmów po obejrzeniu przez nas po raz kolejny legendarnej *Wycinki/Holzfällen* w reż. Krystiana Lupy. Projekt przedstawienia będącego pełnym nadziei (w kontrze do wymowy spektaklu Lupy) manifestem młodego pokolenia artystów różnych dyscyplin (Konrad Hetel wywodzi się ze środowiska literackiego, któremu szczególną uwagę poświęca Bernhard w swojej powieści), wydawał się idealnym pomysłem na nasz debiutancki spektakl, którego perspektywy roztaczano przed nami, jako „namaszczonego uczniami” najważniejszego polskiego reżysera. Jednak już wkrótce po pojawieniu się tego pomysłu i zainteresowaniu nim dyrektora Krzysztofa Mieszkowskiego, w Teatrze Polskim we Wrocławiu zmieniła się dyrekcja, Krystian Lupa przerwał pracę nad *Procesem*, a ja z Konradem wróciliśmy do Krakowa, zmuszeni do zreformowania strategii zdobycia szansy na debiut w zawodowym teatrze.

Żadnej z osób, które podjęły ze mną wówczas rozmowy na temat możliwego do wyreżyserowania przedstawienia, nie pociągał pomysł nawiązywania do spektaklu Lupy - rozmowy prowadziliśmy w Krakowie, Gdańsku i Łodzi, gdzie sława *Wycinki/Holzfällen* ograniczała się do doniesień prasowych lub pojedynczych pokazów festiwalowych, a do tego polski krajobraz teatralny w latach 2017-18 drastycznie różnił się od progresywnej utopii, w jakiej żyliśmy i tworzyliśmy jeszcze rok wcześniej. Pomysł został więc odłożony *ad acta* do czasu, aż po premierze mojego debiutanckiego spektaklu (*Panny Julii* wg A. Strindberga w Teatrze Ludowym w Krakowie, 2018) zostałem zaproszony do realizacji przedstawienia dyplomowego na Wydziale Aktorstwa Dramatycznego Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, filii we Wrocławiu.

Pomysł zrealizowania „prequela” *Wycinki* Bernharda ze studentami wrocławskiego wydziału motywowany był dwoma czynnikami.

Po pierwsze, rocznik, z którym miałem rozpocząć pracę w sezonie 2020/21 to pierwszy, znający największe dokonania artystyczne Teatru Polskiego we Wrocławiu tylko z opowieści pedagogów. Wzięcie za punkt wyjścia spektaklu dyplomowego materiału stanowiącego podstawę ostatniego światowego sukcesu wrocławskiego zespołu było zatem ukłonem w stronę tradycji i gestem przyłączenia do niej tych osób, które nie miały szansy na stworzenie z nią organicznej relacji, takiej, jaką mogły pochwalić się wcześniejsze pokolenia absolwentów Wydziału Aktorskiego.

Po drugie zaś, w ciągu lat dzielących realizację spektaklu od powstania pomysłu, idea „prequela” *Wycinki* zmieniła się gruntownie - wobec problemów, jakie napotkali aktorzy spektaklu

Krystiana Lupy po zmianie dyrekcji w ich macierzystej instytucji, nasze przedstawienie nie mogło mieć już planowanego wcześniej pozytywnego wydźwięku, jakim charakteryzować powinien się manifest młodych artystów. Do tego wszystkiego, w 2020 roku doszło doświadczenie pandemii koronawirusa, obnażające kruchość podstaw, na których twórcy teatru opierali swoje życie - nieustający lęk zarówno o przyszłość, jak i nawet teraźniejszość zaczął prowokować coraz więcej środowiskowych podziałów i konfliktów. Rozpoczynanie pracy nad spektaklem dyplomowym w tak trudnym czasie zmuszało nas do zadania sobie pytania o właściwy sens podejmowania pracy artystycznej - a obraz młodych drzew - docelowo skazanych na wycinkę (wśród których widz spędzić miał tytułową „noc”) - stał się metaforą sytuacji egzystencjalnej, w jakiej stanęliśmy my, twórcy po obu stronach procesu.

2.2.3. *Bóg policzył dni*

Dwa zrealizowane rok po roku spektakle będące próbą wiwisekcji kondycji młodych artystów (w wypadku *Studium o Hamlecie* - aktorów, w wypadku *Nocy wśród drzew* - osób zawodowo zajmujących się sztuką w ogólności) sprawiły, że po wrocławskiej premierze poczułem swoje wypalenie tego tematu i brak chęci ograniczania swojej refleksji twórczej do opisu własnej grupy zawodowej.

Moje poczucie zbiegło się z potrzebami kolejnej grupy studentów aktorstwa, z którymi mieliśmy, wraz z Konradem Hetelem, podjąć pracę nad przedstawieniem dyplomowym. Młodzi ludzie, kończący Wydział Aktorski w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi, okazali się niechętni do „rozgrzebywania” tematu sztuki, niezwykle zaś aktywni w dyskusowaniu kwestii społecznych, szczególnie tych dotyczących życia w małych miejscowościach. Rocznik ten obfitował w osoby pochodzące z mniejszych bądź zmarginalizowanych ośrodków, jednak wysoce uświadomione społecznie i klasowo. Tematy, na które zaczęliśmy rozmawiać na długo przed rozpoczęciem prób, orbitowały wokół radzenia sobie z wykluczeniem socjalnym, komunikacyjnym i kulturowym, które oni sami - studenci prestiżowej uczelni - przezwyciężyli, pozostawiając za sobą mniej zmotywowanych lub po prostu bardziej pechowych rówieśników.

Trudno było znaleźć materiał literacki, który mógłby posłużyć za punkt wyjścia do realizacji spektaklu poruszającego podobne kwestie. Razem z dramaturgiem rozważaliśmy więc zajęcie się np. *Amatorkami* Elfriede Jelinek - jednak w tej powieści brakowało nam perspektywy dystansu, z jakiego o swoich rodzinnych miejscowościach i ich mieszkańcach opowiadali nam studenci. Inną propozycją do „rozgrzebania” było *Wymazywanie* Thomasa Bernharda, którego bohater jest wobec swojego miejsca pochodzenia całkowicie zdystansowany - jednak jego pochodzenie z klasy posiadaczy ziemskich uniemożliwiało znalezienie przełożenia na świat, o jakim chcieliśmy opowiedzieć razem z naszymi podopiecznymi. Po odrzuceniu *Martwych dusz* Gogola (które skądinąd stanowiłyby świetny materiał na dyplom) i *Kruma* Hanocha Levina (który opowiadał o bohaterach zbyt posuniętych w latach, jak na nasze potrzeby), zdecydowaliśmy wyciągnąć z każdej lektury to, co najbardziej płodne i ruszyć w nowym kierunku, jakim byłoby napisanie zupełnie nowego tekstu dramatycznego, spełniającego wymagania stawiane przed spektaklem dyplomowym.

Tak pojawił się pomysł na *Bóg policzył dni* - opowieść o człowieku u progu dojrzałości, który przed ostatecznym w nią wejściem ostatni raz ogląda się za siebie, przyjeżdżając do rodzinnego miasta, pozornie na ślub przyjaciela, w rzeczywistości jednak po to, by prześledzić swoją własną drogę, którą zdążył przejść od momentu wyjazdu.

Pomysł na dramat łączył w sobie dystans *Wymazywania*, lekkość przedstawiania problemów *Kruma* i bezlitosny opis świata, jaki można znaleźć tak w *Amatorkach*, jak i w *Martwych duszach*. Dla nas – dla mnie, dramaturga i aktorów - najważniejsze było jednak to, by nikt nie został przedstawiony jednoznacznie pozytywnie, każda z postaci musiała mieć swój cel, z którym widz może się utożsamić, ale również rysę na charakterze i działaniach, która pozwoli na „wyciągnięcie” z postaci więcej potencjału dramatycznego.

Bóg policzył dni stanowił w ten sposób nowy etap w moich poszukiwaniach twórczych w dziedzinie pracy reżysera nad spektaklem dyplomowym - ten i następny spektakl będą już w znacznie większym stopniu zależeć od naszej (reżysera, dramaturga i aktorów) inwencji, gdyż nie opierając się na żadnym pierwowzorze, stworzą przestrzeń całkowitej wolności twórczej, ograniczonej jedynie postulatami odpowiedzialnego dyplomu, które również, po dwóch już wyreżyserowanych przeze mnie przedstawieniach w tej kategorii, zdążyły się wyklarować do postaci przytoczonej w poprzednim rozdziale.

2.2.4. *Alaska*

Pomysł na ostatni ze spektakli dyplomowych wyreżyserowanych przeze mnie w latach 2019-2022 pojawił się jako bezpośrednia konsekwencja pracy nad łódzkim spektaklem - razem z dramaturgiem wiedzieliśmy już, że pisanie nowego dramatu daje nam znacznie większe możliwości manipulowania materiałem niż jakakolwiek forma adaptacji istniejącego materiału. Do wyklarowania się tematu owego tekstu doszło jednak dopiero po spotkaniu ze studentami Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

Wiedząc, że możemy zrobić właściwie wszystko, chcieliśmy przede wszystkim wykluczyć to, czego młodzi aktorzy nie chcą robić z powodu przesytu niektórymi stylami i dominującą w szkole estetyką egzaminów. Podczas rozmowy studenci przedstawili swoje zarzuty do tekstów, na których pracowali do tej pory z pedagogami Wydziału Aktorskiego. Na „pierwszy ogień” przy odrzucaniu możliwych inspiracji poszły teksty tzw. klasyki - od Wyspiańskiego do Witkacego - z którą nie czuli żadnej łączności, mając przy pracy poczucie, że realizując tekst w ramach egzaminu, biorą raczej udział w rozliczeniu, jakie pedagog organizował między sobą a materiałem, ich raczej wykorzystując do swojego procesu artystycznego, niż rzeczywiście kształć na artystów. Współczesna dramaturgia amerykańska, np. dzieła Neila LaBute, Tracy'ego Lettsa czy Tony'ego Kushnera (podaję tu nazwiska autorów, z których twórczością zdążyli zetknąć się nasi aktorzy w ciągu trzech lat nauki), również nie spełniała wymagań studentów - głównym problemem był dla nich wiek bohaterów implikujący problemy, których nie rozumieli, pracując nad nimi nie mówili więc ze sceny w swoim imieniu, a raczej w imieniu fantazji, jakie na temat „bohaterów dramatu amerykańskiego” wytworzyli sobie ich pedagodzy. W każdym omawianym przez nas przypadku powtarzały się jednak te same zarzuty do tekstów, nad którymi pracowali do tej pory nasi podopieczni. Zarzucali im nieprzystawalność materiału do problemów, jakimi chcieliby zajmować się jako młodzi artyści, indyferencję konwencji teatralnej, w jakiej mieli grać ów materiał, „letniość” czy wręcz „nijakość” uzyskiwanych w ten sposób efektów. Ponadto dużo usłyszeliśmy o tym, jak bardzo nieprzygotowani czują się do pracy w zawodzie wymagającym od nich otwartości na nagość, autokompromitację, kondycję performatywną itp., do czego trzy lata nauki w akademii nie dostarczyły im niemal żadnych narzędzi.

Wobec tak postawionej sytuacji poprosiliśmy każdą z osób biorących udział w spotkaniu o odpowiedź na trzy pytania:

- 1) Jaki temat jest dla ciebie najbardziej ekstremalny i drażliwy?

2) Czego nigdy nie zrobiłeś/nie zrobiłaś na scenie - a chciałbyś/chciałabyś zrobić?

3) W jakim filmie/serialu najbardziej chciałbyś/chciałabyś zagrać, gdyby był kręcony dziś?

Odpowiedzi, jakich udzielili studenci, pomogły wyznaczyć kierunek tego, co mogłoby być ich pomysłem na dyplom.

Tak pojawiła się *Alaska* - pretekstowa (właściwym celem było zmieszczenie wszystkich wymyślonych przez studentów zadań) fabuła, luźno inspirowana konwencjami seriali *Przystanek Alaska* i *Miasteczko Twin Peaks* (wspominanych przez studentów jako najbardziej frapujących w zakresie estetyki i dramaturgii), służąca do rozważenia ekstremalnych tematów będących polem walki determinizmu i wolnej woli, jakie wskazali sami studenci: prawa do eutanazji i prawa do aborcji.

Reszta pracy była już jedynie konsekwencją podjętych przed początkiem pracy decyzji.

2.3. Kryteria doboru realizatorów w poszczególnych spektaklach dyplomowych

Decyzje te nie ograniczały się jednak tylko do wyboru tematu i metody pracy nad rolą. Równie ważny był dobór współpracowników - realizatorów każdego z dzieł, którzy wraz ze mną mieli stworzyć świat do zamieszkania przez studentów.

Osoby te musiały dobrze rozumieć różnice w pracy nad standardową produkcją repertuarową i spektaklem dyplomowym, co oznacza, że w tej pierwszej sferze musieli być doświadczeni i zrealizowani na tyle, by nie szukać w twórczości pola dla własnej ekspresji, by była dla nich zrozumiała specyfika pracy nad dyplomem, jako projektu pedagogicznego, nastawionego co najmniej w równym stopniu na proces prób, jak i ich efekt w postaci przedstawienia - jeśli nie w ogóle skierowanego „do wewnątrz” działania edukacyjnego służącego stworzeniu przestrzeni inicjacji w zawodzie grupy młodych aktorów. Założenie to wydawać się może oczywiste, jednak jest szczególnie trudne, kiedy mamy do czynienia z indywidualnościami twórczymi, jakimi są najlepsi scenografowie, kompozytorzy, kostiumografowie czy reżyserzy światła, chcący zrealizować się w tworzeniu dzieła jako indywidualni artyści, często wchodzący w konflikty nawet między sobą. W dodatku należy wziąć pod uwagę fakt kilkukrotnie mniejszych zarobków i to, że oprócz „przysługi” dla reżysera, twórcy ci nie osiągaliby z pracy nad dyplomem dodatkowych korzyści²⁷. Jednak, gdy mamy do czynienia z osobami zrealizowanymi twórczo i uposażonymi materialnie problem nie jest tak duży - takie osoby chętniej realizują się w misji pedagogicznej, zamiast wykorzystywać pracę nad spektaklem dyplomowym do wypromowania własnej agendy estetycznej lub ideologicznej.

Równie ważne było upewnienie się w możliwości znalezienia wspólnej przestrzeni porozumienia estetycznego i ideowego między obiema stronami procesu twórczego. W tym celu, przy wyborze współpracowników, należało również kierować się wiekiem poszczególnych, zaproszonych do zrealizowania spektaklu, artystów, dążąc do tego, by był bliski wiekowi studentów²⁸. Nie chodzi tu oczywiście o tzw. age'yzm, gdyż moje decyzje kadrowe nie zakładały

²⁷ Przy założeniu, że budżet dyplomu wynosił w latach 2019-2022 od 30 tysięcy złotych (AST, AT) do 50 tysięcy złotych (PWSFTiTV), zarobki poszczególnych twórców wynosiły tu ułamek ich standardowych gaży - reżyser światła otrzymywał niewiele ponad tysiąc złotych (czyli ok. 1/10 standardu repertuarowego) w pierwszym przypadku, około 3 tysięcy (ok. 1/5) w drugim, kompozytor i kostiumograf około 3 tysięcy (ok. 1/5 standardu repertuarowego), podobnie scenograf (ok. 1/6 - 1/8 standardu repertuarowego), nie mówiąc już o reżyserze, który jednak oprócz zarobków (w wysokości mniej niż 1/10 standardu repertuarowego) odnosił dodatkowe korzyści omówione w poprzednim rozdziale.

²⁸ Najstarszymi studentami, z którymi pracowaliśmy były osoby urodzone w roku 1991, a najmłodszymi, osoby urodzone w 1999.

żadnej wyższości młodych twórców nad tymi, którzy dysponowali większym doświadczeniem - intuicja nakazuje przecież podejście zgoła odwrotne. Można być jednak równie pewnym, że twórcy doświadczeni, emanujący pewnością w podejmowanych decyzjach, w zupełnie niezamierzony sposób mogą sprawiać wrażenie zamkniętych na dialog twórczy, nauka którego była zawsze jednym z celów spektaklu dyplomowego. Student, któremu nie podoba się np. kostium zaprojektowany przez doświadczoną, przemawiającą z pozycji autorytetu osobę, nie podejmuje się konstruktywnej krytyki i walki o swoją podmiotowość - nauczony w ciągu trzech lat studiów szacunku dla doświadczenia, przytaknie każdej decyzji podjętej przez znacząco starszego od niego twórcę, a w efekcie, zamiast wychodzić na scenę z pełną odpowiedzialnością za prezentowane dzieło, będzie niejako „chował się” za narzuconym stylem. Stąd pokoleniowa bliskość realizatorów i aktorów wynikała z chęci stworzenia dla młodych aktorów przestrzeni, w której wszyscy będą mogli pracować jak równy z równym, co w mojej opinii udało się osiągnąć przy wszystkich spektaklach będących przedmiotem niniejszej pracy.

2.3.1. Dramaturg

Osoba Konrada Hetela, urodzonego w 1991 roku dramaturga i poety, spaja ze sobą wszystkie wyreżyserowane przeze mnie spektakle dyplomowe. Twórca ten był stałym partnerem moich poszukiwań artystycznych w latach 2019 - 2022 (nie tylko przy spektaklach dyplomowych) toteż każde z przedstawień, nie tylko w trakcie prób, ale również po nich, w czasie eksploatacji, a nawet po jej zakończeniu, było przez nas omawiane w każdym jego aspekcie. Omówienia te służyły jako konstruktywne wnioski dla dalszej pracy nad kolejnymi spektaklami, a ponieważ obaj doskonale znaliśmy nawet te nasze dzieła, które już dawno zeszyły z afisza, mogliśmy rozwijać naszą metodologię bez konieczności tłumaczenia sobie nawzajem spraw już przepracowanych, co jest wielką zaletą przy intensywnej pracy, jaką było wyreżyserowanie czterech spektakli dyplomowych w ciągu niespełna czterech lat.

Na uwagę zasługuje też fakt, że obecnie, wobec faktu zarzucenia przeze mnie reżyserowania dyplomów, dramaturg kontynuuje pracę nad realizacją spektakli dyplomowych w PWSFTiTV im. Leona Schillera w Łodzi według zasad, które opracowaliśmy w ramach naszej praktyki twórczej - w 2023 roku wyreżyserował spektakl *Keinmal*, a w 2024 roku *Miejsce na ziemi*, będące - podobnie jak *Bóg policzył dni* i *Alaska* - inscenizacjami jego autorskich dramatów we współpracy z podobnym składem realizatorskim, co nasze wspólne dzieła.

Konrad Hetel, jako twórca scenariuszy, współpracował ze mną w obu wyróżnionych wcześniej trybach pracy - zarówno jako współpracownik przy realizacji pomysłu będącego kreatywną adaptacją dzieła literackiego (*Studium o Hamlecie* i *Noc wśród drzew*), gdzie obaj w raczej równym stopniu byliśmy autorami tekstu, jak i jako autor dramatów napisanych specjalnie w odpowiedzi na potrzeby studentów (*Bóg policzył dni* i *Alaska*).

W pierwszym wypadku jego rola była typową funkcją dramaturga - osoby odpowiedzialnej za edycję scenariusza, opracowanie scen powstałych w wyniku improwizacji czy adaptacji materiałów źródłowych (bądź poprawek tychże, jeśli właściwa pracę wykonywałem sam). Wówczas, choć był bardzo pomocny, jego kompetencje były znacząco zawężone - decyzje o dalszym ciągu fabuły, charakterze poszczególnych scen, zadaniach, jakie realizowali w nich aktorzy, podejmowane były przeze mnie we współpracy z obsadą, a Konrad oddelegowywany był do realizacji ich w materii scenariusza bądź korekty tego, co wypracowaliśmy.

W drugim wypadku jednak, kiedy inscenizowaliśmy jego autorskie teksty dramatyczne, rola ta rozszerzała się - po pierwsze, przy tych realizacjach pełnił on również rolę scenografa (a w wypadku *Alaski* również reżysera światła), po drugie, jako autor dramatu, człowiek, w którego głowie powstała i skryształizowała się wizja danych scen, był w zasadzie czymś na kształt proto-reżysera, osoby sugerującej wyjściowe rozwiązanie sceniczne, które nie musiało być przeze mnie wykorzystane, jednak stanowiło dobry punkt wyjścia dla moich i aktorów poszukiwań, wolnych w tej sytuacji od konieczności wytwarzania tkanki inscenizacyjnej, gdyż ta przychodziła do nas od autora - uwagę twórczą można było poświęcić rozwiązywaniu konkretnych problemów w dziedzinie pracy aktora, jak np. wiarygodność poszczególnych zdarzeń wewnętrznych, sposoby dotarcia do stanów i emocji postaci, czy poszukiwania w zakresie intensywności działań fizycznych.

Nie oznacza to oczywiście, że ja czy aktorzy mieliśmy narzuconą z góry jakąś wizję danej sceny, jednak dostęp do autora dramatu w czasie prób do prapremierowego wystawienia jest komfortem, o jakim wielu może tylko marzyć - nawet jeśli dostęp ten okupuje się kłótniami o wizje niektórych elementów.

Taki stan rzeczy był jednak wyjątkowy, gdyż pozwalał na coś, czego nie spotkałem w praktyce innych twórców, z którymi miałem styczność - dzięki charakterowi mojej współpracy z Konradem Hetelem studenci często mieli do dyspozycji dwie alternatywne, ale równie dopracowane wersje zdarzeń scenicznych, reprezentujące ten sam styl w zakresie estetyki i mające tę samą wymowę ideologiczną, jednak różniące się w zadaniach i szczegółach wykonania. Pozostawiając wybór w ich rękach, a siłą twórczą kierując na udoskonalenie wybranej przez nich wersji, w znacznym stopniu zwiększaliśmy pole samodzielności naszych podopiecznych.

2.3.2. Scenografowie

Do pracy w charakterze scenografa przy pierwszym z reżyserowanych przeze mnie spektakli dyplomowych (*Studium o Hamlecie*) zaprosiłem Pawła Paciorka (ur. 1990), architekta współpracującego na stałe z Nowym Teatrem w Warszawie. Jego doświadczenie związane z nadawaniem materialnego kształtu pomysłom Małgorzaty Szczęśniak czy Krystiana Lupy było wielkim atutem przy konieczności stworzenia „teatru z prawdziwego zdarzenia” w oparciu o budżet, jaki przeznaczyła na spektakl Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie.

Paweł Paciorek wywiązał się z zadania wzorowo, tworząc świat na granicy realizmu i umowności, jak wymagała tego konwencja spektaklu. Przy pomocy prostych elementów (długi, masywny drewniany stół i prowizoryczne krzesła) był w stanie stworzyć przestrzeń sali prób, w której fabuła spektaklu toczyła się przez większość czasu. Widownię zaś, która miała być wyraźnie oddzielona od sceny przy jednoczesnym braku rampy (graliśmy ten spektakl na Scenie im. St. Wyspiańskiego, jednak ze względu na kameralny charakter przedstawienia nie korzystaliśmy z dużej widowni), zaprojektował i ustawił w optymalnej odległości od przestrzeni gry, budując wokół niej rodzaj „klatki” z listew LED, które rozpalając się, oświetlały samych widzów, to włączając ich do spektaklu, to dystansując ich od tego, co działo się na scenie, tworząc osobną społeczność ludzi, którzy widzieli siebie nawzajem lepiej niż aktorów. Całości dopełniał ekran oddzielający przestrzeń sceny od nieużywanej widowni oraz podest wychodzący w ciemność, symbolizujący niewiadomą, w jaką odchodzą młodzi artyści po ukończeniu szkoły. W ten sposób zaprojektowana przez scenografa przestrzeń uzupełniała wymowę spektaklu, będąc symbolicznym powtórzeniem treści, jednak nie tracąc przy tym charakteru użytkowego - każdy jej element konsultowany i sprawdzany był ze studentami, mogli oni „zagracać” ją wedle własnego uznania, z czego skwapliwie korzystali,

wprowadzając dopełniające roboczego charakteru „sali prób” materace i stos częściowo zbędnych rekwizytów oraz niejako „fetyszyzując”²⁹ nasz długi stół przy pomocy napisów i wydrapanych znaków.

Decyzję o niekontynuowaniu współpracy z Pawłem Paciorkiem podjąłem ze względu na jego zobowiązania związane z prowadzeniem firmy architektonicznej. Przy *Nocy wśród drzew* zastąpiła go dotychczasowa kostiumografka moich spektakli, Aleksandra Harasimowicz (ur. 1993), która nadała scenografii charakterystyczny dla jej projektów kostiumowych sznyt historycznego realizmu, czy wręcz naturalizmu - przestrzeń gry była więc odtworzonym z najdrobniejszymi szczegółami wiedeńskim mieszczańskim salonem z lat 50-tych, zupełnie innym (ciaśniejszym, ciemniejszym i mniejszym) od tego, jaki pojawia się we wrocławskim przedstawieniu Krystiana Lupy *Wycinka/Holzfällen*, którego literacki pierwowzór, powieść Thomasa Bernharda, była punktem wyjścia dla scenariusza pisanego przeze mnie i Konrada Hetela, zgodnie z założeniem, że pracujemy nad „prequelem” owej historii, opowieścią o losach bohaterów trzydzieści lat przed zdarzeniami, które opisuje Bernhard.

Mieliśmy więc na scenie postarzone dywany i ciemne, zielone tapety typowe dla burżuazyjnej elegancji późnego modernizmu, niewygodne, acz imponujące kanapy, wzorowane na zdjęciach przedstawiających wiedeńską architekturę sprzed kilku epok, okna oraz wciśnięty w róg pokoju niewielki brązowy fortepian (gospodarze salonu, Gerhard i Maja Auersbergerowie, byli wszak muzykami, on kompozytorem, ona śpiewaczką). Wszystko to składało się na obraz przebrzmiałego symbolu statusu - być może pokolenie przed Auersbergerami ktoś mógłby być szczerze dumny z podobnych wzorów tapet czy stylu umeblowania, jednak w latach 50-tych były już one tylko świadectwem swoistego „nadęcia” gospodarzy, które chcieliśmy zaznaczyć już charakterem ich mieszkania, w którym „towarzystwo wysoce artystyczne” prowadzić będzie swoje dysputy o sztuce i jej celowości podczas wieczoru, na którym miało dojść do prawykonania *Pierwszej Suity Lirycznej* skomponowanej na fortepian przez Gerharda.

Tak zaprojektowana przestrzeń gry posłużyć miała też zrealizowaniu podstawowego zadania aktorskiego, jakim w *Nocy wśród drzew* było wzięcie na siebie przez każdego z aktorów odpowiedzialności za granie postaci, która pierwowzór ma nie tylko w *Wycinie*, ale również w prawdziwym świecie, jako że bohaterowie powieści Bernharda wzorowani byli na jego autentycznych znajomych z wiedeńskiego kręgu artystycznego.

Z tak postawionego zadania Aleksandra Harasimowicz wywiązała się ze szczególną starannością, a jej głównymi współpracownikami przy urządzaniu „mieszkania Auersbergerów” byli Jakub Stefaniak i Aleksandra Perek grający młode małżeństwo artystów. Dalszą naszą pracę uniemożliwiły jednak zobowiązania finansowe scenografki, która nie mogąc pozwolić sobie na zarabianie pieniędzy oferowanych przez producentów dyplomów, rozpoczęła karierę telewizyjną, a obowiązki scenografa przejął dramaturg, Konrad Hetel.

W wypadku tworzonych przez niego dekoracji największe znaczenie miała konwencja spektaklu projektowana równolegle w scenografii i scenariuszu. Zarówno rzędy krzeseł stanowiące przestrzeń gry dla *Bóg policzył dni*, jak i niepokojąco pusta sala szpitalna z jednym tylko łóżkiem, na którym rozgrywa się akcja *Alaski*, służyły w pierwszej kolejności uniemożliwieniu całkowicie

²⁹ Używam tego pojęcia za Krystianem Lupą, który rozumie fetyszyzację, jako „akt powołania fetyszu, nadania mu mocy (...) poprzez wielokrotne, intensywne, uporczywe obdarzanie miejsca, przedmiotu, człowieka uwagą (...) przez co przedmiot staje się niejako znakiem wywołującym stan.”

Por.: Lupa K.: *Utopia i jej mieszkańcy*. Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1994. s. 101 - 102

realistycznej gry przy stawianiu aktorom zadań według wyżej opisanej metody pracy wywiedzionej z pism K. S. Stanisławskiego.

W ten sposób, dzięki umiejętnemu sprzęgnięciu „symbolicznej” i „użytkowej” warstwy scenografii, to przestrzeń i jej charakter wychodziły na spotkanie wymaganiom, jakie stawiał tekst dramatu tworzony przez tego samego autora, mającego również wpływ na niektóre wyjściowe zadania aktorskie.

Patrząc na ten proces (tak mojej, jak i poszczególnych zespołów aktorskich) współpracy ze scenografami, to właśnie przy pracy nad dwoma ostatnimi dyplomami doszło do wydestylowania metody pracy aktora z przestrzenią, która „odpowiadała na jego potrzeby”, ale jednocześnie „nie realizowała jego zachcianek”, dając zarówno komfort pracy, jak i stawiając artystyczne wymagania, co zapewne również zadecydowało o chęci władz PWSFTiTV im. Leona Schillera w Łodzi zrealizowania z Konradem Hetelem innych spektakli dyplomowych po zakończeniu przeze mnie pracy w tym nurcie sztuki.

2.3.3. Kostiumografowie

Przy *Studium o Hamlecie* i *Nocy wśród drzew* kostiumy projektowała Aleksandra Harasimowicz. Jak już mówiłem wcześniej - prace tej artystki charakteryzują się wysoką dbałością o realizm historyczny (czy wręcz naturalizm) projektów i wykonania.

W wypadku *Studium o Hamlecie* jej zadanie rozbite było na dwa, składające się na rzeczywistość przedstawioną spektaklu, światy: jednym z nich był modernistyczny i chłopomański Kraków, z którego pochodziły postacie Stanisława Wyspiańskiego, Teodory Wyspiańskiej, Kazimierza Kamińskiego i Heleny Modrzejewskiej, a drugim, współczesny świat szkoły teatralnej na przełomie 2019 i 2020 roku. O ile jednak w pierwszym wypadku praca polegała głównie na zrekonstruowaniu strojów epokowych i sprawdzenia ich z aktorami na scenie, o tyle ów drugi świat stanowił wyzwanie, jakim zawsze jest dla artysty stworzenie wrażenia czegoś „zwykłego” bądź „codziennego”. Stroje „studentów” miały składać się z dwóch elementów - zimowych kurtek, które sygnalizowały czas akcji utworu (słynne „Okolo świąt Bożego Narodzenia...”³⁰) i ubrań będących standardowym strojem aktorów do pracy. Kostiumografka przez długi czas obserwowała próby oraz śledziła rozwój postaci (w końcu scenariusz powstawał w trakcie prób i niektóre z rysów charakteru poszczególnych bohaterów wynurzyły się dopiero pod koniec pracy) w konsekwencji proponując aktorom rodzaj „destylatu” ich własnych ubrań, w jakich pracowali nad spektaklem, realizując zarówno zadanie stworzenia „codziennego stroju roboczego studenta szkoły teatralnej”, jak i wychodząc naprzeciw poczuciu komfortu osób aktorskich, które na scenę wychodziły w strojach dla nich zupełnie naturalnych.

Do tego wszystkiego dochodził jednak projekt kostiumu dla postaci „Ofelii”, granej w projekcjach przez Aleksandrę Samelczak, który według naszych założeń (częściowo wymuszonych budżetem) kompletowany był z elementów pochodzących ze szkolnego magazynu kostiumów - kluczem do jego estetyki miała być XIX-wieczna „sztampa szekspirowska”, czyli obiegowe wyobrażenie o strojach w „kostiumowo” pomyślanych spektaklach na podstawie dramatów Barda ze Stratfordu. Klucz ten został później wykorzystany drugi raz na większą skalę, kiedy, wobec nieprzyjęcia przez radę pedagogiczną pierwotnej wersji finału, należało zmienić końcówkę, wprowadzając na scenę wszystkich „studentów” w owych „szekspirowskich” strojach. Gdyby nie

³⁰ S. Wyspiański, op.cit. s. 9.

szybka interwencja kostiumografki (i wysoka dostępność „sztabowych” elementów kostiumu w szkolnym magazynie), prawdopodobnie nie byłoby możliwe zrealizowanie nowych założeń tak szybko i tak sumiennie.

W wypadku pracy nad *Nocą wśród drzew*, sprawa była bardziej konkretna - tu należało stworzyć wieczorowe stroje na wzór tych, noszonych przez wiedeńskich artystów w połowie lat 50-tych. Doświadczenie Aleksandry Harasimowicz przy projektowaniu niemalże rekonstrukcyjnych kostiumów okazało się tu niezwykle przydatne, a dzięki temu, że charakter postaci znany był nam w wyniku przeprowadzonych na samym początku procesu prób analitycznych nad powieścią Bernharda jako materiałem wyjściowym, artystka - przy dużym zaangażowaniu aktorów - bardzo szybko zaprojektowała kostiumy, które pozwalały widzowi zarówno na swoiste „wczucie się” w kompletny i spójny świat przedstawiony, jak i dawały aktorom możliwość grania z zewnętrznym wyglądem swojej postaci. Każdy kostium był bowiem, jak przystało na grupę artystów, inny i znacząco odróżniający się od reszty, w wielu wypadkach stanowiąc przekroczenie obowiązującej w ramach świata przedstawionego mody. Kostiumografka zaś chętnie dzieliła się swoją wiedzą z historii ubioru, wyposażając aktorów w niezbędny do zrealizowania tego zadania kontekst.

Kostiumy do *Bóg policzył dni* zaprojektował Łukasz Mleczak (ur. 1997). Jego praca zaczynała się od pytania: „Co założyłby ten człowiek na tę okoliczność?” - co zmuszało mnie - jako reżysera do precyzyjnego dookreślenia okoliczności zdarzeń i uruchamiało wyobraźnię aktorów, angażując ją do fantazjowania o życiu wewnętrznym i jego zewnętrznej ekspresji charakterystycznych dla ich postaci. Efektem rozmów, rozpoczynających się od tego pytania, były projekty kostiumów, które, mimo „zwykłego” bądź „codziennego” sznytu, odznaczały się charakterystycznością współgrającą z cechami osobowości bohaterów, które aktorzy chcieli podkreślać. To zaś zwalniało ich z „grania charakterystyczności”, pozwalając na bardziej naturalne prowadzenie postaci, bliżej oczekiwanych konwencji, przy jednoczesnej pewności tego, że „wariactwa” znajdą swoją, dostrzeżoną przez widza w charakterystycznych elementach kostiumu, ekspresję. Bardzo przydało się to w spektaklu, w którym nadmierny nacisk na charakterystyczność w graniu postaci pochodzących z małych miejscowości mogłoby doprowadzić do wydźwięku niektórych ról jako kpiny z portretowanych postaci i klasy społecznej, jaką reprezentują, co byłoby efektem odwrotnym do zamierzonego.

Ten styl pracy sprawdził się w łódzkim spektaklu tak dobrze, że postanowiłem powtórzyć współpracę z Łukaszem Mleczakiem przy *Alasce*, gdzie po raz kolejny jego metoda pracy okazała się płodna zarówno dla mnie, jak i dla aktorów, przynosząc również wysokiej jakości efekt sceniczny - charakterystyczność bohaterów dramatu znów rozgrywała się poza środkami aktorskiej ekspresji, pozwalając studentom na realizację zadań zamiast „dociskania” cech postaci wzorowanych przecież na sztabowych typach zaczerpniętych z popularnych amerykańskich seriali telewizyjnych.

2.3.4. Kompozytorzy

Wybór kompozytora do spektaklu nigdy nie nastroczał mi przesadnych trudności. Dzięki posiadanemu podstawowemu wykształceniu muzycznemu (w wieku 14 lat ukończyłem Studium Muzyczne w Pionkach) zawsze byłem w stanie porozumieć się z artystami odpowiedzialnymi za muzykę w przedstawieniu, niejednokrotnie przejmując od nich kompetencje w zakresie montażu dźwięku. Dlatego decyzje o zatrudnieniu konkretnego artysty podejmowałem zwykle korzystając ze znajomości ich specyfiki pracy w kontekście zapotrzebowania, jakie przewidywałem, planując realizację.

Moje doświadczenie muzyczne okazało się też przydatne w prowadzeniu pracy muzycznej nad piosenką Stanisława Radwana, którą napisał do *Studium o Hamlecie*. Oczywiście, profesor sam prowadził zespół w śpiewaniu, jednak dysponował ograniczonym, jak na tak trudny utwór, czasem - dzięki znajomości reguł pracy nad tak skonstruowaną muzyką (posiłkowanej doświadczeniem uczęszczania na zajęcia prof. Radwana dla specjalizacji wokalnno-aktorskiej), mogłem zastępować go w miarę naszych potrzeb.

Najłatwiejszym wyborem osoby odpowiedzialnej za muzykę było nawiązanie przy *Nocy wśród drzew* współpracy z Bogumiłem Misalą (ur. 1982), autorem muzyki do *Wycinki/Holzfällen* w reżyserii Krystiana Lupy. W tym wypadku praca z kompozytorem polegała na konstruktywnym przemontowaniu plików dźwiękowych skomponowanych na potrzeby legendarnego przedstawienia. Użyliśmy gotowych utworów w myśl koncepcji, w ramach której muzyka, jako najbardziej „podprogowy” element przedstawienia, miała w sposób najprostszy odsyłać widzów do spektaklu Lupy, przywołując losy jego bohaterów jako nieuchronny, realizujący się po trzydziestu latach względem czasu akcji, finał decyzji podejmowanych przez nich na naszych oczach. W ten sposób oprócz wartości estetycznych i afektywnych muzyka stwarzała dodatkowy poziom ironii i tragizmu w relacji widzów i aktorów. Użycie gotowych utworów umożliwiło nam również pracę z nimi niemal od początku prób, co w znacznym stopniu przyspieszyło „wynurzenie się” docelowych „rytmów” przedstawienia.

Współpraca z Nikodemem Dybińskim (ur. 1995) przy spektaklach *Studium o Hamlecie* i *Bóg policzył dni* podyktowana była zwyczajowym trybem mojej pracy z tym artystą, który zwykle poddaje rekompozycji podane przeze mnie jako inspiracje utwory, uzyskując nową jakość odsyłającą do źródłowego znaczenia przy jednoczesnym zachowaniu pełnej kontroli nad charakterem muzyki, niemożliwym do utrzymania, jeśli korzystalibyśmy z oryginalnych utworów. Takiego zaś użycia muzyki potrzebowaliśmy w wypadku obu tych spektakli.

W pierwszym inspiracją były utwory Stanisława Radwana (który napisał dla nas wspomnianą wyżej finałową piosenkę do tekstu *Śmierci Ofelii* St. Wyspiańskiego), w drugim muzyka Angelo Badalamentiego i Keitha Jarreta. Jak widać pole interpretacji jest tu znaczące, gdyż wszyscy wymienieni twórcy pisali bardzo różne utwory, jednak mieli również bardzo charakterystyczny styl, który Nikodem Dybiński z łatwością adaptował do naszych potrzeb, pracując bezpośrednio z aktorami pod moją kontrolą - a jako multiinstrumentalista umiał nie tylko stworzyć muzykę do spektaklu, ale również samodzielnie poprowadzić w *Bóg policzył dni* pracę muzyczną aktorek grających w jednej ze scen na flecie poprzecznym i saksofonie altowym.

Praca z Dobrawą Czocher (ur. 1991), światowej sławy wiolonczelistką, była możliwa jedynie przy *Alasce*, gdzie koncepcja inscenizacyjna zakładała brak jakiejkolwiek muzyki w trakcie większości scen (poza dwiema) - muzyka tworzona przez nią jest na tyle intensywna, że odciągnęłaby uwagę od tematu sceny, mogłoby dojść do sytuacji, że „zagrałaby ją” za aktorów, przekazując emocje w dalece bardziej sugestywny sposób. Takie zagrożenie nie istniało jednak w przedstawieniu, w którym użycie muzyki inspirowane było konwencją amerykańskich seriali z wczesnych lat 90-tych - gęste i intensywne utwory wiolonczelowe mogły wybrzmieć w trakcie blackoutów na początku i końcu każdej sceny wyznaczającej swoisty „koniec odcinka”, pełniąc jednocześnie rolę swoistego przekątnika napięcia między nimi.

2.3.5. Reżyserzy światła i video

Video nie jest medium zbyt często przeze mnie używanym. W wypadku reżyserowanych spektakli dyplomowych projekcje video obecne były tylko w *Studium o Hamlecie*, gdzie zrealizował je Natan Berkowicz (ur. 1998), będący dziś najważniejszym w Polsce artystą tego gatunku³¹, który - przy bardzo ograniczonych możliwościach sprzętowych - zrealizował tam dwie projekcje live i szereg animacji, jednocześnie wspomagając plan scenograficzny gradientami pokrywającymi ekran (stanowiący zamknięcie „okna scenicznego”). Jednak, przy pełnym podziwie dla jakości jego pracy, nie uważam video za szczególnie istotnego elementu tego przedstawienia - realizacja projekcji live była podyktowana chęcią sprawdzenia się studentów (Aleksandry Samelczak, Alana Al-Murthaty i Michała Czyża) w tej konwencji scenicznej, a animacje jedynie dopełniały efekt stworzony przez pozostałe elementy inscenizacji.

Wpływ reżyserii światła na przedstawienie jest tymczasem gruntownie niedoceniany - od osób odpowiedzialnych za ten element inscenizacji zależy bardzo wiele, przy ich zatrudnianiu trzeba więc zachować szczególną uwagę i kierować się możliwie konkretną wiedzą o konwencji spektaklu, dlatego każdy ze spektakli oświetlony został przez innego twórcę.

