



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

Studia Doktoranckie

mgr Michał Grzybowski

Nr albumu 3906

Aktor i Reżyser

Analiza pracy nad spektaklem „Kamień i popioły” Daniela Danisa

Promotor: dr hab. Marek Niemierowski

Łódź 2023

Spis treści

WSTĘP

- Wstęp.....	4
--------------	---

CZĘŚĆ PIERWSZA: AKTOR

- Granie i Teatr.....	6
- Analiza podmiotu poznającego albo bezpowrotnie utracona obiektywność.....	10
- Cel.....	21
- Dziecko i obrazy fantazji.....	27
- Tekst i Dramaturgia.....	33

CZĘŚĆ DRUGA: REŻYSER

- Reżyser.....	36
- Rex.....	37
- Stwórca.....	39
- Przewodnik stada.....	39
- Początki.....	41
- Wiedza.....	45
- O różnicy między aktorami i elementami scenografii.....	46
- Inscenizowanie.....	47

CZĘŚĆ TRZECIA: SZTUKA I PRACA NAD SPEKTAKLEM

- Autor.....	55
- Tekst:	
1. Narracja.....	56

2. Postacie występujące w sztuce.....	58
3. Fabuła.....	58
- Dwa podejścia do realizacji:	
1. Podejście pierwsze.....	60
2. Różnice.....	61
- Dwie postacie obecności scenicznej.....	65
- Fizyczność.....	67
- Taniec śmierci.....	72
- Obsada.....	77
- Forma i świat.....	80
- Próby.....	83
- Cel, obrazy fantazji i tekst.....	85
- Reżyseria.....	89

ZAKOŃCZENIE

- Zakończenie.....	91
--------------------	----

BIBLIOGRAFIA

- Bibliografia.....	93
---------------------	----

IKONOGRAFIA

- Ikonografia.....	94
--------------------	----

WSTĘP

Pisanie wstępu jest zajęciem kłopotliwym. Właściwie, biorąc pod uwagę szacowny zwyczaj pisania prac naukowych, pisanie wstępu jest zwyczajowo oszustwem. Oto bowiem ukrywamy skrętnie przed czytającym kłopotliwy fakt, że wstęp bynajmniej nie był pisany na początku. Wstępy pisze się wtedy, kiedy już wszystko zostało napisane. Tymczasem ten fakt właśnie winno się przed czytającym ukryć, aby dramaturgia tekstu naukowego mogła być po części chociaż dzielona przez piszącego i czytającego. Wszystkie wzloty i załamania obecnych w pracy wniosków, wszystkie punkty kulminacyjne i kłopotliwe, zawahania i entuzjazm, którego autorowi zapewne w wielu momentach nie udało się pohamować, o tych wszystkich sprawach czytelnika nie możemy poinformować, jako że wstępny charakter sugeruje, że wszystko to dopiero wydarzy się później. We wstępie pisać należy o planach, nie o efektach. W istocie zatem wstęp ma charakter sentymentalny, przypominamy sobie w nim bowiem, jakie mieliśmy plany, kiedy zaczęliśmy.

Jestem aktorem, a przynajmniej aktorem bywam. Takie jest moje wykształcenie, ukończyłem Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną im. Leona Schillera w Łodzi na Wydziale Aktorskim i poszedłem do pracy w teatrze. Większość mojej pracy zawodowej miała miejsce w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, ale pracowałem też w Teatrze Nowym w Łodzi i w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Jestem ponadto reżyserem, nie posiadam w tym kierunku wykształcenia i do reżyserii trafiłem za sprawą moich kompetencji nabytych na Wydziale Aktorskim. Wielu rzeczy na temat zawodu aktora dowiedziałem się właśnie wtedy, kiedy nie tyle pracowałem jako aktor, ile wtedy, kiedy pracowałem z aktorami. Taki swoisty, eksperymentalnie wydestylowany, namacalny jak najbardziej (może nawet za bardzo) sposób autorefleksji. Kim jest aktor? Będę o tym pisał szerzej w samej pracy, ale tutaj zaznaczę, że skorzystam podczas odpowiedzi na to pytanie z dwóch, pod wieloma względami bardzo bliskich, ale przecież poniekąd krańcowo sobie przeciwnych sposobów postrzegania. Z wewnątrz sceny, kiedy będę się pytał o aktora z punktu widzenia jego samego, i z zewnątrz, kiedy będę się pytał o aktora z punktu widzenia reżysera. Byłoby

to, w moim przypadku, niewybaczalnym zaniechaniem, gdybym z owych dwóch sposobów nie skorzystał. Mam nadzieję, że moja praca doktorska będzie pracą pożyteczną, a zatem, trochę to zapewne zabrzmi naiwnie, chciałbym się podzielić tym, co w obrębie specyficznego obszaru badań jest mi znane najlepiej, to znaczy chciałbym się przyjrzeć owemu przecięciu się perspektywy aktora i reżysera.

O ile tak można by przedstawić temat ogólny, to, biorąc pod uwagę, że jestem artystą a nie filozofem, lepiej będzie mi to zrobić na przykładzie szczegółowym, a nie w obszarach wyabstrahowanych idei czystego rozumu. Stąd uznałem, że najlepiej będzie, jeśli skupię się na konkretnym dokonaniu, w tym przypadku na sztuce „*Kamień i popioły*” Daniela Danisa, którą wyreżyserowałem w teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.

Praca składa się z trzech części. Pierwsza z nich jest poświęcona aktorowi, druga reżyserowi, trzecia poświęcona jest mojej pracy nad spektaklem.

AKTOR**GRANIE I TEATR**

„Granie to tajemnica, tak jak i teatr. Gromadzimy się w pewnej przestrzeni i dzielimy się na dwie grupy, z których jedna odgrywa historię dla drugiej. Nie znamy żadnego społeczeństwa, w którym nie istniałyby podobne rytuały, a zatem wydaje się, że ludzkość ma ciągłą, uporczywą potrzebę oglądania odgrywanych przedstawień – od telewizyjnych oper mydlanych po grecką tragedię. Teatr jest nie tylko przestrzenią w sensie dosłownym, jest także miejscem, gdzie razem oddajemy się fantazjom; nie tylko budynkiem, ale polem działania wyobraźni i doświadczenia zbiorowego. Teatr zapewnia bezpieczną ramę, w obrębie której możemy badać niebezpieczne skrajności – w komforcie, jaki dają fantazja i wsparcie grupy. Nawet jeśli wszystkie sale teatralne zostałyby zrównane z ziemią, teatr trwałby nadal, ponieważ potrzeba grania, oglądania cudzej gry jest nam genetycznie wrodzona. Ów głód jest tak silny, że nie ogranicza się do jawy – każdej nocy reżyserujemy, odgrywamy i jesteśmy widzami przedstawień. Teatr nie umrze, dopóki nie wyśni się ostatni sen.”¹

Co powiedzieć, kiedy uda mi się zająć miejsce, które dzisiaj zajmuje Declan Donnellan, zapewne będę sobie mógł pozwolić na tego typu ogólność. Słowo, szczególnie w obrębie opracowań teoretycznych, zawsze, bez względu na to, jak byśmy na to nie narzekali, łączy się z tym, kto to słowo wypowiada. Stąd nie zawsze cytaty, bez względu jak wierny, będzie musiał szukać wsparcia. Wiemy oczywiście, że teatr jest powszechny, wiemy, że nie da się go sprowadzić do budynku, bo i przecież zwykle teatr jest budynków pozbawiony, sama scena w języku greckim znaczy tyle co miejsce do

¹ Donnellan D., *Aktor i Cel*, op. cit. s. 9.

tańca, a zatem wystarczy takie miejsce znaleźć by scena powstała.² Tylko, co to jest takiego ten teatr? I owszem, wskazując na powszechność możemy się sensownie odszukiwać istotowego znaczenia teatru dla człowieka, ale chyba nie możemy powiedzieć, że istotą człowieka jest teatr. Ładne, tylko, że taka wzorzysta sentencja, szczególnie wypowiedziana bez żadnego przygotowania rozbrzmiałaby tutaj pusto i banalnie. Po drugie, kiedy zbyt dużą uwagę zwrócimy na zagadnienia ogólne i powszechne, mogą nam umknąć kwestie bardziej szczegółowe. Po pierwsze, owszem teatr pojawia się we wszystkich kulturach³, ale przecież prezentuje się w nich na różny sposób i pełni różne funkcje. Ateńczycy podczas wyniszczającej wojny ze Spartą, przeznaczali na teatr niemal połowę swojego budżetu uważając, że teatr jest kwestią ważniejszą aniżeli wojsko, nawet podczas wojny, tymczasem dla nas teatr, bez względu jakich byśmy nie użyli tutaj zakłęb, pełni raczej rolę marginalną. Najwyraźniej możemy sobie wyobrazić życie bez teatru. Stąd raczej, w tych gromkich zawołaniach, że oto stajemy twarzą w twarz z tajemnicą ludzkości, nie szukałbym odpowiedzi. Tym bardziej bym uważał z zestawieniami teatru i życia, czy teatru i snu. Chińscy taoiści zwykli marzyć o takim śnie, w którym marzeń sennych nie ma. Człowiek spokojny, taki, który odnalazł w życiu spokój, nie musi śnić. No dobrze, jak widać uznaliśmy, że dyskurs negatywny całą sprawę rozwiąże. Nie rozwiąże, ale zanim człowiek postanowi, że się będzie czegoś dowiadywał, dobrze by było, żeby sobie zdał sprawę z tego, że nie wie i chyba dobrze by było, żeby sobie zdał sprawę z tego, czego nie wie.

A zatem: na co nam druga rzeczywistość, skoro mamy już jedną i to, czego by nie mówić, pełną uroku, choć, rzecz jasna, pełną też rozmaitych elementów kłopotliwych? Dalej: dlaczego niby teatr miałby być miejscem, w którym dowiadujemy się tego, kim jesteśmy? Czasem tak bywa, nie ma co do tego wątpliwości, ale chcielibyśmy sformułować zasadę, a nie jedynie opisywać przypadki

² Mamy z językiem greckim kilka trudności: to, co powinniśmy nazwać sceną, to znaczy miejscem, na którym odbywa się spektakl, miejsce, gdzie, przynajmniej w klasycznym teatrze greckim pojawia się chór i aktorzy, zwie się orchestra, natomiast, to, co Grecy nazywali skene i z którego to słowa wywodzi się nasze słowo scena, było pierwotnie chyba przebieralnią, podwyższeniem, które znajdowało się za orkestrą. Z czasem, w miarę jak chór tracił swoją rolę, aktorzy przenieśli się na to podwyższenie, po części przegonieni przez widzów, którzy siadali na orkestrze.

³ (możemy gwoli ostrożności ten sąd opatrzyć zwrotem „wedle naszej wiedzy”, „zda się”, bądź jakimś innym tego rodzaju, zważając, że pracy nie poprzedziliśmy stosownymi badaniami terenowymi)

szczegółowe. Co więcej, elementem teatru powiedziałbym nieusuwalnym jest fałsz, możemy i powinniśmy poszukać innego słowa, ale nie chciałbym, żeby moje wątpliwości przedstawiły się niewyraźnie. Podobno był jakiś Romeo i jakaś podobno była też Julia, po Julii pozostał nawet podobno balkon, ale nikt przecież nie będzie uważał, że *Romeo i Julia* jest dziełem faktograficznym. Gdyby ta Julia i ten Romeo, którzy podobno stoją u podstaw postaci Szekspira, przeczytali tragedię opiewającą ich młodzieńczą miłość, zapewne bardzo by się zdziwili. Nie mówię specjalnie o postaciach jeszcze bardziej kłopotliwych. Herakles, Edyp albo bogini wilczego szалу Lyssa, która to spada na Heraklesa w tragedii Eurypidesa. Swoją drogą, tragedii greckich skupiających się na wydarzeniach historycznych mamy jak na lekarstwo. *Persowie* Ajschylosa, ale z drugiej strony warto by było przypomnieć awanturę, która wyniknęła z powodu wystawienia *Zdobycia Miletu* przez Tespisa. Mówiąc krótko: Tespis nie tylko sromotnie przegrał konkurs na Wielkich Dionizjach, ale musiał się później długo i ciężko tłumaczyć i obiecać, że następnych tragedii na faktach opierać nie będzie. To są informacje legendarne, mogą one rzecz jasna dowodzić tego, że sztuka Tespisa zrobiła na widowni ogromne wrażenie, ale raczej chyba trafiamy na ślad takiego myślenia o teatrze, w którym funkcja teatru, nazwijmy ją jakoś tak czerstwo: poznawcza, nie jest bynajmniej najważniejsza. Nie tyle idziemy do teatru, żeby się dowiedzieć jaki jest świat, ale idziemy tam robić co innego. To może idziemy, żeby o świecie zapomnieć? Takie niebezpieczeństwo w teatrze odnajduje Platon. Kto będzie chciał żyć swoim życiem, skoro będzie mógł za sprawą sztuki czarodziejskiej teatru, uczestniczyć w życiach daleko bardziej interesujących? Skoro już wezwaliśmy na pomoc Platona, to powiedzmy od razu, że ten sam Platon, który w swoim dziele *Państwo* wyrzuca poetów z państwa, w swoim dziele późniejszym, pod tytułem *Prawa*, widzi w teatrze instytucję najważniejszą, stąd posuwa się nawet do tego, by całe państwo nazwać widowiskiem teatralnym⁴. Koncepcja, wedle której scena jest niczym lustro, pochodzi z drugiego wieku n.e., od Lukiana, hellenistycznego postmodernisty, który, co dla nas tutaj najważniejsze, żył w czasach, w których teatr

⁴ Dosłownie nazywa państwo: najprawdziwszą tragedią, ale słowo tragedia w ustach Platona, szczególnie biorąc pod uwagę niespecjalistyczny kontekst powinniśmy tutaj zrozumieć ogólnie: widowisko teatralne.

raczej się zwijał aniżeli rozwijał. Cyceron twierdził, że tańczyć może człowiek zacny jedynie wtedy, kiedy się upije, a i tak lepiej, żeby to robił po kryjomu, jak już musi, Zosimos szukał przyczyn upadku cesarstwa Rzymskiego w obecności tańca scenicznego, a Decimus Laberius stracił swój status szlachecki z tego tylko powodu, że wystąpił na scenie. Neron, można by powiedzieć, ten wizerunek łamał, ale w zgodnej opinii współczesnych Neronowi kronikarzy, fakt, że Neron występował na scenie w sposób ewidentny dowodził jego szaleństwa. Dużo wyraźniej aniżeli podpalenie Rzymu. Co to jest zatem za miejsce ten teatr i co się w tym miejscu robi? Bo przecież bez względu na to, jak bardzo by nie były fantastyczne przygody teatralnych bohaterów, jak bardzo by to wszystko nie odbiegało od znanej nam spoza sceny rzeczywistości, zdajemy sobie sprawę z tego, że jest w tym wymyślonym świecie jakaś prawda i to prawda, której nie da się znaleźć nigdzie indziej i co więcej, uważamy, że tym się właśnie dobry teatr charakteryzuje, że prawda jest w nim obecna, nie mając wcale na myśli faktografii.

Co takiego nam zatem oferuje teatr? Paradoksalnie, jedna z odpowiedzi może wieść przez przypisaną teatrowi powtarzalność. Tym się różni teatr od życia, że można w teatrze odgrywać przedstawienia po wielokroć. Nawet umierać można w teatrze wiele razy. To, co zawsze takie samo, zyskuje status podobny do statusu wiedzy: to znaczy może się stać punktem odniesienia. Kochamy w życiu, w życiu mamy przyjaciół i w życiu przyjaciół tracimy. Ale nie robimy tego wspólnie z innymi, słowem, nasze doświadczenia są osobiste i właściwie nieprzekazywalne, natomiast teatr sprawia, że nasze doświadczenia zyskują wspólny punkt odniesienia. To jest pierwsza kwestia, ale jest jeszcze druga: teatr w Atenach był świątynią Dionizosa, to znaczy wszystko to, co działo się w teatrze, działo się pod boskim przewodnictwem. Bóg – nie będziemy tej kwestii zbyt rozwijać, powiedzmy jedno – był istotą, i to nie dotyczy bynajmniej greckiej umysłowości, znajdującą się ponad moralnością: nie dotyczyło go dobro i zło, przynajmniej nie dotyczyło go w takim znaczeniu w jakim dotyczy ono ludzi. Stąd w teatrze można było, pod boską opieką, robić to, co zwykle było zakazane. Można było też mówić o tym, czego nigdzie indziej powiedzieć by nie było można. Teatr pozwalał przy tym i wciąż przecież pozwala na to, żeby mówić o tym, co zwykle intymne i okryte

tajemnicą, tak, żeby intymności temu czemuś nie zabrać. Raczej o sprawach osobistych nie mówimy, szczególnie nie mówimy o nich publicznie, mając zapewne świadomość, że nie jesteśmy w tym skrywaniu jedyni, ale jednak mając świadomość, że to, co intymne, gdyby je wydobyć na wierzch, intymność by swoją straciło. Teatr pozwala temu, co intymne się wypowiedzieć, ale pozwala przy tym, temu co intymne intymność zachować.

I jeszcze jedna sprawa w tym krótkim trochę niby wstępie, zwykle przecież w życiu sami gramy. Są takie role, które wchodzą nam w krew, są takie, które gramy podle, są też lepsze. Wypowiadam się metaforycznie, zdaję sobie sprawę z tego doskonale, że tego życiowego grania nie da się przenieść na teatr, ale ogólna zasada, wedle której porozumiewamy się ze sobą za pomocą pewnych w miarę ogólnych kategorii, zdaje się, że funkcjonuje w życiu tak, jak zresztą funkcjonuje w języku. Tutaj też mamy ogólne słowa, które nabierają szczegółowego znaczenia dopiero na szczegółowym gruncie. Dzięki temu, że gramy rozpoznawalne role, możemy być przez innych zrozumiani. W tym znaczeniu cały świat mógłby być nazwany teatrem.

ANALIZA PODMIOTU POZNAJĄCEGO ALBO BEZPOWROTNIE UTRACONA OBIEKTYWNOŚĆ

Aktorstwo towarzyszyło mi właściwie od urodzenia. Wychowałem się w teatrze, gdzie moi rodzice byli aktorami, a ja częstym widzem. Nigdy nie zastanawiałem się, jak to jest być na scenie, ponieważ jak byłem mały wydawało mi się to zupełnie normalne. To była moja codzienność. Pamiętam, że byłem wręcz przekonany, iż każdy dorosły gra w teatrze, że wszyscy rodzice tak pracują. Byłem nawet zdziwiony, że rodzice moich kolegów nie grają w tym samym teatrze co moi, myśląc że pewnie grają w innym, do którego ja akurat nie chodzę. Pamiętam też rozczarowanie, kiedy dowiedziałem się, że tata mojego przyjaciela Tomka nie jest aktorem tylko lekarzem. Przez chwilę nawet myślałem, że lekarz to rola którą jego tata gra. Trochę miałem wtedy rację, jego tata zresztą grał również inne role. Jak przychodziłem do Tomka, to jego tata grał wtedy rolę ojca, chyba tę rolę

grał zresztą gorzej niż rolę lekarza, szczególnie się o tym przekonałem, kiedy któregoś dnia tata Tomka wyprowadził się do sąsiadki. Wobec sąsiadki zapewne grał inną jeszcze rolę i chyba sąsiadka była z tej roli zadowolona. Ale pozwolę sobie, po krótkich odwiedzinach w domu Tomka, wrócić do swojego domu. Rodzice grali w teatrze dużo, z tego, co pamiętam nawet bardzo dużo i te role, które grali w teatrze, pojawiały się również u nas w domu. Tata był przy obiedzie Bario z *Gigantów z Gór* Pirandella, potem nagle stawał się krasnoludkiem, a potem zmieniał się w Sajatana. Oczywiście, nie wszystkie role rozpoznawałem, bo i nie oglądałem wszystkich spektakli, akurat *Szewcy* Witkacego, powiem szczerze, to jest jeden z moich koszmarów z młodości. Poszedłem na spektakl, którego kompletnie nie rozumiałem. Ludzie się śmiali, a ja nie widziałem nic śmiesznego, ale koszmar zaczął się wtedy, kiedy raz coś śmiesznego zobaczyłem. Zacząłem się śmiać, ale okazało się, że wtedy akurat byłem wśród publiczności jedynym, który się zaśmiał. O czym mówię, nie tyle przecież o tym, że tacie i mamie się role myliły z rzeczywistością, ale pewne przeobrażenia, które dzisiaj dopiero rozpoznaję jako elementy pracy nad rolą, były dla mnie wyczuwalne i naturalne. Uważałem, że tak to normalnie wygląda.

Dzieciństwo spędziłem w domu aktora. Gdy rodzice szli na próby, a często grywali razem w spektaklach, to zostawałem u jakiegoś wujka albo u jakiejś cioci, przy czym wujek i ciocia też byli zazwyczaj aktorami, stąd z deszczu, można powiedzieć, wpadałem pod rynnę. Ale czasem i musiało to się zdarzać często, szedłem do teatru z rodzicami. Stąd mogłem się przyglądać teatrowi w momencie, w którym powstawał. Było nas tam w teatrze, takich dzieci aktorskich, całkiem sporo, znaliśmy teatr na wylot, znaliśmy jego pracowników i mogę powiedzieć dzisiaj po latach, że też nam się zdarzało zwyczajnie broić. Ale najważniejsze jest to, że musieliśmy się stać elementem dla wszystkich, również dla próbujących aktorów, naturalnym, słowem nikt nie zwracał uwagi na to, że pałętamy się czasem po kulisach.

