

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



**Wacław Mikłaszewski**

**„W poszukiwaniu tożsamości aktorskiej - analiza własnych doświadczeń artystycznych oraz ich wpływ na pracę nad rolą Reżysera w „Próbach” w reż. Jacka Orłowskiego.”**

**Promotor: dr hab. Michał Staszczak**

**Łódź, 2020**

## SPIS TREŚCI

<b>Wstęp .....</b>	<b>3</b>
<b>Dziękujemy za wizytę w naszym teatrze .....</b>	<b>8</b>
<b>Naiwne (?) marzenia o niezależności twórczej.....</b>	<b>18</b>
<b>Twórczość Bogusława Schaeffera kompasem działań. ....</b>	<b>19</b>
<b>„24h” .....</b>	<b>26</b>
<b>„Lament Łódzki” .....</b>	<b>35</b>
<b>Życie on-line.....</b>	<b>40</b>
<b>„Próby” .....</b>	<b>43</b>
<b>Rozmowa z Jackiem Orłowskim, reżyserem „Prób”. ....</b>	<b>45</b>
<b>Rozbudzenie. ....</b>	<b>55</b>
<b>Sfery prób.....</b>	<b>60</b>
<b>Kierunki.....</b>	<b>65</b>
<b>Podsumowanie. ....</b>	<b>68</b>
<b>Epilog .....</b>	<b>72</b>
<b>Bibliografia / źródła:.....</b>	<b>76</b>

## Wstęp

Okoliczności pisania tej pracy oraz jej temat, stanowią dla mnie podsumowanie zaskakującej drogi jaką na przestrzeni dwunastu lat, od skończenia studiów na Wydziale Aktorskim, przeszedłem w życiu i w pracy zawodowej. Kontekst tzw. zmieniającej się płynnej nowoczesności, całość doznań, krępujące pisanie o sobie – z jednej strony zagubienie, z drugiej konsekwentne realizowanie planów - kompromitacje i sukcesy, euforie i stany bliskie depresji przyniosły doświadczenia, które na nowo zdefiniowały obszary w jakich zdecydowałem się podążać w pracy zawodowej.

Niniejsza praca jest swoistym rachunkiem sumienia i podsumowaniem, które w obliczu niezwyklej możliwości jakie obecnie stwarza dla działalności aktorskiej przestrzeń np. social mediów, chciałbym żeby stanowiła jednocześnie symboliczne zamknięcie niezwykle ciekawego okresu w pracy zawodowej. Obok tzw. zwyczajnej pracy aktorskiej, miałem okazję być obserwatorem, uczestnikiem i inicjatorem szeregu działań, które posiadały wspólny mianownik – olbrzymie ryzyko oraz... oczekiwanie na czasy, które właśnie, u progu drugiej dekady XXI wieku, wreszcie nadeszły. Ryzyko - twórcze, artystyczne, zawodowe i to oczekiwanie czasów, kiedy uwolniona będzie możliwość pracy aktorskiej na zupełnie innych polach, zaskakująco zrewidowały i zdeterminowały wybory, cele i decyzje twórcze. I tak oto, teraz, znajdujemy się w chaotycznym świecie narzędzi, z których wyłania się nowy porządek nie tylko kanałów dystrybucji, ale również, lub przede wszystkim, tworzenia treści.

Podjęcie ryzyka i nowe narzędzia wyrazu, miały w swej różnorodności pomóc zdefiniować kierunek, w jakim miałem ukierunkować życie, a w rezultacie przyniosły olbrzymi chaos, dzięki któremu jednak, już świadomie, dzięki dotknięciu wielu dziedzin, znalazłem ścieżkę, która, mam nadzieję, pozwoli z pełnym oddaniem poświęcić się pracy twórczej, bez ciągłego, „z tyłu głowy” zadawania pytania „a co by było gdybym jeszcze spróbował...”. Spróbowałem.

Nomen-omen „Próby” Bogusława Schaeffera w reż. Jacka Orłowskiego, stały się ostatnim, kluczowym przystankiem na zatoczonym kole pełnym artystycznych

eksperymentów, które jednak stały się bezcennym kapitałem doświadczeń, dzięki któremu obecne wybory i działania, przynajmniej w moim odczuciu, są znacznie bardziej świadome, pełniejsze i, wierzę, więcej warte dla odbiorcy.

Praca przy spektaklu, oraz „wstrząsy wtórne”, stanowiły swoiste wywołanie „wilka z lasu”. Stała się konfrontacją z dogmatami postrzegania nie tylko pracy aktora ale również jego funkcji w społeczności, szczególnie w czasach, gdy w obliczu popularności wielu aplikacji, narzędzi internetowych, aktorem „może być każdy”.  
Może być?

Chciałbym aby główną oś niniejszej pracy stanowiła refleksja nad pracą aktorską wobec całości procesu powstawania realizacji o silnie autorskim charakterze, w których aktor stanowi niemal element decydujący o ostatecznym kształcie.

Chciałbym również przeprowadzić analizę całej ścieżki od idei „bycia samemu sobie sterem, żeglarzem i okrętem”, przez praktyczne weryfikacje przy zróżnicowanych realizacjach, do ich wpływu na pracę nad rolą przy „Próbach” w reż. Jacka Orłowskiego, które to, również dzięki roli w spektaklu – roli Reżysera - okazały się sumą doświadczeń i doskonałym punktem odniesienia dla wszystkich elementów zagadnienia w temacie.

Charakter niniejszej pracy to również próba nawiązania dialogu pomiędzy tradycyjnie pojmowaną sztuką aktorską a rozwijającą się w niebywałym tempie sferą zupełnie nowych przestrzeni jej uprawiania. W obecnych czasach, w których w parę miesięcy można pozyskać nawet milion (i więcej) widzów na całym świecie, dla własnego projektu artystycznego, używając wyłącznie własnego telefonu i środków wyrazu aktorskiego, wydaje się już być oczywistą diagnoza, która zakłada, że w przeciągu kilku dekad może wywrócić się do góry nogami dotychczasowe postrzeganie niektórych aspektów pracy aktorskiej.

W świecie, w którym każdy, dosłownie każdy, posiada prawo i narzędzia tworzenia transgranicznych treści artystycznych on-line (w szczególności na uwagę zasługują tu setki tysięcy, a raczej już miliony twórców na Instagramie czy TikToku), zupełnie nowe

oblicze zyskuje wymiar jej profesjonalnego usankcjonowania. Rewolucja technologiczna stała się faktem. To co trzy lata temu jeszcze było niewyobrażalne (dziesięć lat temu niemal nie było youtube'a sic(!)), obecnie stanowi największe wyzwanie na polu walki nie tylko o jakość oferty środowisk artystycznych, ale również jest pytaniem o jej gotowość na wyzwania jakie niosą potrzeby dojrzewających nowych pokoleń wychowanych w świecie zupełnie innych wartości, mających zupełnie inne kompetencje estetyczne, społeczne i etyczne niż pokolenia pamiętające czasy „sprzed Internetu”.

Demograficzny przyrost ludności na Ziemi, rozwój szerokopasmowego Internetu, nieodwracalne zmiany na polu komunikacji sprawiły, że należy zredefiniować dotychczasowe postrzeganie środków wyrazu aktorskiego, narzędzia i związane z nimi cechy dzieł jakie są tworzone teraz i jakie będą tworzone w przyszłości, szczególnie wobec tego „nowego rodzaju odbiorcy”.

Mój, „osobisty proces badawczy” wykorzystania autorskiej pracy aktorskiej, którego niniejsza praca stanowi element podsumowujący prawie 10-letni okres, wchodzi wraz z 2020 r. w nowy etap, w którym poruszane w tej pracy wątki nabiorą zupełnie nowego wydźwięku. Mam poczucie, z pełną świadomością zagrożeń jakie niesie rewolucja komunikacyjno-technologiczna, że nadchodzące czasy stanowią wielką szansę dla artystycznej pracy aktorskiej i należy przeformatować narrację z „pełnej obaw” na „pełną nadziei”, wymaga to jednak stawiania odważnych pytań natury naukowej oraz artystycznej w obrębie nie tylko samej sztuki aktorskiej, ale jej transformacji względem otaczającej rzeczywistości, również, a może nawet przede wszystkim, w środowisku akademickim.

Jeszcze kilkanaście lat temu lokalny grajek z ulicy miał audytorium ograniczone do tylko kilku mijających go na ulicy osób. Dziś uliczny muzyk, czy performer, często są częściami rozwiniętych internetowych sieci dystrybucji prac, które w niedalekim czasie będą wywierać niebagatelny wpływ na kształt i kondycję instytucji i całych środowisk artystycznych. Wymarły już niemal przemysł fonograficzny, zanik telewizji, rozwój sztuk nowych mediów, to tylko niektóre przykłady dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości branżowej, które, naturalnie, z jednej strony niosą wielkie

niewiadome, ale z drugiej, obserwując doświadczenia amerykańskie i koreańskie, stanowią olbrzymią szansę dla pokolenia stawiającego na niezależność przekazu twórczego, które nie obawia się nowych narracji artystycznych, której jednym z przykładów (w celu badawczym) jest niniejsza praca.

Realizacjami których całkowicie odmienny charakter i pełnione oprócz aktorskiej, inne role: scenarzysty, producenta, reżysera (a w zależności od okoliczności również: scenografa, kompozytora, montażysty, stereografera, akustyka, muzyka, operatora...), pozwolą na pogłębione ujęcie tematu podzieliłem na wiodącą oraz posiłkowe, dopełniające poszczególne obszary tematyczne.

Podział ten ma usystematyzować nie tylko proces „krzepnięcia” aktorskiego, ma być również laboratoryjnym przyjrzeniem się wpływom, jakie na przestrzeni lat doprowadziły do radykalnego rozszerzenia postrzegania powinności swojej pracy wobec społeczności, która w nie pisanej umowie społecznej zawiera wzajemne świadczenie usług, zgodnie z predyspozycjami, umiejętnościami i potrzebami.

Realizacja wiodąca:

„Próby” B. Schaeffera, w reżyserii Jacka Orłowskiego – najpełniej oddająca charakter poruszanych w pracy zagadnień. Realizacja zespołowa. Pełnione role: wykonanie (rola Reżysera), zespół produkcyjny (spektakl wyprodukowany niezależnie, poza instytucją publiczną).

Realizacje posiłkowe:

„24 h” - autorski, solowy teatralny performance trwający non-stop 24 godziny: od 6:00 rano do 6:00 rano następnego dnia, składający się z przeplatających się historii dwudziestu czterech mieszkańców jednego bloku prezentowany m. in na festiwalu w Edynburgu. Realizacja solowa. Pełnione role: reżyseria, scenariusz, muzyka, produkcja, technika świetlna, dźwiękowa i wykonanie.

„Lament łódzki” – spektakl, w reżyserii Mariusza Grzegorzka, oparty na komentarzach internetowych na temat Łodzi prezentowany w ramach festiwalu „Łódź Czterech Kultur”. Realizacja zespołowa. Pełnione role: współpraca reżyserska i

scenariuszowa, muzyka i wykonanie.

Osobny kontekst stanowią będą realizacje filmowe i video: „Czułość” – pełnometrażowy film stereoskopowy 3D (reżyseria i scenariusz, stereografia). „Dobra robota. Co to takiego?” – video zrealizowane na zamówienie Uniwersytetu Łódzkiego, otwierające II Galę Wręczenia Nagrody im. prof. T. Kotarbińskiego w Filharmonii Łódzkiej (reżyseria, współpraca scenariuszowa i montażowa) oraz rozwój elementów programu podczas zajęć „improvizacji aktorskiej” oraz „form multimedialnych” prowadzonych ze studentami I, II, IV r. Wydziału Aktorskiego PWSFTviT, oraz studentami III r. Wydziału Aktorskiego na Wydziale Teatralnym Konserwatorium Królewskiego, Ecole Supérieure Des Arts w Mons, w Belgii, obejmujących prezentacje improwizowane i pół – improwizowane oraz pozostałe realizacje: pokazy, oprawy artystyczne wydarzeń, formy videoart’owe podczas których również były silnie obecne aspekty autorskiego kształtowania wypowiedzi aktorskiej.

Dziękujemy za wizytę w naszym teatrze

Uprzejmie prosimy o włączenie wszystkiego na co mają Państwo ochotę. Prosimy o nagrywanie i udostępnianie. Życzymy miłego wieczoru.

Gasną światła. Ostatnie szmery na widowni. Cisza.

(Wchodzi REŻYSER. Staje na środku. Zapalają się światła.)

REŻYSER: Dobry wieczór Państwu.

*Często zastanawiam się czy treścią teatru ma być życie, czy po prostu sam teatr. Ja sam jestem za tym, by treścią teatru był teatr. Teatr nie jest po to, by opowiadać o tym, co zdarzyło się naprawdę. O tym, co zdarzyło się naprawdę opowie najlepiej samo wydarzenie. Teatr jest po to, aby opowiedzieć prawdę o teatrze, o możliwościach człowieka, który stworzył teatr, który ten teatr ciągle tworzy i zmienia, który żyje w teatrze dla teatru z powodu teatru. Zadaniem teatru nie jest tworzyć fikcję prawdy! Co autorzy wiedzą o faktach rzeczywistych? Byli przy tym? Skądże! Zmyślają historyjki i wciskają je biednej, ogłupionej z nadmiaru zaufania publiczności jako prawdę.. Największym łajdakiem jest ten, kto zmyśla prawdę! Prawdy nie da się opowiedzieć, kto ze sceny głosi prawdę, jest kłamcą. Na aktorów mówiono całe wieki "komedianci". I są nimi. Grają, udają, a im lepiej udają - tym są prawdziwsi, tym bardziej się ich ceni. Tak - jesteśmy komediantami, komediantami z klasą, ale komediantami!  
A niektórzy nawet zostają Profesorami!<sup>1</sup>*

Tylko w pierwszej kolejności wypada mieć doktorat. Doktorat z aktorstwa? Szanowni Państwo, dzisiejsze spotkanie będzie miało charakter badawczy. Wybierzemy się w podróż „W poszukiwaniu tożsamości aktorskiej”. Będziemy szukać. „Gdzie dwóch ludzi się spotyka, tam już jest teatr”. Założmy, że teatr udaje się jeszcze czasem zlokalizować, ale „tożsamość aktorską”? Gdzie to, TO, znaleźć i czym w zasadzie ona jest? Żeby próbować ją zdefiniować, niestety, muszę opowiedzieć Państwu o sobie.

W rozumieniu psychologicznym, tożsamość to wizja *własnej osoby*, jaką człowiek ma:

---

<sup>1</sup> B. Schaeffer „Próby”, otwierający monolog Reżysera.



właściwości wyglądu, psychiki i zachowania się z punktu widzenia ich odrębności i niepowtarzalności u innych ludzi.

W psychologii, od czasów pojawienia się teorii Erika H. Eriksona, pojęcie tożsamości występuje w kontekście dwóch najważniejszych dla człowieka relacji: stosunku do siebie samego i stosunku do innych ludzi, a więc zarazem do kultury i tradycji. Wskazuje ono na szczególny typ związku, jaki łączy podmiot z nim samym - z jednej strony, z jego własną psychofizyczną i moralną kondycją, z drugiej zaś - na związek z innymi. Związek ten opiera się na mniej lub bardziej świadomych postawach wobec wyróżnionych wartości, których nosicielem jest zarówno sam podmiot, jak i inni ludzie, kultura.

Nie lubię, nie umiem, jest to wysoce niezręczne mówić o sobie, zawsze mi się wydawało, że praca artystyczna powinna zawsze mówić sama za siebie, a jednocześnie w tym wypadku, nie ma wyjścia. Odkryte osobiste relacje wobec omawianej materii, sam fakt skrajnej eksploatacji własnego organizmu jako nośnika treści i maszyny „wytwórczej” nie pozostawia wyboru. Szukając zwinnej formy, która pozwoliłaby na przekrojowe ujęcie tematu, coraz intensywniej docierała do mnie myśl, że do tak nieoczywistej materii jak teatr Bogusława Schaeffera, należy poszukać nieoczywistego klucza.

Na potrzeby naszego dzisiejszego spotkania powołane zostaną do życia: nacechowana narracją tekstu i formy „Prób”, konstrukcja dramaturgiczna wypowiedzi, oraz bohater tej podróży – REŻYSER. Niech wejdą z nami w dialog, niech będą wspólnym mianownikiem dla zapisanej w „Próbach”, roli Reżysera, doktoranta piszącego niniejszą pracę i każdego kto ją czyta. Bogusław Schaeffer i jego twórczość to konstrukcja, rusztowanie o niezbadanej formie i sieci powiązań, której warianty, wydają się przeczyć wszystkim prawom konstrukcji dzieł muzycznych czy teatralnych. A jednak, jego partytury muzyczne, teatralne, graficzne, oddziałują na widzów na całym świecie – czuję, że w niniejszej pracy, potrzeba właśnie odmiennej narracji, nie tylko, żeby dotrzeć do Państwa z przekazem, ale żeby jak najpełniej oddać również ducha pracy nad tą nieoczywistą rolą i energią jaką w każdym spektaklu, należało wywołać. Niech zabrzmie i zapulsuje zatem rytm aktorskich wcieleń.

*Tak więc - jesteśmy komediantami, komediantami z klasą, ale komediantami!*

(REŻYSER podnosi ulotkę)

*Próby / spektakl /reżyseria: Jacek Orłowski /*

Układ tekstu/Mikołaj Grabowski

Muzyka/Bartosz Szpak i Tadeusz Kulas

Obsada

REŻYSER/Wacław Mikłaszewski

AKTORKA A/Anna Cichy-Fatyga

AKTORKA B/Monika Mielnik, Milena Staszuk

AKTOR A/Bartosz Szpak

AKTOR B/Bartosz Buława, Jakub Kryształ

Zapraszamy publiczność na próbę przedstawienia. Wprowadzamy widza do świata, który w teatrze najczęściej pozostaje pilnie strzeżoną tajemnicą. Opowiadamy o sztuce teatru odkrywając jej zaskakujące paradoksy. Absurdalne skojarzenia, komiczne „grecy”, improwizatorskie popisy, obsceniczne skecze i żarty, a obok tego całkiem poważna rozmowa o sztuce i powołaniu artysty to nasze „Próby”.

*Większość nasz ulubiony autor zawsze uważał, za element podejrzany. Jako masa jesteśmy baranami, które byle pastuch może przepędzić w dowolną stronę. W sztuce liczy się odrębność, inność- i tylko ona.<sup>2</sup>*

Podczas dzisiejszego spotkania postaram się Państwa nie zanudzić. Jeżeli, któryś z tematów pobocznych będzie Państwa bardziej interesował miło byłoby mieć możliwość ich rozwinięcia w „klikalnym” linku. Zatem, jeśli byśmy byli w Internecie i oglądalibyśmy tę sytuację na ekranie, to teraz można by było rozwijać kolejne jej elementy, odtwarzać muzykę i video.

Spróbujemy te „linki elektroniczne” ożywić chociaż słownie. Uprzejmie prosimy o włączenie wszystkich zmysłów, powoli zapraszamy do zanurzenia się meandrach schaefferowskich tonów i brzmień.

---

<sup>2</sup> B. Schaeffer „Próby”

(REŻYSER przystaje, podpira głowę palcami, milczy. Z głośników leci 36 taktów utworu Claude Debussy „*Clair de lune*”).

A zatem wyobraźcie sobie Państwo...

(REŻYSER mówi żwawo, głosem spikera telewizyjnego)

Czasy przed erą Internetu. Wrocław. 1993 rok. Późna wiosna. Miłe, niespieszne przedpołudnie. Ośmioletni chłopak z lekkim zezem, raczej cichy, zbiera samochodziki Matchbox, naklejki z wafelków KUKU-RUKU, bawi się Lego, dużo rysuje, raczej nie wychodzi z domu jak nie musi. Kiedy mama mówi, stojąc oparta o framugę drzwi (jeden chodak ją bardzo uwiera) „a może wyjdiesz dziecko na dwór”? Chłopak wychodzi i rzadko już potem wraca. Latem gra w piłę od rana do nocy, zimą uczy się nieźle, rysuje, pisze wiersze, wzdycha do dziewczyn, zbiera numizmaty. Siostra klawesynistka, druga siostra saksofonistka, brat biznesmen. Ojciec nauczyciel akademicki na Politechnice Wrocławskiej, matka na Akademii Medycznej. Wrocław, miasto piękne.

(REŻYSER mówi brunatnym, niskim, ciepłym głosem)

Ale teraz przenosimy się do Rabki Zdrój, Gorce. Gorące sierpniowe lato w Gorcach. Gorące Gorce. Na stole fasolka szparagowa, odmiana „mamut”, z podsmażaną bułeczką. Gorąco. Gorąca herbata w szklankach. Dookoła porzucane egzemplarze „Wiedzy i Życia”, numer 07/93. Cena 18000 zł. Dorośli się śmieją. Dzień był piękny, cały spędzony w górach, gorący.

Bogusław Schaeffer, w krótkich niebieskich spodenkach, kraciastej koszuli i kolarskiej czapce, wspina się po niezbyt stromym nachyleniu polany pod Maciejową Górą. Przy stogu siana wdrapuje się na szczyt, z siatką na motyle, wnuk Marii Schaeffer – Mikłaszewskiej - Waclaw, zezowaty chłopak z Wrocławia. Po chwili wskakuje w kadr zdjęcia na którym jest Wuj z Ojcem.



3

(REŻYSER ordynarnie wskazuje na siebie palcem)

Tak, drodzy Państwo. Zaczyna się, teraz o mnie. Ja, ja, ja. Poniedziałek ja, wtorek ja, środa ja, znamy to wszyscy. Proszę wybaczyć, ale nie unikniemy tej mdląco-sycącej, porcji autoreferatu.

Zjeżdżając ze stogu siana, Waław jeszcze nie wie, że jego Wuj od 1955 r., obok kompozycji i muzykologii, zajmuje się dramaturgią. Od 1980 napisał ponad 40 sztuk teatralnych, które zostały przetłumaczone na 17 języków. W 1990 założył nawet w Salzburgu własne wydawnictwo - Collsch Edition.

(REŻYSER bierze mikrofon do ręki i opowiada jak prowadzący program kulturalny w TVP Kultura)

*"Źródła dramaturgii Schaeffera to przede wszystkim happening muzyczny i teatr instrumentalny – formy z pogranicza muzyki i teatru, których Schaeffer był pionierem (obok Argentyńczyka Mauricio Kagela) (...) To także tematyka filozoficzna, dotycząca egzystencjalnych dylematów twórcy, podana jednak lekko, z humorem i ironią – pisze na łamach Muzykoteki Szkolnej Bolesław Błaszczyk – i wreszcie „aktor instrumentalny”, czyli taki, który swoją obecność na scenie traktuje abstrakcyjnie, jest*

---

<sup>3</sup> Rabka, ok. 1994 r. od lewej Waław Mikłaszewski, Bogusław Schaeffer, Aureliusz Mikłaszewski.