Jeszcze przed rozpoczęciem pracy nad *Studium o Hamlecie* widziałem zrealizowaną z drugą połową „rocznika 70-lecia” *Burzę* Szekspira w reż. Grzegorza Jarzyny, gdzie za światło odpowiedzialny był Aleksandr Prowaliński (ur. 1993). Będąc pod wielkim wrażeniem efektu, jaki osiągnął, korzystając ze skromnych możliwości sprzętowych, zaprosiłem go do współpracy przy *Studium o Hamlecie*, gdzie zaprojektowane przez niego oświetlenie pozwoliło na sprawne rozdzielanie dwóch światów - „historycznego” (obejmującego zdarzenia z historii krakowskiego teatru) oraz „obecnego” (w którym funkcjonowały postacie studentów) - przy jednoczesnym wyodrębnianiu onirycznych i nierealistycznych elementów poszczególnych planów akcji. Jego specyfika pracy, polegająca na oświetlaniu przestrzeni zamiast sylwetek ludzkich i oprawianiu gotowego już dzieła, zamiast postulowanego przez twórców realizujących światło w pozostałych reżyserowanych przeze mnie spektakli dyplomowych, nauczyła młodych aktorów reguł pracy ze światłem teatralnym - np. konieczności dostosowywania partytury działań do warunków panujących na scenie.

Pracę z Aleksandrem Prowalińskim kontynuowałem przy spektaklach w teatrach repertuarowych, tymczasem światło do *Nocy wśród drzew* zaprojektowała Katarzyna Smożewska (ur. 1987), współpracująca z AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie jako technik oświetleniowiec. Ze względu na to, że знаła specyfikę szkoły teatralnej, była właściwą osobą do zrealizowania światła w spektaklu, który za cel stawiał sobie przede wszystkim ekspozycję pracy aktora i - w odróżnieniu do poprzedniego - nie operował zbyt wielką ilością planów gry ani nie potrzebował zbyt wielkiej ilości zmian układów reflektorów.

Dyplom *Noc wśród drzew* był spektaklem z gruntu „aktorskim” i jako taki pozwalał na zmniejszenie roli środków inscenizacyjnych. Zapotrzebowanie na reżyserię światła w tym przedstawieniu nie różniło się wiele od wymagań stawianym szkolnym egzaminom - uwzględniając oczywiście różnice związane z dostępem do wyższej jakości sprzętu, tj. oświetlenie aktorów i ich działań w sposób odpowiadający charakterowi zdarzeń scenicznych. Tu szczególnie ważne było pohamowanie przez reżysera światła przesadnych ambicji artystycznych - praca ta była nieco bardziej

³¹ Portfolio Natana Berkowicza, dla którego *Studium o Hamlecie* było jednym z pierwszych samodzielnie tworzonych przedstawień, obejmuje dziś pracę w Polsce i za granicą z artystami takimi jak Krystian Lupa, Jan Klata czy Katarzyna Smoczyńska.

„techniczna” niż pozostałe. Katarzyna Smożewska wywiązała się z tego zadania w sposób godny podziwu.

Bóg policzył dni zrealizowany został przy użyciu najlepszego sprzętu, jakim dysponowałem w praktyce realizacji dyplomów - pracowaliśmy wtedy na największej scenie ze wszystkich. Możliwości Teatru Studyjnego w Łodzi, a także budżet przeznaczony na produkcję spektaklu przez PWSFTiTv im. Leona Schillera (50 tysięcy złotych) pozwalały na zatrudnienie jednej z najlepszych reżysek światła pracujących w kraju, czyli Klaudyny Schubert, która zrealizowała oświetlenie sceny, kierując się głównie swoim zmysłem artystycznym, w zgodzie ze standardami panującymi w teatrach repertuarowych. Jednak i tu doszło do kilku zmian wprowadzonych w odpowiedzi na potrzeby studentów zaludniających oniryczny świat przedstawiony dramatu. Młodzi aktorzy potrzebowali tego, by atmosfera, tworzona przez efekty świetlne, korespondowała ze stanem wewnętrznym, jaki musieli osiągać na scenie do grania postaci - jednocześnie ich zadanie utrudnione było tym, że środki aktorskie, jakie mieli do dyspozycji, były raczej minimalistyczne: prowadząc ich w pracy nad rolą nie pozwalałem na zbyt intensywne „przeżywanie” lub zbyt zewnętrzny styl gry, gdyż stwarzało to ryzyko efektu scenicznego będącego kpiną z reprezentowanej na scenie klasy społecznej. Tu właśnie w sukurs aktorom przyszła Klaudyna Schubert, która zreformowała swoją pierwotną koncepcję reżyserii światła, polegającą na tworzeniu chłodnych, niegościnnych przestrzeni korespondujących z charakterem świata przedstawionego na rzecz wzmocnienia światłem stanów wewnętrznych poszczególnych postaci, co pozwalało aktorom na „łżejsze” granie.

W *Alasce*, w której do minimum postanowiliśmy ograniczyć środki inscenizacyjne, pozostawiając jedynie takie ich użycie, które warunkowane było dramaturgią spektaklu i następstwem scen, oświetleniem przestrzeni zajął się Konrad Hetel, dramaturg i scenograf spektaklu.

2.3.6. Ruch sceniczny

Elementy choreografii i ustawionego ruchu scenicznego wykorzystane były w mojej praktyce pracy nad dyplomami dwukrotnie - w *Studium o Hamlecie* i *Nocy wśród drzew*, z czego w pierwszym przypadku nie zostały one zaprezentowane widzowi, gdyż scena wykorzystująca ten środek inscenizacyjny nie znalazła się w ostatecznej wersji spektaklu. Mimo to, praca nad nią była niezwykle pouczająca ze względu na zastosowaną metodę zbiorowego kreowania ruchu scenicznego, któremu przewodziła jedna ze studentek, Kinga Bobkowska (ur. 1995).

Przyjęta przez nią strategia polegała na wykorzystaniu najciekawszych elementów choreograficznych, jakie grupa poznała w ciągu trzyletniego okresu kształcenia pod okiem pedagogów Wydziału Aktorskiego AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie odpowiedzialnych za ruch sceniczny (m.in. Tomasza Wesołowskiego i Katarzyny Małachowskiej). Na próbach ruchu scenicznego byłem zaledwie świadkiem obserwującym „wynurzenie się” choreografii z ćwiczeń i elementarnych zadań ruchowych, które dzięki korektorskiej pracy Kingi Bobkowskiej zaczynały nabierać znaczenia w kontekście przedstawienia. W ten sposób choreografia powstała szybko i wydajnie, organicznie wpasowując się w potrzeby spektaklu, dając aktorom możliwość potraktowania ruchu scenicznego jako elementu ekspresji, na który można nałożyć siatkę zadań aktorskich, nie zaś jako mechanicznego, ściśle ustawionego i zewnętrznie narzuconego środka inscenizacyjnego.

Taka wydajność pracy, połączona z wysokiej jakości efektem artystycznym, sprawiła, że podobną strategię chciałem zastosować realizując kolejny spektakl dyplomowy. Zaprosiłem więc Kingę Bobkowską do pracy przy *Nocy wśród drzew*, gdzie według tych samych, opartych na

opracowaniu znanych już aktorom elementów ruchowych dostosowanych semantycznie do potrzeb przedstawienia, metod, stworzyła elementy scen oparte na tańcu (scena „nauki tańca” i sekwencja „tańca Joany”). Tu znów ruch sceniczny powstał organicznie i sprawnie, a jego partytura podlegała modyfikacjom związanym z zadaniem aktorskim powierzonym osobom biorącym weń udział, zamieniając zewnętrznie narzucony środek inscenizacyjny w przestrzeń ekspresji aktorskiej zbudowaną na tym, co studenci mieli wypracowane i opanowane, przy jednoczesnym przesunięciu efektu w kierunku, jakiego potrzebowało przedstawienie. W sprawności przeprowadzenia procesu z pewnością pomógł fakt, że choreografka była osobą reprezentującą to samo pokolenie, co studenci i sama, zaledwie rok wcześniej, przeszła pod moim kierunkiem przez proces inicjacji w zawodzie aktora w ramach pracy nad spektaklem dyplomowym.

Pochlebna ocena poziomu pracy Kingi przez studentów, którzy realizowali postawione przez nią zadania oraz uzyskiwany przez nią wysoki efekt artystyczny, sprawiły, że współpracę z nią kontynuuję do dziś.

2.4. Podsumowanie

Odpowiedzialna praca nad spektaklem zaczyna się na długo przed rozpoczęciem pierwszej próby - do obowiązków reżysera zawsze należy opracowanie pomysłu na spektakl, wybór metody i estetyki, według których zrealizowane zostanie przedstawienie, znalezienie odpowiednich współpracowników oraz wyznaczenie im zadań i rozdzielenie kompetencji.

W wypadku reżyserowania dyplomu studentów wydziału aktorskiego każde z tych zadań staje się jednak znacznie bardziej odpowiedzialne.

Już sam pomysł na spektakl musi uwzględniać fakt, że będzie on grany przez ludzi młodych, o określonych zainteresowaniach i poglądach, które - jeśli spektakl ma być wspólnym dziełem artystycznym - muszą znaleźć swoje odzwierciedlenie w tym, co dzieje się na scenie.

Wybór metody pracy również nie może być podyktowany li tylko przyzwyczajeniami reżysera - jeśli bowiem celem spektaklu dyplomowego jest weryfikacja warsztatu pracy zdobytego w ciągu trzech lat nauki, nie można lekceważyć narzędzi, których nauczają poszczególne wydziały aktorskie. Jednocześnie jednak - jeśli celem dyplomu jest nauczenie się czegoś nowego - nie można na tych znanych już studentom narzędziach poprzestać.

Odpowiedni współpracownicy przy dyplomie to zaś nie tylko tacy, którzy umieją uzyskać pożądaný efekt sceniczny - muszą być to ludzie charakteryzujący się wysoką empatią i swoistym „drygiem pedagogicznym”. Muszą również chcieć wykonać swoją pracę za ułamek gaży, jaką otrzymaliby w repertuarowej instytucji przy znacznie zwiększonej odpowiedzialności artystycznej - ich praca w końcu mocno rzutuje na to, co zaprezentują młodzi aktorzy. Ponadto, od tego, jak będzie wyglądało pierwsze spotkanie studentów ze scenografem, kostiumografem, kompozytorem, reżyserem światła czy choreografem zależy to, w jaki sposób do pracy z artystami z tych dziedzin podchodzić będą jako zawodowi aktorzy w profesjonalnych zespołach.

Odpowiedzialne rozpoczęcie pracy nad przedstawieniem dyplomowym zakłada jednak nie tylko szczegółowe przemyślenie każdego z tych wątków. Następnym krokiem - dalej należącym do początkowego etapu - jest bowiem przemyślane obsadzenie spektaklu.

Rozdział III: Realizacja postulatu przemysłanej obsady spektaklu w mojej praktyce scenicznej

Proces obsadzania spektaklu składa się zwykle z dwóch etapów, które czasem zachodzą osobno, czasem równolegle, a czasem są ze sobą na tyle sprzęgnięte, że nie ma możliwości ich rozróżnienia. Te etapy to:

- 1) określenie ilościowego i osobowego składu zespołu aktorskiego;
- 2) przyporządkowanie aktorów do granych postaci.

W mojej praktyce reżyserowania spektakli dyplomowych w latach 2019-2022 za każdym razem proces obsadzania spektaklu różnił się od pozostałych i to nie tylko ze względów formalnych, o których pisałem w poprzednim rozdziale - ogromny wpływ miał tu również pomysł na przedstawienie i charakter ról, jakie ów pomysł (bo sam scenariusz nigdy nie był gotowy na etapie obsadzania spektaklu) przewidywał dla studentów. Kierując się różnymi czynnikami, powoływałem - w konsultacji z dramaturgiem spektaklu - różne obsady w ramach różnych procesów wyboru, zawsze jednak mając na względzie konieczność dokonania wyboru uważnego i chęć zrealizowania przedstawienia, które spełni warunki odpowiedzialnego dyplomu.

3.1. Obsadzanie *Studium o Hamlecie*

W wypadku pierwszego z wyreżyserowanych przeze mnie spektakli dyplomowych kwestia obsady była - przynajmniej na początku - stosunkowo prosta. W latach poprzedzających moją pracę w Krakowie drugi dyplom produkowany przez WA był tzw. „dyplomem mieszanym” - w odróżnieniu od pierwszego przedstawienia, jakie na czwartym roku realizowali studenci z zaproszonymi twórcami, gdzie obsadami były po prostu składy osobowe poszczególnych grup (AB, CD i E), w kolejnym spektaklu starano się zwykle wymieszać grupy tak, by młodzi aktorzy mieli przed opuszczeniem szkolnych murów szansę sprawdzić się na scenie w pracy z innymi partnerami niż ci, z którymi spotykali się w ciągu trzech lat kształcenia.

W wypadku sezonu 2019/2020 było jednak inaczej - kolejność grupowych i mieszanych dyplomów została zmieniona, ponadto samo „mieszanie” polegało jedynie na przydzieleniu do istniejących grup ze specjalizacji dramatycznej pojedynczych osób ze specjalizacji wokalnno-aktorskiej. W ten sposób powstały następujące przedstawienia - *Burza* wg W. Shakespeare’a w reż. Grzegorza Jarzyny (spektakl grupy AB z dokooptowanymi osobami z grupy E), *Święta Joanna* wg G. B. Shaw’a w reż. Moniki Strzępki (spektakl grupy CD), *WOOD, czyli nieznośna lekkość mikrofonu* w reż. Anny Radwan (spektakl grupy E), *Inni ludzie* wg D. Masłowskiej w reż. Pawła Miśkiewicza (spektakl grupy AB) i *Studium o Hamlecie* wg St. Wyspiańskiego w mojej reżyserii, jako spektakl grupy CD z dokooptowaną jedną osobą z grupy E. Osobą tą była Anna Jastrzębska, która równolegle do naszych prób, pracowała nad dyplomem wokalnym i weszła do obsady spektaklu jako jedyna osoba spoza składu, z którym pracowałem na zajęciach z elementarnych zadań aktorskich oraz przy warsztatowych zajęciach z interpretacji *Mewy* A. Czechowa. Oprócz niej w obsadzie znaleźli się: Alan Al-Murtatha, Gabriela Bissinger, Kinga Bobkowska, Adam Borysowicz, Michał Czyż, Agnieszka Gawlińska, Franciszek Karpiński, Melania Kowalczyk, Marcin Piotrowiak i Aleksandra Samelczak - studenci, których znałem od ich pierwszego (a mojego trzeciego) roku nauki w szkole teatralnej oraz widziałem ich pierwszy dyplom, *Świątą Joannę*. Sposób obsadzenia tego przedstawienia pozwolił mi na zweryfikowanie własnych pomysłów w zakresie rozdzielania zadań i postaci do zagrania. Reżyserka owego spektaklu, Monika Strzępka, zastosowała przy obsadzaniu

sposób będący wariantem obsadzania szkolnego egzaminu - w każdej kolejnej scenie inna aktorka grała Joannę d'Arc, co w założeniu miało uczynić podział postaci bardziej sprawiedliwym.

System ten jednak zawiódł - po pierwsze, główną rolę Joanny rozdzielono między aktorki płci żeńskiej, pozbawiając mężczyzn szansy zagrania centralnej dla dramatu postaci, przy czym niektórzy aktorzy, jak np. Franciszek Karpiński i Marcin Piotrowiak, grali niemal cały czas – ale mniej istotne role, co nie dawało im równych szans z osobami wyróżnionymi przez reżyserkę ważniejszymi, bardziej pierwszoplanowymi zadaniami; po drugie zaś, różne sceny stawiały przed aktorkami grającymi Joannę różne zadania, i tak np. grająca emocjonalny finał Gabriela Bissinger mogła wykazać się w pracy dalece bardziej niż pierwsza z „Joann”, czyli Kinga Bobkowska, której reżyserka narzuciła bardzo mocną formę fizyczną. Po obejrzeniu *Świętej Joanny* wiedziałem zatem dobrze, że będę musiał w swoim procesie obsadzania wyrównać szanse aktorów na zaprezentowanie się przed widownią w dyplomowym zestawie przedstawień - o ile chcę odpowiedzialnie potraktować swoje pedagogiczne zadanie.

Pierwszym krokiem do odpowiedzialnego obsadzenia spektaklu było opracowanie przeze mnie i przez dramaturga, Konrada Hetela, roboczego spisu postaci, których potrzebowaliśmy do realizacji pomysłu na spektakl. Pomysł ów zakładał sceniczne zestawienie dwóch rodzajów postaci - tych wzorowanych na biografiach modernistycznych artystów Krakowa i roztrząsających zagadki twórczości Szekspira oraz grupy studentów, którzy przeżywają kryzys w pracy nad spektaklem dyplomowym na podstawie *Hamleta*.

Pierwszą grupę szybko skonkretyzowaliśmy do dwójki krakowskich aktorów wymienionych w źródłowym dla przedstawienia esej - Kazimierza Kamińskiego, który zainspirował Wyspiańskiego do napisania „studium” i Heleny Modrzejewskiej, przywoływanej przez poetę jako swoisty „ideał aktorstwa” - oraz samego Wyspiańskiego (który przeprowadzać miał Kamińskiego przez labirynt dzieła Szekspira) wraz z jego żoną, Teodorą (stanowiącą charakterologiczny i dramaturgiczny kontrapunkt dla postaci Modrzejewskiej).

Pierwszą decyzją obsadową było powierzenie Franciszkowi Karpińskiemu roli niejako prowadzącej cały spektakl, czyli Stanisława Wyspiańskiego celem wyznaczenia mu zadania, które uzupełni niedostatki jego roli (czy raczej „ciągu ról”) w *Świętej Joannie*. Odwrotnie sytuacja miała się przy obsadzaniu epizodycznej roli Heleny Modrzejewskiej - tę powierzyliśmy Gabrieli Bissinger, która w poprzednim dyplomie prowadziła widowiskowy i emocjonalny finał, nie musiała więc z równie szeroko prezentować się w naszym przedstawieniu. Kolejne decyzje były konsekwencjami poprzednich - najlepszy kontrapunkt dla Gabrieli Bissinger (zarówno wizualnie jak i charakterologicznie) stanowiła Melania Kowalczyk, a zamierzony w portretowaniu Wyspiańskiego i Kamińskiego efekt komiczny był możliwy tylko przy obsadzeniu w drugiej z tych ról Adama Borysowicza.

W następnej kolejności chcieliśmy obsadzić role „studentów”, jednak bez scenariusza, który dookreślał ich osobowości i charakter stojących przed nimi zadań scenicznych było to niemożliwe do zrobienia w odpowiedzialny sposób. Postanowiliśmy zatem podejść do tego tematu z innej strony. Na początku wyznaczyliśmy kolejność wchodzenia postaci (których imiona były nadawane od imion grających je aktorów) do sali prób, będącej miejscem akcji - konfiguracja ta zaś była efektem naszych przemyśleń na temat tego, jak długo widz powinien przebywać z postacią, by zaangażować się w reprezentowany przez nią temat, przejąć się jej problemem, stanąć po jej stronie w konflikcie. Kolejność ta, podyktowana chęcią wyrównania szans względem sposobu obsadzenia *Świętej Joanny*, decydowała również o zawiązywanych relacjach - dwie postaci, które spędzają początek spektaklu

same na scenie są w oczach widza nierozzerwalnie związane już do końca akcji scenicznej, a ktoś, kto wchodzi na końcu zawsze będzie stawiany w kontrze do grupy.

Przed wszystkim jednak w wyznaczaniu kolejności wchodzenia na scenę (a każde wejście oddzielała scena interakcji między postaciami już obecnymi) chodziło o sprawiedliwy podział czasu scenicznego, który mógł zostać zagospodarowany przez aktorów do nadania wagi swojej roli w oczach widza, a którego wykorzystanie omówię w kolejnych podrozdziałach. Konfiguracja wejść wyglądała następująco: jako pierwszy wchodził Marcin (Piotrowiak), następnie Kinga (Bobkowska), po dłuższej chwili Michał (Czyż), dalej, po trójkowej scenie między nimi Agnieszka (Gawlińska) i Anna (Jastrzębska), na koniec Alan (Al-Murthata).

Po przeprowadzeniu improwizacji, które pozwoliły na namierzenie zadań w scenach zbiorowych i ocenienie rozmiaru ról poszczególnych osób, postanowiliśmy dopisać jeszcze osobną scenę, będącą łącznikiem między światami - monolog o Aktorze Polskim, wygłaszany przez Annę Jastrzębską, która ze względu na równoległą pracę nad spektaklem *WOOD, czyli nieznośna lekkość mikrofonu* nie mogła uczestniczyć we wszystkich próbach analitycznych i improwizacjach, przez co jej rola była widocznie mniejsza od pozostałych. Przydzielenie jej solowej sceny miało za zadanie zniwelować tę dysproporcję.

Szczególnym przypadkiem była jednak rola grana przez Aleksandrę Samelczak - aktorka ta jeszcze przed przystąpieniem do pracy nad dyplomem otrzymała propozycję etatu w Teatrze Polskim w Poznaniu, którą postanowiła przyjąć. Próby do jej debiutanckiego spektaklu (*Nany* wg Emila Zoli w reż. Moniki Pęcikiewicz) miały rozpocząć się tuż po naszej premierze. Pomimo mojego ogromnego szacunku dla jej talentu i pracowitości (już po pierwszym roku obsadziłem ją w roli Lizy w mojej adaptacji *Braci Karamazow* przygotowywanych jako produkcja festiwalowa w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”³²) postanowiłem wyznaczyć jej najmniejszą rolę - a właściwie „ciąg ról” od Alex, reżyserki castingu, przez „Ofelię” i „Gertrudę” w scenach częściowo transmitowanych na projekcji fantazji scenicznych, których głównymi bohaterami i tak byli „Michał” i „Alan”. Było to podyktowane przede wszystkim tym, że w *Świętej Joannie* (w której rola dała jej zaproszenie na etat) grała ważne role, a „jej” scena Joanny kończyła pierwszy akt, dzięki czemu (choć również dzięki umiejętnościom aktorki) to wykonanie zapisywało się mocno w pamięci widzów. Miałem świadomość, że zarówno w zakresie możliwości weryfikacji warsztatu, jak i nauczania się nowych narzędzi pracy, w ciągu naszej długiej współpracy dałem jej już wszystko, co na ówczesnym etapie mojego rozwoju jako reżysera i pedagoga miałem do ofiarowania aktorowi. Jeśli zaś chodzi o kwestie roli dyplomowej jako reklamy pracy aktora - podobne promowanie nie było już potrzebne młodej aktorce, która jeszcze jako studentka czwartego roku wchodziła do jednego z najbardziej eksponowanych zespołów teatralnych w kraju, debiutując w dużej roli w najważniejszej produkcji, jaką Teatr Polski w Poznaniu przygotowywał w sezonie 2019/20.

Rozdzielanie ról *Studium o Hamlecie* był prawdopodobnie najbardziej skomplikowanym procesem obsadzania, jaki przeprowadziłem w całej swojej karierze reżyserskiej - po premierze było dla mnie jasne, że mój system, jeśli dalej mam reżyserować dyplomy i obsadzać w odpowiedzialny i przemyślany sposób, wymaga reformy

³² *Gody* wg *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego, Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice w ramach projektu Gardzienice – Generator Nadziei, premiera: 1.10.2017 r. w ramach VII Festiwalu Teatrów Błądzących.

3.2. Obsadzanie *Nocy wśród drzew*

Szansę na ową reformę przyniósł początek pracy nad wrocławskim przedstawieniem dyplomowym. Wydział Aktorski AST im. St. Wyspiańskiego we Wrocławiu nie narzuca reżyserom składu grup, z którymi będą pracowali - Dziekan wydziału, dr Bożena Klimczak, ściśle koordynuje jednak proces obsadzania, tak, by mieć pewność, że wszyscy studenci będą mieć role w dyplomach.

Noc wśród drzew produkowana była przez wrocławski wydział równolegle z *Gdy przyjdzie sen* w reż. Pawła i Katarzyny Wolaków - ów duet dramatopisarsko/reżyserski zaś zasygnalizował na długo przed jakąkolwiek moją decyzją, że do zrealizowania spektaklu niezbędne im będzie 12 osób. Przy dwudziestoosobowym składzie trzeciego wówczas roku Wydziału Aktorstwa Dramatycznego, oznaczało to, że moja obsada ograniczona będzie do 8 osób.

Wobec tak postawionego przez producentów zadania postanowiliśmy wraz z Konradem Hetelem w pierwszej kolejności stworzyć listę 8 postaci, których obecności na scenie wymaga opowiadanie o „wybitnie artystycznej kolacji”, odbywającej się w latach 50-tych i zrealizowanie naszego pomysłu na spektakl, jakim było stworzenie „prequela” powieści *Wycinka* autorstwa Thomasa Bernharda.

Chcąc nawiązać do źródłowego utworu, którego akcja dzieje się na stypie po samobójstwie aktorki i tancerki Joany Thul, wyróżniliśmy następujące role:

- Thomas (centralny bohater spektaklu wzorowany na autorze *Wycinki*, który z racji przedstawionych w powieści faktów biograficznych, może być utożsamiany z jej pierwszoosobowym narratorem);

- Maja Auersberger (gospodyni „wybitnie artystycznych wieczorów, wzorowana na śpiewaczce Maji Lampersberg);

- Gerhard Auersberger (jej mąż, wzorowany na kompozytorze Gerhardzie Lampersbergu);

- Alfred Rehmden (malarz, wzorowany na postaci Antona Lehmdena);

- Jeannie Billroth (nagradzana pisarka, wzorowana na Jeanne Ebner);

- Anna Schrecker (poetka, wzorowana na Friederike Mayröcker);

- Joana Thul (muza Thomasa, późniejsza samobójczyni wzorowana na aktorce i tancerce, Elfriede Skusal);

- Fritz Riedl (wspominany w powieści były mąż Joany, z którym rozwiodła się ok. trzydzieści lat przed śmiercią, wzorowany na artyście plastyku o tym samym nazwisku);

Mając do dyspozycji aktorów mogących zagrać powyższe postacie, byliśmy przygotowani do realizacji naszego zamiaru. Wraz z dramaturgiem dookreśliliśmy wówczas zdarzenie organizujące akcję sceniczną - spotkanie towarzyskie mające na celu wykonanie przez Gerharda Auersbergera jego *Pierwszej Suity Lirycznej*), a ja stworzyłem wstępne opisy bohaterów (z pominięciem trójki głównych, dookreślonych dość dobrze przez samego Bernharda), zakreślające ich wzajemne relacje które przytaczam w oryginalnym brzmieniu³³:

ANNA

Na „artystyczną kolację” przychodzi jako druga i ostatnia niespóźniona.

Powodów jest kilka - po pierwsze chce się odróżnić od znanej z roztrzępania i braku punktualności Jeannie. Wie, że Jeannie też będzie na kolacji - i dlatego, już od wejścia, chce przekonać towarzystwo do siebie, jako TEJ PRAWDZIWEJ pisarki w towarzystwie.

³³ Opisy pochodzą z mojego archiwum pracy nad spektaklem *Noc wśród drzew*.

Drugim powodem jest jej litość dla Gerharda. Litość i wynikające z niej okazywanie wsparcia i szacunku. Nie ma zbyt wysokiego mniemania o jego muzyce, ale nie zamierza tego okazywać - i dlatego, że wie, jak pod górkę ma Gerhard z żoną, i dlatego, że każdy artysta po jej stronie, to dodatkowa broń przeciwko Jeannie.

O własnej sztuce ma mniemanie, że jest to prawdziwa, rzemieślnicza, trudna poezja - w odróżnieniu od grafomanii Jeannie. I właśnie ta trudność formalna, poszukiwanie nowych form ekspresji - w odróżnieniu od grafomanii Jeannie - sprawia, że jej twórczość nie jest jeszcze wystarczająco doceniona. Jak dotąd wydano tylko kilka jej wierszy - większość w czasopiśmie literackim, które założyła, parę w programie koncertu pieśni Gerharda, który ułożył do nich melodię.

Thomas, który przyniósł swoje wiersze, jest dla niej, co najwyżej, pocieszny. Ktoś, kto nie czytał Trakla i Hofmannsthalera może być, co najwyżej, pocieszny. Nawet jeśli czytał Trakla i Hofmannsthalera może być, co najwyżej, pocieszny, jeśli nie szuka nowych form wyrazu, jak ona i jej idolka Gertrude Stein. Pocieszny, jak Thomas, albo niebezpieczny w swojej grafomanii, jak ta kretynka Jeannie. Bo jeśli ktoś nie poszerza granic swojej dziedziny, to jest bezwartościowy jako artysta - Gerhardowi przynajmniej tego nie można zarzucić, że nie poszerza, bo przecież poszerza to, czego nauczył się studiując Webera i Bartoka.

Ale już Maja nie jest dla niej nawet prawdziwą artystką, czego jednak nie chce powiedzieć na głos z szacunku dla Gerharda. Co innego w wypadku Jeannie - o, tu trzeba od razu napiętnować problem, bo jeśli od razu nie powie się prawdy - że Jeannie tworzy literaturę dla kucharek, użytkową, banalną, i tylko dzięki temu jest popularna - to ludzie są gotowi uwierzyć, że Jeannie jest prawdziwą artystką. A jeśli chodzi o literaturę, to prawdziwą artystką jest tylko ona. Bo poszerza. A Jeannie nie poszerza.

JEANNIE

Właściwie nie wie, jak znalazła się w takim towarzystwie - kompozytor, śpiewaczka, szanowana przez nią poetka... Ale skoro już tu jest, nie zamierza pokazać, że czuje się nie na miejscu. Swoją niepewność ukryje za zblazowaniem, słowotokiem i grubymi okularami „prawdziwej intelektualistki”.

Jest świeżą znajomą Gerharda i Mai - to jedni z tych ludzi, których poznała, gdy zupełnie niespodziewanie otrzymała państwową nagrodę w dziedzinie literatury, do której zgłosiła się tylko dlatego, bo namówiła ją mama (ale nikomu o tym oczywiście nie powie). Gdyby to od niej zależało, nie wychodziłaby z domu, bo nagła popularność w literackich kręgach dała jej tylko tyle, że teraz, będąc bardziej „na świeczniku”, boi się, że ktoś zorientuje się, że jej oryginalny styl pisanie wynika z totalnej dysleksji.

Ale jednak - uznano ją za pisarkę, więc będzie pisarką i będzie robić wszystko, co powinna robić pisarka: ubierać się jak pisarka, wypowiadać na wszystkie tematy, na które wypowiada się pisarka, krytykować wszystkie przejawy sztuki ze swojej dziedziny (na przykład wiersze Anny, które czytała, prawdopodobnie jako jedyna, wszystkie).

Dlatego od razu łapie dobry kontakt z Thomasem, jako jedynym, który nie ma ustalonej towarzyskiej pozycji i, jako jedyny - jej zdaniem - widzi w niej „prawdziwą pisarkę”, podczas gdy inni - również jej zdaniem - zaczynają podejrzewać, że doszło tu do jakiegoś oszustwa.

Dlatego od razu kasuje Annę, jako największe zagrożenie dla jej pozycji, bo Anna jest prawdziwą pisarką, taką, jaką Jeannie - jej zdaniem - nigdy nie będzie, i dlatego niemal od wejścia będzie próbowała wykazać, że jest dokładnie odwrotnie, że to ona, Jeannie, jest prawdziwą pisarką,

której nowa powieść pójdzie nawet dalej niż „Fale” Virginii Woolf (choć jeszcze „Fal” nie czytała, ale reszta pewnie też nie).

ALFRED

Malarz, ale przede wszystkim ekstremista.

Złoty indeks, z jakim dostał się na Akademię Sztuk Pięknych w Wiedniu, zamiast zmotywować go do pracy, wykazał mu marność środowiska, do którego aspirował. Przez całe studia namalował tylko jedną serię obrazów - „Trawy”. Po studiach drugą - „Drzewa”. Od kilku miesięcy pracuje nad ostatnim obrazem z drugiej serii, a im bliżej końca pracy, tym mocniej czuje, że razem z zamknięciem serii zamknie historię malarstwa, jak kiedyś Hegel filozofię, a Napoleon historię.

Na kolację artystyczną przychodzi spóźniony, bo do ostatniego tramwaju walczył z sobą, czy przypadkiem nie powinien zniszczyć obrazu, który sprowadzi koniec sztuki. Nie zniszczył - postanowił zasięgnąć opinii innych artystów, bo przecież to, czego dokonał nieodwołalnie wpłynie również na nich. Dlatego, ogromnym kosztem psychicznym, ze świadomością dziejowego zdarzenia jakie właśnie ma miejsce, z konieczności sabotuje wieczór, który miał być prawykonaniem pierwszej części suitę lirycznej, czyniąc z niego pierwszy publiczny pokaz „Nocy wśród drzew”. Z litości jednak, dla maluczkich, przed którymi objawi swoje dokonanie, odwleka odsłonięcie obrazu - sam nie jest zresztą pewien, czy dobrze robi pokazując im coś, co zniweczy dla nich sens uprawiania sztuki - tak jak jemu zrobił to ten obraz.

Bo po takiej wiedzy - jakie przebaczenie? Co ma teraz robić, skoro niechcący stał się zapowiadany mesjaszem sztuki, ale zamiast ją zbawić - sprowadził nań zagładę? Czy lepiej teraz porzucić istotne działanie i, po kontrze, zająć się czymś kompletnie kretyńskim i nieistotnym - na przykład aktorstwem?

Czy może teraz, skoro misja w sztuce została wypełniona, powinien poświęcić się ruchom socjalistycznym - jedynej sensownej działalności w świecie bez Boga i bez sztuki? Gdzież odnajdzie się człowiek na pustyni jestestwa?

FRITZ

Krótko i konkretnie - bo on sam jest konkretny.

Gdyby mógł, to w ogóle by tu nie przychodził, jest tu tylko dla swojej dziewczyny, początkującej aktorki teatru formy, która chce wejść do artystycznego środowiska. Wspiera ją w tym (to on zresztą wymyślił dla niej pseudonim Joana Thul), ale bardziej po to, żeby miała się czym zająć, kiedy on pracuje.

Bo praca jest najważniejsza.

Tu nie chodzi nawet o sztukę - po prostu, kiedy splata gobeliny, czuje, że robi coś istotnego, a kiedy robi cokolwiek innego, czuje, że powinien w tym czasie splatać gobeliny.

Nie stara się wykazać oczytaniem, wrażliwością na obraz czy muzykę - zresztą, może wcale nie jest na to wrażliwy. Sprzedaje gobeliny, żeby mieć co jeść, a je, żeby mieć siłę wypłacać nowe gobeliny. Nie jest jednak niegrzeczny wobec towarzystwa - odpowiada na pytania, jeśli są mu zadawane, ale niewiele więcej, bo niewiele więcej ma do powiedzenia. Nawet na temat gobelinów nie wypowiada się zbyt wylewnie - woli je robić, niż o nich mówić, zresztą całe to towarzystwo nie do końca chce się czegokolwiek naprawdę dowiedzieć.

JOANA

Joana całkowicie nie wie, czego spodziewać się po kolacji, na którą została zaproszona tydzień wcześniej, kiedy to po premierze pierwszego swojego spektaklu, upiła się z wysoką blondynką, śpiewaczką z filharmonii.

Wie tylko tyle, że nie może pozwolić sobie na to, żeby marnować życie, tak jak marnowała w Kilb, spędzając niemal każdy wieczór z rodzicami. Niemal - bo w Kilb były jeszcze niemrawe i niemające za wiele do powiedzenia koleżanki, te same od podstawówki szczebioczące kretynki, z którymi Joana prowadziła się tylko dlatego, że nie było nikogo ciekawszego.

Bo Joana już od najwcześniejszego dzieciństwa, gdy jeszcze chodziła do podstawówki w Kilb, chciała zostać słynną aktorką albo baletnicą, nigdy nie zdała sobie sprawy z tego, co będzie dla niej odpowiedniejsze, aktorstwo czy balet; ostatecznie nazwała się choreografką i wyjechała do Wiednia, gdzie już pierwszego dnia poznała wysokiego bruneta, artystę-tapisera, jak się później okazało, z którym niemal od razu zamieszkała.

Ale marzeniem Joany zawsze był teatr, dlatego chodziła na niemal wszystkie możliwe przesłuchania dla aktorek i tancerek. Nie było możliwości rezygnacji. Jej życiem stały się castingi i życie towarzyskie, które teraz rozwijała, by, po pierwsze, nie żyć już nigdy tak, jak w Kilb, po drugie, by rozszerzać siatkę kontaktów.

Po ponad roku takich starań zaproponowano jej małą rolę, solowy taniec w jednej scenie - i na premierze tego spektaklu poznała Mają Auersberger, która przedstawiła ją swojej, jak to wtedy powiedziała, malpie, i została zaproszona na „bardzo artystyczną kolację z towarzyszeniem bardzo nieartystycznej muzyki”.

I na tę imprezę chce iść, bo to okazja do rozciągnięcia kontaktów dalej, do pójścia w nowym kierunku, ostatecznie prawykonanie, sami artyści i to z innych dziedzin (bo od roku koleżanki z castingów znudziły się jak tamte z Kilb), jest jej to niezbędne, mimo, że nie ma pojęcia czego po takiej kolacji się spodziewać.

Zależy jej na tym przyjęciu bardzo, nakręciła się wręcz na nie, choć nikomu, nawet sobie, do tego się nie przyzna. Być może duży udział w tej jej chęci koniecznego przyjścia ma fakt, że jej chłopak naprawdę bardzo nie chce nigdzie iść, bo kończy gobelin i ten wieczór pozwoliłby mu ukończyć główny wzór...”

Następnym krokiem do stworzenia obsady było obejrzenie egzaminów szkolnych w sesji zimowej, w których prezentowali się studenci Wydziału Aktorstwa Dramatycznego. By zobaczyć na scenie wszystkich z roku, obejrzelśmy dwa egzaminy ze scen - pierwszy z nich na podstawie *Platonowa* A. Czechowa, przygotowany pod kierunkiem prof. E. Czaplińskiej - Mrozek, drugi na motywach dramatu *Męczennicy* M. Mayenburga, zrealizowany przez prof. K. Dracza.

Po obejrzeniu egzaminów mieliśmy gotową obsadę - w roli Mai wystąpić miała Aleksandra Perek, w roli Gerharda Jakub Stefaniak, malarza Rehmdena zagrać miał Chrystian Talik, Jeannie Billroth Zofia Jastrzębska, Annę Schrecker zaś Anna Kozłowska. W roli Joany i Fritza wystąpić mieli Urszula Kobiela i Maciej Like.

Zagadką jednak pozostawała decyzja dotycząca obsadzenia postaci prowadzącej cały spektakl. Długo wahałem się tu między dwiema możliwościami. Pierwszą z nich było powierzenie tego zadania Andrzejowi Skowronowi, który wyróżniał się na tle grupy charyzmą i charakterystycznością, pozwalającą mu na wykreowanie wyjątkowo dojrzałej interpretacji postaci Platonowa. Praca z takim aktorem byłaby marzeniem każdego reżysera, gdyż oprócz zalet scenicznych jest on również osobą czytaną i zaznajomioną z wieloma konwencjami artystycznymi,

co zauważyłem podczas krótkiej rozmowy między egzaminami. Drugą opcją było obsadzenie w tej roli stawiającego na minimalistyczne środki aktorskie Mateusza Osiadacza, który wyjątkowo przekonująco zagrał rolę Georga, nie miał w sobie jednak śladu charyzmy (co sprawdzało się w *Męczennikach*, jednak znacząco odbiegało od mojego wyobrażenia roli złośliwego Bernharda). O powierzeniu roli Mateuszowi Osiadaczowi zadecydowała jednak uwaga Konrada Hetela, który uświadomił mi, że na moje odczucia dotyczące narratora powieści rzutuje zarówno jego zgorzkniały charakter, którego „dorobić się” mógł dopiero po trzydziestu latach od planowanego czasu akcji naszego spektaklu, jak i interpretacja tej postaci przez Piotra Skibę w spektaklu *Wycinka/Holzfällen* w reż. Krystiana Lupy. Kiedy zrozumiałem potencjał dramaturgiczny gry z oczekiwaniami widza, jaki krył się w obsadzeniu w roli Bernharda emanującego spokojem, cichego i skromnego Mateusza Osiadacza, od razu zdecydowałem się na ruch zasugerowany mi przez dramaturga.

W ten sposób, dzięki właściwemu podejściu do materiału źródłowego, mogliśmy w sposób przemyślany i odpowiedzialny obsadzić kolejny dyplom.

3.3. Obsadzanie *Bóg policzył dni*

Analiza materiału źródłowego nie była jednak możliwa przy pracy na Wydziale Aktorskim PWSFTiTV im. L. Schillera w Łodzi - *Bóg policzył dni* powstawał jako oryginalny dramat pisany podczas prób przez Konrada Hetela. W tym wypadku postanowiliśmy skorzystać z pola wolności twórczej, jakie otwierał brak wyjściowych założeń (poza chęcią opowiedzenia o krytyku jazzowym, wracającym na prowincję pod pretekstem wizyty na weselu kolegi z klasy, który to pomysł w luźnym kształcie opracowaliśmy po wstępnych rozmowach z całym rokiem pod opieką dr Anny Sarny) i najpierw wybrać sobie aktorów, a dopiero potem wymyślać dla nich atrakcyjne role do zagrania.

