

Akademia Sztuk Teatralnych
im. St. Wyspiańskiego w Krakowie,
filia we Wrocławiu

Sara Celler-Jezierska

Praca nad rolą aktorską w procesie *devising*. Teoria, praktyka i nauka metody.

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Elżbiety Czaplińskiej-Mrozek

Wrocław 2025

Dedykuję tę pracę Hubertowi Sulimie – dzięki Niemu uwierzyłam, że to możliwe;

Kindze Krzemińskiej – dzięki Niej uwierzyłam, że mam prawo patrzeć szerzej;

Mamie – dzięki której jestem;

*Adamowi Zapale – za nieustanną obecność i wsparcie;
oraz Loli za energię do szalonych działań.*

SPIS TREŚCI

1. Wstęp	3
1.1. Cel i zakres pracy	3
1.2. Struktura pracy	6
2. Wprowadzenie do teatru <i>devised</i>	8
2.1. Definicja, kontekst i cechy teatru <i>devised</i>	8
2.2. Rys historyczny teatru <i>devised</i>	12
2.3. Systemy Stanisławskiego i Meyerholda w kontekście rozwoju metody <i>devised</i>	16
2.4. Specyfika pracy aktora w procesie <i>devisingu</i> na przykładzie teatru Grotowskiego i Kantora	21
3. Doświadczenie aktorskie z metodą <i>devised</i> na przykładzie pracy nad spektaklem <i>W samo południe</i>	26
3.1. Wprowadzenie	26
3.2. Etap początkowy pracy nad spektaklem <i>W samo południe</i>	28
3.2.1. Kontekst	28
3.2.2. Forma	29
3.2.3. Proces	29
3.2.4. Praca aktora/performera	30
3.3. Etap rozwojowy pracy nad spektaklem <i>W samo południe</i>	31
3.3.1. Kontekst	31
3.3.2. Forma	32
3.3.3. Proces	34
3.3.4. Praca aktora/performera	37
3.4. Etap finalny pracy nad spektaklem <i>W samo południe</i>	40
3.4.1. Kontekst	40
3.4.2. Forma	41
3.4.3. Proces	43

3.4.4. Praca aktora/performera	44
3.5. Rozmowa z Wojtkiem Ziemilskim	45
4. Doświadczenie aktorskie z metodą <i>devised</i> na przykładzie pracy nad spektaklem <i>I love Chopin</i>	54
4.1. Wprowadzenie	54
4.2. Etap początkowy pracy nad spektaklem <i>I love Chopin</i>	60
4.2.1 Kontekst.....	60
4.2.2. Forma	63
4.2.3. Proces	65
4.2.4. Praca aktora/performera	72
4.3. Etap rozwojowy pracy nad spektaklem <i>I love Chopin</i>	78
4.3.1. Kontekst.....	78
4.3.2. Forma.....	82
4.3.3. Proces	87
4.3.4. Praca aktora/performera	87
4.4. Etap finalny pracy nad spektaklem <i>I love Chopin</i>	104
4.4.1 Kontekst	104
4.4.2. Forma	106
4.4.3. Proces.....	111
4.4.4. Praca aktora/performera.....	112
4.5. Rozmowa z Hubertem Sulimą.	115
4.6. Rozmowa z Jędrzejem Piaskowskim.	120
5. Podsumowanie i wnioski końcowe	126
6. Bibliografia	129

Jako forma przemyślanego i systematycznego działania, każde dzieło kultury opiera się o własną teorię determinującą granice, przez co definiującą metody. Działanie kulturowe służy dominacji (świadomej lub nieświadomej) bądź emancypacji¹ (Freire, 2017, s.152).

1. Wstęp

1.1. Cel i zakres pracy

Spośród ćwiczeń Lee Strasberga rozwijających wyobraźnię sensoryczną, „ćwiczenie z dźwiękiem” uważam za najbardziej trafną metaforę pracy nad emocjami w aktorstwie:

(...) Podczas tego ćwiczenia słuchacie kolejno szerokiej gamy zarejestrowanych cyfrowo dźwięków. (...) Na początku wybierzcie dźwięk, nad którym będziecie pracować- taki, który waszym zdaniem może mieć na was silny wpływ. Z czasem staracie się sięgać po wiele różnych dźwięków. (...) Śledźcie uważnie każdy dźwięk i odnotowujcie wszelkie pojawiające się w związku z nim emocje. Szczególnie wyraziste dźwięki mogą pomóc w uzyskaniu konkretnego stanu dla danej roli. Przez wielokrotne wykonywanie tego ćwiczenia uzyskujecie nad nim większą kontrolę. Pracujcie z prawdziwymi dźwiękami, które spotykacie w codziennym życiu, a które potęgują wasze przeżycia² (Cohen, 2020, s.76).

¹ Oryginał: „As a form of deliberate and systematic action, all cultural action has its theory which determines its ends and thereby defines its methods. Cultural action either serves domination (consciously or unconsciously) or it serves liberation (...) ” (Freire, 2017; tłum. autorki pracy).

O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego są tłumaczeniami własnymi autorki pracy.

² Cohen, L. (2020) *Metoda Lee Strasberga. Podręcznik ćwiczeń aktorskich*. Kraków: AST. tłum. Wiktor Loga, Daniel Przastek.

Aktorstwo zaczyna się dla mnie od momentu rozpoznania odczucia zmysłowego, poprzez proces przekształcenia go w nową, nieznaną jakość, która może generować emocje. Pracę nad zmysłami rozwijam na codzień, korzystając między innymi z powszechnie znanych technik Michaiła Czechowa czy Lee Strasberga. Nowa jakość, wynikająca ze zmysłów i praca nad emocjami, które za tym idą, to indywidualne działanie aktora, więc trudno je ująć w jeden schemat. W mojej pracy nowe jakości często i długo zawieszane są w chaosie fragmentów, które w procesie budowania roli sukcesywnie oswajam, selekcionuję, edytuję i montuję w całość.

Niezależnie od sposobów pracy nad zmysłami, pozyskanie nowej jakości w teatrze czy innej formie sztuki wymaga decyzji, świadomości. Skąd czerpać motywację, by wkraczać na tak niepewny grunt, jakim jest autonomia twórcza? Z jednej strony działanie aktorskie powinno nieść artystyczną satysfakcję dla samego twórcy, ale też musi nadążać za wymogami teatralnego przedsięwzięcia, sprostać założeniom reżysera czy oczekiwaniom zespołu teatralnego.

Istnieje duże ryzyko niedostrzeżenia nowych jakości w samym sobie lub zaprzepaszczenie ich poprzez lęk, wstyd, nadmierną ambicję. Istnieje również duże ryzyko, że dokona się złego wyboru i nowa, nieznaną dotychczas jakość okaże się porażką, ślepą uliczką. W jaki sposób dbać o swój aktorski rozwój, aby nie zawładnęła nim frustracja?

„W tym szaleństwie jest metoda”³ (Shakespeare, 2013, s. 291), jak powiedział Poloniusz do Hamleta w szekspirowskim dramacie wszech czasów. Metoda *devised*, z którą po raz pierwszy zetknęłam się w 2013

³ Shakespeare, W. (2013) *Tragedie i Kroniki*, Kraków: Wydawnictwo Znak, tłum. Stanisław Barańczak.

roku, pomogła mi zweryfikować dotychczasowe założenia dotyczące procesu, błędu i ryzyka w kreowaniu roli teatralnej oraz w teatrze w ogóle. *Devising*, poznany przeze mnie na samym początku zawodowej drogi, niewątpliwie poszerzył moją perspektywę w zakresie autonomii aktora oraz znaczenia współodpowiedzialności w procesie twórczym. Kolejne produkcje teatralne utwierdzały mnie w przekonaniu, że właśnie te aspekty twórczego wkładu stanowią dla mnie fundament i motor pracy w teatrze.

Dziś proces zabawy zmysłami, ryzyko łączenia różnych, często pozornie nielogicznych obrazów podsuwanych przez wyobraźnię, a także błędy w postrzeganiu to dla mnie oswojony aspekt aktorstwa teatralnego. Osiąganie satysfakcji z własnego grania było efektem kilkunastoletnich doświadczeń scenicznych. Odkrywanie nowych jakości w aktorstwie wymaga czasu, empirycznego poznawania świata i spokoju. Mam świadomość, że w polskim systemie teatralnego szkolnictwa wyższego nie ma na to zbyt wiele przestrzeni. Studia na wydziale aktorskim przypominają intensywny kurs rzemiosła – o napiętym grafiku już od pierwszego roku. Przy tak dużym natężeniu pracy twórczej trudno znaleźć miejsce na zdystansowaną refleksję nad własną jakością i autonomią twórczą. Tymczasem w profesjonalnej praktyce teatralnej czy na planie filmowym świadoma autonomia artystyczna odgrywa istotną rolę – stanowi bowiem nie tylko ważny punkt odniesienia, lecz także inspirację dla innych twórców.

Niniejsza rozprawa doktorska ma na celu przedstawienie systemu pracy teatralnej, zwanej metodą *devised*, oraz jej wpływu na kreację aktorską. Mam nadzieję, że przybliżenie tej metody pomoże osobom zajmującym się aktorstwem – zarówno profesjonalnie, jak i amatorsko – lepiej zrozumieć jej specyfikę i zachęci je do rozwijania swoich umiejętności w tym

obszarze. Podążając za słowami Davisa Robinsona, z którymi się w pełni zgadzam:

Tradycyjna umiejętność aktora by znać tekst na pamięć, odgrywać działania i podążać za wskazówkami reżysera musi poszerzyć się o pracę w zespole by włączyć stresujące interpersonalne wymagania, więcej krytycznej dramaturgii oraz silniejszej eksploracji granic materiału, nad którym się pracuje⁴ (Robinson, 2015, s. 4).

1.2. Struktura pracy

W niniejszej pracy podjęłam próbę przybliżenia teatru *devised* zarówno od strony teoretycznej, jak i praktycznej, uwzględniając własne doświadczenia aktorskie.

Rozdział pierwszy stanowi wstęp, w którym określłam cel i przedstawiam strukturę rozprawy. Każdy rozdział rozpoczynam cytatem, który towarzyszył mi w trakcie pisania i był inspiracją do podjęcia refleksji zawartych w danej części pracy.

W rozdziale drugim opisuję, czym jest teatr *devised* – jego definicję, kontekst historyczny oraz najważniejsze cechy. Szczególną uwagę poświęcam wpływowi systemów Stanisławskiego i Meyerholda na kształtowanie się *devisingu* oraz uwzględniam pracę aktora w tym systemie, ilustrując ją przykładami z twórczości Grotowskiego i Kantora.

Rozdziały trzeci i czwarty poświęcone są moim doświadczeniom praktycznym związanym z metodą *devised* na przykładzie spektakli *W samo południe* oraz *I love Chopin*. Poszczególne etapy pracy – początkowy,

⁴ Robinson, D. (2015) *A Practical Guide to Ensemble Devising*. UK: Palgrave Macmillan Education.

rozwojowy oraz finalny –omawiam pod kątem kontekstu, formy, procesu twórczego oraz pracy aktora/performera.

Wyróżnione fragmenty stanowią esencję mojego podejścia do rozumienia podstawowych cech *devisingu* w pracy aktorskiej.

W rozprawie znajdują się również rozmowy z twórcami spektakli, które pozwalają głębiej zrozumieć specyfikę omawianej metody.

Ze względu na to, że część materiałów, na których opieram przewód doktorski, nie została dotąd przetłumaczona na język polski, w pracy zawarłam własne tłumaczenia tych fragmentów, które – o ile nie zaznaczono inaczej – są opatrzone oryginałami w przypisach.

Pragnę również podkreślić, że fotografie wykorzystane w pracy pochodzą z mojego prywatnego archiwum.

Pracę kończy podsumowanie, wnioski oraz bibliografia dokumentująca źródła, na których się opierałam, co mam nadzieję przyczyni się do dalszego rozwoju teatru *devised* w Polsce.

Paryż Postscriptum, Maj/ Czerwiec 1986

Coś się zmieniło... Koniec z teatrem i kosztownymi spektaklami dla biernej widowni konsumentów – czas na prawdziwe kolektywne przedsięwzięcie zbadane politycznie i artystycznie. Eksperymentowanie z nowym typem relacji między „nadawcą” a „odbiorcą”. Być może uda nam się pomóc setkom tysięcy by porzucili swoje wyobcowane role społeczne, aby być wolnym od mentalnego Stalinizmu oraz stać się politycznymi i twórczymi działaczami, jakimi zawsze pragnęli być. Teraz bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, nacisk kładziemy na to, by załatwić sprawę...im szybciej uświadomimy sobie, że \$ZTUKA TO GÓWNO, tym lepiej. Od tego momentu istnieje tylko spontaniczność.

[Podpisał] Jean- Jacques Lebel⁵ (Sanford, 1995, str. 283).

2. Wprowadzenie do teatru *devised*

2.1. Definicja, kontekst i cechy teatru *devised*

⁵ Oryginał:

„Paris Postscript, May/June 1968

Something has changed...No more theatre and expensive spectacles for a passive audience of consumers- but a truly collective enterprise in political and artistic research. A new type of relationship between „doers” and „the lookers” is being experimented with. Perhaps we will succeed in helping hundreds of thousands more to let go of their alienated social roles to be free of mental Stalinism, to become the political and creative doers they dream of being... Today more than ever the emphasis is on getting things done...The sooner everyone realises ART IS SHIT, the better. From then on, it's spontaneity. [Signed] Jean Jacques Lebel.”

Sanford,M. (ed.) 1995, *Happenings and Other Acts* London: Routledge.

Devising, czyli inaczej *kreacja zespołowa*, to model tworzenia działań performatywnych, szeroko stosowany przez wiele współczesnych kolektywów teatralnych oraz powszechnie nauczany w szkołach i na uniwersytetach w Europie, Stanach Zjednoczonych i Australii⁶ (Heddon, Milling, 2006, s.1). Metoda ta ma swoje początki w Rosji, na przełomie XIX i XX wieku – niemal równocześnie z opracowaniem przez Konstantego Stanisławskiego jego reformatorskiego systemu pracy w teatrze.

Zanim jednak przejdę do szczegółowego opisu genezy, historii i założeń tej praktyki, wyjaśnię znaczenie samego terminu:

*to devise*⁷ (język angielski) /dɪˈvaɪz/ – czasownik oznaczający „zaprojektować” lub „wynaleźć” coś np. system, plan, narzędzie.

1. wymyślić
2. opracowywać

Nazwa tego rodzaju pracy teatralnej nie doczekała się polskiego odpowiednika – być może dlatego, że dosłowne tłumaczenie, np. „metoda wymyślona”, mimo że oddawałoby istotę procesu, brzmiałoby mało poważnie. W Polsce najczęściej używa się określeń takich jak: *metoda devised*, *proces devisingu*, *devising*, *teatr devised*.

Synonimy czasownika *to devise* to m.in.: organizować, konstruować, przygotować, wypróbować, tworzyć, odkrywać, formułować⁸.

⁶ Oryginał : „Devising or collaborative creation is a mode of making performance used by many contemporary theatre companies, and widely taught in schools and universities across Europe, America and Australia” (Heddon, Milling, 2006, s.1)

⁷ „devise” [w:] *Cambridge Dictionary*. Dostępne na: <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/devise> (dostęp 11.01.2025)

⁸ „devise” [w:] *thesaurus.com*. Dostępne na : <https://www.thesaurus.com/browse/devise> (dostęp 11.01.2025)

W Wielkiej Brytanii i Australii opisując tę praktykę, stosuje się słowo *devising*, natomiast w Stanach Zjednoczonych częściej używa się określenia *collaborative creation*, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza „kreację zbiorową”. Choć terminy te bywają używane zamiennie, mogą mieć odmienne konotacje. *Collaborative creation* jednoznacznie sugeruje pracę zespołową, podczas gdy *devising* takiego założenie nie implikuje. Ponadto *devising* może wskazywać na proces twórczy w określonych ramach, podczas gdy *collaborative creation* sugeruje działanie *ex nihilo* – tworzenie od podstaw.

Praktyka ta może obejmować część lub wszystkie elementy wymienione w powyższym opisie, w zależności od kontekstu kulturowego, z którego się wywodzi. Co istotne, praca metodą *devised* nie wymaga istnienia kolektywu by zaistnieć. Jest to przede wszystkim model procesu powstawania spektaklu, strategia organizowania warsztatów teatralnych, treningu aktorskiego, arteterapii, czy improwizacji – dająca każdemu uczestnikowi możliwość autonomicznego tworzenia teatru.

Definiując pojęcie systemu, posłużę się dwoma, wzajemnie uzupełniającymi się objaśnieniami:

(...) *devising* to proces wymyślenia materiału teatralnego zespołowo, wliczając w to sceny i scenariusz, choreografię, struktury narracyjne oraz elementy scenografii. Proces *devisingu* dotyczy zarówno wytwarzania czegoś nowego, jak i adaptowania materiału, który już istnieje i przekształcania go na nowo. Jeśli szukanie rozwiązań odbywa się zespołowo, ze wszystkimi obecnymi z kolektywu — kierowane przez

reżysera, nauczyciela, autora czy na zasadzie konsensusu — jesteś częścią procesu *ensemble devising*⁹ (Robinson, 2015, s. 9).

Devising to różnorodnie : społeczny wyraz niehierarchicznych możliwości, model współpracy i niehierarchicznego współdziałania; zespół; kolektyw; praktyczny przejaw politycznego i ideologicznego zaangażowania; sposób na przejęcie kontroli w pracy i działanie autonomiczne; dekomodyfikacja sztuki; poświęcenie dla totalnej wspólnotowości; poświęcenie dla totalnej sztuki; negacja luki między sztuką a życiem, zniesienie luki między widzem a performerem; nieufność wobec słów; personifikacją śmierci autora; sposobem na odzwierciedlenie współczesnej, społecznej rzeczywistości; sposobem na pobudzenie do społecznej zmiany; ucieczką od teatralnej konwencji; wyzwaniem dla twórców teatralnych; wyzwaniem dla widzów; ekspresyjnym, twórczym językiem; innowacyjny, ryzykowny, twórczy, spontaniczny, eksperymentalny, niedosłowny¹⁰ (Heddon; Milling, 2006, 4-5).

W związku z powyższym, jasno wynika, że współczesny proces *devisingu* obejmuje nieograniczoną różnorodność form teatralnych, których nadrzędną wartością jest demokracja. Idea demokratyzacji w tym procesie kształtuje zarówno jego strukturę jak i cele. *Devising* dostarcza narzędzi umożliwiających kwestionowanie tradycyjnych ról społeczeństwa, teatru, dramatu, aktora, reżysera oraz widza.

⁹ Oryginał: „(...) devising is the process of inventing material for performance together, including scene and script work, choreography, narrative, structures, and design elements. The devising process applies equally to creating something original or adapting existing material and reframing it in a new way.(...) When problem-solving work is done collaboratively with everyone in the company in the same room- whether steered by a director, teacher, writer, or consensus- you are engaged in the process of ensemble devising”.

¹⁰ Oryginał: „Devising is variously: a social expression of non-hierarchical possibilities; a model of cooperative and non-hierarchical collaboration; an ensemble; a collective; a practical expression of political and ideological commitment; a means of taking control of work and operating autonomously; a de-commodification of art; a commitment to total community; a commitment to total art; the negating of the gap between art and life; the erasure of the gap between spectator and performer; a distrust of words; the embodiment of the death of the author; a means to reflect contemporary social reality; a means to incite social change; an escape from theatrical conventions, a challenge for theatre makers, a challenge for spectators; an expressive, creative language; innovative; risky; inventive; spontaneous; experimental; non-literary”.

2.2. Rys historyczny teatru *devised*

Początki metody *devised* sięgają przełomu XIX i XX wieku, kiedy Wsiewołod Meyerhold – rosyjski reżyser i aktor teatralny – zaproponował odmienne podejście do konstruowania teatru niż jego nauczyciel i partner sceniczny, Konstanty Stanisławski. System Meyerholda, znany jako *Teoria Montażu Atrakcji*, pozostawał w opozycji do *Systemu Stanisławskiego* i miał za celu odebranie sztuce jednoznaczności, nadmiernej stylizacji oraz mimetycznego charakteru. Teoria ta zakładała uwolnieniu teatru od sztywnej, linearnej struktury i sekwencyjnych zależności przyczynowo-skutkowych, charakterystycznych dla XIX-wiecznego dramatu realistycznego.

Poszukując nowych środków wyrazu, Meyerhold opracował zestaw ćwiczeń oraz system pedagogiczny mający na celu wzmocnienie świadomości aktorskiej, równowagi, rytmu i naturalnej płynności ruchu. Swoją koncepcję nazwał *biomechaniką*. Model ten akcentował znaczenie eksperymentu, fizyczności, autonomii oraz procesu pracy aktora – zarówno na scenie, jak i poza nią. Meyerhold świadomie odrzucał psychologiczne podejście do budowania roli, czerpiąc inspiracje z form *commedii dell'arte*, teatru orientalistycznego, cyrku i tańca.

Prowadzone przez niego Studio na Borodinskiej stało się w ówczesnej Moskwie ważnym ośrodkiem poszukiwań artystycznych i eksperymentów teatralnych. W latach dwudziestych XX wieku, angażując się w idee rewolucji bolszewickiej, Meyerhold założył pierwszy robotniczy teatr *Proletkult*, w którym wystawiano spektakle propagandowe, mające na celu mobilizowanie niższych klas społecznych do udziału w rewolucji.

Meyerhold, kształtując teatr eksperymentalny oparty na symbolu i formie, stworzył solidne fundamenty pod współczesną metodę *devised*. *Teoria Montażu Atrakcji* oraz *biomechanika* wprowadziły do procesu teatralnego elementy eksperymentu, podkreśliły autonomię aktora i po raz pierwszy zakwestionowały psychologiczny model kreacji aktorskiej. Działalność Teatru *Proletkult* stała się namacalnym dowodem na to, że teatr może służyć przedstawianiu idei społeczno-politycznych oraz zacieraniu granicy między widzem a aktorem w imię nadrzędnego, wspólnego celu. Tak właśnie Meyerhold pojmował sztukę teatralną:

Postrzegam mise en scène, nie jako coś co oddziałuje bezpośrednio na widza, a raczej jako serię pasaży, z których każdy ma wywołać pewne skojarzenia w widzu (...) Twoja wyobraźnia jest aktywna, fantazja stymulowana i cała paleta skojarzeń gotowa. Mnogość skumulowanych skojarzeń daje życie nowym światom(...). Nie można rozróżnić za co odpowiedzialny jest reżyser, a co jest wynikiem skojarzeń, które opanowały jego wyobraźnię. Powstaje nowy świat, osobny od fragmentów życia, z którego składa się kompozycja¹¹ (Braun, 1998, s. 318-319).

Kontynuatorami pracy opartej na skojarzeniach byli m.in. Antonin Artaud, Bertold Brecht, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor oraz Tadashi Suzuki, którzy wzbogacili technikę *montażu atrakcji* o nowe formy i treści.

Artaud – jedna z najwybitniejszych postaci europejskiego życia kulturalnego XX wieku – sprawił, że współczesny proces *devising* nabrał dodatkowego wymiaru radykalności. W swoim *Pierwszym Manifeście*

¹¹ Oryginał: „I have come to regard the mise en scène not as something which works directly on the spectator but rather as a series of ‘passes’, each intended to evoke some association or other in the spectator (...) Your imagination is activated, your fantasy stimulated, and a whole chorus of associations is set off. A multitude of accumulated associations gives birth to new worlds (...) You can no longer distinguish between what the director is responsible for and what is inspired by the associations which have invaded your imagination. A new world is created, quite separate from the fragments of life from which the [piece] is composed” (Braun, 1998, s. 318-319).

nawoływał do anarchii, wolności oraz okrucieństwa w aktorstwie i teatrze. Chciał, aby słowo utraciło swój nadrzędny status i przestało być głównym nośnikiem emocji aktora. Pragnął, by teatr stał się eksperymentalnym dowodem na równość konkretności i abstrakcji, a reżyserowanie inscenizacji opierało się na dialogu z tematami, faktami, arcydziełami, zamiast jedynie je odzwierciedlać czy opisywać:

Nie będziemy wystawiać sztuk pisanych, lecz będziemy próbować bezpośredniej inscenizacji dookoła pewnych tematów, wydarzeń lub powszechnie znanych dzieł¹² (Artaud, 1938, s.133).

Artaud postrzegał teatr psychologiczny jako ćwiczenie intelektualne, które – w najgorszym przypadku – może przekształcić się w duchową pornografię. Jak twierdził:

Sam Shakespeare jest odpowiedzialny za tę obłądną pomyłkę i upadek, za bezinteresowne pojęcie teatru, pojęcie, które żąda, by przedstawienie pozostawiało publiczność nietkniętą, nienaruszoną, by rzucony obraz nie powodował organicznego wstrząsu, nie kładł niezmywalnego piętna. Jeśli u Shakespeare'a człowiek przejmuje się czasem sprawami, które go przerastają, mowa zawsze ostatecznie o skutkach tej troski w człowieku, to znaczy o psychologii¹³ (Artaud, 1938, s.112-113).

W swoim teatrze Artaud zachęcał aktorów do doskonalenia jakości działań scenicznych oraz nawoływał do buntu przeciwko hegemonii tekstu. Obrazowanie zwyczajności i codzienności na scenie postrzegał jako formę „wampiryzmu energetycznego” – wyczerpywanie twórców, widza i samej sztuki:

Jak to możliwe, że w teatrze (przynajmniej w takim teatrze, jaki znamy w Europie, lub raczej na Zachodzie) wszystko, co jest swoiście teatralne, a

¹² Artaud, A. (1938) *Teatr i jego sobowtór*. Polska: Czuły Barbarzyńca Press, tłum. Jan Błoński.

¹³ Ibidem.

wiec wszystko, co nie ogranicza się do wyrażania słowem albo, jeśli wolimy, wszystko co nie zamyka się w dialogu (a więc także sam dialog rozumiany jako funkcja swych dźwiękowych możliwości scenicznych i wymagań stawianych przez udźwiękowanie widowiska) - zostało postawione na ostatnim planie? (Artaud, 1938, s.72-73)

Antonin Artaud jest bez wątpienia jednym z prekursorów teatru określanego dziś mianem *devised*. Należy jednak zaznaczyć, że poza modernistycznym początkiem XX wieku, kiedy pojawiły się pierwsze wyraziste przejawy tego nurtu, w historii metody można wyróżnić jeszcze dwa istotne punkty zwrotne.

Pierwszy z nich przypada na późne lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku, kiedy w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i Australii dynamicznie rozwijały się kolektywy teatralne zorientowane na proces twórczy. Ówczesne działania obejmowały zagadnienia polityczne, społeczne i ekonomiczne, wyrażały zaangażowanie w idee wolności i autentyczności. W tym okresie w Stanach Zjednoczonych powstały m.in. San Francisco Mime Troupe, Living Theatre, La MaMa Experimental Theatre Club oraz National Black Theatre, natomiast w Europie działały już kolektywy takie jak People Show, czy Théâtre du Soleil.

Drugi punkt zwrotny przypada na okres od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku do czasów współczesnych, określane mianem teatru postdramatycznego. W tym czasie szczególne znaczenie zyskały grupy takie jak Forced Entertainment czy The Wooster Group, których twórczość pozostaje powszechnie dostępna i inspirująca również dzisiaj.

W Polsce, wpływy *devisingu* można dostrzec w twórczości Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora. Szczegółową analizę ich pracy w

kontekście metody i treningu aktorskiego przedstawię w osobnym podrozdziale niniejszego przewodu.

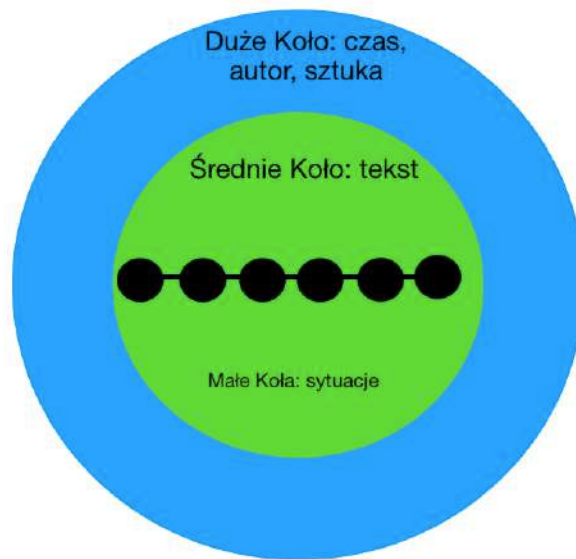
Od lat pięćdziesiątych XX wieku *devising* stał się narzędziem przekształcania świata teatralnego z perspektywy grupy twórczej – podstawą refleksji nad wartościami społecznymi i kulturowymi. Wynikał z potrzeby wzmocnienia idei liberalizmu i demokracji oraz prowadził dialog z kluczowymi problemami społeczno-politycznymi epoki, takimi jak zimna wojna, kwestie tożsamości rasowej czy emancypacja kobiet. Metoda ta pozwalała na zrównanie pozycji widza z pozycją innych uczestników procesu twórczego, wzmacniała autonomię aktora, podważała kult jednostki-lidera. Do dziś pozostaje procesem odkrywania nieznanego, poszukiwania formy spektaklu oraz tworzenia w określonych okolicznościach, dla jasno sprecyzowanego celu.

