

dr Krzysztof Czeczot

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

AUTOREFERAT

Życie człowieka to podróż. Każda podróż niewątpliwie wzbogaca nas, czegoś uczy, zaspokaja jakieś potrzeby. Podróż, która kończy się spełnieniem, sukcesem, najczęściej rozbudza apetyt na kolejną wyprawę. To działające jak wahadło doznanie stało się motorem napędowym mojego życia zawodowego.

„Każda opowieść ma swój czas.”

Przywołuję powyżej zdanie z wyreżyserowanego przeze mnie przedstawienia „Pani Furia”. Zdanie autorstwa Grażyny Plebanek. Dramat, który przytaczam to dwugłos kobiet, napisany przez dwie dramatopisarki. Wspomniana Grażyna Plebanek stworzyła wątek pochodzącej z Kinszasy czarnoskórej Alii (w tej roli Dominika Kimaty). Wątek polskiej dziewczyny, urodzonej i wychowanej we Wrocławiu Anielki (w tej roli Katarzyna Pilichowska), napisany został przez Jadwigę Juczkowicz. Realizacja tego spektaklu to spotkanie kilku dróg mojego życia artystycznego w jednym czasie i w jednym miejscu, na scenie teatralnej. Kilku dróg, którymi szedłem przez ostatnie dwadzieścia lat od pierwszych dni w szkole teatralnej, przez szereg ról teatralnych i filmowych, do swojej pierwszej reżyserii na dużej scenie w teatrze dramatycznym. Te drogi to: aktorstwo, edukacja szkolna, aktywność filmowa, doświadczenie producenckie, próby literackie, przygoda radiowa, reżyseria.

Państwowa Wyższa Szkoła Telewizyjna, Teatralna i Filmowa w Łodzi

Edukację w Państwowej wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi rozpocząłem w 1998 roku. Byłem zaraz po maturze. Wcześniej nie miałem żadnych doświadczeń teatralnych, nie byłem w kółku teatralnym, nie miałem nawet okazji być w teatrze. Zdecydowałem się na zdawanie do szkoły teatralnej, bo w tamtym czasie wydawała mi się czymś absolutnie niezwykłym możliwość wcielania się w cudze życia, tworzenie postaci teatralnej czy filmowej za pomocą własnej wrażliwości, cielesności i duchowości. To przeżywanie cudzych żyć w połączeniu z możliwościami penetrowania swojej własnej wyobraźni fascynuje mnie do dnia dzisiejszego.

W szkole miałem okazję uczyć się nie tylko warsztatu aktorskiego, ale także życia. Uczyłem się jak funkcjonować w świecie teatru, sztuki i jak funkcjonować, radzić sobie w *zwyczajnym* życiu. Trzeba pamiętać, że do szkoły teatralnej trafiłem jako zupełnie młody chłopak. Z małego, prowincjonalnego miasteczka, do wielkiej aglomeracji. Z ograniczonych horyzontów, do przestrzeni, w której rozległość i mnogość przyszłych doświadczeń oraz ogrom wiedzy, którą mogłem przyswoić, jednocześnie zaskakiwały mnie, fascynowały, onieśmiewały, i co najważniejsze: motywowały do dalszego rozwoju. Moi nauczyciele, prof. Zofia Uzelac, oraz prof. Bronisław Wrocławski (opiekunowie roku) prof. Wojciech Malajkat, prof. Jan Machulski, prof. Bogusław Semotiuk, czy prof. Jan Zdrojewski pokazywali różne, często wykluczające się drogi dojścia do zbudowania roli, jednak to, co wydaje mi się dziś z perspektywy lat najistotniejsze, to myśl, że zawodu aktora można i trzeba uczyć się całe życie, a im jest się starszym, tym więcej pojawia się pytań. Sam staram się przekazywać te myśl swoim studentom, czy to w rodzimej „filmówce”, czy w Akademii Teatralnej w Warszawie. Że o to ciągle stawianie pytań chodzi. Te pierwsze: *„kto? Co? Dlaczego? Po co? Z kim? Gdzie? W jakich okolicznościach?”* przez kolejne lata obecności w zawodzie aktora, czy szerzej rzecz ujmując - w sztuce - stawały się punktem wyjścia do stawiania kolejnych pytań, także tych egzystencjalnych, tak mocno dopełniających warsztat aktorski duchowością zawodu aktora. W szkole zaszczepiono we mnie nieustanną potrzebę rozwoju osobistego, nauczono mnie, że ów rozwój będzie miał ogromny wpływ na moje wybory tak zawodowe, jak i życiowe, że koniec końców, ten rozwój stanie się najważniejszym aspektem funkcjonowania w kulturze i sztuce, że ów rozwój wzbogacać będzie mnie jako człowieka.

Drugą, równie istotną jak stawianie pytań lekcją, którą wyniosłem ze szkoły teatralnej, jest świadomość pracy zespołowej przy zachowaniu indywidualności każdego z twórców. Funkcjonowanie w zawodzie aktora (czy w ogóle artysty) zawsze odbywa się z kimś (partner, reżyser) lub wobec kogoś (reżyser, widz). Nie sposób tego uniknąć. To, co dostałem od swoich nauczycieli, staram się przekazywać swoim studentom: walczyć o swoją pozycję, o swoją niezależność i autonomię, ale pamiętać, że mogą być one zauważone tylko w większej grupie, że tylko grupa, lub partner, dają szansę na pokazanie własnego *charakteru pisma*. Co więcej, obserwacja grupy, czy partnerów scenicznych, w życiu zawodowym i poza nim, rozwija znacznie szybciej niż samodzielny proces samodoskonalenia się. Ten też jest istotny, ale potrzebuje lustra, w którym aktor będzie mógł się przejrzeć i weryfikować.

We wstępie wspomniałem Katarzynę Pilichowską, która jest moją byłą studentką (zajęcia z pracy przed mikrofonem). Kilka lat po zakończeniu przez p. Katarzynę szkoły filmowej, spotkaliśmy się w pracy nad przedstawieniem „Pani Furia”. To ważne doświadczenie w moim życiu zawodowym (co ważne kolejne na przestrzeni kilku ostatnich miesięcy), kiedy student staje się partnerem w pracy. Relacja *student - wykładowca* nie jest relacją równoległą. Wykładowca zawsze będzie miał przewagę nad swoim studentem ze względu na wiek, wiedzę, na wymuszoną przez tradycję edukacji formułę, która w dosyć oczywisty sposób przyporządkowuje role i zależności w tej relacji.

Profesor Jan Maciejowski

W trakcie pracy z Katarzyną Pilichowską zobaczyłem jak wiele nauczyłem się od profesora Jana Maciejowskiego, z którym pracowałem najpierw w szkole przy dyplomie teatralnym („Popcorn” Bena Eltona), potem jako aktor zespołu teatralnego Anny Augustynowicz („Litość Boga” Jean Cau), a następnie przez wiele lat jako asystent Profesora na Wydziale Aktorskim w Łodzi. Przede wszystkim pragnę tu wspomnieć o przełamywaniu barier. Aktor, reżyser, wykładowca, zawsze powinien być partnerem. Warto, idąc za sposobem pracy Maciejowskiego, już na samym początku każdej współpracy uporządkować sprawy związane z relacyjnością w zespole: otóż wszyscy jesteśmy równi wobec siebie i wobec widza, tylko swobodny dialog, niewymuszona i niczym nieograniczona forma współuczestnictwa w akcie twórczym pozwala dogłębnie i uczciwie zrealizować ten akt.

Pamiętać należy jednak o tym, że w teatrze nie ma demokracji, że ostateczną decyzję zawsze musi podjąć reżyser, stąd by móc te decyzje podejmować odpowiedzialnie, wartościowe wydaje się poznanie zdania wszystkich osób, których te decyzje dotyczą.

Profesor Maciejowski nauczył mnie także, że w sztuce *„najlepszą konsekwencją, jest brak konsekwencji”*. Sztuka w dużej mierze bazuje na emocjonalności człowieka, na wynikającej z niej wyborach. Ludzka emocjonalność nie jest funkcją życiową mającą swój początek w racjonalności, stąd brak konsekwencji w wyborach bohaterów scenicznych jest konsekwentną realizacją drogi, którą podpowiada im emocjonalność. To zdanie płynnie prowadzi mnie do kolejnych, równie ważnych: *„najlepsza uwaga, to z pozoru głupia, nieoczywista uwaga, bo tylko ona może rozbudzić wyobraźnię aktorską”* (ale także reżysera czy studenta).

„Najważniejsze jest pierwsze czytanie egzemplarza, książki, bo ono zostawia w nas jakiś obraz, jakąś emocję, które będziemy przez czas trwania prób odrzucać, uciekać od nich, kwestionować, by na końcu zobaczyć, że efekt naszej realizacji jest zbliżony do naszej pierwszej koncepcji, tyle że wzbogacony o wszystkie doświadczenia jakie zdobyliśmy w trakcie poszukiwania.”