*jakby dźwiękiem w partyturze. Sztuki Schaeffera są bowiem przeniesieniem reguł kompozycji muzycznej na grunt teatru.*<sup>4</sup>

Do najbardziej znanych i najczęściej wystawianych dramatów Schaeffera należą "Scenariusz dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego" (1963), cykl "Audience" (1964), "Kwartet dla czterech aktorów" (1966), "Kaczo" (1987), "Próby" (1989), "Tutam" (1991), "Gdyby" (1993).

Pierwszymi "aktorami instrumentalnymi" w krakowskim Zespole MW2 złożonym z awangardowych muzyków, dla którego Schaeffer pisał kameralne formy muzyczne, zostali Mikołaj Grabowski, Jan Peszek i Andrzej Kierc. M. Grabowski także wielokrotnie wystawiał dramaty Schaeffera, przygotował m.in. "Kwartet" (1979, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi; 1981, Teatr Polski w Poznaniu; 1982, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie), "Scenariusz dla trzech aktorów" (1987, Teatr STU w Krakowie), "Audience II" (1988, Teatr STU w Krakowie) i Próby (1991, Teatr STU w Krakowie).

Bogusław Schaeffer komponował muzykę do teatru, m.in. do autorskich, plastycznych spektakli Józefa Szajny - "Fausta" wg Goethego (1971, Teatr Polski w Warszawie), "Witkacego" (1972, Teatr Studio w Warszawie) i "Repliki IV" (1973, Teatr Studio w Warszawie), a także do własnych utworów, m.in. "Tutam" w reżyserii Marka Sikory (1992, Teatr Powszechny w Warszawie) i "Prób w" reżyserii Piotra Szczerskiego (1992, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego). Sam także reżyserował swoje utwory, m.in. "Audience I" i "Audience V" w Teatrze Mniejszym w Krakowie (1996) i "Anons" w krakowskim Towarzystwie Teatralnym Mieszaniec (1998).

(REŻYSER wraca do brunatnego, niskiego, ciepłego głosu)

Rabka. Gorce. Gorąco. Lato. Fasolka szparagowa. I poziomki na deser.

(REŻYSER opowiada tonem lektora TELE-EXPRESSU)

---

<sup>4</sup>Małgorzata Kosińska, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, culture.pl, marzec 2002

Rok 1998. Chłopak z Wrocławia, już teraz nastolatek, coraz częściej zdradza tzw. predyspozycje aktorskie. W efekcie, po wygranym castingu, dołącza do dziecięcej ekipy „Truskawkowego Studia”, programu dla dzieci i młodzieży, emitowanego w TVP2. Reżyseruje aktor, Paweł Królikowski. Nowi ludzie, towarzystwo dorosłych, odpowiedzialność. PRACA. A może to taki mały polski „Mickey Mouse Club”? W tym programie, w USA, zaczynali karierę m.in. Britney Spears, Christina Aguilera, Justin Timberlake czy Ryan Gosling. Wraz ze współprowadzącymi prowadzi program, przeprowadza wywiady: siedząc na doniczkach w korytarzu ośrodka TVP ze Zbigniewem Wodeckim; w czołgu, na planie japońskiego filmu z Małgorzatą Foremniak, z Grzegorzem Ciechowskim, Edytą Górniak, Grzegorzem Turnauem, Hrabią W. Dzieduszyckim i innymi. Na korytarzach telewizyjnych mijają czasem bracia Różewiczów. Dla trzynastolatka szaleństwo. Era przed Internetem. Autografy na ulicach. A więc to TAK jest. Tylko COŚ tu jest nie tak. Następnie poszło szybko: kolejny program, tym razem TVP1, „Cybermania”, Młodzieżowy Dom Kultury, zajęcia teatralne u Joanny Dobrzańskiej, licealna paczka, wysiadująca na wrocławskich nadodrzańskich murkach, która przez wiele lat była i jest istotnym elementem składowym tej opowieści: Romuald Krężel, Justyna Wasilewska, Krzysztof Skonieczny, Ola Terpińska, Jagoda Szelc, Daria Iwan, Marta Uszko i wiele innych. Pierwszy zespół twórczy, którego mentalnie nigdy nie opuścił.

Matura. Co dalej? Architektura, archeologia? Ciągnie wilka do lasu.  
Czyli jednak to aktorstwo.

(REŻYSER się ożywia, zaczynają mu tańczyć ręce).  
Egzaminy wstępne do Szkół Teatralnych!

Najpierw Kraków. Wszy-stkie teksty powiedziane. Stuhr magluje z Grochowiaka.  
Globisz przygląda się na korytarzu bardzo, bardzo długo. Nic.

Warszawa. Strasznie drętwo.

„Czy mógłby Pan zacząć jeszcze raz tego Beniowskiego?”

„Raczej właśnie nie...”

„Ale jest Pan na egzaminie”.

„Tak, tylko właśnie zdałem sobie sprawę, że to nie był najlepszy wybór”.

„Beniowski?”

„To miejsce.”

Wrocław. „Pan zagra, że Pan coś złowił w przeręblu”.

Dziękujemy.

II etap.

Łódź. Egzamin. Na wstępie pytanie o rysowanie. „Pan pokaże. Pan powie tego Kordiana, grając w tenisa.” „Co Pan zaśpiewa? Piosenkę z Rzeszowszczyzny. „Rodzina pochodzi stamtąd?” Częściowo. Przemyśl, Lwów, Stanisławów. „Pan zaśpiewa.”

(REŻYSER śpiewa, tańcząc hołupce)

JO SE CHŁOPOK Z CHOMICZÓWKI  
WYSKOCZYŁEM Z OSOBÓWKI  
JAK SKOCZYŁEM TAK SKOCZYŁEM  
NA DZIEWCZYNE NATRAFIŁEM

(REŻYSER zaczyna płynnie beatboxować i dźwiękonaśladowczo wydawać dźwięki trąbki, basu, linie melodyczne i inne skompilowane struktury rytmiczne).

Dziękujemy.

II etap w Łodzi pokrył się z Wrocławiem. Padło na Łódź - żeby jednak znaleźć się poza rodzinnym miastem. O co tu chodzi, wszyscy obok wytresowani na egzamin, wiedzą co będzie, kto jest kim, kto siedzi po prawej, kto po lewej. Jeżdżenie tramwajem od pętli do pętli (albo raczej jak się mówi w Łodzi, „od krańcówki, do krańcówki”), poznawanie miasta, w którym zostanie na następne szesnaście lat.

III etap. „Co to jest godne życie” ? Pyta jeden z dwóch poważnych Panów za kamerą, jak się później okazuj, pierwszy to reżyser, Jacek Orłowski, dziekan Wydziału Reżyserii w PWST w Krakowie, drugi to Bronisław Wrocławski, dziekan Wydziału Aktorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi. W aurze dziwnej, ale swobodnej rozmowy, chłopak opowiada coś bez sensu o... deja vu.

Parę lat później w „Powidoków/Afterimages” ukaże się tekst o Wydziale Aktorskim, PWSFTviT, który napisze egzaminowany chłopak:

*„Fluktuacje Emocji! Czyli Wschody i Zachody, czyli „Czas nas uczy pogody” na Wydziale Aktorskim.*

### *1) Egzaminy wstępne*

*Ruletka, niepewność (ale i czasem usypiająca pewność własnej zajebistości), nowi ludzie, jak się udaje I, II, III etap to jest radość - „I'm on my way!” - jak się nie udaje „jestem taki słaby, Boże jednak do niczego się nie nadaję”. Całe dotychczasowe życie skupia się jak w soczewce w tych paru minutach na kolejnych etapach. Czy dobre teksty? Można było lepiej? Łódź? A cóż to za miasto, ta Łódź?*

### *2) Wyniki*

*Wooow. Jestem królem świata. Nie tylko ja, ONI chcą żebym był Aktorką/Aktorem, ONI (ci co „wiedzą” potwierdzają to co mówiła polonistka i ciocia). ONI mnie zapraszają do SWOJEGO CUDOWNEGO ŚWIATA. MNIE wybrali, MNIE... 1 na 30. Udowodniłam/em że całe moje dotychczasowe życie ma sens a przeciwności losu idą w niepamięć.*

*Jeżeli tuż po liceum – najdłuższe wakacje świata. Imponowanie wszystkim, jak są pieniądze i jakiś wyjazd to jest czekanie do rana na wschód słońca, magnetyzm międzyludzki, wino na przystanku i każda pogoda jest dobra.*

### *3) I rok.*

*Wooow cd.. Nowe miasto? Ja tu będę żył? Wszystko nowe, nowe, nowe. Ale po chwili otrzeźwienie, przyjemne sekciarstwo, brak świata zewnętrznego. Znajomi spoza „środowiska” nie kumają bycia 24 godzin na dobę w temacie. Alkohol, fuksówka. Nowi ludzie, zauroczenia, miłości, układy międzyludzkie. Skrócony okres poznawania się. Emocje. Próby, próby, próby do późna. Styczność z NAZWISKAMI. Tworzą się paczki i przyjaźnie. Kto z kim mieszka. Wspólne oglądanie filmów, chodzenie do teatru. Czekanie, czekanie, czekanie. Kawka, papieroski. Zauroczenia profesorskie. Gięda, lęk, SELEKCJA, kto poleci?*



*Stypa jak ktoś poleci, a jak nie, to pijaństwo dokumentne.*

#### *4) II rok*

*A zatem jestem. Jestem II rokiem dla tego rocznika co przychodzi.... ale ten czas zleciał. Już „trochę wiem, już trochę czuję od kogo co brać i o co kaman”, luzowanie, imprezowanie, czytanie (niewiele), oglądanie filmów (trochę więcej), chodzenie do teatru (ale tylko w Łodzi...). „Korytarzowanie” w szkole (wszyscy). Pijaństwo na całego. Wyzwania większe ale bez przesady. Etiudy filmowe, poznawanie innych wydziałów, „trzaskanie próbek, próbeczek i próbencji”. Pod koniec roku forpoczta zbliżającej się dorosłości i nieuchronnie nadchodzącego syndromu III r. Cd kotłowania się emocjonalnego między sobą.*

#### *5) III rok.*

*Kim jestem, skąd przyszedłem, dokąd idę? Ile umiem? Nic nie umiem. Jedni zaczynają grać na zewnątrz, inni więcej pić. Pierwsze dni zdjęciowe to tu, to tam („tyle kasy za dzień?!”), „zapisywanie się” do agencji aktorskich, wyzwania w szkole czasowo krótsze, ale intensywniejsze. Dużo wolnego czasu. Co z dyplomami? Ci co wiedzą czego chcą to napierdalają swoje, ci co nie wiedzą, zaczynają się bać. Szerzy się depresja, marazm, „a może coś innego”? Po co mi to aktorstwo? Z kim będą dyplomy?*

#### *6) IV rok*

*Kto co gra w dyplomach? Mało, dużo? W większości napięcie czy będzie można się porządnie POKAZAĆ. Próby, granie spektakli, takie dorosłe granie, parę razy pod rząd i recenzje. Atmosfera niepewności, lęk przed przyszłością. Na koniec roku FESTIWAL. I cały rok to życie „do Festiwalu”. Ale to wszystko jakoś nie tak. I tak to wszystko, tak szybko minęło? Przyszedł nowy I rok. I co teraz? Teczka i po teatrach? Ci co wiedzą czego chcą idą po swoje. Smutek jakiś taki.*

#### *7) I już tylko nazwiska na ścianie absolwentów.<sup>5</sup>”*

---

<sup>5</sup> <http://ksiegarnia.filmschool.lodz.pl/powidoki-afterimages-szkola-filmowa-w-lodzi-film-school-in-lodz-pl-99,product,99,62>

## Naiwne (?) marzenia o niezależności twórczej w pracy aktorskiej.

Od czasu pomaturalnych wakacji spędzanych w Irlandii – w której później co roku podczas studiów pracowałem - na nocnej zmianie w barze z hamburgerami prowadzonym przez rodzinę albańsko-włoską, w sklepie elektronicznym, w barze z kanapkami, w sklepie z pamiątkami, sprzątając w szpitalu, sprzedając własne, abstrakcyjne rysunki na ulicy czy nielegalnie przywiezione z wielokrotnie tańszej wówczas Polski, papierosy, roznosząc ulotki, strzygąc trawniki, malując płyty... - nie dawała mi spokoju anegdota opowiedziana przez poznaną tam parę amerykańskich emerytów (kupili moje bazgroły za 100 euro!), którzy całe życie ciężko pracowali w sieci sklepów Wal-Mart, żeby móc na starość zaoszczędzić i wybrać się w całoroczną podróż dookoła świata.

Kiedy już dotrwali do tej upragnionej emerytury okazało się, że podróż dookoła świata w podeszłym wieku okazała się tak męcząca i kłopotliwa, że zamieniła się w wycieczkę od hotelu do hotelu (sieciowego, minimum cztery gwiazdki, najchętniej Four Seasons), z perspektywy których, świat wygląda pod każdą szerokością geograficzną niemal tak samo (mimo wyraźniej nostalgii za młodością, jestem przekonany, że nie była to wcale najgorsza wycieczka).

Podczas tego spotkania zakiełkowała myśl, która rozbudziła nieokiełznany apetyt na podróżowanie. W kolejnych latach wskoczyłem na karuzelę jeżdżenia po całym świecie: coraz więcej, coraz dalej, coraz częściej łącząc też podróże z pracą. Festiwale, kursy, programy stypendialne. Jeszcze nie wiedziałem, że oprócz oczywistych korzyści poznawczych, nałożę na siebie bagaż, który z czasem będzie ciążył do tego stopnia, że nie pozwoli posuwać się naprzód.

Świadomość skokowego upływu czasu, a co za tym idzie perspektywa nieuchronnej przemiany witalności, zdrowia, siły, okazały się doskonałymi inspiracjami (a raczej motywacjami) do rozpoczęcia (początkowo na oślep, z czasem wzmacniając się kolejnymi etapami edukacji w szkole teatralnej) procesu tworzenia materiału scenicznych działań. Nieprzypadkowo używam określeń „materiał sceniczny”, „działania sceniczne” wymykając się definicjom jakie niosą ze sobą słowa „spektakl”

czy „przedstawienie”. Nie wiedziałem jeszcze czy uruchomione „aktywności twórcze” (aktorskie, muzyczne, pisarskie, plastyczne, filmowe) ostatecznie zacumują w przestrzeni teatru czy w zupełnie nieznanach zatokach. Materiał zaczął być zbierany. Obecnie to ponad 10 terabajtów danych: filmów, zdjęć, nagrań.

Nieprzerwanie od 2003 r.

Fascynacja otwartością świata (świeżo po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej, podróżowanie samolotami po całej Europie za 0,01 eurocenta, później również po świecie (cała Azja, dwukrotnie Japonia, wielokrotnie USA) pogawędki ze spotkanymi podczas podróży ludźmi (tzw. „bohaterami codzienności” ale też postaciami z „innego świata” m.in. z Prince’em czy Jeremy Ironsem, które na długo utwierdziło mnie w przekonaniu, że naprawdę „wszystko się może zdarzyć”) i osobami (szczególnie z branż technologicznych) którzy wówczas kreślili świat, który dwadzieścia lat później stał się otaczającą rzeczywistością - to wszystko zasiało ziarno potrzeby spróbowania siebie w najróżniejszych dziedzinach, których doświadczenie miało dać odpowiedź jak przeżyć dany czas i było pobudzeniem na więcej, więcej, więcej. Czy aby słusznie?

Tymczasem w latach 2004 – 2008 (okresie studiów w Łodzi), nastąpił gwałtowny rozwój przestrzeni Internetu, powoli zwiastując nadchodzące zmiany nie tylko w obszarze funkcjonalności, ale również percepcji, wrażliwości i... możliwości.

Nieopatrznie stałem się ich zakładnikiem. Chciałem spróbować wszystkiego, jak najszybciej.

[Twórczość Bogusława Schaeffera kompasem działań.](#)

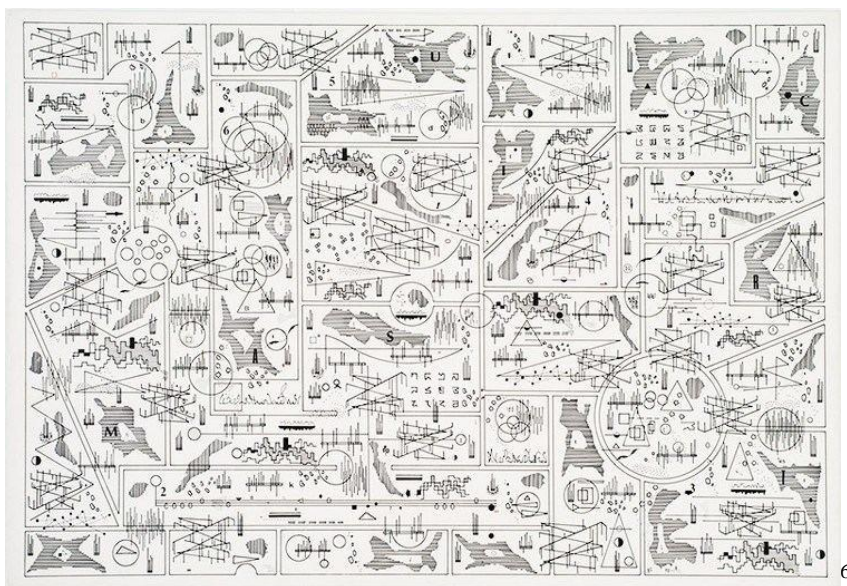
Teatralna twórczość Bogusława Schaeffera, przed i w okresie studiów, nie wiedząc czemu, kompletnie dla mnie nie istniała. Mimo, że to on właśnie w okresie dziecięcym, jako jedyny „podpuszczał” mnie do różnych wokalnych, dźwiękonaśladowczych prób muzycznych, które z czasem przerodziły się w regularne ćwiczenia *beatboxu*. Tylko jemu nie przeszkadzało, jak nazywali to inni członkowie rodziny, to *walenie po uszach*.

Dopiero długo po studiach natrafiłem też na jego niezwykle formy graficzne i na nowo

odkryłem jego sztuki - teatralne partytury na wzór partytur muzycznych, w których autor snuje refleksje nad naturą teatru i aktorskiego przeobrażenia, w których próbuje uchwycić wzajemne powiązania scenicznej prawdy i scenicznego fałszu, iluzji i deziluzji. Znalazłem dla siebie bardzo istotny punkt odniesienia: zajmuje go fenomen aktorstwa, bada związki pomiędzy słowem dramatopisarza, a kreacją aktora, który pozostaje zawsze w dwuznacznej sytuacji - jako on sam i bohater.

Dotarło do mnie, że tego właśnie „po omacku” szukałem. Języka teatralnego, który dotyka uniwersalnych egzystencjalnych rozważań, jednocześnie pozycjonując je w bardzo gęstej atmosferze „tu i teraz”, w której tzw. „szeleszczenie papieru”, niemal czasem zanika. Interesują go również środki aktorskie, za pomocą których aktor tworzy postać w jego "teatrze instrumentalnym". Tego właśnie potrzebowałem. To właśnie „formuła schaefferowska” wykraczająca poza klasyczne pojmowanie struktury fabularne spektaklu stała się azymutem większości niezależnych działań, które podejmowałem w następnych latach w powołanym wraz z przyjaciółmi Teatrze Szwalnia w Łodzi.

Przy jednoczesnym rozwoju narzędzi internetowych, coraz bardziej pochłaniały mnie nowe technologie, techniki montażu, rejestracji i form narracji. Podobnie jak u Schaeffera: materiał do analizy okazał się olbrzymi – sztuki, grafiki, muzyka, książki....



---

<sup>6</sup> „Grafika” B. Schaeffer

Ten kalejdoskop poznanych działań twórczych Bogusława Schaeffera robił wrażenie. Tak bardzo, że aż obezwładnił, a nawet zmęczył. Dawno przestał być Wujem, zaczął być Schaefferem. Znow na długo odłożonym.

Granie na scenie, muzykowanie, malowanie, pisanie, podróżowanie, NIEZARABIANIE na tzw. „pracy artystycznej” (przynajmniej na początku). W tych kilku słowach zawiera się najszybszy skrót przyjętego sposobu na życie, jaki przyjąłem w początkach pracy zawodowej, w pierwszych dwóch latach, po szkole. Naturalnie, od razu nasuwa się pytanie „z czego zatem żyć” (jeżeli nie ma się finansowego wsparcia, lub jeżeli nie pochodzi się z opływającej w luksusy rodziny). Otóż integralnym elementem przyjętego „modelu” była (w czasach studiowania) wspomniana wcześniej letnia praca w Irlandii. Od połowy czerwca aż po pierwsze dni października, siedem dni w tygodniu, po dwanaście, czternaście godzin dziennie. To pozwalało w czasie studiów, zarobić na cały rok z góry, a jednocześnie było etapem wstępnym kiełkującego wówczas a powstałego później performance’u „24h”.

Po okresie studiowania, cały czas realizując niekomercyjne spektakle w naszym teatrze, z pomocą przyszły propozycje z telewizji i filmu, które pozwoliły wypełnić naturalną dziurę budżetową, stale rosnącą, ponieważ teatr nieustannie wymagał inwestycji nie tylko poprzez realne remonty ale i wypełnianiem repertuaru nieodpłatną pracą.

Zasada była jedna: filmowo i telewizyjnie gram wszystko w myśl zasady: „tak też umiem”. Nie wiedziałem jeszcze, że ten kalejdoskop działań, spotkań z mniej (częściej) lub bardziej (rzadziej) wybitnymi twórcami, przez trzy-cztery lata niemal nie schodzenie z planów zdjęciowych, miał być w rezultacie dodatkowymi studiami, podczas których oprócz pracy aktorskiej pochłonęły mnie obserwacje wszystkich innych narzędzi realizacyjnych.

(Wchodzi REŻYSER)

Dla tych z Państwa , którzy zmęczyli się nieco akapitami wcześniej, małe podsumowanie i rozszerzenie: chłopak, w szkole radził sobie, powiedzmy: sprawnie. Brał, co można od ludzi, którzy chcieli się dzielić. I dawał, tym co chcieli brać. Na

marginesie, odchodziły, nie mniej ważne, popisy i błazenady (bardzo twórcze!) z kol. Marcinem Łuczakiem i innymi, z perspektywy czasu zresztą patrząc, nie mniej ważne niż np. piłowanie układów na rytmice.