2.3. Systemy Stanisławskiego i Meyerholda w kontekście rozwoju metody *devised*

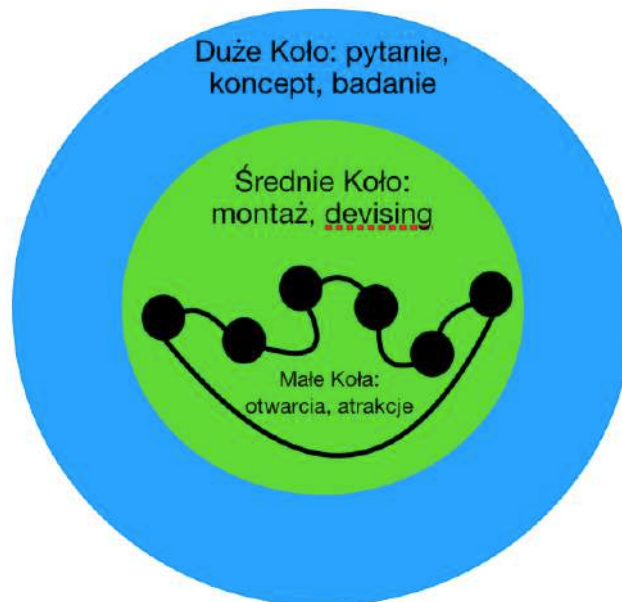
Egill Pálsson szczegółowo opisał relacje między *Teorią Montażu Atrakcji* Wsiewołoda Meyerholda a *Teorią Działań Fizycznych* Konstantego Stanisławskiego. Porównał oba systemy w formie graficznej, w której każde koło obejmuje określone zagadnienia związane z pracą reżyserską i aktorską. Poniżej przedstawiam przetłumaczony przeze mnie opis Pálssona – zestawienie pracy teatralnej w systemie Stanisławskiego oraz w systemie Meyerholda/*devised* ¹⁴.

¹⁴ Pálsson, E. (2022) *Two methods, same origins, different outcomes*. [w:] *Looking for Direction. Rethinking Theatre Directing Practices and Pedagogies in the 21st Century*. Uniarts Helsinki, s.54-92.

System Stanisławskiego:



System Meyerholda/metoda *devised*:



System Stanisławskiego i Teoria Działań Fizycznych:

Duże Koło obejmuje pytania dotyczące kontekstu, z którego wywodzi się sztuka. Opiera się ono na życiu i doświadczeniach autora oraz na historii samego tekstu – analizuje się m.in. to, jak był wystawiany, dlaczego powstał i w jakich okolicznościach. Na tym etapie bada się również dominujące w czasie powstawania dzieła tendencje polityczne, ekonomiczne, ideologiczne, filozoficzne i historyczne, a także ówczesne mody, strukturę utworu, język i gatunek. Jest to etap artystycznego badania.

Średnie Koło odnosi się do całości tekstu – od pierwszej do ostatniej strony. Obejmuje analizę podstawowych założeń sztuki, motywacji wydarzeń, konfliktów, nierozwiązanych problemów oraz celu nadrzędnego utworu. Fabuła – rozumiana jako obiektywny opis głównych wydarzeń, pozbawiony interpretacji – wyznacza tu rozwój zdarzeń inicjujących, finałowych oraz pojawiających się nowych konfliktów.

Małe Koło skupia się na pojedynczych sytuacjach tworzących akcję sceniczną. Akcja ta jest rozumiana jako proces psychofizyczny, umożliwiający osiągnięcie celu nadrzędnego. Sytuację definiuje się jako sumę: okoliczności założonych, czynników napędzających, tytułu, *mise en scène*, oraz czasowników przechodnich określających działanie bohaterów. Każdą sytuację analizuje się w izolacji, badając jej założenia i cele przypisane poszczególnym postaciom. Kolejne sytuacje, połączone w logiczny ciąg, tworzą linię akcji.

System Meyerholda i Teoria Montażu Atrakcji / metoda *devised*:

Duże Koło obejmuje pytania badawcze lub tematy wymagające pogłębienia. Na tym etapie rozpoczyna się pracę od materiałów niezwiązanych bezpośrednio z tekstem dramatycznym. Analizuje się

kwestie społeczne, koncepcję oraz proces badawczy, uwzględniając ekonomiczny, ideologiczny i historyczny punkt widzenia na wybrany obszar zainteresowania. Najistotniejsze pytania stają się narzędziem do gromadzenia materiałów, które następnie wykorzystuje się w procesie tworzenia spektaklu.

Średnie Koło odnosi się do teorii montażu – zestawiania elementów na zasadzie kontrastu. Zespół wspólnie eksperymentuje z różnymi układami akcji scenicznych, których organizacja ma budować napięcie, oddziaływać na widza oraz kształtować znaczenie całego przedsięwzięcia. Kolejność elementów nie musi być chronologiczna ani logiczna; opiera się na skojarzeniach, które prowadzą do efektu finalnego, będącego czymś więcej niż sumą pojedynczych części. Siłą napędową tej fazy jest dynamika asocjacyjna, a nie linearna.

Małe Koło to etap budowania poszczególnych scen, które następnie zostają połączone w montażu. Kluczowy jest tu wybór tzw. otwarcia – emocjonalnego lub koncepcyjnego „uderzenia” w odbiorcę. Nie chodzi o ilustracyjną sytuację sceniczną, lecz o silny, prowokujący temat, dylemat lub paradoks. Otwarcie powinno bezpośrednio dotyczyć widza, wręcz go konfrontować, a nie jedynie rozgrywać się pomiędzy bohaterami spektaklu.

Jak podkreśla Pálsson, najważniejszym budulcem obu metod jest napęd koncepcyjny. Fundamentem tego konceptu są cztery zasady sprzeczności: nierozwiązany konflikt lub uniwersalny paradoks, cel nadrzędny, założenia dotyczące świata oraz inicjacja napędzających okoliczności. Te sprzeczności stanowią istotę narracji dramatycznej, pozostając ze sobą w silnej relacji, której dynamika napędza działanie obu procesów twórczych.

Poniższe zestawienie ukazuje funkcjonowanie tych zasad sprzeczności zarówno w systemie Stanisławskiego, jak i w teorii Meyerholda i metodzie

devised, ukazując kluczowe różnice między tymi modelami pracy teatralnej. Pálsson zobrazował je na przykładzie analizy tematów zawartych w dramacie Williama Shakespeare’a *Romeo i Julia*¹⁵:

ZASADY SPRZECZNOŚCI	SYSTEM STANISŁAWSKIEGO	SYSTEM MEYERHOLDA; METODA DEVISED
Problem bez rozwiązania	paradoks: nienawiść rodzi nienawiść	paradoks: bogate elity korzystają z dorobku i wyborów klas niższych
Cel nadrzędny działania	np. ukazać patriotyczne wartości w dramacie	np. wyjaśnić związek między upadkiem demokracji, a wzrostem neoliberalnego kapitalizmu
Założenia dotyczące świata	W rzeczywistości, gdzie od lat trwają wojny między dwiema rodzinami, nienawiść, zemsta i przemoc tworzą nieprzerwany cykl, a uczucie miłości między ich członkami jest niemożliwe.	W rzeczywistości, w której reguły neoliberalnego kapitalizmu nastawionego na nieograniczony wzrost zostały wypaczone, zwyciężają jedynie nieliczni uprzywilejowani, podczas gdy reszta wspiera system poprzez konsumpcję i dokonywane wybory, co uniemożliwia przełamanie lub odwrócenie tej gry.

¹⁵ Ibidem.

Inicjacja napędzająca okoliczności	zjawisko napędzające linię akcji, np. miłość Romea i Julii	zjawisko będące zagrożeniem dla paradoksu, celu nadrzędnego i założeń dotyczących świata, np. epidemia COVID
------------------------------------	--	--

2.4. Specyfika pracy aktora w procesie *devisingu* na przykładzie teatru Grotowskiego i Kantora

Od początku XX wieku *devising* znacząco wpływał na rozwój pracy aktorskiej w teatrze. Przede wszystkim służył performerom do badania możliwości aktorstwa, doskonalenia treningu aktorskiego oraz budowania relacji z widzem. System ten, otwarty na wpływy różnych form i nurtów artystycznych, poszerzał zakres działań aktorskich, czyniąc je interdyscyplinarnymi. Improwizacja, stanowiąca fundament procesu *devising*, stymulowała własną ekspresję twórczą, często wykraczającą poza psychologiczne podejście do działania scenicznego. Metoda ta dała aktorom możliwość tworzenia autorskich rytuałów i dzielenia się nimi z publicznością.

Jednym z najważniejszych światowych kolektywów teatralnych drugiej połowy XX wieku rozwijających trening aktorski metodą *devised* był zespół Jerzego Grotowskiego – najpierw Teatr 13 Rzędów, a następnie Teatr Laboratorium. Praca Grotowskiego nad mitami, folklorem i tekstami religijnymi stawiała przed aktorami nowe wyzwania, wymagając od nich poszukiwania odmiennych form ekspresji. Dla Grotowskiego aktor był pełnoprawnym twórcą materiału scenicznego – każdy ruch czy ćwiczenie aktorskie musiało pozostawać w ścisłej relacji ze skojarzeniami i wyobrażeniami twórcy. Jeden z aktorów, Stanisław Ścierański, opisując trzyletni proces powstawania *Apocalypsis cum Figuris* (1968), tak mówił:

Zaczęliśmy pracę nad etiudami, zespołowymi oraz indywidualnymi, nie bazując czy nawet nie korzystając z tekstu wstępnego szkicu, lecz zachowując go jedynie na peryferiach pamięci... Należy zaznaczyć, że wiele z tych etiud było improwizowanych... Z tych etiud, które przedstawiliśmy Grotowskiemu, a także z tych, które współtworzył z nami od początku, budował nową całość. Jeśli jakaś etiuda potrzebowała tekstu, zarówno my, jak i Grotowski przedstawialiśmy pewne propozycje. Dostojewskiemu dodał fragmenty Eliota i Simone Weil, autorów znanych nam i bliskich. Cała ta praca była doświadczeniem jednocześnie ekscytującym i dramatycznym, niosącym poczucie szczególnej wspólnoty...¹⁶ (Heddon, Milling, 2006, s.52).

Grotowski w swoim teatrze stopniowo rezygnował z atrybutów charakterystycznych dla tradycyjnej sceny – charakteryzacji, oświetlenia, muzyki oraz kostiumów – koncentrując się na bezpośredniej, żywej relacji między widzem a aktorem. W ten sposób opisywał swoją praktykę teatralną w kontekście pracy z aktorem:

Zrezygnowaliśmy z charakteryzacji, z przyprawianych nosów, wypychanych brzuchów, słowem – wszystkiego, co aktor przygotowuje w garderobie przed wyjściem w pole widzenia publiczności. I wówczas okazało się, że tym, co teatralne, co w swojej teatralności jakby „magiczne”, fascynacyjne, jest zdolność aktora do przeistaczania się na oczach widza z typu w typ, z charakteru w charakter, z sylwetki w sylwetkę, u b o g o, tzn. z pomocą tylko własnego ciała i rzemiosła. I tak – przykładowo – budowanie przez aktora masek twarzy, za pomocą własnych mięśni i impulsów wewnętrznych daje widzowi poczucie szczególnej teatralnej transsubstancjacji, podczas gdy maska przygotowana przez plastyka i charakteryzatora jest jedynie rodzajem triku (Grotowski, 1999, s.14).

¹⁶ Oryginał: „We began to do etude work, both collective and individual, not even using a text of the rough draft, not even basing ourselves on it, but preserving it only on the outskirts of memory...One should note that many of the etudes were improvised... [F]rom the etudes that we performed for Grotowski, and the ones he co-created with us from the beginning, he built a new whole. If there were etudes which needed text, both we and Grotowski made some proposals. In addition to Dostoevsky, he added excerpts from Eliot and Simone Weil, writers known and close to all of us. All of this work was an experience that was both thrilling and dramatic and bore a sense of that specific community...” (Osinski, Z. *Grotowski and His Laboratory*, New York: Performing Arts Journal, 1985, p.111)

Odarcie teatru ze statusu widowiska, do którego Grotowski konsekwentnie dążył w swoich przedstawieniach, stawiało aktora i jego działanie na pierwszym planie oraz otwierało nowe możliwości działań performatywnych w przestrzeni scenicznej. Aktor-Performer – bo tak Grotowski postrzegał jego rolę – poprzez swoją intensywną obecność stawał się osią działania scenicznego, mając jednocześnie nieograniczoną swobodę w adaptacji przestrzeni, podczas gdy tekst pełnił jedynie funkcję narzędzia służącego przekazaniu tej obecności.

Aktorzy mogą działać w miejscach i przejściach rozrzuconych między widzami niby ich emanacja, jakby koryfeusze zbiorowości, bezpośrednio kontaktujący się z nią i poprzez swoje działania narzucający jej sytuację w dramacie (...). Ale widzów można również oddalić od aktorów, umieścić przykładowo jak gdyby za wysokim ogrodzeniem, spoza którego widać jedynie ich głowy (*Księżę Niezłomny* wg Calderona); (...) Aktorzy mogą również działać między widzami, nie dostrzegając ich, patrząc przez nich, jakby byli ze szkła; mogą między widzami wznosić konstrukcje i wbudowywać ich już nie w akcję, ale jakby w architekturę akcji, nadawać im sens wizualny, albo poddawać ich ciśnieniu przestrzeni, jej zagęszczaniu się, ograniczaniu (*Akropolis* Wyspiańskiego). Można wreszcie całej sali nadać znaczenie jakiegoś bardzo konkretnego miejsca. (...) Liczba możliwości jest nieograniczona¹⁷ (Grotowski, 1999, s.13-14).

(...) tekst sam w sobie nie należy do domeny teatru i że wchodzi w jej obręb dopiero poprzez to, co z nim uczyni aktor¹⁸ (Grotowski, 1999, s.15).

Performer – z dużej litery – jest człowiekiem czynu. a nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem; jest poza podziałami na gatunki sztuki ¹⁹ (Grotowski, 1999, s.214).

¹⁷Grotowski, J (1999) *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*. Wrocław: Wiedza o Kulturze.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Grotowski, J (1999) *Performer*, [w:] *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*. Wrocław: Wiedza o Kulturze.

Teatr Jerzego Grotowskiego opierał się na procesie, o czym artysta wielokrotnie wspominał w swoich tekstach i rozmowach. Podążanie drogą do poznania i zrozumienia istoty własnego jestestwa, a w konsekwencji także obecności scenicznej, stanowiło sedno pracy aktora–Performera.

Kluczowym pytaniem jest: Jaki jest twój proces? Czy jesteś mu wierny, czy walczysz przeciw twemu procesowi? Proces jest czymś jak przeznaczenie każdego, własne przeznaczenie, które rozwija się w czasie (albo odwija tylko - i to wszystko). Więc jaka jest jakość twojego poddania własnemu przeznaczeniu? Proces można pochwycić, jeżeli to, co się robi, jest w związku z nami samymi, jeżeli nie nienawidzi się tego, co się robi²⁰ (Grotowski, 1999, s.215).

Powyższy opis metody teatralnej Jerzego Grotowskiego wyraźnie wskazuje na silne pokrewieństwo z teatrem typu *devised*, jednak pojedyncze cechy charakterystyczne dla tego nurtu można również zaobserwować w teatrze Tadeusza Kantora. Ideą bliską współczesnym praktykom teatru *devised* była interdyscyplinarność, która towarzyszyła Kantorowi w tworzeniu jego autorskiego teatru. Jako artysta wszechstronny pragnął łączyć teatr z innymi dziedzinami sztuk wizualnych – malarstwem, rzeźbą. W 1963 roku tak opisał swoje przemyślenia na temat rodzaju aktorstwa, które rozwijał i egzekwował w swoich formach:

²⁰ Ibidem.

pragnienie sytuacji,
w której można by odrzucić tak zwane aktorstwo
(uznane za jedyny sposób zachowania aktora „na scenie”),
które jest niczym innym jak
naiwnym maskowaniem,
triumfem maniery,
lekkomyślną iluzją!²¹ (Heddon, Milling, 2006, s. 82)

Choć działalność zarówno Grotowskiego, jak i Kantora współczesna krytyka teatralna często określa mianem pracy metodą *devised*, ich teatr nie opierał się na czystej zasadzie konsensusu w kolektywie. Były to bez wątpienia procesy kierowane przez silne osobowości i wizjonerów, jednak równocześnie wprowadzały znaczną autonomię aktora, umożliwiały eksperymenty z działaniami scenicznymi oraz opierały się na procesie twórczym, skojarzeniach, i wyobrażeniach. Wzmacniały rolę aktora, jego świadomość oraz zdolność oddziaływania na widza – poza słowami i psychologicznymi schematami.

²¹ Oryginał:

wish for a situation
in which one could discard so-called acting
(supposedly the only way for an actor to behave ,on stage’),
which is nothing more than
naive pretence,
exulted mannerism,
irresponsible illusion! (Kobialka, M. (ed.)1993, *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, Tadeusz Kantor, Berkeley: University of California Press, s.64)

*Cudny jesteś po niedzieli,
wtorek – jak marzenie znów.
Środa – wielbią Cię anieli,
czwartek tyś mych rozkosz snów.
Piątek – serce me złamane,
po sobocie znów niedziela –
w cudnej krasie ujrzę Cię²².*

3. Doświadczenia aktorskie z metodą *devised* na przykładzie pracy nad spektaklem *W samo południe*

3.1. Wprowadzenie

Kolejne dwa rozdziały będą poświęcone praktyce metody *devised* w pracy aktorskiej oraz budowaniu spektaklu, z uwzględnieniem zasad funkcjonowania dwóch teatrów: Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu oraz Teatru Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego we Wrocławiu. Warto podkreślić, że specyfika procesu *devising* w warunkach publicznego, repertuarowego teatru znacząco różni się od pracy w niezależnym kolektywie twórczym.

Teatr typu *devised* w środowisku instytucjonalnym napotyka fundamentalne ograniczenie – musi funkcjonować zgodnie z regulacjami państwowych instytucji. Odgórne wyznaczenie daty premiery i obsady spektaklu przed rozpoczęciem pracy – praktyka stosowana niemal we wszystkich teatrach państwowych w Polsce – odbiega od podstawowych

²² Wiersz babci Małgorzaty Łakomskiej, którym zawsze witała gości w swoim domu na Podwalu we Wrocławiu – fragment scenariusza spektaklu „W samo południe”.

założeń tej metody, które akcentują nadrzędną rolę procesu i dobrowolność udziału w nim. Ponieważ oba wymienione teatry są państwowymi instytucjami kultury, analiza pracy nad spektaklami pokaże obraz zmodyfikowanej metody *devised*, w różnym stopniu dostosowanej do środowiska, w którym funkcjonuje.

Niemniej jednak analiza ta pozwoli wnikać w możliwości i ograniczenia procesu *devising* we współczesnym teatrze repertuarowym, a także przybliżyć potencjał rozwoju aktora tą metodą.

Dla większej przejrzystości opiszę dwa spektakle: *W samo południe* w reżyserii Wojtki Ziemilskiej oraz *I love Chopin* w reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego, posługując się następującymi elementami konstrukcji przedstawienia: kontekstem, formą, procesem oraz pracą aktora/performera.

- **Kontekst** rozumiem jako temat pracy i narrację reżysera, czyli okoliczności zakładane dla świata przedstawionego
- **Forma** to struktura spektaklu, dobór środków wyrazu, gatunek, czas i przestrzeń.
- **Proces** dotyczy dynamiki grupy i działań kolektywnych mających na celu rozwinięcie spektaklu.
- **Praca aktora/performera** odnosi się do mojej indywidualnej pracy nad postacią lub personą w spektaklu.

Opiszę te elementy, analizując trzy etapy pracy nad spektaklem:

1. **Etap początkowy** – punkt wyjścia, określenie koncepcji, wstępne przygotowania.

2. **Etap rozwojowy** – intensyfikacja i pogłębienie działań twórczych.
3. **Etap finalny** – analiza premiery spektaklu, jego eksploatacji po premierze oraz bezpośredniej relacji spektaklu i aktora/performera z widzem.

Warto zaznaczyć, że w tej analizie pojęcie „praca aktora” nie jest tożsame z „pracą performerą”. Pracę aktora definiuję jako działania ukierunkowane na budowanie postaci dramatycznej, posiadającej cel nadrzędny, cele częściowe oraz zmienność tematów. Praca performerą natomiast to analiza działań wyrażających energię, obecność, ucieleśnienie oraz bezpośredni kontakt z widzem, który kreuje nowy stan rzeczy.

Każdy opis pracy nad spektaklem zakończy rozmową z reżyserem lub duetem reżysersko-dramaturgicznym, poświęconą procesowi *devising* w kontekście danego przedstawienia.

3.2. Etap początkowy pracy nad spektaklem *W samo południe*

3.2.1. Kontekst

Punktem wyjścia do pracy nad spektaklem była zbliżająca się 24. rocznica wolnych wyborów w Polsce, które odbyły się 4 czerwca 1989 roku. Temat ten od początku stanowił główną oś zainteresowań reżysera i było jasne, że powstające przedstawienie skoncentruje się na indywidualnych, osobistych doświadczeniach związanych z tym historycznym wydarzeniem.

Zespół aktorek i aktorów dramatycznych powołanych do tej produkcji tworzyli: Rozalia Mierzicka, Małgorzata Łakomska, Sara Celler- Jezierska, Piotr Mokrzycki, Piotr Tokarz oraz Ryszard Węgrzyn. Dramaturgiem spektaklu był Sebastian Liszka, dla którego była to pierwsza i zarazem

jedyna współpraca z Wojtkiem Ziemilskim. Zgodnie z repertuarem teatru premiera spektaklu miała odbyć się na początku czerwca 2013 roku.

3.2.2. Forma

Na starcie nie istniała żadna forma narzucona przez reżysera, nie było też scenariusza, na którym mielibyśmy oprzeć nasze działania aktorskie. Już podczas pierwszych prób zrozumieliśmy, że produkcja będzie oscylować wokół formy dokumentalnej, jednak Ziemilski nie określił dokładnie, w jakim stopniu oraz jaką funkcję mamy pełnić – zarówno indywidualnie, jak i zespołowo.

Na tym etapie reżyser wprowadzał nas w swój świat i język teatralny, który w niczym nie przypominał tradycyjnego teatru dramatycznego, z jakim wcześniej miałam styczność. Byłam wówczas tuż po ukończeniu szkoły teatralnej, więc moje doświadczenie sceniczne było jeszcze bardzo ograniczone.

Miejscem pracy i prezentacji efektów miała być duża scena teatru. Reżyser dysponował około dwoma miesiącami na przygotowanie spektaklu wraz z zespołem. W tamtym momencie czasoprzestrzeń świata kreowanego na scenie nie była jeszcze w żaden sposób określona.

3.2.3. Proces

Pierwsze doświadczenie związane z procesem pracy mogę opisać jako swoistą dezintegrację dotychczasowego sposobu myślenia o aktorstwie, która przez dłuższy czas wpływała na dynamikę naszej grupy. Przyzwyczajeni do analizy tekstu i budowania roli byliśmy początkowo nieco zdezorientowani nową formułą działania. Ziemilski jednak dość

szybko zaproponował każdemu z nas dwa konkretne zadania, które wyznaczyły kierunek dalszej pracy – zarówno indywidualnej, jak i zespołowej.

Pierwsze zadanie polegało na przygotowaniu opowieści o osobistych przedmiotach, drugie – na przeprowadzeniu researchu²³ dotyczącego kandydatów do Sejmu i Senatu z okręgu wałbrzyskiego w 1989 roku.

Na początku procesu zorganizowano próbę z udziałem wszystkich realizatorów oraz innych pracowników Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu. Spotkanie miało na celu rozmowę o wydarzeniach z 4 czerwca 1989 roku oraz o tym, jak transformacja systemu politycznego w Polsce wpłynęła na codzienne życie naszych koleżanek i kolegów z teatru. Naturalnie pojawiały się pytania o osobiste doświadczenia związane z wolnymi wyborami.

Rozmowy z osobami związanymi z Wałbrzychem i Dolnym Śląskiem pozwoliły nam – oraz reżyserowi – zarysować pierwsze pomysły dotyczące kierunku narracji spektaklu. „Historia z ludzką twarzą,” jak później określił to Ziemilski, szybko stała się fundamentem strategii działania zespołu. Już na tym etapie kluczowe było podkreślenie lokalnego charakteru projektu – faktu, że spektakl powstaje z myślą o widzach z Wałbrzycha i Dolnego Śląska, a oni sami stanowią ważne źródło wiedzy o wyborach w 1989 roku.

3.2.4. Praca aktora/performera

²³ „research” – tak Ziemilski określał proces gromadzenia jak największej ilości informacji na dany temat. Z czasem słowo to na stałe weszło do codziennego języka zespołu podczas pracy nad spektaklem.

W początkowej fazie prób do spektaklu *W samo południe* wiedziałam już, że moje działania na scenie nie będą miały charakteru tradycyjnej roli aktorskiej, lecz przybiorą formę performatywną. Ziemilski jasno zaznaczył, że aktorki i aktorzy zaangażowani w ten projekt będą reprezentować przede wszystkim samych siebie.

Na tym etapie nie miałam jeszcze doświadczenia w pracy nad produkcją quasi-dokumentalną – bez scenariusza i bez przypisanych ról. Wróciłam wtedy do książki Eriki Fischer-Lichte *Estetyka performatywności*, która pomogła mi na nowo zrozumieć różnicę między tradycyjnym aktorstwem a działaniem performerem. Coraz wyraźniej dostrzegałam, że Ziemilski będzie kreował przestrzeń sceniczną znajdującą się gdzieś pomiędzy tymi dwiema formami – a być może nawet całkowicie je odrzuci.

3.3. Etap rozwojowy pracy nad spektaklem *W samo południe*

3.3.1. Kontekst

W kolejnym etapie pracy na spektaklem *W samo południe* rozwijaliśmy i pogłębialiśmy temat wyborów – zarówno indywidualnie jak i grupowo – dodając własne doświadczenia i modyfikując je. Ziemilski koncentrował się na różnych aspektach tego zagadnienia, zestawiając ze sobą luźne skojarzenia, które wpływały od nas albo od niego samego.

Dwa zadania, zarysowane na początku procesu, w tym etapie pracy zyskały dalszy rozwój. Ziemilski zaproponował abyśmy przynieśli przedmioty – pamiątki z lat 1989–2013 – o których chcielibyśmy opowiedzieć. Stały się one punktem wyjścia do rozbudowania spektaklu. Historie związane z tymi przedmiotami, sposób ich organizacji oraz rodzaj narracji towarzyszący ich prezentacji – wszystkie te elementy stanowiły istotną część drugiego etapu

prób. Kluczem do budowania powstającej sceny była precyzyjna, neutralna opowieść o przedmiocie, a nie emocjonalna czy osobista historia.

Drugim zadaniem dla każdego aktora i każdej aktorki było przeprowadzenie badań na temat kandydatów do parlamentu z okręgu wałbrzyskiego, którzy brali udział w wyborach 1989 roku. Otrzymaliśmy listę konkretnych osób zaangażowanych w tamte wybory, a naszym celem było zdobycie jak największej ilości informacji na ich temat. Forma poszukiwań była dowolna – liczyła się skuteczność i bogactwo materiału.

Mnie przypadł research dotyczący Włodzimierza Bojarskiego i Zdzisława Polaka. Ich życie i działalność polityczna były mi wówczas zupełnie nieznane, dlatego pierwszym krokiem, jaki podjęłam, było nawiązanie jakiegokolwiek kontaktu z tymi osobami. Szybko okazało się, że o Zdzisławie Polaku trudno będzie zdobyć wiele informacji, natomiast Włodzimierz Bojarski stał dla mnie istotną inspiracją w kolejnych etapach pracy.

3.3.2. Forma

Formalnie był to etap, w którym włączyliśmy do naszej pracy dwa nowe elementy: kultowy w latach dziewięćdziesiątych plakat autorstwa Tomasza Sarneckiego, promujący wybory w 1989 roku oraz duży kawałek plastikowej płachty. Brezent, jako element scenografii, miał przede wszystkim służyć jako ekran do wyświetlania obrazów – wówczas jeszcze nieistniejących, lecz potencjalnie związanych z tematem spektaklu. Oba te elementy zaproponował reżyser.

Fot.1. Treści zawarte na plakacie Sarneckiego – przedstawiającym Gary’ego Coopera z plakietką „Solidarność”, trzymającego w prawej dłoni kartkę z napisem „Wybory” – inspirowały zespół do poszukiwania nowych znaczeń dla powstającego spektaklu.

Fot.2. Próba poszukiwania relacji oraz napięć dramaturgicznych w zestawieniu z obrazami z westernów.



Na tym etapie pracy film *W samo południe*, a także westerny *Django*, *Dobry, Zły, Brzydki* oraz *Rio Bravo* stały się materiałem do działań zespołowych.

Wykorzystywaliśmy zarówno formę, jak i treści zaczerpnięte z tych filmów konstruując potencjalne sceny spektaklu. Szukając nowych kontekstów i napięć dramaturgicznych, odgrywaliśmy pojedynki między bohaterami i eksperymentowaliśmy z dubbingiem wybranych scen. Ostatecznie reżyser uznał, że zapożyczenie tylko jednego filmu będzie najlepszym rozwiązaniem dla powstającego spektaklu. Film *W samo południe* ostatecznie stał się głównym materiałem do dalszej pracy.

3.3.3 Proces

Na tym etapie prób było już jasne, że tworzymy przedstawienie pozbawione tzw. czwartej ściany – w bezpośrednim kontakcie z widzem, który być może zostanie również w nie włączony. Ta otwarta struktura wpływała na sposób pracy w zespole – należało znaleźć wspólny poziom funkcjonowania na scenie.