Podczas zimowej sesji zostaliśmy, wraz z dramaturgiem, zaproszeni przez opiekunkę roku i dziekana wydziału, dr. hab. Piotra Seweryńskiego na dwa egzaminy (sceny z *Platonowa* pod kierunkiem mgr. Franciszka Szumińskiego i sceny z dramatów Neila LaBute’a pod kierunkiem prof. Michała Staszczaka) oraz jedną próbę otwartą (pokaz pracy nad *Iwoną, księżniczką Burgunda* W. Gombrowicza w reż. prof. Waldemara Zawodzińskiego). Łódzki wydział aktorski pozostawia reżyserom całkowitą wolność wyboru - nie narzuca ani ilości, ani tym bardziej składu osobowego grupy, z którą tworzy się spektakl. Po obejrzeniu prac studentów wybraliśmy dwanaście osób, z którymi chcieliśmy podjąć pracę. Byli to: Maria Adamska, Aleksandra Bernatek, Filip Garmulewicz, Karolina Kowalska, Anna Kraszewska, Karol Lelek, Marcin Lipski, Hubert Miłkowski, Kirił Pietruczuk, Dominika Probachta, Zofia Stafiej, Marcin Walkowski.

Wkrótce potem, kiedy dziekan zebrał decyzje obsadowe od pozostałych reżyserów, którzy mieli realizować dyplomy z owym rokiem (byli to Adam Orzechowski i Wojciech Kościelniak), okazało się, że studenci Olga Rayska i Bartłomiej Dargiewicz nie zostali wybrani do żadnej z grup. Oboje skontaktowali się ze mną telefonicznie - Olga Rayska z prośbą o dołączenie jej do obsady, Bartłomiej Dargiewicz z komunikatem, że nie jest zainteresowany współpracą. Stanowisko Bartłomieja Dargiewicza przekazałem dziekanowi, który poinformował mnie o przyjęciu Dominiki Probachty na etat do Wrocławskiego Teatru Współczesnego i wystąpieniu kolizji terminowej, uniemożliwiającej aktorce wzięcie udziału w pracy nad dyplomem. W tej sytuacji wpisałem na listę Olęę Rayską i tak, z dwunastoosobowym składem rozpoczęliśmy próby.

Przez pierwsze dwa tygodnie nie rozdawaliśmy ról - praca początkowo polegała na rozmowach mających na celu rozbudzić zainteresowanie tematem przedstawienia i zebrać materiał do napisania dramatu. Po ukończeniu tego „rozpoznawczego” etapu doszliśmy, wraz z dramaturgiem,

do wniosku że do opowiedzenia historii, która klaruje się z dyskusji ze studentami, potrzebujemy następujących postaci:

- Główny Bohater - nadaliśmy mu imię „Robert”, ale większość bohaterów zwracać się będzie do niego „Pismo Święte” - który jest soczewką opowiadanej historii - to on właśnie wraca do rodzinnej miejscowości, obcych mu już ludzi i świata, który pozostawił za sobą, wyjeżdżając do dużego ośrodka, gdzie został krytykiem jazzowym (trudno o bardziej „odklejoną” od realiów prowincji profesję);

- Dziewczyna Głównego Bohatera - daliśmy jej na imię „Wanda”, gdyż w naszym pokoleniu podobne imię zarezerwowane było dla koleżanek z tzw. „dobrych domów” - saksofonistka jazzowa stanowiąca kontrast do reszty bohaterów i będąca przez to zarzewiem potencjalnego konfliktu oraz symbolem tego, co osiągnął Robert w ciągu lat, które minęły od jego ucieczki z miasteczka, czyli np. statusu majątkowego, awansu społecznego, przynależności do elitarnej grupy odbiorców kultury wysokiej;

- Przyjaciół, Który Bierze Ślub - mając w pamięci rysy charakterologiczne podobnych postaci w naszych życiorysach, postanowiliśmy nie nadawać mu imienia, lecz obdarzyć go pseudonimem „Gawron” - stanowiący niemalże upersonifikowanie wstydliwych wspomnień z prymitywnej młodości, która często zdaje się być „chmurna i durna”, kiedy patrzy się na nią z perspektywy czasu, jaki upłynął od ucieczki;

- Dawna Dziewczyna Głównego Bohatera - nazwaliśmy ją „Misia” - która uosabiać miała wszystko to, co w młodości było ciepłe i dobre, a ze swoją dojrzałością i akceptacją stanowić kontrast zarówno dla wymagającej i oziębłej Wandy, jak i głupkowatego Gawrona;

- Obecny Mąż Dawnej Dziewczyny - nazwaliśmy go „Kolejarzem”, gdyż w naszym wyobrażeniu idealnym zawodem dla tego bohatera była praca maszynisty kolejowego, która owocowałaby jego częstą nieobecnością w domu i potencjałem dramaturgicznym związany z ciągłą samotnością Dawnej Dziewczyny - stanowiąc przeszkodę w możliwości do powrotu do młodości, którą w jej sentymentalnym aspekcie uosabiała Misia;

- Panna Młoda - nie nadaliśmy jej żadnego imienia, jako że chcieliśmy podkreślić uprzedmiotowienie tej postaci w oczach wszystkich bohaterów - będąca obrazem tego, czym mógłby stać się słaby psychicznie Robert, gdyby poddał się losowi i pozostał w domu;

- Przyjaciół Żyjący Przeszłością - otrzymał imię Alan - nadużywający marihuany (będącej typową używką służącą uciekaniu przed rzeczywistością) kolega, którego rola polegać miała - przez ciągle opowiadanie o tym, jak „kiedyś to było” - na unaocznianiu zarówno budzących sentyment, jak i kompromitujących historii z życia pozostałych bohaterów;

- Trzy Niegdyś Popularne Dziewczyny - nazwane, od czechowowskich trzech sióstr, imionami Irina, Masza i Olga - dawne gwiazdy szkoły, obecnie niemogące znaleźć dla siebie miejsca na prowincji, marzące o wyjeździe, jednak przejęte zbyt wielkim lękiem, by dokonać kroku, na który odważył się Robert i wyładowujące agresję wywołaną przez ów lęk na sobie nawzajem, a przez to stanowiące obraz rozpadu tego, co w latach młodości robiło na Głównym Bohaterze największe wrażenie;

- Nauczyciel w Onirycznej Scenie Powrotu do Szkoły - epizodyczna rola, którą stworzyliśmy dla Huberta Miłkowskiego, który nie mógł uczestniczyć w próbach przez większość procesu z racji zajęć na planie filmowym - kantorowsko-gombrowiczowski symbol sił wewnętrznych próbujących „upupić” bohatera i wymusić na nim wyrzuty sumienia, pojawiające się naturalnie w sytuacji powrotu do rodzinnej miejscowości, od której odcięło się tak ostro, jak zrobił to Robert

- Narrator Samobójca - daliśmy mu na imię „Klaus” - jako postać mówiąca niejako „zza grobu” mógł on komentować zdarzenia, zapewniając niezbędnemu widzowi dystans, a jednocześnie symbolizował on to, co dzieje się z człowiekiem, jeśli próba ucieczki zostanie dokonana zbyt późno, by mogła się udać;

Następnie rozwinąłem założenia dotyczące postaci i ich wyglądu zewnętrznego, dookreślając ich charakter (z przeznaczeniem do późniejszej pracy z kostiumografem), które podaję tu w oryginalnym brzmieniu³⁴:

„ROBERT

Pseudonim „Pismo Świąte”. Nasz protagonista, 28-letni krytyk jazzowy, który mówi o sobie w towarzystwie, że pochodzi z Warszawy, w rzeczywistości jednak po odebraniu świadectwa maturalnego uciekł z małego miasta i został wolontariuszem na Jazz Jamboree, gdzie po latach zapieprzu został awansowany na jednego ze scoutów festiwalu. Teraz, po 10 latach i przegapionym pogrzebie matki, wraca na stare śmieci z chęcią udowodnienia sobie (a przy okazji też innym), że wybrał właściwą drogę i dalej jest tak samo wyjątkowy, jak te kilkanaście lat temu, kiedy jako jedyny w mieście słuchał ambitniejszej muzyki.

Jeśli chodzi o kostium - szukałbym czegoś, co w opinii Roberta będzie reprezentowało jego wielkomiejski tryb życia i (jego zdaniem) wysoki status w środowisku jazzowym, a co już od pierwszego spotkania z dawnymi przyjaciółmi okaże się być „przebraniem”, czymś na wyrost, zbyt ekstrawaganckim lub eleganckim jak na okoliczność wesela w zajeździe przy autostradzie. Nie przesadzałbym jednak z krzykliwością - to jest główny bohater, soczewka, przez którą patrzy widz, ma najwięcej czasu scenicznego, a widz nie powinien mieć wrażenia, że widzi cudaka, z którym nie da się utożsamić.

WANDA

Dziewczyna Roberta, 28-letnia saksofonistka z Warszawy, po studium jazzowym, na początku kariery, w której rozwinięciu może pomóc związek z ambitnym młodym krytykiem, choć nie jest to jedyny powód, dla którego są razem. Mieszkają razem, mają wspólne zainteresowania, trochę wspólnego poczucia stylu i generalnie całkiem nieźle rozwinięty „wspólny język”. Wesele, na które przyjechała ze swoim chłopakiem, to dla niej pierwsza po dwóch latach związku okazja, by dowiedzieć się czegokolwiek o przeszłości Roberta, który na pytanie skąd pochodzi, odpowiadał jej (kiedy już nie mógł przed rodowitą Warszawianką udawać, że z Mokotowa), że „z centralnej Polski”.

Jeśli chodzi o kostium, myślę, że powinno być to coś, co koresponduje z ubiorem Roberta, przyjechali razem, mają podobny status materialny, obracają się w tym samym środowisku, a przecież ona nie wie, na jak straszne zadupie jadą i jak dziwnie będą wyglądać pośród reszty weselnych gości. Być może nawet poszła w ekstrawagancji trochę dalej niż Robert - w końcu chce wyglądać jak najlepiej przed jego znajomymi (a tu nie ma problemu z ograniczeniem w krzykliwości ze względu na narrację). Na pewno jednak charakteryzuje ją wrodzony luz i pewność siebie, więc w swoim ubraniu nie czuje się tak dziwnie jak Robert w tym, co założył, żeby udowodnić swoją wyższość nad wieśniakami, to co nosi, nosiła już nieraz na imprezach i spotkaniach towarzyskich w Warszawie. Tutaj to po prostu wygląda trochę dziwnie w zestawieniu z ubraniami reszty.

³⁴ Opisy pochodzą z mojego archiwum pracy nad spektaklem *Bóg policzył dni*

ALAN

Przyjaciół Roberta z dzieciństwa i młodości, underdog jego gimnazjalno-licealnej paczki, obecnie bezpartyjny i nadaktywny radny w radzie miasta i nauczyciel angielskiego w lokalnej podstawówce, który co roku wygrywa konkurs na „najbardziej kolorowego nauczyciela”, bo farbuje włosy na białło. Mentalnie został w liceum, ciągle przeżywa lata chwały, kiedy prowadził się z lokalnymi sportowcami i jedynym słuchającym jazzu człowiekiem w mieście, mówi o tym okresie „złote czasy radia”, ciągle odtwarza sobie w głowie przygody swojej paczki, które po 10 latach urosły mu do legend o greckich herosach. Nie do końca rozumie dlaczego nie jest świadkiem na ślubie, wymyślił więc dla siebie rolę wodzireja wesela, bo to prawdziwa praca, a nie nudna formalność, poza tym taki wodzirej jest nawet ważniejszy niż świadek, bo ślub to co najwyżej półtorej godziny, a wesele trwa całą noc, zresztą wszyscy jeszcze zobaczą jak po północy zachwyci gości pokazem płucia ogniem.

Jeśli chodzi o kostium, Alan wyróżnia się na tle reszty mieszkańców miasta, ale nie zanadto, po prostu dba o swój wizerunek, jako osoby publicznej, radnego i nauczyciela. Jego koszule (bo raczej nosi koszule) są wyprasowane, cienki krawat dopasowany do koloru paska i butów itp. Do niektórych scen można mu dołożyć jeszcze jakiś idiotyczny gadżet, party hat, czy coś związanego z jego występem jako sztukmistrza, który szykuje jako niespodziankę dla pary młodej.

TRZY SIOSTRY

Byłe dziewczyny pana młodego, tak się nieszczęśliwie składa, że prywatnie siostry (być może przyrodnie). Nie mają interakcji z resztą bohaterów, są jak gdyby antycznym chórem streszczającym akcję albo Mojrami śledzącymi losy mieszkańców miasta - to w znaczeniach, ale w rzeczywistości scenicznej są to dziewczyny, które odstrzeliły się na piątek w klubie.

Jeśli w kostiumie posłużyć się skojarzeniem z Atomówkami, myślę, że kolorystycznie możemy w to pójść - Olga to Bajka, Masza to Bójka, a Irina Brawurka. Ale to tylko skojarzenie kolorystyczno-charakterologiczne, tak generalnie są to po prostu laski, które ubrały się na imprezę w klubie w nieco większym mieście (takim Piotrkowie czy Wieluniu), podczas której chciałyby zaszaleć (w końcu ich były bierze ślub, a one nie są zaproszone).

GAWRON

Pan Młody. Dawny król strzelców lokalnej drużyny piłkarskiej, trzecioligowa drużyna rozważała zatrudnienie go, ale za dużo cwaniakował, więc tyle było z kariery sportowca. Teraz pracuje jako spedytor w sklepie z blachą falistą i spełnia się jako dusza towarzystwa na każdym piwku w parku z kolegami. W sumie porządny człowiek, nikomu nie odmówi pomocy, podwózki, jednak czuje się dość mocno wystawiony przez swojego najlepszego kumpla z liceum, który po maturze uciekł i nigdy się nie odezwał. Lokalny król podrywu, cały czas epatuje nieco prymitywnym, ale jednak skutecznym samczym urokiem. Nie jest też głupi, po prostu niewykształcony, a gdyby miał trochę więcej szczęścia mógłby zostać biznesmenem, założyć własną hurtownię materiałów przemysłowych, ale jakoś nigdy się nie złożyło.

Jeśli chodzi o kostium - nie wiem, czy jest sens podkreślać to, że jest raczej pracownikiem fizycznym, niż intelektualnym. Po raz pierwszy widzimy go wieczorem przed ślubem, styranego kilkugodzinnym strojeniem sali weselnej. Musi jednak czuć się ubrany znacznie gorzej od Roberta i jego dziewczyny.

KLAUS

Ostatni kolega z dawnej paczki Roberta i Gawrona, kolega z drużyny piłkarskiej, który obecnie zajmuje się rozpijaniem składu juniorów lokalnego klubu i pracą w tym samym co Gawron sklepie z blachą. Świadek na ślubie, dawny szkolny zjarus, który teraz stał się miejskim zjarusem, hodującym swój towar. Mówi mało, ale kiedy już się odezwie, zaskakuje wszystkich - albo niespodziewaną głębią, której sam sobie nie uświadamia albo absurdalnością spisku, który zwęszył po trzech wiadrach.

Jeśli chodzi o kostium, uważałbym tylko na zbyt nachalne sugerowanie jego bycia zjarusem, nasz aktor już dostatecznie mocno to gra, a poza tym ten bohater jest swojego rodzaju „narratorem” spektaklu - otwiera i zamyka akty swoimi monologami, dopiero na pewnym etapie widz powinien zorientować się, że tym, który wprowadził go w świat jest zjarany paranoik, więc cała narracja nie jest wiarygodna.

MISIA

Gimnazjalno-licealna miłość Roberta, osoba tak dobra i ciepła, że momentalnie budzi sympatię, a nawet trochę współczucia - została w końcu, tak samo jak reszta, pozostawiona na lodzie przez swojego chłopaka, który zostawił ją dla życia w Warszawie. Tu jednak było trochę więcej - oni planowali wspólne życie, razem słuchali jazzu, ona nawet skończyła szkołę muzyczną, żeby zająć się tym na poważnie i prawie zaczęła to robić - tylko wtedy Robert zniknął, a ona na zawsze znienawidziła wszystko, co jakkolwiek przypominało jej o dawnych marzeniach i planach.

Jeśli chodzi o kostium, fajnie byłoby, żeby jej kolor korespondował z kolorem Roberta, był jego cieplejszy albo bardziej stonowanym, łagodniejszym odcieniem. Ubiera się raczej normalnie, choć siostra jej męża się żeni, więc tego konkretnego dnia może być trochę bardziej elegancka niż na codzień.

KOLEJARZ

Mąż Misi, brat Panny Młodej, kolejarz. Dwa lata starszy od Roberta i Gawrona miał w szkole opinię wariata, bo fanatycznie uprawiał trainspotting i umiał rozmawiać tylko o pociągach. Co ciekawe, to połączyło go z Misią - po wyjeździe Roberta to właśnie Kolejarz był jedynym człowiekiem z pasją, którą zresztą uczynił swoją pracę. Jest trochę jak autysta z wąskim polem fokusu - ciężki w relacjach międzyludzkich, wyczuciu tonu i stylu, ale tam, gdzie go coś naprawdę interesuje (jak np. pociągi), potrafi być genialny.

Jeśli chodzi o kostium musimy zaznaczyć, że to kolejarz. Nie wiem, czy kolejarze mają jakieś galowe mundury, ale to jest to, co mógłby założyć Kolejarz na wesele siostry. Jeśli nie, to na pewno coś nawiązującego do jego życia, pasji i zawodu, jakim jest bycie kolejarzem. Dużo razy padło tu słowo „kolej” albo „kolejarz”, ale to w zasadzie nic, w porównaniu z tym, jak często o kolei mówi sam Kolejarz.

PANNA MŁODA

Jak sama nazwa wskazuje, dodatkowo siostra Kolejarza dwa lata młodsza od Gawrona i Roberta. Spotykamy ją na kilka godzin przed ślubem. Jest kompletnie niegotowa i nieogarnięta, przerażona tym, że wychodzi za mąż i to jeszcze za faceta, który ruchał wszystkie w tym mieście (a przynajmniej teraz jej się tak wydaje). Chodzący stres przedślubny - suknia na niej nie leży, na welon

nie zasługuje, buty cisną, nie da się nic założyć, nic przymierzyć, generalnie masakra. Przez cały spektakl ani razu nie pada jej imię.

Jeśli chodzi o kostium - chciała przymierzyć suknię, ale jak tylko zaczęła się przebierać, to wpadła w panikę, i teraz siedzi taka spanikowana, ani rozebrana, ani ubrana, ani przebrana w suknię, ani w robocze ciuchy.

NAUCZYCIEL/CIEŃ

Drugi akt zaczynamy długą sceną koszmaru Roberta, który nagle znajduje się znów w liceum. Stąd konieczność przemyślenia, czy nie potrzebujemy przypadkiem „szkolnych” wersji kostiumów wszystkich postaci (oprócz Wandy, dla której potrzebujemy wtedy grubo przesadzoną w kierunku ekstrawagancji czy nawet erotyki wersję jej kostiumu). W tym śnie pojawia się Drugi Robert - taki, jakiego wyobrażał sobie siebie nasz bohater za 10 lat, jako genialnego, uznanego muzyka jazzowego światowej sławy z seksowną saksofonistką u boku.

Kostium przesadzony na maksa, tak dziki, a jednocześnie tak wypełniący wszystkie klisze o muzykach, że aż niepokojący. Postać z koszmaru, który pokazuje nam, jak bardzo bardzo bardzo myliliśmy się w swoich młodzieńczych wyobrażeniach tego co jest fajne w życiu.”

W ten sposób zaplanowaliśmy dwanaście ról, które - znając już możliwości i słabe strony naszych aktorów i wiedząc, jakie rozwijające zadania chcemy przed nimi postawić - rozdzieliliśmy w następujący sposób:

Maria Adamska – Panna Młoda

Aleksandra Bernatek – Misia

Filip Garmulewicz – Kolejarz

Karolina Kowalska – Irina

Anna Kraszewska – Wanda

Karol Lelek – Robert

Marcin Lipski – Alan

Hubert Miłkowski – Nauczyciel

Kiryl Pietruczuk – Klaus

Olga Rayska – Olga

Zofia Stafiej – Masza

Marcin Walkowski – Gawron

3.4. Obsadzanie *Alaski*

Ze względu na podobieństwo strategii obsadowej stosowanej na AT im. A. Zelwerowicza w Warszawie do tych, jakie znaleźliśmy z Wrocławia i Łodzi oraz nasze postanowienie kontynuowania pracy nad dyplomem według reguł stosowanych przy *Bóg policzył dni*, z planowaniem ról w warszawskim spektaklu postanowiliśmy wstrzymać się do czasu wybrania składu osobowego, z którym będziemy realizować przedstawienie oraz przedyskutowania z nimi tematów stanowiących dla niego punkt wyjścia.

By wybrać skład osobowy, obejrzelśmy - wraz z dramaturgiem - egzaminy z pracy nad rolą zrealizowane pod kierunkiem dr Izabeli Kuny (*Krum* wg Hanocha Levina - był to egzamin w sesji letniej kończącej drugi rok nauki naszych przyszłych podopiecznych), prof. Wojciecha Malajkata (drugoroczne sceny z *Wesela* Wyspiańskiego), dr Agaty Kuleszy (trzecioroczny egzamin na

podstawie *Aniołów w Ameryce* Tony'ego Kushnera) i prof. Jana Englerta (trzecioroczny egzamin wg *W małym dworku* Witkacego). Ponadto zostałem zaproszony na otwarte próby do egzaminów pod kierunkiem prof. Andrzeja Domalika (na motywach *Braci Karamazow* Dostojewskiego) oraz prof. Wojciecha Adamczyka (opartym na scenach z różnych dramatów Neila LaBute'a). Był to najszerzy, jak do tej pory, ogląd możliwości studentów, jaki uzyskaliśmy. Po wstępnych ustaleniach z pełniącym obowiązki opiekuna roku prof. Wojciechem Malajkatem oraz rozmowach z realizującym równolegle drugi dyplom Marcinem Liberem, wybraliśmy do pracy Macieja Czerkłańskiego, Marię Janczewską, Huberta Łapacza, Paulinę Matuszewicz, Piotra Napierałę, Huberta Wolińskiego, Katarzynę Zając, Kaję Zalewską i Artura Zudzin-Wiśniewskiego.

Następnym krokiem - podobnie jak w przypadku łódzkiego spektaklu - były długie rozmowy na temat warsztatu aktora (mające wydobyć informacje o oczekiwaniach aktorów wobec czekających ich zadań scenicznych) i będących w centrum treści planowanego dramatu kwestii aborcji i eutanazji. Podczas rozmów na tematy artystyczno-ideologiczne, grupa wyraźnie dzieliła się na tych, dla których bardziej palący był politycznie istotny temat aborcji i tych, którzy w eutanazji widzieli ostateczne wyzwanie dla ludzkiej etyki. To spowodowało pierwszy podział aktorów na tych, których zadaniem będzie przeprowadzenie wątku „aborcyjnego” i tych, którzy podejmą się opowiadania historii zajmującej się „dobrą śmiercią”. Do pierwszej grupy trafili Maria Janczewska, Paulina Matuszewicz, Piotr Napierała i Kaja Zalewska - do drugiej zaś Maciej Czerkłański, Hubert Łapacz, Hubert Woliński i Katarzyna Zając. Artur Zudzin-Wiśniewski, udzielający się równie mocno w obu kwestiach, otrzymał od nas obietnicę zagrania roli, która będzie mieć swój równy udział w obu wątkach.

Następnie - na wzór modelu pracy zastosowanego przy *Bóg policzył dni* - stworzyliśmy listę bohaterów planowanego dramatu.

W pierwszym wątku byli to:

- Człowiek Poddający Się Eutanazji, Główny Bohater (imieniem Ben³⁵) - w tej roli wystąpić miał Hubert Łapacz;

- Przyjaciół Próbujący Odwieść Go od Decyzji (imieniem Ted) - tę postać zaproponowaliśmy Maciejowi Czerkłańskiemu;

- Handlarz Narządów Kapitalizujący na Eutanazji (imieniem Joe), którego grać miał Hubert Woliński;

- Przedstawiciel Firmy Realizującej Zabieg Eutanazji (bezimienny³⁶) - zagrania tej roli podjęła się Katarzyna Zając;

Drugi wątek zaś prowadzić miały następujące postacie:

- Dziewczyna Poddająca Się Aborcji, Główna Bohaterka (imieniem Gerda) - w tej roli wystąpić miała Kaja Zalewska;

- Przyjaciółka Próbująca Odwieść Ją od Decyzji (imieniem Olive, zmienionym później na Olivia), którą zagrać miała Paulina Matuszewicz;

- Nieodpowiedzialny Ojciec Dziecka (imieniem Dan) - tę rolę zaproponowaliśmy do zagrania Piotrowi Napierale;

³⁵ Nawiązując do konwencji amerykańskich seriali dramaturg postulował nazwanie wszystkich postaci jedno- lub dwusylabowymi imionami mocno zakorzenionymi w popkulturze.

³⁶ W toku dalszej pracy rola ta stała została określona płciowo - symbolizujący śmierć „Bezimienny” stał się kobietą o imieniu Molly.

- Nowa Dziewczyna Ojca Dziecka, Katoliczka (imieniem Mimi), którą zagrać miała Maria Janczewska ;

Oba wątki łączyć miał zaś Ksiądz Tracący Wiarę (imieniem Lou), który powstał jako odpowiedź na obietnicę złożoną Arturowi Zudzin-Wiśniewskiemu.

Ze względu na tempo pracy (spektakl powstawał w rekordowo krótkim, jak na realizację dramatu pisanego na próbach, czasie nieco ponad dwóch miesięcy) nie zrobiłem szczegółowych opisów postaci, tak jak w poprzednich dwóch procesach, jednak okazały się one zbędne, gdyż dalsza praca zweryfikowała założenia dotyczące charakteru poszczególnych bohaterów i funkcji, jaką pełnić mieli w dramacie - ten etap procesu będzie jednak omówiony w kolejnych podrozdziałach dotyczących wykształcania się i realizacji w mojej praktyce scenicznej postulatów stawiania zadań respektujących ukierunkowanie artystyczne studenta i realizowania spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej zespołu.

3.5. Podsumowanie

Proces obsadzania *Alaski* był najsprawniej przeprowadzoną realizacją postulatu przemysłanej obsady. Taki podział ról między aktorów i określenie ich funkcji w powstającym dramacie nie byłby jednak możliwy bez prób podejmowanych przy obsadzaniu poprzednich spektakli.

Proces klarowania się optymalnego sposobu obsadzania dyplomów zaczął się przy *Studium o Hamlecie*, gdzie zauważona została potrzeba wyeksponowania udziału studentów, dla których praca nad dyplomem jest stawką wyższą niż jedynie zamknięcie procesu pedagogicznego - tu jednak popełnione zostały błędy związane z nieznana na etapie przydzielania ról dramaturgią przedstawienia, które musiały być naprawiane na ostatnim etapie prób.

Następnym krokiem było określenie zakresu działalności postaci już przy wybieraniu aktorów do realizacji spektaklu na podstawie wyjściowego materiału, tak jak zrobiliśmy to w osnutej na wątkach *Wycinki* Bernharda Nocy *wśród drzew*.

Niezbędnym etapem była reforma sposobu określania zakresu działalności postaci, jaką przyjęliśmy przy *Bóg policzył dni*, gdzie nie dysponowaliśmy materiałem źródłowym, o zakresie działalności postaci musieliśmy więc decydować sami.

Zmiana otworzyła jednak potencjał, który w pełni wykorzystaliśmy, obsadzając *Alaskę*, gdzie podział ról pozwalał na klarowny i sprawiedliwy podział czasu scenicznego między młodych aktorów.

Rozdział IV: Dojrzewanie i realizacja postulatu klarownego i sprawiedliwego podziału czasu scenicznego

Każdy proces pracy nad spektaklem jest przestrzenią, w której bardzo łatwo o zranienie czyjejś ambicji twórczej, czy wręcz nieintencjonalne skrzywdzenie drugiego człowieka, przez brak uważności na jego potrzeby i oczekiwania.

Właściwie prawda ta dotyczy każdego dzieła sztuki tworzonego w zbiorowej kreacji - teatr jednak jest tu przestrzenią szczególną, gdyż narzędziem pracy artystów teatru jest ich własne „ja”, utożsamiane z wystawianym na pokaz światem wewnętrznym.

W wypadku aktorów sprawa jeszcze bardziej się komplikuje, gdyż wewnętrzne „ja” (wyobrażenia, emocje) wystawiane jest na pokaz przy użyciu zewnętrznego „ja”, ciała, które odczuwa wstyd i kompromitację niezależnie, czy uczucia te wywołują rzeczy dziejące się z postacią czy z osobą odpowiedzialną za jej przedstawienie. Niejednokrotnie, takie narażenie osób aktorskich skłania je do przesadnej wręcz dbałości o swój interes sceniczny.

Krystian Lupa pisał o tym w ten sposób: „Głodny aktor siedzi na postaci i pragnie swoich spełnień. To często dzieje się kosztem postaci, aktor często odnosi sukces kosztem postaci - wydając na łup jej słabości i tajemnice. Sprzedając cierpienia i upadki, które mogą dać chwilę szczęścia widzowi. Albo sprzedaje ułomności swojej postaci, żeby widz poczuł się lepszy, małość i głupotę i lichotę, żeby widz się śmiał. Tęskniąc za osobistym sukcesem w tłumie, za zwycięstwem aktorskim nad innymi aktorami wampiryczna wyobraźnia aktora stojącego wobec JESZCZE NIEDOKONANEGO TWORU - znajduje w tworzonej postaci szczeliny, miękkie, nieochronione miejsca, które on, aktor, mógłby eksportować dla swoich potrzeb. Egotyczne marzenia aktorskie zdradzają postać, pojawiają się myśli, pomysły, które bynajmniej nie idą tropem monologu postaci, monologu jej samozachowawczego instynktu i dążenia do szczęścia. To dziwne, że orzacy w ten sposób aktor nie spostrzega, że jego myśli, jego wyobrażenia i pomysły stają się nielogiczne i nie zważają ani na prawdę penetrowanych relacji ani prawdę mechanizmów sytuacji.”³⁷ Aktor zatem nie tylko niejednokrotnie zanadto ubezpiecza swój interes, ale też nierzadko robi to ze szkodą dla samego siebie i całego przedstawienia.

W wypadku młodych, niedoświadczonych praktyką pracy scenicznego studentów aktorstwa sprawa staje się skomplikowana w sposób, który - jak usłyszałem od starszego kolegi po fachu - potrafi przyprawić o zawrót głowy niejednego reżysera. Dlatego dojrzały twórcy tak rzadko dopuszczają młodych aktorów do głosu - kontynuował ów kolega - bo gdyby pozwolili im na zgłaszanie każdej sprawy, która wywołuje lęk bądź dyskomfort, nie byłoby w stanie skończyć żadnej próby z zafiksowanym, satysfakcjonującym efektem.

Tymczasem młodzi aktorzy, nie traktowani poważnie przez doświadczonych reżyserów, stopniowo przekonują się o własnym braku sprawczości w zawodzie, co najpierw wywołuje ich gniew i frustrację, które z czasem zamieniają się w marazm i konformizm - i w ten sposób świat teatru traci co kilka lat kilka do kilkunastu potencjalnych niezwyklej osobowości scenicznych. Usatysfakcjonować wszystkich jednak też raczej się nie da, a każdy, kto tego próbuje, dość szybko przekonuje się, że działając w ten sposób, raczej sabotuje własną pracę, niż usprawnia ją dla uzyskania lepszych warunków i lepszego efektu.

³⁷ Lupa K., *Utopia. Listy do aktorów*. Akademia Sztuk Teatralnych, Kraków 2023, s. 132-133

Jedyną szansą na to, żeby w przestrzeni pracy, która angażuje tak mocno, jak teatr, każdy czuł się bezpiecznie ze swoimi ambicjami i potrzebami twórczymi, jest ustalenie jasnych reguł, gwarantujących nienaruszalne pole ekspresji każdego biorącego udział w procesie prób artysty. Jest to dość oczywiste w wypadku wyznaczania kompetencji poszczególnych realizatorów przedstawienia, jednak przy realizacji spektaklu dyplomowego ważne staje się to, by podobne reguły stworzyć również dla pola, na którym pracuje aktor.

Polem tym jest czas sceniczny, który może zostać wykorzystany celem przyciągnięcia uwagi widza lub przeżycia emocji, wytworzenia zdarzenia bądź przeprowadzenia wewnętrznego procesu, zaatakowania partnera i obrony racji swojej postaci - słowem, wszystkiego, czego akurat wymaga postawione (przez reżysera bądź samodzielnie) zadanie aktorskie. Wobec wagi czasu scenicznego rola elementów kostiumu, rekwizytów, czy innego rodzaju „uzbrojenia”, jest naprawdę niewielka. Na scenie aktor nie ma właściwie nic - oprócz czasu i swoich umiejętności pozwalających wykorzystać mu go jak najlepiej³⁸. Dramaturgia każdego spektaklu nie jest zaś niczym innym, jak systemem według którego podzielony został czas sceniczny i w jaki sposób został wykorzystany do przeprowadzenia poszczególnych wątków przez aktorów poprowadzonych przez reżysera we współpracy z dramaturgiem.

Ideą jest oczywiście sytuacja, w której każdy aktor ma tyle czasu, ile potrzebuje, by pozwolić swojej roli wypowiedzieć się w pełni - niestety, takie traktowanie czasu scenicznego powoduje, że przedstawienia rozciągają się do niebotycznych rozmiarów i finalny efekt może być katastrofalny, gdyż np. w piątej godzinie spektaklu zarówno publiczność, jak i aktorzy tracą koncentrację i wpływa to tak na jakość działania zrealizowanego przy braku skupienia, jak i na percepcję widza, który ani nie pamięta tego, co oglądał na początku, ani nie jest już zainteresowany tym, co ogląda po tak długim spędzonym na widowni czasie.

Nie da się usatysfakcjonować wszystkich, a próby takich działań kończą się zwykle fiaskiem - szczególnie zaś niebezpieczne jest obdarzanie każdego nieograniczonym czasem scenicznym. Dlatego właśnie jego podział między aktorów grających w spektaklu dyplomowym powinien być sprawiedliwy i dokonany według ściśle określonych reguł, na których użycie wyrażają zgodę wszystkie strony procesu pracy.

Dzięki zastosowaniu tego postulatu można zarówno uniknąć wielu kolizji ambicji i oczekiwań, jak również upewnić studentów w tym, że biorą udział w odpowiedzialnej pracy i nie muszą sami się zabezpieczać, co - jak wykazywał Krystian Lupa - może skończyć się fiaskiem roli. Odpowiedzialny podział czasu scenicznego gwarantuje reżyserowi zwartą i sterowną dramaturgię spektaklu, widzom komfort odbioru przedstawienia, a aktorom pozwala na uspokojenie ich własnej intuicji i pełne oddanie się kreacji zbiorowej, bez strachu o bycie pominiętym przez odbiorców dzieła.

Celem dojścia do powyższych wniosków musiałem przejść przez proces czterokrotnej próby podziału czasu scenicznego, które - choć celujące w ideał sprawiedliwości i przeprowadzane według ustalonych wspólnie z aktorami ścisłych reguł - nie zawsze były udane.

4.1. Podział czasu scenicznego w *Studium o Hamlecie*

³⁸ Zarówno w swojej pracy warsztatowej, jak i podczas prób do spektakli, Krystian Lupa zwykł mówić o monologu wewnętrznym (będącym według niego głównym narzędziem pracy aktora), że jest niczym innym, jak „częściowo rejestrowanym przepływem czasu przez świadomość” osoby będącej na scenie.

Pierwszy ze zrealizowanych przeze mnie dyplomów był polem największego eksperymentu - byłem niedoświadczonym twórcą, który wyreżyserował dopiero trzy spektakle w zawodowych teatrach, a grupa, z którą pracowałem, składała się z moich przyjaciół i bliskich znajomych, przez co wielokrotnie próbowałem usatysfakcjonować każdego, wycofując potem błędne decyzje, szkodzące spektaklowi.

W ten sposób powstało wiele wariantów podziału czasu scenicznego, jednak na finalną wersję *Studium o Hamlecie* składały się następujące sceny³⁹:

PROLOG

1) Casting (brali w niej udział: Adam Borysowicz, Marcin Piotrowiak, Michał Czyż, Aleksandra Samelczak i Franciszek Karpiński);

2) Studium (Adam Borysowicz, Franciszek Karpiński);

MŁODA POLSKA

3) Studenci 1: Stypa (Marcin Piotrowiak, Kinga Bobkowska, Michał Czyż, Agnieszka Gawlińska i Anna Jastrzębska + Adam Borysowicz, Franciszek Karpiński)

5) Studenci 2: Liski rabusie (Marcin Piotrowiak, Kinga Bobkowska, Michał Czyż, Agnieszka Gawlińska, Anna Jastrzębska i Alan Al-Murthata + Adam Borysowicz, Franciszek Karpiński);

6) Sen Czyża (Marcin Piotrowiak, Kinga Bobkowska, Michał Czyż, Agnieszka Gawlińska, Anna Jastrzębska i Alan Al-Murthata + Adam Borysowicz, Franciszek Karpiński);

7) Hamletmaszyna (Michał Czyż, Aleksandra Samelczak + Adam Borysowicz, Franciszek Karpiński);

8) Konflikt (Marcin Piotrowiak, Kinga Bobkowska, Michał Czyż, Agnieszka Gawlińska, Anna Jastrzębska i Alan Al-Murthata + Adam Borysowicz, Franciszek Karpiński);

9) Widownia (Marcin Piotrowiak, Kinga Bobkowska, Michał Czyż, Agnieszka Gawlińska, Anna Jastrzębska i Alan Al-Murthata + Adam Borysowicz, Franciszek Karpiński);

10) Jazda Alana (Alan Al-Murthata, Aleksandra Samelczak);

11) Koniec próby (Marcin Piotrowiak, Kinga Bobkowska, Michał Czyż, Agnieszka Gawlińska, Anna Jastrzębska i Alan Al-Murthata);

12) Monolog o Aktorze Polskim (Anna Jastrzębska)

KULISY

13) Modrzejewska (Gabriela Bissinger, Franciszek Karpiński, Adam Borysowicz);

14) Teodora (Melania Kowalczyk, Gabriela Bissinger, Franciszek Karpiński, Adam Borysowicz);

15) Wyspiański umiera (Melania Kowalczyk, Gabriela Bissinger, Franciszek Karpiński, Adam Borysowicz + reszta zespołu);

Choć sceny nie trwały tyle samo, to już na samym powyższym schemacie jasno widać dysproporcję w podziale czasu scenicznego, spowodowaną głównie faktem, że podczas ostatniego tygodnia prób, idąc za sugestią rady pedagogicznej odbierającej spektakl, usunęliśmy finałową sekwencję „bankietu po premierze”, na którą składały się trzy sceny wyrównujące zasób czasowy Gabrieli Bissinger i Melanii Kowalczyk.

³⁹ W nazewnictwie scen w niniejszym podrozdziale posiłkuję się wewnętrzną nomenklaturą stosowaną na próbach i w scenariuszach przedstawień - nierzadko nie ma ona nic wspólnego z treścią sceny, czasem wynika z zadania stojącego przed aktorami biorącymi w niej udział.

Ilościowe wyrównanie czasu nie naprawiłoby jednak owej dysproporcji - obie aktorki rozpoczynały swoją pracę po 95 minucie spektaklu, kiedy skupienie widza spadało w wyniku błędu dramaturgicznego, jakim było rozpoczynanie sekwencji KULISY (operującej zupełnie inną poetyką, niż reszta spektaklu) po zakończeniu zasadniczej części przedstawienia, jako osobnej całości opowiadającej o nocnym spotkaniu studentów pracujących nad *Hamletem*. Całość ta, zatytułowana przez nas MŁODA POLSKA, poprzedzona była składającym się z dwóch scen prologiem, dlatego końcowa sekwencja sprawiała wrażenie raczej przedłużonego epilogu, niż osobnej materii wymagającej od widzów dalszego skupienia na rozwoju niezamkniętej akcji. Błąd ten sprawiał, że czas sceniczny, jaki miały do wykorzystania Gabriela Bissinger i Melania Kowalczyk, choćby nawet był ilościowo wyrównany przez dodanie scen z usuniętej sekwencji bankietu, jakościowo był mniej wartościowy niż ten, jaki miała do wykorzystania np. Aleksandra Samelczak, pojawiająca się na scenie na pierwsze dziesięć minut spektaklu (w pozostałych indywidualnych wejściach była widoczna tylko na projekcji, za wyjątkiem końcówki sceny „Hamletmaszyna” - gdzie pojawiała się na żywo na niespełną minutę, jednak samodzielnie przeprowadzała wyciszenie widowni po pierwszej kulminacji spektaklu).

Innym błędem popełnionym przy podziale czasu w *Studium o Hamlecie* było zbytne zaufanie do materiału wyprodukowanego przez aktorów w trakcie improwizacji. Oto jeden z „pejzaży”, jakie pisałem dla aktorów w tamtym okresie dla zakreszenia ram poszukiwań w ćwiczeniach, które miały tak kluczowy wpływ na dramaturgię⁴⁰:

INSTALACJA GŁÓWNA, czyli „co zdarzyło się wczoraj”

Wczoraj wieczorem byłem w szkole - musiałem załatwić jakieś głupoty, jakiś podpis pod podaniem do dziekana o epizod w serialu. Wyszedłem na patio, kierując się w stronę daszku za schodami, ale nagle usłyszałem jak kłóć się dwie osoby z mojej grupy. Kłóć to mało powiedziane - te osoby wyrzygiwały na siebie nawzajem wszystkie możliwe brudy, szkolne i osobiste, z całych trzech i pół roku nauki włącznie z obozem adaptacyjnym w Kikowie. Nie mam w zwyczaju uciekać od problemów i konfrontacji, ale tam było tak grubo, że wmurowany stałem przez kilka minut i słuchałem jak oni po sobie jadą. Nagle jedna z tych osób mnie dostrzegła. „Może stanąłbyś w mojej obronie, co?” - usłyszałem. Nie byłem w stanie nic odpowiedzieć. Wtedy druga osoba powiedziała: „Dobra, mam was gdzieś, grzebiecie się w tym gównie, jeśli sprawia wam to przyjemność...” i wyszła, a ta, która chciała, żebym „stanął w obronie” obrzuciła mnie pogardliwym spojrzeniem i wybiegła z patio drugimi drzwiami.