Każde zajęcia w szkole rozwijały. W mniejszym lub większym stopniu, ale każde pozostawiły ślady, które były gotowymi recepturami na dotychczas „rozpoznane” wyzwania czekające „po szkole”. Ograniczone pole eksperymentowania nie pozwoliły się „spalić” w szalonych pomysłach i wybrykach wyobraźni, ale pootwierały furtki, które należało już samodzielnie przekroczyć.

Często spotykam się z opinią, że szkoła „ogranicza”, „zabija wyobraźnię”, „zniechęca” i „odbiera indywidualność”. Zgadzam się, że „odgórne” inspirowanie młodych roczników do własnych działań ma tu olbrzymie znaczenie i często jest go za mało. Coraz częściej mam jednak wrażenie, że wspomniane opinie to tylko wygodne slogany dla tych, którym pierwiastek wewnętrznego lenistwa odebrał odwagę poznawania i wykraczania poza materię, po którą do Szkoły przecież przyszli. Nikt nigdy, niczego, nikomu nie bronił robić dodatkowo, we własnym zakresie. Mało komu chciało się jednak wykorzystać możliwość cieplarnianych warunków do eksperymentowania, jakie (nie wprost) stwarzała Szkoła. Z perspektywy czasu coraz wyraźniej dostrzegam roszczeniowość oraz, co zadziwiające, brak pomysłów w postawie nowych roczników, które niejednokrotnie coraz śmielej oczekują tylko instrukcji „co i jak” mają zrobić.

Pierwsza dekada XXI w. na Wydziale Aktorskim w Łodzi to był fascynujący czas spotkań ze światem, który powoli odchodził – m.in z prof. Aleksandrem Benczakiem (pierwszym rocznikiem, który ukończył po wojnie Szkołę w Łodzi), na zajęciach z wiersza, na których bezpośrednio dało się odczuć aurę jego spotkań z Leonem Schillerem. Piłowanie na jego zajęciach sensów, rytmów każdego słowa, każdej frazy, było doświadczeniem wyjątkowym. To dzięki niemu (oraz prof. Andrzejowi Głoskowskiemu) utwory klasyczne nigdy nie stały się nudną materią, którą koniecznie trzeba uwspółcześnić, zmienić, przepisać, rozwalić. Mimo, że sami to tego nawet zachęcali, z tą różnicą, że najpierw wymagali jej pogłębionego poznania.

Specyfika różnorodności estetyk Profesorów na Wydziale Aktorskim w Łodzi, dawały

poczucie, że „w tym szaleństwie jest metoda”. Miałem wyjątkowe szczęście spotkania z Twórcami, których „zawodowstwo” i osobowość, zawierały w sobie olbrzymie pokłady poczucia humoru, które, jak się później miało okazać, jest chyba najskuteczniejszą obroną przed demonami grzebania we własnej emocjonalności czy psychice. Prof. Ewa Mirowska, prof. Bronisław Wrocławski czy opiekun roku, prof. Aleksander Bednarz okazali się źródłami postaw, które z perspektywy czasu, w swej jakości okazały się wyznacznikami trzymania mimo wszystko „pionowej postawy”.

Nastąpiły też pierwsze spotkanie reżyserskie. Wspominamy akurat o nich, Szanowni Państwo, ponieważ, w tym momencie dotykamy przyczyny potrzeby realizacji pełnych wypowiedzi, niezależnych i angażujących różne talenty i umiejętności.

Na II r. Waldemar Zawodziński rzucił nas na głęboką wodę. „Oto będziecie realizować CAŁE SZTUKI! Dwu – trzy osobowe. Cały rok. 12 spektakli. W różnych przestrzeniach miasta”.

- Świetnie, ale jakie sztuki Panie Profesorze?

- Znajdziecie. Mają być mocne.

(REŻYSER opowiada niczym Bogusław Wołoszański)

Najpierw byli „Osaczeni” Władimira Zujewa. *Po powrocie z wojny w Czeczenii, rosyjski żołnierz - najemnik odwiedza dawnego przyjaciela i kolegę z osiedla. Piją alkohol. Ożywają czeczeńskie wspomnienia. Weteran wojenny, zdrowy na ciele, ale z przetrąconą na zawsze psychiką, kontynuuje wojnę w warunkach pokojowych.*

Egzamin odbywał się w nieistniejącej już klitce, tzw. „malarni” na dziedzińcu Teatru Studyjnego. Do dziś huczy mi w głowie odgłos kałasznikowa z końca dramatu. Realizacja całych sztuk okazała się rewelacyjnym pomysłem, trudne zagadnienia, wzajemne docieranie, małe zespoły, możliwość przepracowania całych, pełnych tematów były jak wystrzelenie w kosmos.

(REŻYSER udaje, że leci, leci, leci w powietrzu i ląduje, po czym mówi jak komentator

piłkarski)

Drugą sztuką była „Bądź mi opoką” Barrie Keeffe.

*Sztuka adresowana wyłącznie do widza dorosłego, traktuje o trzech kibicach Manchesteru United, którym brak biletów na finał Pucharu zmienia życie. Spektakl o potrzebie wiary, autorytetu, wartości w bezdusznym świecie ceniącym siłę pieniądza i władzę. Świat kibiców piłkarskich to tylko tło skomplikowanych relacji między trzema archetypicznymi postaciami. Kontekst piłki nożnej jest o tyle istotny, że z nim wiąże się specyficzna energia wyzwalająca się w kibicach w trakcie meczu, która nie ma sobie równej. Bądź mi opoką / Abide With Me to tytuł pieśni kościelnej, która była śpiewana przez tłum ludzi na Wembley przed każdym finałem Pucharu Anglii.<sup>7</sup>*

Realizacja „Bądź mi opoką” odbywała się na świeżym powietrzu, ściana hali filmowej udawała stadion, okoliczni mieszkańcy wystawiali poduszki na parapety i oglądali nasze próby i egzamin. Próby odbywały się nawet w największe ulewy, podczas oberwania chmury. Mokną studenci, moknie reżyser. Całe przebiegi pozwalają się rozgrzać, uwolnić organiczność. Do tego stopnia, że po jednej z prób, wsiedliśmy ot tak, do starego Fiata Uno i pojechaliśmy do Berlina, na odbywające się akurat Mistrzostwa Świata w Piłce Nożnej. Wraz z Marcinem i Kubą, postaliśmy pod stadionem, po drodze doświadczyliśmy parę przygód z Polizei i wróciliśmy na rytmikę następnego dnia.

Nie mogłem się spodziewać, że aktorskie tematy piłkarskie, a nawet dziecięce marzenia o byciu piłkarzem w połączeniu z aktorskim i artystycznym rozwojem, po latach zaprowadzą mnie do bliskiej współpracy i tworzeniu narracji storytellingowych dla najwybitniejszego w historii Polski piłkarza, Roberta Lewandowskiego.

(REŻYSER odbija piłkę, żongluje, robi sztuczki, jeszcze popisuje się chwilę, improwizując, ale już wytraca moc zaskoczenia, zdaje sobie sprawę z widma kompromitacji, powoli zamienia się w zmęczonego AKTORZYNE, schodzi ze sceny. Zatrzymuje się w pół drogi)

---

<sup>7</sup> <http://krakow.dlstudenta.pl/teatr/spektakl/badz-mi-opoka-teatr-pwst,10490.html>



Pod koniec III roku, coś zaczęło być NIE TAK, przyznam się, potrzebowałem, czegoś na kształt desperackiej odmiany, która, przy coraz gęstszym, konkretnym profilowaniu przyszłej, aktorskiej, drogi zawodowej, będzie dla mnie punktem odniesienia na przyszłość.

Zamierzenie było proste – skoro siły pozwalają, skoro spać można po trzy-cztery godziny, skoro jeszcze w żaden sposób „nie zassała” (czasowo, energetycznie, finansowo) tzw. proza życia, postanowiłem poddać się intrygującym pokusom szeregu doświadczeń artystycznych, które, wierzyłem, pozwolą w dłuższej perspektywie czasowej, szlachetniej, szerzej spojrzeć na materię aktorstwa i jej kluczowe, nieustannie przenikające się elementy składowe: warsztat, emocje i apetyt na twórczość, które miały dopiero zostać zweryfikowane w „dorosłym” (tzn. po studiach) życiu. Miałem wrażenie, że dostałem całe potrzebne wyposażenie kuchni, ale jeszcze bez samych artykułów spożywczych.

Po wygraniu Przeglądu Piosenki Aktorskiej, (REŻYSER już się wyrывa do odegrania fragmentu z występu, ale pod wpływem nagłego zamrożenia, cofa się, pokazuje na mię, i na link, że opisze to w innym materiale, siada i otwiera „Poetykę” Arystotelesa, w drugiej ręce „Potęgę mitu” J. Campbella, na głowie kładzie rozłożony „Kosmos” W. Gombrowicza) pracy przyszło dużo, filmy, seriale, propozycje etatów, im więcej ich było, tym, paradoksalnie, więcej trzeba było rezygnować, żeby pogodzić co się da. Po bardzo intensywnym czasie pracy na III i IV r., jeżdżenia z planu na plan, wróciły uczucia z czasów młodzieńczego „Truskawkowego Studia”.

Nieustające „coś tu jest NIE TAK.” O czym to wszystko jest?

Na zawodowej drodze, dzięki szybkim zderzeniom z tzw. brutalną rzeczywistością zawodową gdzie czasem niekoniecznie liczą się predyspozycje, talent czy konkretne umiejętności/warunki, a okoliczności i przypadek (szczególnie w branży filmowo-telewizyjnej), które – mówiąc uczciwie – nie raz były również korzystnym czynnikiem dostania roli, zakorzeniła się we mnie postawa, wynikająca pewnie również z lęku, że oddanie się w pracy zawodowej wyłącznie tradycyjnemu modelowi pracy aktorskiej, tzn. wykonaniu powierzonej pracy, w postaci „stworzenia roli” w określonym przedsięwzięciu, istotnie ograniczy obszar aktywności, i co gorsze może wyprowadzić

w puste pole, gdzie nie pozostaje czasem nic innego niż frustrująca niemoc i czekanie na upragniony, dzwoniący telefon z fantastyczną propozycją pracy.

Punktem wyjścia stała się młodzięcza niezgoda na instrumentalne i często bezmyślne wykorzystywanie aktora do przeróżnych działań. Od początku zawodowej pracy zdecydowałem, że w pierwszym okresie pracy, oprócz konkretnych tzw. zarobkowych „robótek” czy dosyć oczywistych skromnych zadań aktorskich (np. w filmie czy w telewizji) lub w pracy teatralnej będącej w zgodzie z estetycznymi i ideowymi wymaganiami, cała energia zostanie ulokowana w działania autorskie, silnie motywujące do rozwoju.

Z perspektywy czasu, niektóre z ówczesnych marzeń i podejmowanych decyzji wywołują uśmiech politowania w kącikach ust (np. niektóre ambicje dramatopisarskie bądź próby monodramów), ale niektóre przyjęte wówczas „ramy postawy” po dziś dzień się nie zdezaktualizowały - przede wszystkim ustanowiona wówczas kategoryczna, wewnętrzna zasada nieustannego podążania za ciekawością. Ciekawością stwarzania światów, próbą oswojenia lęku przed śmiercią czy pociągającej ścieżki komediowej, która, przez towarzyszącą mi zawsze *vis comicę* w którymś momencie stała się przekleństwem.

Rozgrzany apetytem kreatywności mózg, podsuwał najbardziej zaskakujące pomysły, które w procesie weryfikacji przyniosły mniej lub bardziej satysfakcjonujące rezultaty. Nie zdawałem sobie jeszcze sprawy, że wpadłem w „kołowrotek” działań, który dopiero prawie dziesięć lat później miał zwolnić i przynieść otrzeźwienie z amoku rozproszenia. A wcześniej jeszcze doprowadzi do pracoholizmu.

„24h”

Z inspiracji formułą teatru B. Schaeffera oraz zgłębiania od lat form teatru improwizacji, naturalnie pojawiło się pytanie o uchwycenie atmosfery „tu i teraz” w jakimś szerszym kontekście. Tak powstał pomysł 24 godzinnego, od 6:00 rano do 6:00 rano następnego dnia, trwającego non-stop zdarzenia teatralnego.



8

Dla opisania treści performance'u przywołam (nieco przesadzoną w mojej opinii) recenzję z prezentacji na Festiwalu Fringe w Edynburgu w 2012 r.

(na scenie pojawia się REŻYSER, pytającym wzrokiem spogląda na publiczność, uśmiecha się. Po chwili zamienia się w reportera w amerykańskim stylu, z mikrofonem i słuchawką w uchu, tak jak dzieci wyobrażają sobie reportera telewizyjnego)

*„Tego roku na festiwalu Fringe, jeden z ośrodków sztuki – Summerhall zaprezentował różnorodność dobrego, awangardowego, polskiego teatru. Wiele z tych spektakli charakteryzowało się złożonością estetyczną oraz wysoką jakością, której ciężko by szukać pośród innych spektakli podczas tegorocznego Międzynarodowego Festiwalu w Edynburgu. Jednak oglądając jednoosobowy (wyk. Waclaw Miklaszewski), dwudziestoczerogodzinny spektakl zamknięty w zbudowanym z pleksi sześcianie nie trudno dostrzec prawdziwe, żywe, dzikie, bijące serce festiwalu Fringe przebijające się przez komercyjną powłokę większości spektakli.*

(REŻYSER się nakręca, coraz bardziej, ekscytuje się jak urugwajski komentator piłkarski, po chwili się zawstydzia i zastyga zażenowany)

---

<sup>8</sup> „24h”

*„24h” to trzymający za gardło – prowokacyjny i urzekający występ prawdziwego eksperymentatora. Geniusz Miłkaszewskiego jest oczywisty, nawet wtedy, gdy jego ekspresja jest trudna do zrozumienia. Wraz z dwoma innymi osobami byłem obecny od początku do końca. W trakcie trwania całego show ludzie przychodzili i nieskrępowanie wychodzili. Ich wchodzenie i odchodzenie tworzyło płynną atmosferę w przestrzeni otaczającej centralny punkt z przezroczystą bryłą z jednym wejściem, w której Miłkaszewski stwarzał dla widzów cały świat.*

(REŻYSER podchodzi do kaloryfera, sprawdza temperaturę, do instalacji przeciwpożarowych i włącznika prądu, co chwilę gasi i zapala)

*Sam sterował oświetleniem i efektami dźwiękowymi oraz wykorzystywał rekwizyty w tym swoim małym świecie (dobrane ze szczególną starannością), który oświetlony dodatkowo lampą projektora odbijał w szybach nagrania ziemi widzianej z kosmosu, te nagrania rzutowały na wszystkie cztery ściany wewnątrz pleksi, które z kolei odbijały obraz dalej. Ta piękna sekwencja była zapętłona, co doskonale współgrało z subtelną ścieżką dźwiękowa imitującą odgłosy życia codziennego, jak szczekanie psa, odgłos lodówki, bawiące się dzieci, a wśród nich bardzo sugestywnie, najintensywniej i nieubłagane tykał zegar. Spektakl trwał 24 godziny.*

*Więc co aktor robił przez cały ten czas?*

*Jednym z głównych elementów jest opowiadanie historii dwudziestu-czterech zupełnie różnych ludzi mieszkających w tym samym budynku (subtelne nawiązanie do sześcianu w którym odbywa się cały spektakl), postaci te oddziaływały silnie na publiczność zmuszając ją do interakcji.*

(REŻYSER od niechcenia odpowiadający do niedbale trzymanego mikrofonu (którym może być np. flakon) na konferencji prasowej, miesza tekst polski z angielskim)

*Jego zdolność do improwizacji w obcym języku była imponująca, a jeszcze większe wrażenie robiła zdolność świadomego wykorzystania bariery językowej. Jedną z najbardziej interesujących różnic między poszczególnymi postaciami była ich znajomość języka angielskiego na różnych stopniach zaawansowania.*

*Chociaż tkanie narracyjne było wspierane różnymi punktami widzenia poszczególnych postaci, to jednak wszystkie one tkwiły w specyficznym stanie życiowego zawieszenia.*

*Wyglądali jakby czekali na kogoś lub na coś, mieli dzień wolny i nic tego dnia w planach. Nic oprócz pogłębionego wglądu w swoje życie. Nieśpiesznie odkrywali wagę i głębię tego jednego, jedyne go dnia, jego strukturę i masę.*

*Podczas całego spektaklu kilka miniaturowych planet było cały czas podświetlanych, a projekcja kosmosu załączana wciąż i wciąż na nowo. Podczas całego przedstawienia*

*byliśmy przyzwyczajani do tego obrazu, któremu towarzyszy narastająca ścieżka dźwiękowa jako sposób na zachęcenie nas do zastanowienia się nad kruchością i małością życia ludzkiego w skali kosmosu.*

(REŻYSER wyśpiewuje duże partie tekstu, co parę zdań zmienia melodie i style)

*Poprzez zniekształcone wokale, które przez mikrofon na żywo tworzył performer, kontury naszej niebieskiej planety wydają się być monotonne, ponure i ciągnące się bez końca jak byle jaki, nieważny wolny dzień. Wokalizy Mikłaszewskiego opierają się na nieludzkich wręcz, wysokich dźwiękach, buczeniu, tworzeniu melodii, beatbox'ingu – to naprzemiennie wprowadza nas w poszczególne aktorskie sceny, często wrzucając jakieś słowo czy jedno zdanie jako zapowiedź nowej postaci.*

*Czasami te muzyczne przerywniki trwają dziesięć minut, a czasami pół godziny. Hipnotyczność tego efektu dźwiękowego jest praktycznie nie do opisanego. Nieuchronne cielesne potrzeby wydawały się dla wykonawcy nie istnieć.*

*W niektórych miejscach spektaklu Mikłaszewski zachęca publiczność do chwilowego zapadnięcia w sen, a jego śpiew w tym czasie – zniekształcony, jakby pochodzący z głębin wody - działa jak najlepszy środek nasenny.*

(REŻYSER wydaje z siebie wielorybie dźwięki)

*Wykonawca rozwijał prawdziwe poczucie więzi i zależności pomiędzy sobą, a publicznością poprzez chwilowe oddawanie się pod opiekę i czujność widzów. Wyrazem tej solidarności było choćby dzielenie się jedzeniem, artysta częstował publikę czekoladą. Jak wielkie jest ich zdziwienie, kiedy orientują się, że nawet ten element jest dokładnie zsynchronizowany z całością – czekoladą okazują się być „Magiczne gwiazdki Milky Way”, a więc symboliczne nawiązanie do otaczającej nas galaktyki.*

(słysząc energetyczny dźwiękowy dzingiel, z sekcją dętą. REŻYSER chwilę tańczy z paczką „Magicznych gwiazdek Milky Way”. Po chwili zmęczony siada.)

*Podczas gdy pod sam koniec zasnąłem na nie więcej niż godzinę, po przebudzeniu się zdałem sobie sprawę, że być może pierwszy raz w życiu spędziłem całą dobę w jednym tylko pokoju i w ciągu tej doby byłem bardziej świadomy niż kiedykolwiek, przemierzając tę ziemię wzdłuż i wszerz.*

*Pozostając w bezruchu, obserwując ruch ziemi zdałem sobie sprawę, że czasami najbardziej statyczne doświadczenia mogą być dla nas najbardziej poruszające. Nie mogę spekulować na temat braku silnej promocji tego spektaklu, nie wiem też na jaki rodzaj publiczności autor miał nadzieję.*

*Przy całej interakcji z publicznością, byłoby niemożliwe stwierdzić, że był to spektakl komukolwiek z widzów obojętny. Mogę jedynie zachęcić czytelnika, aby tu przyszedł, jeśli jest w stanie to najlepiej na cały dzień, i zobaczył to na własne oczy.”<sup>9</sup>*



10

Jak nietrudno się domyślić głównym bohaterem tej 24 godzinnej akcji, instalacji, spektaklu - jak kto woli, jest oczywiście czas. Nie tylko z powodu długości trwania prezentacji ale przede wszystkim z faktu niewiarygodnej tajemnicy jaką niesie ze sobą czas i jego właściwości. Nie bez znaczenia jest tu również cykl obrotu ziemi wokół własnej osi - będący główną treścią towarzyszących performance'owi wizualizacji video.

(REŻYSER zakłada okulary)

Czas. Naturalnie „czas” to sfera rozmyślań, która rozpala umysły od zawsze.

---

<sup>9</sup> „24h” ★★★★★ Matthew Clayton, 27 sierpnia 2012, [broadwaybaby.com](http://broadwaybaby.com)  
23, 24, 25 sierpnia, 06:00 – 06:00 następnego dnia. Jeden bilet (1£) uprawnia do jednego wejścia i zostania na dowolny czas. Venue Number 26. Summerhall, 1 Summerhall, Edinburgh, EH9 1QH.

<sup>10</sup> „24h”

Odpowiedzieć na pytanie „czym jest czas” to jakby poznać tajemnicę życia. Czas, w filozofii to kategoria ogarniająca w sposób syntetyczny różne aspekty powstawania, trwania, wewnętrznych i zewnętrznych zmian oraz przemijania wszystkiego, co w jakikolwiek sposób istnieje (często z wyjątkiem Boga lub absolutu). Czy jest zatem czas na scenie? Ile razy słyszymy, że „czas na scenie płynie inaczej”.

(zmienia się światło, robi się coraz jaśniejsze, bardzo powoli, stopniowo o 5%)

Kluczowe w kontekście działania teatralnego wydało mi się poszukiwanie w stanowiskach filozoficznych pierwiastka emocji towarzyszącego twierdzeniom na temat czasu - śladowo można go znaleźć, chociażby w pracach Henri Bergsona<sup>11</sup>, który wskazał, iż czas jest realnym trwaniem, aktywnym i twórczym, doświadczanym w sposób bezpośredni i intuicyjny przez świadomość, kiedy wychwytuje czyste następstwo przechodzących w siebie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Czas to również podstawowa właściwość, a zarazem jeden z najważniejszych sposobów ujmowania istnienia. Kwestie realności i natury czasu - w tym problemy jego początku oraz skończoności bądź nieskończoności, a także kierunku i ewentualnej odwracalności jego biegu (strzałka czasu) - pozostają dyskusyjne.