Pierwsze zadanie od reżysera, czyli opowiadanie historii przedmiotów, przechodziło przez wiele prób, aż w końcu ułożyło się w spójną scenę. Zadaniem aktorów i aktorek było wprowadzenie widza w okres od 1989 roku poprzez własne doświadczenia. Trzeba było przy tym uważać, by nie ujawniać zbyt intymnych informacji, przedstawiać historię precyzyjnie, bez patosu i nadmiernego zaangażowania emocjonalnego.

Ziemilski proponował różne improwizacje i zabawy, które pomagały zespołowi znaleźć wspólny poziom obecności i transparentności na scenie. Eksperymentując z potencjałem kontaktu z publicznością, badaliśmy

Fot.3. Próba sceny układania przedmiotów osobistych.



działanie powtórzeń, modulacji głosu i humoru. Większość propozycji aktorskich była sprawdzana pod kątem tego, co działało, a co nie w świecie przedstawienia – ostateczne decyzje należały jednak do reżysera, na którym spoczywała odpowiedzialność za spektakl.

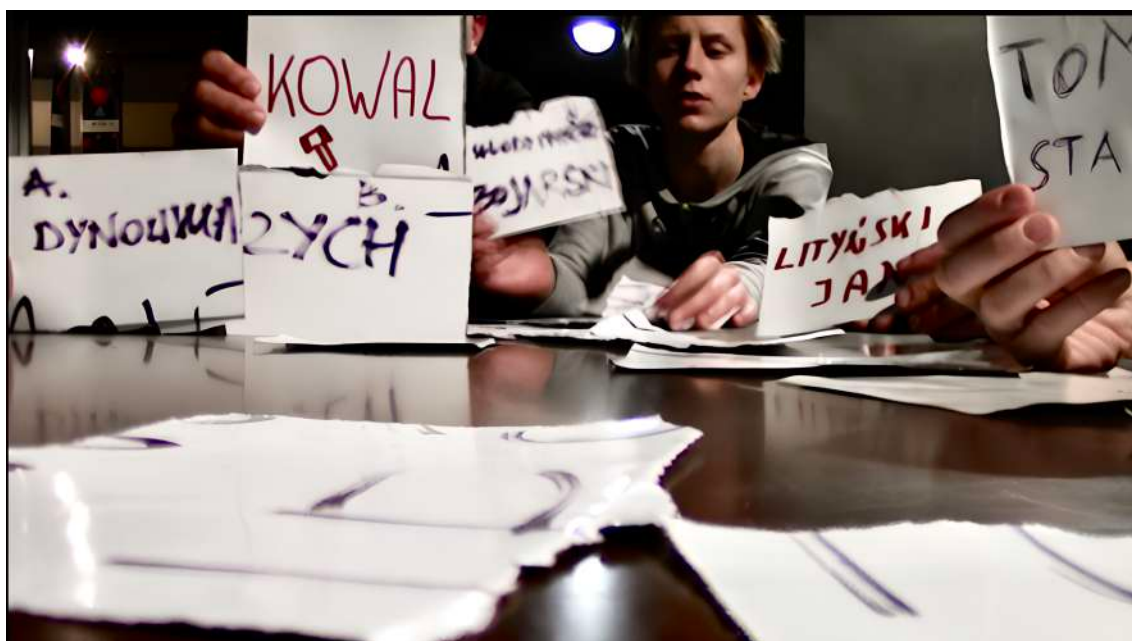
Jednocześnie każdy aktor i każda aktorka współtworzyli dramaturgię przedstawienia. Reżyser podkreślał, abyśmy nie rezygnowali z własnych osobowości scenicznych – metodą prób i błędów należało jedynie znaleźć wspólną intensywność obecności, która wspierałaby założenia reżysera i pozostawał w zgodzie z nami jako aktorami.

Na tym etapie spektakl miał także unikać zbyt publicystycznego tonu. Zakres informacji dotyczących kandydatów do wyborów parlamentarnych w wałbrzyskim okręgu wyborczym zależał od możliwości komunikacyjnych poszczególnych aktorów. Każdy prezentował historię i efekty swoich poszukiwań, czyli tzw. research.

Ziemilski zaproponował ćwiczenie polegające na podziale kandydatów przyjmując następujące kryterium:

- kandydaci, którzy wygrali wybory w 1989 roku,
- kandydaci reprezentujący kobiety,
- kandydaci, którzy działają w polityce do dziś,
- kandydaci, którzy mają wąsy,
- kandydaci, którzy po wyborach rzadko byli w Wałbrzychu,
- kandydaci, którym się nie powiodło,
- kandydaci, którzy zrobili karierę w biznesie.

Fot.4. Praca z kamerą przy kategoryzowaniu kandydatów.



Następnie Ziemilski wprowadził na próby kamerę, a my zaczęliśmy szukać kolejnej formy, która mogłaby wzbogacić nasz materiał. Zmienialiśmy perspektywę, oddalaliśmy i przybliżaliśmy obraz, pokazując kartki z

nazwiskami naszych kandydatów. W ten sposób badaliśmy potencjał narracyjny związany z wyborami parlamentarnymi. Podobne ćwiczenie reżyser zaproponował podczas pracy z materiałami z wybranych westernów. Ostatecznie, w tej fazie pracy, Ziemilski zatwierdził scenę, w której wykorzystujemy kamerę do kategoryzowania kandydatów.

3.3.4. Praca aktora/performera

Praca własna w drugim etapie konstruowania spektaklu *W samo południe* polegała na intensywnym badaniu tego, w jaki sposób mogę manifestować swoją obecność na scenie. Jak pisze Fischer-Lichte: „pojęcie obecności w fascynujący sposób łączy w sobie cielesne i umysłowe komponenty, które w specyficzny sposób tworzą jedną całość i wzajemnie na siebie oddziałują” (Fischer-Lichte, 2008, s.160), a „celem ucieleśnienia pozostaje wytworzenie energii, to znaczy, potraktowania własnego ciała jako źródła energii”²⁴ (Fischer-Lichte, 2008, s.158).

Skupiłam się zatem na zawiadywaniu energią, improwizacji z narracją na własny temat i różnych formach komunikacji z widzem. Mistyczny aspekt ucieleśnienia, o którym wspomina Fischer-Lichte, w przypadku tej pracy całkowicie odrzuciłam. Materiałem, z którego korzystałam, były: brak postaci czy persony, w którą mogłabym się wcielić; bezpośredni kontakt z publicznością; prywatne historie przedmiotów z lat 1989–2013 oraz doświadczenia spotkań z dwoma kandydatami do wyborów parlamentarnych z 1989 roku. Czasoprzestrzenią do moich działań scenicznych miała być bezpieczna teraźniejszość – rok 2013 roku.

²⁴ Fischer- Lichte, E. (2008) *Estetyka performatywności*, Kraków: Księgarnia Akademicka, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera.

Na tym etapie pracy zrozumiałam, że zwyczajność może być wartością sceniczną, którą należy świadomie wykorzystać. Moją indywidualną pracę nad obecnością w spektaklu *W samo południe* najtrafniej podsumowują słowa:

W momencie obecności nie wydarza się nic nadzwyczajnego, jedynie to co zwyczajne, zostaje uwypuklone i zmienione w wydarzenie: wyjątkowość człowieka, polegająca na byciu wcielonym umysłem. (Fischer-Lichte, 2008, s.161)

Praca z osobistymi doświadczeniami nauczyła mnie używania własnej narracji do tworzenia nowej narracji. Pozwoliła mi dostrzec potencjał sceniczny historii zaczerpniętych z mojego życia. Musiałam samodzielnie zdecydować, które doświadczenia ujawnię zespołowi i publiczności, a co pozostanie ukryte.

Była to również lekcja odpowiedzialności za własne decyzje sceniczne. Liczne próby opowiadania historii przedmiotów pozwoliły mi poznać możliwości edytowania i montowania opowieści tak, by zyskała atrakcyjną formę sceniczną oraz właściwy rytm. Improwizacje prowadzone przez Ziemilskiego pomogły mi odkrywać nowe znaczenia własnych doświadczeń i badać relacje między moimi historiami a historiami innych członków zespołu. Coraz wyraźniej widziałam, że dzięki opowiadaniu historii z różnych perspektyw, sukcesywnie poszerzamy pole znaczeń spektaklu, a moje osobiste doświadczenia stają się neutralnym, twórczym materiałem w procesie jego powstawania.

Pamiętam rozmowę z jednym z pracowników Teatru Dramatycznego na temat rozwieszania plakatów przed wyborami w 1989 roku w Wałbrzychu. Okazało się, że brał on w tym aktywny udział. Jego opowieść o historii jednego wałbrzyskiego plakatu wyborczego z 1989 roku odsłoniła przede

mną nowy obraz wolnych wyborów – w bardzo konkretnej, geopolitycznie znaczącej lokalizacji: Wałbrzychu, na ziemiach odzyskanych, w przemysłowym mieście opartym na pracy kopalń.

Historia tego jednego plakatu, ale też rozmowa telefoniczna z Włodzimierzem Bojarskim, kandydatem do parlamentu w 1989 roku, rzuciły nowe światło na moje postrzeganie transformacji w Polsce. Pod względem rozumienia polityki tamtego okresu, praca nad spektaklem *W samo południe* była dla mnie doświadczeniem przełomowym.

Fot.5 Zdjęcie moich notatek z rozmowy dotyczącej rozwieszania plakatów wyborczych w Wałbrzychu przed wyborami 4 czerwca 1989 roku.

HISTORIA 1. PLAKATU

8^o - ^{pobudka} śniadanie albo i bez

8⁵⁰ - ~~podjeżdżamy~~ ~~na ulicę~~ ~~Zawodów~~
 Tarpanem, kolor czerwony...
 no buraniony taki
 ul. Zamkowe teraz jest tam
 Słota Zawodów
~~bieramy~~ Tadiulem cały samochód

9^o - ~~wyprzedzamy~~ z Łatomyche
 Jedline - Gimmie - Nawa Ruda
 klej i plakat. wędnie gdzie
 nie do.

plakat ugięty miebisko ciemy po lewej
 miebisko po prawej ciemy
 po lewej imię i nazwisko
 Zdzisław Polak i more
 jeszcze kento ugięte

po ^{prawy} zdjęcie talerz
 jak kiedyś Gornitka
 my czerwoni ci i ci
 oni solidarnościowi ci dobry
 kto pierwszy ten lepszy
 i tak do 13-14..

3.4. Etap finalny pracy nad spektaklem *W samo południe*

3.4.1. Kontekst

Ostatni etap prób oraz finalny efekt dwumiesięcznej pracy nad materiałem najlepiej oddaje opis spektaklu zamieszczony na stronie internetowej Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu:

Zdecydowaliśmy się na kolektywne poszukiwanie obrazów i śladów pamięci oraz sensów ukrytych w sposobach mówienia i odruchowych skojarzeniach na temat przełomu określanego symboliczną datą 4 czerwca 1989 roku. Spektakl jest więc efektem zbiorowego procesu, w którym sceniczne obrazy oraz kształt tekstu były wypracowywane w ramach pracy bezpośrednio na scenie, poprzedzonej niemal dziennikarskim docieraniem do uczestników tych wydarzeń, języków i własnej, często intymnej pamięci. Zrezygnowaliśmy z pretensji do kreowania uogólnionej narracji o tożsamości zbiorowej wybierając różnorodność, a nie zgodność głosów, wyjątkowość, indywidualizm i odwołanie do tego, co może stanowić część wspólną polityczno-prywatnego życia.²⁵

Kontekstem spektaklu pozostał dzień 4 czerwca 1989 roku – tak jak zostało to zaproponowane na początku procesu – poszerzony o osobiste historie oraz wyniki badań dotyczących kandydatów do parlamentu w tym czasie.

3.4.2. Forma

Wojtek Ziemilski ostatecznie zbudował świat przedstawiony poprzez zapożyczenia, zestawienia na zasadzie kontrastu oraz wykorzystanie zabiegów performatywnych. Poniżej przedstawię objaśnienie tych struktur na konkretnych przykładach ze spektaklu.

Zapożyczenie lub inaczej asygnowanie materiału, to częsty zabieg stosowany przy tworzeniu teatru typu *devised*. Polega na świadomym używaniu istniejących elementów kultury (m.in. sztuki, architektury, form, gatunku) w celu stworzenia nowej jakości poprzez kolaż, przetwarzanie czy powtarzanie. Forced Entertainment – jedna z czołowych grup tworzących w procesie *devisingu* – tak uzasadnia tę formę budowania świata scenicznego:

Oderwany od swojego „pierwotnego” miejsca, pozbawiony kontekstu, początku i końca, nieosadzony w żadnej argumentacji ani nieposiadający

²⁵ Archiwum Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu, <<https://teatr.walbrzych.pl/dzialalnosc-czyli-spektakle/spektakle-archiwalne/w-samo-poludnie/>>, [dostęp: 22.03.2025].

„uzasadnienia” – fragment jednocześnie stwierdza i pyta. Jego nieuchwytność sprawia, że staje się „doskonałym elementem kompozycyjnym”²⁶ (Heddon, Milling, 2006, s. 196).

W kontekście spektaklu *W samo południe* zapożyczenie pojawia się w scenie monologu Piotra Tokarza, w której wykorzystano wizerunek Gary’ego Coopera z plakatu Tomasza Sarneckiego. Aktor nawiązuje do finałowego pojedynku z westernu, jednocześnie przywołując własne wspomnienia, a w tle pojawia się zmultiplikowany i przetworzony obraz z filmu *W samo południe*.

Fot.5. Aktor wygłaszający monolog na tle kolażu fragmentów z filmu *W samo południe*.



²⁶ Oryginał: „Disconnected from its „oryginal” place, lacking context, lacking „beginning” or „end”, lacking place in an argument, lacking „reason”- the fragment is both statement and question. This elusive quality of the fragment makes it an „ideal compositional unit”(Etchells T., ‘A Text on 20 years with 66 Footnotes’, in J. Helmer and F. Malzacher (eds), *Not Even a Game Any More: The Theatre of Forced Entertainment* (Berlin: Alexander Berlag, s.281)

Zestawienie oparte na kontraście – będące też przejawem intertekstualności – Ziemilski zastosował w scenie dialogu między aktorkami, Łakomską i Mierzicką, napisanej przez dramaturga w finałowej fazie prób do spektaklu. W tej części Łakomska, opowiadając o wyborach przy Okrągłym Stole w 1989 roku, odwołuje się do symboliki legendarnego okrągłego stołu króla Artura.

Performatywny aspekt narracji – rozumiany tu jako działanie w bezpośredniej relacji z publicznością – Ziemilski wykorzystał już na początku spektaklu. Dwoje aktorów, Piotr Mokrzycki i ja, prosimy widzów o wymyślenie krótkiego hasła opisującego rozdział historii Polski zapoczątkowany wyborami w 1989 roku. Scena ta odbywa się w foyer teatru i w dużym stopniu zależy od zaangażowania obecnych. Podczas każdego spektaklu powstają nowe hasła, które chwilę później są wspólnie skandowane przez zespół na dużej scenie.

Forma spektaklu *W samo południe* jest najbliższa teatrowi dokumentalnemu, jednak nie można go określić mianem teatru *verbatim*, gdyż twórcy nie korzystali wyłącznie ze świadectw prawdziwych osób. Spektakl opiera się na istniejących wypowiedziach, które Ziemilski zestawiał z nowo napisanymi fragmentami – monologiem Tokarza oraz dialogiem Mierzickiej i Łakomskiej – tworzonymi specjalnie na potrzeby tego projektu.

3.4.3. Proces

Na tym etapie pracy nad spektaklem proces naturalnie zmierzał ku premierze, zgodnie z zasadami obowiązującymi w teatrze repertuarowym. Odbyła się ona 7 czerwca 2013 roku. Finalnie udało się nam wypracować wspólny dla wszystkich poziom obecności scenicznej, przy jednoczesnym

zachowaniu indywidualności każdego z nas. W tej produkcji nie było liderów ani ról pierwszoplanowych – działaliśmy kolektywnie, a siła spektaklu tkwiła właśnie w tej strukturze.

3.4.4. Praca aktora/performera

Podsumowując moją indywidualną pracę aktorską przy tym przedsięwzięciu, była to przygoda teatralna, która nigdy później nie powtórzyła się w tak pełnej formie. Jej elementy wykorzystuję jednak do dziś w pracy nad kolejnymi spektaklami. Proces *devising*, zaproponowany przez Ziemilskiego, stał się dla mnie fundamentem budowania obecności scenicznej oraz działań performatywnych.

W samo południe to spektakl, w którym po raz pierwszy – i jak dotąd ostatni – mogłam w pełni pracować na materiale zaczerpniętym z własnego życia. To doświadczenie pomogło mi zrozumieć, jak twórczo wykorzystać osobiste przeżycia w kreowaniu nowych jakości scenicznych.

Metoda *devised* pozwoliła mi spojrzeć na siebie i własną historię jak na potencjał sceniczny – bogaty w możliwości, ale także mający swoje ograniczenia.

Dzięki tej pracy pojęłam na czym polega zwyczajność na scenie i jak może oddziaływać na widza. Zrozumiałam też wagę bycia na scenie oraz to, że i ono posiada swoją strukturę. Spotkanie z Wojtkiem Ziemilskim przy pracy nad *W samo południe* pozbawiło mnie tradycyjnych narzędzi służących budowaniu relacji z widzem poprzez postać, ale w zamian wyposażyło mnie w nowe środki wyrazu – autentyczną sceniczną obecność.

3.5. Rozmowa z Wojtkiem Ziemilskim

Dlaczego i skąd ten akurat temat pracy?

Sebastian Majewski zaproponował mi ten temat, ponieważ była okrągła rocznica zmian w 1989 roku. Żebym się przyjrzał temu, co to znaczy, że się w 1989 roku wydarzyła zmiana systemu. To był punkt wyjścia. Przyszedłem bez konkretnego pomysłu. Jedyna rzecz, jaką wiedziałem, to że chcę się dowiedzieć, jak każde z was, prywatnie przeżywało ten okres od 89 roku do dziś. Chciałem, żeby to było bardzo jednoznacznie zakotwiczone w waszych doświadczeniach. A oprócz tego zastanawiałem się nad tym, jak zrobić, żeby to nie było po prostu zbiorem mądrych myśli tudzież historycznych faktów wygrzebanych w książkach. I stwierdziłem, że przecież w 1989 roku byli ludzie i oni dalej żyją. Jeśli dalej żyją, to można się do nich jakoś dogrzebać. Ale to już przyszło w trakcie prób i wiedziałem, że to jest fajne. Że to jest to, co chcę zrobić, że to jest historia z ludzką twarzą.

Jak pracujesz – to ty wybierasz temat, czy się dostosowujesz do teatru/ organizacji?

Raczej przychodzę bez tematu albo z jakimś ogólnym tematem w rodzaju dziedzictwo albo choroba. Albo to, że jesteśmy razem w tej samej przestrzeni. A potem mi się z tego, co robię, z tych różnych zadań i ćwiczeń, i gier i zabaw, i gadania i trochę czytania wyłania coś w rodzaju tematu. Tak jest zwykle. Ale zdarza się też tak, że przychodzi dyrektor i mówi: chcielibyśmy, żebyś zrobił spektakl o tym. I to mi odpowiada, bo wtedy mam coś narzuconego z zewnątrz. I tak podchodzę do tego na swój sposób.

Dlaczego devising przy tej pracy, przy *W samo południe* ?

To jest metoda, którą ja zawsze stosuję w większym lub mniejszym stopniu. Po pierwsze – nie mam tekstu, albo jeśli mam tekst, to jest on tylko pre-tekstem, dosłownie. To znaczy jest pierwszym pomysłem na cokolwiek, a później zostaje dość szybko przemielony. Po drugie – nie narzucanie innym tego, co mają robić, tylko wymyślanie im bodźców do działania i bodźców do wymyślania contentu, do wymyślania tego, co będą robić na scenie, jak będziemy budować spektakl, jak będzie wyglądał tekst. Ja tak zwykle działałam i to się bardzo dobrze sprawdza w kontekstach, które bym nazwał dokumentalnymi – kiedy trzeba wgryźć się w real. I czasem mam bardzo precyzyjny pomysł, a częściej się zdarza, że mam jakieś intuicje na zaczepianie rzeczywistości. I wtedy zarażam nimi osoby, które ze mną są, i sprawdzam, co z tego wyjdzie. Trochę jakbym był szalonym naukowcem, który wrzuca dziwne proszki i sprawdza, czy wybuchnie, czy zmieni się w złoto. Więc w przypadku tego tematu, no i tej konkretnej propozycji, to wydało mi się zupełnie naturalne.

Trudnością było to, że nie znałem osób, z którymi będę pracował, czego generalnie nie lubię, a w Polsce właściwie to się zdarza w większości przypadków przez system zespołów teatralnych, więc jeśli nie wracasz do tego samego zespołu, to spotykasz zupełnie nowe osoby, które nic nie wiedzą, ani o tobie, ani o twojej metodzie i dla których to niekoniecznie jest ciekawą przygodą, tylko może być zupełnie niepotrzebnym rodzajem wyzwania. Więc ja się tego zawsze bardzo boję i czasami słusznie. Tu akurat się okazało strzałem w dziesiątkę i pomimo różnych momentów się bardzo sprawdziło.

W jaki sposób pracujesz w tej formie? Czy masz jakieś swoje wypracowane metody, ćwiczenia, zadania?

Są dni, kiedy wydaje mi się, że mam swoje wypracowane metody i już wiem, co robię, a później myślę sobie, że to jest do niczego i trzeba to wszystko wymyślić od nowa. To jest czasem ekscytujące, a często zupełnie załamujące, bo masz takie wrażenie, bycia zawsze początkującym.

Rzeczą, którą robię zawsze na wszystkich warsztatach, na wszystkich próbach w każdym kontekście, zwłaszcza jeśli jestem z nową grupą, jest to, że każdy wyjmuje przedmioty ze swojej torby. Czasem absolutnie wszystkie, czasem kilka, trzy, cztery, czasem są to najmniejsze przedmioty. Wybiera i o nich mówi. I to jest coś, co ja już przerabiałem na wszystkie możliwe sposoby. Ta podstawa się sprawdza, bo jest bardzo szybkim i skutecznym wprowadzeniem do mojego podejścia. Masz coś, co jest osobiste i przez to od razu stwarza w tych, którzy oglądają takie poczucie bliskości, a jednocześnie jest to formalnie zadbane tak, żeby nie było po prostu takim sobie gadaniem, tylko żeby miało konkretne zasady, które pozwalają wydobyć się z tej magmy rzeczywistości i sformalizować się jako sztuka.

W przypadku Wałbrzycha od tego ćwiczenia przeszliśmy do kroku, w którym poprosiłem o przyniesienie przedmiotów z tego okresu, bo to ćwiczenie tak mi się ułożyło, że stwierdziłem: a zrobmy taką wariację, że będziemy pracować nad tymi przedmiotami osobistymi, ale z tego okresu. I to od razu się okazał strzałem w dziesiątkę. I było wyjątkowe. Bo coś, co zwykle jest takim moim wstępem do wstępu, tutaj zyskało miano pełnej, ogromnej sceny i ewidentnie pchało nas do przodu.

W jakich płaszczyznach najbardziej devising Cię interesuje – czy jest to forma, treść, język, sam proces pracy? Co najczęściej poddajesz metodzie?

Mam obsesję formy. Bardzo lubię formalne rozwiązania i szczególnie wydaje mi się to ciekawe w kontekście pracy nad realem, nad

dokumentalnością. Bo wtedy nie masz tej pierwotnej formy, w sensie sztuki, która ma jakiś swój już charakter, albo improwizacji, która ma jakiś swój smak, tylko masz rzeczywistość, która jest przezroczysta. Można sobie wyobrażać ją formalnie, ale generalnie jak na nią patrzysz, to jest po prostu. I wprowadzanie do tego form mnie bardzo ekscytuje, bo to nagle wyłania treści. Jeśli mówię aktorom, żeby pokazali przedmioty i coś o nich powiedzieli, to te przedmioty wnoszą ze sobą czasem mikro historie, czasem wielkie historie. Te treści tam są, ja się wtedy lepiej mogę przyglądać, a przyglądać się mogę lepiej, dlatego że właśnie pojawia się forma, które je tak wybija, wzmacnia.

W samo południe jest spektaklem, w którym ta forma była filtrowana przez film?

To jest przykład pracy, w której sprawdzasz różne tereny i czasem bardzo dużo inwestujesz w nie, a później się okazuje, że tam niewiele jest. Miałem wizję, że to można połączyć, rozwinąć, że ta plastyczność tego, że ta ostrość tych charakterów, taka właśnie filmowość, że coś w tym może być fajnego, a później się ukazało, że to jest trochę inny temat, że to zmusza nas do negocjowania przestrzeni z tą fikcją, która ma zupełnie inną grę językową. Zupełnie inaczej się bawi niż ta nasza zabawa. Więc jedyna rzecz, jaką byliśmy w stanie zrobić, to jasno zarysować te różnice. A już nie wchodziliśmy do środka, do tego, czym to było. Nie odgrywaliśmy tego za bardzo, czy nie odgrzewaliśmy, bo to by nas poprowadziło w zupełnie innym kierunku.

Jednym z problemów, które widzę w devising, jest łatwość budowania wielu kierunków. Była taka grupa, Goat Island, która miała zasadę, że zostaje tylko to, na co się wszyscy zgadzamy. Ale to, co robili, było arbitralne, nie było tam żadnej spójnej opowieści, to był kalejdoskop. Wydaje mi się, że każda forma reżyserowania czy prowadzenia tego

procesu, samym swoim charakterem dynamiki, będzie decydowała o tym, jakie możliwości masz później. I decydowanie kolektywne ma dość duże ograniczenia, jeśli chodzi właśnie o te możliwości formalne. Jeden uparty człowiek dąży do jakiegoś celu, sobie buduje ścieżkę, a kilka osób buduje coś, co właśnie trudniej nazwać ścieżką.

W Polsce to jest wręcz niemożliwe ze względu na system teatralny; to nie jest kolektyw. To są ludzie na etatach, którzy mają premierę w bardzo konkretnym, wcześniej zaplanowanym czasie. I to już się kłóci z podstawowymi założeniami devisingu, dotyczącymi organizacji procesu.

Tak, pakujesz się z narzędziami ze świata anglosaskiego, gdzie podstawą są niezależne grupy, do instytucji, która może nie mieć takiej wyporności. I czasem trafisz na aktorów nie tylko otwartych, ale też takich z odpowiednią wrażliwością, którzy szybko jakoś to złapią, a jak to się nie uda, to masz drogę przez mękę dla wszystkich, bo wtedy zmuszasz do wolności ludzi, którzy nie chcą mieć wolności, tylko chcą mieć rolę i chcą mieć wizję reżysera. Mają ileś tam premier w roku i ostatnią rzecz, na jaką mają ochotę, to żeby wydzwaniać do obcych ludzi i pytać, co robili 30 lat temu i jak im się potoczyły losy.

Nie mają narzędzi, żeby w ogóle sobie z tym radzić, żeby wiedzieć jak pracować. Bo wolność może być bardzo stresująca.

To było w takim procesie dobrze widać. W jednym ekstremum Roza (Rozalia Mierzicka, przyp. autora), która od pierwszej minuty się w tym czuła jak ryba w wodzie, a z drugiej strony miałaś Gosię (Małgorzata Łakomska, przyp. autora), która na początku powiedziała, że ona nie będzie robić takich rzeczy; że nie ma zamiaru zastępować reportażystów; że mamy dramaturgów, producentów, asystentów, niech oni się tym zajmą.

A ona chętnie weźmie to i później zagra. Potem na szczęście przemogła się i stała się fanką tego podejścia i projektu, ale faktycznie ten moment konfrontacji z tym, że ludzie mogą nie chcieć tego robić, bo nie wiedzieli, że się na to piszą, jak zostawali aktorkami, aktorami bywa trudny.

W jaki sposób ten rodzaj pracy przeprowadzasz z aktorem profesjonalnym, dramatycznym?

W Wałbrzychu się bardzo wiele nauczyłem. To był jeden z pierwszych projektów, który robiłem z zawodowcami i było bardzo intensywną szkołą dla mnie. Po pierwsze, jeśli tylko mogę to staram się bardzo uważnie wybierać aktorów. Nie zwracam uwagi na to, kto dobrze gra albo źle gra, to jest na mnie trzeciorzędne. Musi to być ktoś, kto nie jest trudny. Z kim mogę pogadać, przed kim mogę się otworzyć, że nie wiem, że nie rozumiem, że nie umiem. I kto będzie też chciał poczuć się do odpowiedzialności, kto poczuje: „Dobra, to jest też moje, to jest mój spektakl, ja też wymyślam ten spektakl.”

Drugi etap, to już jest ta praca per se. To jest przede wszystkim bardzo uważne przyglądanie się temu, co te osoby mogą z siebie dać. To znaczy, jak bardzo potrafią świetnie grać, ale niekoniecznie wymyślają, albo odwrotnie. I miałem na przykład w jednym projekcie dwie osoby i jedna, miała milion genialnych pomysłów, a wykonywanie ich było trudniejsze, a druga dokładnie odwrotnie. Pomysły próbowała mieć i były straszne, a jak już dostawała ten materiał, to wspaniale rozkwitało. I wtedy to jest dostosowywanie, kombinowanie, jak te metody, które są stworzone, czy rodzaj pomysłów, który jest stworzony do takiego luźnego wymyślania, mogą działać z tymi osobami. I wtedy nawet zmniejszam ilość godzin próby i spotykam się tylko ze scenografem, dramaturżką, czyli ludźmi, których biorę do ekipy wtedy i z nimi robię *devising* przed pracą z aktorami.

