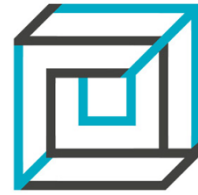


Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi



Studia Doktoranckie

Natalia Matuszek

Nr albumu: 128

Metoda aktorska Jana Machulskiego na podstawie roli Klary w spektaklu
Magnetyzm serca, czyli Śluby panieńskie w reżyserii Stefana Szmidta.

Opieka promotorska:
dr hab. Piotr Krukowski

Łódź, 2022

Spis treści

Wstęp.	3
1. Ogólne założenia pracy.	3
2. Sylwetka Jana Machulskiego.	5
I. Analiza metody Jana Machulskiego.	14
1. Definicja pojęcia „metoda aktorska”.	14
2. Od świadomości do podświadomości.	15
3. Prawda nie potrzebuje sposobu.	19
4. Minimum środków/ maksimum wyrazu w kontekście „ego” aktora.	22
5. Serce i rozum w zawodzie aktora.	25
II. Analiza roli Klary w spektaklu Śluby panieńskie.	29
1. Wstęp.	29
2. Pierwsze czytanie a pierwsze wrażenie.	29
3. Praca nad sobą a praca nad rolą.	35
4. Konflikt serce – rozum jako sposób pracy na rolę.	41
5. Samoograniczenie aktora.	45
Podsumowanie i wnioski.	48
Bibliografia	51

WSTĘP

Rozdział 1

Ogólne założenia pracy.

Bardzo długo w swoim życiu poszukiwałam zawodowych autorytetów. Możliwe, że wynika to z mojego urodzenia, a dokładniej z urodzenia w konkretnym czasie, ponieważ „pokolenie, do którego należy dana osoba, determinuje myśli, uczucia, a nawet zachowania danej jednostki ludzkiej”.¹ Należę do pokolenia Millenium – „pierwszego pokolenia, które nie potrzebowało autorytetów do zdobywania informacji o świecie”². Wszystko, czego szukaliśmy znajdowało się w internecie, a my dość szybko posiadliśmy umiejętności, dzięki którym mogliśmy ten internet zgłębiać. Czerpaliśmy wiedzę, zdobywaliśmy perspektywę, od najmłodszych lat wymienialiśmy się opiniami i poglądami w sieci. Jeśli wiedza oznacza władzę, to w przypadku dostępu do globalnej sieci informacyjnej władzę mógł posiadać każdy z nas. Często więc nie zwracaliśmy się po pomoc do nauczycieli czy specjalistów z problemem, który, nawet jeśli z różnym skutkiem, mogliśmy rozwiązać sami. Prowadziło to nierzadko do błędów, utrudnień i komplikacji, jednak to, co w nas pozostawało to świadomość samodzielności.

Pokolenie Millenium ma opinię niepokornych i roszczeniowych. Otwarte granice, wejście Polski do NATO i Unii Europejskiej odkryły przed nami nieograniczone możliwości. Świadomość nieskończonych perspektyw wyolbrzymia pragnienie. Wyrównujące się na pewnym poziomie szanse na podobny start bądź podobny dostęp do niektórych dóbr budują poczucie własnej wartości, a co za tym idzie przekonanie o słuszności wygłaszanych opinii i wyborów. „Millenialsi żyją w kulturze wyrażania siebie”³. Paradoksalnie jednak, służące wyrażaniu siebie internetowe komentarze i polubienia pod zdjęciami zapewniają akceptację, która jest niezbędna, żeby całkowicie nie zagubić siebie wirtualnym świecie nieskończonych opcji i tysięcy potencjalnych dróg.

¹ Dominika Maciołek, *Niepokorne pokolenie Millenium*, Difin SA, Warszawa 2019, str. 35

² Tamże, str. 32

³ Tamże, str. 40

Na książkę *Chłopak z Hollylódz* nie trafiłam jednak w internecie. Co więcej, nie można jej tam kupić nawet w wersji elektronicznej. Nie istniała w świecie wirtualnym. Kiedy tuż po obronie pracy magisterskiej i skończeniu szkoły znalazłam się w aktorskim limbo otoczona tysiącem możliwości przy jednoczesnym braku konkretnych perspektyw, potrzebowałam liny, której mogłam się chwycić, żeby wrócić na dobre tory. Potrzebowałam autorytetu. Postać Jana Machulskiego znałam do tego czasu jako widz. Nigdy jednak nie udało mi się go spotkać. Nie trafiłam do Szkoły Machulskich, mimo to ciągle byłam gdzieś obok. Jan Machulski pracował w Teatrze im. Juliusza Osterwy w moim rodzinnym mieście Lublinie. Po przeprowadzce do Warszawy trafiłam w bezpośrednie sąsiedztwo Teatru Ochoty, a potem wpadła mi w ręce książka. Jej konkretny język przemówił do mnie szczególnie mocno. Celebrowała uczciwy proces, a było to coś, co bardzo potrzebowałam usłyszeć. Książka redagowana była przez autora po latach na podstawie pamiętników prowadzonych przez całe życie, a decyzja o umieszczeniu fragmentów osobistych, a nawet intymnych była moim zdaniem dowodem na szczerść na każdej płaszczyźnie. Kiedy trzymałam książkę w rękach zamarzyłam o tym, żeby kiedyś spróbować tak samo zaufać procesowi i celebrować każdą chwilę tworzenia. Oddawać się pracy z zapałem i poświęceniem. Okazja pojawiła się sama.

Propozycja roli w *Ślubach panińskich* przyszła mniej więcej w tym samym czasie, w którym powoli dojrzewała we mnie myśl o kontynuowaniu drogi akademickiej. Przypadki zdarzają się często, ale spotkanie tych dwóch dróg potraktowałam jako znak. Nadal zainteresowana żywo Janem Machulskim zdobyłam książkę *Zawód Aktor – rozmyślenia i projekty* i zrozumiałam, że dokładnie temu chciałabym się poświęcić. Rozmyślaniami na temat procesów w zawodzie aktora. Przyszłam więc na egzamin na studia doktoranckie z gotową propozycją przeanalizowania metody aktorskiej Jana Machulskiego. I z tą samą propozycją weszłam w próby do spektaklu.

Jan Machulski był aktorem i reżyserem związanym z Wydziałem Aktorskim Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, gdzie dwukrotnie pełnił funkcję dziekana. Założył Szkołę Aktorską Machulskich oraz Teatr Ochoty w Warszawie, przy którym prowadził ognisko teatralne dla dzieci i młodzieży. Stworzył autorską koncepcję nauczania w szkołach teatralnych, wierzył w idee teatru w służbie ludzi. Dlatego tak bardzo zainteresowało mnie jego osobiste podejście do zawodu i sposób w jaki on sam myśli o budowaniu roli. Lektura wywiadów oraz książek pozwoliła mi nakreślić

zasady, którymi na swojej drodze zawodowej kierował się Jan Machulski. Obraz dodatkowo uzupełniły wywiady z prof. dr hab. Bogusławem Semotiukiem, asystentem Jana Machulskiego w Szkole Filmowej w Łodzi oraz z Elżbietą Zaczek, asystentką Jana Machulskiego podczas pracy w Teatrze Ochoty.

Niniejsza rozprawa podzielona jest na cztery rozdziały. Pierwszy z nich przytacza tezę rozprawy, omawia główne jej założenia oraz przybliża sylwetkę Jana Machulskiego jako aktora, reżysera i twórcy.

W rozdziale drugim sformułowane zostały cztery podstawowe zasady składające się na metodę aktorską Jana Machulskiego, stanowiące nieodłączny element procesu budowy roli w spektaklu teatralnym. W każdym z podrozdziałów występuje również próba interpretacji powyższych założeń zarówno w kontekście zawodowym jak i osobistym.

Rozdział trzeci stanowi opis procesu zastosowania wyżej wymienionych zasad w praktyce podczas budowy postaci *Klary* w spektaklu *Magnetyzm serca, czyli Śluby panięskie* (premiera 25.11.2016) w reżyserii Stefana Szmidta na scenie Fundacji Kresy 2000 oraz zmian, które następują dzięki nim w postrzeganiu roli.

Rozdział czwarty zawiera wnioski z rozprawy.

Rozdział 2

Sylwetka Jana Machulskiego.

„Był rok 1928. Dla jednych będą to lata światowego kryzysu, dla innych początki kina dźwiękowego, prapremiera *Opery za trzy grosze* Brechta. Olimpiada w Amsterdamie, urodziny Myszki Mickey czy Mistrzostwo Polski Wisły Kraków w piłce nożnej.”⁴

W tym roku rozpoczęto budowę Chrysler Building, nowo odkrytą planetoidę na cześć Polski nazwano Polonia, Prezydent RP wydał rozporządzenie o utworzeniu Biblioteki Narodowej, swoją działalność w Europie rozpoczęła Coca Cola a Michaił Bułhakow zaczął pisać *Mistrza*

⁴ Jan Machulski, *Chłopak z Hollylódź*, Nowe Wydawnictwo Polskie, Warszawa 1992, str. 5

i Małgorzatę. 2 lipca 1928 roku w Londynie puszczo pierwszą telewizyjną transmisję w kolorze, a tego samego dnia w Polsce w Łodzi urodził się Jan Machulski.

Od 1950 roku studiował w Państwowej Wyższej Szkole Aktorskiej w Łodzi. Już na pierwszym roku postanowił pracować intensywniej niż zakładał program – zorganizował grupę dziesięciu osób, która po zajęciach pracowała dodatkowo nad poszukiwaniem środków aktorskiego wyrazu. W tym czasie zapoznał się też z systemem Stanisławskiego, który wywarł wpływ na całe przyszłe myślenie o teatrze i stał się podwaliną w poszukiwaniu własnej metody pracy. W pamiętniku z 1953 roku tak wspomina pracę z tamtego okresu:

„Zostało już pięć osób w grupie. To nie jest łatwy zawód. Wymaga wyrzeczeń. Robimy plan pracy na ten rok. Dziesięć minut ćwiczeń dykcji codziennie. Szukanie działań, zadań w scenach, na końcu tekst jako środek wyrazu. Działać tekstem a nie mówić tekst (...) Celem tych ćwiczeń jest zachowanie świeżości w działaniu. (...) Mnie chodzi o to, by brać z życia i komponować, dawać temu kształt artystyczny, uciekać od banału, od sztampy.”⁵

Po czterech latach intensywnej edukacji i poszukiwania siebie Jan Machulski zdobył pewność, że jedynie regularność i ciągłe „bycie w trybie” pozwoli mu gładko wejść w zawód i zdobyć doświadczenie sceniczne. Postanowił znaleźć pracę na „prowincji”. Nie interesowały go ośrodki teatralne wielkich miast, ponieważ chciał grać co najmniej pięć ról teatralnych w sezonie. W latach 1954-1955 razem z grupą znajomych, z którą wspólnie pracował na studiach znalazł zatrudnienie w Teatrze Dramatycznym im. Stefana Jaracza w Olsztynie.

„W Olsztynie grupa nasza zorganizowała ćwiczenia rytmiki, szermierki. (...) Siedzieliśmy na widowni, ocenialiśmy efekty wspólnej pracy, na próbach pomagaliśmy sobie. Stawialiśmy sobie zadania. Wymyślaliśmy ciekawe sytuacje”⁶.

To właśnie tu powoli zaczęła rodzić się idea teatru w służbie ludzi, teatru kameralnego, bliskiego widzowi, traktującego go jak partnera, która to później znalazła swoje odbicie w Teatrze Ochoty. Jan Machulski był jednym z inicjatorów umieszczenia we foyer teatru w Olsztynie cytatu z testamentu Stefana Jaracza:

⁵ Tamże, str. 13,14

⁶ Tamże, str. 25

„Żądam od każdego teatru służby ideowej, aby teatr choćby w skromnym zakresie wiedział czego chce, i aby robił wszystkie wysiłki dla realizacji swych zamierzeń”⁷.

W latach 1955 -1957 cała grupa przeniosła się do Teatru Ziemi Opolskiej w Opolu, gdzie kontynuowała swoją wspólnotową współpracę, a po rozpadzie grupy, Jan Machulski przeniósł się do Teatru Juliusza Osterwy w Lublinie, gdzie pracował w latach 1957 – 1963.



Jan Machulski jako Romeo w *Romeo i Julii*, reż. Szymon Szurmiej (Chłopak z Hollylódź)

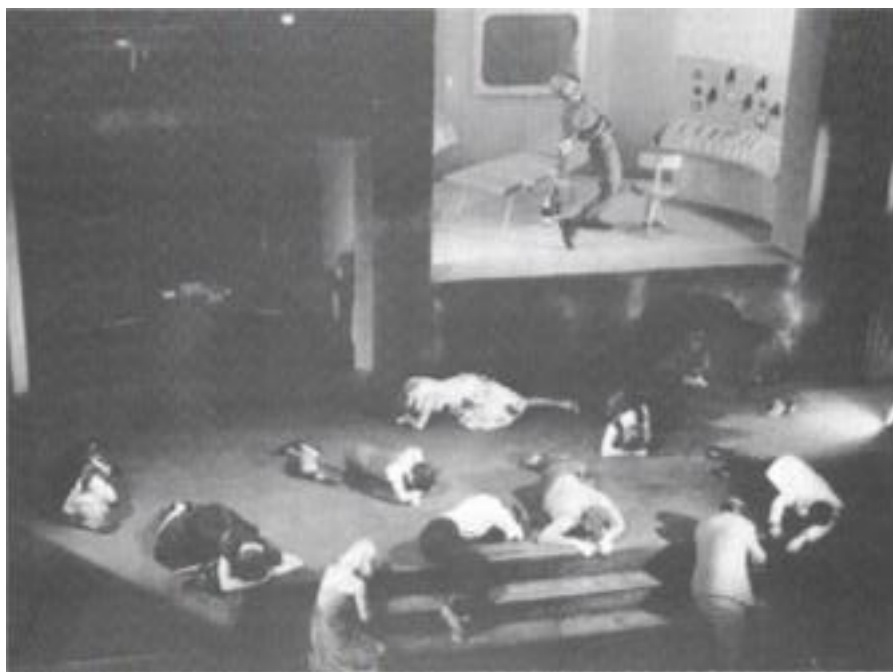
Podczas pracy w Lublinie zagrał między innymi *Emiliana* w *Romulusie Wielkim* Durrenmatta Friedrich’a w reżyserii Jana Świderskiego, *Romea* w *Romeo i Julii* Williama Shakespeare’a w reżyserii Jerzego Zegalskiego, *Przełęckiego* w *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego w reżyserii Zbigniewa Besserta i *Długiego* w *Archaniołowie* nie grają w bilard Daria Fo w reżyserii Jerzego Bińczyckiego, która to rola zapewniła mu nagrodę na Festiwalu Teatralnym w Kaliszu i stypendium we Francji.