(robi się coraz jaśniej)

Istotą tego dwudziestoczworgodzinnego działania - prezentowanego w miejscach, w których możliwy jest duży przepływ ludzi - jest obudzenie w takim stopniu myśli widza, żeby spektakl rozgrywał się na przestrzeni doby nie tylko podczas fizycznej obecności w czasie performance'u ale... również w jego głowie, jak już wyjdzie z sali. Trudno wymagać aby widz poświęcił całą dobę, siedział cały czas i oglądał (choć zdarzały się takie wyjątkowe przypadki). Dzięki temu interakcja zachodzi w tej najintymniejszej przestrzeni - w wewnętrznym dialogu i poczuciu, że jak zajrzy jeszcze drugi lub trzeci raz to spotka już nie tylko efekt sceniczny ale rodzaj oswojonej, poznanej i zaprzyjaźnionej energii, którą - nie chciałbym żeby zabrzmiało to pompatycznie - dzielimy razem podczas spektaklu, tego na scenie i tego w którym wszyscy od urodzenia bierzemy udział.

---

<sup>11</sup> Henri Bergson, *Materia i pamięć*, tłum. W. Filewicz, wyd. Vis a Vis, Warszawa 2012

(Światło jest już bardzo, bardzo jasne, rozświetla się jeszcze bardziej, niemal jest już białe, REŻYSER przerywa, je słonecznik, światło wraca do normalnego poziomu.)

W rozmowach z kolegami często słyszę pytanie „ciężko wytrzymać tyle czasu na scenie”? Otóż... Nie jest trudno wytrzymać. Od momentu rozpoczęcia, kurczowo trzymam się tematów każdej postaci, dla których znalazłem się w tym miejscu. Od strony czysto fizycznej, nie raz w życiu przecież czasem trzeba być na nogach całą dobę. Ideą było rozciągnięcie czasu w taki sposób aby go chwycić na chwilę i wypuścić. Nie ma czasu na zawieszenie. Działanie jest bardzo absorbujące ze względu na ilość elementów składowych:

- akcja – fabuła, podczas wątków dwudziestu czterech postaci (stworzonych na podstawie setek notatek i obserwacji uzupełnianych cały czas), niosących swoje historie (wśród nich: ksiądz, policjant, aktor, polityk, pracownik fizyczny, poeta, taksówkarz, piłkarz, dziennikarz, żołnierz, , ćpun, barman, student, dyrektor, nielegalny imigrant, bezrobotny, malarz, listonosz, muzyk, farmer, hazardzista, informatyk, sparaliżowany były strażak), przeplatających się wzajemnie, opowiadających o sobie nawzajem, dających kręgosłup całej strukturze, prowokujących do interakcji z widownią;
- improwizacja muzyczna a capella - rozbudowane w rytmie i w warstwie kompozycji półimprowizowane „sety” będące łącznikami i wypełnieniami między scenami „teatralnymi” wykorzystująca adaptory i procesory przetwarzania dźwięku np. loopstation;
- rysowanie na żywo na ścianach zamkniętej przestrzeni;
- działania tanecznie m. in. zawierające elementy bhuto dance;
- kontrola 24-godzinnej 4 kanałowej ścieżki dźwiękowej, zawierające losujące się (w zależności od pory dnia) sekwencje dźwiękowe np. poranny korek na ulicach, popołudniową zabawę dzieci na podwórku, nocne szczekanie psa ale też odgłosy domowe, jak uruchamiającą się lodówkę, czy głośny telewizor u sąsiada za ścianą;
- kontrola wizualizacji światła i video (wszystko sterowane z poziomu występującego);



Wszystko to absolutnie nie pozwalało się wyłączyć choćby na chwilę, a tym bardziej myśleć o zmęczeniu. W czasie jednego z pokazów, miałem całą walizkę przygotowanego jedzenia (batonów, soków itp.) a koniec końców nic z niej nie ruszyłem, wszystko się „rozeszło” wśród odwiedzających.

W czasie pokazów w sierpniu 2012 r., w „starej wersji” w Edynburgu, część ludzi stworzyła rodzaj wspólnoty wokół „sprawy”, przyszli w pełni wyposażeni i zaopatrzeni. Zostali całe 24 godziny. Od 6:00 rano do 6:00 rano...

Użyłem określenia „stara wersja” ponieważ dotychczasowa formuła prezentacji performance’u znacząco ograniczała możliwości aktywnego uczestnictwa widzów, pozostawiała uwierające uczucia niedosytu i chaosu. Planowane dodanie elementów interaktywnych, mam nadzieję, znacząco rozszerzy zakres oddziaływania i kontekst całości. Od połowy 2020 będzie realizowana wirtualna część projektu, rozszerzona o kolejne towarzyszące postaci, grane przez kolejnych aktorów, zarówno na video jak i na żywo. Od lipca 2020 r. projekt będzie miał swoją część wizualno-filmową na Instagramie i będzie zakładał współpracę z wieloma twórcami i performerami ze świata. Planowane prezentacje na żywo odbędą się w Nowym Jorku jesienią 2021 r.

(REŻYSER włącza prezentację multimedialną, na której są strzałki i piktogramy, mówi coachowskim pretensjonalnym, tonem typowym dla drapieżnych start-upowców)

Przyznam szczerze, że z perspektywy czasu, sam się sobie dziwię, że porwałem się na takie przedsięwzięcie. Więcej – mam wrażenie, że gdybym dzisiaj zobaczył w programie jakiegoś festiwalu, taki performance (szczególnie w „starej wersji”, nowa jest już sporym technologicznym przedsięwzięciem) podszedłbym do niego z bardzo ograniczonym zaufaniem, może nawet niechęcią?

Wspomnienie nieustannie braku czasu podczas realizacji, nieprzewidziane komplikacje techniczne, skreślona kostka (!) pięć godzin przed rozpoczęciem spektaklu w Edynburgu - a w konsekwencji niedopracowanie niektórych sekwencji, mimo upływu czasu, wciąż wywołuje przejmujące uczucie złości, które cały czas nie słabnie.

Czy zatem doświadczenie nacechowanie wieloma błędami jest raczej hartowaniem się czy niezagojoną raną, która długo będzie dawała o sobie znać, przesuając granicę kolejnych wyzwań?

Realizacja tego przedsięwzięcia była ekscytującym postawieniem się w sytuacji granicznej, przejmującym doznaniem twórczej niezależności, świadomym doświadczeniem skrajnej sytuacji, w której nie można było się posiłkować jakimkolwiek wcześniejszym przykładem. Mam poczucie, że w ekstremalnie intensywny sposób nastąpiło wypłukanie z nadmiaru energii, dzięki czemu, w kolejnych moich działaniach aktorskich przestało dominować „rozgorączkowanie” i często irytująca nadpobudliwość.

Realizacja „24h” okazała się być również przekrojowym testem własnej emocjonalności, kopalnią dla pamięci emocjonalnej, a w rezultacie oswojeniem i osłabieniem GRANIA, na rzecz świadomej obecności na scenie. Wspomniane wcześniej uczucie wstydu stało się swoistym bezpiecznikiem, „lampką alarmową” dla wszystkich późniejszych prac. Trening nieustającego doświadczenia i aktywności był... forpocztą czasów jakie dopiero miały przyjść.

(REŻYSER, patrzy dłuższą chwilę na pustą scenę i widownię, trwa razem z publicznością w bardzo intymnym porozumieniu wzrokowym)

Uff! Przerwa!



12

Kolejną realizacją mającą niebagatelny wpływ na późniejsze kierunki kształtowania rozwiązań przy Schaefferowskich „Próbach”, było przedstawienie „Lament łódzki” w reżyserii Mariusza Grzegorzka – przy którym oprócz pracy aktorskiej i muzycznej, współpracowałem również od strony scenariuszowej. Mierzy się ono z problemem identyfikacji z miastem i samooceny łodzian. Podstawowym tworzywem dramaturgicznym były „hejterskie” wpisy internautów pod artykułami dostępnymi w sieci, dotyczącymi szeroko pojętych problemów Łodzi, w których negacja i agresja z jednej strony, i różowe złudzenie patetyczne z drugiej, są tą samą formą eskapizmu, zwolnienia z rzeczywistej odpowiedzialności za kształtowanie własnego domu.

Spektakl oparty był na konwencji okrutnego kabaretu, zwichniętego festynu, który pod pozorami „fajnej zabawy” przemyca sprytnie niewygodne komunikaty. Jednym z najważniejszych środków wyrazu była warstwa akustyczna - wykonywana na żywo muzyka, piosenki, dżingle i przeszkadzajki - tworzące niepowtarzalny, nieobliczalny

---

<sup>12</sup> „Lament Łódzki”

klimat i rytm przedstawienia.

Zakres obowiązków jaki został przede mną postawiony był jak skok między dwoma, kompletnie różnymi światami - z dotychczasowego, w którym, okazuje się, skrajnie nabrzmiały balon ego, był czynnikiem napędowym i „spinającym” całą realizację, gdzie zaufanie „własne” – wobec siebie, własnych decyzji i ich konsekwencji decydowało o kształcie przedsięwzięcia i jego percepcji, do zupełnie odmiennej roli wykonawcy (na kilku polach na raz) powierzonych zadań zgodnie z wizją reżysera, którego wielobarwna osobowość, sama w sobie stanowiła ciekawą obserwację pod kątem nabierania nowych umiejętności i narzędzi realizacyjnych, a jednocześnie stanowiła element dyscyplinujący, weryfikujący i najczęściej nie znoszący sprzeciwu.

Niezwykłe ciekawie przebiegał proces powstawania sekwencji muzycznych, które z próby na próbę przechodziły każdorazowo weryfikację brzmienia, spójności i zasadności użycia. Każdego dnia chaos improwizowanych, uwolnionych zabaw dźwiękowych przyjmował co raz to bardziej zorganizowane kształty otwartej kompozycji, która w rezultacie przyniosła bardzo precyzyjną, wyliczoną w rytmach partyturę skorelowanych elementów choreograficznych, muzycznych i aktorskich. Z niewiarygodnego wręcz chaosu, i niekończących się erupcji śmiechu przy każdej próbowanej sekwencji spektaklu, z czasem zaczęło się wyłaniać silne rusztowanie, po którym z zaskakującą swobodą wszyscy aktorzy z niezmiernym entuzjazmem poruszali się jak po dobrze znanym, oswojonym terenie.... wyraźnie pachniało Schaefferowskimi tropami, mimo, że ani razu nie padło żadne odniesienie do jego twórczości.

Zaczęło natomiast krzepnąć uczucie, które z czasem, stało się jednym z najważniejszych drogowskazów we wszelkich kolejnych pracach zespołowych, nie tak łatwo definiowalne w pracy solowej – zaufanie właśnie. Wcześniej wobec siebie, teraz wobec narzuconego tematu spektaklu, reżysera i partnerów na scenie. Nie skłamię, jeśli powiem, że to uczucie – poczucie zaufania - w zasadzie zdeterminowało wszystkie następne decyzje w teatralnej pracy zawodowej. Nie bez znaczenia jest oczywiście charakter i miejsce tych prac – teatr i przedsięwzięcia, których główną osią sprawczą nie jest funkcjonowanie w ramach instytucji publicznej, w której niekończące się

kompromisy są podstawą w miarę harmonijnego funkcjonowania. We wszystkich działaniach twórczych, w których zaufanie było podstawowym warunkiem pracy, jakość wzrastała skokowo.

Jaki przy tej realizacji był kluczowy element determinujący do działania? Jak poprzednio, wszystko powstawało z naturalnej POTRZEBY wypowiedzi, imperatywu, który dodawał nie tylko energii w pracy, ale przede wszystkim motywował do pogłębiania, rozszerzania, wzbogacania środków wyrazu o nieszablonowe rozwiązania.

W przypadku „Lamentu łódzkiego”, pomocny oczywiście był migotliwy i bogaty materiał użyty do powstania scenariusza, którego zbieranie było, co z perspektywy czasu dopiero wyraźnie widać, jedną z najradośniejszych przygód zawodowych. Komentarze internautów to niekończący się wodospad niesamowitych konstrukcji werbalnych, niemal gotowych struktur, które wydają się tylko czekać na interpretację sceniczną.

- „Dzięki tym wpisom to przedstawienie jest dość zuchwałe, bardzo wulgarnie, bo taki w końcu jest Internet” - oceniał Mariusz Grzegorzek w rozmowie z Joanną Sławińską. – „My z tych komentarzy próbujemy zbudować dziwny eksces spektaklu publicznego w rodzaju kabaretu grand guignol'owego. To jest forma powstała we Francji, która charakteryzowała się tym, że pokazywała bardzo drastyczne historie w totalnie wyolbrzymionej formie. My do tej karykatury będziemy się odwoływać. Mam nadzieję, że dzięki temu uda nam się złapać dystans do siebie i do miasta”.

Zdaniem reżysera, obie strony barykady, a więc i krytycy Łodzi, i bezkrytyczni wielbiciel jej klimatu, są sobie warte. – „Polacy są bierni, rzadko biorą sprawy w swoje ręce, natomiast uwielbiają narzekać na „tamtych”, którzy im nie pomagają, którzy są winni temu wszystkiemu. Więc siedzą po 15 godzin w Internecie i wylewają swoje żale. Ja bym chciał żeby te dwie opcje spotkały się w środku, nie w Internecie, ale w prawdziwym życiu, i żeby wzięły się do roboty, umyły szyby, odremontowały kamienice i wzięły odpowiedzialność za własne miejsce, a nie lamentowali w sieci. Realizacja ma być próbą zamienienia podwórka kamienicy przy ul. Rewolucji 1905 w

dziki wir, w którym pełno jest wrzasków, kwików muzyki, bardzo dziwnych, schizoidalnych energii. Wyzwaniem dla mnie w tym wszystkim jest, żeby ten spektakl był świeży, buzujący, a co za tym idzie, nie może być zbyt wyczelowany pod względem formalnym” .<sup>13</sup>

Mimo braku jakichkolwiek schefferowskich odniesień, formuła „Lamentu Łódzkiego” co chwilę niemal naturalnie realizowała podobne cele – wkładała „kij w mrowisko”, łącząc co chwilę sacrum i profanum. Spektakl do końca był jak tykająca bomba zegarowa, stężenie napięcia do samego końca, rosło wprost proporcjonalnie do kilkusetosobowego tłumu jaki zaczął pojawiać się pod plenerową sceną. Wiedzieliśmy, że czeka nas nie tylko zmierzenie się, z wypełnieniem wszystkich skomplikowanych założeń realizacyjnych – do samego końca trwało programowanie skomplikowanych efektów świetlnych czy podłączeń akustycznych mikroportów, ale przede wszystkim stawienie czoła niebywale podekscytowanej, jak na koncercie rockowym, widowni, która miała zaraz wsiąść na „estetyczny rollercoaster”.

Początkowo dało się wyczuć na widowni dziwny rodzaj zbiorowej dezorientacji, która z czasem zaczęła ustępować spontanicznym reakcjom, które już do końca nadały i trzymały pulsujący rytm całej prezentacji.

Spontaniczność po raz kolejny okazała się tym elementem składowym działania, który najsilniej przenika i dodaje skrzydeł.

(REŻYSER układa ikebanę, precyzyjną kompozycję kwiatową w stylu japońskim)

*„Mariusz Grzegorzek miał dobry pomysł na spektakl o Łodzi. Marcel Duchamp wsadził pisuar do galerii sztuki, a rektor Szkoły Filmowej wykorzystał cytaty z forów internetowych. Ludzie, wykorzystując swoją anonimowość, sączą jad na wszystko, co dzieje się dookoła, najchętniej używając niewybrednego słownictwa dla podkreślenia „wagi” swojej wypowiedzi. Właśnie z takich dyskusji, czasami miałych i o niczym, a już na pewno nie mających mocy sprawczej w kwestii omawianego tematu, wylania się obraz naszego społeczeństwa. Reżyser na tej podstawie stworzył sztukę, w której bohaterowie toczą dyskusje właśnie w tym specyficznym dla forów języku, zaciekle drążąc tematy. Rozmówcy w pewnej chwili, co jest też elementem charakterystycznym*

---

<sup>13</sup> Joanna Sławińska, „Lament łódzki”. Spektakl o fenomenie polskiego narzekania, Polskie Radio, polskieradio.pl

dla internetowych dyskusji, sam temat pozostawiają z boku, skupiając się już tylko na wzajemnym „obrzucaniu się błotem”.<sup>14</sup>

(REŻYSER w kolorowej marynarce i przeciwsłonecznych okularach relacjonuje na żywo na video przez komórkę)

*Spektakl przyciągnął tłumy, które całkowicie „zalały” miejsca dla widowni, a także wszelkie inne, które tylko udało się znaleźć. Pokaz tego ekscesu artystycznego zostanie przez łodzian dobrze zapamiętany.*<sup>15</sup>

*(...) Pełen profesjonalizm zaprezentowali wykonawcy. Milena Staszuk, Dominika Lichy, Michał Barczak, Bartek Szpak, Rafał Łysak, Jakub Kryształ oraz Wacław Mikłaszewski, którzy są doskonali wokalnie i tanecznie.*<sup>16</sup>

*(...) Jak na formę lamentu (kwitł w XVII w.) przystało, sypały się proroctwa spod znaku „biada nam”, „Babilon upadł”, „Atlantyda też zatonęła”. Teksty, w których od słów grubych, podawano tak aby dominował ton satyryczno-groteskowy. Materiał do sformułowania takiego spektaklu występuje w sieci w ilościach przemysłowych. „Lament łódzki” to forma i treść warte dostrzeżenia. Do tego młodzi wykonawcy świetni – aktorsko, muzycznie i tanecznie. Bravo: Dominika Lichy, Milena Staszuk, Michał Barczak, Jakub Kryształ, Bartosz Szpak oraz Wacław Mikłaszewski (także współtwórca scenariusza).*<sup>17</sup>

Obok radości z pracy zespołowej, coraz intensywniej zaczęły powracać do mnie tęsknoty za teatrem „Schaefferowskim”. Intensywność, migotliwość i nieokrzesanie „Lamentu”, przywodziła na myśl, wyostrzała apetyt na zanurzenie się w świecie autora, który z jednej strony punktuje precyzją dramaturgiczną, a z drugiej, z nęcącą zuchwałością skłania do żonglerki środkami aktorskimi. Możliwość przypatrywania się powstawaniu rozwiązań inscenizacyjnych, szczególnie przy tak widowiskowych spektaklu jak „Lament”, z jednej strony była bezcennym doświadczeniem zawodowym, z drugiej jednak strony wzmagała tęsknotę za skupionym, uspokojonym procesem pracy nad rolą w dramacie, w którym psychologiczne budowanie napięć,

---

<sup>14</sup> Izabella Adamczewska, *Spektakl w bramie. Łódź w cytatach z forów internetowych*, Gazeta Wyborcza, 9.06.2014 r.

<sup>15</sup> Paulina Pieniążek, *Festiwal Łódź Czterech Kultur 2014 – “Lament Łódzki” Mariusza Grzegorzka*, obiektywnalodz.pl

<sup>16</sup> Izabella Adamczewska, *Spektakl w bramie. Łódź w cytatach z forów internetowych*, Gazeta Wyborcza, 9.06.2014 r.

<sup>17</sup> Renata Sas, *Ekspres Ilustrowany*, czerwiec 2014 r.

stwarzanie okoliczności dla naturalnego, jak najbardziej organicznego grania, byłoby jak powrót do domu rodzinnego po długim wyjeździe.

## Życie on-line.

Tęsknota połączona z rosnącym coraz bardziej codziennym, życiowym rozkojarzeniem wynikającym z natłoku podejmowanych prac filmowych (jako producent i reżyser) z każdym dniem utwierdzała mnie w przekonaniu, że nie ma nic ważniejszego niż „powrót do domu” – teatru - w którym najpełniej będzie można spojrzeć na całokształt dotychczasowych doświadczeń i znaleźć bezcenny spokój w procesie niepochamowanego apetytu na kolejne zawodowe ciekawostki - w moim wypadku – zanurzenie się w świat filmu, i to jeszcze na wybitnie skomplikowanym technologicznie poziomie.

Realizacja jednego z pierwszych na świecie, a na pewno pierwszego w Europie, pełnometrażowego stereoskopowego filmu 3D/4K „Czułość” oraz fascynacja możliwościami technologii, zaczęły zapędzać mnie w ekscytujący, ale jednak twórczy „kozi róg”.

Funkcja współzarządzania firmą Isyrius, powołanej do realizacji projektów filmowych na ponad siedem lat wrzuciła mnie w tygiel nieustających podróży, pracy na kilku kontynentach na raz, często już skrajnie drenując z ostatnich pokładów ciekawości i potrzeby „nowego”.

Niepochamowany apetyt na intrygujące doświadczenia tzw. sztuki nowych mediów oraz dokształcanie się sprawił, że od 2008 r. regularnie odwiedzam Stany Zjednoczone, gdzie podczas pobytów w Nowym Jorku i Los Angeles, biorę udział w nagraniach muzycznych, spektaklach Improv, oraz niezwykle inspirujących spotkaniach przemysłów kreatywnych w Dolinie Krzemowej, podczas których dzieląc się doświadczeniami aktorskimi i performatywnymi brałem udział w spotkaniach, podczas których omawiane były projekty łączące możliwości mobilnej rejestracji video oraz nowych aplikacji wspomagających ekspresję poprzez aktorskie środki wyrazu.

Obecnie w fazie developmentu jest aplikacja z bazą danych do etiud scenicznych, która



swój początek miała prawie dziesięć lat temu podczas moich pierwszych zajęć improwizacji ze studentami. Aplikacja ma stanowić swoisty „bank treści” inspirujących do różnorodnych ćwiczeń aktorskich.

Kolejne odwiedzone miejsca, parę spełnionych podróżniczych marzeń i spotkań, nie były jednak w stanie wypełnić poszerzającej się, dezorientującej z nadmiaru bodźców... pustki? Mimo, że z prestiżowymi nagrodami na koncie, na festiwalach filmowych w Korei Południowej czy Los Angeles, to jednak pustka dominowała. Znow wróciło uczucie, „coś tu jest NIE TAK”.

Równolegle od 2009 r. dzięki zainicjowaniu i prowadzeniu zajęć Improwizacji aktorskiej ze studentami I i II r. Wydziału Aktorskiego PWSFTviT, oraz studentami III r. Wydziału Aktorskiego na Wydziale Teatralnym Konserwatorium Królewskiego, Ecole Superieure Des Arts w Mons, w Belgii, podczas których realizujemy działania improwizowane pół – improwizowane, coraz wyraźniej przebijała się potrzeba wyabstrahowania nowej formuły: form multimedialnych. Założeniem głównym zajęć Improwizacji jest stopniowe rozwijanie wyobraźni i ekspresji aktorskiej, aby po energetycznych, treningowych wprawkach, móc świadomie budować organiczne światy w założonych okolicznościach.