Wiem, że bywają takie procesy, zwłaszcza w tańcu, ale też w *devising*, jak są duże koprodukcje, że się bierze inną ekipę do wymyślania spektaklu i inną ekipę do realizacji. Nigdy tego nie próbowałem, ale wydaje mi się to bardzo wygodnym rozwiązaniem. Chociaż ja lubię to, kim ktoś jest, jakie ma cechy szczególne, co z sobą wnosi. To jest trudne wtedy do odzyskania, bo musisz negocjować, jaki rodzaj rzeczy będzie pasował, a jaki nie.

Mam taki zestaw paru ćwiczeń, które rozgrzewają ludzi i powodują, że mniej więcej wiedzą w jakim uniwersum ja działam. Ale tak naprawdę, to za każdym razem jest kombinowanie od nowa i i regularnie dochodzę do wniosku, że to jest zły system bo został wymyślony do robienia teatru repertuarowego, gdzie się dostaje sztukę, dobrze skrojoną albo na przykład politycznie zaangażowaną i każdy aktor wie, co ma robić.

A dzisiaj mało kto tak w ogóle pracuje, a nawet w tych bardziej tradycyjnych spektaklach poziom niewiadomej i poszukiwania jest dużo, dużo większy niż ten system pozwala. To są proste rzeczy, że jak masz potem próby do innego spektaklu albo grasz od razu wieczorem spektakl, to po próbie nie możesz zostać dłużej, nie możesz w domu pomyśleć na żaden temat, poszukać, nie masz siły, żeby za dużo z siebie dawać, nie masz takiego luzu bo, nie można być w dwóch miejscach naraz.

Za każdym razem jest inaczej. Jak robiłem teraz *Dzikie Harce*, spektakl dla dzieci, byłem strasznie zestresowany tym, że tam to dopiero jest fabryka, że muszę być bardzo dobrze przygotowany, więc napisałem cały tekst. Przyszedłem z gotowym tekstem. Najpierw były gry i zabawy, potem wzięliśmy ten tekst, przeczytaliśmy i ja potem miałem atak paniki. Pierwszy raz w życiu miałem normalny atak paniki przez jakieś 2-3 minuty. Nie wiedziałem, co mam zrobić, co mam powiedzieć, siedziałem z tym tekstem, wszyscy czekali, żebym dał jakieś wskazówki, zadania, a ja utknąłem w systemie, którego nie cierpialem i którego nigdy nie chciałem być częścią. I sam sobie wymyśliłem, że do niego wrócę, tylko po to, żeby

aktorzy łatwiej w to weszli, co było moją fantazją i nie pokrywało się z tym, kim oni byli, tak naprawdę. Marysia Stokłosa, choreografka, sama wtedy poprowadziła dużą część tej próby.

A tekst został finalnie taki, jak przygotowaleś się?

Gdzie tam!

Skąd ten brezent? Ty nam to zaproponowałeś.

Bardzo lubię pracować z materią plastyczną, blisko sztuk wizualnych. Zastanawiałem się nad tym, jak można rozbić taką nieskazitelność obrazu na ekranie. I myślałem, że jak to rzucimy na jakiś plastik brudny, co mi się kojarzy z latami dziewięćdziesiątymi, z PRL-em późnym, to może być ciekawe. I koniec końców wyszedł brezent.

Pamiętasz, czy kandydaci byli nam przydzielani, to była droga losowa, czy myśmy to wybierali?

Stopniowo wybieraliśmy, trochę losowaliśmy na zasadzie, że na przykład ktoś, kto nie może za bardzo podróżować, czy nie ma za dużo czasu, nie może wziąć kogoś, kogo tutaj nie ma. Pierwszy moment był zupełnie arbitralny, nawet nie losowany, arbitralny.

Co byś powiedział doświadczonym i przyszłym aktorom, którzy nie znają tego procesu?

Częścią marzenia o tym, żeby robić teatr, jest to, żeby wymyślać światy. Aktorzy też to mają, tylko o tym zapominają, bo wszyscy się skupiają na mimetyzmie, na odtwarzaniu i na wewnętrznej inspiracji. A to tworzenie światów jest też tworzeniem światów dosłownie. Wymyślaniem. I *devising* daje szansę, żeby połączyć to, co robisz na scenie, z całą resztą tego świata. Tylko trzeba w to wskoczyć, trzeba stwierdzić: „Dobra, wezmę to na siebie

i zobaczymy gdzie mnie to poniesie.” I wtedy wracasz do tych marzeń, które miałaś na początku. Tak mi się wydaje.

Rozmowa przeprowadzona w dniu 26 lutego 2025 roku.

*Lepiej rozumiemy świat – mówi Glissant – gdy drżymy wraz z nim, gdyż świat drży na wszystkie strony*²⁷ (Preciado, 2022, s. 24).

4. Doświadczenie aktorskie z metodą *devised* na przykładzie pracy nad spektaklem *I love Chopin*

4.1. Wprowadzenie

Zanim przejdę do szczegółowej analizy pracy nad spektaklem i kreacji aktorskiej, pragnę wyjaśnić, dlaczego wybrałam postać Danuty Gładkowskiej oraz przedstawienie *I love Chopin* jako główny temat rozprawy doktorskiej. Spośród trzydziestu czterech tytułów spektakli, w których grałam od ukończenia szkoły teatralnej, to właśnie tę rolę uznaję za najbardziej wielowymiarową i świadomie przeze mnie tworzoną. Wielowymiarowość postaci w pracy aktorskiej rozumiem jako koherentne połączenie wypracowanych podczas prób odmiennych form, różnorodnego języka teatralnego oraz bogatej treści, które mają szansę manifestować się na scenie. Świadomość aktorska natomiast to dla mnie umiejętność syntezy własnych działań, przemyślanego wyboru środków wyrazu, uwzględniania kontekstu i reguł konkretnej pracy teatralnej w procesie kreacji.

Budowanie postaci Gładkowskiej oraz praca z duetem Piaskowski–Sulima najlepiej oddają mój indywidualny charakter scenicznego działania i drogę tworzenia roli teatralnej. Praca przy spektaklu *I love Chopin* nie tylko była wymagającym zadaniem aktorskim, lecz także umożliwiała osobiste zaangażowanie, co w teatrze cenię sobie najbardziej. Osobiste

²⁷Preciado, P. B. (2022) *Mieszkanie na Uranie. Kroniki Przeprawy*. Kraków : Wydawnictwo Karakter, tłum.A. Araszkiewicz

zaangażowanie w kreację aktorską rozumiem tu jako nadrzędny cel artystyczny, przyświecający budowaniu postaci.

Pragnę zaznaczyć, że świadomość, która umożliwiła mi analizę własnej pracy, jest ściśle związana z pełnieniem funkcji asystentki przy scenach współczesnych na Wydziale Aktorskim Akademii Sztuk Teatralnych we Wrocławiu – pracę tę rozpoczęłam w 2023 roku. Właśnie wtedy, dziesięć lat po ukończeniu szkoły teatralnej, zaczęłam się poważnie zastanawiać nad metodą, jaką posługuję się jako aktorka. Do dziś nie potrafię udzielić jednoznacznej odpowiedzi – zależy to bowiem od wielu czynników, przede wszystkim od założeń konkretnego projektu.

Analizując metody Michaiła Czechowa, Konstantina Stanisławskiego, Frederika Alexandra czy Lee Strasberga, mogę potwierdzić, że korzystałam i nadal korzystam z elementów każdej z nich. Niemniej to metoda *devised* stanowi dla mnie najbardziej otwierający, twórczy i satysfakcjonujący sposób pracy w teatrze. Choć nie jest ona w Polsce uznawana za klasyczną aktorską technikę, uważam, że jej elastyczność i możliwości oferują ogromny potencjał rozwojowy dla aktorów.

Moje zamiłowanie do tego typu procesu wynika przede wszystkim z niechęci do autorytetu jednostki i kultu lidera. Mimo prób zmiany tego nastawienia, podporządkowanie się hierarchii przeważnie kończyło się u mnie blokadą artystyczną i manifestacyjną niechęcią do współpracy. Głęboko wierzę w kolektyw i w to, że twórczy wkład każdego uczestnika przedsięwzięcia jest w teatrze fundamentalny – służy zarówno jednostce, jak i grupie. Zawsze cenię sobie pojęcie równości w pracy twórczej, nie podważając przy tym podziału ról i obowiązków, co jest warunkiem *sine qua non* w teatrze *devised*. Podsumowując dwanaście lat pracy aktorskiej –

devising stanowi dla mnie najbardziej otwierającą aktorsko formę pracy scenicznej.

Praca kolektywna – główny filar teatru typu *devised* – stanowi solidną podstawę mojego podejścia do budowania postaci. Bez pomocy zespołu twórczych umysłów, które miałam szczęście spotykać na swojej drodze, nie stworzyłabym satysfakcjonującej roli. Choć żaden z teatrów, w których pracowałam, oficjalnie nie używał *devisingu* jako głównej struktury pracy, zespoły, z którymi współpracowałam, w większości składały się z silnych artystycznych osobowości, których celem nadrzędnym był wspólny projekt i dążenie do jak najlepszej jego realizacji. Często, poza wypełnianiem zadań aktorskich, współtwórcy dzielili się osobistymi perspektywami i umiejętnościami wykraczającymi poza aktorstwo.

Improwizacja – kolejny wyróżnik procesu *devised* – to powszechne narzędzie pracy aktorskiej, po które zawsze z ekscytacją sięgam pracując nad rolą. Dzięki niej mam szansę eksplorować tematy, emocje i relacje w obrębie scen, a także badać swoją własną kondycję twórczą, deficyty i blokady. Traktuję improwizację jak „brudnopis” postaci, do którego zawsze mogę wrócić, by zrozumieć więcej, pogłębić elementy monologów wewnętrznych czy relacji scenicznych.

Brak scenariusza na początkowym etapie pracy, charakterystyczny dla *devisingu*, nie stanowi dla mnie przeszkody – przeciwnie, daje nieograniczoną wolność i motywuje do twórczego myślenia. Wiem jednak, że polski system teatralny w dużej mierze opiera się na gotowym tekście. W szkołach teatralnych również rozpoczyna się pracę od wyboru ukończonego materiału literackiego, co stanowi podstawę egzaminów i spektakli dyplomowych. W efekcie utrwalonego, jednolitego modelu pracy

wielu aktorów i studentów może doświadczać dezorientacji, gdy zetknie się z procesem teatralnym pozbawionym scenariusza. Może to prowadzić do frustracji i blokad twórczych w oczekiwaniu na tekst – czego wielokrotnie byłam świadkiem, a początkowo sama odczuwałam. Ten niepokój twórców mógłby zostać złagodzony poprzez wprowadzenie narzędzi teoretycznych i praktycznych, które uświadomiłyby, że w teatrze istnieją także inne, równie rozwijające i wartościowe formy pracy – jak metoda *devised*. To powszechnie stosowana praktyka, posiadająca rozbudowaną literaturę teoretyczną oraz bogaty zbiór doświadczeń praktycznych, które mogłyby realnie wspomóc aktorom w budowaniu teatru od podstaw.

Eksperymentowanie z formą spektaklu – brak linearności, kolaż – to dla mnie intrygujące poszukiwania artystyczne. Zawsze z ciekawością przyglądam się, w jaką stronę może podążać projekt i co sprawia, że podejmowane są konkretne wybory formalne. Moje myśli, pomysły i inspiracje przy tworzeniu ról aktorskich naturalnie oscylują wokół porządku i chaosu, psychologii i fizjologii, sztuki wysokiej i niskiej. Postać, rola, persona teatralna którą buduję, jest zawsze wypadkową tych zestawień – często nielinearnych, czasem nielogicznych.

Silne powiązanie z ciałem i ruchem, charakterystyczne dla wielu projektów tworzonych metodą *devised*, jest mi również bliskie. Ukończyłam Wydział Aktorski ze specjalnością taneczno-ruchową; wcześniej, jeszcze przed szkołą teatralną, taniec był bardzo ważną częścią mojego życia. Do dziś uważam świadomość ciała, dbałość o ruch i rozwój fizyczny za fundament pracy aktora. W swojej praktyce artystycznej staram się działać w zgodzie z myślą filozoficzną Maurice’a Merleau-Ponty’ego, wedle której ciało jest podstawowym nośnikiem naszego bycia w świecie. W tym ujęciu, posiadanie ciała oznacza zanurzenie się w określonym środowisku,

utożsamianie się z podejmowanymi działaniami oraz stałe, aktywne uczestnictwo w ich realizacji (parafraza Merleau-Ponty, 1945/2010). Idea ta ma swoje zastosowanie również w procesie *devised*, w którym ciało aktora staje się zarówno narzędziem twórczym, jak i przestrzenią do kreowania znaczeń.

Ostatnia cecha charakteryzująca *devising* – współautorstwo – jest dla mnie najbardziej pociągającym elementem tej metody i pracy teatralnej w ogóle. Doświadczenia uczestników procesu – zarówno pierwotne jak i wtórne, indywidualne i kolektywne – poprzez *devising* mogą stać się wartością nadrzędną. Praca z pamięcią, autobiografią, dokumentem czy komentarzem społeczno-politycznym pozwala odkrywać nowe znaczenia w relacjach między twórcami projektu, poszerzać horyzonty oraz kształtować artystyczne osobowości. Taka autentyczność wynosi teatr poza sferę estetyki, nadając mu wymiar społeczny lub polityczny, co uważam za nadrzędną wartość w sztuce.

Powyższe aspekty teatru typu *devised* obecne były w pracy nad spektaklem *I love Chopin* i budowaniu postaci Danuty Gładkowskiej. Nie w pełnym wymiarze – organizacyjne założenia spektaklu ograniczały proces pracy do dwóch miesięcy, z koniecznością prezentacji w określonym dniu, w określonym składzie osobowym narzuconym przez dyrekcję Teatru Pantomimy. Nie był to więc kolektyw, w którym decyzje zapadają na zasadzie konsensusu, a efekt jest mniej istotny niż proces. Za dramaturgię projektu odpowiadał Hubert Sulima, za reżyserię Jędrzej Piaskowski. Formalne założenia pracy były niezmiennie, jednak już po pierwszym tygodniu prób stało się jasne, że ten duet pracuje na zasadzie wymiany, nie narzucania wizji.

Szczegółowa analiza etapów pracy duetu Piaskowski–Sulima, zespołu Teatru Pantomimy im. H. Tomaszewskiego oraz mojej własnej pracy pozwoli zrozumieć istotę tej twórczej wymiany, bez której spektakl *I love Chopin* by nie powstał w takiej formie, w jakiej można go dziś oglądać.

Proces powstawania spektaklu podzielę – podobnie jak w przypadku spektaklu Ziemińskiego – na trzy etapy, które miały miejsce między 13 marca a 17 maja 2024 roku. Faza początkowa to pierwsze dwa tygodnie pracy; faza rozwojowa obejmuje okres od 26 marca do 5 maja 2024 roku. 6 maja, na jedenaste dni przed premierą, zmieniliśmy miejsce prób z siedziby Teatru Pantomimy na wynajętą przestrzeń w Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu, co znacząco wpłynęło na system pracy. Ostatni etap – od 6 do 17 maja – obejmuje przygotowania przedpremierowe oraz sam spektakl premierowy. W tej części opiszę również funkcjonowanie spektaklu i rozwój postaci Danuty Gładkowskiej po premierze.

Zanim przejdę do szczegółów konstruowania przedstawienia i postaci, chcę zaznaczyć, że *I love Chopin* to moje trzecie spotkanie teatralne z duetem Piaskowski–Sulima. Po raz pierwszy współpracowaliśmy z duetem w 2017 roku, gdy – jako etatowa aktorka Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu – zostałam obsadzona przez dyрекcję w spektaklu *Raj. Tutorial*. Przedstawienie powstało jako kreacja zbiorowa, luźno inspirowana amerykańską powieścią *Middlesex* Jeffreya Eugenidesa. Za rolę Berdache otrzymałam nagrodę im. Jacka Woszczerowicza na 57. Kaliskich Spotkaniach Teatralnych – wyróżniono mnie za „subtelnie zdystansowaną, a zarazem intensywną obecność” na scenie.

Drugi raz spotkaliśmy się w 2019 roku w Nowym Teatrze w Warszawie, gdzie zagrałam Marię Magdalenę w spektaklu *Jezus*. Obsadę spektaklu

tworzyły aktorki i aktorzy dramatyczni, a ja występowałam w roli gościnnej. Za rolę Marii Magdaleny otrzymałam dwie nagrody aktorskie: wyróżnienie honorowe na 55. Przeglądzie Teatrów Małych Form KONTRAPUNKT oraz indywidualne wyróżnienie w 26. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Do pracy w Teatrze Pantomimy im. H. Tomaszewskiego zostałam również zaproszona jako aktorka gościnna. Była to moja pierwsza współpraca z aktorkami i aktorami specjalizującymi się w pantomimie. Przed rozpoczęciem prób nie miałam pewności, w jakim stopniu forma dramatyczna i pantomimiczna będą się przenikać ani jakie nowe wymagania staną przede mną w tej produkcji. W rozmowie z Jędrzejem Piaskowskim, prowadzonej jeszcze przed rozpoczęciem pracy, pojawił się temat roli funkcji narratorki, jednak nie było jasne, w jakiej formie i zakresie ta funkcja się zrealizuje.

4.2. Etap początkowy pracy nad spektaklem *I love Chopin*

4.2.1. Kontekst

Pierwszy tydzień prób był czasem poznawania siebie, zgłębianiem tematów interesujących Piaskowskiego i Sulimę oraz pierwszych inspiracji związanych z projektem. Zespół aktorski składał się z siedmiu osób : Agnieszki Dziewy, Agnieszki Kulińskiej, Karoliny Pewińskiej, Jana Kochanowskiego, Eloya Moreno Gallego, Jakuba Pewińskiego i mnie. Asystentką reżysera oraz naszą inspicjentką była Katarzyna Radomska, natomiast Eryk Herbut również pełnił rolę asystenta reżysera. Za scenografię odpowiadali Anna Maria Karczmarska i Mikołaj Małek, kostiumy przygotowywał Rafał Domagała, oprawę muzyczną komponował Jacek Sotomski, a światło do spektaklu tworzyła Klaudyna Schubert. W

tym składzie utworzyliśmy grupę o nazwie „I LOVE CHOPIN” na popularnym internetowym komunikatorze, aby dzielić się inspiracjami przez cały okres prób.

Głównym tematem, który Piaskowski i Sulima zaproponowali nam już na pierwszym etapie pracy – i który nie uległ zmianie aż do końca procesu – była postać Fryderyka Chopina. Duet skupiał się na jego twórczości w kontekście emocjonalności i cielesności kompozytora, a także na mitologizacji jego postaci w polskiej kulturze.

Od początku prób wiedzieliśmy, że w spektaklu nie pojawi się realistyczna postać Fryderyka Chopina. Naszym celem na tym etapie było poszukiwanie wrażliwości płynącej z jego muzyki i życia oraz intuicyjnych sposobów przełożenia tego na język teatru i ruchu.

W pierwszych dniach pracy Piaskowski zapoznawał nas z techniką gry Chopina, teorią muzykologiczną dotyczącą jego kompozycji, przedstawiał wybrane utwory i omawiał ich strukturę. Dzielił się z nami wiedzą z zakresu szopenistyki oraz przybliżał świat Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, którego był studentem przed rozpoczęciem nauki na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej.

Głównym literackim źródłem inspiracji była dla nas książka Benity Eisler *Pogrzeb Chopina*, która w sposób klarowny ukazywała sprzeczną, niejednoznaczną tożsamościowo naturę kompozytora, jednocześnie dekonstruując jego wizerunek jako polskiego romantycznego patrioty:

W rzeczywistości jednak Chopin był najmniej romantyczny z artystów. (...) Zbulwersowany był kwintesencją owego z gruntu romantycznego przekonania - którego najgorliwszą obrończynią była George Sand - jakoby sztuka miała służyć sprawie społecznej sprawiedliwości lub jakiegokolwiek

innej sprawie poza sobą samą(...) na Chopina działali w sposób odpychający ludzie marginesu - biedni Polacy, Żydzi, ludzie źle ubrani i grubiańscy, a także wszelkie przejawy pospolitości czy braku porządku w sztuce lub życiu (Eisler, 2005, s.8-9).

Sam Chopin uważał siebie za patriotę. Dla niego jednak ów ogólnikowy termin nie oznaczał aktywnego zaangażowania politycznego (...) w duszy wykazywał całkowitą obojętność w stosunku do polityki (Eisler, 2005, s. 45).

Chopin, „bardziej królewski niż sam król”, dumnie deklarował się jako karlista.(...) karlizm był synonimem wszelkich sił reakcji: antyliberalizmu, antyparlamentaryzmu, ksenofobii, nietolerancji w stosunku do niekatolików (aż do wywierania presji w kwestii przywrócenia inkwizycji) i co najbardziej decydujące, sprzeciwiał się wszelkim zmianom (Eisler, 2005, s. 67).

W związku z tematem emocjonalności i cielesności Hubert Sulima przygotował dla zespołu skompilowane listy pianisty do Tytusa Woyciechowskiego, z których jasno wynika, że Fryderyk Chopin deklarował pociąg seksualny do mężczyzn. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina udostępnia listy na swojej stronie internetowej. Benita Eisler również poświęciła tematowi seksualności Chopina wiele uwagi:

Bardziej wyraźnym argumentem przemawiającym za homoseksualizmem Chopina jest dowód w postaci nasyconej erotycznie obrazowości jego wczesnej korespondencji z przyjacielem Tytusem Woyciechowskim. Interpretacja owych listów nie uwzględnia dziewiętnastowiecznych retorycznych konwencji „romantycznej przyjaźni” w obrębie tej samej płci między młodymi ludźmi, których pełne namietności wyrażenia (jak na przykład ulubiony zwrot Chopina na zakończenie listu - „Całuję cię w usta”) są typowymi formułami oznaczającymi szczególne uczucie, o ile nie znaczą czegoś więcej (Eisler, 2005, s. 111).

Sprzeczności wypływające z jego biografii odzierały obraz pianisty ze spójnego narodowego mitu. Jego płynna tożsamość oraz emocjonalność – ukazywane przez Piaskowskiego i Sulimę za pomocą wiarygodnych źródeł

– inspirowały nas do poszukiwań przyczyn, skutków i sposobów przedstawienia tych aspektów na scenie.

4.2.2. Forma

Praca nad strukturą spektaklu w pierwszym etapie prób polegała przede wszystkim na przedstawieniu zespołowi wcześniejszych realizacji duetu reżysersko-dramaturgicznego, aby każdy mógł zyskać wgląd w charakterystyczny świat teatralny Piaskowskiego i Sulimy. Reżyser podzielił się również z zespołem obrazem, który pojawił się w jego śnie i który stał się pierwszą potencjalną sceną powstającego spektaklu. Wizja much unoszących się nad ciałem Fryderyka Chopina, która przyśniła się Piaskowskiemu, stała się kluczem do budowania struktury spektaklu, poszukiwania środków wyrazu oraz refleksji nad czasem i przestrzenią świata przedstawionego.

Fot.7. *Taniec szczurów* autorstwa Ferdinanda van Kessela, 1690 – pierwsza wizualna inspiracja, którą Jędrzej Piaskowski podzielił się z zespołem w kontekście sceny much nad grobem Fryderyka Chopina.



Już na tym etapie było jasne, że Piaskowski i Sulima będą kierować projekt w stronę teatru queerowego – podejmującego tematy tożsamościowe i kwestionującego tradycyjne normy oraz role płciowe. Teatr queerowy, podobnie jak teatr typu *devised*, proponuje innowacyjne formy opowiadania historii, opiera się na nielinearnych narracjach i interdyscyplinarnych eksperymentach, co miało bezpośredni wpływ na strukturę powstającego spektaklu.

Początkowo jednak, nie było sprecyzowane, w jakim stopniu i w jakiej formie zostanie wykorzystany udział artystów pantomimy i aktorki dramatycznej. Piaskowski zaznaczył jedynie, że nie będzie to typowy spektakl pantomimiczny; że to ja będę pełnić funkcję narratorki, a pozostali aktorzy i aktorki będą wcielać się w wiele różnych ról, których narracje również znajdą swoje miejsce w projekcie.

W poszukiwaniu języka spektaklu i inspiracji do poszczególnych scen wspólnie oglądaliśmy filmy i dyskutowaliśmy o nich. W ramach rozważań nad mitologizacją postaci Chopina obejrzelismy m.in. film *Chopin. Pragnienie miłości* w reżyserii Jerzego Antczaka oraz *Błękitną Nutę* w reżyserii Jerzego Żuławskiego. Ten drugi obraz w interesujący sposób ukazywał fizyczność Chopina, jego chorobę i temat śmierci, kontrastując je z intensywnym, ekspresyjnym życiem pianisty.

Oglądaliśmy również film Michaela Hanekego *Pianistka*, który miał ogromny wpływ na moje myślenie o projekcie i budowanej przez mnie postaci. Znaczenie tego filmu szerzej opiszę w części poświęconej moim osobistym doświadczeniom z pierwszych tygodni prób.

Ostatnią filmową inspiracją dla twórców i twórczyń był siódmy odcinek serialu *Polskie drogi* w reżyserii Jerzego Morgensterna – a konkretnie scena nauki poloneza. Ta wzruszająca i tragiczna sekwencja, znakomicie zagrana przez Zdzisława Maklakiewicza, pokazała nam, że emocje takie jak smutek, żal, rozpacz, rozczerowanie, samotność czy przegrana mogą stanowić najważniejszą, jeśli nie najsilniejszą warstwę emocjonalną spektaklu.

4.2.3. Proces

Dynamika grupy w pierwszym etapie pracy dopiero się kształtowała. Spośród sześciu osób zaangażowanych w spektakl znałam tylko Agnieszkę Kulińską, która w czasie moich studiów prowadziła zajęcia z pantomimy oraz plastyki ruchu scenicznego z elementami obyczaju. Wówczas naturalnie interesowałam się repertuarem Wrocławskiego Teatru Pantomimy i byłam wielką fanką spektaklu *Mechaniczna Pomarańcza* w reżyserii Jana Klaty. Po ukończeniu szkoły teatralnej wyjechałam z Wrocławia i przestałam śledzić rozwój pantomimy w tym mieście.

Tuż przed rozpoczęciem pracy dowiedziałam się, że w ostatnich latach Teatr Pantomimy przeżywa kolejny rozkwit, działając w sposób hybrydowy – łącząc elementy dramatu z ruchem w nowatorskiej formie. Doskonale recenzje teatralne, jakie spływały w stronę produkcji tego teatru, jedynie potwierdzały pozytywną opinię publiczną. Tak więc do pracy przystępowałam z określonym bagażem informacji o miejscu i ludziach, z którymi miałam współtworzyć spektakl, a dla zespołu była to już druga nadchodząca premiera w sezonie 2023/2024.

Od samego początku pracy wiedzieliśmy również, że Jan Kochanowski jest kontuzjowany i będziemy musieli zwracać szczególną uwagę na obciążenia oraz dostosowywać się do jego możliwości. Było to niezwykle istotne, ponieważ w przypadku aktora bazującego na ruchu, każde niedopatrzenie – zarówno z naszej, jak i jego strony – mogłoby skutkować nie tylko wycofaniem z projektu, lecz także trwałym ograniczeniem jego narzędzi pracy. Dla mnie ta informacja silnie podkreślała kluczowe znaczenie ciała w pracy artystów związanych z pantomimą oraz konieczność codziennego szacunku, jakim to ciało należy obdarzać.

W pierwszych dniach prób Agnieszka Dziewa, w ramach wymiany inspiracji, podzieliła się z grupą etiudą Henryka Tomaszewskiego *Pianista*, za którą artysta otrzymał w 1955 roku srebrny medal na Międzynarodowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie. Ta właśnie etiuda była siłą napędową powołania Studia Pantomimy w 1956 roku, przekształconego trzy lata później w Wrocławski Teatr Pantomimy.

Fot.8. *Pianista* autorstwa Henryka Tomaszewskiego, 1961 – etiuda będąca jedną z kluczowych inspiracji ruchowych w fazie początkowej procesu pracy.



Etiuda Tomaszewskiego ukazywała esencję możliwości ruchu pantomimicznego. Artysta wychodził od realistycznej imitacji, która przeobrażała się w znacznie bogatszy pejzaż znaczeń, angażując ekspresyjnie całe ciało i jego poszczególne części. Szczególnie ważna była dla nas scena przedstawiająca pracę samej ręki pianisty. Piaskowski również, już na wczesnym etapie prób, podkreślał znaczenie ułożenia dłoni podczas gry utworów Chopina – pokazywał nam, jak to dokładnie wygląda. Było to dla nas niezwykle inspirujące, ponieważ nie tylko podkreślało fizyczność działań pianistów, ale także uruchamiało intuicję dotyczące emocji, które można wyrazić poprzez ruch ręki.

Etiuda *Pianista* ujawniała olbrzymie możliwości performatywne, jakie pojawiają się w kontakcie z muzyką i kryją się za pozornie prostą czynnością grania na instrumencie. Tomaszewski, poprzez swój spektakl, udowodnił, że gestem i ruchem można ukazać osobowość performerów, zmienność jego nastrojów oraz wewnętrzne napięcia.