„Tymczasem zrobiliśmy program ideowo – artystyczny dla scenki „Reduta 61”. Nasz wymarzony teatr. Ma to być scena sztuk polskich. Stąd nazwa Reduta. Będą to

⁷ Tamże, str. 25

jednoaktówki, a po każdym spektaklu rozmowa z widzem. Salka mała – osiemdziesiąt osób. Na czwartym piętrze w Teatrze im. Osterwy. (...) Znaleźliśmy też aktorów, których taka wyjątkowa praca, w wolnych chwilach, w nocy, w niedziele – pasjonuje”.⁸

Scena Reduta 61, założona z inicjatywy między innymi Jana i Haliny Machulskich wystartowała spektaklem *Na pełnym morzu* Sławomira Mrożka, za zgodą samego autora⁹. Próby odbywały się w czasie wolnym, polegano więc tylko na zaangażowaniu i poświęceniu aktorów. Reżyserem był, co stanowiło charakterystyczny element późniejszej pracy w Teatrze Ochoty, cały zespół. Formuła dyskusji po spektaklu również znajdzie swoją kontynuację w latach późniejszych. Na deskach Teatru Osterwy Jan Machulski reżyseruje również samodzielnie swoją pierwszą sztukę na dużej scenie - *Wielki Bobby* Krzysztofa Gruszczyńskiego, gra w niej również w dublurze główną rolę.



Scena ze spektaklu *Wielki Bobby*, reż. Jan Machulski (Chłopak z Hollyłódź)

Po teatrze lubelskim przyszedł czas na powrót do rodzinnego miasta Łodzi do Teatru Nowego. Inne perspektywy, nowe możliwości, ale też ponowne udowodnianie swojej wartości. Jan Machulski znany był już wtedy jako aktor filmowy, do 1963 roku zagrał ponad

⁸ Tamże, str. 35

⁹ Tamże, str. 35

dziesięć ról na dużym ekranie (między innymi w *Ostatnim dniu lata*, Tadeusza Konwickiego, czy w *Orle* Leonarda Buczkowskiego). Rozpoznawalność niosła jednak ze sobą oczekiwania widzów i krytyków, pierwsze recenzje nie były pochlebne, na szczęście kolejne role teatralne pozwoliły zdobyć zaufanie łódzkiej publiczności.

Jan Machulski niezmiennie i uparcie wypełniał swoją potrzebę rozwoju, zgłębiania sztuki teatralnej i samorealizacji. „Nawet najlepsze momenty nie zwalniają mnie z obowiązku ciągłej pracy nad doskonaleniem warsztatu aktorskiego”.¹⁰ Regularnie odwiedzał łódzkie i warszawskie teatry jako widz. W pierwszym roku od przyjazdu do Łodzi stworzył scenę studyjną przy Towarzystwie Miłośników Teatru. Nieustannie pracował jako aktor filmowy i teatralny oraz jako reżyser teatralny.



Jan Machulski jako Mefisto w spektaklu *Faust*, reż. Leo Nedomansky (Chłopak z Hollyłódź)

W roku 1966 przeprowadził się do Warszawy, gdzie zadebiutował od razu w Teatrze Kameralnym w sztuce *Sprzężenie zwrotne* Antoniego Cwojdzińskiego i natychmiast otrzymał pozytywne recenzje. Specyfika pracy w stolicy nie zaspokajała jednak jego ambicji.

¹⁰ Tamże, str. 85

„Gram trzy razy w tygodniu. To za mało. Lenistwo zjawia się natychmiast (...) Tu już nie będzie tak jak w Lublinie czy Łodzi, gdzie graliśmy rola po roli. Takich jak my jest tu bardzo dużo.”

Jan Machulski zgłosił się więc do Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie i uzyskał zgodę dziekana Bogdana Korzeniowskiego na uczestnictwo w niektórych wykładach. Zaowocowało to podejściem do egzaminu na reżyserię i rozpoczęciem studiów razem ze swoją żoną Haliną. To właśnie dzięki tym studiom powstał Teatr Ochoty.¹¹

„Pragniemy mówić o rzeczach, które często nas przerastają, o miłości, śmierci i przypadku krzyżującym niekiedy racjonalne ludzkie działanie. Pragniemy również pokazać, jak człowiek może przerastać sam siebie, jak może być piękny w wyrzeczeniach na rzecz ogółu, bez świadków i bez poklasku. Samotny na trudnej drodze tworzenia nowych wartości. Wejście między widzów, intymność sali, potrzeba mówienia o tym, co nas porusza i niepokoi, doprowadza do wytworzenia atmosfery poszukiwań dróg wzajemnego, optymalnego kontaktu, rozwoju specyficznego warsztatu aktorskiego i własnego stylu pracy. Ale zawsze razem z widzem, a nie tylko dla widza.”¹²

To fragment programu pierwszej premiery Teatru Ochoty *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego. Teatr Ochoty miał być teatrem dla widza, teatrem wyborów moralnych, przedstawiać współczesne problemy na podstawie polskiego repertuaru. Jan i Halina Machulscy od początku założyli, że ma wzbogacać duchowe życie ludzi i że robić ma to w sposób kompleksowy, na wiele różnych sposobów. Najważniejszy miał być teatr, ale oprócz tego działalność społeczno - pedagogiczna – kółko dla dzieci, zajęcia teatralne, rozmowy i spotkania. Powstało koło Miłośników Teatru składające się głównie z młodych widzów żywo zainteresowanych teatrem i gotowych do dyskusji, Ognisko Teatralne dla dzieci i młodzieży, obozy szkoleniowe, konkursy recytatorskie, współpraca ze szkołami, spektakle dla rodziców z małymi dziećmi, szekspirowskie spektakle plenerowe w Zamościu (w ramach Zamojskiego Lata Teatralnego stworzonego właśnie przez Jana Machulskiego). Teatr zakładał zbudowanie wspólnoty, przyjaźń i służbę sąsiadom, angażowanie społeczności.

¹¹ Tamże, str. 91

¹² Tamże, str. 111

„Oni po prostu szanowali widza. Traktowali go jako równoprawnego twórcę, jego zdanie było tak samo ważne jak kolegi obok na scenie. Rzadko kiedy długo siedziano nad tekstem. Starano się jak najszybciej wychodzić na scenę, wszystko tworzyło się w działaniu. Janek nigdy nie mówił od razu, że coś mu się nie podoba. Nie pokazywał, jak grać inaczej. Dawał czas, żeby aktor sam wszedł na odpowiednią drogę. Miał niesamowitą cierpliwość, do tego trzeba być naprawdę dobrym taktykiem.”¹³

Jan Machulski był również wykładowcą w Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Dwukrotnie wybrano go na stanowisko dziekana Wydziału Aktorskiego. Był twórcą autorskiego programu nauczania, ponieważ wychodził z założenia, że w czasach mu współczesnych aktor musi być wykształcony zarówno w kierunku teatralnym jak i filmowym. Wierzył w integrację przedmiotów, wymianę pedagogów pomiędzy uczelniami. Za główny cel stawiał rozwój osobowości studenta i doskonalenie jego warsztatu, ponieważ kształcenie zawsze powinno przebiegać w dwóch kierunkach – zawodowym i ludzkim.



Jan Machulski ze studentami (Chłopak z Hollylódź)

¹³ Rozmowa z Elżbietą Zaczek, 11.04.2022

Na pierwszym roku studenci mają za zadanie zgłębiać podstawowe problemy aktorskie: samoświadomość, kontakt z partnerem, doskonalić warsztat, improwizować, nauczyć się skupiania i słuchania, koncentracji i obserwacji. „W pierwszym semestrze studenci powinni przygotować przez siebie „napisane” improwizacje (...), ale tak, by każdy indywidualnie miał „do zagrania” swoją rolę” oraz współpracować przy krótkich formach ze studentami reżyserii.”¹⁴ W semestrze drugim wprowadzenie kamery. Na koniec roku sztuka bądź dwie, z rolami dla każdego na roku.

Drugi rok to zgłębianie techniki aktorskiej, metod pracy nad rolą, analizy utworów. Proza i wiersz. Poznawanie siebie i swoich możliwości na podstawie roli zgodnej z predyspozycjami. Z kolei w drugim semestrze na podstawie roli zupełnie innej niż warunki aktora przy pomocy poznanych wcześniej technik. „Muszą sami budować charakterystyczne postaci. Umieć posługiwać się rekwizytem, meblem, kostiumem. Szukać możliwości zastosowania w scenach umiejętności zdobytych na innych zajęciach. Całość.”¹⁵ Dodatkowo zajęcia z Wydziałem Reżyserii i Operatorskim.

Rok trzeci to praca nad rolą w pełnym przedstawieniu ze świadomością wszystkich zdobytych w różnych dziedzinach umiejętności – taniec, szermierka, śpiew, akrobatyka. „Integracja przedmiotów. Podnieść stopień trudności. Praca w kolektywie. Samodzielność. Tworzenie atmosfery spektaklu. Słuchać partnera. (...) Konieczna analiza, korekta i podsumowanie pracy – wspólnie z pedagogiem.”¹⁶ Współpraca z reżyserami teatralnymi i filmowymi. Przyswajanie różnic w grze na scenie i przed kamerą.

Jan Machulski był pomysłodawcą trwającego do dziś Festiwalu Szkół Teatralnych. Od 1999 roku razem z żoną prowadził też trzyletnią szkołę aktorską przy Międzynarodowym Stowarzyszeniu Teatrów dla Dzieci i Młodzieży.

Zmarł 20 listopada 2008 roku w wieku 80 lat.

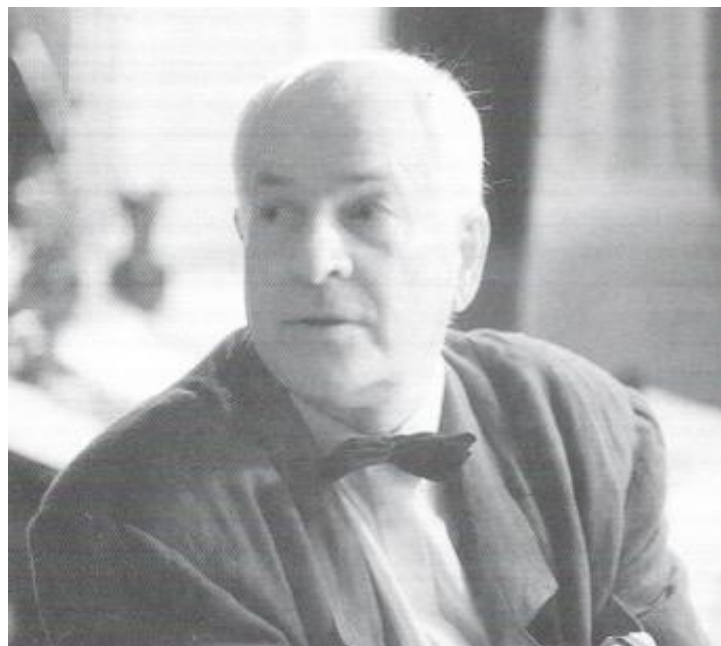
„Dlatego jestem za teatrem kreatywnym, odkrywczym, bez klasycznej sceny. Za teatrem, w którym widz byłby witany osobiście, gdzie nie byłby anonimowy i gdzie po spektaklu będzie mógł zostać i porozmawiać jeszcze z aktorami o sztuce, o życiu, o tym, jak ciekawiej

¹⁴ Jan Machulski, *Chłopak z Hollylódź*, Nowe Wydawnictwo Polskie, Warszawa 1992, str. 134

¹⁵ Tamże, str. 135

¹⁶ Tamże, str. 136

realizować się i być szczęśliwym. Dziś teatr musi o tym wszystkim wiedzieć i być przygotowany do takich pytań. Dziś już nie można prowadzić teatru dla siebie.”¹⁷



Jan Machulski (Chłopak z Hollyłódź)

¹⁷ Tamże, str. 157

ROZDZIAŁ 1: ANALIZA METODY JANA MACHULSKIEGO.

Rozdział 1

Definicja pojęcia „metoda aktorska”.

„Aktor to ten, który pokazuje to, czego bez niego nikt by nie zobaczył. Jest w tym coś niesłychanie wciągającego”¹⁸

Według słownika PWN „aktorstwo” tłumaczy się po prostu jako zawód aktora¹⁹, aktor zaś to „artysta grający rolę w teatrze lub w filmie”. Artysta to „twórca dzieła sztuki”²⁰ a sztuka to „dziedzina ludzkiej działalności artystycznej wyróżniana ze względu na związane z nią wartości estetyczne”²¹. Definicje te prezentują główne założenia zawodu jakim jest aktor i świata, do którego należy. Są niestety tylko punktem wyjścia do zrozumienia pełnego obrazu rzeczywistości „ludzi teatru” i tajników zawodu aktora. W poszukiwaniu definicji aktora często natrafia się na wyrażenia takie jak przeżycia wewnętrzne, wspomnienia, kreatywność. Wyrażenia łatwo wytłumaczalne na papierze, jednak w praktyce definiowane głównie przez emocje i odczucia, które każdy z nas doświadcza na swój własny sposób.

To właśnie praca z emocjami jest podstawowym narzędziem aktora, zależy więc w dużej mierze od indywidualnej świadomości artysty. Słowo „narzędzie” brzmi dość twardo i obco w towarzystwie emocji i kreacji. Przywołuje na myśl czynności mechaniczne i techniczne. Jednak już od czasów Arystotelesa dostrzegano podwójną naturę sztuki aktora – emocje kontra dyscyplina, ekspresja kontrolowana. W tym przypadku z pomocą przychodzi słowo „metoda”. Według słownika PWN jest to „świadomie i konsekwentnie stosowany sposób postępowania dla osiągnięcia zamierzonego celu”²². Definicja ta automatycznie rodzi pytania czy praca z emocjami może być świadoma bądź czy odczuwanie można kontrolować. Poruszone przeze mnie zagadnienia w każdym innym aspekcie życia wykluczałyby się wzajemnie – jednak nie w sztuce. Sztuka jest dziedziną, która funkcjonuje nie wbrew przeciwnościom, ale właśnie dzięki nim i to konfliktowi właśnie zawdzięcza swoją świeżość i ponadczasowość.

