

Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie

Tomasz Wysocki

**„Trzy ścieżki do teatru.
Perspektywa subiektywna.”**

Trzy funkcje, trzy drogi, trzy perspektywy. Analiza pierwszych doświadczeń, związanych z wkraczaniem na kolejne ścieżki prowadzące mnie w kierunku teatru: aktorską, reżyserską i pedagogiczną.

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Rafała Dziwisza.

Kraków 2024

SPIS TREŚCI

WSTĘP	str. 3
ROZDZIAŁ I. ŚCIEŻKA - AKTOR	str. 12
ROZDZIAŁ II. ŚCIEŻKA - REŻYSER	str. 28
ROZDZIAŁ III. ŚCIEŻKA - PEDAGOG	str. 48
PODSUMOWANIE	str. 63
BIBLIOGRAFIA	str. 67

WSTĘP

...Jestem Fryderyka. Urodziłam się w Skierniewicach we wrześniu... Ja generalnie lubię wrzesień... Druga Woja Światowa zaczęła się we wrześniu... no więc w Skierniewicach we wrześniu 1998 roku. Urodziłam się. Ja nie wiem co z tego będzie i też jestem ciekawa...Fryderyka, tak... Rodzice mi dali takie imię, bo mieli koleżankę Francuzkę i okazało się, że jest takie imię ... i tak jakoś „pykło”... ¹

Pierwsze wspomnienie dotyczące teatru?

Klasowa wycieczka do Teatru im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, która miała być wyciągnięciem licealnej młodzieży na spotkanie ze sztuką wysoką. Co oglądaliśmy?

Zdaje się były to „Krzesła” E. Ionesco, a może „Bal manekinów” B.

Jasieńskiego....? Nie ma to teraz żadnego znaczenia, a wtedy tym bardziej nie miało.

Dla bezpieczeństwa ulokowaliśmy się z grupą kolegów w ostatnim rzędzie foteli, by w spokoju przeczekać... Nie pamiętam prawie nic z tego, co działo się na scenie, nie pamiętam, o czym rozmawialiśmy szeptem między sobą - bo rozmawialiśmy. Jeszcze słyszę te szepty i stłumione śmiechy. Potem już przestałem w nich uczestniczyć, a chwilę później je słyszeć, bo... Zagapiłem się.

Pamiętam rzędy głów nad oparciami miękkich foteli, czarne kulisy sceny i zapach. Zapach?

Zapach. Teraz, kiedy to piszę, uśmiecham się do siebie, bo okazuje się, że zapach zdecydował o mojej przyszłości. Nie chcę napisać, że zdecydował o życiu, za duże chyba by to było i nieprawdziwe.

Nigdy wcześniej nie przeszło mi przez myśl to, co z potężną jakąś siłą dotarło do mnie któregoś z jesiennych wieczorów 1986 roku: chcę być aktorem!

Dlaczego? Dlaczego aktorem właśnie, a nie dziennikarzem, albo marynarzem? Przecież nic nie wiedziałem o tym zawodzie. Nie wiedziałem nawet, gdzie tego uczą. Kiedy powiedziałem o mojej decyzji kolegom na ławce pod blokiem Śmiechom i drwinom nie było końca. Ja uparłem się jednak i nikt już nie był w stanie wybić mi tego z głowy.

Dlaczego o tym piszę?

¹ Cytaty zaczerpnięte z prologu wyreżyserowanego przeze mnie w krakowskiej AST spektaklu dyplomowego „ Cześć... jestem Sara. „

Bo traktuję ten moment, tę chwilę, zakotwiczoną w zakamarkach pamięci jako klucz do całej serii następujących po sobie wydarzeń. Do dzisiaj uważam, mam przekonanie nawet, że to nie ja zdecydowałem. Coś, lub Ktoś zdecydował za mnie. Ja po prostu, najzwyczajniej na świecie zostałem zaproszony - więc niegrzecznie było odmówić.

Metodycznie, krok po kroku stąpałem w kierunku pozyskiwania wiedzy, gdzie mieszczą się szkoły, które uczą aktorstwa i czego wymagają od kandydata podczas egzaminów wstępnych. Prowadzący mnie los stawiać zaczął na mojej drodze ludzi, którzy co nieco wiedzieli.

A to studentów białostockiej filii warszawskiej Szkoły Teatralnej, albo takich, którzy już gdzieś, kiedyś zdawali, ale nie poznano się na ich talentach. Była też elita. Nie piszę tego wcale z ironią, bo naprawdę tak mi się jawili. Tacy, którzy praktykowali teatr amatorsko, pod czujnym okiem jednego z aktorów białostockiego teatru... Zbierałem jak jeź na kolce dziesiątki, setki informacji, z których tylko część - jak się później okazało - miała być do czegokolwiek przydatna.

...Cześć, nazywam się Kacper. To jest takie trudne mówić o sobie, jak te wszystkie castingi - „powiedz coś o sobie...” Nazywam się Kacper. Nie widać?... Tak w skrócie co ja robiłem przed Szkołą? Jestem po technikum odzieżowym, potrafię szyć... czekam... Mam własną maszynę i do dzisiaj coś tam czasami... Ja jestem z małej wioski i po prostu wyciągnął mnie sport...

W mojej pamięci Ojciec zapisał się jako ktoś, kto czytał bez przerwy. Nie chodził ze mną do kina, nie graliśmy w piłkę, nie uczył mnie majsterkowania bo... Czytał.

Kiedy chorowałem i leżałem w gorączce czytał mi „Ballady i romanse” Mickiewicza, albo sienkiewiczowską Trylogię... Pamiętam to dokładnie, bo chwile to były niezapomniane.

Co to ma do rzeczy?

Otóż to, że biblioteczką dysponowałem sporą i pierwsze, co przyszło mi do głowy, to przypomnieć sobie i wbić do głowy „na blachę” kilka wielokrotnie już wcześniej słyszanych fragmentów literatury. Wbiłem i po z trudem pokonanej maturze z matematyki wyruszyłem w nieznane... Na egzamin do warszawskiej PWST.

Mam na imię Martyna... My z tatą robimy coś takiego, że ja na przykład podchodzę do drzwi mówię „cześć tato!”... i tata podbiega, ja do niego biegnę i on mnie łapie i tak jest od zawsze... Bardzo się boję tego momentu

kiedy tata, no... nie będzie mógł już tak zrobić, że już nie będzie mógł mnie unieść...

Pamiętam dużą salę i światło na twarzy i głosy z ciemności przede mną, które prosiły o wydobywanie z siebie kolejnego przygotowanego fragmentu utworu. Żadnego z nich nie udało mi się powiedzieć do końca. Nawet chyba do połowy. I już? I tyle? I koniec? Przecież znałem je wszystkie jak „ojczenasz”! Tak więc, krótka to była przygoda i podróż powrotna nieprzesadnie długa, bo Warszawa znajdowała się wówczas w wyobraźalnej odległości od ławki pod moim rodzinnym blokiem. Chyba nawet znajduje się ciągle. Tylko, że ja już na tę ławkę wracać stanowczo nie chciałem.

Zostałem postawiony na torach, które wiozły mnie odtąd w nieznanym mi kierunku.

Po omacku, zaciskając zęby i napinając do granic zaufanie i miłość Rodziców, poświęciłem rok, by naoglądać się i naczytać, przygotować jak umiałem. Teraz wiem, jak źle to robiłem i nieumiejętnie, lecz stanowczo mogę ten rok nazwać triumfem serca nad rozumem i wiem, że prowadziły mnie wtedy determinacja, by uciec z ławki pod blokiem i niczym nieuzasadniona intuicja. Tak przeleciało 12 miesięcy załamywania rąk Mamy, bo przecież lepiej byłoby Jej zdaniem studiować cokolwiek, byle blisko...

... To aktorstwo mnie ciągnęło ciągle, ale jak ktoś mówił „ idź do Szkoły”. To się bałem nawet jakieś takie myśli sobie w głowie projektować, że ja jestem w Szkole, bo mi się wydawało, że nie mogę tam, bo to jest dla lepszych...

Kraków?

No pewnie, że Kraków, bo na Warszawę byłem obrażony śmiertelnie. Poza tym nigdy jej nie lubiłem. Do Warszawy to można było ewentualnie pojechać, by kartkę na buty wymienić na buty.

Tak więc Kraków. Przykrótkie pożyczone spodnie na rachitycznie chudym ciele. Onieśmielające, paraliżujące, znane twarze za komisyjnym stołem o zielonym pluszowym obrusie i niemożliwie piękni ludzie wokół mnie i Kraków odurzający ... Wszystko to wskazywało na kolejną porażkę przypadkowego chłopaka z ławki na drugim końcu świata.

Jest we mnie do dzisiaj wspomnienie tego momentu, kiedy mój obecny Dyrektor kopnął mnie, przed wejściem na egzamin w tyłek na szczęście. Taki jest zwyczaj. Zrobił to tak skutecznie, że... zdarzyły się kolejne etapy egzaminów. Zdarzyła się lista przyjętych wywieszona na ścianie i moje na niej nazwisko.

Wywieszono listę chwały.

Pamięć to seria fotografii w mojej głowie. Obrazy zapisane w pamięci nie poruszają się. Nie są filmem. To fotoplastikon osobisty. Mniejsze i większe otwory na obudowie z czasu, przez które zaglądam do zwrotnych momentów życia. Twarz Mamy, dłonie Ojca, wakacje spędzane w domu, klasowa wycieczka do teatru, ławka... i biała kartka formatu A4. Ilość fotografii jest policzona, skatalogowana i noszona przeze mnie wybiórczo gdzieś pod czaszką.

Czy było tych nazwisk na liście 20?

Nie wiem teraz. Nie pamiętam. Może?

Wyszedłem. Musiałem wyjść.

Musiałem stamtąd wyjść jak najprędzej. Ominąć wrzaski radości i dojmującą ciszę pokonanych, która wydała mi się jakaś przyjacielska bo i ja zamilkłem. Dlaczego ja? Czułem to wtedy, idąc prawie bez świadomości po schodach z trzeciego piętra na parter kamienicy przy obecnej Starowiślnej (wtedy Bohaterów Stalingradu), jak chłopak, który otworzył drzwi listonoszowi przynoszącemu wezwanie z Wojskowej Komendy Uzupełnień. To nie marzenia nagle się spełniły ... Ja dostałem powołanie! Powołano mnie. Wtedy dopiero zacząłem pytać samego siebie. Wtedy dopiero przyszły refleksje.

Dlaczego aktor?

Z powodu niezgody? Na siebie? Na swój wygląd, wychowanie? Na „mądrzejszy zawsze ustąpi”, kleszcze konieczności w jakie próbowało wpakować mnie dobre wychowanie i nieodwracalne, do którego ciągnęła mnie ławka pod blokiem?

Duński statek, między Anglią a Holandią pływał. Pływają ludzie z Anglii : „Newcastle” - patologia. Przyjeżdżają do Holandii - ćpanie, jaranie... to była taka patologia!... kobiety śmierdziały, a mężczyźni...

Tak, chodziło o niezgodę. O ucieczkę. O wielką potrzebę i teraz szansę na ratunek, którą wyczytałem z wywieszonej kartki. Ratunku! - wołałem we mnie ja sam. 500 kilometrów torów nie przywiodło mnie do Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, ale zabrało od czegoś, czego nie umiałem jeszcze wtedy zdefiniować, a przeciwko czemu buntowałem się ja sam w sobie samym.

Bardzo się kochamy... Ale to bardzo się kochamy i jest u nas dużo czułości, dużo kocham cię, dużo przytulania. Mam od nich dużo wsparcia i faktycznie

są za mną murem i to wyniosłam z domu. Myślę, że też przez to w jakiej rodzinie wyrosłam... mam też dużo swoich takich... żyję na regulach na zasadach. Ja się tym przejmuję... to jest dla mnie ważne

Teatr mnie uratował?

Tak, tak o tym myślę. Kiedy zanurzam się jak w basenie z ciepłą wodą w nocnym lesie mojej pamięci, okazuje się, że do wielu wspomnień dogrzebać się nie jestem póki co w stanie. Niektóre zaś tkwią we mnie świetliście, jakby wołały: „Heeeej!!! To my jesteśmy te najważniejsze”. Myślę jednak, że mnie oszukują. Za stary ze mnie lis, żeby nie wiedzieć, że to, co najjaśniej świeci i najgłośniej krzyczy nie zawsze ma rację. Próbuję więc na sposób archeologiczny, małą łopatką i miękkim pędzelkiem wydobyć jak najwięcej z tych cichych, a czasem zupełnie niemych wspomnień. Chcę się dowiedzieć, co one mają mi do powiedzenia, co się dla mnie pod nimi skrywa.

Co mi się ostatnio śniło? Mam tyle snów, matko święta...

Za dużo tych wspominek?

Wcale nie za dużo. Pamięć jest przecież kluczem. Od tego zaczęło się moje studiowanie zawodu aktora. Zaczęło, ale wcale nie chce się skończyć... Zdążyłem się już nauczyć jednak, że w pamięci właśnie znajdują się rozwiązania. Nie wszystkich pewnie przekonam tym stwierdzeniem. I dobrze. I tak ma właśnie być.

Nie powiedziałem przecież, że jest jeden klucz dla każdego. Ja mam swój. Lecz nie w samych wydarzeniach ze wspomnień jest sprawa, ale w emocjach, które się pod nimi schowały.

Od zawsze obawiałem się podnosić duży kamień, albo spróchniały konar przywiązany do ziemi przez źdźbła trawy. Nie chodziło jednak w tej obawie o ich ciężar i w związku z tym skutki dla mojego kręgosłupa, który nigdy nie był w idealnej formie. Chodziło o świat ukrywający się pod kamieniem i konarem, doskonale funkcjonującą społeczność małych i dużych robaków, pajaków i innych wielonogich stworzeń, których nazw nie podejmuję się wymienić. Bałem się ich i brzydziłem, kiedy pierzchały w panicznej ucieczce w różne strony z prędkością niepozwalającą przyjrzeć się im jak należy. Może nie chciały, żebym je rozpoznał, sklasyfikował i skatalogował w umyśle tak, by przestały straszyć, by przestały być tajemnicą?

Tak też jest z emocjami ukrytymi pod kamieniem, czy omszałym konarem wydarzeń w mojej pamięci. Pod wspomnieniami niczym stara

„beczka” czy „deska” rzuconymi byle gdzie, bo już niepotrzebnymi. Pod stertą drewna na opał w komiku, Mamą, Ojcem, księdzem, który sadzał mnie na kolanach... Pod kompleksami, z powodu których nie chodziłem z koleżankami nad rzekę w obawie, że kiedy się rozbiore będą ze mnie drwiły; emocjami ukrytymi pod ławką przy bloku rodzinnym; pod moimi kolegami z tej ławki, których los nie oszczędził jak mnie, pod rudym sąsiadem z piętra wyżej, który odebrał sobie życie z powodu nieszczęśliwej miłości... Pod wszystkimi tymi poblakłymi fotografiami mieszka mój „klucz” do aktora - taka była moja pierwsza konstatacja, pierwsze olśnienie dotyczące studiowania teatru, którego nie zakończyłem do tej pory i pewnie nigdy nie zakończę. Im dłużej mam z nim do czynienia, tym mniej o nim wiem. Ach... to wspaniałe! Fascynujące!

Czy mamy tu przed sobą tajemnice? Uważam, że mam bardzo dużo nieporuszonych rzeczy, których nikomu nie powiedziałem tutaj... mnóstwo. No, no, to są takie jakieś rzeczy, które nie wieńczy by rozgrzebywać dalej, no... Jestem Maciek, mam dwadzieścia... trzy ? Dwadzieścia trzy będę miał w tym roku...

Wróciłem.

Szkoła była już prawie pusta, a co najważniejsze panowała w niej cisza. Przyszedłem, żeby pozwolić sobie uwierzyć własnym oczom i zabrać buty na zmianę i kilka drobiazgów wrzuconych w pośpiechu do torby, którą zostawiłem pod jedną z ławek na uczelnianym korytarzu. Nie czułem wtedy już chyba nic poza zmęczeniem. Spacer donikąd po nieznanym uliczkach nieznanego mi jeszcze wtedy miasta skutecznie mnie przewietrzył.

Lata studiów to pierwsze doświadczenia na sobie samym. Zaglądałem do środka tej rozkrojonej żaby, którą byłem. Cieszyłem się z każdego odkrycia i znaleziska.

Naprawdę nie zdawałem sobie sprawy z tego, że noszę w sobie te wszystkie: miłości, straty, rozpacz, wstydy, nienawiści i żale i co tam kto jeszcze chce.

„Tyle tego w jednym człowieku?” - Zapytałem naiwnie.

„Tyle tego w każdym człowieku.”- Odpowiedziała mi już na pierwszym roku, na zajęciach z prozy wspaniała Teres Budzisz - Krzyżanowska.

Miałem szczęście do pedagogów. Chociaż pewnie, gdybym miał innych też napisałbym o szczęściu. Chciałem się uczyć, dowiadywać, poznawać siebie, a każdy z Nich miał do opowiedzenia inną historię. Byli wśród moich nauczycieli genialni artyści, byli wybitni pedagodzy. Czasem jedno szło w parze z drugim, innym razem nie, ale każdy z Nich zabarwił mnie

odmiennym, charakterystycznym dla siebie samego kolorem i podarował kawałek wiedzy warsztatowej. Byli dla mnie autorytetami w swojej dziedzinie. Autorytetami, mimo często trudnych charakterów i osobowości. Staralem się jednak wyluskiwać wiedzę spod pozorów surowości, które czasem towarzyszyły zajęciom. Traktowali teatr z powagą i wielkim szacunkiem i wymagali ode mnie tego samego. Dzisiaj wiem, że mieli rację.

...Też usłyszałem, że jestem trochę za inteligentny na ten zawód... i to jest trochę blokujące...

Trzeci rok studiów nieoczekiwanie przyniósł mi propozycję pracy w zawodzie. Andrzej Dziuk zaproponował mi „zrobienie” dyplomu w Teatrze im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem z perspektywą dołączenia do zespołu na stałe.

Czy się wahałem?

Śledziłem losy Teatru przy Chramcówkach od momentu jego powstania, od chwili kiedy w 1985 roku grupa zapaleńców, świeżo upieczonych absolwentów krakowskiej PWST, postanowiła stworzyć teatr od zera, na własnych zasadach.

Imponowali mi Ci wspaniali, odważni Artyści swoją, niezłomną wiarą w wolność sztuki i cudownym rodzajem szaleństwa twórczego, które przyciągały niezliczone tłumy spragnionych teatru widzów. Byli dla mnie, wszyscy Oni niedościgłym wzorem, a Andrzej Dziuk demiurgiem zanurzonym w metafizyczny świat sztuki i rozsiewającym wokół siebie aurę tajemniczości i niedostępności.

Nie. Nie wahałem się więc. Czułem tylko podniecenie i wielki, wielki zaszczyt. Czułem się wybrańcem, który nagle znajduje się w wąskim gronie najlepszych z najlepszych. Częścią elity, która postanowiła założyć kolonię na innej planecie, by tam w spokoju i wolności pracować.

...Jeśli miałbym mówić o jakimś moim ideale, to byłby to etat w jakimś dobrym teatrze ... nie mówię, że dobrym, że dobrze zarabiającym, tylko no...

Tak oto jesienią 1991 roku postawiłem nogę na scenie. I chociaż drugą tkwiłem jeszcze w Szkole - to ten moment uważam za koniec i początek jednocześnie. To wtedy właśnie po raz pierwszy poczułem się aktorem.

W 3 następujących po sobie kolejno rozdziałach rozprawy przedstawię moją perspektywę stawiania pierwszych kroków w pracy dla teatru. Opiszę

moje doświadczenia związane z wyborem właściwej ścieżki artystycznej z trzech punktów widzenia:

1. Ścieżka Aktor. Opierał się będę na dwóch rolach w przedstawieniach zrealizowanych z moim udziałem w Teatrze im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem w 1991 roku. Będą to: „Wielki teatr świata” - aut. Pedro Calderona de la Barca i „Puszka Pandory - tragedia monstrualna” na motywach „Ducha ziemi” i „Puszki Pandory” Franka Wedekinda. Na przykładzie pracy nad rolą Alwy Shöna przybliżę moje próby odnalezienia odpowiedniej dla siebie techniki budowania pierwszych w mojej pracy twórczej postaci oraz własną perspektywę postrzegania teatru z punktu widzenia młodego, niedoświadczonego aktora.
2. Ścieżka Reżyser. Przeanalizuję moją pracę reżyserską nad spektaklem „Kafka” na podstawie dramatu „Kafka. Komedia” austriackiego dramaturga Franzobla, który zrealizowałem na Scenie „Pod Ratuszem” Teatru Ludowego w Krakowie, a którego premiera odbyła się 07.04.2000 roku. Będzie to analiza moich doświadczeń podczas stawiania pierwszych kroków na reżyserskiej ścieżce.
3. Ścieżka Pedagog AST im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Przeanalizuję pierwsze doświadczenia z wkraczania na ścieżkę pedagogiczną. Do tych rozważań wykorzystam pracę z grupą studentów IV roku Wydziału Aktorskiego krakowskiej AST nad spektaklem dyplomowym „Cześć... Jestem Sara”, który zrealizowany został przeze mnie na podstawie utworów z antologii pt.: „*Królestwo wszechwanny*”- *proza, skecze, piosenki, poezja* Hanocha Levina.

