

dr hab. Elżbieta Czaplńska – Mrozek  
Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna  
im. Ludwika Solskiego w Krakowie  
Filia we Wrocławiu  
Wydział Aktorski

### Recenzja

dorobku artystycznego oraz rozprawy doktorskiej „Moja praca nad rolą Chlestakowa w spektaklu *Rewizor* w reż. Marka Fiedora w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi” Pana Mariusza Łuczaka napisana na zlecenie Rady Wydziału Aktorskiego PWSFTviT w Łodzi.

Pan Marcin Łuczak jest absolwentem Wydziału Aktorskiego PWSFTviT w Łodzi, którą ukończył w 2008 roku. Jeszcze w trakcie studiów zadebiutował w Teatrze Jaracza w Łodzi rolą Edwarda w sztuce „Prześwit” D. Hare w reż. J. Orłowskiego. Po ukończeniu Wydziału Aktorskiego dwa lata później zostaje etatowym aktorem Teatru Jaracza. W 2009 roku rozpoczyna pracę pedagogiczną na Wydziale Aktorskim PWSFTviT jako asystent prof. Jana Maciejowskiego na zajęciach z III rokiem. W kolejnym roku 2010 jako asystent kontynuuje pracę pod kierunkiem dr hab. Bronisława Wrocławskiego, ówczesnego dziekana wydziału.

### Dorobek artystyczny

Kończąc studia na Wydziale Aktorskim PWSFTviT zagrał w dwóch spektaklach dyplomowych zrealizowanych w Teatrze Studyjnym: Tim – „Z życia marionetek” J. Bergmana w reż. J. Maciejowskiego, Nos – „Wesele” S. Wyspiańskiego reż. A. Bednarz i rozpoczął swą zawodową drogę. W reż. Agaty Dudy – Gracz zagrał Merkucia w „Romeo i Julii” W. Szekspira w Teatrze Stu w Krakowie. Związany etatowo z Teatrem Jaracza w Łodzi otrzymał tu różnorodne możliwości rozwoju aktorskiego. W ciągu 10 lat od ukończenia studiów nie zdarzają się tu tzw. „puste sezony”. To bardzo ważne szczególnie dla młodego aktora. Obsadzany jest w repertuarze od Gogola do V. Schmidta u reżyserów proponujących odmienne estetyki teatralne i to niewątpliwie ogromna wartość, która wspomaga rozwój, elastyczność i sprawność warsztatową. Zagrał tu następujące role: Bernard – „Śmierć Komiwojżera” A. Miller, reż. J. Orłowski; Fleance, Zjawa – „Makbet” W. Szekspir, reż. M. Grzegorzek; Tomek – „Rowerzyści” V. Schmidt, reż. A. Augustynowicz; Fiodor – „Przypadek Ivana Iljicza” L. Tołstoj, reż. J. Orłowski; Baltan, Żebrak, Duch, Nyssena – „Dybuk” S. Anski, reż. M. Grzegorzek; Marek – „Barbelo, o psach i dzieciach” B. Srbljanovic, reż. A. Augustynowicz; Mały Charles – „Gorące lato w Oklahomie” T. Letts, reż. A. Urbański; Chlestakow – „Rewizor” M. Gogol, reż. M. Fiedor; Żołnierz, Chiquita, Mikaela – „Jajo węża” J. Bergman, reż. M. Bogajewska; Scypion – „Kaligula” A. Camus, reż. A. Augustynowicz.

Przeglądając bardzo starannie przygotowaną dokumentację dorobku artystycznego odnotowuję, że role M. Łuczaka są zauważane i doceniane przez krytykę a także nagradzane. To ciekawy i zadowalający dorobek, niewątpliwie zasługujący na pozytywną ocenę. Na swoim koncie ma także role filmowe: Miras – „Kryminalni” reż. M. Pieprzycy; Bobas – „Drzazgi” reż. M. Pieprzycy; Chudy chłopak – „Tatarak” reż. A. Wajda; Natan – „Osiem 9” reż. P. Józwiak – Rodan; Marcin Cieślak – „MC. Człowiek z winylu” reż. B. Warwas; Mały – „Cudowne lato” reż. R. Brylski; Pielęgniarka –



„Wymyk” reż. G. Zgliński; Policjant – „Pokaż kotku, co masz w środku” reż. S. Kryński oraz role serialowe: Mały – „Czas honoru”, Por Kowalewski – „1920. Wojna i Miłość”, Hubert – „Chichot losu”, Marek Kotys – „Komisarz Alex”

i nagrody:

2008 – Nagroda ZASP na XXVI Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi

2008 – Główna Nagroda za rolę w przedstawieniu „Z życia marionetek” w reż. J. Maciejowskiego w PWSFTViT na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych w Brnie

2009 – Nagroda Aktorska za rolę Tomka w spektaklu „Rowerzyści” V. Schmidta, reż. A. Augustynowicz z Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi i Teatru Współczesnego w Szczecinie na XLX Kaliskich Spotkaniach Teatralnych

2009 - Nagroda Aktorska za rolę Tomka w spektaklu „Rowerzyści” V. Schmidta, reż. A. Augustynowicz z Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi i Teatru Współczesnego w Szczecinie na Festiwalu „Rzeczywistość przedstawiona” w Zabrze.

### **Rozprawa doktorska**

Promotorem pracy jest dr hab. J. Orłowski.

Swoją rozprawę doktorską „Moja praca nad rolą Chlestakowa w spektaklu Rewizor w reż. Marka Fiedora w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi” Pan Marcin Łuczak podzielił na III Rozdziały: Rozdział I – Gogol, rozdział III – Rozmowy z twórcami i ten najistotniejszy, Rozdział II – Moja praca nad rolą Chlestakowa. Autor dokonuje tu podziału na poszczególne sceny, nadając im odpowiednio znaczące tytuły i przeprowadza nas przez przebytą drogę ukazując obciążenia, jakie mu towarzyszyły, lęki, niepewność, poszukiwania i zmagania. Znajdujemy opis konstruowania roli, próbę zanalizowania własnej pracy z pewnej już perspektywy czasu, co stwarza szansę na uzyskanie pewnego stopnia świadomości zawodowej. Napisał „To właśnie „świadome kreowanie” jest w moim odczuciu najistotniejszym zagadnieniem w procesie twórczym, ono odróżnia profesjonalistę od amatora. W przypadku sztuki aktorskiej nie można odnieść się do pewnych stałych, niezmiennych zasad, które stanowiłyby silną podstawę naszego rzemiosła.” Zaproponowany „szlak Chlestakowa” wiedzie przez kolejne sceny nazwane Głód, Cena strachu, Gość w dom, Chlestakowgate, Sprawa dla reportera, Sexplozja. Znajdujemy tu opis związku Chlestakowa z towarzyszącym mu Osipem – w spektaklu M. Fiedora – równolatkiem, którego ojciec Chlestakowa postanawia uczynić opiekunem syna. Autor szuka tu motywacji do uzasadnienia tego związku i nadania mu wiarygodnej relacji. Bazuje nawet na własnych doświadczeniach z okresu szkoły podstawowej, kiedy to był nielubiany i nieakceptowany przez rówieśników – w obronie starał się uporczywie imponować im wymyślanymi historiami, których był uczestnikiem lub bohaterem. Choć niechętnie do tego wracał postanowił wykorzystać jako artystyczną inspirację i posłużyć się tym do stworzenia postaci na potrzeby analizy roli. Towarzyszyło mu jednak zapamiętane ostrzeżenie, jedna jak pisze „z najciekawszych wskazówek aktorskich, jaką kiedykolwiek otrzymał ... nigdy nie grać analizy postaci”. Autorką uwagi była Anna Augustynowicz.

Po fantastycznych, jak wspomina autor, próbach stolikowych z M. Fiedorem oczywiście bał się, że nie wszystko da się przenieść i że z rozpaczu może „wpaść w granie analizy”. Oczywiście podejmuje walkę i zaczyna od stworzenia historii znajomości z Osipem: że znają się od dziecka, wychowali się w prowincjonalnym miasteczku, mieszkali obok, chodzili do tej samej klasy. Osip – z ubogiej rodziny, o dużym intelekcie, introwertyk, dojrzały. Chlestakow – syn jednego z najzamożniejszych biznesmenów w okolicy, mitoman, zarozumiały, z poczuciem wyższości, nieakceptowany przez rówieśników. Ojciec Chlestakowa wysyłając syna na studia do stolicy i będąc świadomym jego charakteru, czyni Osipa opiekunem syna w zamian za opłacenie pobytu i możliwość poznania życia