„Cóż z tego, że widz, nawet mało wykształcony, wie, że Hamlet w końcu umrze. Naprawdę interesuje go na scenie to wszystko, co ten „biedny chłopiec” robi, żeby uratować swoje życie, żeby zwyciężyć.”. (Andrzej Wajda „Podwójne spojrzenie”)

Teatr Współczesny w Szczecinie

Myśl rozpoczętą w powyższym wątku będę kontynuował w kolejnych rozdziałach, jednak by zachować chronologię mojej podróży przez świat teatru i sztuki, przejdę teraz do omówienia mojej pracy w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, do którego trafiłem z początkiem 2003 roku. Swoją pracę w teatrze prowadzonym przez Annę Augustynowicz rozpocząłem główną rolą w przedstawieniu *Komiczna Siła* Alana Ayckbourn. To niezwykle ważne doświadczenie w moim życiu, bo po szkole zostałem zaproszony do pracy w renomowanym teatrze, który w owym czasie był w szczytowej formie, do tego moją partnerką sceniczną była Maria Seweryn, aktorka z dużym dorobkiem teatralnym.

Ucząc się pracy w zawodowym zespole teatralnym zacząłem dostrzegać jak ogromna jest różnica między tym, w co wyposażony zostałem w trakcie czteroletniej nauki w Łodzi, a tym, czego oczekuje się ode mnie w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. To wejście w dorosłość odbyło się w niezwykle sprzyjających warunkach, co ważne, potem, w trakcie pracy nad kolejnymi rolami, pomagało rozwijać nie tylko warsztat, ale także horyzonty intelektualne, o których wspomniałem we wstępie do niniejszego tekstu. Na czym polegała niezwykłość tego rozwoju? Zacznę od zwrócenia uwagi na postać Anny Augustynowicz, reżyserki, która przez lata obecności w teatrze, wypracowała swoją niepowtarzalną estetykę, swój własny język teatru. Teatr Augustynowicz to ciągłe pytanie o kondycję człowieka. W swojej pracy doktorskiej, w której opisywałem pracę nad rolą Pana Młodego w *Weselu* St. Wyspiańskiego w reżyserii Anny Augustynowicz opisałem na czym polegała ta praca, jednak dla potrzeb pracy habilitacyjnej, przytoczę najważniejszy fragment tego opisu:

„Stosując bardzo duże uogólnienie, wiedza, którą wyniosłem ze szkoły teatralnej na temat budowania roli opierała się na zrozumieniu tekstu sztuki, ustaleniu intencji postaci oraz relacji między występującymi postaciami, rozumieniu sposobu pracy z rekwizytem i specyfiki ruchu scenicznego. Odmienność pracy z Anną Augustynowicz, czy inaczej: brakujący element w szkolnej edukacji, zawiera się w słowie 'kondycja'. Przy każdej realizacji Augustynowicz pytała siebie, a także aktorów biorących udział w poszczególnych spektaklach, jaka jest dziś kondycja człowieka w świecie? Jaka jest dziś kondycja aktora? Jaka jest dziś kondycja twojego bohatera, twojej bohaterki? Jaka jest dziś twoja kondycja – człowieka, nie aktora? I jak ta kondycja może wpływać na budowanie roli? Warto w tej chwili wyjaśnić jak pojmaliśmy słowo kondycja. Kondycja to nie tylko forma psychiczna i fizyczna aktora, nie jest to także słowo definiujące wydolność fizyczną czy psychiczną aktora. Wspomniane znaczenia słowa kondycja mają oczywiście ogromny wpływ na budowanie roli, ale bynajmniej jej nie warunkują. Kondycja to miejsce istoty ludzkiej w otaczającej ją rzeczywistości, jej oddziaływanie na rzeczywistość, sprzężenie zwrotne jakie może mieć człowiek w ramach interakcji z rzeczywistością. Kondycja to także doświadczenie cywilizacyjne, konsekwencje wynikające z historii kraju, historii kontynentu, a także – bliżej - obszaru jaki zamieszkuje człowiek, historii jego rodziny, jego przodków i potomków.

Kondycja to także relacje na jakich zbudowana jest interakcja międzyludzka, to człowiecze życie w grupie ludzi lub w izolacji od tejże grupy. Kondycja to także pozycja człowieka w świecie względem zdobyczy cywilizacyjnych. Budując rolę teatralną należy pamiętać także o kondycji ludzkości w czasie powstawania sztuki, warto zapytać o kondycję samego autora. Ciekawe jest także porównanie jaka była kondycja teatru wtedy i jaka jest kondycja teatru teraz. Co ważne kondycja to pojęcie dynamiczne, w związku z tym ciągle można je weryfikować, ciągle można o nią pytać.”

Sformułowana w trakcie edukacji szkolnej teza, że życie aktora, to ciągle zadawanie pytań, rozwinęła się w trakcie kilkuletniej pracy w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Poszerzona została jednak o ten bardzo ważny i ciekawy aspekt *kondycji aktora/kondycji człowieka* jako fundamentu do budowania roli teatralnej w oparciu o szereg bodźców zewnętrznych, które mają ogromny wpływ na to, co uruchamia się we wnętrzu aktora/człowieka, co przez wibrowanie i rezonowanie może pomóc w stwarzaniu różnych ról. Nasz zawód ograniczony jest powtarzalnością naszych środków aktorskich. Role jakie tworzymy w pewnym momencie, mimo odmienności ich charakteru i języka dramatu, mogą być bliźniaczo do siebie podobne, właśnie przez wpływ wspomnianych ograniczeń. Tylko nieustanne badanie własnej *kondycji* i przyglądanie się zapisanej *kondycji* bohatera / bohaterki dramatu może być gwarantem tworzenia ciągle nowych, innych postaci. W trakcie mojej pracy w Teatrze Współczesnym w Szczecinie udało mi się zaobserwować jeszcze jeden, bardzo ważny aspekt pracy w teatrze. Ponownie odwołam się do wspomnianej już pracy doktorskiej.

„Budowanie roli przypomina proces powstawiania domu. Zanim powstaną fundamenty roli, czyli zanim zaczniemy pracować nad konkretnymi założeniami, tworzymy w wyobraźni bliżej nieokreślony plan, obraz postaci (duchowość). Ten obraz tworzy się bez względu na nasze oczekiwania, powstaje poza wolą aktora, ponieważ opiera się na pierwszym wrażeniu jakiego doświadcza aktor po lekturze tekstu. To pierwsze wrażenie weryfikowane jest potem w trakcie prób. Kiedy spojrzy się na zbudowaną rolę z perspektywy czasu okazuje się, że jest ona w dużej mierze, tak w sposobie podawania tekstu, jak i w scenicznym ruchu postaci, nasączona tym pierwszym wrażeniem.

W pewnym momencie prób, należy obrócić proces tworzenia roli: nie budować rolę na sobie, na swoim aparacie, tylko z pełną odwagą pozwolić roli w nas zamieszkać, dać jej ciało i duszę do stworzenia się w nas, innymi słowy - nie należy myśleć jak będę grał rolę, tylko jak rola zagra mną, jak zagra we mnie – tego dnia, w tej kondycji. Należy obserwować jak ten obcy, nierzeczywisty byt utkany ze słów i intencji, „znajduje się” we mnie, „rozściela się” we mnie - w człowieku. Należy wsłuchiwać się jak ten byt, „przetkany” mną i moją kondycją, dojrzewa i pozwolić mu nosić mnie przez czas trwania spektaklu, wbrew mojej świadomości, wbrew mojej intuicji, wbrew mojej ludzkiej, aktorskiej logice i zamiarom. Dobrze zbudowana rola powinna używać mnie dla siebie samej oraz dla widza, by przed – stawić mnie człowieka, aktora, w tej roli. Aktor powinien zbudowaną rolę przed – sobą – [po]stawić i przyglądać się jej. Traktować zbudowaną rolę - ten określony, a jednak nierzeczywisty byt – jako coś, co wykracza poza cielesność aktora, ale ciągle jest wynikiem intelektualnej i fizycznej pracy człowieka i jego wyobraźni.”

Kogo dziś przed widzami postawię? To pytanie ciągle pojawiało się w mojej pracy aktorskiej. Mój bohater jest tym samym bohaterem, którego stawiałem przed widzami wczoraj i w trakcie poprzednich wieczorów, ale ja codziennie jestem inny, codziennie jestem starszy, codziennie jestem w innej *kondycji*. To, co wydaje mi się najciekawszym wspomnieniem pracy w Szczecinie, to te niezwykle uczucie rozpiętości pomiędzy mną a NIM, to moje użyczenie JEMU siebie. Ciekawe, że te zagadnienia aktorskie, tak doskonale opisał w swoich pracach psychiatra dr Antoni Kępiński w *Melancholii*, czy *Schizofrenii*.

Uzupełniając powyższe rozważania, chciałbym dodać jeszcze inny punkt widzenia na proces budowania roli: jak ten proces wygląda z perspektywy reżysera-aktora. To, co wyniosłem z teatru Augustynowicz, to świadomość i waga pracy nad słowem, ale to czego mi w tym teatrze zabrakło, albo może czego było za mało, to większa swoboda pracy nad rolą. Anna Augustynowicz, reżyserka o silnej osobowości, w trakcie prób kładła ogromny nacisk na intonację i melodię wypowiedzianych zdań. Oczywiście wszystko podparte było motywacjami bohaterów, intelektualnymi rozważaniami, niemniej jednak to w jakim rytmie i z jaką melodią zostanie wypowiedziane zdanie często determinowało pracę aktora nad budowaną postacią. W swojej pracy reżyserskiej już od samego początku prób staram się stwarzać aktorowi przestrzeń do pracy nad rolą. Korzystając ze swoich doświadczeń aktorskich, wydaje mi się, że potrafię dosyć dobrze wspierać aktora w jego pracy nad budowaniem roli, nie przytłaczając go zbyt własnym obrazem tej postaci.

