

**Akademia Sztuk Teatralnych
im. St. Wyspiańskiego w Krakowie**

Tomasz Wesółowski

**Improwizacja jako główne narzędzie w procesie budowy roli
Grajka**

*i spektaklu **Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował
siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata
swojego i wszystkich sąsiadów swoich...***

**Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Wojciecha Leonowicza**

Kraków 2023

Spis treści

Wstęp	2
1. Moja współpraca z reżyserką, o <i>Agacie Dudzie-Gracz</i>	4
2. <i>Ja, Piotr Rivière</i> ... – historia, inspiracje, treść, opinie	10
3. Grajek – budowa postaci w procesie improwizacji	14
3.1. Po pierwszym czytaniu	14
3.2. O Grajku	16
3.3. W poszukiwaniu Grajka	20
3.4. Pierwsze kroki. Pierwsze improwizacje. Improwizacja „chodzenia”	21
3.5. Sceny wizyjne	28
3.6. Podsumowanie	31
4. Wywiad z Agatą Dudą – Gracz – o improwizacji, metodzie i spektaklu <i>Ja, Piotr Rivière</i>	34
5. Improwizacja jako sposób prowadzenia aktora w roli – na podstawie realizacji własnych	43
6. Improwizacja jako metoda pracy ze studentami	48
Bibliografia	55
Wykaz fotografii	56
Streszczenie	57

Wstęp

*Czy to ja mieszkam w moim ciele, czy może ciało jest moim „ja”?
Czym ono jest dla mnie? Czymś, co posiadam na własność, „mną” samym czy tylko
biologicznym fundamentem świadomości? Kiedy myślę, odczuwam, pragnę, to czynię to
„ja” czy moje ciało? Czy myśl jest wytworem czystego rozumu, czy też rodzi się w ciele,
by po za nie wykroczyć? A uczucie – czy ma swe źródło w czystym sercu, czy
w zmysłowym ciele? Co dzieje się ze świadomością, kiedy nasze ciało szuka przygód?¹*

Trzydzieści lat temu Agata Duda-Gracz przedstawiła mi swój pomysł na zrealizowanie spektaklu *Ja, Piotr Rivière...* Od tamtej chwili, powyższy cytat, jak się później okazało, wpłynął na duże zmiany w moim podejściu do pracy na scenie. Był on także inspiracją dla Agaty podczas powstawania spektaklu. Praca zaś nad spektaklem jak sama Agata wspomina w rozmowie ze mną była ogromnym przełomem i krokiem milowym w jej poszukiwaniach teatralnych. Uświadomiłem sobie, że wiedzę i umiejętności fizyczne mogę w efektywny sposób przełożyć na budowanie, kreowanie przestrzeni świata teatralnego i stworzenie mojej własnej drogi do osiągnięcia celu. Celem tym było stworzenie wiarygodnej postaci, prawdziwej relacji z innymi bohaterami oraz w całości żywego i uczciwego spektaklu. Cytat ten stał się moim mottem. Wciąż znajduję nowe sposoby odnośnie wykorzystywania ciała w pracy twórczej i ciągle inspirujące są dla mnie zawarte w cytacie pytania.

¹ Cytat z okładki książki *Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtowałam moją matkę, moją siostrę i brata mojego... Przypadek matkobójcy z XIX wieku*, w polskim tłumaczeniu Tadeusza Komendanta i Grzegorza Wilczyńskiego, wydało wydawnictwo słowo/obraz terytoria (2002). seria „Przygody Ciała,” słowo/obraz terytoria Gdańsk 2002

Proces twórczy nad spektaklem, pozwolił mi wypracować mój własny sposób – określenie „metoda” to zbyt wiele – na budowanie kolejnych etapów wiodących do powstania pełnowymiarowej postaci. Najważniejszym dla mnie, choć oczywiście nie jedynym elementem tego budowania jest skupienie się na pracy z ciałem aktora, którego opanowanie postrzegam jako jedno z wielu istotnych narzędzi aktorskich.

Umiejętność pracy z ciałem praktykowałem przez ponad dziesięć lat współpracy z Agatą. Każdy aktor zna ten stan, kiedy zatracamy się w roli, w postaci. Jest to stan kiedy nie możemy wyrzucić z siebie myśli, zachowań, gestów odnoszących się do postaci. Myśli te dwadzieścia cztery godziny na dobę krążą tylko wokół pracy. Każdy z aktorów znajduje swój własny sposób na szukanie, kreowanie, tworzenie postaci i każdy z nas ma też sposób inny. Jedni muszą wszystko zrozumieć, inni są bardziej organiczni i instynktowni. Ja zaliczam się do tej drugiej grupy. Odkryłem w sobie swoje własne ciało, to że ono potrafi mówić, wyrażać się, potrafi się buntować, potrafi kochać i nienawidzić.

W pracy tej opisuję proces mojego dochodzenia nie tylko do powstania roli Grajka, ale i mojego dojrzenia w przekonaniu jak ważnym i nierozłącznym w procesie twórczym aktora na scenie jest świadome posługiwanie się ciałem. Drogę do poznania tego narzędzia jakim jest ciało otworzyła mi improwizacja, której też poświęcam wiele miejsca w poszczególnych rozdziałach. Przełom o którym wspominałem wcześniej dokonał się, ponieważ poznałem wiele zalet dobrej i mądrej improwizacji. Zalety te spróbuję jak najklarowniej przedstawić na podstawie pracy nad spektaklem ale i nad moją rolą Grajka.

1. Moja współpraca z reżyserką

O Agacie Dudzie-Gracz

Moja współpraca z Agatą Dudą-Gracz rozpoczęła się w 2011 roku przy spektaklu *Apokalipsa* w Teatrze im. Jaracza w Łodzi. Po wielu rozmowach z Agatą i przedstawieniu jej moich wcześniejszych realizacji, zostałem zaproszony przez nią do współpracy jako choreograf. Po paru tygodniach prób, w które angażowałem się również jako dubler lub partner do improwizacji, Agata powiedziała: *Tomek, nie możesz w tym nie zagrać*, i tak rozpoczęła się moja praca aktora w zespole prowadzonym przez Dudę-Gracz. Z około czterdziestu spektakli, jakie wspólnie zrobiliśmy, zagrałem w dziesięciu.

Rozdział ten chciałbym poświęcić jej dorobkowi artystycznemu, pozwolę sobie skupić się mocno na okresie, kiedy pracowaliśmy razem. W dalszej części tego rozdziału wspomnę spektakle, które miały ogromne znaczenie dla reżyserki oraz o tych, które są istotne dla mnie ze względu na podjęty temat pracy.

Agata Duda-Gracz urodziła się w 1974 r. Współpracowaliśmy przez dziesięć lat, może dlatego, że należymy do tego samego pokolenia i byliśmy podobnie wychowywani. Naszą ostatnią wspólną realizacją był spektakl *Między nogami Leny*, czyli *Zaśnięcie Najświętszej Marii Panny według Michelangela Caravaggia*, który powstał w Teatrze Dramatycznym w Kłajpedzie (Klaipedos Dramos Teatras). Premiera odbyła się 8 czerwca 2021 r. Spektakl ten zamknął wyjątkowo twórczy, ciekawy i bardzo ważny dla mnie okres.

Agata Duda-Gracz ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim ze specjalizacją mediewistyka - bizantologia. Wiedzę uniwersytecką posługiwała się na każdym etapie pracy nad spektaklem. Z kolei w 2002 roku ukończyła Wydział Reżyserii

Dramatu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, obecnie AST.

Agata Duda-Gracz jest córką malarza Jerzego Dudy Gracza (zm. 2004 r.). Nigdy nie poznałem Jerzego Dudy-Gracza, ale dość dobrze znam jego prace, nie tylko te wystawione w galeriach i muzeach. Miałem ogromne szczęście poznać też kolekcję prywatną, która składa się z ok. 600 dzieł artysty. Wspominam o tym, ponieważ twórczość ojca miała i ma ogromny wpływ na pracę artystyczną Agaty. Kiedyś w rozmowie ze mną powiedziała: ... *tata zawsze siedzi mi na ramieniu*. Wpływ malarstwa na spektakle Agaty jest ogromny. Jak sama mawia, ona spektakle maluje. Niemalże do każdego spektaklu przenosi inspiracje malarskie. Przekłada je na aktorów, potem do pojedynczych scen i wreszcie do całego przedstawienia.

Kiedy przystąpiliśmy do współpracy, Agata Duda-Gracz miała w swoim dorobku kilkanaście spektakli. Debiutowała w Teatrze im. Witkiewicza w Zakopanem spektaklem *Kain* George'a Byrona w 1998 r. W krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego wystawiła *Abelarda i Heloizę* Rogera Vaillanda (2001 r.). W tymże teatrze w 2003 roku wraz ze swoim ojcem Jerzym Dudą-Graczem, autorem scenografii, zrealizowała *Kaligulę* Alberta Camusa. W spektaklu tym reżyserka podejmowała próbę rozważenia postawy tyrana – filozofa. *Balkon* Jeana Geneta z 2008 roku, to kolejna realizacja powstała w Teatrze im. Stefana Jaracza. Tomasz Mościcki pisał o niej w „Dzienniku”: *Spektakl w Teatrze im. Jaracza to inscenizacja odważna, ale i bluźniercza. I nic w tym złego (...) To chyba najdojrzalszy spektakl Agaty Dudy-Gracz. Znow jak to u niej – bardzo wyrafinowany plastycznie i jednocześnie bardzo oszczędny.*² To plastyczne wyrafinowanie jest obecne we wszystkich spektaklach reżyserki – Agata

² Tomasz Mościcki „Dziennik” nr 45, dodatek Kultura, 22 luty 2008

sama projektuje do nich scenografię i kostiumy. Dlatego niektórzy krytycy zaliczają jej teatr do nurtu plastycznego.

Kolejne ważne realizacje, to:

- *Galgenberg*, według sztuk Michaela de Ghelderodego powstały w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie w 2007 roku,
- *Otello – wariacje na temat*, powrót do Teatru im. S. Jaracza w Łodzi w roku 2009,
- *Według Agafii*, na motywach *Ożenku* Mikołaja Gogola, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi 2009 rok,
- *Ojciec*, inspirowany opowiadaniem *Świętokradztwo* Oskara Jana Tauschinskiego oraz życiem i twórczością ojca Jerzego Dudy-Gracza.

Po wyżej wymienionej produkcji dołączyłem do zespołu realizatorów, jak i w wielu przypadkach do obsady. Spośród wszystkich spektakli, które razem tworzyliśmy, najważniejsze dla mnie były:

- 1) Nasz pierwszy spektakl *Apokalipsa*, zrealizowany w Teatrze Jaracza w Łodzi, premiera odbyła się 14.05.2011.



Fotografia nr 1 ze spektaklu „Apokalipsa” Teatr Jaracza w Łodzi, reż A. Duda – Gracz, foto Greg No-wak

- 2) *Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich...*, zrealizowany w Teatrze Capitol we Wrocławiu, premiera odbyła się 09.11.2012. Na blogu KULTURALNIE PO GODZINACH dnia pojawiła się recenzja: *Reżyserka postawiła na różnorodność. Choć to musical, niewiele tu partii śpiewanych, przeważa słowo mówione. Muzykę, skomponowaną przez Piotra Dziubka, cechuje bogactwo stylów, od rockowej, orientalnej, po biesiadną w stylu Gorana Bregović. Doskonale współgra z choreografią Tomasza Wesołowskiego. Wiele sekwencji muzyczno–ruchowych wypełniają komiksowe wizualizacje, na przykład obrazują historię miłości Państwa Rivière albo pomagają fachowo zrekonstruować zbrodnie wieśniaka. Czarny humor i makabryczność zdarzeń Duda-Gracz postanowiła zderzyć z bielą, kolorem niewinności. Białe są łózka, ławki, stoły, na biało noszą się panie i panowie.*³ Spektakl otrzymał dwie nagrody, na 6. MIĘDZYNARODOWYM FESTIWALU TEATRALNYM BOSKA KOMEDIA 2013: nagrodę za najlepszą muzykę dla Piotra Dziubka *za ambicje i ryzyko podejmowane w procesie tworzenia nowych jakości i relacji pomiędzy muzyką, głosem i ciałem oraz WROCŁAWSKĄ NAGRODĘ TEATRALNĄ 2013 dla Agaty Dudy-Gracz za porywający, zrealizowany z rozmachem, spójny artystycznie spektakl.*
- 3) *Iwonę, księżniczkę Burgunda*, autorstwa Witolda Gombrowicza, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi 2013 rok,
- 4) *Ciekawa pora roku*, Muzeum Powstania Warszawskiego 2015 rok,
- 5) *Kumernis, czyli o tym, jak Świętej Panience broda rosła*, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni 2015 rok. Nagrody:
– nagroda główna na Festiwalu Polskiej Sztuki Współczesnej R@PORT (Gdynia 2016)

³ KULTURALNIE PO GODZINACH dnia 18.02.2013 (fragment recenzji)

– dwie nagrody na IX Międzynarodowym Festiwalu „Boska Komedia” (Kraków 2016): najlepsza rola drugoplanowa dla Reni Gosławskiej oraz najlepszy zespół twórczy dla Agaty Dudy-Gracz i kompozytora Łukasza Wójcika.