Miałem zatem szansę obserwować nie tylko scenę, ale i kulisy, to dziwne miejsce, gdzie aktorzy przestają grać. Byli tacy, którzy oczywiście nie przestawali. Miałem jednego wujka, który kierowany zapewne jakimiś uczonymi teoriami na temat teatru, nie przestawał. Był najgorszym aktorem na

świecie i nie powiem dlatego, jak się nazywał. Nie tylko kulisy należały do pozascenicznego świata teatru, jego istotną część stanowił bowiem także bufet, gdzie aktorzy narzekali na reżysera, za to że muszą siedzieć skoro i tak już jest po próbie albo, że musieli przyjść wcześniej albo, że wczoraj nie musieli przychodzić, a chętnie by przyszli, a kiedy nie narzekali to wspominali lepsze czasy albo opowiadali liczne anegdoty. Tak, na pewno to było miejsce pouczające, bo w bufecie dowiedziałem się, między innymi, o istniejącym napięciu między reżyserem i aktorami, czasem, nie ma co ukrywać, to napięcie w bufecie przedstawiało się w wersjach apokaliptycznych. W bufecie, jak widać bufet staje się miejscem teatru niemal pierwszoplanowym, aktorzy czasem przedrzeźniali innych aktorów, niekiedy nawet odgrywali całe sceny, słowem dowiedziałem się, że bufet pełni funkcję swoistego miejsca refleksji. Trafiałem czasem do garderoby i przyglądałem się wtedy temu, jak jakiś aktor zaczyna się przeobrażać w kogoś innego. Kim był ten ktoś inny? Trochę się chyba tego miejsca bałem, bo jakoś, czego by nie mówić, ten ktoś inny był postacią nie z tego świata. Chyba się bałem, że jeśli ktoś wejdzie na scenę, to już z niej nie wróci.

Jak pisze Declan Donnellan, praca aktora dzieli się na to, co „widziane” i to, co „niewidziane”. „Niewidziane” jest etapem przygotowań, prób⁵. Dużą część z tego czasu aktor poświęca na pracę sam ze sobą, czyli części z niej nie widzi nawet reżyser. Ja miałem to szczęście, że mogłem obserwować nie tylko próby na scenie, ale także przygotowania, które odbywały się w domu. Obserwować, jak tata uczy się tekstu i jak powoli próbuje coś zagrać. Wiem teraz, że duża część tej gry działa się w jego głowie, tak jakby przygotowywał się do próby, gdzie już na scenie będzie mógł spróbować w pełni. W tych domowych próbach aktor najczęściej zaczyna od uruchamiania wyobraźni, bez której nie ma szansy zbudowania roli. „Tylko dzięki wyobraźni możemy zbliżyć się do rzeczywistości” mówi Donnellan i ma dużo racji, ponieważ uruchomienie jej jest pierwszym krokiem w pracy aktora⁶. Tak więc jako dziecko miałem szansę, zupełnie wtedy nieświadomie, obserwować pracę aktorów w każdej możliwej sytuacji. Potem już to „widziane”, czyli spektakl, oglądany przeze mnie często

⁵ Donnellan D., *Aktor i Cel*, op. cit. s. 13.

⁶ Donnellan D., *Aktor i Cel*, op. cit. s. 14.

wielokrotnie. W późniejszych latach, kiedy widziałem ten sam spektakl kilka razy miałem szansę zaobserwować różnicę w graniu wielu aktorów. Wiedziałem, kiedy kto ma gorszy dzień lub kiedy ktoś wyjątkowo inaczej prowadzi scenę. Było to dla mnie, bardzo często, dużo ciekawsze niż sama sztuka. Obserwowanie tych niuansów, od których tak wiele zależy, pomyłek, które powodują, że scena staje się bardziej intensywna, ze względu na to, że aktorzy denerwują się czy też często zaskoczeni działają bardzo instynktownie i potrafią zmienić rytm, czasem nawet sens danej sceny. Już wtedy stawałem się obserwatorem, czyli w jakimś sensie moje reżyserskie „zapędy” dawały o sobie znać.

Obserwowanie rodziców i ciągle przebywanie w teatrze sprawiło, że doszedłem do wniosku, iż aktorstwo nie jest szczególnie trudne. Byłem nawet przekonany, że wyjście na scenę jest tak samo proste jak przejście z pokoju do pokoju. Granie wydawało mi się strasznie naturalne. W późniejszych latach, kiedy zacząłem się nim interesować zupełnie poważnie, zrozumiałem, że nie ma nic bardziej mylnego niż myślenie, iż bycie na scenie, w ogóle granie, jest proste jak przejście z pokoju do pokoju. Pamiętam, kiedy zobaczyłem mojego ojca grającego dużo starszego od siebie lokaja Firsę w *Wiśniowym sadzie* Antoniego Czechowa i to uruchomiło pierwszą poważną analizę tego, co zobaczyłem.

Delikatnie trzęsąca się głowa, wzrok spode łba, ale nie powodowany złością czy grozą, lecz niemożliwością jej podniesienia ze względu na starcze zwyrodnienia, specyficzny chód, który w dużym stopniu opierał się na przesuwaniu stóp, jakby z braku siły, a jednak wszystkie przyzwyczajenia służącego mocno wryte w pamięć. Oprócz charakteryzacji, właśnie te elementy budowały postać. Pamiętam próby niewidziane, które obserwowałem w domu, ćwiczenia jakie tata wykonywał powtarzając czynności, jak japoński aktor, który potrafi jeden gest powtarzać tysiąc razy, aby był perfekcyjny. Próby chodzenia, podawania zastawy, kłaniania się, otwierania drzwi. Wszystko wydawało mi się na początku nieskładne i niepełne, a czasami wręcz powierzchowne. Wiedziałem, że nie można budować roli tylko na zewnętrznych gestach, że postać niewypełniona prawdą nie jest

postacią w pełni. W domu wtedy mieszkała moja babcia, mama taty, która miała już prawie pięćdziesiąt lat, zauważyłem, że tata ją obserwuje. Babcia strasznie chciała pokazać wszystkim, że ma siłę, i jeszcze może zająć się czymś w kuchni, zrobić obiad, podać do stołu, posprzątać. Wiedzieliśmy, że nie do końca tak jest. Była zmęczona i często nie dawała rady, ale kiedy wiedziała, że jesteśmy w pobliżu od razu stawała się silniejsza, chciała nam udowodnić, że ma siłę, że świetnie sobie radzi. Uświadomiłem sobie, że to co robi jest graniem. Miała swoich widzów, czyli nas i odgrywała przed nami rolę. Tata ją obserwował i potem zrozumiałem, że obserwacja dotyczyła nie tylko jej zewnętrznych zachowań, polegających na fizycznych działaniach, ale dotyczyła jeszcze jej wnętrza, czyli obserwowania starego człowieka, który jest już u schyłku swoich sił, a jednocześnie próbuje pokazać, że jeszcze siły ma. Kiedy zobaczyłem premierę *Wiśniowego sadu*, zrozumiałem, że obserwacja i próby niewidziane miały zbudować postać, która uruchomiła wewnętrzną prawdę, pozwoliła na uzewnętrznienie jej w gestach.

Kiedy dostałem się do szkoły teatralnej, stało się dla mnie jasne, że granie jest wymagające. Nie chcę określać grania słowem „trudne”, czy też „bardzo skomplikowane”, gdyż te określenia powodują, iż zaczyna nam się wydawać, że nasz cel jest wręcz nieosiągalny. Wymagające – znaczy osiągalne, ale aby było w pełni osiągalne należy poświęcić temu czas, rozum i serce. W trakcie studiów nie wszystko było dla mnie zrozumiałe. Dużo elementów, które pomagają aktorowi dobrze przygotować się do prób, powodowało, iż nie wiedziałem, jak to wszystko ze sobą składać, jak używać, jak z tego w ogóle korzystać. Nie potrafiłem wykorzystać również mojej wiedzy, którą miałem na temat aktorstwa i którą wyrobiłem sobie będąc obserwatorem moich rodziców. Zdałem sobie sprawę, że obserwowanie bez wejścia w środek działania jest czymś zupełnie innym i że dopiero, kiedy będąc na scenie zdarzało mi się poczuć, zrozumieć, o co chodzi, dopiero wtedy mogłem zacząć poszukiwania elementów składających się na granie.

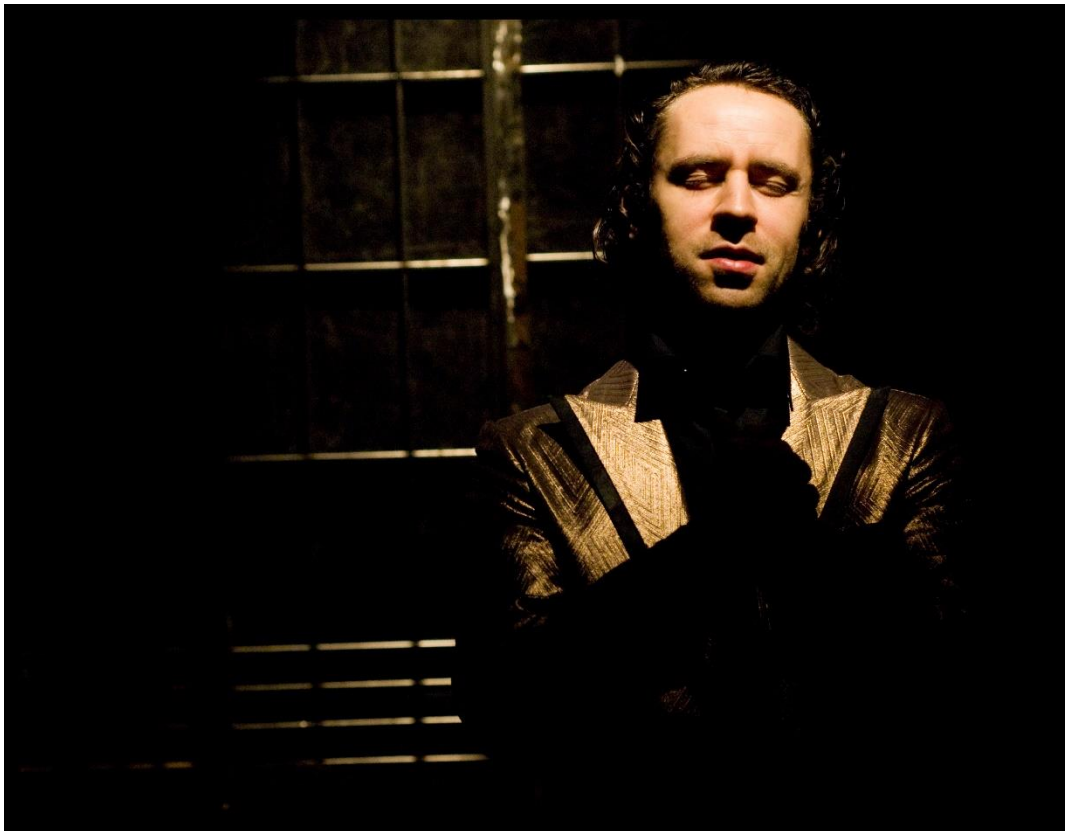
Po latach pracy w teatrze, a właściwie po zagranium kilkunastu szczególnych dla mnie ról⁷, miałem szansę lepiej zrozumieć zasadę działania na mnie tychże elementów i przy każdej kolejnej produkcji oraz spotkaniu z nowym reżyserem nabierałem pewności, że mój warsztat oraz umiejętności cały czas się rozwijają. Wszystkie te role były nowym doświadczeniem, bez względu na to, że często spotykałem się z tym samym reżyserem, za każdym razem wkraczaliśmy w nowy świat, który trzeba było od podstaw zbudować i wykreować. Z drugiej strony, cały czas zdawałem sobie sprawę, że każda nowa rola jakoś wspiera się na poprzednich, słowem zdawałem sobie sprawę, że się uczę i zyskuję wiedzę i warsztat. Naturalnie, że są role bliższe i dalsze, chociaż szczególnie przy tych bliższych trzeba uważać na to, żeby nie wpaść w rutynę. Królewicz już jest nauczony i teraz będę takim samym królewiczem we wszystkich bajkach. Szczególnie jak jakaś rola została zagrana przyzwoicie, natychmiast się pojawiał pomysł, żeby jakiś z niej element albo nawet schemat przenieść na inne role. Każdą rolę trzeba przepracować w całości, elementy przeniesione bezrefleksyjnie skądinąd zawsze będą dla roli obciążeniem. Są tacy malarze, którzy ciągle malują kwadraty, niektórzy malują zawsze takie same twarze, a niektórzy malują wszystko na zielono. Szybko zdałem sobie sprawę z tego, że jest to droga donikąd, choć oczywiście może zyskać uznanie publiczności i krytyków. Nie zmienia to tego, że elementy, które pozwalały mi na uruchomienie grania były i są w dużym stopniu niezmiennie i niezależnie od roli współczesnej czy też klasycznej, niezależnie od spektaklu oraz okoliczności wszystkie te elementy są potrzebne zawsze. Niektóre w mniejszym lub większym stopniu, ale zawsze.

⁷ Jana w *Plaży* Petera Asmussena w reż. Rudolfa Ziolo, Horacego w *Hamlecie* Williama Szekspira w reż. Marka Kality, Pastora w *Przelamując Fale* Larsa Von Triera w reż. Macieja Podstawnego, Dyrektora do spraw Oświaty w *Rewizorze* Mikołaja Gogola w reż. Norberta Rakowskiego, Orsina w *Wieczorze trzech króli* Williama Szekspira w reż. Jacka Jabrzyka, Antonia w *Kupcu Weneckim* Williama Szekspira w reż. Adama Nalepy, Hrabiego Respekta w *Fantazym* Juliusza Słowackiego w reż. Macieja Podstawnego, Brutusa w *Tragedii Coriolanusa* Williama Szekspira w reż. Marty Streker oraz Siergieja Siergiejicza Paratowa w *Romansie* Aleksandra Ostrowskiego w reż. Michała Kotańskiego.

Poniżej prezentuję zdjęcia z niektórych spektakli, w których miałem przyjemność wystąpić :



Mikołaj Gogol, *Rewizor*, reż. Norbert Rakowski, fot. Michał Ramus, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu



William Szekspir *Hamlet*, reż. Marek Kalita, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu



Peter Asmussen, *Przłamując fale*, reż. Maciej Podstawny, fot. Tomasz Ziółkowski, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu



Aleksander Ostrowski, *Romans*, reż. Michał Kotański, fot. Bartek Górnjak, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu



Aleksander Ostrowski, *Romans*, reż. Michał Kotoński, fot. Bartek Górniak, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu



Peter Asmussen, *Plaża*, reż. Rudolf Ziolo, fot. Agnieszka Kot, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu



Martin McDonagh, *Czaszka z Connemary*, reż. Judyta Berłowska, fot. Jakub Seydak, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu



Martin McDonagh, *Czaszka z Connemary*, reż. Judyta Berłowska, fot. Jakub Seydak, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

Elementów, których aktor potrzebuje, aby zagrać jest wiele. Dla mnie najważniejsze są trzy, które są podstawą do jakiegokolwiek pracy nad rolą. Postaram się im przyjrzeć dokładniej...

CEL

Cel określa każde działanie, to znaczy staje się ono jakies z tego powodu właśnie, że jest określone przez cel. W jakiś sposób cel, tak przyjmował Arystoteles, jest tożsamy z formą, z tym zastrzeżeniem, że cel umieszcza formę w pewnej dramaturgii. Forma jest albo jej nie ma, natomiast cel, mimo tego, że z początku przecież ledwie zauważalny, nadaje działaniu kierunek i sprawia, że jest ono czymś jednym. Cel ustanawia odległość, cel ustanawia obecność i cel ustanawia sens, dopiero bowiem w obrębie jakiegoś celu, możemy powiedzieć, czy jakiś element przynależy bądź nie przynależy do konkretnego działania. „Nigdy nie będziesz wiedzieć, co robisz, jeśli nie dowiesz się, dla *czego to robisz*. Wszystko co robi aktor musi być wykonywane dla *czegoś*. Aktor nie może nic zrobić, jeśli nie ma celu. Cel może być rzeczywisty lub wyobrażony, konkretny lub abstrakcyjny, jednak nienaruszalną zasadą jest to, że w każdym czasie i bez żadnych wyjątków cel musi istnieć.”

"Ostrzegam Romea"

"Zawodzę panią Kapuleti"

„Drocę się z Piastunką”

„Otwieram okno”

„Wychodzę na balkon”

„Szukam księżycy”

„Wspominam rodzinę”

Celem możesz być ty sam, jak w przypadku:

„Uspakajam się”

„Aktor nie może nic zrobić, jeśli nie ma celu”. I tutaj uwaga w gruncie rzeczy techniczna, cel musi cechować pewną szczegółowość. Nie możemy zagrać tego, co ogólne, czy mówiąc inaczej: to, co ogólne, możemy zagrać jedynie na gruncie szczegółowego celu. Nie da się zagrać po prostu miłości albo śmierci, ale można zagrać jakąś miłość i jakąś śmierć tak, żeby inni, choć zapewne inna miłość i inna śmierć będzie im bliższa, w tej innej miłości i śmierci, swoją miłość i śmierć rozpoznali. Nie powinienem zatem stawiać sobie celu zbyt ogólnego - na przykład „umieram”, ponieważ w takiej sytuacji działanie stanie się puste. Ludzie nie umierają po prostu, tylko w obrębie jakiejś opowieści. Mogę sobie pomyśleć oczywiście jakąś sytuację, w której taka pustka będzie elementem wymaganym, na przykład wtedy, kiedy będę chciał w śmierci znaleźć anonimowość, albo będę chciał szukać śmierci nieludzkiej, ale jak widać, cel, czy tego chcemy, czy nie, będzie się sam uszczegóławiał. To uszczegółowienie musi być przez nas jednak rozpoznane. Może się udać rola bezmyślna. Jasne. Zdarzyło mi się zagrać bezmyślnie kilka scen, niektóre mi nawet wyszły i dzisiaj się temu dziwię, jak to się udało, ale chyba trudno powiedzieć o takiej czynności bezmyślnej, że jest ona aktorstwem, no bo jeśli aktorstwo jest jakąś umiejętnością, to pewne rzeczy muszą być w mojej mocy i mówiąc krótko: muszę wiedzieć, co robię. Proszę nie mylić bezmyślności z brakiem działania, dla mnie bezmyślność to brak działania również. Wróćmy do śmierci. Jestem ja i śmierć. Trzeba się do niej odnieść. A zatem:

„Witam śmierć”

„Zmagam się ze śmiercią”

„Kpię ze śmierci”

„Walczę o życie”⁸

⁸ Donnellan D., *Aktor i Cel*, op. cit. s. 18.

Cel uruchamia do bardzo konkretnego działania. Powoduje, że wiemy do czego dążymy i to sprawia, że wszystkie elementy zaczynają tworzyć całość, czyli formę. Według mnie cel jest elementem najważniejszym, niezależnie od okoliczności, miejsca, czasu, akcji. Obojętnie czy mamy zagrać postać współczesną czy klasyczną. Cel powinien być nazwany już na próbach czytanych, on uruchamia naszą wyobraźnię oraz pole działania, nakierowuje nas i jest ogromną częścią tematu. Oczywiście zdarza się i jest to zupełnie naturalne, że cel w trakcie prób może się zmienić i to wielokrotnie. Być może okoliczności, sens czy też w ogóle kierunek sceny się zmienia i zmienia się wtedy nasze cele.

Istnieje kilka rodzajów celów:

Cel nadrzędny – czyli taki, który jest naszym celem ogólnym, do którego dążymy przez całe życie i on nas określa. W tym sensie powinniśmy mówić o celu, który określa cały spektakl, mówiąc trochę kolokwialnie: sprawia, że spektakl jest o czymś. On zazwyczaj stoi u podstaw założeń reżyserskich i też stoi u podstaw ewentualnej redakcji tekstu. Taki cel w teatrze jest zwykle związany z interpretacją. Dzieła literackie można odczytywać na różne sposoby i przedstawienie jest jakimś odczytaniem.

Ogólny cel postaci – każda postać ma swoją dramaturgię. Skądś dokądś zmierza. Nawet służący, którego rola sprowadza się do wniesienia samowaru, też skądś dokądś zmierza i może taka postać mieć swoją całość.

Cel w danej scenie – w związku z tym, że jako postaci znajdujemy się w różnych sytuacjach, nasze cele są zmienne w zależności od zdarzenia, w jakim uczestniczymy. Właściwie dałoby się go sprowadzić do aktów woli czy chęci (oczywiście wola czy chęć może być pojęta pozytywnie albo

negatywnie: chcę albo nie chcę). Można by tutaj dodać wszystkie akty kierunkujące, które umykają świadomości, i z których aktor zdaje sobie sprawę, w przeciwieństwie do odgrywanej przez niego postaci.

Cel nadrzędny jest zatem celem, który wymaga uszczegółowienia w celach pomniejszych i to za ich sprawą i dzięki nim ma szansę być widoczny. Umiejętność reżyserska tym różni się od umiejętności badacza literatury, że reżyser potrafi znaleźć przejście od celu nadrzędnego do celów szczegółowych. Badacz literatury pozostaje na gruncie interpretacji i zazwyczaj w tych nieszczęśliwych przypadkach, kiedy jakiemuś badaczowi literatury przychodzi do głowy, żeby zająć się reżyserią, mamy do czynienia z rozdźwiękiem. Dowiadujemy się na premierze, że oto cele reżyserowi przyświecały znaczne, ale mamy zwykle wtedy nieodparte wrażenie, że reżyser mówi o jakiejś innej premierze. Szczególnie jest to dotkliwe w sytuacji, kiedy jest się aktorem, który w takiej premierze musiał występować.