Pracując z aktorem w pierwszej fazie powstawania przedstawienia teatralnego, w trakcie prób stolikowych, uważnie wsłuchuję się w brzmienie postaci, które proponuje aktor, po to, by w trakcie kolejnych prób stolikowych, kiedy tekst jest już rozczytany, starać się zanurzać wyobraźnię aktora w brzmieniu i duchowości przedstawienia, w jego rytmie, estetyce, muzyce, czy w jego wymowie. Tym samym, nie narzucając swojego punktu widzenia, staram się „zmieścić” przygotowaną przez aktora czy aktorkę rolę, w ramach tworzonego wspólnie teatru.

Potem, kiedy przechodzimy do prób na scenie, wcześniej wykonana praca dopełnia się i uzupełnia, pozwala nam „rozszerzać” założenia, którymi kierowaliśmy się na początku procesu twórczego. Ponieważ moje zaplecze zawodowe silnie związane jest z aktorstwem, mam większą łatwość w zrozumieniu jaką postać tworzą aktorzy. W związku z tym, kiedy aktorzy pozwalają sobie na improwizację wokół zadanych tematów, rozumiem skąd biorą się poszczególne motywacje i dlaczego w tym kierunku są prowadzone. Mówiąc najprościej, czego i gdzie aktor szuka. Lub, jeżeli nie jestem do końca pewny tych poszukiwań, nie ingeruje w nie, daje aktorowi czas i przestrzeń na znalezienie przez niego odpowiedzi. Z drugiej strony, aktorzy rozumiejąc w jakim teatrze przychodzi im tworzyć role, pozwalają mi - reżyserowi, na sprawdzanie różnych wariantów przebiegu poszczególnych scen. Pozwalają na zmianę założeń nawet w ostatniej fazie powstawania przedstawienia.

W trakcie tamtego okresu mojej kariery teatralnej pracowałem przez kilka miesięcy w duńskim teatrze BOATTHEATRE nad sztuką „*Jeppe ze wzgórza*”. Spektakl duńskiego klasyka Ludvika Hollerga reżyserowany przez Annę Augustynowicz realizowany był w kilku językach, grany zaś przez zespół teatralny złożony z Duńczyków Polaków i Szwedów. Wspominana realizacja pozwoliła mi dostrzec jak silny jest przekaz teatru, który (pomijając fakt doskonałej znajomości tekstu przez publiczność duńską) z powodzeniem wystawiany był także w Polsce, choć dla rodzimej publiczności ani autor nie był szczególnie znany, ani język (głównie duński). To, co pozwoliło tak duńskiej, jak i polskiej publiczności zanurzyć się w opowiadaną historię, to zapewne reżyseria Anny Augustynowicz, która stworzyła przedstawienie opowiadające uniwersalną historię, w pełni zrozumiałą dla każdego z widzów, w której to prosty chłop, zostaje królem. To spotkanie teatralne to także fantastyczna możliwość funkcjonowania w duńskiej kulturze, wspaniała przygoda pozwalająca poznać mentalność, kulturę i historię Duńczyków.

Zajęcia ze studentami

Wróćę teraz do bardzo ważnego etapu w moim życiu zawodowym jakim jest wykładanie w PWSF, Tv i T w Łodzi oraz w Akademii Teatralnej w Warszawie. Ponownie przywołam postać profesora Jana Maciejowskiego, któremu asystowałem przez 6 lat, zanim zostałem samodzielny wykładowcą.

Wspomniałem we wcześniejszym fragmencie niniejszej pracy o sposobie pracy Pana Profesora, o partnerskim podejściu do studenta. W trakcie tych kilkuletnich spotkań udało nam się wypracować nieszablony sposób pracy ze studentami, jednocześnie efektywny i rozwijający tak nas, jak i ich. Każdy rok pracy ze studentami jest ciekawszy, inny. Wynika to z prostego mechanizmu: co roku nam, wykładowcom, przybywa lat, natomiast kolejne roczniki studentów z którymi się spotykamy, co roku są w podobnym wieku, mają po dwadzieścia kilka lat. Stąd rodzi się naturalna ciekawość, zainteresowanie jak zmienia się świat dookoła nas, jak zmieniają się studenci i ich podejście do pracy nad kolejnymi zadaniami aktorskimi. To obserwowanie kolejnych roczników jest dla mnie niezwykle potrzebne, odświeżające. Jak uczyć teatru w tak dynamicznie zmieniającym się świecie? Jak pracować z ludźmi, których kod językowy jest już trochę inny od naszego, choć mówimy tym samym językiem, korzystamy z tych samych zdobyczy cywilizacji?

Należy wspomnieć, że nasza sytuacja wyjściowa była dosyć szczególna. Mówiliśmy sobie i studentom, że układ zależności między nami oparty jest na trójkącie: na jego szczycie studenci, w jego ramionach po jednej stronie Profesor Maciejowski, wychowanek Leona Schillera, a po drugiej młody aktor, który stosunkowo niedawno ukończył szkołę teatralną.

Nie byłem jednak nigdy łącznikiem między „tradycją” a „nowoczesnością”. Profesor Maciejowski tego nie potrzebował, studenci o to nie prosili, a ja nie czułem się do tego powołany. Udało nam się stwarzać grupę *kolegów z pracy*, w której to grupie dyskutowaliśmy na przeróżne tematy, broniąc każdy swojego punktu widzenia narzuconego nam przez czas, w którym dorastaliśmy lub przez świat, w którym wychowaliśmy się. Jest jeszcze jeden ważny aspekt wspomnianego trójkąta: Profesor Maciejowski przez wiele lat uczył reżyserii w Krakowie. Praca ze studentami Wydziału Aktorskiego - jak mawiał - to było dla niego ważne, bo nowe doświadczenie. Studenci reżyserii zazwyczaj są starsi (przez to dojrzałsi) niż studenci wydziałów aktorskich.

Zaczynając współpracę z Profesorem Maciejowskim byłem zaledwie kilka lat po skończeniu *filmówki*, uczyłem się, jak uczyć, studenci uczyli się wszystkiego. Uczyli też nas. Pokazywali jak innymi są ludźmi, wychowanymi już w wolnym kraju, bez kompleksów, często świetnie mówiącymi w obcych językach, obytymi w świecie. Wiedzę o świecie i o sztuce czerpali nie tylko z rodzimych źródeł informacji, oglądali przedstawienia teatralne w Paryżu, Londynie, czy Nowym Jorku. Wielu z nich miało za sobą profesjonalne doświadczenia aktorskie.

Już na samym początku pracy z Janem Maciejowskim otrzymałem konkretne zadania, nie miałem być tylko asystentem od *kluczy i herbaty*. Na każdym kolejnym roku dzieliliśmy grupę studentów na dwie połowy. Po jakimś okresie czasu pokazywaliśmy profesorowi efekt naszej pracy. Profesor omawiał nasze wspólne postępy lub rzeczy, które szwankują. Następnie, już bez studentów, prowadziliśmy omówienie dotyczące zarówno zajęć, jak i każdego studenta z osobna, otrzymywałem wskazówki, rady, jak poprowadzić kolejne zajęcia, jak pomóc poszczególnym studentom.

Namówiłem Profesora Maciejowskiego do poszerzenia formuły naszych zajęć. Prosiłiśmy studentów każdego kolejnego rocznika by pisali do nas list. Prosiłiśmy by dzielili się z nami swoimi spostrzeżeniami na temat zajęć. Warto zaznaczyć, że spisywanie i wysyłanie swoich przemyśleń nie było obowiązkowe. Owszem, wyznaczaliśmy terminy, ale ta korespondencja (lub jej brak) nigdy nie miała wpływu na wzajemne relacje na zajęciach. Widzieliśmy wyraźną tendencję spadkową w częstotliwości otrzymywania tych listów – im bliżej egzaminu, tym było ich mniej. Kiedy prosiłiśmy studentów o ocenę swojego egzaminu, a także naszej – wykładowców – pracy, o słowo zamykające wspólny semestr, dostawaliśmy czasem jeden list, czasem żadnego, co było dla nas zrozumiałe – to nieco niezręczna sytuacja kiedy wykładowcy proszą o ocenę swoich zajęć, poza tym studenci wystawiają takie oceny w ramach obowiązku ewaluacyjnego.

W trakcie tych kilku lat dosyć wyraźnie można było dostrzec pozytywny wpływ tej wymiany myśli na osoby biorące w niej udział. Ich rozwój był bardziej świadomy, pełniejszy. Był w ich rękach.

Pisanie listów miało podwójne zadanie: po pierwsze sam fakt pisania zmusza piszącego do głębszego zastanowienia się jak wyrazić to, co ma się w głowie, jak nazwać swoje uczucia i towarzyszące nam emocje w trakcie milczącego aktu pisania listu.

Samotne pisanie listu pozwala także ubrać dzień w spójną i logiczną całość, pozwala wejść głębiej w swoją wrażliwość, psychikę, wejść głębiej w swoje „ja”. Nazywanie tego ogromu zdarzeń i procesów, które zachodzą w umysłach studentów Wydziału Aktorskiego, precyzyjne dobieranie słów, uczy skupienia nad postawionym zadaniem i systematyzuje kolejne etapy pracy, pozwala z perspektywy spojrzeć na to, co tak naprawdę robi się w trakcie zajęć. Oddzielić szum komunikatów od rzeczy konkretnych. Pozwala zauważyć zdobycze dnia i dostrzec napotkane trudności. Pozwala, co ważne w dynamicznym okresie rozwoju młodego człowieka, pobyć sam na sam ze sobą. Pobyć sam na sam ze swoją postacią, bo w gruncie rzeczy do tego się te listy sprowadzały: studenci mniej lub bardziej świadomie opisywali swoje role, nawet gdy nie pisali o nich bezpośrednio.