ROZDZIAŁ I

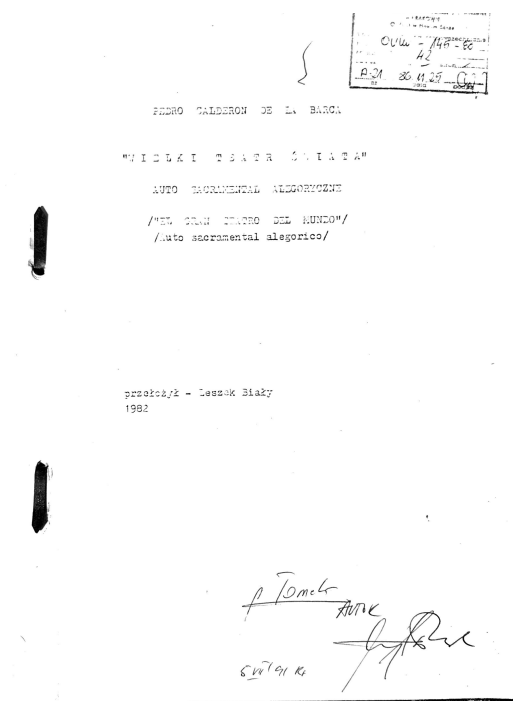
Ścieżka - AKTOR

Aktor (z łac. āctor, od agere 'działać') – osoba odgrywająca za pomocą szczególnego zachowania, technik cielesnych i głosowych rolę w serialu, w teatrze i w filmie. Od zwykłego człowieka odróżnia go: ze strony samego aktora - świadomość gry, ze strony widzów - szczególny sposób traktowania osoby jako aktora. Wobec widza istnieje na sposób dwoisty, jako odtwarzana postać, w którą się tymczasowo wciela, i zarazem jako żywy człowiek, posiadający własną rzeczywistą tożsamość i biografię...²

W roku 1991- jeszcze jako student trzeciego roku Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, zostałem zaproszony do zespołu Teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem.

Ja, młody aktor, naszpikowany nieuporządkowaną jeszcze wiedzą i zestawem narzędzi przekazanych przez pedagogów Szkoły Teatralnej, stanąłem przed zadaniem wykorzystania tej wiedzy w praktyce scenicznej.

3



² Definicja zaczerpnięta z www.pl.wikipedia.org

³ Pierwsza strona oryginału egzemplarza, który otrzymałem od reżysera spektaklu Andrzeja Dziuka w trakcie pierwszej próby

Szukanie ludzi podobnych do siebie nic nie wnosi. To muszą być naprawdę „nowi” ludzie. Inne osobowości, temperamenty, doświadczenia. Największą siłą teatru jest zespół, właśnie ta różnorodność, także pokoleniowa. Różnorodność jest siłą napędową. Oczywiście każdy z nich musiał zaakceptować pewien system wartości, tj. rolę sztuki, znaczenie Witkacego, nasze rozumienie teatru metafizycznego, teatru artystycznego. Na tym polega nasza witkacowska „jedność w mnogości”, ten wielki tygiel ognia. ⁴

Zostałem wybrany jako ten „nowy”. Czułem, że zdarzyło się coś wyjątkowego. Miałem oddać Teatrowi Witkacego siebie takiego, jakim byłem - bez konieczności dostosowywania się. Miałem stanowić wartość dodaną. Trafiłem do zespołu, który od momentu formalnego założenia Teatru Witkacego w 1985 roku mozolnie wykuwał renomę tego miejsca, które świeciło już wtedy w 1991 jasno, wabiąc i przyzywając magią swojej niezwykłości.

Miałem zastąpić dyrektora Andrzeja Dziuka w roli Autora w „Wielkim teatrze świata” Calderona.

Spektakl miał swoją premierę 05.12.1986 i od tamtego czasu grany był z ogromnym powodzeniem wśród publiczności.

Przedstawienie rozpoczynało się w foyer Teatru kwestią Autora z dramatu Calderona:

*O ludzi różnych wspaniałe bogactwo,
które wśród złudy i spomiędzy cieni,
niebu kradzionym odbłaskiem się mienisz... -*

- wypowiadała słowami Calderona grana przeze mnie postać, przemieszczając się pomiędzy gromadzącymi się w holu widzami.

Zadanie okazało się wyjątkowo trudne z trzech powodów.

Po pierwsze - zastępowałem grającego wcześniej tę rolę Andrzeja Dziuka, który moim zdaniem był nie do zastąpienia, głównie przez kontekst - on jako dyrektor Teatru, reżyser przedstawienia i autor pomysłu na nie zdawał się być idealnie sam przez siebie obsadzony w roli Autora. Po drugie - harmonogram przygotowań zakładał jedynie kilka prób. Trzecim zaś powodem było zupełnie nowe i niezbadane jeszcze przeze mnie terytorium - bezpośredni kontakt z

⁴ Fragment wywiadu Beaty Zalot z Andrzejem Dziukiem opublikowanego w „Tygodniku Podhalańskim” (nr 8) 22.02.2024

widzami. Nie broniła mnie rampa sceny, „czwarta ściana”. W tym wypadku widz był dotykalny, rzeczywisty. Miał oczy, skórę, zapach i ciekawość, którą ja miałem za zadanie zaspokoić. Bez spotkania między nami, rzeczywistego spotkania, spektakl straciłby swoją zasadę.

Przedstawienie było wielokrotnie wcześniej grane, więc sceny były już ustawione, relacje między postaciami sprawdzone. Wystarczyło „spotkać” się z Autorem i wypełnić go sobą, swoim wyglądem, głosem i swoją wrażliwością. Efekt tej próby oceniony został przez reżysera i publiczność bardzo dobrze. Do dzisiaj jednak myślę, że podczas spektaklu po scenie poruszał się wtedy i podawał tekst dramatu Tomasz Wysocki ze wszystkimi lękami i niepewnością młodego aktora, oraz z ogromną potrzebą udowodnienia swojej wartości scenicznej... Choć bardzo się starałem - nie udało mi się wtedy znaleźć w sobie Autora.

Graj dobrze rolę - oto cel twój główny...

- mówi Autor do Biedaka w pierwszej scenie dramatu Calderona. Dobrze zapamiętałem ten tekst i staram się jak umiem do dzisiaj.

Pierwsze kroki na zawodowej scenie to chwila dla młodego aktora przełomowa. To moment, w którym ma skorzystać z przekazanej przez nauczycieli wiedzy i skonfrontować z publicznością rzeczywisty poziom umiejętności warsztatowych. Przekonać się, czy warsztat jest wystarczający i na tyle uporządkowany, aby stanowił bezpieczne zaplecze dla narzędzi których w każdej chwili jest w stanie użyć.

Narzędzia wydają się nieuporządkowane. Którego użyć? Przekazane metody - tylko teorią wobec rzeczywistości kontaktu z widzami. Od czego zacząć? Czy oddać się jedynie intuicji i wypracowanym w szkole odruchom, kiedy czasu na pracę, analizę i drogę do spotkania z postacią jest tak mało? To zagubienie pulsowało w głowie i paraliżowało ciało.

Nieuchronnie jednak nadchodziła chwila, gdy miały zgasnąć światła widowni, zapaść cisza, powoli rozpaść się reflektory oświetlające scenę... - to w tej właśnie chwili zaczęło się moje aktorstwo.

PIERWSZE KROKI

Spektakl „Puszka Pandory” w reżyserii Andrzeja Dziuka, którego premiera odbyła się 07 grudnia 1991 na małej scenie Teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem był moją pierwszą premierą, do której rolę miałem zbudować od podstaw, a Alwa Schön, którego w nim zagrałem, moim aktorskim debiutem scenicznym.

Korzystając z wiedzy szkolnej, rozczytywałem opracowany przez Dziuka egzemplarz przedstawienia. Bardzo wnikliwie potrafił analizować każdą z postaci. Tak szczegółowo, jakby każda nich miała być tą główną. *Mysł o sobie jak o głównym bohaterze przedstawienia* - mawiał. I jeszcze - *Musisz wiedzieć „kto” i „po co”? „Jak” - zostaw reżyserowi*. Potraktowałem te zdania tak poważnie, że do dziś dźwięczą mi w uszach.

Szybko też zrozumiałem, że każda postać sceniczna musi mieć swoją formę, osobowość, historię i cel działania... tak jak ja!

Niewątpliwie Dziuk opierał swoją metodę pracy z aktorem na technice opracowanej już wiele lat wcześniej przez Konstantego Stanisławskiego.⁵

Dyrektor Teatru Witkacego i reżyser powstającego spektaklu nie był pierwszą osobą, spotkaną na mojej ścieżce adepta aktorstwa, odwołującą się do Systemu Stanisławskiego.

Wydane w Moskwie w roku 1938 „Praca aktora nad rolą” i „Praca aktora nad sobą” (wydania polskie 1953 i 1954) były podstawą wielu wykładów, analiz i zajęć praktycznych już w PWST. Jednak podczas pracy nad „Puszką Pandory” w zakopiańskim teatrze zdecydowałem się rozszyfrować lepiej i posłużyć zawartymi w obu tych książkach zasadami w praktyce.

Czas. W Zakopanem czas biegnie inaczej. Kiedy mija sezon turystyczny, a szlaki i ulice pustoszeją, jesienny deszcz przynosi ciszę, zegar zwalnia i wszystko zaczyna sprzyjać skupionej pracy.

Aby jednak zrozumieć od czego zacząć pracę nad postacią Alwy Schöna, którego miałem zagrać, musiałem najpierw dowiedzieć się, kim jestem ja sam. Choć zdawałem sobie sprawę, jak to głębokie i wieloaspektowe przedsięwzięcie - zdecydowałem się zacząć tę podróż, dla tej i kolejnych następnych postaci, których (jak wierzyłem) będę miał w przyszłości wiele jeszcze do zbudowania.

Ja i bohater dramatu Wedekinda. Jakie mamy cechy wspólne, a co nas różni? Dopiero po przeanalizowaniu tego, jaka dzieli nas przestrzeń fizyczna, charakterologiczna i emocjonalna, zacząć się mógł rzeczywisty proces budowania postaci. Kluczem było zrozumienie odległości między nami, rozszyfrowanie i przeanalizowanie wszelkich różnic i podobieństw.

Kim jestem ja?

Ani mistrz Konstanty Stanisławski, ani jego uczniowie - wielcy kreatorzy metod pracy nad rolą: Ryszard Bolesławski, Michał Czechow, ani żaden z

⁵ Konstanty Stanisławski - Rosyjski i radziecki aktor, reżyser teatralny i teoretyk teatru (1863–1938)

wybitnych przedstawicieli Szkoły amerykańskiej (Stella Adler, Lee Strasberg, Stanford Meisner) nie mogli mi pomóc.

Ja. Kim jestem? Nie wiedziałem jeszcze wtedy, że stawiam przed sobą zadanie, którego nie rozwiązałem do dziś. Wtedy jednak zrozumiałem, jak ważne jest wyruszenie w tę drogę dla mojego zawodu, ale i dla mnie samego, choć nie mam wcale pewności, czy w przypadku aktora sfery te da się rozgraniczyć. Jak to? Ja, to przecież - ja! Wiedziałem jak mam na imię, nazwisko, gdzie mieszkam, skąd pochodzę... Wiedziałem jak wyglądam, co mi smakuje, a co nie. Wiedziałem, że lubię wdychać przez nozdrza chłodne powietrze, i mam lęk wysokości... Ciągle jednak to było za mało. Zacząłem prowadzić dziennik, gdzie spisywałem moje myśli, uczucia i codzienne doświadczenia. Zrobiłem listę moich wartości (aby zrozumieć jak kierują i jaki mają wpływ na moje życie) na której konsekwentnie notowałem: co jest dla mnie naprawdę ważne. Analizowałem swoją przeszłość, pasje i zainteresowania. Zastanawiałem się nad tym co daje mi poczucie sensu i jakie mam cele - wszystko to po to, aby dowiedzieć się jaki jestem i kim jestem.

Teraz, kiedy to piszę, uśmiecham się do siebie, bo do dzisiaj nie udało mi się w pełni rozszyfrować tej zagadki - wtedy, to wydało mi się prostsze, ale jednocześnie podejrzanie dziwne. Jakby mój własny umysł próbował zastawić na mnie pułapkę.

Nie rozwiązałem wówczas wszystkich zagadek. Ten proces przebiega we mnie ciągle. Poszukiwania te prowadzę w sobie i ze sobą do dziś, a im dłużej to trwa, tym bliżej jestem przekonania, że to nie ma końca. Zwłaszcza, że zmieniam się przecież nieustannie. Za każdym więc razem, przy okazji pracy nad kolejnymi postaciami, pracę zaczynam na nowo. Z biegiem czasu jednak dobieram się coraz sprawniej do rozpoznawania siebie samego. Uważam poznawanie siebie za klucz, który otwiera mi kolejne drzwi do twórczych działań i budowania coraz to nowych, następujących po sobie w mojej karierze postaci scenicznych.

CISZA

Pytania mnożyły się i atakowały, a niecierpliwość nie pomagała. Wtedy, w Zakopanem, późną jesienią 1991 roku odkryłem ciszę. Przyszła mi z pomocą. Wcześniej, jak się okazało, tylko wydawało mi się, że ją znam. Bo przecież cisza to cisza. Ta jednak, którą odkryłem okazała się tak nowym doświadczeniem, że aż przestraszyłem się jej obecności wokół mnie. Oto bowiem usłyszałem, że oddycham. Odkryłem (sic!), że lekko podnosi mi się

brzuch kiedy biorę wdech i opada kiedy wydycham. Odkryłem w sobie wiele rodzajów oddechu. Ten spokojny, pełny, głęboki i ten krótki, przyspieszony, nerwowy. Zdałem sobie sprawę jaką przyjemność mi sprawia kiedy wynurzam się spod wody i jak nie mogę go złapać, kiedy wbiegam pod górę. Dzięki ciszy uświadomiłem sobie jaki wpływ na niego mają emocje, które przeżywam. Z coraz to większą świadomością zacząłem go śledzić, być z nim w kontakcie. Tym poszukiwaniom siebie we mnie sprzyjać zaczęła właśnie cisza. Chwile, kiedy mogłem wsłuchać się w moje potrzeby, lęki, wszystkie kategorie wstydu i kompleksów, gustów i fascynacji... Uważność i zainteresowanie, którym obdarzyłem siebie, stały się dla mnie nową ścieżką do eksplorowania aktorstwa.

LUSTRA

Samotność, odosobnienie od ludzi i bodźców. Chwile, kiedy nie musimy zachowywać się wobec... Momenty pozbawione konieczności kontrolowania własnych zachowań ze względu na nałożone nam przez wychowanie, kulturę, religię, „wypada”, „nie wypada”. Kiedy przekręcamy klucz mieszkania od środka i uwalniamy się od bycia ocenianym przez krytyków, matki, środowisko i parafię.

Nie musimy wtedy wciągać brzucha, napinać mięśni, odpowiadać na zadawane przez innych pytania, „puszyć się” i starać się być innymi niż jesteśmy. Możemy wreszcie być... sobą.

Być takim, jaki jestem.

Wtedy w Zakopanem rozpocząłem badanie siebie w samotności.

Pierwszym odczuciem była ulga i jakaś trudna do nazwania radość wewnętrzna. Radość, że - nie muszę! Mogę. Mogę chodzić w rozciągniętych dresach, palić papierosy, słodzić herbatę i nie zmywać naczyń. Mogę! Ale nie muszę. Kiedy już nasyciłem się tym „nie muszę” - zaczął spod tej radości wyłaniać się ktoś, kto wcale nie lubi niepozmywanych naczyń w zlewie. Ktoś, kto potrzebuje porządku na biurku, ktoś niespecjalnie towarzyski, mówiący do siebie i czytający do późna... Czy wtedy dopiero, po ponad dwudziestu latach życia, zacząłem zauważać tego kogoś, kim w rzeczywistości byłem? Tak, to był ten moment - wtedy zacząłem nazywać siebie.

Pomagała w tym samotność, którą, zachęcony odkryciem, coraz częściej postanowiłem sobie fundować. Coś jednak zakłócało ten proces. Mimo wyalienowania i zamkniętych na klucz drzwi, miałem ciągle odczucie bycia podglądanym i ocenianym. Miałem wrażenie, jakby cały mój niewielki słuźbowy pokój, korytarz i łazienka wyłożone były lustrami. Widziałem w nich

nieustająco siebie. Palącego, jedzącego, tego który nie pozmywał i tego, który pozmywał i tego za chudego, za wysokiego, zbyt dużo słodzącego herbatę i tego, który mógłby już sobie w końcu wymienić dresy, bo na te już patrzeć nie można...

GŁOS NAUCZYCIELA

Miałem szczęście. Moimi nauczycielami w krakowskiej PWST byli najwspanialszy artyści tamtego czasu. Brałem od nich ile mogłem i umiałem, i ciągle grają we mnie ich uwagi dawane na zajęciach. Zawsze chciałem jak najlepiej spełnić ich wymagania i oczekiwania.

System edukacyjny zazwyczaj (warto to podkreślić - zazwyczaj) nie namawiał do próby kontaktu z własną wyjątkowością, delikatnością, wrażliwością. Był rodzajem surowego trenera, który domagał się bezwzględnej posłuszeństwa. Dzięki niemu nauczyłem się znakomicie czytać z twarzy pedagogów. Właściwie nie musiałem nawet patrzeć, by czuć całą skórą - czy są zadowoleni ze mnie czy nie. Zwykle nie byli.

Teraz stałem sam na sam z zadaniem zbudowania postaci, a wszyscy Ci znakomici moi nauczyciele parzyli na mnie i cicho szeptali między sobą: „... no, ciekawe...”

Jak pogodzić wolność mojej wyobraźni, która w ciszy wyświetlała w głowie obraz mojego bohatera, z ogromną pigułą sztywnych zasad i oczekiwać?

„No, ciekawe..” „No, ciekawe...” - szeptały duchy we mnie.

Zrozumiałem wtedy, że bezskuteczne jest szczelne zamykanie drzwi na klucz, kiedy najsurowszy oceniacz, nauczyciel, matka, ksiądz... mieszka we mnie!

Jakie to dziś wydaje mi się banalne, ale wtedy, jesienią 1991 w Zakopanem, podczas prób do „Puszki Pandory” w Teatrze Witkacego - doznałem tego olśnienia obecności mnie - krytyka i „oceniacza” we mnie. Co wcześniej poszło nie tak, skoro odkryłem to dopiero kończąc moją szkolną edukację? Może nie słuchałem wystarczająco uważnie? Chyba tak. Jak z nim walczyć? Jak go pokonać? Jak się go pozbyć?

Wtedy nie wiedziałem - wiem to teraz:

Graj dobrze rolę - oto cel twój główny...

Kiedy w pełnej uczciwości i szczerości wobec samego siebie pracujemy, badamy i przechodzimy cały proces przygotowania roli, kiedy próbujemy z pełnym zaangażowaniem i oddajemy tej pracy tyle, na ile tylko nas stać - krytyk cichnie, wycofuje się i w efekcie milknie jakby chciał powiedzieć:

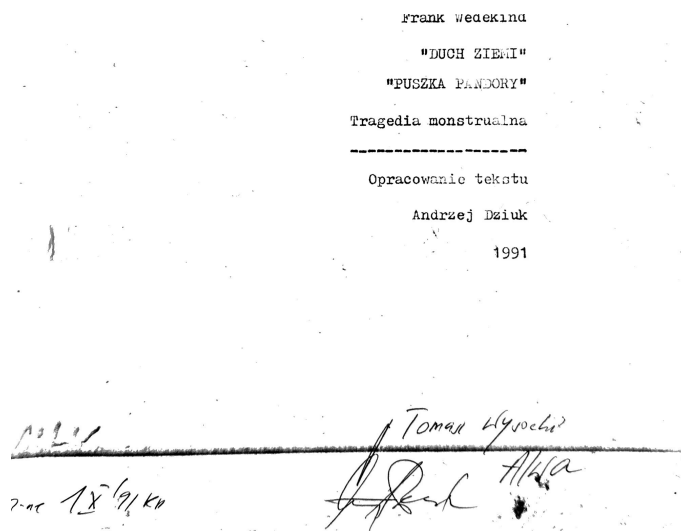
No cóż - ten uczeń stara się jak może i na tyle na ile umie, nie jest może idealny, ale to jedyny jakiego mam - doceniam to...