W drugim tygodniu prób do projektu duet Piaskowski–Sulima zaproponował grupie pierwsze tropy obsadowe. Poza tym, że wszyscy – oprócz mnie – mieli grać muchy, każdemu zostały przydzielone dodatkowe role. Jan Kochanowski otrzymał rolę starszej pianistki, Eloy Morreno Gallego – rolę damy, Karolina Pewińska i Agnieszka Kulińska miały wcielić się w postaci polskich chłopek, natomiast Agnieszka Dziwka zagrać miała najstarszą muchę, żerującą na szczątkach Chopina. Kuba Pewiński na tym etapie nie miał jeszcze przypisanej roli, ale było pewne, że zagra ich wiele. Ja zostałam obsadzona w roli muzykolożki.

Piaskowski rozpoczął indywidualną pracę z aktorkami i aktorami, poszukując relacji, emocji i działań scenicznych, które mogłyby pogłębić warstwę emocjonalną płynącą z muzyki i biografii Chopina. Na naszej grupie komunikacyjnej pojawiły się kolejne inspiracje – każda z nich była omawiana z reżyserem i dramaturgiem w ramach wyznaczonych bloków prób.

Główną inspiracją dla roli Jana Kochanowskiego był performans Kazuo Ohno *The Written Face* oraz film *A Question of Family*, w którym mistrz butoh ukazany został w codziennych, prywatnych sytuacjach. Piaskowski przedstawił także poruszający materiał filmowy z seniorką–baletnicą cierpiącą na chorobę Alzheimera. Próba odtąńczenia przez nią *Jeziora łabędziego* stała się silną inspiracją zarówno dla reżysera, jak i dla aktora przy dalszym konstruowaniu postaci starszej pianistki.

Ostatnią z kluczowych inspiracji był dokumentalny film *Choreography of the Hands: The Work of Dorothy Taubman*, w którym kamera śledziła praktykę amerykańskiej pedagóżki gry na fortepianie, opinie jej uczniów oraz rozmowy o fizycznym wymiarze gry, bólu wpisanym w tę praktykę i ciężkiej pracy, jaka jej towarzyszy. Film ukazywał również sposób komunikacji między nauczycielem a uczniem, fizyczne zasady dotyczące układania dłoni na klawiaturze. Wszystkie te aspekty były opatrzone komentarzem samej Taubman. Na tym etapie pracy ten zestaw materiałów stanowił mocne źródło inspiracji do scen z nauczycielką fortepianu, do którego dostęp mieli wszyscy uczestnicy projektu. Szczegółowe rozmowy i rozwój koncepcji odbywały się jednak indywidualnie – pomiędzy duetem reżysersko-dramaturgicznym a aktorem.

Potencjału sceny z polskimi chłopkami Piaskowski od początku upatrywał w jej pozornej idylliczności. Obraz prostych kobiet pracy bywa przedstawiany jako sielankowy i harmonijny, lecz w rzeczywistości

ukazuje się go powierzchownie i płytko. Nie jestem w stanie szczegółowo opisać pracy nad pogłębianiem relacji między bohaterkami, ponieważ w drugim tygodniu prób były to indywidualne spotkania. Wiem jednak, że aktorki wraz z reżyserem próbowały odnaleźć te relacje poprzez cielesność, a główną inspiracją dla tej sceny był obraz *Die Schwestern* autorstwa Georga Scholza.

Dzieło to, namalowane jest w stylistyce realizmu magicznego, charakteryzuje się mimetyzmem i odwołaniami do wyobraźni, lokalnych legend, mitów i tradycji. Wizerunek dwóch leżących kobiet implikował intymność i zażyłość – być może siostrzaną, przyjacielską, a może namiętną, romantyczną. Ta emocjonalna ambiwalencja oraz tajemnicza przeszłość kryjąca się za obrazem Scholza stała się punktem odniesienia w pracy nad powstającą sceną dwóch chłopek na polskiej wsi.

Fot.9. *Die Schwestern* autorstwa Georga Scholza, 1928 – kolejna wizualna inspiracja reżysera do pracy nad powstającą sceną z chłopkami.



Główną inspiracją, jaką Jędrzej Piaskowski zaproponował Eloyowi Morreno Gallego, była postać hrabiny Violet Crawley, żyjącej na początku XIX wieku w Wielkiej Brytanii. Dziś postać kontesy znana jest głównie z nagradzanego serialu kostiumowego *Downton Abbey*, w którym wciela się w nią jedna z najbardziej rozpoznawalnych i cenionych aktorek na świecie – Maggie Smith.

Reżyser naszego spektaklu przedstawił aktorowi przemodelowany wizerunek hrabiny, reprezentowany przez osobę określającą się jako on/ Jaśnie Pani, występującą publicznie w internecie. Osoba ta, posługująca się pseudonimem „thedowagersdressmaker”, prowadzi profil na popularnej platformie społecznościowej, gdzie prezentuje kostiumy oraz etykietę zachowań z epoki edwardiańskiej. W swojej działalności ukazuje także istotny element estetyki kultury queer – cross-dressing.

Cross-dressing to praktyka polegająca na noszeniu ubrań i dodatków tradycyjnie kojarzonych z płcią przeciwną. Zjawisko to ma bogatą historię, wiele odmian i różnorodne motywacje stojące za jego podejmowaniem. Drag – widowiskowa forma performatywna oparta się na ekspresji poprzez ubiór oraz zestaw zachowań związany z płcią – stał się dziś trwałym elementem języka teatru i sztuki performatywnej.

W moim odczuciu Eloy Morreno Gallego wydawał się idealną osobą do przedstawienia postaci kontesy bez przesady i efekciarstwa. Jego możliwości performatywne, łączące w sobie nieheteronormatywność z cechami tradycyjnie kojarzonymi z heteronormatywnością, mogły wnieść do projektu autentyczność i głębię w obszarze tożsamości.

Na tym etapie prób dowiedzieliśmy się, że Eloy potrafi tańczyć vogue, co spotkało się z entuzjastyczną reakcją reżysera, dramaturga i całego zespołu. Styl taneczny vogue, wywodzący się z balów towarzyskich renesansowego Harlemu, kształtował się od lat 60. XX wieku jako forma sprzeciwu wobec ksenofobii i homofobii. Voguing to cielesna manifestacja, która pokazuje, że takie aspekty tożsamości jak rasa, płeć czy seksualność mogą być płynne i przecinające się.

Fizyczne umiejętności Eloya otworzyły kolejne możliwości wzbogacenia spektaklu o działania jednoznacznie i wiarygodnie związane z tematyką społeczności LGBTQIA+.²⁸

Fot.10. „thedowagersdressmaker” prezentuje na Instagramie edwardiańskie kostiumy i etykietę – reżyserska inspiracja dla Eloya Morreno Gallego w pracy nad postacią hrabiny.

Fot.11. Maggie Smith w serialu *Downton Abbey*.



²⁸LGBTQIA+ – skrót odnoszący się do osób nieidentyfikujących się z normami heteronormatywnymi. Obejmuje lesbijki, gejów, osoby biseksualne, transpłciowe, queer, osoby interseksualne, aseksualne oraz inne tożsamości i orientacje seksualne.

4.2.4. Praca aktora/performera

Pierwszy etap pracy nad budowaniem mojej postaci w powstającym spektaklu *I love Chopin* polegał na próbie uchwycenia sposobu narracji, jaką miałabym prowadzić jako muzykolożka.

Świat muzykologii oraz twórczość Fryderyka Chopina były mi zupełnie obce, dlatego utożsamianie się z doświadczeniami osoby profesjonalnie zajmującej się muzyką czy odwołanie do emocjonalnej pamięci związanej z kompozytorem było w tym momencie niemożliwe. Nawet temat mitologizacji jego osoby kończył się w mojej wyobraźni na obrazie przesadnie drogiej bombonierki z czekoladkami, widzianej na lotnisku im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Z niemal zerowym emocjonalnym i merytorycznym wkładem własnym rozpoczynałam pracę nad spektaklem.

Ponieważ nie lubię pracować w teatrze bez choćby minimalnego zaangażowania osobistego, postanowiłam rozbudzić swoją wyobraźnię, szukając empatii wobec człowieka i muzyki – w obszarach, które potencjalnie mogłabym pokazać na scenie. Już pierwsze rozmowy z Jędrzejem Piaskowskim o biografii Chopina, znaczeniach jego utworów oraz anegdotach ze świata Wydziału Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego stały się punktem wyjścia do mojej pracy.

Nie tylko słuchałam treści wypowiedzi reżysera, ale przede wszystkim obserwowałam, jakie emocje wywołuje w nim muzyka klasyczna. W późniejszym etapie, kiedy fortepian pojawił się na próbach, z uwagą przyglądałam się, jak Piaskowski gra i co w nim porusza – jakie emocje, obrazy, zmysły. Jego perspektywa dawała mi namacalne dowody na to, jak twórczość Chopina oddziałuje na osobę wykształconą muzycznie.

W poszukiwaniu kolejnych punktów styku z tematem intensywnie słuchałam muzyki Chopina w różnych kontekstach. Początkowo jednak nie wywoływała we mnie żadnych skojarzeń, co było frustrujące, bo zazwyczaj muzyka szybko pobudza moją wyobraźnię twórczą. Na szczęście nadszedł dzień pierwszego przełomu. Czekałam u dentysty na leczenie kanałowe – zabieg, którego bardzo się obawiałam – postanowiłam dla ukojenia nerwów puścić muzykę. Przypadkiem trafiłam na *Etiudę Op.10 no.9*. To był pierwszy moment, kiedy poczułam, że muzyka Chopina odzwierciedla mój stan emocjonalny.

To uderzające wrażenie stało się ważnym elementem pierwszego etapu prób. Miałam poczucie, że niepostrzeżenie weszłam nieznaną mi dotąd świat muzyki – ale na własnych zasadach. Rozpoznałam w niej niepokój związany z ulotnością życia, co dało mi silną motywację do dalszej pracy. W końcu pojawił się konkretny temat emocjonalny, który pozwolił mi empatyzować z Chopinem i jego twórczością.

Kolejnym tropem w budowaniu mojej postaci, powiązanym z narracją spektaklu, a jednocześnie dla mnie zrozumiałym i inspirującym aktorsko, była książka Benity Eisler, zaproponowana całemu zespołowi do lektury. Najbardziej zainteresowały mnie sprzeczności w osobowości Fryderyka Chopina – ich wpływ na jego relacje z innymi i z samym sobą. Zestawienie muzycznej wrażliwości z wizerunkiem wybuchowego dandysa zainspirowało mnie do rozważań nad przyczynami tej dychotomii.

Dandyzm Chopina, jego obsesja na punkcie stylu jako oznaki wdzięku, były zarazem ucieczką przed pokusą ciemności, przed uczuciem gniewu i melancholii. Będąc skazanym na dążenie do perfekcji w sztuce, artysta mógł tylko szukać rekompensaty w postaci perfekcyjnie wykonanego obuwia (Eisler, 2005, s.181).

Nastroje Chopina zmieniały się w sposób gwałtowny (...). jednego dnia serdeczny, żartujący, uroczy, innego – zimny, sarkastyczny, wrogi (Eisler, 2005, s.208).

Eisler przypisywała zmienność nastrojów Chopina cechom charakterystycznym gruźlicy, która powoli wyniszczała kompozytora:

Zwana „suchotniczym szaleńcem”, owa szczególna choroba związana z epizodami paranoidalnych podejrzeń, gwałtownymi atakami na najbliższych, oskarżeniami o porzucenie oraz zdradę kierowanymi pod adresem najbardziej lojalnych przyjaciół i oddanych sług. William Cullen, osiemnastowieczny lekarz angielski, który jako pierwszy rozpoznał płucną formę gruźlicy, przypisywał tę chorobę „zjadliwości” krwi. (...) Choroba zaczyna się od predyspozycji pacjenta, po czym następuje stała, równomiernie przebiegająca degeneracja, która atakuje zarówno ciało jak i duszę: gorączkowe wypieki, stan roztargnienia i niezwykłego podniecenia – to wszelkie zewnętrzne oznaki gruźlicy, która w sposób niewidoczny (w początkowym stadium) powoduje stan zapalny, podrażnia, wyżera, rozpuszcza i niszczy płuca oraz klatkę piersiową (Eisler, 2005, s. 209).

Opisy jego młodości wskazywały jednak na złożoność osobowości Chopina, niezależnie od choroby, która później przejęła kontrolę nad jego emocjami:

Zamknięty w sobie, dumny tajemniczy Chopin wzbudzał miłość, sam jednak nie okazywał swych uczuć na zewnątrz, (...) dawał wszystko prócz siebie (Eisler, 2005, s. 32).

Powyższe zdanie zostało ze mną długo i doprowadziło mnie do pogłębionych refleksji nad osobowością narcystyczną. W tym etapie pracy dostrzegłam także, że napięcia psychiczne mogą manifestować się w ciele – i stać się cennym materiałem do pracy aktorskiej.

Dwa filmy obejrzałam na początku prób – *Pianistka* w reżyserii Michaela Hanekego oraz *Pianoforte* Jakuba Piątka – utwierdziły mnie w

przekonaniu, że silne napięcie emocjonalne i fizyczne to ważny element świata ludzi zajmujących się muzyką klasyczną.

W filmie Hanekego główna bohaterka, nauczycielka fortepianu, wydaje się niemal całkowicie pozbawiona pozytywnych uczuć, poza miłością do muzyki. Jej zachowania wynikają z tłumionej agresji i instynktów, co oddziela ją od społeczeństwa. Erika Kohut (fenomenalna Isabelle Huppert) nie potrafi odczuwać przyjemności; momenty rozluźnienia wiążą się u niej z bólem, nie z ulgą. Cierpi chronicznie na zaburzenie psychiczne, które przejawia się w zachowaniach autoagresywnych, prowadząc ją ostatecznie do próby samobójczej.

Odseparowanie od społeczeństwa i emocjonalna skrytość – mimo licznych wystąpień publicznych i codziennego kontaktu z ludźmi – pogłębiają jej samotność. Relacja z matką wzmacnia jej chorobliwe ambicje i doprowadza do ataków agresji.

Perspektywa Eriki Kohut oraz obraz świata austriackich muzykologów, tak intensywnie uchwycony przez Hanekego, stały się dla mnie istotnym punktem odniesienia w psychologicznej pracy nad postacią muzykolożki, którą miałam zagrać w spektaklu.

Z kolei *Pianoforte*, dokument Piątko, przedstawia młodych pianistów z całego świata, biorących udział w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina. Życie bohaterów filmu od wczesnych lat podporządkowane jest grze na fortepianie. Film pokazuje nie tylko mechanizmy prestiżowego konkursu, przypominającego sportową rywalizację, ale też intensywne emocje towarzyszące uczestnikom.

Ten obraz pomógł mi w zrozumieniu, skąd bierze się napięcie w świecie muzyki klasycznej – z ciągłej walki ciała i umysłu o perfekcję, sukces i uznanie. Zawężenie horyzontów poznawczych jedynie do muzyki, pełne oddanie się jej, stało się dla mnie kolejną cechą, którą mogłam obdarzyć moją postać.

Już na podczas pierwszych prób z Piaskowskim i Sulimą, po wspólnym obejrzeniu filmu Hanekego, moje kierunki myślenia o postaci muzykolożki zyskały ich akceptację. Reżyser podkreślał jednak potrzebę nadania tej postaci również wymiaru komediowego. W tamtym momencie nie wiedziałam jeszcze, jak połączyć to z zebrany materiał, ale zapamiętałam tę uwagę i w późniejszych etapach równolegle rozwijałam zarówno psychologiczny, jak i komediowy rys postaci.

Aby lepiej zrozumieć świat polskiej muzykologii i kobiety go tworzące, Piaskowski opowiedział mi o swojej nauczycielce fortepianu, Danucie Kajfasz, oraz przedstawił postać Ireny Poniatowskiej – wybitnej polskiej muzykolożki i znawczyni twórczości Chopina. Dostępne w sieci rozmowy z Poniatowską oraz opowieści o Kajfasz pozwoliły mi dostrzec punkty stykające między tymi dwoma kobietami : pasję, sposób wypowiedzi, a nawet charakterystyczny styl ubioru.

Postanowiłam poszukać innych kobiet, które – choćby powierzchownie – miałyby podobne życiorysy zawodowe, erudycję i wizerunek. Ten kierunek wydał mi się bardzo ciekawy i inspirujący dla tworzenia postaci. W warstwie wizualnej chciałam eksplorować podobieństwo do realnych muzykolożek u schyłku kariery. W efekcie już pod koniec pierwszych dni prób powstał zestaw kobiet-inspiracji, który stanowił punkt odniesienia do mojej dalszej pracy.



Od lewej:

Fot.12. Muzykolożka Susan McClary

Fot.13. Muzykolożka Anna Czekanowska-Kuklińska

Fot.14. Irena Poniatowska – muzykolożka, znawczyni twórczości Fryderyka Chopina

4.3. Etap rozwojowy pracy nad spektaklem *I love Chopin*

4.3.1. Kontekst

Kolejne pięć tygodni prób – drugi etap pracy nad spektaklem – to czas improwizacji, pierwszych szkiców scenariusza, konkretyzowania świata przedstawianego przez duet reżysersko-dramaturgiczny oraz resztę zespołu artystycznego zaangażowanego w projekt.

W pracy reżysersko-aktorskiej był to etap pogłębiania tematów zawartych w biografii i muzyce Fryderyka Chopina poprzez konkretne postaci i ich relacje. Z kolei w pracy dramaturgicznej Huberta Sulimy był to czas analizy improwizacji pod kątem konstruowania scen i tworzenia pierwszych zarysów scenariusza spektaklu. Praca choreograficzna – dużym stopniu zależna od propozycji aktorów inspirowanych tematyką scen oraz wskazówkami reżysera – koncentrowała się wówczas na budowaniu świata przedstawienia poprzez ruch i ekspresję ciała.

Aktorzy teatru pantomimy posiadają, wpisaną w swoją specjalizację, naturalną zdolność tworzenia choreografii teatralnej w różnych tematach i stylach. W przypadku tego projektu każdy z nich proponował bardzo ciekawe rozwiązania choreograficzne, a różnorodność tych propozycji tylko wzbogacała spektakl o nowe wymiary ruchu scenicznego.

Kompozytor spektaklu, Jacek Sotomski, obserwował nasze improwizacje, wielokrotnie uczestniczył w próbach konkretnych scen i pracował nad muzyką w oparciu o rozmowy z Piaskowskim i Sulimą. Projekty kostiumów, zaproponowane przez Rafała Domagałę znajdowały się wówczas w fazie zakupu, przygotowań i obróbki krawieckiej.

Jeśli chodzi o scenografię, Anna Maria Karczmarska tworzyła ją niezależnie od przestrzeni prób, dlatego nie mieliśmy do niej większego wglądu. Zespół aktorski znał jednak konkretne obiekty, które miały pojawić w docelowej przestrzeni spektaklu – Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Próba w tej przestrzeni nie była możliwa aż do etapu finalnego, czyli do 6 maja 2024, ale już wtedy wiedzieliśmy, że układ sali nie będzie typowo teatralny. Klaudyna Schubert, odpowiedzialna za światła, była obecna na próbach, obserwowała kształtujący się świat przedstawienia i – w oparciu o rozmowy z duetem reżysersko-dramaturgicznym oraz scenografką – pracowała nad koncepcją oświetlenia w przestrzeni premiery.

Narracja spektaklu w tym etapie pracy koncentrowała się na różnych punktach widzenia bohaterów. Przykładem była scena much, angażująca wszystkich wykonawców. Reżyser, poprzez improwizacje, wydobyl z ogólnej sceny z muchami żerującymi nad ciałem Chopina indywidualne perspektywy każdej z much. Aktorzy i aktorki proponowali konkretne cechy charakteru oraz formy ruchu swoich postaci, opierając się na wskazówkach reżysera. Naturalną konsekwencją tej pracy było włączenie sceny Agnieszki Dziewy – opracowywanej indywidualnie z reżyserem – do sekwencji z wszystkimi muchami. Zmieniło to narrację: z perspektywy ogólnego życia much przeszliśmy do historii jednej konkretnej muchy.

Etiuda rewolucyjna – wyniesiona przez kompozytora do rangi arcydzieła – w wykonaniu Dziewy przenosiła narrację spektaklu w inną przestrzeń i czas. Towarzysząca tej scenie muzyka Chopina pogłębiała kontekst etiudy. Eisler opisuje to w następujący sposób:

8 września, tydzień po przybyciu do Stuttgartu, Chopin dowiedział się o upadku powstania w Warszawie.(...) Po otrzymaniu tej wiadomości Chopin

załamał się kompletnie. Potok słów nagryzmołonych w pośpiechu (...) ukazywał coś w rodzaju przerażającego filmu złożonego z obrazów przebiegających tam i z powrotem na jego prywatnym ekranie, w postaci wyobrażeń gwałtu, podglądactwa i jego własnej impotencji, uprowadzenia jego sióstr i Konstancji, zgwałconej i uduszonej rękami rozwścieczonego i rozhukanego łajdactwa moskiewskiego (Eisler, 2005, s.55).

Większość form muzycznych, w których Chopin ujawniał swoją wirtuozerię lub które odzwierciedlały istotne doświadczenia jego życia, stanowiła dla nas istotny punkt odniesienia przy konstruowaniu scen. Pracowaliśmy równolegle nad pogłębianiem znaczeń wynikających z utworów oraz rozwijaniem scen fabularnie.

Nokturn wydawał się trafnym wyborem do muzycznego odzwierciedlenia relacji Chopina z Tytusem Woyciechowskim, nad którą pracowali Eloy Morreno Gallego i Jakub Pewiński. Eisler, we fragmentach poświęconych tej formie muzycznej, zauważa że:

Nokturn pobrzmiewa emocjonalnością typową dla scenerii miejskiej (...) Wkrótce po swoim przybyciu do Paryża Chopin dostrzegł w nim pewną elastyczność umożliwiającą wprowadzenie doń niektórych zapożyczeń z nowej opery włoskiej, szczególnie melodycznej linii arii. Równocześnie kompozytor zauważył istniejące w solowym głosie wokalnym możliwości wypowiedzi o charakterze wyznania” (Eisler, 2005, s. 69).

Ballada natomiast okazała się świetnym materiałem do ukazania relacji między polskimi chłopkami w scenie budowanej przez Agnieszkę Kulińską i Karolinę Pewińską. Poniżej opis, jak ujmuje tę formę Eisler :

Ballada miała swój początek jako średniowieczny poemat – ulubiona forma wiersza poetów trubadurów. Poszczególne zwrotki ballady, z tekstem recytowanym lub śpiewanym, kończą się refrenem wyrażającym nastrój żalu lub goryczy.(...) Są to pieśni o niewiernych lub zmarłych kochankach, o rodzinie i towarzyszach, których nie ujrzy się już nigdy więcej. (...) Ballada Chopina wprowadza nas w opowiadaną dźwiękami przez

kompozytora historię,(...) pełne zadumy melodie przywodzą krótko trwającą niewinność przed gwałtownym wprowadzeniem nas w dramat epizodów muzycznych i postaci za pomocą ścigających się przebiegów chromatycznych, lirycznych niespodziewanych spotkań, chłodnych momentów ciszy i bolesnych rozstań; napięć i nagłych rozładowań. Następujące po tym burzliwe kody przypominają nam, iż nie ma szczęśliwych zakończeń (Eisler, 2005, s. 89).

Mazurek, ze względu na swoją złożoną strukturę, stał się podstawą sceny rytmiki, a jego budowę Eisler opisuje następująco:

Wraz z drugą serią mazurków op.7 - pierwszych, które Chopin skomponował w Paryżu w 1831 roku, stały się owe formy czymś w rodzaju laboratorium alchemika, polem eksperymentowania z poszerzeniem tradycyjnej struktury formy tanecznej, a zarazem jakby igrania z ogniem. Kompozytor wyczarował tutaj muzyczne wypadki w kierunku groteski-rozchwiane i asymetryczne, brzydkie i zdeformowane „kwiaty zła” kultywowane przez romantyków (Eisler, 2005, s. 101).

Na tym etapie pracy rozumieliśmy już różnice pomiędzy różnymi formami muzycznymi Chopina, a tematy scen były ugruntowane, co ułatwiało improwizację – wiedzieliśmy jakie emocje powinny się pojawić.

28 marca 2024 roku, na początku drugiego etapu pracy, pojawił się na próbach fortepian, co stało się ogromnym bodźcem do tworzenia kolejnych warstw scen oraz inspirowało nas do dalszych poszukiwań. Od momentu jego przywiezienia moje działania sceniczne również się rozbudowały, co miało bezpośredni wpływ na rozwój postaci muzykolożki. Szczegóły tego procesu opiszę w kolejnym podrozdziale, poświęconym pracy nad rolą w drugim etapie.

18 kwietnia 2024 roku to dzień, w którym skompletowano wszystkie kostiumy. Rafał Domagała, kostiumograf spektaklu, wcześniej częściowo je proponował, modyfikował i udoskonalał. Choć przez długi czas nie mieliśmy dostępu do kostiumów finalnych, już na początku drugiego etapu

otrzymaliśmy wersje zbliżone do ostatecznych projektów, co bardzo pomagało w budowaniu narracji i formy świata przedstawianego.

O dostęp do pierwszych rekwizytów, niezbędnych do rozwoju wielu scen, dbała Katarzyna Radomska.

Fot.15. Zdjęcie z próby kostiumowej. Od lewej Eloy Moreno Gallego, ja oraz Jędrzej Piaskowski. Improwizacje odbywały się w elementach docelowych kostiumów lub w kostiumach zbliżonych do finalnych projektów.



4.3.2. Forma

W drugim etapie prób zespół rozpoznawał już budującą się strukturę oraz środki wyrazu świata przedstawionego, choć rozwój poszczególnych scen nie był na jednakowym poziomie. Niektóre powstały dość szybko i były mocno osadzone w aktorkach i aktorach, inne wymagały znacznie więcej pracy.

Fot.16. Zdjęcie z próby – Karolina Pewińska i Jan Kochanowski podczas pracy nad sceną lekcji fortepianu w sali prób Teatru Pantomimy.



Struktura każdej z nich pozostawała do pewnego stopnia jedynie szkicem, ponieważ wszyscy mieliśmy świadomość, że formy naszego działania mogą ulec modyfikacji przed premierą, kiedy zmienimy przestrzeń gry. Do końca drugiego etapu wszystkie sceny były już rozpisane, ułożone dramaturgicznie i przepróbowane w różnych konfiguracjach. Łączniki między nimi były dla wszystkich jasne, choć wymagały jeszcze docelowej przestrzeni, by w pełni zaistnieć.

Gatunki, którymi posługiwaliśmy się w rozbudowie scen, obejmowały komedio- dramat, teatr absurdu, teatr queerowy, pantomimę, teatr ruchu, taniec klasyczny, taniec ludowy oraz vogue. Czasoprzestrzeń świata przedstawionego zmieniała się diametralnie: realistyczna scena wykładu, rozgrywająca się w czasie rzeczywistym, przechodziła w scenę wyprawy

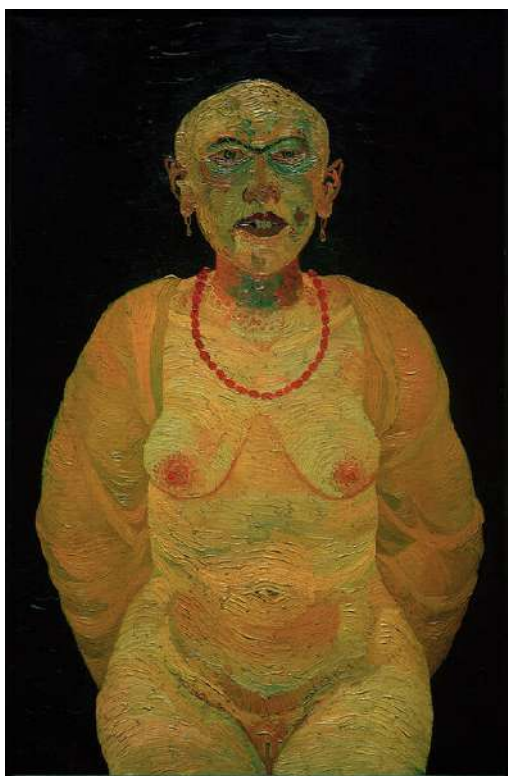
do Paryża i sytuacje na cmentarzu Père-Lachaise – w czasie trudnym do określenia, zawieszonym pomiędzy jawą a snem. Reżyser układał sceny tak, by naturalizm mieszał się z absurdem i spirytualizmem, a transcendentalne introspekcje postaci miały elementy groteskowego humoru.

Wskazówki reżysera – często bardzo szczegółowe – dotyczące konstrukcji lub zachowań poszczególnych postaci – szybko wprowadzaliśmy do improwizacji i sprawdzaliśmy, czy i w jakiej formie działają. W ten sposób, na przykład, scena lekcji rytmiki zyskała nowy, bardziej tragiczny wymiar. Danuta Gładkowska zakłada kosz na głowę Świerczewskiej tuż po jej ostatnim, intymnym tańcu. Ten gest zniewagi zaczerpnięty został z prawdziwych sytuacji, jakie miały miejsce w szkołach i były publicznie udostępniane przez uczniów. Piaskowski pokazywał nam nagrania, w których uczniowie w ten sposób poniżali nauczyciela – i ten motyw dosłownie przenieśliśmy do sceny.

Od lewej kolejne inspiracje wizualne do postaci, którymi podzielił się Jędrzej Piaskowski na wspólnej grupie „I LOVE CHOPIN”:

Fot.16. Josef Scharl *Abused Whore* (1931).

Fot.17. Otto Dix *Lady with Mink and Veil* (1920).