Naturalnie, zwykle scena obejmuje kilka przynajmniej celów szczegółowych. Z punktu widzenia konstrukcji muszą one tworzyć całość, ale też każdy z nich musi być sam w sobie wiarygodny. Spójny nie tylko z innymi celami tej sceny, ale też z innymi celami danej postaci. Jeśli postać tchórza rzuci się w pełni odwagi na śmierć, to albo postać doznała przeobrażenia i w tchórze wyrósł bohater, albo też postać zacznie się rozpadać na różne postaci. Cele natomiast mogą być bardzo proste. Ten z pocałunkiem może być celem głównym w scenie. Cele wpisane są w fabułę i one uruchamiają postać do konkretnego działania. Tutaj pozwolę sobie na pewną dygresję. W gruncie rzeczy okulistyczną. Z tego, co się przed nami przedstawia i co mogłoby stać się elementem postrzeganym przez nasz wzrok, jedynie kilkanaście procent dochodzi do naszej świadomości. Istnieją choroby, w których ludzie takiej umiejętności, umiejętności selekcji bodźców wzrokowych nie mają i kończą się takie choroby źle. Mimo tego, że dokonujemy tak potężnej selekcji, nasz umysł pewne sprawy do świadomości dopuszcza na wszelki wypadek. Może się okazać ważne kiedy indziej. W końcu, nie

wiemy, gdzie nas powiedzie szubrawiec los. W teatrze wiemy, los jest zapisany i los jest nam znany. Nie ma zatem potrzeby, żeby jakieś spostrzeżenia przedstawiać na wszelki wypadek. Przedstawić zatem należy to jedynie, co jest częścią opowieści. O ile w życiu dzieje się wiele spraw, które nie mają znaczenia, czasem takich, które znaczenie mają zupełnie niewielkie, o tyle na scenie wszystkie obecne elementy znaczenie mają. Każdy zatem cel, musi stać się tego znaczenia świadomy. Musi być elementem jednej tkaniny, gdzie argumentacja wzajemnie się wspiera i wzajemnie budzi w sobie napięcia. Cel nie może być zewnętrzny wobec spektaklu i bez względu na to, czy będzie to cel rozsądny, rozumny czy zgodny z naszym doświadczeniem czy nauką, jeśli znajdzie się poza spektaklem, będzie spektakl psuł.

Wyobraźmy sobie na scenie duży pokój, na końcu którego jest okno, które jakaś postać ma otworzyć. Dodajmy, że ta postać kuleje. Wchodzimy do pokoju i zamiast skupiać się na oknie skupiamy się na graniu osoby, która kuleje. Pierwsze co przychodzi mi do głowy to demonstracja, że kulejemy czyli zaczynamy pokazywać, że kulejemy bo, przecież nie mamy żadnego konkretnego celu. Jeśli taka postać zaczęłaby chodzić w kółko po scenie kulejąc i jeszcze powiedzmy zaczęłaby opowiadać o swojej niepełnosprawności, wszystko to zostanie automatycznie umieszczone w kontekście, nie tyle wyizolujemy kalectwo, ile przedstawimy oderwaną sytuację, pewnego typu spektakl w spektaklu. Natychmiast pojawi się pytanie: w jakim celu ta postać wykonuje takie zachowanie? Przed kim gra? Jasne, że aktorzy grają przed widzami, ale ta relacja wynika z założeń teatru, a nie jest częścią spektaklu. W ten sposób widownia zostaje wciągnięta na scenę i staje się częścią spektaklu, o której to części nie będzie można już zapomnieć. Tymczasem, jeśli kulejąca postać będzie miała otworzyć okno, cel pojawi się na scenie, a postać przy okazji w uszczegółowieniu, poinformuje nas również, że jest niepełnosprawna. Oczywiście pozostaje okno: czemu ma być otwarte, czy postać je otwiera aby kogoś stojącego za oknem zobaczyć, może chciałaby nawet zwrócić tego kogoś uwagę, a może wykonuje swoje obowiązki, ot trzeba przewietrzyć mieszkanie. Dlaczego trzeba przewietrzyć mieszkanie? Czy jest to czynność

uzasadniona, powiedzmy jakiś niemiły zapach się po mieszkaniu roznosi po dniu wczorajszym, a może po prostu kulawy służący wpada w swoją mechaniczną wędrówkę po obowiązkach. Otwiera okno, tak jak je przecież zawsze otwierał jeszcze za czasów dawno temu zmarłych gospodarzy. Nic to, że zima i można się przeziębic. Zwróćmy uwagę, że im więcej posiadamy tego typu szczegółów i w im większym stopniu uda nam się znaleźć dla nich uzasadnienie sceniczne, tym wyraźniejsza będzie grana postać i tym bardziej realna.

Kiedy grałem Siergieja Siergiejicza Paratowa w *Romansie* Aleksandra Ostrowskiego w reżyserii Michała Kotańskiego (w Polsce tekst znany raczej pod tytułem „*Panna bez posagu*”), miałem sporo problemów związanych z nazwaniem celów, które grałem. Paratow inteligentny, błyskotliwy, pełen charyzmy, a jednocześnie zniszczony i samotny, na skraju załamania. W każdej scenie bagatelizowałem i ośmieszałem swój stan, jednocześnie bawiąc się i czerpiąc frajdę z wszechobecnego podziwu dla mojej osoby, na co miały wpływ wszystkie cechy charakteru. Mimo iż często mówiłem wprost o tym, co straciłem, (głównie był to stracony majątek i stracona miłość), to mówiłem to w sposób lekceważący dając w ten sposób znak, że jestem ponad to, jakby zupełnie mnie to nie interesowało, wręcz nie obchodziło. Pamiętam, że zastanawiałem się w trakcie prób, czy postać przeze mnie grana nie wyjdzie na kompletnego idiotę, pozbawionego empatii, z którą nikt się nie utożsamia, bo nie będzie miał szansy zobaczyć człowieka, który zdaje sobie sprawę z popełnionych błędów, albo chociaż przez chwilę odłoni się ze swoimi problemami. Wychodzi na to, że moim celem było udowadnianie, że wszystko jest wspaniale. W rezultacie chodziło o ciągle oszukiwanie, ale oszukiwanie na najwyższym poziomie, tak aby nikt się nie zorientował.

W poszczególnych scenach miałem pomniejszych cele, które ten cel nadrzędny uzupełniały. W pierwszej scenie, zaraz, kiedy Paratow przyjeżdża do miasta po długiej podróży, strasznie chce mu się pić, ale w związku z tym, że nie ma pieniędzy, nie chce zaczynać od picia na kredyt, tym bardziej, że wszyscy dookoła pytają go jak minęła podróż i co ostatnio go spotkało. Paratow opowiada niestworzone historie, które stawiają go oczywiście w pięknym świetle, a jednocześnie

wypija stojący na stole alkohol, tak aby nikt nie zwrócił na to uwagi. Wychodzi obronną ręką z każdej sytuacji. Kiedy rozmawia z Charytą Ignatiewną, która wypytuje go, jak wygląda jego sytuacja finansowa, on opowiada jej, jak swój majątek stracił, jednocześnie ją uwodząc. Prawda, właśnie dlatego, że wypowiedziana wprost, staje się zupełnie niewiarygodna. Charyta Ignatiewa po prostu nie przyjmuje do wiadomości tego, co właśnie słyszy, prawda bowiem nie mieści się zupełnie w jej wyobrażeniu Paratowa. To będzie pewnie uproszczenie, ale granie tej postaci polegało na ciągłym odwracaniu sytuacji i graniu pod prąd tego, co jest napisane. Czy takie były intencje autora tekstu? Nie wiem, wydaje mi się to prawdopodobne, ale w tym wypadku, nie mówię przecież tego, żeby z autorem konkurować, istotniejsze były intencje moje.

DZIECKO I OBRAZY FANTAZJI

„Jest wieczór. Po długim dniu, po wielu wrażeniach, przeżyciach, sprawach i rozmowach - dajesz odpoczynek swym zmęczonym nerwom. Siadasz, zamykasz oczy lub gasisz światło w pokoju. Co powstaje w ciemności przed twoimi oczyma? Twarze ludzi, których dziś spotkałeś, ich rozmowy, czyny, ruchy ich śmieszne lub szczególne cechy. Znowu biegiesz przez ulicę, mijasz znane ci domy, czytasz ogłoszenie. Biernie śledzisz obrazy wspomnień z dzisiejszego dnia. Wtem, niezauważalnie dla siebie samego, wychodzisz poza granice minionego dnia i w twojej wyobraźni rysują się wizje bliskiej lub dalekiej przeszłości. Twoje zapomniane lub na wpół zapomniane pragnienia, marzenia, sukcesy i niepowodzenia stają ci przed oczyma. Co prawda nie są one tak dosadne jak obrazy wspomnień dzisiejszego dnia, są już „podmienione” przez kogoś, kto fantazjował na ich temat, podczas gdy ty „zapomniałeś” o nich, ale przecież poznajesz je. I oto wśród wszystkich obrazów przeszłości i teraźniejszości, że – to tu, to znowu tam – prześlizguje się obraz zupełnie ci nieznany... Wspomnienia odeszły na plan dalszy – nowe obrazy są silniejsze od wspomnień. Zmuszają cię one do płaczu lub do śmiechu, oburzenia lub radości ze znacznie większą siłą niż zwykle wspomnienia.

Z niepokojem śledzisz te nie wiadomo skąd pojawiające się, żyjące samodzielным życiem obrazy i w twojej duszy budzi się cała gamę uczuć. Sam stajesz się jednym z nich. Zmęczenie przeszło, sen gdzieś uleciał, jesteś w podniosłym, twórczym stanie!”⁹

Słowo wyobraźnia ma w języku polskim dwa, na pierwszy rzut oka, niezgodne ze sobą konteksty znaczeniowe. Po pierwsze mówimy o wyobraźni, jako o specyficznej zdolności tworzenia światów alternatywnych. Nie wdając się w ocenę tego przedsięwzięcia, jest to czynność, która raczej ze światem się wadzi aniżeli go doświadcza. W tym kontekście chwalimy często wyobraźnię w kontekście rozrywkowym, jako umiejętność, która daje nam rozrywkę, wytchnienie, pozwala zapomnieć czasem o tym, że świat jest zły, ludzie podli i że córka wyszła za aktora. Z drugiej strony wyobraźnia pojawia się jednak w obszarach, które do jakiegoś zainteresowania światem odsyłają, a nawet odsyłają do jakiejś, niespotykanej w innych sytuacjach w świecie orientacji. Mówiąc w skrócie: człowiek z wyobraźnią, to taki, który dostrzega sprawy dla innych niewidoczne. Żebyśmy byli jednak dobrze zrozumiani: nie mówimy teraz o tym, że świat się dzieli na widzialny i niewidzialny i te dwa światy żyją sobie niezależnie od siebie i człowiek z wyobraźnią dostrzega je obydwa, ale mówimy o jednym świecie, który to się przedstawia, to skrywa. Człowiekiem z wyobraźnią może być zatem dowódca wojskowy, który dostrzeże to, czego nie dostrzegli inni dowódcy i dzięki temu wygra bitwę. Zacząłem myśleć o brygadach remontowych ze swojego mieszkania, mogę powiedzieć, że elektrycy cechowali się wyobraźnią w drugim znaczeniu, ponieważ istotnie gniazdka są w tych miejscach, w których są potrzebne, natomiast hydraulik cechował się wyobraźnią w znaczeniu pierwszym, ponieważ jego instalacje z rurek miedzianych są bez wątpienia malownicze, niemniej jednak trudno w nich szukać praktycznego zastosowania. Ale być może sobie nie zdaję sprawy z zakresu wyobraźni mojego hydraulika, być może nastąpi taki moment, w którym okaże się, że za tymi wszystkimi zygzakami stoi głębszy sens, który w jakiejś chwili krytycznej ku mojemu zdziwieniu się ujawni. Czemu o tym mówię? Jest taki moment, kiedy obydwa typy

⁹ Czechow M., *O technice aktora*, op. cit. s. 11.

wyobraźni przedstawiają się tak samo, to znaczy nie pozwalają odkryć swojego znaczenia. Dlatego właśnie, że wyobraźnia sięga tam, gdzie nie sięga nic innego. To, czy sięga ku temu, co rzeczywiste, czy też buja w obłokach, tego na początku przynajmniej rozstrzygnąć się nie da.

Słowa Michaiła Czechowa, z których uczyniłem motto swojego rozdziału, są punktem wyjścia do dyskusji na temat wyobraźni, a także miały za zadanie przywołać tę, dobrze nam w końcu znaną chwilę wsobną, w której wyobraźnia się uruchamia. Stąd chciałbym, żeby zafunkcjonowały trochę jako wskazówka praktyczna. Umiejętność zatem z arystokratycznej zrobiła nam się zupełnie powszechna. Sprzeczność może być jednak pozorna i nie tyle wskazuje na niewspółmierność linii dowodowych ile na to, że mamy do czynienia ze zdolnością, którą można pielęgnować i której można się uczyć. I tak jak to często bywa z tego typu zdolnościami, z początku pojawiają się one samodzielnie, nie podlegają naszym chęciom, raczej uruchamiają się samoistnie co najwyżej zwracając uwagę na swoją rozległość. Będzie to zapewne nieznośnym truizmem, ale powiedzmy jednak, że sama wyobraźnia nie wystarczy, a nawet czasem nadmiar wyobraźni, jej siła i wielobarwność może być w tworzeniu przeszkodą. Niekiedy lepsze dzieło stworzy aktor o wyobraźni może i ograniczonej, ale umieszczonej w ramach porządku. Zdarzają się ludzie, którzy nad wyobraźnią zapanować nie potrafią i wtedy mamy do czynienia z dziełami zazwyczaj intrygującymi, ale nieudanymi, jednak.

Zwykle kojarzę sobie wyobraźnię z naszym wewnętrznym dzieckiem. Każdy aktor powinien mieć w sobie to wewnętrzne dziecko, które niczego się nie boi i nie analizuje konsekwencji. Strach u dorosłych objawia się tym, że dorośli wiedzą, co może się wydarzyć, boją się ośmieszenia i każda decyzja przez nich podjęta musi być mocno przeanalizowana. Przede wszystkim jednak wiedza ma co do natury charakter stały: raczej czuje się komfortowo wtedy, kiedy wszystko się dzieje zgodnie z przewidywaniami. Przykładem są tutaj nauki przyrodnicze. Jeśli coś się wydarzy niezgodnie z wiedzą, jest w obrębie nauki rozpoznane jako błąd. Mówiąc krótko i być może ulegając podszeptom futurystycznych krajobrazów: celem nauki jest doprowadzenie do sytuacji, w której nie będziemy się

musieli już nad niczym zastanawiać, bowiem wszystko będzie nam wiadome. Nauka dąży zatem do stanu bezmyślności. Wyobraźnia jest tym właśnie, co sprawia, że w obrębie sztuki pojawia się nieoczekiwane. O ile nauka powinna z nieoczekiwanego uczynić przewidywalne, o tyle sztuka powinna to, co nieoczekiwane umieścić w obrębie oczekiwanego, dalej je nieoczekiwanym pozostawiając. Dlatego sztuka może być i powinna być zaskakująca. Nauka raczej nie powinna. Tych podziałów historia sztuki zna oczywiście kilka i do pewnego stopnia są one sobie bliskie. Materia i kształt. Treść i forma. Wyobraźnia znajduje się w tych rozstawieniach po stronie treści i materii, raczej jest tym, co kształtowane aniżeli tym, co kształtujące. Owszem, rzucając formie wyzwanie, samą formę uruchamia, raczej jednak winna podlegać treści. Mówię „raczej” i używam zwrotów: zazwyczaj, zwykle bywa, słowem – może to sprawiać wrażenie, jakbym uchylał się od ostrych definicji. Ostatecznie wszystko winno stać się jednością i doskonałość w tym się przejawia, że wyobraźnia ukazuje się jako forma. Ale doskonałość, i każdy artysta musi to sobie powtarzać rano i wieczorem, zdarza się rzadko i właśnie zdarza się, to znaczy nie tyle można postępować na jej sposób, ile może liczyć na to, że sama z siebie się pojawi.

Ostatnio wróciłem do czytania Hrabala. W szkole średniej czytałem go w dużych ilościach, właściwie wszystko co zostało przetłumaczone. Po tych kilkunastu latach rozłąki jego język, prosty, a jednocześnie bardzo głęboki, przepelnięty sentymentem i wrażliwością, życiową prawdą, która bez cynicznego uśmiechu i dystansu byłaby smutną częścią nieznośnego świata, okazał się wciąż mi bliski i wciąż wywołuje we mnie coś, co trudno nazwać tylko pamięcią czy też jednym wspomnieniem. To jest wszystko. Atmosfera, zapach, dotyk, smak, powiew ciepłego wiatru na twarzy, kiedy stoję na polu w małym sadzie obok osiedla... Hrabal potrafi przywołać wszystkie wspomnienia, opisując swoje dzieciństwo, nienachalnie, patrzy oczami dziecka na świat i opowiada o nim.

Jego stosunek do życia, świata, ludzi jest ciepły i wspaniały, ale zawsze z nutą prawdy o tym, że kiedyś nadejdzie koniec, a nasze spotkanie tutaj, bycie i zdobywanie jest tylko na chwilę

i że właściwie tylko to się liczy. Zapewne kiedy czytałem Hrabala w młodości, pojawiały mi się inne nastroje. Na pewno pojawiały mi się inne tych nastrojów desygnaty. Dzisiejsza lektura przywołuje również echa tamtej, młodzieńczej lektury. Tak jakbym wpisał swoje własne przeżycia w tekst Hrabala pismem, które odczytać i zauważyć mogę tylko ja. Zapewne, kiedy będę starszy, czytając Hrabala przypomnę sobie również to dzisiejsze czytanie.

Powrót do jego opowiadań uświadomił mi, że Hrabal zawsze był dzieckiem, potrafił opowiadać o marzeniach dziecka, bez dorosłego i poważnego oceniania czy to dobre czy niepoważne. Pragnienie dziecka, im bardziej czyste, naiwne i pielęgnowane, nieburzone i niezniszczone przez dorosłych, pozbawione całego strachu jakim dorośli żyją. A w tym zawodzie, zawodzie reżysera czy aktora, bycie dzieckiem, pamięć o nim i o tym czasie są niesłychanie ważne, bo pozwala na spontaniczność, brak zastanowienia, uruchomienie intuicji czyli tego, co według mnie jest twórcze i żywe. Dlatego tak ważne jest, aby to dziecko w sobie pielęgnować. Ale znowu, zwykliśmy przecież wynosić dziecięcą wyobraźnię pod niebiosa i chwalić w sobie obecność dziecka, a zapominamy, że raczej dzieci nie zajmują się teatrem. Przynajmniej zazwyczaj. I to przecież nie zajmują się nie dlatego, że akurat grają w piłkę czy chodzą do szkoły, nie zajmują się, bo teatr potrzebuje również dorosłego. Na tym napięciu właśnie, gdzie dwie siły są równie obecne, wydarza się sztuka. Jasne, że tęsknimy za młodością, ale przecież w tej tęsknocie zwykle umyka nam fakt, że kiedy byliśmy młodzi zwykle chcieliśmy dorosnąć. O ile dziecko o dorosłości marzy nie wiedząc przecież tego, czym dorosłość jest, o tyle dorosły tęskniąc za dzieciństwem do pewnego przynajmniej stopnia wie, za czym tęskni. To dziecko, które się odzywa w wyobraźni, odzywa się jako utracone. Tak to już jest, że pewnych spraw dowiadujemy się o sobie dopiero wtedy, kiedy przeminą. Nie ma w tym niczyjego błędu, czy mówiąc inaczej: błąd który w tym tkwi, jest świadectwem tego, że żyjemy.

To prawda, kiedy jestem na scenie, mogę побыć trochę dzieckiem, które w swoim świecie jest dużo bardziej twórcze i pomysłowe, bo odrzuca wszystko co przyziemne, poukładane i codzienne.

Jestem w stanie wtedy stworzyć sobie świat, w którym być może wydarzy się coś realistycznego, ale zawsze będzie to inny świat niż ten codzienny, to będzie świat przetworzony, to będzie świat stworzony przeze mnie. Mój świat. Ale też będzie to świat nastrojony zawsze jakąś melancholią. Bo dziecko przypomina o sobie wtedy, kiedy już dzieckiem nie jest.

W mojej ostatniej roli Thomasa Hanlona w *Czaszce z Connemary* Martina McDonagha w reżyserii Judyty Berłowskiej, miałem możliwość uruchomić w sobie dziecko, które zupełnie nie analizuje swojego postępowania. Thomas to policjant w niewielkiej miejscowości, który żyje światem telewizyjnych seriali kryminalnych. Jest niespełniony, chciałby być prawdziwym detektywem jak Colombo, a nie zwykłym policjantem, który wypisuje mandaty. W trakcie prób szukaliśmy drogi dla Thomasa, zastanawialiśmy się nad tym, jaki świat ma w głowie. Po uruchomieniu wewnętrznego dziecka, którego wyobraźnia nie ma żadnych ram, pojawiło się wiele odcieni tej postaci, których sam Thomas mógłby się pewnie wstydzić, gdyby miał świadomość swoich reakcji. Na przykład kiedy Thomas opowiada o swoim wielkim śledztwie polegającym na odkryciu, że w lodówce zmarłego bardzo grubego mężczyzny, który według lekarza zmarł na atak serca, znajduje się tylko słoik dżemu i sałata. Skoro był tak gruby to raczej lodówka powinna być pełna, a skoro nie jest, to ewidentnie mamy do czynienia z morderstwem. Morderstwem misternym, a zatem bynajmniej nie pospolitym morderstwem, które wykryć mógłby zwykły policjant. Nie, morderstwem, które wykryć może tylko wielki detektyw.

Trochę mamy obraz małego chłopca, który marzy, że będzie Supermanem. Fakty są mało istotne, istotne są wyobrażenia o heroicznej dorosłości. Ten obraz stał się podstawą do zbudowania postaci. Myślę, że dzięki temu moje zdziwienie czy też oburzenie były zupełnie inne niż wcześniej mogłem sobie wyobrazić. Stały się komiczne i dzięki temu postać przeze mnie grana była dużo bardziej wiarygodna i jednocześnie oryginalna. Cały czas jednak wiedziałem, że to dziecko pozostaje pod kontrolą dorosłego, powiedzmy w miarę dorosłego, Michała Grzybowskiego, który jest aktorem grającym sztukę teatralną

TEKST I DRAMATURGIA

Najczęściej w książkach dotyczących pracy aktora nie wspomina się o dramatach. Oczywiście, podaje się rozmaite przykłady ze sztuk, w których ukazane są pewne zachowania, czy też cele bohaterów, chociażby wspomniana wcześniej *Romeo i Julia*, ale w sumie rzadko mówi się o tym, że koniec końców, każda praca aktora kończy się na scenie i to zawsze jest praca nad konkretnym tekstem, obojętnie czy został on napisany sto lat temu, czy jest tekstem zamówionym przez teatr teraz, współcześnie. Aktor mierzy się z konkretną rolą w konkretnym tekście. Trzeba zwrócić uwagę na to, że każdy tekst niesie ze sobą zupełnie nowe wyzwania. Dlatego tak często mówi się o tym, że każda praca na rolę jest pracą od początku. Zaczynamy budować cały świat od podstaw, stwarzamy charakter postaci, umiejscawiamy ją w danej przestrzeni, wymyślamy często jej życiorys. Każda nowa praca jest swoistą analizą nowego życia. Punktem wyjścia do tej pracy zawsze jest tekst, dramat, komedia, ale zawsze tekst.