Sam fakt pisania listu, który dotyczył zajęć, sprowadzał ich na tory myślenia *ja w trakcie zajęć* i *moja postać*. Był realizacją hasła: przez poznawanie siebie, do aktorstwa. Drugie ćwiczenie, które wprowadziłem do pracy ze studentami nazwaliśmy *film*. Prosiłem studentów, aby przed zaśnięciem wyświetlali sobie w głowie film, w którym oni - widzowie, obserwują siebie - aktorów biorących udział w danej scenie. Żeby oczami swojej wyobraźni zobaczyli jak grają daną scenę, żeby skupili się na tym, nad czym nie skupiają się w trakcie jej grania czy próbowania: nad obrazem całości. To ćwiczenie pomagało też przyjrzeć się partnerce/partnerowi. W trakcie kolejnych zajęć studenci zgłaszali, że to ćwiczenie pomaga im dostrzegać własne myśli z innej perspektywy, jakby z *lotu ptaka*. Mówili: „mój bohater idzie, myśli, mówi” zamiast „idę, myślę i mówię”. Zaraz po tym wracali do opisów tego, co działo się w ich głowach w trakcie prób stolikowych: dlaczego mój bohater tak mówi i myśli, dlaczego idzie tam, gdzie idzie? W późniejszym etapie można było zaobserwować scalanie się tych różnych punktów widzenia, jakby następowała synergia: studenta, który rozpoczyna pracę nad rolą, aktora, który gra te rolę i widza, który w nocy wyświetla sobie film.

Pozwolę sobie teraz zacytować kilka listów, które przybliżą opisywane wyżej metody pracy. Listy pochodzą z wydanego w 2018 roku zbioru „Refleksnik” autorstwa Jana Maciejowskiego i mojego. Wszystkie osoby, których listy cytuję, wyraziły zgodę na ich publikację.

Studentka:

Aktorstwo jest jednym wielkim kłamstwem: udajemy ludzi, którzy nie istnieją, mówimy słowa, które nie padły, tworzymy sytuacje, które nie miały miejsca. Stawiamy bezpodstawne tezy, że człowiek w określonej sytuacji zachowałby się tak, a nie inaczej. Mogą one być mniej lub bardziej wiarygodne, ale zawsze zostaną kłamstwem, wytworem naszej wyobraźni. Okłamujemy ludzi, że zaprojektowana sytuacja wydarza się tu i teraz. I jeśli nawet w naszym mniemaniu wypełniamy ją najprawdziwszymi emocjami, to nadal wydarza się to w zakresie fikcji. Opowiadamy o nieistniejących osobach, jednak za ich pomocą możemy mówić o rzeczach istniejących: o uniwersalnych, ponadczasowych wartościach, które dotyczą nas wszystkich, o emocjach, które nam wszystkim towarzyszą i o konfliktach, które nas wszystkich obchodzą. Kłamstwo jest środkiem do opowiadania o prawdzie.

Ten list stał się dla nas punktem wyjścia do pracy, którą wykonywaliśmy ze studentami drugiego roku, a która w głównej mierze dotyczyła tożsamości aktora, próbowała odpowiedzieć na pytanie: kto to właściwie jest aktor / aktorka. Praca z drugim rokiem Wydziału Aktorskiego, to dosyć szczególny rodzaj pracy, bowiem studenci drugiego roku, mają już jakąś świadomość czym jest praca w teatrze, nie są jednak jeszcze dostatecznie dojrzały, by móc pracować nad najtrudniejszym, najbardziej wymagającym repertuarem.

Czasami nasza korespondencja pozwalała studentom na wejście głębiej w swoje ukryte, czy odsuwane myśli, dawała możliwość skonfrontowania się ze sobą i swoim problemami. Mówiliśmy studentom, że muszą dotrzeć do każdej swojej tajemnicy, muszą ją umieć zrozumieć, nazwać, umieć z niej korzystać. Muszą być świadomi tego, co nimi powoduje, co ich ogranicza, czego się boją, za czym tęsknią.

Student:

Mam żal do moich rodziców za to, jak zostałem wychowany, tzn. dużo im zawdzięczam, ale nie potrafię zrozumieć naszych relacji, są one dość chłodne jak na rodzinę, która powinna przecież gwarantować bliskość i bezpieczeństwo.

Mało rozmawiamy, nawet gdy jestem w domu, a bywam tam bardzo rzadko, tylko na święta, inne wolne dni wolę spędzać w Łodzi, uważam, że w ten sposób bardziej odpoczywam, nie muszę się wtedy przejmować i myśleć, dlaczego jest tak, a nie inaczej. Podobno mój ojciec też był wychowywany twardą ręką i nie miał lekko z dziadkiem. Ja to nazywam zimnym chowem klatkowym. Bez rozmów. Na pewno zmienię to w wychowaniu swoich dzieci, będziemy rozmawiać, brak rozmów rodzi dystans, dystans często się zmienia w jakieś lęki, a lęk przed kimś pociąga za sobą kłamstwo. Ja często okłamywałem tatę, najczęściej wtedy, kiedy się go bałem. (...) Nawet teraz boję się przyznać, że palę papierosy, i ukrywam to przed nim. Mam 26 lat i okłamuję go w takiej głupiej kwestii. Dlatego uważam, że rozmowa jest najważniejsza, słuchanie i uświadamianie. (...)

Nigdy nie miałem poczucia, że mogę powiedzieć tacie o wszystkim, nie wie o mnie praktycznie nic. Rekompensuję to sobie mamą, ale to też nie jest taki kontakt, jaki chciałbym mieć. Zazdrościłem moim przyjaciołom ich rodziców, ich ciepłych relacji.

Studentka:

Zgubiłam się. Jestem zagubiona. Leżę w łóżku, w łóżku mojego brata, które kiedyś należało do mnie, w moim byłym pokoju, który nie wiem do końca, czy jest jeszcze mój, czy już nie, a jeżeli nie jest, to czy obecny pokój jest zupełnie mój (mam poczucie, że chyba jednak nie, skoro mój brat ciągle tam przesiaduje, a matka planuje kolejne remonty, wymianę mebli i malowanie, a jednocześnie wyraża skrajne zdziwienie, kiedy mówię o tym, że za dwa, trzy lata już mnie tu nie będzie, więc niech robi, co chce). Innego wieczoru, kiedy wracam do domu na wybory, mimo że zupełnie nie mam na to ochoty (kac, zmęczenie, ból istnienia), przypominam sobie jednak Chochola z wrocławskiego dyplomu i tego zszokowanego Jaśka i nie pozwalałam się omotać tańcem, trzeba działać, jechać, skreślić krzyżyk w odpowiedniej kratce.

I kolejny list.

Studentka:

Ostatnio na zajęciach z wiersza musieliśmy mówić o tym, co najbardziej nas denerwuje w świecie. Każdy plątał się, próbując nazwać swoje myśli. Niektórzy mówili o tęsknocie za czymś pierwotnym, niektórzy o buncie przed ogólnie przyjętymi normami. Wszystko jednak było nazwane ogólnikami i bardzo nieprecyzyjne. Nikt nie umiał jasno się wyrazić, a przecież jesteśmy młodymi ludźmi i mogłoby się wydawać, że mamy w sobie dużo buntu. Dochodzę do wniosku, że wszyscy czujemy się bardzo zagubieni. Chcemy się buntować, ale nie wiemy przeciwko czemu. Chcemy wolności, ale nie wiemy, czym ona dla nas jest. Mówimy, że nie chcemy się podporządkowywać, a tak naprawdę szukamy kogoś, kto wskaże nam drogę i powie, co jest słuszne. Brak nam stabilności, stałości własnych wartości. Brakuje nam wspólnego frontu jako pokoleniu, nie mamy przeciwko czemu albo za czym się jednoczyć. Nie mamy wspólnych ideałów. Wszystko jest relatywne. Brakuje nam poczucia bezpieczeństwa, które gwarantuje pewną niezmiennność, stałą wartość rzeczy. Czujemy się bardzo samotni. Nieograniczona możliwość wyboru, wolność w kwestii podejmowania decyzji sprawiają, że tracimy grunt pod nogami – bo przecież zawsze można inaczej, nic nie jest ostateczne.

Cel

W trakcie kolejnych lat pracy na Wydziale Aktorskim, zaproponowałem pracę nad ćwiczeniem, które nazwałem Cel. Czego uczymy w szkole teatralnej? Kształcimy aktorów czy artystów? Jaki jest cel naszych zajęć? Na te pytania potrafił sobie z Profesorem Maciejowskim odpowiedzieć precyzyjnie, jednak kiedy zapytaliśmy siebie jakie są cele naszych studentów, dlaczego przychodzą na nasze zajęcia, nie wiedzieliśmy nic. Pominę te najbardziej oczywiste odpowiedzi, takie jak: „przychodzą na zajęcia, bo muszą”, „przychodzą na zajęcia, bo są ciekawi”. Po kilku latach pracy w szkole zrozumiałem, że model edukacji, w którym ja dojrzewałem albo wyczerpał się, albo nie pasuje do świata, w którym żyjemy obecnie.