¹⁸ <https://www.tygodnikprzeklad.pl/zycia-nie-zmarnowalem/> [dostęp: 13.12.2022]

¹⁹ Mieczysław Szymczak, Hipolit Szkiłdź, Halina Ambroziak-Więckowska, *Słownik Języka Polskiego PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, tom 1, str. 24

²⁰ Tamże, tom 1, str. 78

²¹ Tamże, tom 3, str. 398

²² Tamże, tom 2, str.137

Metoda aktorska Jana Machulskiego nigdy nie przybrała formy jednoznacznie sprecyzowanej. Co prawda twórca opracował innowacyjny, akademicki program nauczania dla szkół artystycznych, ale nigdy w sposób jasny nie zaprezentował na papierze dokładnych wytycznych dotyczących swojego indywidualnego systemu aktorskiego. Na stronach książek zachował się jedynie zapis pracy nad warsztatem, światem wewnętrznym i dyscypliną zawodową zainspirowany w dużej mierze metodą Konstantina Stanisławskiego. Ale czy to właśnie nie składa się na indywidualną metodę aktorską?

Zapiski Machulskiego to nieustanna analiza procesu twórczego, oddziałujących na niego warunków zewnętrznych, dostosowywanie ćwiczeń, pogłębianie wyobraźni oraz intuicji. Poszukiwanie sposobów organicznych i spójnych z osobistymi odczuciami. Z książek oraz udzielonych wywiadów wyłania się obraz teorii pracy nad rolą bazujący na osobistych doświadczeniach twórcy. Moim nadrzędnym celem było wyekstrahowanie z tego obrazu głównych zasad, którymi Jan Machulski posługiwał się w swoim życiu zawodowym.

Podczas lektury i analizy prezentowanych danych celowo nie zachowałam pełnej obiektywności i dystansu. Jedną z myśli płynących bowiem z zapisanych przez Machulskiego kart był kult indywidualności oraz świadomość a wręcz konieczność wpływu osobowości na pracę i kształtowanie roli. Pozwoliłam sobie więc na spojrzenie subiektywne, osobiste, niekiedy sentymentalne, w którym myśli dwójki twórców współpracują ze sobą w celu osiągnięcia swobodnego efektu. Poniższą rozprawę traktuję więc jako współautorstwo z Janem Machulskim.

Rozdział 2

Od świadomości do podświadomości.

„Teatr. Skończyło się przedstawienie, cisza. Widzowie wyszli, pogaśły światła, tylko na scenie zostało światło robocze. I tron królewski. W pierwszym rzędzie na widowni siedzi główny bohater dzisiejszego spektaklu – Król Lear (...) profesor i reżyser.”²³ Siedzi

²³ Jan Machulski, *Zawód Aktor - rozmyślenia i projekty*, Papier-service S.A, Warszawa 2000, str. 11

samotnie i analizuje swoje uczucia po spektaklu, w którym zagrał razem ze swoimi studentami. Majster razem z Czeladnikami. Zastanawia się, czego nauczył ich przez te cztery lata pracy w szkole teatralnej. Swoje „rozmyślenia i projekty” przedstawia w formie dramatycznej, ujęte w dialogach między Majstrem, Studentem a Dramaturgiem. Pierwsza wypowiedź Majstra otwierająca dramat brzmi:

„MAJSTER

(...) Majster, opiekun winien uczyć prawdy, namiętności w domniemanych okolicznościach. „Ja – w założonych okolicznościach – co mówię, po co mówię, czego chcę? I wtedy dochodzę do tego, „jak” mam to zrobić. Trzeba szukać zadań, działań na scenie, aby przez świadomość dotrzeć do podświadomości.”²⁴

Jan Machulskim, głosem Majstra, przytacza jedną z zasad, na które natrafiłam wielokrotnie, w trakcie lektury jego publikacji i podczas przeprowadzonych rozmów, a którą kierował się w swojej pracy zawodowej i dydaktycznej. Słowami Majstra nawiązuje do metody działań fizycznych Konstantina Stanisławskiego. „Ja – w założonych okolicznościach” – ćwiczenie mające na celu przygotowanie aktora do pracy nad tekstem dramatu. Ćwiczenie to należy do pierwszej fazy pracy nad rolą. Na początku pierwsze czytanie sztuki, podążanie za intuicją, sprawdzanie jakie wrażenie wywiera na tobie tekst. Następnie definiowanie tematu i nadrzędnego znaczenia. Potem rozpoczyna się proces dzielenia sztuki na mniejsze fragmenty oraz analiza każdego pod kątem potrzeb postaci. Dalej aktor wchodzi w proces „ja – w założonych okolicznościach” nie jest to jednak improwizacja w postaci ani tekstem sztuki. Jan Machulski stosował ten etap już w szkole teatralnej, podczas dodatkowych spotkań z kolegami z roku.

„11 III 1953 r.

(...) Wszyscy mają przygotowane sceny ze sztuk i nie mówiąc, jaka to sztuka, będą dawać małe zadania, czynności, działania.

(...) Ćwiczenie zaczynam informacją:

- Wchodzi do pokoju.
- W pokoju jest ciemno.

²⁴ Tamże, str. 12

- Chcesz zapalić światło.
- To nie jest twój pokój.
- W pokoju ktoś jest itd.

Bardzo to mobilizowało kolegów (...). Trzeba zapalać serce w pracy z aktorem, a nie obciążać mózg.”²⁵

Jest to sposób na pogłębienie treści dramatu na wczesnym etapie, na którym niewymagana jest jeszcze konieczność grania postaci. Pierwszy etap to praca nad samym sobą i naturalnymi odruchami, najważniejsze są wtedy własne odczucia, doznania, doświadczenia, wrażenia. Wszystko, co mamy zgromadzone w sobie. Ja w założonych okolicznościach oderwanych od dramatu, ale ściśle korespondujących ze scenami w nim zawartymi. Pojawia się konieczność zbadania zachowania aktora w założonej sytuacji. Dopiero dokładanie podane okoliczności budują z sytuacji scenę dramatu. Dzięki temu właśnie indywidualny zbiór doznań kształtuje podejście do roli. Improwizacja ta pomaga eksplorować treść sztuki i niejako oswoić bohatera i zaprosić go do swojego świata. Celem jest pozbycie się teatralności i „grania” a sięgnięcie do mechanizmów naturalnych i wzbudzenie prawdziwych uczuć. To „ja” poruszam się w założonych okolicznościach sztuki i dopiero kiedy dokładnie wiem co czuję, dlaczego zachowuje się w ten sposób, co mnie boli, drażni czy nie pozwala spać w nocy mogę przejść do tego jak przeprowadzać działania sceniczne. Ukonstytuowanie emocji na poziomie świadomym pozwala podświadomie wybierać kierunki postaci.

W temacie podświadomości warto wspomnieć również o intuicji, którą Jan Machulski nazywa „najważniejszym czynnikiem rozwoju wewnętrznych możliwości [aktora]”²⁶. Składnik bardzo pomocny przy początkach pracy nad rolą, nieodłączony czynnik improwizacji i podświadomości. Intuicja, bądź inaczej przecucie, zdolność przewidywania, a w kwestii aktorstwa - wewnątrz poczucie słuszności obrania konkretnej ścieżki, podświadome przekonanie, że wybrane środki wyrazu ukształtują precyzyjny i pełny obraz prezentowanej postaci. Co jednak kryje się za tą definicją w praktyce? Jakie elementy składają się na świadome pogłębianie intuicji do tego stopnia, że można stosować ją podświadomie jako narzędzie rozwijające możliwości aktora? Po lekturze wywiadów oraz publikacji Jana Machulskiego dochodzę do wniosku, że na intuicję składają się następujące komponenty: obserwacja i czujność, pierwsze wrażenie i uczciwość.

²⁵ Jan Machulski, *Chłopak z Hollylódź*, Nowe Wydawnictwo Polskie, Warszawa 1992, str. 13

²⁶ Jan Machulski, *Zawód Aktor - rozmyślania i projekty*, Papier – service S.A, Warszawa 2000, str. 61

W książce *Chłopak z Hollyłódź* Jan Machulski zamieszcza fragmenty swoich pamiętników prowadzonych bardziej lub mniej systematycznie przez całe swoje życie. A jak wiadomo pisanie często zobowiązuje. Gotowość do zapisywania myśli skłania ku otwartości, poszukiwaniom i skupieniu. Oczekiwanie na okazje, przypatrywanie się rzeczywistości, ochota do wyciągania wniosków. A co za tym idzie: czujność. Na wydarzenia, działania, drugiego człowieka. Czujność na wszystko, co wzbudza ciekawość. Systematyczne budowanie osobowości przez nieustający, nieugaszony głód świata.

Równie wielką rolę odgrywa przywołane przeze mnie pierwsze wrażenie. Bardzo często bowiem przy poznawaniu nowej osoby człowiek przypisuje jej cechy charakteru na podstawie pierwszego wrażenia wywołanego przez mimikę twarzy czy na przykład język ciała. Jest to wyciąganie świadomych wniosków na podstawie podświadomego doznania. Formułowanie konkretnych myśli pod wpływem chwilowego uczucia. Tu z pomocą przychodzi wspomniana przeze mnie uczciwość, którą należy stosować wobec siebie samego. Bardzo prosto jest bowiem wyciągnąć z pierwszego wrażenia wnioski szybkie, zasugerować się znanym schematem, wybrać proste skojarzenie. Uczciwość potrzebna jest, aby zgłębić podstawy swojego wrażenia i oceny i umieć przywrócić w nich świeżość spojrzenia. Kształtowanie intuicji polega więc na nieustannym gromadzeniu wiedzy i czerpaniu ze świata w celu stworzenia wewnętrznych warunków wspomagających poznanie.

Obowiązkiem każdego aktora jest dbanie zarówno o świadome jak i podświadome środki wyrazu. Mimo, że wydaje się, że sfera podświadomości nie jest w zasięgu możliwości kontroli podstawę oddziaływania stanowi proces. Dzięki starannemu budowaniu zasobów (emocji, inspiracji, obrazów, dźwięków, pomysłów, dyskusji) zgromadzonych i przeżytych świadomie tworzymy podstawę podświadomej mapy ułatwiającej improwizację, poszukiwanie szlaków i odkrywanie skarbów.

Rozdział 3

Prawda nie potrzebuje sposobu.

„Od pierwszego roku uczymy się publicznej samotności. Wymaga to na scenie ogromnego skupienia. Widownia? Nie może nam przeszkadzać. Po to są próby, żeby wyrobić w sobie umiejętność wyjątkowego skupiania się.”²⁷

Pojęcie publicznej samotności zostało stworzone przez Stanisławskiego i zakłada, że tylko w samotności możemy być naprawdę sobą. Tylko samotność pozwala nam działać w zgodzie ze swoją naturą i niczego nie udawać. Jednak w miarę procesu możemy nabyć tę swobodę również wobec kolegów, aktorów, widzów. W tym pojęciu ciekawa jest już nazwa sama w sobie. Publiczna samotność jest bowiem oksymoronem zestawiającym ze sobą dwa pozornie wykluczające się pojęcia. Mimo, że stan samotności jest odczuciem subiektywnym, moim zdaniem nie ma drugiego tak namacalnego doświadczenia.

Samotność jest też sprzecznością samą w sobie. Stwarza możliwości i ograniczenia. Jest stanem wolności od oceny, kompromisów, sztuczności, pozwala zgłębiać prawdziwą naturę. Z drugiej strony jednak doprowadza do głębokiego uczucia dyskomfortu, wytrącenia z równowagi. Mimo, że pozornie daje poczucie bezpieczeństwa tak naprawdę odbiera inicjatywę, ciekawość świata i upośledza relacje międzyludzkie. Katarzyna Lisowska w swoim badawczo – artystycznym szkicu *Typologiczne ujęcia zjawiska samotności* przytacza jednak teorię, że samotność jest warunkiem koniecznym twórczości. Jednocześnie sugeruje, że twórczość może być sposobem na przezwycięzenie samotności. „Wynika z danego twierdzenia, że samotność można dzielić na twórczą i destruktywną.”²⁸

Zajmijmy się więc samotnością twórczą, a w aspekcie tej pracy badawczej, publiczną samotnością.

„Student wchodzi na scenę i profesor rzuca hasło: „sam w domu”. Najczęściej student zaczyna grać sceny widziane w TV, robienie herbaty, oglądanie meczu, telefonowanie itp.

- Wykładowca przerywa: „To już znam”
- Student znowu coś udaje i słyszy: „To już znam!!!”

²⁷ Tamże, str. 12

²⁸ K. Lisowska, *Typologiczne ujęcie zjawiska samotności*, Ridero, 2016, str. 9

- Znowu coś udaje i znowu słyszy: To już znam!!!”²⁹

Dlaczego założono, mimo potencjalnych najszczerzych chęci i zaangażowania, że student udaje? Myślę, że konieczne jest prześledzenie warunków i okoliczności towarzyszących ćwiczeniu. Stosowane być powinno, według zaleceń, na początku drogi kształcenia. Studenci, którzy dostają się do szkoły aktorskiej mają poczucie, że osiągnęli coś naprawdę niezwykłego. Wśród określonego grona byli najlepsi. Po dostaniu się do szkoły emocje gasną. Strach przed porażką narzuca zobowiązania i presję.

„Należy pamiętać, że na wczesnych etapach wszystkich ćwiczeń uczestnicy doznają swoistego lęku przed swobodą, która może być całkowitą niepewnością co do tego: Co zrobić? Jak zrobić? Pomysły nie przychodzą same.”³⁰

Przychodzi za to chęć bycia najlepszym albo przynajmniej wystarczającym, która wiąże się ze wzmoczoną samokontrolą. Nie pojawia się pytanie „co?” i „dlaczego?”, tylko „jak, żeby było najlepiej?”. Samokontrola buduje mury i utrudnia dostęp do prawdziwej natury.