Pół nocy myślałem o tym, czego byłem świadkiem (a mało brakowało, żebym był i uczestnikiem). Z jednej strony to totalnie absurdalne, że takie kwasy rodzą się w tak krytycznym momencie, jak pierwsze próby do dyplomu. Z drugiej strony - po tych wszystkich przebojach z dyplomami w tym roku itp. ludziom zdają się puszczać nerwy. Nie jestem się w stanie ustosunkować do tego, kto ma rację - rozmowa, której byłem świadkiem, była raczej czystym wyladowywaniem na siebie gniewu, nie za wiele padało tam jakichkolwiek argumentów, nie wiem, kto zaczął.

Idąc dziś na próbę doszedłem do wniosku, że nie mam obowiązku (ani nawet prawa) tym się zajmować. Trzeba tym ludziom zostawić przestrzeń - może sami dojdą do porozumienia. Nie dam nawet po sobie poznać, że cokolwiek takiego się wydarzyło, może reszta grupy nie wie o tym konflikcie

⁴⁰ Cytaty przytoczone w tym miejscu pochodzą z mojego archiwum pracy nad spektaklem *Studium o Hamlecie*.

i zrobimy wreszcie coś konstruktywnego. Ale jedno jest pewne - jeśli ten konflikt znów wybuchnie, nie będę się w niego włączał, gdzie dwóch się bije, tam trzeci korzysta, jeśli oni nie są w stanie dojść ze sobą do porozumienia, więcej będzie w tym dyplomie miejsca dla mnie. A po tych wszystkich latach chyba coś mi się należy.

SPRAWA GŁÓWNA, czyli „co mamy do zrobienia”

Szkoła wprowadziła nową zasadę. Ze względu na spadek dofinansowania ministerialnego każda grupa ma budżet na jeden dyplom. Jeśli chcecie robić drugi, musicie pokazać przed radą programową szkoły (rektor, dziekani, komisja pedagogów, kanclerz i szefowa rady, czyli Cielecka) dwudziestominutowy trailer spektaklu. Warunek jest taki - musi brać w tym udział CAŁA grupa i min. jedna osoba z wokalów, jeśli ktokolwiek się wykruszy - nikt nie robi dyplomu. Szymon Czacki doradził Wam, żebyście wzięli sobie Stępnia i zrobili z nim taki trailer - on już ma doświadczenie w takich akcjach po tych wszystkich dwudziestominutowych etiudach które zrobił, więc da radę i teraz. Poprosiliście go, zgodził się i zaproponował pracę w obrębie „Hamleta”: dramat Szekspira, studium Wyspiańskiego, Hamletmaszyna - jedyny problem polega na tym, że dopiero dziś wraca z Izraela, dopiero dziś może z wami nad tym sięść - a jutro wieczorem jest termin pokazów.

On twierdzi, że się wyrobicie, pod warunkiem, że rzeczywiście będzie to „Wokół Hamleta”, bo innych rzeczy ani on nie będzie w stanie wyreżyserować (a dyplom rozliczany jest ze zgodności z „trailerem”, więc nie da się zrobić teraz „czegokolwiek”, a potem właściwego spektaklu) ani nie zbierze ekipy odpowiednich realizatorów. Nie raz stawiało się egzamin w kilka godzin, ale teraz stawka jest trochę większa. Natomiast chyba raczej ufamy Radkowi, bo jednak natłukł trochę tych małych form. Problem polega na tym, że nikt nie dostał od niego żadnego znaku życia od jego wylotu do Izraela. A czasu jest coraz mniej...

LIST (wypowiedź którą pożegnał was reżyser).

/po przeczytaniu sceny Fortymbrasa i Hamleta - ta z tym fragmentem o Polsce, którą czytał Alan w jednej z improwizacji/

„No, więc sami widzicie - tu jest czyste mięso, tu jest nawet ten zasadniczy kierunek, o który mi chodzi. CZY WARTO GUBIĆ TRZY TYSIĄCE DUSZ... No jasne, że nie warto. No, jesteśmy dużo bliżej celu, jeszcze trochę i wszystko się wynurzy. Jasne, że trzeba będzie wtedy włączyć wrotki i trochę do tego celu szybciej poszybować, ale już widać dom. Sami chyba czujecie, że prawie wszystko co potrzebne mamy. To znaczy jest ten casting, to się szybko robi, to trzeba tylko napisać, ale to jest wymyślone, jest pojedynek, ale to na koniec, zresztą porzucimy ten pomysł szermierki, robi się choreo i będzie tak samo fajnie. No, a to co w środku - no ten fragment mi dużo podpowiada, to mówi o Polsce, to mówi o nas, o aktorach też - wiecie jak to jest, wszystkie te produkcje teatralne teraz to jest takie „z tego nic nie będzie choć powstanie” i tak samo tutaj. Może to jest jakiś pomysł, taka scena o tym, że nie ma co się starać dla teatru. Ja teraz jadę na przedłużony weekend do Wrocławia, ale pomyślcie sobie nad tym „czy warto gubić trzy tysiące dusz”... hehe... No i jeszcze pomyślcie nad tym pierwszym monologiem Hamleta, tym „gdyby ten balast”. I jeszcze nad „być albo nie być” oczywiście. Studium już zostawcie, to się nie przyda. Chyba że ktoś wpadnie na jakiś genialny pomysł, ale to chyba wiemy, że się nie wydarzy.

No to słuchajcie, wracamy w przyszłym tygodniu, coś się robi. Ostatecznie przedłużyć można tę scenę castingu, każdy się pokaże i też będzie dobrze.

To się trzymajcie.”

ZAŁOŻENIE GŁÓWNE, czyli „jak mamy to zrobić”

Kiedy wejdziecie (a wchodziecie od 18:30 do 19:00 - o 19 wszyscy muszą już być) nie ma wychodzenia, chyba, że na warunkach wczorajszych (wychodzą wszyscy).

Daję założenie ogólne, zaraz napiszę „ostatnią wypowiedź z którą zostawił was reżyser”. Reżyserem jestem ja, ale coś się popsuło. Wiemy o tym spektaklu tyle ile wiemy teraz, ale zostało dwa tygodnie do premiery. Z jednej strony dwa tygodnie to czas, kiedy da się postawić spektakl od zera, z drugiej strony wiecie tyle, ile wiecie w tym momencie (włącznie z tym, że niektórzy mają już indywidualne wątki - ale ich dziś nie ma), a reżyser ciągle tylko przynosi jakieś nowe, coraz mniej związane z tematem, filmy, które każe wam oglądać, ciągle czytacie „Studium” i „Hamleta” i nic z tego nie wynika.

Jesteśmy po próbie - minęło pół godziny odkąd skończyła się próba, wszyscy już się rozeszli. Ja jednak muszę zostać - nie wiem, może po prostu nie chce mi się wracać do domu, może chcę popracować samemu, może potrzebuję trochę czasu, żeby spróbować sobie to wszystko poukładać. Wchodzę do sali - może coś mnie oświeci. Może uratuję ten spektakl, może uratuję siebie w tej pracy - a może po prostu zrzucę z siebie w samotności stres i wkurw dzisiejszego zmarnowanego dnia.

Co we mnie siedzi po tej próbie? Czego mi brakuje, żeby się uspokoić? Czego chcę od tej pracy i będę próbować jeszcze wyciągnąć to od reżysera, a czego będę szukać na własną rękę? Czy samotność jest mi niezbędna do pracy czy brakuje mi tego, że nie siedzimy razem do 2 w nocy, jak na pierwszym roku?

Na pierwszy rzut oka widać, że zadanie jest wewnętrznie zablokowane - jakiegokolwiek przejawy aktywności w kierunku stworzenia „trailera” już w samym założeniu ćwiczenia są skontrolowane przez ogólny marazm. Wynika to z mojego ówczesnego rozumienia improwizacji jako poszukiwania - w bezzdarzeniowej przestrzeni - właściwego „tembru” monologu wewnętrznego postaci. I w tym obszarze poszukiwań podobnie postawione zadanie ma wiele sensu, a zapis pejzażu, z „instalacją”, „sprawą” i „założeniem” jest niemal wzorcowy. Nie wiedziałem jednak o konsekwencjach, jakie tak postawione zadanie będzie miało dla scenariusza, który pisany był jako literacka „obróbka” improwizowanych zdarzeń.

Będąc uczniem Krystiana Lupy (w 2019 roku, kiedy trwały próby do spektaklu, dopiero co zakończyłem czteroletnie terminowanie u tego reżysera), uważałem improwizację za narzędzie niemal idealne, działające na wszystkie pola aktywności scenicznej aktora jednocześnie. W świetle moich przemyśleń z tamtego okresu improwizacja była najlepsza do zaangażowania studentów w proces twórczy, głębokiego zbadania motywacji i celów postaci, zakreslenia i zweryfikowania ram sytuacyjnych zdarzenia, „znalezienia realnego odczucia życia w scenie”, wyprodukowania tekstu zgodnie z regułami żywego, „mówionego” języka - słowem, zdawała mi się panaceum na wszystkie dolegliwości twórczości scenicznej. Była odpowiedzią na wezwanie artystyczne Stanisławskiego: „Moje podejście do roli jest całkiem inne, a mianowicie takie: bez czytania nowej sztuki, bez dyskusji o niej, od razu należy zaprosić aktorów na pierwszą próbę. (...) Mało tego. Można grać nawet w nienapisanej sztuce. (...) Nie wierzą państwo? Zróbmy zatem próbę. Wymyśliłem sztukę, opowiem jej fabułę epizodami, a państwo niech ją zagrają. Będę śledził to, co państwo mówią i robią improwizując, a najbardziej udane rzeczy - notował. W ten sposób wspólnymi wysiłkami napiszemy

i od razu zagramy jeszcze nienapisane dzieło.”⁴¹ Rozumiałem improwizację według wskazań zawartych w definicji metody „tworzenia życia ludzkiego ciała”, której zalety założyciel MChAT-u wymienia w notatkach do *Pracy aktora nad rolą*: „Moja metoda pomaga również wydobywać z duszy tworzącego człowieka-aktora jego własny materiał wewnętrzny, analogiczny do tego, którego dostarcza rola.”⁴² Zachętę do pracy ową metodą znajdowałem jednak przede wszystkim w słowach najważniejszego z moich nauczycieli pracy z aktorem, który pisał: „W improwizacji prowadzonej intensywnym wewnętrznym monologiem sytuacja znika - pożarta zostaje przez rozrastający się zachłannie myślowy proces. Sytuacja staje się jakimś powtarzanym jak mantra tańcem naszej myśli. Twoje ciało kreśli w przestrzeni ślad twojej myśli. Nie mogę się oprzeć intuicji, że wiedzie tędy droga nowego teatru, nowego aktorstwa - dotkliwej i głębiej znajdowanej przez aktora ludzkiej prawdy.”⁴³

Niestety, słowa „sytuacja znika” rozumiałem w owym czasie w całkowicie niewłaściwy, niezgodny z intencjami autora sposób, co wywiodło mnie w konsekwencji na manowce.

Myślałem wówczas, że oznacza to otwarcie potencjału w scenie na ustąpienie fałszu aktorskiego na rzecz tzw. prawdy przeżycia. Być może zresztą miałem rację w tym temacie, zupełnie jednak nie wziąłem pod uwagę perspektywy widza, który śledzi raczej zdarzenia niż „ślad myśli”, o którym pisze Lupa.

Improwizacje, jakie wówczas proponowałem aktorom, miały zasadniczą wadę, którą zrozumiałem dopiero po premierze - doskonale uruchamiały poszukiwania w zakresie monologu wewnętrznego, jednak zupełnie zaniedbywały zdarzeniową warstwę scen. W późniejszym okresie pracy, po konsultacji z Krystianem Lupą, taki rodzaj improwizacji badającej stan postaci, nazwałem „kierunkowym”, w odróżnieniu od improwizacji „sytuacyjnej”, która miała wyprodukować sytuację sceniczną.

W 2019 roku jednak nie miałem tej wiedzy, a moje zaufanie do materiału zdarzeniowego i tekstowego, stworzonego w wyniku serii ćwiczeń przeprowadzonych z aktorami w listopadzie zaowocowało napisaniem scenariusza, który narażał na szwank wszystkie nasze starania w zakresie „sprawiedliwego podziału czasu scenicznego”. Pomysł na spektakl zakładał ciągłe zderzanie scen wyimprowizowanych, pisanych potoczną mową codzienną, jaką komunikują się młodzi, kończący szkołę u początku trzeciej dekady XXI wieku artyści, ze zdarzeniami zaadaptowanymi z eseju napisanego przez Wyspiańskiego, z zastosowaniem jego charakterystycznego, młodopolskiego języka. Zaowocowało to dwiema całkowicie innymi jakościami, których ciągłe mieszanie na dłuższą metę męczyło widza - winę za to ponosiły jednak nie zabawne zdarzenia, do których dochodziło między Wyspiańskim i Kamińskim, granymi przez Franciszka Karpińskiego i Adama Borysowicza, a właśnie nieskrócone (z powodu źle rozumianego przeze mnie „szacunku do wyimprowizowanego materiału”) i nieciekawe językowo sceny studentów, pozbawione niemal zupełnie wartości zdarzeniowych i sytuacyjnych. Każde kolejne wejście Wyspiańskiego i Kamińskiego dawało widzowi nadzieję na zmianę konwencji na bardziej wyrazistą - zaś każde kolejne ich wyjście sprawiało, że widz tę nadzieję tracił.

Cała sekwencja MŁODEJ POLSKI trwała około 80 minut, a interwencji zewnętrznych postaci było w jej trakcie aż dziesięć. W ten sposób ci, którzy mieli swoje „najważniejsze momenty”

⁴¹ Stanisławski K., *Praca aktora nad rolą. Materiały do książki*. Akademia Sztuk Teatralnych in. S. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2020, s. 347

⁴² Ibidem, s. 386

⁴³ Lupa K., *Utopia. Listy do aktorów*. op.cit., s. 136

pod koniec aktu (m.in. Kinga Bobkowska, Marcin Piotrowiak), byli w o wiele gorszej pozycji niż np. Michał Czyż lub Agnieszka Gawlińska, którzy najważniejszą rolę odgrywali w zdarzeniach początku aktu, kiedy widz cały czas był ciekaw tego, w jakim kierunku pójdzie niemal bezzdarzeniowa sytuacja między sfrustrowanymi studentami. Nie pomogła tu wiara w to, że „naświetlanie” widzów obecnością Bobkowskiej i Piotrowiaka od początku sekwencji sprawi, że widz będzie z większą uwagą śledził rozwój ich postaci, czekając na rozwiązanie prowadzonych przez nich wątków - to założenie również było błędne, gdyż publiczność była nimi nawet bardziej zmęczona niż Czyżem lub Gawlińską, którzy po zrealizowaniu swoich zadań pozostawiali niejako „uwięzieni” w sytuacji, czemu wyraz dawali na scenie, stwarzając dla widzów pole do utożsamienia i zyskując ich sympatię.

Do tego wszystkiego sytuacja sceniczna, którą kreowaliśmy w ciągu dwóch pierwszych scen segmentu (Studenci 1 i Studenci 2), nie pozwalała na oczyszczenie atmosfery i zmianę percepcji widza w ramach dochodzenia do grupy coraz to nowych postaci - zarówno Michał Czyż dołączający do Kingi Bobkowskiej i Marcina Piotrowiaka, jak i Agnieszka Gawlińska z Anną Jastrzębską wchodzące w kolejnej sekwencji, czy wreszcie Alan Al-Murthata domykający pełny skład grupy, skwapliwie „nurkowali” w paraliżujący aktywne działania i rozwój akcji marazm, będący punktem wyjścia dla dalszej części zaczynającej się od sceny „Sen Czyża”. Niestety, zanim następowała zmiana konwencji i spektakl zaczął się dynamizować, spora część widzów zdążyła zarazić się owym marazmem - potrzeba było zatem niemal całej dynamicznej sceny, by percepcja się odświeżyła, co spisywało skądinąd ciekawą scenę na straty, a cenny czas sceniczny, który mogliby wykorzystać aktorzy przy lepiej poprowadzonej dramaturgii, był na dobrą sprawę zmarnowany.

Podział czasu scenicznego w *Studium o Hamlecie*, choć zrealizowany według ustalonych wspólnie ze studentami reguł i celujący w to, by być sprawiedliwą dystrybucją jedyne go kapitału, jakim może zostać obdarzony aktor, okazał się ostatecznie niesprawiedliwy. Winę za to ponosiło moje niedoświadczenie - dlatego do następnego dyplomu postanowiłem przygotować się lepiej, by naprawić błędy popełnione w Krakowie.

4.2. Podział czasu scenicznego w *Nocy wśród drzew*

Dramaturgia pierwszej części wrocławskiego spektaklu zaplanowana została wraz z powstaniem pomysłu na przedstawienie jeszcze w 2016 roku i miała być swoistym lustrem dla początku *Wycinki/Holzfällen* w reżyserii Krystiana Lupy, kiedy poszczególne postacie schodzą się do salonu, w którym czeka już małżeństwo Auersbergerów i siedzący w słynnym „uszatym fotelu” Thomas Bernhard - widzowie planowanego „prequelu” również na samym początku mieli ujrzeć młode małżeństwo muzyków i ich „famulusa” (jak określany był już w powieści narrator, będący zarazem jej głównym bohaterem), by potem poznać kolejnych uczestników „wybitnie artystycznej kolacji” zorganizowanej przez Maję z okazji prawykonania nowego utworu Gerharda. Zjawianie się kolejnych artystów miało również budować oczekiwanie na wspomnianą przez wszystkich Joannę Thul, którą po raz pierwszy spotyka młody poeta, paż muzycznego małżeństwa.

Rozwiązanie to nawiązywało w ironiczny sposób do „wybitnie artystycznej kolacji” w *Wycinie*, gdzie samobójstwo oraz pogrzeb aktorki i tancerki stają się pretekstem do zorganizowanej przez Auersbergerów uroczystości, której akcja rozgrywa się 30 lat później. Ponadto, relacja Joanny Thul z Thomasem Bernhardem to jeden z centralnych wątków powieści - uczynienie jej centralną postacią naszego scenariusza budowało napięcie w dramaturgii na wzór tego, jak w Molierowskim *Świętoszku* zostaje wprowadzona postać Tartuffe’a - każda z pojawiających się postaci ma na jego temat radykalne zdanie, opowiada o nim wykluczające się historie, widzowie więc oczekują jego

zjawienia się, które, w wyniku realizacji napięcia dramaturgicznego, staje się finałem pierwszego aktu.

Podobny wariant budowania akcji scenicznej i amplifikowania jej napięcia stopniowym zwiększaniem ilości bohaterów na scenie wykorzystaliśmy już co prawda w *Studium o Hamlecie*, jednak nie przyniósł tam spodziewanych rezultatów, głównie za sprawą braku mocnych zdarzeń scenicznych oraz określonego punktu, do którego dążył akt. Rozpoczynając planowanie dramaturgii nowego przedstawienia dyplomowego, postanowiliśmy naprawić więc te błędy i zorganizować fabułę pierwszego aktu wokół dwóch zasadniczych elementów - każda z przybywających do salonu postaci poznawała głównego bohatera, Thomasa (co go prowadziło do coraz większej kompromitacji) oraz wspominała Joannę (co budowało oczekiwania względem nieobecnej bohaterki).

Zabiegi te, w połączeniu ze szczegółowo zaplanowanymi konfliktami w obrębie powiększającej się grupy „schodzących” się do salonu bohaterów, pozwalały na utrzymanie [uwagi](#) widza w pierwszej części spektaklu, która składała się z następujących scen:

- 1) Małżeństwo (w której grała Aleksandra Perek i Jakub Stefaniak);
- 2) Paź (Aleksandra Perek, Jakub Stefaniak, Mateusz Osiadacz);
- 3) Krok dalej (Aleksandra Perek, Jakub Stefaniak, Mateusz Osiadacz, Anna Kozłowska);
- 4) Koniec sztuki (Aleksandra Perek, Jakub Stefaniak, Mateusz Osiadacz, Anna Kozłowska, Chrystian Talik);
- 5) Nagradzana pisarka i podejście pod wejście Joanny (Aleksandra Perek, Jakub Stefaniak, Mateusz Osiadacz, Anna Kozłowska, Chrystian Talik, Zofia Jastrzębska);
- 6) Wejście Joanny i bimber (Aleksandra Perek, Jakub Stefaniak, Mateusz Osiadacz, Anna Kozłowska, Chrystian Talik, Zofia Jastrzębska, Urszula Kobiela, Maciej Like);

Sekwencja ta powstała stosunkowo szybko, w pierwszych dwóch tygodniach prób - zanim doszło do ich przerwania kwarantanną, na którą musiał pójść każdy z nas z powodu kontaktu z COVID-19 (był koniec 2020 roku).

Ciągłe wspomnianie Joanny stało się na dłuższą metę drażniące - zamiast planowanego budowania napięcia skonstruowaliśmy z dramaturgiem fragment sceny poświęcony w całości ekspozycji tej postaci przed jej wejściem i fragment, w którym zbudowane oczekiwania zjawienia się wielkiej osobowości scenicznej burzone były przez wejście niepozornej postaci, która, jako jedyna, odnosiła się z szacunkiem do głównego bohatera. Poza tym, plan naprawy błędów popełnionych przy *Studium o Hamlecie* został tu w pełni zrealizowany - dochodzenie kolejnych postaci do grupy zadziałało w sposób stopniowo zwiększający ciekawość widza, gdyż każdemu nowemu bohaterowi poświęciliśmy osobne zdarzenie sceniczne, ustawiające jego relacje z pozostałymi uczestnikami. Nie męczyli oni widza natrętną obecnością, gdyż w zdarzeniach tych grali role asystujące. Przede wszystkim jednak poprawa jakości dramaturgii w stosunku do *Studium o Hamlecie* była wynikiem głębszego zrozumienia przeze mnie narzędzia pracy z aktorem, jakim jest improwizacja. W całym procesie pracy nad *Nocą wśród drzew* przeprowadziliśmy więcej tego rodzaju ćwiczeń, niż przy poprzednim spektaklu - jednak tutaj służyły one zbadaniu postaci, relacji między nimi i potencjałów konfliktowych, nie mając bezpośredniego przełożenia na tekst i dramaturgię scenariusza.

Następna część spektaklu polegała na eskalowaniu konfliktu między bohaterami oraz przecinaniu owych eskalacji dwiema seriami monologów i apostrofami Thomasa Bernharda, relacjonującymi widzowi stan wewnętrzny milczących, skonfliktowanych uczestników „artystycznej kolacji”. Pierwsza seria monologów była pomyślana jako rozmowy z głównym bohaterem. Druga seria była solilokwiami wyrażającymi artystyczne credo postaci, zaczynającymi się od słów

„przynajmniej spróbować”. Zwroty Thomasa w stronę widza miały zaś za zadanie aktywizować percepcję publiczności w czasie zdarzeń, które zmierzały niebezpiecznie w kierunku marazmu wywołanego towarzyskim patem. Zastosowanie takiego mechanizmu dramaturgicznego pozwalało na przeznaczenie części czasu scenicznego na pracę monologiem wewnętrznym i indywidualne działania aktorów, które ubezpieczone były następującymi po nich intensywnymi i atrakcyjnymi zdarzeniami napędzanymi konfliktem.

Chcąc jak najdalej uciec od błędów popełnionych przy *Studium o Hamlecie*, zastosowaliśmy tu również (wypróbowaną już wstępnie w pierwszej sekwencji) strategię dramaturgiczną⁴⁴ polegającą na zawieszaniu konfliktu w danej sprawie, by zwiększyć napięcie widza w oczekiwaniu na rozwiązanie. Polegało to na tym, że jeśli jakaś kwestia, postać lub stanowisko zostało zaatakowane w danym segmencie sceny, w następnej scenie wprowadzano kolejny wątek, a rozwiązanie (bądź podbicie stawki) konfliktu przesuwano scenę dalej, by stworzyć sekwencję przeplatających się zdarzeń, gdzie oczekiwanie na następny ruch osób prowadzących konflikt pozwalało na stopniowe wzrastanie napięcia. To z kolei dawało efekt w postaci utrzymanej (a nawet coraz bardziej zaangażowanej) uwagi widza i, dzięki temu, utrzymującej się (a nawet nieco wzrastającej w miarę upływu czasu i dążenia do finału) wartości czasu scenicznego. W ten sposób stworzyliśmy sekwencję zdarzeń, która pozwalała na sprawiedliwy jego podział między postaci dramatu.

Ta druga część spektaklu, jeśli chodzi o następstwo scen i udziału w nich poszczególnych aktorów wyglądała następująco:

7) Kłótnia o obraz (Aleksandra Perek, Jakub Stefaniak, Mateusz Osiadacz, Anna Kozłowska, Chrystian Talik, Zofia Jastrzębska, Urszula Kobiela, Maciej Like);

8) Seria monologów w odbiciu do Thomasa (rozmowy, gdzie stałym partnerem był Mateusz Osiadacz, prowadzone były przez poszczególnych aktorów w kolejności: Urszula Kobiela, Maciej Like, Chrystian Talik, Zofia Jastrzębska, Urszula Kobiela, Anna Kozłowska, Urszula Kobiela i Jakub Stefaniak⁴⁵);

9) Kryzys towarzyski: atak śpiewaczki na kompozytora, kłótnia o wydawców, wyjście Fritza (Aleksandra Perek, Jakub Stefaniak, Mateusz Osiadacz, Anna Kozłowska, Chrystian Talik, Zofia Jastrzębska, Urszula Kobiela, Maciej Like);

10) Seria monologów „przynajmniej spróbować” (kolejność: Anna Kozłowska, Jakub Stefaniak, Chrystian Talik, Zofia Jastrzębska, Aleksandra Perek, Chrystian Talik)

11) Na dworcu (Mateusz Osiadacz, Maciej Like + reszta obsady, z wyłączeniem Urszuli Kobieli);

12) Studium czterech kroków (Aleksandra Perek, Jakub Stefaniak, Mateusz Osiadacz, Anna Kozłowska, Chrystian Talik, Zofia Jastrzębska, Urszula Kobiela, Maciej Like);

13) Eksodus (Aleksandra Perek, Jakub Stefaniak, Mateusz Osiadacz, Anna Kozłowska, Chrystian Talik, Zofia Jastrzębska, Urszula Kobiela, Maciej Like);

⁴⁴ W naszym języku twórczym stosowanym z Konradem Hetelem nazwaliśmy tę strategię dramaturgiczną „przeplatany konflikt” lub, roboczo, „roladą”.

⁴⁵ Nadreprezentacja postaci Joany w tej serii monologów również była efektem dążenia do sprawiedliwego podziału czasu scenicznego - Urszula Kobiela spędzała na scenie sumarycznie najmniej czasu, grając postać, która jako ostatnia dołącza do „artystycznej kolacji” i jako pierwsza z niej wychodzi. Towarzyszący jej Maciej Like miał oprócz tego do zagrania scenę „Na dworcu”. Również z powodu dążenia do sprawiedliwego podziału czasu scenicznego w tej sekwencji nie jest aktywna Aleksandra Perek, która była jedyną postacią obecną na scenie od początku do końca spektaklu.

Jak widać, druga sekwencja może być uważana za akcję zbiorową przeplataną sekwencjami indywidualnymi (bądź indywidualnymi z towarzyszeniem głównego bohatera, jakim był Thomas-narrator). W podziale czasu scenicznego w monologach dążyliśmy do sprawiedliwego rozdzielania zarówno rozmiarów zadań, jak i kolejności ich wykonywania (seria „przynajmniej spróbować” została ułożona tak, by sekwencja realizowania zadań przez aktorów była niemalże lustrzanym odbiciem pierwszej serii). Podział czasu scenicznego w scenach konfliktowych polegał na regulowaniu aktywności aktorów w poszczególnych zdarzeniach za pomocą zadań i skutków konfliktu - np. postać obrażona w jednej sytuacji, w kolejnej mogła pozostawać zewnętrźnie bierna, pracując bez kontaktu z partnerami, którzy w tym czasie podejmowali wzmożoną aktywność.

W ten sposób uniknęliśmy błędów popełnionych przy *Studium o Hamlecie* i stworzyliśmy dynamiczny, atrakcyjny spektakl, w którym czas sceniczny był podzielony sprawiedliwie między aktorów, dając im pole do wykazania się zarówno w solowych akcjach, jak i działaniach zbiorowych, które wzajemnie się ubezpieczały.

4.3. Podział czasu scenicznego w *Bóg policzył dni*

Nie ma innego sposobu na zbadanie błędów w konstrukcji spektaklu, niż oglądanie go razem z widzami - charakter procesu prób pozwala jedynie na wykorzystanie znanych i wypracowanych narzędzi dramaturgicznych, nie jest przestrzenią, w której działanie czasu scenicznego może być jakkolwiek sprawdzone. Weryfikacja jakości rezultatów uzyskanych w wyniku zastosowania określonych strategii możliwa jest dopiero po premierze, w procesie eksploatacji spektaklu.

Błędy w dramaturgii popełnione przy *Studium o Hamlecie* dały się odczuć pomimo niezwykle krótkiego czasu eksploatacji - spektakl grany był od premiery (11 stycznia 2020 r.) do momentu ogłoszenia zamknięcia instytucji publicznych z powodu obostrzeń covidowych, które weszły w życie w końcu marca 2020 roku. W ciągu tych dwóch miesięcy zagraliśmy spektakl mniej niż dziesięć razy - jednak dzięki temu, że widziałem prawie wszystkie przedstawienia, byłem w stanie zaobserwować uchybienia w dramaturgii i wyciągnąć wnioski pomocne przy konstruowaniu *Nocy wśród drzew*.

Ten spektakl zaś grany był już w „nowej normalności” - premiera w początku 2021 roku pozwoliła na jego sprawną eksploatację do końca sezonu, a nawet później, co dało znacznie większe pole dla możliwości dostrzeżenia nowych błędów dramaturgicznych.

W ten sposób początkowe zadowolenie z osiągniętego efektu szybko zostało zastąpione wrażeniem mechaniczności zastosowanych strategii - z czasem zaś to, co uważałem za zaletę spektaklu, czyli jego intensywność i iskrzenie się akcji, zaczęło mnie razić, jako natrętne i natarczywe ściąganie uwagi. Ubezpieczone napięcia nie pozwalały widzowi na wytchnienie w sekwencjach monologowych, przetrzymane konflikty na dłuższą metę również męczyły percepcję, a sekwencje zbiorowe, przy słabszych przebiegach, powodowały obciążanie efektów pracy aktorów pracujących w tle skutkami pomyłek i słabości osób prowadzących segment sceny.

Pod koniec okresu grania przedstawienia stało się jasne, że również *Noc wśród drzew* nie jest spektaklem, w którym dramaturgia jest idealna, a system podziału czasu scenicznego, choć oczywiście znacznie poprawiony w stosunku do *Studium o Hamlecie*, dalej wymagał udoskonaleń.

Do planowania akcji *Bóg policzył dni* podeszliśmy więc ze szczególną ostrożnością, starając się przeanalizować *Noc wśród drzew*, oddzielić sukcesy od porażek zastosowanych strategii dramaturgicznych i zastosować to, co udało się we wrocławskim przedstawieniu, przy jednoczesnym naprawieniu wszystkiego, co naraziło na szwank uprzednio przemyślany podział czasu scenicznego.

Pierwszym krokiem było odejście od dominacji scen zbiorowych. Choć wprowadzanie ich w ramach akcji scenicznej było najłatwiejszą metodą upewnienia się o sprawiedliwym rozdzieleniu czasu, po przemyśleniu błędów *Nocy wśród drzew* nie wydawało się już najlepszą strategią dramaturgiczną. W nowym scenariuszu planowaliśmy tylko jedną scenę zbiorową - pozostałe miały być głównie dwójkowymi lub trójkowymi konfiguracjami, które zupełnie inaczej dysponowałyby konfliktem jako środkiem dramaturgicznym, pozwalając na znacznie bardziej skupiony efekt sceniczny, niż w rozognionym do granic możliwości dyplomie z Wrocławia. W ten sposób, od skupionych, małoobsadowych zdarzeń, chcieliśmy prowadzić do onirycznego finału, po którym znów nastąpiłoby wyciszenie. Taki schemat był dla nas czymś nowym, ryzykownym, ale interesującym - zmieniał bowiem zupełnie dawne, sprawdzone założenia, których słabe punkty już znaliśmy, jednak wydawał się znacznie lepszy dla utrzymania uwagi widza niż nasze dotychczasowe próby wytworzenia takiego czasu scenicznego, który od początku do końca prezentowałby takie same możliwości dla pracy aktora, pozwalając na optymalny i sprawiedliwy jego podział pomiędzy studentów.

Jeśli jednak weźmie się pod uwagę opisany wyżej pomysł na spektakl, który miał w końcu być historią jednego człowieka, młodego krytyka jazzowego, to założenie stosowania głównie scen dwójkowych lub trójkowych wydać się może mało odpowiedzialne - oto bowiem w większości z nich powinien uczestniczyć główny bohater, a to dla aktora, który gra ową rolę, stwarza nieporównanie lepsze możliwości niż te, które moglibyśmy zaoferować jego kolegom.

Pracując nad *Nocą wśród drzew*, która również była oparta na dramacie skupionym wokół jednego bohatera (młodego Thomasa Bernharda będącego w niektórych scenach również narratorem spektaklu) wybrnęliśmy z tego w taki sposób, że przez zdecydowaną większość czasu scenicznego postać grana przez Mateusza Osiadacza była nieaktywna, stanowiła tło lub pretekst dla konfliktu, który i tak działał się w scenie zbiorowej. Nie było więc mowy o niesprawiedliwym podziale czasu. Mateusz Osiadacz nie był na scenie dłużej niż np. Anna Kozłowska czy Chrystian Talik, a większość jego udziału w dramaturgii przedstawienia sprowadzała się do biernej obecności i śledzenia rozwoju akcji razem z widzami - to zresztą w tym celu, by toczący się w pierwszym planie konflikt nie przyćmił funkcjonowania na scenie cichego obserwatora, dołożyliśmy pod koniec pracy elementy scenariusza pozycjonujące postać Bernharda jako narratora. Fragmenty te, zrealizowane jako dialog Thomasa z „puszczanym z offu” dziennikarzem (któremu głosu użyczył prof. dr. hab. Krzysztof Grębski, będący również realizatorem owych nagrań) pochodziły z książki Thomasa Bernharda *Spotkanie. Rozmowy z Kristą Fleischmann*.⁴⁶ pomagały mu również nawiązać kontakt z widzami, dla którego miał być towarzyszem akcji, którą prowadziła zbiorowość zgromadzona na „wybitnie artystycznej kolacji”.

W wypadku *Bóg policzył dni* sprawa była znacznie trudniejsza - grany przez Karola Lelka główny bohater miał być dla widza postacią wzbudzającą ambiwalentne emocje, będąc centralnym elementem akcji niekoniecznie miał być soczewką, przez którą patrzymy na świat. Pierwszym krokiem do zabezpieczenia sprawiedliwego podziału czasu scenicznego poprzez niedopuszczenie do zdominowania go przez obecność głównego bohatera było zatem wyizolowanie wszystkich tych elementów akcji i świata przedstawionego, o których można było opowiedzieć bez jego udziału i przeprowadzenie ich ekspozycji osobno, jako dwójkowych i trójkowych sytuacji, w których wykazać się mogli wszyscy aktorzy grający postaci krążące wokół skupiającego się na głównym bohaterze wątku powrotu od rodzinnej miejscowości.

⁴⁶ Bernhard T., *Spotkanie. Rozmowy z Kristą Fleischmann*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001

Zachowaliśmy jednak sprawdzoną we wrocławskim dyplomie metodę budowania oczekiwania na pojawienie się nowego bohatera (zwaną w naszym roboczym języku sposobem „na Tartuffe’a”), polegającą na stwarzaniu sytuacji, w której inni go opisują, podając kilka wykluczających się wersji, prowokując widza do tego, by czuł potrzebę przekonania się na własne oczy o realnym charakterze opisywanego bohatera.

W ten sposób np. wejście na scenę Marcina Walkowskiego było więc poprzedzone obszerną ekspozycją historii życia uczuciowego granej przez niego postaci Gawrona, a pojawienie się Marii Adamskiej jako Panny Młodej następowało dopiero po tym, jak wspomniany Gawron porozmawiał na jej temat z Wandą na „nocnym papierosie”.

Tak powstał następujący układ scen:

1. Prolog (w którym grał Kirił Pietruczuk);
2. Miasto jak miasto (Karol Lelek, Anna Kraszewska);
3. Złote czasy radia (Karol Lelek, Anna Kraszewska, Marcin Lipski);
4. Do Moskwy! (Karolina Kowalska, Zofia Stafiej, Olga Rayska);
5. Stary skład znowu razem (Kirił Pietruczuk, Marcin Walkowski, Marcin Lipski + Karol Lelek, Anna Kraszewska)
6. Nocny papieros (Marcin Walkowski, Anna Kraszewska);
7. Panna Młoda i Kolejarz (Maria Adamska, Filip Garmulewicz);
8. Misia (Karol Lelek, Aleksandra Bernatek);
9. Sen o szkole (cały zespół, w tym Hubert Miłkowski);
10. Pobudka (Karol Lelek, Anna Kraszewska, Michał Walkowski, Karolina Kowalska, Zofia Stafiej, Olga Rayska);

Choć na pierwszy rzut oka układ ten sprawia wrażenie dalekiego od ideału sprawiedliwego podziału czasu scenicznego, należy wziąć pod uwagę następujące czynniki:

- po pierwsze, Hubert Miłkowski, grający rolę Nauczyciela (określanego czasem jako Cień) był nieobecny przez większość prób ze względu na pracę na planie filmowym - sprawa ta była uzgodniona ze mną za pośrednictwem dziekana wydziału i od początku procesu razem z dramaturgiem wiedzieliśmy, że należy przeznaczyć dla niego niewielką, lecz charakterystyczną rolę, którą będzie mógł stworzyć w krótkim czasie, jaki spędzi na próbach, a te warunki spełniał właśnie Nauczyciel. Czas sceniczny tej postaci był może i krótki w porównaniu z ilością, jaką do dyspozycji mieli pozostali bohaterowie, jednak aktywność Cienia w obrębie owego czasu była znacznie wyraźniejsza niż innych w czasie przeznaczonym dla nich;

- po drugie, wyciągając wnioski z nauki, jaką była praca nad *Nocą wśród drzew*, skomponowaliśmy scenę zbiorową jako zbiór następujących po sobie małych sytuacji angażujących po dwie osoby, w których reszta zespołu stanowiła tło zdarzenia - dzięki temu np. Maria Adamska czy Aleksandra Bernatek mogły zagrać dużo więcej niż np. Marcin Lipski czy Marcin Walkowski, którzy, choć będąc obecni na scenie pracowali w ramach tego samego czasu scenicznego, co koleżanki, mogli wykorzystać go w znacznie mniejszym stopniu, co pomagało wyrównywać możliwości aktorów;

- po trzecie, patrząc na schemat trzeba wziąć pod uwagę fakt, że w zdecydowanej większości zdarzeń scenicznych Karol Lelek pełnił rolę rezonatora, partnera do odbicia się dla pozostałych kolegów, uzyskując podmiotowość jedynie w końcowej sekwencji sceny z Misią i w ramach onirycznej sceny zbiorowej - choć więc sumarycznie był wyeksponowany na scenie najdłużej ze wszystkich aktorów, po pewnym czasie stawał się dla widza niejako „przezroczysty” - co było

zamierzonym efektem, niwelowanym w tych kilku momentach uzyskiwania podmiotowości np. przez wyrażoną przez postać kontrowersyjną opinię lub niespodziewane działanie sceniczne, które momentalnie „wyostrzało” aktora w oczach publiczności;

- po czwarte, należy pamiętać, że sceny nie miały równej długości i intensywności - najdłuższa z nich (oprócz zbiorowej) była scena „trzech siostr” granych przez Karolinę Kowalską, Zofię Stafiej i Olgę Rajską, tymczasem np. Kirył Pietruczuk, pojawiający się w trzech scenach miał do dyspozycji mniej więcej równą ilość czasu, co koleżanki;

- po piąte wreszcie, ocena jakości czasu scenicznego zależy jest od zadań, jakie realizuje w jego ramach aktor oraz potencjalnej responsywności widza na jego działania - np. scena Panny Młodej i Kolarza opierała się na absurdalnym humorze i często dostawała osobne brawa w środku spektaklu, podczas gdy obecność Wandy w każdej ze scen niejako „ścinała atmosferę”, przez co czas sceniczny przeznaczony na ekspozycję działań Anny Kraszewskiej, grającej w pięciu scenach, był wart tyle samo, co ten spędzony przez widza z Marią Adamską i Filipem Garmulewiczem, którym daliśmy do zagrania tylko jedną - ale za to najlepiej napisaną - scenę w całym przedstawieniu;

W *Bóg policzył dni* udało się z pewnością zlikwidować wrażenie mechaniczności dramaturgii, które tak męczyło mnie przy odbiorze *Nocy wśród drzew*, jednak pełna realizacja sprawiedliwego podziału czasu scenicznego między aktorów powiodła się dopiero przy realizacji *Alaski*.

4.4. Podział czasu scenicznego w *Alasce*.

W przedstawieniu zrealizowanym na Akademii Teatralnej w Warszawie w mojej opinii udało się w pełni zrealizować postulat przemyślanego i sprawiedliwego podziału czasu scenicznego.

