

Katarzyna Gniewkowska

**Być czy grać?**  
**Emocjonalność w budowaniu istnienia scenicznego**

Praca napisana pod kierunkiem:

prof. Agnieszki Mandat

Kraków 2023

## Spis treści

1. Wstęp.....	4
2. Jerzy Jarocki. Rzemiosło.....	6
3. Krystian Lupa. Utopia.....	22
4. Podsumowanie.....	37
5. Bibliografia.....	44



T. Williams, *Szklana menażeria*, reż. Zofia Kalińska, fot. Witold Górka

Czy istnienie aktora na scenie to wypracowane technicznie, intelektualnie, emocjonalnie oczywiście, odegranie postaci, czy jednak „bycie” z całokształtem osobowości, w ramach założeń, jednak bez ograniczeń wyobraźni twórczej, w pełni przeżyte istnienie psychofizyczne?

## 1. Wstęp

Odpowiedzi na pytanie postawione w temacie dysertacji będę starała się udzielić w oparciu o moje prawie czterdziestoletnie doświadczenie sceniczne, w którym najistotniejszą rolę odegrało dwóch reżyserów: Krystian Lupa i Jerzy Jarocki. Pragnę podkreślić, iż temat eksploracji procesu twórczego wzbudzał moje zainteresowania w trakcie wieloletniej praktyki. Próbowałam dociec, jak działają metody twórcze reżyserów, z którymi miałam przyjemność pracować w wielu teatrach w Polsce – od Zofii Kalińskiej, Krystiana Lupy, Andrzeja Wajdę, Mikołaja Grabowskiego, Krzysztofa Babickiego, Krystynę Jandę, Barbarę Sass, Rudolfa Ziolo, Grzegorza Jarzynę, Jana Englerta, Agatę Dudę-Gracz, Iwana Wyrpajewa, Petra Zelenkę aż po Jerzego Jarockiego. Różnorodność konstruowania przez nich spektakli, budowania świata, w którym powstawały moje role, pozwoliła mi na dokonanie selekcji najistotniejszych i najciekawszych spotkań. Oczywiście, każdą współpracę uważam za wyzwanie i nowe doświadczenie, jednak na potrzeby pracy brałam pod uwagę również intensywność i częstotliwość realizacji teatralnych. Zainteresowały mnie skrajnie różne metody pracy Lupy i Jarockiego, na bazie których moje analizy, mam nadzieję, nabiorą czytelnego kształtu. Od tych reżyserów rozpoczął się mój proces kształtowania jako aktorki. Dzięki nim udało mi się wykreować najważniejsze i najpełniejsze role w moim dorobku artystycznym.

Podstawowym problemem podnoszonym w niniejszej dysertacji jest kwestia istnienia na scenie. To interesujący i warty szerszego rozważenia aspekt pracy aktora. Zadanie, które postawiłam przed sobą, to próba analizy dwóch postaci w kontekście procesu dochodzenia do ich ostatecznego kształtu: Gruszy z *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego w reżyserii Krystiana Lupy<sup>1</sup> i Eleonory z *Tanga* Sławomira Mrożka w reżyserii Jerzego Jarockiego<sup>2</sup>. Dwie kobiety postrzegane jako wyzwolone, ograniczone jednak uwarunkowaniami społecznymi, próbujące odnaleźć własną tożsamość w patriarchalnym świecie, które różnią się od siebie diametralnie. Grusza – święta, ladacznica i Eleonora – artystka, matka. Na bazie obu kreowanych przeze mnie kobiet podejmę próbę przeanalizowania procesu twórczego, towarzyszącego mi przez okres prób i ich ewoluowania podczas wieloletniego grania spektakli. Powyższe

---

<sup>1</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, reż. K. Lupa, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, premiera 18.12.1990.

<sup>2</sup> S. Mrożek, *Tango*, reż. J. Jarocki, Teatr Narodowy, Warszawa, premiera 29.10.2009.

stworzy pole do wyodrębnienia najistotniejszych wskazówek dla adepta sztuki aktorskiej, związanych z formowaniem kreowanej postaci, jej psychologicznym rozwojem, współpracą z reżyserem, współistnieniem w zespole teatralnym. Jednocześnie umożliwi mi podjęcie próby zdefiniowania autorskiej metody kształcenia młodych aktorów, łącząc pracę warsztatową z głębszym, transcendentnym spojrzeniem na współczesny teatr.

Zanim przejdę do meritum i właściwego omawiania dwóch istotnych w mojej karierze spotkań – z Jarockim i Lupą, chciałabym pokrótce przybliżyć inne nieschematyczne metody pracy, z którymi miałam okazję się zetknąć. Pierwsza to spotkanie z Agatą Dudą-Gracz, reżyserką o wybitnej osobowości, kreującą swój autorski teatr emocji, w którym życie staje się sztuką. Używa ona swoich przeżyć, aby tworzyć z nich historie o ogólnoludzkich zmaganiach. Jej rozważania oscylują wokół tematów przeznaczenia, strachu, miłości, macierzyństwa i śmierci. Proces pracy zaczyna od warsztatów teatralnych, na których przybliża aktorom swoje metody pracy, ale jednocześnie daje im szansę na wyrażenie własnych niepokojów i przepracowania ważnych dla nich tematów. Miałam przyjemność zanurzyć się w jej wrażliwość przy spektaklu *Romeo i Julia* w Teatrze STU w Krakowie<sup>3</sup>. Praca rozpoczęła się od spotkań związanych z integracją zespołu. Budowaliśmy stwarzany świat poprzez techniki psychologiczno-ruchowe równocześnie pracując na tekście. Przed rozpoczęciem prób scenicznych reżyserka pisała listy do aktorów, w których określała charakter każdej postaci i jej świadomość w momencie rozpoczęcia spektaklu. Dudę-Gracz fascynowała praca z aktorem. Szacunek i tolerancja w stosunku do aktorów współtworzących sceniczny świat na etapie prób, dawała możliwość błędzenia. Chłonoła interpretacyjne propozycje, które niejednokrotnie wpływały na charakter i rozwój postaci, nawet kosztem przygotowanego wcześniej scenariusza. Jej spektakle to karkołomne misteria. Spotkanie z nią było dla mnie przeżyciem mistycznym, wykraczającym poza standardowy proces twórczy, równocześnie jednym z najciekawszych doznań w mojej karierze. Zawsze idzie własną drogą, nie starając się wpisać w modne kierunki teatralne. Poprzez swoją otwartość i uwagę w stosunku do aktorów, zjednuje sobie rzeszę entuzjastów, którzy wielokrotnie biorą udział w jej znakomitych realizacjach.

Drugim istotnym dla mnie spotkaniem artystycznym i poznaniem kompletnie odrębnego spojrzenia na budowanie i realizowanie teatralnego istnienia, była praca

---

<sup>3</sup> W. Szekspir, *Romeo i Julia*, reż. A. Duda-Gracz, Teatr STU, Kraków, premiera 12.10.2008.

z Iwanem Wyrypajewem przy spektaklu na podstawie jego dramatu pt. *Iluzje*<sup>4</sup>. Według Wyrypajewa źródłem ludzkiej natury jest tęsknota, pragnienie transformacji i rozwoju człowieka w cierpieniu, którym według twórcy jest życie. Interesuje go przede wszystkim człowiek z jego ograniczeniami, chęcią przemiany i relacja z Bogiem. Dla reżysera sztuką jest prawdziwy kontakt między widzem a aktorem. Widzowi niepotrzebna jest wiedza o tym, jak zbudowana jest postać, lecz doznawanie uczuć. Proces twórczy w *Iluzjach* polegał na dokładnym, logicznym i intensywnym wypowiedaniu tekstu. Według Wyrypajewa rozgrywanie emocji zapisanych w dramacie nie jest potrzebne. Wiara w wypowiedanie słowa i zaufanie do autora powinny wystarczyć do komunikacji ze słuchającym. Widz posiada określony rodzaj percepcji i przyswaja natychmiastowo przekazywane informacje. Wszelki rodzaj skomplikowanej interpretacji zaburza to przyswajanie, stąd próby logicznego i biegłego wypowiedania tekstu były priorytetem w naszej pracy. Ciekawym doświadczeniem było omawianie postaci kluczem psychologicznym, korzystając z technik buddyjskich, które do swojej pracy wprowadził reżyser. W *Iluzjach* ważne było eksplorowanie ludzkich zachowań, wygenerowanych przez skomplikowane okoliczności, które te zachowania kształtowały.

Iwan Wyrypajew i Agata Duda-Gracz, mimo różnic w ich podejściu do materii teatru, istotnie wpłynęli na moją refleksję nad dochodzeniem do scenicznej prawdy. Przybliżenie tych dwojga twórczych osobowości ma na celu skonfrontowanie wielu metod pracy, a raczej interesujących procesów powstawania inscenizacji teatralnych i ich różnorodności.

## **I. Jerzy Jarocki. Rzemiosło**

Analiza współpracy z profesorem Jerzym Jarockim wymaga przedstawienia etapów mojej zawodowej kariery – od studiów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie (naszą współpracę zakończyła dopiero śmierć profesora w 2012 roku). Początek wspólnej drogi sięga trzeciego roku studiów (1984 rok), kiedy to wystawiano w Starym Teatrze spektakl *Terapia grupowa tylko dla panów, osobom płci żeńskiej wstęp surowo wzbroniony* na podstawie scenariusza Jerzego Jarockiego, według adaptacji

---

<sup>4</sup> *Iluzje*, scen. i reż. I. Wyrypajew, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, premiera 27.04.2012.

opowiadań, scenariuszy filmowych, radiowych i dramatów Sławomira Mrożka, który był jednocześnie egzaminem z zadań aktorskich na trzecim roku. Kompilacja dramatów Mrożka z udziałem studentów doczekała się premiery w Starym Teatrze na nieistniejącej już scenie na ulicy Sławkowskiej. Dalszy ciąg współpracy związany był z przygotowaniem spektakli w tym samym teatrze, gdzie grałam w reżyserowanych przez Jarockiego spektaklach – *Sen srebrny Salomei*, *Faust*, *Słuchaj, Izraelu!*, *Grzebanie i Trzeci akt według Szewców*.

Kolejny etap naszej wspólnej drogi to Teatr Narodowy w Warszawie, gdzie zagrałam Eleonorę w *Tangu* Mrożka. Właśnie ta postać będzie bohaterką moich rozważań w dalszej części dysertacji. Szkolne początki mojej współpracy z Jarockim miały spokojny, twórczy przebieg. Z mojego długoletniego doświadczenia tej współpracy wynika, iż miał on zupełnie inne podejście do studentów i młodych adeptów sztuki aktorskiej niż do zawodowych aktorów, dlatego moje pierwsze zetknięcie z nim nacechowane było ciekawością teatralnego spotkania. Kiedy zaś rozpoczęłam pracę już jako dyplomowana aktorka, przekonałam się, jak bardzo był wymagającym i trudnym reżyserem. Moje odczucia potwierdzały opinie aktorów, którzy mieli już doświadczenie pracy z profesorem. Uważali, iż wymagała ona dużego zaangażowania i cierpliwości i nie należała raczej do najłatwiejszych. W szkole chłoniliśmy wiedzę jaką nam przekazywał Jarocki, a sposób jego pracy i niezwykła umiejętność prowadzenia nas, niedoświadczonych młodych aktorów po arkanach przyszłego zawodu, nie tylko fascynowała, ale otwierała przed nami nowe przestrzenie w postrzeganiu scenicznych realiów.

Oczywistym jest, że nawet uzyskanie tytułu magistra sztuki nie gwarantuje osiągnięcia wiedzy potrzebnej do pracy w teatrze. Jediną drogą rzeczywistego rozwoju młodego aktora jest praktyka, dlatego z dużą przyjemnością uczestniczyliśmy w próbach *Terapii grupowej*... Do wytężonej pracy motywował nas także fakt występowania w profesjonalnym teatrze, ze znakomitościami ówczesnej sceny artystycznej – Jerzym Skarżyńskim, Lidią Minticz, Stanisławem Radwanem. Pamiętam niezwykle próby muzyczne, kiedy z nieodpartym urokiem Radwan pracował z nami nad czystością dźwięków i ze swoim specyficznym „s” demonstrował melodię do słów *Balsamiczną woń nocy tej*. Reżyserując nas, Jarocki w sposób merytoryczny tłumaczył, na czym polega idea konkretnej sceny, po czym ze spokojem podpowiadał rozwiązania sceniczne i czekał na efekty naszych prób odnalezienia się w postaci. Profesor potrafił rozmawiać z młodymi ludźmi. Wymagał, ale też nie zniechęcał krytycznymi uwagami. Otrzymaliśmy

od niego rodzaj przygotowania do zawodu na najwyższym poziomie. Premiera spektaklu odbyła się 25 stycznia 1984 roku w ówczesnym Starym Teatrze w Krakowie.

Spektakl *Terapia grupowa tylko dla panów, osobom płci żeńskiej wstęp surowo wzbroniony* grany był prawie rok. Jarocki uznał, że w jednej ze scen powinna przejść naga kobieta. Wyznaczył mnie do tego zadania. Byłam świadoma znaczenia słów, którymi określało się aktorstwo. To praca na własnym organizmie, z wykorzystaniem cielesności jako elementu warsztatu. Będąc osobą o wyższym stopniu wrażliwości, nie wyobrażałam sobie użycia mojego ciała jako elementu dekoracyjnego, bo w tym akurat przypadku wydawało mi się, że do tego sprowadzał się ten pomysł. Z upływem lat zaczęłam szerzej pojmować kwestię cielesności w teatrze. Oglądając spektakle tworzone na polskich scenach (reżyserowane przez Krzysztofa Warlikowskiego, Grzegorza Jarzynę, Krystiana Lupe), zawsze próbowałam zrozumieć celowość roznegliżowania aktorów i zamysł reżyserski. Pokazanie nagiego ciała człowieka upokorzonego, w stanie psychicznego rozpadu, z jego przeżyciami, doświadczeniami związanymi ze stanem emocjonalnym, uprawdopodobnia postać i jest usprawiedliwione. We współczesnym teatrze zachłysłaliśmy się tą falą nagości. Niejednokrotnie jednak można ją zastąpić innymi, może i ciekawszymi środkami wyrazu. Z obnażaniem ciała na scenie wiąże się jeszcze inna kwestia – bardzo indywidualne podejście samego aktora. Poczucie wstydu związane z niechęcią do wykorzystania intymności w procesie twórczym i jego brak wynikający z dużej odwagi i umiejętności przekraczania swoich granic. Nie wyobrażam sobie sytuacji zmuszania aktora do tego typu działań, a w szczególności młodego aktora, który troszcząc się o swoją przyszłość w zawodzie i o dobre relacje z reżyserem, przymusza się do wykonywania zadań wbrew swojej wrażliwości, wytrzymałości i zasadom. Dlatego profesor, mając na względzie moje obawy i stanowisko uczelni, ostatecznie wykorzystał do tego zadania striptizerkę ze znanego w Krakowie klubu nocnego *Feniks*, która swoją osobowością urozmaicała czas prób i zwracała się do profesora Jarockiego per „Misiu”.