Często w czasie zajęć, przy dużej ilości osób, niektóre ćwiczone zjawiska zachodzą bardzo wolno, zwykle jednak po około roku z każdą grupą mam okazję spotkać się ponownie, przy innych realizacjach szkolnych: pokazach okolicznościowych, czy oprawach artystycznych wydarzeń np. inauguracji roku akademickiego czy festiwalu szkół teatralnych.

Wówczas, następuje praktyczna weryfikacja poznanych środków i ćwiczeń. Niektóre początkowo wśród studentów niepopularne, z powodu trudności, rozwiązania, okazują się ostatecznie dodawać im skrzydeł.

Nie ma większej satysfakcji niż usłyszeć od przypadkowo spotkanego po latach studenta, że niektóre ćwiczone elementy, cały czas towarzyszą mu w codziennej pracy. Jak się okazuje, po latach najczęściej doceniają wzmacnianie cech osobowościowych,

rozwijanie własnych projektów oraz uśpionych talentów i cech, które często po raz pierwszy w życiu mogli spontanicznie spróbować podczas improwizacji na scenie.

Wobec zmieniającego się pejzażu świata jaki czeka na studentów po szkole, mając w Szkole Filmowej w Łodzi odpowiednie narzędzia techniczne, bardzo ważnym aspektem pracy stało się dla mnie wsłuchanie się w nastroje kolejnych pokoleń, zrozumienie postaw, oczekiwań i oddanie w drodze wymiany, najlepszych doświadczeń z praktyk zawodowych, jakich sam doświadczyłem. Sporo spostrzeżeń udało mi się zawrzeć w filmie<sup>18</sup> otwierającym Galę Wręczenia Nagrody im. prof. T. Kotarbińskiego w Filharmonii Łódzkiej pt. „Dobra robota” (link w przypisie), który dedykuję wszelkim społecznościom akademickim.

Tymczasem świat wirtualnych oczekiwań „rynku pracy” zaczął coraz intensywniej upominać się „o swoje”. Kolejne pokolenia studentów, poruszające się jak ryby w wodzie w narzędziach streamingowych video, sferze social mediów stanowią olbrzymie wyzwanie na płaszczyźnie nawiązaniu dialogu... jak wielkie było moje zaskoczenie, kiedy poruszanie się po świecie „on-line” zaczęło przypominać struktury poruszania się... w narracjach Bogusława Schaeffera.

Po raz kolejny (jak niektóre jego kompozycje z lat 50-tych, przypominają dzisiejszą muzykę... techno) wyprzedził swoje czasy.

Niezliczone szkolne realizacje muzyczne, wyjazdy festiwalowe, prowadzone sesje warsztatowe utwierdziły mnie w przekonaniu, że nie chcąc tracić tempa rozwoju oraz kontaktu z pulsującą i inspirującą rzeczywistością, należy zrobić jeszcze większy... wybieg do przodu i nadać szkolnym działaniom wymiar nieco szerszy – łączyć aktorstwo z dziedzinami, w których rozwój sztuki aktorskiej jest nieunikniony – poprzez realizowanie szkolnych projektów okolicznościowych, oraz m. in. wchodząc w skład Rady Interdyscyplinarnego Centrum Badawczego PWSFTviT, w którym w najbliższych latach, dzięki powołaniu m. in Pracowni Performatywnej, będą

---

<sup>18</sup>Filmowe Intro Gali Wręczenia Nagrody im. prof. Tadeusza Kotarbińskiego 2016  
[https://www.youtube.com/watch?v=i\\_-Js5g5zmc](https://www.youtube.com/watch?v=i_-Js5g5zmc).

realizowane tzw. innowacyjne projekty artystyczne, które szczególnie ostatnim rocznikom, pozwolą płynnie przejść z okresu studiowania do pracy zawodowej.

Należy wspomnieć przy tym nieocenioną rolę całej społeczności akademickiej Szkoły Filmowej w Łodzi, która swoją specyfiką funkcjonowania, utrzymuje i rozwija wyjątkowy potencjał kreatywny wykraczający swoją jakością daleko poza granice kraju.

W toku prowadzonych projektów, mając bliski kontakt (oprócz macierzystego Wydziału) z działaniami międzywydziałowymi, możliwe realizacyjnie staną się pomysły, które jeszcze niedawno znajdowały się wyłącznie w sferze marzeń. Filmy VR? Proszę bardzo. Najnowsze technologie streamingowe? Budowanie narracji internetowych? Proszę bardzo. Welcome to the Filmschool, Lodz, Poland.

„Próby”

(Wchodzi REŻYSER, po chwili wychodzi, znów wraca)

Moja rola w próbnym rozczytaniu partytury tego doktoratu już się kończy. Dziękuję. Skupcie się Państwo teraz na założeniach prawdziwego Reżysera.

(REŻYSER zamiast wyjść, stoi. Po chwili wyjmuje jojo.).

„24h” oraz „Lament łódzki” okazały się realizacjami, które stały się dla mnie kamieniami milowymi w pracy nad postrzeganiem autorskiego, aktorskiego przygotowania. Nie tylko poprzez pełnione przy nich funkcje czysto realizacyjne, ale przede wszystkim przez różnorodność materii jakiej dotyczyła praca. Przez lata działania w środowisku performatywnym, sztuki nowych mediów, pracy nad własnymi projektami filmowymi - klasycznymi, stereoskopowymi 3D czy wreszcie w obrębie Virtual Reality (oglądanymi na goglach), ożywczo - orzeźwiająca, ale też podsumowująca pewien etap w życiu, była realizacja „Prób” B. Schaeffera w reżyserii Jacka Orłowskiego.



19

Wyżej wspomniane realizacje były kluczowe dla późniejszego zbalansowania użytych środków wyrazu aktorskiego, aby z jednej strony uszanować zamysł autora i koncepcję reżyserską a jednocześnie mieć w „zapasie” odpowiednią ilość przestrzeni dla frajdy, spontaniczności i improwizacji.

Od początku zagłębiania się w świat teatru, szczególnie w pierwszych latach studiów, spektakle Jacka Orłowskiego, miały wyjątkowe miejsce na mojej osobistej „teatralnej mapie”. „Wujaszek Wania”, „Opowieści lasku wiedeńskiego”, „Śmierć komiwojażera” czy niezwykle wzruszający „Przypadek Iwana Iljicza” (wszystkie zrealizowane w teatrze im. S. Jaracza w Łodzi) to spektakle, a raczej osobne światy, w które zapuszczałem się kilkunastokrotnie, nie wspominając o będącym klasą samą dla siebie, tryptyku wg. Erica Bogosiana, który na długo stał się jakościowym punktem odniesienia dla wszelkich działań solowych. Tym większą ciekawość wywoływała perspektywa zmierzenia się w „Próbach” z reżyserem, którego rozpoznawalny charakter „teatralnego pisma” cechuje bardzo silny szacunek wobec tekstu i jego autora.

---

<sup>19</sup> „Próby” reż. J. Orłowski, scena finałowa.

Rozmowa z Jackiem Orłowskim, reżyserem „Prób”.

### **A zatem... Planeta Schaeffer. Jak to wszystko się zaczęło?**

Na pierwszym roku reżyserii w krakowskiej PWST w 1990 r. miałem zajęcia z Mikołajem Grabowskim i w pierwszym semestrze wraz z kolegami pracowaliśmy nad „Kwartetem” Bogusława Schaeffera. I to najwyraźniej było tak udane, że my, studenci reżyserii zaczęliśmy to... grać. Na dniach otwartych szkoły i potem jeszcze parę razy.

Dzięki pracy z Mikołajem Grabowski dowiedziałem się na czym polega konstruowanie postaci, czy sytuacji scenicznej „w Schaefferze”. Rok później z polecenia Mikołaja Grabowskiego rozpocząłem pracę w Teatrze Powszechnym w Łodzi nad przedstawieniem „Tutam” Bogusława Schaeffera. To bardzo specyficzna dramaturgia. Te scenariusze zbudowane ze scen....

### **...pisanych na serwetce.**

No właśnie. Na to zwracał uwagę też Mikołaj Grabowski, że mimo pozornego chaosu, mimo tego pisania „na serwetce” świat Schaefferowski ma swoją logikę. Schaeffer nie buduje klasycznego dramatu. To raczej partytura teatralna, scenariusz, który dopiero w pracy z aktorem przybiera określoną formę. To zbiór impulsów twórczych. Impuls twórczy zanotowany tak właśnie jak szkic na serwetce, błyski pomysłów... te scenki są impulsami twórczymi, załączkami pewnych możliwości muzyczno-teatralnych. I wtedy rozumiem jego system pracy, że to nie jest „wysiedziane” - jeden tekst pisany przez pięć miesięcy czy rok, tylko to są błyski. Często zapętlone. Nagle scenka czy postać się powtarzają, podobny dialog, sytuacja, jakby korzystał z tego co było przed chwilą, sięgał do pewnej rytmizacji. Dla mnie to jest bardzo logiczne. To seria impulsów, z których autonomicznie reżyser z aktorami buduje swój świat. Bo to jest ta specyfika Schaeffera, że on tworzy partyturę, w której można się swobodnie poruszać. Sam o tym mówił, kiedy spotkaliśmy się, raz na Schaefferiadzie, był taki mini-festiwal Schaeffera w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu i potem, kiedy graliśmy „Tutama” w Teatrze Rozmaitości w Warszawie - że to można, a nawet należy zmieniać, przemieniać, po to tak to pisze. Kiedy pracowaliśmy nad „Tutajem”, do ostatniej chwili z aktorami robiłem montaż, tak, że na trzeciej chyba czy drugiej generalnej, wprowadzałem jeszcze zmiany. W kulisach była lista, która scena jest po której, żeby się nie pogubić.

Już wtedy rozumiałem , że dramat Schaeffera jest przede wszystkim opowieścią o aktorach, którzy to grają, czyli materiał musi być, nasycony, przeniknięty osobowością aktorów i ich prywatnością, ich temperamentem. Że to nie jest literatura, to jest właśnie ciąg pretekstów, impulsów, prowokacji, etiud, które trzeba dopełnić sobą. Tak to traktowałem. Myślę, że to się sprawdza, takie podejście. Wtedy był nico odmienny niż dzisiaj kontekst dla poszukiwań Schaeffera, bo na początku lat dziewięćdziesiątych to był jeszcze inny teatr i wtedy wydawało się, że to jest bardzo nowatorskie, choćby improwizacje czy miejsca improwizowane w spektaklu. Teraz to się wydaje oczywiste, ale w tamtym czasie, to jednak było niemałe wyzwania. Dla mnie najbardziej pociągające w tym materiale było to , że cały ten szalony, dziki, dellartowski świat nagle może się zmienić w rodzaj przypowieści, metafory o życiu. I w tym duchu pracowałem nad „Tutamem”.

**W czasie „Prób” największym zaskoczeniem była dla mnie swoboda, którą wywoływał Pan na próbach – czy wolność aktorska, jest w Pana opinii elementem irytującym w pracy, czy tak naprawdę pożądanym?**

W ogóle, czy w Schaefferze?

**W Schaefferze, ale też, dla porównania, powiedzmy, przy Czechowie.**

Powiem szczerze, mnie się wydaje, że tak naprawdę nie ma wielkiej różnicy między Schaefferem a na przykład Czechowem, w sensie pracy....

**Chodzi o wierność, podążanie za autorem?**

Tak, tylko, że te ramy, u Schaeffera, są szersze, u niego jest więcej przestrzeni dla aktora, a u Czechowa troszkę może mniej. Ale ta przestrzeń zawsze jest w dobrym dramacie.

**Te szersze ramy są przedziwną pokusą. Za każdym razem, kiedy zbyt odplywaliśmy od tekstu, mieliśmy poczucie, że zaraz...**

...rusztowanie się rozsypie.

**A wracając do autora, niemal na pstryk, konstrukcja się wzmacniała.**

No, tak, ale jest jednak większa swoboda. Można zaimprovizować słowo na przykład, czy nawet zdania, język wypowiedzi...można się odnieść do aktualnej sprawy, można się jakby na chwilę wyłączyć, przełączyć... U Czechowa byśmy tego raczej nie dopuszczali. Natomiast improwizacja jako taka, to jest samo sedno w ogóle każdej chyba żywej metody aktorskiej. O tym pisał kiedyś Niemirowicz - Danczenko, że Konstanty Stanisławski w swojej koncepcji metody aktorskiej główny akcent kładł na improwizację. Improwizacja to była dla niego sama

esencja aktorstwa. Jak na ironię źle zrozumiana metoda Stanisławskiego zamieniła się później w polskim teatrze w taki schemat grania „odtąd - dotąd”, mechanicznego powtarzania sytuacji itd. Pierwotnie to przecież była inna idea. Elementy improwizacji w grze aktorskiej są niezbędne żeby uruchomić prawdziwą, żywą sytuację na scenie, wykreować pewną rzeczywistość, która ma swoją prawdę tu i teraz, a ta prawda tu i teraz, to prawda relacji, prawdziwej relacji między aktorami, która zawsze jest żywa, zmienna. Mamy jakąś partyturę autorską, która nam tę relację określa, bo reżyser z aktorami, tworzy pewne ogólne rusztowanie, czy kręgosłup sytuacji. I tematy. Jak jest dobra struktura tekstu, to on sam nam te tematy scen podpowiada i wynikające z nich tematy aktorskie. Przecież praca analityczna nad sceną polega na tym, żeby wyczytać z tekstu do czego zmierza postać i na czym polega główny konflikt sceny. Kiedy aktorzy to wiedzą mogą wejść na scenę i spróbować zrealizować cel postaci improwizując tekst i sytuację.

### **Podążając za intuicją?**

Niektórzy aktorzy są zaskoczeni taką metodą, bo oni, na przykład chcieliby, żeby im powiedział nie tylko, CO mają grać, ale też JAK. Jak przejść, jak zrobić. Ale to zamyka aktora, to go w ogóle, zamyka, to go wręcz zabija, szczególnie jak są to młodzi aktorzy, którzy jeszcze nie znają w ogóle swoich możliwości, potencjałów, organizmu. Oni powinni otwierać się i uwalniać, odważnie wchodzić w relacje, poddawać się impulsom, które w nich się budzą. Głównie emocjonalnym impulsom, czyli poznawać swój organizm. Ta metoda na to pozwala. Bo oto powstaje jakaś rzeczywistość na scenie, reagujesz na partnera, partner na ciebie i nagle razem znajdujecie się tam, gdzie byście nigdy świadomie nie doszli. Bo nie da się wymyślić życia na scenie, nie da się wymyślić prawdziwej relacji. Można zaprojektować kierunek, w którym ma to biec, ale nie da się tego wymyślić. Można tylko to uruchomić. Oczywiście ta metoda zakłada, że aktor posiada określone umiejętności czy predyspozycje. Taki aktor powinien posiadać: wrażliwość, wyobraźnię, odwagę. Aktor, który nie widzi, nie słyszy, nie czuje, który nie ma intuicji, wrażliwości jest dla mnie złym aktorem. Rosjanie to doskonale robią, bo oni biorą na początku kogoś takiego do szkoły, kto ma w sobie, choćby w zaczątkowej fazie, różne receptory, wrażliwość już wyrobioną, już obecną, ma potencjalną wrażliwość, wrażliwość emocjonalną, empatyczność, zmysłową wrażliwość, a potem rozwijają te receptory. Rozwijają je do maksimum, węch, wzrok, wszystkie zmysły, ćwiczą uwagę. Ćwiczą błyskotliwość oceny, orientacji, uważność w obserwowaniu partnera, odbieranie impulsów. I jak spotkają się takie dwa wrażliwe byty na scenie, no, to są jak symfonia. Przekazują sobie emocje, napięcie, energię. I ćwiczą też odwagę, bo improwizacja to jest odwaga, odwagę

pójścia za impulsem.

### **A jak aktor „odleci”? „Bo tak poczułem?”**

Scena zawsze będzie się odbywała w obrębie jakichś założeń, ona ma prawo raz być delikatnie tu, raz być tam. Nie musi się wcale wywrócić, jeżeli trzymamy się pewnej ogólnej zasady. Ale za każdym razem przecież aktorzy są żywymi bytami, wchodzi w scenę, więc improwizują już w obrębie tych zadań. Hamulcem dla aktora często jest poczucie, że to, co on ma w sobie jest mało ciekawe, więc dlatego chce coś wypracować, raz na zawsze ustalić w trakcie prób, albo chce wziąć od reżysera, ale wtedy...

### **Pojawiają się schematy?**

Zanikają receptory, albo aktor zapomina, że w ogóle je posiada, niektórzy też nie mają niezbędnej w tym zawodzie wrażliwości.

### **Może być też zbyt wrażliwy?**

Wrażliwość to jest w ogóle fundamentalna sprawa. Jeżeli aktor tego nie ma, to on nie może być aktorem. A są tacy przecież: sam o sobie coś opowiada, nie słucha partnera, nie patrzy na niego, w ogóle go nie obchodzi, nie odbiera niczego od partnera.

### **W „Próbach” tych delikatnych nut używaliśmy niezwykle rzadko, oszczędnie, były one raczej złapaniem oddechu po kolejnych ekwilibrystycznych wygibasach.**

To wynikało nie tylko z samego tekstu, ale też z rytmu scen. Wtedy, już po tym „zgraniu się”, można było po prostu być. I to też nie był przypadek. Przy tym trzeba podkreślić jakie znacznie przy efektownych „numerach” ma jednak warsztat. Czyli wypracowana pewna technika, głos, ciało. Bo to jest podstawą. I oczywiście odwaga ...

### **Należy być sobą na scenie?**

Szczerłość czyli tak naprawdę odwaga bycia sobą, to jest kolejna rzecz, przecież na to właśnie stawia duży akcent Stanisławski i wielu, wielu innych twórców. Te receptory, wrażliwość to podstawa, ale później głos, dykcja, to są te fundamenty, żeby aktor nie musiał się zbytnio starać, żeby nie musiał o tym myśleć. Bo jak ktoś, powiedzmy, usłyszy uwagę – „mów wyraźniej” - no, to to zabija tego aktora na scenie, bo on wchodzi na scenę i stara się mówić wyraźnie. Nie żyje, nie patrzy, nie reaguje, a przecież to jest kluczowe, tak się w ogóle przecież buduje cała sytuacja, że on ma wyjść i reagować na to, co się wydarzy. Ma odpowiedzieć na rzeczywistość, którą spotyka, na partnera, całym sobą. Warsztat nie może przeszkadzać. Co do bycia „sobą”... chodzi o odwagę bycia szczerym, bo to jest też odwaga.



### **Z odwagą łatwo przesadzić. Przedobrzyć.**

Przy odpowiednim poziomie wrażliwości, wydaje mi się, nie przekracza się pewnego dopuszczalnego poziomu. Choć bywa to problemem. Większość ludzi przecież ciągle udaje coś, chce sama siebie, lub coś zaprojektować, albo udaje jakąś siłę, różne to są rzeczy, aż tu nagle na scenie mam impuls od partnera i muszę na niego zareagować tak, jak reaguję naprawdę. Co ten impuls we mnie budzi? Wzruszenie? Złość? I tu się pojawia cała sfera problemów moralnych. Ludzie mają o sobie pewne wyobrażenia. One często są zupełnie niezgodne z rzeczywistością. Jak człowiek pracuje całe życie w urzędzie, może przeżyć całe życie w takim kokonie fałszywych wyobrażeń, aktor podobnie. To jest zabójcze, bo on na scenie reaguje zgodnie z tym swoim wyobrażeniem o sobie, a nie prawdą. I my to czujemy, że jest jakby nieautentyczny, że coś tu jest nie tak, on jakoś tu kłamie. Nie wiem, co, ale nie porusza mnie, nie wzrusza. A innym razem wchodzi dziewczyna, chłopak i to cię porusza, to cię wzrusza, bo ona jakąś prawdą swoją opowiada, nie wstydy się, nie boi... łączy, wzruszenia, obnażenia się. I to jest na scenie wydarzenie, jest prawda ludzka, i to jest też czysty Stanisławski, bez tej odwagi nie ma nic. Myślę, że najlepsi aktorzy mają to w sobie. Nie ma to nic wspólnego z kabotyństwem, bo kabotyni to są fałszywi aktorzy, nie, tutaj ktoś całym, całym sobą reaguje na impulsy, które spotyka, i w ten sposób odsłania, demaskuje się wobec publiczności swoim człowieczeństwem, ale... to jest kosztowny proces. Dlatego Stanisławski wymyślił etykę, myślę, że on to doskonale rozumiał, czy też Osterwa, Grotowski. Wybitni aktorzy sami sobie taką etykę narzucają, że jest ten rodzaj, niezbędnego rygoru, który trzeba na sobie samym wymuszać, nie, żeby zachować tylko kondycję, i sprawność, ale właśnie szczerłość, i pewną odwagę w działaniu, nie baniu się, odsłaniania siebie. Niesamowite, jak wielka siła jest w wyzwaniu siebie. A reżyser w takiej pracy, on to jest raczej kimś kto prowokuje i się wycofuje.

### **No, więc właśnie...**

Są dwa rodzaje reżyserów – prowokatorzy i instruktorzy - przejdź tu, zrób to, tu się uśmiechniesz, tu to, a tu to.

### **A jeszcze, przy „Próbach”....**

No?

### **Mam wrażenie, że jeszcze inna figura się przed nami objawiła...**

...albo akuszer-prowokator (śmiech)

**Akuszer. To ciekawe, w którymś momencie prób, byłem zdezorientowany czy na pewno jest pan w tym momencie jeszcze reżyserem, czy już czasem aktorem z nami grającym.**

Dlaczego? Przecież nie grałem z wami.

**Oprócz tych kilkunastu prób (śmiech)...**

Myśli Pan, że to źle?

**Porównałbym tę sytuację, do drużyny piłkarskiej, w której trener, przy okazji ćwiczenia rzutów wolnych, ćwiczy je z zespołem, wyznacza przez to pewną strategię uderzenia – wówczas w napiętych okolicznościach meczu (spektaklu), podświadomie załączają się rozwiązania zaobserwowane i ćwiczone na treningu.**

O to chodzi w treningu.