światowego z dala od prowincji. Autor bardzo precyzyjnie i misternie tka cały ten wątek i wiele innych aspektów mierzenia się z poszczególnymi zadaniami i tematami. Odnoszę wrażenie, że jest typem perfekcjonisty, który wszystkie poszczególne elementy musi mieć pod kontrolą w stopniu doskonałym aby osiągnąć spokój. Nie twierdzę, że to coś negatywnego, ale myślę, że może odebrać otwartość myślenia i radość z zaskoczeń, co bywa bardzo twórcze. Wartym odnotowania wydaje mi się fakt poszukiwań wyglądu Chlestakowa, którego Pan M. Łuczak zagrał. Chciał zbudować jakąś kontrę do innych scen obarczonych schematem „dwór robi króla” i zaskoczyć widza. Zaproponował swojego rewizora - „nieopierzony, głupawy młodzieniec, o cherlawej prezencji” – kiedy ukazuje się publiczności pierwszy raz ubrany jest w bokserki, przez ramię przewieszony ręcznik, w rękę kosmetyczka, którą podkreśla rytm wygwizdywanej melodii. To „kąpielowe entre” było pomysłem reżysera, ale „wypełnienie go” trwało, jak twierdzi, przez cały okres grania przedstawienia ulegając przeróżnym metamorfozom.

W „Cenie strachu” opisuje pierwsze spotkanie Chlestakowa z Horodniczym, czyli od przejmującego strachu o własny los utracjusza do euforii odzyskującego świetne samopoczucie i wyłupującego przyjazny wiatr w żagle. Ta skrajność uczuć tak blisko siebie, ta łatwość z jaką Chlestakow odnajduje się w każdej sytuacji staje się dla Autora bardzo trudna do przeprowadzenia. „Analiza postaci nie pomogła mi racjonalnie wytłumaczyć działania Ivana Aleksandrowicza, uchwycić procesu myślenia, który mógłbym zrozumieć” napisał. Reżyser starał się odciągnąć od tych rejonów myślenia i tłumaczył „On po prostu tak funkcjonuje. Ma mentalność surfera. Unosi się na fali, a kiedy pojawia się następna po prostu na nią wskakuje. Nie wszystko w roli wypracujesz dzięki analizie psychologicznej. Nie staraj się za wszelką cenę zrozumieć mechanizmu jego działania tylko intuicyjnie go w sobie poszukaj”.

Autor poczuł się zdruzgotany i bezbronny – do tej pory zawsze opierał się na dogłębnym, szczegółowym przeprowadzeniu analizy psychologicznej. Wspomina oczywiście o przypadkowo pojawiających się intuicjach, wglądach, ale nie brał pod uwagę możliwości budowania na nich roli. Nie mógł zrozumieć i uchwycić mechanizmu działania Chlestakowa! Odwołuje się tu do doświadczeń „porażki zawodowej” w roli Merkucja w „Romeo i Julii” w reż. Agaty Dudy – Gracz i analizuje. Píše „Przed wszystkim pracowałem w trybie dotąd mi nieznanym – bazą do budowania roli nie był jej przebieg dramaturgiczny, ale improwizacje, które nadawały nowy porządek funkcji postaci. Poza tym usiłując nie popełnić błędu za wszelką cenę pozbawiałem się szansy poszukiwania i odkrywania w sobie nowych środków wyrazu, kurczowo trzymając się sprawdzonego modelu działania, który nie mógł zafunkcjonować w teatralnym świecie Agaty Dudy – Gracz. Zrozumienie własnego błędu i wyciągnięcie z niego wniosków przyszło niestety dużo później niż bym sobie życzył – jednak gdyby nie Marek Fiedor i „Rewizor”, zapewne ciągle jeszcze byłbym uboższy o tę wiedzę”.

Odrzucenia psychologicznego zrozumienia postaci Autor nie brał pod uwagę – uzbrojony w tę umiejętność zbudował właściwie pancerz. Rozpoczął jednak intensywne poszukiwania: medytacje, które sprawiły zmniejszenie stresu, zwiększenie koncentracji i nadzieję na rozwiązanie problemu w miarę upływu czasu. Rozpisał też na własny użytek trening aktorski w oparciu o ćwiczenia Michaiła Czechowa i jego elementy „wykraczające poza psychoanalizę” – jednak niezwykle przydatne aktorowi w kreowaniu wiarygodnego życia postaci”. Zaczął otwierać się stopniowo i uruchamiać nowe obszary i rozumienia. Píše o „poczuciu stylu” odwołując się do Czechowa – „Wszystko na scenie jest nierealistyczne. Aktor pracujący z poczuciem stylu usiłuje raczej uchwycić szczególny charakter sztuki, scenariusza czy sceny niż starać się dotrzeć do powierzchownego „realizmu”. To zdanie stało się