- 6) *Mary Stuart* Wolfganga Hildesheimera, Teatr Ateneum w Warszawie 2015 rok,
- 7) *Po Burzy* Szekspira, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu 2016,
- 8) *Śmierć przyjeżdża w środę*, kooperacja Teatru im. J. Kochanowskiego oraz Teatru Lalki i Aktora w Opolu 2016 rok,
- 9) *Będzie pani zadowolona, czyli rzecz o ostatnim weselu we wsi Kamyk*, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu. Reżyserka oparła swoje dzieło o reportaż *Nie oświadczam się* Wiesława Łuki. Autor opisuje brutalne morderstwo trzech osób w Połańcu w 1976 roku, którego dopuściło się czterech mężczyzn, a o którym cała lokalna społeczność milczała.
- 10) *Makbet* Williama Shakespeare’a, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu 2017.
Nagrody:
 - wyróżnienie na 25. Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku za „plastyczno-choreograficzną koncepcję przedstawienia” w 2018 roku.
 - Złota Kieszeń, Nagroda Festiwalu Scenografii i Kostiumów Scena w Budowie – Grand Prix dla zespołu, nagroda za scenografię i za kostiumy dla Agaty Dudy-Gracz w 2019 roku.
- 11) *Ja jako Hamlet*, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego 2019. Był to pięćdziesiąty spektakl wyreżyserowany przez Dudę-Gracz, a dla mnie trzydzieste trzecie wspólne przedstawienie.

Oprócz pracy w teatrach, zrobiliśmy dyplomy ze studentami szkół teatralnych w Łodzi, Wrocławiu i dwa w Warszawie. Ponadto cyklicznie, raz w miesiącu, przez

cały sezon artystyczny, realizowaliśmy spektakle w formie improwizacji w Teatrze Capitol we Wrocławiu.

Ponad dziesięcioletnia współpraca z Agatą Dudą-Gracz w dużym stopniu wpłynęła na moje własne postrzeganie teatru, na proces kreacji, sposoby pracy z aktorem i studentami. Pod wpływem pracy i obserwacji jej drogi twórczej, rozwijam swój warsztat aktorski, jak również pedagogiczny. Teraz, odkąd nie współpracujemy na stałe, mając możliwość skupienia się na własnym rozwoju, widzę też mój ogromny wpływ na Agatę i jakości fizyczne, które reżyserka wprowadzała do swojej pracy. Moje postrzeganie świata postaci i ich wzajemnych relacji odbywa się głównie poprzez ciało. Dzięki temu mogę budować efektowne choreografie, np. choreografie walki, ale też mam wpływ na budowanie postaci i relacje z partnerami.

2. Ja, Piotr Riviere ...

– historia, inspiracje, treść, opinie

Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich..., to autorskie przedstawienie Agaty Dudy-Gracz, inspirowane wydarzeniami, które rozegrały się w 1835 roku w pewnej normandzkiej wsi. Spektakl powstał w Teatrze Muzycznym Capitol w 2011 roku. Wprawdzie spektakl został zrealizowany w teatrze muzycznym, trudno jednak o nim powiedzieć, że jest *stricte* muzyczny.

Historię Piotra Rivière znamy dzięki dokumentacji śledztwa i procesu: zeznania świadków, pisma sądowe, ekspertyzy lekarzy, artykuły z gazet i najważniejszy dokument: pamiętnik Piotra Rivière, właściwie fragment pamiętnika napisanego przez oskarżonego. W 1973 roku zespół naukowców pod kierunkiem Michela Foucaulta, francuskiego socjologa, historyka i filozofa, opublikował książkę pod tytułem *Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował moją matkę, moją siostrę i brata mojego... Przypadek matkobójcy z XIX wieku*, w polskim tłumaczeniu Tadeusza Komendanta i Grzegorza Wilczyńskiego, wydało wydawnictwo słowo/obraz terytoria (2002).

W czerwcu 1835 roku we Francji, gminie Aunay w Normandii, dwudziestoletni Pierre Rivière na progu swojego domu brutalnie zabija swoją matkę, siostrę i ośmioletniego brata. Morderstwa dokonuje na oczach sąsiadów i babki, po czym spokojnie odchodzi. Przez miesiąc błąka się po okolicznych lasach. Kryje się, ale nie ukrywa, jest gotów na zdemaskowanie. Pokazuje się we wsiach i miasteczkach, jakby sprawdzał, czy zostanie rozpoznany. Rivière rozdarty pomiędzy poczuciem winy a zgodą na swój los - w końcu zostaje zatrzymany. *W oczekiwaniu na proces ten ledwo piśmienny „głupek od Rivière’ów”, jak mówią o nim sąsiedzi, spisuje wstrząsający*

*w swojej prostocie i jasności pamiętnik. Opowiada w nim o życiu całej rodziny, o utrapieniach ojca z matką–sekutnicą pierwszej klasy, o tym, jakie myśli powiodły go do zbrodni.*⁴

Zanim Agata Duda–Gracz podjęła się reżyserii spektaklu o którym mowa, napisała do niego scenariusz, zaprojektowała scenografię i kostiumy. Inspiracją do niego była historia Piotra Rivière zapisana w wyżej wymienionej książce dokumentalnej M. Foucaulta.

Treść spektaklu skupia się na postaci o imieniu Piotr Rivière, który domniemanie dokonał masakry swojej rodziny i sąsiadów. Spektakl skoncentrowany jest na wydarzeniach i konsekwencjach dokonanej przez Piotra Rivière zbrodni. Historia skupia się na wydarzeniach i psychologicznym portrecie głównego bohatera, a także na jego motywacjach i relacjach z ofiarami. Jest to dzieło o wyjątkowo ciemnej i kontrowersyjnej tematyce, skupiające się na przemocy, zdradzie, miłości i sytuacjach rozgrywających się we wsi głównego bohatera.

Chociaż w oryginale historia Piotra Rivière wydarzyła się we Francji, nasz spektakl został nacechowany polskością, naszą kulturą, naszą wsią, obliczem naszej wiary. Fakty mówią o trzech zabitych osobach, Duda–Gracz swoim scenariuszem uśmierca całą rodzinę Rivière i wszystkich sąsiadów, w sumie dwadzieścia osób. *Eklektyczny i pełen sprzeczności, zachowuje wewnętrzną spójność, co ujawnia ogrom pracy włożonej w konstrukcję scenicznego świata. Operując konkretem, reżyserka ani na chwilę nie rezygnuje z metafizycznego kontekstu, dzięki czemu nawet kiedy wprowadza w materię przedstawień jednoznaczne wydawałoby się komentarze*

⁴ „Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował moją matkę, moją siostrę i brata mojego... Przypadek matkobójcy z XIX wieku”, w polskim tłumaczeniu Tadeusza Komendanta i Grzegorza Wilczyńskiego, wydało wydawnictwo słowo/obraz terytoria (2002).

*społeczno-polityczne – okazują się one wprzężone w refleksję o świętości, kondycji człowieka w obliczu śmierci, wreszcie o naturze twórczości.*⁵

W spektaklu widzowie stają się świadkami, uczestnikami rozprawy sądowej, w czasie której wysłuchają wersji historii, opowiadanej przez ofiary, jak i przez Piotra Rivière. Spektakl, jak i każda z postaci, próbuje zadać pytanie i oczekuje na nie odpowiedzi: Co jest dobrem, a co złem? Czy człowiek jest zły, czy tylko czyny są złe? Odpowiedzi oczekujemy też od widza, który nie jest biernym uczestnikiem, jest częścią historii, sędzią, lekarzem, wiernym, oskarżycielem lub zmarłym na cmentarzu. Duda-Gracz tworzy obraz małej, zamkniętej społeczności i opowiada o względności dobra i zła, o zbawieniu - wybaczeniu, o współistnieniu żywych i umarłych.

Podjąłem więc to okropne postanowienie, że wszystkich troje zabiję: dwie pierwsze bo zmówiły się żeby dręczyć ojca mojego a jeśli chodzi o małego dwa były powody, jeden bo kochał moją matkę i siostrę, drugi bo obawiałem się, że jeśli tylko dwie pierwsze zabiję mój ojciec aczkolwiek wielką zgrozą zdjęty będzie mnie jeszcze żałował (...) wiedziałem, że kocha to bystre dziecko, pomyślałem taka zdejmie go zgroza, że ucieszy się z mojej śmierci i będzie żył szczęśliwszy⁶.

Dla prokuratorów morderca, dla psychiatrów chory psychicznie, dla sąsiadów idiota, wszyscy wrywają sobie los Riviera i przeciągają w stronę własnych interesów. Reżyserka swoją opowieścią daje szansę na opowiedzenie historii rodzinie, a co najważniejsze Piotrowi Rivière. Każdy członek rodziny pokazuje swój punkt widzenia, swoje spojrzenie na morderstwa, na wydarzenia i relacje łączące wszystkich bohaterów.

⁵ Teatr 1/2013 „Niecud” - fragment recenzji Adama Karola Drozdowskiego.

⁶ „Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtowałem moją matkę, moją siostrę i brata mojego... Przypadek matkobójcy z XIX wieku”, w polskim tłumaczeniu Tadeusza Komendanta i Grzegorza Wilczyńskiego, wydało wydawnictwo słowo/obraz terytoria (2002).

...Aktorzy odgrywają zbrodnię, przedstawiają różne wersje zdarzeń, ale kolejne wersje, które widz obserwuje, przestają być historią zbrodni, a stają się opowieścią o ich życiu. Próbą zrozumienia niezrozumiałego świata, wreszcie niemal wykrzyknięciem niemożności sprawiedliwości. I tak przeplatająca się emocjonalność, cielesność i seksualność z nurtem trudności codziennego życia splata się z oskarżeniami nie zbrodniarza, ale ludzkości, powierzchownej religijności, Kościoła, bestialstwa i niezrozumiałych zasad, które rządzą światem. Widz obserwuje niesamowity świat, który Duda-Gracz tworzy wspólnie z niezwykle zaangażowanym zespołem, wykorzystując jak zwykle przemyślaną scenografię, ruch sceniczny, muzykę oraz światło...⁷

⁷ Gabriela Cagiel, Gazeta Wyborcza - Kraków nr 289,

3. Grajek – budowa postaci w procesie improwizacji

Grajek bez jajek, bez jajek Grajek

Piąty mąż z rzędu lecz bez popędu

Już żona szuka chłopca nowego

A jajka Grajka pod sklepem siedzą

Może to bzdura, może to bajka

Że tam pod sklepem są jajka Grajka

A może prawda jest taka oto,

Że Grajek sprzedał ptaka za złoto

Amerykańskie złoto za ptaka

Jajka ze strachu dały drapaka⁸

3.1. Po pierwszym czytaniu

Moje pierwsze spotkanie z Piotrem Rivière, to spotkanie z książką *Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował moją matkę, moją siostrę i brata mojego... Przypadek matkobójcy z XIX wieku* Michela Foucaulta. W książce tej zawarta jest dokumentacja z procesu Piotra Rivière, zeznania świadków, protokoły sędziów, ekspertyzy medyczne, artykuły, które się ukazały o zbrodni Rivière. Na etapie lektury książki, przygotowywałem się tylko do pracy reżysera ruchu.

⁸ Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich... (fragment scenariusza)

Tekst scenariusza poznałem na pierwszym czytaniu. Reżyserka ma zwyczaj sama czytać aktorom całość scenariusza. Wtedy poznałem Grajka i wszystkich bohaterów naszej historii. Szybko zdałem sobie sprawę, że w scenariuszu tylko główni bohaterowie mają swój pierwowzór w dziele Foucaulta. Historia zawarta w książce stała się dla Dudy-Gracz jedynie inspiracją do napisania scenariusza. Spektakl ten powstawał w tzw. procesie otwartym. Scenariusz ewaluował w trakcie prób, tzn., że początek pracy nie dawał wielu odpowiedzi, kim są postaci i jakie wiążą je wzajemne relacje. Analiza tekstu scenariusza, a także analiza książki, którą Agata się inspirowała, dotyczyła historii, miejsca, gdzie dzieje się opowieść, charakterystyki wsi, języka jakim będziemy się posługiwać i założeń spektaklu, czyli o czym będziemy opowiadać. Na początku pracy otrzymaliśmy od reżyserki informacje dotyczące:

- historii, skupieniu się na Piotrze Rivière i dokonanym przez niego morderstwie,
- czasu akcji osadzonej w XIX w.,
- realistycznego miejsca akcji, którym jest wieś w gminie Aunay, we Francji. Historię, która wydarzyła się we Francji przenieśliśmy na grunt polskiej wsi, nacechowaliśmy ją naszą kulturą i naszym rozumieniem wiary.
- symbolicznego miejsca akcji, które reżyserka określiła czyścem. Do czyścica, po śmierci, trafiają wszyscy bohaterowie dramatu, włącznie z Piotrem, który według historii powiesił się w celi. Według dogmatów wiary, czyściec to miejsce, do którego trafiamy w celu oczyszczenia duszy poprzez uświadomienie sobie miłości Boga i własnych niedoskonałości. W spektaklu jest to przestrzeń, w której każdy szuka odpuszczenia, usprawiedliwienia i oczekuje na słowa „winny” lub „niewinny”. Na początku pracy nie wiedzieliśmy, kto będzie sędzią, kto będzie miał prawo wydać wyrok. Bardzo ciekawą informacją, którą dostałem od reżyserki, było zbudowanie w świadomości aktorów powtarzalności historii. Historia zaczynała się

w momencie wejścia widza i kończyła, jak wychodził. Dla bohaterów zaś ona się nie kończyła, ponieważ mieli świadomość, że zaraz przyjdą następni. Tegoż odpuszczenia win bohaterowie mieli dostąpić poprzez nieustanne opowiadanie tej samej historii.