Następne spotkanie i kolejny etap pracy z Jerzym Jarockim to moja rola księżniczki w spektaklu *Sen srebrny Salomei* w Starym Teatrze w 1993 roku. Wówczas to rozpoczął się czas zawodowej pracy, mozolnej i trudnej. Profesor wymagał znacznie więcej, niż przy pierwszym spotkaniu. W tym spektaklu występowałam w towarzystwie znakomitych aktorów – Jana Frycza, Jerzego Radziwiłowicza, Edwarda Lubaszenki, co z jednej strony mnie nobilitowało, z drugiej kumulowało obawę czy moje kilkuletnie doświadczenie na scenie wystarczy, żeby podołać wyzwaniom. Jak się przekonałam w



czasie wspólnej pracy, Jarocki poszukiwał rozwiązań niejednokrotnie niewykonalnych, przerastających możliwości aktorów. Drażniła go niemożność spełnienia zadania, jak i brak zrozumienia jego intencji. Potrafił wejść na scenę i wykonać zadanie „niewykonalne” dla aktorów, wprawiając ich w prawdziwe zdumienie. Nie będę przytaczać anegdot na ten temat, gdyż krążą od lat w środowisku i wszyscy je znają. Kiedyś byłam świadkiem, jak w trakcie prób do *Szewców* Jerzy Trela (Hiperrobociarz) miał za zadanie wejść na scenę na szczudłach, czemu towarzyszyły obawy, które szybko rozwiał reżyser sam wykonując parę kroków na szczudłach. Udowodnił Treli, że jego lęki są niezasadnione i powinien zrealizować polecenie. Szczególny rodzaj prowadzenia aktorów nie kończył się na prezentacjach umiejętności ruchowych. Jarocki używał inteligentnego rodzaju złośliwości, którą kwitował tych, którzy z różnych powodów nie realizowali jego zamysłów lub po prostu ich działalność na scenie drażniła reżyserskie oko. Na jednej z prób do *Szewców* zwrócił mi uwagę na długość moich rąk – „Kasiu, niech Pani zmieni pozycję, bo Pani ręce mają około sześciu metrów”. Śmiem przypuszczać, że pomysł na mój kostium z dosztukowanymi wielometrowymi skrzydłami, który miałam na sobie w ostatnim akcie mógł mieć początek w tej właśnie uwadze.

*Śluchaj, Izraelu!* Jerzego Jarockiego na podstawie dramatu Jerzego S. Sito<sup>5</sup> był spektaklem, w którym zagrałam epizodyczną rolę Dziewczyny Geinsweicha partnerując Jerzemu Grałkowi. Mimo niewiele znaczącego zadania, spędziłam wiele godzin na próbach z udziałem całego, siedemdziesięciosobowego zespołu, bez możliwości zwolnienia, przez osiem miesięcy katorżniczej pracy.

W *Grzebaniu*, na podstawie scenariusza Jarockiego o Witkacym<sup>6</sup> miałam przyjemność zagrać postać Ireny Solskiej, muzy i fascynacji Stanisława Ignacego Witkiewicza, z którą romans opisał w powieści *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*. Z tym spektaklem łączy się anegdota o szczególnej „umiejętności” Jarockiego wielokrotnego przerywania rozpoczętej kwestii. Zdanie „Była szczupła, a jednak miała ponętne ciało” przy ostatniej uwadze zostało skrócone do „Była”, bo tylko tyle udało mi się powiedzieć. Po tej próbie musiałam przejść mój wewnętrzny proces afirmacji, nie chcąc popaść w obłęd lub zrezygnować z zawodu. Wykorzystany w spektaklu dojmujący

---

<sup>5</sup> J. S. Sito, *Śluchaj, Izraelu!*, reż. J. Jarocki, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, premiera 11.06.1989.

<sup>6</sup> *Grzebanie*, wg S. I. Witkiewicza, scen. i reż. J. Jarocki, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, premiera 30.12.1995.

monolog pożegnalny Solskiej z okresu jej odchodzenia przygotowałam z profesorem w ciągu trzech prób. Ponieważ miał on charakter emocjonalny i pochodził z moich wewnętrznych odczuć, a nie był formalnym zabiegiem reżysera.

W tekstach o wysokiej skali emocji miałam łatwość usatysfakcjonowania profesora, natomiast formalne zadania wymagające pełnego zrozumienia jego zamysłu sprawiały mi problem. Nie był to tylko mój przypadek. Sądzę, że trudność zespołu aktorskiego w spełnianiu oczekiwań Jarockiego brała się z jego nieumiejętności skomunikowania myśli i zawłości intelektualnych jego przekazu, choć efekty tak wnikliwego ćwiczenia danych fraz były w ostatecznym rozrachunku fantastyczne. Wspominam jeszcze jedną sytuację charakteryzującą pracę i wysoki poziom wymagań Jarockiego. W *Grzebaniu* pomysł pojawienia się mojej postaci wiązał się z podwieszeniem mnie na linie przy oknie sceny. Profesor proponował, abym odbiła się od filaru na wysokości trzech metrów nad sceną, wleciała ku jej środkowi, wypowiadając w trakcie lotu kwestię do partnera i wróciła na miejsce. Niestety, niesiona siłą ciężkości zbyt szybko wracałam do ramy sceny, z czego profesor był niezadowolony. „Kasiu, za szybko Pani wraca!” powiedział po kolejnej próbie. Nie pomagały żadne tłumaczenia praw fizyki, których oczywiście Jarocki był świadomy. Ostatecznie zmodyfikowaliśmy sposób pojawiania się postaci, a ja zostałam obarczona brakiem umiejętności translokacji.

Ostatnim spektaklem przed *Tangiem* był *Trzeci akt według Szewców* wystawiony w Starym Teatrze w 2002 roku<sup>7</sup>. Grałam Księżną Irinę Wsiewołodowną Zbereżnicką Podberezkę. Była to trudna praca, scenom towarzyszył odgłos stuku szewskich młotków, wszystko podporządkowane było ich rytmowi. Moje poczucie kobiecego spokoju zostało zdominowane przez męskie tempo. Jarocki proponował na przykład, żebym w tym rytmie zbiegła z drewnianych schodów, ustawionych z boku sceny, bez poręczy i podpór. Mozolnie ćwiczyłam w wysokich szpilkach ten wręcz kaskaderski wyczyn. Rozumiałam zamysł i zamierzony efekt rytmiczny, który dla widza mógł być interesujący, choć dla mnie ryzykowny. Udawało się do momentu aż na jednym ze spektakli obcas zsunął się z cienkiego stopnia i runęłam w dół. Mam wrażenie, że profesor nie brał pod uwagę komfortu aktora, wręcz przeciwnie, proponował sytuacje i elementy gry na granicy

---

<sup>7</sup> S. I. Witkiewicz, *Trzeci akt według Szewców*, ad i reż. J. Jarocki, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, premiera 19.04.2002.

bezpieczeństwa. Ale pokonanie lęku i zmierzenie się z trudnościami leży w naturze tego zawodu, szczególnie, gdy współpracuje się z reżyserską znakomitością.

Budowanie postaci Księżnej Iriny polegało na formalno-rytmicznych rozwiązaniach, które przez cały okres prób starałam się sukcesywnie usprawniać. Niefortunnie scenograf Jerzy Juk-Kowarski ubrał mnie do pierwszego aktu w mało kobiecy kostium. Próbując upodobnić do wizerunku odchodzącej arystokracji, scenograf zaproponował czarną, nieforemną spódnicę i za duży aksamitny kubrak. Ponieważ reżyser nie interweniował rozumiałam, że taki obraz Księżnej obaj akceptują. W tym kostiumie wykonywałam piosenkę, w trakcie której zadaniem bohaterki było zachwycić Sajatana Tempe (Krzysztof Globisz) i Scurvy'iego (Jan Mączka) swoją nieodpartą kobiecością.

Ja jestem z domu „von und zu”.

A to tak imponuje mu.

Pędzę jak antylopa gnu,

Jestem to tam, to tam – to tu!<sup>8</sup>

Dysonans między zamierzeniem a efektem końcowym, którym był mój niefortunny kostium i dyskomfort, niestety nie umknął uwadze krytykom teatralnym, którzy nie omieszkali skomentować mojego wyglądu w popremierowych recenzjach. Kolejnym problemem przy pracy nad rolą Księżnej była trudność z odnalezieniem się w postaci i rozszyfrowanie ciągu psychologicznego: dokąd zmierza, co załatwia, dlaczego tak, a nie inaczej reaguje? Może nie zadałam profesorowi jasno tych pytań, nie wyraziłam swoich wątpliwości, nie chcąc narażać się na krępujące dyskusje.

A może adaptacja *Szewców*, jaką zaproponował reżyser nie pozwalała na zrozumienie tego problemu? Próbowałam uczłowieczyć tę marionetkową kobietę. Nie było we mnie zgody na umniejszenie znaczenia i niezwykłości postaci, sprowadzenie jej bytu do poziomu ozdobnika. Rozumiałam polityczny przekaz spektaklu, mimo wszystko wydawało mi się, że dla tej roli pozostawione będzie szczególne miejsce. Myliłam się. Jarocki skupiał się głównie na męskim dyskursie o politycznym podłożu, o braku idei, wspomnieniach starego świata i wszechobecnej nudzie, gdy nawet naga kobieta nie robi większego wrażenia. Przed rozpoczęciem pracy profesor w bardzo szarmancki sposób,

---

<sup>8</sup> S. I. Witkiewicz, *Szewcy*, Warszawa 1979, s. 383.

zapraszając mnie na rozmowę, wyjaśniał celowość neglizu mojej postaci w jednej z końcowych scen. Argumentował ten pomysł potrzebą ukazania władczej kobiety-boga, jej demonizmu, kobiety budzącej pożądanie, która zniewala męskie istoty, doprowadzając je do szaleństwa. Rozumiałam ten zamysł i nie zastanawiałam się nad decyzją, szczególnie, że postawa Jarockiego w tej bardzo intymnej kwestii, była pełna dużej delikatności i szacunku do mnie jako aktorki. Rzeczywiście, scena ostatniego monologu Księżnej wydawała się imponująca: ubrana w czerwoną długą suknię z olbrzymimi skrzydło-rękawami, odkrywającą ciało, interpretowałam monolog w poczuciu siły, istnienia w dokładnie sprecyzowanym stanie emocjonalnego spełnienia.

Oto wołam was głosem mych nad-bebechów i krużganków ducha przeszłego i zatraconego, w tych bebechach wylęgłego: ukorzcie się przed symbolem wszechmatry – czyli raczej suprapanbabojarchatu! On wybuchnie lada chwila!... Z matriarchatu ultrahiperkonstrukcji jak kwiat transcendentalnego lotosu spływam między łopatki Boga...<sup>9</sup>

To, co charakteryzuje sposób pracy Jarockiego nad spektaklem, to głęboka analiza tekstu, udostępnianie niezliczonej ilości materiałów związanych z okresem twórczości autora sztuki, dokumentacji na temat dramaturgii spektaklu, jego ostatecznego kształtu i przesłania. Pierwszy okres prób poprzedzający pracę na scenie trwa wiele tygodni. Dopiero w oparciu o tę bazę zaczyna się proces dochodzenia do scenicznych rozwiązań, budowania sytuacji i konstruowania postaci i relacji między nimi. Wartość uczestniczenia w próbach wstępnych, nazwijmy je – teoretycznymi – polega na wiedzy, którą dane nam posiadają jako podstawę tworzenia.

W przypadku *Tanga* Jarockiego ten ważny etap częściowo mnie ominął. Udostępniono mi materiały, a przede wszystkim nakreślono mi postać, którą miałam wykreować. Jarocki wyznaczając ważne elementy psychologii postaci, interpretacji i poruszania się (co było istotne), zawęził moją możliwość swobodnej kreacji i świadomego współtworzenia. Trudność polegała na wypełnieniu formy spektaklu, już po części skonstruowanej. Stało się tak z powodu zaproszenia mnie do wykonania zastępstwa za odsuniętą od pracy aktorkę. Dyrektor Teatru Narodowego Jan Englert wraz z Jerzym Jarockim postanowili zgodnie, że to właśnie ja powinnam zmierzyć się z tą rolą.

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 438, 440.



S. Mrożek, *Tango*, reż. Jerzy Jarocki, Teatr Narodowy w Warszawie, fot. Jan Bogacz

Wyzwanie było ogromne, tygodniowy okres prób nie dodawał komfortu, nowa dla mnie obsada z zespołu Teatru Narodowego w silnym składzie (Jan Frycz, Ewa Wiśniewska, Marcin Hycnar, Kamilla Baar i Grzegorz Małecki) przyjęła mnie z pełnym zaufaniem, ale ciężar odpowiedzialności, który dźwigałam, był ogromny. Dwugodzinny spektakl bez schodzenia ze sceny, opanowanie tekstu, sytuacji, wyczuwanie nowych partnerów, oswojenie się z Mrożkowskim światem i niecierpliwość profesora, nie sprzyjały spokojnemu procesowi twórczemu. Przyjęłam założenia co do postaci Eleonory, ale obraz, który mi naświetlił profesor nie konweniował z moją osobistą wizją. W miarę postępu prób udało mi się ostatecznie uchwycić sens proponowanego kierunku. Zadanie, z którym przyszło mi się zmierzyć w długim pierwszym akcie, polegało na intensywnym skupieniu się na ćwiczeniach fizycznych, poruszaniu się ni to tanecznym, ni gimnastycznym krokiem, z elementami jogi. Jak mi tłumaczono, był to pomysł na stworzenie formy, która powodowałaby wrażenie wyizolowania postaci. Zajmująca się gimnastyką Eleonora nie uczestniczyła w ten sposób w bieżących wydarzeniach. Miała swój rytm, według którego funkcjonowała, okazując otoczeniu brak głębszego zainteresowania. W egzemplarzu tekstu zanotowałam: „Zmęczona Stomilem i Edkiem spełnia się w swojej fizyczności”. Niestety, nałożenie granic przez profesora, już we wstępnym etapie prób zmniejszyło moją możliwość indywidualnej, samodzielnej pracy i uczestniczenia w współtworzeniu. Wiadomym było, że Jarocki wymagał od aktorów absolutnego podporządkowania i pracował z nimi tak długo, aż osiągnął oczekiwany

efekt. Mój proces pracy nad Eleonorą oparty był więc na dokładnych wytycznych, do których powoli musiałam znajdować własne uzasadnienia i emocje. Właśnie emocje, których tak brakowało mi w Eleonorze. Próbowałam zaistnieć inaczej niż moja poprzedniczka – wtłoczyć w postać krew i uprawdopodobnić jej zachowania, a przez to stworzyć sobie możliwość pójścia własną drogą. Niestety, opór ze strony reżysera z jakim się spotykałam na każdym kroku, powodował we mnie bunt i coraz większe zamknięcie. Bywały próby, kiedy z bezsilności starałam się powtórzyć obce mi dźwięki i tony, a ciało nie korelowało z narzuconymi ruchami i obcą energią. Nie potrafiłam przebić się przez barierę niemocy i mimo mojej dużej koncentracji tekst zaburzał się, myliły mi się kroki. Trudność zaczęło mi sprawiać skoordynowanie wielu czynności naraz. Wchodząc na scenę, miałam wrażenie czarnej nieogarnionej pustki. Byłam bliska rezygnacji z roli i ostatecznej rozmowy z Jarockim.