Przypomnę, że duży nacisk kładliśmy na partnerstwo, stąd kolejne lata pracy w Łodzi, czy potem na Wydziale Aktorskim w Warszawie, rozpoczynałem i ciągle będę rozpoczynał od ustalenia z jakim potrzebami przychodzi student, jak w ramach prowadzonych zajęć mogę mu pomóc. Zaangażowanie studenta do zajęć, przez zdefiniowanie przez niego własnych potrzeb, sprawia, że kolejne tygodnie pracy są coraz ciekawsze dla obu stron, pozwalają obserwować, czy zbliżamy się do postawionego celu, czy oddalamy od niego. Co ważne, nigdy nie traktowaliśmy tego zagadnienia matematycznie, przeciwnie porzucaliśmy je w kilka tygodni po rozpoczęciu pracy, by potem wrócić do niego chwilę przed egzaminem końcowym, albo tuż po nim, by omówić drogę jaką przebyli studenci.

Ponownie zacytuję kilka listów by pokazać jakie cele stawiali przed sobą Studenci.

Studentka A.

Moim celem w tym roku na zajęciach z Państwem, chociaż zapewne też na wszystkich innych, jest zdobycie większej pewności siebie na scenie. Nie bać się proponować i później realizować wszystkich, nawet najbardziej absurdalnych pomysłów. Na tę chwilę cały czas sama siebie powstrzymuję, nie wierzę sobie jeszcze na tyle, aby móc zaangażować się w jakiś pomysł na 100 procent.

Student C.

Moim celem na zajęciach jest coraz głębsze odkrywanie siebie samego poprzez pracę nad swoją rolą. Dotychczas nasze sceny były „ustawianiem” gestów, ruchów, kroków na scenie, które niezmiennie towarzyszyły nam niemalże do egzaminu. Rozpoczynając nowy rok szkolny, mam nadzieję, że wreszcie będziemy mogli dotknąć istoty tego zawodu. (...) Natomiast oczekuję, że w przypadku zagubienia się w swoim działaniu będę mógł liczyć na pomoc ze strony Pana Profesora.

Wierzę, że wspólnymi siłami zdołamy stworzyć coś, co nie będzie tylko egzaminem na koniec semestru z oceną, ale czymś, co zostanie w nas na dłużej i do czego będziemy jeszcze nie raz wracać w naszym zawodzie.

Student K.

Na pewno moim celem i postanowieniem na ten semestr jest większe zwrócenie uwagi na proces twórczy w grupie – próby. Zauważyłem to wcześniej, a po roku nauki jestem już pewien, że nie daję z siebie 100% możliwości na próbie, choć teraz zdarza się to jednak dużo częściej, albo wręcz przeciwnie – spalam się, dokonuję jakiegoś aktu samozniszczenia, który owszem, nawet dla mnie samego jest spektakularny, nie mogę go jednak odtworzyć podczas kolejnych prób czy w trakcie samego egzaminu/spektaklu.

Studentka O.

Myślę, że na tych zajęciach chciałabym po prostu nauczyć się być sobą na scenie. Nie w rozumieniu „prywaty”, raczej swobodnym byciu taką, jaka jestem. Chciałabym móc pozbyć się autocenzora siedzącego w mojej głowie, który mówi mi, na co mam uważać, co mówić, a czego nie. Od Panów oczekuję jedynie pomocy, jakiegoś naprowadzenia mnie na dobrą drogę. Mam nadzieję, że potem sobie poradzę.

Studentka D.

Po tygodniowym przemyśleniu doszłam do wniosku, że moim celem podczas zajęć ze scen współczesnych jest głębsze skupienie się na postaci. Chciałabym poświęcić więcej czasu analizie postaci i „byciu” nią w 100%. Będę starała się dążyć do prowadzenia inteligentnego dialogu i zawieszenia się na swoim partnerze. W związku z tym mam nadzieję, że zajęcia umożliwią mi przełożenie tego, co na papierze, w działanie.

Student S.

Trudno mi jednoznacznie określić, jakie mam oczekiwania wobec przedmiotu. Po pierwszych zajęciach z Panem Krzysztofem widzę, że moje podejście do pracy aktora jest tożsame z Pańskim i bardzo mnie to cieszy. Mam nadzieję, że dowiem się, czy rzeczywiście istnieje jakaś szczególna różnica między rolą klasyczną, a współczesną. Czy do każdej z nich trzeba podchodzić od innej strony. Liczę także na spotkanie z ciekawą energią twórczą i nową dla mnie osobowością, które, mam nadzieję, będzie inspirujące.

Student M.

Od zajęć ze scen współczesnych oczekuję trzech rzeczy: po pierwsze, zrozumienia różnicy między wystawianiem dramatu klasycznego i współczesnego ze wszystkimi tego konsekwencjami, po drugie, tego, że nie będę zdany tylko na siebie, to znaczy konkretnej wizji i poprowadzenia mnie tam, gdzie sam nie mam szansy sobie poradzić, nie wiedząc pewnych rzeczy – żebym nie musiał błądzić po omacku; i po trzecie, inspiracji, żeby to nie był dla mnie przedmiot do „odfajkowania”, tylko taka praca, o której będę myślał, idąc do sklepu lub biorąc prysznic. Przepraszam, jeżeli to brzmi nieco bezczelnie i może to duże oczekiwania, ale ode mnie ostatecznie też się dużo wymaga, a życie artysty podobno powinno być trudne.

Ilu studentów, tyle celów, choć z powyższych przykładów można wyczytać pewien wspólnym mianownik, jakim jest potrzeba zrozumienia i przyswojenia narzędzi aktorskich oraz ochota na angażujące i ciekawe zajęcia. Co warto podkreślić taki sposób rozpoczęcia pracy z kolejnymi rocznikami, zbliżał nas do siebie znacznie szybciej, pozwalał przełamać bariery wynikające z różnicy wieku i doświadczenia, a co najważniejsze, sprawiał, że my - wykładowcy, wiedzieliśmy nieco więcej o potrzebach naszych studentów.

Kontynuując samodzielną pracę na wspomnianych uczelniach staram się rozwijać wypracowany przez poprzednie lata model prowadzenia zajęć ze studentami. Pisząc te słowa, prowadzę zajęcia z czwartym rokiem Wydziału Aktorskiego w Łodzi - przedmiot - Praca z mikrofonem, oraz z drugim rokiem Wydziału Aktorskiego w Warszawie.

W obu przypadkach do wypracowanego wcześniej modelu kształcenia dodałem kolejne zadania, które jeszcze mocniej angażują studentów, pozwalając im bardziej poznać siebie i przede wszystkim dowiedzieć się, co myślą o nich ich koledzy. Po każdych zajęciach studenci piszą do mnie listy z oceną swojej pracy i z oceną pracy swoich koleżanek i kolegów. Następnie, już na kolejnych zajęciach, odczytuję te listy anonimowo, tak by słuchająca poszczególnych recenzji grupa nie mogła rozpoznać kto jest autorem cytowanych zdań. Czego to uczy? Przede wszystkim konstruktywnego wyrażania swojego zdania. Namawiam studentów by w swoich recenzjach byli przede wszystkim krytyczni, by ta konstruktywna krytyka była dobrze umotywowana, by nie była lakoniczna. Ćwiczenie to ma na celu rozwinięcie u studentów świadomości swoich dobrych i złych stron. Pozwala też na oswojenie się z krytyką, której przecież będą poddawani nieustannie, uczy znosić te krytykę, wyciągać z niej wnioski.

Film

Ważnym aspektem mojej podróży jest praca w filmie. Przez dwadzieścia lat mojej kariery miałem przyjemność pracowania z wybitnymi polskimi reżyserami, operatorami, z ogromną grupą wspaniałych polskich aktorek i aktorów. Każde spotkanie było dla mnie niezwykle rozwijającym wydarzeniem. Do najważniejszych spotkań filmowych zaliczyłbym pracę z Wojciechem Smarzowskim, Przemysławem Wojcieszkiem, Małgorzatą Szumowską, Marcinem Wroną, Michałem Rogalskim czy z Patrykiem Vegą.

Każda z ról, którą stworzyłem współpracując ze wspomnianymi reżyserami, jest inna, każda z nich oparta na innym założeniu i wykorzystująca inne narzędzia aktorskie.

Do ważnego wydarzenia w moim życiu zaliczyłbym także udział w czeskiej produkcji „Polski film”. Spotkanie z czeskimi twórcami, którzy pracują nad filmem w innym rytmie, było bardzo ciekawym doświadczeniem. Ponownie, po pracy w duńskim teatrze, udało mi się spotkać z grupą niezwykle ciekawych ludzi, tym razem czeskich filmowców, którzy pokazali mi jak w inny sposób można zrealizować mądry i dobry film. Ta odmienność od tego co udało mi się do tamtego momentu poznać, polegała przede wszystkim na nieznanym mi wcześniej modelu pracy, w którym to aktorzy, w porozumieniu ze scenarzystami tworzą zarys historii i charakterystykę bohaterów, co potem, już na planie zdjęciowym, rozwijane jest przez reżysera.