**Ale właśnie niemal za każdym razem, na nowo, musiałem spacyfikować te wszystkie oswojone i rozpoznane rozwiązania. Wielokrotnie miałem poczucie, szczególnie w scenach, w których właśnie należało zerwać dotychczasową narrację, wstrząsnąć sytuacją, zmienić całkowicie kierunek, musiałem wysłać czasem bardzo bolesne impulsy, odwołać się do skrajnych stanów, zburzyć to poczucie bezpieczeństwa i zaufania, które tak mozolnie się przecież buduje w próbach. To poczucie zaufania, które też Pan w nas jednak wzbudził.**

Jeżeli następowała po tym reakcja organiczna, na przykład właśnie strachu, to chyba dobrze?

**Przy roli Reżysera, wielokrotnie łapałem się na tym, że muszę wciąż emocjonalnie odwoływać się lub stwarzać nową postawę wobec partnerów - od pozycji siły, przez wcześniej wspomniane czule stężenia empatii aż po niemal wzbudzanie litości, i tylko po to, żeby po chwili znów odwrócić „kota ogonem” i bezpardonowo wziąć pod włos Aktora A lub B. Złapałem się na tym, że oto nagle na krótkim odcinku, odwołuję się w roli reżysera do wszystkich funkcji jakie dotychczas pełniłem w życiu. Wszystkie życiowe doświadczenia przechodziły jakby przez jeden filtr – i skupiały się w tej jednej, kluczowej funkcji - aktora, który konsumuje teraz lepsze i gorsze cechy „multifunkcjonalności”.**

W jakich zakresach?

**W zakresach dotychczasowych życiowych doświadczeń – wszystkich tych, gdzie trzeba było wziąć pełną odpowiedzialność za podejmowane „artystyczne” decyzje i przekonania.**

Czyli?

**Czyli, że w tej konkretnej roli, i wpisanych w nią nieustających rozważaniach, czym jest sztuka, teatr, nagle nie można było już być w bezpiecznej przystani, w której było jasno sprecyzowane zadanie aktorskie – oto wobec widzów, samego siebie nie mogłem być tylko aktorem.**

Na tym właśnie polega ta szczególna sytuacja w jakiej znajduje się aktor w teatrze Schaeffera. Aktor przez cały czas porusza się na granicy między partyturą roli a swoją prywatnością. Wygłaszając improwizowany monolog o sztuce czy komentarz do jakiegoś aktualnego wydarzenia aktor staje się nagle dramaturgiem wyrażającym swoje własne opinie.

**A co Pan myśli o romansowaniu aktorów z dramaturgią i w ogóle o ich skłonnościach w ogóle do pisania? Bo tu pojawia się kolejny aspekt, naturalna konsekwencja - jeżeli już mamy tego twórcę teatralnego, twórcę teatru, który ma te inklinacje swoje aktorskie, i doświadczenia czy zakusy, czy chociażby oko reżyserskie, czy tu nie jest znowu tak, że im dalej w las, tym więcej drzew... a dodatkowo apetyt rośnie w miarę jedzenia? I już nie ma odwrotu, trzeba zacząć pisać? Czy intuicja, ucho na dialog wystarczą?**

Oczywiście, ale mówimy o reżyserze czy aktorze? O aktorze?

**Nazwijmy go twórcą, który ma już trochę reżyserskich doświadczeń i całkiem sporo talentu aktorskiego...**

No ale czym jest ten talent? Może właśnie to jest ta szczerłość, to jest autentyzm. Stanisławskiego odwaga bycia autentycznym to jest chyba talent i powiązane to wszystko z ciekawą wrażliwością, ciekawą osobowością. Bo to jest właśnie kluczowa sprawa u aktora, ciekawa osobowość, że on filtruje w sposób niezwykle, niebanalny sposób te impulsy i te doświadczenia, które do niego docierają. Właściwie każdy jest ciekawy i niebanalny, tylko nie każdy ma odwagę to odsłonić. Bo większość z nas jest konwencjonalna w swoim zachowaniu, bo boimy się wykroczyć poza konwencję czy środowiska, czy kultury, czy oczekiwań innych ludzi, boimy się po prostu być autentyczni. Znaczący boimy się uruchomić w sobie ten odruch, który w nas jest naprawdę; np. dziewczyna z dobrego domu, powiedzieli jej, że nigdy nie wolno krzyżeć, nigdy, a nagle ma odruch agresywny, to go zablokuje w sobie, bo to nie wypada. To wszystko musi być przełamane w trakcie pracy, żeby aktorów czy ludzi wyzwolić w ich prawdziwej wrażliwości. Bo jak są już uwolnieni, to wtedy będą stwarzać prawdziwą, fascynującą sytuację międzyludzką. Ale też wtedy, kiedy odważą się na to, żeby być sobą to wtedy zawsze jest ciekawe. Bo człowiek autentyczny jest ciekawy, każdy jest innym bytem, ma inną wrażliwość, tylko szkoła, konwencje, to masowe kształcenie, różne stereotypy tak nas

formatują, formatują, formatują i bardzo trudno potem jest się „odformatować” i temu powinna służyć właśnie szkoła teatralna. „Odformatować”, a często temu nie służy, bo się formatuje wtórnie w jeszcze inny sposób. Zatem albo szukasz w aktorze i to jest najcenniejsze, prawdziwego jego człowieczeństwa, i też w studencie, i próbujesz to uruchomić, i to wysłować, albo go zamykasz w jakiejś wymyślonej przez siebie formie typu ”ty jesteś taki, albo taki, czyli sztucznie go formatujesz... „przejdź tu, zrób tak, tu się pan złapie, tu usiądzie”, czyli on jest jakby animowany z zewnątrz.. Albo się próbuje dotrzeć do człowieka i wyzwala się jego własny głos. Daje mu się odwagę, żeby działał w imieniu własnym, odważnie, żeby się odsłaniał, żeby sam siebie odkrywał, bo przecież młody człowiek jeszcze wiele nie wie o sobie, ja nie wiem o sobie jeszcze wiele. Myślę, że to jest fundament, żeby być żywym i otwartym na rzeczywistość wokół. .Wieniamin Filsztyński pytał na warsztatach, które prowadził w Krakowie pytał studentów rano: „co pan pięknego widział, idąc tutaj? Coś ciekawego?” Słyszał w odpowiedzi: „No nic.” „Jak to? W Krakowie? Tu, przecież jesteśmy koło Plant, widziałem dziś rano słońce, widziałem żebraka, dziwnego człowieka, przecież to jest kosmos, a pana nic nie dotknęło dzisiaj rano?” Oni tam w Rosji notują, studenci mają notesy, notują różne doświadczenia, obserwacje...

**Na pierwszych zajęciach daję grupie takie notatniki, czarne, z gumką, żeby tak z osiemdziesiąt lat przetrwały.**

Pan to robi?

**Tak. Co roku. I zasada jest taka, że ma się tam znaleźć jedna obserwacja dziennie.**

Acha. Ale obserwację czego? Czegokolwiek?

**Coś inspirującego, coś zaciekawiającego, zadziwiającego, może wyraz twarzy kogoś, może jakaś sytuacja. Jedno dziennie. Może być sen. Parę zdań, pięć słów na krzyż, żeby od razu stwarzał się obraz w głowie.**

A to przez całą szkołę mają robić czy jak?

**Różnie to bywa, czasem znajduję gdzieś na korytarzu, po dwóch latach, otwieram, zapisane dwie kartki, z czego na jednej numer Pizzerii a na drugiej gra w kółko i krzyżyk. Ale zdarza się, szacuję to na mniej więcej pięć procent przypadków, że spotykam kogoś po latach, i ten ktoś przekartkowuje mi przed oczami setki zapisanych spostrzeżeń, obserwacji. I to fenomenalnie przekłada się rzeczywiście na tę wrażliwość, czujność i uważność. To co, aktorzy powinni pisać?**

Wszyscy? Co to by było (śmiech).

**Przy „Próbach”, żałuję, że niektóre rzeczy nie zostały zapisane, w tym entuzjazmie chwili, właśnie z impulsu nagle powstały rzeczy, których nikt o zdrowych zmysłach by nie wymyślił.**

To może lepiej?

**Pamięta Pan, niektóre, niebywale wręcz, niekończące się salwy śmiechu? Gdyby tak niektóre wymiany, „ping-pongi” ująć, w formę, małe sekwencje video, mam wrażenie, że Schaeffer nieopatrznie stworzył formę idealną do dzisiejszych internetowych narzędzi komunikacyjnych typu Instagram.**

Schaeffer to jednak jest ewenement.

**Pisanie, jako obowiązkowy punkt składowy warsztatu, obok dykcji, pracy nad głosem czy ciałem, element obowiązkowy.**

Takiego treningu aktorskiego?

**Na przykład żeby spróbować napisać jednoaktówkę.**

Na pewno by to poszerzyło wrażliwość na słowo na przykład. Bo jak człowiek sam pisze, to widzi jakie to trudne. Doświadczenie materii. Aktorów pisanie. To na pewno by się przydało. Żeby naprawdę doświadczyli materii...

**I może dwa razy niektórzy by się zastanowili co później publicznie wygadują.**

To na pewno. Żeby doświadczyć materii słowa, języka, jak ona się opiera, jaka ona jest trudna, jak ona jest nieelastyczna w ręku amatora. A jak nagle nam się wydaje naturalna i gładka i elastyczna w ręku, kogoś kto ma słuch na słowo. Nie dziwię się, że dojrzałsi aktorzy mają często pretensje do studentów i młodych aktorów, że są niechlujni w mówieniu tekstu. I słusznie. Załóżmy, że się umówiliśmy, że gramy autora, nie przepisujemy, nie dopisujemy tylko staramy się podążać za tekstem. Mamy przekład albo oryginał. Na pierwszych próbach jeszcze się uważnie czyta tekst, potem wchodzi się na scenę. Ja już wtedy często nie patrzę w egzemplarz tylko na aktorów. Inspicjentka z boku siedzi i jak jest jakiś błąd, poprawia czasami, ale potem sama się oswaja i już przestaje poprawiać. I nagle tekst zaczyna ewoluować. Na scenie aktorzy zaczynają zmieniać lub dodawać drobne słowa, zdania, przesuwają się sensy o jakieś drobiazgi. Często zdarza się, że biorę tekst do ręki raz jeszcze, aktorzy już mają nauczony tekst i mówią: słuchajcie, chwilę, tu jest jeszcze, patrzcie, tu jest inne słowo. A to słowo to zupełnie co innego tutaj otwiera. To jakby brak nawet nie szacunku do autora, tylko brak

świadomości jak czasami bogaty jest ten zapis i partytura. Ile aktor może z niej wyciągnąć...

### **Aktorzy wolą przechodzić do działania jak najszybciej czy rozczytywać?**

Różnie. Zależy ile tego tekstu mają do nauczenia (śmiej) Ktoś przy „Próbach”, pamiętam, bo ktoś to mówił, dawał receptę, że tekst wystarczy przeczytać sto razy. I nic więcej. Niby to jest taka metoda na mechaniczne przyswojenie treści.

### **Lubi Pan jak aktorzy improwizują?**

To zależy od okoliczności. I również modelu improwizacji. Zasadniczo są dwa. Improwizacja rozumiana jako działanie bez żadnych ograniczeń, bez żadnych rygorów albo improwizacja, która wiąże się na przykład z tym, że się właściwie realizuje ten sam motyw, który pulsuje jak w muzyce. Obserwuję muzyków klasycznych. Jest temat, są ludzie i teraz co? Są różne wykonania tego samego utworu i tych samych nut, ten sam muzyk gra raz tak, że porywa a innym razem te same dźwięki i to jest martwe. Bo za jednym razem on na nowo przeżywa, doświadcza tego utworu, tych dźwięków. To znaczy, że na początku musimy znaleźć źródło tej struktury która jest tekstem czy zapisem autorskim czy muzycznym. Źródło. I to źródło w sobie odnaleźć. Jak odnajdę źródło to wtedy do niego sięgając za każdym razem na nowo, spontanicznie we mnie się pojawiają te słowa, te emocje i wtedy ja improwizuję a jednocześnie realizuję partyturę. Mówił Stanisławski że prawdziwe wykonanie czegoś, prawdziwie twórcze jest zawsze w jakimś sensie na nowo ustanowieniem. Ale na nowo to nie znaczy na nowo wprost słów czy, czy tematu. To może być ten sam temat w delikatnych tylko odmianach. Ale powtórzony na żywo. A odegranie, martwe wykonawstwo to jest po prostu rutynowe, martwe, nic nie dające. Idealne jest połączenie improwizacji z bardzo silną strukturą, i to jest właśnie tajemnicza sytuacja...

Improwizacja i struktura, to znaczy struktura która się rodzi z improwizacji tu i teraz dzisiaj, a jednocześnie ona już jest wcześniej uformowana, ale to jest trudne do wytłumaczenia. Jeżeli jest dobrze napisana scena, bo są też takie sytuacje że mamy zły dramat na przykład czyli papier, literaturę, że autor nie zapisał nam LUDZI w scenie tylko jakieś słowa. To wtedy jest dramat. Bo aktor nie może być organiczny w scenie. Bo organiczny to znaczy, idący za pewnymi ludzkimi naturalnymi odruchami. A tak musi sztucznie na przykład coś nagle powiedzieć, co wcale nie wynika z jego impulsu ale jeżeli jest dobra literatura to ona jest organiczna. To nagle, jak u Czechowa, jak znajdę intencję to potrafię mówić tekstem Czechowa i to jest oczywiste dla mnie, to musi być bo on jest tak organiczny. Jak się znajdzie ten podtekst, ten grunt podstawowy sytuacji, którą Czechow projektuje, to potem idąc za własnymi

emocjami można znaleźć analogię do tego co Czechow konstruuje.

Po to są próby żeby te analogie odkrywać i coraz bardziej, na kolejnych próbach, nie wiem, pogłębiać je i formować. Ale musi być i dyscyplina i swoboda łącznie. Sama swoboda to jest anarchia, to się rozpada. Sama dyscyplina to jest martwy twór. Kiedy są te dwa elementy scena staje się powtarzalną rozgrywką, która jednocześnie za każdym razem powstaje na nowo. To jest dla mnie samego wciąż tajemnica. I całe szczęście, bo ciągle jest coś do odkrycia.

**Dziękuję za rozmowę.**

Rozbudzenie.

Wyjątkowo na tym polu kształtowało się podejście reżysera wobec dramaturgii Bogusława Schaeffera, który wręcz zachęca przecież do migotliwej ekwilibrystyki scenicznej.

Praca przy „Próbach” była z jednej strony niezwykle podróżą w świat dziecinnej spontaniczności, ale jednocześnie bardzo odpowiedzialną grą w rozgrywce, której arbitrem ma być rozbudzony intelektualnie widz. Widz naprzemiennie wpuszczany w maliny estradowej rozrywki, z której nieoczekiwanie wpada w sidła zastawione z precyzyjnych odniesień do kultury wysokiej. Fantastyczne rozmowy prowadzone podczas prób były nie tylko nakreślaniem kolejnych szkiców formuły i kształtu spektaklu, były przede wszystkim uskrzydającym czasem dojmującego poczucia stwarzania ważnej wypowiedzi, własnego dojrzewania, a przede wszystkim ucieleśnieniem bardzo czułego podejścia, pełnego szacunku do widza i jego inteligencji. Jak pisał Łukasz Kaczyński w „Dzienniku Łódzkim”...

(REŻYSER nieśmiało spogląda w kierunku widowni, uśmiecha się, zaczyna tańczyć wykonując ruchy przypominające taniec Bhuto)

*„W „Próbach” łączą się kpina i sprawy serio, środowiskowe przytyki i żart z teatralnych mód z apologią sztuki teatru, obnażanie scenicznej „kuchni” z podejmowanie toposu theatrum mundi, który w teatr zmienia rzeczywistość równoległą do rzeczywistości sceny. Ramy sceny znikają, by po chwili w tej „próżni” znowu zaczęła pączkować forma teatralna. (...) Próżnia ta jest oczywiście pozorna, stąd cudzysłów.*

*Jacek Orłowski, specjalista od podejmowania w teatrze tematów fundamentalnych dla ludzkich egzystencji i rozgrywania ich w formie poważnej rozmowy z widzem, pokazuje w „Próbach” mniej znaną twarz twórcy wyczulonego na humor teatralnej zabawy i gry formą, co zresztą można było podejrzewać po (czarnym) humorze monodramów z Bronisławem Wrocławskim. W „Próbach” jest Orłowski niezmiennie reżyserem perfekcjonistą. Z młodymi aktorami (obsada sobotniej premiery to: Wacław Mikłaszewski, Anna Cichy Fatyga, Monika Mielnik, Bartosz Szpak, Bartosz Buława) wypracował zespół cechujący się warsztatową biegłością, o rzadko spotykanej jednomyślności i działający jak jedno ciało, ale nie zatracający przy tym jednocześnie podskórnie buzujących różnorodnych temperamentów - więcej, właśnie wydobywający je na wierzch. Reżyserska precyzja „Prób” zdaje się wręcz żelazną ręką trzymać aktorów, w czym można widzieć pewne odchylenie od żywiołu teatralnej zabawy. Ale można też inaczej - potraktować to jako moment startowy dla przedstawienia, w który wpisana jest ewolucja i rozwój w czasie. Którego „bieg życia” będzie inny niż przedstawień instytucjonalnych. „Próby” obliczone są bowiem na zmienną obsadę (pierwsze zmiany były już w niedzielę), aktorską improwizację i zmienną temperaturę gry aktorskiej. Dlatego przyjemnością będzie oglądać jak zapięty po samą szyję rygor warsztatu przy muzyce Bartosza Szpaka i Tadeusza Kulasa zluzuje się z kolejnymi pokazami, jak rozwija się biegłość improwizacji, jak żywioł zabawy zjawia to w tych, to w innych miejscach. Podobnie jak on wędrować będzie przedstawienie, które w listopadzie i grudniu obejrzeć będzie można na scenie Teatru „Szwalnia”<sup>20</sup>*

Jednym z najważniejszych czynników, który intensywnie wpływał na pracę przy spektaklu było silne rozbudzenie, wydających się czymś oczywistym, a w praktyce coraz rzadszych: entuzjazmu aktorskiego i apetytu tworzenia, które sprawiają, że najbardziej nieprawdopodobne pomysły, niczym nie skrępowane, rzeczywiście są realizowane. Nieprzypadkowo o spontaniczności Stanisławski mówił: *lubię te naiwne, niewymyślne próby, jeśli są szczerze, jeśli płyną z czystego serca. Takie próby ujawniają te autentyczne talenty, które dała sama natura.*<sup>21</sup> Próby do „Prób”, były nacechowane wcześniejszymi doświadczeniami części obsady, które realizowały ten materiał z tym samym reżyserem wcześniej, w szkole. Dołączyłem do organizmu już przetrenowanego, przetartego w bojach. Z jednej strony miało to swoje zalety – mój udział, i to jeszcze w roli reżysera w dramacie, był jak przyjazd reżysera „z zewnątrz” do okrzepniętego zespołu aktorskiego, który ma swoje zasady i styl. Jednocześnie, dużą

---

<sup>20</sup> Łukasz Kaczyński, „Próby” Schaeffera pierwszą premierą Fundacji „teatr/studio/łódź”, Dziennik Łódzki, 29.10.2015 r.

<sup>11</sup> K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, tłum. J. Czech, wyd. PWST Kraków, 2010 r.



część ekipy stanowili realizatorzy „Lamentu” i studenci, z którymi w czasie szkoły realizowałem koncerty i oprawy artystyczne, uświetniające inauguracje roku akademickiego, festiwale i inne szkolne wydarzenia. Wszystkie wcześniejsze doświadczenia sprawiały, że zatarła się granica efektu nowej społeczności. Był to powrót do domu na wielu poziomach. Szczególnie do domu, rozumianego jako przystań, w której można zebrać myśli i nabrać sił do dalszego funkcjonowania w obszarze, w którym energia jest podstawowym czynnikiem sprawczym udanej pracy. Był to powrót do domu, w którym to samo lustro w przedpokoju, dawało zupełnie inny obraz niż przed wyjazdem, mimo, że wydawać by się mogło, że tak niewiele się zmieniło. Wpatrując się w to odbicie, już bez żadnej efektownej otoczki, bez fajerwerków, na pustej scenie, docierało do mnie bez zakłóceń i zniekształceń, jedno oczyszczające pytanie: po co tu jestem? I tu z pomocą pojawił się zespół, reżyser i tekst.

*„Próby” rozgrywają się w teatrze, wobec teatru i na temat teatru - jak objaśniał sam Schaeffer. Zamiast na spektakl, widzowie trafiają na próbę. Zaglądadaj więc za kulisy, b których nawet najzagorzalszym miłośnikom teatru nic nie wiadomo, bo otrzymują - jak pacjent w restauracji - gotowy produkt jakoś tam usmażony.” To oczywiście iluzja. Aktorzy muszą współtworzyć chaos (ale wyreżyserowany), wprowadzać elementy improwizacji (ale wpisujące się w scenariusz). Demaskowanie kreacyjności idzie w parze z krytyką „Gazety” w teatrze. - Prawda na scenie to kłamstwo! - mówi Reżyser (Wacław Mikłaszewski). Tymczasem dla młodych aktorów pytania - i te podejmowane przez Schaeffera, i te stawiane sobie, w trakcie pracy nad spektaklem - są jak najbardziej prawdziwe i ważne. Próby”dają im doskonałą okazję do pochwalenia się warsztatem, na pustej scenie. Ale czy naprawdę muszą być kłomediantami”- nie tylko śpiewać, grać na instrumentach i w tempie karabinu maszynowego wypowiadać łamańce językowe (np. „Łojalna Lola juja jolatego Jula”- warto spróbować), ale też założyć spontanicznie nogi za głowę? Czym jest dziś pragnienie śmierci w teatrze? Ważniejsze jest natchnienie, czy lajki na fejsie? Czy czytać dziś Platona i Heideggera, czy może Grochotę? <sup>22</sup>*

Jednym z pierwszych, przewrotnych pytań reżysera na próbie było: „Jakie każdy z Was ma talenty, którymi chciałby się popisać?” Pytanie, które w innych okolicznościach, z innym reżyserem mogłoby zwiastować katastrofę kabotyństwa i erupcji aktorskich ego,

---

<sup>10</sup> I. Adamczewska, *Nowa fundacja przygotowała przedstawienie teatralne*, Gazeta Wyborcza, 2.11.2015 r.

w tym przypadku otworzyło niemal nieskończony rezerwuar zwinnych odniesień, które doskonale korespondowały ze strukturą sztuki. Granie na flecie, gitarze, gitarze basowej, saksofonie, śpiewanie, wymyślne pozy jogi, dźwiękonaśladownictwo, tańce, akrobacje stały się błyskotliwym otoczeniem, doskonałym balansem, dla fundamentalnych treści o spełnieniu, przemijaniu, uwierającej pustce czy absurdalności życia.