– charakterystyki wsi i podziału społecznego. W scenariuszu zawarta była klarowna dla nas hierarchia społeczna, wiedzieliśmy, kto cieszy się szacunkiem, kto jest najważniejszy, na kim skupia się uwaga całej społeczności,

– języka bohaterów, który jest językiem prostym. Cała wieś jest niepiśmienna, są tylko dwie osoby we wsi piśmienne, to Ksiądz i Piotr Rivière.

– założeń spektaklu – wszystkie spektakle Dudy-Gracz mówią o człowieku i jego kondycji moralnej. W Piotrze Rivière pojawiło się pytanie, czy to człowiek jest zły, czy jego czyny. W związku z tym reżyserka starała się bronić człowieka, pokazać jego słabości, a jeśli oskarżać, to poprzez jego czyny.

– wstępnej charakterystyki postaci – każda z postaci nosi tajemnicę, poczucie niesprawiedliwości, swój osobisty dramat. Rodzina Rivièreów to rodzina, o której opowiadamy.

3.2. O Grajku

Po pierwszych próbach i wstępnej analizie postaci zrozumiałem, że Grajek to bohater o tzw. prostej konstrukcji psychicznej i że będę go mógł potraktować stereotypowo, przez co stanie się wiarygodny i trochę śmieszny. Na początku pracy byłem zawiedziony rolą Grajka, ale z każdą kolejną próbą i rozmową z Agatą zacząłem dostrzegać ogromny potencjał w owej prostej konstrukcji, który dawał mi szansę na wykreowanie ciekawej postaci.

Grajka systematycznie rozwijałem w trakcie prób i improwizacji. Początkowa niewiedza na temat postaci nie dawała mi pełnego wyobrażenia i możliwości zaplanowania końcowego efektu. Grajek jak i pozostali bohaterowie dorastali i rozwijali się z próby na próbę.



Fotografia nr 2 ze spektaklu „Ja, Piotr Rivière” Teatr Capitol we Wrocławiu, foto Greg No-wak

Grajek to impotent życiowy. Jest, jak nazwała go reżyserka, postacią „bez cienia”. To postać odbierająca dzień takim, jakim on jest, mało w nim walki o siebie, o przyszłość. Każdego dnia idzie na ławiznę, jest sprzedajny, próżny, nie ma wyrzutów sumienia. Jest życiowym nieudacznikiem, nie posiada żadnych umiejętności. Mimo, że nieodłącznym atrybutem Grajka jest gitara, nie umie wydobyć z niej żadnego dźwięku. Natomiast snuje barwne opowieści o swym rzekomym graniu. Gitara stała się dla Grajka pewnego rodzaju talizmanem, bezużytecznym instrumentem, ale przedmiotem o ogromnej mocy, bez którego czuje się nieswojo, nago. Bez gitary jakby znika, odczuwa ból istnienia. W jednym z monologów wewnętrznych napisałem: *”boli jakby rękę mi odjęli”*.

Grajek jest bardziej obserwatorem, niż czynnym, zaangażowanym uczestnikiem wydarzeń. Sprawia wrażenie osoby, która na nic nie ma wpływu. Jego mały świat, w którym żyje, czyli wieś i okolice, i każdy spędzony dzień, przyjmuje jako coś, co jest już z góry przez kogoś zaplanowane.

„Sprzedał ptaka za amerykańskie złoto” – te słowa wypowiada Wędrowiec, który jest w naszej opowieści „nosicielem losu”, przynosi prawdę, która jak wiadomo nie zawsze podoba się ludziom. Grajek sprzedał się za pieniądze, ożenił się z Sulpicją nazywaną przez wszystkich „Amerykanką”, ponieważ jako jedyna ze wsi była poza granicami gminy Aunay. Czy była w Ameryce? Ponoć była. Tego nawet jej mąż nie jest pewien. Małżeństwo z Sulpicją daje biednemu Grajkowi możliwość awansu społecznego, poprzez dostęp do pieniędzy żony. Ta sytuacja wzmacnia pozycję Grajka, odtąd będzie miał prawo siadać bliżej tych ważniejszych, lepszych.

Mimo przypisania Grajkowi cech negatywnych, może nawet nieludzkich, posiadał on również jakiś pierwiastek dobra i szlachetności. W tajemnicy przed światem kocha Viktorię, siostrę Piotra Rivière – w tym odnajdujemy jego rys człowieczeństwa, przejaw ludzkich uczuć. Miłość ta jest szczerą, czystą, ale tylko dlatego, że jest mu niedostępna, dlatego platoniczna. I jest to jedyna w nim czystość, tak jak czysta i piękna jawi mu się Viktoria. Tak naprawdę Grajek nie dostrzega, albo jedynie udaje, że Viktoria oddaje się każdemu, kto ma na nią ochotę.

Miłość do Wiktorii, a także poczucie ogromnej niesprawiedliwości wynikającej z jej niespełnienia, doprowadza Grajka do załamania postaci. Jest to moment buntu, który wyraża się poprzez wygłoszenie osobistego poglądu. Podczas przesłuchania Wiktorii sprzeciwia się względem całej społeczności wsi Aunay krzyżąc: *...prowadzenie się panny Wiktorii nie jest przedmiotem tej rozprawy...* W tej jednej

chwili umie zareagować na niesprawiedliwość. To najbardziej bohaterski czyn, jakiego Grajek był w stanie dokonać w imię niedostępnej miłości i sprawiedliwości.

W każdym człowieku istnieje potrzeba wiary. Jest to naturalne pragnienie, odczucie indywidualne względem różnych zjawisk zachodzących w świecie realnym lub metafizycznym. Czasy, w których dzieje się historia, narzucają myśl, że Grajek musiał na swój Grajkowy sposób też w coś wierzyć. Opiszę to poniżej na przykładzie improwizacji. Wiara w naszym spektaklu jest ogromną potrzebą wszystkich postaci, potrzebą miłości, lepszego życia, spełnienia, wolności. Jednak bohaterowie nie odróżniają prawdy od kłamstwa, żądają nimi chciwość i manipulacja.

Wspomnę tu o Amien, która jest w naszym spektaklu kwintesencją wiary w najpiękniejsze wartości, przez co staje się wręcz ikoną wiary dla każdego człowieka we wsi. Amien to druga siostra Piotra Rivière. Jej matka w trakcie zeznań mówi o niej: *„Amien – to jak Najświętsza Panienka, jak aniołek. Tylko jej w głowie modlitwa i dobre czynienia były. Miała swoje z ołtarzami dziwactwo, ale toż to dziecko. A co w tym złego, że sobie tu czy tam ołtarzyk zbudowała?”*⁹

Tak jak wspominałem na początku pracy, myślałem, że Grajka mogłoby nie być, że jest zbędny. Jednak po analizie postaci stwierdziłem, że nie może go zabraknąć, że jest nierozzerwalną częścią społeczności wsi. Jest jak niewidzialny element konstrukcji, którego obecność warunkuje określony rozwój wydarzeń, że bez niego historia potoczyłaby się zupełnie inaczej. Poza tym, na tle wiejskiej społeczności, jest on jednostką posiadającą pewien koloryt.

Jak można wywnioskować z powyższego opisu, Grajek jest postacią ambiwalentną, przez co ciekawą, o złożonej konstrukcji. Poprzez swoją dwuznaczność

⁹ (fragment scenariusza) - Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich...

i epizodyczność trudną do budowania tak, aby pozostając w cieniu innych została zauważona i zinterpretowana przez widza. Podjęliśmy wspólnie z Agatą próbę stworzenia bohatera, a głównym narzędziem reżyserki w jego budowaniu jak i pozostałych postaci stała się improwizacja. O rozwoju i metodzie improwizacji Duda-Gracz opowiada w wywiadzie, który z nią przeprowadziłem, zamieszczonym w rozdziale czwartym niniejszej pracy.

3.3. W poszukiwaniu Grajka

Moim celem w budowaniu postaci było zdobycie umiejętności takiego przekształcania swojego ciała, aby zbudować sugestywny obraz ciała Grajka. Chciałem, aby każda emocja, np.: strach, miłość, wszelkie pragnienia, kłamstwa, odzwierciedlała się w kształcie jego ciała, w jego reakcjach fizycznych, poprzez umiejscowienie w ciele. Ważna też dla mnie były kwestie fizjologii, czyli jakie mechanizmy odpowiadają za zachowanie człowieka, w stanie np. pijaństwa. W jaki sposób Grajek się upija, jaka to jakość ruchu i co na nią wpływa, po czym rozpoznajemy „odurzenie Grajkowe”. Czy najwyraźniej odbija się to w mowie, a może w „latających” bez kontroli rękach lub może „miękną” mu tylko kolana. Czy to Grajek się chwieje, czy może to świat się chwieje wokół niego. Ciekawe w tej pracy było poszukiwanie, gdzie swoje miejsce znajduje w ciele np. strach – w brzuchu, w głowie, może też mocno usztywnia i spina mięśnie lub może wszystko pod wpływem strachu wiotczeje. Jak Grajek kocha, czy ma motyle w brzuchu, a może to tylko pociąg seksualny, który inaczej oddziałuje na ciało. Wreszcie co się dzieje z jego ciałem pod wpływem stresu, kiedy spotyka się z osobami ważniejszymi od siebie i jak inaczej się formuje, kiedy czuje władzę.

Informacje takie jak „czas” i „miejsce” wskazały mi kierunek poszukiwań człowieka, który żył według pór roku, a także zgodnie ze zmiennością dnia i nocy. Dzisiejsze czasy pozbawiły nas tej umiejętności, światło możemy świecić całą dobę, a truskawki jeść w zimie, nasze przygotowanie do zimy, to przełączenie pieca. Życie w tamtych warunkach budowało silniejszego fizycznie człowieka, odporniejszego na choroby i warunki w jakich żyje. Ponieważ miałem szczęście zasmakować w dzieciństwie wsi nieskażonej zaawansowaną technologią i obserwować „prawdziwych rolników”, podziwiać ich siłę, miłość, a i często nienawiść do roli, było to dla mnie wielką inspiracją i punktem odniesienia w pracy nad postacią Grajka. Trudności życia, słabe warunki bytowe, brak wykształcenia, proste życie, też wulgarny język – te wszystkie cechy były wyznacznikiem do poznawania i budowania Grajka.

Poszukiwanie postaci poprzez ciało pozwoliło mi mocno osadzić formę i wiedzę o bohaterze. Mógłbym to porównać do kostiumu, który zakładamy przed każdym spektaklem, który jest też częścią charakterystyki postaci i spektaklu. Pracując nad takimi walorami udało mi się zbudować w sobie, ale i w innych aktorach kontakt z ciałem postaci.

3.4. Pierwsze kroki, pierwsze improwizacje.

Improwizacja chodzenia

Budowanie formy postaci stało się dla mnie, ale też innych aktorów niemalże rytuałem codziennych prób. Każdą próbę na scenie zaczynaliśmy od chodzenia w formie postaci.

Improwizacja ta ma na celu zbudowanie przez aktora pełnego kształtu granej postaci, ciało powinno odpowiadać doświadczeniu. Doświadczenie jest tym, co składa się na postać, czyli jej przeżycia, umiejętności, charakter. Na własne potrzeby nazwałem

to naczyniem, do którego odkładamy wiedzę o postaci i im bardziej je wypełnimy, tym zbudujemy pełniejszą postać.

Ćwiczenie to jest dwuetapowe. Przy pierwszym etapie – na bazie wszystkich informacji, które otrzymaliśmy od reżysera i na podstawie własnych analiz, wyobrażaliśmy sobie postać. Można to porównać do wyobrażania sobie czytanych przez nas bohaterów książek. Na bazie tego wyobrażenia zaczyna się czas obserwacji. Staramy się zaobserwować jak najwięcej szczegółów, tj. wzrost, waga, postawa, kolor oczu, włosów, długość rąk, blizny, sposób patrzenia, jakość chodzenia. Dobrze, jeżeli jesteśmy w stanie zaobserwować, czy postać jest w postawie „do” czy „od” ludzi i wiele innych szczegółów. Po wnikliwej obserwacji staramy się potraktować ciało postaci jak kostium aktorski, który zakładamy na siebie. Kolejny krok, to dopasowanie tego trochę dziwnego kostiumu, który często nie zgadza się z naszą budową ciała, dla jednych jest za duży, dla innych za ciasny, niewygodny lub po prostu może nam się nie podobać. Jest to jeszcze czas na różnego rodzaju modyfikacje i poszukiwania. I kolejny, drugi etap, który jest rozciągnięty niemalże na cały okres prób, polega na osadzaniu i pogłębianiu formy postaci. W procesie tym reżyserka wypracowuje z nami nie tylko kształt postaci, ale również osobowość, temperament, charakter, wrażliwość. Wszystko to staramy się znaleźć w postaciach poprzez odpowiadanie sobie na setki pytań zadawanych przez Dudę-Gracz. Dla przykładu podam kilka z nich, na które w trakcie improwizacji chodzenia, musimy sobie odpowiadać:

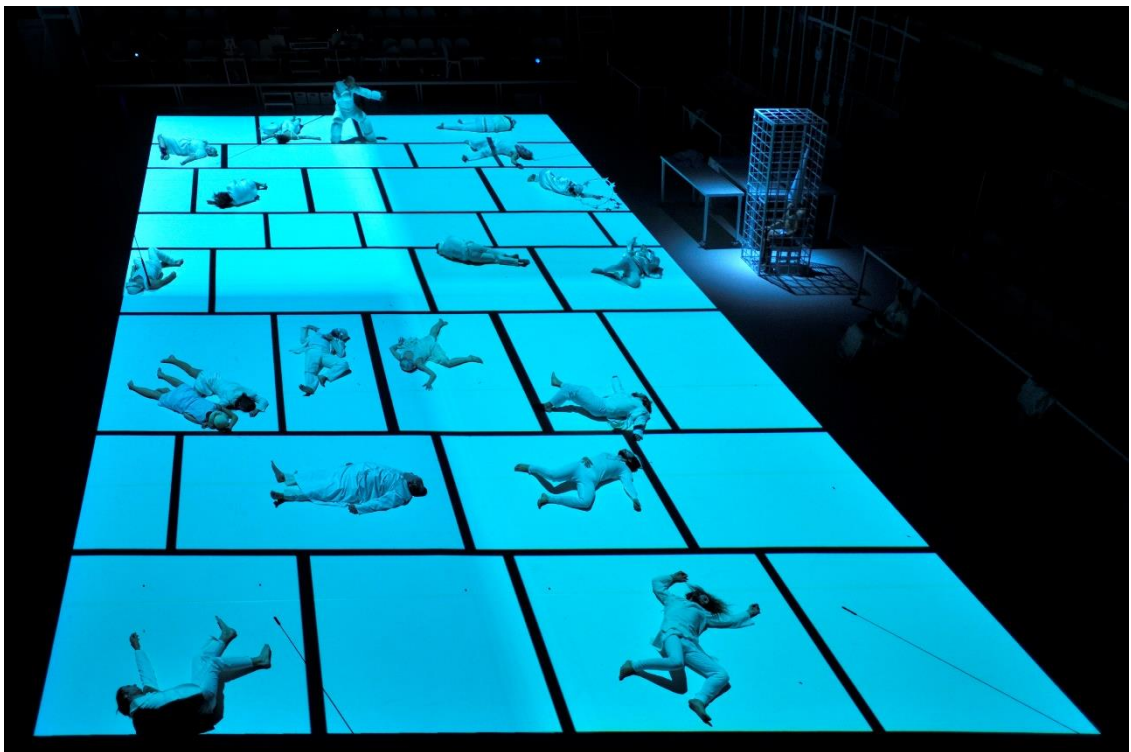
- 1) W jakim wieku metrykalnym jest postać?
- 2) W jakim wieku jest serce postaci? (świadomość emocjonalna)
- 3) W jakim wieku jest rozum postaci? (światopogląd, etyka, moralność)

Były też pytania bardziej abstrakcyjne:

4) Co postać ma w sobie, czym jest wypełniona? (wodospadem, kamieniami, motylami, robakami, mgłą)

5) Jaki rytm serca ma twoja postać? (np. niedźwiedź, koliber)

Przywołuję tylko kilka pytań, które uważam za charakterystyczne, wskazujące cel, do którego mają zaprowadzić aktora. Każdy z aktorów rozumie pytania trochę inaczej i w innym kierunku podąża wraz ze swoją postacią. Dla mnie praca za pomocą tych ćwiczeń, (których w dużej części jestem współautorem), o warsztatowym charakterze, daje możliwość zbudowania ciała postaci w ciele aktora. Praktykowanie tego zadania pozwalało rozwijać wiedzę o postaci na płaszczyźnie fizycznej. Forma na początku była przerysowana, niepokładana, a nawet chaotyczna.



Fotografia nr 3 ze spektaklu „Ja, Piotr Rivière” Teatr Capitol we Wrocławiu, foto Greg No-wak

Z czasem, dzięki codziennej praktyce ciało nabierało sprawności i dawało mi to możliwość swobodnego poruszania się w „ciele Grajka”. Codzienne, około półgodzinne chodzenie po sali prób i odpowiadanie sobie poprzez ciało na pytania zadawane przez reżyserkę, budowało bardzo konkretną, mocno oddaloną ode mnie postać. Owa

praktyka pozwalała na zgłębienie i dopracowanie każdego szczegółu i ogromnej swobody w używaniu formy ciała postaci (trochę jak narzędzia), co jest potężnym atrybutem postaci.

Po etapie budowy postaci przystąpiliśmy do kolejnych improwizacji mających na celu jej dookreślenie na poziomie relacji rodzinnych, sąsiedzkich i całej siatki relacji wśród społeczności wiejskiej gminy Aunay. Przytoczę tylko kilka improwizacji, które z mojego punktu widzenia miały ogromny wpływ na rozwój i budowę Grajka lub obrazują proces powstawania spektaklu.

Improwizacją dającą kolejne informacje o zachowaniu, ciele, fizyczności, była improwizacja „spowiedzi”, pokazująca również stosunek Grajka do wiary. Improwizacja ta w konstrukcji była bardzo prosta. Bohaterowie czekali w kościele na spowiedź. Tak jak po każdym takim zadaniu pisaliśmy monologi wewnętrzne postaci.

Improwizacja spowiedzi.

Boże, wszyscy czekają, nudno, wszystko mnie swędzi, a kąpałem się wczoraj, znów ta sama piosenka, nigdy nie swędzą mnie ręce. Co ja mogę powiedzieć, przecież to go nie interesuje, on mnie nie zna. Piękne obrazy! Płakać mi się chce... Boję się...¹⁰

Grajek to chłop ze wsi, analfabeta, prostak w rozumieniu świata, niewidzący różnicy pomiędzy pieśnią a piosenką. Improwizacja powyższa pozwoliła mi zrozumieć, że Grajek utożsamia wiarę ze strachem, wierzy, bo się boi. Dzięki tej improwizacji znalazłem gdzie i jak w ciele Grajka budzi się strach, a jednocześnie poczucie niższej wartości, tak względem sacrum jak i miejsca w hierarchii społecznej. Te informacje mogłem już konkretnie przełożyć na spotkania z Amien, ojcem Piotra Rivière czy Młynarzem. Wszystkie te osoby bowiem stały wyżej nad Grajkiem. Widząc je, zawsze

¹⁰ Monolog wewnętrzny Grajka, po Improwizacji Spowiedzi

wiedziałem, którą częścią ciała się z nimi spotykam, a którą nie. Dokładnie wiedziałem, kiedy ciało Grajka „rośnie”, a kiedy się „kurczy”.

Budowanie i poszukiwanie relacji, to kolejny etap naszej wspólnej podróży we wsi Aunay. „Patrzania”, tak nazwała reżyserka ten rodzaj improwizacji. Spotkanie „Prawników” – ostatecznie to działanie nie weszło bezpośrednio do spektaklu, ale miało ogromny wpływ na budowane relacji. Improwizacja ta jest cały czas żywa w mojej pamięci. Polega na patrzeniu, technicznie – tylko na obserwowaniu partnera i próbie czytania go. Podczas obserwacji mieliśmy za zadanie odczytanie wzajemnych intencji, nastawienia względem siebie, a nawet próby dialogowania bez słów. Około czterdziestominutowa obserwacja jest niesamowitym materiałem do poznania partnera, ale też siebie samego. Informacje od reżyserki były następujące: *Jesteś Prawnikiem nr 1 oskarżycielem, Prawnik nr 2 jest obrońcą Piotra Rivière*. Po improwizacji opowiadaliśmy pierwsze wrażenia i odpowiadaliśmy na pytania. Ponieważ ta scena nie weszła do spektaklu, a improwizacja była tylko w procesie poszukiwania, przytoczę tylko najistotniejsze informacje zawarte w odpowiedziach. Poniżej zamieszczam opis naszych wrażeń i wniosków po improwizacji, zaznaczyć należy, że jest to spontaniczny zapis wypowiedzi:

„Prawnik 1 – Dominantą jestem ja. Na początku relacja była „my”, potem przeszła w taką relację podzieloną. Znamy się od dziecka zawsze byliśmy razem, zawsze bawiliśmy się razem, Zналиśmy naszych rodziców. Ale w pewnym momencie nasze drogi się rozeszły. Jemu się udało, dostał się na studia za granicą, ja na uczelnię w Jeleniej Górze. On ma wykształcenie ja tatusia z koneksjami. Tatuś zadbał o to, żeby mnie uposażyć. Ja to robię, bo bardzo chcę to robić, ale wkląm się w tych koneksjach, nie wiem czy to dobrze, że poszedłem po drodze takiej a nie innej. Jestem w stanie wybaczyć mu te pchły...

Prawnik 2. Jakie pchły?

Prawnik 1. ...ale tylko przez pryzmat seksualny, bo mam na niego parcie, podoba mi się...

Prawnik 2. Czy ja mam na niego parcie? Nie mam.

Prawnik 1. Tak, zdaję sobie z tego sprawę. On ma rodzinę.

Prawnik 2. Dominantą oczywiście jestem ja. To jest postraszony wieśniak, Nie siedzi spokojnie, kręci się, rusza to palcami, głową, albo twarz wykrzywia. Ciężko było mieć z nim kontakt zawodowy, a po pierwszym kontakcie wzrokowym weszła prywata. Wykształcenie mierne. Miałem wrażenie że cała wieś składała się na jego wykształcenie. Jakaś dziwna presja i pycha, że może albo ktoś za niego może, chyba boi się kogoś zawieść, gość z ogromnym parciem.

Agata. Kto z was jest lepszym prawnikiem?

Prawnik 1. On. Ja mam tatę

Prawnik 2. Ja.

Agata. Nie znacie sprawy, kto z was wygra?

Prawnik 1. Ja to wygram.

Prawnik 2. Wygram.

Agata. A jak poznacie sprawę Piotr Rivière?

Prawnik 1. Niewiele to zmieni. Determinacja nie dopuszcza innej możliwości.

Prawnik 2. Jego wieś jego ludzie i tak wygram. ”¹¹

Ta improwizacja pozostała w Grajku jako wewnętrzna potrzeba obrony Viktorii, jak i niezgoda na nieludzkie traktowanie rodziny Rivièreów podczas ekspertyzy medycznej, w trakcie której wszyscy oskarżeni są obdzierani z ubrania. Ta scena i stan Grajka jest wstępem do buntu wobec wszystkich we wsi, który opisałem powyżej.

¹¹ Monolog wewnętrzny Grajka, po Improwizacji Prawnicy

Swoją uwagę chciałbym jeszcze poświęcić ostatniej improwizacji, która angażowała całą wieś. Jej tytuł to „Odczytanie listu od Amerykanki”. Poniżej zamieszczam zapis monologu wewnętrznego Grajka, który powstał podczas tej improwizacji:

„Wszyscy przyszli, to ważne, a ja nie wiem co mam im powiedzieć, co ona tam napisała... Młynarz taki zakłopotany, może my żadnych interesów nie mamy a ja tak bym chciał. Wszyscy przyszli, wszyscy słuchali, oni ją szanują... wszyscy przyszli. Rivière był, ale zaraz poszedł, a za nim cała rodzina, chyba to go nie interesuje, ale wszyscy przyszli. I proboszcz był, to dobrze, szanuje ją albo coś chce od żony może na dach. Bobek był, Cieśla i Obrzympał z tą swoją też, ale oni za dużo mówią nie rozumiem ich za dużo mówią i głośno. Młynarzowa to taka dobra kobieta, nie, nie chciała, tylko pomoc oferowała, nikt tak nigdy do mnie nie mówi, chciała pomóc. Ale wszyscy byli... ręka coraz bardziej zdrętwiała, boli...”¹²

Zadanie to pokazało mi determinację Grajka z jaką dążył do postawienia się bliżej ważniejszych osób we wsi. Aby to się stało, udaje, że czyta list, a jest przecież analfabeta i ma świadomość, że wszyscy oprócz Księdza i Piotra Rivière we wsi są niepiśmienni. Ta ogromna słabość i próżność stała się jego siłą. Nie oceniam jakości tej siły, ale czułem, że ta determinacja to siła Grajka. Emocję tę przełożyłem na zbudowanie decyzji o sprzeciwieniu się całej wsi – raz jeden jedyny Grajek był odważny, bohaterski i szlachetny.

Mając zbudowaną i ugruntowaną formę postaci dużo łatwiej było mi pracować nad relacjami. Jedną z ważniejszych była relacja z żoną Sulpicją „Amerykanką”. Relacja ta z jednej strony jest bardzo prosta, można ją było oprzeć na bardzo stereotypowym typie związku. Z drugiej strony kusiło mnie, by poszukać głębszych

¹² Monolog wewnętrzny Grajka, po Improwizacji Odczytanie listu od Amerykanki

motywacji i relacji Grajka z Amerykanką. Szukałem więc sposobów, aby pokazać relację destrukcyjną, opartą na chciwości, dumie, nienawiści, poczuciu gorszości, zazdrości. Relację tę wypracowałem wspólnie z Elą Kłosińską, która grała Sulpicję. Naszą pracę, rozmowy opieraliśmy na wyobrażeniach abstrakcyjnych tego, co łączy dwoje bohaterów. Staraliśmy się uciekać od wyobrażeń realistycznych. Każde działanie względem Sulpicji starałem się budować najpierw przez ciało. Zależało mi na tym, aby moje ciało „zrozumiało”, co się dzieje, a dopiero potem pracowaliśmy nad wydarzeniem. Każdą emocję, historię, przeżycie „odkładałem” na ciele Grajka jak bliznę po skaleczeniu. Agata w improwizacjach dawała nam bardzo precyzyjne zadania i mocno zawężała poszukiwania. Umożliwiało mi to pracę nad szczegółami postaci, a dopiero potem łączyłem to w całość.