W książkach poświęconych aktorstwu najczęściej skupiamy się na ćwiczeniach, które podczas pracy stają się naszym warsztatem, ale też wiele rozdziałów poświęconych jest naszej duszy, magii i całej tajemnicy tego zawodu. Bardzo często mało miejsca poświęca się rozumieniu tekstu, zakładając najwyraźniej, że ten element przydzielony został reżyserowi. W tej sytuacji aktor staje się często łatwym narzędziem, którym można manipulować. Dlatego w tak licznych przypadkach mamy do czynienia z aktorami którzy są marionetkami w rękach reżyserów czy dramaturgów, którzy swoje niepowodzenia w pisaniu zrzucają na źle wykonaną rolę. Często zdarza się, że krytycy opisują złe aktorstwo i nie zwracają zupełnie uwagi na to, że sztuka, która została wystawiona jest po prostu kiepska i że aktor nie miał szansy na zbudowanie roli. Często jest też tak, że reżyser mając w rękach dobry tekst, bardzo chce udowodnić, że jest twórcą oryginalnym i zmienia sens scen

i w ogóle całej sztuki. Wtedy aktorzy są pogubieni i nie wiedzą co zrobić. I zaczyna się prawdziwy dramat.

W książce *Prawda i Fałsz* David Mamet w dość konkretny sposób odrzuca wiele metod, które królują w świecie aktorów.

„Aktor nie musi „stać się postacią”. Samo to sformułowanie nie ma sensu. Nie ma czegoś takiego jak postać. Są tylko kwestie dialogowe zapisane na kawałku papieru. Aktor musi je powiedzieć. Gdy zrobi to w sposób prosty, chcąc osiągnąć mniej więcej to, co było założeniem autora, widzowie postrzegają go jako „iluzję” postaci na scenie. Aktor nie musi przeżywać nic, by osiągnąć tę iluzję. Może być równie daleki od „odczuwania” czegokolwiek, jak magik od faktycznego posługiwania się siłami nadprzyrodzonymi podczas swoich występów. Magik kreuje iluzję w umysłach widzów. Podobnie aktor.”¹⁰

Oczywiście, że mamy do czynienia z fragmentem zawadiackim. Trzeba kilku czytelników zdenerwować, ale przecież nie idzie o to, by negować to, co oczywiste. Po pierwsze, zwracamy uwagę na to, że aktor gra, słowem: aktorstwo nie jest jakąś sztuką czarodziejską, w której jeden człowiek zmienia się w drugiego człowieka. Teatr nie jest seansem spirytystycznym, podczas którego wywołuje się duchy¹¹. Druga kwestia to publiczność, która musi w tworzeniu spektaklu uczestniczyć. Zwykle przecież zdajemy sobie sprawę z tego, jak publiczność zareaguje, co się wśród widzów uobecni. Słowem, to widz tworzy sobie w sensie ścisłym postać mając do czynienia z fragmentami. To nie zmienia jednak faktu, że te fragmenty od samego początku powinny być przemyślane jako część jakiejś jedności. Postać musi być jakaś i musi być kimś. Wszystkie wielkie postacie nabierają życia i często tak się zdarza, że żyją dalej. W innych sztukach czy przedstawieniach. Pojawiają się w

¹⁰ David M., *Prawda i fałsz op. cit.* s. 22.

¹¹ Odpowiedź nie jest taka oczywista, Dionizos był bogiem teatru, ale był też bogiem umarłych, czasem nawet utożsamiano go z Hadesem. Maski teatralne przywodzą na myśl maski pośmiertne, a bohaterowie greckich tragedii byli i owszem bohaterami greckich mitów, ale w kulcie funkcjonowali jako zmarli: mroczne często duchy podziemi, które łaknęły krwi. Nawet gdybyśmy łaskawym okiem spojrzeli na te koncepcje dotyczące początków teatru, nie będziemy przecież twierdzić, że aktorzy mówią głosem z zaświatów. Nawet jeśli tak się czasem mogło wydawać.

kulturze wysokiej i niskiej, słowem, jakoś ozywają. Rzecz w tym, żeby odróżnić dwie kwestie: dzieło i artystę.

Dla mnie najważniejsze, o czym pisze Mamet, to to, że dla aktora najważniejszy jest tekst, sztuka, którą ma zagrać. Bez tego pozostaną tylko ćwiczenia, które możemy wykonywać częściej lub rzadziej, ale prawdziwa praca zaczyna się przy zderzeniu z tekstem. Aby pojawiły się cele oraz obrazy fantazji musimy mieć punkt wyjścia. Tym punktem jest tekst.

Część druga.

REŻYSER

REŻYSER

„Nie tylko reżyseria jako określona czynność istniała od zarania teatru, ale znana była też funkcja reżysera, choć w istocie nadawano mu różne imiona, w zależności od okresu i szerokości geograficznej. Aby dojść do tej konkluzji niepotrzebna jest nawet znajomość historii teatru, wystarczy obserwacja jakiegokolwiek zbiorowości.”¹²

„Kiedy twórcą jest pewna zbiorowość, musi być ktoś, kto dba o wierność przyjętej konwencji i tym właśnie człowiekiem jest w teatrze reżyser.”¹³

Właściwie należałoby zacząć od tego, że reżyser jest postacią mityczną. Mityczną to znaczy raczej reżysera w wersji, powiedzmy, jednoznacznej spotkamy wśród greckich herosów i w opracowaniach naukowych, które, co do zasady przypominają opowieści mityczne¹⁴. I dobrze. Bo te opowieści mityczne o pierwszych reżyserach kończą się zwykle krwawo. Ginie albo reżyser, albo obsada¹⁵. Ci ludzie, którzy się zwykle reżyserami nazywają, pełnią kilka ról jednocześnie, przede wszystkim jednak (jeśli nie przyjdzie im do głowy, że są aktorami), pełnią rolę reżysera i nauczyciela zarazem. W końcu, w starożytnej Grecji, funkcję reżyserską pełnili zazwyczaj sami poeci, którzy dbali przy

¹² Hübner Z., *Sztuka reżyserii*, op. cit. s. 8.

¹³ Hübner Z., *Sztuka reżyserii*, op. cit. s. 9.

¹⁴ Pisząc o tym, że reżyser jest postacią mityczną, powinniśmy byli powiedzieć właściwie, że postaciami mitycznymi są już do pewnego stopnia aktorzy, ponieważ aktorzy zwykle są już od samego początku, czy może od pewnej chwili jakoś wyreżyserowani, to znaczy (i tu się pojawia koszmar reżysera, bądź też, z innej strony patrząc, jego senne marzenie) dobrzy aktorzy, zwłaszcza jeśli dostaną dobry tekst, często radzą sobie bez reżysera.

¹⁵ Trudno powiedzieć, czy ta krwawość dotyczy tylko pierwszych adeptów sztuki reżyserskiej, takich jak Penteus chociażby, czy w ogóle twórczości artystycznej. Muzycy wynałazcy też kończą krwawo. Marsjasz zostaje obdarty ze skóry, Linosa zabija krzesłem Herakles a Orfeusza rozrywają na strzępy menady.

tym również o choreografię (przez długi czas funkcja choreograficzna chyba była funkcją nadrzędną) i zwykle, jeśli nie nazywali się po prostu tymi, którzy tworzą (czyli poetami – od greckiego *poietes* – twórca), nazywali się nauczycielami. Inne czasy i choć we krwi naszej płynie chęć nieposkromiona, by się na antyczne dziedzictwo powoływać, raczej w tym wypadku powinniśmy zachować dystans. Trudno nam powiedzieć chociażby o miejscu sztuki aktorskiej w starożytnej Grecji i chyba w ogóle musielibyśmy zapytać o specyficzne ułożenie teatru w Grecji. Te dwie funkcje zatem, choć, jak powiedzieliśmy powinny występować wspólnie, postaram się omówić osobno.

REX

Zacznijmy od etymologii, nasze słowo reżyser pochodzi bezpośrednio najprawdopodobniej od niemieckiego *Regisseur*, ale pośrednio i to będzie chyba trop najbardziej interesujący, choć przecież niewyobrażalnie niebezpieczny, odsyła do łacińskiego słowa *rex*, *regis*, czyli król. W jak wielce niebezpieczne wkroczyliśmy rejony, o tym wiedzą zapewne tylko aktorzy, ale przecież wydaje się być to kierunek właściwy. Jest w końcu reżyser kimś, kto mówi innym, co mają robić. Zdarzają się naturalnie sytuacje kłopotliwe, kiedy to aktorzy, czy to za sprawą próżności, czy też za sprawą rozsądku, próbują władzę reżysera nadwątlić bądź obejść, ale przecież, jeśli ma reżyser zajmować miejsce sobie przypisane, winien być jak król, dobry król dodajmy, to znaczy taki, który dba o to, by spektakl był dobry. Nie będziemy się wdawać póki co w cechy tego dobrego spektaklu, ale po krótko możemy powiedzieć, że aby spektakl dobry był, musi być jeden, to znaczy reżyser jest tym, który wielość umieszcza w jednym horyzoncie.

Ale o jakiej wersji władzy mówimy? Jedynowładztwo, na pewno. Ale jedynowładztwo dzieli się na dwa rodzaje (podział jest roboczy i ma naturę analityczną), a więc pierwszy rodzaj to władza królewska, drugi to władza tyrańska. Królem jest ten, który znając swoich poddanych lepiej aniżeli oni sami siebie znają, korzysta z władzy jedynie dla dobra swoich poddanych. Jako że dobrem jest

wiedza, również ta dotycząca samego siebie, dobry król zatem, im lepszym jest królem, w tym większym stopniu staje się nieobecny. Królestwo ostatecznie prowadzi zatem do takiej sytuacji, w której władza nie jest potrzebna, poddani bowiem poznając w końcu co jest dla nich dobrem, nie potrzebują zewnętrznej instancji dla swojego działania¹⁶. W jakimś zatem znaczeniu, król byłby takim władcą, który chce tego samego, co poddani. Tyran natomiast nie jest w ogóle wolą i dobrobytem poddanych zainteresowany, co najwyżej jest nimi zainteresowany o tyle, o ile może je wykorzystać w celu umocnienia swojej władzy. Tyran zatem raczej chce widzieć u swoich poddanych słabość aniżeli siłę, stąd zależy mu na tym, żeby poddanych nie łączyły zbyt bliskie relacje. Nie interesuje go również to, żeby poddani postępowali świadomie, słowem, żeby wiedzieli, co robią. Raczej traktuje ich przedmiotowo wykorzystując w celu, który im samym chyba nawet nie powinien być znany.

Role są opisane bardzo ostro i rzecz jasna odwołują się raczej do ustaleń Platona czy Arystotelesa aniżeli do rzeczywistości historycznej, ale mimo ostrego rozpisania zdajemy sobie od razu sprawę z tego, że trudno reżysera z którąkolwiek z nich jednoznacznie utożsamić. Różnica nie polega na tym, że władza królewska jest powiedzmy mniej brutalna czy bezkrwawa, a tyrańska krwawa. Różnie bywa, przede wszystkim różnica sprowadza się do jasności przekazu. Naturalnie, obowiązują nas pewne ramy cywilizacyjne, słowem reżyserzy nie wtrącają aktorów do więzień, a aktorzy nie mordują reżyserów (nawet jeśli czasem to się zdarza, nie należy to do praktyk ogólnie przyjętych), ale analogia jest, zdaje się czytelna i chyba sensowna.

¹⁶ To nie znaczy bynajmniej, że królestwo prowadzi do demokracji, ale co najwyżej, że prowadzi do pewnego typu demokracji. Demokracją bowiem, o czym doskonale wiemy, nazywa się również ustrój, w którym owszem nie ma króla, ale lud bynajmniej ani nie wie co jest dla niego dobre, ani nie wie, co jest dobre w ogóle, bądź generalnie mało co wie.

STWÓRCA

Drugi trop daje nam język angielski i poniekąd ten trop wpisuje się w pierwszy, director to ten, który daje kierunek (direction), to znaczy za sprawą reżysera zostaje ustalony cel spektaklu jako całości. I tutaj można by dodać być może trop najbardziej interesujący, ale też przecież najbardziej zagadkowy, reżyser po francusku to réalisateur, a zatem ktoś, kto czyni spektakl rzeczywistym czy prawdziwym (réal). Czy etymologia powiodła nas ku wykładni reżyserii, czy też powiodła nas ku wykładni jakichś tęsknych samowykładni reżyserskich? Jakieś etymologiczne uzasadnienie manii wielkości? Taka możliwość jest zawsze pod ręką, ale przecież nie jest to możliwość jedyna. Reżyser jest, co do zasady kimś, kto sprawia, że wielość zostaje ukazana w jedności, aktorzy, jeśli wykonają swoją pracę, staną się elementami całości, ale jeśli pozostalibyśmy przy pracy aktorów, całość stanie się wielością, którą bardzo trudno będzie nazwać czymś jednym. Dlatego tak rzadko sukcesem się kończą filmy gwiazdorskie. Zwykle bowiem mamy wtedy do czynienia z mnogością oddzielonych od siebie ról, czasem wyśmienicie zagranych, ale nie będących częścią całości¹⁷.

PRZEWODNIK STADA

Obszary stają się coraz bardziej odległe i nawet gdybyśmy chcieli, a chcemy przecież, dać im wiarę, oddalają nas od zagadnień, którym przede wszystkim chcielibyśmy poświęcić naszą uwagę, zagadnień bardziej praktycznych, czy przyziemnych, a od których się najwyraźniej uchylamy. Co zatem robi reżyser, jeśli chce być oczywiście dobrym reżyserem? Kłopot w tym, że kiedy samych reżyserów słuchamy, mówią oni często w sposób jeszcze bardziej zagadkowy aniżeli my. Naturalnym jest, że kiedy istnieje pewna zbiorowość, to pojawia się często jej przywódca, ale pojawia się przecież

¹⁷ Zdarza się oczywiście, że do tej gwiazdorskiej metody postępowania dołącza pozostała część produkcji. Gwiazdą chce zostać scenarzysta, scenograf i autor muzyki i w końcu nawet sam reżyser postanawia, że swoim gwiazdorstwem przyćmi wszystkie inne gwiazdy.

na wiele sposobów. Posłuchajmy zresztą: „*Także wśród zwierząt można wyróżnić przewodnika stada. Trudno zatem przypuścić, aby teatr podlegał innym prawom społecznym zwłaszcza, że ludzie go tworzący nie różnią się tak bardzo od zwykłych śmiertelników.*”¹⁸ Wnioskowanie jest naturalnie nieprawidłowe i raczej posługuje się bardzo kłopotliwym porównaniem. Przypomnę, że przewodnikiem stada staje się zazwyczaj najsilniejszy samiec, który bardzo często wygania ze stada starego samca, pełniącego rolę dotychczasowego przewodnika. No dobrze, ale być może tak się powinien reżyser odnaleźć? Przyzwyczailiśmy się do tego, że reżyserem zostaje ktoś, kto studiuje reżyserię, a aktorem ktoś, kto studiuje aktorstwo, słowem przyzwyczailiśmy się do tego, że mamy do czynienia z dwoma różnymi zawodami. Może się zatem przyzwyczailiśmy źle? Pytanie jest kłopotliwe, bo żeby na nie odpowiedzieć, musielibyśmy kilka spraw po drodze rozstrzygnąć, i to spraw przecież nie byle jakich. W dużej mierze spraw ostatecznych. Scena jest jakoś światem, stąd pytania wobec sceny jakoś powinny nawet świat przypominać. Przewodnik stada, przekładając to na nasze kategorie polityczne, sprawuje raczej władzę autorytarną, mówiąc inaczej: jego wola jest jedyną wolą w stadzie istotną. Jeżeli ktokolwiek będzie czegoś chciał, to chcenie to ma prawo pojawić się jedynie jak uszczegółowienie chcenia nadrzędnego. Każde większe chcenie zapewne wejdzie w spór z chceniem nadrzędnym, a zatem będzie się właściwie równać zamachowi na władzę. Po pierwsze, od pewnego czasu posługujemy się w obszarze nauk politycznych sentencją, jakoby słuszną, wedle której demokracja jest ustrojem może nie doskonałym, ale najlepszym z tych ustrojów, które wymyślono. Dlaczego zatem nie posługujemy się tą sentencją w teatrze? Oczywiście, że to brzmieć mogłoby idiotycznie, gdyby powiedzmy poddać pod głosowanie, czy Romeo winien być taki czy owaki. Ale gdzie przebiega różnica, bo jak widać bardzo lekko nam przychodzi przechodzenie ze sceny na świat i ze świata na scenę.

¹⁸ Hübner Z., *Sztuka reżyserii*, op. cit. s. 9.

Następna kwestia, jakoś przecież z poprzednią powiązana. Sztuka, chyba w ogóle sztuka, łączy ze sobą dwa zdawałoby się niemożliwe do połączenia przeciwieństwa. Wolność z koniecznością. Z jednej strony sztuka pozwala mówić o tym, co najgłębsze i najbardziej własne i chyba taki jest jej w dużej mierze cel, z drugiej, odwołując się do pewnego przecież doświadczenia, podczas tworzenia trafiamy czasem na jakieś „trzeba”, kiedy oto, nawet gdy nam się może i chciało postąpić inaczej, odsłania się wewnętrzna struktura, i zmusza nas do postępowania w taki, a nie inny sposób. Do pewnego stopnia da się tę strukturę sprowadzić do nabytej umiejętności: oto znamy się na rzeczy i wiemy jak należy postępować w obrębie jakiejś sztuki, a jak nie należy, ale nie zawsze przecież mówimy o nabytej umiejętności ale o samym dziele, które zmusza nas do takiego a nie innego przedstawienia. Arystoteles znajduje tutaj przyczynę formalną i materialną. Materialną jest to, co domaga się odkrycia. Formalną jest to, co odkrywające. Często w miejscu materii pojawia się treść, przy czym, jeśli chcemy by rozróżnienie było ściśle, treść należy uznać za coś, co wyrażone być musi za pomocą formy, mówiąc inaczej: treść sama w sobie nie może się ujawnić.

POCZĄTKI

Bardzo dobrze pamiętam moment, w którym doszedłem do wniosku, że chciałbym być reżyserem. Miałem wtedy piętnaście lat, teatr był mi bliski od zawsze, kino chyba też, choć nie za bardzo rozważałem wtedy dzielące teatr i kino różnice. Po prostu były to dla mnie źródła wiedzy i w tym próżnym rzecz jasna spojrzeniu, chyba jeszcze spojrzeniu ucznia szkoły podstawowej, uznałem, że chcę w tym źródle uczestniczyć. Właściwie nie wiedziałem dlaczego, ale generalnie byłem wtedy w wieku, w którym się raczej nie wie i przy tym w wieku, w którym nie wiedząc, tę swoją niewiedzę się przed sobą samym i przed światem skrywa. Aktorstwo, które obserwowałem na co dzień, było mi bliższe, znałem prawie samych aktorów, ich świat był dla mnie wtedy dużo ciekawszy, a ja sam byłem nim wypełniony. Jako że byli to w większości znajomi moich rodziców, trochę rodzina

(pewnie dlatego większość z nich nazywałem wujkami i ciociami), stąd wpleceni byli w cały kłopotliwy poznawczo zestaw. Mój starszy brat ma syna. Razem ćwiczą karate. Syn brata rośnie a mój brat nie rośnie. Ojciec, wzór niegdyś niedościgniony, pogromca Spidermana i generalnie istota wszechmocna, staje się nagle kimś, kogo trzeba zwyciężyć. Tak przyglądałem się aktorom. Bohaterowie lat dziecińczych, którym trochę chciałem pokazać jaki jestem mądry, żeby rzecz jasna samemu stać się bohaterem. Na pewno nie był to ogląd ścisły, ale przynajmniej miałem w miarę precyzyjnie oznaczone desygnaty, w przypadku reżysera, no tutaj miałem desygnaty oznaczone nieprecyzyjnie. Gdzieś tam od moich wujków i ciotek udawało mi się czasem usłyszeć mrozące krew w żyłach opowieści o bestii z zaświatów, oby szczeł, a jego prochy w piaskach Egiptu niech za sprawą Ozyrysa na wieki przepadną, czyli reżyserze. Też chciałem być taki groźny. Trochę puszczam wodze wyobraźni, ale zdaje się, że wobec młodzieńczego umysłu, w którym próbuję teraz odnaleźć początki swoich życiowych decyzji, ta metoda jest chyba uzasadniona.

A więc postanowiłem spełnić swoje marzenie bycia reżyserem i postanowiłem nakręcić etiudę filmową, do której zaprosiłem kolegów moich rodziców, prawdziwych aktorów. Napisałem krótki scenariusz, znalazłem miejsce do realizacji, kolega miał kamerę cyfrową, wytłumaczyłem mu, że ma możliwość wraz ze swoją kamerą wziąć udział w epokowej chwili narodzin gwiazdy kina, czyli mnie. Kolega był dobrym kolegą, więc się zgodził i został operatorem. Głównie myślałem o przemówieniu podczas rozdania Oscarów. Tymczasem przyszedł dzień zdjęć. Zapamiętam go do końca życia, bo była to dla mnie najważniejsza lekcja reżyserii, jaką przeżyłem. Spotkaliśmy się rano i od razu zaczęło się piekło. Pierwsze pytanie zadał mi operator. Chciał wiedzieć jak to widzę. Zglupiałem. Żeby nie przedłużać zapytał jak ma ustawić kamerę. Nagle dotarło do mnie, że to jest decyzja, którą muszę podjąć ja, a podjęcie jej niesie ze sobą konsekwencję. Oczywiście ustawiłem kamerę tak, że przeszkadzała aktorom. Taktownie mnie o tym poinformowali. Po czym sami zaczęli mi zadawać pytania. Chcieli pomóc, więc zadawali pytania proste, kim są, co tu robią i czego chcą, pytali, kim są dla nich pozostali bohaterowie, czy ja osobiście ich lubię i jaki mam do nich stosunek. Co tu dużo

mówić, byłem przerażony. Tego dnia obiecałem sobie, że reżyserem nie zostanę. Oczywiście potem się z tej obietnicy wycofałem i nawet zdawałem na reżyserię, ale na reżyserię się nie dostałem. Dostałem się na Wydział Aktorski.