jednym z najistotniejszych dla Autora pracy. Pojawia się zrozumienie, że Jego forma pracy „opiera się na nieświadomym sprowadzeniu charakteru sztuki właśnie do powierzchownego realizmu czyli swojej wrażliwości i interpretacji tekstu”. W efekcie, jak sam krytycznie to ocenia – uzyskał postaci podobne w wyrazie grane w różnych gatunkowo spektaklach. „Bycie naturalnym w założonych okolicznościach scenicznych stało się dla mnie celem budowania ról. Zaczynałem konstruowanie postaci „od zera” ale dziwnym trafem często kończyłem ją, w mniej lub bardziej, ale jednak znanym mi miejscu. Zrozumienie „poczucia stylu” otworzyło nową drogę, wprowadziło kluczową korektę zmiany „środka ciężkości” nie odrzucając doświadczeń zawodowych kilku już lat. Teraz tak „Od interpretacji charakteru sztuki przez własną wrażliwość do wyznaczania przez nią drogi poszukiwań postaci”. Zaczęły pojawiać się kolejne zrozumienia. Ciągłe towarzyszył lęk przed porażką, wewnętrzny krytyk, który ocenia, którego zaczęło się udawać poskromić i otrzymać prawo do porażki. Sporo tu refleksji na temat naszego aktorskiego, twórczego wkładu w powstający spektakl. Rozpatrywania „rodzaju monopolu na prawdę o życiu postaci – poza informacjami od autora tekstu dramatu i założeniami reżyserskimi istnieje ten „obszar niedopowiedzeń i niejasności do wypełnienia przez aktora. To ten etap konstrukcji postaci najciekawszy i najprzyjemniejszy ze wszystkich”, jak pisze Autor. „Można go kształtować, wypełniać i konstruować – bo nikt nie wie, jaki naprawdę był Hamlet, nikt nie spotkał Raskolnikowa i nikt nie pił z Chlestakowem”.

Pan Marcin Łuczak wspomina też o uwadze reżysera Marka Fiedora, która często stawała się w tych zmaganiach z Chlestakowem – drogowskazem – o jego umiejętności wskakiwania na kolejną falę „unoszenia się na fali”. Mimo tych rozmaitych, nowych elementów wprowadzonych do pracy nad rolą napisał „coraz wyraźniej odczuwałem jednak brak posiadania precyzyjnej mapy, której głównym kartografem mogłem być tylko ja. To oczywiście – w przypadku sztuki aktorskiej instrument gry jest jednocześnie grającym na owym instrumencie”. W tych trudnych zmaganiach reżyser M. Fiedor, który obdarza aktorów dużą dozą zaufania i cierpliwością był dla Autora partnerem wymarzoną, ale też obciążającym, bo takiego zapewne nie chce się zawieść. Z mozołem pod okiem reżysera szukał elementów „chlestakowskiej układanki”, które scalilyby postać i pozwoliły się w niej osadzić. To etap pracy, któremu towarzyszyły nieustanne pytania: „Czy mój bohater jest zadufanym w sobie bufonem, czy maskującym swą niemoc i przerażenie chłopakiem?” Wybór skomplikowanego wewnętrznie bohatera zwyciężył.

W odczuciu Autora pracy „aktorską powinnością jest interpretowanie roli przez pryzmat własnych intuicji, odczuć, analiz i doświadczeń”. Następnym trudnym do pokonania etapem stało się wypełnienie, uwiarygodnienie i dobór środków wyrazu w scenie upijania się Chlestakowa. Miał zagrać nie podpitego, jak w scenie wcześniejszej, ale pijanego i pijącego, jak to określił „w myśl zasady: „nie wyjdę stąd dopóki nie będę w stanie stad wyjść”. Rozpoczął ćwiczenia bełkotu, mowy coraz wolniejszej i wyraźniejszej, nagrania towarzyskiego spotkania przy alkoholu i przeanalizowania go. Te wszystkie próby doprowadziły do sytuacji, w której swobodne poczucie bycia pijanym powodowało, że w wypowiedziane kwestie wkrada się bełkot.