Beata Guczalska w swojej książce potwierdza tezę o perfekcjonizmie reżysera.

Jarocki to reżyser, który ogarnia z precyzją cały swój świat, który co do najmniejszego szczegółu wie, jak ten świat ma wyglądać. To władca. Aktorów traktuje jako materializację swoich pomysłów. Realizację ściśle sprecyzowanych, konkretnych zamierzeń. Aktor w teatrze Jarockiego jest „przesłem nośnym”. Ma wymierzoną liczbę kroków, po których ma skrócić, ściśle wypunktowany kierunek spojrzenia, w najdrobniejszym detalu sprecyzowany gest. Jest tak, ponieważ precyzyjna myśl musi być precyzyjnie pokazana. Dlatego poprawia swoim „kukielkom” nawet ułożenie dłoni. Układa im palce. Kukielki nazywają Jarockiego swoim „torturmistrzem”. Jest okrutny, ponieważ ani sobie, ani aktorom nie pozwala na błąd, na niekonsekwencję, przypadkowość. Jest okrutny w swojej precyzji i eliminowaniu wszystkiego (nawet swobody aktora), co zakłóca jego myśl.<sup>10</sup>

Ogromne wsparcie w tym czasie miałam od kolegów z obsady. Ewa Wiśniewska otoczyła mnie matczyną opieką, Marcin Hycnar i Grzegorz Małecki utwierdzali mnie w słuszności moich nowych tropów prowadzenia postaci. Poświęcali swój czas, żeby wspólnie preparować teksty i sytuacje. W pewnym momencie doszłam do wniosku, że stopień trudności wyznaczonego mi i wymaganego zadania, jest o wiele wyższy niż

---

<sup>10</sup> Jerzy Jarocki – *Głosy, wspomnienia, wywiady*, red. Beata Guczalska, Kraków 2020, s. 166.

miała moja poprzedniczka, która wypełniła postać własną, nieprzystającą do mojej osobowości. W sposób naturalny dla jej charakteru, sposobu pracy i grania na scenie, narysowała Eleonorę własnymi barwami. Ja musiałam (aby zadowolić reżysera) tę dziwną manierę powtórzyć. Po intelektualnej analizie musiałam dobudować sposób pewnego rodzaju *désintéressement*<sup>11</sup> stosunku do reszty postaci. I odciąć się. Kiedy to sobie uświadomiłam, powoli zaczęłam myśleć o Eleonorze inaczej. Wydawała się nieobecna. Założyłam, że jej osobność powodowana była rozdarciem między trzema światami: matki i syna, sztuki i Stomila oraz światem pełnym marzeń erotycznych z Edkiem, jako odwet za brak zainteresowania męża. Bez pomocy profesora sama zarysowałam relacje między postaciami. To intelektualne przepracowanie i analiza ułatwiły mi przekłucie poczucia porażki w rozpracowany, logiczny ciąg dobrej drogi, prowadzącej do sedna albo nawet serca bohaterki *Tanga*.

Macierzyństwo Eleonory pozostało we wspomnieniach jako akt wzruszający i pełny dobrych emocji. Z czasem jednak poddała się ona fascynującemu ją artystycznemu życiu Stomila. Jej energia skumulowana była na tworzeniu z nim sztuki eksperymentalnej. Wraz z rozwojem akcji jej troska i macierzyńskie odruchy przybierały na sile. Próbowałam to zaznaczać w coraz większym stopniu. Szukałam w tekście i sytuacjach okazji do użycia środków unaoczniających jej stosunek do syna. W moim mniemaniu, można było wykorzystać ten wątek jako nowy rys odczytania postaci. W jednej z ostatnich scen, pochylona nad ciałem Artura ze łzami w oczach, próbowałam usprawiedliwić wcześniejsze jego zachowanie i dyktatorskie wystąpienie „Wybaczcie mu, bo nie był szczęśliwy!”. Jarocki zaproponował chłodne odejście moje i Stomila, jak pary starców trzymających się za ręce. Nie rozumiałam tego. Czy pogodzeni z losem odchodzą do swoich światów, czy zastraszeni przez długą, agresywną tyradę Edka podporządkowują się nowej rzeczywistości? Czy to może obraz zapamiętany ze *Ślubu* Gombrowicza w reżyserii Jarockiego ze Starego Teatru? Robiłam jednak wszystko, żeby widoczny był akt pożegnania matki z ciałem syna. Chciałam tchnąć w tę bezuczuciową kobietę odrobinę matczynego ciepła. Uważałam, że cały proces postaci nie może być linearny i chłodny twór. Próbowałam zagrabić ten ostatni etap jej istnienia dla siebie. Mieć odrobinę własnej kompozycji. I w tym przynajmniej spełnić moją wizję, moją kreację Eleonory z *Tanga*. Pod nieobecność profesora udawało mi się często przeprowadzić finał spektaklu według własnej koncepcji. Leżący na ziemi, nieruchomy

---

<sup>11</sup>*désintéressement* [fr.] - brak zainteresowania dla jakiejś sprawy.

Marcin Hycnar wzbudzał we mnie czułość – jako młody człowiek i jako zjawisko aktorskie, a przede wszystkim jako syn, którego śmierci, w konsekwencji poszukiwania lepszego świata, po części byliśmy winni. Chciałam to zrobić w sposób doniosły, a jednocześnie jednym gestem, jedną łzą, może i niewidoczną dla widza, za to będącą wypełnieniem i spełnieniem mojego emocjonalnego aktorstwa.

Grając z Janem Fryczem (Stomilem), z którym pracowałam niejednokrotnie jeszcze w Starym Teatrze, miałam poczucie bezpieczeństwa, ale też podniesioną poprzeczkę. Jan Frycz to niezwykle zjawisko, mistrz, przy którym stawiałam pierwsze świadome kroki na scenie. W roli Stomila, szczególnie w monologu z *Raju utraconego* Milтона towarzyszącym przedstawianiu nowego eksperymentu twórczego, niejednokrotnie w trakcie granych spektakli ocierał się o geniusz. W pracy z Fryczem nigdy nie odczuwałam dyskomfortu, wręcz przeciwnie, jego akceptacja pozwalała mi na szczególny sposób otwarcia, śmiałość i swobodę propozycji. Związek Eleonory i Stomila poparty wspólną artystyczną działalnością sprawiał, że mogliśmy pozwolić sobie na swobodniejszy rodzaj „bycia”. Tym bardziej, że w tekście mowa była o braku zasad, a mówione przez nas kwestie sugerowały dość rozwiązłe zachowania w ich przeszłości. Jarocki nie ingerował w sytuacje, które proponowaliśmy. Część pozostała z pierwszej wersji, natomiast my każdorazowo improwizowaliśmy pozwalając sobie na nowe rozwiązania. W zależności od stopnia naszego reagowania na siebie scena ewoluowała od delikatnych zaczepiek, aż po erotyczne sugestie.

Frycz jest aktorem, który nie stara się odtwarzać założonych sytuacji. I tego właśnie nauczyłam się od niego przez lata pracy przy wspólnych projektach. Ta cecha w jego aktorstwie ułatwia ciągłą „świeżość” postaci, każdorazowo odkrywa nowe możliwości interpretacyjne, wchodząc w scenę bez obciążeń powtarzalności. Scena, w której wspominają czasy przeszłe i swoje młodzieńcze zafascynowanie, odbywała się w parterze, blisko widzów, ponieważ w trakcie pierwszego aktu widownia okalała scenę, co powodowało bardzo bliski kontakt, wręcz intymny. Nie było mowy o udawaniu emocji, nie było też potrzeby głośnego scenicznego dialogu. Kontakt fizyczny, mimo wymyślonej choreografii i formy, zdawał się być naturalny.

Eleonora: Pamiętasz Stomilu, jak posiadłeś mnie na oczach mamy i papieża podczas premiery *Tannhäusera* w pierwszym rzędzie foteli na znak protestu? Gdzie te czasy, kiedy to jeszcze robiło wrażenie?

Stomil: To było w Muzeum Narodowym.



Eleonora: Nie, to było w operze.

Stomil: ... podczas pierwszej wystawy Nowoczesnych. Mieliśmy entuzjastyczne recenzje.

Eleonora: Na wystawie to nie byłeś ty albo nie byłam ja. Wszystko ci się pomyliło.

Stomil: Możliwe. Czas buntu, wyzwolenie z więzów starej sztuki i starego życia. Człowiek zrzuca starych bogów i siebie stawia na piedestale. Rewolucja, ekspansja. Precz z konwencją! Niech żyje dynamika! Wciąż poza granice! Ruch i dążenie poza formę! Poza formę!

Eleonora: Stomilu, jak ty odmłodziłeś. Nie poznaję Cię.

Stomil: Byliśmy młodzi.<sup>12</sup>

Wiara w dawne ideały i wiara w młodość nie pozwalała Eleonorze zatracić się w problemach upływu czasu i dnia codziennego. Pełna euforii trwała w nienaruszonej symbiozie z artystycznymi poglądami Stomila, dotyczącymi wolności w sztuce i życiu, jakiej zaznawali przez wiele lat. Szczycili się rodzajem braku życiowych zasad, pogłębiając w ten sposób problem Artura z odnalezieniem własnej tożsamości. Dywagacja Artura i Stomila, przeprowadzane w sposób dogłębny, wręcz filozoficzny, poprzez Mrozkowski język i interpretację kolegów, niejednokrotnie osiągały komediowy rys, czemu Jarocki się sprzeciwiał. Widział w tym tekście szansę na ważny międzypokoleniowy spór. Niełatwo jednak było utrzymać powagę. Publiczność odbierała słowa i grę aktorów, a nie głębię zagadnienia. Kiedy zatroskany problemami syna Stomil zapytał „A sztuka? Arturze, a sztuka?” Eleonora włączała się do rozmowy – „Właśnie! Sztuka! A ja marzyłam, że będzie artystą. Kiedy nosiłam go jeszcze w łonie, biegałam po lesie nago, śpiewając Bacha”<sup>13</sup>. Ten zabawny tekst, który szczególnie wybrzmiewał komediowo po riposie Artura („Widocznie mama fałszowała!”) musiał być wypowiedziany w możliwie poważny i wzruszający sposób, żeby zapracował na komediową puentę. To jeden z niewielu momentów, w których Jarocki na to zezwalał. W *Tangu* sugerował, a wręcz nakazywał nam, uciekać od komediowości i śmieszności.

Nie da się grać „*Tanga*” śmiertelnie poważnie od deski do deski, bo pozbawi się całego smaku i czaru. Uważam jednak, że potrzebne są skróty i mutacje.

---

<sup>12</sup> S. Mrozek, *Tango*, egzemplarz teatralny, archiwum Narodowego Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.

<sup>13</sup> Tamże.

To przyniesie zmiany tonacji, która jest wyrazem przeobrażeń zachodzących w otaczającym nas świecie. (...) Jeśli chce się dotrzeć do ludzi z tym samym komunikatem, co kiedyś, to musi on być inaczej sformułowany.<sup>14</sup>

Związek z Edkiem, którym szczyliła się Eleonora, postanowiliśmy zaznaczyć w bardzo delikatny sposób. Raczej z tekstu i krótkiej sytuacji w pierwszym akcie, można było wysnuć wnioski o łączących ich relacjach. Eleonora w swojej wolności bawi się służącym, głośno informując wszystkich o łączących ich intymnych stosunkach, wzbudzając tym aktem oburzenie syna i zazdrość Stomila i wywołując tym coraz głębszy między nimi konflikt.

Artur: Jak to?! To wy się znacie?

Eugeniusz: Teraz się zacznie.

Eleonora: Edzia wszyscy znają. Co w tym dziwnego?

Artur: Nie, skąd się to bierze... Do czego to wszystko prowadzi... Wracam do domu, zastaję jakich podejrzanych osobników, rozprężenie, chaos, dwuznaczne stosunki i okazuje się, że mama też... Ja oszaleję!

Eleonora: Może byś coś zjadł?

Artur: Nie chcę jeść. Ja chcę zapanować nad sytuacją.

Eleonora: Ja śpiam z Edkiem od czasu do czasu. Prawda?<sup>15</sup>

Drugi akt również zawierał kilka krótkich elementów flirtu Eleonory z Edkiem w scenie ułożonej w bardzo precyzyjny sposób. Rozkładający talerze i nakrywający stół obrusem Edek odpowiadał na pytania Eleonory. Wszystko było zrytmizowane i sformalizowane, nie było miejsca na naturalistyczne granie. Grzegorz Małecki wykonywał te czynności z perfekcją i finezją, prowadząc dwa tematy jednocześnie (jeden związany z Eleonorą, drugi wobec uczestniczącej w tej scenie Ali). Po wyjściu Edka dochodziło do konfrontacji dwóch różnych kobiecych mentalności. Ta scena sprawiała nam wiele kłopotu. Rozmowa kobiet traktowała o mężczyznach, życiowych decyzjach, istocie związków. Profesor sugerował rodzaj potyczki dwóch pokoleń. Jednego obciążonego wiekiem i doświadczeniem, drugiego – brakiem doświadczenia, za to racjonalnego w swoich

---

<sup>14</sup> J. Jarocki, *Portrety*, „Teatr”, nr 7/2010.