Niebagatelny wpływ na funkcjonowanie naszych bohaterów, jak i aktorów miał widz. W naszym spektaklu wystąpił on w roli aktywnego uczestnika historii, miał przypisaną konkretną rolę. Każdy, kto wchodził na salę teatralną miał oznakowane miejsce. Stawał się oskarżycielem, lekarzem, sędzią. Część widzów, znalazła się na cmentarzu, w kościele i w miejscu, które zarezerwowano dla bohaterów gminy Aunay.

Mam poczucie, że praca nad rolą w sposób opisany powyżej, pozwala na zdobycie wielu informacji, które umożliwiają stworzenie postaci wielowymiarowej.

3.5. Sceny wizyjne

Kolejnym niezwykle istotnym elementem w budowaniu postaci jest jej mocne i wyraziste osadzenie w przestrzeni, w całej opowiadanej historii, w społeczności. To umiejscowienie nadaje postaci wagi, uzasadnia jej istnienie. Na tym polu najważniejsza okazała się scena wizyjna. Grajek jest jedyną postacią, która w scenie wizyjnej spotyka

twarzą w twarz Wędrowca, będącego nosicielem ludzkiego losu. Ta scen uzmysłowiła mi siłę z jaką postać jest związana z miejscem, bohaterami a przede wszystkim z całą historią. Dla zobrazowania tego zagadnienia przytoczę fragmenty tej sceny.

„AMERYKANKA wraz z GRAJKIEM taszcza walizki przez wieś. Wieś ich wita jak umie najlepiej. Zatrzymują się na środku sceny i w obecności księdza składają sobie przysięgę małżeńską.

GRAJEK

Ja Grajek ślubuję ci Sulpicjo miłość wierność i uczciwość małżeńską, oraz że cię nie opuszczę aż do śmierci, tak mi dopomóż panie Boże Wszechmogący w Trójcy jedyny i wszyscy święci.

AMERYKANKA

Ja Sulpicja ślubuję ci Grajku...

Grajkowi ukazuje się Wędrowiec, Amerykanka kontynuuje przysięgę małżeńską.

WĘDROWIEC

Szczęściarz z pana, panie Grajek

GRAJEK

Wiem

WĘDROWIEC

Grajek bez jajek

GRAJEK śmieje się niezręcznie

WĘDROWIEC

Z czego się pan śmieje?

GRAJEK

No, z pańskiego żartu

WĘDROWIEC

To nie żart

GRAJEK

Acha...

GRAJEK uśmiecha się niepewnie

WĘDROWIEC

No sam pan widzi...

Grajek bez jajek, bez jajek Grajek

Piąty mąż z rzędu lecz bez popędu

Już żona szuka chłopca nowego

A jajka Grajka pod sklepem siedzą

Może to bzdura, może to bajka

Że tam pod sklepem są jajka Grajka

A może prawda jest taka oto,

Że Grajek sprzedał ptaka za złoto

Amerykańskie złoto za ptaka

Jajka ze strachu dały drapaka

Wszyscy pękają ze śmiechu. GRAJEK też próbuje się śmiać.

GRAJEK

Ale z pana żartowniś

WĘDROWIEC

Prawda?

*MŁYNARZOWA się śmieje.*¹³

¹³ (fragment scenariusza) - Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtowałem siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich...

Sceny wizyjne w spektaklach Dudy-Gracz to sceny transcendentalne postaci, które wychodzą poza logikę postaci. Mogą one scalać przedstawienie, a innym razem kompletnie je rozczłonkować. Dla postaci to sceny, które pokazują wiarę lub jej brak, najtrudniejszą, najgorszą prawdę, to przestrzenie, w których postać staje naprzeciw „lustra”. Aktorowi sceny te umożliwiają pełniejsze zrozumienie postaci, zbudowanie całego mechanizmu emocjonalnego, który nie zawsze jest logiczny i zrozumiały.

3.6. Podsumowanie

Spektakl *Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich...* powstał w 2012 roku. Moja świadomość i doświadczenie, było wtedy kompletnie inne. Kiedy teraz analizuję przebieg całego procesu twórczego w tym spektaklu widzę, jak ogromnego podjąłem się wyzwania. Przyjąłem na siebie dwie role. Z jednej strony byłem realizatorem, współtwórcą, odpowiadałem za reżyserię ruchu, za choreografię (taniec w czystej postaci w tym spektaklu nie występował), spektakl budowałem na fizyczności, formach wszystkich postaci, co dawało efekt „fizycznego dziejstwa scenicznego”. Drugą moją rolą było zbudowanie, wykreowanie postaci Grajka. To sprawiło, że raz byłem w środku historii, a raz na zewnątrz. Te „skoki” w skrajnie różne przestrzenie mocno komplikowały moją pracę. Postać Grajka powstawała w dość trudnych warunkach. Jako Grajek zajmowałem się sobą, a jako realizator musiałem być skoncentrowany na całości i każdym z dwudziestu aktorów w spektaklu.

Spektakl gramy od 13 lat. Z każdym spektaklem stajemy się starsi – podobnie starzeją się nasze postaci. Po upływie tak długiego czasu obserwuję wyraźnie, jak pewne sytuacje się zmieniają. Są to naturalne zmiany w spektaklu, zmiany wzajemnych relacji.

Agata Duda-Gracz w trakcie prób wznawieniowych (Agata jest obecna na wszystkich), pozwala, wręcz zachęca do kontynuowania procesu rozwoju, zgłębiania, do niekończących się poszukiwań. Uwagi reżyserki prawie nigdy nie dotyczyły relacji, chyba że traciliśmy sens sceny lub intencje. Nowe zdarzenia sceniczne, które pojawiają się na każdym spektaklu, zawsze są organiczne i nigdy nie wychodzą poza pierwotne założenia. Wszystko to daje mi poczucie prawdziwego życia samego spektaklu i życia w spektaklu. Jest to znamienym efektem osadzenia się w ciele i umyśle aktorów wszystkiego, co tworzy zdarzenie sceniczne, a co stało się za sprawą sprawnie poprowadzonych improwizacji.

Większość pracy, procesu kreacji postaci i relacji, budowana była poprzez improwizację, monologi wewnętrzne i analizę tych działań. Nie sposób przytoczyć wszystkich improwizacji, ponieważ było ich dziesiątki, a może więcej.

Ten charakter pracy i metoda improwizacji stosowanej przez Agatę Dudę-Gracz w połączeniu z moim sposobem fizycznego budowania świata uświadomiły mi, że improwizacja jest jednym z ważniejszych elementów pracy aktora.

Reżyserka wypracowała swój własny model improwizacji. Obserwując sposób pracy Dudy-Gracz, trudno mi zamknąć w konkretne ramy i stworzyć definicję improwizacji praktykowanych w trakcie prób. Poza kilkoma improwizacjami, takimi jak „chodzenie w formie postaci” czy „patrzenia”, które są powtarzalne, reszta improwizacji jest tworzona na potrzeby danej postaci, sceny czy spektaklu. Dla mnie niepowtarzalność improwizacji Agaty Dudy-Gracz polega na jej wyjątkowej umiejętności określenia zadania, bardzo precyzyjnemu określeniu reguł i stworzeniu takich okoliczności, dzięki którym aktorzy są w stanie poszukiwać, bez poczucia pustki, w działaniu na scenie. Precyzyjność tych improwizacji prowadzi do ciekawych,

niepowtarzalnych rozwiązań, a także do dużego uczestnictwa aktora w procesie twórczym.

Korzystając z tego sposobu pracy w połączeniu z moją wiedzą na temat ciała i technik tańca, staram się tworzyć własne metody improwizacyjne, skupione na świadomości i rozwoju aktora. Przekładam to na pracę z aktorami w teatrach jak i na pracę ze studentami w naszej akademii.

4. Wywiad z Agatą Dudą – Gracz o improwizacji, metodzie i spektaklu *Ja Piotr Rivière ...*

Ja, Piotr Rivière...” powstał przy ogromnym udziale w procesie twórczym wszystkich realizatorów i aktorów. Reżyserka stosowaną metodą improwizacji daje możliwość dużego uczestnictwa, myślę tu przede wszystkim o aktorach, w procesie kreowania postaci, relacji pomiędzy nimi. Wszystkie aktorskie niepewności, rodzące się wciąż i wciąż pytania można rozwiązywać na poziomie improwizacji. Spektakl *„Ja, Piotr Rivière...”* to nowy rozdział w procesie rozwijania improwizacji przez reżyserkę, natomiast dla mnie to początek wspaniałej przygody łączenia cech fizycznych i dramatycznych. To czas odkrywania, że ciało to jedno z trzech narzędzi aktorskich. O improwizacji, spektaklu *„Ja, Piotr Rivière...”* inspiracjach, mistrzach i samej pracy rozmawiałem z Agatą Dudą – Gracz.

Spektakl ten, jak i praca nad nim prowokowały dyskusje na temat natury człowieka i społeczeństwa. Agata Duda – Gracz w dużej mierze oparła swoją pracę na improwizacjach. W rozmowie ze mną mówi: *„Piotr Rivière bardzo dużo zmienił w moim sposobie pracy, dlatego, że pierwszy raz pracowałam z zespołem nie w pełni profesjonalnym. To byli inni ludzie. Nie byli to aktorzy po Krakowie, Warszawie, Łodzi gdzie wiadomo, że każda z tych szkół ma inne koloryty, ale wykształcenie jest podobne. W Piotrze Rivière większość aktorów nie miała klasycznego wykształcenia, są po studiach wokalnych, po studium wokalnym Baduszkowej, po szkole przy Capitolu, Do pracy zaprosiłam kilka osób wykształconych klasycznie, Magda Kumorek, Helena Sujecka, Tomek Schimscheiner, Krzysiu Wachu czy jak Ela Romanowska. To zderzenie i ta sytuacja sprawiły, że musiałam znaleźć nowe narzędzia. Zawsze to mnie ciekawiło*

żeby mieć różne tubki z farbą, które wyciskam, a potem mieszam. W zależności od tego, jakich ludzi dostajesz, jaki spektakl chcesz zrobić, na jaki temat, w jakim celu i z jakiego powodu, to wyznacza, jakie środki zaczynasz dobierać - oczywiście baza zawsze jest ta sama. W konstrukcji spektaklu zawsze jest to Ikona i filozofia Ikony. Nie zrobiłam nigdy spektaklu, który byłby od tego oderwany. I to daje mi wytyczne, wytyczne reżyserskie np. kolejności działań, czy tego co jest w nim istotne np. jak istotne jest budowanie równorzędne świata zewnętrznego i wewnętrznego, i że zawsze musisz mieć to swoje złoto, czyli tło ikony, czyli transcendencję, bez zanurzenia w transcendencji- jaka by ona nie była - nie jesteśmy w stanie opowiedzieć o człowieku, który zawsze będzie stał nogami na ziemi, ale głową w takim a nie innym niebie lub piekle.

Rivier zrewidował warsztat, jaki miałam do tej pory. Może to pyszałkowato zabrzmiało, ale reżyseria palcem jest prostsza, bo ja obrazki mam w głowie, konstrukcję mam w głowie, wiem o co mi chodzi i wiem jak dawać uwagi. To nie wymaga zaangażowania emocjonalnego. W przypadku spektaklu „wg Bobczyńskiego”, który był traumatyczną pracą, ze względu na mój trudny charakter i rozhisteryzowanie, które eskalowało w trudniejszych warunkach, się nie sprawdziłam. To mnie tak paraliżowało, że ja nawet porządnym zadaniom nie umiałam dać prowadząc improwizację. Skutkowało to tym, że improwizacje Bobczyńskiego zawsze był koślawe, a poza tym nie lubię mówić o psychologii, bo mam wrażenie, że ta moja psychologia jest dosyć powierzchowna, budowana mocno przez mój własny pryzmat. Natomiast prowadzenie improwizacji opieram na takim psychologicznym obserwowaniu ludzi których mam i równocześnie postaci które mam. Za każdym razem musisz stworzyć improwizację które spowodują, że aktor zacznie myśleć postacią nie sobą tylko postacią. W związku z tym jak widzę jaki to jest człowiek i wiem jaką ma postać staram się tak układać zadania żeby go „nagiąć” do tego myślenia postacią, jak by określoną sytuację rozwiązała postać. Improwizacja

jest potrzebna, żeby stworzyć jej podstawowe mechanizmy. Oczywiście zawsze budowanie siebie jest oparte o budowanie relacji, dlatego aktor zawsze myśli postacią w oparciu o relację, którą ma z innymi bohaterami i te relacje są tak naprawdę fundamentem spektaklu, ale i wskazówką do tego, jakie dają zadania. Bardzo często ograniczam aktora punktem wyjścia do improwizacji, i celem improwizacji, okolicznościami improwizacji plus przepisami, czego mu nie wolno. Jednak zawsze, to zawsze, oznacza że mam do czynienia z aktorem, który bardzo mocno pracuje nad sobą i umie wykorzystać pracę nad improwizacją do zbudowania roli.”

W *Piotrze Riviere* Agata Duda – Gracz stworzyła spektakl „w pełni”. Dla mnie to oznacza, że nie było świata pustego, tak dla postaci jaki i dla widza. Postaci były „ulepione” od urodzin do śmierci, od świadomości historii postaci, palety emocji postaci i wszystkiego, co nazywamy światem wewnętrznym. W poprzednich spektaklach, które robiłem z Agatą i które widziałem nie było tego rodzaju świata. Te bańki świadomości postaci były inne. Zapytałem Agatę, jak to się stało, że stworzyła taki pełny świat w spektaklu *Piotr Riviere*.