Ponadto, jako czwarty ze zrealizowanych przeze mnie i dramaturga, Konrada Hetela, spektakl dyplomowy oparty na autorskim scenariuszu (z czego drugi na zupełnie nowym, wymyślonym od początku, dramacie), *Alaska* korzystała ze wszystkich dopracowywanych na przestrzeni trzech poprzednich lat narzędzi dramaturgicznych.

Już sama technika ekspozycji każdego nowego bohatera jest w tym spektaklu doprowadzona do maksymalnej precyzji - zamiast całych scen budujących oczekiwanie na wejście postaci (jak w *Nocy wśród drzew* czy *Bóg policzył dni*) wystarczyły tu umiejętnie wpasowane zdania, które, padając w odpowiednim momencie tworzyły obraz budzący w widzu oczekiwania - spełniane lub burzone scenę później. Na przykład postać Mimi zapowiedziana zostaje w kwestii rzuconej przez Oliwię w drugiej scenie spektaklu („I to jeszcze żeby z taką... Wiesz, gdzie oni się poznali? Na kółku różańcowym.”), a kiedy sama zjawia się w scenie czwartej, jest ucieleśnieniem najgorszych wyobrażeń o członkini kółka różańcowego; tymczasem przedstawicielka firmy wykonującej eutanazję, Molly, postać będąca w gruncie rzeczy troskliwą, ciepłą, głęboko rozważającą swoją misję społeczną osobą, zapowiedziana zostaje w taki sposób, że zupełnie zrozumiałe jest *qui pro quo*, w którym Ben bierze za przedstawiciela owej firmy lekkomyślnego i nastawionego na doraźny interes Joe’go.

Dopracowana została tu również strategia przeplatane go konfliktu, która była znacznie łatwiejsza do zastosowania w tym przedstawieniu, a to za sprawą dramaturgii opartej na przeplataniu się dwóch osobnych wątków - perypetii młodego mężczyzny szykującego się na eutanazję i historii młodej kobiety, przygotowującej się do aborcji. Dzięki temu, że oba wątki krzyżowały się dopiero w finale (rozpoczynającym się od spotkania Bena i Gerdy) zasada oczekiwania na rozwiązanie zawieszonego dwie sceny wcześniej konfliktu pracowała na dobrze rozłożone napięcie utrzymujące się równomiernie przez całe przedstawienie. Oprócz starć między postaciami, do budowania napięcia

w dramaturgii wykorzystywaliśmy również wewnętrzne konflikty etyczne poszczególnych bohaterów oraz wzajemnie kontruujące się racje i poglądy filozoficzne, w wydajny sposób sterując uwagą widza i zapewniając to, że cały czas sceniczny był tak samo wartościowy, dzięki czemu rozdzielenie go między aktorów w sprawiedliwy sposób było w Alasce znacznie ułatwione.

Już na początku pracy powstała następująca notatka wyjaśniająca moje i dramaturga intencje względem poszczególnych scen. Tak wczesne dookreślenie fabuły (inaczej niż w pozostałych dyplomach) również pozwoliło na umiejętny podział czasu scenicznego⁴⁷:

Scena

1

Do „konającego” Bena przychodzi przyjaciel, Ted. Dowiadujemy się, że Ben zamierza poddać się eutanazji. Ted docieka przyczyn tej decyzji i nie może się z nią pogodzić. Bromance. W trakcie sceny okazuje się, że Ben nie tylko nie jest konający, ale chyba nawet niespecjalnie jest chory.

Scena 2

Gerda czeka na zabieg w łóżku szpitalnym. Przychodzi do niej przyjaciółka, Olivia. Okazuje się, że Gerda jest w ciąży i zamierza ją przerwać, ponieważ dowiedziała się, że jej narzeczony, Dan, zdradził ją z inną, a ona nie chce rodzić dziecka tego skurwysyna. Przychodzi Dan z bukietem chryzantem, chce wszystko naprawić.

Scena 3

Do Bena przychodzi Joe, pracownik tajemniczej firmy „Wnętrznosci & Spółka” (twoje wnętrze jest dla nas najważniejsze) zajmującej się skupowaniem organów. Joe próbuje namówić Bena na sprzedaż swoich narządów wewnętrznych. Ben nie chce dawać drugiego życia jakiegokolwiek części swojego ciała. Na salę wraca Ted, Joe zaczyna namawiać więc Teda, żeby sprzedał mu nerkę.

Scena 4

Gerda wciąż czeka na zabieg, w tym szpitalu jest ewidentnie za mało personelu, być może nie ma go wcale. Przychodzi Mimi, czyli Ta-Z-Którą-Dan-Zdradził-Gerdę. Mimi jest katoliczką i ma wyrzuty sumienia, bo nie dość, że cudzołożyła, to jeszcze przyczyni się do aborcji. Kłócą się, przychodzi Olivia i wyrzuca Mimi. Śnieżycy na zewnątrz nasila się.

Scena 5

Przypadkowe spotkanie w pustej sali, Dan ze swoim smutnym bukietem chryzantem i Molly, przedstawicielka zewnętrznej firmy, która dokonuje eutanazji na życzenie po wypełnieniu odpowiedniego formularza online. Przywiozła truciznę, ale nie może znaleźć pacjenta. Dan zaczyna podrywać Molly. Ona najpierw w to idzie, ale potem nie. Okazuje się, że Dan jest seksoholikiem i więźniem swoich namiętności. Molly jest aniołem śmierci.

Scena 6

Ben nadal czeka aż ktoś się nim zajmie („To nie jest normalny szpital”). Przychodzi Lou, młody ksiądz, którego rodzice Bena wynajęli do egzorcyzmowania swojego syna, bo nic innego nie

⁴⁷ Cytaty przytoczone w tym miejscu pochodzą z mojego archiwum pracy nad spektaklem *Alaska*.

przyniosło skutku. Lou nie radzi sobie w roli egzorcysty, w końcu zrezygnowany postanawia dać Benowi ostatnie namaszczenie. Śnieżyca szaleje, światło mruga.

Scena 7

Ksiądz Lou z nami zostaje, na salę wraca Gerda poirytowana nadreprezentacją katolików w tym świecie. Lou straszy ją wizją mąk piekielnych (ma dokładnie taki sam monolog jak wcześniej przy Benie, „Życie to dar od Boga”), Olivia staje w obronie przyjaciółki. Lou odkrywa, że nie jest pewny swojego powołania i załamuje się: „Boże, czemuś mnie opuścił!”. W szpitalu gaśnie światło.

Scena 8

W ciemności spotykają się Mimi i Ted. Nie mogą znaleźć wyjścia, mają tylko jedną latarkę. Otwierają się przed sobą nawzajem. Mimi i jej wyrzuty sumienia, Ted czuje, że zawiódł. Idziemy po monologi trafiające prosto w serce. Przychodzi Molly, która nadal szuka właściwego pacjenta, ale przerwy w dostawie prądu dodatkowo utrudniają jej zadanie. Spotyka Joego, rozmawiają o tym, że tak naprawdę nie wiedzą, dla kogo pracują. W kapitalizmie jest mnóstwo tajemniczych firm zajmujących się różnymi szemranymi sprawkami i rozsyłających swoich przedstawicieli po całym świecie.

Scena 9

W ciemności słychać chichoty i sprośny głos Dana. Gerda nakrywa Oliwię z Danem, okazuje się, że mieli romans od dawna. Olivia stanęła w świetle prawdy i nie wytrzymuje tego psychicznie, Dan jest żalosnym demonem seksu. Światło w tej scenie co chwilę zapala się i gaśnie, dużo wzajemnych pretensji.

Scena 10

Ben i Gerda spotykają się. Nie wiemy, w czyjej sali jesteśmy. U niego czy u niej? Mamy nadzieję, że może coś z tego będzie...

Scena 11

...ale nie będzie.

W kwestii owego podziału, wzorem poprzednich spektakli dyplomowych chcieliśmy posłużyć się głównym bohaterem - a właściwie dwójką głównych bohaterów, granych przez Huberta Łapacza i Kaję Zalewską. Wydawać się może, że stoi to w sprzeczności z zasadą sprawiedliwego podziału, jednak - podobnie jak u Karola Lelka w *Bóg policzył dni* - ich aktywność była mocno ograniczona przez zadania aktorskie, a ich obecność była raczej punktem odbicia dla parterów grających z nimi sceny. Dlatego, choć widzowie przebywali z nimi najdłużej, ich czas sceniczny był niejako „rozrzedzony” przez zadania.

Poza głównymi bohaterami, postaci rozdzielone były według wątków, które krzyżowały się tylko w jednej scenie, stosunkowo łatwo było więc rozłożyć ich udział w czasie scenicznym podzielonym na następujące sceny:

- 1) Eutanazja (w której udział brali Hubert Łapacz i Maciej Czerkłański);
- 2) Aborcja (Kaja Zalewska, Paulina Matusiewicz, do których, w końcowej części sceny dołączał Piotr Napierała);
- 3) Handlarz Narządów (Hubert Łapacz, Hubert Woliński + Maciej Czerkłański);

4) Katoliczka (Kaja Zalewska, Maria Janczewska + Paulina Matusiewicz);

5) Podryw (Piotr Napierała, Katarzyna Zając);

6) Egzorcyzm (Hubert Łapacz, Artur Zudzin-Wiśniewski);

7) Smutny ksiądz (Kaja Zalewska, Artur Zudzin-Wiśniewski);

8) Ciemność (Maciej Czerkłański, Maria Janczewska, Hubert Woliński, Katarzyna Zając + Piotr Napierała);

9) Jasność (Kaja Zalewska, Paulina Matusiewicz + Piotr Napierała);

10) Finał (cały zespół);

Już z powyższego schematu widać, że (pomijając wspomniane przypadki Huberta Łapacza i Kai Zalewskiej) każdy z aktorów ma przeznaczony dla siebie czas sceniczny w przybliżeniu rozkładający się (oprócz finału) na dwie sceny:

- Hubert Woliński gra w 3 i 8;

- Katarzyna Zając gra w 5 i 8;

- Maria Janczewska gra w 4 i 8;

- Artur Zudzin-Wiśniewski gra w 6 i 7;

- Paulina Matusiewicz gra w 2. i 9., zaś jej zadanie w 4. scenie opiera się jedynie na interwencji w sytuację rozgrywającą się pomiędzy Kają Zalewską i Marią Janczewską, nie wpływa więc na rachunek czasu scenicznego;

- Maciej Czerkłański gra w 1. i 8., zaś jego zadanie w 3. scenie spektaklu opiera się jedynie na interwencji w sytuację rozgrywającą się pomiędzy Hubertem Łapaczem i Hubertem Wolińskim, nie wpływa więc na rachunek czasu scenicznego;

- Piotr Napierała gra w 5. scenie, tymczasem w 2. dołącza tylko na koniec, by swoją obecnością doprowadzić do jej rozwiązania, w 9. jego bohater jest przedmiotem kłótni między przyjaciółkami, sam aktor więc jest raczej bierny, a w środkowej części sceny 8. przechodzi przez szpitalny pokój w gumowej masce susła, nierozpoznawalny dla widowni, co sumarycznie daje mu mniej więcej tyle samo czasu scenicznego, jakim dysponują pozostali aktorzy;

Hubert Łapacz gra zaś w trzech scenach, a Kaja Zalewska w czterech - jednak do czasu finału to zaledwie w jednej z nich (u Huberta była to 1. scena, u Kai 7.) ich postaci podejmują realną aktywność. Pozostałe przypadki obecności owych aktorów na scenie opierały się - jak pisałem wyżej - na partnerowaniu innym postaciom, bądź wprost, na bierności.

Finał zaś, który rozpoczynał się od rozmowy między Benem i Gerdą, stwarzał bardzo podobne możliwości dla wszystkich - był sceną zbiorową opartą na równym podziale tekstu i zadań (najmniejsze z nich miała najsilniej obecna w przedstawieniu Kaja Zalewska), a dramaturgicznie spełniał rolę ostatecznego rozwiązania wszystkich wątków.

W ten sposób *Alaska* stała się najlepszym przykładem dla zilustrowania postulatu przemyślanego i sprawiedliwego podziału czasu scenicznego między aktorów grających w przedstawieniu dyplomowym.

4.5. Podsumowanie

Niewiele jest tekstów dramatycznych pozwalających grupie (od 8 do 12 osób) młodych artystów zagrać role, co do których mogą poczuć się na tyle pewnie, by wychodząc z nimi na scenę mieć przekonanie, że w ramach prezentowanego przedstawienia odgrywają ważną rolę - bo każdy z owych 8 do 12 młodych artystów odczuwa naturalną potrzebę zaistnienia na scenie, poczucia chociaż przez chwilę, że „teraz jest o nim”. By móc spełnić takie oczekiwania, można tworzyć różne

konfiguracje sceniczne - częstym wśród reżyserów dyplomów ruchem było podwajanie spisu ról, dzięki czemu dwie osoby mogą otrzymać ciekawe zadanie - jednak oczekiwanie spełnione jest wówczas tylko częściowo, gdyż ryzykuje się wtedy wystąpienie sytuacji porównań z interpretacją kolegi z zespołu. Takie zjawiska mogą być cenne przy egzaminach szkolnych, jednak z pewnością nie przy dyplomie, który powinien być pierwszym doświadczeniem partnerstwa i zespołowości. Aktor, który pracował nad dyplomem, gdzie jego praca na scenie realnie się liczyła, wejdzie w zawód z dużo większą pewnością siebie niż ktoś, kto czuje, że przy dyplomie nie miał szansy się sprawdzić.

Niewiele jest „gotowych dramatów”, które mogą być podstawą do wyreżyserowania przedstawienia spełniającego te oczekiwania, dlatego z Konradem Hetelem postanowiliśmy w swojej praktyce scenicznej realizowanej w latach 2019-2022 tworzyć autorskie scenariusze mające za punkt wyjścia niedramatyczne teksty kultury, bądź oryginalny i angażujący aktorów pomysł na fabułę. Jednak w ten sposób nie można zrzucić na nikogo winy na to, że dana postać ma za mało - nie napisał jej bowiem dawno nieżyjący uznany dramatopisarz (np. Witkacy czy Tennessee Williams), tylko obecni na próbach reżyser z dramaturgiem, obaj niewiele starsi od aktorów. Podział czasu scenicznego musi być klarowny i sprawiedliwy, a także odpowiedzialnie przemyślany, a dramaturgia takiego spektaklu dyplomowego nie powinna być jedynie przestrzenią artystycznej ekspresji realizatorów. W przeciwnym razie może się zdarzyć, że aktorzy postanowią wziąć sprawy w swoje ręce i poprowadzić swoją rolę walcząc o skierowanie przez widzów i partnerów uwagi w swoim kierunku, a wtedy ryzykujemy rozpad struktury spektaklu - który, ze względu na uprawiany przeze mnie gatunek spektaklu polegał zwykle na kreowaniu zdarzeń scenicznych z celem opowiadania nimi fabuły, mniej lub bardziej spójnej historii rezonującej z doświadczeniem wszystkich twórców. Jeśli pozwolić na rozpad takiej struktury pod wpływem naporu „potrzeby zaistnienia” aktorów grających swój dyplom, ryzykujemy uzasadnione zarzuty o zasadność własnej metody twórczej - na które pozwolić sobie nie możemy, jeśli dopiero rozpoczynamy pracę w zawodzie reżysera.

Dlatego w latach 2019-2022, reżyserując dyplomy na wszystkich wydziałach aktorskich w Polsce starałem się zauważać błędy i problemy, jakie sprawia realizacja postulatu klarownego i sprawiedliwego podziału czasu scenicznego między aktorów, szczególnie w zakresie dramaturgii spektaklu, dzięki czemu stopniowo poprawiałem warsztat swojej pracy. Od *Studium o Hamlecie*, reżyserowanym głównie w odniesieniu do wyobrażeń pracy nad dyplomem i informacji zdobytych podczas wysłuchiwania narzekań kolegów ze szkoły, po *Alaskę* stanowiącą przykład precyzyjnego i sprawiedliwego podziału czasu scenicznego przy zachowaniu spójności opowiadanego świata i utrzymaniu uwagi widza, udało nam się stworzyć struktury, w których podmiotem spektaklu był aktor i jego praca na scenie. Jednak oprócz zdrowych relacji w grupie i poczucia opowiadania ważnej, angażującej opowieści jeden czynnik był kluczowy w pracy z aktorem nad rolą w spektaklu dyplomowym i było to stawianie rozwijających warsztat indywidualnych zadań respektujących ukierunkowanie studenta.

Rozdział V: Postulat stawiania rozwijających warsztat indywidualnych zadań aktorskich

Spektakl dyplomowy, jak już wielokrotnie podkreślałem, ma za zadanie podsumować i zweryfikować narzędzia pracy, jakie studenci otrzymali w czasie trzech lat kształcenia w ramach programów akademickich poszczególnych szkół teatralnych.

Z samej swojej definicji, takie akademickie programy nie mogą obejmować wszystkich rodzajów wymagań, jakie należałoby postawić młodym aktorom - zbyt wiele jest możliwości i pułapek w zawodzie, przed którymi powinni zostać ubezpieczeni, a sama twórczość jest dziedziną, w której każda indywidualność, będąca przecież źródłem arcyzmu, jest odchyleniem od programowej normy. Dlatego od nauczycieli akademickich w szkołach teatralnych nie można wymagać skupienia na indywidualnych i deklarowanych potrzebach poszczególnych studentów - tym bardziej, że studenci pierwszego, drugiego czy trzeciego roku, przez swoje niewielkie doświadczenie niejednokrotnie nie są jeszcze świadomi tego, jakich narzędzi realnie potrzebują i w co powinien ich wyposażać pedagog, by byli w stanie rozpocząć samodzielną praktykę artystyczną w zawodowym zespole teatralnym.

Choć jednak program kształcenia w szkołach powinien być dostosowany do wymagań określonych rodzajem akademickiego konsensusu, praca nad spektaklem dyplomowym ma prawo rządzić się innymi regułami. Dyplom jest bowiem ostatnią szansą dla osób kończących szkołę, by sprawdzić się w artystycznej pracy przy swoistym ubezpieczeniu wynikającym z obecności doświadczonych, kontrolujących proces, zawodowców. Dlatego rozpoczynając próby do dyplomu reżyser powinien być zorientowany zarówno w tym, co umieją jego podopieczni. Wiedzę tę łatwo można nabyć, oglądając szkolne egzaminy i rozmawiając z pedagogami, zwykle bardzo otwartymi na dzielenie się swoimi doświadczeniami i wnioskami z pracy z poszczególnymi studentami. Jednak znacznie ważniejsza jest orientacja w tym, czego młodzi aktorzy nie umieją, a czują, że, przed opuszczeniem murów akademii i rozpoczęciem własnej praktyki, umieć powinni.

Tę wiedzę można zaś uzyskać tylko od studentów. Niestety, młodzi adepci sztuk teatralnych nie zawsze dysponują świadomością własnych braków - nie wystarczy tu porozmawiać, należy raczej obserwować swoich podopiecznych i starać się zdiagnozować, jakie przestrzenie należy rozwinąć u osób, które, przez brak doświadczenia w pracy scenicznej, mogą mieć mylne wyobrażenie na temat własnego warsztatu.

Czasem wydaje im się, że ich mocną stroną jest obszar czy umiejętność, która w rzeczywistości jest ich słabością. Czasem mają wrażenie, że nie potrafią posłużyć się narzędziami, którymi w rzeczywistości posługują się na tyle świetnie i pewnie, że nikomu z pedagogów nie przyszło nawet do głowy, by jeszcze bardziej rozwijać panowanie studenta nad nimi. Czasem nie dysponują językiem pozwalającym im nazwać artystyczne przeczucia - a czasem po prostu nigdy nie dostali zadania, które dałoby im przestrzeń na sprawdzenie się w czymś, o czym zawsze marzyli, co interesowało ich z estetycznego poziomu, a nigdy nie mieli szansy przyjrzeć się temu zagadnieniu od merytorycznej, warsztatowej strony.

Zarówno uzupełnieniu owych warsztatowych braków, jak i spełnieniu scenicznych marzeń powinna służyć praca nad spektaklem dyplomowym - by jednak było to możliwe, reżyser musi postawić aktorowi indywidualne zadania, które zarówno rozwijają i weryfikują jego warsztat, jak i respektują jego uwarunkowania artystyczne, decydujące o kierunku, w jakim realizować będzie on swoją przyszłą praktykę, do której dyplom ma go przygotować. Wiedzę o tym, jakie zadania

postawić, należy zaś czerpać z rozmów ze studentami i obserwacji ich pracy na początkowych, rozpoznawczych próbach.

W niniejszym podrozdziale przybliżę sposoby diagnozowania potencjalnych pól rozwoju warsztatu aktora, jakich mogą podjąć się studenci podczas pracy nad rolą w spektaklu dyplomowym oraz wykażę jak dojrzewały moje metody stawiania rozwijających zadań aktorskich - zarówno tych będących ustalonymi ramami i kierunkami aktywności scenicznej w ramach poszczególnych sytuacji, jak i tzw. „zadań naczelnych”⁴⁸, które respektowały ukierunkowanie studentów.

5.1. Zadania aktorskie w pracy nad *Studium o Hamlecie*

Stawianie wyzwań pozwalających sprawdzić się studentom współpracującym ze mną przy pracy nad pierwszym spektaklem dyplomowym w mojej reżyserii było stosunkowo proste, bowiem znałem ich wszystkich dość dobrze. Oprócz Anny Jastrzębskiej, wszyscy pracowali ze mną już od ich pierwszego roku, kiedy reżyserowałem sceny w ramach zajęć z elementarnych zadań aktorskich pod kierunkiem dr Szymona Czackiego, a następnie przeprowadziłem z nimi warsztatową pracę na *Mewie A. Czechowa*. Już wówczas dało się rozpoznać mocne i słabe strony poszczególnych aktorów, a moją wiedzę uzupełniały przez kolejne lata poszczególne egzaminy (również te w wykonaniu grupy ze specjalizacji wokalnno-aktorskiej, do której należała Anna Jastrzębska), na których śledziłem uważnie rozwój moich pierwszych podopiecznych, a następnie coraz bliższych przyjaciół.

Poza znajomością ich dokonań artystycznych, wad i zalet warsztatu oraz historii pracy z pedagogami, kwestią ułatwiającą mi stawianie aktorom *Studium o Hamlecie* rozwijających zadań był wspólny język techniczny i sposoby komunikacji, jakie wypracowaliśmy w ciągu trzech lat znajomości i współpracy.

Do sposobów owych należały długie wiadomości mailowe, zawierające omówienia dotychczasowej pracy i wskazania rozwoju poszczególnych elementów spektaklu. Praktykę tę zapożyczyłem od Krystiana Lupy, który zwykł po przedstawieniach pisać do aktorów podobne wiadomości, uzupełniane potem przez niego podczas omówień. Po każdym egzaminie, który widziałem w wykonaniu grupy CD, przysyłałem im podobny list. Tę samą metodę stosowałem, pracując nad ich dyplomem, a w dalszej części rozdziału przytoczę obszernie fragmenty z jednego z takich e-maili, wysłanego grupie w czasie przerwy świątecznej, czyli już po napisaniu scenariusza i zakończeniu zasadniczego etapu prób poszukiwawczych, a tuż przed rozpoczęciem procesu „składania” spektaklu z pojedynczych, wypracowanych elementów.

Fragmenty tego listu pozwolą wykazać, w jaki sposób starałem się formułować rozwijające zadania aktorskie - zarówno w te poszczególnych scenach, jak i te „naczelne”, a wyjaśnienia dadzą

⁴⁸ Używam tego terminu w myśl rozumienia Konstantym S. Stanisławskim, który charakteryzował „zadanie naczelne” jako perspektywę i ostateczny cel postaci scenicznej, definiujące każde z poszczególnych dążeń aktora: „Tam, w głębi duszy, wszystkie pozostałe zadania partytury zdają się stapiać w jedno zadanie naczelne. Jest ono najwyższym celem, zadaniem nad zadania, duchową istotą, koncentracją całej partytury roli, wszystkich jej wielkich i małych fragmentów. Zadanie naczelne mieści w sobie obraz, istotę, wewnętrzny sens wszystkich poszczególnych, wielkich i małych zadań sztuki. Wykonując zadanie naczelne, wykonuje się wszystkie zadania partytury, wszystkie fragmenty, przekazuje się istotę roli. Dzięki temu (...) docieramy do tego, co kazało [autorowi] chwycić za pióro, aktorowi natomiast - zagrać rolę.”

Za: Stanisławski K. S., *Praca aktora nad rolą* op. cit. s. 120

czytelnikowi tych roboczych notatek szansę zrozumienia wewnętrznego języka technicznego, jakiego używaliśmy w pracy nad przedstawieniem dyplomowym⁴⁹:

„(...)napisałem w nocy do [Michała] Czyża, żeby zaczął myśleć nad tym fragmentem [sceną pod tytułem Hamletmaszyna] w trochę innych kategoriach. Ten tekst otwiera możliwość niesamowitej sceny, akcji, w której aktor próbuje zrzucić z siebie rolę, która przykleiła się do niego tak, że jak się nie ustawi, tak zawsze będzie Hamletem. Cokolwiek nie zrobi, będzie widziany jako Hamlet. Może starać się zakomunikować wszystkim „nie jestem Hamletem” - ale im bardziej tak mówi, tym bardziej Hamletem jest. Widz, kiedy zobaczy co taki Czyż robi, powie sobie: No tak, to jest coś, co mógłby zrobić Hamlet. Czyż może mówić, że „Nie jest Hamletem”, ale widz patrzy i widzi gościa, który żartuje sobie, bo nie udaje, że nie jest Hamletem, a przecież jest Hamletem - to nie Czyż, tylko Hamlet tu stoi i gada, że nie jest Hamletem. To jak sen, w którym ktoś ci mówi, że jesteś kimś innym, a ty już sam nie wiesz, czy przypadkiem nie ma racji.

Michał Czyż otrzymał zadanie pracy z fragmentem tekstu *Hamletmaszyna* Heinera Müllera, co zaproponował ustami swojej postaci podczas jednej z improwizacji.

Aktor ten znakomicie sprawdzał się w prowadzeniu postaci, które „grają drugie skrzypce” w zdarzeniach - świetnie współpracował z partnerem, co jednak za tym szło, rzadko otrzymywał propozycje realizacji solowych zadań. Grał jednak rolę w zbiorowej sekwencji studentów - zdecydowała o tym przede wszystkim jego świetna kondycja improwizacyjna, gdyż scenariusz tej części pisany był jako częściowe opracowanie improwizacji. Michał uczestniczył więc w rozmowie pisanej naturalistycznym językiem - zupełnie innym od *Hamletmaszyny*, a spektakl, w swojej narracyjnej formie pozwalał na przeplatanie stylów językowych w ograniczonym stopniu. Chciałem, by spróbował swoich sił w legendarnym monologu, jednak włączenie go do przedstawienia oznaczało konieczność wzięcia go w nawias fabuły, usprawiedliwienia tego, dlaczego postać „MICHAŁ” mówi ten tekst - tak powstała druga część sceny „Sen Czyża”.

Nazwa sceny pochodzi od tego, że tylko konwencja oniryczna pozwala na pomieszczenie próby zagrania *Hamletmaszyny* Powyższa notatka próbuje scharakteryzować kondycję, w jakiej Michał realizuje zadanie.

Alan - o sprawie podejścia do Czyża: On musi być dla Ciebie kimś istotnym, kimś, czyje przytyki serio Cię bolą, choć próbujesz nie odsłonić się z tym, jak bardzo.

(...) dalej stanie przed Tobą zadanie zagajenia osoby z widowni. Tu radykalność leży nie tylko w tym „jak” to zrobisz i „co” powiesz. W tym zadaniu też trzeba odnaleźć wewnętrznego wariata, który nie chce już tkwić w formie, fałszu, strukturze, klatce - ten wariat patrzy na dziewczynę, która siedzi i ogląda go w tej klatce. Ten wariat próbuje zwrócić na siebie uwagę tej dziewczyny. Próbuje się do niej ostrożnie odezwać, próbuje swoim palcem dotknąć palca dziewczyny, która stoi przy jego klatce - i zrobić to tak, żeby się nie spłoszyła, nie uciekła z krzykiem. To jest ten rodzaj delikatności.

Alan Al-Murthata w pierwszej scenie przedstawienia grał aktora, któremu casting wychodzi najlepiej, gdyż jest wyraźnie faworyzowany przez reżyserkę castingu. W sekwencji studentów zaś

⁴⁹ Ten i kolejne cytaty przytaczane w tym punkcie pochodzą z mojego archiwum pracy nad spektaklem *Studium o Hamlecie*

wątek został pociągnięty dalej, prowadząc do kłótni między kolegami z roku. W scenariuszu „Michał” krytykuje „Alana” i jego karierę.

Naturalnym odruchem aktora jest „bronienie” swojej postaci - w tym wypadku Alan skupiał się mocniej na odpowiadaniu na atak partnera, a nie na tym, by pozwolić „Alanowi” poczuć ból związany z krytyką od kolegi, którego pracę podziwiał. Uwaga miała na celu podniesienie stawki konfliktu i wywołanie wiarygodnej reakcji dla postaci, której wiarygodność w oczach widza była kluczowa dla spektaklu.

W innej scenie bowiem Alan jako pierwszy zwraca się wprost do widowni, kiedy ta „zjawia się” w sali prób. Następnie jego wiarygodność zostaje podana w wątpliwość przez koleżankę - widz zostaje wciągnięty w głosowanie, czy wierzy bohaterowi. Druga uwaga podpowiada, jaką kondycję performatywną należy zachować w tej sekwencji zdarzeń, stawiając zadanie oparte na ostrożnym, niemal sekretnym nawiązywaniu kontaktu, którego finałem jest definitywne złamanie czwartej ściany, przez zwrócenie się do pojedynczej osoby na widowni i nawiązanie z nią krótkiego dialogu.

Efektem realizacji zadania była sytuacja, która - poddawana później pod głosowanie widowni - zawsze spotykała się z opinią, wyrażaną przez zdecydowaną większość podniesionych rąk widzów, że Alan jest aktorem wiarygodnym i to, co zrobił ma duże oddziaływanie na widza. Próba kondycji performatywnej była tu jednak kluczowa dla aktora, który w szkolnych egzaminach niezwykle rzadko miał okazję realizować zadanie w oparciu o bezpośredni dialog z widzem - i to w innej, niż komiczna, konwencji.

Aga - pierwszy monolog o liskach rabusiach, to jest kluczowa sprawa dla Twojej postaci - jeśli tam nie zbudujesz w widzu poczucia, że to, o czym mówisz, jest dla Ciebie naprawdę ważnym, ciepłym wspomnieniem, do którego wracasz w ciężkich momentach życia, to leży wtedy scena kłótni, bo nikt z widzów nie stanie po Twojej stronie. Ale jeśli radykalnie pójdziesz po te liski rabusie - naprawdę, wbrew życiowej logice, rozwiniesz w sobie jakąś mitologię życiową, w której te liski pełnią kluczową funkcję, jakichś posłańców, którzy zabrali cię w inny świat i dały wiarę w to, że może być coś więcej niż tylko codzienny świat, bo są takie wioski... itd. , niejeden widz w pełni się z tym utożsamia, bo też miał kiedyś coś takiego, jakieś inne Troskliwe Misie czy Pokemony - i w ten sposób udzieli Ci kredytu zaufania, z którym do kłótni wystartujesz z o wiele większymi szansami. Wtedy w kłótni Twoje argumenty widz będzie czytał jako głos we własnej sprawie, bo rzeczy o których mówisz nie wydarzają się tylko na próbach - w każdej grupie społecznej ludzie przeżywają to, o czym ty tam mówisz.

Agnieszka Gawlińska (również w trakcie improwizacji) opowiedziała swoją osobistą historię dotyczącą dziecięcej fascynacji - trafiła ona do scenariusza, w nieco zmienionej w literackim kierunku formie, jako punkt wyjścia do sceny „Studenci 2: Liski rabusie”.

Aktorka dość długo nie była w stanie wejść na poziom emocji właściwy dla tego momentu w spektaklu (co zrozumiałe, gdyż w improwizacji moment pojawił się organicznie, a powód opowiedzenia osobistej historii był obecny tu i teraz - w spektaklu zaś monolog zaczynał scenę przerwana przez interwencję Wyspiańskiego i Kamińskiego). Zadaniem aktorskim było tu więc zwierzenie się z osobistej tajemnicy, a dokonana przez dramaturga literacka obróbka tekstu stwarzała aktorce problem - nie była w stanie znaleźć w sobie usprawiedliwienia dla oczekiwanego przez zadanie poziomu emocjonalnego. Przy pomocy powyższej uwagi starałem się wskazać kierunek pracy nad materiałem. Realizacja zadania pozytywnie mnie zaskoczyła - już na pierwszej próbie po

świętach aktorka postanowiła zerwać z literacką manierą tekstu, wrócić do kondycji improwizacyjnej i opowiedzieć o „Liskach rabusiach” jako o swoim istotnym sekrecie, którym postanawia w trudnym momencie kryzysu w pracy podzielić się z kolegami.

Było to szczególnie istotne, gdyż większość ról, jakie grała w egzaminach Agnieszka, wymagało od niej wywoływania efektu komicznego - tu zaś, przy użyciu opowieści z dzieciństwa opowiedzianej w odpowiedniej kondycji, potrafiła niejednokrotnie wzruszyć widza, wychodząc poza swoje *emploi*.

Gabi - w twoim pierwszym monologu naprawdę trzeba będzie pójść po mięso, bez oszczędzania. Złapać namiar na jakiegoś konkretnego faceta i rozwinąć w sobie oskarżenie wobec tego kogoś. W tym momencie występujesz jako głos tych wszystkich dziewczyn, o których przypadkowy facet mówi „ja wiem, czego ona potrzebuje” albo „mógłbym ją mieć, gdybym chciał” - i z totalnym poczuciem wyższości, do którego masz święte prawo, musisz zgnoić go na oczach wszystkich. To nie jest tylko w tym fragmencie, gdzie bezpośrednio patrzysz w widza - to jest też tam, gdzie mówisz o tym, że „tych dziwacznych tęsknot po prostu nie dzielasz” itd. To wszystko to ostateczne pogwałcenie tych wszystkich żalonych męskich zagrywek, ostateczne pogrzebanie wiary tych debili, że „wiedzą, czego chce kobieta”.

Gabriela Bissinger podczas zajęć na pierwszym roku dała się poznać jako osoba, która nieswojo czuje się w scenach, gdzie jest atakującą stroną konfliktu. W dyplomowym spektaklu *Święta Joanna* wg G. Shawa w reż. Moniki Strzępki grała główną postać w ostatniej scenie procesu, w którym broniła swojej postaci przez sądem wydającym ją na śmierć.

W *Studium o Hamlecie* otrzymała zadanie prowadzenia swojej postaci jako osoby dominującej w towarzystwie, nieznoszącej sprzeciwu - tylko taka „Modrzejewska” mogła stanowić istotny kontrpunkt dla monologu „Teodory” granej przez Melanię Kowalczyk, a pewność siebie, niezbędna do tej sceny mogła wziąć się z realizacji zadania na monologu poprzedzającym konfrontację obu postaci. Dzięki „rozbiegowi” nabieranemu w konfrontacji z projektowanym na widza „konkretnym facetem” aktorka wchodziła w relacje z partnerami pewna i niejako „rozgrzana” do aktywności w konflikcie.

Mela - Przez całą scenę Teodora znosi gadanie Modrzejewskiej. Tam trzeba znaleźć jakiś rodzaj wewnętrznego spokoju - na razie to jest trochę tak, jakby ona zносиła tę Modrzejewską, bo nie da się jej wyrzucić z domu, a wolałbym, żeby Teodora miała na to absolutny luz i spokój. Nie „znosiła Modrzejewską”, tylko pozwalała Modrzejewskiej na to wszystko, bo i tak nie robi to na niej wrażenia, jest uziemiona w spokoju, pogodzona ze wszystkim co ją czeka po śmierci męża. To jest zupełnie inny start do piosenki - nie tyle nawet inny wewnętrzny start, tylko inny obraz Ciebie ma widzieć, zanim zaczniesz śpiewać. I wtedy słowa piosenki stają się milion razy bardziej dotkliwe.

Melanię Kowalczyk, jako „Teodora”, śpiewała pierwszy głos w piosence, którą do słów ze *Śmierci Ofelii* Wyspiańskiego napisał dla nas Stanisław Radwan - przez większość finału spektaklu była główną bohaterką sceny, tą, która śpiewając monolog szalonej dziewczyny, wywołuje wyjście na scenę szeregu szekspirowskich postaci.

Dysponując silną obecnością sceniczną i łatwością rozgrywania konfliktów, aktorka starała się głównie bronić swoją postać przed ekspansywną „Modrzejewską”, komentując spojrzeniami i

drobnymi działaniami zachowanie partnerki scenicznej. Jednak pracując nad tą rolą, starałem się umożliwić realizację zadania na przeciwnym biegunie, niemal na przekór wypracowanemu przez studentkę w czasie trzech lat nauki w szkole dyspozycjom. Nasza „Teodora” miała być spokojna i pogodzona z losem - a przez to godna współczucia i podziwu, dzięki temu uzyskiwałem znacznie bardziej poruszający finał, a aktorka sprawdzała się w przestrzeni, którą rzadko otwierały przed nią szkolne egzaminy. Pomocy w tym zadaniu służy powyższa uwaga - pracując według tych wskazań dało się pogodzić ambicje Melanii związane z graniem mocnej postaci i potrzeby sceny, na której dominować miała „Modrzejewską”.

Franek - tylko wtedy jesteś naprawdę interesujący, kiedy olewasz widza i idziesz po swoje. „Swoje” w tym wypadku znaczy - swój świat, który z wyobraźni powołujesz na scenie. To jest Twoja funkcja w tym spektaklu, i to zarówno tam, gdzie dzieje się to literalnie (to tak naprawdę Ty sterujesz wszystkim, co dzieje się u studentów), jak i tam, gdzie przez skupienie na niesłyszalnej melodii za kurtyną sprawiasz, że widz zaczyna ją słyszeć. Jeśli zaczniesz choć na sekundę bajerować widza, to szacunek dla Twojej postaci totalnie zniknie i nikogo nie będzie obchodziła śmierć Wyspiańskiego - będzie tylko dramaturgicznym dopełnieniem.

Franciszek Karpiński grał postać „Wyspiańskiego”, której kwestie składały się głównie z opisowych cytatów - jego głównym partnerem w scenie był Adam Borysowicz, grający słuchającego wskazań poety „Kamińskiego”. Jednak, zanim dochodziło do ich spotkania, Franek w poszukiwaniu partnera zwracał się ze swoimi monologami do widzów. Nie była to dobra strategia - otwarcie na obecność słuchaczy i bezpośrednie „zahaczanie” ich przy pomocy tekstu stało w sprzeczności z obrazem postaci „Wyspiańskiego”, jaki chcieliśmy wykreować, mając w pamięci artystyczne marzenia aktora oraz przestrzeń osobności i tajemniczości, na której zbadanie w procesie pracy umawialiśmy się na początku prób. W zadaniu chodziło o takie „mówienie do siebie”, które byłoby stawianiem świata przy pomocy wypowiedzianych słów - zdobycie umiejętności należącej do konwencji niemalże rapsodycznej leżało w polu ambicji aktora, jednak narzędzia, w jakie wyposażyla go szkoła, kierowały go w stronę niewprawnego uwodzenia widza, nadekspresji, która na dłuższą metę przestawała być jakkolwiek interesująca.

Powyższa uwaga miała na celu wzmocnić pewność aktora w zadaniu, które rozwijało jego kondycję sceniczną i umiejętność prowadzenia monologów na granicy ekspresji, co stanowiło zmianę jego dotychczasowych tendencji artystycznych.

Adam - radykalna i absolutna prawda dwóch monologów hamletycznych („Gdyby ten balast” i „Nie potrafię wzdychać do rytmu”) a nawet monologu aktora z Grudziądza. Tylko przez mówienie tego jako swoich własnych myśli będziesz w stanie poprowadzić we właściwą stronę spektakl w miejscach, w których to od Ciebie zależy wszystko. Mało tego - w ten sposób kupisz sobie prawo do tej totalnie absurdalnej i zajebistej formy, jaką przybierasz do reszty spektaklu.

Adam Borysowicz, grając „Kamińskiego”, przybierał niezwykle atrakcyjną i zabawną formę inspirowaną kulturowo rozpowszechnionymi obrazami uczniów ślepo posłusznych swoim nauczycielom. Było to uzasadnione dramaturgicznie - „Kamiński” przychodził do „Wyspiańskiego”, by dowiedzieć się, jak grać Hamleta - a przy tym rozwijało jego potencjał komiczny. Jednak tak prowadzona rola domagała się kontrapunktu, który stwarzałyby „drugie dno” postaci, pozwalając

aktorowi na użycie lekkich środków przy jednoczesnym postrzeganiu bohatera przez widza jako pełnoprawnego, „pełnokrwistego” człowieka z realnym, możliwym do utożsamienia, problemem.

By pogodzić te założenia, namawiałem Adama do zainwestowania więcej w naturalność i szczerłość przebiegu wszystkich tych elementów roli, które nie były związane z partnerowaniem „Wyspiańskiemu”. Realizacja tego zadania umożliwiła to, by publiczność widziała w „Kamińskim” kogoś, kto przy imponującym mu człowieku zachowuje się nieco sztywno, a nawet śmiesznie - jednak w samotności przeżywa swoje istotne rozterki i problemy tak samo intensywnie i prawdziwie, jak każdy młody artysta.