<sup>15</sup> S. Mrożek, *Tango*, dz. cyt.

przemyśleniach. Oba uwikłane w zależność od mężczyzn. Padały pytania egzystencjalne, na które szczerze nie potrafiły odpowiedzieć. Mam wrażenie, że była to najśłabsza scena spektaklu, budziła w nas nieustanny niedosyt, miała źle rozłożone akcenty, brakowało jej głębi, myślę też, że tekst był źle skrócony. Trudna walka z materią, w której nie otrzymałyśmy pomocy od Jarockiego. W moim mniemaniu zawiodła intuicja reżysera albo wiedza o kobiecych rozterkach.

Ala: Mama jest szczęśliwa?

Eleonora: Co takiego?

Ala: Pytam, czy mama jest szczęśliwa? Co w tym dziwnego?

Eleonora: To bardzo niedyskretne pytanie.

Ala: A to wstyd być szczęśliwym?

Eleonora: Być szczęśliwym – to prawo i obowiązek ludzi wyzwolonych w naszej nowej epoce. Tak mnie uczył Stomil.<sup>16</sup>

Ucieczka od odpowiedzi, niedopowiedzenia, małe uszczypliwości były naszym głównym zadaniem. Próbowałam przeprowadzić proces uświadamiania Ali w kwestii możliwych wyborów, które miała podjąć. Od pojęcia szczęścia, przez analizę stosunku do Artura, aż po świadomość, co może zdarzyć się po podjęciu decyzji. Mam wrażenie, że już na etapie wstępnych prób tej sceny były problemy z konstrukcją i założeniami relacji. Tak jakby profesor pozostawił przestrzeń do wypełnienia samym aktorkom, nie ingerując w proces stwarzania konfliktu. Ta scena do końca pozostała dla mnie nierozwikłaną zagadką.

Nad kostiumami czuwał ponownie Juk-Kowarski. Jego częsta współpraca z Jarockim ułatwiała porozumienie, co do wyrazu proponowanej scenografii i wyglądu aktorów. W I akcie Eleonora i Stomil poprzez swój artystyczny styl życia, wolny i twórczy, prezentowali się ubogo albo raczej ćwiczebnie i z nutką nonszalancji. Eleonora w seksownie za dużym przesadnie eksponującym ramiona podkoszulku, Stomil w rozciągniętym, ogromnym zrobionym na drutach swetrze. Oboje boso dla wygody i podkreślenia nonszalancji. Reszta postaci – o konserwatywnych poglądach, prezentowała kostium klasyczny, elegancki, odpowiedni dla arystokracji. Babcia (w dramacie postać niezdecydowana) nosiła się między klasyką a dziwactwem. Kostium jako jeden z ważniejszych elementów budowania postaci (zaproponowany przez

---

<sup>16</sup> Tamże.

współtworzącego z reżyserem, wyczulonego na osobowość aktora i twórczego kostiumografa) był wskazówką do nakreślenia granej roli. Jak mówi Jan Frycz: „Ubierz mnie, a ja będę wiedział, co mam grać”.

W II akcie Eleonora ubrana była w klasyczny, niedopasowany kostium, czarne pończochy i buty na obcasie anonsujące powolną utratę swobody i wcześniejszej wolności. Staralam się od czasu do czasu dawać sygnały tego dyskomfortu, aby widzowie zorientowali się, że nieprzystawalność ubrania jest celowa, ponieważ rozjuszony Artur, w poszukiwaniu ładu świata, stara się wtłoczyć rodzinę w uporządkowane ramy. Jego zachowanie budzi w Eleonorze niepokój, niezrozumienie, lęk i oburzenie. Jarocki poprowadził Artura drogą agresji i dynamizmu. Każdorazowo byłam zaskakiwana doskonałością interpretacji. Pozorny chaos budował napięcie, jednak wszystko było dokładnie przemyślane – ruch po ruchu. Bunt Artura podgrzewany uderzeniami w metalową płytę, a potem dźwięk niesiony echem wprowadzał niepokój. Doskonale ustawiona bójka Edka z Arturem i rozbijanie olbrzymiego lustra sprawiała wrażenie zagrożenia. Podczas całego spektaklu Jarocki nie użył gotowych utworów muzycznych. Razem ze Stanisławem Radwanem wykorzystywali pojedyncze dźwięki, postępowania Stomila, rytmiczne uderzenia w przedmioty, co powodowało muzyczne podkreślenie tematów. W spektaklu użyto tylko *Marszu* Mendelsona w scenie ślubu Artura z Alą i *Tanga* Piazzoli jako podkładu do finałowego tańca Edka z Eugeniuszem, czyli znamiennego ukorzenia się arystokracji i inteligencji przed zwyrodniałym światem chamów i prostaków.

Mimo niełatwych początkowych przymiarek i niewiary w zaistnienie mojej postaci w tym wyjątkowo wymagającym spektaklu, to jednak po każdym wieczorze miałam poczucie satysfakcji. W miarę grania uświadamiałam sobie, że wszystkie profesorskie uwagi, sugestie i musztry spowodowały powstanie ciekawej postaci Eleonory. Od momentu kiedy zaczęłam wierzyć, że uda mi się ucłowieczyć tę postać i złożyć poszczególne formalne zabiegi w jedną całość, odczuwałam nawet przyjemność z formowania tej układanki. Po jednym ze spektakli profesor Jarocki przyszedł do garderoby i zadowolony stwierdził: „Kasiu, pani nareszcie mówi swoim głosem!”. Zastanawiałam się długo nad tym zdaniem. Czy odnalazłam swój sposób na postać, czy wpasowałam się w narzucone ramy i zaczynałam poruszać się w nich swobodnie? Czułam, że przeszłam długą i trudną drogę. Nie mogę zaprzeczyć, że wszystkie moje zawodowe spotkania z Jarockim miały wymiar wydarzenia i mierzenia się z zawikłaną, ale wzbogacającą mój warsztat i umiejętności przygodą. Branie udziału w spektaklach

i możliwość pobierania lekcji teatru od niewątpliwie jednego z najwybitniejszych reżyserów ostatnich dziesięcioleci było dla mnie nobilitacją. Inteligencja i umiejętność kreowania znakomitych, głęboko przemyślanych i precyzyjnie skonstruowanych inscenizacji zachwycała, a jednak wielu aktorów wysokiej klasy albo poddawało się w trakcie pracy albo nie decydowało się na wspólną pracę z mistrzem. Teatr Jarockiego wydawał się matematyczny, surowy i chłodny. Reżyser rozszyfrowywał fragment tekstu drobiazgowo, aby dojść do wpisanych w nie znaczeń. Wielokrotnie ten rodzaj analizy wprawiał aktorów w stan znużenia lub rozdrażnienia. Dawał szereg instrukcji co do sytuacyjnych zarysów: jak wejść na scenę, z której strony i niemalże, którą nogą. Mając znakomity teatralny słuch i czujność na interpretację tekstu, stopował przebieg, wymagając dokładnego zrealizowania jego koncepcji, jednak chęć rozwoju była silniejsza niż moje lęki i uprzedzenia. Tym bardziej, że Jarocki obsadzał mnie zawsze w rolach silnych, zdecydowanych i świadomych swojej wartości kobiet, w pewnym sensie nauczył tworzenia rysu charakterologicznego postaci pasującego do powierzanych ról. Wykorzystuje tę umiejętność i jestem za nią wdzięczna.

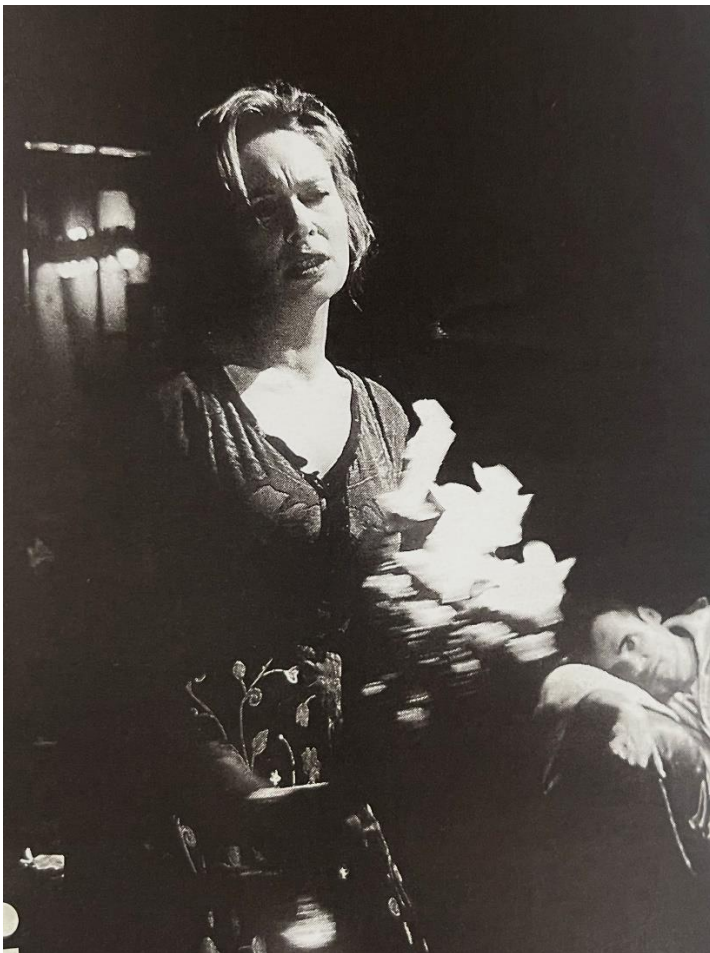
Po kilku miesiącach grania *Tanga*<sup>17</sup> podjęto decyzję o rejestracji telewizyjnej. Istniała możliwość, że do nagrania przystąpi aktorka, która jako pierwsza pracowała nad tym spektaklem, jednak zespół wspólnie zdecydował, że tylko ze mną będą współpracować przy nagraniu. Byłam wdzięczna za zaufanie i potwierdzenie tym samym wartości mojej pracy. Realizowaliśmy specjalnie przygotowaną przez Jarockiego wersję inscenizacji telewizyjnej do 7 października 2012 roku. Nagrywaliśmy po kilkanaście godzin dziennie. Dochodzenie do istoty zamysłu, jaki chciał przeprowadzić profesor Jarocki, było żmudnym procesem tworzenia nowych sytuacji, istotnych ujęć, męczącym nie tylko dla nas, ale także dla niego. 10 października Jarocki zmarł. Nie zdążył zmontować nagranych materiałów, pracę dokończył Jan Englert. Premiera telewizyjna odbyła się po śmierci profesora. W Teatrze Narodowym graliśmy spektakl z ogromnym powodzeniem do końca 2019 roku.

---

<sup>17</sup> <https://teatrtv.vod.tvp.pl/8785397/tango-rez-j-jarocki> (nagranie dołączone do pracy)

## II. Krystian Lupa. Utopia

Moje pierwsze spotkanie z Krystianem Lupą to rok 1988. Reżyser po obejrzeniu spektaklu *Szklana menażeria* w reżyserii Zofii Kalińskiej<sup>18</sup> w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, w którym zagrałam niepełnosprawną Laure, zaprosił mnie do pracy nad *Braćmi Karamazow* Dostojewskiego. Jakby wbrew temu, co we mnie zobaczył – delikatność, minimalizacja środków aktorskich, zamierzone zamknięcie bohaterki, niedojrzałość aktorki – postanowił obsadzić mnie w roli Agrafileny Aleksandrowny Swietłowej Gruszeńki, postaci tak różnej od moich dotychczasowych zadań aktorskich. Transgresja, której dokonałam na potrzeby roli, przerosła moje własne oczekiwania.



F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, reż. Krystian Lupa, fot. Marek Gardulski

---

<sup>18</sup> T. Williams, *Szklana menażeria*, reż. Z. Kalińska, Teatr im. J. Słowackiego, Kraków, premiera 15.03.1986.

Chciałabym przy okazji omawiania pracy nad realizacją tego spektaklu przybliżyć tu postać aktorki będącej moją mistrzynią i osobą, która naznaczyła mnie swoją charyzmą. Zofia Kalińska, aktorka, reżyserka, pedagog, mistrz, kochająca aktorów, która poświęciła się całkowicie teatrowi. Już w Jeleniej Górze w latach siedemdziesiątych współpracowała z Krystianem Lupą i zagrała w jego wielu spektaklach. Wcześniej uczestniczyła w spektaklach Tadeusza Kantora (*Kurka wodna*, *Umarła klasa*), którego teatr ją ukształtował. Wiele lat poświęciła na kontynuowanie Kantorowskiej myśli o teatrze. Tworzyła spektakle albo upamiętniające Kantora albo na wzór jego spektakli. Prowadziła warsztaty z aktorami wielu narodowości, propagując nietuzinkowy styl jego pracy. Stworzyła niezwykle *Pokojówki* Geneta i własne adaptacje *Nominate filiae*, *Medeę*, *Małe requiem dla Kantora*, *Plaisir d'amour* według historii Heloizy i Abelarda i *Wyprzedaż kobiet demonicznych*. Zdobyła wiele nagród międzynarodowych na festiwalach w Edynburgu, uczestniczyła w Magdalena Project – organizacji zrzeszającej performerki, stworzyła swój własny Teatr Akne, który miał siedzibę w Krakowie przy ul. Kanoniczej. Warsztaty prowadziła w Londynie, Hamburgu, Kolonii, Oslo, Sao Paulo, Adelajdzie, Melbourne i Hong-Kongu. Uczyła aktorów z całego świata, posługując się wieloma językami. Nie miała problemów z komunikowaniem się ani w życiu prywatnym ani na scenie. Wybierała teksty kobiece i pracowała przede wszystkim z kobietami nad archetypami Jungowskimi: o sferze nieświadomości zakorzenionej w ludziach, objawiającej się poprzez wizje, obrazy senne, kształtujące ludzkie zachowania. Stąd poszukiwania i fascynacje mitem Medei, Salome, praca nad Heloizą oraz analizy psychologiczne kobiet demonicznych. Zaprzeczała, że jest feministką, chociaż często jej teatr określano jako feministyczny. Jej warsztaty polegały na pracy nad tekstem literackim techniką improwizacji i poszukiwania stanów emocjonalnych. Sama stworzyła monodramy wykorzystując minimalistyczne dekoracje i symboliczne rekwizyty, ściśle związane z graną postacią. Muzyka niejednokrotnie była partnerem w jej twórczości. Uwielbiała *Requiem* Mozarta, *5 symfonię* Mahlera, *Mszę według św. Mateusza* Bacha i wiele innych utworów, które towarzyszyły jej spektaklom. W latach 70-tych pracowała z Krystianem Lupą. Mniemam, że miłość do wykorzystywania muzyki w teatrze, szczególnie muzyki klasycznej, była ich wspólną fascynacją. Lupa był młodym reżyserem, istnieje więc prawdopodobieństwo, że to Kalińska zaszczepiła w nim to upodobanie. Również w sferze pracy z aktorem mogła mieć duży wpływ na młodego reżysera. Jej fenomen artystyczny zapewne spowodował, iż doskonale odegrana tytułowa

postać w spektaklu *Balladyna*<sup>19</sup> w Teatrze Bagatela w Krakowie ze scenografią Tadeusza Kantora zachwyciła Lupę na tyle, że zaprosił ją do swojego świata do spektaklu *Matka* Stanisława Przybyszewskiego<sup>20</sup>. Oboje wspominali tę pracę z głębokim sentymentem, obdarzali się ogromnym szacunkiem i przyjaźnią do końca. Na jej pogrzebie (Kalińska zmarła 19 kwietnia 2018 r.) Krystian Lupa wygłosił znamienne słowa: „Jesteś nieśmiertelna w świecie teatru”.