Ostatnim wyzwaniem stał się kluczowy dla Chlestakowa monolog, do którego reż. Marek Fiedor przykładął ogromną wagę, traktując go jako jedno z największych zawodowych wyzwań z jakimi mierzy się grający go aktor. To znowu stało się paraliżującym wręcz obciążeniem dla M. Łuczaka i uruchomiło lawinę pytań i wątpliwości „Czy jestem już na to gotowy? Czy w ogóle kiedykolwiek będę?”. „Motorem napędowym” stało się zdanie Chlestakowa: „W końcu po to się żyje, nie?”. Największą trudnością niezmiennie było nieuzyskiwanie w zadowalającym stopniu „lekkości tokowania” bohatera i łatwości „surfowania” na każdej pojawiającej się w głowie myśli.



Potem jeszcze przebrnięcie przez zaskoczenie, które uświadamia jego bohaterowi powody takiego czołobitnego traktowania go przez Horodniczego i urzędników, a jednocześnie ukazanie człowieka „na kacu”. Autor rozpiął zadania na konkretne czynności i udało mu się przestać nachalnie prezentować ten przykry i bolesny stan. Wzięto go za kogoś innego, ważniejszego i to raczej nie jest budujące odczucie. Jednak płynie dalej: Jeszcze spotkanie z obywatelami miasteczka, których problemy kompletnie ignoruje, ale pieniądze przyjmuje. W tych scenach Sprawy dla reportera i Sexplozji utwierdza się w myśleniu, które przyjął choć było to dla Niego karkołomnym zadaniem w kolejnych etapach pracy – Chlestakow to „surfer” człowiek, dla którego unosząca go fala jest całym oceanem”. Największą „zdobyczą” artystyczną było porzucenie poszukiwania jedynej słusznej metody działania w warunkach scenicznych. „Podejmowałam coraz śmielsze próby poszukiwań nowych, skutecznych metod. Nauczyłem się traktować własny strach jako wewnętrzny sygnał potrzeby podjęcia działania. Wychodząc poza sferę pozornego komfortu wkroczyłem na ścieżkę rozwoju”.

Efekt zmagania Autora z „materiałem Chlestakowa” będący przedmiotem opisu i powodem wielu dylematów aktorskich obejrzałam w zapisie spektaklu dołączonym do pracy. Wypadło to bardzo przekonująco w moim odbiorze i zapewne budująco wpłynęło na obecną kondycję aktorską p. M. Łuczaka.

Pracę kończą dwie bardzo interesujące rozmowy z reżyserem M. Fiedorem i aktorem M. Jakusem (Horodniczy).

Rozprawa doktorska zaproponowana przez Pana Marcina Łuczaka jest praca precyzyjnie zaplanowaną i napisaną, wypunktowaną tematycznie. Napisana komunikatywnie, posiada przejrzystą konstrukcję i jakąś ujmującą szczerą, której towarzyszy jednocześnie zdyscyplinowanie. Nie znajduję w niej nadmiarów, zbędnych ozdobników ani niczemu nie służących wywodów. Odzwierciedla proces często bolesnego doświadczenia niemożności pokonania na pewnym etapie pracy aktorskich blokad, przyzwyczajęń i ograniczeń. Stwarza jednocześnie przez poszukiwania i wyzwanie szansę poszerzenia zakresu aktorskich możliwości i zawodowej świadomości. Pozwala otwierać się na nowe, inne sposoby stwarzania scenicznego istnienia, na przeróżne kompilacje i uzupełnienia. Umiejętne korzystanie z materiału improwizacji pod okiem mistrza także „czyni cuda”, uwalnia, wzbogaca, dodaje odwagi i w znaczącym stopniu wpływać może na umiejętność wiarygodnego bycia na scenie. Łączenie tych różnych „podejść” do stwarzania istnienia scenicznego, roli otwiera zaskakujące przestrzenie twórcze, które penetruje się z zachwytem i korzyścią dla tworzonych przekazów.

Przedstawiona mi do oceny praca spełnia wymogi art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2013 roku o stopniach naukowych i tytułach naukowych oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuki (Dz.U. nr 65, poz. 595 Dz. U. z 2005 roku nr 164, poz. 1365 oraz Dz. U. z 2011 r. nr 84 poz. 455.)

Popieram starania Pana mgr Marcina Łuczaka o uzyskanie stopnia doktora sztuki w dziedzinie sztuk teatralnych biorąc pod uwagę znaczący i różnorodny dorobek artystyczny oraz wartość rozprawy doktorskiej „Moja praca nad rolą Chlestakowa w spektaklu Rewizor w reżyserii Marka Fiedora w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi”.

*E. Kaplińska-Monik*