Agata Duda- Gracz: *„Zespół mi na to pozwolił - przy Piotrze pierwszy raz, ponieważ zawsze pracowałam z fantastycznymi zespołami, ale pierwszy raz tak naprawdę dostałam taką możliwość od aktorów, że nie mamy ograniczenia, nie mamy wstydu. Okazało się, że jeżeli coś nas czasem ogranicza to warsztat, ale właśnie wtedy go pomijamy. Kiedy okazywało się, że czegoś nie umiemy zrobić, to improwizacja dała nam możliwość spróbowania tego i nauczenia podejścia do sprawy z innej strony. Dlatego można było połączyć w jednym tyglu ludzi, którzy są z tak różnych szkół.*

I wydarzył się taki „cud teatralny”, połączyły nas pasja i chęć pracy w nowych, często nieznanym rewirach.”



Fotografia nr 4 ze spektaklu „Ja, Piotr Riviere” Teatr Capitol we Wrocławiu, foto Greg No-wak

W rozmowie z Agatą interesowało mnie z czego wyrosły improwizacje w *Piotrze Riviere*. Miałem wrażenie że były one głębsze, mocno rozszerzone i coś co budowało naturalne relacje pomiędzy bohaterami a nie były one wymuszone tekstem. Z czego one wyrosły z historii, tematu, tekstu? Agata odpowiedziała: *„Naprawdę z ludzi.... Mam wrażenie, że mi nie wierzysz ...to jest zawsze proporcjonalne do ludzi. W momencie kiedy dostałam taką gigantyczną inspirację, jakim był ten zespół i miałam aktorów którzy przychodzili na próby ciekawi, pełni zapału otwarci na eksperymentowanie na sobie, a nie z kawą, papierosem.... mają tekst, rozumieją tekst – możesz wtedy znacznie więcej...*

Jak miałam tyle życzliwości, to mnie niosło. Kiedy widziałam, jak po rzuceniu tematu improwizacji aktorzy w to wchodziłi i jak w tym „frunęli”, to mi uruchamiało kolejne rzeczy, które można budować. Jedną z moich metod pracy jest pisanie listów do

postaci. Pisałam je przy wielu realizacjach. Przy pracy nad Rivierem ich nie pisałam dlatego, że myśmy faktycznie kształtowali ten spektakl razem Nie było tak, że główną siłą napędową jestem ja ... W każdym innym przedstawieniu mam to poczucie, że to wychodzi z mojej głowy, że ja wiem czego muszę użyć – czasem nie widzę, jaki będzie koniec, ale wiem o czym to będzie. Oczywiście strasznie dużo biorę z zespołu, ale to ja kieruję, jak i gdzie skręca rzeka. Natomiast przy Rivierze tak nie było, dlatego dla mnie jest to takie święte przedstawienie, najważniejsze jakie zrobiłam. Przy żadnym przedstawieniu nie nauczyłam się tyle, co przy tym. Zwykle zakładam że się nie mogę pomylić... mogłam się pomylić przy Rivierze. Dlatego się nie bałam eksperymentować, dlatego tak naprawdę ten spektakl był eksperymentem, bo ja wrzucałam co chwilę rzeczy, o których może myślałam, ale nie odważałam się zrobić ze względu na obawy, że coś może okazać się głupie, że coś nie wyjdzie bo się aktor nie zgodzi...

Owej niezgody też doświadczyłam. Dostałam się w ręce bardzo dobrych aktorów teatralnych, ale klasyków, w Teatrze Jaracza i Teatrze Słowackiego.

W Jaraczu na pierwszej próbie „Balkonu” usłyszałam... „Agatko jesteście zespołem który nie improwizuje, budujemy spektakl, nie bawimy się w te krakowskie rzeczy.” Zrobiłam tam pierwszy spektakl bez jakiegokolwiek improwizacji, przy drugim oni byli tak zachwyceni pracą, że poprosiłam żeby mi zaufali, że zrobię parę rzeczy (chodziło o improwizacje) i ta praca nad „Ottellem” była czymś wspaniałym, nad „Agafią” zresztą też ... nie było tendencji spadkowej wręcz przeciwnie była tendencja zwykła.”

Obserwując Agatę doszedłem do wniosku, że jej sposoby pracy nad improwizacją mają znamiona bardzo autorskiej praktyki. Zapytałem ją o to. Czy uczyła się od kogoś improwizacji, czy ktoś wyznaczał jej kierunek. Agata Duda – Gracz: *„Andrzej Dziuk jako pierwszy i jego teatr. Improwizowane sceny w jego spektaklach*

wywarły na mnie największe wrażenie. To jest absolutnie mój teatralny ojciec. Widziałam też nagrania z pracy Swinarskiego. On prowadził improwizacje specyficzniej, po swojemu. Każdy improwizuje po swojemu, ale w ogóle Swinarski i jego metoda w jakimś stopniu dały mi kierunkowskazy. Potem objawieniem dla mnie był Lupa. Brałam udział w kilku improwizacjach, ponieważ musiał nas wymieszać z aktorami. Było to wyśmienite doświadczenie, bardzo się dużo od niego nauczyłam. Trochę czułam się jak Ryszard III na tych próbach, na tych zajęciach z nim, oszalamiających, pamiętam tylko zachwyty i poczucie gorszości i oglądanie tego na zasadzie garbusa, który siedzi w ostatnim rzędzie i wiadomo, że on to robi gorzej, że on to robi z mniejszym polotem. Miałam improwizację z Sandrą która doprowadzała do ekstazy Lupe i do tego Karina z mojego roku, ona była niezwykła, była też takim frikiem i była wspaniała, a ja, ja byłam nijaka przy nich, to spowodowało, że zaczęłam wykuwać swoje narzędzia improwizacyjne, znaczy narzędzia jak składać improwizację, jak bym książkę kucharską pisała. W odróżnieniu od Lupy, Dziuk pokazał mi skalę możliwości i brak granicy teatru, kompletne szaleństwo i to, że uwierzyłam że mogę to zrobić, bo zadający zadania improwizacyjne jest bardzo ważną częścią improwizacji, Dziuk mnie przekonał że mogę, Swinarski kazał mi uklęknąć, Lupa wystawił mnie za drzwi i mogłam to tylko podglądać wiedząc, że nigdy nie dam rady tego zrobić, tylko mój wkurw wewnętrzny i moja zawziętość i zdanie które sobie wtedy wyryłam w duszy - uważam, że jest to zdanie mojego życia - „a jednak się da” spowodowało, że bardzo koślawo, bardzo nieumiejętnie, ale zaczęłam wykuwać swoje improwizacje. To są trzej ojcowie mojej improwizacji.

Oni gdzieś tam zawsze będą, Dziuk oczywiście najsilniej. Jednak już nie czerpię z żadnego z nich. Piotra Riviere robiłam swoje improwizacje. Jeżeli czerpie z czegoś to pewnie nieświadomie, najuczciwiej ci mówię - ja tego nie wiem, że być może coś we

mnie zostało, że być może mam coś, co przeżyłam. Inni reżyserzy przestali mnie inspirować, mogą mnie zachwycić ale mnie już nie zainspirują nic mi nie dadzą.... Przygotowując się do pracy na Rivierem zaczęłam maniakalnie oglądać filmy o zwierzętach i czytać książki medyczne Musiałam wiedzieć. Filmy o zwierzętach były mi potrzebne do pracy nad formą, a książki medyczne do tego, aby zrozumieć, jak działa psychika. Faktycznie pochłaniałam wszystko, interesowały mnie fizjologiczne objawy związane z emocjami i stanami, co to jest, jak się napinają mięśnie, co na co wpływa, chemia mózgu. Zaczęłam też szukać na własną rękę, zaczęły się spotkania z dziwnymi ludźmi, zaczęły się wizyty w szpitalach. Przed pracą nad Agafią to się zaczęło od Andrzeja, znajomego lekarza, pytałam go o różne rzeczy związane z pracą i funkcjonowaniem serca. Wcześniej był prof. Bomba, do którego chodziłam, poznałam go na warsztatach u Słobodzianka. Przychodziłam z tekstem sztuki, a on na głos pod kątem psychologicznym analizował postać mówiąc, jakie przeżyła traumy w dzieciństwie i co jej jest. Ten człowiek był dla mnie największym z odkryć teatralnych. Potem potem to już był tygiel. Każdy aktor tak naprawdę pokazuje ci inny rodzaj improwizowania i wymaga innego zadania, wiesz czemu tak mówię? Zauważyłam, że przekładając na innego aktora sprawdzone zadanie to może być klęska. Dlatego nie odważam się na improwizację za szybko, jak pierwszy raz przychodzę do zespołu. Muszę być pewna, że zespołowi daję narzędzia, jeśli porównamy to do kulinariów, daję mu całą kuchnię dobrze wyposażoną, mam nadzieję że dobrze wyposażoną, ale to co zespół zrobi – a wiadomo że zespół ma zrobić jedzenie- i to jest już jego, słodkie, słone, może kwaśne... Nigdy na początku nie zakładam, jaka postać będzie finalnie. Proszę aktorów aby nie „gwałcili” postaci, żeby nie zakładali, jaka ta postać będzie na końcu, żeby pozwolili się rodzić i powstawać postaci. Dlatego ja nie mogę takich rzeczy założyć? Kiedy to zakładałam, a nawet wydawało mi się, że jest to mój obowiązek na początku

pracy, zauważyłam że jest to krzywdzące, to znaczy że aktora w ogóle nie biorę pod uwagę. Aktor ma bardzo często wspaniałe rzeczy do zaproponowania. Spotkanie mojego myślenia i myślenia aktora daje ciekawszy efekt niż spotkanie mojego myślenia z jego wykonawstwem. Poprzez improwizacje staram się aktora bardzo inspirować. Nie pokazuję docelowo, jaka będzie postać. Zadaję pytania i bardzo często nie znam odpowiedzi bo aktor sobie sam odpowiada, on się sam kształtuje. Potem widzę co stwarza w następnych improwizacjach i w monologach wewnętrznych.”

Bardzo często materiałem wyjściowym do pracy nad improwizacjami aktorskimi u Agaty Dudy-Gracz są listy do postaci które dostaje każdy aktor na początku prób. Określają one postać, aktor dostaje od niej po części narysowaną postać. Agata Duda- Gracz: *„To jest jak koryto rzeki, to jest jak ta dobrze wyposażona kuchnia. Postać muszę stworzyć w sobie samej. Żeby napisać list, muszę poczuć ją, muszę ją zrozumieć. Tworzę taki rodzaj konstrukcji w sobie. Uwielbiam pisać te listy i jednocześnie nienawidzę ich. To mnie zdecydowanie więcej kosztuje niż pisanie scenariusza, bo ja to muszę przeżyć. Zaczynam przekształcać siebie, wytwarzać taką konstrukcję avatara charakterologicznego w sobie. Poprzez to tak dobrze rozumiem postaci, dlatego jestem w stanie wychwycić czy postać działa niekonsekwentnie. To właśnie zapisuję w liście. To co aktor z tym zrobi wyniknie w improwizacjach z tego co nam przyjdzie do głowy na próbach. Aktor wymyśla formy, ja rzucam hasła, aktor je buduje. Rozumienie postaci i motywy jej działania muszą wynikać z aktora. Nie daję jednak aktorowi wolnej ręki w budowaniu postaci. Buduję razem z nim – ja przynoszę list, aktor sobie go „przykleja na tył głowy” i wchodzi w pierwsze patrzenie, po pierwszym patrzeniu słyszę jak on leciusieńko zarażony jeszcze czy powąchawszy ten list, zaczyna się wypowiadać na temat partnera i automatycznie na temat siebie. Daje mi to narzędzie, żeby przy najbliższej improwizacji dać aktorowi kolejne zadanie. Potem*

slucham monologu czyli o czym myśli , czy myśli obrazowo, czy jest rozlazły, konkretny, czy jest może mocno pozamykany, jakiego rodzaju uwag potrzebuje, jak wchodzi w kolejne improwizacje z kim się dogaduje z kim nie. Niemal od razu wynika z tych improwizacji cała masa relacji. Jest takie poczucie mistyki w tym, że coś się dzieje zaczyna się zgadzać. Zauważyłam przy Odysie, że robimy półgodzinną improwizację, którą potem dwie godziny wszyscy omawiamy i mamy tak poukładane rzeczy po niej, tyle z tego wynika. Ten model improwizacyjny, który oczywiście się zmienia za każdym razem, zakłada pewne zasady punktu czasowego. Obecne są nie tylko postacie, które biorą udział w spektaklu, ale zawsze jest jakiś zmarły. Ktoś jest personifikacją śmierci albo losu albo dzieciństwa, personifikujemy szczęście, nieszczęście, bólu. Wszystko jest przekładane na zadania improwizacyjne. Dla mnie doskonałym narzędziem jest to, że każda rzecz, która ma się wydarzyć musi zostać spersonifikowana, czyli np. jak jest utrata dziewictwa, to reprezentuje je czyjaś twarz. W trakcie improwizacji to jest ktoś konkretny, szczęście to jest ktoś konkretny, ból to jest ktoś i śmierć to jest ktoś... Aktor potrzebuje bardzo dużo inspiracji, mogą być one abstrakcyjne ale w zadaniu improwizacyjnym potrzebuje zawsze konkretnego. Ta twarz to jest konkret, ten człowiek to jest konkret.