Kinga - tym, jaka jesteś na scenie, zmuszasz widza do aktywności. To jest tak, jakbyś prowadziła go przez dżunglę - ale nie jesteś wykupionym przewodnikiem, tylko tubylcem, który prowadzi do wioski i dla tubylca jest jasne, że trzeba przeskoczyć przez strumień, w który turysta wlezie i przemoczy buty, ale przemoczony turysta od tej pory będzie bardziej uważny. Radykalność w Twoim wypadku powinna polegać na tym, żeby bez trzymanki i bez strachu o to, że możesz być niezrozumiana w swoich tokach myślowych, włączyć w swoje do końca, prowadzić swoją linię rozumowania, jakby to była jedyna istniejąca linia. Tak jak Indianin w Amazonii idzie do wioski swoją drogą, w swoim tempie, a jeśli turysta nie nadąży, albo rozgląda się na boki, to jego problem. Tubylec wie gdzie idzie, po co idzie - więc idzie pewnie. I to jest potrzebne u Ciebie jako aktorki - wewnętrzna pewność swojej roboty, radykalna pewność w zadaniu.

Kinga Bobkowska była jedną z najsilniejszych osobowości aktorskich na roku - tylko jej można było powierzyć zadanie zmiany kierunków narracji spektaklu. To najczęściej ona inicjowała poszczególne sytuacje składające się na sekwencję „MŁODA POLSKA”, zmieniając tematy rozmów toczonych na scenę i zmuszając widza do zwiększonej uwagi koniecznej do odbioru akcji, która rozwijała się w niespodziewanym kierunku. Przeprowadzane przez nią zmiany tematów miały oczywiście swoje wewnętrzne umotywowanie w ramach tzw. linii perspektywy roli⁵⁰ - aktorka nie miała jednak poczucia, że jej osobista logika działań jest przez widza zauważalna.

Strach o to, że zachowanie postaci może być postrzegane jako nielogiczne, stanowi zagrożenie na polu dwóch najbardziej kluczowych kategorii oceny, którymi, już od czasów Stanisławskiego było umotywowanie działania scenicznego (kryjące się pod hasłem „rozumieć”) i potencjał postaci do wzbudzenia empatii (kryjący się pod hasłem „wierzyć”). Oba te wyznaczniki właściwie prowadzonej pracy aktora są zagrożone, jeśli nie odczuwa on porozumienia z widzem - szczególnie trudno zaś odczuć to porozumienie, kiedy niejednokrotnie, z pełną premedytacją odchodzi się od zdarzenia scenicznego, w którym zanurzeni są partnerzy i widzowie, na rzecz przekierowania ich uwagi na następny temat.

⁵⁰ Używam tego pojęcia z K. S. Stanisławskim, który określa „linię perspektywy roli” jako „przemysłany układ części i harmonijne relacje między nimi przy uwzględnieniu całości sztuki i roli. (...) Co to znaczy? Nie ma gry, działania, ruchu, myśli, mowy, słowa, czucia itd., itp. bez odpowiedniej perspektywy. Najprostsze wyjście na scenę albo zejście z niej, ustawienie jakiegokolwiek sceny, wypowiedzenie kwestii, słowa, monologu itd., itp. powinny mieć perspektywę i ostateczny cel (zadanie naczelne). Bez nich nie wolno powiedzieć najprostszego słowa, choć „tak” lub „nie”.”

Zob.: Stanisławski K. S., Praca aktora nad sobą, t. 2: Praca nad sobą i swoją techniką wykonawczą, Akademia Sztuk Teatralnych in. S. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2018, s. 160

Prowadzenie roli w ten sposób wymaga szczególnej pewności, w której nabraniu miała pomóc realizacja tego zadania - wyjątkowo trudnego, jak na warunki pracy nad spektaklem dyplomowym, jednak rozwijającego warsztat silnej i już doświadczonej studentki.

Ania - To dzięki temu, że jest ktoś, kto po prostu JEST OBECNY W SYTUACJI, a nie wysila się na jakąś widowiskową akcję, widz może uwierzyć w świat, który mu pokazujemy. I tylko z takiej kondycji możesz organicznie wyprowadzić te wszystkie zwrotne momenty, które na Tobie stoją („Jaki chcecie, żeby był ten dyplom”, początek kłótni, pojawienie się widowni). Bez twojej radykalnej transparentności trzeba te akcje opracowywać jako jakieś mikro zdarzenia z mikroreakcjami - a jeśli powalczysz o kondycję żywej obecności, to relacje przejdą po tobie jak prąd po kablu, prąd, który sprawi, że będą zapalać się kolejne żarówki tej sceny.

Trzeba tu poszukać czegoś takiego, co czasem się ma, kiedy nie chce się siedzieć samemu w domu i idzie się gdzieś tylko dla towarzystwa - w takiej sytuacji nie próbuje się nic robić, po prostu się jest w towarzystwie, jest się z ludźmi, nie pompuje się jakiejś gotowości, bo właśnie po to, żeby niczego nie pompować przyszło się do ludzi.

Zadanie powierzone Annie Jastrzębskiej stało się pierwszą próbą poprowadzenia roli, której obecność w spektaklu pozwala na zaistnienie łączności między pozostałymi postaciami - bohaterem podobnym do „Ani” był w Thomas w drugiej części *Nocy wśród drzew*, Robert w *Bóg policzył dni* oraz Ben i Gerda z *Alaski*. W *Studium o Hamlecie* powierzyłem je tej aktorce z przyczyn, które mają swoje źródło w procesie produkcji, gdyż pracowała ona równolegle nad dwoma spektaklami dyplomowymi, przez co nie była obecna na większości improwizacji, będących źródłem materiału do scenariusza - jej nieobecność w tym okresie prób nie była jednak powodem, by nie wyznaczyć jej rozwijającego zadania aktorskiego.

Wyimprowizowane sytuacje niełatwo poddają się warsztatowej obróbce, praca nad nimi często wymaga bezpośredniej łączności aktora z pamięcią źródłowego zdarzenia, nie było więc możliwości, by przydzielić „Ani” zadanie aktywnego rozgrywania którejś z tak powstałych scen - w zamian, inicjowała ona często sekwencje rozpisane przeze mnie i dramaturga, jako swoiste „bezpieczniki” scen. Jeśli np. kłótnia między bohaterami trwała zbyt długo bądź eskalowała za mocno, Anna Jastrzębska miała możliwość zareagować i przekierować uwagę grupy na inny, mniej konfliktujący temat, z którego miało wyrosnąć nowe zdarzenie sceniczne.

Taki charakter powierzonego zadania czynił z postaci „Ani” osobę najbardziej wyczuloną na zmiany w świecie przedstawionym. To ona miała zauważyć zapadanie się grupy w beczynny marazm kryzysu twórczego czy „zjawienie się widowni w sali prób” - i jako pierwsza zareagować na te zjawiska. Realizacja tego zadania nastroczała jednak trudności aktorce przyzwyczajonej do klasycznego sposobu reagowania na bodźce. To, co zauważała „Ania”, było zbyt delikatne, by zapewnić Annie impuls do działania. Początkowo, by jej pomóc, próbowałem zwiększyć intensywność owych bodźców, lecz niszczyło to tkankę dramaturgiczną - dopiero takie sformułowanie zadania aktorskiego, o jakim piszę w notatce, z postawieniem na aktywną obecność zamiast zwykłej czujności na impulsy zaczęło dawać satysfakcjonujące efekty sceniczne. Efekt pracy nad tym zadaniem pozwolił na zaistnienie wiarygodnej społeczności i posłużył jako pierwsza próba do wielu późniejszych eksperymentów z aktywną obecnością bohatera.

Marcin - tutaj sprawa polega na włożeniu w swoje rzeczy bez planu. Totalnie na niekorzyść działa tutaj szukanie jakiegoś „przebiegu postaci”, „zadania naczelnego”, „głównej motywacji”. Nie jest Ci to do niczego potrzebne, bo tak jak Twoim największym atutem zawsze był rodzaj bezczelności scenicznej (która tu jest do wykorzystania w tym, żeby zbijać widza z tropu - kiedy myśli, że cię już zna, że wie, co zaraz zrobisz, ty pokazujesz, że nie), tak u Twojej postaci to właśnie ta bezpardonowość i przypadkowość jest najcenniejsza. On składa się z rozsypanych fragmentów - i tak powinno pozostać. To też jest Stanisławski i tak też można realizować to, co nam pozostawił - a w głowie widza na koniec to i tak się zwiąże w coś znacznie ciekawszego, niż realizowana zgodnie z planem, krok po kroku, tzw. konsekwentna postać.

Marcin Piotrowiak był w czasie pracy nad dyplomem aktorem, który bardzo głęboko wierzył w zasadność użycia klasycznych sposobów realizacji roli, zaczerpniętych z metody Stanisławskiego - problem w tym, że szkolne ujęcie tych narzędzi sprowadza się do bardzo ograniczającego możliwości twórcze rozumienia pojedynczych haseł z roboczego słownika założyciela MChATu. Dalszy rozwój tego aktora zależał od zweryfikowania tych znaczeń w praktyce.

Wyzaczyłem mu zatem zadanie grania w segmencie „MŁODA POLSKA” bohatera, którego sposób reagowania jest inny od normatywnego. Zamiast realizować precyzyjny plan, jak przystało na postać z tzw. „spójnym przebiegiem”⁵¹, miał działać z poziomu bardziej podświadomego niż narracyjna opowieść o losach jego bohatera. Szukaliśmy sposobu na to, by pozwolić mu reagować impulsywnie, pod wpływem chwili, korzystając z innej, szerszej i bardziej rozwijającej jego możliwości aktorskie definicji postaci.

Postać taka, rozumiana jako struktura celów jawnych i ukrytych, z którymi utożsamia się aktor, jako zestaw działań dostępnych aktorowi dla celu, jakim jest zwycięstwo nad drugim człowiekiem, zafunkcjonować może zarówno w teatrze opowieści, jakim ostatecznie było *Studium o Hamlecie*, w eksperymentach z konwencjami posługującymi się absurdem, jak i w „tu i teraz” performatywnego aspektu teatru. Realizacja tak postawionego zadania pozwoliła Marcinowi Piotrowiakowi na rozszerzenie jego rozumienia pracy aktora i otwarcie jego horyzontów na różne gatunki sztuki.

Ola - u Ciebie chodzi przede wszystkim o to, żebyś maksymalnie uwierzyła w formę. A nawet bardziej - żebyś przyjęła formę jako swoją psychologię. To nie jest tak, że Pani Alex, Ofelia, Gertruda czy Pani Rektor zachowują się dziwnie, formalnie. I jeśli uwierzysz w możliwości, jakie otwiera Ci to, że Twoja postać dookreślona jest tylko i wyłącznie przez to, jak ją pokażesz, w jaki sposób otwierasz oczy, jakim gestem operujesz itp. - a nie przez wyobrażenie o psychologii postaci czy o swoim przebiegu na scenie - to wtedy zobaczysz, jak Ci wszystko pięknie odpali. Tylko musisz pozbyć się całkowicie swojej „aktorskiej przyzwoitości” i iść na maksa w te postaci, których byt rządzi się zupełnie innymi prawami, niż byt normalnych ludzi.

⁵¹ Pojęcie to pochodzi z praktyki pedagogicznej krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych, gdzie oznacza takie ujęcie zadań aktorskich, które pozwalają na łatwe odtworzenie narracyjnej, spójnej historii bohatera scenicznego - czyli mniej więcej to, o czym Stanisławski mówi, jako o „filmie postaci”. Sam założyciel MChATu zwracał jednak uwagę na zdradliwość takiego narzędzia, szczególnie w wypadku pracy na materiale, którego struktura nie jest całkowicie narracyjna.

Por. Stanisławski K.S. *Praca aktora nad sobą* t. 1. op.cit. s. 487-508

Aleksandra Samelczak jeszcze podczas studiów zdążyła wykazać się bardzo szerokim wachlarzem środków artystycznych - część z nich jednak sama uznawała za „nieszlachetne”, gorsze od innych.

Jest to typowe zjawisko u aktorów, którym realizacja nawet stosunkowo trudnych zadań przychodzi z lekkością - to, co łatwo im przyszło, wydaje się nie być cenne, dlatego stopniowo zaniedbują rozwijanie tych narzędzi, badając inne przestrzenie.

W *Świętej Joannie* Ola grała główną bohaterkę w ostatniej scenie pierwszego aktu - sekwencja ta rozegrana została w formie naturalistycznej, aktorka zaś miała jasno postawione psychologiczne zadanie odzyskania zaufania grupy i zmobilizowania jej do działania. Sprawdziła się w nim znakomicie, co zaowocowało zaproszeniem jej do zespołu Teatru Polskiego w Poznaniu. Dlatego postanowiłem postawić przed nią w *Studium o Hamlecie* zadanie oparte na kontrze wobec tego, które miała w pierwszym dyplomie. Grała zbiór postaci, który nie składał się w spójną całość - choć reżyserka castingu „Pani Alex” stawiała się na końcu „Panią Rektor”, nie łączyło ich nic, co można by nazwać łańcuchem znaczeń, czy logiką przemiany. By zabezpieczyć taki stan rzeczy, do zbioru postaci dołożyłem też takie, których status ontologiczny nie jest dookreślony w scenariuszu, np. „ducha Ofelii” czy „Gertrudę” w projekcjach live i aktorkę zdzierającą z siebie rolę postaci w scenie *Hamletmaszyna*.

Tak „poszatkowana” rola miała umożliwić aktorce posłużenie się świetnie opanowanymi metodami gry psychologicznej i skłonić do odświeżenia znanych jej, lecz zaniedbanych środków formalnych - aktor bowiem powinien w równym stopniu dbać o umiejętności służące do grania zarówno tragicznych, komicznych, jak i całkiem nieokreślonych postaci, zamiast zamykać się jedynie na to, co - ulegając fałszywemu obrazowi wytworzonemu bez doświadczenia w zawodowym teatrze - uważa za „szlachetne” aktorstwo.

Z tych wszystkich uwag klaruje się taka jedna ogólna - pozwólcie odezwać się waszym wewnętrznym wariatom i posłuchajcie co oni mają o sobie do powiedzenia. Jak daleko są w stanie pójść w wypowiedzenie własnej racji. Po co o tym wszystkim piszę? Bo marzy mi się, żeby w tym fragmencie pójść po jakieś rozwiązanie radykalne, coś, co rzeczywiście będzie kosztowało i działało - a nie tylko rozwiąże sprawę na poziomie dramaturgii. Całemu naszemu zespołowi niezbędny jest teraz zastrzyk radykalności - zarówno tej ludzkiej, jak i aktorskiej. Praktycznie każdy ma moment, w którym może pójść o wiele dalej, niż do tej pory. Spróbuję teraz o tym napisać - nie będą to nowe rzeczy, raczej takie, o których już mówiłem, które zaczęły się już pojawiać - ale chcę zwrócić na nie uwagę.

Ostatnia notatka ma charakter głównie motywacyjny - list był pisany w czasie przerwy świątecznej, po której wracaliśmy na tydzień przedpremierowy - jednak zawiera też wezwanie do myślenia o aktorstwie w kategoriach innych niż realizacja postawionych zadań. Ostatecznie bowiem rozwój aktora w znacznie mniejszym stopniu zależy od reżysera niż od chęci i potrzeb osób przez niego prowadzonych.

Powyższe uwagi, wyznaczające indywidualne, rozwijające warsztat poszczególnych aktorów zadania naczelne (i niektóre mniejsze zadania sceniczne, składające się na większą całość w perspektywie roli), sformułowane zostały pod koniec pracy z grupą, którą dobrze znałem. Mało który reżyser spektaklu dyplomowego ma jednak podobny komfort.

W większości przypadków pierwszym kontaktem ze studentami jest oglądanie ich egzaminów szkolnych, które - z racji, że służą sprawdzeniu konkretnych umiejętności - dają tylko wycinkowy obraz słabych i mocnych stron warsztatu obsady i - z racji, że estetyka pokazu zazwyczaj w całości podporządkowana jest gustom pedagoga prowadzącego - niewiele mówią o artystycznym ukierunkowaniu poszczególnych jej członków.

Dlatego w kolejnej pracy nad spektaklem dyplomowych musiałem rozwinąć przede wszystkim narzędzia poznawania umiejętności studentów, ćwiczenia diagnozujące ich potrzeby, zalety i potencjalne wady, których przepracowaniu służyć mógłby odpowiedzialnie prowadzony proces prób.

5.2. Zadania aktorskie w pracy nad *Nocą wśród drzew*

Wspominałem już wcześniej o tym, jak, widząc końcowy efekt pracy nad *Studium o Hamlecie*, czułem, że zawiodłem się na improwizacji jako narzędziu służącym do konstrukcji scenariusza. Nie oznacza to oczywiście, że przestałem korzystać z tej metody, jednak od momentu rozpoczęcia prób do *Nocy wśród drzew* zmieniłem zastosowanie improwizacji w mojej praktyce pracy ze studentami.

Od 2020 roku improwizacja stała się moim podstawowym narzędziem diagnostycznym, służącym do rozpoznania zarówno potencjału konfliktu w relacjach między postaciami (a była to sprawa kluczowa przy opracowywaniu dramaturgii wrocławskiego dyplomu), jak i możliwości samych aktorów, słabych i mocnych stron ich warsztatu. Co prawda, pewien ich obraz dały mi szkolne egzaminy, w których widziałem ich pracę przed obsadzeniem ról w przedstawieniu, jednak do wyznaczenia rozwijających zadań potrzebowałem bardziej precyzyjnej wiedzy i lepszego testu dla możliwości studentów.

Najlepszym narzędziem do tego znów okazała się improwizacja prowadzona w sposób, jakiego nauczyłem się podczas pracy z Krystianem Lupą, jednak zakładająca tu raczej kreowanie konfliktowych zdarzeń niż przestrzeni do badania monologu wewnętrznego poszczególnych postaci, a przez to bardziej dynamiczna i krótsza. Tak pomyślana improwizacja sprawdzała potencjał możliwych do zaistnienia w scenariuszu konfrontacji między bohaterami, dając dużo dokładniejszy obraz umiejętności aktorów i tego, jak uzupełniają się wzajemnie w obrębie grupy⁵². Korzystając z tak zdobytej wiedzy, z łatwością mogłem postawić rozwijające warsztat poszczególnych aktorów zadania.

W drugim tygodniu prób opracowałem więc schemat pozwalający na to, by w ciągu dziewięciu godzin (dwóch serii po cztery i pół godziny) każda z ośmiu osób pracujących nad spektaklem przeprowadziła improwizacje ze wszystkimi możliwymi partnerami scenicznymi. Dzięki półgodzinnym „próbkom kontaktu między partnerami” mogłem zarówno zebrać istotny materiał służący pracy nad fabułą planowanego scenariusza, jak i przyjrzeć się aktorom w działaniu, co nie było możliwe do przeprowadzenia w klasyczny sposób, z racji braku tekstu, na którym można było realizować zadania. Improwizacje jednak nie wiązały aktorów z koniecznością znajomości jakiegokolwiek scenariusza - wystarczyły wyobrażenia postaci (nad których właściwym

⁵² Istotną rolę gra tu również fakt, że tradycją Wydziału Aktorstwa Dramatycznego w AST im. S. Wyspiańskiego w Krakowie, filii we Wrocławiu jest mieszanie grup studenckich w ciągu trzech lat nauki - oznaczało to, że - inaczej niż przy *Studium o Hamlecie* - mocne i słabe strony partnerów scenicznych były na początku prób tajemnicą dla samych aktorów, którzy pierwszy raz pracowali w takiej konfiguracji.

wykształceniem pracowaliśmy przez pierwsze dwa tygodnie) i właściwie nakreślone ramy sytuacji, w których się znajdują.

Zasadniczym celem ćwiczenia było zarysowanie ram świata przedstawionego i relacji między postaciami w ich rutynowym, codziennym życiu. Nie pracowaliśmy jednak na „pradziejach” bohaterów, aktywnie kreując przeszłość w myśl zasady Stanisławskiego, który mówił, że „nie ma teraźniejszości bez przeszłości (...) teraźniejszość w naturalny sposób z niej wyrasta, a przeszłość to korzenie, z których wyrosła - żeby mieć właściwy sąd o teraźniejszości, trzeba znać nie tylko ją, ale także jej związki z przeszłością”⁵³. Pomysł na ramy ćwiczenia polegał na kontynuacji wątków, które w ciągu dwóch tygodni prób analitycznych zdążyliśmy sobie opowiedzieć. Mówiliśmy o zdarzeniach z tej improwizacji, o jej poszczególnych zdarzeniach, jako o „serialu”, który kontynuuje opowieść o losach bohaterów. Pozwalało to na dobrą orientację w poszukiwaniach artystycznych aktorów uczestniczących w ćwiczeniu - znaliśmy już dość dobrze przeszłość postaci dyskutowaną podczas dotychczasowych prób, ich odległą przyszłość, jaką nakreśla Bernhard w *Wycince* - chcieliśmy zatem poznać bezpośrednie skutki, jakie wywołała „artystyczna kolacja”.

Dzięki zorganizowaniu tej sesji improwizacyjnej poznałem możliwości moich aktorów w stopniu pozwalającym na postawienie przed nimi rozwijających zadań, które respektowały również ich artystyczne ukierunkowanie, co miało znaczący wpływ na kształt powstającego dopiero tekstu dramatycznego, stanowiącego scenariusz zakładanego „manifestu artystycznego młodego pokolenia”, jakim chcieliśmy uczynić *Noc wśród drzew*.

Poniżej przytaczam „pejzaże”⁵⁴ poszczególnych improwizacji w kształcie zaprezentowanym aktorom w trakcie prób⁵⁵ wraz z wyjaśnieniem zasadności przedstawionego sposobu budowania konfrontacji między postaciami i obserwacjami, jakich dokonałem podczas przeprowadzania ćwiczenia.

SERIA 1.

FRITZ - JOANA : „Po tym wieczorze wszystko się zawaliło.”

Wieczór. Mieszkanie na Sebastianplatz, w którym żyje się zupełnie nieuregulowanym trybem życia. Fritz właśnie wstaje żeby popracować, Joana właśnie kładzie się spać. Kto tak właściwie jest kim w tym związku? Kto kogo stworzył? Czy wobec tego, jak wielkie wsparcie okazuje Joana działalności Fritza, ma prawo oczekiwać większego wsparcia dla własnej pracy, odrobiny uwagi chociaż?

⁵³ Stanisławski K. S., *Praca aktora nad rolą*, op. cit., s. 26

⁵⁴ Słowa tego używam za Krystianem Lupą, który jako „pejzaż” improwizacji rozumiał „wyobraźniowy embrion z energią i kondycją rozrostu inicjujący i prowadzący postać przez sytuację” i „uzbrojenie do określonej sytuacji, określonego zdarzenia, określonej relacji i jej tematu”. Należy zwrócić uwagę na to, że przytoczone przeze mnie pejzaże sytuacyjne podzielone są często na dwie części - każda z nich poświęcona jest nastawieniu, z jakim w improwizowane zdarzenie wchodzi poszczególne postaci. Jest to niezbędne dla właściwego sterowania ćwiczeniem, gdyż „zbiorowy” pejzaż nie zapewnia konfliktowego ładunku, skazując aktora na poszukiwanie tematów do sporu, które tu pojawiały się organicznie.

Za: Lupa, K. *Utopia. Listy do aktorów*. op.cit. s. 64

⁵⁵ Cytaty przytaczane w tym punkcie pochodzą z mojego archiwum pracy nad spektaklem *Noc wśród drzew*.

Czy wobec tego, jak wiele sztuka Fritza zrobiła dla wypromowania „pomysłów na życie” Joany, to chyba Fritz ma prawo oczekiwać większego szacunku dla swojego sposobu pracy, odrobiny zrozumienia chociaż

Dziś przelewa się czara goryczy.

THOMAS - FRITZ : „Przed odejściem od Joany”

Park. Ten sam wieczór co wyżej.

Wybity zupełnie Fritz idzie na spacer, na papierosa, na cokolwiek, bo może się uda wrócić do domu i pracować, Joana też wyszła, więc przynajmniej spokój w domu będzie. W tym stanie spotyka siedzącego na ławce Thomasa. Nie zaczęłby sam rozmowy, ale ten zapytał, czemu tak dziwnie wygląda i... (nie stawiam tu założenia pt. „i rozmowa sama się zaczęła” - być może się nie zaczęła, być może pogadali o pierdołach, spalili po fajce i się rozeszli - sprawdźmy. Natomiast Fritz po rozmowie z Thomasem nie wróci do domu, pójdzie się włóczyć całą noc po mieście).

Thomas siedział na ławce w parku, niedaleko Sebastianplatz. Siedział akurat tam, bo nie dawał mu spokoju

od dłuższego czasu pomysł dramatu a la Maeterlink, który chciał napisać zainspirowany Joaną - nie PRZEZ Joaną, ale po prostu Joaną, tak jak czasem ludzie nas inspirują. Dlatego tam siedzi, bo patrzy w okna jej mieszkania na poddaszu i jakoś łatwiej mu się o tym myśli. Aż tu nagle Fritz idzie ścieżką, to nie może być przypadek. Tylko czemu on tak dziwnie wygląda?

JOANA - MAJA : „Po odejściu Fritza vol. 1”

Ten sam wieczór, mieszkanie Auersbergerów.

Maja siedzi sama, bo Gerhard gdzieś poszedł, nawet go nie pytała gdzie. Przychodzi Joana, która po kłótni z Fritzem wybiegła z domu i kręciła się jakiś czas po mieście, ale z powodu zimna (a tak naprawdę to w obawie, że wpadnie na Fritza albo kogoś z jego przyjaciół) postanowiła odwiedzić kogoś bliższego jej samej. Wybrała Maję, raz, że dobrze się z nią gada, dwa, że zawsze ma alkohol, trzy, że co jak co, ale przejścia z mężem to nie jest dla niej nowość. (Nie zakładam, że rozmowa tej dwójki pójdzie w jakimś konkretnym kierunku, mogą się po prostu razem najebać i też będzie ok - ale mogą zacząć rozmawiać szczerze. Zależy gdzie Was poprowadzi.)

THOMAS - JOANA : „Po odejściu Fritza vol. 2”

Ten sam wieczór tylko sporo później. Mieszkanie na Sebastianplatz. Wracając od Mai Joana spotkała w parku Thomasa. Powiedział jej, że widział Fritza. Z tego co mówił Fritz wynikało, że raczej nie wróci dziś do domu. Joana poprosiła Thomasa, żeby ją odprowadził i posiedział z nią chwilę, nie wiadomo, czy emocje, czy bezsensowność, czy alkohol czy co - ale coś sprawia, że nie chce siedzieć teraz sama.

Zaczyna pękać obraz świata.

ALFRED - GERHARD : „Poszukiwanie sekretu do wydarcia vol. 1 ”

Ten sam wieczór, stolik w barze.

Rehmden dalej utrzymuje swoją tezę o końcu sztuki. Tymczasem jeden z nielicznych ludzi, których uważa za inteligentnych znajomych zdaje się nie rozumieć powagi sytuacji. A być może sytuacja nie jest tak poważna i Rehmden się myli? Jakkolwiek jest to niemal niemożliwe, należy, choćby hipotetycznie, rozważyć taką opcję. Więc trzeba zbadać – czy Gerhard rozumie, co wydarzyło się przed miesiącem u niego w mieszkaniu, a jeśli rozumie, to skąd do cholery dalej czerpie siłę do życia?!

Gerhard tymczasem cieszy się, że kumpel zaprosił go na piwo – w ostatnim czasie jego życie krąży między żoną a fortepianem i nie wiadomo co gorsze. Ale dziś jest super wieczór. Gotów jest gadać o czymkolwiek, byleby być poza domem i móc spokojnie pić piwo z kumplem, choć akurat sztuka i jej koniec to nie jest temat, który interesuje go najbardziej. Polityka, dziewczyny, a nawet sam towarzyski szum baru – tym chciałby się zająć skoro ma wolne od żony. Z tyłu głowy jedynie pracuje mu myśl „czy po to się żenił, żeby najfajniej od miesiąca czuć się w barze z Alfredem”.

FRITZ - ALFRED : „Poszukiwanie sekretu do wydarcia vol. 2 ”

Ten sam wieczór trochę później, ten sam bar

.Fritz w swojej wędrówce przez miasto przez nieuwagę (był zbyt pogrążony w myślach o tym, co ma zrobić ze swoim rozpadającym się związkiem) wszedł do znanej artystycznej kawiarni. Trudno, wypije setkę wódki i pójdzie dalej. Aż tu nagle ktoś go chwyta za ramię.

Nie usatysfakcjonowany rozmową z Gerhardem, Rehmden dostrzegł wchodzącego do baru Fritza. Co to właściwie jest w tym człowieku co go jednocześnie irytuje i intryguje? Czy on rozumie koniec sztuki? Bo chyba nie, skoro dalej ją uprawia. Ale z drugiej strony jak on, ocalały z holokaustu, może tego nie rozumieć? Trzeba za wszelką cenę wydobyć z niego to co ukrywa – bo kto jak kto, ale Fritz wygląda na takiego, który coś ukrywa. Może to, że jego „sztuka” nie jest sztuką i faktycznie nadmuchał interes rzemiosła ludowego do rozmiarów artyzmu? Może to, że tylko ściemnia o tym, że jest ocalonym z Holocaustu, a cała historyjka służy tylko dopatrywaniu się głębi w nieskładnych wzorach na jego dywanach? Może jest genialnym oszustem – bo coś takiego jest możliwe do robienia w świecie po upadku sztuki. Trzeba to zbadać.

JEANNIE - ANNA : „Można mieć tylko jeden największy sukces, i Ty, kochana, już go osiągnęłaś”
Ten sam wieczór, inny bar, właściwie nie bar, a kawiarnia.

Czasem dzieje się coś takiego, że jeśli odpowiednio długo wmawiamy innym, że kogoś lubimy, to w pewnym momencie nam samym może się wydać to prawdą. Do momentu, aż nie zobaczymy tej osoby na żywo.

Obie panie przyszły naszykowane na ten wieczór jako na niezwykle przyjemne spotkanie z koleżanką po piórze, ale bardzo szybko okazało się, że tak niestety nie będzie. Za daleko się rozjechały – obracają się już w zupełnie innych środowiskach, zajmują się rzeczami na zupełnie innym poziomie. Trochę jak koleżanki z warsztatów przygotowujących do szkół teatralnych, które po roku spędzonym

przez jedną z nich w szkole, a drugą na teatrologii spotykają się i próbują rozmawiać. Co z tego, że kiedyś były blisko, skoro teraz żadna nie uwierzy tej drugiej? Takie spotkanie można tylko PRZETRWAĆ, między takimi osobami ciężko o dialog, raczej są to strzępy równoległych monologów, każda na własny temat.

Ale, choć dawna przyjaciółka wydaje mi się dziś skończoną, fałszywą idiotką – jakoś szkoda tego, bo do kogo innego mogę się w ogóle odezwać? Kto inny zrozumie mój problem, jeśli nie ona, która dzieli ze mną i płęć i zawód. „Nienawidzimy się wzajemnie i to nie jest nasze najgorsze, to jest być może nasze najlepsze.”

MAJA - JEANNIE : „Co się z nami stało, nie widzimy się, jesteś w ogóle jakaś dziwna”

Ten sam wieczór, mieszkanie Auersbergerów.

Po wyjściu Joany Maja zostaje sama. Przysypia, czekając na Gerharda. Ktoś puka. To Jeannie. Jeannie po rozmowie z Anną czuje się jak totalnie odcięta od rzeczywistości idiotka. Jak do tej pory czuła się wobec każdego tylko jak idiotka – to jeszcze było znośne, ale teraz dochodzi to, że ewidentnie odpada od rzeczywistości, nie wie już co jest prawdą na temat ludzi, wśród których się obraca, a co tylko jej się wydaje. Ma do czynienia albo tylko z armią pochlebców albo tylko z armią oskarżycieli. Coś kazało jej przyjść do Mai, choć właściwie nie ma jej nic szczególnego do powiedzenia – wpadła, bo widziała, że pali się światło.

Mai jest obojętne czy siedzi sama czy z Jeannie. Ale jak już siedzi z Jeannie, to może sobie z Jeannie pogada. Tylko o czym gadać z Jeannie, skoro od kilku miesięcy nie wiadomo właściwie kim jest Jeannie? Nawet o nagrodzie Maja dowiedziała się od Anny Schrecker – tak się chyba nie traktuje przyjaciół. Zaczniście lekko, po prostu koleżanka wpadła odwiedzić koleżankę. Po prostu ta odwiedzająca koleżanka nosi w sobie jakiś straszny ciężar, a ta odwiedzana jest w humorze do przebijania balonów szpilką. I zobaczymy co się stanie.

ANNA - GERHARD : „Najbardziej to współczuję Tobie, Gerhard”

Ten sam wieczór, kawiarnia (ta, która nie jest barem).

Po idiotycznej i niespełniającej oczekiwań męskiego wieczoru rozmowie z Rehmdenem, Gerhard nie chce jeszcze wracać do domu. Idzie więc do kawiarni literackiej z nadzieją spotkania kogoś znajomego. I spotyka – Annę, wlewającą w siebie czwartą kawę tego wieczora, by zagłuszyć kompleksy obudzone w niej przez Jeannie.

Nie szukajmy tu wątku romansowego – wydaje mi się, że ta dwójka może na siebie nawzajem podziałać naprawdę terapeutycznie – ostatecznie Gerhard zawsze cenił współpracę ze Schrecker, a ona współpracę z nim, dlatego być może mogą sobie powiedzieć o swoich kryzysach twórczych i ludzkich. Tu też zaczniście lekko, najlepiej od zdissowania Rehmdena, w końcu nic tak nie łączy ludzi jak plotki na temat innych. Grunt, żeby potem przejść głębiej – bo nawet jeśli Rehmden nie ma racji z „końcem sztuki” w ogóle, to Gerhard bardzo mocno czuje koniec swojej sztuki. I nawet jeśli Rehmden nie ma racji z „kroczeniem ku pustce”, to Anna bardzo mocno czuje swoją pustkę.

SERIA 2.

THOMAS - ALFRED : „Jeśli mnie nie powstrzymasz, utnę sobie rękę”

„Nora Rehmdena” – zapuszczone studio, w którym żyje malarz. Wieczór następnego dnia.

Alfred telefonicznie zaprosił Thomasa do siebie. Po wczorajszych spotkaniach tkwi w jakiejś ciemności, ziele w nim jakaś czarna dziura. Zawsze jednak był dobry w wywieraniu wielkiego wrażenia na podatnych umysłach – od dzieciństwa tak sobie rekompensował każde poczucie porażki, to uchroniło go przed tym poczuciem nawet przy wyrzucaniu z Akademii.

Thomas zdziwił się, kiedy odbierając telefon usłyszał głos Rehmdena. Ale nie miał planów na dziś – a zresztą, i tak nie wiele jest w stanie zrobić, ciągle szumi mu w głowie po wczorajszym wieczorze. Przychodzi więc po prostu w odwiedziny.

Tytuł tego epizodu nie jest koniecznym do rzucenia w trakcie improwizacji cytatem ani podpowiedzią do jakiegoś zdarzenia – chodzi mi tu po prostu o podkreślenie desperacji, z jaką Rehmden walczy o swoje – i co mogłaby spowodować w nim walka przegrana.

ANNA - ALFRED : „Ambitni ludzie szukają lustra w sobie nawzajem vol. 1”

„Nora Rehmdena” – sporo później.

Po wyjściu Thomasa Rehmden siedzi długo sam. Kiedy słyszy pukanie do drzwi ma nadzieję, że to może Thomas, który będzie chciał kontynuować rozmowę. Ale to Schrecker. Która przychodzi porozmawiać pod jakimś absurdalnym pretekstem (choćby pogadać o możliwym artykule o „końcu sztuki”, który chciałaby zderzyć z własnym głosem o „braku końca sztuki”). Przychodzi sprawdzić, czy jej nocne obserwacje po wczorajszej rozmowie z Gerhardem są prawdziwe. Czy rzeczywiście ludzie, których uważała za ogarniętych, na których wzorowała własną maskę ogarniętej osoby

Rehmden wpuszcza ją, ale nie stosuje już żadnych sztuczek, nie stara się zakrzyczeć, zaimponować. Nie był przygotowany na tą wizytę, nie wiem czy ma w sobie siłę psychiczną, żeby teraz ugrywać cokolwiek przed akurat jedyną osobą, której w jakiś pokrętny, Rehmdenowski sposób chyba trochę ufa.

Ale ona nigdy nie widziała Rehmdena w takim stanie – czy to w ogóle jest on? Czy to nie jest jakiś żart, performans? Tutaj będę długo trzymał tę improwizację, przez pełny czas, bo między tymi ludźmi jest trochę piachu, który musi się przewalić, żeby dało się zejść głębiej, więc jakby był cringe, to nic, idźcie w to, drąście.

ANNA - FRITZ : „Ambitni ludzie szukają lustra w sobie nawzajem vol. 2”

Park przy Sebastianplatz, ten sam wieczór.

Wracając od Rehmdena Anna spotyka w parku Fritza. Ten siedzi na ławce na której wczoraj siedział z Thomasem i wspomina tę dziwną rozmowę, która chyba ustawiła jego życie.

Tutaj nie wiele jestem w stanie napisać, bo wszystko zależy od tego co wydarzy się we wcześniejszej improwizacji Anny i Rehmdena. Fritz tymczasem ma to, z czym został wczoraj – poczucie jakiejś nowej, zaczynającej się drogi wolnego człowieka, to „wreszcie wyjebane” – i dziś kupił bilet do Meksyku na za dwa tygodnie (już powiedział o tym Joanie.)

JEANNIE - THOMAS : „Ty widzisz prawdę, ty mi powiedz co mam dalej robić z tym moim pisaniem, z tym moim głównym vol. 1”

Inny park, ten sam wieczór.

Wracający od Rehmdena Thomas spotyka w parku Jeannie, która (jak ostatnio ma w zwyczaju), siedzi na ławce i patrzy się w przestrzeń wsłuchując się w panikę w swojej głowie. Dziś jest gorzej niż zwykle, bo po wczorajszym odelżeniu z Mają, obudziła się z jakimś dziwnym kacem, zorientowała, że cały wczorajszy spokój po rozmowie był tylko oszustwem, nadal jest tam gdzie była – tylko teraz wie, że jej przyjaciółka nie jest NAPRAWDĘ BLISKIM człowiekiem.

Przestrzeń parku i stan Thomasa są idealną przestrzenią do tego, żeby naprawdę otworzyć się i – być może po raz pierwszy – zacząć mówić całkowicie szczerze o swoich strachach. Towarzystwo tego człowieka jest – nie tyle kojące, co jakieś otwierające. On jest prosty. Ona też, choć udaje bardzo skomplikowaną. Niech porozmawiają jak ludzie.

JOANA - JEANNIE : „Ty widzisz prawdę, ty mi powiedz co mam dalej robić z tym moim pisaniem, z tym moim głównym vol. 2”

Mieszkanie na Sebastianplatz, ten sam wieczór trochę później.

Po rozmowie z Thomasem, Jeannie postanawia udać się do ostatniej już prostej i szczerzej osoby, jaką zna. Idzie do Joany. Z nią też chce porozmawiać – szczerze i prosto, tak jak od dawna z nikim nie rozmawiała. (Tutaj nastawienie na tę rozmowę będzie następstwem tego, co zdarzy się w spotkaniu z Thomasem, więc nie będę rozpisywał, omówię.)

Joana jednak średnio może teraz rozmawiać. Chociaż tak, totalnie może teraz rozmawiać. Choć może to nie najlepszy moment. Ale może to właśnie najlepszy moment. Bo Joana właśnie się dowiedziała o planach wyjazdowych Fritza. Ale pogadajmy, tak, pogadajmy koniecznie. (Sugerowałbym, żeby być w tym spotkaniu szczególnie szczerym i czułym, taka rozmowa się już może nie powtórzyć, chyba, że, nie wiem, Joana zamieszkałaby u Jeannie.)

GERHARD - MAJA : „Ten pierwszy raz, kiedy on upił się bardziej”

Mieszkanie Auersbergerów. Ten sam wieczór.

Maja wraca do domu z Filharmonii gdzie ćwiczyła solo w lepszych warunkach niż mieszkaniowe. Gerhard jest już dobrze zrobiony. Bo ma teraz tę nową teorię, wg której trzeba się upić, żeby skończyć utwór. I strasznie chce się tym odkryciem podzielić z żoną. A jeśli nie, to przynajmniej pracować, bo z takim zapalem nie pracował od konserwatorium.

Tymczasem w Mai cały dzień pracuje to, co usłyszała (a również to czego nie usłyszała, a nie usłyszała potwierdzenia swojej opinii na temat Gerharda) od Joany i Jeannie. Zaczyna dostrzegać w sobie błędy w traktowaniu męża. Ale też generalnie bez jaj – tak najebanego to go nigdy nie widziała, teraz to naprawdę wygląda jak małpa przy fortepianie.

MAJA - FRITZ : „Po tym pierwszym razie, kiedy on upił się bardziej”

Park przy Sebastianplatz, ten sam wieczór później

W trakcie rozmowy z Gerhardem Maja odbiera telefon od Jeannie, która informuje ją o wylocie Fritza. Więc Maja szybko wychodzi z domu i idzie do Joany, żeby zająć się nie do końca zrównoważoną przyjaciółką. W parku jednak wpada na tego niewdzięcznego skurwiela Fritza.

Fritz siedzi w parku i dalej napawa się ohydny wiedeńskim wieczorem – napawa się tym, że już niedługo nie będzie musiał więcej takich wieczorów oglądać i aż się ciepło od tego w duszy robi. Odnalazł drogę. Wie co robi, ma to przeczucie, które zawsze się ma, kiedy zaczyna się coś ciekawego w życiu. Więc kiedy nagle napada na niego Maja Auersberger może jej wreszcie powiedzieć wszystko całkowicie szczerze i bez ogródek.

JOANA - GERHARD : „Teoria terapeutyczna Joany w praktyce”

Mieszkanie Auersbergerów, ten sam wieczór, później.