Staralem się. Miałem na to czas i przestrzeń przyjazną. Tak, robiłem, co mogłem, aby wykonać postawione przede mną zadanie. Zadanie zbudowania postaci i przeprowadzenia jej opowieści przez powstające przedstawienie.

ZADANIE

Jeden z najważniejszych warunków, koniecznych do powstania twórczości, polega na tym, że zadania aktora muszą być atrakcyjne dla jego uczucia, woli i intelektu, muszą fascynować naturę aktora, bo tylko ona dysponuje mocą twórczą. Zadanie, podobnie jak magnes, powinno mieć siłę przyciągania. Przyciągając ku sobie, zadanie wywołuje dążenie, ruch, działanie. Zadanie to jest Zachętą do twórczości i jej motorem. Zadanie jest wabikiem dla naszego uczucia. Jak myśliwy wywołuje ptaka z leśnego gąszczu za pomocą wabika, tak samo aktor za pomocą atrakcyjnego zadania wywołuje z głębi duszy nieświadome uczucie twórcze. Zadanie wywołuje pragnienia i daje im pole do twórczych dążeń. Naturalnym i zgodnym z logiką rezultatem dążenia jest działanie zadanie jest sercem (...) – tłoczy krew do żywego organizmu roli. ⁶

⁶ Konstantin Stanisławski „Praca aktora nad rolą” wyd. Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2020 s. 75



7

Puszka Pandory" pierwotnie tworzyła jedną całość z innym utworem - "Duch ziemi" - i była zatytułowana "Puszka Pandory - tragedia monstualna". Później jednak autor oddzielił część drugą i uzupełnił o dodatkowy akt przedstawiający poprzednie wydarzenia. Tak w 1902 roku powstała "Puszka

⁷ Pierwsza strona egzemplarza reżyserskiego zawierająca datę rozpoczęcia prób oraz własnoręczny podpis Andrzeja Dzika - reżysera spektaklu.

*Pandory", sztuka w trzech aktach. Pierwotna wersja nie została dotąd opublikowana i znajduje się w posiadaniu spadkobierców autora...*⁸

Oddałem się zadaniu zbudowania postaci Alwy Shöna całkowicie.

Alwę Schöna zobaczyłem na projekcie kostiumów przygotowanym przez scenografkę Ewę Dyakowską-Berbeka jako ubranego w starannie skrojony frak, zaczesanego z przedziałkiem młodzieńca ze ściśle opasującym szyję kołnierzem ortopedycznym. Ten element kostiumu wydał mi się interesujący z dwóch powodów: po pierwsze - kołnierze ortopedyczny ograniczający ruchy jako zadanie aktorskie, po drugie - kołnierze ortopedyczny jako znak sceniczny, metaforycznie opisujący rodzaj zniewolenia i uzależnienia w relacji z ojcem, oraz niepełnosprawności emocjonalnej i seksualnej.

Zajmowanie się drugim z aspektów nie było moją rzeczą. Przystąpiłem więc do pracy nad postacią.

Zadawałem sobie pytanie, często mówiąc do siebie głośno - *Powiedz mi kto wchodzi? Wyobraź sobie... Otwierają się drzwi i kogo widzisz?*

Zamykałem oczy i kiedy łączyłem wiedzę jaką przynosił egzemplarz i wizja scenograficzna z własną wyobraźnią, stawała przede mną moja postać. Nie od razu była gotowa i wyraźna. Często pod zamkniętymi powiekami zmieniał się jej wzrost, sposób poruszania zdefiniowany przez usztywnienie szyi kołnierzem, nastrój... Jednak z biegiem procesu prób widziałem Alwę Schöna coraz wyraźniej i wreszcie zawsze *wchodził* ten sam młody mężczyzna. Kiedy obraz bohatera stał się dla mnie wystarczająco wyraźny - nastąpił moment, aby jego „bryłę” przełożyć na siebie. Ubrać się w nią, jak nakłada się nowe, eleganckie ubranie. Z początku wydawało się niewygodne i obce, niedopasowane do mojego ciała. Z biegiem jednak czasu, mozolnie, powoli dzień po dniu Alwa zaczął się na mnie „układać” i przylegać coraz doskonalej.

Ulice stały się salą prób. Starłem się wykorzystać każdy powrót do domu, aby ćwiczyć sposób poruszania się. Po kilku tygodniach: siedł, biegł, przysiadł na ławce, by przyglądać się przechodniom, kupował warzywa w mijanym sklepie, palił papierosy i rozkoszował się zapachami - mój Alwa. Metodyczna, żmudna praca, codzienna, nieprzerwanie powtarzana uliczna praktyka, stała się nieodzownym rytuałem każdej drogi do i z Teatru.

⁸ Fragment streszczenia sztuki zaczerpnięty z internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego



9

Doprowadziła ona w efekcie do postaci w sposób, który zaskoczył mnie całkowicie.

Alwa poruszał mną jak mu było wygodnie. Nie potrzebowałem już kołnierza ortopedycznego. Usztywnienie kręgów szyjnych stało się immanentną częścią motoryki mojego ciała. Głowa potrzebowała ruchu ramienia, aby zwrócić się w lewo, czy w prawo. Zawiązanie butów zaczęło stanowić problem. Alwa Shön „układał się na mnie”, dopasowywał.

Sukces ten jednak, bo sukcesem muszę nazwać efekt mojej pracy, był jedynie częścią procesu. Przede mną była jeszcze cała niewypracowana przestrzeń charakteru, osobowości i wrażliwości mojego bohatera oraz mapa relacji z pozostałymi postaciami dramatu.

ALWA PIĘKNY

Inspiracja zapisana w nazwisku bohatera stała się dla mnie drogowskazem. „Shön” - z języka niemieckiego - jako przymiotnik: piękny, ładny, niezły; w funkcji przysłówka: ładnie, pięknie, należycie...

⁹ Jerzy Duda - Gracz 1993 : Tomasz Wysocki jako Alwa Shön w spektaklu „Puszka Pandory” - Teatr Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem (prem. grudzień 1991)

Nie była moim celem walka z własną fizjonomią, lecz przypisanie powstającej postaci cech charakteru, które korespondowałyby z wypowiedzią, jaką Frank Wedekind zawarł w nazwisku bohatera dramatu. Wiedziałem, że Alwa, mój Alwa Shön powinien być... nudny. Celowo tak go streszczam. Cóż bowiem interesującego może być w charakterze człowieka na wskroś pięknego wewnątrznie, dobrego, posłusznego i poddanego swojemu ojcu, oddanego i wiernego swojej jedynej miłości - Lulu, której nie opuścił nigdy i nigdy nie zdradził? Nuda.

Cechy mojego bohatera stały się jednak (ku memu zaskoczeniu) niezwykle interesującym wyzwaniem.

Zawsze najciekawsze wydawały mi się postaci, których charakter daleki byłby od ideału. Takie ze skazą, mroczną stroną, którą należało nazwać i obronić.

Zadanie, które już na początku mojej aktorskiej drogi zostało przede mną postawione, aby uzasadnić i ośwoić konstrukcję psychologiczną człowieka „pięknego” wewnątrznie, okazało się fascynujące.

Szereg odpowiedzi na nurtujące mnie pytania dotyczące konstrukcji psychologicznej bohatera, odnalazłem w samym dramacie Wedekinda. Były tam. Nie ujawniły się jednak od razu, czego się pierwotnie spodziewałem. Nie były wpisane bowiem w wypowiedzi bohatera. Nie wynikały bezpośrednio z dialogu dramatycznego. O tym, jaki jest, świadczyło jego postępowanie, decyzje, jakie podejmował wobec dramatycznych zdarzeń które go spotykały, wrażliwość jaką posiadał i wierność uczuciu, jakie w sobie nosił.

Główną bohaterką sztuki jest Lulu, demoniczne uosobienie seksu i amoralności. Jej mentalność i sposób życia biorą swój początek z doświadczeń z lat dzieciństwa i młodości, które bohaterka spędziła z opiekunem, najpierw wykorzystującym ją seksualnie, a następnie stręczącym do nierządu. I tak Lulu trafia do domu doktora Schöna, gdzie pełni rolę etatowej kochanki i ojca, i syna. Później zostaje odstąpiona staremu rozpustnikowi Goolowi, a w ostatnich scenach "Ducha ziemi" zabija strzałem z rewolweru doktora Schöna na oczach jego syna Alwy - literata.¹⁰

Jak odnaleźć w sobie poziom uczucia, który przewyższyłby kosztą jakie trzeba dla niej ponieść?

¹⁰ <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/6863/puszka-pandory>

Praca z egzemplarzem przynosiła coraz to nowe korzyści. Wiedza pozyskiwana z niego była uzupełniana wyobraźnią.

Dramat - jeśli przeczyta się go z punktu widzenia jednego tylko bohatera - ukazuje historię upadku człowieka.

Spotykamy Alwę Shōna jako młodego docenianego literata, urodzonego w bardzo zamożnej rodzinie, opływającego w dostatek i szacunek. Jego ostatnie chwile zaś, to życie w nędzy i banalna śmierć od uderzenia kastetem na paryskim strychu.

Został zabity, jednak całe jego życie to suma codziennych „mikro samobójstw”, aktów woli i decyzji podejmowanych w pełni świadomie, jakby celowo i konsekwentnie zmierzał do samounicestwienia. To opowieść o samobójcy, który nie skorzystał jednak z brzytwy, trucizny, czy sznura. Nie wyskoczył z okna, nie rzucił się pod tramwaj. Alwa Shōn do samounicestwienia użył ... miłości

ALWA: (ściskając rękę Lulu) Dusza - gdzieś w zaświatach - przeciera sobie oczy ze snu - ta ręka...

LULU: Co w niej widzisz takiego?

ALWA: Ramię...

LULU: Co w nim widzisz?

ALWA: Ciało...

LULU: Cóż w nim widzisz?

ALWA: Mignon!

LULU: Cóż w tym widzisz?

ALWA: Mignon! Mignon!

LULU: Nie patrz tak na mnie - na miłość boską! Chodźmy stąd zanim będzie za późno. Jesteś nikczemnym człowiekiem!

ALWA: Powiedziałem Ci przecież, że jestem najnikczemniejszym łotrem...

LULU: Właśnie to widzę!!!

ALWA: Brak mi czci, dumy...

LULU: I sądzisz mnie według siebie!

ALWA: Ciebie? - Stoisz o całe niebo wyżej nade mną, jak - jak słońce nad czarną otchłanią ... Niech już będzie koniec! Koniec ze mną! Zepchnij mnie w tę otchłań!

LULU: Kochasz mnie?

ALWA: Płacę za ciebie wszystkim co było moje!

LULU: Kochasz mnie?

ALWA: A ty - kochasz mnie - Mignon...?

LULU: Ja? Ja nie kocham nikogo.

ALWA: A ja cię kocham!

*LULU: Otrułam ci matkę...*¹¹

Strzępy informacji pozyskiwanych z egzemplarza, stały się dla mnie drogowskazem, z którego zaczytywałem wiedzę na temat Alwy Shöne. Jego miłość pozbawiła go matki, zabiła ojca, odebrała dobrobyt, pozycję społeczną, szacunek i godność. Lulu - Miłość - poprowadziła go „za rękę” ku śmierci. Uwolniła? Wiedziałem jednak, że powinienem trzymać się z daleka od metafor - nie da się ich zagrać. Powtarzałem sobie: „żadnych aniołów zagłady, żadnych śpiewających syren!” Złapać się należało jedynie konkretów i im się oddać! Czy jednak dotykane czegoś tak nienamacalnego i ulotnego jak miłość, która potrafi stać się jedynym sensem i światłem, może być wystarczającym tematem do grania, uzasadnić straceńczy, ślepy pęd ku zatraceniu mojego bohatera? Czy może uzasadnić jego decyzje?

Usprawiedliwić i obronić? Zdecydowałem się zaryzykować.

Na próbach, a potem na scenie przełożyło się to na oddawaną Lulu uwagę. Odkryłem, jaką siłą może być skoncentrowane spojrzenie, skupione i czujne. W czasie dwójkowego dialogu - jak ten powyżej - było to oczywiste i łatwe. Wyzwaniem stały się sceny w których moja postać prowadziła dialog z innym bohaterem, w obecności Lulu. Zauważyłem, że nie potrzebuję wtedy spojrzenia, aby wysyłać informację. Robiły to moje ramiona, biodra i szyja, które nagle stawały się cieplejsze i wrażliwsze po tej stronie ciała, która skierowana była w kierunku Lulu. Mój Alwa stał się cały „poparzoną skórą” na każdy bodziec, słowo, gest, wdech i wydech tej, którą kochał.

Tylko tyle - wypracowane tak dobrze na ile było mnie wtedy stać - stało się wszystkim, czego potrzebowałem, aby wypełnić wnętrze bryły postaci Alwy, nad którą wcześniej już długo pracowałem. Tylko uwaga i czujność, a przełożyło się to na scenie na wszystkie składowe obsesyjnej miłości. Patrzyć, widzieć i czuć tylko ją - stało się to odpowiedzią na wszystkie dręczące mnie do tej pory pytania dotyczące mojej postaci. Moc tego odkrycia niedługo później, bo na generalnych próbach, premierze i wszystkich spektaklach, potwierdzana była przez reżysera i widzów „Puszki Pandory”.

Postać Alwy Shöna nie uczestniczyła we wszystkich scenach spektaklu, jednak mnie każda obecność na scenie kosztowała niezwykle wiele. Po spektaklach zawsze czułem się skrajnie wyczerpany emocjonalnie i fizycznie

¹¹ Frank Wedekind - „Tragedia monstrualna. Duch ziemi. Puszka Pandory” tłum Grzegorz Sinko- fragment egzemplarza reżyserskiego opr. Andrzej Dziuk

- a to wszystko z powodu jednego tylko zadania, które sam sobie postawiłem i konsekwentnie za każdym razem realizowałem. Nie mogło być mowy o „gorszym dniu”, braku koncentracji i skupienia.

Graj dobrze rolę, oto cel twój główny...

Agata Duda-Gracz: Tak po krótkce... Teatr Witkacego najpierw zachwycił mnie jako miejsce i sposób na miejsce, które staje się świątynią sztuki, komuną, które nie ma granic, gdzie aktorzy faktycznie są za wszystko odpowiedzialni. Od mycia podłogi, budowania atmosfery, przyjmowania ludzi, gdzie człowiek się czuł absolutnie wyjątkowo i wiedział, że za każdy razem czeka go niepowtarzalna przygoda. Pierwsze spektakle nie robiły na mnie wrażenia jako same spektakle. Robiło na mnie wrażenie miejsce i aktorzy, którzy tam byli i ta atmosfera, która była czymś niesamowitym. Było wiadomo, że Teatr Witkacego to jest takie miejsce w którym jest możliwe absolutnie wszystko. Ta komunia dusz i jednocześnie komuna jaką to stanowiło. Natomiast pierwsza sztuka, jaka mnie zwała z nóg, jako sztuka, jako dzieło sztuki, jako pierwsze moje, pierwsze moje teatralne katharsis to była „Puszka Pandory”. Po pierwsze to jak to było wymyślone, jak wyście grali... I pamiętam pierwsze spotkanie z tobą. Pamiętam Alwę Shōna w kawiarni Bazakbala, na scenie Atanazego Bazakbala. Byłam (śmiech) wbrew pozorom dość wstydliwą i nieśmiałą dziewczyną i ja na ciebie wpadłam, na ciebie w tym kołnierzu ortopedycznym i w tym wszystkim.. I pamiętam rodzaj takiego dziewczęcego faktycznie, jak z „Ani Zielonego Wzgórza” absolutnego zakochania w osobowości ludzko - aktorskiej, ludzko - artystycznej. Byłam porażona tym Alwą Shōnem. Pamiętam wykrzywione usta, pamiętam mokre wargi, pamiętam niesamowitą chemię jaka była pomiędzy twoim Alwą a Lulu, czyli Renatą Stachowicz. Pamiętam to, że po spektaklu siedzieliście wokół mojego taty. Tata siedział w środku, wyście siedzieli wszyscy przy stole. Ja siedziałam gdzieś tam obok, przyklejona, wklejona w ojca, a tak naprawdę chciałam być przeźroczysta. Miałam wrażenie, że wy mówicie najsmaczniejsze rzeczy na świecie, a ja połowy z tego nie rozumiałam. Było to porażające. Tak jakby mi ktoś pokazał przepis na teatr. Ideał teatru. Wiedziałam, że do czegoś takiego będę zmierzała...¹²

¹² Fragment wywiadu przeprowadzonego przeze mnie z Agatą Dudą - Gracz dn. 04.07.2024

NIE WIEM

Praca nad rolą Alwy nie zakończyła się nigdy. Od dnia 01.10.1991 w którym otrzymałem podpisany przez reżysera egzemplarz, przez premierą spektaklu, która miała miejsce 07.12.1991 na Scenie im. Atanazego Bazakbala w zakopiańskim Teatrze Witkacego i wszystkie następujące po niej spektakle, proces tworzenia postaci trwał. Alwa każdego wieczora był inny. Nie zmieniały się zadania postawione przez autora dramatu, reżysera spektaklu i mnie samego. Nie zmieniał się jego kostium, ani bryła postaci - lecz sam Alwa nigdy nie był taki sam. Każdego dnia z widowni obserwował go kto inny (za wyjątkiem tych, którzy przychodzili na spektakl wielokrotnie). Każdy dzień przynosił inną pogodę za oknami przestrzeni, w której graliśmy. Każdego dnia ja - nakładając na siebie Alwę Shöna - odczuwałem siebie inaczej. Wszystkie te aspekty przekładały się na graną przeze mnie postać. Nigdy jednak Alwa nie przestawał kochać. Wkładałem kostium, ubierałem się w miłość i wyruszałem na zatracenie jako Alwa Shön - zostawiając za kulisami poczucie czasu i rzeczywistości.

Mógłbym w tym miejscu zakończyć moje dywagacje dotyczące pierwszych doświadczeń na aktorskiej drodze, gdyby nie jeszcze jedno przemyślenie... Za każdym razem, kiedy próbuję wydobyć z pamięci początek mojej ścieżki aktorskiej i zadaję sobie pytanie w jaki sposób dotarłem do zapisanych powyżej odkryć i rozstrzygnięć, nie daje mi spokoju niewiadoma, jaka od tamtego czasu do dzisiaj nieustannie mi towarzyszy. Jest to ta część twórczości, którą streścić mogę tylko w dwóch słowach: „nie wiem”. Nie wiem jak to się stało, że wyposażony jedynie w zarzewia metod, które przekazali mu jego nauczyciele młody adept sztuki aktorskiej odkrył, że scena to jego naturalne środowisko? Jego dom, gdzie czuje się bezpieczny i spokojny. Praca nad pierwszą w karierze rolą składała się z dwóch równoległych sfer: tej warsztatowej, rzemieślniczej, technicznej i wielkiego „nie wiem”, które podczas procesu przygotowywania roli spędzało sen z powiek a jednocześnie wabiło, by zanurzyć się w nim jeszcze śmieiej. Ten wspaniały, twórczy brak pewności, wydaje mi się być porównywalny jedynie z wiarą, która zaczyna się tam, gdzie kończy się wiedza. To stan, w którym pozwalamy działać intuicji i nieusprawiedliwionemu niczym przeczuciu. To chwila, kiedy udaje się wyłączyć nieustannie gadający umysł i wszystkich razem nauczycieli - z całym do nich szacunkiem.

Bywa tak, że wielokrotnie powtarzane w myślach stwierdzenie tak głęboko zaczyna być moje, że nawet jeśli nie ja byłem jego autorem, nie potrafię sobie przypomnieć, kto na nie przede mną wpadł.

Teatr to znaczy nie przeszkadzać

Ten bardzo ważny dla mnie skrót myślowy postaram się rozszyfrować w kolejnych częściach mojej pracy.