Pracując przy dwóch jej spektaklach *Plaisir d'amour*<sup>21</sup> (według listów *Heloizy i Abelarda*) i *Szklanej menażerii* Tennessee Williamsa, miałam możliwość obserwacji jej sposobu pracy, myślenia o teatrze, metod, które wykorzystywała do osiągnięcia zamierzonego efektu. Określała ją wszechobecna wolność w sztuce. Poszukiwałyśmy w mojej wyobraźni sfer związanych z kobiecymi lękami, kobiecą siłą, czułością i nienawiścią. Zestawienie dwóch kobiet – Heloizy i Salome – pozwoliło nam udowodnić, że bez względu na czas, miejsce i okoliczności oba typy kobiece są niemal swoimi kalkami. Wspólnie pracowałyśmy nad tekstem, określałyśmy go i analizowałyśmy. Każda myśl powinna była wyrastać z moich przemyśleń i mojego wnętrza. Często w czasie prób towarzyszyła nam muzyka. *Adagietto* z V Symfonii Mahlera, do dziś jednoznacznie kojarzy mi się z jej obecnością. Z nią pierwszą zaczęłam tworzyć postać na bazie improwizacji. Nigdy do niczego nie przymuszała, rzadko sugerowała, raczej wyzwała we mnie ciekawość własnych możliwości i pogłębianie tego, co odkrywałam w sobie. Po doświadczeniach z jej teatrem emocjonalnym, wybitnie kobiecym, pełnym głębi przeżycia i wrażliwości, mogłam podjąć wyzwanie i spróbować swoich sił w kreowaniu kobiety silnej, wewnętrznie zbuntowanej, niejednoznacznej, jednak wrażliwą i ze skłonnością do melancholii.

Pierwsza premiera *Braci Karamazow* odbyła się w Starym Teatrze na Scenie Kameralnej w grudniu 1990 roku. Pierwsza, ponieważ dziewięć lat później w 1999 wznowiliśmy spektakl, dzięki zaproszeniu na Festiwal Teatrów Europy do paryskiego Odéon-Théâtre. O konsekwencjach tego wznowienia napiszę w dalszej części pracy. Okres prób do spektaklu w 1990 roku stanowił dla mnie ogromny przełom w odkrywaniu własnych doznań związanych z zawodem i pokonywaniu barier psychicznych ciężących od szkoły teatralnej, a nawet z wczesnej młodości. Problem istniał w niepewności we

---

<sup>19</sup> J. Słowacki, *Balladyna*, reż. M. Górkiwicz, Teatr Bagatela, Kraków, premiera 26.10.1971.

<sup>20</sup> S. Przybyszewski, *Matka*, reż. K. Lupa, Teatr im. C. K. Norwida, Jelenia Góra, premiera 4.11.1979.

<sup>21</sup> *Plaisir d'amour*, spektakl Teatru Akne, Lublin, premiera 30.06.1990, (nagroda Fringe First na festiwalu teatralnym w Edynburgu w 1991 roku).



własne możliwości, zablokowanej swobodzie. Wielogodzinne próby przypominające psychodramy powodowały coraz silniejsze przeistaczanie delikatnej, zachowawczej Laury ze *Szklanej menażerii* Williama w demona miłości i nienawiści, wiary i świętokradztwa, nadziei i beznadziei, ufności i zazdrości. Wychodziłam ze skorupy zapisanych zasad w przestrzeń wolności twórczej. Zamieniałam wyuczony rodzaj pracy nad postacią, w entuzjastyczny rejs w nieznane zakamarki kobiecej egzystencji. Stawałam się kimś innym, dzięki skrupulatnemu wykorzystywaniu przez Lupę mojego niezgłębionego ja. Próby trwały parę miesięcy, złożona adaptacja, przenikanie się światów bohaterów *Braci Karamazow* było nader skomplikowane. Lupa nie opowiadał linearnej historii rodziny z powieści Dostojewskiego. Dzielił wątki, łączył obrazy-wizje, kumulował przeżycia bohaterów, powstawały nowe treści, niezarysowane w książce podteksty, nowe i głębsze znaczenia. Reżyser burzył logikę fabuły stosując wariacje, a wszystko ze szczególną uwagą na kontakty między bohaterami, oddziaływanie na siebie, poznawanie siebie i rzeczywistości. Siedmiogodzinny spektakl trwał jeden lub dwa wieczory, co było ewenementem w teatrze i rodzajem eksperymentu. Oczywiście, taki spektakl grany w całości miał większą efektywność, wartość i spójność. Powód był prosty: w naszym zawodzie kondycja psychofizyczna aktora jest istotna w eksploatacji spektaklu. Dzieląc spektakl na dwa wieczory, występuje obawa tzw. spadku formy lub energetycznego wzrostu, co nierzadko wpływało negatywnie na kontynuację napięcia. Przedstawienie jednodniowe miało swoją specyfikę i charakter święta. Zmęczenie, które nam towarzyszyło po ośmiu godzinach grania, wynagradzały owacje. Tak było w Paryżu, Wiedniu, Wenecji, Zurychu, Barcelonie, Palermo i innych miastach Europy, gdzie pokazywaliśmy *Braci*.... Lupa próbował odpowiedzieć w tym spektaklu na podstawowe egzystencjalne pytania o zło i dobro, o Boga i kondycję człowieka. Narracje często w letargicznym rytmie, mimo intensywności napięć między postaciami, wprowadzały hipnotyczny trans. Zdarzały się sceny dialogowe, trwające kilkadziesiąt minut i krótkie, wizjonerskie przebłyski. Wszystko pulsowało muzyką, światłem, ciemnością niczym rytuał powolnie zmienianych dekoracji. Wydawałoby się, że aktor po odbyciu swojej sceny chciałby odpocząć, złapać oddech, zdystansować się. Okazywało się, że wręcz przeciwnie – wszyscy aktorzy przez czas trwania spektaklu byli w ciągłej gotowości działania, śledzili następujące po sobie sekwencje, jak gdyby brali udział w zbiorowym misterium. Podczas prób Lupa jak zawsze swoimi długimi omówieniami i nieograniczoną wyobraźnią, wprowadzał nas w wizję spektaklu. Podpowiadał stany i relacje, skupiał się na scenach partnerskich, do uzupełnienia pozostawiając sceny

zbiorowe i epizody. Jak wspomniałam, postać Gruszy konstruowaliśmy w sposób nakładających się emocji. Nigdy nie reagowała jednoznacznie. Jej rozchwiana przez doznane przeżycia psychika łączyła w sobie wiele sprzecznych odczuć. Święta-dziecko-ladacznicą, jak powiedział o mojej kreacji w popremierowych dyskusjach reżyser teatralny Maciej Prus. Już w pierwszej scenie objawiała się labilność emocjonalna Gruszy albo inaczej – jej niepokojąca bezradność, która przeistaczała się w agresję, powodowaną brakiem stabilności w życiu uczuciowym, ciągłym poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące pytania. Jej obsesją stała się miłość. Psychologicznie rzecz ujmując, w mojej opinii wykazywała oznaki kompulsywności, co w naturalny sposób powodowało skłonność do łatwego wpadania w przygnębienie i zmienność nastrojów.

Tak zwana „scena z rączką”, czyli spotkanie z Katarzyną Iwanowną, którą grała Agnieszka Mandat, rozpoczynała się spokojną wymianą uprzejmości i chwilowym zachwytem Gruszy w stosunku do rywalki. Siedziałyśmy na proscenium na stylowej kanapie, tyłem do widzów. Scena była właściwie przerywnikiem dużej inscenizacji, zwanej w scenariuszu „nieprzyzwoitym zebraniem” czyli spotkaniem starego Karamazowa z synami. Kobiece spotkanie miało jednak bardzo istotne znaczenie w kontekście fabuły, a jej mocny przekaz przytaczany był niejednokrotnie w trakcie pozostałych scen Katarzyny i Gruszy. Odbywało się w obecności najmłodszego syna rodziny Karamazowów, Aloszy, stojącego za włoskim horyzontem centralnego „jeżdżącego pokoju”. Założyłam, że to był występ Gruszy przed Aloszą i Katarzyną. Próbowałam wyobrazić sobie stan osoby skrajnie emocjonalnej, a równocześnie skrupulatnej w realizacji swojego planu. Mogłam przeprowadzić dwie koncepcje. Pierwsza, Grusza przystaje na spotkanie, wiedząc jaki będzie jego finał lub druga, w trakcie rozmowy decyduje się na upokorzenie rywalki. Ten zamysł, związany z założeniami przebiegu sceny i jej interpretacji ułatwił reżyser, wprowadzając ciekawy efekt, będący znakiem wewnętrznej wolty. Był to zabieg reżyserski – szczekanie psa w oddali, symbolizujące uruchomienie diabła w przestrzeni dwóch kobiet. Dla widza zdarzenie przypadkowe, dla aktorki sygnał zmieniający jej sposób funkcjonowania. Po tym nadmysłowym znaku, Grusza staje się wcieleniem destrukcyjnego potwora. Zaczyna traktować Katarzynę w sposób obraźliwy i protekcyjny. Motywatorem jest obserwujący z boku Alosza, którego próbuje swoją beczelną prowokacją zaintrygować i zawstydzić równocześnie.

W tej scenie byłyśmy z Agnieszka Mandat ubrane w jasne, pełne blasku sukienki, sugerujące sielankowy nastrój spotkania, które w miarę narastania konfliktów w mojej

wyobraźni, szarzały jak nasze nastroje. Karkołomna zmiana Gruszy w kobiece zwierzę, pobudzone, agresywne, niejednokrotnie stające do krwawej walki, miało też drugą stronę, prywatnego, aktorskiego lęku, stanu depresyjnego czy niskiej samooceny, wynikającej z nieradzenia sobie z procesem przeistaczania. Do pierwszej sceny z Katarzyną wychodziłam zza prosceniowego filaru w wąskim załomie, gdzie przez dwadzieścia minut od rozpoczęcia spektaklu stałam schowana przed widownią. Zdarzały się takie niezrozumiałe momenty, w których to odosobnienie stanowiło dla mnie klaustrofobiczno-lękowy problem. Agnieszka Mandat pełna empatii potrafiła przez cały ten czas, przez mały otwór między słupami trzymać mnie za rękę. Odczuwałam wsparcie, dzięki któremu spokojnie trwałam do naszego wspólnego wejścia na scenę. Pamiętam ten gest jako wyraz szeroko rozumianego człowieczeństwa i wsparcia koleżanki, mimo że za chwilę miałyśmy być uczestniczkami konfliktu postaci.

Katarzyna: Przedtem mówiła pani... zupełnie co innego.

Grusza: Ach, przedtem. Niech mi pani da swoją rączkę, panienko anielska. Wezmę ją, panienko miła, tę rączkę i pocałuję tak, jak pani pocałowała moją. Pani ją trzy razy pocałowała, a ja, żeby skwitować, musiałabym ze trzysta razy pocałować. Niech już tak będzie, a potem co Bóg da... Jaka ta rączka, jaka milusia rączka!

/SZCZEKANIE PSA/

A wie pani, co, mój aniele... Wie pani, co: wzięłam pani rączkę, ale jej nie pocałuję...

Katarzyna: Jak pani chce... Co się pani stało?

Grusza: Niechże to pani zachowa sobie na pamiątkę, że pani moją rączkę całowała, a ja pani nie.<sup>22</sup>

Kolejna scena odwiedzin Aloszy z Rakitinem związana była z muzycznym tematem *Śmierci i dziewczyny* Schuberta. Muzyka w spektaklu wybrana przez reżysera wspiera wyrażanie emocji, pozostaje w pamięci i pomaga w osiągnięciu zamierzonego stanu, wiedzie ku wyobrażeniom i myślom, ułatwia powtarzalność, zapisuje się w podświadomości aktora. Na premierze leżałam na łóżku we wnętrzu konstrukcji

---

<sup>22</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, egzemplarz teatralny, archiwum Narodowego Starego Teatru w Krakowie.

ruchomego pokoju wsłuchana w pierwsze takty *Śmierci i dziewczyny* Schuberta. Pozostawałam absolutnie skupiona, żeby w trafny sposób wejść w najtrudniejszą dla mnie scenę tego spektaklu, uruchomić wyobraźnię, wzbudzić w sobie tęsknotę za utraconym czasem, popłynąć falą cierpiącego kobiecego udręczonego ciała, zatopić się w oczekiwaniu. Kiedy rozbłysły światła, nagle usłyszałam z widowni okrzyk Krystiana Lupy: *Stop! Pokój do przodu!* Nie wyobrażałam sobie jak zagram tę scenę, poczułam się wyrwana z mojej samotności, wytrącona z rytmu, przestrzeni, uczuć. Musiałam jeszcze raz skupić myśli, odszukać w ciele i wyobraźni oderwany od rzeczywistości rodzaj „zapaści”. Pamiętam, że głównym elementem, który pozwolił mi powrócić do tego stanu była właśnie muzyka.