Na Wydziale Aktorskim w Łódzkiej Filmówce dopiero zacząłem rozumieć, że aktorstwo i reżyseria są ze sobą powiązane, właściwie nierozłączne. Profesorowie zawsze powtarzali nam, że aktor musi być jednocześnie reżyserem. To znaczy musi umieć się sobie samemu przyjrzeć i nad sobą zapanować. Mało, jakoś jest reżyserem najlepszym, najlepiej bowiem zna swoje narzędzie pracy, czyli swoje ciało. Z drugiej strony każdy reżyser powinien w jakimś sensie być aktorem, albo przynajmniej powinien spróbować nim być, aby wiedzieć co aktor czuje. Przypomina mi się anegdota, o której opowiadał mi kolega reżyser, który miał jeszcze tę okazję, aby uczyć się u Erwina Axera. Otóż Axer na pierwszych zajęciach pierwszego roku Wydziału Reżyserii zadał swoim studentom pytanie, czy któryś z nich zdawał na Wydział Aktorski, a dopiero później na Reżyserię. Nikt nie podniósł ręki. Erwin Axer powiedział, że to bardzo niedobrze i wtedy nagle okazało się, że jakaś część studentów zdawała, a prawie wszyscy o tym myśleli. Nie podnieśli rąk, bo się wstydzieli. Swoją rolę zapewne odegrało powiedzenie, że każdy reżyser to aktor, któremu się nie powiodło. Różnie bywa, nie będziemy przecież studiować życiorysów. Jeśli reżyser ma do czynienia z aktorami, powinien wiedzieć, z kim ma do czynienia. Pewnych spraw można się dowiedzieć z zewnątrz, o pewnych rzeczach można przeczytać, ale pewnych trzeba doświadczyć samemu. Swoją rolę gra oczywiście świadomość aktorów. Kiedy wiedzą, że mają naprzeciwko siebie kogoś, kto ich zna i kto ich rozumie, wtedy po pierwsze taki ktoś jest dla nich nie tylko bardziej zrozumiały, ale i bardziej wiarygodny. Kwestia języka oczywiście, kwestia wzajemnego zrozumienia, ale też kwestia wzajemnego szacunku. Szacunek zaczyna się od zrozumienia: chcę poznać to, czym się będę zajmował. Reżyser, który nie jest zainteresowany sztuką aktorską i jakoś jej nie „przerobił” po prostu naraża się od samego początku na zarzuty, że nie jest odpowiednio przygotowany do wykonywania zawodu.

Reżyseria wróciła do mnie już po studiach i to po kilku latach pracy w teatrze. Wtedy zacząłem ją odkrywać na nowo. Ogromna satysfakcja z grania przerodziła się w równie dużą chęć opowiedzenia własnej historii. To nie jest pochód tryumfalny, raczej droga wyboista, ale przynajmniej zacząłem rozumieć uwagi aktorów. I to sprawiło, że zaczynałem powoli dostrzegać mojej obecności zasadność i zacząłem zauważać, że zasadność mojej obecności dostrzegają również aktorzy. A zatem ukazała się przede mną droga, którą winienem podążać. Kolejne podejmowane próby w reżyserii kończyły się często katastrofą, ale za każdym razem uczyłem się czegoś nowego i udawało mi się wiązać elementy które znałem jako aktor z elementami pracy reżysera. W dużej mierze okazało się, że droga reżysera jest drogą bardzo bliską drodze aktora. Dopiero wtedy zrozumiałem, jak bardzo zawód aktora jest istotny w pracy reżyserskiej. Gdybym chciał wymienić kilka podstawowych elementów do pracy reżyserskiej wymieniałbym dokładnie te same, o których pisałem w poprzedniej części. Cel, obrazy fantazji oraz oczywiście, jako punkt wyjścia, tekst. Reżyser korzysta dokładnie z tych samych zasobów, to one są podstawą przy jego realizacjach. Bez celu, wyobraźni i tekstu nie zdoła zbyt wiele. Oczywiście te elementy przekładają się w jego pracy odrobinę inaczej, różni je punkt widzenia i zasięg działania, ale spojrzenie na scenę powinno również dysponować spojrzeniem ze sceny. Jest jakoś reżyser odwrotnością aktora i jako taki może aktorowi stworzyć miejsce, w którym rola będzie mogła rozbrzmieć właściwą akustyką. Odwrotność posiada ten sam kształt, ale różny kierunek. Kusząca odpowiedź, ale czy na pewno możemy jej zaufać? Chyba tylko do pewnego stopnia. W wersji definicyjnej, ale chyba nie rzeczywistej, w rzeczywistości, a więc tam, gdzie definicje często się ze sobą mieszają, praca aktora i reżysera uzupełniają się i właściwie przenikają. W trakcie prowadzenia aktora przez próby, reżyser używa również tych samych elementów, których w swojej pracy używa aktor. Każda uwaga, którą skieruje do aktora, jest wypełniona wyobraźnią i celem, reżyser ten cel często wymyśla, ponieważ w jego głowie kreuje się plan na to jak powinien wyglądać przebieg postaci. Dzięki temu aktor ma szansę poczuć się bezpiecznie w ramach, które reżyser mu narzuca, a jednocześnie, dzięki tym uwagom, aktor powinien postać zobaczyć i zrozumieć.

Z początku obecność, również fizyczna, reżysera na scenie jest o wiele większa, właściwie trochę można by mieć wrażenie, że jest jednym z aktorów, z czasem jak przedstawienie zbliża się do premiery (przyjmujemy wersję optymistyczną, w której zbliżanie się do premiery ma swoje uzasadnienie w przedstawieniu, a nie tylko w kalendarzu), reżyser staje się postacią coraz bardziej zewnętrzną.

WIEDZA

Po tym jak reżyser przedstawił nam się królem, a nawet (za sprawą stwórcy) poniekąd bogiem, ciężko będzie wytłumaczyć reżyserowi, że są sprawy, których nie wie. Ciężko to będzie wytłumaczyć reżyserowi zarówno rzeczywistości, jak i reżyserowi – bohaterowi naszego rozdziału. Będziemy to jednak musieli zrobić, gorzej, nie tylko będziemy musieli wytłumaczyć reżyserowi, że są rzeczy, których nie wie, ale będziemy musieli wytłumaczyć, że są rzeczy, które, mimo tego, że nie wie o nich on sam, wiedzą o nich aktorzy. Z jednej strony sprawa jest oczywista: reżyser nie wie o aktorach wszystkiego, zazwyczaj wie o nich niewiele, stąd powinien być, szczególnie na początku pracy, troskliwie ich wiedzą zainteresowany. Naturalnie, że należy być w takich sytuacjach ostrożnym, ale trzeba wiedzieć z kim się będzie pracować. Druga kwestia i chyba kwestia szczególnie niebezpieczna dla reżysera z aktorskim doświadczeniem, a jeszcze bardziej niebezpieczna dla reżysera z aktorskimi kompleksami. Grają aktorzy, nie reżyser, reżyser, który w swoim poczuciu jest najwspanialszym w świecie aktorem, najlepiej, żeby pozostał przy reżyserowaniu monodramów z sobą samym w roli głównej. „A i kiepski to zazwyczaj reżyser, który nie chce tego uznać myśląc nadrzędność z wyłącznością.”¹⁹ To nie są chyba przecież zalecenia, które można by stosować jedynie do pracy reżysera. Oczywiście, różnie bywa, staram się w końcu opisywać pewne prawidłowości i staram się te prawidłowości opisywać na podstawie własnego doświadczenia, zarówno aktorskiego jak

¹⁹ Hübner Z., *Sztuka reżyserii*, op. cit. s. 9.

i reżyserskiego. Zawsze możliwy jest taki reżyser, który się nie będzie w tych prawidłach mieścił. I druga sprawa, aktorów trzeba słuchać, ale oczywiście nie zawsze trzeba za ich głosem iść. Wszystkiego nie wie reżyser, ale też wszystkiego nie wiedzą aktorzy. Generalnie raczej nie wiemy aniżeli wiemy i trochę przecież teatr jest świadectwem naszego zdziwienia, a nie pewności. Reżyser zawsze będzie tym (i tym być musi), który podejmie decyzję i kimś, kto tym samym weźmie na siebie ostatecznie odpowiedzialność.

O RÓŻNICY MIĘDZY AKTORAMI A ELEMENTAMI SCENOGRAFII

Często zdarza się, że reżyserzy nie pracują z aktorami i traktują ich jak elementy scenograficzne, które rozstawia się na scenie. Znam takich reżyserów i wielokrotnie z nimi pracowałem. Taka praca bardzo rzadko kończy się powodzeniem, stąd zazwyczaj trzeba, mówiąc krótko, wykonać samemu pracę, którą wykonać powinien był reżyser. Trochę ta praca polega na uruchomieniu w sobie reżysera, który pomaga w budowaniu roli. Łatwo się o tym mówi, ale nie jest łatwo znaleźć wobec samego siebie odpowiedni dystans. Często korzysta się z tego wszystkiego, co wychodzi najlepiej. Każdy aktor ma pewne przyzwyczajenia, mówi w określonym rytmie, tak samo się porusza, ma wiele charakterystycznych dla siebie zachowań, w których czuję się dobrze i wygodnie. Często jest tak, że najwygodniej jest mu się schować za swoimi przyzwyczajeniami i skorzystać z tego, w czym czuje się pewnie. Pojawia się wtedy wrażenie, że wykorzystując te same środki gra w każdym spektaklu tę samą rolę. Aktor ma swoją tożsamość i nie tylko może, ale powinien ją zachować. Ten zestaw przyzwyczajeń nie jest jednak tożsamością, a pewnym zestawem społecznie akceptowalnych zachowań, ma uzasadnienie psychologiczne, nie artystyczne. Zazwyczaj opiera się na jakimś czysto zewnętrznym zapożyczeniu pochodzącym z obszaru roli, która w naszym mniemaniu nam się udała. Reżyser musi o tym pamiętać, że aktorzy takie zestawy mają. I im szybciej się z tymi zestawami

rozprawi tym lepiej. Jeśli pozwoli aktorowi na to, by ten zbudował swoją rolę w oparciu o taki zestaw, zapewne nie zdoła już aktora z tego zestawu wyciągnąć.

INSCENIZOWANIE

W reżyserowaniu jedną z najważniejszych umiejętności jest inscenizowanie. We współczesnym teatrze tego sformułowania już się raczej nie używa, na pewno nie nazywa się reżysera inscenizatorem i w tej chwili wszystko mieści się w samym słowie reżyser. Ale zmiana językowa skutkuje często zmianą w postrzeganiu. Inscenizator był kimś, kto w jakimś sensie wychodził poza reżyserię, czyli inscenizował daną sztukę w czasie czy przestrzeni, która była zupełnie inna niż ta wpisana w tekst. Inscenizatorem czasem nazywano kogoś kto był „bardziej twórczy” niż sam reżyser. W tej chwili zupełnie normalne jest inscenizowanie sztuk w innych miejscach, czasie, a nawet zupełnie nieokreślonych, wymyślonych przez reżysera przestrzeniach. Kiedyś reżyser, który ingerował w tekst sztuki, był uznawany za odważnego artystę, w tej chwili nikt się temu nie dziwi. Tekst, nawet jeśli tym tekstem miałyby być Pismo Święte, kiedy staje się tekstem scenicznym, podlega technicznej obróbce. Musimy pamiętać, że sceneria ateńskiego Aeropagu dla widzów Eumenid Ajschylosa była rozpoznawalna tak jak dla dzisiejszych mieszkańców Łodzi powiedzmy Manufaktura albo Piotrkowska. Pozostawienie zatem oryginalnej lokalizacji nie jest pozostawieniem oryginalnego znaczenia. Co innego w ustach Greka znaczyło słowo bóg, co innego znaczyło słowo „Kobieta”, co innego znaczyło słowo „śmierć” czy „nieśmiertelność”, z tego wszystkiego trzeba sobie zdawać sprawę i trzeba zdawać sobie sprawę z tego, co ma znaczyć przedstawienie. A zatem ingerencja w tekst nie tylko wydaje się uprawniona, ale poniekąd nie da się jej uniknąć. Tylko czy nie trafiamy oto na moment, w którym na afiszu teatralnym powinno być napisane: autor tekstu: Nie William Szekspir tylko ktoś inny, a tekst w oparciu o Williama? Czasem mam wrażenie, że tak być powinno. Ta ingerencja oczywiście bardzo różnie się kończy, tym bardziej, że często powiązana jest

z pewnego rodzaju pychą. Skoro wiem lepiej, co powiedzieć winien Romeo, a jak odpowiedzieć winna Julia, znaczy to nieuchronnie, że jestem większym dramaturgiem aniżeli Szekspir. Inscenizacja jest osadzeniem tekstu na scenie, inscenizacja nie może tekstu krzywdzić, wtedy będzie bowiem osadzaniem na scenie czegoś innego. Podejrzewam, że scenarzyści *West Side Story* właśnie dlatego napisali tekst na podstawie *Romea i Julii*, a nie zrobili musicalu *Romeo i Julia* podpisując go William Szekspir. Ale żeby taki musical napisać, trzeba mieć odrobinę talentu, a przecież dużo łatwiej pozmieniać Szekspira, a i tak podpisać Szekspirem.

Moje doświadczenia reżyserskie są mniej więcej tak samo duże w filmie jak i w teatrze. Wyreżyserowałem trzy sztuki, *Kłamstwo* Floriana Zellera w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu, *Kamień i Popioły* Daniela Dannisa oraz *Godzinę spokoju* Floriana Zellera w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Do filmu podchodziłem wcześniej realizując niezależne filmy krótkometrażowe, ale dopiero niedawno zadebiutowałem filmem fabularnym i spektaklem telewizyjnym. Film pt. *Biały potok* miał premierę w grudniu 2021 roku. A spektakl telewizyjny pt. „Motyl” Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk czeka na premierę telewizyjną i realizowany był w ramach programu Teatroteka Młodego Człowieka Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych. Realizacja ta skierowana jest do dzieci. Obie produkcje powstały akurat w trakcie Studiów Doktoranckich.

Poniżej załączam zdjęcia z reżyserowanych przeze mnie spektakli, oraz kadry z filmu *Biały Potok* i spektaklu telewizyjnego *Motyl* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, również w mojej reżyserii:



Florian Zeller, *Kłamstwo*, reż. Michał Grzybowski, fot. Michał Ramus, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu



Florian Zeller, *Kłamstwo*, reż. Michał Grzybowski, fot. Michał Ramus, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu



Florian Zeller, *Kłamstwo*, reż. Michał Grzybowski, fot. Michał Ramus, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu



Florian Zeller, *Kłamstwo*, reż. Michał Grzybowski, fot. Michał Ramus, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu



Florian Zeller, *Godzina spokoju*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu



Florian Zeller, *Godzina spokoju*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu



Kadr z filmu *Biały Potok*, reż. Michał Grzybowski, fot. Mateusz Skalski



Kadr z filmu *Biały Potok*, reż. Michał Grzybowski, fot. Mateusz Skalski



Kadr ze spektaklu telewizyjnego "Motyl" Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk, reż. Michał Grzybowski, WFDiF Warszawa



Kadr ze spektaklu telewizyjnego "Motyl" Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk, reż. Michał Grzybowski, WFDiF Warszawa



Kadr ze spektaklu telewizyjnego "Motyl" Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk, reż. Michał Grzybowski, WFDiF Warszawa

SZTUKA I PRACA NAD SPEKTAKLEM**AUTOR**

Daniel Danis pochodzi z prowincji Saguenay w Quebecu. Jest związany z miejskim teatrem. Zadebiutował w 1992 roku sztuką *Celle-la*, za którą otrzymał prestiżową nagrodę Gubernatora Generalnego Kanady.²⁰ Otrzymał ją jeszcze później dwukrotnie. Nie ma chyba potrzeby, żeby przytaczać tutaj szczegółowo jego życiorys, dobrze by było może jedynie zwrócić uwagę na specyficzny sposób pisania. Oto bowiem tekst powstaje równocześnie z inscenizacją, a przynajmniej podczas inscenizacji otrzymuje swój kształt ostateczny. Zwykle jednak te dwa momenty występują osobno. Najpierw autor pisze tekst, a potem reżyser ten tekst wystawia. Zdarza się, jak wspominałem przed chwilą, że reżyser ten tekst poddaje obróbce, czasem nawet solidnej i czasem – trzeba przyznać – bezlitosnej, czym zresztą niekiedy doprowadza autora do furii, jeśli autor żyje. Stąd zdarzają się autorzy piszący sztuki teatralne, które zabraniają wystawiać. Temat na inną pracę. Daniel Danis, czy to dbając o sceniczność tekstu, czy dbając o swoje zdrowie, postanowił w tym akcie przysposabiania tekstu na scenę reżysera ubiec. Reżyser nie ma prawa do ingerencji w tekst.²¹

²⁰ Tekst podpisany pseudonimem wars, *Opowieści Danisa [w:] "Dialog" op. cit. s. 193*

²¹ Tekst podpisany pseudonimem wars, *Opowieści Danisa [w:] "Dialog" op. cit. s. 193*

TEKST

1. NARRACJA

Historia opowiedziana została poetyckimi monologami czwórki głównych bohaterów. A zatem akcja sceniczna nie odpowiada akcji rzeczywistej, monolog przywołuje bowiem wcześniejszy dialog. Trochę zabieg literacki znany z greckiej tragedii, gdzie zwykle z ust posłańca dowiadujemy się o przebiegu punktu kulminacyjnego. O ile w tragedii rzymskiej, którym to tropem podążyła tragedia nowożytna, trup na scenie ściele się gęsto, o tyle w tragedii greckiej śmierć pojawia się poza sceną. Owszem zdarza się, tak jak w *Heraklesie Oszalałym* Eurypidesa, że trafiamy na pobojowisko, ofiary szалу Heraklesa leżą bez życia, ale sama ich śmierć jest dla akcji skryta. W przypadku tragedii Eurypidesa skryta przed samym Heraklesem. Będzie się musiał dopiero o niej dowiedzieć. Tak samo w przypadku *Bachantek*, kiedy Agaue wnosi na scenę głowę Penteusa. Końcówka *Bachantek* się nie zachowała, trudno powiedzieć dlaczego, ale możemy ją z dużym prawdopodobieństwem zrekonstruować. Ciało Penteusa pojawiał się na scenie, ale przecież, zapewne tym ciałem był po prostu kostium. Podobnie sprawa wygląda u Danisa. To, co ważne, dzieje się często poza sceną²². Już na początku musimy się zgodzić na korzystanie z wpisanej w tekst formy.

²² Tekst podpisany pseudonimem wars, *Opowieści Danisa [w:] "Dialog" op. cit. s. 194*



Daniel Danis, *Kamień i popioły*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

2. POSTACIE WYSTĘPUJĄCE W SZTUCE

Clermont – 40 lat

Pascale – jego córka, w sztuce pojawia się w różnym wieku, jako dziecko 7-letnie, 11-latka oraz jako 16-latka.

Shirley – 35 lat

Jajco – 27 lat

3. FABUŁA

Po tragicznej śmierci żony, Clermont oraz jego nastoletnia córka Pascale wyruszają z rodzinnego miasta Quebecu, aby zacząć nowe życie w zupełnie innym miejscu. Trafiają do niewielkiej miejscowości, gdzie udaje im się znaleźć stary dom na sprzedaż. Clermont decyduje się go kupić, między innymi ze względu na jego bardzo zły stan oraz piwnicę cała zawałoną kamieniami. Trochę zapewne decydują tutaj względy ekonomiczne, ale trochę chyba przecież chodzi o trud, który to włożony w remont domu, stanie się, czy będzie miał się stać, swego rodzaju oczyszczeniem. Myślę, że takie są intencje. Praca uszlachetnia i chyba Clermont szuka w sobie szlachetności. Nie tyle przecież chce o żonie zapomnieć, ile chciałby, żeby pamięć nie była straszna. Zapewne Clermont chciałby być też dobrym ojcem, ale chyba tego tematu się boi, a na pewno boi się zobaczyć siebie oczami swojego dziecka. Córkę Clermonta, Pascale, poznajemy w wieku 7, 11 i 16 lat. 16 lat, moment w życiu dziewczyny bodajże najważniejszy. Dziewczynka staje się kobietą. Czego by nie mówić, Pascale dorośleje, jak to bywa w takich historiach, zbyt szybko. Właściwie to córka opiekuje się ojcem, jest w jakimś sensie jego językiem, gdyż Clermont z nikim nie rozmawia.