Alwa w puszcze Pandory był moją rolą dyplomową, bo trafiłem do teatru Witkacego już na trzecim roku studiów w krakowskiej szkole teatralnej. Trudno sobie wymarzyć lepsze laboratorium dla wstępującego w zawód aktora niż Teatr Witkacego. Ten teatr był dla mnie szkołą, od której zaczęły się moje zawodowe drogi – aktorska i reżyserska. Zakopane po sezonie jest próżnią – jedno kino, jedna biblioteka... „Witkacy” jest niezwykle wyspą teatralną na odludziu. W Zakopanem nie było wyjścia poza Teatrem. On wypełniał nam cały czas, całe życie. Do domów wracało się tylko po to, żeby coś zjeść i parę godzin pospać, a często przecież także spało się w teatrze. Nie miało nic wspólnego z tworzeniem jakiegoś rodzaju komuny – po prostu chciało się być w tym miejscu. Przez to, że pozostawaliśmy w odosobnieniu, musieliśmy mierzyć się sami ze sobą, stawiać sobie samym wyzwania. Przekraczać to, co już wiemy i umiemy. Praca stała się przez to szalenie intensywna, bo trzeba było za każdym razem wykrzesać z siebie coś zupełnie nowego. Tutaj nauczyłem się, że bez względu na to, czy gram na kontrabasie w „Doktorze Faustusie”, czy gram Florestana Wężymorda w „Wyzwoleniu - nowym”, moja obecność jest dla teatru tak samo ważna. Wszyscy byliśmy tak samo wynagradzani za naszą pracę. Ta filozofia równości w tworzeniu spektaklu była fantastyczna, pozwalała budować prawdziwy zespół. A w dzisiejszym teatrze tego typu zespołowość jest czymś, co zdarza się coraz rzadziej. Siłą Teatru Witkacego było także to, że mieliśmy cel, wiedzieliśmy jaki teatr chcemy robić. Te trzy słowa Andrzeja Dziuka: „metafizyczny, artystyczny, potrzebny” powinny świecić nad każdym teatrem jak neony. Nie wolno dopuścić by któryś z tych napisów zgasł, bo teatr może przestać mieć sens. Te trzy powody, czy magnesy muszą współistnieć. Mam wrażenie, że ostatnio w polskim teatrze te neony mocno szwankują... W czasie, kiedy trafiłem do teatru Witkacego, był on niesłychanie hołubiony przez publiczność. Jednak nikt z nas nie czuł się rozpieszczany. Zawsze czuliśmy ogromny szacunek dla widza, wdzięczność za to, że jest... bo to wcale nie jest oczywiste, że widz przyjdzie codziennie o godzinie dziewiętnastej. Każdego wieczora od nowa trzeba sobie na to

*zapracować. Nawet najmniejsza źle zagrana rola może spowodować że ktoś do nas już nie przyjdzie. ...*¹³

¹³ Cytat pochodzi z wywiadu jakiemu udzieliłem Barbarze Świąder, a opublikowanego w książce „W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego Zakopanem” ; wyd. słowo/obraz/terytoria 2004

ROZDZIAŁ II

Ścieżka - REŻYSER

W tej części mojej rozprawy skupię się na analizie własnych doświadczeń związanych z pracą reżyserską nad inscenizacją dramatu Franzobla „Kafka. Komedia”. Naświetlę moje zmagania z materią teatru, doświadczaną z zupełnie nowej dla mnie wówczas perspektywy. Opowiem o pierwszych świadomych krokach reżyserskich i przemyśleniach związanych z procesem twórczym.

Podczas jednej ze swoich wizyt w Teatrze Witkacego w Zakopanem, mój dawny nauczyciel Jerzy Stuhr zaproponował mi funkcję asystenta na swoich zajęciach w krakowskiej PWST. Zgodziłem się od razu, nie wiedząc jeszcze jak ta decyzja w efekcie wpłynie na mój los. Wytrwale jeździłem dwa razy w tygodniu do krakowskiej PWST, by nie opuścić żadnych zajęć. Z czasem jednak te moje podróże zaczęły kolidować z obowiązkami w Teatrze tak bardzo, że zmuszony byłem powziąć decyzję... i w ten sposób znalazłem się ponownie w Krakowie.

To nie był łatwy moment. Nie miałem niczego, poza pracą w PWST. Czułem się jak Alicja, która po drugiej stronie lustra znalazła świat, który ją wabił, a jednocześnie dziwił, zachwycił i przerażał. To faktycznie była zupełnie inna rzeczywistość od tej, którą ryzykownie pozostawiłem w Zakopanem. Diametralnie od zakopiańskiej różna.

Na szczęście z pomocą wtedy przyszedł mi ówczesny dyrektor Teatru Ludowego w Nowej Hucie - Jerzy Fedorowicz. W 1996 roku zostałem przyjęty na etat do prowadzonego przez niego teatru.

Franz Kafka (1883 - 1924).

Urodził się w Pradze, będącej wówczas częścią Austro-Węgier, w rodzinie kupieckiej. Kafka był najstarszym z sześciorga rodzeństwa, choć tylko on i jego trzy siostry (Gabrielle „Elli”, Valerie „Valli” i Ottilie „Ottla”) dożyły dorosłości. Kafka najsilniej związany był z najmłodszą siostrą Ottlą. Elli i Valli nie były mu tak bliskie. Ottla wspierała Franza emocjonalnie i często z nim korespondowała. Była też jedną z nielicznych osób które rozumiały jego wrażliwość, delikatność emocjonalną i problemy zdrowotne. Franz często odwiedzał Ottlę i jej rodzinę na ich farmie, gdzie mógł znaleźć chwilę wytchnienia od miejskiego życia i pracy. Jego ojciec, Hermann Kafka (1852-1931), przedsiębiorca i właściciel sklepu galanteryjnego, był surowym i

autorytarnym człowiekiem, co miało wielki wpływ na życie Franza. Konfliktowy i emocjonalny związek z ojcem znalazł odzwierciedlenie w wielu jego dziełach literackich, a zwłaszcza w „Liście do ojca” („Brief an der Vater”) w którym Franz opisuje swoje uczucia lęku i podporządkowania wobec ojca. Matka - Julie Kafka z domu Löwy (1856 - 1934) pochodziła z zamożnej rodziny żydowskiej. Była kobietą łagodną i opiekuńczą, choć jednocześnie całkowicie zdominowaną przez męża. Franz miał z nią cieplejszy, choć nie mniej skomplikowany, związek.

Kafka ukończył gimnazjum w Pradze, a następnie studiował tam prawo na Uniwersytecie Karola, kończąc studia w 1906 r. Po studiach podjął pracę w instytucji ubezpieczeniowej, co pozwalało mu na regularny dochód i stabilizację finansową. Jednak praca biurowa była dla niego zbyt monotonna i stresująca, a jego marzeniem było poświęcenie się pisarstwu.

Kafka pisał głównie krótkie opowiadania i powieści. Jego najbardziej znane dzieła to: „Proces” („Der Prozess”), „Zamek” („Das Schloss”), „Przemiana” („Die Verwandlung”). Jego prace literackie zanurzone są w atmosferze surrealizmu, absurdu, alienacji i zagubienia w otaczającym bohaterów świecie. Kafka poruszał w nich tematy związane z biurokracją, poczuciem winy, zagubieniem w otaczającym świecie oraz jednostkowym doświadczeniem w opresyjnych systemach.

Franz Kafka miał kilka znaczących związków z kobietami w swoim życiu, które były zarówno intensywne, jak i często skomplikowane. Jedną z najważniejszych kobiet w życiu autora „Procesu” była Felice Bauer.

Poznali się w 1912 r. w Berlinie. W trakcie pięciu kolejnych lat ich relacja była burzliwa, pełna zaręczyn i zerwań. W latach 1914 - 1917 byli zaręczeni dwukrotnie, ale nigdy nie doszło do małżeństwa. Ich związek był w dużej mierze korespondencyjny. Kafka napisał do Felice setki listów, które zostały później opublikowane jako „Listy do Felice” („Briefe an Felice”). Kafka wyrażał w tych listach swoje lęki, niepewności i ambiwalencję wobec małżeństwa i życia rodzinnego. Po ostatecznym rozstaniu z Felice Bauer - Kafka jeszcze kilkakrotnie wiązał się emocjonalnie z kobietami.

W roku 1919 był zaręczony (choć krótko) z Julie Wohryzek. Zaręczyny zostały zerwane głównie z powodu sprzeciwu ze strony jego rodziców, którzy nie aprobowali jej statusu społecznego.

KAFKA:

A co powie narzeczona? Max, ona ciągle ciągnie mnie cięgiem do łóżka. Bee. Ona cała składa się z popędów i pożądań, które, jak twierdzi, już

*jęłczej, przez co ciągle piszczy i niemal rozpacza, bo chce smarowania i
mojego śliskiego ptaszka. Bee.*

BROD:

*No więc? Załatw tej laleczce to, czego potrzebuje. Zrób jej po prostu trochę
szurum-burum. Poobracaj ją trochę. Dlaczego nie?*

KAFKA:

*Brzydzę się tym ciałem, całym człowiekiem, przecież ja nie mam z tym nic
wspólnego. Ta bliskość, wiesz, co mam na myśli, i ten zapach, ten smrodek.
Kiedy ona się do mnie zbliża, bee, to znaczy, już samo jej zbliżanie się
napawa mnie lękiem, dostaję gęsiej skórki, kiedy ona mnie dotyka. Rzygi
podchodzą mi do gardła. Ona jest jak kloc, taka ciężka i tak jej cuchnie z ust.
Bee.¹⁴*

Milena Jesenská - to kolejna ważna osoba w emocjonalnym życiu Franza Kafki. Była czeską dziennikarką, tłumaczką i pisarką, która tłumaczyła prace Kafki na język czeski. Ich związek rozpoczął się w 1920 roku i również był głównie korespondencyjny. Franz i Milena spotkali się osobiście tylko kilka razy, ale ich relacja była bardzo intensywna emocjonalnie. Milen była mężatką, co dodatkowo komplikowało ich sytuację. Listy, które Kafka pisał do Mileny, są pełne bardzo głębokich emocji, a ich treść to niezwykle ważne źródło dla zrozumienia jego wewnętrznego świata.

Dorę Diamat Kafka poznał w roku 1923 podczas wakacji nad Morzem Bałtyckim. Była ona ostatnią wielką miłością Franza. Dora była młodsza od niego o 14 lat. Jeszcze w tym samym roku 1923 przeprowadził się wraz z nią do Berlina, gdzie spędzili razem ostatnie miesiące życia Franza. Dora była z nim do samego końca, opiekując się nim podczas ostatnich dni, gdy stan jego zdrowia pogarszał się z powodu gruźlicy. Franz Kafka zmarł 3 czerwca 1924 roku w sanatorium Kierling w Klosterneuburgu, niedaleko Wiednia, z powodu gruźlicy krtani.

Próbując naszkicować najbliższy krąg osób związanych z Franzem Kafką, nie sposób nie wspomnieć o jego przyjacielu.

BROD:

*Ha. Cóż my wiemy o tym świecie? Byle trochę pogawędzić i pouganiać się za
dziewczętami, za dziewczyszkami z dużymi, czarnymi dziurkami w nosie, o*

¹⁴ Przytoczone cytaty pochodzą z dramatu Franzobla „Kafka. Komedia”.

wesołych, smacznych, kiełbasowatych buziach, z których ośmielamy się odgryźć kawałeczek, bo to jest prawdziwe, bo to rzeczywistość. Byle mówić zgrabnymi zawijasami, prowadzić rozmowy o niczym. Wiem, że wyrażam się niejasno. Ha, ale co też my wiemy o rzeczywistości? Haha, popędy to dla nas fraszka, przezacny, pryszcz to jest dla nas, którzy wściubiamy nosy, bijemy od tyłu, zakradamy się do zapachów, widoków udeczek i, chciałbym prosić o niewielki napiwek, do piersiątek, aż głos się nam załamuje. Ha, z panią, panienko, chętnie załatwiałbym przez całe życie moje potrzeby seksualne, pomimo zawiści podwładnych, skonsultowałbym Pani małą myszkę i jej ciepło, skonstatowałbym jej wilgotność, nieprawdaż. Ha. Co? To daje do myślenia?

Max Brod urodził się 27 maja 1884 roku. Był czeskim pisarzem, kompozytorem i krytykiem literackim pochodzenia żydowskiego. Urodził się w Pradze, podobnie jak Kafka. Poznali się podczas studiów na Uniwersytecie Karola. Od samego początku nawiązała się między nimi głęboka przyjaźń oparta na wspólnych zainteresowaniach literaturą, filozofią i kulturą w ogólności. Brod był jednym z pierwszych czytelników i krytyków twórczości Kafki. Często zachęcał go do publikowania dzieł, mimo, że Kafka był bardzo krytyczny wobec swojej twórczości i niechętny jej publikacji. Na łożu śmierci Kafka poprosił Broda, aby ten spalił wszystkie jego nieopublikowane prace. Brod jednak, przekonany o ogromnej wartości literackiej dzieł Kafki, zignorował tę prośbę i zdecydował się je opublikować.

To właśnie dzięki Maxowi Brodowi świat poznał takie dzieła Kafki jak: „Proces”, „Zamek” i „Ameryka” („Der Verschollene”). Opublikował również wiele opowiadań i listów Kafki. Napisał także biografię Kafki pod tytułem „Franz Kafka, przyjaciel” („Franz Kafka, ein Freund”), która dostarczyła cennych informacji na temat życia i osobowości Kafki. Po aneksji Czechosłowacji przez Niemcy w 1939 roku, Brod wyemigrował do Palestyny. Osiedlił się w Tel Awiwie, gdzie kontynuował swoją pracę jako pisarz i krytyk literacki. Tam również spędził resztę życia. Zmarł 20 grudnia 1968 roku. Max Brod był nie tylko przyjacielem Franza Kafki, ale także jego literackim opiekunem i promotorem. To dzięki niemu dzieła Kafki, które miały zostać zniszczone, stały się dostępne dla czytelników i zyskały uznanie jako arcydzieła literatury.

BROD:

...Jak mi przedwcześnie umrzesz, co jest prawdopodobne, bo jesteś już kością i śliwką, samą resztką knedla, ja zaś wysportowany, świeży i bez

dolegliwości, gdy tymczasem tobie każdy oddech pali gardło, wówczas wydam spuściznę po tobie, zrewiduję ją, napiszę od nowa...

Świadomie i celowo skupiam się w powyższym skrótowym opisie na osobach z najbliższego kręgu i relacji międzyludzkich, w których funkcjonował Franz Kafka. Szkicuję ludzi, z których składało się jego najbliższe otoczenie, ponieważ w dramacie Franzobla to oni występują jako bohaterowie. Jako zjawy, „satelitarnie” krążące wokół autora „Procesu”, a relacje między nimi wydają się być siecią, w której agonalnie szarpie się złowiony w tę pułapkę Franz. „Kafka. Komedia” to opowieść o rodzinie.

„...choć raz od weselszej strony pokazać tego tragicznego człowieka, jakim był Franz Kafka. Lecz w taki zarazem sposób, by nie stracić związku z rzeczywistością” - deklaruje Franzobel we wstępie do swojego dramatu. To ta właśnie deklaracja zachęciła mnie do poszukiwań.

PODRÓŻ

Jesienią 2000 roku wyjechałem w samotną podróż do Pragi. Wyruszyłem w poszukiwaniu Franza Kafki - bohatera mojego przedstawienia, które po wielu miesiącach pracy znalazło swoje miejsce w repertuarze Teatru Ludowego w Krakowie.

Nie miałem wątpliwości, że aby zająć się tą ikoniczną postacią na trwałe zapisaną w historii światowej literatury, której dzieła zachwycaly mnie i inspirowały od lat, muszę odwiedzić go osobiście. „Usiąść z nim i porozmawiać”, „wysłuchać”, zrozumieć, zbliżyć się, zaprzyjaźnić... Tak, potrzebowalem spotkania z człowiekiem. Potrzebowalem - i tu pomagały mi doświadczenia aktorskie - przeanalizować go, spróbować zrozumieć, zanurzyć się w okoliczności jego życia, wziąć oddech „jego powietrzem”... Ten mój pobyt w Pradze zapamiętałem jako niekończące się spaceru. Z początku obserwowałem, fotografowałem, robiłem notatki, zaglądałem, „przyklejałem się” do grup oprowadzanych przez wygadanych przewodników. Podążałem wydeptaną przez poszukiwaczy śladów po Kafce ścieżką: Plac Waclawa, Dom Pod Minutą, Staromiejski Rynek, Dzielnica Żydowska (Josefov), Zamek Praski i Złota Uliczka... Próbowałem, jedno po drugim, odkrywać miejsca, z którymi Kafka był związany. Po dwóch dniach nieprzerwanych spacerów zrozumiałem, że to dla mnie za mało, że nie wystarczy mi turystyczne pozyskiwanie powierzchownej wiedzy.

Kolejnego dnia wróciłem na Stary Cmentarz Żydowski. Wróciłem, bo byłem tam już dwa dni wcześniej. Tam, w jednym grobowcu spoczywa Franz wraz ze swoimi rodzicami. Chwile, które spędziłem w tym miejscu stały się kluczowe dla moich dalszych poszukiwań autora „Przemiany”. Zrozumiałem, że muszę zamknąć oczy i zdjąć nieodłączne w tej podróży słuchawki i ... słuchać, patrzeć, odczuwać (sic!). Nie zwiedzać!

Stanisław Witkiewicz w jednym z listów do syna ¹⁵ porusza kwestię „istotności”, która dla Witkacego była tak ważna i której poszukiwał przez całe życie twórcze.

... istotność to (pisze do syna Stanisław Witkiewicz) niedający się zachwiać punkt, o który opiera się całe rusztowanie duszy..

Ja potrzebowałem spotkania i rozmowy istotnej z Franzem Kafką, bo w miarę pozyskiwania wiedzy na jego temat pojawiało się we mnie coraz więcej pytań.

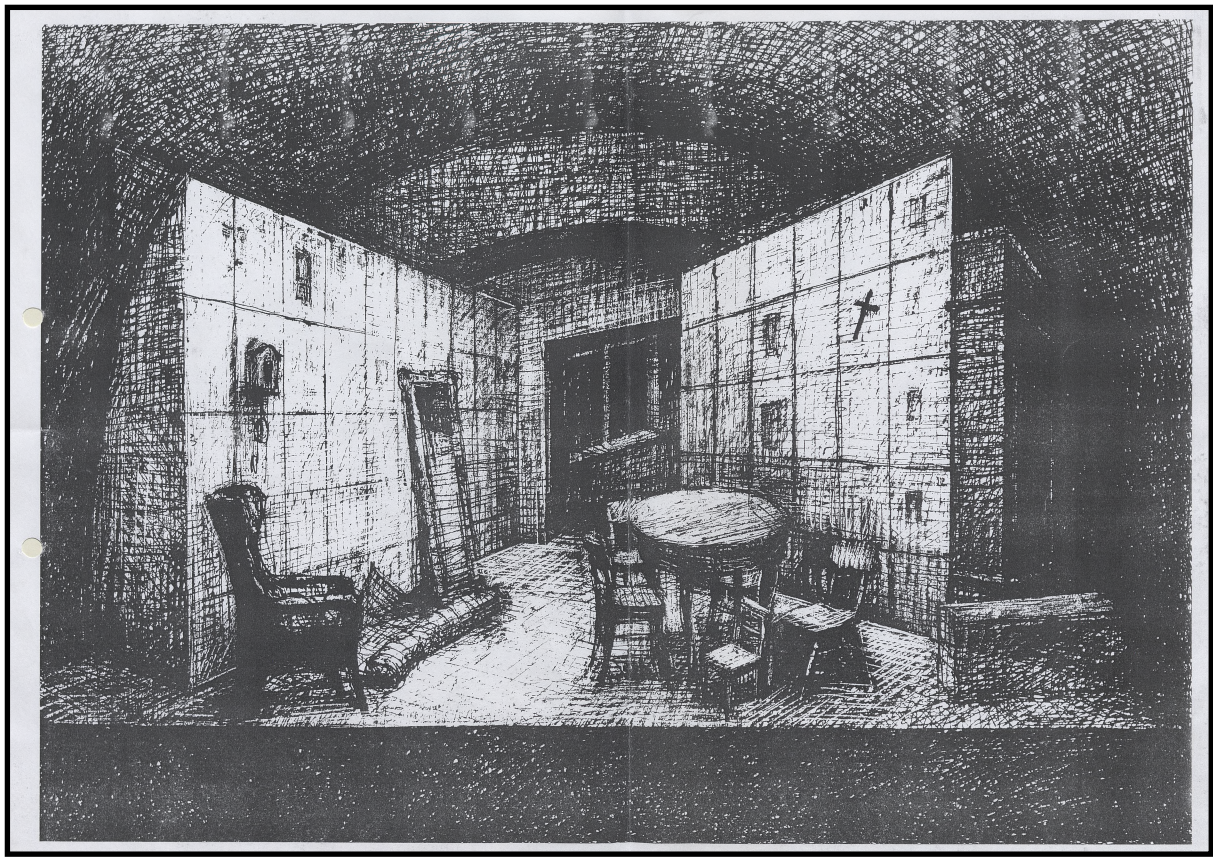
Wyruszyłem więc znów tą samą ścieżką, przez praskie place i ulice - tym razem jednak wsłuchując się i wpatrując, zatrzymując i otwierając na wszystkie „szept” które docierać zaczęły do mnie przez uchylone okna, z opuszczonych zaułków i spomiędzy nagrobków na Starym Cmentarzu Żydowskim... Spędziłem na nim kilka godzin. Wróciłem tam raz jeszcze następnego dnia, aby najzwyczajniej „pobyć”, posłuchać, skomunikować się ... z rodziną Kafków.