Aktor grający monolog w jednej ze scen zbiorowych zmagał się od wielu prób z urzeczywistnieniem swojego zamysłu [...] Na próbie generalnej nagle pojawiła się muzyka [...] i stało się! Aktor znalazł błyskawiczny kształt swojej postaci, swoją siłę. Nagle wytrysnęła improwizacja aktorka z łona improwizacji muzycznej [...] Po kolejnej próbie aktor mówi:

- Przeszkadza mi ta muzyka.
- Ale wczoraj ci nie przeszkadzała.
- Jak to wczoraj? – pyta aktor – Wczoraj nie było żadnej muzyki.

Nie zauważył, bo zużył muzykę całkowicie, bo wziął ją za swoją wewnętrzną muzykę”<sup>23</sup>.

W scenie zwanej w scenariuszu „cebulka” następowała zmiana kostiumu. Po jasnym wizerunku z pierwszych scen na resztę spektaklu ubrana byłam w czerń z elementami czerwieni. Z psychologii kolorów wiadomo, że czerń oznacza tęsknotę za kimś, kto odszedł na zawsze, za utraconą miłością lub szansą. Pokazuje potrzebę zaspokajania wewnętrznej pustki, jest też symbolem odcięcia się od świata. Czerwień z kolei jest bezpośrednio związana z erotyką, dynamicznymi przejawami istnienia i agresją. Pomysł na tę kolorystykę pomógł mi w określeniu stanu postaci. Suknia ze sceny na scenę coraz bardziej wymięta i „złachana” sugerowała kondycję Gruszy. Momentami czułam ją jak drugą skórę. Leżąc w ciemnym pokoju na kanapie, zawinięta w pled, starałam się

---

<sup>23</sup> K. Lupa, *UTOPIA. Listy do aktorów*, Kraków 2022, s. 50.

wprowadzić w półsenny, depresyjny tunel, czemu sprzyjało ciemne światło i dźwięki Schuberta. Pierwsze słowa po wprowadzeniu Aloszy z Rakitinem wypowiadałam spokojnie, nie wychodząc z stanu letargu, jakby sen wciąż trwał. Temperatura spotkania Aloszy z Gruszą rosła wraz z muzycznym *crescendo*. To ja prowadziłam tę scenę, miałam największą wolność, mogłam manipulować emocjami. Moje „bycie” było swobodnie prowadzone myślą o człowieku z przeszłości, o jego zdradzie, moim oczekiwaniu przez lata nienawiści, o podstawowym pytaniu o miłość i wiarę. Scena miała etapy. Oswajanie Aloszy było pierwszym z nich. Grający go Paweł Miśkiewicz, bardzo subtelnie, w sposób niezwykle ostrożny i delikatny dawał się powoli wciągać w tajemnicę Gruszy. Rakitin znów, egoistyczny, opryskliwy i żądający rekompensaty za przyprowadzenie chłopaka kąpiel z obojga. Paweł Miśkiewicz dawał mi pełny komfort zmagania się z tym trudnym materiałem. Szukałam sposobu zrealizowania zapisanych w tekście skrajnych zachowań. W stosunku do Aloszy delikatność i uważność, czasami sygnały uwodzenia, do Rakitina – chłód, nerwowe pobudzenie, aż po krzyk. Analizując wszystkie sceny spektaklu, doszłam do wniosku, że w tym akcie właśnie na Rakitinie najintensywniej skupia się złość przypisywana bohaterce, jej mściwa i rozwiązła natura. Tu mogłam pozwolić sobie na pełnię negatywnych emocji.

Grusza: I nie będziesz Rakitka w jego skórze. Nigdy nie będziesz w jego skórze. Buty mi będziesz czyścić, Rakitka. I nigdy nie zobaczysz takiej jak ja. I on też nie zobaczy. Wściekła jestem, Alosza, dzika. Zerwę z siebie strój, pokaleczę się, swoją piękność. Spalę sobie twarz, pokaleczę nożem, pójdę na żebry. Jak zechcę... Może nigdzie nie pójdę, do nikogo nie pójdę. Jak zechcę...<sup>24</sup>

W drugim etapie sceny opowieść o podaniu cebulki wzruszała mnie za każdym razem, chociaż Lupa prosił, żebym starała się powiedzieć ją chłodno i „na biało”, aby było ponurym, czystym obrazem bez komentarza emocjonalnego. Opowiadałam prosto, jak smutną bajkę dla dzieci, w dużym skupieniu. Z historii wynikało, że grzeszna kobieta wstępując do piekła, broni się dobrym uczynkiem. Anioł pomaga jej w wydostaniu się, podając cebulkę. Chwytają się jej inni grzesznicy, których kobieta nie dopuszcza do wyjścia i sama ginie w ogniu piekielnym. Ta przypowieść o „złej babie i cebulce” pojawia się niejednokrotnie podczas spektaklu w kwestiach Aloszy dotyczących

---

<sup>24</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, dz. cyt.

charakteru Gruszy.

Po dojmującym monologu mogłam znów uruchomić agresywne zachowania, aby unaocznić przepływ różnorodności stanów emocjonalnych. Chcąc nakreślić obraz kobiety nieobliczalnej i wielowymiarowej. Myślałam o całokształcie osoby skrajnie wyczerpanej analizowaniem swojego istnienia i balansowaniem między dobrem a złem. Ostatni, najciekawszy fragment sceny nadal ściśle związany z muzyką, wręcz uzależniony od współgrynia z nią, to opowieść o powrocie oprawcy, byłego kochanka.

Grusza: Miesiąc temu dostaję list. Jedzie tu. Chce się ze mną zobaczyć. Boże! Jak przyjedzie, jak gwizdnie na mnie, zawoła, to polecę, jak zbity pies łasić się będę. Podła jestem, Aloszka, czy nie podła? Polecę do niego, czy nie polecę? I taka mnie złość ogarnęła...<sup>25</sup>

Lupa zwracał mi uwagę na płynny, powolny proces dochodzenia do kolejnych myśli. Negował każdą próbę „zagrania”. Tekst miał płynąć we mnie, wydobywać się jak w transie. Zmagałam się ze zmieszczeniem monologu w czasie wyznaczonym przez muzykę. „Miesiąc temu dostaję list, jedzie tu, chce się ze mną zobaczyć” – wypadało dokładnie kiedy w *andante con moto*, na bazie motywu głównego Schuberta pojawiały się narastające w dynamice wariacje smyczków. To był jedyny element, który mnie ograniczał. Idąc za tekstem, poszukiwałam w sobie tej zmienności nastrojów, stanu emocjonalnego rozwibrowania. Cieniowałam uczucia. Każde zdanie miało inną jakość. Od smutku przez ironię, śmiech, wściekłość, wracając do smutku i żalu. Żeby pokazać skołatane w głowie myśli, szukałam momentów zapaści, żeby za chwilę zaatakować nowy temat. Podczas długiej tyrady wykorzystywałam trzy rekwizyty: przewracane krzesło, świecznik z zapalonymi świecami i rozbijany kieliszek. Dodawały siły monologowi, urozmaicały jego przebieg. Nie na każdym spektaklu udawało mi się zrealizować ten zamysł. Wystarczały chwile rozproszenia, braku koncentracji lub po prostu gorsza dyspozycja, która zaburzała płynność sceny. Dlatego tak ważne u Lupy jest czasowe odcięcie się od realiów codziennego życia, „noszenie” postaci w sobie na długo przed rozpoczęciem spektaklu i w takcie jego przebiegu. Wzruszające było, że po każdym przedstawieniu asystentka Krystiana Lupy Grażyna Cetnar biorąca udział w

---

<sup>25</sup> Tamże.

spektaklu w roli symbolicznej Matki Boskiej, zbierała roztrzaskane kawałki kieliszka i przechowywała je długo jeszcze po zakończeniu grania *Braci*.



F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, reż. Krystian Lupa, fot. Marek Gardulski

Scena w Mokrem. Pierwsza scena z partnerem Zbigniewem Rucińskim grającym Mitę. Krążyliśmy wokół siebie początkowo przy stole, w konwersacji z przybyłym Polaczkiem (Zbigniew Kossowski), później w tanecznym rytmie w centrum sceny, jak w pijanym śnie. Próbowałam przebić się głosem przez rozkrzyczany i roztańczony zespół z drugiego planu. Kiedy traciłam głos, wtedy mój monolog był jeszcze bardziej dojmujący. Ze Zbyszkim tworzyliśmy idealny duet, bez ograniczeń, lęków, z całkowitym zaufaniem i oddaniem. Bazowaliśmy oboje na podobnym stopniu wrażliwości. Mieliśmy świadomość tego wspaniałego kontaktu. Działaliśmy wspólnie wyczerzeni na siebie, na każde drżenie powieki, na niepewność czy gorszą formę. Wspieraliśmy się wzajemnie. I razem płynęliśmy w tym szaleńczym, pijanym tańcu miłości. Staliśmy się jednym organizmem. Jednością spojona wspólną, najistotniejszą sprawą między Gruszą i Dymitrem, ale też między dwojgiem aktorów dążących do

stworzenia na potrzeby spektaklu niepowtarzalnej relacji. I to, mimo upływu lat, nie zmieniło się przy drugiej realizacji *Braci*. Ta scena, ten taniec jak nadrealistyczny twór to kolejny przykład oddania się postaci, podjęcia decyzji o całkowitym wypełnieniu jej sobą, znalezieniu w swojej psychofizyczności i wyobraźni cech absolutnie wspólnych i ich scenicznym rozwinięciu. Nazywam to przepływem, jak w obiegu krwi. Lupa nazwałaby to „pejzażem”.

Pejzaż jest materią i obszarem, który utworzony jest przez aktora – czyli inicjatora wewnętrznych narodzin postaci. Jest zatem krainą, którą aktor inicjujący w sobie postać przechowuje, chroni i odradza. Jest zatem tworem wyobraźni, ale potem staje się krainą samoistną i autonomiczną, niejako zewnętrzną, którą zgłębiając – wkraczając – rozpocznie akt narodzin postaci. Jest zatem czymś w rodzaju „ja” powstającej postaci [...]. To „ja” wyobrażające dysponujące rezerwuarem emocjonalności, intuicji, przeczuc i własnych przeżyć, jest stale obecne i nie do wyparcia.<sup>26</sup>

Scena wymagała absolutnego współgrania, jak karkołomny utwór muzyczny na orkiestrę i solistów. Jeden fałszywy dźwięk lub błąd rytmiczny rujnował konstrukcję, ale to była baza, której musieliśmy się trzymać. Wariacje w tym obszarze zawsze były dozwolone. Lupa uwielbiał zaskakujące innowacje, zmiany sytuacji, nowe konteksty i puenty. To dawało pole do improwizacji, z szacunkiem do współuczestników i wiodących tematów. Zdarzały się niestety sytuacje, kiedy poniesiony emocjami aktor w sposób nad wyraz ekspresyjny, próbował zaistnieć w drugim planie, co w żargonie aktorskim nazywaliśmy ironicznie „lizaniem szafy”. Czasami takie akty pomagały scenie, ale bywało, że druzgocząco obniżały wypracowany przekaz. Rytm w scenie nadawała również żywa muzyka akordeonu i bębnow.

Pierwsze sceny w *Mokrem* współtworzą klastery akordeonu w przejściach – zatrzymaniach, rytmiczny fragment instrumentalny autorstwa Stanisława Radwana podczas gry w karty, wreszcie – ludowa rosyjska przyśpiewka. Zabawy w *Mokrem* tworzą sekwencje akordów, będący harmoniczną redukcją schubertowskiej „Śmierci i dziewczyny” grane na akordeonie. Dramatyczna scena

---

<sup>26</sup> K. Lupa, *UTOPIA...*, dz. cyt., s. 56.



pełnej emocji rozmowy Dymitra z Gruszą zbudowana na planie fragmentów kwartetu smyczkowego D-mol Schuberta pojawiających się na zasadzie narastania i oddalania. Dźwięk maleńkich dzwoneczków zamyka nastrój zabawy.<sup>27</sup>

Kolejny monolog Gruszy w półpijanym stanie, z rwącymi się, tułającymi po głowie myślami odbywał się wśród tumultu gości i zabawy w Mokrem. Pokiereszowana przez swój ból, wyizolowana z rzeczywistego świata, cierpiąca. Pamiętam emocje towarzyszące mi w tej scenie, powstałe poprzez improwizację całości z zarysowanymi trajektoriami ruchu. Wypowiadane urywane słowa więzły w gardle, jakby w poszukiwaniu wyrazu czułości, a jednocześnie silne, momentami deklaratywne. Objaliśmy się ze Zbyszkiem Rucińskim o siebie, wspólnie przyciągali i odpychali. Czekałam na jego odpowiedzi, a jednak jakbym prowadziła dialog sama ze sobą. Tak jak pijany człowiek dyskutuje w swojej wyobraźni, przekrzykuje się, potem mruczy coś pod nosem, by znowu wpaść w agresywną dyskusję z samym sobą. Zastanawiałam się nad częścią monologu o dobru i złu. Brzmiał naiwnie. Wiedziałam o tym. Wiedziałam też, że jedynym wytłumaczeniem na wykrzyczenie tych wątpliwych prawd jest stan ekstatyczny, stan upojenia i miłosnego uniesienia. Ludzie w takich stanach potrafią wznieść się na wyżyny idealizmu, rodzaju bezkrytycznego obnażenia swoich najgłębszych pragnień. I mimo własnych niedostatków, ja – Grusza wzniosłam się na poziom bezgranicznej miłości do ludzi.

Daj mu co, Mitia – podaruj, przecie on biedny. Ach, biedni, skrzywdzeni! Wiesz, Mitia, pójdę do monasteru, za mniszkę. Alosza mi dziś powiedział coś na całe życie... Gdybym była Bogiem, wszystkim bym przebaczyła: kochani grzesznicy, od dziś wszystkim przebaczam. A sama pójdę prosić o przebaczenie. Wybaczcie dobrzy ludzi głupiej babie. Zwierzę jestem. Modlić się chcę. Cebulkę podałam. Wszyscy ludzie na świecie są dobrzy. I źli jesteśmy i dobrzy, źli i dobrzy.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> T. Cyz, *O muzyce w spektaklu „Bracia Karamazow”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” nr 4/2002, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/73851/o-muzyce-w-spektaklu-bracia-karamazow-w-rezyserii-krystiana-lupy>.

<sup>28</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, dz. cyt.