W miasteczku poznajemy dwóch kolejnych bohaterów. To Shirley i Jajco. Oboje mieszkają tu na stałe i oboje się tu wychowali. Shirley pracuje w miejskiej bibliotece, a Jajco pracuje w tartaku. Wolny czas spędzają jeszcze z dwójką kumpli, z Flagosem i Żabą (w sztuce nie występują fizycznie)

pijąc piwo, biorąc narkotyki albo robiąc różne, często wyjątkowo głupie rzeczy. Łączy ich coś więcej niż przyjaźń, łączy ich pewna przysięga zawarta bardzo dawno temu, która polega na pełnym oddaniu się paczce, do której cała czwórka należy. Kiedy Shirley zakochuje się w Clermontie, Jajco zaczyna być bardzo zazdrosny i wymusza na Shirley, aby wypełniła przysięgę zawartą dawno temu i ostatni raz udowodniła swoją przynależność do paczki. Shirley zgadza się pod warunkiem, że gdy będzie po wszystkim, odejdzie z Clermontem i zacznie nowe życie. W trakcie wieczoru kawalerskiego Clermonta, Jajco finguje wypadek samochodowy, w którym rzekomo ginie Shirley i każe jej się ukryć do czasu pogrzebu. Parę dni później Clermont wspólnie z Pascale jadą na cmentarz, gdzie spotykają całą paczkę. Także Shirley. Clermont w tym momencie zdaje sobie sprawę, że śmierć Shirley to był głupi kawał, żart który obrócił wszystko w pył. Shirley próbuje go przeprosić, ale Clermont jest już martwy. Martwy wewnętrznie, znowu na myśl przychodzi *Herakles Oszalały*, kiedy to patrząc dookoła w ostatniej scenie Herakles, widzi umarłych. To jest wzrok Clermonta. Bolesny rozdźwięk między ciałem i duszą. Duszę definiuje się w klasycznej filozofii jako źródło życia, stąd istota obdarzona duszą to istota żywa. Człowiek, zwierzę, poniekąd nawet roślina. Dusza jest również racją życia, takim „dlaczego”. Clermont już duszy nie ma, ciało żyje jedynie siłą bezwładu i zapewne, tego się nie dowiadujemy z tekstu, ale zdaje się, że nie musimy, będzie żyło w ten sposób jeszcze długo. Shirley zostaje sama, możemy się domyślać, że jej miłość była prawdziwa i może nawet, w jej blasku, okrucieństwo tkanej intrygi zdało jej się głupstwem, wybrykiem szczeniackim. No przecież w końcu trochę było, paradoks na tym polega, że zgłiszcza po sobie pozostawia coś, co miało być żartem. Zapewne sobie Shirley, kiedy udawało się jej uciszyć niepokój, przedstawiała takie zakończenia szczęśliwe, gdy na jej pogrzebie się wszyscy śmieją i zostają przyjaciółmi. W sztuce ma 35 lat. To za dużo, by tak myśleć. Traci wszystko i zostaje sama, z miłością, którą własnoręcznie zniszczyła. Jajco można powiedzieć idzie drogą najprostszą, bo popełnia samobójstwo. Dość zrozumiałe, jako herszt lokalnej bandy, w swoich oczach zapewne półbóg, traci uzasadnienie. Banda się rozpada, a herszt okazuje się jedynie złudzeniem. Samobójstwo jest zatem dopełnieniem formalności. Ale nie tylko to jest powodem jego decyzji, myślę, że największe nieszczęście, jakie go

spotkało, to życie ze sobą samym i zupełna nieumiejętność zaakceptowania tego, kim jest. Po prostu sobie z tym zupełnie nie poradził. Jedynie Pascale, która postanawia wyjechać, ratuje siebie i zaczyna nowe życie.



Daniel Danis, *Kamień i popioły*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

DWA PODEJŚCIA DO REALIZACJI

1. PODEJŚCIE PIERWSZE

Praca nad spektaklem *Kamień i popioły* Daniela Danisa, ma swój początek w okresie, kiedy jeszcze studiowałem na Wydziale Aktorskim. Wspólnie z kolegą z reżyserii szukaliśmy tekstu, który moglibyśmy zrealizować tanim kosztem, z małą obsadą oraz niewielką scenografią. W ręce trafił nam *Kamień i popioły*. Kontrast między samą historią a sposobem jej opowiadania był dla nas tak oryginalny, że postanowiliśmy zrobić spektakl za wszelką cenę. Nie zdawaliśmy sobie sprawy, że

mimo małej obsady oraz dość tanich kosztów, realizacja okaże się niemożliwa. Największym problemem okazało się zatrudnienie 40 letniego aktora. Niestety bez pieniędzy i zapewnienia, że spektakl będzie gdzieś na stałe w repertuarze nie udało nam się go pozyskać. Prace nad spektaklem zakończyły się po miesiącu i cała energia rozeszła się bardzo szybko. Udało nam się natomiast przeprowadzić analizę tekstu, wymyślić świat w którym powinna dziać się akcja sztuki oraz w dużym stopniu przyjrzeć się bohaterom. Pierwszy raz pracowałem w ten sposób nad tekstem. W szkole realizowaliśmy wtedy jedynie pojedyncze sceny, a tutaj trzeba było te sceny umieścić w całości. Ta analiza przydała się bardzo po dwudziestu latach kiedy tekst do mnie wrócił i dostałem możliwość reżyserowania go. Moja praca nad tym spektaklem była w jakimś sensie powrotem do pierwszej analizy, która wcześniej, wypełniona świeżym i młodzieńczym zapałem, uzupełniona została w spojrzenie na tekst już z większym doświadczeniem zawodowym oraz życiowym.

Skoro nie mieliśmy aktora grającego Clermonta, nie mogliśmy robić prób. Poświęciliśmy się analizie sztuki i szukając kandydata, który chciałby z nami zrealizować spektakl, analizowaliśmy tekst. Sama analiza sprawiała nam oczywiście wiele radości, ale w momencie kiedy zrozumieliśmy, że nie uda nam się nikogo zaangażować, analizowanie stało się udręką. Swój czas to trwało, stąd analiza przyniosła pewne rozstrzygnięcia. Ta praca zaowocowała dwadzieścia lat później, kiedy dostałem możliwość reżyserii spektaklu w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Kaliszu.

2. RÓŻNICE

Dziwne by to było, gdybym po dwudziestu latach przeczytał tekst tak samo. Zdążyłem się ożenić, mam dwie córki, nabrałem, mówiąc krótko, doświadczenia. Chyba jestem tym, kim byłem, ale mimo wszystko jednak wiem więcej. Postaram się przedstawić najważniejsze różnice w moim podejściu do obu realizacji.

Za pierwszym razem najbardziej interesował mnie wątek miłosny między Shirley i Clermontem. To on nakręca całą historię, oprócz spełnienia powoduje konflikty. Wydawał mi się wtedy najbardziej pociągający, jednocześnie tajemniczy i pełen namiętności. Zastanawiałem się nad ich relacją i zachowaniem. Dlaczego tak długo trwało, zanim sobie zaufali? Bo poznali się kilka lat wcześniej, a uczucie ze strony Shirley pojawiło się pierwsze? Na ile Clermont był zamknięty w sobie, a na ile udawał, żeby się ochronić przed nowym uczuciem? Kiedy zaczął się otwierać? Kiedy zauważył, że Shirley chce od niego więcej niż tylko porozmawiać? Może wiedział o tym wcześniej? Chyba patrzyłem na dramat jednotorowo, wątek miłosny nie tyle był wedle mnie wątkiem głównym, ale wręcz jedynym. Reszta w moim poczuciu stanowiła jedynie tło i służyć miała podbiciu wątku miłosnego. Na pewno była to interpretacja uproszczona. Nie udało mi się zobaczyć dramatu jako przeplatającej się, w istocie wielowątkowej, całości. W tekście polifonicznym szukałem homofonii.

Relacja między ojcem a córką nie była wtedy aż tak istotna. Jajco i jego niespełnienie powodujące ciągłą depresję i chęć udowadniania sobie własnej wartości też raczej znajdowało się poza obszarem mojego zainteresowania. Pascale i jej intymne zwierzenia oraz opowieści o matce też umknęły mojej uwadze. Myślę, że kwestia doświadczenia i wieku odgrywała znaczącą rolę w tej analizie. Po prostu wtedy interesowała mnie najbardziej miłość, była świeża, cały czas dla mnie nieodgadniona. Dalej jest nieodgadniona, ale do tej jednej nieodgadnionej miłości doszło kilka spraw równie nieodgadnionych.

Przy drugiej realizacji na początku patrzyłem na wszystko bardziej ogólnie, starałem się wyciągać wnioski z całości, najpierw słuchałem bohaterów, a dopiero potem składałem w całość ich historie. Wszystkie wątki okazały się być tak samo istotne. Nie chciałem, żeby którykolwiek wyszedł na plan pierwszy.

W związku z dość intensywną nauką języka angielskiego trafiłem ostatnio na sformułowania, które w Polsce nie są wykorzystywane czyli *plot-driven script* – opowieść napędzana historią oraz *character-driven script* – opowieść napędzana charakterami, czyli postaciami. To jest naturalnie podział radykalny i rzadko można go znaleźć w formie czystej, daje jednak wgląd w opowieść i pomaga w analizie. *Kamień i popioły* z początku wydało mi się opowieścią napędzaną charakterami, z drugiej strony mającą bardzo znaczące i silne punkty dramaturgiczne, które uruchamiają bohaterów, więc ich decyzje często dyktowane są przez to, co zewnętrzne. Nie da się zatem wydestylować z całości jednego wątku i przedstawić go całościowo, gdyż pojedynczy wątek jest jedynie elementem tkaniny, na której łączą się punkty kulminacyjne i której tonacje wprowadzane są za sprawą charakterów.



Daniel Danis, *Kamień i popioły*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

Kolejną różnicą była kwestia świata, w jakim dzieje się cała historia.

W pierwszym podejściu myśleliśmy, aby każdą scenę czy monolog, podpierać konkretnym obrazem, który byłby bardzo związany z miejscem, w którym się to dzieje. Tu oczywiście myśleliśmy o prowincji i wsi. Najwyraźniej wystawna scenografia się w naszych zamysłach nie kłóciła ze śladowym budżetem. Ale chyba nie tylko w tym kłopot, że budżet nam by się załamał (nawet gdybyśmy znaleźli aktora do roli Clermonta i nawet gdyby zagrał za darmo), ale sęk w tym, że chyba ten rozmach inscenizacyjny skrywał w sobie niedostatek reżyserski. Naturalnie nie mieliśmy szansy, aby cokolwiek zweryfikować, stąd przebywaliśmy w światach wyobrażonych. Arystoteles mówi, że młodzi ludzie są pełni wiary w swoje możliwości. Byliśmy wtedy młodzi. Ale podczas ułańskich szarzy scenograficznych pojawił się pomysł, który miał swoją dalszą historię i wydawało mi się wtedy (i dzisiaj też mi się zresztą wydaje), że był to pomysł nienajgorszy. Sztuka oferuje nam monologi. Nie tylko przecież rzecz w tym, że za sprawą monologu dowiadujemy się o przebiegu dialogów, że tego typu zabieg czyni z tego, co najważniejsze, coś niemożliwego do ujęcia w słowach. Ale monolog zdaje się być dla wszystkich postaci dramatu najwłaściwszym i najbardziej własnym sposobem wypowiedzi. Najlepiej się postaciom sztuki mówi w samotności. Pojawił nam się jeszcze pomysł, aby spróbować stworzyć bohaterom ich własne światy, które odpowiadałyby w jakiś metaforyczny sposób ich charakterom. W ten sposób powstały w naszych głowach „mansjony” dla każdej z postaci. Tak jakby bohaterowie byli uwięzieni we własnych emocjach i nie mogli z nich wyjść. Założenie odnosiło się do konkretnej sytuacji, w jakiej znajdują się wszyscy bohaterowie sztuki, czyli do pewnego impasu, w którym tkwią i bardzo trudno im z niego wyjść, a kiedy to się udaje, zostają brutalnie sprowadzeni na ziemię.

Kiedy rozpocząłem pracę nad spektaklem przy drugiej realizacji, moja wiedza uzyskana przy realizacji pierwszej, bardzo się przydała, dzięki niej dość szybko udawało mi się weryfikować podejmowane decyzje.

DWIE POSTACIE OBECNOŚCI SCENICZNEJ

Prowadzenie aktorów w tym nieoczywistym tekście było dość skomplikowane. Nie ma tu zupełnie jasnych i klarownych sytuacji dialogowych, trójkowych, czy dwójkowych scen, zdarzają się ewentualnie zdarzenia, niepełne, wyrwane z kontekstu, z których można zbudować scenę. Postaci są napisane klarownie, trudno ich nie zobaczyć czytając tekst. Dlatego tak wyjątkowe jest połączenie dwóch światów, świata lirycznego, poetyckiego, gdzie aktorzy są postaciami, ale opowiadającymi historię, ze światem realistycznym, który bardzo przypomina klasyczny dramat, gdzie postaci są z krwi i kości oraz uczestniczą w bardzo konkretnych scenach, a ich działania są połączone z charakterami postaci. Dlatego tak trudno połączyć ze sobą te dwie jednakowo ważne sprawy. Aktorzy grający w spektaklu muszą być jednocześnie narratorami oraz odgrywanymi przez siebie postaciami. Nie ma tu miejsca na rozłączenie tych dwóch zadań. Ale też ich tożsamość nie jest w pełni oczywista. Dystans sprawia, że człowiek jest i nie jest jednocześnie, dlatego z dystansu pewne rzeczy wyglądają inaczej i sami się sobie dziwimy, kiedy patrzymy na siebie z dystansu. U Eurypidesa w *Bachantkach* mamy dwa chóry. Jeden, wokół którego rozgrywa się akcja, chór Agaue, Ino i Autonoe, i drugi, chór refleksyjny towarzyszący Dionizosowi. U Eurypidesa mamy sytuację jeszcze bardziej skomplikowaną, chór refleksyjny jest bowiem obecny na scenie, natomiast drugi na scenie obecny nie jest i pojawia się na niej wtedy dopiero, kiedy wszystko jest już rozstrzygnięte. Obydwa chóry można nazwać bachantkami. Ale nie są ze sobą tożsame. Chyba nie wiedzą o swojej obecności, ale jakoś ją przeczuwają. Myślę, że u Danisa sytuacja wygląda podobnie. Sam tekst napisany jest tak, że trudno się zdystansować do opowiadanej historii i nie być konkretną postacią, jednak pewien dystans zachować należy. Czyli opowiadając historię należy jednocześnie być w tej historii, ale nie odgrywać jej w pełnych emocjach. Ten dystans spowodowany jest nie tylko samą formą opowiadania o czymś, lecz opowiadania o czymś, co wydarzyło się jakiś czas temu, ale nasz stosunek do tego wydarzenia nie wygasł w pełni. Budując dramaturgię, pewne fragmenty historii należy opowiadać

z większym dystansem, jakby wspomnieniem, ale punkty zwrotne wymagają pełnych emocji, tak aby widz został wyrwany z płynącej opowieści i wciągnięty w dramatyczną sytuację.

To prowadzenie narracji było dość trudne na początku prób. Szukaliśmy odpowiedniego nazwania tej sytuacji, w której znajdują się aktorzy. Ta dwoistość powodowała, że często się gubili. Niektóre fragmenty opowiadali zupełnie zatracając się w historii, a niektóre odpuszczali, beznamiętnie tocząc narracyjny ton. Musieliśmy wiele razy przeczytać tekst, żeby nazwać i zaznaczyć najważniejsze momenty. Dystans na scenie nie zawsze odpowiada dystansowi wśród publiczności. Tak jest ze sceną z trzeciego aktu, w której dowiadujemy się o sfigowanej śmierci Shirley, wszystko jest przedstawione raczej beznamiętnie, tak jakby wydarzyło się dawno temu i właściwie nie miało już żadnego znaczenia. Ale znaczenie zyskuje za sprawą miejsca w dramacie. To są sprawy oczywiste, ale i o oczywistych sprawach trzeba czasem podczas prób sobie wzajemnie przypominać.



Daniel Danis, *Kamień i popioły*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

FIZYCZNOŚĆ

Inną kwestią związaną z bohaterami, czy też właściwie postaciami dramatu jest ich fizyczność. Z reguły bywa tak, że w zespołach teatralnych reżyser ma możliwość dobrania sobie obsady do konkretnej sztuki wykorzystując warunki, jakimi dysponują aktorzy, ale są teatry, które nie mają tak szerokiego wachlarza typów. Często na wydziale aktorskim słyszało się historie, jak to wysoki szczupły aktor zagrał rewelacyjnie niskiego grubego mężczyznę. Takie sytuacje się zdarzają, natomiast granie takich postaci wymaga nie lada charakteryzacji oraz specyfiki formy, w jakiej opowiadana jest historia. Nie chcę się powoływać na przykłady znane nam z Hollywood, gdzie aktor tyje 30 kilo do roli i zmienia swój wizerunek zupełnie, w polskim filmie właściwie takich sytuacji nie ma, nie wspominając w ogóle o teatrze. Fakt, charakteryzacja jest elementem w teatrze naturalnym i wykorzystywanym bardzo często, ale zwykle przecież pewnych granic się nie przekracza. Oczywiście, że zawsze mamy jakąś rozpiętość możliwości. W końcu autor tekstu nie wymaga od nas linijki i wagi. Bardziej niż o proste cechy fizyczne chodzi o pewien rodzaj fizycznego temperamentu. Wpisany w ciało sposób poruszania. Włosy można zafarbować, brzuch można wciągnąć, ale trudno zmienić swoją fizyczność, typ jakim się jest. Nie wszyscy panowie mają prezencję uwodziciela i nie wszystkie panie są wysokie. Nie wdając się w szczegóły, najpierw widać ruch, dopiero później słychać słowa. Aktor pojawia się na scenie i zanim zacznie mówić, widzowie już sobie jakoś jego obraz wyobrażają, to znaczy mają już jakieś na jego temat wyobrażenie.

Clermont jest człowiekiem przez życie doświadczonym, raczej powinien go zagrać typ kościsty, wysuszony, powinien poruszać się spokojnie, ale powinna w jego ruchu tkwić też jakaś nerwowość, ból, trochę tak, jakby życie sprawiało mu trudność. Poza tym, wiemy, że szuka spokoju w pracy, opróżnia piwnicę z kamieni. Musi być silny. Z drugiej strony w tej sile powinna tkwić jakaś bezbronność. Naiwna chyba przecież, to znaczy bezbronność wynikająca z wiary, że ludzie są dobrzy. No i co bardzo istotne, my jako widzowie musimy uwierzyć, że Shirley zakochuje się w nim

bez reszty. Czyli Clermont, oprócz szczególnej fizyczności, podkreślającej jego męskość, musi nosić w sobie tajemnicę. Przypomniała mi się sytuacja, w której bardzo szybko, jak na dłoni właściwie, zobaczyłem różnicę w dobrej i złej obsadzie. Rzecz dotyczy *Płatonowa* Michaiła Czechowa. Otóż jakiś czas temu na festiwalu teatralnym miałem okazję oglądać dwie realizacje tejże sztuki. Jedna bardzo udana, a druga bardzo nieudana. W pierwszej Płatonow to mężczyzna zupełnie nieoczywisty, nieprzewidywalny, pełen energii. Miejscami dziki, często na skraju, posiadający w sobie jakiś autodestrukcyjny, a jednocześnie pełen życia element, który przyciąga kobiety jak magnes. Drugi Płatonow to racjonalny, delikatnie przygarbiony, nudny pan, toczący dialog jak pozbawioną emocji opowiastkę. W obu spektaklach, jak pewnie wszyscy się domyślają, są dwie takie same sceny spotkania Płatonowa z Sonią. W obu scenach widać było jak Sonia go pożąda i jak bardzo kocha, tylko że w pierwszej realizacji ta miłość wychodziła zupełnie naturalnie i prawdziwie. Aktorka grająca Sonię nie musiała udawać i "grać" miłości kotłując się w spazmach na scenie. Wystarczyło, że na niego patrzyła i wszystko było jasne. W drugiej realizacji Sonia, od kulisy do kulisy grała, że kocha i pragnie i jeszcze raz, że kocha, a to wszystko we wcześniej wspomnianych spazmach. Najlepsze, że nie miała chyba innego wyjścia. Dwoiła się i troiła, aby tę miłość zagrać. Ale trudno było uwierzyć, że darzy Płatonowa jakimkolwiek uczuciem, chyba że byłaby to obojętność. Wtedy tak, w to jestem w stanie uwierzyć. I żeby było jasne, ja nie mam pretensji do aktorów, zostali obsadzeni, grają, mają etat, nie dyskutują. Ale jak trzeba być pysznym, aby wierzyć w swoje reżyserskie zdolności, że jest się w stanie wykrzesać Płatonowa z aktora, w którym za grosz tego Płatonowa nie ma. Tu winny jest tylko reżyser, który sam sobie, albo całemu światu, chciał właśnie udowodnić, że jest lepszy niż jest. Oczywiście zawsze istnieje jakiś procent pomyłki... Ale na boga, King Konga nie może zagrać mysz. Podaję ten przykład tylko dlatego, iż chcę zwrócić uwagę, że Clermonta nie mógł zagrać miły, okrągły, łysiejący czterdziestolatek, który ewentualnie ma w sobie to coś. To jest niemożliwe, nikt nie uwierzy w miłość Shirley. Nikt nie uwierzy w ciężką pracę Clermonta, polegającą na wnoszeniu ciężkich kamieni z piwnicy, nikt nie uwierzy, kiedy Shirley mówi o nim, że ma w sobie coś niebezpiecznego, coś zwierzęcego. I błagam nie mam już dwudziestu

lat, żeby uwierzyć w te anegdoty o aktorach, co to potrafią zagrać wszystko, wystarczy, że wejdą na scenę i potrafią się tak przeistoczyć, że nie potrzebują charakteryzacji i niczego właściwie. Nie, właśnie że potrzebują i muszą korzystać ze wszystkiego dookoła, charakteryzacji, kostiumu, scenografii, żeby cokolwiek stworzyć. W przypadku sztuki *Kamień i popioły*, która poza formą opowiadania wymaga pełnego realizmu w postaciach, nie ma mowy o próbie obsadzania pod prąd. Każda postać po pojawieniu się na scenie musi równać się postaci napisanej przez Danisa. Dlatego Pascale musi mieć urodę, która pozwoli jej wiarygodnie balansować na granicy dziecka i dziewczyny. Trudno powiedzieć, czy powinna być piękna, jeśli tak, to na pewno w taki sposób, żeby jej piękno nie stało się tematem przewodnim. Co najwyżej, można by sobie pomyśleć, że kiedy indziej, w innych okolicznościach, w lepszej wersji świata, zapewne Pascale przeżywałaby może jakąś licealną miłość i gdzieś tam po wielkiemu cichu w swoim pamiętniku sekretnym wypisywałaby inicjały ukochanego. Ale to nie jest ten świat i to jest świat stracony, bezpowrotnie. Nawet jeśli życie się jej jakoś ułoży, to nie będzie już nigdy dzieckiem. Shirley nie może być łagodną i ciepłą kobietą, bo nie uwierzymy w jej zwierzęcość. Ona musi w swojej fizyczności mieć coś złamanego, ostrego i groźnego. Ale ta dzikość chyba nie powinna być do końca jej własna. Shirley powinna oczywiście uważać, że nad wszystkim panuje, że jest typem silnej kobiety, ale raczej jest osobowością rozciętą, z jednej strony jest w niej przecież coś niedojrzałego, cała ta banda indiańska i obietnice raczej pasują do grupy zuchów, z drugiej strony jesteśmy cały czas na granicy wiarygodności, więc bardzo ciężko tą sytuację obronić. A przecież chcielibyśmy obronić nie tylko sytuację, ale i Shirley.