Tragiczna była jej historia. Siostry Franza Kafki zginęły podczas Holokaustu w czasie II wojny światowej, będąc ofiarami nazistowskich prześladowań.

Gabriele („Elli”) - najstarsza, została deportowana do getta w Łodzi w październiku 1941 roku. Tam też zginęła, choć dokładne okoliczności jej śmierci nie są znane. Valerie („Valli”) - podobnie jak jej starsza siostra została deportowana do getta w Łodzi w październiku 1941. Zginęła w podobnym okresie prawdopodobnie w jednym z obozów zagłady. I wreszcie najbliższa Franzowi Ottilie („Ottla”) - najmłodsza z sióstr. To ją Franzobel umieścił w swoim dramacie. Jej los był równie tragiczny. Została deportowana do obozu koncentracyjnego Terezin w 1943 roku. Tam dobrowolnie zgłosiła się na wyjazd z grupą dzieci do Auschwitz - Birkenau, gdzie została zamordowana 7 października 1943 roku.

Rodzice Franza Kafki zmarli jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. Ojciec w 1931, a matka 1934 roku. Stałem nad ich grobem, do którego „zaprosili” Franza i ta milcząca obecność mówiła do mnie więcej niż nieskończone ilości wyrazów, które wcześniej przeczytałem na ich temat. Ten

¹⁵ „Stanisław Witkiewicz - listy do syna”; PIW 1969; opr. K. Karkowska - Krauze; s. 533



16

omentarz właśnie, a raczej czas, który na nim spędziłem, przyniósł mi pewność, że osoby dramatu Franzobla są... duchami. Wspomnieniem, imaginacją w głowie narratora. Opowiadacza tej historii.

Sporo mnie nauczyły te praskie poszukiwania Kafki. Były niezastąpioną lekcją dla próbującego odnaleźć swoją ścieżkę adepta sztuki reżyserskiej.

Nocny pociąg wiozł mnie z powrotem do Krakowa, lecz czułem, że wracam w doborowym towarzystwie. Wiozłem ich ze sobą, a konduktor nie upomniał się o ich bilety. Wiozłem ze sobą całą rodzinę Kafków by przedstawić ich zespołowi przygotowywanego przedstawienia. Wróciłem do Krakowa z Hermanem, jego żoną Julie, Ottlą, Felice. Jechały ze mną też Elli i Valli - mimo, że wiedziały, że w spektaklu nie wystąpią. Wróciłem z Franzem...

Ciekawie było wyobrażać sobie tematy ich rozmów, menu podróże przygotowane przez panią Kafkową, słuchać pochrapywania pana Hermana i dyskretnie przyglądać się serii spojrzeń i uśmiechów - ukradkiem przesyłanych Franzowi przez Felice.

Kiedy opowiadałem o tym aktorom na pierwszej próbie - opisałem tego towarzysza mojej powrotnej drogi jako ptaka, który usiadł mi na ramieniu w Pradze i jechał ze mną wagonem drugiej klasy. Śmiechom nie było końca... Teraz wiem, że nie opuścił mnie, nie odfrunął aż do premiery, jakby chciał

¹⁶ Projekt scenografii do spektaklu „Kafka” aut. Michała Urbana - archiwum Teatru Ludowego w Krakowie

dopilnować, czy tworząc przedstawienie o nim i jego rodzinie nie potraktuję ich zbyt pomnikowo.

Próby z zespołem rozpocząłem wczesną wiosną 2001 roku. Zanim to jednak nastąpiło - udało mi się namówić do współpracy nad stworzeniem spektaklu wybitnych artystów: Michał Urban podjął się stworzenia przestrzeni i kostiumów, Abel Korzeniowski - skomponowania muzyki, Jacek Tomasik - ułożenia choreografii. Moi zaś koledzy, aktorzy Teatru Ludowego stanowili obsadę: Andrzej Deskur, Dominika Figurska / Patrycja Durska, Barbara Krasińska, Magdalena Nieć, Tadeusz P. Łomnicki, Piotr Pilitowski. Na tej nowej ścieżce prowadziło mnie doświadczenie aktora, intuicja i przekonanie o konieczności odrzucenia niepewności, skrępowania i kompleksów związanych z brakiem formalnych „papierów” reżysera.

...Zadanie reżysera polega na skonstruowaniu scenopisu na podstawie scenariusza. Praca na planie to pestka. Na planie trzeba być tylko czujnym, realizować wyznaczony plan, pomagać aktorom w osiągnięciu prostoty i nie tracić poczucia humoru. Film reżyseruje się pisząc scenopis. Na planie trzeba po prostu sfilmować to co wymyśliło się wcześniej. To scenopis decyduje o tym jaki jest film...¹⁷

Miałem stać się przewodnikiem grupy artystów, którzy zdecydowali się podjąć ryzyko towarzyszenia mi w drodze do scenicznego zmaterializowania mojej wizji. Wtedy, podczas pierwszej próby, kiedy patrzyło na mnie kilkanaście par oczu, zdałem sobie sprawę z tego, jak wielka spoczywa na mnie odpowiedzialność, aby nie zawieść tego zaufania, którym zechcieli mnie obdarzyć. Czułem wdzięczność. Byłem jednocześnie spokojny, bo wzmocniony miesiącami wcześniejszych przygotowań i odkryć, których dokonałem podczas moich poszukiwaniach Franza Kafki i w sobie samym. Wiedziałem, o czym chcę opowiedzieć, a czego jeszcze nie wiem. I ta niewiedza właśnie intrygowała mnie najbardziej. Była silniejsza od strachu. W wypełnieniu tych luk mieli pomóc mi aktorzy i współrealizatorzy. Bez nich dalej ani rusz.

¹⁷ David Mamet „Reżyseria filmowa” - tłum. Tomasz Szafrński - wyd. Wydawnictwo Filmowe s. 21

Rozpoczynając nowy projekt, często odczuwamy niepokój. Dopada on niemal każdego z nas, nawet tych najbardziej doświadczonych, najskuteczniejszych i najlepiej przygotowanych.

W obliczu pustki pojawia się napięcie przeciwieństw: podekscytowanie możliwością realizacji czegoś wielkiego zmagają się z obawą, że spotka nas niepowodzenie. A przecież nie mamy kontroli nad rezultatem. Brzemie naszych oczekiwań może się rozrosnąć do ogromnych rozmiarów. Podobnie jak strach przed tym, że nie podołam zadaniu. A co, jeśli tym razem nam się nie uda? Tym, co pomaga nam trzymać te zmartwienia na dystans i iść naprzód, jest ufność, jaką pokładamy w procesie.

Gdy siadamy do pracy, pamiętajmy, że wynik jest poza naszą kontrolą. Jeśli jesteśmy gotowi na krok w nieznaną, z zapalem i determinacją, niosąc ze sobą całą wiedzę, jaką zebraliśmy, ostatecznie dotrzemy tam, dokąd zmierzamy, choć nasze miejsce docelowe może nie być tym, które wybraliśmy wcześniej. Zapewne będzie od niego ciekawsze.

Nie chodzi o ślepe wiary w siebie. To kwestia wiary eksperymentalnej.

Nie działamy jako Ewangelści, którzy oczekują cudów, lecz jako naukowcy, którzy testują, dostosowują i testują ponownie. Przeprowadzają eksperymenty i opierają się na ich wynikach. Wiara jest wynagradzana – być może nawet bardziej niż talent czy umiejętności.

Ostatecznie jak możemy zaoferować sztuce to, czego potrzebuje, bez ślepego zaufania? Musimy wierzyć w coś, co nie istnieje, aby pozwolić temu zaistnieć.

Gdy nie wiemy jeszcze, dokąd zmierzamy – nie czekamy. Idziemy naprzód poprzez mrok. Jeśli nic, czego potrzebujemy, nie przynosi postępu, polegamy na wierze i woli. Możemy cofnąć się o kilka kroków, by ruszyć naprzód. Jeśli przeprowadzimy 10 eksperymentów i żaden z nich się nie powiedzie, mamy wybór, możemy wziąć to do siebie, uznać się za nieudaczników i zakwestionować naszą zdolność do rozwiązania problemu. Możemy też stwierdzić, że właśnie wyklucziliśmy 10 nie skutecznych metod, co znacznie przybliży nas do rozwiązania. Dla artysty, którego praca polega na testowaniu możliwości, sukcesem jest zarówno wykluczenie jakiegoś rozwiązania, jak i znalezienie takiego które działa. W procesie eksperymentowania pozwalamy sobie na popełnianie błędów, na posuwanie się za daleko – a nawet jeszcze dalej – nabycie niekompetentnym. Nie ma możliwości porażki, ponieważ każdy krok, który podejmujemy, jest niezbędny, aby dotrzeć do celu – w tym również kroki fałszywe. Każde doświadczenie, jeśli czegoś się z niego nauczymy, jest na swój sposób cenne. Nawet jeśli nie jesteśmy w stanie pojąć jego wartości, wciąż praktykujemy nasze rzemiosło, coraz bardziej zbliżając się do mistrzostwa. Pracujemy z niezachwianą wiarą,

zakładając, że problem został już rozwiązany. Odpowiedź istnieje, być może jest oczywista. Po prostu jeszcze na nią nie natrafiliśmy. Z czasem, w miarę realizacji kolejnych projektów, nasza wiara w eksperymenty rośnie. Mamy wysokie oczekiwania, cierpliwie idziemy naprzód i pokładamy ufność w tajemniczym rozwoju wydarzeń. Rozumiemy, że proces doprowadzi nas tam, dokąd zmierzamy – bez względu na to, gdzie to będzie. Gdziekolwiek się to okaże. A Magiczna natura rozwoju zawsze będzie zapierać nam Dech w piersiach.

*Czasem to właśnie pomyłki czynią dzieło wspaniałym. Ludzkość oddycha pomyłkami.*¹⁸

Pełny tytuł dramatu austriackiego dramaturga Stefana Griebela (ukrywającego się pod pseudonimem artystycznym Franzobel) w polskim tłumaczeniu to: „Kafka. Komedia”.¹⁹ Autor postanowił w nim prowadzić rodzaj gry z ikoniczną postacią literatury światowej, jaką stał się dla większości czytelników Franz Kafka. To utwór, który w sposób groteskowy i humorystyczny przedstawia życie Franza. Autor nawiązuje do biograficznych i literackich aspektów życia i twórczości Kafki, tworząc satyryczną wersję jego historii oraz relacji z otoczeniem. Franzobel w sposób ironiczny podchodzi do egzystencjalnych lęków i napięć, które były kluczowe w życiu autora „Procesu”, nadaje im jednak lekki i przerysowany ton, co tworzy efekt komiczny.

„Kafka. Komedia” to autorski wizerunek Franza Kafki nie tylko jako pisarza zmagającego się z problemami twórczymi i emocjonalnymi, ale również jako człowieka uwikłanego w osobiste i relacyjne dylematy oraz pełnego autoironii. Dramat przeplata sceny z życia Kafki, jego wewnętrzne monologi i wyobrażenia, co stanowi swoistą grę z konwencjami. Franzobel podejmuje temat wyalienowania bohatera i otaczających go absurdów. Balansuje jednocześnie na granicy między komedią a refleksją nad losem jednostki, co stanowi przewrotne podejście do twórczości Kafki. Pisząc wstęp do swojego dramatu autor deklaruje, że chciał *choć raz od weselszej strony pokazać tego tragicznego człowieka, jakim był Franz Kafka. Lecz w taki zarazem sposób, by nie stracić związku z rzeczywistością.* To pragnienie autora dramatu stało się również moim planem dotyczącym realizacji. Wiedziałem, że aby nie zgubić zamiaru autora dramatu, a zarazem

¹⁸ Rick Rubin „Akt twórczy. Nowy sposób bycia” rozdz. „Wielkie oczekiwania”

¹⁹ wyd. 1996 „Franz Kafka. Eine Komödie” - polskie wydanie: Kafka. Komedia”, przeł. Sława Lisiecka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000

zrealizować własną wizję, powinienem wczytać się w dramat, a zarazem słuchać własnych intuicji i wyobraźni. Zadanie nie było proste. Miałem do dyspozycji jedynie własne (aktorskie) doświadczenia sceniczne, naukę jaką wyniosłem ze spotkań teatralnych z reżyserami, oraz niewytłumaczalną wewnętrzną potrzebę „wysypania” z siebie wyobrażeń i odczuć.

Najsilniej napędzało mnie to niewytłumaczalne. Chciałem mu zaufać.

Sam już nie wiem, czy wchodziłem wtedy na reżyserską ścieżkę, czy też jak odkrywca na nieznanym terytorium lasu deszczowego, wycinałem maczetą zarośla i wytyczałem ją dla siebie od nowa - zupełnie nieprzygotowaną? Nikt mi jej przecież wcześniej nie przygotował, nie wydeptał, nie wykarczował nie wskazał. Owszem, podglądałem w pracy: Dziuka, Stuhra, Lupe... Nie mogłem jednak, mimo podejmowanych naiwnych prób, wnikać w tę część ich wyobraźni, która odpowiadała za **niewytłumaczalne** - a to właśnie ono kusilo mnie i przywoływało.

Z niepokojem śledzisz te, nie wiadomo skąd pojawiające się, żyjące samodzielny życiem obrazy i w twojej duszy budzi się cała gama uczuć. Sam stajesz się jednym z nich. Zmęczenie przeszło, sam gdzieś uleciał, jesteś w podniosłym, twórczym stanie!

Aktor i reżyser tak jak każdy artysta, zna takie chwile. „Zawsze otaczają mnie obrazy” mówił Max Reinhardt.

„Cały ranek - pisał Dickens - siedzę w swoim gabinecie, czekając na Oliwiera twiasta, lecz on wciąż nie nadchodzi.” Goethe powiedział: „obrazy budzące nasze natchnienie zjawiają się przed nami, mówiąc: jesteście tu”. (...) Michał Anioł wykrzyknął z rozpaczy: „Obrazy prześladowają mnie i zmuszają do tworzenia ich form ze skał”.

Jeśli współczesny aktor chciałby wyrazić ówczesnym mistrzom swoje wątpliwości z powodu ich wiary w samodzielne istnienie obrazów twórczych, to oni odpowiedzieliby mu: mylisz się zakładając że możesz tworzyć, czerpiąc wyłącznie z siebie samego. Twój materialistyczny wiek przyniósł ci nawet przekonania, że twoja twórczość jest produktem pracy mózgu. To ją nazywasz natchnieniem. Dokąd się ono prowadzi?

Nasze natchnienie wyprowadziło nas z wąskich ram twórczości osobistej. Ty jesteś skoncentrowane na samym sobie, kopiujesz swoje własne emocje i z fotograficzną dokładnością odzwierciedlasz fakty otaczającego cię życia. My

*zaś, podążając za naszymi obrazami, przenikaliśmy do nowych, dotąd
nieznanych nam sfer. Tworząc poznawaliśmy!* ²⁰

*Nie to, co jest, pobudza do twórczości,
lecz to, co może być;
nie rzeczywiste, ale możliwe. -*
napisał Rudolf Steiner²¹.

Myśl ta utknęła mi głęboko w pamięci, dzieląc w niej miejsce z przekonaniem Stanisława Ignacego Witkiewicza, którego zdaniem teatr powinien być *snem wariata na scenie* - miejscem, którego realia nie nawiązują bezpośrednio i lustrzanie do otaczającej nas rzeczywistości z całą jej realnością i logiką.

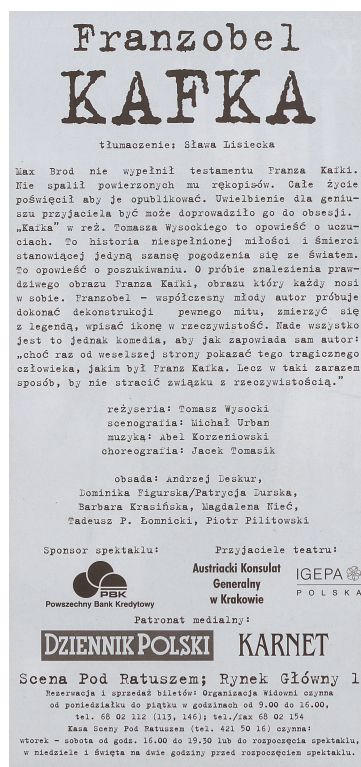
By dać przykład funkcjonowania teatru jaki istnieje w mojej wyobraźni: w realnej rzeczywistości spadająca ze stołu porcelanowa filiżanka rozbija się uderzając o podłogę. W rzeczywistości teatru filiżanka spada i... w tej samej chwili ktoś umiera. Tak działa teatr w moim przekonaniu.

Praski Stary Cmentarz Żydowski, oraz fakt obcowania z bohaterami, których Franzobel umieścił w swojej sztuce, a którzy od dawna już nie żyją, podsunęło mi myśl o umieszczeniu akcji przedstawienia w przestrzeni rodzinnego grobowca. Michał Urban w swoim projekcie pokrył ściany Sceny Pod Ratuszem płytami nagrobnymi, których pewna część otwierała się w kierunku sceny. W ten sposób postaci sceniczne pojawiały się wchodząc, a właściwie wypełniając w przestrzeń akcji ze swoich grobów. Ten zabieg, choć z początku wydawał się być kontrowersyjny okazał się być kluczem i jasną informacją, z kim mamy do czynienia. I tak to „duchy” zaludniły nasz sceniczny świat. Mieszkanie państwa Kafków stało się rodzinnym grobowcem. Przewodnikiem zaś po opowieści i mistrzem ceremonii tego swobodnego „seansu spirytystycznego” został przyjaciel Franza - Max Brod - również bohater dramatu.

Max Brod był jednym z nielicznych ludzi, z którymi Kafka dzielił swoje najgłębsze myśli i twórczość. Choć Franz zmagał się permanentnym poczuciem niedoskonałości swojej twórczości, Brod nieustannie go wspierał i zachęcał do pisania. Najważniejszym jednak aspektem ich relacji było to, że Kafka na łożu śmierci poprosił przyjaciela o spalenie wszystkich swoich rękopisów. Max zignorował tę prośbę, uznając literacką wartość dzieł Kafki za

²⁰ Michał A. Czechow (1891 - 1955) „O technice aktora” tłumaczenie i opracowanie Marek Sołek wyd. Arche roz. „Obrazy fantazji żyją samodzielny życiem” s. 12

²¹ Rudolf Steiner: (1861 - 1925) - austriacki filozof, mistyk, krytyk literacki i filozof kultur, badacz spuścizny Goethego, twórca antropozofii.



22

zbyt wielką, by mogły zostać zniszczone. Mnie zainteresował jednak inny aspekt tej relacji, a mianowicie: życie w cieniu geniusza. Ile było tam podziwu, fascynacji, ile najzwyczajszej zazdrości?

Nie było innej możliwości. To Max Brod powinien był opowiedzieć tę historię.

Wywołać ze świata geniusza literatury duchy jego najbliższych. Postawić je przed sobą i przed nami, aby raz jeszcze podjąć próbę zrozumienia, co ukształtowało artystyczną wielkość Franza Kafki? Pojąłem wtedy, że postać Maxa Broda była najbliższa mnie, który szukał, badał, próbował zrozumieć.

„Wykarczowywałem” moją reżyserską ścieżkę mozolnie. Torowałem sobie drogę, ufając bardziej intuicji niż korzystając z wiedzy i doświadczenia, którego przecież mieć wtedy nie mogłem. Stawał mi w pamięci fragment jednego z listów, który Stanisław Witkiewicz skierował do syna:

„W sztuce więcej jest wart atom zapachu, niż góra doświadczenia.”²³

Faktycznie, zapachu mi nie brakowało, choć doświadczenie też byłoby w tamtych chwilach mile widziane. Zwłaszcza, kiedy patrzyło na mnie na pierwszej i kolejnych próbach kilkanaście par oczu aktorów i

²² Ulotki do spektaklu „Kafka” red . Anna Wierchowska - Woźniak

²³ Stanisław Witkiewicz „Listy do syna” wyd. PIW

współrealizatorów, przekonanych, że wiem, dokąd chcę ich zaprowadzić. Nie wiedziałem. Jeszcze. Nie widziałem gotowego spektaklu. Nie znałem wszystkich odpowiedzi. Byłem jednak spokojny, bo (i znów to słowo, które wydaje się być niewłaściwe w kontekście rozprawy naukowej) czułem, odczuwałem istnienie świata, o którym chciałem opowiedzieć wewnątrz mnie. Czułem się już nie tylko gościem rodziny Kafków, ale jej domownikiem. Owadem, który rozgościł się przy lampie na suficie, skąd dodatkowo miał idealną perspektywę podglądania życia bohaterów dramatu - sam niezauważany. Wiele jednak kwestii i relacji pozostawało dla mnie wciąż tajemnicą. I tu z pomocą przyszła mi literatura. Niewyczerpalną kopalnią wiedzy na temat samego Kafki jak też jego rodziny, bliskich i relacji w jakich się znajdował, są listy, które pisał w ilościach zawstydzających. Pisał najszczerzej do kobiet bliskich jego sercu. Ich adresatkami były min: Felice Bauer (jedna z postaci dramatu Franzobla), Milena Jesenská. Oto przykład takiej szczerości zaczerpnięty z jednego z listów do narzeczonej - Felice Bauer:

*Jestem pod nieustannym gradem niepokojów. Czego chcę teraz, tego już nie chcę za chwilę. Gdy wszedłem już po schodach na górę, nie wiem jeszcze, w jakim będę nastroju, gdy wejdę do mieszkania. Muszę nagromadzić w sobie niepewności, zanim staną się one jakąś małą pewnością (...).*²⁴

Max Brod w swojej książce „Franz Kafka. Opowieść biograficzna” tak pisze w liście do Felice Bauer o stosunku matki do twórczości Franza:

Matka Franza kocha go bardzo, ale nie ma najmniejszego pojęcia, kim jest jej syn i jakie są jego potrzeby. Literatura to "rozrywka". Mój Boże! Tak jak gdyby nie zżerała nam serca - ale my chętnie się poświęcamy. - Niejednokrotnie już między mną i panią Kafka dochodziło do scysji. Bo też na nic nie zda się największa miłość, gdy się do tego stopnia nie ma zrozumienia.