„Trzeba doprowadzić studenta do kresu wytrzymałości i wtedy on ukazuje siebie. Albo wybucha, że nie wie, o co chodzi, albo stoi przerażony naprawdę, coś autentycznego się z nim dzieje, twarz mu tężeje, sylwetka się rusza. Martwieje i myśli, szuka wyjścia. Nie „gra”, nie udaje, on „jest!” (...) Wychodzi jego osobowość, samotność, już nie widzi kolegów. Jest sam. PUBLICZNIE SAM”.³¹

Pierwszym etapem ćwiczenia jest umiejscowienie aktora w sytuacji komfortu. Wzbudzenie w nim poczucia bezpieczeństwa. Etapem następnym jest konsekwentne odbieranie stanu nadanego. Zawód aktora polega na odrzuceniu tego, co znane i proste. Ćwiczenie publicznej samotności dąży do połączenia się aktora ze swoją prawdziwą naturą, bez strachu przed oceną innych. Poszukiwanie często wiąże się z wytrąceniem z równowagi i bezpieczeństwa.

„Przy założonych okolicznościach pojawia się żywa osoba. Punkt startu, tak zwany punkt zero, nie może znajdować się w rozpraszaczach, w telefonie, herbacie, telewizorze. Punkt

²⁹ Jan Machulski, *Zawód Aktor - rozmyślania i projekty*, Papier – service S.A, Warszawa 2000, str. 65

³⁰ Tamże, str. 64

³¹ Tamże, str. 65

zero musi być umiejscowiony w człowieku. To człowiek jest najważniejszy i stanowi punkt wyjścia do wszystkich następujących działań.”³²

Odrzucenie udawania i popisu sprawia, że podczas procesu dociera się do odruchów i zachowań pierwotnych, porzucając zapożyczenie i plagiat.

Podsumowując, ćwiczenie to odrzuca narzucone schematy i przyjęte formy czym skłania ku byciu, a nie graniu. Uczy rozpoznawać to, co pierwotne i naturalne i ufać swoim własnym instyngtom i intuicji (zagadnieniu opracowanym w poprzednim rozdziale). Zwiększa wiarę we własne możliwości i słuszność wyborów. Pracuje na wewnętrzny świat aktora i świadome gromadzenie doświadczeń. Ćwiczenie to jest walką o indywidualizm i oryginalność. Jest bitwą o kult naturalności w rozumieniu braku pozy i braku interesowności. Aktor nie chce bowiem osiągnąć efektu, chce przeżyć coś prawdziwego. Prawda nie potrzebuje sposobu, potrafi obronić się sama.

„STUDENT: Czy to trudny zawód?

PROFESOR: Bardzo trudny.

DRAMATURG: A może łatwy?

PROFESOR: Najłatwiejszy! Trzeba tylko wejść na scenę i powiedzieć prawdę.”³³

Pół żartem, pół serio Jan Machulski stawia jakże znane i jakże nadal aktualne pytanie czy mówienie prawdy to trudna umiejętność, jednak nie w kontekście moralnym, tylko zawodowym. Zamyka dochodzenia w obrębie prawdy na scenie - ponieważ w tak specyficznej przestrzeni wszystko działa zupełnie inaczej.

„Scena to jedyne miejsce, gdzie prawda życiowa jest nieprawdziwa (...) Jednocześnie – rzeczy w życiu nieprawdopodobne – na scenie są prawdziwe”.³⁴

Odnoszę wrażenie, że akademickie definicje prawdy nie sprawdzą się w przestrzeni określonej przez emocje i namiętności. Co więcej, nie mam w sobie odwagi, żeby taką definicję stworzyć. Wiem natomiast jakie słowa krążą zawsze dookoła pojęcia prawdy w

³² Rozmowa z prof. Bogusławem Semotiukiem, 12.04.2022

³³ Jan Machulski, *Zawód Aktor - rozmyślenia i projekty*, Papier – service S.A, Warszawa 2000, str. 13

³⁴ Tamże, str. 18

teatrze – poświęcenie, zaangażowanie, oddanie, aktywność, poszukiwanie oraz proces. Szczery proces poszukiwania w sobie wzorców zachowań i postępowań. Do czego pierwszym krokiem jest właśnie publiczna samotność.

Rozdział 4

Minimum środków, maksimum wyrazu w kontekście „ego” aktora.

Zasada „minimum treści maksimum wyrazu” znaleziona na stronach *Zawód Aktor – rozmyślenia i projekty*, sprawiła mi wyjątkową przyjemność, ponieważ jest główną zasadą, którą staram się stosować w swoim życiu zawodowym. Jest też zasadą odnoszącą się do każdej z dziedzin sztuki i zakłada zminimalizowanie zbędnych środków przekazu, które zapychają i rozmydlają efekt końcowy dzieła. Zasada ta przyjmuje samoograniczenie aktora/ twórcy i wyjątkową świadomość operowania własnym warsztatem i emocjami. Zasada ta może brzmieć dziwnie w przypadku najbardziej ekstrawertycznego z zawodów artystycznych. Główną cechą zawodu aktora jest przecież pokazywanie emocji, bądź, sięgając głębiej, potrzeba ich pokazywania. Rozważania tego rozdziału rozpoczynam pytaniem w jaki sposób to robić?

Minimum środków jest pojęciem z pozoru jasnym i zrozumiałym. Rób jak najmniej? Nie do końca. Zasada ta nie zakłada bowiem minimalnego zaangażowania czy minimalnego poświęcenia. Te wytyczne zawsze muszą pozostawać napięte do granic możliwości. Co w takim razie zakłada? Gospodarowanie warsztatem i naturalnymi zasobami ze znajomością perspektywy roli. Skupienie na przeżyciu wewnętrznym zamiast na efekcie zewnętrznym. Zrozumienie, że mniej znaczy więcej. Zasada ta odrzuca bowiem w zupełności tworzenie rzeczy na pokaz, a co za tym idzie niweluje naturalne odruchy do ułatwiania sobie procesu budowy postaci. Bez uczciwej pracy nad rolą na każdym etapie nie wytworzą się warunki możliwe do maksymalnego korzystania ze środków wyrazu bez zbędnych ozdobników. Bardzo prosto jest bowiem skusić się na drogi łatwe, przyjemne i szybsze. Niewymagające zbytniego nakładu siły. Bazujące na wyborach bezpiecznych i płytkich, co niekiedy prowadzi w efekcie do rozwiązań tanich.

„Proszę cię, wyrecytuj ten kawałek tak, jak ci go przepowiedziałem, gładko i bez wysilenia. Ale jeśli masz wrzeszczeć, jak to czynią niektórzy nasi aktorowie, to niech lepiej moje

wiersze recytuje miejski pachołek. Nie siecz też ręką powietrza w taki sposób! Bądź raczej ruchów swoich panem. Bowiem wśród największego patosu i że tak powiem wiru namiętności trzeba ci zachować umiarkowanie, zdolne nadać wewnętrznej twej burzy pozory spokoju.”³⁵

Jan Machulski cytatem z *Hamleta* potwierdza wczesną genezę wyznawanej przez siebie zasady. Aktor stoi przed permanentnym dylematem – ukrywać czy pokazywać swoje uczucia? Dzieje się tak, ponieważ „w zawodzie aktora nie ma podziału na twórcę i samo dzieło artystyczne. Aktor jest materiałem i kreatorem”³⁶ Do niego należy wybór środków wyrazu i przekazu. Dlatego tak ważna jest wewnętrzna praca nad sobą, wyobraźnią, intuicją i samotnością, ponieważ tylko aktor wypełniający dane obszary potrafi zbudować w sobie emocjonalny zbiór doświadczeń. Wtedy nie trzeba wybierać drogi szybkiej, prostej i na pokaz. Z wypełnionym wnętrzem każdy ruch ma znaczenie. Szczera, uczciwa emocja jest czysta i szlachetna i nie potrzebuje rozcieńczania jej nadmierną interpretacją. Należy opanować w sobie pokusę popisu. Przyjąć zasadę samoograniczenia się. Włożyć całą posiadaną energię w idee i przekaz, w całość a nie pojedyncze słowa.

„Wielkich uczuć nie należy grać słowami. Nawet mówi się: „tego nie da się wyrazić słowami”. Cisza. Milczenie. Pauza. To są najlepsze środki wyrazu wielkich uczuć. W ogóle umiejętność pauzowania to ważny środek wyrazu aktora.”³⁷

Moim zdaniem zasada „minimum środków, maksimum wyrazu” odnosi się również do aktora jako człowieka. Bycie materiałem i kreatorem zobowiązuje bowiem do pracy nad swoim charakterem. Zakłada pracę w warunkach wolnych od wewnętrznego ego aktora. Mimo, że w psychoanalizie ego jest znane przede wszystkim jako „świadoma część osobowości”³⁸ na potrzeby tego rozdziału przyjmę bardziej potoczną definicję ego – jako części osobowości nadmiernie skupionej na sobie, stawiające siebie ponad wszystko inne, która bywa toksyczna nie tylko w relacjach międzyludzkich, ale również w efekcie końcowym przygotowywanej roli. Praca nad wewnętrznym zgłębianiem siebie, nad warsztatem ciała i wyobraźnią kręci się całkowicie w obrębie „ja” aktora. Wiara we własne

³⁵ William Shakespear, *Hamlet*, przeł. Józef Paszkowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, str. 105

³⁶ Jan Machulski, *Zawód Aktor - rozmyślania i projekty*, Papier – service S.A, Warszawa 2000, str. 12

³⁷ Tamże, str. 21

³⁸ Mieczysław Szymczak, Hipolit Szyładź, Halina Ambroziak-Więckowska, *Słownik Języka Polskiego PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, tom I, str. 484

odruchy i wybory buduje pewność siebie. Bardzo trudno w danej sytuacji, w której elementy są ze sobą tak ściśle spójne wyekstrahować pewność ponad egoizm. Należy być czujnym nie tylko w trakcie nauki bądź procesu przygotowania roli. Tak naprawdę trzeba być czujnym przez całe zawodowe życie. Jak pisał Konstantin Stanisławski „kochaj sztukę w sobie, a nie siebie w sztuce”³⁹. Rozbudowane ego zaburza bowiem szczerłość procesu kreacji. Aktor nie wybiera drogi najlepszej dla postaci, tylko najlepszą dla siebie. Nie decyduje się na rozwiązania szlachetne, tylko na takie, dzięki którym będzie mógł pokazać moc swojego talentu. Bardzo prosto w zawodzie artysty zagubić się w umiłowaniu siebie.

Uważam, że niezwykle ważnym aspektem omawianej w tym rozdziale zasady jest również współpraca z dramaturgiem, a co za tym idzie uszanowanie tekstu sztuki. Aktor ma oczywiście prawo, a nawet obowiązek zmieniać, przestawiać i konstruować na nowo. Ale nawet w przypadku zmiany sensu czy intencji należy ufać słowom. Zachowanie logicznego sensu zdania czy monologu, nawet skonstruowanego na nowo, jest możliwe a nawet konieczne. Szersza perspektywa pomaga nie grać słów i zdań, tylko dążyć do większej idei postaci czy sztuki. Podczas swojej pracy zawodowej zmierzyłam się z poematem idealnie oddającym przytoczoną przeze mnie tezę.

„jak co jak to się dzieje jaki to proces zachodzi w mózgu że nie trzeba się bać ale tamtego dnia dotykać więc to się stało nie dopuszczę duszyczka maleńka na listeczku i płacze duszyczka animula kiedy on wchodzi pragnie zaciśnięty dookoła wychodzę tak jedziemy co obrzydliwość jaka droga prowadzi do poezji nie ma drogi ziemia jałowa wyschły również podziemne rzeki to ożywcze morze zanurzenia się połów się koło mnie do poezji dochodził tak nie można susza na piaskach słów”⁴⁰

Duszyczka, Tadeusza Różewicza jest zapisem stanu świadomości tak specyficznym i skomplikowanym, że staje się jednocześnie idealnym treningiem zasady „minimum środków, maksimum wyrazu”. Wśród językowych meandrów porównań i metafor, wśród ogromnej ilości połączonych ze sobą myśli, trzeba znaleźć bezbłędną drogę interpretacji. A przede wszystkim zaufać literze słowa i jej naturalnemu rytmowi. Skłonność do skupiania się na każdym słowie i zdaniu może okazać się w tym przypadku zgubna. Chęć

³⁹ Jan Machulski, *Zawód Aktor - rozmyślenia i projekty*, Papier – service S.A, Warszawa 2000, str. 17

⁴⁰ Tadeusz Różewicz, *Opowiadanie traumatyczne, Duszyczka*, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1979 r, str. 52-53

artystycznego popisu w zupełności zamaże i zakryje sens tekstu, którego konstrukcja uniemożliwia pobieżność w procesie zgłębiania ewentualnej roli. Środki wyrazu muszą zostać dobrane precyzyjnie, tu nie ma miejsca na ozdobniki. Minimum środków użytych na zewnątrz połączone z maksymalnym przeżyciem wewnętrznym uszlachetnia tekst dramatu. Nastawienie na wewnętrzne przeżycie liczy się dużo bardziej niż na zewnętrzny efekt. Świadome emocje stoją ponad udawaniem. Prawda zawsze przewyższy kłamstwo.

Rozdział 5

Serce i rozum w zawodzie aktora.

Udział serca w zawodzie aktora można rozumieć na dwa sposoby. Po pierwsze jako miłość do zawodu, oddanie pasji, gotowość do poświęceń w imię czegoś, w co się wierzy. Pełne zaangażowanie na każdym etapie. „Wkładać w coś serce” jest wyrażeniem określającym rzetelność i zaangażowanie w dany temat. Stwierdzenie „umieć na pamięć” po angielsku brzmi „know by heart”, co jest szczególnie symboliczne zwłaszcza w kontekście zawodu aktora. Po drugie serce jest punktem wyjścia w pracy z emocjami, a emocje są głównym narzędziem pracy aktora.

Analiza roli na samym początku odbywa się na podstawie intuicji, pierwszego wrażenia – spraw kontrolowanych przez serce. To ono rządzi początkiem i rozwinięciem procesu budowania roli. Ono stoi na czele pierwszych prób i poszukiwań drogi. Zakończeniem natomiast steruje rozum. To on nadaje emocjom i namiętnościom ostateczny kształt i kontroluje ich dokładny przebieg. W sytuacji idealnej te dwie skrajności działają ze sobą w idealnej symbiozie i uzupełniają się wzajemnie. Tylko wtedy możemy mówić o aktorstwie jako zawodzie, który można uprawiać z poszanowaniem siebie jako twórcy i materiału.