Zrobić z niej postać mroczną i zepsutą, to jest zawsze w odwodzie, ale chciałem ukazać w niej coś delikatnego, jakąś taką, być może przecież korespondującą z Pascale licealność. Przecież mogłyby zostać w innej sytuacji przyjaciółkami. Shirley mogłaby wprowadzać Pascale w życie, stać się dla niej matką. Zapewne Shirley się jakoś do tej roli przygotowuje, zapewne jakoś o niej w ten sposób myślą też Clermont i Pascale. Gdyby zrobić z Shirley postać po prostu złą, zarówno Pascale jak i Clermont byłiby w błędzie. Wydaje mi się, że zdecydowanie więcej napięcia powoduje sytuacja, w której istnieje możliwość szczęśliwego zakończenia, można w nią wierzyć i można przyglądać się

temu, jak zostaje unicestwiona. Dzikość Shirley jest trochę pozą, a trochę demonem. Ta poza to trochę próba ukrycia swojej kobiecości, jakby ładna dziewczyna próbowała się ukryć w kostiumie, który będzie bezpieczny i pozwoli zachować jej bezosobowość. Demon zaś kilka usług w życiu Shirley oddał, słowem wierzy w jego moc, a trochę boi się mocy swoich własnych. Zapewne się nie sprawdziły. Trochę bym w tym widział nawet jakąś taką opowieść pouczającą, fantastyczną baśń o pertraktacjach z diabłem. Mistrz Twardowski. Czemu nie... Oczywiście pamiętając o wszystkich przesunięciach semantycznych. Jajco to młody, zwinny i dobrze zbudowany chłopak, ale jego siła jest zewnętrzna. Raczej siłownia aniżeli ciężka praca. Czy kocha Shirley? Chciałby, ale nigdy by się do tego nie przyznał. Zapewne doskwiera mu, że Shirley nie kocha jego. W zwinnym ciele ukryty jest mały, smutny, pokurczony człowiek.



Daniel Danis, *Kamień i popioły*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu



Daniel Danis, *Kamień i popioły*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

TANIEC ŚMIERCI*Shirley**Akurat dobieraliśmy się do**tej Thibodeau**Ustawiliśmy cztery latania na skrzynkach piwa.**Byłam pijana.**Nie sposób wykopywać umarlaka**nawet jeśli leży w ziemi dopiero od sześciu dni**i nie zapić się w trzy de.**Wpadliśmy w trans,**jak zawsze kiedy robimy**takie numery**„Tańczcie chłopaki, tańczcie”**Była nas piątka**zawsze ta sama piątka.**Flagos, Andzio, Żaba, ja**no i ten, co teraz tańczy z tą suką od starego Thibodeau:**Jajco**Ta cholerna złośliwa suka**puściła w obieg wredną bujdę**najpierw o Flagosie, a potem o Jajcu²³*

²³ Danis D., *Kamień i popioły*, op. cit. s. 39.

Że to oni

sprzedawali narkotyki jej siostrzeńcowi

Gliny.

Nalot w mieszkaniu.

Znaleźli trochę koki

trochę haszu

Śledztwo, proces

Wlepili im

grzywnę za posiadanie.

Żeby była jasność chłopaki handlem się nie zajmują

Kupujemy trochę.

Jak wszyscy.

My wolimy numery specjalne

Jak z tą Thibodou

„Jajco nie tul się tak do niej, bo się udusisz”

Jajco

Trzymałem zmarłą w ramionach

o, jakoś tak.

„Szepcze jej do ucha wiersze na pocieszenie,

bo wyraźnie coś ją gryzie, może jakiś robak”²⁴

²⁴ Danis D., *Kamień i popioły*, op. cit. s. 39-40.

*Śmiechy**Shirley*

Flagos, chodź, przystaw się do mnie.”

Flagos podchodzi.

Pokażę ci połowę mojej piersi, Flagos.

Popatrz, tu jest napisane: truposz.

Kiedy się z kimś kocham

zaklejam to plastrem.

Nikt nie lubi spać z truposzem.

Tobie to pokazuję, Flagos.

Wydałam się, nie utrzymałam języka za zębami.

Zostań ze mną do świtu.

Mój ojciec mi to wytatuował

kiedy miałam trzy latka.

Nazajutrz

dał mi

medalik z Matką Boską

ze świętym Józefem

z drugiej strony.²⁵

²⁵ Danis D., *Kamień i popioły*, op. cit. s. 40.

Medalik wybity

w miedzi.

Flagos, Flagos, odezwij się.

Flagos! Krzyczę do ciebie.”

Nie odpowiedział.

Był zalany w trupa.

Tym lepiej.

Jajco

Shirley! Widziałaś?

U Fisetów pali się światło.

Udało im się sprzedać!

Wiesz komu?

Dom stał zamknięty

od co najmniej siedmiu lat.

Obcym!

Shirley

Patrzyłam na ten dom oświetlony od wewnątrz

pośród ciemnej nocy.

Pomyślałam sobie:

Cholera z nimi!²⁶

²⁶ Danis D., *Kamień i popioły*, op. cit. s. 41.

To jest fragment, który jest otwarciem dramatu. Początek jest połową całości. Moment zatem szczególnie trudny i chyba rozstrzygający. Miałem wrażenie, że w tekście Danisa jest kilka fragmentów, które są jakby obok fabuły, obok opowiadanej historii, ale fragmenty te mówią bardzo dużo o bohaterach. Po kilku czytaniach zaproponowałem, że powinniśmy pewne fragmenty oddzielić, między innymi cały początek, zacytowany wcześniej. Oddzielić na chwilę, zająć się opowieścią, która zapisana w monologach postaci, płynie przez większość dramatu. Miałem wrażenie, że aktorzy potrzebują rozsiać się w tej opowieści, poczuć ją, aby zupełnie bez większego nacisku mogli znaleźć porozumienie z postaciami. Scena jest klasycznym prologiem, oto autor zapowiada, o czym będzie spektakl. Zwykle w klasycznych dramatach, zarówno tragediach jak i komediach, ten prolog wykonuje albo jedna z postaci, albo chór, tu mamy wersję połączoną. Chór jest nieprzytomny, ale będzie przecież grał swoją rolę. Chór jest zresztą, zgodnie z klasycznymi wzorcami, obywatelem, to znaczy jest trochę głosem lokalnej tożsamości. Clermont i Pascale pochodzą skądinąd. Zacząłem pracować najpierw nad scenami, w których biorą oni udział, żeby dopiero później z tą innością ich zderzyć. Chciałem, żeby jakoś poczuli się obcy.

Gdzie prolog ma miejsce? Cmentarz oczywiście pełni funkcję odniesienia, otrzymujemy jasny komunikat, że do czynienia mamy z ludźmi, którzy nie szanują spraw najświętszych. Trochę zapewne jest też ten cmentarz zapowiedzią. Jajco się na cmentarzu niebawem sam znajdzie, a Shirley, trudno powiedzieć, czy stan, jaki jej przypadnie, też nie należałoby cmentarzem nazwać, ale trochę przecież mamy wiedźmy z *Makbeta*. Cmentarne potwory, które się krwią żywych będą chciały karmić. Paradoks polega na tym, że jest to rola zagrana, wymyślona, nieprawdziwa. Zło jest w nieco innym miejscu aniżeli tam, gdzie się wydaje, że jest. Trochę zabieg metateatralny, w końcu postaci sceniczne urządzą przedstawienie, mamy teatr w teatrze, rola rolę przenika i tym samym sam teatr staje się prawdziwszy. No dobrze, kłopoty techniczne: co robią aktorzy opowiadając? Stoją? Siedzą? Wykonują jakieś czynności? Miałem spory problem ze znalezieniem odpowiedniego języka, aby zacząć tę historię opowiadać.

Po pierwszej sekwencji zaczyna się zwykła opowieść, którą można toczyć siedząc naprzeciwko widowni. Wchodząc w fabułę głębiej zaczynamy mieć wrażenie, że śmierć jest strasznie blisko bohaterów, zaczynamy podejrzewać, że opowieść toczy się zupełnie na granicy światów życia i śmierci, aż w pewnym momencie zdajemy sobie sprawę, że oni mogą właściwie nie żyć i opowiadają swe wspomnienia z zaświatów.

Wpadłem na pomysł, aby spróbować odtworzyć tę sekwencję. Jeśli bohaterowie mówią o tańcu z umarłą, niech to się zadzieje, ale tak jakby wspominali, pokazując to, co się wydarzyło. Jajco tańczył, a Shirley leżała nieruchomo, jakby ciało wykopanej Thibodeau było w istocie ciałem Shirley. Po chwili Jajco zaczął nią manipulować jak lalką, chcąc pokazać, jak wyglądała ta „zabawa”.

Próby nad początkową sekwencją rozpoczęliśmy dopiero po miesiącu, kiedy była zarysowana już prawie całość. Aktorzy czuli się na tyle związani z bohaterami, że w miarę swobodnie poruszali się w tekście i przestrzeni. Początek był w jakimś sensie wypadkową dalszych działań. Dzięki temu charaktery postaci się wypracowały, poznaliśmy bohaterów na tyle, aby wiedzieć, na co sobie mogą pozwolić i na co ich stać. W tym wypadku odcięcie, a potem powrót do początku ułatwił aktorom pracę. Kiedy pojawił się ostateczny pomysł na formę, cały początek złożył się zupełnie naturalnie.

OBSADA

Kiedy wspólnie z dyrektorem teatru, Bartoszem Zaczykiewiczem usiedliśmy do zrobienia obsady, miałem już gotowe propozycje. W związku z tym, że w Kaliskim Teatrze zespół nie jest zbyt duży, wybór był w pewien sposób ograniczony, dyskusje na temat obsady nie trwały zbyt długo i decyzje zapadły właściwie tego samego dnia na spotkaniu. Postać Clermonta zagrał Michał Wierzbicki, jedyny w teatrze aktor z takimi warunkami. Przyglądając się zespołom teatrów w Polsce myślę, że każdy reżyser realizujący *Kamień i popioły* miałby problem ze znalezieniem Clermonta, wydaje się,

że czterdziesto-kilku letnich aktorów w takim typie jest najmniej. Podejrzewam, że wielu mężczyzn bardzo szybko się zapuszcza, wiem określenie dość osobliwe, ale taka jest prawda, według mnie kobiety bardziej dbają o siebie i o swój wygląd, mężczyźni stają się udomowionymi tatusiami i często trudno ich wszystkich zobaczyć w roli Bonda. A Clermont jakby nie patrzeć to trochę Bond.



Daniel Danis, *Kamień i popioły*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

Michał Wierzbicki miał w sobie tę nutkę, która była niezbędna dla tej postaci. Patrząc na niego na scenie jesteśmy w stanie uwierzyć, że ma on w sobie tajemnicę i że Shirley może się nim zauroczyć. Wysoki, w miarę szczupły, włosy już delikatnie siwe, zarost, odrobinę posępny, jakby zamyślony.

Shirley zagrała Agnieszka Dulęba-Kasza, ładna i silna aktorka, która w prostym kostiumie i bez makijażu potrafi ukryć swoje kobiece walory. Moje myślenie o tej postaci zbliżone było bardziej do amerykańskiego patrzenia na obsadę, czyli jeśli w dramacie mamy postać kobiety, która pod wpływem miłości rozkwita, należy ukryć jej walory. Oczywiście, wspomniany kostium jest bardzo pomocny, ale chodzi o pewien rodzaj zachowania, które powoduje, iż nie do końca wierzymy, że kobieta, którą oglądamy ma sobie coś uwodzicielskiego, kobiecego, onirycznego, aż tu nagle w pewnym momencie pojawia się uśmiech, błysk w oku i wszystko staje się jasne. Pascale zagrała Aleksandra Pałka, młoda aktorka, świeżo po szkole, która miała szansę nie tylko przez swój wiek, ale też urodę zagrać czternastolatkę. Oczywiście kiedy mówimy o takim tekście jak *Kamień i popioły*, to mówimy o formalnych rozwiązaniach, ale w tym tekście formalne rozwiązania bez dużej dozy realizmu nie zafunkcjonują. Pascale nie mogłaby zagrać starsza aktorka, ponieważ jej „przeistaczanie” się w postać dziecka mogłoby być karykaturalne, wręcz śmieszne. Dlatego tę rolę może grać bardzo młoda aktorka, nikt więcej. Oczywiście moje argumenty podążają za tym co napisał Danis o wieku aktorów, a z autorem, który tak definitywnie zaznaczył wiek postaci, nie należy dyskutować. Jeśli chodzi o wiek, to nie do końca podobnie było z Jajcem. To musiał być młody chłopak, chociaż wachlarz lat tu może być trochę bardziej rozpięty. Bo wysportowany trzydziestolatek może spokojnie tę rolę zagrać. Tu mechanizm jest podobny w jakimś sensie do Shirley. W tym pełnym energii i ruchu ciele kryje się zupełnie inny człowiek. Shirley ukrywa kobietę pod maską twardej, nieugiętej wręcz męskiej postaci, która jak trzeba, to da w gębę i splunie, a w rzeczywistości jest kruchą dziewczyną, która pragnie wyrwać się z tej pozy, chce być kochana i głaskana, chce być księżniczką, którą na rękach nosi rycerz. Ma dość udawania, że jest silna, wcale silna nie jest. Jest słaba, chce być słaba. Podobnie Jajco, ciągle udawanie przed wszystkimi, że wszystko w porządku, że sobie ze wszystkim radzę. Jestem szczęśliwy i idę do przodu, a naprawdę stoję w miejscu, a właściwie moje nieszczęście mnie cofa.

FORMA I ŚWIAT

Często bywa tak, że po pierwszym czytaniu sztuki aktorzy jak i reżyser zaczynają myśleć o konkretnych sytuacjach na scenie. A po kilku dniach zaczynają chodzić po sali prób i otwarcie mówić o tym, że czas już ustawić sytuacje. Nasze próby stolikowe trwały dwa tygodnie. Opowiedziałem aktorom o moich przemyśleniach, o tematach, które według mnie są najistotniejsze, o tym, o czym chcemy opowiadać. Jasne było dla mnie, że wszystkie wątki łączą się i nie można tej historii oprzeć na jednym czy też jeden wątek wyróżnić. Cała historia spełnia się właśnie dzięki przedstawianej przez bohaterów opowieści, a ich, często inny, punkt widzenia uzupełnia całość. Po tygodniu czytania, kiedy zauważyłem, że aktorzy są osadzeni w swoich światach, postanowiłem pociągnąć temat „mansjonów” z mojej pierwszej realizacji. Zaczęliśmy je więc budować. Umówiliśmy się, że każdy przyniesie rekwizyty, które pomogą mu określić jego przestrzeń. W ciągu kilku dni pojawiło się sporo rekwizytów, zauważyłem, że aktorzy opakowują się nimi, jakby nie czuli się w pełni bezpiecznie sami ze swoimi monologami. W trakcie mówienia tekstu zajmowali się rekwizytami. Jajco stroił gitarę albo robił pompki, Shirley cały czas strugała kawałek gałęzi, Clermont przesuwiał małe kamyczki, a Pascale myła podłogę oraz plotła wianek dla matki. Wszystkie te czynności były trafione i bardzo bliskie bohaterom. Niektóre wręcz oczywiste jak gitara Jajca, o której wspomina w sztuce. Problem pojawił się wtedy, kiedy bohaterowie zatopieni w czynnościach nie mieli ze sobą żadnego kontaktu i opowiadali zupełnie osobno swoje historie. Nie mając jeszcze innego, lepszego rozwiązania próbowaliśmy cały czas w „mansjonach”, ale nadal czegoś mi brakowało. Czegoś, co niosło ze sobą sam tekst, kiedy czytałem go po raz pierwszy, tego czegoś, co trudno opisać, bo jest bardzo ulotne, związane z emocjami oraz poetyką opowieści. Chciałem, żeby się to coś znalazło na scenie. W trakcie pierwszych prób czytanych wystarczył sam tekst, sama poezja w nim zawarta. Pomysł z „mansjonami” cały czas wydawał mi się atrakcyjny, uważałem, że pomaga to aktorom w budowaniu ich postaci poprzez świat, w którym się znajdują, ale w pewnym momencie mansjony, jako symbol, metafora miejsca, stały się strasznie nudne, bo bardzo

oczywiste. Każdy obudowany rekwizytami mansjon zaczął wyglądać jak pokój, a spektakl zaczynał powoli przypominać słuchowisko. Między aktorami nie było relacji.

Postanowiłem wtedy zmienić zupełnie koncepcję i wspólnie z Tomaszem Walesiakiem, moim scenografem, zaczęliśmy szukać nowych rozwiązań. Mnie zależało na tym, aby wymyślić coś, co będzie łączyło bohaterów, jakiś wspólny dla nich świat, ale jednocześnie będzie mogło zachować tę poetykę, która tak świetnie funkcjonuje w samym tekście. Wtedy Tomek zaproponował coś, co będzie nie pełną przestrzenią, a tylko jej znakiem. Widz powinien mieć wtedy możliwość wyobrażenia sobie, że ta przestrzeń jest właśnie konkretnym miejscem, w którym fragment sceny, czy też cała sekwencja się dzieje. Wymyśliliśmy, że takie miejsce może być w jakimś sensie domem, podwórzem czy też cmentarzem. Aktorzy będą stwarzać proste sytuacje, zdarzenia, które dokładnie mogą dziać się w określonym miejscu i to miejsce budować. W ten sposób powstał kilkumetrowy podest w kształcie prostokąta, z również prostokątną dziurą mniej więcej wielkości dwóch metrów na półtora. Ta dziura, w zależności od sytuacji, stawała się konkretnym miejscem, raz była grobem, raz stołem, potem samochodem oraz piwnicą pełną kamieni.



Daniel Danis, *Kamień i popioły*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

Każdy z bohaterów znalazł na podeście swoje miejsce. To miejsce było dyktowane w dużym stopniu charakterem postaci. Clermont najbardziej skryty w sobie usiadł z tyłu jakby chciał się schować. Pascale mimo, że blisko ojca oraz cały czas opiekując się nim, pozawalała sobie na podróżowanie po przestrzeni, nie mogąc pozbyć się młodzieńczej ciekawości. Shirley z przodu, pewna siebie i odważna, a na pewno próbująca demonstrować swoją odwagę. Jajco głównie z tyłu, ale sprawiający wyrażenie, jakby chciał się wyrwać, wreszcie zacząć żyć, ale wracający do Shirley, cały czas w jej cieniu. Ta przestrzeń pozwoliła na większe działanie. Aktorzy mogli szukać realistycznych sytuacji w prowadzeniu swoich opowieści. Poczuli się wolni i ta wolność zdjęła mechanizm wychodzenia i wracania do swojego „pokoju”. Kolejnym ważnym elementem było pozbycie się prawie wszystkich rekwizytów. Któregoś dnia zostałem sam po próbie i przeglądałem to, co przynieśli sobie aktorzy. Zrobiłem bardzo konkretną selekcję pozostawiając tylko to, co jest im naprawdę bliskie albo w jakiś niejednoznaczny sposób może ich budować. Jajco został z czterema zdjęciami, Pascale miała wianek, Shirley medalik, Clermontowi pozostał tytoń do skręcania papierosów. Te rekwizyty pojawiały się tylko wtedy, kiedy były konieczne, stały się minimalne i dzięki temu dużo bardziej znaczące.

PRÓBY

Ten czas, który przed premierą jest najdłuższym i najbardziej wyczerpującym okresem, powinien być przygotowany z ogromną uwagą i szczegółowością. W czasie prób powstają wszystkie elementy, które składają się na końcowy efekt. To nie jest jedynie czas, w którym aktor uczy się tekstu i próbuje poszczególnych scen, gdzie szlifuje swoją grę. To czas, w którym powstają kostiumy, scenografia, charakteryzacja, wszystko to wymaga tak samo dużej uwagi i każdy, kto to wykonuje, tyle samo uwagi powinien otrzymać od reżysera, bo to na nim spoczywa odpowiedzialność za spektakl, a żeby wszystko ze sobą współgrało bardzo istotna jest atmosfera i to budowanie jej jest też, w dużym

stopniu, w rękach reżysera. Bywa niestety tak, że reżyser może się bardzo starać aby wszystko grało jak należy, ale okoliczności są na tyle trudne, że machina zaczyna się psuć. Często też bywa odwrotnie, otóż reżyser stara się zepsuć machinę.