Teatr Radia

Istotnym elementem mojej twórczości stała się praca w teatrze radiowym oraz tworzenie komercyjnych słuchowisk radiowych. Z teatrem radiowym jestem związany od czasu pracy w Szczecinie. Tam, w 2006 roku zadebiutowałem jako autor i reżyser słuchowiska radiowego „Dublin. One Way”, które w całości realizowane zostało w Dublinie, a które opowiadało o samotności emigranta. Samotność człowieka, jego podróż do wnętrza, alienacja, życiowe zapętlenie stały się głównym tematem moich poszukiwań artystycznych. Teraz, z perspektywy lat, kiedy patrzę na swoje pierwsze realizację, dostrzegam jak silny jest we mnie ten temat, jak mocno intryguje mnie odosobnienie. Ten duchowy aspekt ludzkiego życia najczęściej portretuję przez sięganie do technik telewizyjnych, filmowych. Takim językiem posługiwałem się zawsze w swojej pracy radiowej. Na czym to polegało? Przede wszystkim szybki dialog. Zawsze starałem się pisać sceny dosyć krótkie i intensywne, dialogowane właściwie jedno, dwuzdaniowo. Aktorzy występujący w moich słuchowiskach najczęściej dialogowali ze mną, z reżyserem, który znajdował się po drugiej stronie szyby akustyka. Pracowałem w ten sposób ponieważ później, na etapie montażu, chciałem mieć wpływ na przebieg sceny przez ingerencję w rytmizowanie nagranych dialogów. Scena, która jest nagrana w studio w pełnej obsadzie nie pozwala na żadną manipulację w związku z przesłuchami (kiedy aktorzy nagrywają słuchowisko radiowe, każdy na swój mikrofon, wszystko to, co mówią rejestruje się także na mikrofonach partnerów). Za każdym razem kiedy chce się dany fragment dialogu rozsunąć lub zagęścić pozostaje problem przesłuchów nagranych na inne mikrofony. Kiedy gra się tylko jednego aktora, ten problem znika. Montaż kolejnych nagranych partii dialogowych jest znacznie wydłużony, ale daje fantastyczny efekt. Do tego, w późniejszym etapie pracy nad słuchowiskiem, taki sposób pracy pozwala usunąć nagrane teksty, które wcześniej wydawały się ważne, a które po kilku tygodniach pracy, straciły swoją siłę. Te metodę pracy zapoczątkowaną przy „Dublin. One Way” rozwijałem dalej, co w efekcie zakończyło się nagrodą PRIZ EUROPA w Berlinie, za słuchowisko „Andy”, o który opowiem za chwilę. Wrócę teraz do *filmowości* moich słuchowisk radiowych. Każde z nich jest mozaikową układanką dzięki czemu zmusza słuchacza do wyłączenia swojej uwagi. W trakcie swojej wieloletniej pracy nad kolejnymi słuchowiskami radiowymi uświadomiłem sobie, że w nowoczesnym słuchowisku radiowym powinna nastąpić jakaś zmiana, słuchający powinien dostać jakiś nowy impuls, mniej więcej co dwie, trzy minuty.

Te zmiany nie muszą być dynamiczne, nie muszą być intensywne, powinny być sugestywne, powinny zanurzać słuchacza w kolejne warstwy jego wyobraźni. W ciągu kilku lat mojej pracy radiowej miałem ogromną przyjemność uczestniczenia we wspomnianym już festiwalu PRIX EUROPA w Berlinie. Festiwal ten to coroczne spotkanie ludzi radia i telewizji oraz nowych mediów. Do każdej kolejnej edycji festiwalu wybierane są propozycje poszczególnych krajów. W sekcji radiowej jury wysłuchiwało każdego roku około czterdziestu słuchowisk z prawie trzystu zgłaszanych. W związku z tym przez kilka kolejnych lat mojej obecności w Berlinie udało mi się wysłuchać niemal dwieście propozycji z całej Europy, niektórych wybitnych i genialnych, niektórych dosyć nużących. Udało mi się jednak zrozumieć na czym polega siła dobrego słuchowiska radiowego. Po pierwsze, w dobrze zagranych słuchowiskach aktorzy rozmawiają ze sobą a nie *groją (błąd celowy)*. Tradycja polskiego teatru radiowego wykształciła ciekawą manierę *grania* jak nazywają ten sposób pracy aktorzy. To szczególne dla naszej tradycji teatru radia dalekie od zwykłego grania, mówienie w radio pełnymi, wielkimi słowami, szeroko kolorowanymi, okraszone wszelkimi rodzajami wydechami, stękami, pomrukami nie spotyka się właściwie w słuchowiskach realizowanych za granicą, a jeżeli już to jest to domeną słuchowisk realizatorów wschodnioeuropejskich. Po drugie, polskie słuchowiska radiowe w przeważającej mierze działają usypiająco, realizowane są jakby ich realizatorzy nie dostrzegali jak bardzo zmienia się świat wokół nas, jak bardzo zmienia się rytm życia, przez to percepcja ludzka. Rytm, zwłaszcza w radio, który percepuje się tylko zmysłem słuchu, powinien być szarpany, to znaczy powinien sterować skupieniem słuchacza, utrzymywać je w ciągłym zaciekawieniu, napięciu. Ostatnią uwagą dotyczącą różnic w realizacjach radiowych jest jakość dźwięku. Słuchowiska, które miałem okazję słyszeć w Berlinie najczęściej brzmiały jak dobrze zrealizowana ścieżka filmowa z dużą ilością wypreparowanych efektów specjalnych, efektów synchronicznych, czy sound design'em rodem z amerykańskich filmów. W naszych produkcjach najczęściej korzysta się z tych samych bibliotek dźwiękowych zgromadzonych jakiś czas temu.

Wróćmy teraz jeszcze na chwilę do spraw artystycznych, do poruszonego przeze mnie wątku obcości i samotności. W swoich kolejnych realizacjach radiowych doskonaliłem język opowiadania historii by móc możliwie najmocniej uzyskać efekt zapętłonej obcości. Zrealizowane przeze mnie słuchowisko „ANDY” najprecyzyjniej oddaje ten sposób pracy. W moich przedstawieniach radiowych Andy to imię bohatera, skrót od anglosaskiego imienia Andrew.

W trakcie trwania sztuki główny bohater, montażysta filmowy pracujący w domu, popada w obłąd. Andrzej jest zmęczony swoim nudnym życiem z matką, chce być wyjątkowy jak bohaterowie z jego świata dźwięku, stąd, w trakcie dziania się sztuki, Andrzej przeistacza się w Andy'ego. Jego przewodnikiem po nowym świecie jest głos Romana Wilhelmi. Jak zostało to zrealizowane? Nasz główny bohater, Adam Woronowicz, dialoguje z Romanem Wilhelmem ponieważ wymontowałem głos Wilhelmi ze zrealizowanego w latach '90 XX wieku audiobooka „Moskwa – Pietuszki”. Napisałem własną historię i wplotłem w nią kwestie wypowiedziane przez Wilhelmi. Jury, które słuchało w Berlinie to słuchowisko, nie miało świadomości, że Roman Wilhelmi nie żyje od kilkadziesiąt lat; byli przekonani, że w nagraniu uczestniczyło dwóch aktorów. Do tego stworzyłem historię kryminalną, z licznymi zwrotami akcji, która – w związku z chęcią dowiedzenia się „kto zabił” – jest niezwykle atrakcyjna do słuchania. Niemniej jednak dla mnie jako realizatora, najważniejszym tematem poszukiwań jest sama postać Andrzeja, jego życie w świecie realnym i w tym wyimaginowanym, to przechodzenie ze świata do świata, to funkcjonowanie na pograniczy tych światów, próba poradzenia sobie z własnym szaleństwem.

Zapraszam do wysłuchania tego słuchowiska, które dołączam do autoreferatu, a które jest także do znalezienia w zasobach Ninateki.

Teatr radiowy towarzyszył mi przez wiele lat, aż do roku 2017, w którym zrealizowałem ostatnie słuchowisko radiowe: Biblię Audio - największe wydarzenie audialne w Europie, w którym udział wzięło ponad pięciuset wykonawców. Słuchowisko powstawało przez ponad trzy lata. Zostało zrealizowane w całości od początku Starego Testamentu do ostatnich słów Apokalipsy bez skrótów, poza nielicznymi, w których narrator wskazuje, dialogujących bohaterów. To wyjątkowe słuchowisko stało się niezwykle ważnym utworem w historii polskiej kultury i radiofonii. Z historii zawartych w Biblii korzystają nie tylko religie, ale także artyści - wszak Biblia to fundament naszej kultury, religii i cywilizacji.

Przez dziesięć lat pracy w przestrzeni dźwięku udało mi się wypracować własny język opowiadania historii dźwiękiem, ale co najważniejsze udało mi się nauczyć reżyserii, pracy ze słowem i z aktorem. W trakcie tego okresu miałem przyjemność współpracować z najwybitniejszymi aktorami scen polskich, przez wiele lat spotkałem się z twórcami teatru radiowego z całej Europy, a do swoich największych osiągnięć zaliczyć mogę nagrodę wspomnianą nagrodę Prix Europa.

Realizowane przez moją firmę audiobooki, które produkowane są na zamówienie wydawnictw książkowych lub dystrybutorów treści audialnych, po premierze w przestrzeni audio mają swoje drugie życie: wraz ze swoimi współpracownikami stworzyłem formułę słuchowisk radiowych prezentowanych na żywo, z udziałem aktorów, muzyków i ze wsparciem przestrzennych efektów dźwiękowych.