*„Widać, że młodzi aktorzy traktują te pytania serio, dają też publiczności energię młodości i popis aktorskich sztuczek. A także możliwość interakcji - po obejrzeniu trzech etiud (spikerka, laweczka i włoski mafioso) widownia może zagłosować na tę, która najbardziej przypadła jej do gustu (w tym miejscu widać wyraźnie, jak Mikłaszewskiemu przydał się trening w działaniach improwizowanych). Niektóre momenty są nieodparcie komiczne, inne skłaniają do zastanowienia”.*<sup>23</sup>

Wszystkie wspomniane wyżej działania cechuje również daleko posunięta „multi-funkcjonalność”. Łączenie funkcji np. autora, reżysera, aktora i producenta ma niebagatelny wpływ na kształtowanie treści i formy prezentacji. We wcześniej wspomnianych realizacjach dokładało to niezwykle stresujące obciążenie. Przy okazji „Prób” gdzie grałem rolę reżysera, wcześniejsze „dociążające” doświadczenia okazały się uskrzydlające. Odpowiedzialność ukształtowana przy działaniach solowych i współuczestniczenie przy całej machinie realizacyjnej wielkiego widowiska, wyczerpały i uodporniły na złośliwości rzeczy martwych i często irytujący czynnik ludzki.

W przygotowaniu roli Reżysera kluczowe okazało się zaufanie własnej intuicji umiejętnie stymulowanej przez reżysera nienachalnymi sugestiami, które jakby od niechcienia, nienacechowane „wymagalnością”, płynnie wchodziły w sceniczny krwioobieg.

Styl prowadzenia aktorów, pełen nie tylko ludzkiego szacunku, ale i wyczerpania na organiczność gry aktorskiej, sprawiał, że podczas prób od samego początku wywiązało się silne poczucie zaufania wobec obranego przez Jacka Orłowskiego kierunku.

---

<sup>12</sup> I. Adamczewska, *Nowa fundacja przygotowała przedstawienie teatralne*, Gazeta Wyborcza, 2.11.2015 r.

Już w sekwencji pierwszego pojawienia się Reżysera na scenie, zasadniczą kwestią okazało się wykorzystanie narzędzi intensywnie eksploatowanych we wcześniejszych improwizowanych i pół improwizowanych realizacjach. Szczególnie w zakresie budowania atmosfery o której pisał Michaił Czechow:

*(...) aktor, który zachował (lub na powrót posiadał) poczucie atmosfery, wie dobrze, jaka nierozłączna więź powstaje między nim a widzem, jeśli ogarnięci są tą samą atmosferą. Publiczność zaczyna wtedy grać razem z aktorem.*<sup>24</sup>

Ukierunkowanie charakteru postaci Reżysera to, wydawać by się mogło, nic prostszego niż wykorzystać ukazane w krzywym zwierciadle doskonale znane wszelkie środowiskowe „smaczki” i typowe reżyserskie „zagrywki”. Szczypta kabotyństwa, przejścia, alkoholowego rozedrgania, intelektualnego dryfowania i tak oto wypisz, wymaluj, otrzymujemy Reżysera. Niestety Reżysera – kliszę. Otwierający niniejszą pracę, monolog REŻYSERA mógłby do takiej spłaszczonej interpretacji również pasować.

Nam jednak bardzo zależało, aby nadać Reżyserowi charakter znacznie bardziej osobisty, aby nieustannie, jak to nazwaliśmy, „walczył o sprawę”, pilnował jej. Czym była owa „sprawa”? Sensem. Struktura tekstu, zonglerka środkami aktorskimi, zgrywy i sama atmosfera spektaklu sprawiają, że cały czas wisi w powietrzu niebezpieczeństwo wpadnięcia w pułapkę grania „pod publiczność”. Konstrukcja tekstu była nie tylko zbiorem zmieniających się natężeń treści (na dwóch głównych poziomach: próbą w teatrze i samą odgrywaną sztuką) była przede wszystkim zapisaną między słowami motywacją. Szczerą motywacją do wyjścia na scenę i zadawania pytań o teatr.

W obliczu życia w społeczeństwie spektaklu, o którym pisał Guy Debord<sup>25</sup>: „życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia” pytania o istotę teatru, z dodanym tekstem zwracając się wprost do widowni „czym dla Państwa jest teatr?” nabierają znacznie

---

<sup>24</sup> Michaił A. Czechow, *O Technice Aktora*, tłum. M. Sołek, wyd. AKSHA, Kraków 1995, str. 27

<sup>25</sup> Debord Guy, *Spoleczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko., s.33, wyd. PIW, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 2013

szerszego znaczenia. Nie tylko dlatego, że słowa „teatr”, „scena”, czy „aktorzy” są nieustannie nadużywane w dyskusjach publicystycznych np. mówiąc o „scenie politycznej”, lub „głównych aktorach w sejmie”. „Teatralizacja” znaczeń w wielu obszarach życia sprawia, że „schaefferowska” formuła nabiera jeszcze większej gęstości, do tego stopnia, że niektóre interpretacje odniesień teatralnych były naprawdę zaskakujące - jeden z widzów, już po zakończonym spektaklu, w którym co chwilę na nowo trzeba się przecież odnajdywać – czy to jeszcze jest jeszcze spektakl czy próba, zasugerował, że właśnie tą metodą można by stworzyć partię polityczną, która sama na sobie testuje modele zarządzania społecznymi emocjami – nie proponując rozwiązań a poddając pod uzasadnioną wątpliwość wszelkie aspekty życia społecznego.

Ze sceny dało się wyczuć zaangażowanie widowni w odczytywanie metafor teatralnych jako rebusów odnoszących się do relacji międzyludzkich czy, szerzej, jako próbę zdefiniowania kondycji społeczeństwa, szczególnie w sferze jej uczestniczenia w życiu kulturalnym, i czym tak kultura jeszcze dla niego jest? Czy już tylko rozrywką, czy jeszcze zwierciadłem moralnym i emocjonalnym?

Efekt spontanicznego przejrzania się widowni w „krzywym zwierciadle” podczas głosowań nad sceną, która będzie kontynuowana, była nie tylko elementem interaktywnego uczestniczenia publiczności, była również odczuwalnym wspólnotowym doświadczeniem, które często przechodziło w naturalne rozmowy, stwarzając atmosferę dojmującego, autentycznego spotkania.

### Sfery prób

Tak jak trudno uchwycić w strukturze formalnej niniejszej pracy, ducha REŻYSERA, oddając mu na chwile pole, tak niezwykle trudno jest zdefiniować i uchwycić (słownie) proces wypełnianiu roli założonymi właściwościami.

Ja aktor – ja, Waław Mikłaszewski, ja – reżyser, ja – postać reżysera. Granica od początku była zatarta. Niemal jej nie było. A jednak specyficzny nawias jaki jest na stałe wpisany w dramaturgię Schaeffera sprawia, że ten nieustannie obecny margines rozkojarzenia, kto jest właściwie kim, jest jednocześnie wentylem bezpieczeństwa dla

skomplikowanych treści, które z całą pewnością nieraz wymykają się logicznej percepcji. Pierwiastek szaleństwa, którego podczas prób unikaliśmy jak ognia, podczas spektakli był czasem dla widzów jak koło ratunkowe – oto właśnie teraz możecie się pogubić, zrelaksować, wprowadzić umysł w przyjemny stan absurdałnego rozkojarzenia, postawić swoje postrzeżenie bez wstydu w pozycji kompletnie „nagiej” względem swojej wiedzy, narracji czy wciąż wywracanej do góry nogami fabuły. Z czasem mieliśmy wrażenie, że to właśnie te momenty dawały widowni największą satysfakcję. Byle tylko za chwilę znów je „ściąć” i wrócić do „jako tako” przyswajalnej logiki, dając złudne poczucie bezpieczeństwa.

Improwizacje, obecne przede wszystkim w scenach rozważań, jak to mówi AKTOR B o „pryncypiach” teatru, oraz w monologach były swoistymi „checkpointami” (ang. punktami sprawdzania) rytmu i napięcia spektaklu. Sekwencje improwizowane najczęściej podkreślały tempo i istotnie kontrastowały z dialogami o mniejszej intensywności emocjonalnej. Niosły też realne zagrożenia – to właśnie te sekwencje potrafiły się rozciągnąć w nieskończoność, podcinając precyzyjnie rozpięte w założeniach „niteczki” relacji między postaciami.

Charakter sytuacji dialogowych oraz struktura tekstu sprawiają, że przeanalizowanie ścieżki pracy nad rolą jest w zasadzie niemożliwe, w klasycznym porządku - w kolejności chronologicznych sekwencji w spektaklu - dlatego analizę spróbuję zakotwiczyć głównie w trzech „rozpracowywanych” podczas prób obszarach – intelektualnych, emocjonalnych i wykonawczych.

Te trzy „sfery” determinujące wybory i kierunki realizacji spektaklu, naturalnie przenikały się, ale szczególny charakter osiągały w sekwencjach improwizowanych oraz muzycznych. W każdej z nich nakreślałem najważniejsze punkty, które pomagały w nawigacji w poszczególnych scenach, które organizowały ich strukturę, szczególnie, że w większości przypadków postać Reżysera inicjuje charakter sceny i nadaje jej rytm i sens.

„Obszar intelektualny” bazował na ogóle wiadomości zbieranych naturalnie w życiu, który dla potrzeb spektaklu sukcesywnie był powiększany o zagadnienia związane z

treścią. Pozwalało, to w każdym spektaklu, w odpowiednich miejscach, zaskoczyć świeżością i poruszyć zupełnie nowe zagadnienia, które oczywiście musiały się spotkać z reakcją partnera na scenie. Najczęściej z dobrym skutkiem. Gdy do tego nie dochodziło, dało się odczuć pewnego rodzaju rozczarowanie, że ktoś nie przygotował jakiejś „mikro niespodzianki”.

Zupełnie inaczej sprawa się miała z kolei z „obszarem emocjonalnym”, który w zasadzie nie był poddawany zmianom i opierał się szalonym pomysłom improwizacyjnym. Paradoksalnie w kalejdoskopie tego spektaklu, najbardziej odporną na „kontrolowane zawieruchy” sferą była właśnie ta, która w wielu przypadkach jest najbardziej nieprzewidywalna. Wielu aktorów lubi przecież mówić „ach, wiesz, poniosła mnie emocja!”. W przypadku „Prób” zaskakująco ukształtowała się ta „emocjonalna mapa” – relacje między bohaterami, reakcje przede wszystkim w częściach improwizowanych i pół-improwizowanych poddawały się bezdyskusyjnie reżimowi zaplanowanej siatki zdarzeń.

Dla całości procesu gorset stanowiło oczywiście wykonanie. Sfera wykonawcza, bardzo ściśle połączona z technicznymi sprawami – rekwizytami, kostiumami, podłączeniami instrumentów – w wielu przypadkach pełniła funkcję organizującą i dyscyplinującą, kiedy niektóre improwizacje zbyt się dłużyły bądź „nie rokowały”.

Nieprzypadkowo sfera wykonawcza, często była oddzielona od tzw. „bycia na scenie” jako osobny trop. Zwykle te dwie materie w procesie chce się scalić żeby uzyskać jak najpełniejszą wiarygodność. W tym przypadku pewnego rodzaju wartość dodaną stanowiło naprzemienne przerzucanie środka ciężkości z jednej w drugą, żeby wyraźnie zaznaczyć przejścia, które zastosowane w rytmie i tempie, dawały pożądany efekt. Szczególnie, kiedy z pełną swobodą, można było nic nie mówić, nic nie grać, ot po prostu tylko być. To „bycie”, szczególnie znajdując porozumienie niemal intymnie z wybranymi paroma osobami na widowni to doświadczenie bezcenne i niezapomniane.

W większości przypadków, „przejsć” kiedy Reżyser „przerywa” kolejną próbę, niezwykle ważne było precyzyjne nacechowanie kwestii swoistą bezdyskusyjnością,

często wyrażaną niekonięcznie silnymi środkami wyrazu. „Zerwanie” za każdym razem miało mieć charakter wpuszczenia zupełnie nowego powietrza. Element stwarzania świeżości to jeden z najbardziej ożywczych cech jakie zawarte są w dramaturgii Schaeffera i absolutnie wymarzony dla aktora materiał do zonglowania tempem, energią i brzmieniem spektaklu.

W żadnym wypadku nie były to powtarzalne brzmienia, wyuczone na pamięć. Niezwykle ważne w zespole było poczucie stwarzania za każdym razem sytuacji nadzwyczajnej – każdy intuicyjnie czuł, że element zaskoczenia (aczkolwiek niewybijającego z sensu sceny) pomaga we wszystkich kluczowych obszarach. Nieoczywiste zagranie partnera wywoływało momentalnie ożywczy błysk w oku, dzięki któremu „wytyczne inscenizacyjne” wypełniane były każdorazowo rozwibrowanymi tematami. Kluczowe oprócz realizacji porządku logicznego obecnego w tekście, okazało się niuansowanie na poziomie gestu, spojrzeń zdecydowanie bliżej prywatnych relacji między aktorami, szczególnie w scenach tzw. środowiskowych tzn. teatru w teatrze. Kumulacje wspomnianych doznań zawierały się szczególnie w scenach kiedy Reżyser przerywa i mocno ingeruje rozbijając dotychczasową atmosferę:

#### REŻYSER

*To była dobra scena, wątpię, czy uda nam się ją powtórzyć, bez krzesel będzie trudno, powtórzmy ją jutro, tymczasem pójdziemy dalej z materacem, przepraszam z materiałem - o ile tego jest, to płodny autor.*

*(Widzi, że aktorzy nie rozumieją jego podejścia do pracy, do teatru i nie podzielają jego entuzjazmu). Bo co to znaczy próbować? Od pierwszej próby martwimy się o premierę. Czy się uda? Czy będzie sukces czy klęska? Z tego lęku wynika nasza zachowawczość. Kurczowe trzymanie się sprawdzonych sposobów. Jakby istniał jeden uniwersalny klucz do wszystkich drzwi. A to nie prawda. Za każdym razem trzeba znaleźć nowy sposób. Dlatego próba jest taka ważna! To poszukiwanie nowego klucza, nowego języka. Trzeba być otwartym na to co się wydarza na próbie. Z tego czerpać!!<sup>26</sup>*

Wspomniane sfery osiągały czasem poziom nawet zbyt rozgrzanego wzajemnego oddziaływania. Mimo uporządkowanej struktury spektaklu bardzo intensywnie wpływały na niego zapisane w scenariuszu „sloty” (nazwane tak przez zespół momenty

---

<sup>26</sup> B. Schaeffer „Próby”

w których zapisaną mieliśmy improwizację), które często nakreślały nieoczekiwany bieg wydarzeń, których niezahamowany charakter objawiał się jeszcze długo w scenach niemających nic wspólnego z aktualnym momentem spektaklu. Apogeum takiego stanu wywoływała np. scena kiedy Reżyser kpiąco komentuje występ „brechtowski”:

#### REŻYSER

*Zalóżmy, że jesteś pianistą, więc włączysz na estradę i kombinujesz, co zrobić z tym całym Chopinem? Zagrać go tak, jak on to napisał – nie godzi się, nie, skądże! („Muszę zdobyć się na własną interpretację!”) Mówisz sobie. „Muszę pokazać własną oryginalność!”) I co? Grasz coś, co podobne jest do Chopina, a publiczność czuje, że jest to jeszcze jakaś niby muzyka, ale już żaden Chopin. I nie dlatego, że jest przyzwyczajona do innej interpretacji Chopina, lecz dlatego, że ty im tego Chopina po prostu – zepsujesz (swoimi „pomysłami”!) W sztuce trzeba autora pokazać nie zamazywać, uświetniać, nie obrzydzać! Znam reżysera – jeśli to w ogóle jest reżyser – który przez całe lata robił Gombrowicza tylko po to, by móc pokazać swoje głupkowate i najczęściej kradzione pomysły. Zredukował Gombrowicza do rangi idioty, z którym można robić co się chce. Gdyby Gombrowicz żył dałby mu w mordę.<sup>27</sup>*

Jedną z najciekawszych dla postaci Reżysera części, z punktu widzenia aktorskiego wyzwania była scena, jak ją nazywałem, „podchodzenia pod wzgórze amoku”, gdzie w końcu należało nabudować wielowątkową narrację, która z jednej strony miała się wymykać logicznemu pojmowaniu a jednocześnie być rodzajem „oświeconego szaleństwa”:

#### AKTOR A

*Mam pomysł, nad którym może warto się zastanowić: co by było, gdybyśmy – na próbach grali, a na spektaklach próbowali?*

#### REŻYSER

*Właśnie to robimy. W teatrze odbywa się spektakl, a my próbujemy. Ja mogę na scenie – jak to się obrzydliwie mówi – głośno myśleć, wy możecie udawać, że gracie, to znaczy markować, autor pomyślał o nas, zanim jeszcze my cokolwiek pomyśleliśmy o jego sztuce.*

#### AKTOR B

*Co tam autor. Grajmy, a raczej: próbujmy dalej.*

#### REŻYSER

*Zastanawiam się nad jedną rzeczą, która nie daje mi spokoju...*

---

<sup>27</sup> B. Schaeffer „Próby”



*AKTORKA A*

*Która absolutnie nie daje mi spokoju. Dlaczego nie nauczysz się porządnie swojej roli?*

*REŻYSER*

*Nie muszę. Wiem, że wszystkie role znasz i że mi podpowiesz, bo jesteś dobrą, uczynną koleżanką... W którymś z poprzednich teatrów...*

*AKTORKA A*

*(podpowiada) W którym byłam reżyserem...*

*AKTOR B*

*W którym byłem reżyserem...*

*REŻYSER*

*Nie podpowiadajcie mi jak idiotcie, przecież znam swoją rolę na wylot... Jeden z aktorów powiedział kiedyś, że dla niego próby mają większą wartość niż spektakle. Próbując – próbuje...*

*AKTORKA A*

*Ależ nudzisz.*

*REŻYSER*

*(bezradny) Jeden z aktorów... nazwiska nie pamiętam, powiedział kiedyś, że dla niego próby... Powiedział kiedyś, że dla niego spektakle mają mniejszą wartość niż próby, nie, co ja mówię, że dla niego próby mają większość niż... zaraz... (patrzy tępo na widownię) Ja nie wypadłem z roli, zwięzła mi się tylko, i to pokaznie arena mojego reżyserskiego działania do którego jestem powołany, no, następna próba we jutro, jak zwykle o dziewiętnastej i żeby mi wszyscy stawili się punktualnie, ach, i nauczcie się porządnie swoich ról, ja tak nie mogę pracować, jestem tolerancyjny, ale teatr, mój teatr - nie tolerancją stoi, lecz... jaka szkoda, że prób nie robi się po premierze, w teatrze wciąż jeszcze wszystko takie skostniałe, obrzydliwie rutynowe. Stary schemat zastąpił nowy! W Nowym Teatrze gra się po nowemu, w Starym Teatrze też po nowemu. Ja nie wiem, po co porządni, myślący ludzie idą na reżyserię, mnie dziewczyna namówiła. Powiedziała: „Patrz co się teraz wyrabia w teatrze! Każdy może być reżyserem!” To i ja zostałem. Co tu jeszcze stoicie, i co z tego, że głośno myślę, ja sobie głośno myślę, a wam nic do tego, ty też idź już, ale nie na reżyserię, do domu, do domu, do Penelopy czekającej z obiadem, dziś piątek, pewnie będą pierożki, smacznego, ja jestem na diecie... (wychodzi)<sup>28</sup>*

[Kierunki](#)

Powyższa scena z racji na swą „gęstość znaczeniową” rozpaliała dyskusje podczas prób. Kierunki rozwoju teatru i sztuki aktorskiej w czasach płynnej nowoczesności, w której

---

<sup>28</sup> B. Schaeffer „Próby”

„jedyne, czego możemy być dziś pewni, to niepewność”<sup>29</sup>, to dziś, w szerszym znaczeniu, zagadnienie niezwykle skomplikowane. Jedenaście lat temu w pracy magisterskiej pt. „Aktorstwo jako mozaika działań, aktor jako kalejdoskop dusz - analiza autorskiej samorealizacji aktorskiej z użyciem działań improwizowanych, oraz związanych z nimi możliwych usprawnień dydaktycznych” pisałem, że obok przestrzeni teatru i innych dziedzin już „skolonizowanych” na potrzeby aktorstwa – (filmu, radia) istnieją (lub są na etapie powstawania) nowe kanały nie tylko dystrybuowania pracy aktorskiej ale i jej pierwotnego wytwarzania. W większości opierają się na rozwiązaniach internetowych, które wraz z rozwojem technologicznym nowych urządzeń (coraz większa dostępność i wydajność cyfrowego sprzętu – urządzeń rejestrujących audio - video, przechowujących i emitujących dane oraz rozwojowi sposobów emisji „na żywo” (na ekranach komputerów, w telefonach komórkowych, w miejscach publicznych, w technikach 3D live (hologramy świetlne), mogą stać się krokami milowymi w pojmowaniu misji aktorstwa, a w skrajnym przypadku (przy niepohamowanym rozwoju animacji i cyfrowym generowaniu dźwięków i mowy), w większej rozpiętości czasowej (liczonej w setkach lat) prowadzić do (sic!) całkowitego zaniku pierwiastka ludzkiego w aktorstwie, czyli praktycznie rzecz biorąc, oznaczać jego koniec. Nigdy nie wiadomo do czego może doprowadzić głód ludzi (czyli widzów) pragnących ciągle czegoś nowego:

(Do dźwięków japońskiego popu, z zaskoczenia wskakuje REŻYSER)

*„Yamaha opracowała program komputerowy do syntezy śpiewu, a koncert Crypton Future Media przygotował dla tego narzędzia żeński głos nazwany Hatsune Miku. Wizerunek młodej uroczej dziewczyny został stworzony po to, by stać się swoistą wizytówką głosu i prezentować się zachęcająco na pudełkach z programem. Popularność Hatsune Miku szybko wyszła jednak daleko poza sferę producentów muzyki i przeszła najśmielsze oczekiwania twórców. Grzechem byłoby tego nie wykorzystać - rozpoczęto więc proces agresywnej promocji postaci. Koncertowa przygoda Hatsune rozpoczęła się w 2009 roku - wtedy artystka pojawiła się na jednym z festiwali muzycznych jako postać na telebimie. Kilka miesięcy później jej wizerunek wyświetlany na ekranie zastąpiono poruszającym się po scenie i tańczącym hologramem. Od tego momentu możemy mówić o prawdziwym szaleństwie. Na koncertach tysiące osób ze świetlikami w rękach, skaczą, skandują refreny i piszczą na widok swojej idolki. Za akompaniament wirtualnej wokalistki odpowiada prawdziwy zespół, ale to ona znajduje się w centralnym punkcie sceny, a na prawdziwych muzyków*

---

<sup>29</sup> Zygmunt Baumann, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz., wyd. Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2013

*nie zwraca uwagi absolutnie nikt. Hatsune przyćmiewa obecnie sławą nawet inne japońskie gwiazdy. Podobnie jak wiele innych gwiazd pop, Hatsune nie pisze sobie sama piosenek. O wiele ciekawsze jest jednak to, że nie piszą ich również właściciele jej wizerunku. Narzędzie Vocaloid pozwala na wykorzystanie jej głosu niemal każdemu - wystarczy wpisać w programie tekst, określić kilka parametrów i dopasować śpiew do wybranego wcześniej lub skomponowanego samodzielnie podkładu muzycznego. Na koncertach hologram "wykonuje" po prostu najpopularniejsze utwory stworzone przez fanów, na które organizatorzy natknęli się w sieci. Dzięki temu Miku jest artystką wyjątkowo płodną - według oficjalnych danych, liczba kawałków w których słychać Hatsune dawno już przekroczyła próg 100 000. Dziesiątki tysięcy biletów na jej koncerty rozchodzą się w kilka godzin, a jej portret nadrukowany na aluminiowej tabliczce trafił nawet w kosmos na pokładzie sondy Akatsuki. Piosenkarka-hologram ma na swym koncie kontrakty reklamowe z Toyotą, Google i Segą. I posiada tysiące fanów, którzy zrobią dla niej wszystko.*<sup>30</sup>

Między innymi dlatego tak ważne jest, by aktorstwo wciąż było sztuką rozwojową i na tyle silną by mogła stawić czoło, być konkurencyjną, wobec zdehumanizowanych, taśmowo produkowanych tworów rozrywki masowej i krzykliwych animacji komputerowych, z minimalną, fasadową obecnością człowieka, w których kolejne wydarzenia generowane są (coraz częściej automatycznie) zgodnie z dyktatem polityki reklamowej koncernów medialnych, które ostatnimi czasy przyjmują rolę najbardziej opiniotwórczych ośrodków.