Na tym etapie pracy sceną, która się ukonkretyzowała, rozwinęła się i zyskała dodatkowy walor – wykraczający poza estetykę i rozrywkę – była scena contessy. Hubert Sulima, na początku drugiego etapu prób, zaproponował, aby Eloy Morreno Gallego, konstruując postać hrabiny, wykorzystał historii, która naprawdę wydarzyła się na początku XX wieku we Wrocławiu, wówczas nazywanym Breslau. Była to historia Diny Almy de Paradedy – pierwszej udokumentowanej z imienia i nazwiska transpłciowej kobiety żyjącej w Europie Środkowo-Wschodniej. Stała się ona główną inspiracją do budowania roli dla Eloya.

Zarówno reżyser, dramaturg, jak i cały zespół wykonawców byli zgodni, że wprowadzenie wątku Diny Almy de Paradedy wzbogaci spektakl o istotny wymiar społeczno-polityczny. To odkrycie było niezwykle motywujące i ekscytujące, zwłaszcza że wiązało się z tematem muzyki – hrabina słynęła bowiem z umiejętności gry na fortepianie.

Rozwój sceny z contessą przyniósł także pomysł na piosenkę, która mogłaby połączyć dwie zupełnie odmienne charakterologicznie postaci: Danutę Gładkowską i Dinę Almę de Paradedę. Sulima zaproponował, aby utworem łączącym obie bohaterki w geście tolerancji, zrozumienia i żałoby było *Everybody Hurts* zespołu R.E.M. Przewrotność tej piosenki – której słowa wydają się mroczne i bolesne, a wydźwięk jest zdecydowanie pozytywny – wydała się znakomitą środkami do wzmocnienia sceny i wzbogacenia spektaklu o kolejną warstwę niejednoznaczności.



Fot.18 Zdjęcie z prób – improwizacje moje i Eloya Morreno Gallego do sceny z kontesą.

4.3.3. Proces

Dynamika grupy na tym etapie prób opierała się na stabilnej pracy w parach i mniejszych zespołach i była ukierunkowana na pogłębianiu sensów scen.

Bardzo ważnym aspektem, który niewątpliwie wpłynął na proces twórczy, była śmierć bliskich osób, które dotknęły twórców i twórczynie naszego projektu. W trakcie pracy nad spektaklem zmarła ciocia Huberta Sulimy; odeszła także Grażyna Matuszak – pani garderobiana i wieloletnia współpracowniczka Teatru Pantomimy – oraz Danuta Kajfasz, nauczycielka gry na fortepianie Jędrzeja Piaskowskiego.

Wspominam o tych tragicznych wydarzeniach, by podkreślić, że mimo intensywnego zaangażowania w pracę nad spektaklem istnieje sfera prywatna artystów, o której rzadko się mówi, a która ma fundamentalne znaczenie dla ich twórczości. Nie można jej zapominać ani spychać na dalszy plan. Najrozsądniej, moim zdaniem, jest włączać tę sferę w proces grupowy z szacunkiem dla innych i otwartością na zmiany rytmu pracy.

Nasz zespół podszedł do tych wydarzeń z czułością i delikatnością, jednak w kontekście pracy nad tematem śmierci Chopina oraz scenami rozgrywającymi się na cmentarzu mogło to być dla poszczególnych osób szczególnie bolesne.

4.3.4. Praca aktora/performera

Moja indywidualna praca nad budowaniem roli w drugim etapie prób do spektaklu *I love Chopin* opierała się w dużej mierze na literaturze oraz pracy z rekwizytem –instrumentem. Postać muzykolożki konkretyzowała

się, a w grupie pracowaliśmy nad wdrażaniem jej w sceny, które wcześniej próbowano bez mojego udziału. W konsekwencji bezimienna znawczyni muzyki Chopina z pierwszego etapu prób ewoluowała w kobietę z imieniem i nazwiskiem – wspólnie powołaliśmy do życia niejaką Danutę Gładkowską. Nazwa postaci była pomysłem Huberta Sulimy i stanowiła hybrydę dwóch prawdziwych osób: Danuty Kajfasz – nauczycielki fortepianu Jędrzeja Piaskowskiego oraz Konstancji Gładkowskiej – śpiewaczki operowej i wielkiej, niespełnionej miłości Fryderyka Chopina.

Dwie książki – *Mieszkanie na Uranie. Kroniki przeprowady* Paula B. Preciado oraz *Narcyzm. Zaprzeczenie prawdziwemu ja* Alexandra Lowena – stały się fundamentem do konstruowania psychologii Danuty Gładkowskiej oraz warstwy społecznej, którą próbowałam poprzez tę postać manifestować. Zanim szczegółowo opiszę powyższe inspirację, chciałabym wyjaśnić, w jaki sposób każda z nich pojawiła się w procesie prób i jak konkretnie wpływała na moją pracę aktorską.

Przez cały proces prób nie byłam pewna, czy znajdzie się czas i przestrzeń w spektaklu na ukazanie warstwy społecznej postaci Gładkowskiej, którą uważałam za najistotniejszą. Choć dla dobra spektaklu byłam gotowa zrezygnować z socjologicznego aspektu mojej bohaterki, potrzebowałam rozwijać ten temat, by zobaczyć, dokąd aktorsko mnie to poprowadzi i jakie nowe środki wyrazu może przynieść. Niezależnie od efektu moich poszukiwań wiedziałam, że jeśli znajdę swój cel nadrzędny w budowania postaci, praca ta będzie miała dla mnie większe znaczenie.

W koncepcji Piaskowskiego i Sulimy zawarty był temat tożsamości, a mnie zależało by ukazać wielowymiarowość tożsamości osobistej i społecznej Danuty Gładkowskiej.

Patrzac przez pryzmat pracy nad rolami kobiecymi, które zbudowałam do tej pory – zarówno w teatrze, jak i filmie czy telewizji – zawsze staram się pokazać złożoność kobiety, jej wewnętrzne sprzeczności, niejednoznaczność i niekonsekwencję. Jest to moja osobista potrzeba, forma feminizmu w sztuce i jeśli tylko znajduję na to przestrzeń oraz akceptację ze strony reżysera czy grupy, wykorzystuję to do granic możliwości.

Pod pojęciem osobistego zaangażowania w projekt *I love Chopin* rozumiem więc obrazowanie warstwy społeczno-politycznej postaci przez konstrukcję i dekonstrukcję archetypicznego pojęcia kobiecości.

W drugiej części prób do spektaklu *I love Chopin* rozpoznałam potencjał tworzenia postaci na tym poziomie i badałam, gdzie są jego granice – jak bardzo mogę obnażyć Danutę Gładkowską, by wpisywała się w zamysł reżysersko-dramaturgiczny oraz pracę całego zespołu.

Literaturę Preciado podsunął mi Hubert Sulima na samym początku tej części prób, gdy rozmawialiśmy szczegółowo o postaci Chopina i scenie z hrabiną Diną Alną de Paradedą.

Mieszkanie na Uranie. Kroniki przeprawy to zapis procesu tranzycji płciowej autora, ale przede wszystkim filozoficzna i aktywistyczna opowieść, redefiniująca pojęcia płci, seksualności, społeczeństwa, polityki i kultury.

Dla mnie, w kontekście pracy nad rolą, książka Preciado była przepełnionym empatią i miłością manifestem dla osób w dysforii życiowej. Podczas lektury konkretyzowała się moja intuicja na temat

dokładnego etapu życia Danuty Gładkowskiej w momencie, gdy pojawia się ona przed publicznością. Nazwałam ten moment „tuż przed całkowitą dezintegracją osobowości”.

Mój pomysł, aby ukazać dekonstrukcję Gładkowskiej i rozpad jej osobowości, zyskał akceptację zarówno reżysera, jak i dramaturga. Drugi etap prób to improwizacje i dyskusje z Piaskowskim i Sulimą, mające na celu dookreślenie granic tematu tożsamości postaci w treści i formie.

Temat narcyzmu i książkę Lowena podsunęła mi natomiast Agnieszka Kulińska, gdy rozmawialiśmy na próbach o skomplikowanej naturze Fryderyka Chopina. Bardzo intrygowało mnie, czy istnieje konkretny mechanizm psychologiczny, który mógłby prowadzić człowieka do tak dewastujących zachowań. Wiedziałam, że jeśli zrozumieć zasadę takiego postępowania, poprowadzi mnie to do konstruowania kolejnych warstw postaci i poda realne przykłady zachowań – co zawsze w pracy aktorskiej traktuję jako mocny i wiarygodny punkt odniesienia.

Narcyzm wydał się dobrym tropem do uchwycenia imperatywu psychologicznego postaci Chopina, ale przede wszystkim stał się największą inspiracją do tworzenia postaci Gładkowskiej. Skupiłam się na budowaniu cech narcystycznych muzykolożki w kontekście jej bezwarunkowej, ślepej miłości do muzyki i kompozytora, by finalnie spróbować to całkowicie zdekonstruować i obnażyć przed publicznością narcystyczny zespół cech osobowości.

Improwizacje z fortepianem, który pojawił się na próbach w drugim etapie pracy, otworzyły przede mną nowe środki wyrazu i poszukiwania w wykorzystaniu rekwizytu, ale przede wszystkim stały się inspiracją do

budowania finału postaci Gładkowskiej w spektaklu. Piaskowski również sugerował by ostateczna dekonstrukcja odbywała się w kontakcie z fortepianem, z którym zaczęłam budować relację jako postać we wcześniejszych scenach.

Relacja muzykolożki z instrumentem coraz bardziej przypominała relację człowieka z człowiekiem – było widoczne zwłaszcza w scenie czyszczenia grobu na cmentarzu Père-Lachaise, kiedy Gładkowska rozmawia z Chopinem, traktując go jakby nadal żył i był zaklęty w fortepianie-grobowcu.

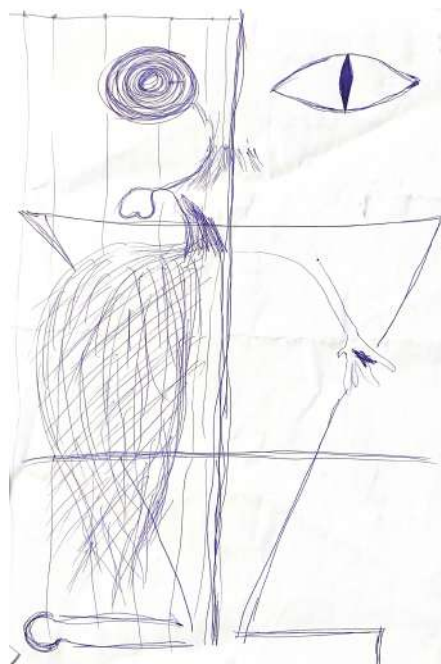
Praca nad finalną dekonstrukcją Gładkowskiej, mimo że dramaturgicznie była ukończona na tym etapie (Sulima zapisał tę scenę po kilku improwizacjach, a ja wiedziałam, do czego aktorsko zmierzam), była nieco zawieszona w oczekiwaniu na docelową przestrzeń, w której zaczęliśmy pracować od 6 maja 2024 r.

Aby dokładniej ukazać moją drogę aktorską w konstruowaniu roli, przytoczę konkretne treści, które najbardziej rezonowały z moją wrażliwością – treści, które zapisałam i do których często wracałam, myśląc o postaci Danuty Gładkowskiej. Notatki dotyczące zadań aktorskich – moje luźne skojarzenia z tematami, rysunki, pierwsze zdania reżysera dotyczące postaci i świata przedstawionego – prowadzę przy każdej produkcji i są dla mnie niezwykle cennym materiałem.

Poniżej zestaw, który miałam zawsze przy sobie na próbach, oprócz scenariusza, aż do końca pracy nad spektaklem *I love Chopin*. Z tych zapisków jasno wynika, że książka *Mieszkanie na Uranie. Kroniki*

przeprawy była dla mnie głównym wsparciem merytorycznym w pracy nad postacią.

Fot.19. Moje notatki na temat Danuty Gładkowskiej w drugim etapie prób do spektaklu *I love Chopin*.



Według Preciado, w procesie stawania się i tworzenia jakiejkolwiek tożsamości należy zacząć od rezygnacji, negacji, wyrzeczenia, a nie od działań zgodnych z ustalonymi zasadami. Sam autor ujmuje to w ten sposób:

(...) chodzi o to, by uruchomić wszystkie praktyki odwrócenia sił dominacji ciał, co da początek wynalezieniu nowej formy życia. Formy egzystencji, której krytyczna żywotność będzie zdolna rozpocząć żałobę po przemocy i otworzyć miejsce na nową relacyjność. Inaczej mówiąc, chodzi o przejście od jednej płci do drugiej poprzez powtórzenie normatywizujących konwencji, lub przeciwnie, o to, by było możliwe zainicjowanie odruchu pozwalającego na zewnętrzną kreatywność. Bowiem to, co najważniejsze, to nie transpłciowość ani niepodległość, ale zestaw relacji uruchomionych przez proces transformacji, które do tej pory pozostawały uwięzione przez normę.

(...) Albo męskość, kobiecość, naród, granice, podziały terytorialne i językowe zwyciężą nad nieskończonością możliwych relacji już ustalonych i tych do ustanowienia, albo też wspólnie wytworzymy entuzjazm dla eksperymentowania zdolny do podtrzymania stale otwartego procesu stawania się” (Preciado, 2022, s.111-112).

W kontekście tych słów, czułam że moją bohaterkę obserwujemy tuż przed odwróceniem się od dominacji wirtuozerii Chopina i przed wynalezieniem nowej formy własnego istnienia. Aktorsko najbardziej interesowało mnie uchwycenie momentu w życiu Danuty Gładkowskiej, w którym następuje wyzwolenie z uwięzienia normy. Tego momentu, zarówno psychologicznie, jak i formalnie, szukałam do końca procesu prób.

Myślenie Preciado, które osobiście uważam za błyskotliwie wyzywające i wyzwolenie, wydawały się stać w całkowitej opozycji do potencjalnego światopoglądu postaci Gładkowskiej, który budowałam w oparciu o własne intuicje i wskazówki reżysera. To przeciwieństwo paradygmatów, konflikt ideologii stał się dla mnie głównym konfliktem wewnętrznym mojej bohaterki. Scena, w której Gładkowska poznaje Almę Dinę de Paradedę i jej historię, stała się momentem kluczowym dla ukazania całkowitej

destabilizacji jej perspektywy. Takie podejście do budowania tożsamości podsuwa Preciado:

Wyrzec się anatomii jako przeznaczenia i historii jako wyznacznika doktrynalnych treści. Wyrzec się ciała, krwi i ziemi jako prawa. Tożsamość narodowa i tożsamość genderowa nie mogą być ani fundamentem, ani teleologią. W narodzie, jak i w genderze, nie możemy szukać ani prawd ontologicznych, ani empirycznych konieczności pozwalających na potwierdzanie przynależności czy podziałów. Nie nie trzeba weryfikować czy udowodniać: wszystko jest eksperymentowaniem. Podobnie jak rodzaj, naród nie istnieje poza zbiorowymi praktykami, które współtworzą jego imaginarium i formy jego istnienia.

Walka rozpoczyna się od dezidentyfikacji i nieposłuszeństwa, a nie od tożsamości. Od przekreślenia mapy, wymazania imienia, by zaproponować nowe mapy i nowe imiona, które uwidoczną status zbiorowej fikcji. Stanie się ona fikcją pozwalającą na wytwarzanie wolności.”(Preciado,2022, s.112-113)

Powyższy fragment mógłby być wręcz bluźnierstwem dla Danuty Gładkowskiej – tak bardzo jest sprzeczny z filozofią jej życia. Życia, co muszę podkreślić, które ja budowałam. Życia postaci, która nie istnieje, a jest jedynie prawdopodobna. Aby umocnić to prawdopodobieństwo, potrzebowałam do swojej aktorskiej pracy wyraźnie zarysowanych kierunków i ideologii. Na tym etapie Danuta Gładkowska była heteronormatywną Polką, singielką o poglądach konserwatywnych i wierze katolickiej, w kwiecie wieku oraz rozkwicie kariery muzykologicznej. Idąc tym tropem tła postaci, wyrzeczenie się tożsamości narodowej – do czego nawołuje Preciado – pozostając jednocześnie zagorzałą zwolenniczką mitu Fryderyka Chopina, było u Gładkowskiej niemożliwe; wyrzeczenie się tożsamości genderowej, przy zachowaniu wiary katolickiej – trudne; natomiast eksperyment i nieposłuszeństwo w świecie akademickim mogły być bardzo problematyczne. Budowałam tożsamość Gładkowskiej na wewnętrznym konflikcie, który rodził się, nasilał i eskalował w zetknięciu z postaciami i sytuacjami ze świata przedstawionego, reprezentującymi

zupełnie odmienne normy bycia. To właśnie ten czynnik był główną przyczyną powolnej dekonstrukcji jej samej.

Książka Alexandra Lowena *Narcyzm. Zaprzeczenie prawdziwemu ja* stała się dla mnie psychologicznym przewodnikiem w konstrukcji psychicznej Danuty Gładkowskiej. Podsunęła pomysły na formalne zabiegi, które mogłyby wzmocnić jej zewnętrzny obraz, a opisy konkretnych przypadków analizowanych przez Lowena pozwoliły mi zobrazować możliwości sceniczne, które mogłabym rozwijać w spektaklu, oraz te, które wydały mi się niemożliwe do pokazania i musiałam z nich rezygnować.

Analizując cechy narcystyczne w kontekście potencjalnej przeszłości Danuty Gładkowskiej, skupiłam się przede wszystkim na ukształtowaniu przyczyn jej zaburzenia. Lowen w swojej książce pisze, że czynnikiem determinującym narcystyczny typ zachowań w dorosłym życiu jest deformacja rozwoju w dzieciństwie oraz upokorzenie ze strony autorytetów, które niszczy poczucie własnej wartości. Psychoterapeuta wskazuje źródło tej deformacji w relacji z rodzicami, a przemoc – zarówno fizyczna, jak i psychiczna – może pogłębić poczucie niższości.

Ja natomiast musiałam znaleźć tę przyczynę w świecie przedstawionym przez Piaskowskiego, Sulimę oraz cały zespół aktorski. Nie miał być to spektakl o Danucie i jej narcyzmie, dlatego nie było możliwości linearnego rozwijanie tego wątku. Czułam jednak, że powidoki pierwszych ataków na jej „ja” wpiszą się w koncepcję duetu reżysersko-dramaturgicznego i w pracę sceniczną koleżanek oraz kolegów, a jednocześnie pozwolą mi pogłębić tło postaci. Postawa Świerczewskiej – autorytarnej nauczycielki fortepianu – oraz traumatyczne doświadczenia z lat szkolnych wydały mi się idealnym motywem do budowania poczucia niższości Gładkowskiej.

Emocje zawarte w scenie lekcji rytmiki – ośmieszanie, wstyd, lekceważenie, zniewaga – stały się dla mnie głównym źródłem jej narcystycznych mechanizmów obronnych.

Zestaw zachowań charakteryzujący różne odmiany osobowości narcystycznej według Lowena, był dla mnie dobrym punktem odniesienia przy konstruowaniu postawy Danuty. Kluczowym problemem tej postaci stało się zlanie obrazu idealnego – Fryderyka Chopina – z obrazem rzeczywistym, czyli nią samą. Lowen opisuje ten rodzaj relacji z rzeczywistością i własnym „ja” w następujący sposób:

Jednostka traci kontakt z rzeczywistością własnego istnienia w takim stopniu, w jakim opiera swoje poczucie tożsamości na obrazie. Pod wszystkimi innymi względami może sprawiać wrażenie osoby dobrze się orientującej i mającej pełny kontakt z rzeczywistością, ale w jej osobowości istnieje pęknięcie– być może cienkie jak włos–które owocuje skłonnością do obłądu (Lowen, 2021, s. 227).

Po rozmowach z Piaskowskim o priorytetach osób zajmujących się muzyką klasyczną, zaprzeczenie własnemu „ja” na rzecz fascynacji wielkością Chopina wydało mi się w przypadku Gładkowskiej całkowicie prawdopodobne. Dla mnie, jako osoby spoza środowiska muzycznego, motyw ten był tym ciekawszy, że dostrzegałam jego analogie w codziennym życiu – w wielu relacjach kobieta–mężczyzna, gdzie nadmierna gloryfikacja mężczyzny prowadzi do zaniedbania, a nawet utraty poczucia własnej wartości przez kobietę.

W pracy nad rolą szukałam więc sposobów, by ten rodzaj zatarcia granicy między prawdą i fałszem w myśleniu o sobie samym ukazywać możliwie często i wyraźnie. Lowen wielokrotnie podsuwał mi rozwiązania, które mogłam rozwijać w scenach:

Narcyz kocha wyobrażenie o sobie, a nie swoje rzeczywiste Ja. Nie ma silnego poczucia swojego Ja, to nie ono nim kieruje. Jego aktywność jest ukierunkowana na powiększenie obrazu często kosztem prawdziwego Ja (Lowen, 2021, s.39).

(...) Fałszywe ja znajduje się na powierzchni i jest tym Ja, które jednostka prezentuje światu. Kontrastuje ono z prawdziwym Ja, które kryje się za tą fasadą czy też obrazem. prawdziwe Ja to ja odczuwające, które jednak musi pozostawać w ukryciu i być negowane (Lowen, 2021, s.61).

Powyższe refleksje stały się pomocne w budowaniu sceny wykładu Gładkowskiej, otwierającej spektakl *I love Chopin*. W pierwszych próbach z reżyserem i dramaturgiem, szybko doszliśmy do apodyktycznej formy przekazu treści wykładu oraz do wizerunku muzykolożki jako osoby wymagającej, profesjonalnej, pozbawionej empatii i poczucia humoru. Taka zamknięta, emocjonalnie niedostępna fasada postaci wydawała mi się dobrym punktem wyjścia do późniejszej dekonstrukcji i odsłaniania jej prawdziwego „ja”.

Pamiętam próbę z Piaskowskim i Sulimą, kiedy zastanawialiśmy się, co kryje się pod powierzchnią fałszywego „ja” Gładkowskiej. Najciekawszą propozycją Piaskowskiego było stwierdzenie, że... ona w ogóle nie ma prawdziwego „ja”. Jej osobowość nigdy nie zdążyła się w pełni ukształtować, bo zbyt wcześnie i zbyt mocno skleila się z obrazem Chopina. Ta koncepcja wydała mi się niezwykle frapująca – tym bardziej, że Lowen w swoich badaniach przywołuje podobne przypadki, opisując druzgocący rozpad emocjonalny w procesie tworzenia tożsamości od podstaw:

Stara struktura musi się rozpaść, kiedy wylania się nowa, to naturalny proces wzrostu. Nie powinniśmy jednak łudzić się, że każdy taki przełom oznacza postęp. Niesie ze sobą szanse rozwoju, ale nie ma żadnej gwarancji, że nowe będzie lepsze od starego (Lowen, 2021, s. 238).

W świetle tych tropów intencyjnych wiedziałam, że w pewnym momencie spektaklu musi dojść do rozpadu konstrukcji fałszywego „ja” Gładkowskiej. Wspólnie z reżyserem i dramaturgiem dążyliśmy do tego, by ten moment wydarzył się na fortepianie – i z fortepianem.

Fot. 20. Pierwsza próba improwizacji sceny z fortepianem.



Nim przejdę do szczegółów pracy nad finałowym szalem Gładkowskiej na fortepianie, pragnę zaznaczyć, które cechy charakterystyczne narcyzmu szczególnie starałam się manifestować poprzez moją bohaterkę – zarówno w sposobie jej myślenia, mówienia jak i ruchu – oraz które doprowadziły do finałowej sceny. Niezmiennie inspirowana książką Lowena, rolę budowałam przede wszystkim wokół pojęcie martwoty emocjonalnej, które autor opisuje następująco:

(...) jak można niczego nie czuć? Jeśli obraz staje się w osobowości siłą dominującą, człowiek tłumi wszelkie uczucia, które mu zaprzeczają (Lowen, 2021, s.62).

(...) Zaprzeczenie uczuciom, charakterystyczne dla wszystkich narcyzów, przejawia się najsilniej w stosunku do innych osób. Mogą być dla nich bezwzględni, wykorzystywać ich niszczyć, traktować ich sadystycznie, ponieważ są niewrażliwi na cudze cierpienie. Ta niewrażliwość na uczucia innych ludzi wynika z niewrażliwości na własne uczucia (Lowen, 2021,s. 65).

Zaprzeczenie swojej wewnętrznej istocie i przymus prezentowania wyłącznie powierzchowności – jak pisze Lowen – prowadzi do manipulowania rzeczywistością i zimnej kalkulacji. Ten mechanizm bardzo korespondował z potencjalnym sposobem myślenia Gładkowskiej, dla której największym życiowym sukcesem wydawał się awans na uczelni. Zależało mi by tę martwość ukazywać w każdym możliwym momencie przed upadkiem na cmentarzu Père-Lachaise. Moja postać nie dopuszczała istnienia życia innego niż muzykologiczne, a i to traktowała jako zbiór schematów, według których należy postępować bez udziału emocji. Brak uczuć starałam się przekazać m. in. poprzez mechaniczną, bezbarwną emisję głosu w otwierającym wykładzie o mazurku oraz poprzez blokowanie jakichkolwiek kontaktów – zarówno z widzami, jak i z innymi postaciami w pierwszej części spektaklu.

Kolejną cechą narcyzmu, którą wpisałam w zachowania bohaterki była agresja – ta zarówno pasywno-agresywna, jak i histeryczna. Lowen opisuje tę cechę w kontekście zaburzenia następująco:

Osoby o charakterze narcystycznym nie hamują się. Jest w nich dostatecznie dużo agresji, by osiągały znaczące sukcesy, co świadczy o sile ego, której brakuje u osobowości borderline (Lowen, 2021,s.33).

(...) wybuch narcystycznej wściekłości jest blisko związany z doznaniem frustracji, kiedy nie możemy postawić na swoim; inaczej mówiąc z poczuciem bezsilności (Lowen, 2021,s.113).

Piaskowski na tym etapie prób wielokrotnie kierował mnie ku ekstremalnym zachowaniom postaci. Często wspominał o „szale Danuty” i wspólnie pracowaliśmy nad gradacją tych uczuć oraz nad różnymi wymiarami wściekłości. Osobiście fascynuje mnie ukazywanie kobiecej agresji na scenie – mam wrażenie, że można przez nią odsłonić pełne spektrum indywidualnej osobowości i pobawić się formami, jakie ta emocja może przyjmować. Poczucie bezsilności – jeden z odcieni wściekłości – pojawia się u Gładkowskiej w scenie czytania listów Chopina do Tytusa Woyciechowskiego. To właśnie wtedy postać ostatecznie ponosi klęskę w utrzymywaniu mitu o kompozytorze jako o heteronormatywnym mężczyźnie, z którym pozostawała w jednostronnym, platonicznym i niemożliwym związku emocjonalnym.

Przy pracy nad fizycznym obrazem Gładkowskiej – jej energią i intensywnością – punktem wyjścia był dla mnie stan unieruchomienia i pobudzenia ciała do ruchu. Gdy pojawia się przed publicznością, jej ciało zdaje się być jedynie narzędziem umysłu i pozostaje takie aż do pierwszego zetknięcia ze zmysłowym tańcem much na fortepianie do *Scherzo op. 20 no 1*. Wcześniejsza scena, przy utworze *I like Chopin* zespołu Gazebo, w której muzykolożka tańczy i eksponuje swoje wdzięki, ma wymiar sennego marzenia – jest w dużej mierze nierealna i prowadzona przez postać nieświadomie. Lowen opisuje, że osobowości narcystyczne często przywdziewają „zbroję”, która daje im poczucie bezpieczeństwa:

Termin „zbroja” został wprowadzony przez Wilhelma Reicha na określenie procesu, w którym chroniczne napięcie powierzchniowych mięśni ciała rozwija się w twarde pancerz chroniący przed urazem z zewnątrz i impulsami wewnątrz. Ciało niektórych osób narcystycznych swoją sztywnością przypomina posąg. W innych przypadkach może być masywne jak zwarty blok, co sugeruje, że sztywność pozwala się opierać naciskom (Lowen, 2021, s. 209).

W pracy nad tą sztywnością i unieruchomieniem pomógł mi bardzo kostium – ciężki, duży biust noszony pod dwiema warstwami ubrań oraz niestabilna peruka, które ograniczały ruchy, dodawały ciężaru i utrudniały szybkie zmiany kierunku. Podczas prób w kostiumie wykorzystywałam ten dyskomfort w sposób organiczny – pozwalając sobie na oddechowe „wypuszczanie” zmęczenia – lecz moja „zbroja” zawsze usztywniała sylwetkę i trzymała ciało w ryzach.

Libido Gładkowskiej stało się kolejnym ważnym elementem konstrukcji postaci i zarazem narzędziem prowadzącym do jej całkowitego rozpadu. Muzykolożka konfrontowana jest w świecie przedstawionym z obrazami wyraźnie eksponującymi cielesność, zmysłowość i bliskość seksualną – jej reakcja na te sceny była nieunikniona. Oburzenie, sprzeciw i negacja wydawały się najbardziej prawdopodobne, a Piaskowski wzmacniał te emocjonalne wybory reżysersko. Lowen zauważa, że u osób z narcystycznym zaburzeniem pobudzenie seksualne wywołuje falę trudnych, niewygodnych uczuć:

Ale jak właściwie można zwrócić się przeciwko własnej naturze? Freud wskazywał, że w normalnych warunkach nie mamy żadnej obrony przed pobudzeniem narastającym wewnątrz organizmu. Takie pobudzenia postrzegamy jako przyjemność, cierpienie albo impuls związany z emocjami, uczuciami, wrażeniami. Nieświadomość pobudzenia poważnie upośledzałaby zdolność organizmu do przeżycia i samospełnienia. Może się jednak zdarzyć, że wewnętrzne podniety, mówiąc słowami Freuda, prowadzą do nadmiernego wzrostu przykrości. Chcąc zużytkować przeciwko nim mechanizmy ochrony przeciwbodźcowej, pojawia się skłonność by traktować je tak jakby działały one nie od wewnątrz, lecz z zewnątrz. Freud powiada, że można zamknąć bolesnym uczuciom dostęp do świadomości (Lowen, 2021, s. 203).