Teatr Telewizji

Nad zagadnienie samotności, balansowania na granicy świata realnego i wymyślanego, popadanie w obłąd, pracowałem także w teatrze telewizji, zwłaszcza w swojej debiutanckiej realizacji „Miss Hiv” autorstwa Macieja Kowalewskiego, która powstała w ramach Teatroteki, projektu realizowanego przez Wytwórnię Filmów Dokumentalnych i Fabularnych. W realizacji udział wzięli Dorota Kolak, Adam Woronowicz, Olga Bołądź, Katarzyna Warnke oraz debiutująca w teatrze telewizji Anna Próchniak. „Miss Hiv” to opowieść o samotności uczestniczek dosyć wyjątkowego konkursu, które chcą zrobić wszystko by z różnych powodów zaistnieć w świadomości masowego odbiorcy. To także opowieść o aktorze, który zmęczony swoimi życiowymi niepowodzeniami robi wszystko, by stać się gwiazdą telewizyjną. Obserwujemy emocjonalny rozpad bohaterów, co istotne w trakcie programu telewizyjnego, który przecież wymyślony jest po to by bawić i cieszyć tak uczestników, jak i widzów. Przyglądamy się również mechanizmowi, który rządzi telewizyjnymi formatami talent show: zgłoś się do naszego programu, daj z siebie wszystko, nawet za cenę ośmieszenia, a potem sam sobie radź ze swoimi emocjami. Patrzymy na bohaterów tej telewizyjnej realizacji z różnych perspektyw, ale co najważniejsze, przyglądamy się ich świadomości, ich reakcjom, kiedy wydaje im się, że kamera została już wyłączona. Staram się w swoich realizacjach zderzać także to co śmieszne, groteskowe z tym, co tragiczne. Pamiętam także o tym, że losy każdego z nas determinuje jego pochodzenie, miejsce w którym bohater dorastał. Za zgodą autora sztuki dodałem kilka tekstów, drobnych scen, które pokazały background naszych bohaterów. Zapraszam do obejrzenia tej realizacji na stronach vod.pl lub korzystając z płyty dołączonej do autoreferatu. Realizacja MISS HIV na tyle spodobała się redakcji teatru telewizji w TVP, że w kolejnym roku udało mi się wyreżyserować kolejną sztukę. Był to tekst Macieja Karpińskiego „Światło w nocy”. W rolach głównych wystąpili Borys Szyc, Łukasz Simlat oraz Wojciech Meczaldowski.

Na stronach Ninateki znajduje się następujący opis sztuki: *„Jest rok 1916, trwa I wojna światowa. Na okręcie patrolowym Goplana, pływającym po Wiśle na wysokości Krakowa, trzech żołnierze Cesarsko-Królewskiej Armii prowadzą długą i barwną dyskusję. To Ludwig Wittgenstein (Łukasz Simlat) – początkujący filozof, humorysta Józef Szwejk (Borys Szyc) oraz Adolf Schicklgruber (Wojciech Meczaldowski) – aktualnie gefrajter, a w przyszłości wódz niemieckiego narodu. Bohaterowie, nie zważając na huk dział i spadające wokół pociski, wymieniają opinie i przemyślenia, serwują anegdoty. Zastanawiają się nad rolą sztuki, związkiem między płcią a polityką oraz innymi ważkimi zagadnieniami. Każdy z nich jest uosobieniem innego typu postaci, którymi kierują odpowiednio: intelekt, mądrość życiowa oraz wola. Każdy prezentuje też inną postawę i wizję świata: idealistyczną, pragmatyczną i autorytarną. (...)”*

Sztuka Maciej Karpińskiego spodobała mi się z kilku powodów. Przede wszystkim mądrze i dowcipnie opowiada o mechanizmie tworzenia się postaw filozoficzno-zyciowych, które następnie przeradzają się w wyraziste poglądy. Maciej Karpiński sięgając do bohaterów minionej epoki, w trafny sposób portretuje to, co dzieje się we współczesnym świecie, jakby chciał powiedzieć, tylko nazwiska się zmieniają, postawy ludzki są podobne, może nawet wyrazistsze. Czytając te sztukę zadawałem sobie pytanie o mechanizm rodzenia się zła, by potem, już w trakcie jej realizacji przyglądać się jak w niewinnych okolicznościach, z jak błahych powodów może formułować się pogląd, który doprowadził do Shoah. Tą realizacją zadają także pytanie czy chłopięca zabawa w wojnę, w strzelankę, to rzeczywiście tylko niewinna zabawa, czy już nasączenie młodego umysłu doktryną wojny, czy to nie choroba ludzkości. Wojna była i będzie zawsze. Jednak, to co nowe i wstrząsające jednocześnie we współczesnym świecie to fakt dziesiątek morderstw popełnianych przez młodych chłopców, którzy sięgają po broń swoich rodziców i strzelają do swoich rówieśników. Oprócz istotnych zaburzeń emocjonalno – intelektualnych dosyć ważnym podłożem tych morderstw jest fakt, że niektórzy chłopcy wyrastają z dziecięcych zabawa, inni nie. A gdyby tak od początku zamiast zabawy w wojnę proponować inne formy aktywności?

Praca przy obu wspomnianych realizacjach była także wspianą lekcją kompozycji kadru. Ponadto pokazała mi jak ważny jest konkretny wypowiedziany z ust reżysera. Udowodniła także, że wytężona praca przed realizacją zdjęć procentuje w dalszych fazach pracy nad realizacją telewizyjną.

Wrocławski Teatr Współczesny

Gwiazda

Motyw samotności jednostki w otaczającym ją świecie bardzo mocno zgłębiłem w trakcie realizacji „Gwiazdy” Helmuta Kajzara. Zanim przystąpiłem do reżyserii tego przedstawienia, miałem za sobą udaną reżyserię w teatrze Imka. Reżyserowana przeze mnie sztuka autorstwa Cezarego Harasimowicza „Pozytywni” to komedia, opowiadająca o grupie ludzi, która próbuje radzić sobie z wykluczeniem. „Gwiazda” w odróżnieniu od sztuki Harasimowicza, to tekst nielinearny, trudny, awangardowy, dający ogromną szansę na kreację aktorską i reżyserską. Tytułowa Gwiazda to aktorka, która podsumowuje swoją karierę. Tekst ten najczęściej grywany jest przez dojrzałe aktorki w trakcie benefisów, w kolejne rocznice działalności scenicznej. Realizacja „Gwiazdy” w Teatrze Współczesnym była eksperymentem, który odbywały na kilku płaszczyznach twórczości artystycznej.

Po pierwsze, w tytułowej roli obsadziłem mężczyznę, świetnego aktora Teatru Współczesnego, Macieja Tomaszewskiego. Dlaczego tak? Chciałem stworzyć przedstawienie o samotnym artyście, który żyje w cieniu swojej matki, niegdysiejszej gwiazdy teatralnej. Na bazie tekstu Kajzara zbudowałem z aktorem postać nieoczywistą, która, jak pisze autor - *pali się* – z emocji, która przez poranienie, przez zagubienie, przez osamotnienie ciągle szuka swojej tożsamości, ciągle próbuje ugasić palący ogień tęsknoty za miłością, szczęściem i zrozumieniem. Gwiazda w naszym ujęciu to aktor owładnięty obsesją roli, z którą całkowicie się utożsamia. Człowiek samotny, niespełniony, znajdujący się na skraju rozpacz i szaleństwa. W sztuce Kajzara jest zdanie, które stało się punktem wyjścia do naszych poszukiwań: *Gwiazda nie boi się grać o tę stawkę najpoważniejszą, o patos, którego odwrotnością jest śmieszność*. To rozpięcie między skrajnymi emocjami stało się światem granicznym bohatera, który poruszając się między skrajnościami, starał się znaleźć swój pion, swój spokój i harmonię. Jednak to, co zostało już nazwane, już odczytane, to co miało uspokoić rodziło kolejne napięcie, kolejne niepokoje. W realizacji *Gwiazdy* można dostrzec analogie z *Andy'm*, którego realizowałem kilka lat wcześniej dla teatru radiowego. Obaj bohaterowie żyją w odosobnieniu, rozmawiają z tym, co dzieje się w ich głowach, mają swoich wyimaginowanych mentorów. W przypadku postaci Gwiazdy jest to Tadeusz Łomnicki - Ideał i zarazem przekleństwo.

Postać wybitnego aktora, niedoścignionego wzoru, funkcjonuje w naszym przedstawieniu w warstwie audio i wideo. Nasza Gwiazda dialoguje ze swoją gwiazdą. Udało nam się to zrobić wykorzystując moje doświadczenia pracy w teatrze radiowym oraz znajomość techniki dźwięku binauralnego. Najpierw o połączeniu teatru żywego planu z teatrem słowa.