„Aktor ma chłodno kierować emocjami. Nie wolno, by aktor grał na „bebechach” – jak to się mówi w naszym środowisku. Aktor musi kontrolować swoje uczucia i to, co się dzieje na scenie”.⁴¹

⁴¹ Jan Machulski, *Zawód Aktor - rozmyślania i projekty*, Papier – service S.A, Warszawa 2000, str. 22

Granie „na bebechach” jest prostą drogą do wypalenia zawodowego. Emocje bowiem kosztują. Każde przywołanie szczerej reakcji czy namiętności i prawdziwe jej odczucie wykańcza zarówno psychicznie jak i fizycznie. Co więcej czysta emocja rzadko podlega kontroli rozumu. Czy grając spektakl teatralny można polegać zatem wyłącznie na uczuciach? Czy nie jest to ryzyko zbyt duże jak na obliczony efekt, który powinien pojawić się na końcu? Emocje jako siła kontrolowana przez serce często mogą zaskoczyć i uniemożliwić dalszą pracę.

Byłam kiedyś świadkiem doświadczonego na scenie przez aktorkę ataku paniki. Straciła kontrolę i emocje wymknęły się spod jej panowania. Postanowiła podążyć za impulsem, który na chwilę obecną przerósł jej możliwości. To niebezpieczne i trudne do opanowania. Dlatego tak ważna jest zawodowa współpraca pomiędzy sercem a rozumem, między emocjami i mózgiem, za którym stoi umiejętność pracy nad rolą.

„Aktor gra a jednocześnie jakby obserwuje swoje sceniczne samopoczucie. Aktor żyje na scenie, płacze, śmieje się, kocha, zabija, umiera, lecz grając jednocześnie obserwuje swoją grę. To wewnątrz rozdwojenie jest cechą tej sztuki. To bardzo trudne, ale konieczne. Przeżywanie odnosić się powinno do fazy prób, a nie do spektaklu. Aktor grający spektakl już nie przeżywa, a logicznie, głęboko, mądrze opowiada widzom o tym, co przeżył podczas prób.”⁴²

Prawdziwe, a często i gwałtowne uczucia przywoływane są podczas prób i to tam, jeśli istnieje taka potrzeba, mogą wymykać się spod kontroli. To czas prób jest czasem sprawdzania opcji, który prowadzi do wielkiego finału, czyli premiery. Podobne zjawisko wstępuje również w psychologii w trakcie pracy nad akceptacją uczuć. Emocje muszą zostać doświadczone. Wypieranie jedynie ukrywa je pod powierzchnią świadomości. Nieprzepracowane nie mają szansy zostać zaakceptowane. Tylko spojrzenie im prosto w oczy, skok w sam ich środek, zgoda na świadome odczucie sprawy, że pojawia się nadzieja na ich zrozumienie.

Tak samo w zawodzie aktora. Emocji potrzebnych w spektaklu na etapie prób należy doświadczyć w pełni, żeby móc rozpocząć proces analizy, dojść do zrozumienia, nauczyć

⁴² Tamże, str. 20

się nimi zarządzać i opowiadać o nich na potrzeby spektaklu. Dzięki takiemu rozwiązaniu aktor zyskuje kontrolę, a co za tym idzie może oddać się świadomej pracy na rzecz przekazu i grać dla widzów, a nie dla siebie.

„Do teatru nie przychodzi się, by oglądać prawdziwe łzy: przychodzi się słuchać i oglądać takie sceny, które wyciskają łzy na widowni. Należy pamiętać, że to widzowie mają przeżywać, aktor nie. Aktor nie jest Hamletem, on go gra.”⁴³

Serce i rozum w zawodzie aktora istnieją jednak nie tylko jako symbiotyczna para pracująca razem dla osiągnięcia wspólnego celu. W tym samym procesie można znaleźć również miejsca na konflikt serce – rozum jako sposób poszukiwania bohatera.

„Są w nas dwa centra. Jedno w mózgu, a drugie w sercu. Oba te ośrodki są ze sobą w kontakcie i ten kontakt jest bardzo ważny. Rozum i uczucia! Ale te centra wchodzą sobie w drogę, walczą ze sobą. I aktor staje przed dylematem – któremu się poddać? Rozumowi czy uczuciu?”⁴⁴

Jak wspomniałam we wstępie sztuka jest jedną z niewielu dziedzin życia, która potrafi działać nie wbrew przeciwnościom, ale dzięki nim. Z tego powodu odwieczny konflikt serce - rozum może zostać wykorzystany jako sposób poszukiwania w postaci dróg na pierwszy rzut oka ukrytych. Namiętności bowiem potrafią być przerażające. Nie każdy ma odwagę, żeby czuć całym sercem niezależnie od konsekwencji. A przecież każdy to serce posiada. Marzenia są nieodłącznym elementem ludzkiej osobowości, od cech indywidualnych zależy tylko jak mocno są schowane. W tym momencie pojawia się nieodłączony rozum, który za uczucia strofuje, ocenia, doradza zachować ostrożność, często zresztą słusznie. Ale co, jeśli nie?

Poszukiwania przyczyn konfliktów w głębi człowieka są w stanie ujawnić pełnię jego natury, bo jak wiadomo to, co ukryte jest zawsze ciekawe. A najciekawsze są powody ukrycia. Ta mała przestrzeń stojąca za pytaniem „dlaczego” jest polem do olbrzymiej eksploatacji, a odkrycie jej nierzadko gwarantuje zrozumienie postaci. Z kolei zrozumienie

⁴³ Tamże, str. 22

⁴⁴ Tamże, str. 19

postaci jest w moim mniemaniu niezbędnym elementem pracy na rolę. Pozwala bowiem przedstawić pełny obraz bohatera z absolutnym zawierzeniem jego uczuciom.

ROZDZIAŁ 2: TWORZENIE ROLI

Rozdział 1

Wstęp.

W kolejnym rozdziale skupię się na analizie roli *Klary* w spektaklu *Magnetyzm serca, czyli Śluby panięskie*, który miał swoją premierę 25.11.2016 roku na zimowej scenie Fundacji Kresy 2000 w Centrum Kultury w Biłgoraju. Postaram się skupić na najważniejszych punktach w procesie budowy postaci. Podchodząc do pracy nad spektaklem ze świadomością założonej przeze mnie tezy pracy doktorskiej i po lekturze książek Jana Machulskiego zdecydowałam się na prowadzenie dziennika. Zapiski pojawiały się w najtrudniejszych oraz kluczowych bądź przełomowych momentach w trakcie pracy i obecnie posłużyły mi do odtworzenia procesu budowy postaci.

Rozdział 2

Pierwsze czytanie i pierwsze wrażenie.

Przedwojenna kamienica na warszawskim śródmieściu. Stary kredens, biedermaierowska kanapa, okrągły stół z prawdziwego, ciemnego drewna, w rogu tykający równomiernie wysoki, nakręcany zegar. Na dywanie dwa psy myśliwskie. Pierwsza próba czytania *Ślubów panięskich* odbyła się w mieszkaniu założycieli Fundacji Kresy 2000 Alicji Jachiewicz i Stefana Szmidta (reżysera spektaklu). Miałam wrażenie, że znalazłam się zupełnie w innym miejscu niż współczesna Warszawa i mimo, że nie był to rok 1832 czułam, że cofnęłam się w czasie do świata, który znam tylko z opowiadań. Z tego klimatu, na krótką chwilę wybił mnie jednak cytat poprzedzający tekst dramatu:

„Rozum mężczyzną, białogłową
afekt tylko rządzi; oraz kocha,
oraz nienawidzi; nie gdzie rozum,
nie gdzie afekt, tam wszystko.”⁴⁵

⁴⁵ Aleksander Fredro, *Śluby panięskie, czyli Magnetyzm serca*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław 1996, str. 5

Cytat zaczerpnięty z dzieła XVII wiecznego pisarza Andrzeja Maksymiliana Fredry sugeruje na samym początku, że będzie to dramat oparty na znanym od dawien dawna i mylnie utwierdzonym schemacie, że mężczyznami kieruje rozum, czyli rozsądek, spokój, logika a kobietami afekt, czyli uczucia, gwałtowność i impulsywność. I mimo, że finalnie dramat opowiada o sile miłości, nie chce obecnie analizować wyniku końcowego, ponieważ w tym rozdziale staram się jak najwierniej przytoczyć moje wrażenia z pierwszej próby czytanej. Przyznać muszę w tym momencie zgodnie z prawdą, że czytałam *Śluby panięskie* kilka lat wcześniej w liceum, ale wiedza na ich temat zatarła się dość szybko – z przykrością dla mnie, ale z korzyścią dla obecnej pracy.

O Klarze mówi się w dramacie zanim pojawia się fizycznie na scenie. Radost w takich słowach zwraca się do zakochanego w niej nieszczęśliwie Albina:

„Te elegije i miłosne zale
Młodej dziewczyny nie podbiją wcale;
A zwłaszcza Klarę, co jak iskra żywa,
Jeżeli westchnie, to wtedy gdy ziewa;
Klara, co spocząć, rzadziej milczeć zdoła,
Sprzeczna z układu, z natury wesoła,
Lęka się smutku, któregoś obrazem.”⁴⁶

Iskra była tu dla mnie punktem wyjścia. Oznacza bowiem osobę szybką, energetyczną, ale też uśmiechniętą i wesołą. Iskierka jest jednak również rozumiana jako „pobłysk czegoś migotliwego”⁴⁷ i właśnie ta migotliwość sprawiła, że przed oczami pojawił mi się obraz Klary, która jest w ciągłym ruchu: wewnętrznym albo zewnętrznym. Ruch zewnętrzny to znaczy fizyczny – zobaczyłam Klarę, która ciągle podryguje, skacze, przeskakuje, chodzi, energia płynie z całego jej ciała. Ruch wewnętrzny, to znaczy intelektualny – Klara, jeśli usiądzie na chwilę, to tylko po to, żeby pozwolić swoim myślom rozpocząć szaloną wędrówkę, analizować zachowania, nowe możliwości i scenariusze wydarzeń. I mimo tego, że jej oceny dość często są chybione, nie przeszkadza jej to impulsywnie zastanawiać się nad każdą z możliwych opcji prezentowanej sytuacji.

⁴⁶ Tamże, str. 22-23

⁴⁷ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/iskierka.html> [dostęp: 12.12.2022]

Klara, od pierwszego pojawienia się na scenie prezentuje swoje poglądy śmiało i donośnie. Jest zdeterminowana i nie godzi się na kompromisy. Z jej ust padają między innymi słowa „Gardzę miłością, jestem niewzruszona”⁴⁸ a o Albinie bez zmruczenia oka mówi: „Niech kocha, płacze, jęczy i kona”⁴⁹. Klara w sposób jasny deklaruje swój negatywny stosunek do mężczyzn i miłosnych zalotów.

„Nie wiesz, jak twarde jest serce mężczyzny,
Jak prędko rany umie ściągnąć w blizny,
Blizny, co potem stają mu się chwałą.
Nic ich próżności nie zbije, nie skarci,
Im więcej przeszkód, tem więcej uparci.
Łaj, gardź, nienawidź — oni w nienawiści,
Gniewie i wzdardzie mają swe korzyści,
Tak, że nareszcie czasem z nas niejedna,
Tracąc cierpliwość, tracąc głowę, biedna,
Znudzona walką, ze wszech stron ściśnięta,
Musi pokochać, by pozbyć natręta.”⁵⁰

Przed oczami Klary mężczyźni jawią się jako niewrażliwi, odporni na zranienie, próżni, bezrefleksyjni, okrutni, dumni. Widać w tym monologu mnóstwo naiwności, ale również gniewu, wewnętrznej, podskórnej złości na niesprawiedliwość i głębokiego sprzeciwu. Mimo, że Klara jest dopiero nastoletnią dziewczyną, mimo, że Aleksander Fredro napisał *Śluby panińskie* jako komedię o miłości uważam, że Klarę można uważać za archetyp kobiety wyzwolonej, dla której małżeństwo nie jest sensem życia i nie stanowi o jej wartości. Co więcej Klara bardzo często powołuje się na książkę, którą czytały razem z Anielą, a która stała się dla niej źródłem mądrości i punktem wyjścia w swoich wewnętrznych rozmyślaniach - *Męża Kloryndy życie wiarołomne*. Śluby, które obmyśla Klara mają więc być pewnego rodzaju zemstą za męską niewierność i niestabilność. Jednak przywołując dodatkowo kontekst społeczny XIX wieku, w którym o statusie kobiety decydował jej mąż, w którym kobiety nie miały prawa głosu, były zmuszone podążać za konkretnymi modami, z wielką chęcią pozostawiane były w domu, żeby zajmować się

⁴⁸ Aleksander Fredro, *Śluby panińskie, czyli Magnetyzm serca*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław 1996, str. 28

⁴⁹ Tamże, str. 28

⁵⁰ Tamże, str. 29

dziećmi, chciałabym pokusić się o stwierdzenie, że Klara buntowała się również przeciwko miejscu kobiety na świecie. Sposób, który wybierała był dziecinny i naiwny, ale był jedynym sposobem, który знаła.



Scena ze spektaklu Magnetyzm serca, czyli Śluby panieńskie, reż. Stefan Szmidt

Niezależnie od wyznawanych przez nią poglądów nie mogłam nie odnieść wrażenia, że mimo wszystko serce Klary składania się nieznacznie w kierunku Albina. W ich dwójkowej scenie na pytanie Albina czym zasłużył sobie na jej wzgardę odpowiada: „Nie, na wzgardę nie, ja tego nie mówię”⁵¹ a kiedy zostaje sama przyznaje:

„Gadaj — gada, milcz — milczy,
idź — idzie, stój — stoi;
A niechże się sprzeciwi, niech się Boga boi!
Bo ta uległość mimo woli, zdania,

⁵¹ Tamże, str. 76

I nienawidzić, i kochać go wzbrania.”⁵²

Mimo szczerych ślubów Albin jest Klarze bliski i nie może ona całkowicie oszukać swojego serca. Podczas czytania dramatu miałam wrażenie, że Klara jednoznacznie nie ucina znajomości z Albinem, podtrzymując ją ciągłym droczeniem, ponieważ Albin pozwala jej na bycie sobą. Nie musi udawać przy nim skromnej, wrażliwej, cichej i podporządkowanej dziewczyny. Albin pragnie Klary dokładnie takiej jaka jest: silnej, głośnej, gwałtownej i energicznej.