5. Improwizacja jako sposób prowadzenia aktora w roli – na podstawie realizacji własnych

*Autorów sądzą ich dzieła.*¹⁴

Parafrazując słowa C. K. Norwida, oprę swoje rozważania na temat zalet i niebezpieczeństw improwizacji o doświadczenia w pracy z aktorami zawodowymi. Przez 26 lat pracy w teatrze, z różnymi zespołami w roli aktora jak i realizatora spektakli udało mi się wyrobić własny sposób prowadzenia aktora w budowaniu roli. Każdy spektakl jest nieocenionym doświadczeniem w pracy z aktorem, co mocno wpływa na moją pracę w AST. Praca w szkole różni się jedynie dążeniem do innych celów. Ze studentami pracuję nad warsztatem, w teatrze z aktorami ten warsztat wykorzystujemy. W szkole próbuję pobudzić studentów, w pracy teatralnej stawiam już konkretne wymagania, aby rola aktorska była spójna z koncepcją reżysera, aby aktorowi pozwoliła poruszać się w tej roli swobodnie i z satysfakcją, byśmy wreszcie wszyscy, tzn. wykonawcy i twórcy mieli niekłamanie poczucie satysfakcji, że udaje się nam przekazać widzowi to, co jest dla nas ważne w całym przygotowywanym dziele.

Budowana przeze mnie fizyczność - to część postaci (forma postaci), to część sceny - to co powszechnie w branży nazywamy dziejstwem na scenie np. kłótnia, akt miłości, nienawiści, walka, sceny rodzajowe itp. Oczywiście czasami buduję też formy taneczne, o ile takie są potrzebne i ważne ze względu na rozgrywającą się akcję. W chwili kiedy buduję czystą choreografię staram się używać wyobraźni i osobowości aktorów. Aktorzy nie są zawodowymi tancerzami i dlatego trochę inaczej rozumieją

¹⁴ Cyprian Kamil Norwid

ruch i ciało. Fizyczność to język wypowiedzi aktora i dlatego jest bardzo ważne, aby był zgodny i zrozumiały przede wszystkim dla aktora, a to daje szansę na zrozumienie tego działania przez widza.



Fotografia nr 5 ze spektaklu „Ja, Piotr Rivière” Teatr Capitol we Wrocławiu, foto Greg No-wak

W swojej pracy w teatrze dramatycznym nie funkcjonuję samodzielnie. Drogę mojej pracy wskazuje mi reżyser, kompozytor, reżyser światła, często też scenograf i kostiumolog. Współpraca z nimi wszystkimi pomaga mi – nie ogranicza – w wykonaniu mojego zadania. Muszę bardzo wnikliwie przeanalizować estetykę wypowiedzi, temat pracy, język którym będziemy się posługiwali i na bazie tych wszystkich wiadomych zaczynam szukać wspólnego języka z twórcami i wykonawcami. Mogłoby się to wydawać wielkim ograniczeniem. Ja to raczej uważam za wspaniałą inspirację do moich działań.

Jeżeli buduję czystą choreografię, bardzo lubię, jak ma swój język, jak przemawia do wyobraźni i wrażliwości publiczności. Zawsze jest to bardzo intrygujące czy stworzę język poprzez który skomunikuję się z widzom za pośrednictwem tańca.

Tanec w swojej formie powinien być zrozumiały dla odbiorcy, nie powinniśmy go tylko oceniać przez umiejętności techniczne i dużą dawkę fizycznych emocji niosących się dzięki tańczącym. Oczywiście jest, że każdy spektakl wymaga innych rozwiązań, nie można wyjąć z szuflady gotowca i przenieść go na scenę. Dlatego ta praca jest tak wymagająca, ale i twórcza.

Reżyseria ruchu – tak inaczej mogę nazwać swoją pracę - polega na wykreowaniu wraz z aktorami bardzo ważnego elementu, jakim jest fizyczność. Pisałem już wcześniej, że każda postać, która powstaje w teatrze, składa się z fizyczności, głosu i emocji. Żadnego z tych trzech elementów nie powinniśmy pomijać, pominięcie któregośkolwiek z nich spowoduje zubożenie, wiele zabierze nam z pełnego wymiaru postaci i sztuki aktorskiej. W reżyserii ruchu najważniejsza jest jak najgłębsza wiedza na temat sytuacji, którą buduję, może to być jakaś dana relacja bohaterów, lub temat, jaki ma wydobyć bohater. Mamy już wiedzę na temat, że wszystko co się w życiu wydarza, odkłada nam się w ciele, zatem ważne jest, aby aktor kreujący postać miał jak najszerszą wiedzę odnośnie swojej przeszłości, bo ta ma bezpośredni wpływ na teraźniejsze zachowania, a więc pełna jej fizyczność.

Każda postać w teatrze powinna mieć jak najwięcej cech własnych i jak najmniej cech aktora. Choć oczywiście zawsze budujemy na osobowości aktora. W tym momencie możemy wrócić do sedna moich rozważań. Tu w poznawaniu cech postaci przez aktora najlepszym sposobem jest improwizacja. Pozwala ona aktorowi odczuć, doświadczyć na własnym ciele, a nie tylko przepuszczać wiedzę przez intelekt, co czasem skutecznie blokuje aktora w dążeniu do celu. Improwizację stosuję stopniowo, aby zbudować bardzo precyzyjny obraz postaci. W zbyt dużej ilości informacji na raz każdy aktor z czasem się gubi. Zbyt wiele słów, zadań, nieprawidłowych przemyśleń, doprowadzić mogą do nienaturalnych zachowań, do sztuczności, a przecież tego

właśnie próbujemy uniknąć w całej naszej pracy scenicznej. Usilnie się więc staram, aby moje zadania improwizacyjne celowały w rozwiązanie danego problemu. Wtedy uzyskujemy odpowiedzi na zadane pytania, widzimy gdzie są braki, w jakim kierunku należy pracować i szukać dalej. Tym dalej dochodzimy w naszych poszukiwaniach aktorskich, im większym rzemiosłem operuje aktor. Uwielbiam pracę z ludźmi, którzy potrafią żonglować umiejętnością. Umiejętność daje swobodę, pozwala na swobodniejsze kreowanie nowych rzeczy. Tak jak muzycy, wokaliści, tancerze klasyczni potrzebują rzemiosła umiejętności gry na własnych „instrumentach”, żeby móc grać na najwyższym poziomie, żeby wreszcie improwizować, podobnie aktor musi mieć świadomość, jak zagrać w pełni na swoim specyficznym „instrumencie”. Pablo Picasso nigdy nie stworzyłby kubizmu, odmiennego od dotychczasowych efektów wizualnych, gdyby nie zaczął poszukiwać na bazie rzetelnego rzemiosła i umiejętności. To właśnie Picasso jest autorem słów: *Ja nie maluję, nie rzeźbię, ani nie drukuję – ja pracuję.* Oczywiście artysta to nie tylko technika. Każdy, kto wychodzi na scenę powinien wnieść swoją wrażliwość, intelekt, kreatywność, miłość do tego co robi, oddanie, poświęcenie. To wszystko buduje osobowość artysty, a w rezultacie bogactwo postaci. Kiedy mam do czynienia z takim bogactwem mogę działać jak malarz czy rzeźbiarz. Wszystkie „dziwaczne” uwagi które używam w trakcie pracy „biegnij twarzą, bądź wyższy niż jesteś, obserwuj stopami, masz w środku kamienie itp.”, są to tylko abstrakcyjne kierunki, które mają uruchomić wyobraźnię i uciec od stereotypów. Kształtuję formę za pełną zgodą obiektu nad którym pracuję. Po samych ruchach dłuta czy pędzla nie możemy ocenić arcyzmu, dopiero jak zobaczymy dzieło. Dlatego często praca ta wiąże się pewnym trudem, pojawiają się przeszkody, czasami aktorzy mówią *Tomek powiedz mi konkretnie, co mam zrobić, to ci to zrobię, ale ja nie umiem improwizować.* Szanuję taką uczciwą postawę w pracy. Wtedy daję gotowe

rozwiązanie. Jeżeli aktor się zgadza, osiągamy właściwy cel. Mimo to bronię improwizacji w mojej pracy, bo bardzo poszerza ona płaszczyznę porozumienia i zawsze otwiera nowe kierunki poszukiwań.



Fotografia nr 6 ze spektaklu „Ja, Piotr Rivière” Teatr Capitol we Wrocławiu, foto Greg No-wak

6. Improwizacja jako metoda pracy ze studentami

Jeśli aktor chce opanować technikę swojej sztuki – powinien zdecydować się na długą i ciężką pracę; nagrodą za nią będzie: spotkanie z jego własną indywidualnością i prawo tworzenia zgodnie z natchnieniem.¹⁵

Ponownie przywołuję słowa M. Czechowa, które bezpośrednio odnoszę do mojego kolejnego doświadczenia jako pedagoga w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Umiejętności fizyczne – na których głównie skupia się moja praca- czyli to wszystko czego uczą się studenci w szkołach teatralnych, ma poza nauką różnych technik przede wszystkim nauczyć obserwacji i poznania samego siebie, ale także czytania tak zwanego body language. Umiejętne czytanie „ludzi” pozwoli nam kreować postaci. Chciałbym, aby moi studenci zrozumieli, że najpełniej wyrazi aktor, który umie rozwinąć jak najlepiej i jak najbardziej wszystkie narzędzia które posiada. Chciałbym aby studenci zrozumieli, że tak jak ćwiczą dykcję, ćwiczą głos, powinni też ćwiczyć umiejętności fizyczne. Pozwoli im to lepiej zrozumieć emocje. Aktor ma tylko trzy narzędzia aktorskie – ciało, emocje i głos. Właściwie żadne z tych narzędzi w wypełni się nie rozwinię bez pozostałych dwóch. Jeżeli młody aktor dysponuje wszystkimi narzędziami, pozwoli mu to na pełne aktorstwo , a to pozwoli swobodnie poruszać się po meandrach aktorstwa.

¹⁵ Michaił Aleksandrowicz Czechow - *O technice aktora*



Fotografia nr 7 Plakat z pokazu zajęć „Improwizacje ruchowe” II rok, projekt autorstwa studentów AST

Staram się moich studentów traktować jak partnerów, kolegów z pracy. Oczywiście że jestem po stronie uczącego, a oni po stronie studenta, niemniej jednak moim celem jest wypracowanie sposobu pracy w teatrze. Moi studenci to aktorzy, tylko jeszcze nie odkryci, chyba troszkę jak kawał drzewa w którym ukryta jest rzeźba, ona tam jest... tylko trzeba ją odkryć.

Używając improwizacji na zajęciach ze studentami widzę ogromny zapal studentów do tego rodzaju pracy, przyjemność kreowania i przyjemność z takiej materii,

jaką jest improwizacja. Czuję w nich potrzebę uczestnictwa twórczego w zadaniach improwizacyjnych. Bardzo precyzyjnie postawione zadania dla grupy jak i indywidualnie, nie pozwalają uczestnikom błędzić i w dość szybki sposób odnaleźć się w przestrzeni, a do tego student sam kreuje przestrzeń, nad którą pracujemy. Bardzo rzadko zdarza się, aby studenci byli pogubieni lub niepokodzeni z improwizacją. Zauważyłem, że bardzo często włączają wewnętrznego krytyka, włącza się samoocena w trakcie jak zaraz po improwizacji, wtedy ćwiczący stwierdzają: mogłem/mogłam zrobić to inaczej. Ten krytyk jest najbardziej szkodzącym czynnikiem podczas improwizacji. Drugi czynnik który wpływa negatywnie na improwizację to pomysły „zrobię to tak” a „potem zrobię to tak” – jest to czynnik który pozbawia aktora czułości i słuchania partnera. Improwizacja zaczyna być prawdziwa i ciekawa w momencie kiedy wszystkie pomysły się kończą i aktorzy muszą zacząć się słuchać. Nie bez kozery mówimy, że w teatrze najważniejszy jest partner. Często studenci chcą, aby improwizacja była atrakcyjna dla oglądającego, próbują występować, a ten rodzaj improwizacji ma inny cel. Celem jest odkrywanie i poszukiwanie nowego, cel ten ma nas przybliżyć do realizacji zadania, które jest składnią spektaklu.

Wyraźnie też widać różnice w intensywności dążenia do zrealizowania swojego zadania i wtedy najczęściej obserwuję brak słuchania partnerów w trakcie improwizacji i łamanie jej zasad w celu zrealizowania swoich celów. Każdą improwizację układam indywidualnie i dopasowuję do danej grupy i danego studenta. Staram się, aby uczestnicy mieli jak największą wiedzę o danej improwizacji i aby mogli ją na czymś oprzeć np.: informacje dla postaci o czasie i przestrzeni, w jakiej się znajduje. Największa niechęć i negatywna ocena improwizacji ma miejsce, kiedy student nie zrozumie zasad. Wtedy się gubi i przestaje akceptować swoje działanie, summa summarum nie akceptuje przebiegu i zakończenia improwizacji. Z tych właśnie

powodów każdą improwizację przygotowuję bardzo solidnie i skrupulatnie tłumacząc. Oto kilka przykładów ćwiczeń.

Improwizacja, którą nazywam „*każdy jest choreografem*” ma na celu danie możliwości stworzenia choreografii przez studenta, ale również znalezienia i uświadomienia sobie, jak wiele informacji wydobywa się z naszego ciała. Szukamy znaczenia gestu, tików, gestykulacji i sposobów komunikowania się przez ciało. Próbuje stworzyć alfabet fizyczny, który spowoduje stworzenie indywidualnego języka wypowiedzi poprzez ciało. Studenci wykonują szalone kombinacje gestów, ruchów. Istotne jest, aby każdy ruch, gest wykonywany przez studenta miał dla niego znaczenie i był przez niego zrozumiały.