W przypadku Gładkowskiej pobudzenie seksualne było wyparte i zainwestowane w samouwielbienie, przez co "budziło się" w wielkich

bólach. Konglomerat emocji, który temu towarzyszył, stopniowo ją przerastał i mimo oporu nie potrafiła ujarzmić swojego pobudzenia. Skutkiem była histeria i ostateczna dezintegracja osobowości.

Lowen w ten sposób opisuje falę uczuć, która przejmuje kontrolę nad świadomym umysłem:

„Zalew uczuć” (*flooding*) to znaczący termin. W psychologii jest używany na określenie stanu, w którym osoba jest przytłoczona przez jakąś emocję lub pobudzenie. Ego czy też postrzegający umysł pogrąża się czasowo w potoku doznać. Wyobraźcie sobie rzekę, która występuje z brzegów i zatapia okolicę, zacierając normalne granice między wodą a lądem. W podobny sposób potok uczuć przelewa się poza normalne granice Ja, utrudniając odróżnienie rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej. Rzeczywistość staje się pomieszana i mglista.(...) Podczas epizodu psychotycznego, bo tak jest określana ta sekwencja zdarzeń, człowiek odnosi podobne wrażenie, braku jakiegokolwiek punktu oparcia. Czuje się kompletnie wyobcowany (Lowen, 2021, s.185-186).

Właśnie tę falę uczuć starałam się przeprowadzić w finałowej scenie od momentu, gdy Gładkowska, słysząc *Requiem* Mozarta, uświadamia sobie całkowitą i nieodwracalną śmierć Chopina.

Pierwsze improwizacje przy fortepianie, prowadzące do ostatecznego szalu postaci, były tak naprawdę poszukiwaniem formy. Jacek Sotomski, kompozytor spektaklu, zaproponował mi zestaw działań performatywnych, które mogły pomóc w ekspresywnym atakowaniu instrumentu. Poniżej przedstawiam otrzymane od kompozytora zadania:

Fot.21. Zestaw zadań do improwizacji, który otrzymałam od kompozytora Jacka Sotomskiego na próbę z fortepianem.

Obejdź fortepian dookoła przeciwnie do ruchu wskazówek zegara. Możesz na niego patrzeć lub nie. Jeżeli zdecydujesz się patrzeć, wybierz jakiś jeden konkretny punkt i staraj się nie spuszczać z niego wzroku. Nie dotykaj fortepianu.

Obejdź fortepian jeszcze raz dookoła. Wyciągnij lewą dłoń i dotykaj fortepianu. Staraj się, żeby to był delikatny dotyk, tak, jak byś miała go pogłaskać. Możesz przerywać ten dotyk, ale wcale nie musisz.

Ponownie obejdź fortepian. Tym razem dotykaj go palcami, tak jak by to były nogi jakiegoś owada i biegły wzdłuż linii instrumentu. Możesz przerywać ten dotyk - tak, jakby "owad" podskakiwał, może nawet nad przeszkodami.

Po trzecim okrążeniu zatrzymaj się w miejscu, w którym podnosi się klapę fortepianu. Możesz lekko w nią stuknąć, tak, jak puka się w drzwi, żeby sprawdzić czy osoba w środku jeszcze śpi, ale żeby jej przypadkiem nie zbudzić. Jeżeli się na to zdecydujesz, możesz to zrobić więcej niż jeden raz.

Następnie podnieś klapę fortepianu i zablokuj ją dłuższą podstawką. Zaczynaj obchodzić fortepian, ale tym razem w drugą stronę. Stań przy lewej krawędzi klawiatury. Nachyl się do środka, naciśnij prawy pedał, delikatnie naciśnij któryś klawisz w dolnym rejestrze klawiatury, żeby sprawdzić która struna mu odpowiada. Uderzaj delikatnie w ten klawisz palcami lewej ręki, a prawą przyciskaj strunę w różnych miejscach, tak, aby uzyskiwać różne flażolety.

Przestań grać i przesun się na środek. Mocno i gwałtownie wciśnij prawy pedał kilka razy, tak, aby odezwał się rezonans całej płyty fortepianu.

Za którymś razem, przy wciśniętym prawym pedale, krzyknij do środka fortepianu. Możesz też pukać w różne miejsca płyty rezonansowej.

Po jakimś czasie puść prawy pedał, przesun się do górnego rejestru klawiatury, nachyl się do środka i lewą dłonią dokładnie stłum strunę w tym rejestrze. Wciśnięcie pedału nie jest konieczne. Graj na klawiszach odpowiadających stłumionym strunom, dźwięk będzie suchy i perkusyjny. Pilnuj, żeby lewa dłoń dokładnie tłumiła struny.

Przestań grać, wyjmij LIST, złóż kartkę parokrotnie, a następnie zablokuj prawy pedał w pozycji wciśniętej. Obejdź instrument parę razy zgodnie z ruchem wskazówek zegara. Możesz dotykać instrumentu, żeby wydawać różne dźwięki:

- klastery na klawiaturze
- szarpnięcie strun wewnątrz instrumentu
- stukanie w ramę i płytę rezonansową
- mocne wciśnięcie lewego pedału
- stukanie w drewnianą ramę instrumentu

Twój ruch wokół fortepianu może przyspieszać. W momencie, kiedy podejmiesz decyzję, że już wystarczy, zatrzymaj się lub podejdź już na spokojnie do miejsca, w którym podnosi się klapę fortepianu. Zwolnij blokadę, trzymaj klapę i zatrzymaj się ok. 20 cm nad ramą. Wtedy gwałtownie puść klapę, żeby trzasnęła i wzbudził się rezonans całego instrumentu. Możesz to powtórzyć parokrotnie.

Jeżeli chcesz, możesz też podejść do klawiatury i powtarzać wszystkie trzy poprzednie zadania (granie flażoletów, krzyczenie do środka, tłumienie i granie w górnym rejestrze). Możesz również wciskać mocno lewy pedał, żeby wzbudzać rezonans całej płyty.

Na finał wejdź na instrument (z zamkniętą klapą), połóż się na nim i "do góry nogami" graj jeden dźwięk z różną dynamiką - do sprawdzenia - ale najprawdopodobniej w dolnym rejestrze.

Było to dla mnie niezwykle ciekawe doświadczeniem – tym bardziej, że propozycja pochodziła od muzyka – jednak jego perspektywa performatywności była zbyt formalna w stosunku do struktury i języka wcześniejszych scen.

Odpowiedni kształt tej sceny wyłonił się w ostatnim etapie pracy, kiedy Piaskowski zaproponował, abym zaczynała ją tak, jakbym w czasie

powstania warszawskiego zobaczyła ukochanego leżącego martwego na ulicy, po której toczy się zwyczajne życie. Ta wskazówka natychmiast uruchomiła moją wyobraźnię, wyznaczyła emocjonalny punkt startowy i zainicjowała nieustannie narastającą intensywność uczuć w trakcie sceny.

Finalny rozpad Danuty to suma realistycznego wyobrażenia śmierci najukochańszej osoby, dezintegracji narcystycznej osobowości w ujęciu Lowena oraz fizycznej pracy z rekwizytem – ciężką, białą dłonią. Próba gry na klawiszach fortepianu, co zaproponował reżyser, staje się symbolem przywracania do życia, swoistą resuscytacją Chopina, prowadzącą do całkowitej kapitulacji postaci.

Efektom tej ostatecznej walki jest akceptacja śmierci Chopina i własnego fałszywego „ja” Gładkowskiej, której proces następował stopniowo przez cały czas trwania spektaklu.

4.4. Etap finalny pracy nad spektaklem *I love Chopin*

4.4.1. Kontekst

Trzeci, ostatni etap prób do spektaklu *I love Chopin*, który trwał od 6 maja 2024 roku aż do premiery 17 maja 2024, był bardzo intensywny, głównie ze względu na kwestie techniczne – były to pierwsze próby w docelowej przestrzeni Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu.

Na tym etapie wszystkie piony realizatorów pracowały na najwyższych obrotach, a czas prób był ograniczony ze względu na organizację w systemie godzinowym 10–14 i 18–22, co jest standardową praktyką w większości teatrów repertuarowych w Polsce. Z mojej perspektywy był to okres pracy na wielu płaszczyznach jednocześnie, wymagający dużej czujności i zaangażowania. Do pracy aktorskiej dołączyły działania nad

światłem, wdrażanie do scen utworów muzycznych w odpowiednich częstotliwościach, praca z rekwizytami i obiektami scenograficznymi, planowanie przestrzeni scenicznej, praca z mikroportami, badanie potencjalnego kontaktu z publicznością oraz próby charakteryzacji. Każdy z wykonawców musiał być dyspozycyjny wobec różnych realizatorów, a do tego dochodziły próby medialne i rozmowy z dziennikarzami – naturalna częścią promocji spektaklu przed premierą.

W konsekwencji takiej organizacji pracy okazało się, że drugi etap prób był jedynym, komfortowym czasem na budowanie i pogłębianie scen oraz relacji między postaciami. Trzeci etap natomiast polegał na scalaniu wszystkich elementów w spójną całość, zgodnie z koncepcją Jędrzeja Piaskowskiego, Huberta Sulimy oraz całego zespołu zaangażowanego w projekt.

Pragnę jednak zaznaczyć, że aktorska współpraca z duetem Piaskowski–Sulima nie kończy się na premierze. Czas po premierze, o czym szerzej piszę w dalszej części tego rozdziału, to kolejny etap rozwoju spektaklu, który reżyser monitoruje i ulepsza. Na podstawie doświadczeń we współpracy przy trzech wspólnych produkcjach mogę stwierdzić, że spektakl pod okiem Piaskowskiego i Sulimy ewoluuje po premierze. Choć nie pojawiają się zmiany dramaturgiczne, reżyser często wprowadza nowe niuanse podczas prób wznawieniowych lub omówień po spektaklu, by nadać przedstawieniu świeższe, mocniejsze barwy, nie naruszając przy tym zbudowanej konstrukcji. Nie są to obligatoryjne elementy do wdrożenia, ale często dodają aktorom energii i inspiracji na scenie.

Kontekstem świata przedstawianego w trzecim etapie pracy pozostał temat Fryderyka Chopina oraz wpływ jego muzyki, biografii i osobowości na

otoczenie. Temat ten obrazowany był przez muchy gatunku *Musca Chopiniana*, Danutę Gładkowską – doktor muzykologii, Tytusa Wojciechowskiego, Profesor Świerczewską wraz z jej uczniami, dwie chłopki o inicjałach A i K z mazowieckiej wsi oraz kontesę Dinę Almę de Paradedę.

Narracja tego świata przechodziła z jednej postaci na drugą, ukazując perspektywy zarówno starszej nauczycielki fortepianu, muchy jak i transpłciowej hrabiny pochodzenia brazylijskiego, która pojawia się na cmentarzu w Paryżu. Ta rozpiętość punktów widzenia podkreślała szeroki wpływ persony Chopina oraz urozmaicała formę spektaklu. W trakcie pracy wyklarowały się dwie główne przestrzenie czasowe spektaklu – szkoła oraz cmentarz Père-Lachaise, które to oddziela upadek Danuty Gładkowskiej i jej uderzenie głową w pomnik Chopina.

4.4.2. Forma

Struktura spektaklu na tym etapie pozostała kolażem różnych gatunków sztuki, tańca, literatury. Główną linią dramaturgiczną stanowił tekst Huberta Sulimy, który często wchodził w dialog z innymi elementami kultury. Aby wydobyć nowe znaczenia i pogłębić temat przewodni spektaklu, korzystaliśmy z zapożyczeń z muzyki, historii czy sztuki – na przykład teorii muzykologicznej, historii hrabiny, vogue'u czy sielankowego obrazu chłopka z polskiej wsi.

Za przykład intertekstualności w spektaklu może posłużyć fragment listu Chopina do Tytusa Wojciechowskiego oraz cytaty Ignacego Jana Paderewskiego, słynnego polskiego dyplomaty i pianisty:

barwne kontusze, pasy złotem lite, posępne czamarki, krakowskie rogatywki, szlacheckich brzęk szabel, naszych kos chłopskich połyski, jęk zranionej piersi, bunt spętanego ducha, krzyże cmentarne, przydrożne wiejskie kościółki, modlitwy serc stroskanych, niewoli ból, wolności żal, tyranów przekleństwo i zwycięstwa radosna pieśń.²⁹

Słowa te, które Gładkowska wypowiada w przedstawieniu, pochodzą z przemowy wygłoszonej w 1910 roku, w setną rocznicę urodzin Chopina, w której Paderewski odwołuje się do polskiej kultury, tradycji i historii, kultywując muzykę kompozytora jako nośnik tych wartości. W kontekście sceny w spektaklu *I love Chopin* wypowiedź ta brzmi jednak anachronicznie i pretensjonalnie, co stanowi kolejną warstwę tematyczną dotyczącą mitologizacji osoby Fryderyka Chopina.

Jeśli chodzi o wielogatunkowość wykorzystywaną w spektaklu, to już w drugim etapie prób powołaliśmy i eksplorowaliśmy takie formy jak styl queer, humor absurdalny, groteskę, naturalizm, kamp. W ostatnim etapie pracy reżyser sprawdzał, czy te różnorodne gatunki funkcjonują w przestrzeni scenicznej i wzajemnie się uzupełniają. W efekcie następowało „czyszczenie” scen, tak by wyraźnie zaznaczyć różnice oraz konkretne momenty przejść między poszczególnymi formami.

Ciekawą pod względem mieszania gatunków jest scena ballady oraz spotkanie dwóch chłopek z mazowieckiej wsi. Moim zdaniem scena ta przez cały czas trwania balansuje na granicy kiczu i kampu. Zanim przejdę do szczegółów dotyczących struktury tej sceny, wyjaśnię, jak rozumiem różnicę między tymi dwoma formami estetycznymi.

²⁹ Rocznicze i obchody. (2025) Dostępne na: https://www.warszawa.ap.gov.pl/CHOPINIANA/06_wstep.html (dostęp 19.05.2025).

Kicz to forma sztuki uważana za banalną, niskiej jakości, pretensjonalną, zwykle używaną bez pełnej świadomości swojego charakteru. W spektaklu chłopki są ubrane w kostiumy przypominające stroje ludowe, mają przesadzone makijaże, ziemia, którą są zasypywane, jest sztuczna, a chłop (Jakub Pewiński) kładzie na niej plastikowe, nieproporcjonalnie małe doniczki z kwiatami. Te elementy sceny można moim zdaniem zakwalifikować do estetyki kiczu.

Natomiast kamp, jak zaznacza Susan Sontag w swoim słynnym eseju *Notatki o Kampie*, trudno jednoznacznie zdefiniować, a próba zbyt dosłownego tłumaczenia może go zdradzić. Fundamentalną cechą kampu jest fascynacja tym, co sztuczne i przesadne, a także zamiłowanie do form wykraczających poza naturalność. Uważam, że tego rodzaju wrażliwość sceniczna cechuje pracę duetu Piaskowski–Sulima; w spektaklu przejawia się ona między innymi poprzez konstrukcję kostiumów, wybór popularnych utworów muzycznych oraz zastosowanie cross-dressingu. Ogólny zamysł reżysera, by wzbogacić spektakl o wymiar komiczny i środki wyrazu służące realizacji humoru charakterystycznego dla tego duetu, przywodzi mi na myśl słowa Sontag:

Istota rzeczy w kampie jest detronizacja powagi. Kamp jest żartobliwy, niepoważny. ściślej – kamp wprowadza nowy, bardziej złożony stosunek do „rzeczy serio”. Można być poważnym mówiąc o rzeczach frywolnych, frywolnym mówiąc o poważnych.

(...) Kamp proponuje komiczną wizję świata. Ale nie gorzką lub polemiczną komedię. Jeśli tragedia jest doświadczeniem całkowitego zaangażowania, komedia jest doświadczeniem niepełnego zaangażowania, dystansu (Sontag, 1979, s.320).

Estetyka kampu, według Sontag, nie akceptuje ani powagi wynikającej z tradycyjnie pojmowanej harmonii, ani pełnej identyfikacji z doświadczeniami o skrajnie emocjonalnym charakterze. Moim zdaniem,

właśnie na takiej zasadzie funkcjonuje scena chłopek: z jednej strony ukazuje fałsz tradycyjnie pojmowanej harmonii, z drugiej – poprzez niejednoznaczną formę – nie pozwala w pełni wejść w emocjonalność postaci. Dopiero w liście odczytywanym podczas śmiertelnego pocałunku kobiet zdradzane są prawdziwe uczucia dwóch chłopek z mazowieckiej wsi. Sontag w ten sposób opisuje wrażliwość kampu:

Kamp jest konsekwentnie estetycznym przeżywaniem świata. Wyraża zwycięstwo „stylu” nad „treścią”, „estetyki” nad „moralnością”, „ironii” nad „powagą” (Sontag, 1979, s. 319).

Kampowa wrażliwość jest więc świadoma dwojakiego sposobu, w jaki pewne rzeczy można odbierać. Nie chodzi tu jednak o dobrze znany podział na dosłowne znaczenie z jednej i symboliczne znaczenie z drugiej strony. Jest to raczej różnica między rzeczą, która coś znaczy, znaczy cokolwiek, a rzeczą będącą jedynie wytworem (Sontag, 1979, s. 313).

Pierwszy taniec chłopek ma wydźwięk sentymentalny, sielankowy – jest żywym portretem romantycznych wyobrażeń o polskich kobietach przełomu XIX i XX wieku, jaki możemy doświadczyć choćby w malarstwie Józefa Chełmońskiego. W miarę rozwoju sceny, okazuje się jednak, że wizja ta jest jedynie sztucznym tworem, służącym doznaniom estetycznym. Taniec Agnieszki Kulińskiej i Karoliny Pewińskiej, wykonany z atencją i starannością, pozostaje pustą, choć piękną formą. Zastosowanie kampu zaciera ten wyidealizowany obraz, uwodzi stylem korzystając z maniery tańca ludowego i klasycznego, by w końcu obnażyć ironię płynącą ze sceny oraz towarzyszącej jej ballady.

W trzecim etapie prób muzyka, stanowiąca fundamentalną część spektaklu, mogła wreszcie w pełni wybrzmieć na profesjonalnym sprzęcie audio. Dzięki temu usłyszeliśmy jej pełen potencjał, zobaczyliśmy, w jaki sposób wzbogaca sceny i jak można go jeszcze rozwinąć performatywnie. Jacek Sotomski, autor muzyki do *I love Chopin*, posługiwał się różnymi

metodami podczas tworzenia ścieżki dźwiękowej. Jędrzej Piaskowski wraz z Hubertem Sulimą wybrali konkretne utwory z repertuaru Fryderyka Chopina oraz trzy utwory muzyki popularnej. Sotomski dokonał ich rekompozycji bądź nowych aranżacji, w taki sposób, by podkreślały tematy ważne zarówno dla całości, jak i poszczególnych scen spektaklu.

W efekcie scherzo Chopina w wersji Sotomskiego utraciło warstwę melodyczną, nokturn został podzielony na fragmenty, do których kompozytor dodał własne elementy, ballada również została podzielona, a jej pierwsza część uległa rekompozycji. Oryginalny mazurek został rytmicznie uproszczony i zinstrumentalizowany na syntezator.

Muzyka towarzysząca scenie z nauczycielką fortepianu, w której Świerczewska każe swojej uczennicy grać trzy etiudy naraz, jest faktycznie utworem składającym się z trzech etiud brzmiących jednocześnie, dodatkowo przesterowanych dźwiękowo. Sotomski tak dobrał etiudy, by miały te same tempa i nie pozostawały w nadmiernym dysonansie, a jednocześnie podkreślały założenie sceny. Oryginalny mazurek uprościł w taki sposób, by oddać wymiar szkolnej, podstawowej nauki o rytmach. Efekt wzmocnił prostym dźwiękiem syntezatora i użyciem metronomu, który celowo nie wybija metrum mazurka, co dodało scenie ironii. Utwory *I like Chopin* Gazebo oraz *Everybody Hurts* zespołu R.E.M otrzymały nowe aranżacje, natomiast etiuda, preludium oraz *Big Mommy* Oliwki Brazil pozostały bez zmian.

Moim zdaniem powstały w ten sposób muzyczny kolaż oddaje ducha całego procesu pracy nad projektem *I love Chopin*, który określiłabym jako polską wersją teatru *devised*. Rekompozycje, przeróbki, nowe aranżacje i dialog z oryginalnymi utworami to środki muzycznego wyrazu spektaklu,

lecz te same mechanizmy można odnaleźć w konstrukcji reżyserii, dramaturgii i działań scenicznych. Podobnie funkcjonują zapożyczenia z historii, kultury i sztuki, zabawa gatunkami czy intertekstualność – wszystkie te elementy składają się na strukturę przedstawienia. Na podobnych zasadach działa również dynamika zespołu, gdzie każdy artystycznie wносił swoją jakość, modyfikował ją w trakcie prób i wchodził w twórczy dialog z partnerami na scenie. Tak samo może przebiegać praca indywidualna aktora, kiedy rola jest wynikiem zapożyczeń postaci realnych i fikcyjnych, kolażu cech psychologicznych oraz instynktów biologicznych. Właśnie tak rozumiem proces *devisingu*, który towarzyszył pracy nad spektaklem *I love Chopin*.

4.4.3. Proces

Podsumowując trzeci etap pracy nad spektaklem, mogę powiedzieć, że proces grupowy nie odbiegał od dynamiki, którą znam z przygotowań przed premierą w innych produkcjach. Wszyscy byli w pełni zmobilizowani, by połączyć w spójną całość wszystkie elementy świata przedstawionego. Obok ekscytacji i adrenaliny przedpremierowej towarzyszyło nam również zmęczenie wynikające z intensywnego procesu twórczego. Atmosfera w zespole była bardzo dobra – brak napięć czy konfliktów, co w teatrze, szczególnie tuż przed premierą, wcale nie jest regułą.

Największym wyzwaniem okazało się przejście z kameralnej sali prób Teatru Pantomimy do dużej, nieteatralnej przestrzeni sali w Wytwórni Filmów Fabularnych. Akustyka tego miejsca znacząco różniła się od teatralnej, a widownia ustawiona była na trybunach z plastikowymi krzesłami, w dużej odległości od sceny. Ostatecznie udało nam się zaadaptować tę przestrzeń bez konieczności wprowadzania istotnych

zmian. Jedynym elementem, na który musieliśmy szczególnie zwracać uwagę na ostatnim etapie prób to wyrazistość gestów i ruchów – widzowie siedzący w ostatnich rzędach znajdowali się niemal poza zasięgiem naszego wzroku.

4.4.4. Praca aktora/ performerera

Analizując moją indywidualną pracę aktorską w trzecim etapie prób do spektaklu *I love Chopin*, koncentrowałam się na trzech aspektach: formie przekazu, balansie między komedią a tragedią mojej postaci oraz kontakcie z publicznością.

Forma przekazu tekstu autorstwa Huberta Sulimy została na tym etapie zmodyfikowana w relacji do nowej przestrzeni. Gdy tylko przenieśliśmy się do sali Wytwórni Filmów Fabularnych, okazało się, że niektóre treści i tematy, które wydawały mi się już utrwalone w poprzednich próbach, stają się niewidoczne z dalszych miejsc na widowni. Reżyser nalegał, abym grała mocniej i wyraźniej. Początkowo trudno było mi przetłumaczyć całą konstrukcję postaci na większą formę, jednak dzięki wskazówkom Piaskowskiego stopniowo i konsekwentnie udało mi się to przekształcić. Pomogło mi w tym przede wszystkim „zagarnięcie” większych połąci sceny, bardziej ekspresyjne uruchomienie ciała i zwiększenie liczby ruchów.

Nowa forma miała też wpływ na balans między komediowym a tragicznym wymiarem postaci Danuty Gładkowskiej. Przez długi czas nie potrafiłam połączyć przejawskrawionej – jak mi się wówczas wydawało – formy postaci z dramatycznym finałem. Z braku jasnej koncepcji, jak to zrobić, pojawiła się w ostatnich słowach bohaterki prostolinijność i surowość, które okazały

się najlepszym sposobem na utrzymanie równowagi między tymi dwoma tonacjami.

Najtrudniejszym zadaniem w trzecim etapie pracy był jednak kontakt z publicznością podczas sceny wykładu o mazurku, otwierającego spektakl. W pełni uświadomiłam to sobie dopiero na premierze i podczas pierwszych pokazów popremierowych, kiedy musiałam wejść w interakcję z rzeczywistością, często dużą publicznością. Inspicjentka zawsze informowała mnie przed rozpoczęciem spektaklu o przybliżonej liczbie widzów, ponieważ to determinowało moment rozpoczęcia monologu, a tym samym całego przedstawienia. Mimo to od premiery ten moment był dla mnie źródłem ogromnego stresu – i nie była to trema czy adrenalina przed wejściem na scenę.

Początkowy wykład Danuty Gładkowskiej, uzupełniony o komentarze bezpośrednio do publiczności, nie angażował widzów tak, jak tego chciałam – zarówno ja, jak i reżyser. Co ciekawe, w innych spektaklach, takich jak *Dziady* w reżyserii Michała Kmiecika, *Na Boga!* Marcina Libera, *Łauma, czyli czarownica* Magdaleny Mikłasz, *Iwona, księżniczka Burgunda* Grzegorza Jaremki, *W góry i w morze* Łukasza Zaleskiego, czy *Oficerki* Anny Smolar kontakt z publicznością, choć często dużo bardziej intymny, wydawał mi się łatwiejszy.

Problem w *I love Chopin* polegał na tym, że surowy wizerunek wykładowczyni, którym otwierałam spektakl często wywoływał wśród widzów blokadę a nie ciekawość. Zamiast ich uwodzić i wciągać w opowieść, mimowolnie budowałam dystans, który później trudno było przełamać. Widziałam w oczach niektórych ludzi momentalne zeszytnienie lub opór w reakcji na mój kontakt, a to napięcie utrzymywało się zbyt długo. Piaskowski często powtarzał mi, że od

samego początku chce lubić Danutę, ale ja długo nie potrafiłam zdjąć z niej „skorupy” autorytarnej, nieczułej maszyny. Paradoksalnie, im bardziej chciałam to zmienić tym bardziej byłam antypatyczna.

Po serii spektakli, pełnych frustracji i poczucia niedosytu przyszło wreszcie odpuścić ambicji, by perfekcyjnie „postawić”. Wtedy zaczęłam grać tę scenę tak, jak powinnam. Stało się to niemal rok po premierze – i był to jeden z najbardziej satysfakcjonujących pokazów. Zyskałam dystans, pozbyłam się paraliżującej ambicji, a postać Danuty Gładkowskiej nabrała nowej barwy, nie tracąc przy tym autorytetu. Co najważniejsze publiczność od początku chętnie wchodziła w interakcję, w komfortowych dla wszystkich warunkach, co natychmiast przekładało się na pozytywną energię otwierającą spektakl.

Przez prawie rok byłam ofiarą własnej kreacji aktorskiej. Cieszę się, że udało mi się z niej wreszcie wypłatać.

4.5. Rozmowa z Hubertem Sulimą

Skąd się wziął pomysł na ten spektakl?

Chcieliśmy zrobić spektakl o kompozytorze od czasów *Jezusa*, naszego spektaklu w Nowym Teatrze w Warszawie. Tam była scena z Głuchoniewidomym, w której grałaś zresztą, i ona opowiadała z grubsza o sonacie Beethovena. Obaj z Jędrzejem zobaczyliśmy wtedy potencjał w przekładaniu myślenia muzycznego na teatralne działania. Jędrzej zaproponował temat Chopina. Wiedziałem, że ma ogromną wiedzę na ten temat. To była jego fascynacja. Ale ja początkowo nie chciałem robić spektaklu o Chopinie – dla mnie jego postać została przygnieciona przez narodowo-niepodległościowy mit, romantyczny kontekst. Jędrzej natomiast kocha Chopina, gra go często, jest muzykologiem. Wiedziałem, że to jest duży zasób – ta jego wiedza i fascynacja. Po jakimś czasie zrozumiałem też, że moja niechęć do niego sama w sobie też jest jakimś tematem. Skoro mam tak silną reakcję, to jest tu coś do odkrycia. Lubię analizować takie rzeczy na kontrze do siebie, takie które mnie wkurzają – to jest jakiś rodzaj autoironii. Po drugie, interesują nas queerowe tematy, a fakt, że seksualność Chopina jest mocno wypieranym i kontrowersyjnym wciąż tematem też wydawał się nam ciekawy. Po trzecie, stwierdziliśmy, że w Teatrze Pantomimy – teatrze ruchu i obrazu – narracja muzyczna może dobrze się odnaleźć. Narracja oparta na strukturze muzyki i tematach, jakie za sobą niesie.

W duecie Piaskowski-Sulima szukacie tematów razem czy osobno?

Obaj cały czas coś wymyślamy, każdy z nas osobno i wspólnie. Dużo rozmawiamy, ciągle mamy chmurę pomysłów, które się zderzają, dopełniają, przetwarzają. Czasami to mieszanka wychowa. W efekcie czasami trudno powiedzieć, kto jest autorem, bo każdy z nas nawzajem coś dodaje do wizji tego drugiego – to się miesza. Ale też jest pewien

płodozmian – są spektakle zainicjowane bardziej przez jednego czy drugiego. Na przykład *Jezusa* czy *Chłopki* jako temat wymyśliłem ja. Ale właśnie *I love Chopin* czy *Frankenstein* to było marzenie Jędrzeja.