W oczach Gustawa Klara uchodzi jednak za zupełnie inną osobę:

„Ach, Klara, ta Klara,
To jest prawdziwie boska na mnie kara.
Wszędzie jej pełno, we wszystkim zawadzi:
Przy tem zawzięte, jak kogucik młody,
Kikiki zawsze, a tak w górę sady!”⁵³

Gustaw potwierdza energiczność i impulsywność Klary, jednak w stosunku do Gustawa jest ona szczególnie zawzięta, żałośliwa i uszczypliwa. Jej opinie i poglądy podszyte są emocjami przez co Klara wytrąca z równowagi, reaguje impulsywnie, gwałtownie i nerwowo. Zastawia pułapkę na Gustawa i skłania go do wyartykułowania prośby o pomoc w zdobyciu serca Anieli. Klarze udaje się odsłonić wrażliwą stronę Gustawa, czego on sam nie może jej podarować. Układa plan, który ma nauczyć Klarę pokory i dzięki temu połączyć czworo kochanków w planowane pary.

W tym momencie w postaci Klary następuje zmiana i załamanie. Staje się ofiarą gry Gustawa, która mimo tego, że doprowadza do zadowolających efektów końcowych, ma dość okrutny przebieg. Gustaw skłania Albina do ostentacyjnie okazywanego Klarze chłodu, a ją samą przekonuje, że małżeństwem z nią zainteresowany jest trzy razy od niej starszy Radost. Co więcej Klara zauważa coraz większą słabość Anieli do Gustawa. Traci wszystkie pewne punkty w swoim życiu. Ślepo kochającego ją Albina, pakt z przyjaciółką i panieńską wolność.

⁵² Tamże, str. 78

⁵³ Tamże, str. 95

„Ależ ja zawsze na przekór mu zrobię;
On tak, a ja tak — on sobie, ja sobie —
Mąż śpi, ja gadam — mąż gada, ja ziewam —
Wzdycham, gdy wesół, kiedy smutny, śpiewam,
Trącam, gdy piszę, a krzyczę, gdy czyta;
Mąż tak, a ja siak — ząb za ząb — i kwita! (...)
A ma podagrę, depcę mu po nodze.”⁵⁴

Klara nie poddaje się bez walki w scenie z Radostem. Nie chce tracić charakteru w obliczu nieszczęścia, ale nie mogłam pozbyć się wrażenia, że w głębi duszy jest przerażona musząc grać w grę, w której sama nie ustala zasad. Ma w sobie potrzebę kontroli, ale wynika to z potrzeby bezpieczeństwa. W ostatnim akcie z ust tej radosnej, energicznej bohaterki padają słowa – „Żart zbyt bolesny”⁵⁵ oraz „Wolę sto razy rozstać się z tym światem”⁵⁶. Wykorzystując jej słabość Gustaw wyciąga od niej zapewnienie o miłości Anieli oraz deklarację chęci związku z Albinem. Tym samym wygrywa pojedynek, odsłania wrażliwość Klary, udaje mu się zrewanżować za poprzednie żarty, co więcej wprowadza Klarę w wyrzuty sumienia. W tej słabości застаje ją Albin, a Klara nie ma już siły kryć swojego strachu i obawy o przyszłość. Spotyka się jednak z reakcją niespodziewaną jak na spokojnego, flegmatycznego Albina: „Co? Radost? Z tobą? Tego nie dożyje! Idę, uwolnię i pomszczę cię razem.”⁵⁷ Ta niespodziewana sytuacja sprawia, że w Albinie do głosu dochodzą uczucia dotąd przez Klarę nieznanne. Jego zachowanie wzbudza z kolei w Klarze uczucia łaskawsze – jak pisze Fredro. Powoli zaczyna zdawać sobie sprawę, że Albin jest dobry, uczciwy, a dla niej – mógłby poświęcić wszystko. Zgadza się na ślub, co prawda w chwili słabości, ale może można nazwać tę chwilę również chwilą szczerości z samą sobą?

⁵⁴ Tamże, str. 128

⁵⁵ Tamże, str. 140

⁵⁶ Tamże, str. 140

⁵⁷ Tamże, str. 146

Rozdział 3

Praca nad rolą a praca na sobą.

Kolejny etap pracy nad spektaklem odbył się w siedzibie Fundacji Kresy 2000 w Nadzeczcu koło Biłgoraja. Fundacja na swoim terenie posiada letnią scenę, galerię sztuki, stodołę przerobioną na malarnię, w której mieszkał i pracował jeden z założycieli fundacji Jerzy Duda – Gracz oraz scenę na wodzie zbudowaną na jeziorze. Zatopiona w lasach fundacja zdaje się być odcięta od świata i położona w oazie ciszy i spokoju. W dniu rozpoczęcia prób nie wiedziałam jeszcze jak bardzo przysłuży mi się jej położenie i okoliczności zewnętrzne. Odnalezienie się w tej przestrzeni z dnia na dzień, po przyjeździe z wielkiego miasta i „wielkiego świata”, w którym początkujący aktor stara się codziennie odnajdować nowe możliwości i szukać indywidualnej drogi, nie należało do najprostszych zadań. Przywitał nas ogrom przestrzeni, którą mogliśmy wypełnić tylko sobą nawzajem. W tych okolicznościach przystąpiliśmy do prób.

Przez kilka pierwszych dni czułam się absurdalnie rozproszona atmosferą, świeżym powietrzem i świecącym słońcem padającym na letnią scenę. Cała moja energia przekierowała się na świat dookoła mnie zamiast na tekst przede mną i partnera obok. Miałam dziwny i trudny do rozpoznania przeze mnie problem ze skupieniem. Moja głowa została w wielkim mieście, przy castingach, zdjęciach próbnych i zmarnowanych szansach, które nawet się jeszcze nie wydarzyły. Walczyłam sama ze sobą nad przestawieniem się w odpowiedni tryb, co przekładało się do pracy na scenie. Nie umiałam wydobyć z siebie odpowiednich tonów. Zauważył to również reżyser, Stefan Szmidt, i podczas jednej z prób postanowił dotrzeć do sedna problemu.

„Trzeba doprowadzić studenta do kresu wytrzymałości i wtedy on ukazuje siebie. Albo wybucha, że nie wie, o co chodzi, albo stoi przerażony naprawdę, coś autentycznego się z nim dzieje, twarz mu tężeje, sylwetka się rusza. Martwieje i myśli, szuka wyjścia. Nie „gra”, nie udaje, on „jest!”⁵⁸

Tamtego dnia na scenie nie uratowało mnie to, że nie byłam już studentką, nie uratowały godziny przemyśleń i poczucie, że znam siebie, nie uratowały dziesiątki prowadzonych w

⁵⁸ Jan Machulski, *Zawód Aktor - rozmyślania i projekty*, Papier – service S.A, Warszawa 2000, str. 65

nocy rozmów dotyczących teorii teatru, czy zagrane wcześniej przedstawienia. Rzucane po kolei zadania starałam się wypełniać szybko i sprawnie, co niestety nie było odpowiednią drogą. Czułam się coraz bardziej sfrustrowana negatywną informacją zwrotną, w mojej głowie myśli pracowały na najwyższych obrotach. W końcu reżyserowi udało się doprowadzić mnie do sytuacji, w której wykrzyczałam: nie wiem jak! I wszystko stało się jasne. Straciłam czujność i stając tego dnia na scenie chciałam grać. Żaden aktor, na żadnym etapie pracy nie jest wolny od potrzeby zaistnienia i skupienia się na efekcie końcowym „jak” zamiast na drodze i procesie – „co”. Tego jednego dnia zostałam przywołana do porządku, dzięki czemu postanowiłam cofnąć się o kilka kroków i zacząć od początku.

Poprosiłam kolegów grających ze mną w spektaklu o ćwiczenie publicznej samotności, ale kiedy posiadałam już świadomość potrzeby dotarcia do samej siebie miałam w tym inny cel. Ćwiczenie przeprowadzone przez reżysera było gwałtowne i przypomniało mi, że trzeba zachowywać czujność. W kolejnym etapie potrzebowałam wyciszenia. Sama na scenie, w obecności kolegów, wspomagając się światłem i oknem otwartym na ogród. Staralam się po prostu wypełnić scenę obecnością, skupić się na sobie, na otoczeniu przez pryzmat swoich odczuć i doznań. Pozwoliło mi to wyciszyć się należycie z nerwowości codziennego dnia. Towarzyszące okoliczności przyrody na pewno odegrały w tym bardzo ważną rolę. Cisza, spokój, słaby zasięg. Świadomość, że nie trzeba zaśmiecać sobie głowy natrętnymi myślami. Ćwiczenie pomogło mi zostawić za sobą wielkie miasto i wielkie oczekiwania oraz narzucone samej sobie nierealistyczne wymagania. To wyciszenie i szczerą świadomość potrzeb przypominała mi o konieczności odpuszczenia przymusu bycia najlepszą w kontekście Klary i przekierowała na nastawianie na wrażliwość tej bohaterki w połączeniu z moją własną.

Spokojniejsza na duchu, rozpoczęłam świadomy proces budowania roli. Przy pomocy kolegów z zespołu postanowiłam pracować nad swoimi zasobami potrzebnymi do roli Klary, nad inspiracjami i intuicją oraz własnymi odruchami w konkretnych sytuacjach. Na początku bez tekstu, tylko w założonych okolicznościach.

1.

- Wchodzisz do pokoju.
- Na kanapie siedzi mężczyzna.
- Wiesz kto to jest.

- Jest nieśmiały i nieporadny.
- Dobrze wam się rozmawia.
- Czy on z tobą flirtuje?
- Pada przed tobą na kolana.
- Wyznaje miłość.

Początkowa ciekawość lekko zabarwiona obawą ustępuje miejsca poczuciu bezpieczeństwa z powodu znajomości z siedzącą na kanapie postacią. Sympatia, połączona może nawet z chwilowym rozczuleniem spowodowanym uroczą nieporadnością ma szansę na chwilę przeobrazić się we flirt, który pociąga ze sobą niespodziewane konsekwencje. Zdziwienie, zaskoczenie, ostatecznie rozbawienie z powodu absurdu sytuacji. W końcu złość, kiedy mężczyzna nie odpuszcza. To wariacja na temat jednego z pierwszych możliwych spotkań Klary i Albina.

2.

- Wchodzisz do pokoju.
- Na kanapie siedzi mężczyzna.
- To znowu on.
- Chcesz wyjść, ale on namawia, żebyś została.
- Stara się coś powiedzieć, ale nie umie znaleźć słów, jest zbyt nieśmiały.
- W końcu oświadcza się.
- To już czwarty raz w tym tygodniu.

Symulacja kolejnego spotkania. Wzbudzanie świadomej irytacji. Sytuacja celowo powtarza się, a na kanapie siedzi dobrze znany ktoś, kogo może nie do końca mam ochotę spotkać. Zawrócić? Zauważył mnie. Znowu jest nieśmiały. Nieporadność tym razem nie rozczula i nie ciekawi, jest znana i oczekiwana. Spodziewam się każdej kolejnej minuty, znowu słyszę wyznanie miłości, ale tym razem zaskakuje tylko na sekundę. Prowadzi od razu do irytacji, a na późniejszych etapach pewnie i do obojętności. Czy tak szybko wyznane uczucia mogą być prawdziwe?

3.

- Siedzisz w pokoju.
- Do środka wchodzi mężczyzna.

- Znacie się.
- Prowadzicie niezobowiązującą rozmowę.
- Mężczyzna informuje, że żywi do ciebie uczucie i chce wziąć z tobą ślub.
- Jest od ciebie dwa albo i trzy lata starszy.
- To tylko żart.

Kolejny neutralny punkt wyjścia zmienia się w sytuację zagrożenia. Zdziwienie z powodu niespodziewanego wyznania. Niezręczność, nieśmiałość, skrępowanie. Jak wymknąć się z tej sytuacji? Wiek mężczyzny sprawia, że sytuacja staje się problematyczna. Szacunek miesza się z potrzebą ucieczki, emocje pracują na najwyższych obrotach. Na samym końcu ulga, ale emocji, których się doświadczyło nie sposób zapomnieć.

Zaskakiwanie podawaniem kolejnych okoliczności przez kolegów skłaniało ku naturalnej i intuicyjnej reakcji, wspomagającej „bycie” a nie „granie” i czuwało nad świeżością odruchów. Podobne okoliczności wymyślałam również sama dla siebie w samotności. Przez moją głowę przetoczyły się dziesiątki scenariuszy, dzięki którym odkryłam specyficzną mieszankę drżenia, irytacji i sympatii w kierunku Albina, tryb ucieczki albo walki w przypadku Gustawa, potrzebę opieki wobec Anieli i naturalną niechęć w kierunku Radosta.

Ale jaka była Klara dla samej Klary? Odczułam wrażenie, że niezwykle wymagająca. Klara istniała w ciągłym ruchu, w ciągłej potrzebie konfrontacji i działania. Szybkie, bystre riposty, pojmowane w lot aluzje i ciągła podświadoma próba udowodnienia swojej wartości. Stałe przebywanie w trybie walki i gotowości do zmierzenia się z przeciwnikami potrafi być uczuciem bardzo obciążającym i choć Klarze przychodzi to z łatwością czułam, że solidnie na to pracowała. Zaczęłam zastanawiać się nad źródłem potencjalnych inspiracji i autorytetów, którymi mogła posilkować się kilkunastoletnia dziewczyna? Odpowiedź pojawiła się na stronach dramatu: książki. Klara kochała czytać książki i z nich właśnie czerpała wiedzę o współczesnym świecie. Oprócz umieszczonej w dramacie wymyślonej pozycji *Męża Kloryndy życie wiarołomne* – użytej jako parodia powieści sentymentalnej, co jeszcze mogło wpaść w ręce Klary? Jakie książki mogły utrwalić w niej prezentowany obraz miłości i wewnętrzną waleczność?