Do tradycyjnego przedstawienia teatralnego, dołączyliśmy teatr radiowy. Wykorzystaliśmy technikę dźwięku binauralnego (to rodzaj efektu 3D ale w słuchawkach) by zobrazować wszystko to, co dzieje się w głowie bohatera. Każdy z widzów wyposażony jest w bezprzewodowe słuchawki, w których oprócz tego, co mówi aktor, słyszą także nagrane wcześniej myśli postaci, lub fragmenty słuchowiska nagranych przez Tadeusza Łomnickiego (również „Gwiazdy”). Ten zabieg pozwolił mi połączyć w jednej przestrzeni dwie formy teatralne, które - jak się okazało - mogą współpracować ze sobą w trakcie żywego przedstawienia, dopełniać się i przenosić teatr do innego wymiaru. Dołączona do autoreferatu płyta dvd z zapisem przedstawienia zupełnie nie oddaje tego, co przeżywa widz w trakcie przedstawienia. W trakcie przedstawienia widz ma dwie możliwości: pozostawić sobie słuchawki na uszach i tym samym uczestniczyć w podróży Gwiazdy do obłądu, słyszeć wszystko to, co słyszy Gwiazda w swojej głowie. Dzięki słuchawkom widz jest w stanie zrozumieć, co dzieje się w głowie człowieka, którym rzucają męczące wspomnienia, frustrujące marzenia, niespełnione miłości. Drugą możliwością jaką ma widz jest oglądanie spektaklu bez słuchawek. Wówczas nie będzie rozumiał dlaczego bohater wypowiada poszczególne zdania dzięki czemu jeszcze wyraźniej będzie widział odbywający się dramat popadania w obłąd człowieka, który mówi do siebie, głęboko wierząc, że jest zdrowy psychicznie. Będzie mógł dostrzec tę przejmującą walkę o przerwanie, o życie, ten trud zmagania się z natręctwami myśli i uczuć.

Jak ukazać to cierpienie samotności, ten lot koszący zniszczonego umysłu w teatrze korzystając z cierpienia otaczającego nas świata?

Aby móc wejść głębiej w to zagadnienie warto zastanowić się nad funkcjonowaniem aktora – człowieka, który postanawia przyjmować na siebie obce, nierealne byty. Akt twórczy, o którym mówię dzieje się zawsze na pograniczu dwóch światów, wszak aktor użycza granej postaci swojego ciała i ducha. Kolejnym zgromadzonym na widowni widzom przedstawia co wieczór życie postaci, nie swoje. *Gwiazda to ciało świecące pozornie, świecące światłem odbitym, którego źródło już wygasło.*

Gwiazda to marzyciel skazany na wieczne nienasycenie, niespełniony artysta owładnięty obsesją roli, z którą całkowicie się utożsamia, skrzywdzone, domagające się miłości dziecko, rozżarzony kawał materii spalający się w tragicznej trajektorii upadku. Stąd kolejne sceny tego upadku dzieją się w miejscach kojarzących się z występowaniem: w teatrze, w kinie, w telewizji, w trakcie koncertu, w transmisji wideo imitującej internetową relację na żywo. Ale wspomniane przeze mnie przestrzenie są ze świata wyimaginowanego przez naszego bohatera. Ten dramat odbywa się w czterech ścianach małego pokoju, wyposażonego w szafę, kanapę, łóżko, fotel, toaletkę i – co stało się standardem w naszym świecie – duży telewizor. Przedstawienie zaczyna się od obierania ziemniaków, kończy wyjściem po papierosy (a potem przypadkową śmiercią naszego bohatera). Stawiając Gwiazdę w rozkroku pomiędzy światem realnym, a światem wyimaginowanym, chciałem dotrzeć do jego wnętrza, uchwycić moment tuż przed upadkiem, usłyszeć to „wygasanie”, przeżyć je w bezpieczny sposób.

Pani Furia

Kolejnym przedstawieniem wyreżyserowanym w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu jest „Pani Furia” Grażyny Plebanek, z dopisanym przez Jadwigę Juczkowicz wątkiem *polskiej furii*. Od krótkiego streszczenia tego przedstawienia zacząłem opis mojej drogi artystycznej. Zacytowane na początku zdanie „*Każda opowieść ma swój czas*” najpełniej domyka niniejszą pracę. Realizacja tego przedstawienia zdarzyła się w odpowiednim czasie i miejscu. W trakcie tej dwumiesięcznej pracy udało mi się wykorzystać wszystkie nabyte wcześniej umiejętności. Od pracy z aktorem, przez pracę z tekstem, do pracy kompozycyjnej. Zdobyte doświadczenia sprawiły, że potrafiłem zbudować przedstawienie wielopłaszczyznowe, intensywne, z dobrymi rolami. Na jakość tej pracy wpływ miało także moje skromne doświadczenie literackie. Fakt, że napisane przeze mnie sztuki wstawiane były w teatrze, operze czy teatrze telewizji, sprawił, że ze szczególną uwagą podszedłem do pracy auterek *Pani Furii*. Nie wyrzucałem z tekstu sztuki fragmentów, które uznałem za mało atrakcyjne. Przeciwnie, pracowałem nad nimi intensywniej niż nad pozostałymi częściami, szukałem w nich czegoś, co mogło mnie zainspirować do znalezienia nowych sensów, nietuzinkowych rozwiązań, czegoś, co mogłoby także być wyzwaniem dla grającego ową scenę aktora.

Również w tej realizacji przyglądam się samotności człowieka w otaczającym go świecie. Również tutaj podjąłem próbę zdiagnozowania tego, co powoduje życiem poszczególnych bohaterów, skąd bierze się ta samotna walka z własnymi emocjami, z własnymi uczuciami. W *Pani Furii* oprócz wspomnianych już młodych dziewczyn pojawiają się inni bohaterowie, każdy z nich niesie ze sobą inny rodzaj samotności. Przyjrzyjmy się tym postaciom. Alia i Anielka. Ich obsesją są ich rodzice. Ich samotność bierze się z braku umiejętności komunikacji nie tylko z otaczającym ich światem, ale także z brakiem komunikacji z własnymi emocjami. Ta samotność rodzi w nich gniew, poczucie niesprawiedliwości, agresję i w końcu niszczycielską furję. Alia próbuje poradzić sobie z ojcem, którego nigdy nie było, ale którego rady ciągle determinują jej życie, są jak melodia z zaciętej płyty – doprowadzają bohaterkę do wybuch furii skierowanej w brata Alii, którego wraz z kolegami z wydziału policji nasza bohaterka katuje. Ale poza godzinami pracy w policji Alia ciągle szuka miłości, ciągle szuka męskiego ramienia, ciągle pragnie seksualnego spełnienia. Te braki próbuje Alia rozładować w trakcie kolejnych treningów bokserskich jednak one nie przynoszą spodziewanej ulgi. Głowa jest silniejsza niż wytrenowane mięśnie rąk i nóg. Walka, która toczy się w głowie jest znacznie bardziej niszczycielska niż uderzenie rękawicy bokserskiej.

Anielka toczy walę z matką, która jest od zawsze i która zawsze wie lepiej i więcej. Z matką, która obsesyjnie wtrąca się w każdy aspekt życia Anielki, która wie lepiej, co ma Anielka ubrać, zjeść, powiedzieć. Wychowywana w duchu patriotyzmu pomieszanego z fundamentalizmem religijnym Anielka eksploduje nienawiścią skierowaną do innych, do obcych, kimkolwiek są i skądkolwiek pochodzą. Rytualny obiad powoduje wzrost napięcia, kochana w dzieciństwie lalka staje się pierwszym przedmiotem, na którym wyładowuje Anielka swoją furję.

Pojawiający się w sztuce Minister Wszechświata próbuje poradzić sobie z niezaspokojoną potrzebą stanowienia kolejnych praw i obowiązków, które w końcu stają się jego obsesją. Jego samotne uniesienie jest tak intensywne, że w ostatniej scenie sztuki Minister ma wrażenie, że jest pomazańcem boskim, który przyszedł na świat, by paść swoje owce.

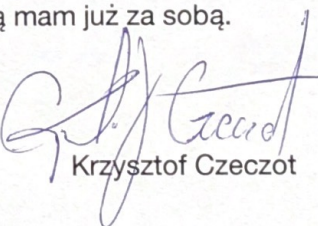
Ksiądz mierzy się z samotnością swojego wyboru. Policjanci występujący w sztuce mierzą się z samotnością wynikającą z brutalności świata, z którym się stykają na co dzień.

Każdy z bohaterów Pani Furii na końcu dnia pragnie jednego - wyrwać się z powtarzającego się schematu, uwolnić się od niszczyielskiego funkcjonowania ich umysłów. Każde z nich pragnie miłości, akceptacji i spokoju, niestety żadne z nich tego nie doświadczy.

Realizacja Pani Furii to moja pierwsza praca z dużym zespołem teatralnym. Cieszę się ogromnie z tego doświadczenia. Cieszę się, że potrafiłem być pomocny, cieszę się także, że potrafiłem przyjąć pomoc tego zespołu w momentach kiedy czułem, że jest mi ona potrzebna. Moją radość budzi także fakt ciepłego przyjęcia tego przedstawienia przez wrocławską publiczność oraz krytykę.

Podsumowanie

Przede mną kolejne wyzwania artystyczne. W swojej podróży przez świat sztuki udało mi się dojść do miejsca, z którego widzę więcej, z którego dostrzegam kolejne szczyty do zdobycia. Do najważniejszych z nich na pewno należy planowany reżyserski debiut filmowy. Właśnie zakończyłem pracę nad scenariuszem, który mam nadzieję zrealizować w końcówce 2019 roku. Rozpocząłem także produkcję kolejnych słuchowisk radiowych tym razem na rynki zachodnie. Wierzę, że kolejne lata pracy artystycznej jak i pedagogicznej przyniosą mi jeszcze więcej, niż te poprzednie. Wiem, że będzie to trudny i wymagający czas, ale jestem jednocześnie przekonany, że będzie to czas pełen ciekawych wyzwań i fascynujących spotkań z mądrymi ludźmi, którzy sprawią, że moja dalsza droga będzie równie rozwijająca i ciekawa, jak ta, którą mam już za sobą.



Krzysztof Czeczot