Oczywiście, nie oznacza to, że możemy ogłosić początek końca pierwiastka ludzkiego w sztuce. Głos wspomnianej piosenkarki bazuje na próbkach pozyskanych od aktorki dubbingowej Saki Fujity. Podczas sesji w studio nagraniowym, Fujita miała za zadanie wydawać z siebie dźwięki o określonej wysokości, charakterze i brzmieniu. Program Vocaloid potrafi łączyć je w pełne słowa. Na początku wirtualna gwiazda potrafiła śpiewać wyłącznie po japońsku, a zakres jej możliwości był dość ograniczony. Kilka lat temu program doczekał się również obsługi języka angielskiego, a wokalistka dysponuje teraz całym szeregiem sposobów śpiewania pasujących do różnych kompozycji - w niektórych może mieć miękkie, delikatne głosy, w innych krzyczeć, w jeszcze innych w jej tonie słychać smutek i skrucę.

W kontekście zmieniających się wymagań rynku, dlatego tak ważne wydaje mi się wnikliwe przyjrzenie się procesom autorskiej pracy aktorskiej. Na zajęciach

---

<sup>30</sup> M. Pisarski, *Hatsune Miku: wirtualna wokalistka supergwiazdą w Japonii*, komputerswiat.pl, 6.05.2015 r.

improvizacji aktorskiej w PWSFTviT jednym z naszych głównych założeń jest oswojenie materii improvizacji w stopniu, który pozwoli nabrać uczestnikom kursu przekonania „ok, tak też potrafię”. Mówiąc innymi słowami, żeby poprzez doświadczenie skoku na głęboką wodę twórczego doświadczenia, nie tylko odmitologizować często wynikające z mody wrażenie, że tylko w improvizacji aktorskiej można się spełnić, ale przede wszystkim wskazać przestrzeń do nieustannego rozwoju. Poczucie, że jeszcze tak wiele jest do odkrycia, przesuwanie kolejnych granic, jest w końcu namacalnym sensem naszej pracy.

Podsumowanie.

### **Przez wolność do pełnego podporządkowania. Brak tęsknoty za niezależnością.**

Osobiste doświadczenie uczestniczenia w tak różnych inicjatywach aktorskich sprawiło, że z jeszcze większą ciekawością zwracam się w stronę realizacji o dużo bardziej klasycznym charakterze. Poznanie ciekawej drogi, od pełnej artystycznej wolności do świadomego (i jeszcze bardziej przez to satysfakcjonującego!) uczestniczenia w bardziej schematycznych realizacjach, ale bez destrukcyjnego wiecznego poczucia, „z tyłu głowy”, że „chciałoby się spróbować CZEGOŚ INNEGO”, z jednej strony pozwoliło na odczuwalne, chwilowe uczucie „sytości”, z drugiej jednak narzuciło katastrofalny w skutkach apetyt ciekawości.

Szczególnie, jak pisze w swojej najnowszej książce „Artist at Work”<sup>31</sup> Bojana Kunst, artysta – wyrzekający się podziału na czas wolny i czas pracy, maksymalizujący indywidualność, kreatywność i produktywność, łączący liczne kompetencje komunikacji, percepcji, pamięci i emocji – jest idealnym pracownikiem późnego kapitalizmu. Wirtuozem współczesnej, niematerialnej produkcji, która sama nabrała cech artystycznego performance’u. Na dłuższą metę jest to najzwyczajniej w życiu niewykonalne, prowadzi do obezwładniającego mentalnego wycieńczenia, i szukania nowoczesności na siłę.

---

<sup>31</sup> B. Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny, Lublin-Warszawa 2016

Eksperyment postawy „multifunkcyjności” aktora jaki przeprowadziłem na sobie, przyniósł wiele interesujących rezultatów: od uskrzydających sukcesów, dodających „wiatru w skrzydła”, wpływających na wybory artystyczne i bezkompromisowość, przez pozorne sukcesy – które często potrafią zafałszować faktyczny obraz a skoro skutkują np. zaproszeniami i innymi profitami, stanowiąc mogą silny element „auto-zamydlenia oczu” i niebezpiecznego „napompowania” ego, aż do najwartościowszych w tym zestawieniu porażek - początkowej całkowitej destrukcji, braku realnej oceny, traktowania osobiście wszelkich „przykrości”, „podcięcia skrzydeł” i zaniku motywacji do kolejnych działań, gwałtownego obniżenia poczucia własnej wartości, których jednak analiza ostatecznie prowadzi do ożywczego wyciągnięcia wniosków, podwójnej mobilizacji do działania i nie popełniania ponownie tych samych błędów o których niezwykle przewrotnie pisze w zbiorze esejów „Być w błędzie” K. Schulz: *Skoro bycie w błędzie jest rzeczą naturalną, dlaczego tak trudno nam sobie wyobrazić, że nasze przekonania mogą być niestuszne?*<sup>32</sup>

Czy mogę mówić o odnalezieniu własnej, aktorskiej, tożsamości? Myślę, że mogę zaryzykować stwierdzenie, że jestem tego bliski. Mówiąc najprościej, jest to chyba silna świadomość samego siebie i przede wszystkim, swoich ułomności. I świadomości, że i tak nie zdążę doświadczyć wszystkiego.

Niedoskonała natura ludzka, przefiltrowana przez doświadczenia, pamięć emocjonalną, umiejętności warsztatowe i ciekawość (to ona jest dla mnie podstawowym paliwem w pracy aktorskiej) wydaje się być idealnym naczyniem do ciągłej próby wypełnienia jego najmniejszych zakamarków pomysłami, które zamieniają egzystencjalny lęk w ciekawość.

Spektakl „Próby” - w zmieniających się pewnie konfiguracjach osobowych i z innymi rozwiązaniami inscenizacyjnymi, chcemy w przyszłości przenieść na inne pola aktorskiej działalności, częściowo w wersji filmowej oraz interaktywnej.

---

<sup>32</sup> Kathryn Schulz, *Być w błędzie. Przygody w krainie pomyłek*, tłum. J. Dzierzgowski, wyd. Muza S.A, Warszawa, 2016.

Doświadczenie tego spektaklu jest przykładem wyjątkowego, harmonijnego połączenia marzeń o nieskrępowanej, spontanicznej wolności twórczej i budowania struktur przemyślanych i uporządkowanych, tak ważnych w dobie zalewu masowych treści, wśród których coraz częściej się gubimy.

Na pewno, gubić jest się warto w twórczości Schaeffera.

Równie ważne jak samo doświadczenie pracy nad spektaklem, było wszystko to, co wydarzyło się później. Wszystkie czynniki skomasowane w tej realizacji przekierowały moją uwagę na nowe możliwości twórcze i zawodowe. Zacząłem dostrzegać inspirujące, satysfakcjonujące i rozwijające możliwości w obszarach co chwila przenikających się z aktorstwem, nadając mu innej gęstości. Doświadczenie „tradycyjnego” wykształcenia teatralnego okazało się być paradoksalnie najnowocześniejszą i najbardziej kreatywną ścieżką rozpoznania nowych form narracji.

W 2019 r. w PWSFTviT został powołany do życia vnLAB (Laboratorium Narracji Wizualnych). Laboratorium zostało powołane w wyniku rozpoznania, że rewolucja cyfrowa w sztuce jest nie tylko faktem, ale także w coraz większym stopniu oddziałuje na pole wielu praktyk artystycznych (w tym na film, teatr, animację i fotografię, w których Szkoła Filmowa się specjalizuje). W jego ramach podejmujemy twórczą i naukową eksplorację obszaru technologii związanych z narracją, procesów interaktywnych, performatywnych, cinematic VR, stereoskopowych, interaktywnych form wizualnych i wreszcie cyfrowych, wielomedialnych publikacji. Wszystkim tym eksploracjom ma towarzyszyć refleksja naukowa, m.in. pod kątem oddziaływania produkowanych w ramach Laboratorium utworów.

W ramach prac vnLabu, koordynuję pracownię Sztuk Performatywnych, która skupia się wokół narracji powstających w wyniku połączenia nowoczesnych środków wyrazu artystycznego (w tym narzędzi technologicznych) oraz form wywodzących się z tradycji teatralnych obszarów poszukiwań z dominującymi działaniami o charakterze aktorskim. Założeniem głównym pracowni jest zbadanie procesu powstawania interaktywnych form. Zaskakujące jak bardzo obszar teatru staje się najbardziej

naturalnym miejscem spotkań dla dziedzin, które wydawać by się mogło funkcjonują głównie albo nawet wyłącznie wirtualnie. To właśnie teatr i działania około teatralne stają się domem jednych z najbardziej rozwojowych i twórczych prób.

Prób.

No właśnie.

Za każdym razem kiedy zbliżała się ostatnia scena spektaklu, ostatni monolog Reżysera, odczuwałem dojmujące uczucie wzruszenia, w którym zawierała się pewnego rodzaju suma wszystkich tematów przedstawienia, że oto jednak, raz na jakiś czas, językiem teatru naprawdę można wywołać atmosferę, która pozostawi nas w znacznie szerszym kręgu myślowym oraz da nadzieję na lepsze jutro:

*REŻYSER*

*Próby są ważne. Bez prób nie ma teatru. Niepodobna wstawić sztuki bez prób. Próba - to badanie, które ma na celu sprawdzenie jakości, mówi się przecież: próba wartości, próba siły, ale mówi się też: wystawić kogoś na próbę. (cisza)*

*Następna próba jutro, o tej samej porze...<sup>33</sup>*

---

<sup>33</sup> B. Schaeffer, „Próby”.

## Epilog

(spektakl się kończy, brawa, widownia wychodzi, zapalają się światła robocze, na widowni siadają REŻYSER, DOKTORANT, CZYTELNIK)

REŻYSER

No i co Panowie? Coś z tego rozumiecie? Bo ja rozumiem wszystko i nic.

DOKTORANT

Ja też wszystko i nic.

(CZYTELNİK się nie odzywa)

REŻYSER

Czyli się zgadzamy?

DOKTORANT

Wie Pan (albo Pan nie wie), ale my wszyscy tutaj w trójkę jak tak siedzimy, jak te chuje w torcie, chyba chcielibyśmy mieć jasność, w co my się właściwie wpakowaliśmy? Kłopot polega na tym, że po pierwsze, to nie my się w to wpakowaliśmy, to nas wpakowano w nasze urodziny, a po drugie, musielibyśmy uczciwie sobie wszyscy powiedzieć, że nikt z nas nic nie wie. Albo wie za mało. Ten pieprzony Schaeffer robi nas w bambuko od samego początku.

REŻYSER

Ale to Pan, kochany Panie doktorancie, szuka jakiejś, kurwa, tożsamości!

DOKTORANT

No bo żeby nie zwariować, trzeba szukać! Próbował Pan tak kiedyś nic nie robić? Weź Pan, Panie Reżyserze wyobraź sobie, że jesteś Pan Aktorem. Masz Pan tzw. warunki, warsztat, cały świat przed sobą. I co Pan robisz? Grasz pan? Czyli Pan kłamiesz.

REŻYSER

Och, od razu kłamiesz...

DOKTORANT

Już dawno wszyscy wiemy, że prawdy to my nie znajdziemy, nie ma nawet co jej szukać, bo jej nie ma. Możemy ją stwarzać.

REŻYSER

Czyli co? Całość doświadczeń o których Pan tu nam peroruje okrutnie zdaniem wielokrotnie złożonymi (których nawiasem mówiąc nie da się czytać) to co to niby ma być?

DOKTORANT

A to tożsamość właśnie. Ta droga, ta próba jej znalezienia.



REŻYSER

A nie mógł Pan, tak nor-mal-nie, zagrać powiedzmy Wacława w „Zemście” i opisać po kolei co tam Panu w duszy zagrało albo nie zagrało?

DOKTORANT

Wie Pan, żyjemy w ciekawych czasach, w których powoli kształtuje się nowa rzeczywistość. Za chwilę pewnie już nie będziemy w pracach magisterskich i doktoratach opisywać ról, będziemy opisywać nasze role w życiu. Tak mi się wydaje.

REŻYSER

To, że Panu się tak wydaje, nie znaczy, że tak jest.

DOKTORANT

W moim życiu tak jest. I o tym piszę. Niestety.

REŻYSER

Czemu niestety?

DOKTORANT

Bo to ciężki kawałek chleba jest, jak tak Pan sobie narzucisz ciągle uganianie się za sensem i wyższą potrzebą zrozumienia. I tu nie chodzi o ambicje, z nich się wyleczyłem w liceum.

REŻYSER

To ja Panu mogę zaproponować na to inne sposoby. Zamiast się tak męczyć ze sobą: flaszeczka, papierosek, pioseneczka i towarzystwo, które czeka we foyer. Pan lubisz śpiewać i takie różne muzyczne figle, to po co sobie utrudniać?

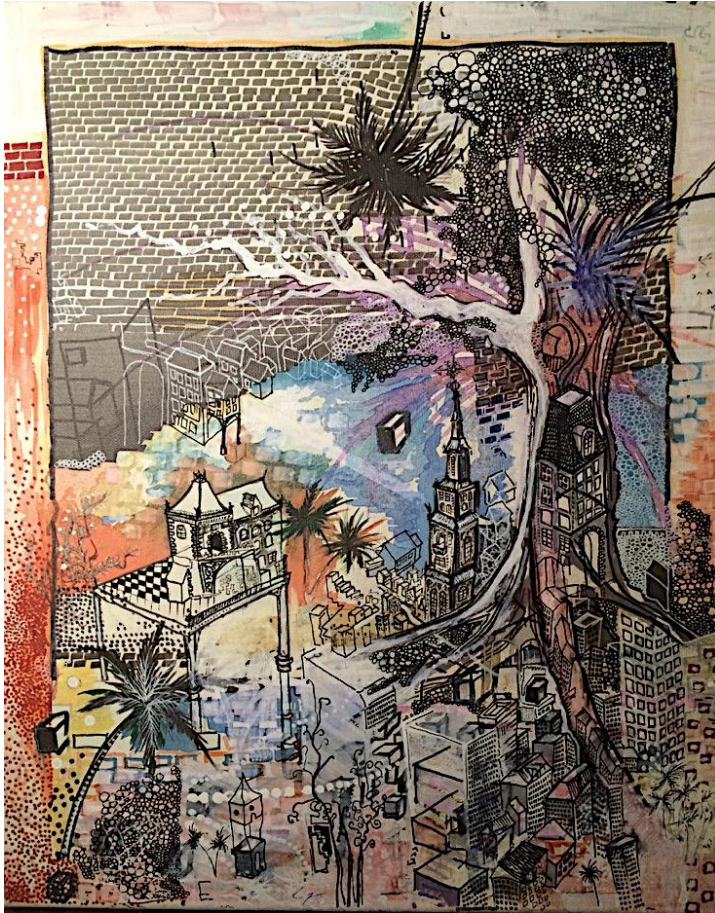
DOKTORANT

(wręcza CZYTELNIKOWI)

Coś to Panu mówi?

REŻYSER

A to co znowu? Ja oszaleję zaraz!



34

CZYTELNIK

A bo ja wiem co to?

DOKTORANT

To jest to co Pan przeczytał, ale innymi słowami.

CZYTELNIK

Ale to są jakieś bazgroły!

DOKTORANT

O to, to... blisko, blisko. Tak to właśnie jest w Schaefferze, drogi Panie Czytelniku, pozorne bazgroły, zapiski na serwetkach układają się w sztuki, które z migotliwego charakteru, pozornie bezsensownych układów i odniesień zostawiają, jak muzyka czy grafika właśnie, WRAŻENIE daleko wykraczające poza postrzeganie naszej percepcji. Panowie słyszeliście często o TYM CZYMŚ u aktorów. I co to właściwie jest?

REŻYSER

Panie Doktorancie, nie za daleko Pan wybiega?

DOKTORANT

A kto jak nie my właśnie, ma wybiegać za daleko?

---

<sup>34</sup> „Grafika” W. Mikłaszewski

(Cała trójka patrzy po sobie, zdają sobie sprawę, że przecież komisja, recenzje, uczelnie, tytuły, minister, PAKA, obiad, kalosze i kalafior).

REŻYSER

Pan nas tu namawia do jakiś dziwnych fantazji! Wszyscy wiemy, że Schaeffer odznaczony został m.in. Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki (1971, 1972, 1980, 2001), Krzyżem Kawalerskim (1972), Krzyżem Komandorskim (2013) i pośmiertnie (2019) Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski, a poza tym Nagrodą Związku Kompozytorów Polskich (1977), Nagrodą Miasta Krakowa (1977), Nagrodą Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego w Nowym Jorku (1999), Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2006) to jednak niech Pan się na Miłość Boską uspokoi! Nie może Pan NOR-MAL-NIE? Pan ma dorobek, doświadczenia wszelakie... mógłby Pan obdzielić swoimi aktywnościami ze dwa trzydziestoletnie życiorysy, niech Pan teraz nie wywala wszystkiego jak dziecka z kąpielą! Akurat kiedy się już wszystko zapieniło miło i aż zapachniało przyjemną odmianą. I moglibyśmy w spokoju już to zostawić i na pieczone ziemniaczki skoczyć...

CZYTELNIK

I małe piwko zimne?

REŻYSER

W tym temacie, polecam pszeniczne z Braniewa.

CZYTELNIK

A to nie słyszałem, muszę skosztować... spróbować. Ale jak tak Panów słucham, to o wielu rzeczach widocznie nie słyszałem. Ale za to czuję, jakby mi się to śniło. Tak, to zdecydowanie musi być sen. To jest niemożliwe, że to się dzieje. A skoro się nie dzieje, to znaczy, że nie ma problemu. Dziękuję za spektakl, muszę sobie odświeżyć sztuki tego Scheafera, Schaeffera, czy jak to tam się pisze. Coś Panowie szczególnie polecacie?

REŻYSER

Połowa jego sztuk to takie intelektualne bazgroły, ale jednak COŚ w tym jest. Nomen-omen ostatnia realizacja, w której brał udział osobiście nazywała się „Multimedialne COŚ”. Wie Pan mi nieręcznie mówić, bo ja tylko na chwilę wyskoczyłem z „Prób”.

CZYTELNIK

Muszę spróbować.

DOKTORANT

Próbujmy.

REŻYSER

Spróbowaliśmy.

#### Bibliografia / źródła:

1. Małgorzata Kosińska, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, culture.pl, marzec 2002
2. Matthew Clayton, „24h” , 27 sierpnia 2012, broadwaybaby.com
3. Henri Bergson, *Materia i pamięć*, tłum. W. Filewicz, wyd. Vis a Vis, Warszawa 2012
4. Joanna Sławińska, *"Lament łódzki". Spektakl o fenomenie polskiego narzekania*, Polskie Radio, polskieradio.pl
5. Izabella Adamczewska, *Spektakl w bramie. Łódź w cytatach z forów internetowych*, Gazeta Wyborcza, 9.06.2014 r.
6. Paulina Pieniążek, *Festiwal Łódź Czterech Kultur 2014 – "Lament Łódzki" Mariusza Grzegorzka*, obiektywnalodz.pl
7. Łukasz Kaczyński, *"Próby" Schaeffera pierwszą premierą Fundacji „teatr/studio/łódź”*, Dziennik Łódzki, 29.10.2015 r.
8. Izabella Adamczewska, *Nowa fundacja przygotowała przedstawienie teatralne*, Gazeta Wyborcza, 2.11.2015 r.
9. K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, tłum. J. Czech, wyd. PWST Kraków, 2010 r.
10. Michaił A. Czechow, *O Technice Aktora*, tłum. M. Sołek , wyd. AKSHA, Kraków 1995, str. 27
11. Debord Guy, *Spoleczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko., wyd. PIW, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 2013
12. Zygmunt Baumann, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz., wyd. Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2013
13. M. Pisarski, *Hatsune Miku: wirtualna wokalistka supergwiazdą w Japonii*, komputerswiat.pl, 6.05.2015 r.
14. B. Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny, Lublin-Warszawa 2016
15. Kathryn Schulz, *Być w błędzie. Przygody w krainie pomylek*, tłum. J. Dzierżowski, wyd. Muza S.A, Warszawa, 2016