Śluby panięskie zostały napisane w 1832 w epoce romantyzmu rozpoczętej kilka lat wcześniej przez *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza. Jedną z Ballad, *Świtezianka*,

opowiada o niewiernym kochanku przyłapanym przez zdradzoną demonicę i ukaranym wiecznym potępieniem za niestałość uczuć i złamanie obietnicy. Rok później autor tworzy poemat *Grażyna*, w którym opisuje główną bohaterkę następującymi słowami: „Twarzą podobna i równa z postawy, / Sercem też całym wydawała męża. / Iglę, wrzecziono, niewieście zabawy / Gardząc, twardego miała oręża”⁵⁹. Jeśli te dwa utwory opisujące kobiety jako wytrwałe, waleczne, ceniące swoją wartość, mściwe i dumne trafiły w ręce Klary zanim dotarły do niej wiersze i ballady przedstawiające kobiety jako oniryczne obiekty westchnień nic dziwnego, że utkwiły w jej pamięci i sercu jako bardziej zdecydowane i wyrazistsze.

Rozszerzając obszar poszukiwań Klara mogła również natrafić w swoich literackich poszukiwaniach na prozę Jane Austen. Powtarzając za bohaterką powieści *Duma i uprzedzenie* Elizabeth Bennet:

„Jak przyjemnie jest spędzać wieczór w podobny sposób. Nie ma jak lektura, to moje święte przekonanie. Książka nigdy człowieka nie męczy. Kiedy będę miała własny dom nie zaznam spokoju bez wybornej biblioteki.”⁶⁰

Bohaterki w powieściach Jane Austen zawsze na samym końcu znajdowały szczęśliwą miłość. Niektóre z nich jednak, jak Elizabeth Bennet właśnie bądź Elinor Dashwood (Rozważna i romantyczna) nie były łatwymi partnerkami. Inteligentne, wierne swojemu rozumowi, nie ulegały byle urokom i pozornym wdziękom. Duma była dla nich bardzo ważną cechą charakteru a o poglądach i zasadach, którymi kierowały się w życiu mówiły jasno i otwarcie. „(...) Jutro jadę tam, gdzie znajdę mężczyznę nieodznaczającego się ani dobrymi manierami, ani rozsądkiem – jednym słowem, niczym, co mogłoby mu zjednać sympatię. Głupi mężczyźni to jedyni, jakich warto znać.”⁶¹ Jeśli Klara dostatecznie wcześniej trafiłaby na powyższe lektury mogłyby one w sposób jednoznaczny ukształtować jej światopogląd, a każda kolejna książka utwierdzać ją w przekonaniu o konieczności walki o siłę kobiet i braku zgody na byle jakoś w relacjach damsko męskich. I z tą jej postawą nie mogłam się nie zgodzić.

⁵⁹ Adam Mickiewicz, *Grażyna*, Saga Egmont, ebook 2018, wers 119

⁶⁰ Jane Austen, *Duma i uprzedzenie*, przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, Świat Książki, Warszawa 2021, str. 43, 44

⁶¹ Tamże, str. 119



Scena ze spektaklu Magnetyzm serca, czyli Śluby panięskie, reż. Stefan Szmidt

Kolejny wniosek, który przyszedł do mnie podczas procesu gromadzenia inspiracji to zagadnienie wolności. Klarze bardzo trudno było wyobrazić sobie siebie w związku małżeńskim, podporządkowaną mężczyźnie. Wolała spędzać czas z kuzynką – przyjaciółką, czytać książki, plotkować do rana, składać śluby, snuć plany i marzenia. Klara w swojej postaci dość mocno przypominała mi bohaterkę serii książek dla młodzieży, stworzonej co prawda dużo później niż *Śluby panięskie*, nie mogącej więc stanowić inspiracji dla Klary, ale stanowiąca ją dla mnie.

Ania Shirley, bohaterka powieści *Ania z Zielonego Wzgórza* autorstwa Lucy Maud Montgomery była dziewczyną niezależną, ambitną i dumną. Bardzo długo ceniła przyjaźń ponad miłość. Urażona działała impulsywnie i pochopnie, a potem długo nosiła urazę. W obliczu potencjalnej rozłąki z ukochaną przyjaciółką skłoniła ją do złożenia wiecznych ślubów pozostania na zawsze „najlepszymi bratnimi duszami”. Sytuacja ta brzmi dość podobnie do zachowania Klary. Obie bohaterki żyją według swoich zasad, cenią wolność, celebrować książki, rozwijają wyobraźnię.

Nie mogłam też pozbyć się wrażenia, że zarówno Klara jak i Ania cieszą się z życia, które mają, w którym mogą spędzać każdy dzień snując plany i marzenia z najlepszą przyjaciółką u boku i boją się nadchodzących zmian. W związku z tym pojawiło się w mojej głowie pytanie, które stanowiło podstawę do prowadzenia dalszych rozważań: czy Klara boi się dorosnąć?

Rozdział 4

Konflikt serce – rozum jako sposób pracy nad rolą.

W następnym etapie pracy z pomocą przyszła mi metoda odnosząca się do konfliktu serca i rozumu. Gdzie znajduje się bowiem serce Klary? Czego pragnie i o czym marzy w samotności? I dlaczego to ukrywa? Idąc śladem moich poprzednich rozmyślań skupiłam się na zagadnieniu dorastania. Dorastanie jest procesem naturalnym, obecnym w życiu każdego człowieka. Fizyczne dorastanie budzi niekiedy skrajne emocje, dlatego, że jest działaniem niemożliwym do zatrzymania i nieodwracalnym i przeraża jak wszystko, co dzieje się poza nami i nie poddaje się kontroli. Pojawia się niezależnie od psychicznej gotowości czy preferencji. Dojrzewanie emocjonalne z kolei w dużej mierze zależy od nas i czynników nas otaczających. Proces emocjonalnego dojrzewania kształtuje osobowość, jednak w przeciwieństwie do fizycznego może w pełni zależeć od danej osoby i nie musi realizować się w określonym czasie.

„Wszystkie dzieci – oprócz tego jednego - dorastają. Szybko dowiadują się, że kiedyś dorosną, a Wendy dowiedziała się o tym tak: pewnego dnia, gdy miała dwa lata, bawiła się w ogrodzie, zerwała kolejny kwiatek i pobiegła z nim do mamy. Przypuszczam, że wyglądała zachwycająco, bo pani Darling położyła rękę na sercu i wykrzyknęła:

- Och, dlaczego nie możesz taka pozostać na zawsze?!”⁶²

To pierwsze zdania z powieści *Piotruś Pan i Wendy* autorstwa Jamesa Matthew Barrie. W pierwszym zdaniu mowa oczywiście o tytułowym bohaterze, który nie chciał dorastać. Mieszkał na wyspie razem z Zagubionymi chłopcami i walczył z piratami. Piotruś Pan był wesoły, sprytny, zaczepny, a jego ulubionym zajęciem było drażnienie Kapitana Haka.

⁶² James Mathew Barrie, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. Michał Rusinek, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, str. 5

Piotruś Pan był też jednak przemądrzały i bardzo dumny. To właśnie od nazwy tego bohatera w psychologii pojawił się termin „syndrom Piotrusia Pana”. Na pierwszy rzut oka syndrom ten kojarzy się właśnie z brakiem chęci dorastania, z niedojrzałością emocjonalną, niechęcią do mierzenia się z wyzwaniem dorosłości i podejmowania życiowych zobowiązań. Brak akceptacji życia codziennego i konieczności dorastania blokuje emocje, a działanie to pociąga za sobą szereg konsekwencji:

„Emocje są stłumione, a sposób ich przeżywania nie odpowiada temu, jak się uzewnętrzniają. Gniew często przejawia się jako wściekłość; radość - nabiera cech hysterii; rozczarowanie przechodzi w rozczulanie się nad sobą. Smutek może manifestować się jako wymuszona wesołość, dziecięce dokazywanie czy nerwowy śmiech. Starsi deklarują wobec innych miłość i troskę, lecz ma się wrażenie, że to tylko słowa. Zakrawa na ironię, iż tacy mężczyźni, choć w dzieciństwie byli wyjątkowo wrażliwi, w późniejszym wieku bywają egocentryczni aż do okrucieństwa, zdają się wyzbyci uczuć. W rzeczywistości tracą więź z emocjami i po prostu nie wiedzą, co czują.”⁶³

Skoro smutek może manifestować się jako dziecięce dokazywanie czy to właśnie stoi za zaczepnym zachowaniem Klary? Mam wrażenie, że nie do końca. Niechęć do dojrzewania nie zawsze musi wiązać się z zaburzeniami emocjonalnym. Ważny jest również kontekst społeczny. Aranżowane małżeństwa XIX wieku dla niektórych, szczególnie młodych kobiet, mogły wydawać się rzeczą nienaturalną. Każdy dojrzewa w swoim tempie i nie zawsze jest gotowy podjąć zobowiązania dorosłego życia, ponieważ lubi to, w którym znajduje się obecnie. Myślę, że to właśnie jest klucz do postaci Klary. Jej działanie: nocne czytanie książek, sekrety, składanie przysięgi, żarty, zaczepki – wszystko to, jest podświadomym działaniem mającym służyć zatrzymaniu beztróskiego dzieciństwa.

„KLARA:

Nie chcę, nie chcę. Cóż będę robiła?

RADOST:

Nie bądź, że dzieckiem.

⁶³ Dan Kinley, Syndrom Piotrusia Pana, o nigdy niedojrzewających mężczyznach, Jacek Santorski&Co Agencja Wydawnicza, Wydawnictwo System, Warszawa 1993, str. 15

KLARA:
Obym jeszcze była!⁶⁴

Klara nie chce wychodzić za mąż, ponieważ nie chce tracić biegania po łące, puszczenia wianków na wodzie, tworzenia magicznego świata bez mężczyzn, w którym królową jest ona sama. Dla mnie Klara, zainspirowana lekturami, w swojej głowie prowadziła wymaginowane bitwy, jeździła konno, ratowała królestwa, walczyła na miecze – była bohaterką. Kobieta, która radzi sobie sama, jest równa mężczyznom i niezależna od nich. Toczyła z nimi pojedynki i ramię w ramię walczyła ze smokami. Małżeństwo w dawnych czasach stanowiło o absolutnej zależności od męża i poddaniu się jego woli. Był to przymus zarówno religijny jak i kulturowy. Lęk Klary wiązał się więc z tym, że małżeństwo będzie końcem tego, co stanowiło o jej osobowości przez długie lata. Strach przed koniecznością bycia pokorną i posłuszną budził w Klarze gniew, który objawiał się złością, uszczypliwością i rozpaczliwymi próbami przedłużenia młodości i dzieciństwa.

Właśnie z tego powodu zachowanie Klary jest impulsywne i niezwykle zacięte. Walczy w swoim mniemaniu o sprawy życia i śmierci. To, co dla innych wydaje się niewinną zabawą dla niej jest pojedynkiem o zachowanie swojej osobowości i godności. Mimo, że sytuacja zastana w dramacie jest momentem komfortowym dla Klary, ponieważ w pełni kontroluje swoją relację z Albinem, a drażnienie go sprawia, że Klara jest górą, sprawy wyglądają inaczej z Gustawem, którego pojawienie się wytrąca ją z równowagi. Ich relacje są napięte, na Gustawa nie działają zagrywki Klary, co stawia ją w położeniu zagrożenia. Dlatego szuka sposobu, węższy, podpuszcza i mąci. Chce odzyskać kontrolę, a co się za tym kryje nie stracić siebie i wolności na swoich warunkach.

Klara boi się zmian. Obecnie ma wszystko, czego potrzebuje, a co najważniejsze – łączy ją przyjaźń z Anielą. Kuzynki stały się sobie bardzo bliskie z racji na wspólne wychowanie i zainteresowania. Ale również z uwagi na uzupełniające się temperamenty. Zdałam sobie sprawę, że spędzanie czasu z Anielą jest dla Klary największą wartością. Aniela bowiem ufa Klarze i nie boi się iść razem z nią w świat jej wyobraźni – w wymyślone śluby i zabawy. Uważałam to za jasny komunikat – akceptuję cię. Odniosłam wrażenie, że właśnie z tego powodu to Klara bardziej potrzebuje Anieli, lubi bowiem obraz siebie, który widzi w jej

⁶⁴ Aleksander Fredro, *Śluby panińskie, czyli Magnetyzm serca*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław 1996, str. 129

oczach – dynamicznej, energicznej, o ogromnej wyobraźni i temperamencie. Co prawda Anieli nie wie o najgłębszych strachach Klary i o tym, że jej zaczepność to tak naprawdę bunt i gniew, ale mimo wszystko postrzega ją jako osobę odważną – czyli taką, jaką Klara chciałaby widzieć samą siebie. To kolejny argument popierający sprzeciw wobec małżeństwa – strata Anieli. Klara musiałaby bowiem wobec takiej sytuacji przyznać szczerze przed sobą, że jej wartość nie leży w niej samej, tylko odbija się w innych ludziach.



Scena ze spektaklu Magnetyzm serca, czyli Śluby panieńskie, reż. Stefan Szmidt

Oczywiście nadmiernie skupiona na sobie Klara nie widzi odcieni szarości. W dążeniu do celu krzywdzi Albina i Anielę, nie mając zrozumienia dla ich uczuć, jednocześnie odrzucając swoje własne. Uczucia bowiem rodziły się w Klarze niezależnie od jej oporu. Tu właśnie pojawia się wspomniany konflikt serca i rozumu. Działanie Klary w dużej mierze

wynikało ze strachu, ale ukrywanie uczuć do Albina potraktowałam jako działanie rozumu. Serce maści plany Klary, wytrąca ją z równowagi zaplanowanego działania. Wie, że jeśli pozwoliłaby sobie rozwinąć rodzącą się miłość straciłaby na zawsze swój świat i pozycję.