Po tym patetycznym wyzwoleniu emocji następowała bardzo intymna część Mokrego<sup>29</sup>. Splecenie Dymitra i Gruszy w umęczonym, pełnym zrozumienia i czułości dialogu. Sytuacja miała miejsce na proscenium Sceny Kameralnej, w parterze, bardzo blisko pierwszych rzędów widowni. Nie pozwalaliśmy sobie ani na odrobinę udawania i aktorskiego popisu. Potrafiliśmy ze Zbyszkiem Rucińskim w sposób naturalny dawać sobie wzajemnie możliwość uprawdopodobnienia wypowiedzianych tekstów, gestów, nie baliśmy się przekraczania granic intymności. Wspólne przeżywanie ostatniej (przed aresztowaniem Mitii) bliskości powodowało w nas często prywatne wzruszenie. Delikatność i czułość tego spotkania pozwalała nam na współistnienie w nieosiągalny do tej pory dla mnie sposób w teatrze. Gest w gest, łza we łzę, uścisk w uścisk. To jedno z niewielu doznań, jakie przeżyłam w pracy z partnerem. Brak jakichkolwiek barier, mimo potu, łez, naturalnej obcości, która istnieje między dwojgiem aktorów. Ten akt oddania zaprowadził nas do aktorskiego stanu uniesienia i pełnego zespolenia myśli.

Nie ruszaj mnie, Mitia, nie ruszaj, pókim nie twoja... Oszczędź. Przy tych nie można. On tu jest, obrzydliwie tu... Trzeba uczciwie... Odtąd będzie uczciwie... Musimy być dobrzy, już nie zwierzęta, lecz dobrzy... Wywieź mnie, wywieź daleko...<sup>30</sup>

Ostatni tekst wypowiedziany w miłosnym transie poprzedzał zmiany światła, ostre zerwanie atmosfery i rozpoczęcie sceny przesłuchania Dymitra.

Odczuwałam absolutne wyczerpanie tą karkołomną sceną podzieloną na trzy etapy: „Mokre przy stole”, „Mokre w tańcu”, „Mokre-pożegnanie”. Kiedy pracowaliśmy nad poszczególnymi scenami nie miałam świadomości ich fizycznego i emocjonalnego ciężaru. Prowadzone jedna po drugiej, stawały się podróżą nieprzewidywalną. Zaczynaliśmy siedząc przy stole i nigdy nie było wiadomo, w jaki sposób zakończymy tę scenę, dokąd nas doprowadzi. Świadomość tego była zawsze niezwykle intrygująca, absolutnie twórcza i niepokojąca równocześnie. Dobre współgranie z partnerem to ważny element pracy. Oczywiście niezwykle ważna jest intuicja reżysera w kwestii obsadzenia postaci. Ale co się dzieje, kiedy ta intuicja zawodzi? My aktorzy niejednokrotnie jesteśmy osobami nad wyraz wrażliwymi. Pracujemy na własnym organizmie, który jest polem do

---

<sup>29</sup> Mokre – nazwa sceny w scenariuszu teatralnym wg powieści *Bracia Karamazow* F. Dostojewskiego, (w powieści rozdz. VII, księga VIII, *Dawny i niewątpliwy*).

<sup>30</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, dz. cyt.

eksperymentów. Poddajemy się automanipulacji i często cena za nadużywanie naszej intymności w kontekście fizyczności, ale też naszej psychiki jest ogromna. Przygotowujemy się w szkole do podstawowych relacji partnerskich, nie mając świadomości, jak daleko przyjdzie nam posunąć się w głąb najintymniejszych obszarów.

Powrót do *Braci Karamazow* nastąpił w 1999 roku kiedy Odéon-Théâtre w Paryżu zapragnął ugościć nas w ramach Unii Teatrów Europy<sup>31</sup>. Od wielu lat nie graliśmy już tego spektaklu – z nieznanych powodów zszedł z afisza po roku grania w Starym Teatrze. Reanimowanie go po prawie ośmiu latach w pierwotnym składzie miało dużo niewiadomych, ale Lupa zadeklarował, że nie zamierza zmieniać obsady. Zastanawialiśmy się w jakiej kondycji zastała nas ta intrygująca propozycja. Wszyscy po tylu latach zmieniliśmy się, postarzeliliśmy. Aloszka posiwiiał, ja urodziłam kolejne dziecko, Mitia ze szczupłego amanta zmienił się w dobrze wyglądającego mężczyznę w średnim wieku. Ale nie to było najistotniejsze. Wewnętrzne przemiany, jakie w sposób naturalny w nas się dokonały, mogły zaważyć na wydźwięku inscenizacji. I zaważyły w sposób szczególny. Właściwie bez większych modyfikacji spektakl nabrał dojrzałości, siły, rozszerzyła się jego skala emocjonalności. Moje osobiste doznania z wznowionego spektaklu to głębia, świadomość, zatracenie w pewnych i osadzonych stanach, przyjemność z emocjonalnego przepływu. Tekst i intencje ugruntowały się, trzeba było tylko jeszcze sprostać fizycznemu i psychicznemu wysiłkowi. Elżbieta Baniewicz w 2000 roku napisała:

(...) Najważniejsza więc – poza sposobem zorganizowania czasoprzestrzeni – pozostaje w tym teatrze gra aktorów, stapiających się z graną postacią tak intensywnie, jakby słowa być i grać znaczyły to samo /.../dają bardzo sugestywne wrażenie prawdziwego życia, mimo, że bardzo świadomie, cytując na podobnej zasadzie rzeczywistość, filmy czy malarstwo, komponują intensywne bycie swych postaci.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Unia Teatrów Europy (ang. Union of Theatres of Europe, UTE) założona przez Giorgio Strehlera w 1990 roku.

<sup>32</sup> E. Baniewicz *Dostojewski – przeciw marskości sumienia*, „Twórczość” nr 8/2000, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/73597/dostojewski-przeciw-marskosci-sumienia>

W roku 2000 otrzymałam nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza za najlepszą kobiecą rolę sezonu 1999/2000 miesięcznika „Teatr”. W recenzji popremierowej z 1 czerwca 1990 Grzegorz Niziołek odnotował:

Katarzyna Gniewkowska jako Grusza to jedna z największych niespodzianek w tym spektaklu. Bierze górne i dolne tony swojej roli, odważnie i swobodnie. Gra całą skalą nikczemności, szlachetności, splątanych i niejasnych dla niej samej uczuć. W jednej sekundzie przechodzi od miękkiego liryzmu do gniewu, od śmiechu do złości. Pamięta się jej głos o dziwnej barwie, bardzo śpiewny, prostacki i dziecinny zarazem.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> G. Niziołek, *Pasja*, „Teatr” nr 6/1990, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/18476/pasja>

## Podsumowanie

Lupa był obecny tak samo jak i Jarocki na każdym spektaklu. Uczestniczył, nadawał rytm, dopowiadał niezapisane słowa lub zdania. W poczuciu odpowiedzialności za swoją wizję i dzieło, czuwał nad jego przebiegiem. Współtworząc spektakl, przesiadywał w ostatnich rzędach, niejednokrotnie komentował tekst urywanymi słowami, nieartykułowanymi dźwiękami czy śmiechem. Nadawał spektaklowi rytm. Często w trakcie przerw przychodził w kulisy, żeby dawać uwagi na temat przebiegu spektaklu i naszego zaangażowania. Czasami bywały to uwagi negatywne i upomnienia. Zdarzało się, że zauważaliśmy go za kulisami w trakcie spektaklu, gdzie przeżywał niedociągnięcia albo dopingował aktorów do lepszej formy. W nocy pisał listy, które przekazywał nam na porannych próbach lub przed spektaklem.

Na początku – po razach – odpowiadam na odlew, jeszcze z rozpędu, jakby w zadyszce... Potem, z coraz większym trudem przychodzi wyartykułowanie coraz delikatniejszych, coraz trudniej uchwytanych myśli. DAĆ SOBIE CZAS. Pauzy...ciszę, w których przepływają myśli...<sup>34</sup>

Jarocki niejednokrotnie przychodził za kulisy w przerwie spektaklu albo po skończonym przedstawieniu. Często dzwonił również do aktorów późnym wieczorem, żeby omówić to, co zobaczył. W Teatrze Narodowym na scenie przy Wierzbowej, gdzie graliśmy *Tango*, oprócz parterowej widowni, znajdował się mały balkon na parę osób. To tam Jarocki siedział w trakcie spektakli. Kiedy zauważaliśmy w ciemności jego pobłyskujące w światłach okulary, mobilizowaliśmy się do absolutnego skupienia. Jego baczne oko powodowało, że spektakl szedł w dobrym kierunku. I w jednym, i w drugim przypadku, zarówno przy współpracy z Lupą, jak i Jarockim, miałam do czynienia z mistrzami reżyserii i intelektu. Pracowali różnymi sposobami, ale efekty ich pracy zawsze osiągały najwyższy poziom. Cena psychiczna i fizyczna brania udziału w spektaklach i Lupy i Jarockiego była w ostateczności podobna.

---

<sup>34</sup> K. Lupa, *Warstwa aktorska i warstwa ludzka... i refleksje do aktorów Zaratustry*, archiwum prywatne Katarzyny Gniewkowskiej, 18 grudnia 2005.

U Jarockiego niezliczone próby podejścia do tekstu i sytuacji, powtarzane w sposób nieskończony, formalne rozgrywanie tematów, ale finalnie możliwość wypełnienia tego szkieletu głębią emocjonalną, pod warunkiem, że aktor był w stanie zrealizować ten proces do premiery. W moim przypadku w *Grzebaniu* i w *Trzecim akcie według Szewców* ten proces trwał bardzo długo. Pogłębianie postaci następowało dopiero w okresie eksploatacji spektakli. Z przedstawienia na przedstawienie mój zakres informacji z prób stolikowych zaczynał współgrać z ułożoną formą, której nawet perfekcyjne wykonanie dawało jedynie powierzchowny obraz postaci. Dopiero scalenie wszystkich składowych pokazywało ostateczny, w pełni satysfakcjonujący efekt, jednak dotarcie do ideału poprzedzała trudna, wyczerpująca, fizyczno-intelektualna tresura.

Dziedziną prawdziwego mistrzostwa jest w teatrze Jarockiego operowanie jakościami najprostszymi: rytmem, brzmieniem głosu, pojedynczym dźwiękiem. Wielokrotnie zauważona przez krytykę precyzja i dyscyplina formalna mają swe źródło w rygorze rytmu. W czasie prób Jarocki z całą stanowczością upiera się co do rytmu działań scenicznych. Zwrot ma być po trzech, nie po czterech krokach, pauza ma trwać dwie, a nie trzy sekundy. Jest to niepodlegający logicznej argumentacji wymóg rozpiętej w czasie formy.<sup>35</sup>

U Lupy wkracza się w jego utopijny świat poszukując siebie w postaci lub postaci w sobie. Odkrywa się własną kondycję. Reżyser bardzo precyzyjnie określa rodzaj psychicznej dyspozycji z jaką postać ma wejść w sytuację. W trakcie pierwszych prób pozwala zagrać aktorom całość sceny. Potem omawia, co się wydarzyło i zachęca do kolejnych improwizacji. Nigdy nie stara się „fiksować” sytuacji. Przybliża temperaturę zdarzenia nie wskazując gestów ani intonacji. Pozwala aktorowi snuć domysły i skojarzenia na temat danej sceny. Owocuje to własnym dojściem do przestrzeni scenicznej rzeczywistości i osiągnięciem psychologicznej prawdy. Przynosi to niejednokrotnie nowe, niespodziewane rozwiązania.

Lupa zjednuje sobie aktorów nie tylko swoim geniuszem, intelektem, wnikliwością twórczą, niebanalnym urokiem, ale również umiejętnością dowartościowywania, prowokowania do innego myślenia o świecie, sztuce, otwierania intuicji i nowych przestrzeni. Praca z nim jest niezwykle fascynującą przygodą. Tak ją

---

<sup>35</sup> B. Guczalska, *Jerzy Jarocki artysta teatru*, Kraków 1999, s. 126.

zapamiętałam pracując przy *Braciach Karamazow*, *Maltem* albo *Tryptyku marnotrawnego syna*, *Lunatykach* i w czasie krótkiej pracy nad *Zaratustrą*. Właśnie z tego spektaklu zachowałam list zatytułowany *Warstwa aktorska i warstwa ludzka... refleksje do aktorów Zaratustry*.

Bardzo często perfekcyjne wyćwiczenie roli (mówię roli – a nie postaci... Rola jest przeciwieństwem postaci, rola jest wrogiem postaci) jest właściwie sztuką animacji trupa, albo sztuką animacji manekina. Ożywianie postaci jest czynnością, manewrem psychiczno-cieleśnym – samotnym, intymnym. [...] Kiedy nie ma w nas żyjącej postaci – kiedy ona nie gra w nas „człowiekiem” – nie mówi, nie porusza się w nas człowiekiem, to jesteśmy skazani na protezę – czyli nazwijmy to: „wersję aktorską”. Wersja aktorska jest protezą, jest wypowiedzeniem znanych kwestii, wyćwiczonych sytuacji, animowanym trupem. [...] Naturalnie wersja aktorska jest martwa – nie widzi, nie słyszy, nie komunikuje się, nie zmienia się i boi się zmian. To wersja awaryjna. Trzeba mieć taką protezę na wszelki wypadek by w chwili, gdy z naszą postacią coś się stanie, ucieknie od nas – żeby nie zostać bez niczego. Wersja aktorska ma słowa z intonacjami – nawet nie zdania... i nie myśli. Ma słowa udające myśli.<sup>36</sup>

Chcąc interpretować aktorstwo w sposób, który prezentuje Lupa trzeba rozgraniczyć pojęcie „roli” jako tworu bezpośrednio związanego z „graniem” od „postaci” jako synonimu „bycia”. Czy praca nad rolą wnikliwa, precyzyjna, dogłębna, w której wykorzystujemy własną energię, spojrzenie na postać i włożony wysiłek, ale nie utożsamiamy się z tworzonym bytem, nie wpływa na nasze zmysły na tyle mocno, żeby dzięki niej albo przez nią, zweryfikować własną osobowość, przeżyć katharsis, żyć życiem kogoś innego, oddając mu swój wizerunek – może być konstrukcją doskonałą? Który rodzaj istnienia na scenie jest ciekawszy, ważniejszy, daje więcej możliwości i satysfakcji? Który jest bardziej interesujący dla twórcy?

W trakcie mojego teatralnego istnienia, niejednokrotnie pracowałam z reżyserami, dla których rozstrzygnięcie nurtujących tematów, próba eksperymentowania wokół teatru, aktorów, zgłębianie egzystencjalnych zagadnień, dzielenie się przemyśleniami i wnioskami tych rozważań, było najistotniejszym osiągnięciem.

---

<sup>36</sup> K. Lupa, *Warstwa...*, dz. cyt.