Czy macie w całym procesie pracy duetu sprawdzone metody?

Podpisujemy spektakl jako „koncepcja Piaskowski–Sulima”. Ja odpowiadam za tekst, Jędrzej za reżyserię, a koncepcję opracowujemy wspólnie – od początku do końca. Jeśli przynoszę pomysł na scenę, Jędrzej mówi: „Fajnie, ale może zrobmy to w ten sposób”. Jeśli np. Jędrzej robi jakąś z aktorami scenę, ja proponuję inną sytuację dla tej sceny. Kiedy tekst jest naszkicowany, Jędrzej przejmuje pracę z aktorami, a ja obserwuję i sugeruję ewentualne zmiany w scenie lub dramaturgii postaci. Cały czas jednak nawzajem obserwujemy swoją pracę i koncepcyjnie ją spinamy razem. Ja dbam o szerszy obraz całości, a Jędrzej rozwija szczegóły scen i współpracuje z aktorami nad ich interpretacją.

Pierwsze dwa tygodnie prób to czas rozmów, oglądania, wymyślania i testowania. To też spotkania indywidualne z aktorami – w parach lub w ramach wątków. Następnie przechodzimy do konkretnych scen, które wymyśliliśmy. Potem dochodzą rekwizyty, improwizacje, czytanie szkiców. Z próby na próbę przepisuję tekst na kolejną wersję. Zwykle odbywają się trzy–cztery próby każdej sceny, podczas których bawimy się, improwizujemy, czytamy i gadamy. Potem tekst jest już kompletny, a aktorzy uczą się go na pamięć. W końcowych etapach pracujemy stricte scenicznie na nauczonej tekście – wprowadzając już z reguły tylko drobne zmiany, skróty, ewentualnie zmiany w układzie scen.

Czy macie swoje sposoby rozwiązywania konfliktów? Jak osiągacie konsensus?

Proces typu *devised* na pewno generuje więcej konfliktów niż praca nad gotowym materiałem. Na początku obaj zajmowaliśmy się wszystkim razem – od kostiumów, przez scenografię, aż po światło – co prowadziło do chaosu. Teraz uczestniczę głównie w rozmowach koncepcyjnych z innymi twórcami, by zapewnić spójność języka teatralnego, ale nie interesuję się już realizacją czy szczegółami jakichś rozwiązań.

Jeśli chodzi o konflikty, to ważna jest otwartość – kiedy pojawia się kontrowersja, staramy się, by zamiast od razu reagować, dać sobie chwilę na przemyślenie, żeby stworzyć dystans. Gdy jakiś pomysł wydaje się na początku absurdalny, warto dać mu czas, „przespać się z nim”. Często wtedy nabiera on sensu. Mówimy sobie: „Na razie nie decydujemy, przemyślny to”. Mamy też spisany kontrakt między sobą, który reguluje różne kwestie trudne, nasze metody działania, podział odpowiedzialności. Wciąż go aktualizujemy i on też jest pomocny.

W jaki sposób konstruujesz postać?

Tworzymy tzw. „postaciarz”, jak to nazywa Jędrzej – listę postaci i zasada jest taka, że każda z nich ma swój wyrazisty, odmienny od pozostałych, temat. Na początku dajemy sobie pełną swobodę – nie cenzurujemy pomysłów. Później, gdy zaczynamy próby, konkretyzujemy te tematy. Sprawdzamy, jak każda postać wpisuje się w główny temat spektaklu, ale też staramy się, aby każda wносиła unikalną perspektywę.

W jaki sposób szukaliście połączeń z zespołem Teatru Pantomimy, nowym zespołem i innym językiem?

Rozpoczynamy próby od pytania aktorów o ich marzenia – jakiej roli nie mieli okazji zagrać, o jakiej scenie lub motywie marzyli. Nie obiecujemy, że ich pomysły znajdą się w spektaklu, ale często udaje się wtrącić kilka takich elementów. Spełnianie tych marzeń natychmiast buduje więź.

Aktorzy widzą, że jesteśmy otwarci na ich pomysły, że chcemy stworzyć im przestrzeń, a nie tylko narzucać nasze wizje.

Pierwsza zasada etapu poszukiwań to dobra zabawa. Jest dużo radości, śmiechu, zachęcamy do beztroski. Ale też zapewniamy, że później zbierzemy z tego materiał i nadamy mu strukturę. Początkowo chcemy jak najwięcej swobody – naszym celem jest stworzenie luźnej atmosfery, w której można eksplorować pomysły bez cenzury. Jeśli ktoś danego dnia czuje się źle i nie jest w stanie wejść w taką atmosferę, to nie musi przychodzić na próbę. Kiedy o tym mówimy, to zaskakuje, ale wiemy, że takie nastawienie działa. Budujemy atmosferę wolności i zabawy – i to jest fundament, na którym można iść dalej.

W Teatrze Pantomimy ta metoda też się sprawdziła. Aktorzy tam są specjalistami od ruchu, co dla nas było nowe i było wyzwaniem – z reguły pracujemy w teatrze dramatycznym, gdzie dużo opiera się na tekście. Gdybym miał robić tam spektakl jeszcze raz, bardziej zaufałby ich językowi, mniej dramatycznych elementów bym wprowadził. Czuliśmy, że musimy jakoś wprowadzić to, co znamy, żeby poczuć się bezpiecznie też w tym procesie. Dziś myślę, że gdybyśmy poszli bardziej w stronę języka ruchu, spektakl mógłby mieć większą siłę rażenia. To lekcja na przyszłość.

Jaki ma wpływ na Twoją dramaturgię ma metoda *devisingu*?

Zacząłem interesować się bardziej teoretycznie, metodologicznie *devisingiem*, gdy zacząłem uczyć w AST, zastanawiając się, jak uczyć reżyserii. Nie wystarczy opowiadać studentom o swoim podejściu – potrzebują konkretnych narzędzi, które mogą przetestować, a potem przekształcić na swój sposób i wprowadzić do swojego warsztatu. Z literatury na temat *devisingu* dowiedziałem się więcej o tym, czym jest proces grupowy, jakie ma fazy, jakie role przyjmujemy, jak rozwiązywać

konflikty i jakie są modele pracy tego typu w innych zespołach i miejscach. Szczególnie istotne były dla mnie właśnie informacje o komunikacji, o możliwym podziale pracy – koreżyseria, kolektyw, głosowanie, równouprawnienie, konsensus.

Robienie teatru to przede wszystkim sztuka dobrej, jasnej komunikacji. I to też sztuka o komunikacji. Jeśli rozwijamy kompetencje komunikacyjne, jakoś zastanawiamy się nad tym aspektem, to praca zaczyna wyglądać znacznie lepiej – zarówno w kontekście profesjonalnym, jak i pedagogicznym. *Devising* dotyczy wolności wyrażania myśli i opinii, a jeśli uda się stworzyć grupę, która czuje, że może wypowiadać coś własnego, efekt jest potężniejszy niż zwykła inscenizacja.

Czy pamiętasz tematy, które ktoś z zespołu indywidualnie wniósł do pracy nad Chopinem?

Myślę, że scena z kontesą to coś więcej niż tylko ciekawe zadanie artystyczne. Eloy Morreno, który gra Almę Dinę de Paradedę, ma misję, by opowiedzieć historię prawdziwej osoby, zapomnianej i zhańbionej. Wykonuje wobec niej gest naprawczy i czuję za każdym razem, że to jest coś więcej dla niego niż tylko granie postaci. To ma bardziej ważny wymiar społeczny. To nie jest fikcja, ale prawdziwe wydarzenie, które miało miejsce w tym mieście. Choć mogłoby jej nie być w przedstawieniu, nie jest konieczna, to dla mnie jest bardzo ważna i uważam też, że jest bardzo blisko emocjonalności Chopina, jego niespełnienia.

Dla mnie kluczowe przy każdym spektaklu jest nazwanie sprawy, którą poruszamy, działanie wobec rzeczywistości – gest który my tym spektaklem wykonujemy wobec tego, co nas otacza. Kiedy to odkryję, prowadzi mnie coś większego niż zrobienie spektaklu – mam jakiegoś rodzaju misję i wtedy wiem, że spektakl będzie ważny, bez względu na

jego ostateczną jakość. Może być gorszy, lepszy, ale mierzy się z czymś ważnym. I to jest dla mnie kluczowe.

Rozmowa została przeprowadzona 15 kwietnia 2025 roku.

4.6.Rozmowa z Jędrzejem Piaskowskim

Skąd wzięła się u Ciebie fascynacja Chopinem?

Przez wiele lat go nie znosiłem, ale bardziej zrozumiałem go, kiedy zacząłem bieglej grać na fortepianie. Chyba mam z nim jakieś połączenie, dosłownie fizyczne. Jak wiesz, gram na fortepianie, i gra na tym instrumencie ma pewne fizyczne okoliczności. Inaczej, pod względem czysto fizycznym, gra się Mozarta – inaczej ręka leży na klawiaturze, bo to inna faktura, innego rodzaju komponowanie, o co innego chodzi w tej muzyce. Zupełnie inaczej, pod względem fizycznym, gra się Bacha, bo Bach jest przede wszystkim polifonicznym kompozytorem. I grą rządzi nie instrument, na którym grasz, nie wygoda ciała i ręki, tylko myśl teoretyczna, myśl polifoniczna, idea. W Bachu kompozycja radykalnie rządzi tobą i twoim ciałem w czasie grania. I przez to czasami Bach jest bardzo niewygodny do grania. U Mozarta, powiedziałbym, że rządzi efekt, konwencja, humor. Bach i Mozart pisali też na instrumenty, które miały bardzo lekką w pracy klawiaturę. Od XIX wieku aż do czasów współczesnych instrumenty stawały się coraz bardziej masywne, a klawiatura cięższa i wymagająca zupełnie innego nią operowania. Dlatego od czasów Chopina kompozytorzy zaczynają nawiązywać fizycznie zupełnie inny kontakt z tym instrumentem. Bardzo ważna staje się ekonomia wydatkowania energii podczas gry. I bardzo często zaczyna być tak, że sposób, w jaki ręka naturalnie, anatomicznie leży na klawiaturze, rządzi tym, co kompozytor zapisuje w kompozycji, a nie na odwrót. W związku z czym te utwory bardzo dobrze leżą pod palcami. I to się czuje,

zwłaszcza w przypadku kompozytorów, którzy byli pianistami i grali. Repertuar fortepianowy od XIX wieku osoba grająca odbiera nie tylko estetycznie, emocjonalnie, ale także fizycznie – to jest rodzaj doświadczenia całościowego, angażującego całego człowieka. Vladimir Horowitz mawiał, że są kompozytorzy, którzy czują i rozumieją fortepian, albo go nie rozumieją. Na przykład Czajkowski był takim kompozytorem, który kompletnie nie rozumiał fortepianu – źle się go gra, niewygodnie. A Chopin rozumiał fortepian jak mało kto, dlatego jest super anatomiczny. On do granic wykorzystuje naturalne ułożenie ręki, naturalne układy klawiszy pod palcami. Są tonacje wybitnie anatomiczne, czyli takie, których układ dźwięków na klawiaturze wpisuje się idealnie w anatomiczny układ ręki luźno położonej na klawiaturze. Takimi tonacjami są przede wszystkim te, które zawierają w sobie w zarówno białe, jak i czarne klawisze, dlatego u Chopina tak często pojawia się tonacja As-dur, Des-dur, h-moll, a stosunkowo rzadko pojawiają się tonacje nieanatomiczne, czyli przede wszystkim te składające się niemal wyłącznie oparte na białych klawiszach – C-dur, G-dur, a-moll, F-dur. I kiedy odczytujesz z partytur utwory Chopina, nagle poprzez granie, masz kontakt z tym człowiekiem i dosłownie z jego ciałem. Wiesz, jak on układał rękę na klawiszach, dlaczego dokonywał takich, a nie innych wyborów kompozytorskich, czym były one podyktowane. To jest niesamowite, że ty nagle widzisz, np. po palcowaniu w partyturze albo po zapisie małego łuczku, jak Chopin myślał nie tylko o muzyce, ale też o ruchu ciała. Mało kto wie, że wszystkie znaki dodatkowe pojawiające się w partyturach Chopina mają nie tyle znaczenie muzyczne, ile dla niego miały one przede wszystkim znaczenie fizyczne, dotyczące pracy ciała – tego kiedy odrywasz palec od klawisza, kiedy odrywasz obie ręce razem i podnosisz do góry, albo kiedy spowalniasz pracę rąk, kiedy przenosisz więcej energii na klawisz z palca, a kiedy z całej ręki i przedramienia. Śledzenie tego i

obserwowanie, jak on myślał, jak się rozwijał jako osoba pianistyczna, to aspekt totalnie pociągający mnie w jego muzyce, choć niedostępny dla osób, które nie grają. Grając Chopina, łatwo można zapomnieć o materii, którą grasz, odłączyć się, bo te ręce same cię prowadzą. Można fajnie odpłynąć, mieć doświadczenie totalne, niemal immersyjne.

Na pewno też jego osobowość jest wielkim fascynującym rejonem, a także mit tej osobowości, jaki wyewoluował przez 200 lat w kulturze polskiej. Chodzi mi tu też o zderzenie prawdy o nim, która jest zapisana np. w jego listach czy *Kurierze Szafarskim*, z mitem, jaki z niego zrobiono głównie przez ostatnie 100 lat, i o to, jak bardzo się te pola nie pokrywają. Uwielbiam takie śledztwa i wyciąganie naszych narodowych brudów i kłamstewek, naszej tożsamości narodowej – narodowe kontrowersje. Być może takie podejście do rzeczywistości wyssałem z domu rodzinnego, który był domem komunistycznym, a więc bardzo krytycznym wobec jednoznacznych, dworskowo-kościelnych, hierarchicznych narracji narodowych. Ciekawe jest to, co z Chopinem zrobiono po śmierci i jak zbiorowe myślenie o nim zmieniało się z dekady na dekadę. I ta nasza uogólniona, polska, narodowa pseudo-pamięć o nim mówi dużo rzeczy o nas – o tym, kim my jesteśmy, jak sami siebie okłamujemy i siebie stwarzamy, czego potrzebujemy i pragniemy, a więc tym samym także o tym, czego nie posiadamy.

Tak naprawdę, jak się głębiej pogrzebie, to w Chopinie nic nie zostaje niemal z tego mitu o nim, jaki sprzedaje nam się w szkole i mediach. Ja właśnie teraz ćwiczę sobie wspaniałe preludium cis-moll op. 45, które Chopin zadedykował rosyjskiej księżniczce Elżbiecie Czerniszew, jednej z jego paryskich uczennic. I o tym się nie mówi w szkole. Narracja jest taka, że był wielkim patriotą, oczywiście antyrosyjskim, ale to tak nie

wyglądało. Chopin miał uczniów z rosyjskiej arystokracji, którzy słono płacili mu za lekcje. Owszem, unikał politycznych kontaktów z Rosją, ale pieniądze rosyjskie mu się bardzo podobały. I wiadomo też, że Polonii paryskiej nie lubił, bo oni nie mieli pieniędzy. Byli brudni, chorowali i umierali, trzeba było im pomagać – to były trudne kontakty, wymagające i nie pasujące do wizerunku luksusowego artysty, na którym Chopinowi ekstremalnie zależało. Dlatego nie chciał takich kontaktów. Był chory, wystarczająco umęczony, chciał żyć spokojnie i zajmować się głównie swoimi sprawami i sobą. Nigdy też nie napisał opery o tematyce narodowej, do czego latami namawiali go Polacy i paryska Polonia.

Miałeś jasną wizję tego, co na pewno chcesz zawrzeć w tym spektaklu, jak zaczynałeś pracę?

W tym przypadku nie, ale ja zawsze mam w głowie jakieś obrazy, które chcę w danym spektaklu zrealizować.

A tutaj jakie miałeś?

Miałem jeden, ale akurat on nie wszedł do spektaklu. Ale jego powidok wszedł – muchy. Bo miałem sen kiedyś i mi się śniło właśnie, że muchy obserwują przez okno, jak Chopin gra, a potem umiera.

Pod tym względem jest u mnie bardzo różnie i też zależy od projektu, bo na przykład jeżeli wyjściową jest literatura, to mam bardzo dużo tych obrazów. Mnie literatura bardzo inspirowała i te obrazy po prostu same wyskakują mi w głowie, poukładane. Ale w takich projektach typu Chopin, to jest bardziej skomplikowane i rozłożone w czasie, duże wtedy dzieje się już w czasie prób, a nie na etapie preprodukcji. A dodatkowo przy *Chopinie* to "widzenie" było podwójnie trudne, bo mam wiedzę muzykologiczną o nim, historyczną, a to niekoniecznie miało przełożenie na spektakl, co więcej – profilowało moje myślenie i w pewnym sensie wręcz ograniczało nieskrępowanie fantazjowania o tym temacie.

Muzykę jest trudniej przełożyć na scenę niż literaturę?

Po raz kolejny okazało się, że to jest niemożliwe do zrobienia. Nie da się opowiedzieć muzyki za pomocą innych mediów. Może ja dużo od tego zadania wymagam, można próbować, ale to są czasami karkołomne rzeczy. Można by było na przykład zrobić fugę aktorską na scenie. Ale to są cztery miesiące prób i piłowanie. Tylko po to, żeby zrobić fugę na scenie. Bez sensu kompletnie. W tym projekcie poprzez pewne cechy utworów Chopina, pewne jakości muzyczne, staraliśmy się oddać jakości biograficzne. Nie mówię tu o ilustracji tej biografii, ale bardziej o oddaniu pewnych klimatów emocjonalnych, jakie mogły towarzyszyć Chopinowi a propos konkretnych tematów czy wydarzeń z jego życia. Na przykład jego słynna Sonata b-moll, której ostatnia część jest uważana za jeden z najdziwniejszych, niezrozumiałych utworów Chopina, a także pierwszy atonalny utwór w historii muzyki, powstała w czasie najdziwniejszych relacji z George Sand, po powrocie z Majorki. U Chopina można w nieskończoność szukać takich analogii. Pod tym względem to jest na pewno bardzo intymna twórczość.

A skąd się wzięła postać Danuty Gładkowskiej?

Ona jest złożona z kilku postaci tak naprawdę. Po pierwsze Danuta jest powidokiem muzykolożek z Uniwersytetu Warszawskiego, które obserwowałem bacznie przez pięć lat moich studiów muzykologicznych. A właściwie bardziej cech tych muzykolożek i ich odklejenia od rzeczywistości. Niektóre były wspaniałe, niektóre były potworami. Gładkowska jest takim powidokiem tego świata muzykologicznego czy też pewnego rodzaju myślenia, barier w myśleniu o rzeczywistości. Ale z drugiej strony ona jest postacią którą lubię, dlatego, że właśnie jest jakimś

takim dziwadłem z wielkim biustem, ma jakąś ”wkretekę” i chodzi z tym po świecie. Imię jej jest wzięte od mojej nauczycielki fortepianu, Danuty Kajfasz. Nazwisko było pomysłem Huberta i jest nawiązaniem do Konstancji Gładkowskiej – śpiewaczki i pierwszej rzekomej miłości Chopina jeszcze z czasów warszawskich.

Też miała wielki biust?

Konstancja miała raczej mały.

A Danuta?

Danuta miała olbrzymi i kołyszący. Ona była elegancką damą ze Lwowa, przedwojenną, rocznik 1928, umuzykalnioną elegantką z dobrego domu. Aniołem. Nie było między nami żadnych negatywnych emocji. To była kobieta typu: kapelusz i rękawiczki, brydż w sobotę z koleżankami zredukowanymi arystokratkami i z koniakiem, i opowieści o tym jak to było w czasie okupacji. Fryzjer, lakier do paznokci, perfumy, jedwabne bluzki z kokardami, plisowane spódnice w kolorze khaki. Tak to pamiętam. Burżuazja, która kocha Chopina i widzi w nim wyłącznie narodowego wieszca. Ona mi kiedyś opowiadała taką historyjkę, że ma koleżankę, koncertującą pianistkę, która wyspecjalizowała się w graniu Chopina. I ciągle tego Chopina gra. I ta Danuta tak do mnie kiedyś mówi : ”Ja się muszę jej kiedyś zapytać, czy jej to nie nudzi, bo ile można tego Chopina tak w kółko grać”. A potem była taka pauza, i mówi: „Albo nie, lepiej nie będę pytać, bo jeszcze coś chlapnę i się na mnie pogniewa.” I to właśnie był taki świat, wydelikacony, wyelegancony, wyelitaryzowany, uniesiony, ona żyła muzyką, ta muzyka była wszystkim dla niej. Zresztą zmarła obok swojego fortepianu, na którym grała jeszcze rano w dniu swojej śmierci. Jak żyła – tak odeszła.

Forma Waszych spektakli wyróżnia się, jest charakterystyczna. Z czego się rodzi?

Niczego pod tym względem nie postanawiam z góry. Patrzę, co działa i umiem to skleić w trakcie prób w coś, co jest chyba oryginalnym tworem, aczkolwiek ja z tym po prostu żyję na co dzień. W ogóle tego nie nazywam i nie mam potrzeby, żeby to było konsekwentne. Robię to, co lubię. To, co uważam, że jest wartościowe i fajne. Lubię, jak jest śmiesznie, lubię, jak jest kiczowato, lubię, jak jest czasami trochę topornie. Lubię grubą krechę i lubię, jak się zmienia coś diametralnie. Jak są kontrasty. Lubię, jak się teatr tak zwany dobry miesza z tak zwanym złym, bulwarowym teatrem. Nie lubię na scenie wysokiej klasy poważnego realizmu, brzydzi mnie to. Wydaje mi się to pretensjonalne. Tego w naszych spektaklach nie robię.

Rozmowa została przeprowadzona 10 maja 2025 roku.

5. Podsumowanie i wnioski końcowe

Mam nadzieję, że analiza grupowego procesu twórczego oraz indywidualne studium pracy aktorskiej w dwóch przypadkach potwierdzają zasadność tezy, iż metoda *devised* niesie w sobie potencjał do tworzenia wielowymiarowej postaci scenicznej, rozwija umiejętności pracy zespołowej oraz poszerza wyobraźnię sceniczną.

Świadome stosowanie tej metody w teatrze umożliwia każdemu uczestnikowi projektu pełną ekspresję własnych możliwości, buduje poczucie bycia integralną częścią całości, oraz uczy pracy w systemie partnerskim.

Z punktu widzenia pracy aktorskiej metoda *devised* niewątpliwie poszerza warsztat sceniczny, stymuluje kreatywność, kształtuje elastyczność i otwartość na zmiany, które są nieodłącznym elementem procesów twórczych. Tego rodzaju praca pogłębia zrozumienie roli, gdyż aktor wykonuje swoją pracę w ścisłej relacji z założeniami świata przedstawionego. Moja indywidualna praca nad rolą przy spektaklach *W samo południe* i *I love Chopin* potwierdza, że metoda *devised* może być stosowana na różnych etapach rozwoju aktora. Uniwersalność jej narzędzi pozwala na uczestnictwo w procesie zarówno osobom rozpoczynającym karierę, jak i doświadczonym artystom.

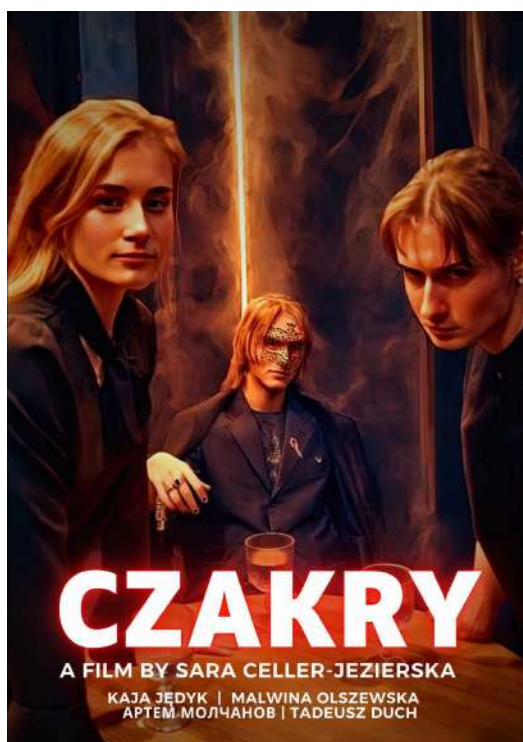
Z perspektywy kształcenia adeptów sztuki aktorskiej narzędzia teatru *devised* mogą stanowić cenne źródło dydaktyczne oraz wspierać rozwój umiejętności samodzielnego myślenia twórczego. Obserwując w 2024 roku pracę w AMK Turku w Finlandii – uczelni partnerskiej Akademii Sztuk Teatralnych – zauważyłam że odrębne zajęcia poświęcone tej metodzie w sposób naturalny integrują teorię formy i treści teatralnej z natychmiastowym testowaniem jej w praktyce scenicznej. Szczegółowy opis obserwacji pracy ze studentami w procesie *devising* oraz pełna relacja z wyjazdu zostały zamieszczone na stronie Akademii Sztuk Teatralnych³⁰.

Sama przeprowadziłam w Polsce, w Ośrodku Postaw Twórczych, dwie edycje kursów poświęconych metodzie *devised*, skierowanych do dorosłych amatorów sztuki teatralnej, i jestem pod ogromnym wrażeniem jej możliwości. Proces *devisingu* nie tylko zintegrował grupę osób, które wcześniej się nie znały, w ramach wspólnego przedsięwzięcia teatralnego, lecz także umożliwił każdemu uczestnikowi pełną ekspresję własnych

³⁰ E+relacja (2025). Dostępne na: <https://www.ast.krakow.pl/stt-tuas-turku/> (dostęp 11.08.2025).

możliwości i scenicznych marzeń – w atmosferze sprzyjającej swobodzie twórczej. Zajęcia prowadziłam w oparciu o literaturę praktyczną dotyczącą procesu *devising* oraz w odpowiedzi na bieżące potrzeby uczestników.

Fot. Plakaty pokazów warsztatowych uczestników Studia Teatralnego, prowadzonego przez mnie w Ośrodku Postaw Twórczych we Wrocławiu w semestrze 2024/2025. Zarówno projekty plakatów, jaki i nazwy grup zostały stworzone przez samych uczestników.



Biorąc pod uwagę powyższe doświadczenia, można stwierdzić, że szersze włączenie metody *devised* do programów kształcenia aktorów w Polsce mogłoby znacząco przyczynić się do rozwoju sztuki teatralnej w ogóle. Jej potencjał i klarowne narzędzia można z powodzeniem wykorzystywać zarówno w pracy z profesjonalnymi zespołami teatralnymi, jak i w projektach interdyscyplinarnych czy edukacyjnych.

Mam nadzieję, że niniejsza praca pomoże osobom zainteresowanym aktorstwem uporządkować wiedzę o metodzie *devised*, tak aby mogły świadomie wykorzystywać ją zarówno w indywidualnej pracy nad budowaniem roli, jak i w kolektywnym procesie tworzenia spektaklu.

6. Bibliografia

Artaud, Antonin, 1938, *Teatr i jego sobowtór*. Polska: Czuły Barbarzyńca Press.

Braun, Edward, 1998. *Meyerhold on Theatre : Revised edition*. London: Methuen Drama.

Cohen, Lola, 2020 *Metoda Lee Strasberga. Podręcznik ćwiczeń aktorskich*, przeł. Wiktor Loga, Daniel Przastek, Kraków: Akademia Sztuk Teatralnych imienia Stanisława Wyspiańskiego.

„devise” [w:] *Cambridge Dictionary*. Dostępne na: <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/devise> (dostęp 11.01.2025)

„devise” [w:] *thesaurus.com*. Dostępne na : <https://www.thesaurus.com/browse/devise> (dostęp 11.01.2025)

E+relacja (2025). Dostępne na: <https://www.ast.krakow.pl/stt-tuas-turku/> (dostęp 11.08.2025).

Eisler, Benita, 2005, *Pogrzeb Chopina*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Freire, Paulo, 2017, *Pedagogy of the Oppressed*, UK: Penguin Random House.

Grotowski, J (1999) *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*. Wrocław: Wiedza o Kulturze.

Grotowski, J (1999) *Performer*, [w:] *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*. Wrocław: Wiedza o Kulturze.

Deirdre, Milling, Jane, 2006, *Devising Performance. A Critical History*, NY: Palgrave Macmillan.

Lowen, Alexander, 2021, *Narcyzm. Zaprzeczenie Prawdziwemu Ja*. Warszawa: Czarna Owca.

Pálsson, Egill, *Two methods, same origins, different outcomes*. [w:] *Looking for Direction. Rethinking Theatre Directing Practices and Pedagogies in the 21st Century*. 2022: Uniarts Helsinki.

Preciado, Paul B. 2022 *Mieszkanie na Uranie. Kroniki Przeprawy*. Kraków, Wydawnictwo Karakter.

„Rocznice i obchody” [w:] *Chopiniana*. Dostępne na: https://www.warszawa.ap.gov.pl/CHOPINIANA/06_wstep.html (dostęp 19.05.2025).

Robinson, Davis, 2015, *A Practical Guide to Ensemble Devising*. UK: Palgrave Macmillan Education.

Sanford, Mariellen, 1995, *Happenings and Other Acts* London: Routledge.

Shakespeare, William, 2013, *Tragedie i Kroniki*. przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Wydawnictwo Znak.

Sontag, Susan, „Notatki o Kampie.” *Literatura na Świecie* (1979), nr 9 (wrzesień), str. 306-323.