W innym z listów do Felice, znalazłszy się w - jak sam to nazywa w *narzuconej roli pośrednika* między dwójką narzeczonych - pisze, chcąc wytłumaczyć przyjaciela:

Szanowna i droga Pani,

dziękuję uprzejmie za miły list. Będę rozmawiał dziś po południu z Franzem, nie wspominając naturalnie o liście Pani, i niezwłocznie do Pani potem

²⁴ Franz Kafka. „Listy do Felicji” wyd. PIW

napiszę, jeżeli jak mam nadzieję, nie okaże się to zbyt zbyteczne z tej racji, że się sytuacja przez ten czas wyjaśni. Proszę Panią tylko o wyrozumiałość dla Franza i jego chorobliwego często przewrażliwienie. Poddaje się on całkowicie nastrojowi chwili. Jest w ogóle człowiekiem, który we wszystkim uznaje tylko absolutność, skrajność. Nie istnieje dla niego kompromis. Np.: jeżeli nie czuje w sobie pełni sił twórczych, potrafi miesiącami nie napisać ani jednej linijki, zamiast zadowolić się czymś może nie w pełni, ale dostatecznie dobrym. I tak jak w twórczości jest z nim we wszystkim. Powstaje przez to często wrażenie, że jest kapryśny, dziwaczny itd. Ale w rzeczywistości wcale tak nie jest, jak mogę zaświadczyć znając dobrze jego charakter, gdy trzeba, jest nawet bardzo rozważny i zręczny w doborze środków praktycznych. Jedynie w sprawach moralnych nie zna żartów, wówczas jest ogromnie surowy, przede wszystkim wobec siebie samego, a że jest słabej kondycji i ponieważ zewnętrzne warunki, w jakich żyje (biuro!!), nie są zbyt pomyślane, wynikają przez to konflikty; należy mu wówczas pomóc, okazując zrozumienie i dobroć, trzeba bowiem zdawać sobie sprawę, że tak wyjątkowy, tak cudowny człowiek zasługuje na to, by być traktowany inaczej niż milion pospolitych ludzi. (...) Franz bardzo cierpi z powodu tego, że codziennie musi do godziny drugiej przesiadywać w biurze. Po południu jest zmęczony, tak że na „wizje artystyczne”, na ich pełnię pozostaje mu tylko noc. To prawdziwa Klęska! A przy tym pisze powieść, która przyćmi wszystkie dzieła literackie, jakie znam. Ileż potrafiłby zdziałać, gdyby był wolny i znalazł się w dobrych rękach!

Książka Maxa Broda stała się dla mnie ogromną pomocą do zrozumienia relacji w rodzinie Kafków oraz skomplikowanych stosunków między Franzem, a jego narzeczoną Felice. On, podobnie jak ja podczas realizacji spektaklu, stał się baczny obserwator, świadkiem rozedrganego emocjami międzyludzkimi mikroświata, który ja mogłem wyprojektować w rzeczywistość niewielkiej przestrzeni scenicznej Sceny Pod Ratuszem Teatru Ludowego. Wiedziałem, że tylko ta perspektywa przyniesie mi oczekiwany rezultat. Musiałem postaci dramatu Franzobla „uczłowieczyć”. Dać im skórę i emocje. Nie chciałem sprowadzić ich do roli stąpających po scenie marionet poruszanych tylko moimi wyobrażeniami. Nie było innego wyboru - musiałem opowiedzieć tę historię z punktu widzenia Maxa - przyjaciela domu, powiernika i świadka.

Nie dawała mi jednak spokoju jedna jeszcze zagadka i musiałem ją rozwiązać.

Jeśli Max Brod miał być narratorem, „opowiadaczem” tej historii, to dlaczego to robi? Jedynym możliwym powodem wydała mi się jego potrzeba

zrozumienia. Wytropienia źródła fenomenu talentu znakomitego przyjaciela. Zbadania genezy powstania geniuszu Kafki. Może powodowała nim zazdrość? Może tęsknota do chwil, które spędzili we własnym towarzystwie, albo wyrzut sumienia spowodowany niespełnieniem prośby umierającego przyjaciela - zniszczenia wszystkich jego rękopisów? Wyobrażałem sobie jego rozbitcie wewnętrzne, z którym nie mógł sobie poradzić do końca swoich dni i dumę z drugiej strony z powziętej przez siebie decyzji opublikowania takich arcydzieł jak „Zamek”, „Proces”, „Ameryka”, które bez tego kontrowersyjnego czynu nigdy nie ujrzałyby światła dziennego i nie dotarłyby do czytelników. Brod z jednej strony spełnił rolę przyjaciela, wspierając Kafkę przez całe życie, z drugiej jednak – stanąwszy przed moralnym dylematem po jego śmierci, dopuścił się sprzeniewierzenia zaufania umierającego. To właśnie dzięki Brodowi Kafka, który z powodu braku wystarczającego poczucia własnej wartości artystycznej wołał pozostać w cieniu, stał się literacką ikoną i okrzyknięty został jednym z największych pisarzy dwudziestego wieku.

To dzięki Maxowi przecież Franz przeszedł do historii, lecz też (i ta kwestia przyniosła mi kolejną odpowiedź) stało się na odwrót - dzięki Kafce wiemy kim był Max Brod.

W moim spektaklu Max „wywołuje duchy”, by raz jeszcze znaleźć się w ich gronie. Wywołuje matkę Kafki. Przywołuje jego ojca, do którego autor „Procesu” w niewysłanym liście pisze:

...Słuszne było tylko Twoje zdanie, każde inne było niewydarzone, ekstrawaganckie, meszygene, nienormalne...” (...) „...Prawdą również jest, że rzeczywiście ani razu mnie nie uderzyłeś. Ale wrzask, Twoja czerwona twarz, pośpieszne odpinanie szelek i to, że wisiały gotowe na oparciu krzesła było dla mnie chyba bardziej przykre. Jakby ktoś miał być powieszony. Gdyby go powieszono naprawdę, umarłby i na tym koniec. Jeżeli jednak najpierw musi przeżyć wszystkie przygotowania do egzekucji, a dopiero gdy mu stryczek zwisa przed twarzą, ma dowiedzieć się o ułaskawieniu, to może się przez całe życie z tego nie uleczyć...”²⁵

Wywołuje najbliższą sercu Franza siostrę Ottlę, którą łączyła z bratem głęboka więź i narzeczoną Felice, z którą Franz to wiązał się, to rozstawał na

²⁵ Franz Kafka „List do ojca”

Wyd. Rękodzielnia ARHAT - cykl Biblioteczka Kafki

zmianę. Korzystając z dramatu Franzobla, w moim spektaklu Max opowiada nam historię, która niczego nie wyjaśnia, lecz stawia nieskończoną ilość pytań na które nie znajduje odpowiedzi - wierząc, że tajemnice rozedrganej duszy genialnego pisarza rozwikłają się same.

W tym właśnie było piękno naszej przyjaźni, że pod wieloma względami, ja uczyłem się od Kafki a w innych znów rzeczach Kafka szedł za mną. I przeważnie nadawał przy tym mojej inicjatywie taką skalę i głębię, jakiej przedtem nie umiałbym sobie nawet wyobrazić. ²⁶

Tak Max Brod streszcza relację z Franzem Kafką, choć po miesiącach przygotowań i pracy nad przedstawieniem, podczas których krok po kroku zbliżyłem się do bohaterów tak blisko, że mogłyby to być moje słowa.

Czy można zaprzyjaźnić się z postaciami tworzonego przez siebie przedstawienia? Czy można poczuć się ich przyjacielem i powiernikiem?

Czy ten poziom identyfikacji z postaciami to oznaka braku profesjonalizmu reżysera? Nieumiejętności zachowania właściwego dystansu do przedmiotu swoich scenicznych rozważań? Być może, lecz tak wiodła mnie moja reżyserska droga, którą wytyczałem korzystając z intuicji i strzępów wiedzy warsztatowej, które zdążyłem do tego czasu pozyskać.

NIEOCZEKIWANE ODKRYCIE NOWEGO NARZĘDZIA TWÓRCZEGO.

Tu napisać chcę o tym, czego nie sposób ująć w racjonalne analizy. Nie mam też pewności, czy wspomnianie o tym, co niemierzalne, powinno się znaleźć w rozprawie doktorskiej. Jeśli jednak mam podejmować się prześledzenia początków moich dróg zawodowych, nie mogę i chyba nie chcę pominąć tego aspektu, który - i nie boję się tego przyznać - odcisnął na moim zawodowym, teatralnym życiu ślad tak potężny, że nie będzie przesadą jeśli stwierdzę, że ukształtował mnie jako artystę. Mówię tu o intuicji.

Podczas stawiania pierwszych kroków reżyserskich odkrywałem, że intuicja właśnie stawała się zdolnością do podejmowania twórczych decyzji w sposób spontaniczny, często bez pełnej analizy czy racjonalnego uzasadnienia. Była rodzajem wewnętrznego głosu lub przeczucia, który pomagał mi odnaleźć prawdę sceniczną w trakcie procesu powstawania przedstawienia.

²⁶ Maks Brod - „Franz Kafka. Opowieść biograficzna” - wyd. Czytelnik - 1982-tłum. Tadeusz Zabłudowski - s. 146

To ona kierowała moimi krokami w procesie przygotowań do realizacji. „Oprowadzała mnie po Pradze” podczas podróży w poszukiwaniu śladów po Franzu Kafce.

Pomagała w odkrywaniu ukrytych znaczeń w tekście dramatu, wybieraniu wątków, które powinny zostać uwypuklone oraz w interpretacji emocji i motywacji postaci.

Podczas prób brała udział w wyczuwaniu, co działało na scenie, a co wymagało zmiany. Pozwalała dostrzegać autentyczność w grze aktorów lub zidentyfikować, kiedy aktor potrzebuje wsparcia, inspiracji lub czasu na dalsze poszukiwania.

Intuicyjnie decydowałem o tym, jak przestrzeń, światło, dźwięk czy ruch sceniczny powinny współgrać, aby stworzyć właściwą atmosferę. I faktycznie, decyzje te często nie wynikały z analizy, ale rodzaju przeczucia, co najlepiej wyrazi istotę mojej myśli dotyczącej całości spektaklu.

Teatr postrzegany z krzesła reżysera często okazywał się procesem dynamicznym, pełnym nieoczekiwanych wyzwań. Intuicja pomagała mi wtedy szybko reagować na zmieniające się warunki, np. kiedy moja pierwotna wizja wymagała dostosowania jej do sugestii aktorów, ograniczeń technicznych jakie przynosiła przestrzeń małej sceny czy też nowych, pojawiających się w trakcie realizacji inspiracji.

Dziś, po latach pracy w teatrze rozumiem też, że intuicja jest nierozzerwalnie związana z doświadczeniem i wiedzą, które zostały zapisane we mnie na tyle, że działają niemal automatycznie. Teraz już moja zdolność do spontanicznego podejmowania decyzji twórczych wynika z lat pracy i obserwacji teatru i siebie w nim.

Intuicja łączy się z umiejętnością słuchania - zarówno siebie, jak i innych.

Dzisiaj ufam jej bardziej, bo jest we mnie rozpoznany narzędnikiem pracy. Wiem, jak jest ważna.

Dzięki pozyskanym doświadczeniom w trakcie wkraczania na reżyserską ścieżkę - ufam jej, jestem otwarty na nieoczekiwane pomysły i gotowy do zmiany pierwotnych założeń, jeśli wymaga tego proces twórczy.

Zrozumiałem, choć proces ten trwał i przebiega ciągle, jak ważne jest wsłuchiwanie się w siebie i zaufanie procesowi.

Jestem jednocześnie w pełni świadomy, że chociaż intuicja jest nieocenionym narzędziem, nie powinna być jedynym przewodnikiem w pracy reżysera. Zbytne, lub całkowite, oddanie się intuicji, bez refleksji czy współpracy z zespołem, może prowadzić do chaosu lub niezrozumiałego spektaklu. Ważne jest, aby intuicja była równoważona analizą, wiedzą, dialogiem i otwartością na różne perspektywy.

Ta zdolność do wyczuwania prawdy artystycznej i podejmowania decyzji w zgodzie z własnym przeczuciem stała się nieodłącznym elementem każdego mojego procesu twórczego, kiedy emocje i autentyczność odgrywają kluczową rolę. Wymagała jednak również doświadczenia, otwartości, ale też umiejętności wsłuchania się w równej mierze w swoje wewnętrzne odpowiedzi jak i intuicje pozostałych współtwórców. To ważne, aby o tym nie zapomnieć.

Premiera spektaklu „Kafka” w mojej reżyserii a zarazem polska prapremiera dramatu Franzobla, odbyła się 07 kwietnia 2001 roku na Scenie Pod Ratuszem Teatru Ludowego w Krakowie.

Nie mnie oceniać wartość artystyczną spektaklu. Czułem jednak radość z szansy jaką mi podarowano i pamiętam ją dobrze. Możliwość wyprojektowania na deski teatru zawartości mojej wyobraźni i podzielenia się skrawkiem mojego świata. Zaskoczyła mnie wdzięczność, jaką poczułem do każdego z widzów, który zechciał wyjść z domu, pokonać dłuższą bądź krótszą drogę i przyjść, aby w świat ten zobaczyć. Przyłapałem się na tym, że zdziwiły mnie oklaski i podziękowania, bo czułem gdzieś wewnątrz siebie, że to ja powinienem klaskać i dziękować widzom, że zechcieli przyjść i zobaczyć, uczestniczyć, przeżyć. Byłem wdzięczny aktorom za ogrom zaufania, wszystkim cichym głosom, które mówiły we mnie podczas realizacji (które Sokrates nazwałby pewnie *daimonion*²⁷) i czarnemu ptakowi, który przyjechał z Pragi na moim ramieniu.

Praca nad „Kafką” była dla mnie potężną dawką nauki o teatrze i o sobie w nim. Przyniosła mi wiedzę i doświadczenie dotyczące umiejętności korzystania z narzędzi i serię odkryć świata twórczości do tamtej pory jedynie przeczuwanego, a którego mogłem doświadczyć, który teraz nazwałbym - metafizyką teatru. Wejście na reżyserską ścieżkę, która pozwoliła mi zobaczyć teatr z nieznanej mi do tamtego czasu perspektywy i dotknąć innych jego tajemnic, uświadomiło mi nieskończoną ilość jego twarzy i to, że jego odkrywanie nie ma granic.

²⁷ **daimonion** [gr.], filoz. w starożytnej Grecji półboska istota duchowa, pośrednicząca między światami bogów a ludzi; także boska moc, boski znak, duch dobry lub zły, częściej rozumiany jednak jako duch opiekuńczy człowieka; bywał pojmowany jako głos wewnętrzny i w tym znaczeniu był przypisywany Sokratesowi; zgodnie z przekazem Platona powstrzymywał on tylko Sokratesa przed niewłaściwym działaniem, wg Ksenofonta także doradzał, co należało czynić; symbol sumienia. - Encyklopedia PWN

- ... Słyszałam, że coraz rzadziej chodzi Pan do teatru...
- Mierzi mnie, bo znam jego tajemnice. Teatr jest dla mnie zawsze wielką kreacją formy. Jeżeli zespół nie potrafi tej formy wykonać, to mnie denerwuje i nie stanowi dla mnie przeżycia. Czasami mnie zachwyca. Widziałem w Krakowie przedstawienie mojego asystenta Tomasza Wysockiego w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Pokazał „Kafkę” i zrobiło to na mnie ogromne wrażenie.²⁸

²⁸ Tele Tydzień” nr 31; 30.07.2001. - wywiad Haliny Karolczak z Jerzym Stuhrem

ROZDZIAŁ III

Ścieżka - PEDAGOG

*Bądźcie pozdrowieni nadwrażliwi
za waszą czułość w nieczułości świata
za niepewność wśród jego pewności
Bądźcie pozdrowieni
za to, że odczuwacie innych tak, jak siebie samych
Bądźcie pozdrowieni
za to, że odczuwacie niepokój świata
jego bezdenną ograniczoność i pewność siebie
Bądźcie pozdrowieni
za potrzebę oczyszczenia rąk z niewidzialnego brudu świata
za wasz lęk przed bezsensownością istnienia
Za delikatność nie mówienia innym tego, co w nich widzicie
Bądźcie pozdrowieni
za waszą niezaradność praktyczną w zwykłym
i praktyczność w nieznanym
za wasz realizm transcendentálny i brak realizmu życiowego
Bądźcie pozdrowieni
za waszą wyłączność i trwogę przed utratą bliskich
za wasze zachłanne przyjaźnie i lęk,
że miłość mogłaby umrzeć jeszcze przed wami
Bądźcie pozdrowieni
za waszą twórczość i ekstazę
za nieprzystosowanie do tego co jest, a przystosowanie do tego, co być
powinno
Bądźcie pozdrowieni
za wasze wielkie uzdolnienia nigdy nie wykorzystane
za to, że niepoznanie się na waszej wielkości
nie pozwoli docenić tych, co przyjdą po was
Bądźcie pozdrowieni
za to, że jesteście leczeni
zamiast leczyć innych
Bądźcie pozdrowieni
za to, że wasza niebiańska siła jest spychana i deptana
przez siłę brutalną i zwierzęcą*

*za to, co w was przeczytę, niewypowiedzianego, nieograniczonego
za samotność i niezwykłość waszych dróg
bądźcie pozdrowieni nadwrażliwi* ²⁹

Część trzecia rozprawy, w której analizuję (poza dziełem scenicznym, którego byłem częścią w takim lub innym aspekcie) również siebie samego, wkraczającego na nieznane sobie wcześniej terytorium teatralne - funkcję pedagoga. Ścieżkę, która rozpoczęła się nieoczekiwanie dla mnie od propozycji, jaką złożył mi wiosną 2019 roku ówczesny Dziekan Wydziału Aktorskiego AST w Krakowie Adam Nawojczyk. Po dwóch latach pracy na Uczelni otrzymałem propozycję wyreżyserowania spektaklu dyplomowego.

„Cześć... Jestem Sara” to tytuł przedstawienia dyplomowego studentów IV roku WA, który został zrealizowany przeze mnie w Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie na podstawie utworów z antologii pt.: „Królestwo wszechwanny. Proza, skecze, piosenki, poezja” Hanocha Levina. Premiera spektaklu odbyła się 29.01.2022. na scenie im. Jerzego Treli.

Moje rozważania chcę jednak rozpocząć od powrotu do pierwszej próby. Spotkania z młodymi aktorami, które odbyło się kilka miesięcy wcześniej. Spotkania z ośmioma parami oczu, ośmioma wyobraźniami, talentami, a także osobistymi historiami, motywacjami i ścieżkami, które zaprowadziły tych siedzących teraz przede mną młodych adeptów teatru do miejsca, gdzie znaleźliśmy się w tamtej chwili. Każdy z nich bowiem wkraczał na szlak aktorski z bagażem własnych doświadczeń i przeżyć, które w moim przekonaniu są immanentną częścią tego zawodu.

- *Cześć... jestem Tomek Wysocki.*
- *Dzień dobry.*
- *Czy możecie, proszę, opowiedzieć mi o sobie?*
- *... (cisza) ... ale po co..? (odpowiedział cicho ktoś najbardziej śmiały)*

²⁹ „Posłanie do nadwrażliwych” Kazimierz Dąbrowski (1902–1980) – polski psycholog, psychiatra i filozof

- *...bo ...chciałbym was poznać... i ...chciałbym, żebyście poznali siebie samych. Jeśli nie zdacie sobie sprawy z tego kim jesteście - będziecie mieli trudność ze zbadaniem odległości między sobą, a tworzoną postacią. Żeby zbudować postać i wiedzieć kim ona jest - musicie wiedzieć kim sami jesteście.*
- *... (cisza)*

Pytania „po co” zawsze zamykają coś we mnie i zniechęcają do wyjaśniania. Nie miałem wtedy przygotowanej odpowiedzi na pytanie, którego przecież powinienem się był spodziewać wobec okoliczności pierwszej próby nad tekstem Levina.