W takich przypadkach my aktorzy nie byliśmy jedynie odtwórcami, ale razem z reżyserem szliśmy drogą bezpośredniego uczestniczenia w dociekaniach na temat istoty tworzonej inicjacji. Tak dochodziłam do bycia Laurą w *Szklanej menażerii* w reżyserii Zofii Kalińskiej, tak byłam Julią w *Romeo i Julii* u Agaty Dudy-Gracz, tak stawałam się Klarą w spotkaniu z Lassmanem w *Malte albo tryptyk marnotrawny* Rilkego w reżyserii Lupy i, oczywiście, Gruszą w *Braciach Karamazow*.

...robię, co mogę, żeby moi partnerzy mogli zachować swą autonomię. Jestem być może kimś, kto inspiruje, natomiast w żadnym razie nie uważam, że aktorzy są mniej twórczy czy bezwolni. W tym dziwnym mechanizmie, jakim jest tworzenie dzieła, sinusoida momentów twórczych i tych bezwolnych reżysera i aktora przeplata się wzajemnie. Aktor ma ogromny udział w budowaniu spektaklu, jeśli tylko da mu się szansę, by w poczuciu władania własną wyobraźnią, w poczuciu własnej wolności chodził w ciąży ze swoją postacią i budował ją od środka. Powiedziałbym nawet, że w pewnym sensie tajemnica tego aktu jest być może głębsza niż tajemnica aktu dokonywanego przez reżysera.<sup>37</sup>

Współpraca z reżyserem, który akceptacją wspomaga zmagania aktora w kreacji albo raczej w modelowaniu siebie w scenicznym spotkaniu, jest motywujące. Nie wierzę w spekulacje świadczące o tym, że konflikt podnosi wartość współpracy i działa stymulująco. To mit. Oczywiście, wykładanie swoich racji i dyskusja poszerzają pole możliwości i otwierają sfery twórcze, ale reżyser, który nie daje przyzwolenia na samodzielne koncipowanie i swobodne dochodzenie do własnych projekcji, zamyka aktorowi drogę rozwoju, wzbudza jego niepewność i ogranicza wiarę we własne możliwości. Powtarzane po wielokroć sytuacje i kwestie, aby wybrzmiały tak jak podpowiada reżyserowi wyobraźnia, to dla aktora, a przynajmniej dla mnie, proces deprymujący, wyłączający swobodną kreację. Jest używaniem aktora jak przedmiotu w materializacji reżyserskich pomysłów. A przecież wszyscy jesteśmy twórcami, zmagamy się z własnymi słabościami i wrażliwością. Mamy intuicję, świadomość, instynkt, niesiemy indywidualny bagaż emocjonalny i intelektualny. Z wiekiem i doświadczeniem przychodzi do mnie refleksja o wykorzystywaniu każdej możliwości do twórczych

---

<sup>37</sup> B. Matkowska-Święs, *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*, Kraków 2003, str. 56.



wzlotów, a można je osiągnąć dzięki osobistemu rozwojowi, dzięki próbom przekraczania granic ludzkiego poznania, dzięki nieograniczonej wyobraźni reżysera i jego otwartości na możliwość wspólnego kształtowania scenicznego bytu.

Wcześniej czy później teatr będzie się kameralizował, będzie stawał się miejscem, gdzie aktor będzie bliżej widza, a widz bliżej aktora. To będzie laboratorium, w którym aktor będzie wypróbowywał ujawnienie w obecności widza swoich intymnych, osobistych spraw, będzie musiał znacznie bardziej niż w tej chwili, obnażać się psychicznie.<sup>38</sup>

Z powyższego cytatu wynika, że Jerzy Jarocki przewidywał nadejście nowego procesu pracy aktora już w 1979 roku, mimo że sam nie wprowadzał takich modyfikacji w swoich spektaklach. Nie odzierał aktora z jego wewnętrznej warstwy, aby poszukiwać i wydobyć to, co tkwi we wnętrzu. Nie starał się wchodzić w sfery intymne. Precyzyjnie konstruował wewnętrzną przestrzeń, rodzaj myślenia i stan świadomości, jednak poprzez użycie formy zamykał możliwość jej pogłębiania. Role kobiece w jego spektaklach pozostawały jedyne „nosicielkami” uczuć, niejednokrotnie jednak sprowadzane wyłącznie do „nośników” seksualności lub wnoszących załączek niezrealizowanych miłości.

Opisanie doznań, które towarzyszyły mi w trakcie pracy z Jarockim przy wielu jego spektaklach, sprawia mi kłopot. Z jednej strony wdzięczność i szacunek dla reżysera za umożliwienie mi tej współpracy, za lekcje teatru, z drugiej strony niedosyt i refleksja – dlaczego nigdy w jego inscenizacjach nie udało mi się stworzyć kreacji dużego formatu? W przeciwieństwie do Lupy, nie wykorzystywał mojego emocjonalnego potencjału. Wielokrotnie angażował mnie do wspólnej drogi, jednak ani *Księżniczka ze Snu srebrnego Salomei*, ani *Księżna w Trzecim akcie wg. Szewców*, ani nawet *Eleonora z Tanga* nie spełniały moich oczekiwań satysfakcjonującego zadania.

Lupa odczytał mój emocjonalny kod, wykorzystywał moją osobowość do wypełnienia postaci emocjonalnym wachlarzem. Tak odnalazłam wiarygodność w istnieniu Klary, Elizabeth i Gruszy. Ten rodzaj pracy twórczej jest bliższy mojej psychologiczno-artystycznej konstrukcji. Niewątpliwie jestem „skażona” pracą z Lupą

---

<sup>38</sup> *To, co ukrywa aktor, będzie tematem teatru jutra*, z Jerzym Jarockim rozmawia Anna Weisło, „Gazeta Północna” nr 16/1979.

i już nie satysfakcjonuje mnie inny rodzaj zanurzania się w teatralnej rzeczywistości. Brak możliwości realizacji mocno osadzonego we mnie pragnienia poszukiwania szczególnego rodzaju bytu powoduje frustrację, ale na szczęście zdobyte umiejętności i doświadczenie pozwalają mi na ewentualne zastąpienie go innym rodzajem penetracji opracowywanego materiału.

W mojej karierze spotkałam się i pewnie niejednokrotnie przyjdzie mi jeszcze się zmierzyć z różnymi metodami pracy i scenicznego istnienia. Zależy to przecież od tego, z jaką reżyserską osobowością się zetknę. Doświadczenie pozwala na odnalezienie się w różnych technikach i konceptach, ale praktyka pozwoliła mi dokonać selekcji. Może to zabrzmi górnolotnie i zostanę skrytykowana w środowisku teatralnym, ale w moim odczuciu jedynie tytułowe „bycie” jest warte poświęcenia siebie w sztuce. „Bycie”, czyli połączenie własnego, psychofizycznego całokształtu z zarysem wyobrazonego istnienia. Odzwierciedlenie siebie, własnej emocjonalności, zagłębienie się we własne jestestwo, skonfrontowanie wspólnych cech aktora i postaci, wykorzystanie pełni samoświadomości w kreacji.

Wybór własnej drogi artystycznej zależy od pragnień, potrzeb, możliwości pracy, psychicznych predyspozycji, rodzaju przygotowania do zawodu i jego wykorzystania w przyszłej aktorskiej przygodzie. Nie zawsze dane nam jest tworzyć pod okiem mistrzów teatralnej magii, ale nie wolno poddawać się w poszukiwaniach głębszych transcendentnych doznań. Każda próba wymagająca od nas pogłębienia wartości artystycznych, stworzy wyższy poziom naszego „bycia” na scenie. To jest swoistą podniętą do weryfikacji własnej kondycji – nazwijmy ją – aktorskiej, ale i kondycji ludzkiej. Poszerzania możliwości istnienia w przestrzeni twórczej, wychodzenia poza granicę własnego „ja”.

Z dużą przyjemnością i konsekwencją staram się wprowadzać moje spojrzenie na pracę aktora moim studentom. Od pierwszych zajęć pracujemy intensywnie na emocjach. Z codziennych obserwacji otoczenia, próbujemy wyłuskać interesujące osobowości, warte psychologicznego rozpracowania i uzasadniamy ich zachowania. Odtwarzanie tych niejednokrotnie fascynujących postaci wymaga głębokiego zanurzenia się w wyobrażone emocje. Trudne jest dla młodych ludzi uruchomienie w sobie fikcyjnych i niepoznanych wcześniej stanów. Znalezienie ich w sobie pomału przenika do rdzenia i z czasem urzeczywistniają wyobraźnię. Pracujemy tylko na wewnętrznych doznaniach. Niejednokrotnie dla uzupełnienia teoretycznej wiedzy przytaczam ćwiczenia z *UTOPII. Listy do aktorów*. Magia słów Lupy działa na podświadomość. W późniejszej

fazie pracujemy na tekstach klasyki literatury (Williams, Dostojewski, Bergman). Wybieram monologi i sceny o dużym potencjale emocjonalnym. Bacznie obserwuję etapy powstawania i rozwoju każdego nowego ich istnienia. Studenci przychodzą nie zawsze świadomi swoich możliwości. Odkrywamy je wspólnie. Oczywiście, wielu z nich nie przekroczy pewnej granicy odczuwania, mam tego świadomość. Nie każdy doświadczy nadrealnego uniesienia.

Na jednych z zajęć student próbujący stworzyć własny obraz postaci Toma ze *Szklanej menażerii* po wielu próbach monologu do matki z żalem wyznał, że nie potrafi odnaleźć motywu interpretacji. Miał wielkie pragnienie bycia Tomem, który nie był mu bliski. Zburzyliśmy całą poprzednią konstrukcję i wspólnie odnaleźliśmy inną drogę. Udało nam się uruchomić pokłady wrażliwości w temacie homoseksualności chłopaka i nadaliśmy Tomowi jego istotę. W trakcie monologu zaobserwowałam transformację studenta. Użycie zapisów z podświadomości i przełożenie na grunt postaci pozwoliło mu uruchomić istotne emocje potrzebne do wewnętrznego procesu tworzenia i „bycia” całym swym jestestwem. W procesie edukacji nigdy nie przekraczam intymnych granic wbrew woli wykonawcy. A jednak na pytanie skierowane do studentów, co w procesie kształcenia jest dla nich wartością? – większość odpowiada, że poddawanie analizie ich emocjonalnego zapisu i poszerzanie osobowości twórczej. W pracy dydaktycznej próbuję przekazać studentom sposób na obrazowanie danej postaci na bazie metody Konstantego Stanisławskiego, która jest podstawą wszelkich działań scenicznych. W miarę rozwoju współczesnego aktorstwa metoda ta ewoluowała i uległa przekształceniom. Każde zetknięcie z interesującymi technikami dawało mi nowe spojrzenie na pracę aktora, z każdego próbowałam wyodrębnić najciekawsze rozwiązania. Poznanie szerokiego spektrum metod pozwoliło mi wyeksponować własny kierunek, w dużej mierze oparty jednak na istocie aktorstwa preferowanej przez Krystiana Lupe. Młodzi ludzie pragną dotykać istotnego, są zachłanni na odkrywanie w sobie nowych przestrzeni. Są eteryczni w swojej czystości, a jednocześnie silni i odważni całokształtem osobowości i intuicji. Ja jestem od wskazania im utopii, aby odnaleźli się w niej najpełniej.

W centrum scenicznych działań jest człowiek z jego wrażliwością, trudami pokonywania własnych niedoskonałości, poszukiwaniem tożsamości i odpowiedzi na ważne pytania. Człowiek, postać z wyobrażonego świata i jego alter ego: człowiek- aktor.

## **Bibliografia:**

Baniewicz Elżbieta, *Dostojewski – przeciw marskości sumienia*, „Twórczość” nr 8/2000.

Cyz Tomasz, *O muzyce w spektaklu Bracia Karamazow*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” nr 4/2002.

Dostojewski Fiodor, *Bracia Karamazow*, egzemplarz teatralny, archiwum Narodowego Starego Teatru w Krakowie

Guczalska Beata, *Jerzy Jarocki artysta teatru*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, Kraków 1999.

*Jerzy Jarocki – Głosy, wspomnienia, wywiady*, red. Beata Guczalska, Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, Kraków 2020.

Jerzy Jarocki, *Portrety*, „Teatr” 7/2010.

Lupa Krystian, *Warstwa aktorska i warstwa ludzka... i refleksje do aktorów Zaratustry*, archiwum prywatne Katarzyny Gniewkowskiej, 18 grudnia 2005.

Lupa Krystian, *UTOPIA. Listy do aktorów*, Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, Kraków 2022.

Matkowska-Święs Beata, *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Mrozek Sławomir, *Tango*, egzemplarz teatralny, archiwum Narodowego Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.

Niziołek Grzegorz, *Pasja*, „Teatr” nr 6/1990.

*To, co ukrywa aktor, będzie tematem teatru jutra*, z Jerzym Jarockim rozmawia Anna Wcisło, „Gazeta Północna” nr 16/1979.

Witkiewicz Stanisław, *Szewcy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

## **Spektakle:**

Dostojewski Fiodor, *Bracia Karamazow* reż. Krystian Lupa, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, premiera: 10.04.1990.

*Grzebanie*, wg S. I. Witkiewicza, scen. i reż. J. Jarocki, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, premiera 30.12.1995.

*Iluzje*, scen. i reż. Iwan Wyrupajew, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, premiera: 27.04.2012.

Mrożek Sławomir, *Tango*, reż. Jerzy Jarocki, Teatr Narodowy, Warszawa, premiera: 29.10.2009.

Przybyszewski Stanisław, *Matka*, reż. Krystian Lupa, Teatr im. C. K. Norwida, Jelenia Góra, premiera: 4.11.1979.

Rilke Rainer Maria, *Malte albo Tryptyk marnotrawnego syna* reż. Krystian Lupa, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, premiera: 19.12.1991.

Sito Jerzy S., *Słuchaj, Izraelu!*, reż. Jerzy Jarocki, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, premiera: 11.06.1989.

Słowacki Juliusz, *Balladyna*, reż. Mieczysław Górkiewicz, Teatr Bagatela, Kraków, premiera: 26.10.1971.

Szekspir William, *Romeo i Julia*, reż. Agata Duda-Gracz, Teatr STU, Kraków, premiera: 12.10.2008.

Williams Tennessee, *Szklana menażeria*, reż. Zofia Kalińska, Teatr im J. Słowackiego, Kraków, premiera: 15.03.1986.

Witkiewicz Stanisław, *Trzeci akt według Szewców*, ad. i reż. Jerzy Jarocki, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, premiera: 19.04.2002.