Pierwsze próby, w których aktorzy zaczęli odczuwać przyjemność, pojawiły się dość późno. Czasami już po kilku pierwszych próbach aktorzy czują ogromną frajdę z roboty i ona potrafi utrzymać się do samego końca, przenosi się również wtedy na premierę i następne spektakle. Taki model jest najprzyjemniejszy i wspaniale byłoby gdyby powtarzał się zawsze. Bywa też tak, że męczymy się z materiałem do samego końca, a i również na premierze męki nie ustają, jak i na kolejnych spektaklach. Trudno oczywiście wprowadzić te zdarzenia do konkretnych kategorii. Ja osobiście zderzyłem się z obiema sytuacjami, ale również występują zjawiska mieszane. Grałem w sztuce, która po pierwszym czytaniu przynosiła wszystkim ogromną przyjemność, ale reżyser uznał, że powinniśmy się męczyć w pracy nad nią i wprowadził taką atmosferę, że wszyscy byli umęczeni. Poziom stresu był większy niż poziom kreatywności. Brałem też udział w próbach, gdzie reżyser bardzo się starał, ale koledzy z zespołu aktorskiego mieli inne plany i też udało się zepsuć atmosferę. Także bywa różnie i trudno przewidzieć co nas czeka. Kiedy reżyserowałem pierwszy spektakl, próbowałem bardzo przyjacielsko podejść do pracy. Przyjacielskość zapewne miała dwie przyczyny. Generalnie chyba dobrze, aby ludzie traktowali się przyjacielsko, ale przyjacielskość czasem pojawia się też wtedy, kiedy potrzebujemy pomocy, słowem, jest jakąś formuła okazania słabości. Mój brak doświadczenia doprowadził do tego, że zespół zaczął to wykorzystywać. I się przyjacielskość skończyła. W naszym wypadku pierwsze próby były dość trudne. Długo szukaliśmy sposobu na opowiadanie całej historii. W takiej sytuacji, kiedy jest zbyt wiele niewiadomych, trudno o stabilną i spokojną pracę. Kiedy próbowaliśmy w mansjonach, byliśmy pewni, że ten kierunek zostanie do końca, ale kiedy zmienił się kierunek, zauważyłem, że zaufanie, które udało mi się wypracować na początku, zostało zachwiane.

Tak więc, kiedy powstał pomysł podestu i aktorzy na powrót znaleźli swoje miejsca, mogliśmy zająć się budowaniem relacji, a także scen czy też lepiej w tej sytuacji użyć sformułowania, zdarzeń.

Tekst Danisa jest pozbawiony podziału na klasyczne sceny. Można by powiedzieć, że całość to pewnego rodzaju poemat, w którym można szukać właśnie zdarzeń. Dzięki rozwiązaniu scenograficznemu, które w naturalny sposób wymusiło kierunek formalny przedstawienia, aktorzy szybko nabrali pewności w pomyśle i kiedy tylko poczuli, że ten kierunek jest trafiony, zaczęli czerpać dużo przyjemności i satysfakcji z próbowania. Pewna stabilność wybranych miejsc pozwoliła na to, aby wcześniej wspomniane zdarzenia stały się wręcz niuansami polegającymi na wydobyciu tylko spojrzenia czy też uśmiechu w tak znaczący sposób jakby to właśnie spojrzenie było wręcz tematem sceny. Kiedy Shirley opowiada o Clermoncie, o tym jak powoli zaczyna się w nim zakochiwać, jak ją irytuje a jednocześnie ciekawi, na scenie mogłaby być tylko ona, nikt więcej, czy też można by zastosować wygaszenie reszty postaci, tak aby wydobyć tylko monolog Shirley. Tylko wtedy ten monolog stałby się wyjętym ze spektaklu fragmentem. Opowieścią, pozbawioną reszty bohaterów. Zostałby tylko z nią i dla niej. Ale kiedy w tym czasie Clermont na nią patrzy, nabiera to zupełnie innego wymiaru, staje się wręcz sceną o dwójce zakochanych, a także sceną, która coś zwiastuje, bo przecież on jeszcze tego nie wie, Shirley jeszcze mu nic nie powiedziała. Sytuacja jest więc dwuznaczna i może być różnie interpretowana, bo skoro on nic nie wie, to czemu na nią patrzy? Dopiero na końcu, kiedy zdajemy sobie sprawę, że oni to będą powtarzać, powtarzać w nieskończoność, jakby chcieli za każdym razem coś wyjaśnić, zwrócić uwagę, wtedy zdajemy sobie sprawę, że pewne rzeczy już wiedzą, już są świadomi. Dlatego, mimo opowiadania historii tu i teraz, mogliśmy pozwolić sobie na budowanie scen, w których znajdują się pewne przecucia. Bohaterowie mają nad-wiedzę i dzięki temu mogliśmy wprowadzać elementy delikatnie wychodzące poza tekst. Czyli próbować budować zdarzenia między bohaterami, mimo iż nie były one wprost obecne w tekście. W trakcie pracy uświadomiłem sobie, że te elementy są w dużym stopniu przedłużeniem poetyckiego języka Danisa, który już sam w sobie wychodzi poza historię i staje się elementem formalnym w opowieści. Część zdarzeń, które zaistniały na scenie, stała się dokładnie tym, co zrobił Danis z historią, która miejscami bardzo brutalna, dzięki poetyckiemu prowadzeniu monologów okazała się w licznych momentach piękną baśnią.

CEL, OBRAZY FANTAZJI I TEKST

Odnosząc się do wspomnianych wcześniej: celu, obrazu fantazji oraz tekstu, mam poczucie, że wszystkie trzy wykorzystaliśmy w dużym stopniu. Chociaż nie ukrywam, że cele postawione aktorom odchodziły w pewnym stopniu, od klasycznego postrzegania tego zadania, jakim jest ustalenie owego celu. Gdyż w klasycznym, częściej spotykanym układzie są sceny, które mają swój początek, rozwinięcie i zakończenie. U Danisa trudno o taki konkret. Cel nadrzędny w tym przypadku ograniczał się do chęci przekazania, czyli jak najlepszej formy opowiedzenia swojej historii. Inne pomniejsze cele, objawiające się w scenach odnosiły, się często do konkretnego działania postaci. Czyli np. Jajco, który uwodzi Pacale, albo Shirley, która chce znaleźć się blisko Clermonta czy też Pascale, która próbuje podnieść ojca z depresji. Część celów była wpisana w tekst, część zupełnie pozatekstowa. Uwodzenie Pascale było obecne w tekście, ale chęć zbliżenia się Shirley do Clermonta próbowaliśmy wpleść w międzyczasie, w trakcie innych scen bohaterów. Pracując zauważyłem, że wymyślanie celów uruchamia też aktorów fizycznie, nie tylko intencjonalnie. Te wpisane w tekst mogłyby zupełnie nie uruchamiać aktorów do takiego działania, gdyż sama forma opowieści byłaby wystarczająca, ale wtedy, istnieje duże prawdopodobieństwo, że byłby to spektakl z gadającymi głowami, przypominający bardziej słuchowisko.



Daniel Danis, *Kamień i popioły*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

Nadawanie celów, bardzo prostych, rzecz jasna, uruchomiło jednak aktorów do działania, które uzupełniło opowieść, stwarzając sytuacje czy też zdarzenia, zupełnie nienachalne, ale dzięki temu ich monologu stały się dużo bardziej emocjonalne. Nie były wyłącznie wspomnieniem, ale aktorzy mieli szansę przeżywać wszystko na nowo. Działanie fizyczne wspomogło słowo i poszerzyło patrzenie na postaci.

Obrazy fantazji, w tej nierealistycznej sytuacji przydały się nie tylko w sferze emocji, ale w całym formalnym świecie. Przy tak ograniczonej scenografii, aktorzy powinni dokładnie wiedzieć, w jakim miejscu znajdują się w danej sekwencji. Wyobraźnia tutaj jest niezwykle istotna. Przestrzeń w każdej scenie, nawet bardzo krótkiej, wymyślaliśmy i nazywaliśmy konkretnie. mimo iż w rzeczywistości na scenie nie było prawie żadnych rekwizytów, a na pewno nie takich, które opisywałyby wnętrze czy też to, co na zewnątrz, w sposób jednoznaczny. Aktorzy natomiast bardzo dokładnie wiedzieli, czy znajdują się w domu czy w barze albo na polu. Wiedzieli również, co na tym polu czy w barze się znajduje, jak ta przestrzeń dokładnie wygląda. Jestem przekonany, że taka forma pozwala

widzowi dużo głębiej wejść w ten świat, mimo iż widz nie widzi dokładnie tej przestrzeni, to dzięki sztuce aktorskiej jest w stanie ją zobaczyć. Jeśli Pascale robi wianek w pierwszych scenach i ja jako reżyser dałbym jej uwagę, aby usiadła przy dziurze w podeście i robiła wianek, ona wykonując to zadanie będzie siedziała przy dziurze i robiła wianek. Zupełnie inną sytuację będziemy mieli, jeśli Pascale usiądzie przy niej jak przy grobie matki. Wtedy nabiera to innego znaczenia. Takich sytuacji i zmian w spektaklu jest sporo. Dziura w podeście raz jest piwnicą z kamieniami, a raz grobem matki. Stają się też na chwilę przyczepą samochodu, albo miejscem, w którym ukrywa się Jajco, a może też być stołem, przy którym siadają Shirley i Clermont. Takich miejsc na podeście, stających się innymi przestrzeniami jest wiele. Trudno je odkryć od razu, czasami objawiają się one w połowie albo przy końcu monologu, a czasami zdajemy sobie sprawę, gdzie jesteśmy od razu po usłyszeniu pierwszych słów czy nawet muzyki. W tym wypadku obrazy fantazji wykorzystane zostały nie tyle do pracy nad rolą, postacią oraz jej wewnętrznym życiem, ale także do zbudowania świata, który nie jest w pełni wykreowany przez scenografię.

Tekst. W tej sytuacji, przy tak silnej formie samego tekstu, nasze ruchy musiały być bardzo dobrze przemyślane. Z resztą Daniel Danis napisał *Kamień i popioły* z dużą dramaturgiczną sprawnością. Mimo poetyckiego języka i wpisanej formy w opowiadanie monologami, ten tekst jest w dużym stopniu bardzo klasyczny. Na podstawie tej sztuki można bez problemu napisać scenariusz filmowy, ponieważ większość scen jest właściwie opowiedziana i wszystko wydarza się linearnie, z punktami zwrotnymi w odpowiednich miejscach. Nasze zderzenie z tekstem polegało na tym, że musieliśmy przełożyć środek ciężkości opowiadania historii na aktorów. Otóż w większości przypadków historia opowiada się wraz z akcją. Sceny dzieją się jedna po drugiej, ktoś przychodzi, rozmawia, wychodzi. Czasami bohater jest zupełnie sam, ale czynności, które wykonuje, opowiadają o nim więcej niż słowa. W przypadku naszej sztuki środek ciężkości musiał być przełożony w kierunku słowa. Wszystko w tej sztuce jest opowiedziane w słowach. Naszym zadaniem było ubranie tej opowieści w język teatralny, który nie zniszczy zamierzeń autora. Dlatego sceny nazwaliśmy zdarzeniami, aby

były niewielkie, uzupełniające słowo, a nie zmieniające jego wydźwięk czy też sens. Aktor w tej sytuacji ma przed sobą trudne zadanie. Jednocześnie musi udźwignąć całą opowieść w słowach i musi pilnować się, aby wszystko co robi, każdy gest, ruch, spojrzenie, znaczyło dużo, znaczyło coś wyjątkowego. Można by się pokusić, że granie takiego spektaklu jest w jakimś sensie graniem wręcz filmowym, chociaż osobiście uważam, że nie ma czegoś takiego jak granie filmowe czy teatralne, jest dobre albo złe. Jak mówił Vittorio Gassman, w teatrze trzeba mówić odrobinę głośniej. W każdym razie, spektakl ten nie nadaje się do grania na dużej scenie, a widz powinien być jak najbliżej aktorów, jak najbliżej zdarzenia, tak aby nie uciekły mu wszystkie niuanse i te małe niezauważalne rzeczy. Powinien być na tyle blisko, aby widzieć oczy aktorów. Tekst Danisa to bardzo dobrze nastrojona maszyna, w której są klarownie skonstruowane postaci. Praca aktorów nad ich rolami była ogromną przyjemnością z dwóch powodów. Po pierwsze, mimo oryginalnego języka, Daniel Danis buduje postaci w sposób klasyczny, są one czytelne, nie tylko pod względem charakterologicznym, ale też fizycznym. To ogromna umiejętność, tak napisać dramat aby postaci były widoczne. Drugi powód to ci klasyczni bohaterowie zetknięci z oryginalną formą opowiadania. Okazało się to nie lada wyzwaniem dla aktorów, na początku dość trudnym, ale po znalezieniu drogi wręcz fascynującym.

REŻYSERIA

Kiedy zaczynałem pracę nad spektaklem i nie będę ukrywał, że zawsze podobnie jest w momencie kiedy czytam dobry tekst, wydawało mi się, że praca ta będzie w miarę prosta. Przecież wszystko jest napisane i jasne, więc nie powinno być żadnych przeszkód. Otóż zawsze w pracy zdają się sytuacje zupełnie nieprzewidziane. W moim przypadku było tak, że przekonany o jakości tekstu, na pierwszej próbie dowiedziałem się, że jeden z kolegów ma zupełnie inne zdanie i wręcz uważa, że tekst jest słaby, poezja infantylna i nieznośna. Dwie strony wcześniej wspomniałem o trudnościach

obsadowych, o tym, że pewne typy są trudne do znalezienia, szczególnie w niedużych miastach. Miałem trudne zadanie, albo obsadzić aktora w roli Clermonta, z którym będę walczył i przekonywał, ale najprawdopodobniej jego warunki spowodują, że postać będzie wiarygodna, albo obsadzić aktora, który w dobrej atmosferze odda się pracy, ale może być tak jak w przypadku wcześniej wspomnianego Płatonowa. I wtedy nikt w miłość Shirley do Clermonta nie uwierzy. Zdecydowałem się na walkę. Chciałbym tu zwrócić uwagę na dość istotną rzecz, która, mam wrażenie, zdarza się często w teatrach, że jesteśmy zmuszeni do pracy z kimś, kto nie chce tej pracy, najczęściej to dotyczy aktorów, chociaż obrażonych reżyserów też kilku by się znalazło. Jest to problem zupełnie nierozwiązywalny w obecnym układzie funkcjonowania teatru, ale to temat na inną pracę. Ja w każdym razie podjąłem walkę i nie była to walka prosta, gdyż według mnie reżyser nie powinien tracić czasu na przekonywanie aktora do grania, ponieważ, mówiąc zupełnie szczerze i otwarcie, po prostu nie ma na to czasu ani energii. Moja walka z aktorem trwała prawie do końca prób i chyba do końca udało mi się go przekonać, że rola, którą gra, jest ciekawa, a tekst, który robimy, dobry. Najważniejsze, że pod koniec prób zakończyło się tak zwane udowadnianie kto ma rację i ostatnie dwa tygodnie walczyliśmy o premierę wspólnie. Z reguły do konfliktów między reżyserem, a aktorem dochodzi na tle artystycznej wypowiedzi, dość rzadko chodzi o tekst, a jeśli to się zdarza, to często aktorzy rezygnują. Niestety bywa tak, że zrezygnować nie mogą i wszyscy jesteśmy w klinczu, z którego trzeba jakoś wyjść. Nam się udało, na szczęście.



Daniel Danis, *Kamień i popioły*, reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

Moja praca z aktorami, oprócz wspomnianego wypadku powyżej, przebiegała bardzo sprawnie i twórczo. Mieliliśmy dość jasno określone cele i zadania. Jestem zwolennikiem reżyserii niezauważalnej i zawsze po premierze z tego powodu w jakimś sensie cierpię. Myślę, że każdy kogo celem jest być dobrym rzemieślnikiem wie o czym mówię. Otóż po premierze ukazały się pozytywne recenzje, które wychwalały aktorów i tekst. To, że reżyseria jest niezauważalna nie oznacza, że jej nie ma. Wszystko to, co opisałem wcześniej, wynika z doświadczenia, pewnie niewielkiego, ale doświadczenia. Reżyseria nie polega tylko na tym, że się siedzi na widowni i patrzy jak aktorzy grają, a scena sama się buduje. Organizacja całej produkcji leży w rękach reżysera, on odpowiada za „produkt”. Obsada, odpowiedni dobór artystów, wszystko. Każda pomyłka może mieć wpływ na to, jak będzie wyglądał ostateczny kształt. Ciekawe, że ludzie zajmujący się teatrem, krytycy między innymi, nie do końca o tym wiedzą. Piszą potem, że aktor świetnie zagrał, a kostiumograf świetnie zrobił kostiumy. Oczywiście nie chodzi mi o zabieranie zasług, ale czyż nie łatwo nazwać kto co zrobił? Reżyser staje się niestety prześwitujący i wielokrotnie niezauważalny.

ZAKOŃCZENIE

W jakim celu artysta ma pisać o sztuce? W końcu artysta powinien sztukę robić, a nie o niej pisać. Wymagania administracyjne, cywilizacyjne uwielbienie dla pisma, oczywiście, ale czy można tę czynność uzasadnić inaczej, aniżeli za pomocą kategorii biurokratycznych? Pisanie o mojej pracy nad spektaklem *Kamień i popioły* wydawało mi się z początku czymś zupełnie innym niż okazało się być później. Z jednej strony myślałem, że po prostu napiszę w swojej pracy to wszystko, co wiem. Z drugiej strony, dla odmiany, myślałem o poszukiwaniu jakichś rzeczy najzupełniej dla mnie niepojętych. Nowa technika pracy z aktorem na przykład. To były oczywiście te momenty myślenia o pracy, w których musiałem się mierzyć z narcystyczną częścią mojej osobowości.

W trakcie pisania uświadomiłem sobie, że niczego nowego nie odkrywam, a jednocześnie nie odkrywając, udało mi się wiele odkryć. To odkrywanie wynikało z tego, że to, czego szukałem, już właściwie znam, ale wcześniej nie do końca to rozumiałem, albo rozumiałem z tego tylko część. Dzięki temu wiele już znanych mi i wielokrotnie przerabianych metod pracy z aktorem stało się dla mnie czymś zupełnie nowym. Trudno mi powiedzieć na ile ta, bądź co bądź przecież niezwykła dla mnie sytuacja, w której nie tylko muszę dokonać aktu refleksji, ale muszę go uogólnić i niejako podsumować, odbije się na mojej pracy aktora i reżysera, myślę że zapewne raz po raz przynajmniej da o sobie znać. Nie mam jednak wątpliwości, że wpłynie na moje kompetencje pedagogiczne, lepiej zdecydowanie bowiem rozumiem, że nawet w sytuacji, kiedy jest mi coś bliskie, trzeba wysiłku, żeby to coś przybliżyć innym. Dokonać translacji na język ogólnie zrozumiały.

Aktor i reżyser są z jednej strony zawodami niemalże bliźniaczymi, z drugiej, odwzorowując niejako mitologiczny archetyp, te dwa bliźniacze zawody patrzą w przeciwnym kierunku. Celem jest dzieło sztuki scenicznej, ale ten cel wyłania się w obrębie pewnego napięcia, bardzo delikatnego napięcia, każdy trochę chce czegoś innego i chociaż przecież mamy swoje, coraz większe doświadczenie i wiemy na czym praca polega, powinniśmy to napięcie utrzymywać. Mówiąc inaczej:

nie da się zrobić dobrze przedstawienia, jeśli jeden z elementów nie będzie obecny. Aktor i reżyser są na siebie skazani.

BIBLIOGRAFIA

Czechow M. A., *O technice aktora*, tłum. i opr. M. Sołek, Kraków 2000.

Donellan D., *Aktor i cel*, tłum. J. Murczyńska, I. Noszczyk, Kraków 2009.

Mamet D., *Prawda i fałsz*, przeł. T. Szafrński, Myślenice 1997.

Hübner Z., *Sztuka reżyserii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s 8 – 9

Danis D., *Kamień i popioły*, przeł. E. Kuczkowska, [w:] „Dialog” 4 kwiecień 2003, s. 40 – 103.

Artykuł podpisany pseudonimem „wars”, *Opowieści Danisa*, [w:] „Dialog” 4 kwiecień 2003, s. 193 – 194.

IKONOGRAFIA

- Mikołaj Gogol, <i>Rewizor</i> , reż. Norbert Rakowski, fot. Michał Ramus, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu	16
- William Szekspir <i>Hamlet</i> , reż. Marek Kalita, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu	16
- Peter Asmussen, <i>Przełamując fale</i> , reż. Maciej Podstawny, fot. Tomasz Ziółkowski, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu	17
- Aleksander Ostrowski, <i>Romans</i> , reż. Michał Kotański, fot. Bartek Górniak, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu	17
- Aleksander Ostrowski, <i>Romans</i> , reż. Michał Kotański, fot. Bartek Górniak, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu	18
- Peter Asmussen, <i>Plaża</i> , reż. Rudolf Zioło, fot. Agnieszka Kot, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu	19
- Martin McDonagh, <i>Czaszka z Connemary</i> , reż. Judyta Berłowska, fot. Jakub Seydak, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	19
- Martin McDonagh, <i>Czaszka z Connemary</i> , reż. Judyta Berłowska, fot. Jakub Seydak, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	20
- Florian Zeller, <i>Kłamstwo</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Michał Ramus, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu....	49
- Florian Zeller, <i>Kłamstwo</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Michał Ramus, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu....	49
- Florian Zeller, <i>Kłamstwo</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Michał Ramus, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu....	50
- Florian Zeller, <i>Kłamstwo</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Michał Ramus, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu....	50
- Florian Zeller, <i>Godzina spokoju</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu	51
- Florian Zeller, <i>Godzina spokoju</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu	51
- Kadr z filmu <i>Biały Potok</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Mateusz Skalski.....	52
- Kadr z filmu <i>Biały Potok</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Mateusz Skalski.....	53
- Kadr ze spektaklu telewizyjnego <i>Motyl</i> Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, reż. Michał Grzybowski, WFDiF Warszawa.....	53

- Kadr ze spektaklu telewizyjnego <i>Motyl</i> Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk, reż. Michał Grzybowski, WFDiF Warszawa.....	54
- Kadr ze spektaklu telewizyjnego <i>Motyl</i> Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk, reż. Michał Grzybowski, WFDiF Warszawa.....	54
- Daniel Danis, <i>Kamień i popioły</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	57
- Daniel Danis, <i>Kamień i popioły</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	60
- Daniel Danis, <i>Kamień i popioły</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	63
- Daniel Danis, <i>Kamień i popioły</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	66
- Daniel Danis, <i>Kamień i popioły</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	70
- Daniel Danis, <i>Kamień i popioły</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	71
- Daniel Danis, <i>Kamień i popioły</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	78
- Daniel Danis, <i>Kamień i popioły</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	82
- Daniel Danis, <i>Kamień i popioły</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	86
- Daniel Danis, <i>Kamień i popioły</i> , reż. Michał Grzybowski, fot. Edgar de Poray Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.....	90