Joana po tym, jak wyszła od niej Jeannie postanowiła znowu iść do Mai. Ale Mai nie ma. Jest Gerhard. Bardzo ucieszony z przybycia koleżanki.

W sumie na ten moment nie ma znaczenia dla Joany, czy siedzi konkretnie z Mają – byle nie sama, a Gerhard jest naprawdę w dobrej formie, jest wręcz wniebowzięty, bo dziś (pijąc od 11 rano) ukończył wszystko na co przekroczył już terminy. Cholera, może ta woda to jest jakieś rozwiązanie, przynajmniej chwilowe – a kto zabroni Joanie podtopić trochę to życiowe rozczarowanie, które dziś przeżyła?

POSTSCRIPTUM:

JEANNIE – ANNA: „Długo umawiana kawa”.

Po kilku dniach od ostatniego spotkania („które tak jakoś głupio wyszło i w ogóle nie ma co do niego wracać, nie przejmuj się kochana”) dwie pisarki spotykają się wreszcie by odbyć rozmowę. Tu ma prawo pojawić się wszystko szczerze – byle w obrębie normalnej rozmowy. Zresztą zobaczymy gdzie was wyprowadzą wasze dzisiejsze spotkania – to z tym (przy założeniu dystansu, jakiego nabieramy do spotkań po kilku dniach) przyjdziecie na tę kawę. Może nawiąże się wreszcie sojusz najsilniejszych kobiet młodej literatury austriackiej, sojusz który rozniesie w proch męską dominację w tym świecie.

Efekt powyżej nakreślonej serii improwizacji stanowiły sekwencje zdarzeń, w ramach których studenci mogli dać twórczą odpowiedź na zakreszone przeze mnie ramy sytuacyjne. Zgodnie z regułami improwizacji nie należy bowiem wypełniać zadania według schematu, a potraktować je jako rodzaj zaproszenia do budowania świata na fundamentach postawionych przez reżysera, ale

jednocześnie na własnych warunkach i własnym „materiale”, który stanowią warsztatowe i artystyczne predylekcje poszczególnych aktorów.

Dzięki samodzielności twórców w spełnianiu (i odrzucaniu) założeń tego ćwiczenia uzyskałem wiedzę na temat aktorów, która pozwoliła mi na postawienie im rozwijających warsztat aktorskich zadań:

- Aleksandra Perek w roli Mai stworzyła pole zarówno dla rozwijania swojej przyrodzonej umiejętności dominacji scenicznej nad partnerami, jednak dzięki ćwiczeniu (szczególnie w ramach epizodu „Ten pierwszy raz, kiedy on upił się bardziej”) udało jej się również opanować kreowanie przestrzeni swoistych „pęknięć” w roli, miejsc, które wskazują na dominację jako mechanizm obronny bohaterki i dzięki temu pozwalają na wykreowanie postaci, której można współczuć, a nawet utożsamić się z nią pomimo realizowania przez nią zadania polegającego na dominowaniu nad otoczeniem;

- Jakub Stefaniak w roli Gerharda odnalazł przestrzeń dla minimalistycznej gry na „przeczekanie” konfliktu ze swoją sceniczną żoną, a ekspresja, na jaką pozwolił sobie podczas improwizacji (szczególnie epizodów „Ten pierwszy raz, kiedy on upił się bardziej” i „Teoria terapeutyczna Joany w praktyce”) dała mu perspektywę na punkt, do którego dąży jego postać, dzięki czemu uzyskał wiarę w środki sceniczne, jakimi pracował na scenie;

- Mateusz Osiadacz w roli Thomasa spełnił się jako uniwersalny partner sceniczny, pracując nad realizacją zadania „radykalnej transparentności” (wzorowanego na tym, jakie w *Studium o Hamlecie* otrzymała Anna Jastrzębska), a za pomocą przeprowadzonych improwizacji znalazł narzędzia do tego, by okazywać osobom wchodzącym z nim w kontakt niezbędne wsparcie i akceptację przy jednoczesnym realizowaniu celów swojej postaci - Mateusz odkrył również wówczas sposoby prowadzenia głównej roli, które sam proponowałem później Karolowi Lelkowi, Hubertowi Łapaczowi i Kai Zalewskiej, polegające m.in. na wyznaczaniu sobie w obrębie zdarzenia scenicznego dwóch krótkoterminowych celów, z których jeden dotyczy partnera, a drugi samego siebie, co dawało efekt niezwykle ciekawej, troskliwej, a jednocześnie przygniecionej ciężarem obowiązku obecności scenicznej i pomagało w stworzeniu poruszającej kreacji młodego artysty;

- Anna Kozłowska w roli Anny Schrecker w konfrontacji z silnymi partnerami, np. Chrystianem Talikiem i Jakubem Stefaniakiem rozwinęła niezwykle „asertywność sceniczną”, umiejętność takiej pracy, w której postać realizuje swój cel poprzez nieuleganie cudzym wpływom - wydaje się to stosunkowo łatwe, jednak pamiętać należy, że rozwiązaniem takiego zadania nie jest zamknięcie się na bodźce ze strony partnerów, przeciwnie, to, co wypracowała aktorka (również dzięki wiedzy zdobytej podczas improwizacji), opierało się wręcz na kontakcie z resztą zespołu, dużym wyczuleniu na impulsy i wzorowym partnerowaniu, jednak bez spełniania oczekiwań kolegów, co czyniło z niej osobę, z którą każdy najchętniej wchodził w przestrzeń scenicznego konfliktu, gdyż zawsze umiała poprowadzić go w interesującym kierunku;

- Chrystian Talik w roli Alfreda uzyskał niezwykle ciekawą kondycję aktorską, która opierała się na balansowaniu między kompromitacją, a dominacją sceniczną - posługując się charakterystycznymi dla jego postaci egotyzmem i megalomanią stanowił jeden z najsilniejszych elementów oporu wobec tyranii Mai granej przez Aleksandrę Perek: ta dwójka aktorów stanowiła świetnie uzupełniający się duet, a współpraca tej dwójki (przy wsparciu wzajemnej głębokiej niechęci, jaką żywiły do siebie ich bohaterowie) stanowiła kręgosłup scen zbiorowych, będąc gwarantem owocnego konfliktu scenicznego;

- Zofia Jastrzębska w roli Jeannie, szczególnie dzięki epizodom improwizacji „Długo umawiana kawa” i „Ty widzisz prawdę, ty mi powiedz...” znalazła wiarę w środki oparte na odsłonięciu monologu wewnętrznego i tzw. szczerości scenicznej, co było szczególnie istotne, gdyż aktorka ta wcześniej obsadzana była w egzaminach „po warunkach”, grając głównie swoją atrakcyjnością fizyczną - tu zaś uwierzyła w wartość pracy „wnętrzem” aktora, w doskonały sposób uruchamiając w sobie przestrzenie, o których Krystian Lupa mówił, jako o „wewnętrznym wariacie”⁵⁶, czyli rejonu oparte na działaniu w pozallogicznej szczerości i wyłamaniu się z formy i konwencji;

- Maciej Like w roli Fritza odnalazł siłę racjonalnego argumentu i zdołał obronić postać przedstawioną na kartach powieści (a nawet scenariusza spektaklu) jako bezduszny egoista przed jednoznaczną oceną ze strony widowni i scenicznych partnerów, dając im szansę na znacznie ciekawsze (i trudniejsze) realizowanie zadań w odniesieniu do niego - sam zaś doskonale pozycjonował się w centrum niemal każdego dramaturgicznego konfliktu rozwijając swoją umiejętność obrony racji postaci;

- Urszula Kobiela w roli Joany przeprowadziła pełny, samodzielny proces poszukiwania motywacji postaci: zafascynowana możliwościami, jakie stwarza badanie osobowości, która kończy swoje życie samobójstwem zrealizowała zadanie odnalezienia kruchości i delikatności w ekspresji postaci, pozwalających na szczególną empatię ze strony widza. Jednocześnie pokazała przy ogromną siłę wewnętrzną, dzięki której Joana jako jedyna bohaterka spektaklu mogła być oparciem dla Thomasa, uczestnicząc w poszczególnych konfliktach scenicznych tylko za pomocą aktywnej obecności. Ten zaś rozstrzał jakości w obrębie pojedynczego zadania scenicznego pozwolił aktorce na znaczne poszerzenie zdolności do pracy nad najtrudniejszymi, z punktu widzenia tzw. psychologii roli, postaciami;

Wszystkie te zadania i praca nad ich zrealizowaniem okazały się bardzo rozwijające dla aktorów z obsady *Nocy wśród drzew*, na co wskazują ich dzisiejsze dokonania filmowe i sceniczne. Udało się to dzięki długotrwałemu procesowi sprawdzania tego, jak potencjał wykonawczy każdego z nich może wykazać się w ramach scenariusza, którego właściwym celem (oprócz opowiadania historii będącej artystycznym manifestem pokolenia) było dać przestrzeń dla rozwoju warsztatu.

Należy jednak zauważyć, że pracując nad tym spektaklem dysponowałem niestandardowo długim czasem prób - pracowaliśmy od końca września 2020 roku do premiery 19 lutego 2021, wykorzystując na indywidualną pracę nad rolą nawet przymusowe kwarantanny, którym kilkakrotnie byliśmy poddawani.

Wiedząc, że właściwe zbadanie potencjałów aktorów w przestrzeni roli jest kluczowe dla stawiania rozwijających zadań w pracy nad dyplomem, przed kolejną pracą musiałem znaleźć sposób na przeprowadzanie owych badań w szybszym, bardziej kompaktowym trybie.

5.3. Zadania aktorskie w pracy nad *Bóg policzył dni i Alasce*

Dwa ostatnie dyplomy powstały w dość podobnym trybie - również w zakresie tego, jak stawiane były zadania aktorskie. W obu przypadkach widzieliśmy wraz z dramaturgiem nie tylko egzaminy, ale również próby otwarte, w których brali udział nasi studenci. Oprócz efektów ich pracy

⁵⁶ „Dzięki przekroczeniu granicy - poza konwencją i psychologicznym sensem. Żeby to zrobić, trzeba mieć pod ręką swojego wewnętrznego wariata i poczucie i miłość absurdu... Mieć potrzebę absurdu równie ważna do życia magicznego mojej postaci jak powietrze...”
Por. Lupa K., *Utopia. Listy do aktorów*, op.cit. s. 138

mogliśmy być świadkami samego procesu, co znacząco rozszerzało naszą wiedzę na temat możliwości i potrzeb osób, które mieliśmy wprowadzić w zawód. Ponadto w obu przypadkach przeprowadziliśmy rozmowy, w których staraliśmy się dowiedzieć, czego studenci na pewno nie chcą robić na scenie (było to łatwiejsze, niż dyskutowanie na temat tego, czego mogliby chcieć), a w wypadku *Alaski* poprosiliśmy studentów wprost o wypisanie aktorskich marzeń i koszmarów, jako odpowiedzi na ankietę przeprowadzoną na początku prób.

Wiele z tych marzeń udało się nam spełnić realizując przedstawienia, a właściwie wszystkich koszmarów udało się nam uniknąć - jednak zaufanie do samego aktora w temacie diagnozy jego potrzeb może sprowadzić reżysera spektaklu dyplomowego do poziomu li tylko organizatora pracy, co oznacza ryzyko powstania dzieła, które nikogo nie rozwija, a jedynie realizuje fantazje poszczególnych twórców na swój własny temat. Taki spektakl byłby nie tylko niespójny, ale i bezcelowy, dlatego na osobie prowadzącej proces prób spoczywa odpowiedzialność za znalezienie właściwych sposobów realizacji właściwie pojętego najlepszego interesu grających w przedstawieniu aktorów, czyli postawienia przed każdym z nich indywidualnie dobranego scenicznego wyzwania.

Metoda diagnozy potrzeb aktorów i stawiania im na jej podstawie zadań rozwijających potencjał warsztatowy, była taka sama w obu dyplomach, jakie wyreżyserowałem na ostatnim etapie mojej praktyki artystycznej w tym zakresie. Została wypracowana jako rozwiązanie problemu, który stanął przede mną po pracy nad *Nocą wśród drzew* i przeprowadzony w Łodzi i Warszawie na tych samych zasadach, a opierała się przede wszystkim na zastosowaniu wariantu ćwiczenia polegającego na solowej improwizacji aktora z kamerą (tzw. „screentestu w postaci”) przeprowadzanej pod kierunkiem reżysera jeszcze przed powstaniem scenariusza, na samym początku prób.

Tę metodę pracy zaczerpnąłem również z praktyki Krystiana Lupa - w tym wypadku jednak nie inspirowałem się tym, co poznałem na próbach w których uczestniczyłem jako asystent reżysera, aktor czy dramaturg przedstawienia. Pracę ze „screentestem” poznałem przygotowując materiały video do wystawy *Live Factory 2: Warhol by Lupa* w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK.

Wówczas, na prośbę Krystiana Lupa, obejrzałem kilkadziesiąt godzin nagrań z prób do spektaklu *Factory 2*⁵⁷, wśród których znajdowały się również rejestracje pierwszych improwizacji do przedstawienia. Zarówno wgląd w te materiały, jak i długie rozmowy, jakie prowadziłem na ich temat z reżyserem pozwoliły mi na wytworzenie własnej wersji ćwiczenia, które służyć miało poszukiwaniom twórczym w momencie, w którym „postać” nie jest jeszcze w pełni ukształtowanym tworem, aktor nie może skonfrontować swoich wyobrażeń ze scenariuszem i jedyne, co pozostaje, by móc namierzyć kierunek rozwoju artystycznego i warsztatowego, który jest celem spektaklu dyplomowego.

Lupa tak opisuje swój wariant improwizacji z kamerą:

Czy można to nazwać „tematem improwizacji”? Czy „tematem” i czy „improwizacji”?

(...) Spróbujmy odtworzyć tu ten regulamin, żeby go po prostu zapisać, żeby leżał przed mną jak mapa, żeby można go było (stojąc nad mapą) krytycznie lub strategicznie ocenić.

A więc zaczynam,

⁵⁷ *Factory 2*, scenariusz i reżyseria Krystian Lupa, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 16.02.2008 r.

1 - Każdy punkt tego regulamin jest jedynie inspiracją, możesz mieć pełną wolność rozsądzenia i wyboru - co Cię buduje, co Ci służy, co Cię motywuje, a co zamyka, paraliżuje i co powinieneś odrzucić.

2 - Ten, kto narzuca Ci ten regulamin jest wampirem (pornografem, podglądaczem, voyerystą), chce Ci wyrwać jak najwięcej ukrytego - czy się mu oddasz, czy będziesz z nim walczył, czy go odrzucisz, czy walniesz go w łeb - to jest Twoja sprawa. Przystępując do tego doświadczenia zakładasz, że TY SAM chcesz uwolnić się od wstydu, zamknięcia, że chcesz przekroczyć granice ekshibicjonizmu, że chcesz posmakować ryzyka bezwstydu (wyzwolenia, otwarcia) - odważ się na tykłe, na ile ważyłby się będąc całkowicie sam, do ciebie będzie należała decyzja, ile z tego będziesz chciał potem pokazać ile ukryć.

3 - To jeszcze nie centralne zadanie, to ciągle jeszcze okrążająca fantazja - zakładając, że idziesz ku centrum labiryntem - po spirali: chcesz dorwać się do prawdy bycia sobą, do uwolnienia z aktorskiego przymusu, chcesz dostać się do swojej intymnej samotności...

4 - Zostajesz sam w tym pokoju, tylko z nieruchomą, rejestrującą kamerą - i do Ciebie należy uznanie - co to jest, jak to na ciebie wpływa i co z tym zrobić. Kamerę możesz traktować jak czyjąś (moją obecność), możesz do niej mówić TY, możesz ją obrzucić wyzwiskami, sponiewierać, możesz nawiązać z nią dialog, możesz ją ignorować - jedno jest najważniejsze, żeby było to zgodne z tym, co naprawdę myślisz i czujesz. Zakładamy, że profesjonalne aktorskie niezauważanie kamery jest kłamstwem, które determinuje cały kłamiwy ciąg dalszy).

5 - Twoim marzeniem (utajonym pragnieniem, utajoną fantazją, utajoną tęsknotą) może być owoc, plon: OSOBISTE ZWIERZENIE, STRUMIEŃ OSOBISTYCH MYŚLI ZRODZONYCH Z TEJ TRWAJĄCEJ I ROZRASTAJĄCEJ SIĘ SAMOTNOŚCI.

6 - Masz czas (możesz go nazwać MOJE PÓŁ GODZINY... ale te „pół godziny” może być skrajnie subiektywne) - wyjdiesz wtedy, kiedy będziesz miał na to ochotę.

7 - Twoim utajonym tematem, twoim centrum - wyobrażeniem wokół którego będziesz krążył, które będzie cię nęcić (gnębić) jest „my fucking me” - ale możesz to również nazwać „moje samopoczucie” albo: „co się ze mną dzieje, co jest grane?”... „mój problem z moim JA”... albo po prostu dopuść to JA do głosu, niech samo gada albo robi co chce. NIECH TO PŁYNIE I NIECH Z CIEBIE CZYTA DO WOLI!

Twoja samotność jest czytelnikiem, wykrywaczem treści, które dzieją się w JA i które mają swoją autonomię - jak całkiem obca osoba na przykład. (...) Nagle po prostu mówisz swoje myśli i jest to już proces organiczny, do tej pory utajone myśli mogą zostać wypowiedziane, ujawnione przed tobą samym, mówienie podobnie jak pisanie staje się intensywniejszym niż milczący procesem myślenia, drążeniem i pogłębianiem tego procesu. Kiedy przekroczysz trudną do uchwycenia, ale przecież uporczywie w tobie istniejącą granicę, włączasz się w podziemny nurt swojego wewnętrznego monologu i mówisz go tak po prostu, jakbyś oddychał (...).⁵⁸

Przy pełnym uszanowaniu pierwszego punktu z założeń Lupy („każdy punkt regulaminu jest jedynie inspiracją”), w moim wariantcie ćwiczenia wprowadziłem istotne zmiany, które znacząco przesunęły akcenty półgodzinnych improwizacji z kamerą, czyniąc z jego radykalnej propozycji służącej pogłębianiu poszukiwania artystycznego na rozstajach teatru, video i performansu, funkcjonalne narzędzie diagnozy potrzeb i możliwości aktorów niezbędnej do napisania scenariusza oraz wyznaczenia im rozwijających warsztat zadań.

⁵⁸ Poniższe cytaty za Lupa K.: *Utopia. Listy do aktorów*. op. cit. ss. 109-11

Po pierwsze, zmieniłem centralne założenie improwizacji - zwiększyłem nacisk sytuacyjny na aktora, który wchodząc do pokoju z kamerą staje się uczestnikiem wyobrazonego zdarzenia konfrontacyjnego, gdzie kamera nie jest nieokreślonym „pornografem”, a partnerem dialogu, okiem wyobrazonej, konkretnej osoby, przed której zarzutami musimy się obronić (bądź - jeśli sytuacja zakłada inaczej - którą musimy zaatakować swoimi zarzutami). Badanie kondycji aktorów w konkretnej, założonej sytuacji pozwalało na wyciągnięcie wniosków dotyczących ich rzemiosła aktorskiego, a nie - jak w wypadku ćwiczenia stworzonego przez Lupę - prywatnych predylekcji, marzeń, strachów i niechęci.

Po drugie - w stosunku do założeń z *Factory 2*, zmieniłem relację aktora z kamerą. W obu przypadkach (łódzkim i warszawskim) konfrontacyjny stosunek do kamery jako partnera dialogu, wytwarzał sytuację, która pozwalała na zaobserwowanie zachowania aktorów w konflikcie i zdiagnozowania ich potrzeb w zakresie wzmocnienia umiejętności prowadzenia intensywnych, fabularnych zdarzeń, w jakie obfitowały nasze scenariusze.

Po trzecie, zdjąłem z aktora konieczność dążenia do tego, co Lupa nazwał „OSOBISTYM ZWIERZENIEM, STRUMIENIEM OSOBISTYCH MYŚLI ZRODZONYCH Z TEJ TRWAJĄCEJ I ROZRASTAJĄCEJ SIĘ SAMOTNOŚCI”. Nie mogło być mowy o samotności, jeśli statyw z kamerą pozorował obecność partnera, więc oczekiwanie takiego owocu improwizacji nie miałoby sensu. Zamiast tego, treścią improwizacji uczyniłem spotkanie z wyobrażonym partnerem, które nie musi dążyć do rozwiązania - dokładnie tak, jak rzadko dążą do rozwiązania trudne rozmowy toczone przez ludzi w realnym życiu. Zbliżało to przestrzeń ćwiczenia do warunków pracy aktora w spektaklu, który docelowo miał być dziełem fabularnym i pozwalało na zaobserwowanie atutów i słabych punktów, jakie mogą wystąpić u poszczególnych studentów w pracy z rzeczywistym scenicznym partnerem.

Po czwarte, pół godziny stało się realnym nieprzekraczalnym (i niemożliwym do skrócenia) czasem wykonania ćwiczenia, pozwalało aktorom przekonać się osobiście o własnej wytrzymałości w sytuacji konfliktowej i stanie kondycji improwizacyjnej - a poza tym dawało poczucie bezpieczeństwa na poziomie organizacji pracy, gdyż każda z osób wchodzących w sytuację mogła być pewna, że po upływie wyznaczonego czasu (i nie wcześniej) zakończę improwizację, dzięki czemu nie rozpraszało jej sprawdzanie, jak długo jeszcze pozostawać ma w sytuacji, a ćwiczenie przeprowadzane było w skupieniu.

Po piąte zaś, w obu przypadkach postawiłem konkretne, sytuacyjnie określone założenie improwizacji. Przy pracy nad *Bóg policzył dni* każdy z aktorów miał za zadanie skonfrontować się z przyjacielem z dzieciństwa, który został w rodzinnej miejscowości, a teraz oskarża go o zdradę przyjaźni i porzucenie. W *Alasce* konfrontacja zakładała rozmowę z kimś bliskim, kto chce się poddać eutanazji bądź dokonać aborcji. Sytuacyjne założenie stawia o wiele wyraźniejsze ramy niż niedookreślony temat w rodzaju „my fucking me”, jaki (do innych zresztą celów) proponował swoim aktorom Lupa. Dzięki niemu aktor nie walczy z beczynnością, a produkuje efekt, który, po gruntownym przeanalizowaniu pozwala dobrać dla niego rozwijające zadanie aktorskie do zrealizowania w spektaklu dyplomowym.

W ten sposób powstało uniwersalne narzędzie diagnozujące, jakiego używałem planując zadania aktorskie rozwijające studentów pracujących ze mną przy dwóch ostatnich dyplomach.

5.4. Podsumowanie

Na konieczność stawiania w spektaklu dyplomowym rozwijających warsztat zadań aktorskich zwróciłem uwagę jako student Wydziału Reżyserii Dramatu, słuchając wypowiedzi kolegów i koleżanek pracujących nad swoimi dyplomami.

Niejednokrotnie dało się w ich słowach usłyszeć żal, że w procesie, który powinien otwierać dla nich nowe ścieżki i pomagać w wypracowywaniu nieznanych narzędzi, muszą zadowalać się zadaniami bliźniaczo przypominającymi te, jakie realizowali już podczas szkolnych egzaminów. Narzekali też na „granie po warunkach”, czyli wyciąganie przez reżyserów przedstawień ich mocnych stron, zamiast udzielenia wsparcia w zakresie wzmocnienia umiejętności zaniedbanych przez trzy lata kształcenia na wydziale aktorskim.

Jako reżyser spektakli dyplomowych postanowiłem nie powtarzać błędów moich poprzedników i aktywnie poszukiwać metody pozwalającej na stawianie przed studentami rozwijających zadań. Najłatwiejsze w tym zakresie było reżyserowanie *Studium o Hamlecie*, którego obsadę znałem bardzo dobrze, jednak już kolejna praca (próby do *Nocy wśród drzew*) rozpoczęła w mojej praktyce scenicznej poszukiwania idealnego sposobu diagnozowania potrzeb aktorów celem wyznaczenia właściwych zadań. Proces ten doprowadził do wykrystalizowania się narzędzia, które w optymalny sposób dawało mi wiedzę na temat warsztatowych możliwości i braków u osób, które miałem przeprowadzić przez ich inicjację w zawód aktora.

Jednak rola spektaklu dyplomowego to coś więcej, niż tylko rozwijanie warsztatu - by owa „inicjacja” naprawdę miała miejsce, niezbędne jest potraktowanie podmiotowo aktorów będących pełnoprawnymi artystami, a to oznacza realizację postulatu tworzenia spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej zespołu.

Rozdział VI: Realizacja postulatów spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej zespołu aktorskiego

Kwestie poruszone do tej pory w niniejszej pracy dotyczyły głównie warsztatu aktora - technicznej strony jego pracy nad rolą i tego, jak zapewnić najlepsze warunki do tego, by na tym właśnie polu mogli rozwijać się studenci przystępujący do pracy nad spektaklem dyplomowym. Działalność w tym zawodzie nie polega jednak tylko na korzystaniu z narzędzi, metod i technik - jest to przestrzeń ekspresji artystycznej, a taka wymaga kondycji twórczej, w której aktor działa swoim tzw. „wyższym ja”.

Termin ten, zapożyczyłem ze słownika twórczego Michaiła Czechowa, a owo „wyższe ja”, dla artysty teatru:

- jest źródłem jego indywidualności twórczej (dzięki temu różni artyści różnie interpretują tę samą rolę) i pomaga mu wyjść poza tekst;
- jest wyposażone w zmysł etyczny, dzięki czemu aktor odczuwa konflikt pomiędzy dobrem a złem zapisany w sztuce;
- podczas występu pozwala aktorowi spojrzeć na sztukę z perspektywy widza;
- uwalniając człowieka od „ciasnego, egoistycznego ego” daje pracującemu nad rolą aktorki poczucie dystansu, „współodczuwania” oraz humoru.⁵⁹

Już na samym początku mojej pracy nad spektaklami dyplomowymi napotkałem na tak różne wrażliwości estetyczne, że godzenie ich w ramach procesu powstawania wspólnego dzieła stało się wyzwaniem rozwijającym mnie samego - również jako pedagoga. Jednak realizacja dyplomu jako wypowiedzi artystycznej zespołu aktorskiego nie wiąże się jedynie z wyposażeniem członków obsady w narzędzia, do których dostępu oczekują od nich reżyserzy i zawodowe zespoły teatralne.

To również znacząca pomoc przy mobilizowaniu zespołu do pracy nad przedstawieniem, w myśl, że każdy, kto czuje, że jego zdanie w zakresie treści, idei i estetyki jest szanowane, a pozycja jako artysty niezagrożona, będzie pracował wydajniej i chętniej, gdyż spodziewany efekt powstanie jako wyraz czechowowskiego „wyższego ja”, tak często u młodych ludzi dopominającego się prawa do ekspresji.

W latach 2019-2022 aktorzy na różnych warunkach zapraszani byli do współuczestnictwa w procesie twórczym, jaki towarzyszył pracy pedagoga nad egzaminem. Zobowiązani byli do aktywności podczas prób, proponowania rozwiązań i wykazywania inicjatywy twórczej, jednak odrzucanie ich pomysłów (często konieczne dla zachowania warunków egzaminacyjnych) zdołało zniechęcić ich do bycia zaangażowanymi w merytoryczną część pracy nad spektaklem.

Pierwszym krokiem do realizacji postulatów tworzenia spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej zespołu aktorskiego było więc znalezienie sposobu aktywizacji owego „wyższego ja” u studentów stojących u progu kariery. Kolejnymi zaś - koordynacja wpływu licznych członków obsady na dramaturgię i reżyserię przedstawienia.

6.1. Studium o *Hamlecie* jako wyraz aktorskiej ekspresji artystycznej

Tematem pierwszego wyreżyserowanego przeze mnie spektaklu dyplomowego był los aktorów kończących szkolną edukację i rozpoczynających własną praktykę artystyczną w filmie i teatrze. Esej Stanisława Wyspiańskiego dedykowany „aktorom polskim” stanowił tu punkt wyjścia

⁵⁹ Chamberlain F., *MICHAŁ CZECHOW: Don Kichot a rzeczywistość*. w: Dialog nr 5/6/2002, s. 164

do rozważań aktorów nad sensem nadziei, jaką każdy artysta żywi odnośnie rozwoju swojej kariery oraz do przemyślenia tego, czym tak naprawdę jest rzemiosło, którego uczyli się przez ostatnie lata ich życia. Przedstawienie było więc w pewnym względzie autotematyczne - w zrealizowanym później zamierzeniu aktorzy mieli opowiadać ze sceny o swoich przeżyciach w zawodzie aktora, jednak formuła dramaturgiczna, jaką przyjąć chcieliśmy dla spektaklu zakładała zabezpieczenie przed przyjęciem „felietonistycznej”, moralizującej konwencji „przemawiania ze sceny w swoim imieniu”. Studenci nie mieli „narzekać” do widzów, a grać postaci przeżywające swoje rozterki w ramach fikcyjnego świata przedstawionego.

Stworzenie tych bohaterów zdecydowanie było zadaniem angażującym indywidualność twórczą każdego aktora wyposażonego we własny zmysł etyczny pozwalający zdecydować co z losu, który niejako dzieli on ze swoją postacią powinno zostać opowiedziane, a co jest kwestią zbyt osobistą, by dopuszczać do ujawniania jej w przedstawieniu. Aktorzy musieli więc w pewien sposób patrzeć na powstający spektakl z perspektywy widza, co miało uwolnić ich od ciasnoty „ego” i zapewnić poczucie dystansu przy jednoczesnym współodczuwaniu. Dla uzyskania tych celów należało więc obudzić ich czechowowskie „wyższe ja”.

Proces kreowania wiarygodnych postaci scenicznych opierał się, jak opisywałem w poprzednich rozdziałach, na rozlicznych improwizacjach, jednak ich tematy i „pejzaże” - by efekt pracy był wyrazem aktywności artystycznej aktorów, a nie mojego, czy dramaturga spojrzenia na problem - powstawały w oparciu o rozliczne rozmowy na temat kondycji młodych aktorów i ich roli w środowisku artystycznym i świecie, które, odbijając się od *Hamleta* i jego opracowania dokonanego przez Wyspiańskiego, odbywaliśmy w trakcie początkowych prób do spektaklu.

Zakończeniem tego etapu pracy była seria nagrań w formie krótkich screentestów. Aktorzy otrzymali zadanie sformułowania wypowiedzi na temat „Ja i moje aktorstwo”. Około dziesięciominutowe filmy, w których zwierali się ze swoich prywatnych obaw i nadziei związanych z obroną drogą zawodową posłużyły do zbudowania „pejzaży” i zadań improwizacyjnych, a z improwizacji zaczął wynurzać się wyraźny kształt scenariusza, który wraz z dramaturgiem byliśmy w stanie napisać jedynie dzięki otwartości naszych podopiecznych w rozmowach i szczerej realizacji ćwiczenia kończącego etap merytorycznych poszukiwań w zakresie treści przedstawienia. Inspiracja do tego działania pochodziła z pracy, jaką rok wcześniej, razem z dramaturgiem i autorem video wykonaliśmy w ramach etudy pt. *Studium o Hamlecie*, pokazywanej w bloku pt. *Wyspiański wyzwala II*⁶⁰ w Teatrze im. Juliusza Słowackiego. W tamtym czasie pytaliśmy studentów wszystkich lat wydziału aktorskiego o to, kim w ich opinii jest aktor i aktorstwo, a z nagrań rejestrujących odpowiedzi stworzyliśmy instalację stanowiącą otwarcie etudy.

W wypadku spektaklu z Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego należało jednak pogłębić owe poszukiwania i spersonalizować je na potrzeby pracy z konkretną grupą - jednak pozostawić temat wypowiedzi na tyle otwarty, by dalej mógł stanowić punkt wyjścia dla poszukiwań twórczych, a nie prostą odpowiedź na zadane pytanie - stąd decyzja o sformułowaniu tematu screentestu jako „Ja i moje aktorstwo”. Tak postawione zadanie nie narzucało kierunku rozmyślań dla poddających się ćwiczeniu studentów, a jednocześnie kładło nacisk na prywatne, personalne doświadczenie każdego z nich pobudzając do działania te rejony osobowości twórczej, które Michaił Czechow nazywał „wyższym ja”.

⁶⁰ Na temat akcji Teatru im. Juliusza Słowackiego i Teatru Łaźnia Nowa w [online, dostęp 16.06.2025 r.]: <https://e-teatr.pl/wyspiański-wyzwala-ii-s15105>

Poniżej umieszczam transkrypcje wypowiedzi tych artystów, którzy wyrazili zgodę na publikację ich słów w niniejszej pracy, jednak ze względu na osobisty charakter wypowiedzi, nie zostaną oni podpisani⁶¹.

Codziennie zastanawiam się, czy mam jakiś talent - i wiem, że to bez sensu. Zastanawiam się co to jest aktorstwo - czy to jest bycie artystą czy rzemieślnikiem? A dla mnie najważniejsze są emocje i to, co moja postać przeżywa chcę przekazać widzowi - tylko, że wtedy, kiedy czuję w sobie te emocje, automatycznie zaczynam szybko mówić i tracę kontrolę. A przecież cały ten warsztat to kontrola siebie i kontrola tego, co czuje widz. I to mnie martwi, ta utrata kontroli, ale boję się, że nigdy się tego nie nauczę, bo albo mam kontrolę i jestem rzemieślnikiem, albo nie mam kontroli, puszczam się i jestem artystką. Trzeba zdobyć warsztat pozwalający na zagranie wszystkiego - no, może nie wszystkiego - chociaż w sumie to i wszystkiego trzeba spróbować, ale cały czas mam w sobie lęk, że choć dziś ktoś wierzy w to, jak ja gram, podoba się to tylko dlatego, że jestem świeża i obsadzona w roli, która do mnie pasuje. Bo mam głos jak Myszka Miki, wszyscy na to zwracają uwagę i takie rzeczy dają mi zagrać. Jednowymiarowe.

Chciałabym przez moje aktorstwo wzbudzić w ludziach jakiekolwiek emocje, negatywne, pozytywne, złość, radość, nawet niepokój, może też czułość - jakiś impuls do zastanowienia się. Tego potrzebuje świat dziś. Bo ciężko dziś cokolwiek powiedzieć słowami, trzeba całego aktora, żeby naprawdę coś przekazać, tylko trzeba uważać na zagrywanie się. Strasznie boję się tego zagrywania, tego przegrywania, przyspieszania wszystkiego. Boję się opinii ludzi, szczególnie opinii grupy. Chciałabym mieć taki stan jak na zajęciach czy indywidualnych próbach, że nie boję się zaryzykować, niezależnie jak głupie by nie było to, co robię - ale się boję. No i chciałabym grać w teatrze. Nie w filmie. Tylko że strasznie się boję, że przez moje warunki zostaną wrzucona w worek z jakąś łatką, nieważne jaką, każda ograniczy. Boję się też, że nie umiem wykrzesać z siebie tego rodzaju kobiecości, jakiego oczekuje się czasem od aktorki. Chyba na razie nie umiem. Ale nie wiem czy chcę, wolałabym, żeby ludzie nie zwracali uwagi na to, jak wyglądam, tylko na to, co mam do przekazania.

Za każdym razem kiedy wychodzę na scenę, wiem tylko tyle, że nic nie wiem. I zastanawiam się, czy to się kiedykolwiek zmieni, czy kiedykolwiek będzie się coś wiedziało. Ale jak patrzę na tych aktorów, co „wiedzą”, to dla nich chyba dużo lepiej by było, żeby nie wiedzieli. No więc ja chcę wiedzieć, bo boję się tej niewiedzy, ale wiem też, że tylko z tej niewiedzy można jakoś sensownie wystartować. Sztuka chyba generalnie powinna polegać na tym, że się czegoś nie wie, a nie, że się wie. Fascynują mnie tacy aktorzy, którzy mają w sobie odwagę, żeby pokazywać swoją głupotę - no, może nie głupotę, tylko może właśnie niewiedzę. Nie kwestionują się. Dostają impuls i nie myślą o tym, czy to jest złe, dobre, mądre, głupie - idą za tym impulsem i rodzi się sztuka. A ja muszę cisnąć. Bo się boję tego, że nie wiem. Siedzę teraz i mówię i nie wiem nawet co mówię, nie wiem czego się ode mnie oczekuje. Bez sensu. Nikt nic ode mnie nie chce, nikt mnie nie ocenia, ale ciągle mam w głowie to, że powinnam - no właśnie, co powinnam? Że coś powinnam, że powinnam wiedzieć, co

⁶¹ Cytaty przytaczane w tym punkcie pochodzą z mojego archiwum pracy nad spektaklem *Studium o Hamlecie*. W transkrypcji pominąłem rozpoczynające każde nagranie słowa wstępne z tytułem screentestu tj. „Ja i moje aktorstwo”.

dalej, mieć to zaplanowane, żeby było sensowne. Ale sens przychodzi później, najpierw trzeba coś wyprodukować. I tak się można kręcić w kółko.

Nie mogę tego nazwać pasją, dziwna sprawa, zawsze uważałem, że to jest coś więcej. Pasja jest od tego, żeby cię wyciągać, a nie coś, co musisz robić. A ja czuję, że muszę to robić - ale nie, że ktoś mnie zmusza, tylko że nie umiem robić czego innego. Nie że bym nie umiał - po prostu, i tak żyję w taki sposób, jakbym grał, to jest jedyna działalność, dzięki której czuję, że robię to po coś, a nie tylko, żeby oszukiwać ludzi. Więc to jest jedyna droga dla mnie. Daje mi satysfakcję. Ale też przez to czuję strach, że mi ktoś tę satysfakcję odbierze, bo przecież to nie ode mnie zależy moja kariera aktorska. No, nienawidzę i kocham. Nienawidzę, bo to jest nurzanie się w jakimś błocie, często nie wychodzi, szczególnie jeśli się spinasz, a im bardziej nie wychodzi, tym bardziej się spinasz, to przypomina zatapianie się w ruchomych piaskach. Ale z drugiej strony co w życiu takie nie jest, jeśli ci zależy? Ja to lubię. Byłoby mi łatwiej jakbym lubił spawanie albo naprawianie instalacji gazowych - ale ja lubię to. I zawsze chciałem dostawać pieniądze za to, co lubię. Masochizm. Ale co robić, myślę że jestem na ten masochizm skazany.

Wydaje mi się, że aktorstwo to jest jakaś forma konwersacji. A może nawet terapii. Terapii przez konwersację, jeśli się jest dobrze rozumianym. Dlatego trzeba siebie samego rozumieć, dlatego to tyle trwa, te próby, żeby wszystko zrozumieć, bo jak się nie rozumie, to jak ma widzieć rozumieć? I nie ma konwersacji, tylko bieganie jak kogut z uciętą głową. A jak jest konwersacja, to aktorstwo jest jak statek kosmiczny, wszędzie cię może zawieźć. Jako aktor możesz być bardziej człowiekiem niż inni są ludźmi, możesz przeżywać doświadczenia setek ludzi. Robisz rzeczy, których w swoim życiu byś nigdy nie zrobił. Zawsze chciałem, żeby wszyscy mnie lubili, zawsze się przejmuję, że ktoś coś o mnie pomyśli nie tak, że gwiazdorzę czy coś, no i co, trochę to jest prawda, ale kiedy poznajesz różne mechanizmy, to naprawdę więcej rozumiesz no i jeśli lubisz ludzi i chcesz im doradzać, to nie umiesz się powstrzymać. No i ta chcica na pochwały, człowiek szuka akceptacji. Dlatego wolę myśleć o tym jak o rozmowie. Niby w rozmowie masz coś takiego, że szukasz akceptacji, ale w pierwszej kolejności to jest jednak wymiana informacji, masz coś do powiedzenia i chcesz, żeby ktoś to usłyszał, i to o ten komunikat chodzi, a nie o ciebie. To jest ideał w aktorstwie, niestety nie zawsze wychodzi.

Zawsze miałem łatwość w mówieniu o tym, co czuję. Łatwość w nazywaniu emocji. Teraz w szkole to się zapodziało. Coś we mnie nie widzi sensu, nie widzi powodu. Jakoś się zrobiło tak, że te emocje są w stanie przejść tylko przez aktorstwo, można je zagrać, ale lepiej ich nie czuć. A jak się opisuje swoje emocje, to trzeba je dobrze czuć. No to od trzech lat opisuję emocje postaci, wiem co czuje postać, a nie co czuję ja, i tak mi jakoś łatwiej. Było łatwiej, teraz znowu wraca ta potrzeba mówienia od siebie, o sobie, a już nic tam nie ma, tylko jakieś metody rozpoznawania, nie wiem, analizy innych ludzi, najlepiej tych napisanych, nie tych żywych. Na niczym w życiu nie zależało mi tak bardzo jak na tym, żeby być zrozumianym i wydawało mi się zawsze, że jestem zrozumiały, ale jak przyszedłem do szkoły to się zorientowałem, że jestem jakiś niekompletny, płaski. No i przestałem mówić o tym, co czuję. Na scenie sobie rekompensuję.

Wkurza mnie powierzchowność relacji z ludźmi z danego zespołu czy grupy, takie gadanie o rodzinie teatralnej czy szkolnej. Jesteśmy przypadkowymi ludźmi zebranymi z całej Polski, możliwe że nigdy w życiu nie zaprzyjaźniłabym się z ludźmi o takich charakterach, jak moi koledzy, a jednak

przez robienie z teatru świątyni i wspólnoty jest jakaś presja tworzenia rodziny. Ja mam rodzinę, mam przyjaciół poza tym światem. Nie wiem, nie możemy się po prostu lubić jak współpracownicy i szanować, tylko jak ktoś nie mówi co pięć minut że kocha swoją grupę, to jest od razu bez poczucia wspólnoty? Dlatego to wszystko jest takie powierzchowne. Wkurza mnie, że ja nie umiem się podlizywać, nie potrafię komuś mówić, że jego spektakl jest super, jak nie jest i chociaż wiem, że słabo na tym wychodzę, bo powinnam latać za reżyserami i bić pokłony przed wszystko jedno którymi, byleby kiedyś pomyśleli o pracy ze mną., to jednak jakoś mi się udało do tej pory tego nie robić – pytanie, czy to jak ja mówię, że się udało, to rzeczywiście jest sukces, bo jednak ja oceniam swoją szkolną karierę, jako porażkę.