W teatrze dramatycznym choreografia często jest bytem osobnym, jest elementem estetycznym, a rzadko elementem niosącym treść. Dlatego często nie rozumiemy ruchu, tańca, choreografii, odbieramy go tylko poprzez ocenę jego atrakcyjności. Aby ruch był zrozumiały, musimy wyjść od świadomości i umiejętności aktorki/aktora. Ćwiczenie to pozwala najpierw studentom, a potem też aktorom bardziej świadomie nazywać ruch, ale też uczestniczyć w procesie tworzenia materiału ruchowego.

Etap pierwszy – polega na nakreśleniu tematu, na jakim będziemy budowali materiał ruchowy. Tematem może być np. „poranek” – czas od momentu pobudki do chwili wyjścia z domu. Inne przykłady tematów to: pierwsze spotkanie, wesele, pijaństwo itp. Po określeniu tematu zaczynamy etap drugi. W zależności na jakie potrzeby i jak bardzo szczegółowo chcemy opisać ruchowo daną sytuację wyszukujemy kilkanaście może kilkadziesiąt haseł określających temat, na którym budujemy materiał ruchowy.

Kolejny etap to próba nazwania wcześniej określonych haseł (czynności) poprzez ruch. Do każdego hasła przypisujemy ruch gest. Ruchy i gesty powinny być skojarzeniowe, abstrakcyjne, unikamy dosłownego pokazywania czynności czyli pantomimy. Ruchy te nie powinny być skomplikowane, ważne aby każdy ruch – gest miał swój początek i koniec, ruchy nie powinny się w tym etapie łączyć. Ruchy – gesty wykreowane przez aktora mają być organiczne i zrozumiałe, wtedy z łatwością aktor jest w stanie przypisać hasło danemu ruchowi.

Student/aktor tworzy swoisty język wypowiedzi po przez ciało, kreuje fizycznie czynności np. picie kawy, poranne przeglądanie Facebooka, czy spotkanie z cicią na weselu. Każdy gest – ruch jest rozumiany przez aktora, gest – ruch ten jest już nasycony intencją.

Kolejny etap to w dowolny sposób wymieszanie haseł - gestów i stworzenie łączników pomiędzy nimi, czyli płynne połączenie każdego ruchu. W ćwiczeniu tym można dać sporą swobodę studentowi/aktorowi, jeśli chce któryś z ruchów powtórzyć kilkakrotnie lub wpleść go w różnych miejscach, to należy to zrobić.

Po połączeniu wszystkich ruchów – gestów powstaje kombinacja ruchowa na określony temat, ćwiczący mogą dobrać muzykę do kombinacji, która im się kojarzy z tematem. Ostatnim etapem jest łączenie w pary, studenci budują duety używając swoich kombinacji i przenikają się, partnerują lub sobie przeszkadzają. Do tego wszystkiego możemy dodać intencję i pobawić się w reżyserowanie czyli precyzyjnie nakreślić zadania i cele. Każdy ruch, gest ma precyzyjną nazwaną treść. Doskonała zabawa otwierająca studentów na ruch i zwraca uwagę na pracę ciała.

Improwizacja, która dotyka kreowania postaci, ma na celu zbudowanie najpełniejszej formy postaci jak i jej historii. Jak wiemy historia postaci to przeszłość i teraźniejszość. Historia postaci ma wpływ na formę postaci i na zachowanie postaci.

Forma postaci to „kształt” wszystkie charakterystyczne cechy fizyczne od sposobu chodzenia po przez sposób mówienia. Z kolei historia postaci kształtuje osobowość postaci – historia i osobowość kształtują zaś formę postaci. W formie postaci zawieramy wszystko co jest związane z fizycznością postaci np. jeżeli postać kuleje to szukamy dlaczego? Każda improwizacja jest indywidualna i odnosi się do poszukiwanych ze studentem cech postaci. To ćwiczenie jest ważne ze względu na to jaką później pracę musi wykonać aktor w teatrze dramatycznym. W swojej zawodowej pracy będzie nieustannie budował formę postaci, pracował nad choreografią taneczną, choreografią walk, będzie rozważał i uczył się do każdej roli na nowo różnych rodzajów fizycznej relacji z partnerem, wreszcie będzie musiał wykorzystać umiejętności upadania, spadania, wchodzenia tak jak powinna zrobić to jego postać. Tego uczymy się na moich zajęciach.

Innym ciekawym ćwiczeniem jest improwizacja w oparciu o naśladownictwo, ćwiczenie to można porównać do karykatury. Karykaturzysta szkicując twarz wyciąga i wyolbrzymia szczególne i charakterystyczne cech naszej twarzy. I tak jak każdy karykaturzysta dostrzeże inne cech w naszej twarzy, tak każdy aktor dostrzeże inne ciekawe dla niego cech fizyczne osoby którą będzie naśladował.

Pierwszy etap tego ćwiczenia polega na obserwacji, studenci dobierają się w pary i przez ok. 30 min. obserwują się nawzajem, ważne jest aby w tym czasie jak najwięcej się ruszać (siadać, wstawać, chodzić, wykonywać wszystkie czynności naturalnie). Celem tej części ćwiczenia jest jak najwięcej zaobserwować cech charakterystycznych z budowy ciała jak i poruszania się (budowa ciała: wzrost, waga, długość rąk, umiejscowienie centrum poruszania się itp. cechy fizyczne: charakterystyka fizyczna sposób chodzenia, szczególne zachowania, gesty, tiki). Drugi etap ćwiczenia to praca aby wszystkie zaobserwowane cech przełożyć na własne ciało.

Kolejny etap to prezentacja i zagranie kolegi, koleżanki. Pozwalamy sobie w tej części na żart, na karykaturę na przerysowanie formy, oczywiście w żaden sposób nie możemy urazić swojego partnera. Obserwując studentów przez wiele lat, zauważam że ten rodzaj ćwiczeń jest bardzo lubiany i przynosi bardzo ciekawy rodzaj integracji. Naśladownictwo to bardzo ciekawy sposób na pobawienie się formą, to trening warsztatu fizycznego mającego na celu umiejętne obserwowanie, zauważanie cech szczególnych, charakterystycznych i przekładanie tego wszystkiego na własne ciało.

Przywiązuję tak wielką wagę do zajęć z wykorzystaniem improwizacji w pracy w Akademii, ponieważ już podczas pracy z zawodowymi aktorami, tancerzami zauważyłem, że niejednokrotnie aktorzy posługują się bardzo szablonowymi rozwiązaniami, nie są otwarci na poszukiwanie nowych środków wyrazu. Ich radość z improwizacji zniknęła i przez to praca z nimi staje się często siermiężna. Zgłębianie umiejętności ruchowych uczy nas nie tylko techniki, ale też zwiększa wachlarz ruchowy, umożliwia zmianę jakości (techniki) zwiększa spektakularnie środki wyrazu.

Bibliografia

1. Grotowski J., „*Ku teatrowi ubogiemu*”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007
2. Johnstone K., „*IMPRO spontaniczne kreowanie świata*”, przekład Bienias B. i Frączek M., Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Krakowie, Kraków 2013
3. Cohen L., „*Metoda Lee Strasberga Podręcznik ćwiczeń aktorskich*”, przekład Loga W. i Przastek D., Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie, Kraków 2020
4. Osiński Z., „*Jerzy Grotowski źródła, inspiracje, konteksty*”, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998
5. Lupa K., „*Podglądania*”, Wydawnictwo W.A.B. 2003
6. Mamet D., „*Prawda i Fałsz*”, Wydawnictwo Filmowe 2014
7. Szturc W., „*Rytualne źródła teatru*”, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Krakowie, Kraków 2013
8. Czechow M., „*O technice aktora*”, opracował Sołek M., Wydawnictwo ARCHE, Kraków 2000
9. Boal A., „*Gry dla aktorów i nie aktorów*”, wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2014
10. Bielańska A., „*Teatr który leczy*”, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego wydanie I, Kraków 2002
11. Witerska K., „*Drama Przewodnik po koncepcjach, technikach i miejscach*”, Difin SA, Warszawa 2014
12. Pankowska K., „*Drama konteksty teoretyczne*”, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013

Wykaz fotografii

Fotografia nr 1 ze spektaklu „Apokalipsa” reż. A. Duda – Gracz, Teatr Jaracza w Łodzi, , foto Greg No-wak

Fotografia nr 2 "Ja Piotr Riviere skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich" reż. A. Duda- Gracz, Teatr Capitol we Wrocławiu, foto Greg Noo-Wak

Fotografia nr 3 "Ja Piotr Riviere skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich" reż. A. Duda- Gracz, Teatr Capitol we Wrocławiu, foto Greg Noo-Wak

Fotografia nr 4 "Ja Piotr Riviere skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich" reż. A. Duda- Gracz, Teatr Capitol we Wrocławiu, foto Greg Noo-Wak

Fotografia nr 5 "Ja Piotr Riviere skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich" reż. A. Duda- Gracz, Teatr Capitol we Wrocławiu, foto Greg Noo-Wak

Fotografia nr 6 "Ja Piotr Riviere skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich" reż. A. Duda- Gracz, Teatr Capitol we Wrocławiu, foto Greg Noo-Wak

Fotografia nr 7 Plakat z pokazu zajęć „Improwizacje ruchowe” II rok, projekt autorstwa studentów AST

Streszczenie

Przedmiotem niniejszej pracy doktorskiej jest opis procesu który doprowadził do powstania roli Grajka w spektaklu *Ja, Piotr Rivière...* w reżyserii Agaty Dudy Gracz. Praca zawiera analizę poszczególnych etapów procesu które w największej mierze były oparte o improwizację aktorską. W pracy znajdzie się też opis tego jak Agata Duda-Gracz wypracowywała własną metodę improwizacji, którą zainicjowała w spektaklu, posłużyła się nią w zbudowaniu całego dzieła, a następnie przeniosła na inne sceny teatralne. Utrwalenie tych procesów w pracy doktorskiej uważam za niezwykle cenne i ciekawe ponieważ zawierają wiele treści, które pokazują drogę artysty w budowaniu własnego warsztatu scenicznego ale też jak było w moim przypadku, miały zasadniczy wpływ na rozwój osobisty, aktorski też jako reżysera ruchu i pedagoga.

Pierwszy rozdział jest zapisem mojej dziesięcioletniej współpracy z Agatą Dudą Gracz. Wymieniam w nim najważniejsze spektakle wyreżyserowane przez Agatę w których brałem udział jako twórca ruchu scenicznego czy choreograf, ale też jako aktor. Nasza współpraca zamknęła się w czterdziestu spektaklach teatralnych i kilku innych projektach scenicznych.

Drugi rozdział poprowadzi nas przez historie Piotra Rivière, mordercy z Normandii we Francji. Historię tę, która stała się inspiracją do napisania scenariusza przez Agatę, znamy dzięki książce *Ja, Piotr Rivière*, skorom już zaszlachtował moją matkę, moją siostrę i brata mojego... Przypadek matkobójcy z XIX wieku, w polskim tłumaczeniu Tadeusza Komendanta i Grzegorza Wilczyńskiego, wydało wydawnictwo słowo/obraz terytoria (2002).

Opis procesu budowania postaci znajduje się w rozdziale trzecim, który zawiera też konkluzje dotyczące wpływu improwizacji na opisywany proces. Pokazuje też jak

reżyserka sprawnie posługując się dobrze skonstruowaną improwizacją wskazywała drogę aktorom jak przekonująco dla widza zbudować formę postaci (jej kształt), relacji pomiędzy wszystkimi postaciami a niejednokrotnie całych scen. Proces budowania Grajka to wielowarstwowa praca, polegająca na zbudowaniu pełnowymiarowej postaci. W rozdziale tym opisuję zarówno metodę Agaty, jak i moje poszukiwania postaci poprzez ciało. Fizyczne zrozumienie budowy postaci stało się dla mnie podstawą do poszukiwań własnych sposobów budowania improwizacji i sprawnego posługiwania się nią.

W moim przekonaniu dla pełniejszego zobrazowania poruszanych treści było przeprowadzenie i zapisanie rozmowy z Agatą Dudą – Gracz na temat pracy nad spektaklem *Ja, Piotr....* Jej spojrzenie na zastosowanie improwizacji w procesie twórczym wnosi kilka cennych uwag, ale też i wskazówek, jak dobrą improwizację należy przygotować, a potem przełożyć na aktora – te treści znajdują się w rozdziale czwartym.

Kolejny rozdział piąty jest poświęcony właśnie owym sposobom przekładania przygotowanej improwizacji na aktora, który buduje postać sceniczną. Na podstawie własnych realizacji i współpracy z różnymi reżyserami, w oparciu o dwudziestoletnie doświadczenie w materii choreografii, reżyserii ruchu przedstawię swoją drogę w poznawaniu techniki improwizacji, która jest w moim przekonaniu jedną z ważniejszych i bardziej efektywnych w kształtowaniu osobowości scenicznego. Rozdział ten podsumowuje i opisuje sposoby pracy z aktorami, głównie nad urzeczywistnianiem formy postaci, budowania choreografii tanecznych, ale również choreografii walk i wszystkiego co wiąże się z fizycznością na scenie.

Ostatni rozdział szósty dotyka mojej pracy za studentami, oczywiście w odniesieniu do zastosowania improwizacji. Pisząc ten rozdział zależało mi na wskazaniu

sposobów poznawania, rozwijania i posługiwania się kluczowego narzędzia aktorskiego jakim jest ciało aktora. Znaczenie fizyczności w palecie wielu umiejętności aktora jest ogromne. W rozdziale znajdzie się też opis kilku ćwiczeń, które stosuję na zajęciach.