Nie mogłem w tamtych okolicznościach być tylko reżyserem, nie mogłem oczekiwać pełnego zaufania, nie mogłem spodziewać się od aktorów automatycznego włączenia umiejętności wykorzystania posiadanych przez nich narzędzi. To wypowiedziane cicho - najszczerze „po co” nauczyło mnie bardzo wiele.

Zrozumiałem, że powinienem zacząć myśleć jak oni. Najprościej, intuicyjnie, bez wywracania na dziesiątą stronę rzeczy banalnych logicznie. Musiałem zapomnieć o wszystkim co umiem i wiem, lub wydaje mi się, że wiem o teatrze i o pracy w nim. Usiąść po przeciwnej stronie stołu, aby równolegle z grupą zacząć na nowo uczyć się teatru.

Pisząc o wkraczaniu na ścieżkę pedagogiczną nie mogę nie wspomnieć o przeświadczeniu, które ukształtowało się we mnie w ciągu ponad 30 lat pracy zawodowej: nigdy nie powinienem przestać się uczyć. Zrozumiałem, że nie mogę być pedagogiem i aspirować do funkcji nauczyciela jeśli sam się zatrzymam w poznawaniu. Myślę, że ten kto uważa, że posiada już całą wiedzę na temat aktorstwa, jest w wielkim błędzie. Ten zawód nie ma dna, a jego zgłębianie nie ma końca. Jeśli chcesz uczyć aktorstwa, nie możesz nigdy przestać się uczyć. Nie może być nauczycielem ten, kto wszystko umie.

Książka Hanocha Levina zawiera serię krótkich i dłuższych opowiadań, scenek dialogowych i wierszy. Wraz z dramaturżką Patrycją Kowańską przez wiele tygodni podejmowaliśmy próby takiego skompilowania materiałów, aby stanowiły spójną całość jednej opowieści. Podczas pierwszej próby (o której pisałem wcześniej) nie byliśmy jeszcze gotowi. To „po co” jednak i moja automatyczna odpowiedź zapaliły światelko, które poprowadziło nas do rozwiązania. Jedni zaczęli otwierać się od razu, inni poczuli się bezpiecznie

nieco później i wtedy dopiero zdobyli się na szczerą opowieść o sobie. Patrycja spisała te osobiste wyznania i wspomnienia ósemki aktorów i w ten sposób powstał spektakl o zamieszkujących w nas wielu różnych obliczach. Światach osobowości, których używamy dowolnie. W zależności od potrzeby i okoliczności, zakładamy odpowiadającą danej chwili maskę postaci. Mieszkają w nas inni, gdy współodczuwamy w cierpieniu, stracie, chorobie. Mieszkają w nas czuli kochankowie i rządne krwi bestie. Bywamy uczynni i egoistyczni. Strachliwi, dumni, posłuszni, pyszni...

W taki to sposób bohaterowie wybranych tekstów Levina „zamieszkali” w jednej osobie - której imię zaczerpnąłem od pomijanej najczęściej wobec głównego wątku biblijnej opowieści o Abrahamie i jego synu Izaaku - żony Abrahama - Sary. Sara w tradycji stała się symbolem wiary i zaufania Bogu, chociaż jej życie pełne było wyzwań i chwil zwątpienia.

Do pracy nad scenariuszem wybrałem następujące utwory ze zbioru „Królestwo wszechwanny”: „Właściciele numerków”, „Szprotki z Węgier”, „Żigolo z Konga”, „Z dziennika ślepej dziewczyny”, „Z dziennika garbatej dziewczyny”, „Dwóch zawstydzonych mężczyzn i jedna nerwowa kobieta”, „Szuster”, „Szczoch”, „Ten, który nie jest mną, tylko tobą” – w przekładzie Eli Sidi „Stworzenie świata”, „Ofiarowanie Izaaka” – w przekładzie Michała Sobelmana, „Wojownik”, „Apel zwycięstwa w wojnie 11 minutowej” – w przekładzie Włodzimierza Ledera, „Roznosiciele towarów okazyjnych” – w przekładzie Agnieszki Olek. Wszystkie te teksty skompilowała na użytek przygotowywanego przedstawienia Patrycja Kowańska, sama dopisując część dialogów. Niektóre z monologów i wypowiedzi bohaterów napisałem ja.

W efekcie, choć był to proces (jak wszystko w pracy teatralnej), aktorzy ośmielali się jeden po drugim otworzyć na opowieści i szczerze wyznania o sobie, swojej przeszłości, marzeniach i rozczarowaniach. Ósemka młodych ludzi zaskoczyła mnie i siebie nawzajem różnorodnością i często ciężarem własnych doświadczeń i przeżyć. Mimo spędzonych wspólnie lat na Uczelni, odkrywali siebie na nowo, a wobec żadnego z wyznań kolegów nie pozostawali obojętni. Często odnajdywali podobne przeżycia we własnej przeszłości. Śmiali się i ronili łzy, wsłuchując w wyznania kolegów. To było doświadczenie, które uruchomiło empatię i wspólnotę w grupie indywidualności. Połączyło też zespół ze mną - uświadamiając mi, że każda z tych ich opowieści jest częścią także moich przeżyć i doświadczeń. Powoli udało mi się znaleźć miejsce w zespole. Wtedy też dopiero poczułem, że zdobywam zaufanie. Nie mogłem nie odpowiedzieć szczerością:

- *Jestem Tomek. Urodziłem się w małym miasteczku nieopodal Białegostoku w 1968 roku...*
- *... no to super ... młody nie jesteś (śmiech)*
- *(śmiech) No... nie jestem... ale ciągle potrafię się śmiać i dziwić i być ciekawym świata i ... (pauza) trochę mnie to męczy - nie straciłem naiwności i zaufania do ludzi, które często przynoszą mi kłopoty i ... trochę daje mi to w kość... Gdzieś pod skórą i w umyśle ciągle mam 28... (...)*
Słucham waszych opowieści i wydaje mi się, że mówicie o mnie - wszyscy.
- *...*
- *Jakbyście mieszkali we mnie... Tylu ludzi we mnie!...*

Wszystkie te historie spisała Patrycja Kowańska i po ich skróceniu, zmianie imion (jeśli życzyli sobie tego aktorzy) i opracowaniu umieściła w egzemplarzu jako prolog spektaklu. Nie zawsze historię opowiadali ci, którzy byli ich autorami. Wyznania zostały dramaturgicznie „porwane na strzępy”:

(...) KACPER

Mam tyle snów, matko święta...

ALICJA

Jestem Krzysiek....

KRZYSIEK

Wcześniej jeszcze pracowałem na statku

ALICJA

Wyszłam rano na ulicę. Zupełna ciemność. Potknęłam się o kamień i przewróciłam....

KRZYSIEK

Byłem na tym statku pieprzonym ochroniarzem, zamykałem ludzi do więzienia, brałem udział w akcjach narkotykowych, no kurde rutyna. I po co? Niech. Mi ktoś powie.

OSKAR

Jestem synem.

FRYDERYKA

Cały czas laliśmy się po ryju praktycznie codziennie

OSKAR

Mam ojca

FRYDERYKA

Ja biegałem w koszuli mokrej od krwi, po prostu przychodził kapitan mówił tego i tamtego pana zamykamy, i już.

OSKAR

Mój ojciec

FRYDERYKA

Bardzo się wszyscy kochamy..

KACPER

Moje życie ostatnio w takim moim odczuwaniu toczy wokół tego, że jestem w związku. I no, nigdy nie byłam.

ALICJA

Duński statek,

KACPER

Zawsze to były relacje tylko.

ALICJA

między Anglią a Holandią... pływał, pływają ludzie z Anglii: „Newcastle” - patologia. Przyjeżdżają do Holandii - ćpanie, jaramie, to była taka patologia, kobiety śmierdziały, a mężczyźni...

OSKAR

Chodzi o to że ja szukałem pracy,

ALICJA

Czekam...

OSKAR

Ale cały czas uciekałem od marzeń...

MACIEK

Mieliśmy więzienie gdzie zamykaliśmy ludzi, jak oni robili chore rzeczy.

KRZYSIEK

Mickiewicz, po chuj ty to pisałeś, jak niedługo nikt tego nie będzie czytał. (...)

Innym razem podane w większych fragmentach:

(...) PIOTREK

Od zawsze miałem pragnienie jakiegoś takiego wyrażania siebie poprzez to, że można być przez chwilę kimś innym. I że to jest takie łapanie chwili czyjejś, ale sprzedawanie jej trochę jako swojej? Nazywam się Piotrek. Nie... Jestem Piotrek. Mam 24 lata i największą wartością, z której ostatnio sobie zdałem sprawę po pandemii, że mogę się pochwalić, to na pewno jest mój sześćioletni związek, to taka największa wartość, która mnie spotkała w życiu i

ile ona mi dała... no, dobra. Ja ze środowiska piłkarskiego wychodzę, no, Legia Warszawa, Legiunia...

Czasem kwestie zaczerpnięte z kobiecych wypowiedzi mówili mężczyźni, czasem było na odwrót. Zmienialiśmy też wiek osób opowiadających o sobie:

(...) MARTYNA

Mam na imię Martyna, pochodzę z Wrocławia, mam 64 lata, urodziłam się w Brzegu i w mojej rodzinie to jest taki żart, że moja mama mówi, że wzięła ojca pierwszego z Brzegu, (śmiech) więc ja też jestem pierwsza z Brzegu...

Zależało mi na efekcie obecności wszystkich tych i wszystkich w ogóle historii ludzkich w sercu i umyśle głównej bohaterki - Sary.

Cześć. Jestem Sara.

Co robię na ramię łóżka w pozycji ptasiej, sugerującej jakbym przed chwilą właśnie wylądowała, albo jakby ktoś wymyślił, że mam tu siedzieć jak siedzę? Ze światłem na twarzy z którego powodu wcale prawie cię nie widzę? Z facetem leżącym w pozycji bolesnej i jęczącym nie do zniesienia co to niby ma symbolizować świat mój, który zachęca do skoku przez okno?

Co robię?

Ja tu żyję, a ty? Ty... tam.

Zaraz sobie pójdę. Załatwię tylko kilka niezłatwionych spraw we mnie...

pozbędę się kilku mnie ze mnie i będę wolna. Nareszcie. ...Wtedy dopiero....

Pomóż mi proszę.. do cholery, mam cię błagać ? Chcę być zdrowa.. chcę być wolna od tych głosów we mnie, którymi gadam na zmianę, od tych setek mnie samej co mieszkają tu (głowa) a czasem tu? (serce). One mieszkają tu, składam się z nich codziennie na nowo ... Niech już sobie pójdą ..chcę być sama.. chcę być sobą... Jestem Sara.. Jestem Sara...Chcę być Sara! Czyli kto?... Niech pójdą w cholerę, albo ja to zrobię!! Hahahaa ... ale niby... niby dokąd ja miałabym pójść, przecież ja tu mieszkam... jak w tym dowcipie oooo żabie? Zostanę.

Ty jesteś Houston ja jestem problem.... , albo całkiem odwrotnie.... ?

Jesteś tam? Halooo... Pieprzone światło...Hahahaha.. baz obaw.. Jeśli tam jesteś, nie będę ci truła o tzw życiu. Też bym miała dość na twoim miejscu... Don't worry....Ja tu z tzw życiem nie mam nic wspólnego...

Ciiiiii... już ciiiiii.... Głowa mnie boli.

Napisałem bohaterce powyższą modlitwę.

W efekcie nie zdecydowałem się na jej umieszczenie w premierowej wersji przedstawienia dyplomowego - uznałem, że jest zbyt dosłownym komunikatem o stanie umysłu Sary.

Miała to być prośba, błaganie o pomoc. Próba nawiązania rozmowy z nieobecnym, milczącym Bogiem. Bogiem, który śpi. Bogiem, który przyjdzie - lecz nie wiadomo kiedy.

Nie chciałem stworzyć postaci o wielu tożsamościach. Zależało mi na tym, aby zasugerować, że wszyscy składamy się z nieskończonej liczby osobowości, których używamy w zależności od okoliczności, w jakich się znajdujemy. Bywamy czułymi kochankami, draniami, zazdrośnikami, egocentrykami, marzycielami, szczerze współczujemy, cierpimy, radujemy, boimy się itd.

W „Cześć.. Jestem Sara.” uczucia otrzymały swoje imiona, skórę i... numerki w poczekalni do Lekarza, który przyjdzie - lecz nie wiadomo kiedy.

SARA

Ćśśśś. (do głosów w swojej głowie)

Jestem... Ja Jestem Martyna... Jestem Piotrek... Jestem Fryderyka... Ja Jestem Maciek.. Krzysiek... Jestem Kacper... Jestem Alicja ... Ja jestem SARA!!!

30

Moją rolę podczas pracy z młodymi aktorami nad spektaklem dyplomowym odczytywałem jako kogoś, kto poza przekazaniem umiejętności warsztatowych uświadomi im, jak poważnym i odpowiedzialnym zadaniem jest ten zawód. „Po co?” wyszeptane podczas pierwszej próby stało się dla mnie wielowymiarowym przeciwnikiem. Po co to robimy? Po co komu ten zawód? Po co mnie to, co mieszka we mnie: ten niepokój, rozedrganie, wrażliwość?

- ...Całe życie nie wiedziałem co robić ze sobą kompletnie, moi rodzice chcieli, żebym był informatykiem... Nie mam pojęcia o co im chodziło, co prawda z matmy byłem dobry, ale w pewnym momencie poczułem że jednak coś innego chcę robić, więc poszedłem na humana....

³⁰ **pedagog** [gr.], nauczyciel, wychowawca lub teoretyk wychowania - encyklopedia PWN

- ...Mieliśmy kółko teatralne, wtedy mnie to jakoś kopnęło, że pomyślałem, a w sumie, czemu nie? Mam na imię ...
- ...Ostatnio mam takie rozkminy właśnie. Nie wiem, jestem w takim momencie, że nie wiem. Trochę nie wierzę, że może być inaczej, że jednak zostanę tym aktorem, bo jednak tak mi to już wrosło...
- ...Jedno jest kurwa niezaprzeczalne, że jak stoję na scenie i gram, to to jest zajebiste uczucie, to do tego nie mam żadnych wątpliwości, też tak macie? To jest coś co jest jak narkotyk, jakby można było robić w aktorstwie tylko to, ten moment...
- ... Ja nie wiem co z tego będzie i też jestem ciekawa...Mam wrażenie, że jestem przewrażliwiona, a może tak nie jest, ale mam wrażenie, że początkujący w naszym zawodzie są traktowani bardziej jak gówno niż w innych jakichś branżach. Ale to jest smutne, bo jak się dostałam tutaj do szkoły to miałam takie właśnie poczucie, że to jest takie wow, a teraz z roku na rok, już w ogóle tego nie czuję.
- ... Kiedyś mnie poprosili, to było gdzieś na Bronowicach w podstawówce jakiejś, miało być spotkanie ze studentem aktorstwa, to ja tam poszedłem, powiedziałem „Pana Tadeusza”, i miało być spotkanie, takie że dzieci zadają pytania swoje, pierwsze pytanie: a ile aktor zarabia, no i mówię, jak jesteś dobry to sobie kupisz Lamborghini, a jak nie to Passatem starym będziesz jeździł, i oni: no dobrze, to w takim razie ile pan ostatnio zarobił? Aż te wychowawczynie tam musiały do tych dzieci: nie ma już pytań o pieniądze, i cisza, dzieci nie mają pytań, to były dzieci z klas I-III. Później sobie myślałem, powiedziałem tego „Pana Tadeusza”, i myślę: Mickiewicz, po chuj ty to pisałeś, jak niedługo nikt tego nie będzie czytał.³¹

Na pierwszej próbie spotkałem grupę indywidualistów lecz także indywidualności. Ósemkę aktorów chodzących swoimi ścieżkami. Z wyraźną niechęcią do pracy w grupie, w tej grupie. Wyczułem napięcie i konflikty istniejące w grupie, które (czego się obawiałem) mogłyby wybuchnąć nieoczekiwanie i zaszkodzić pracy nad przedstawieniem. Odczuwałem też zniechęcenie i rozczarowanie. Siedziała przede mną ósemka młodych aktorów o twarzach zgaszonych i zimnych. Czytałem z nich jakieś ogromne

³¹ fragmenty wypowiedzi studentów zanotowane na pierwszej próbie

doświadczenie i brak zapału, a w powietrzu, gdzieś nad ich głowami, wisało pytanie: *No dobra... co nam możesz dać?*

Stałem przed wyzwaniem stworzenia zespołu z grupy indywidualności aktorskich. Odczytałem to jako wyzwanie pierwszorzędne. Wiedziałem, że to proces wymagający pełnego zaangażowania z mojej strony. To, co wydawało mi się najistotniejsze, aby móc rozpocząć zasadniczą pracę nad spektaklem, to w pierwszej kolejności zdobycie ich zaufania.

Każdy aktor wnosi do grupy własne doświadczenie, talent i sposób pracy, co może stać się w efekcie bogactwem. Póki co jednak stanowiło ogromne wyzwanie.

Właśnie z przeświadczenia o konieczności integracji wyniknęła myśl o konieczności poznania ich ze sobą nawzajem. Mimo, że przecież znali się już od kilku lat razem spędzonych w Szkole. Stąd w rzeczywistości pojawiła się prośba o opowiedzeniu o sobie, zderzona z pytaniem: „po co?”.

Bardzo potrzebne było wypracowanie wspólnej wizji, aby wszyscy członkowie zespołu zrozumieli i zaakceptowali cel artystyczny. W naszym wypadku było to stworzenie przedstawienia dyplomowego. Wiedziałem, że powinienem wyraźnie określić, jaką rolę odgrywają poszczególni aktorzy naszej grupy i jak ich indywidualności mogą przyczynić się do sukcesu całości przedsięwzięcia. Wiedziałem, że powinienem stworzyć środowisko, w którym młodzi aktorzy będą mogli wyrażać swoje pomysły i emocje bez obawy przed oceną czy krytyką. Od pierwszego spotkania widziałem wyraźnie, że w przeszłości nie czuli się bezpiecznie w swoim gronie. Odczuwali lęk przed wyrażaniem własnej opinii w obawie o reakcje pozostałych członków grupy. Zamiast więc narzucać jednorodny styl pracy, chciałem docenić unikalne talenty i cechy każdego aktora, jednocześnie ucząc ich, jak współpracować z pozostałymi członkami zespołu, o którego powstanie postanowiłem zatroszczyć się w pierwszej kolejności. Konflikty były nieuniknione w tej grupie pełnej silnych indywidualności, ważne więc było, aby rozwiązywać je na bieżąco, poprzez otwartą rozmowę i mediacje - jeśli to było konieczne. Przekazać im chciałem potrzebę zrozumienia perspektywy drugiej osoby, co mogłoby pomóc w zbudowaniu wzajemnego szacunku.

Nie wiedziałem co to znaczy być nauczycielem aktorstwa, wychowawcą. Znowu więc przyszła mi z pomocą intuicja, z której pomocy zdarzało mi się korzystać już nie raz. Czułem na sobie odpowiedzialność nie

tylę za finalną, premierową jakość przedstawienia, ile za młodych aktorów traktowanych nie jako grupa, lecz indywidualnie. Wiedziałem, bo przeżywałem to sam i widziałem nie raz jak łatwo jest zgasić tłący się delikatny płomień wrażliwości. Jak ważne jest, aby go chronić. Zamykać w półprzymkniętych dłoniach i dmuchać przez szczeliny między palcami tak, aby go podtrzymywać i rozniecać. W dłonie chować każdego z osobna i odstawiać na chwilę, aby przygarnąć następnego. Potem dopiero, takich rozpalonych, ułożyć obok siebie by suma tych ogników mogła stać się silnym płomieniem. Chciałem, aby zrozumieli, że nie będzie tego płomienia wcale, jeśli zabraknie kogokolwiek z nich, że w tych skrajnych różnicach między nimi jest cała tajemnica i wartość, a nie kłopot.

Przystępując w roli reżysera, ale też pedagoga do pracy nad przedstawieniem dyplomowym, wiedziałem, jak ważne jest, aby wycofać się ze swoimi ambicjami reżyserskimi. Schować je na inną okazję. Zainwestować i w tym czytać cel działania i własnej roli - dać przestrzeń i materiał, dzięki którym aktorzy będą mieli możliwość zaprezentowania się z najlepszej możliwej strony i w pełnej krasie. Byłem w pełni świadomy tej ogromnej odpowiedzialności. Większej niż zwykle. To miał być spektakl skoncentrowany na pokazaniu wszystkich najlepszych cech zawodowych, stawiających swoje pierwsze kroki aktorów. Ukazaniu ich talentów i umiejętności. Jedno z najważniejszych przedstawień w ich życiu, które mogło zdecydować o ich dalszych zawodowych losach. Spektakl, którym będą mogli się pochwalić i z którego bardzo chcieliby być dumni.