Czemu często wartością nie jest to, co robisz na scenie tylko to, co robisz poza? W barze, nie wiem, na korytarzu. Że ktoś cię lubi jako kumpla, a nie jako aktora, ale jednak przekłada się to na to, co robisz jako aktor. Wiadomo, że nie jest tylko tak, ale zdarza się. To jest jakieś absurdatne. Wkurza mnie, że niektórzy mają wszystko na tacy, że bez większego wysiłku dostają to, o czym marzą, a ja się muszę wymęczyć żeby cokolwiek sobie wydrapać. Boję się, że całe życie będę musiał sobie tak wydrapywać. Że nigdy mi nic tak nie przychodzi po prostu, że ktoś zauważył, że akurat w tym miejscu w tym czasie byłam, że ktoś zadzwoni. Nie, nigdy mi się to nie zdarzyło, zawsze muszę pójść, prosić, uganiać się, wysyłać milion zgłoszeń, zdawać cztery razy, udowadniać.

Zabawne jest to, że widz nie ma pojęcia, co się dzieje 3 sekundy przed wejściem. Że koleżanka potrafi Ci powiedzieć taką bombę prywatną sekundę przed i wchodząc razem na scenę i nie ma tematu, kochaj partnera. Jest też sprawa wyglądu aktora. Trzeba być albo pięknym symetrycznym i zjawiskowym, albo turbo charakterystycznym. Jeśli jesteś pomiędzy, to jesteś nijaki. Boję się nijakości. Boję się że zniknę. Mam dystans do siebie i swojego wyglądu, lubię siebie, ale przerażają mnie prawa, którymi się to rządzi. Nijakość jest tym, czego się najbardziej boję. Jest nas w dyplomie 13 osób, połowa chłopaki, na roku prawie 30, w szkole jakieś 120, a w Polsce to nawet nie wiem. No i co mam zrobić żeby to mnie gdzieś chcieli? Takich jak ja jest milion.

Wszystkie te odpowiedzi na zadany temat („Ja i moje aktorstwo”) wykorzystane zostały jako punkt startu dla budowania sytuacji scenicznych w scenariuszu spektaklu. Sceny miały naświetlać problemy, z których nasi aktorzy zwierali się w screentestach. Dzięki narzędziu improwizacji pomysły przechodziły przez aktywną analizę aktora, zaś struktury będące ich wynikiem stawały się kolejnymi epizodami. Stworzenie scenariusza będącego adaptacją nie tylko materiału literackiego (czyli *Hamleta* Szekspira i tzw. *Studium o Hamlecie* Wyspiańskiego), ale również powyższych wypowiedzi studentów na temat ich odczuć w temacie, który podejmowało przedstawienie, stanowiło pierwszy krok w realizacji postulatu spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej zespołu aktorskiego. Dalsza praca nad przedstawieniem zakładała codzienne sesje feedbackowe, których celem było zaproszenie studentów do weryfikowania efektów dotychczasowego procesu.

Dzięki zastosowaniu tych narzędzi udało się zarówno zaangażować czechowowskie „wyższe ja” aktorów do współpracy przy merytorycznej warstwie dzieła, jak i - dzięki ustawicznym upewnianiu się w tym, że przedstawienie spełnia ich oczekiwania w zakresie realizacji ich artystycznych potrzeb - utrzymać zaangażowanie zespołu w proces przez cały okres prób.

6.2. Noc wśród drzew jako wyraz aktorskiej ekspresji artystycznej

Założeniem artystycznym powstałego już w 2016 roku pomysłu na „prequel *Wycinki*” było to, że ów spektakl miał być swoistym manifestem twórczym pokolenia początkujących twórców wchodzących na rynek sztuki razem ze mną i dramaturgiem. Przygotowując się do realizacji tej idei dużo rozmawiałem z licznymi artystami, reprezentującymi różne dziedziny plastyki, literatury czy muzyki, planując przyszłe przedstawienie w którym wybrzmiały ich (czy raczej - nasze) marzenia oraz lęki.

Kiedy jednak, wraz z dramaturgiem planowanego spektaklu, Konradem Hetelem, zdecydowaliśmy się na realizację pomysłu w ramach zlecenia na spektakl dyplomowy w Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, filii we Wrocławiu, cała nasza wiedza zdobyta podczas dyskusji z artystami z naszego pokolenia musiała zejść na drugi plan. W świetle idei, która zaowocowała później stworzeniem ostatniego z postulatów odpowiedzialnej pracy nad dyplomem, a którą starałem się wprowadzać w życie już przy wcześniejszej realizacji, przedstawienie dyplomowe miało być wyrazem aktorskiej ekspresji artystycznej. Wnioski z rozmów z kolegami artystami nie mogły więc posłużyć tu tak bezpośrednio, jak planowaliśmy to wcześniej. Na pierwszy plan należało wysunąć tu lęki i marzenia naszych aktorów, którzy wszak również byli początkującymi, wchodzącymi na rynek sztuki artystami.

Pośród bohaterów, których udział w opowiadanej historii planowaliśmy, nie było jednak aktorów, z którymi dałoby się utożsamić i którzy mogliby stanowić swoiste *porte parole* dla studentów. Za wyjątkiem Joany Thul, żadna z postaci nie dzieliła z naszymi podopiecznymi dyscypliny pracy - a nawet owa bohaterka, grana przez Urszulę Kobielię, była bardziej tancerką, artystką z dziedziny ruchu, niż aktorką dramatyczną. Wraz z dramaturgiem postanowiliśmy zatem, by w pierwszej kolejności zapoznać naszych aktorów z realiami pracy artystów innych dziedzin - pierwsze próby poświęcone były na dzielenie się z nimi wglądem w rzeczywistość różnych dyscyplin sztuki, który uzyskaliśmy przygotowując się do realizacji projektu. Równolegle pracowaliśmy nad nakreśleniem relacji między postaciami. Na finiszu tego etapu pracy zaś, zmuszeni byliśmy udać się na pierwszą w tym procesie prób kwarantannę z powodu kontaktu z wirusem COVID-19, co zahamowało przygotowania do pierwszej improwizacji.

Podczas owej kwarantanny szukałem zadania dla aktorów, które mogliby wykonać samodzielnie, a które, oprócz pchnięcia poszukiwań twórczych do przodu, pozwoliłoby na utrzymanie dotychczasowej mobilizacji w zespole. Miałem dojmujące poczucie, że nasza dotychczasowa praca aktywizująca studentów głównie w zakresie badania relacji między postaciami, nie realizowała założeń dotyczących stworzenia „manifestu pokolenia artystów” - a jednocześnie, na tym etapie prób nie chciałem narzucać grupie kierunku poszukiwań. Skupiłem się więc na znalezieniu narzędzia, które pozwoliłoby na uruchomienie tematu problemów młodych, wchodzących na rynek twórców z wielu różnych dziedzin przy jednoczesnym zachowaniu potrzeb „wyższego ja” moich partnerów w pracy, które ewidentnie zainteresowane było tym, co żywi obecność aktora na scenie (tj. relacjami między bohaterami, odczuwanymi przez nich emocjami oraz kreowaniem sytuacji scenicznych opartych na konfliktach).

Opierając się na doświadczeniach zdobytych przy *Studium o Hamlecie* chciałem zaproponować studentom nagrywanie screentestów. Choć jednak w poprzedniej pracy metoda ta dała bardzo dobre efekty, pod koniec 2020 roku, który dla osób uczących się na wydziale aktorskim upłynął pod znakiem zdalnego kształcenia opartego na nagrywaniu krótkich filmów, formuła screentestu była już niejako skompromitowaną - nie było szans na to, że rejestracja kilkuminutowej

wypowiedzi zmobilizuje w artystycznym procesie osoby zmuszone do odbywania szkolnej nauki przy użyciu tego narzędzia. Zdecydowałem się więc na zlecenie zadania pisemnego.

Tematem owego zadania nie mogło być już jednak „Ja i moje aktorstwo”. Również „Ja i moja sztuka” nie wchodziło w grę, jako, że sztuka oznaczałaby tu teatr, a zwierzenia na ten temat nie pomogłyby nam ani w poszukiwaniach motywacji, ani w kształtowaniu losu poszczególnych bohaterów w ramach pejzaży improwizacyjnych i scenariusza. By pobudzić czechowowskie „wyższe ja” moich aktorów zdecydowałem się na zlecenie napisania monologów, które w sytuacji konfliktu mogłyby wyrzucić z siebie ich postaci. Nie sugerowałem tematu - określiłem jedynie ramy zdarzenia. Projektowany monolog miał być wypowiedziany na zakończenie „artystycznej kolacji”, podczas której bohaterowie prowokowali się wzajemnie. Przy pomocy przerabianego przez nas wcześniej ćwiczenia „Dwie minuty monologu wewnętrznego w postaci”⁶² studenci mieli za zadanie wejść w przestrzeń finału feralnego wieczoru podczas którego spotykają się ich bohaterowie i wyobrazić sobie samych siebie odpłacających się za prowokacje, jakich względem nich dopuściła się reszta grupy. Monolog mógł zostać wygłoszony do zbiorowości, bądź tego z partnerów scenicznych, który jako jedyny nie uczestniczył w konfliktach (domyślnie był to, grany przez Mateusza Osiadacza, Thomas), a dotyczyć miał tego, co - na ówczesnym etapie pracy - każdy z aktorów uważał za centralny problem swojej postaci.

Z pracy nad tym zadaniem wyłączyliśmy Mateusza Osiadacza, gdyż jego rola w przedstawieniu polegała na tym, co w poprzednich rozdziałach nazywałem „radykalną transparentnością”, czyli wchłanianiem w siebie wynurzeń partnerów i nie wchodzeniu w konflikty, przez co ćwiczenie polegające na „wyrzuceniu z siebie” myśli zmagazynowanych podczas konfliktowych sytuacji kłóciłoby się z potrzebami, jakie stawiała przez aktorem praca nad rolą Thomasa Bernharda. Zresztą, należy tu zauważyć, że Mateusz Osiadacz, sam mający za sobą doświadczenia literackie, zarówno z prozą jak i poezją, już na tamym etapie prób potrafił wpływać na decyzje artystyczne podejmowane przeze mnie i dramaturga - odwrotnie niż pozostali studenci, których należało skłonić do podjęcia artystycznej odpowiedzialności za swoje postacie. Poniżej przytaczam rezultat ćwiczenia - siedem monologów będących efektem namysłu nad sytuacją siódemki bohaterów.⁶³

JOANA

A niech sobie po nim jadą. Niech go obgadają, złajają pod nieobecność jego gobeliny... Sama bym chciała obsikać jego gobeliny. Tylko że ludzie, którzy go nie doceniają, nie znają go po prostu. W kontekście takiego Fritza to brak mi słów. Albo właśnie nie brak, tylko głupio jakoś tak wplątywać się w nagonkę na kogokolwiek w salonie Mai. W ogóle jakoś tak głupio. Tylko jeżeli on wyjdzie stąd pod jakimś swoim nagłym impulsem i mnie zostawi, to nie będę miała się do kogo zwrócić. Mam sobie podać rękę z Mają i zaproponować im wesoły czworokąt? Nie bawi mnie to.

⁶² Ćwiczenie „Dwie minuty monologu wewnętrznego” opisuje Krystian Lupa w *Utopii. Listach do aktorów*. Nasz wariant zastępował proponowane w książce „dowolne dwie minuty” z życia aktora konkretnym zdarzeniem w którym uczestniczy grana przez niego postać. Dzięki temu, oprócz efektu w postaci „rozgrzania się” w monologu wewnętrznym, uzyskiwaliśmy narzędzie pozwalające aktorowi na łatwe i skuteczne „wczucie się” emocjami i impulsami w badaną, wyobrażoną sytuację. Zob.: Lupa K.: *Utopia. Listy do aktorów*. op. cit. s. 21

⁶³ Cytaty przytaczane w tym punkcie pochodzą z mojego archiwum pracy nad spektaklem *Noc wśród drzew*.

Po prostu. Nikt nie wie jaki on jest. Doskonały. Ale i kosmiczny, to znaczy nie do dotknięcia już. Robot. I trochę mnie obwinia że jestem robotem. Ale takim co chce zniszczyć ludzkość i zapanować nad światem. Zresztą - to gadanie o dywaniarzu sprawia na pewno mi jakąś satysfakcję, szczególnie, że zachowuje się jak diwa, która jest ponad to wszystko. To znaczy nie mogę powiedzieć tego na głos. Jednak cała energia tego towarzystwa powoduje że gdzieś się mogę zacząć nieśmiało z nimi zgadzać. Z jednej strony to buc.

Z drugiej strony - zdolny buc.

I raz że mnie rani a dwa że karmi. Jeżeli on wyjedzie to chce mieć poczucie wolności. Pojętej większej i będę chodzić wszędzie sama, bez marudzenia. Bez poczucia wstydu przy innych. Nie kontrolowana. Tylko co innego chcieć, a co innego móc.

MAJA

I jak Ci się podoba, moja droga małpo, jak świetnie bawią się ludzie na naszym pierwszym wybitnie artystycznym wieczorze? Na to czekałeś prawda? Tak ci na tym zależało, tak ten wieczór był dla ciebie ważny... To może będziemy organizować to częściej. Zapraszać wybitnych artystycznych przyjaciół na wybitnie artystyczne kolacje u wybitnie antyartystycznego kompozytora z wybitnie antypatyczną żoną, zimną suką.

Wiesz dlaczego lubiałam śpiewać Purcella? Bo nie dało się z nim dyskutować. On po prostu był... jaki był. Zimny. Rozczuty przez mnie tysiąc razy. Skończony... zimny kompozytor, zimna śpiewaczka, zimna muzyka...

Wiesz dlaczego tak trudno mi ciebie kochać? Bo robisz wszystko żeby być skończonym, ale ci to nie wychodzi, ale ciągle próbujesz bo... ty się mnie boisz. Bo z jakiegoś nieodkrytego przez mnie powodu myślisz, że ja głupia jak but mam rację. Może ty mnie po prostu kochasz? Tylko udajesz? Tak samo jak... udajesz..., że nie potrafisz napisać nic dobrego...

FRITZ

Kiedys malowałem, potem robiłem zdjęcia. Całkiem przyjemne, widzisz kadr, naciskasz guzik, masz to o co ci chodzi, sprawa zamknięta, dajesz na wystawę...

A wyplatając wzór spędzasz z gobelinem godziny, własnymi rękami wiążesz nitki, powoli urabiasz materię, która bez twojego wiązania jest zupełnie bezwładna, wprowadzasz swoją myśl w ten chaos i patrzysz jak stopniowo wylania się świat.

Najlepiej jest kiedy dochodzisz do końca wzoru i widzisz, że nitki jakoś same znalazły drogę, że twoje palce tylko je popychały, że wyszło ci coś zupełnie innego niż chciałeś... Trzeba tkać i pruć, aż ci wyjdzie albo zaakceptować to co wyszło. Gobelin uczy pokory. Gdybyś robił gobeliny wiedziałbyś na pewno, że nie ma czegoś takiego jak „koniec sztuki”.

ANNA

Siedź cichutko, świeć oczkami, może wszystko będzie dobrze. Ale nic nie będzie dobrze i to nie jest wybór. Chyba, że masz warunki, powiedzmy, możliwości finansowe i wtyki, koneksje, które pozwalają ci się załapać na coś więcej to, wtedy tak, wybór masz szeroki, ale bez tych rzeczy robisz wszystko własnym sumptem i liczysz, że kogoś sobą zainteresujesz.

Ale nie zainteresujesz sobą absolutnie nikogo, bo wszyscy, których należałoby zainteresować, zainteresowani są tylko własną wygodą i spokojem, nawet nie wezmą pod uwagę twojej osoby, bo nie chce im się poszerzać granic ich cieplutkiego i bezpieczniutkiego światka, zresztą i tak już

zbyt dużo ludzi wcisnęło się do nich przez możliwości finansowe i koneksje, żeby w ogóle mieli dla ciebie jeszcze jakieś inne miejsce niż na krzesła w poczekalniach ich gabinetów.

Ale mówią ci, że przecież można inaczej. Pewnie że można inaczej. Wszystko można inaczej. Można powiedzieć sobie: „Wszyscy, którzy mnie nie doceniają są głupi, moja sztuka ich przetrzyma.” Ale sztuka sama niczego nie przetrzyma, sztukę w sobie trzeba karmić, przewijać, trzeba jej śpiewać i wozić ją w wózku.

Można w ogóle inaczej wymyślić sobie życie, unieważnić wszystko co do tej pory, stać się kimś zupełnie innym, odciąć wszystko poza tym, żeby mieć co jeść, mieć gdzie spać i mieć czym srać i udawać, że nigdy nie miało się świata do powiedzenia nic poza „Tak, szefie.”

GERHARD

Ale przepraszam, ja się mam teraz przejąć? Mam być poruszony? Mam teraz, nie wiem, przeprosić, że nic nie mam, że się nie przygotowałem? Że zawiodłem oczekiwania?

A kim ty jesteś żeby mieć oczekiwania? Miałas kiedyś tak, że siadłaś i zagrałaś coś, co jeszcze nigdy nie było grane tylko po to, żeby usłyszeć, że to już było, że zerżnięte, że jesteś małpą, która powtarza tylko to, czego nauczyła się podpatrując prawdziwych artystów? Ty w ogóle wiesz jak to jest, kiedy wszyscy patrzą na ciebie i oczekują, że wypuścisz z siebie nagle coś niesamowitego? Wiesz co wtedy człowiek ma w głowie? Wiesz czego trzeba, żeby zagłuszyć tą piszczącą ciszę, którą się słyszy, kiedy każdy dźwięk brzmi już tak samo, nie pamiętasz od czego miałaś zacząć ani do czego doprowadzić i widzisz tylko świdrujące oczy kogoś, z kim chciałbyś przeżyć coś dobrego, a czujesz że ten ktoś tylko czeka aż się znowu zbłązniesz, aż znowu udowodnisz, że jesteś tylko małpą... przy fortepianie...

Ja naprawdę się staram. Ja naprawdę pracuję. Od pierwszego momentu, kiedy ktoś mi powiedział, że się do tego nadaję, nie robię nic, tylko szukam sposobu jak zrobić coś, czego jeszcze nie było. To się powinno liczyć. A nie jakaś suita...

JEANNIE

Najbardziej chyba chciałabym uciec stąd, uciec od tego miejskiego bagna, od tego szamba, od tego dołu na trupy małych dziewczynek, bo przecież każda mała dziewczynka, jak tylko zaczyna myśleć, to zaczyna myśleć o tym, żeby wyjechać, żeby wyjechać do dużego pięknego miasta, które spełni jej marzenia, które doceni to co nosi w sobie, bo przecież każda mała dziewczynka wie, że nosi w sobie ważną tajemnicę, nieważne, czy to tajemnica powieści, która idzie o krok dalej, czy to tajemnica czterech kroków, ważne, że to jest, naprawdę jest i trzeba z tym pojechać, tam, gdzie to zobaczą, tam będą ciekawi, tam będą się starali ją poznać i nie będą umieli i będą patrzeć, będą patrzeć jak ta tajemnica wycieka wszystkimi porami i dalej będzie nie do rozwiązania, dalej będzie tajemnicza, nie? No właśnie nie, przyjeżdżasz i wpychają cię do dołu, zasypują wapnem...

ALFRED

Wyobraziłem sobie noc wśród drzew. Wyobraziłem sobie nas wszystkich za trzydzieści lat, przeżartych wiekiem, nadłamanych przez porażki... Stare drzewa, które wywalczyły już dostatecznie dużo miejsca dookoła siebie, by móc rozłożyć korony w całej okazałości i teraz szumią do siebie, komentują wzajemnie swoje liście i gałęzie... wokół ciemność, na ściółce nic nie rośnie... drzewa klócą się czyje liście najbardziej zasłaniają światło, czyje gałęzie nie pozwalają się rozrastać innym... ale przychodzi drwal z pomocnikami... i okazuje się, że liście w ogóle nic nie znaczą, a gałęzie tylko

tyle, że można je zmielić na trociny...

Przychodzi drwal, drwalem jest Czas, a kolejni ministrowie kultury jego pomocnikami. Na razie jeszcze tego nie widzicie, piszecie do nich podania, staracie się jakoś umościć w tym lesie, żeby rosnąć jak najdłużej. A oni nawet chętnie opiekują się takimi szkółkami młodych drzewek, ustawiają podpórki, żeby drzewka prosto rosły i kiedy przychodzi Czas przesadzają niektóre z nich na polany, bo przecież ktoś musi im produkować tlen. Ale to tylko przykrywka, to tylko wy macie uwierzyć, że jesteście im niezbędni, że bez was się uduszą. Tak naprawdę cały ten kraj to po prostu jeden wielki tartak i każde drzewo padnie pod mechaniczną pilą, to tylko kwestia Czasu. Oczywiście niektóre drzewa będą użyteczne jako deski do budowy pólek czy biur, ale większość pójdzie na opał albo zmielią je i przerobią na paździerzowe płyty.

Z przytoczonych monologów będących rezultatami ćwiczenia widać dość jasno, że każdy z aktorów obrał swój indywidualny kierunek, w którym od tej pory prowadzona była jego rola.

Urszula Kobiela otrzymała więcej materiału pozwalającego jej na rozwinięcie relacji z grany przez Macieja Like Fritzem, dzięki czemu, w zgodzie z jej artystycznymi potrzebami i oczekiwaniami, Joana w wykonaniu tej aktorki stała się osobą znacznie bardziej kruchą, „odsłoniętą emocjonalnie” i skupioną na życiu osobistym, niż zakładał to mój pierwotny plan.

Podobnie było z grającą Maję Auersberger Aleksandrą Perek. Grała ona śpiewaczkę operową, a z rozmów, jakie odbyłem przygotowując się do realizacji spektaklu wynikało jasno, że przedstawiciele tego gatunku sztuki niejednokrotnie mają bardzo podobne rozterki do tych, jakie męczą aktorów dramatycznych. Studentka jednak, w ramach pracy nad dyplomem nie chciała rozważać lęków i marzeń osób ze swojej grupy zawodowej - jej pojęcie roli aktora jako artysty opierało się raczej na dostarczaniu widzowi materiału do przemyślenia relacji międzyludzkich. Dając temu wyraz w swoim monologu wysłała ona jasny sygnał, że oczekuje prowadzenia jej postaci w kierunku konfliktu z mężem zamiast planowanego wcześniej przeze mnie reprezentowania na scenie uprawianej przez jej postać gałęzi sztuki. Dzięki temu zaś, że grający Gerharda Auersbergera Jakub Stefaniak również używał tematu sztuki do opowiedzenia o osobistych lękach swojego bohatera i skupił się w zadaniu na rozważaniu problemu swoich relacji z żoną, w wątku młodego małżeństwa podjęliśmy interesujący dla obojga artystów temat trudności w kontaktach z drugim, ukochanym człowiekiem, odchodząc od poprzednio złożonego pomysłu, by za ich pomocą wejść w dyskusję o roli muzyki we współczesnym świecie i pozycji muzyków na dzisiejszym rynku sztuki.

Wyzwanie to podjął jednak Maciej Like, który w spektaklu grał Fritza Riedla, artystę tkającego abstrakcyjne gobeliny. Wrażliwość twórcy zajmującego się tak niszową dziedziną zafascynowała aktora na tyle, że w ramach swojej pracy artystycznej postanowił zgłębić motywacje stojące za zawodowymi wyborami bohatera.

Podobnie do zadania podeszły grające początkujące pisarki Anna Kozłowska i Zofia Jastrzębska, które postanowiła zbadać przestrzeń lęków swoich postaci związanych z akceptacją środowiskową i docenieniem przez publikę, nadmierną łatwowiernością i wrażliwością na krzywdę oraz strachu przed odrzuceniem. Jest to pole, jakie dzielą ze sobą przedstawiciele wszystkich dziedzin sztuki, w tym również aktorstwa. Podjęcie przez studentki tych kwestii w realizacji zadania było dla mnie wezwaniem do myślenia o ich postaci, jako osobach głęboko niepewnych siebie, co stało w sprzeczności z ich warunkami scenicznymi - Anna Kozłowska dysponowała bardzo silną obecnością sceniczną i dużym talentem do rozgrywania konfliktów, Zofia Jastrzębska zaś z łatwością skupiała na sobie uwagę widzów korzystając z charakterystycznych dla siebie środków aktorskich. W

konsekwencji jednak zmiana w moim wyobrażeniu pozwoliła na wykreowanie znacznie bardziej wielowymiarowych postaci, będących efektem ekspresji artystycznej samych aktorek.

Chrystian Talik zaś, będąc osobą zaangażowaną politycznie i społecznie, odpowiedział na moje zadanie niezwykle diagnozą środowiska artystycznego, wspomagając mnie w realizacji mojego założenia na spektakl jako swoisty manifest artystyczny, a jednocześnie kreśląc obraz Alfreda Rehmdena, jako człowieka nie stroniącego od dosadnego wyrażania swoich radykalnych opinii na temat współtowarzyszy.

Dzięki temu, że studenci podjęli wyzwanie zbadania swoich postaci przy pomocy poznanego w pracy narzędzia uzyskaliśmy wraz z dramaturgiem wgląd w potrzeby naszych podopiecznych i byliśmy w stanie zaprojektować zdarzenia sceniczne i napisać scenariusz będący realizacją preferencji artystycznych i ideowych pracującego z nami zespołu. Wiele z powyższych monologów włączonych zostało do scenariusza, jednak głównym celem, dla którego zleciłem aktorom zadanie ich napisania było pobudzenie czechowowskiego „wyższego ja” do twórczego działania i artystycznej ekspresji, co stanowiło podstawę dla procesu, w którym tekst powstawał na bieżąco jako efekt rozmów i improwizacji. By jednak zachować tę jakość współpracy z zespołem przy kolejnych przedstawieniach musieliśmy użyć zupełnie innych narzędzi.

6.3. *Bóg policzył dni i Alaska* jako wyraz aktorskiej ekspresji artystycznej

Spektakle dyplomowe zrealizowane w Łodzi i Warszawie powstały jako inscenizacje autorskich dramatów pisanych podczas prób przez dramaturga, Konrada Hetela.

Na etapie reżyserowania dwóch ostatnich opisywanych przedstawień zacząłem już krystalizowanie moich postulatów w zakresie odpowiedzialnego prowadzenia prac nad dyplomem i byłem przekonany, że traktowanie spektaklu dyplomowego jako wypowiedzi artystycznej zespołu aktorskiego jest niezbędne, zarówno dla mobilizacji współpracowników, jak i dla zapewnienia im przestrzeni do poszukiwań twórczych - jasno wykazały to dwie poprzednie realizacje, w których ster w zakresie idei (m.in. kierunku rozwoju bohaterów scenicznych) i estetyki (np. języka scenariusza) oddany był w ręce aktorów. Jednak wypadku *Bóg policzył dni i Alaski* znacznie mniejszą rolę odgrywały improwizacje, które w *Studium o Hamlecie* i *Nocy wśród drzew* kształtowały zdarzenia sceniczne, inspirując rozwój roli i padające w niej słowa.

W Łodzi i w Warszawie dramaty były projektowane przez zatrudnionego w tym celu współpracownika. Należało zatem opracować metodę pracy, w ramach której pisany przez Konrada Hetela tekst będzie mógł być weryfikowany przez resztę współpracowników, a przede wszystkim zespół aktorski, zapewniając im wpływ na idee i estetykę, w jakiej pisana jest każda rola. Dramaturg uczestniczył w próbach analitycznych, gdzie - znając już listę postaci dramatu i wstępne założenia dotyczące relacji między nimi - wraz z aktorami dyskutowaliśmy o kondycji bohaterów żyjących w małym mieście, czy przebywających w szpitalu, jednak tekst nie pochodził już w żadnym stopniu z improwizacji, czy ćwiczeń pisemnych. Jednocześnie, już na bardzo wstępnym etapie prób czechowowskie „wyższe ja” aktorów było rozbudzone i używane do pracy nad postaciami i scenariuszem - pierwsze próby poświęcaliśmy w obu przypadkach angażowaniu studentów do dyskusji o wyborach etycznych ich postaci. Każdy student prowadził swoje poszukiwania twórcze - czy to w zakresie estetyki roli (charakterystyczności, propozycji rekwizytów itp.) czy tego, jaką historię opowiada w ramach swojego czasu scenicznego. Jednak dalszy etap zakładał pisanie tekstu przez Konrada Hetela - a choć inspirację do tego działania stanowiły głównie rozmowy ze

studentami, to jednak sam dramaturg był realizatorem odpowiedzialnym za projektowanie i pisanie kolejnych scen.

Staraliśmy się analizować zdanie po zdaniu każdą świeżo przyniesioną scenę w ramach prób analizy w działaniu. Aktorzy, już w pierwszym czytaniu każdej sceny, mieli za zadanie zatrzymywać się w każdym momencie, w którym paść ma ich kolejna kwestia i odpowiedzenie sobie na pytania o to, czemu dana replika służy w ramach założeń postaci uczestniczących w zdarzeniu. Po kilkukrotnym powtórzeniu takiego czytania, przedyskutowaniu tego, jak scena i poszczególne kwestie realizują wyobrażenie o roli prowadzone do tej pory przez studentów, dało się już zakreślić odpowiednie zadania i zrozumieć, do jakich działań odnosi się każde ze zdań powstającego dramatu. Część z nich, oczywiście, musiała służyć przekazaniu widzowi fabuły przedstawienia, jednak dramaturg dbał o to, by powstający scenariusz zawierał miejsca, gdzie aktor dostawał przestrzeń na realizację założeń diskutowanych na samym początku pracy. Niezwykle przydatne okazały się wówczas zasady wynikające z realizacji postulatu sprawiedliwego podziału czasu scenicznego, zapewniające aktorom poczucie bezpieczeństwa w zadaniu.

Dzięki solidnie przeprowadzonej analizie aktor wiedział, w jakim momencie użyć środków pozwalających mu na realizowanie celów wspólnie wymyślonych postaci w obrębie struktury sceny. Te zaś czyniły pracę nad rolą każdego z aktorów treningiem indywidualnej ekspresji artystycznej, ponieważ ostatnie słowo na temat interpretacji każdej z kwestii dramatu mieli studenci.

W spektaklu *Alaska* Kaja Zalewska zwracała się wprost do widzów, mówiąc: *A skoro już przy tym jesteśmy, to odmawiam też występowania w roli zdradzonej młodej dziewczyny przed aborcją, której trzeba pomóc, którą trzeba wspierać, nad którą trzeba się pochylić, przekonać do tego czy tamtego. Chcę mieć święty spokój. Nie będę udawać, że czuję coś, czego nie czuję, bo wszystkim dokoła tak byłoby łatwiej. Chyba po prostu nie będziecie mieć łatwiej.*⁶⁴

Monolog ten jest zamknięty w strukturę dramatu. Jej postać, Gerda, mówi te słowa do księdza Lou. Aktorka jednak kierowała je do widzów, co było jej artystycznym wyborem - mając artystyczną potrzebę, którą Michaił Czechow mógłby nazwać wołaniem „wyższego ja”, świadomie prowadziła do spotkania z oczami widowni i zwrócenia się z tymi słowami wprost do świadków. Upewniając się, że do widzów trafiło to, co ma do przekazania, niejako „zamykała czwartą ścianę, mówiąc: *Powinnam to powiedzieć Olivii. Nie wiem, dlaczego mówię to akurat tobie.*⁶⁵ - na co grający Lou Artur Zudzin Wiśniewski odpowiadał: *Prawdziwe znowu staje się nieprawdziwe.*, kończąc scenę.

W *Bóg policzył dni* Karolina Kowalska w zbiorowej scenie realizuje swoje zadania zupełnie innymi środkami niż na początku spektaklu - z rozmarzonej i emocjonalnej staje się nagle zaczepna i prowokująca.

Takie rozwiązanie pozwalało jej na zaprezentowanie widzom znacznie szerszego wachlarza aktorskich możliwości, jednak przyczyna poprowadzenia jej roli w ten sposób wynika z niechęci studentki do obranego przez jej postać celu - w zbiorowej scenie miała dążyć do rozpalania konfliktów grupowych i ponawiania ataków na głównego bohatera, co kłóciło się z wyobrażeniem postaci, jakie stworzyła podczas pierwszych prób naszych *Trzech sióstr*. Zaproponowała jednak stworzenie osobnej roli, sennego „alter ego” swojej postaci, Iriny. Podział ten zatarł się z czasem, ale

⁶⁴ *Alaska*, sc. 7,

Hetel K., *Alaska*, reż. R. Stępień, Archiwum Akademii Teatralnej im A. Zelwerowicza w Warszawie, s. 42

⁶⁵ Ibidem

pozwoił na odkrycie w roli granej przez Karolinę Kowalską pokładów komizmu i intensywności scenicznej.

W obu przypadkach, to zderzenie wszystkich twórczych osobowości w obrębie procesu twórczego prowadziło do końcowego efektu.

Przy wpływie, jaki rozmowy z aktorami miały na pisany przez dramaturga scenariusz i dzięki aktywności i propozycjom młodych artystów zaangażowanych w pracę nad przedstawieniem dyplomowym, *Alaska* i *Bóg policzył dni* zaistniały nie tylko jako spektakle angażujące widza, dobrze reagującego w kontakcie z aktorami, ale również jako efekty realizacji postulatów o traktowaniu dyplomu jako wypowiedzi artystycznej zespołu aktorskiego.

6.4. Podsumowanie

Z okresu pracy nad dwoma ostatnimi spektaklami dyplomowymi nie mam spisanych wypowiedzi aktorów, ani transkrypcji ich screentestów. Prowadzenie tego procesu nie wymagało ode mnie stosowania metod podobnych do tych, jakie sprawdzałem reżyserując *Studium o Hamlecie* i *Noc wśród drzew*, a prowadzenia odpowiednio ukierunkowanej analizy tekstu z wrażliwością na potrzeby studentów i trzymania się wniosków wyciągniętych z dwóch poprzednich lat w zakresie sposobu wyznaczania zadań i sprawiedliwego podziału czasu scenicznego. Nie mam więc nic, co pozwoliłoby sobie odświeżyć pamięć planów rozwoju poszczególnych postaci proponowanych przez naszych aktorów, nie jestem więc w stanie przytoczyć zbyt dużej ilości problemów napotkanych na próbach do tych przedstawień wraz ze sposobami, jakie zastosowaliśmy, by je rozwiązać, gdyż moja praca miała tam jedynie techniczny charakter. Pilnowałem kompozycji dzieła i zapewniałem narzędzia do realizacji zadań. Reszta, tak naprawdę, zależała od moich współpracowników.

Chcąc stworzyć spektakl będący wypowiedzią artystyczną zespołu aktorskiego należy nie tylko dobrze zorientować się w tym, czego oczekuje „wyższe ja” osób pracujących na scenie - kluczowe jest odsunięcie od samego siebie pola do reżyserskiej ekspresji artystycznej, która musi ustąpić potrzebom aktorów. Stopniowo zmniejszając swoje zaangażowanie w projektowanie sytuacji scenicznych na rzecz obsady, starałem się jednocześnie wyposażać jej członków w narzędzia do realizacji swoich własnych wizji - czy to w ramach improwizacji, czy stawiając zadanie zapewniające właściwą „stawkę” i „rytm” napisanej przez dramaturga sceny.

W ten sposób, na przestrzeni lat 2019 - 2022 dbałem o to, by realizacja pierwszego pełnoprawnego spektaklu w rozpoczynającej się karierze aktora była przestrzenią dla jego artystycznej realizacji, a moja reżyseria spełniała postulaty odpowiedzialnej pracy nad przedstawieniem dyplomowym.

Zakończenie

Przystępując w listopadzie 2019 roku do realizacji spektaklu dyplomowego po raz pierwszy zdawałem sobie w pełni sprawę z wagi, jaką zadanie stworzenia pełnoprawnego przedstawienia ma dla wchodzących w zawód studentów Wydziału Aktorskiego w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Czułem się jednak przygotowany - miałem już wówczas za sobą doświadczenie współpracy z Krystianem Lupą, samodzielną pracy nad dwiema produkcjami repertuarowymi i kilkoma pokazami etiud oraz zestaw książek i ćwiczeń służących do pomocy aktorom w budowaniu roli. Asystowałem wielu uznanym autorytetom, profesorom, starszym reżyserom.

Jednak dopiero w roku 2023, pracując nad *Kotką na gorącym blaszanym dachu* Tennessee'ego Williamsa w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu, poczułem, że w pełni panuję nad narzędziami, których używam. Dowodził tego choćby mój słownik pracy - zamiast hasłami, które każdy mógł rozumieć inaczej, starałem się korygować pracę aktorów precyzyjnymi zadaniami wprowadzającymi znaczące zmiany w rytmie spektaklu bez zbędnej ingerencji w tkankę zdarzeń scenicznych. Wystawiając dramat Williamsa czułem w nim przestrzeń zarówno dla mojej ekspresji, jak i rozwoju poszczególnych artystów biorących udział w procesie. Łatwo zauważałem miejsca w spektaklu, w których tkwił niewykorzystany jeszcze potencjał dla zadań rozwijających rolę, a nawet samych aktorów. Nawet takie działania, jak wybór właściwych realizatorów, poszły mi dużo łatwiej.

Moją ostatnią premierą 2022 roku była *Alaska*. Jej wystawienie ukończyło zadanie, które kiedyś postawiłem sobie, jako dalekosiężny cel - wyreżyserowanie spektakli dyplomowych na wszystkich wydziałach aktorstwa dramatycznego w kraju.

Wciąż korzystam z wiedzy zdobytej w latach 2019-2022. Praca ze studentami, ambitnymi młodymi artystami szukającymi przestrzeni do kreowania ciekawych ról, rozwinęła mnie przede wszystkim w zakresie umiejętności technicznych niezbędnych do reżyserowania aktorów w sposób respektujący ich indywidualność twórczą i dający pole do rozwoju. Przygotowując się do prowadzenia prób czytałem dzieła Stanisławskiego i książki notujące jego uwagi aktorskie, rozważałem dylematy stawiane przez Krystiana Lupę w jego praktyce twórczej i pracach, w których starał się ową praktykę opisać - jednak dopiero w zetknięciu z potrzebami, oczekiwaniami, dylematami, pragnieniami i obawami osób powierzonych mi przez szkołę teatralną, dopiero po zrozumieniu specyficznych potrzeb każdej z nich, byłem w stanie naprawdę się czegoś nauczyć - a dzięki temu, nauczyć czegoś studentów.

Trwając przy krystalizujących się w latach 2019-2022 postulatach odpowiedzialnej pracy reżysera nad dyplomem nie miałem poczucia pełnego artystycznego spełnienia. Przy różnych spektaklach, na różnych etapach pracy dochodziło do różnego rodzaju kompromisów. Jednak takie udoskonalanie zdarzeń, których nie jest się pomysłodawcą rozwija warsztat pracy reżysera dramatu. W zupełnie inną stronę, ku metodologicznym poszukiwaniom, rozwijając umiejętności z jakich nie korzysta się w swoim codziennym uprawianiu zawodu.

Dlatego uważam moją pracę reżysera z aktorami *Studium o Hamlecie*, *Nocy wśród drzew*, *Bóg policzył dni* i *Alaski* za najważniejsze doświadczenie w mojej dotychczasowej drodze twórczej, rozwijające umiejętności reżyserskie na równi z ludzką wrażliwością na potrzeby współpracowników.

Bibliografia

Literatura przedmiotu

Bernhard Thomas., *Spotkanie. Rozmowy z Kristą Fleischmann*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001

Kubikowski Tomasz, *Przeżyć na scenie*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2015

Lupa Krystian: *Utopia i jej mieszkańcy*. Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1994

Lupa Krystian, *Utopia. Listy do aktorów*. Akademia Sztuk Teatralnych, Kraków 2023

Osterwa Juliusz, *Przez teatr - poza teatr*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2004

Shevtsova Maria, *Stanisławski na nowo*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2024

Stanisławski Konstantin Siergiejewicz, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, t. 1: *Praca nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, Akademia Sztuk Teatralnych in. S. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2018

Stanisławski Konstantin Siergiejewicz, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, t. 2: *Praca nad sobą i swoją techniką wykonawczą*, Akademia Sztuk Teatralnych in. S. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2018

Stanisławski Konstantin Siergiejewicz, *Praca aktora nad rolą. Materiały do książki*. Akademia Sztuk Teatralnych in. S. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2020

Wachtangow Jewgienij, *Poszukiwania*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967

Wyspiański Stanisław, *Hamlet. Dzieła zebrane*, red. Leona Płoszewskiego, tom 13, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964

Artykuły prasowe i internetowe

Chamberlain Franc, *MICHAŁ CZECHOW: Don Kichot a rzeczywistość*. w: Dialog nr 5/6/2002

Krasner David, *STRASBERG, ADLER I MEISNER. Metoda*. [w:] Dialog nr 11/2002

Marshall Lorna, Williams David, *PETER BROOK Przejrzystość i niewidzialna sieć* [w:] Dialog, nr 10/2002

Materiał prasowy o „Wyspiański Wyzwala 2” [online, dostęp 16.06.2025 r.]: <https://e-teatr.pl/wyspianski-wyzwala-ii-s15105>

Siwak-Gołaszewska Ludwika, *Po co to wszystko? Rozmowa z Radkiem Stępnem*, [online, dostęp: 18.05.2025 r.] <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-co-to-wszystko-1.html>