Błędem byłoby jednak skoncentrowanie się na wadze chwili i ciężającej na nich odpowiedzialności. Chodziło mi o obdarowanie aktorów po równo ogromem trudnych zadań i egzekwowanie efektów. Praca musiała przebiegać tak, aby nie czuli się obciążeni jej wagą. Nie odczuwali „presji dyplomowej”.

- *To co? Opowiedzcie mi o sobie?*

Pierwsze tygodnie naszych spotkań polegały na rozmowach. Unikałem na ich pierwszym etapie podejmowania tematów związanych ze scenariuszem. Ważne było samo wspólne przebywanie. Wypełniały je tematy światopoglądowe, towarzyskie, około teatralne... Cieszyłem się na różnice zdań i wzrastającą umiejętność akceptowania innych poglądów. Celowo przedłużałem ten, w moim przekonaniu niezbędny dla grupy etap. Słuchałem i

zachwyciałem się ich opowieściami. Ujawniali się w nich jako głęboko wrażliwe osobowości. Stąd pewnie wzięły się lęki i podział grupy na pojedyncze, chodzące własnymi ścieżkami i chroniące dostępu do siebie, osobowości. Spowodował to lęk przed uszkodzeniem cienkiego chitynowego pancerzyka, chroniącego każdą z tych wrażliwości z osobna. Strach przed bólem spowodowanym dotknięciem ich delikatnych „poparzonych światem” skór.

A wiesz, że ja mogę w kosmos polecieć? W sensie po prostu wylatuję myślami z ciała, wyobrażnią, albo duchem - nie wiem jak to nazwać, i słuchaj: Ziemię widzę coraz mniejszą, niebieską i dalej dziwne takie przestrzenie, albo nagle wlatuję do wnętrza rośliny i zapieprzam tkanką przewodzącą pod korą na przykład drzewa, od korzeni, aż po czubek najwyższej gałązki. Dobrze, co nie? I potem jako kropla soku, spływam po liściu i kapię na ziemię i wsiąkam w piach. A potem wybijam ze studzienki kanalizacyjnej w Nowym Jorku i jestem pod butami ludzi na zatłoczonej ulicy... itp itd bez końca.... na podszewie ktoś mnie wnosi do swego domu na dywan. Widzę psa nos i osiadam na niego. No i potem na spacerze wącham tyłek innego psa, wtedy... itd Po prostu mogę być wszędzie. To jest niesamowita podróż. I teraz wyobraź sobie minę doktora, gdy wchodzę i mówię: dzień dobry, wiesz Panie co, dziś byłam kroplą i wybiłam w szambie na Brooklynie. ³²

Szkoła wydaje się być miejscem całkowicie bezpiecznym, gdzie osoby studiujące otoczone są pełną opieką i uwagą. Nie mam pewności czy to dobrze, czy źle, przez wzgląd na różnicę między „cieplarnianym” środowiskiem Uczelni a „dorosłym” światem teatru.

Ksiądz prof. Józef Tischner na jednym z wykładów z filozofii w krakowskiej PWST (miałem szczęście w nim uczestniczyć) powiedział, jak tłumaczy szkołę klerykom z którymi ma zajęcia: „*Seminarium trzeba przeżyć - potem dopiero zaczyna się kapłaństwo*”. Usłyszałem to zdanie jeszcze na studiach, w roku 1990, a towarzyszy mi od tamtego czasu nieprzerwanie. To prawda, bo teatr to nie tylko najpiękniejsze chwile scenicznych spełnień. To wiele składowych, które czynią go miejscem i środowiskiem dość, powiedziałbym, trudnym, a czasem wręcz nieprzyjaznym. I jedynym z mojego punktu widzenia sposobem, aby siebie w nim odnaleźć jest zaufanie powołaniu. Podążanie własną drogą.

³² Wykorzystany w spektaklu fragment monologu Sary, zaczerpnięty z listu jaki otrzymałem w trakcie realizacji „Cześć... Jestem Sara” od mojej przyjaciółki AK.

Tworzenie w poczuciu wolności artystycznej. To nie jest łatwe, ale możliwe. Ja to wiem!

Ten czas poświęcony rozmowom, integracji i budowaniu zespołu miał też swoją wartość dodaną. Szczerość opowiadania o sobie poskutkowała badaniem przez aktorów „odległości” między własną - rozpoznawaną na próbach osobowością, a charakterem i bryłą postaci, której zagrania mieli się podjąć. Rozpoznawaniem jej potencjału i natury. Pierwsze kroki na scenie, podczas kolejnych prób okazały się być łatwiejsze niż mogły się wcześniej wydawać. Jedna po drugiej powstawały sceny, a ich kolejność zmieniała się w porównaniu z tą zapisaną w scenariuszu, bo praca była pełniejsza o wizję i przeczucia młodych aktorów. Kształtujące się postacie rozpychały suchą przestrzeń literatury. Powstawał świat. Świat wnętrza głowy bohaterki wraz z wysypującymi się z niej postaciami, które ją zamieszkiwały, tworząc wieloosobową wspólnotę o imieniu Sara.

SARA:

Ćśśś...

Jestem... Jestem Garbata... Jestem Homeless... Jestem Viola-Lola... Jestem Szuster... , Werg..., Abraham... Jestem Izaak... Ja jestem Sara ...

Żeby ludzie raz zrozumieli, że sztuka to wyraz duszy, to by sztukę robili tak, jak ptak śpiewa. Przestałyby ona być tą zmorą i nie trzeba by było tyle o niej gadać. Ale ludziom się ciągle zdaje, że sztuka to jest coś z zewnątrz nas, do czego trzeba dążyć, czemu się trzeba poświęcać, lub z powodu czego trzeba przewracać oczami, ryczeć, upijać się i udawać rozpustnych idealny – cynicznych super modernistów. A tu trzeba żyć i być szczerym... ³³

Bardzo zależało mi na tym, aby aktorzy powstającego przedstawienia dyplomowego zrozumieli, że teatr to wspólnota wyobraźni i aby choćby na „chwile”, na czas naszej pracy zasmakowali przyjemności akceptacji i całkowitego zaufania wobec partnerów scenicznych i realizatorów.

Nasze wielotygodniowe zmagania zaowocowały. Powstał zespół.

³³ Stanisław Witkiewicz marzec 1914 ; „Listy do syna” wyd. PIW



Nie był może idealny, jego konstrukcji do całkowitej stabilności było jeszcze trochę, lecz wystarczająco skonsolidowany, aby unieść wyzwania naszego przedstawienia.

Rozczytuję to jako ogromne osiągnięcie i naukę, która przyniosła mi nowe niezastąpione konstatacje i wiedzę, którą mogłem włożyć jako niezwykle wartościową do pustawego jeszcze wtedy worka umiejętności pedagogicznych.

Teraz już wiem, a wiedzę swą opieram na doświadczeniach pozyskanych z procesu pracy nad „Cześć... Jestem Sara.”, jak ważne jest, poza przekazywaniem studentom wiedzy rzemieślniczej, obserwowanie zajęć z ich perspektywy. Każdy bowiem ma inną wrażliwość, pamięć i wyporność na napięcia. Każdy z nich potrzebuje innego rozłożenia procesu dochodzenia do efektu scenicznego. Jedni kontaktują się z postacią wcześniej, inni muszą mieć na to więcej czasu. Wszyscy jednak potrzebują uwagi pedagoga, poczucia, że są wyjątkowi i jedyni - bo przecież są. Jestem przekonany, że

poczucie to należy w adeptach sztuki teatralnej, ale też chyba każdej sztuki, podsycać. Nieustająco uświadamiać, że są artystami, że są wolni, jedyni i niezastąpieni. Tłumaczyć, że za wyobraźnię nie ma dwójek ani piątek. Pomagać im ją uwolnić z więzienia wewnętrznego krytyka, wychowania, norm społecznych i religii. Cierpliwie tłumaczyć i uświadamiać, jak ważne jest „wytarcie butów” przed wejściem na scenę - tych rzeczywistych, ale przede wszystkim w metaforycznym tego słowa znaczeniu. Pozostawienie na „wycieraczce” całej prywatności z jej radościami i kłopotami, pychą, zwątpieniem itd., bo przecież teatr - to znaczy **nie przeszkadzać**.

Nastąpił podczas tej pracy taki moment, w którym poczułem, że to ja jestem Sarą. Byłem Martyną... Byłem Piotrkiem... Byłem Fryderyką... Byłem Maćkiem... Krzyśkiem... Kacprem... Oskarem... Byłem Alicją ... Znalazłem ich w sobie, jak postaci dramatu zamieszkujące Sarę.

PODSUMOWANIE

Trzy ścieżki. Drogi w poszukiwaniu teatru i siebie w nim. Przemierzane często po omacku. Naszpikowane pułapkami ego, oporem niepewności, zagubieniem w technikach wielkich mistrzów i najzwyczajszym brakiem umiejętności warsztatowych. Trzy początki, które w żadnym z opisanych wypadków nie były łatwe. Stały się jednak lekcjami, które przyjmuję ze zrozumieniem i należną pokorą. Nie mam jednak pewności, czy wybory, których dokonywałem, wstępując na kolejne z nich, były zawsze tylko moją decyzją. Czy chłopak z małego miasteczka pod Białymstokiem, odwiedzając nieznaną mu wcześniej przestrzeń, gdzie pachniało kurzem i nudą, trafił tam przypadkiem? Dlaczego, kiedy zgasły światła widowni, a on zanurzony w miękkim pluszowym fotelu, pod którego spodem wyraźnie wyczuć się dało przyklejone, stwardniałe gumy do żucia, nie zostawił tam kolejnej? Dlaczego w tym półmroku i ciepłe nie przysnął jak koledzy, lecz nie rozumiejąc co się właściwie dzieje na scenie i o co chodzi aktorom - zamarł w zadziwieniu i śledził nie tyle fabułę przedstawienia, ile delikatnie poruszane przeciągiem czarne materie kulis? Tajemnica, która mieściła się za nimi spowodowała, że przestał słyszeć szepty, dogadywania i śmieszki towarzyszy z klasy. Powracam pamięcią do tej chwili, która zdecydowała o dalszych moich losach i niczym nie umiem sobie wytłumaczyć powodów, dla których porzuciłem wszystko co było mi znane i bezpiecznie swojskie i wyruszyłem w podróż przez teatr, który do dzisiaj nie przestał być dla mnie tajemnicą.

Kilka stron wcześniej zacytowałem fragment wywiadu z jednym z moich mistrzów i nauczycieli - Jerzym Stuhrem. Zdecydowałem się na jego umieszczenie nie tylko z powodu miłych słów wypowiedzianych na mój temat, lecz również z uwagi na pierwsze zdanie, które pozwolę sobie przypomnieć :

- „*Mierzi mnie, bo znam jego tajemnice...*”

Ta odpowiedź na pytanie autorki wywiadu „... *Słyszałam, że coraz rzadziej chodzi Pan do teatru...*” zatrzymała mnie przez dłuższą chwilę w zamyśleniu nad moim do niego (teatru) stosunkiem.

Niebawem pewnie osiągnę wiek, w którym Jerzy Stuhr wypowiedział to zdanie, mogę więc przyznać, że ja ich dotąd nie poznałem. Może nie wsłuchiwałem się wystarczająco uważnie, a może nie zauważyłem tego, co

powinienem był zobaczyć. Może też, i to jest bardzo prawdopodobne, nie chciałem tego widzieć, idealizując teatr nadmiernie. Jest jednak jeszcze jedna ewentualność: że nie mówimy o tym samym. Owszem, doskonale zdaję sobie sprawę, bo doświadczyłem i doświadczam tego na bieżąco, jak okrutne, niesprawiedliwe i bolesne potrafią być teatralne okoliczności, lecz teatr w swojej najistotniejszej, scenicznej istocie zawsze jest dla mnie czysty.

To pewnie z powodu tajemnicy jaką mi się zdaje, nauczyłem się mówić o teatrze „dużymi literami”. Używam górnolotnych nazywających go określeń, które wydawać się mogą naiwne, lecz ... co mam poradzić, kiedy faktycznie tak myślę?

Tak, czy inaczej, teatr pozostał dla mnie wciąż niezbadanym i tajemniczym terytorium, a im dłużej go poznaję, tym więcej do rozszyfrowania pozostaje. On wydaje się „nie mieć dna” i mimo oczywistych, dłuższych i krótszych momentów rozczarowania i zwątpienia - zadziwia mnie codziennie na nowo. Czasem mam wrażenie, że ten ja - licealista - nigdy nie wyszedł z pierwszego, oglądanego w swoim życiu przedstawienia.

Kiedy analizuję opisywane wcześniej początki moich teatralnych podróży i wnioski płynące z wkraczania na poszczególne ścieżki teatru, zauważam wyraźny związek pomiędzy nimi.

Zawsze tam, gdzie gubiłem trop, gdzie nie wystarczał tylko warsztat, z pomocą przychodziła intuicja. To ona w chwili zagubienia w trakcie pracy nad postacią Alwy Shöna skierowała mnie w stronę poszukiwania siebie, aby lepiej zrozumieć postać. Ona podpowiedziała mi podróż do Pragi i zatrzymała w zwiedzaniu, by nakazać się zatrzymać i posłuchać. Ona wreszcie uspokajała mnie w trakcie prac nad „Cześć... Jestem Sara”, by skonstruować w pierwszej kolejności zespół aktorów. Stała się moim narzędziem jak inne, pozyskane jeszcze w trakcie studiów w krakowskiej PWST i te nabyte w praktyce, w trakcie wielu lat pracy na scenie. Błędem z mojej strony byłoby twierdzić, że ten, tak ważny dla mnie cichy wewnętrzny głos wystarczy i zastąpi rzetelną, mozolnie wypracowaną technikę.

Znów odwołam się do Davida Mameta, który w książce „Reżyseria filmowa” pisze tak:

...Zadaniem warsztatu reżysera jest uwolnić podświadomość. Jeśli będziesz wiernie trzymał się zasad, twoja podświadomość dojdzie do głosu. Na tym polega prawdziwa kreatywność. Jeśli odrzucisz reguły, zniewoli cię twój świadomy umysł. Ponieważ świadomy umysł zawsze chce być lubiany i interesujący. Świadomy umysł zawsze podsunie ci rozwiązanie najbardziej oczywiste i banalne, bo daje ono jako sprawdzone w przeszłości poczucie

bezpieczeństwa. Tylko umysł, który pozbawi się niejako samego siebie i któremu wyznaczono konkretne zadanie może być najbardziej twórczy. ...

Zgadzam się z nim w zupełności, reguły są niezwykle ważne i nie wolno o nich zapominać, wkraczając na którąkolwiek z opisywanych przeze mnie ścieżek, lecz doprawione słuchaniem szeptów podświadomości, tworzą doskonały zestaw narzędzi. Podpieram moje przekonanie doświadczeniem w korzystaniu z warsztatu i intuicji pracujących równolegle na efekt, który osiągnąć byłem w stanie na scenie. I choć warsztat techniczny, którym się posługuję, jest składową wiedzy pozyskanej od mistrzów i moich własnych teatralnych prób i doświadczeń, korzystanie z bodźców podświadomych, które na potrzeby tej pracy nazywam intuicją, jest wyłącznie moim laboratorium, do którego wstęp jest zarezerwowany jedynie dla mnie. Nie ja pierwszy odkryłem to narzędzie, lecz w moim wypadku to odkrycie nastąpiło na tyle późno i nieoczekiwanie, że traktuję je jako nagrodę otrzymaną za wytrwałość w moich osobistych poszukiwaniach i ratunek w momencie wołania o pomoc.

Aktor, reżyser, pedagog.

Wkraczałem na kolejne ścieżki nie dlatego, że poprzednia mnie znudziła lub wyczerpała. Traktuję je jak naczynia krwionośne, które łączą się ze sobą, by podawać i czerpać krew z i do serca. Jako trzy drogi do jednego celu.

Niedawno zdarzyło mi się rozmawiać w bufecie teatralnym z moją koleżanką aktorką. Rozmowa dotyczyła doświadczeń związanych z wizytami u psychologa. Powiedziała mi, że trafiła na terapię między innymi z powodu tremy, lęku przed wyjściem na scenę. Na jej szczerłość postanowiłem odpowiedzieć szczerością. Podzieliłem się moim przypadkiem, który wiązał się z tym, że scena okazywała się najczęściej miejscem, gdzie byłem i jestem całkowicie spokojny i czuję się bezpiecznie, zaś niepokój dotyczy życia. Piszę o tym w nawiązaniu do wcześniejszych moich rozważań dotyczących narzędzi, których nauczyłem się używać na scenie. Jeśli opanuje się operowanie nimi wystarczająco dobrze - stają się immanentną częścią organizmu aktora, reżysera, pedagoga, a umiejętność odruchowego korzystania z nich przynosi poczucie całkowitego spokoju. Uzbrojony w wiedzę, doświadczenie, warsztat techniczny i intuicję jestem wolny od teatralnej tremy, a scenę traktuję jak miejsce, na które dotarcia nie mogę się doczekać. Mogę tam w spokoju pozwolić na sobie grać i przez siebie mówić. To ja staję się narzędziem.

Cześć... Jestem Tomek. Urodziłem się w małym miasteczku nieopodal Białymstoku w 1968 roku i do szesnastego roku życia nie wiedziałem co to znaczy teatr, a on czekał na mnie cierpliwie, cichutko i złapał... i trzyma... i nie chce puścić..., a ja wcale nie chcę, żeby puścił.

BIBLIOGRAFIA

1. Barbara Świąder „W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego w Zakopanem.” Wyd. Słowo /Obraz Terytoria 2004
2. Pedro Calderon de la Barca „Autos sacramentales. Wybór.”; tłum. Leszek Biały; wyd. Biblioteka Narodowa 1997
3. Frank Wedekind „Duch ziemi. Puszka Pandory”; wyd. Wydawnictwo Literackie 1981 tłum. Grzegorz Sinko
4. Michaił A. Czechow „O technice aktora” tłum. I opr. Marek Sołek; wyd. Arche 2000
5. Joseph Campbell „Bohater o tysiącu twarzy” tłum. Andrzej Jankowski; wyd. Nomos 2013
6. Arystoteles „Poetyka” tłum. I opr. Henryk Podbielski; Biblioteka Narodowa 1983
7. Dariusz Kosiński „Słownik postaci dramatycznych” ; wyd. Universitas 1999
8. Konstantin Stanisławski „Praca aktora nad sobą”; tłum. I opr. Jerzy Czech; wyd. AST Kraków 2018
9. Konstantin Stanisławski „Praca aktora nad rolą”; tłum. i por. Jerzy Czech; wyd. AST Kraków 2020
10. Aldous Huxley „Filozofia wieczysta”; tłum. Jerzy Prokopiuk i Krzysztof Środa; wy. Pusty Obłok 1989
11. Franz Kafka „Osiem notatników”; tłum. Barbara L. Surowska; wyd. Atext 1995
12. Partice Pavis „Słownik terminów teatralnych” tłum. Sławomir Świontek; wyd. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 1998
13. Hanoch Levin „Królestwo Wszechwanny. Proza, skecze, piosenki, poezja.”; tłum. zbiorowe; wyd. ADIT i wyd. Austeria 2013
14. Wywiad Beaty Zalot z Andrzejem Dziakiem opublikowanego w „Tygodniku Podhalańskim” (nr 8) 22.02.2024
15. Franzobel „Kafka. Komedia” tłum. Sława Lisiecka; wyd. Księgarnia Akademicka 2002
16. „Stanisław Witkiewicz - listy do syna”; PIW 1969; Opr. K. Karkowska - Krauze
17. Max Brod „Franz Kafka. Opowieść biograficzna” tłum. Tadeusz Zabłudowski; wyd. Wydawnictwo Czytelnik

18. David Mamet „Reżyseria filmowa” - tłum. Tomasz Szafrński - wyd. Wydawnictwo Filmowe
19. Rick Rubin „Akt twórczy. Nowy sposób bycia” tłum. Andrzej Wojtasik; wyd. Zysk i S-ka 2023
20. Franz Kafka „Listy do Felicji”; tłum Irena Krońska”; wyd. PIW 1976
21. Franz Kafka „List do ojca”; tłum. Janusz Sukiennicki; wyd. Rękodzielnia ARHAT - cykl Biblioteczka Kafki
22. „Tele Tydzień” nr 31; 30.07.2001. - wywiad Haliny Karolczak z Jerzym Stuhrem
23. Kazimierz Dąbrowski „Dezintegracja pozytywna” PIW 1979