Uczucie stanowiło zagrożenie, ale jednocześnie było żywe, namacalne i prawdziwe. Bardzo trudno je ignorować. Jednocześnie przyznanie się do niego oznaczałoby słabość, musiało więc pozostać ukryte bardzo głęboko. Klara nie chciała przyznać, możliwe, że nawet przed samą sobą, jak dużą przyjemność sprawiała jej atencja Albina, człowieka, który z każdym dniem udowadniał, że akceptował ją taką, jaka jest (jak Anieli) i trwał przy niej mimo uszczypliwości. Jestem przekonana, że bezwarunkowa miłość zapewniła Klarze poczucie bezpieczeństwa, które w chwilach słabości rozważała jako kuszące po codziennej walce. To nie Albin jako człowiek stanowił dla niej problem – tylko instytucja małżeństwa i konieczność zmiany sposobu życia.

Rozdział 5

Samoograniczenie aktora.

Pierwszy dzwonek. Aktorzy zgromadzeni w kulisach. Słysząc dźwięk otwieranych drzwi teatru. Do środka powoli wchodzi widzowie. Słysząc stukot butów na drewnianej podłodze, skrzypienie teatralnych foteli, ściszone rozmowy. Czuć zapach setek perfum. Do głosu dochodzi wyobraźnia: kim są, ci którzy przyszli nas oglądać? Czego oczekują, czy im się spodoba? Adrenalina buzuje w żyłach. Drugi dzwonek. Głosy i kroki stają się bardziej intensywne. W powietrzu czuć elektryzujące oczekiwanie. Przyszli tutaj dla mnie. W sercu rodzi się pragnienie wzbudzenia w nich zachwyty. Jako aktorzy chcemy się podobać. Trzeci dzwonek. Kurtyna za chwilę pójdzie w górę, adrenalina skacze. Pokażę się. Będę najlepsza. Stop.



Magnetyzm serca, czyli Śluby panięskie, reż. Stefana Szmidta, przed spektaklem, kulisy

Jak w takiej sytuacji odstawić na bok ego? Jak w obliczu bijącej od widzów energii i potrzeby sprawdzenia się zachować umiar i szlachetność gry? Jak zastosować zasadę minimum środków, maksimum wyrazu w praktyce? Świadomość ograniczenia naturalnej skłonności i chęci do popisania się, a w rzeczywistości skupienia na efekcie zamiast na celu towarzyszyła mi z tyłu głowy przez cały okres grania spektaklu *Śluby panięskie*. Była kubłem zimnej wody dla mojego aktorskiego ego i przypominała o nieustającej konieczności pracy na sobie. Zdałam sobie jednak sprawę, że bardzo pomocne okazały się pytania, które zadałam sobie w kontekście Klary i pamiętając o nich na każdym spektaklu udawało mi się skupiać na idei i głównym założeniu sztuki, zamiast gubić w meandrach aktorskich zachcianek.

1. Jakie cele ma Klara?

Głównym i czołowym celem Klary jest nie wychodzić za mąż. Jest to jej cel nadrzędny nadający rytm wszystkim ruchom i działaniom, definiujący charakter i kontakty z innymi bohaterami. Ale jeśli sięgnąć głębiej celem Klary jest również zachowanie sytuacji obecnej, przedłużenie młodości. Dlatego właśnie celowi pierwszemu nie przeszkadza na przykład przekomarżanie z Albinem, stanowi bowiem jeden z elementów świata obecnego i nie niesie

ze sobą żadnych poważnych zobowiązań. W późniejszej części dramatu celem Klary jest kompromis. Targuje się sama ze sobą jak dużo może poświęcić, żeby nie musieć iść za męża za Radosta. Dopiero ta ekstremalna sytuacja sprawia, że Klara dopuszcza do siebie prawdziwe uczucia, dzięki czemu przegrywa, ale i wygrywa jednocześnie.

2. Co postać Klary daje widzom?

Klara niesie ze sobą radość życia. Jest symbolem zachwytu młodością. Chciałam, żeby krzyczała o tym, żeby cieszyć się chwilą obecną i żyć na sto procent: z energią i zaangażowaniem w każdą chwilę i każdy temat. Gotową walczyć o swoje idee. Zależało mi, żeby stała się iskierką spektaklu, jasnym, energetycznym punktem, młodą dziewczyną, feministką, może czasami zbyt impulsywną, ale wierną swoim przekonaniom. W późniejszej części dramatu ta iskierka gaśnie na moment, ale zmierzenie się ze swoim strachem owocuje dla Klary nowym początkiem.

3. O czym Klara nie chce mówić?

Klara ukrywa w sobie wielkie pokłady strachu. Przeraza ją uczucie do Albina, ponieważ jest czymś nowym, nieznanym, niedającym się do końca kontrolować. Boi się Gustawa, który działa w sposób niekonwencjonalny i bywa nieczuły na jej podstępny. Martwi się możliwością straty Anieli, swojej najlepszej przyjaciółki, która pomaga jej wierzyć w siebie. Podsumowując – Klara boi się utraty kontroli nad swoim życiem.

Skupienie na tych pytaniach pomogło mi wyklarować jasny łuk postaci Klary w przebiegu spektaklu. Dzięki temu nie traktowałam opowieści o niej jako oddzielnych epizodów, tylko jako jeden długi cykl. Co za tym idzie wiedziałam, jak przebiegają jej emocje. Z pełną świadomością mogłam nieść ze sobą jej ładunek emocjonalny i skupić się na celu a nie sposobie. Pomógł mi w tym również cały proces prób, podczas którego gromadziłam informacje i inspiracje dotyczące postaci Klary. Na scenę nie wychodziłam już jako puste naczynie, które chce zaimponować. Zaufałam, że to, co zgromadziłam wystarczy, żeby wykorzystując minimum popisu dostarczyć widzom maksimum wrażenia.

PODSUMOWANIE I WNIOSKI:

Metoda aktorska Jana Machulskiego nie jest metodą innowacyjną ani nowatorską. Jest zbiorem zasad, którymi aktor kierował się w swoim życiu zawodowym. Dla mnie jest jednak wyjątkowa ze względu na osobiste, metodyczne i ciągle poszukujące podejście autora. Dzięki temu zasady te od samego początku były dla mnie niezwykle organiczne i spójne z prawdziwym człowiekiem. Utwierdziły oraz nazwały to, co czułam w głębi siebie i co wyniosłam przez lata teatralnej edukacji i samoedukacji. Zasady, które postanowiłam opisać odnoszą się nie tylko do zawodu, ale również do aktora jako człowieka. Przypominają, że tylko dzięki kształceniu tych dwóch aspektów można osiągnąć pełnię podczas artystycznej, nigdy niekończącej się drogi. Ta metoda to pochwała szczerości z samym sobą, czujności na otaczający świat, konieczności pracy nad wyobraźnią, potrzeby bycia świadomym uczestnikiem dnia codziennego.

„Ja w założonych okolicznościach”, „publiczna samotność”, „minimum środków, maksimum wyrazu” oraz zależność między sercem a rozumem to cztery główne podwaliny procesu wewnętrznej budowy roli, które przenikają się wzajemnie, zależą od siebie i na siebie wpływają. Wszystkie wynikają bowiem z wnętrza i konieczności pozostania czujnym na każdym etapie pracy. Wykorzystałam je w pełni podczas pracy nad tworzeniem postaci Klary. Na początku, kiedy zaczynałam próby do spektaklu zakładałam, że będę musiała stworzyć warunki potrzebne do realizowania tych zasad. Myślałam, że celowo przeprowadzę proces badawczy, sprowokuje okoliczności potrzebne do zastosowania wyżej wymienionych punktów i zarejestruje reakcje organizmu i wędrówkę myśli.

Było jednak dokładnie odwrotnie. To właśnie te zasady pozwoliły mi poradzić sobie z reakcjami organizmu i wędrówką myśli. Nie zapewniły bezbolesnego przejścia przez proces twórczy, ale ułatwiły powrót z każdego ślepego zaułku. Dzięki poszukiwaniom przy użyciu metody Jana Machulskiego Klara przestała być dla mnie papierową bohaterką komedii omawianej w szkole, a stała się postacią z krwi i kości.

Na każdym etapie utwierdzałam się jak ważna jest praca nad sobą. To dzięki ćwiczeniom udało mi się wyciszyć i w pełni poświęcić roli. Pamiętać o celu a nie sposobie, ufać swojej intuicji, czuć odpowiedzialność za gromadzenie inspiracji i kształtowanie wyobraźni – być materiałem i kreatorem i dbać o odpowiednie środki, żeby to spełnić. Czułam ogromną

odpowiedzialność za ciągle wzbudzanie w sobie ciekawości świata, nigdy bowiem nie wiadomo, co i kiedy może się przydać. Dzięki temu ciekawość świata pojawiła się również w postaci Klary, żywotnej, energicznej, aktywnie zainteresowanej wszystkim, co ją otacza. Czytającej książki, snującej marzenia i plany, bawiącej się wyobraźnią. Bo tak jak Klara była dziewczyną młodą, szczerą i spontaniczną tak i ja starałam się dbać o te wartości w sobie. Oswajałam samotność, żeby dojść do sedna, a co za tym idzie do swojej własnej naturalności, prawdziwych odruchów, do pierwotnej dziecinności i naiwności, która pomogła mi przypomnieć sobie jak to jest mieć znowu kilkanaście lat. Starałam się czuć na tyle pewnie w swoich prawdziwych emocjach, żeby nie musieć chować się za pozą czy miną. A co za tym idzie świadomie zrezygnować z popisu. Grać dla widzów, a nie dla siebie. Wyjść z bezpiecznej przestrzeni poprawności czy chęci zaimponowania i znaleźć się w sferze absolutnej uczciwości.

Skupienie na przeżyciu i poszukiwaniu zaowocowało odnalezieniem w dziewczynie pogodnej i energicznej - strachu i zwątpienia. Pomogło zrozumieć jej impulsywność i zdarzające się niekiedy okrucieństwo i wytłumaczyć je absolutnym przerażeniem dotyczącym niepewnej przyszłości. Pozwoliło wydobyć z bohaterki komediowej coś więcej, zrozumieć jej walkę o niezależność i emancypację. Oswoić radykalność w dążeniu do swoich celów i rozgrywający się wewnętrzny dramat niechęci dorastania.

Rozprawę rozpoczęłam od informacji o pokoleniu Millenium, którego jestem częścią. Dlatego nie mogłam zignorować pokoleniowego kontekstu postaci Klary. Co, jeśli ona również należała do nowej, niezrozumianej przez starszych generacji? Podobnie jak ja posiadała środki (w jej przypadku umiejętność czytania, w moim umiejętność zgłębiania internetu) aby na swoją rękę szukać autorytetów. Postrzegana była przez to jako niepokorna czy nawet bezczelna, nieuznająca zdania starszych, indywidualistka. Uważam, że chciała po prostu wyznaczyć swoją ścieżkę. Jej bezpośredniość czy upór były po prostu krytycznym spojrzeniem na rzeczywistość, które umożliwił nieograniczony dostęp do książek. Wypracowanie własnego zdania dzięki dostępowi do informacji nie pozwoliło jej godzić się na utarte ścieżki czy ślepe podążanie za tradycją. Stąd bunt wynikający z poczucia niesprawiedliwości i chęci pisania swojej własnej historii.

W numerze 133 Dziennika Bałtyckiego zamieszczono wywiad, w którym Jan Machulski mówi, że wybór dróg szybkich i łatwych zamiast uczciwej pracy nad rolą to „okradanie się

z radości tworzenia”⁶⁵. Gdybym miała nadać omawianej przeze mnie metodzie nazwę brzmiałaby ona właśnie w ten sposób – radość tworzenia, czyli metoda aktorska Jana Machulskiego. Uświadamia ona, że omijając proces budowania postaci pozbywamy się czystej, aktorskiej przyjemności kreacji. Skupiając na wyniku często zamykamy w sobie możliwość rozwoju. Zapominamy, że premiera powinna być efektem szczerego procesu, a nie nadrzędnym celem. Proces potrafi być niejasny, metodyczność budowy postaci męcząca, precyzyjność poszukiwań trudna, jednak jest coś, co pozwala wytrwać w tym powtarzalnym cyklu. Miłość do zawodu. Bo jak powiedział Jan Machulski „W tym trzeba się zakochać, trzeba zwariować na tym punkcie”.⁶⁶

⁶⁵ http://www.bibliotekacyfrowa.eu/dlibra/show-content/publication/57899/edition/61634/?format_id=5 [dostęp 11.12.2022]

⁶⁶ http://www.bibliotekacyfrowa.eu/dlibra/show-content/publication/57899/edition/61634/?format_id=5 [dostęp 11.12.2022]

BIBLIOGRAFIA

I. Literatura:

1. Austen Jane, *Duma i uprzedzenie*, przeł. Anna Przedpełska – Trzeciakowska, Wydawnictwo Świat Książki
2. Barrie James Mathew, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. Michał Rusinek, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006
3. Fredro Aleksander, *Śluby panieńskie, czyli Magnetyzm serca*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław 1996
4. Kinley Dan, *Syndrom Piotrusia Pana, o nigdy niedojrzewających mężczyznach*, Jacek Santorski&Co Agencja Wydawnicza, Wydawnictwo System, Warszawa 1993
5. Lisowska Katarzyna, *Typologiczne ujęcie zjawiska samotności*, Ridero, 2016
6. Machulski Jan *Chłopak z Hollylódź*, Nowe Wydawnictwo Polskie, Warszawa 1992
7. Machulski Jan, *Zawód Aktor - rozmyślenia i projekty*, Papier-service S.A, Warszawa 2000
8. Maciołek Dominika, *Niepokorne pokolenie Millenium*, Difin SA, Warszawa 2019
9. Mickiewicz Adam, *Grażyna*, Saga Egmont, ebook 2018
10. Różewicz Tadeusz, *Opowiadanie traumatyczne, Duszyczka*, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1979 r
11. Shakespeare William, *Hamlet*, przeł. Józef Paszkowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001
12. Szymczak Mieczysław, Szkiłdź Hipolit, Ambroziak-Więckowska Halina, *Słownik Języka Polskiego PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, tom 1-3

II. Strony internetowe:

1. Archiwum Dziennik Bałtyckiego, wywiad z Janem Machulskim:
http://www.bibliotekacyfrowa.eu/dlibra/showcontent/publication/57899/edition/61634/?format_id=5 [dostęp 11.12.2022]
2. Internetowy Słownik Języka Polskiego PWN:
<https://sjp.pwn.pl/slowniki/iskierka.html> [dostęp: 12.12.2022]

3. Strona internetowa Tygodnika Przegląd: <https://www.tygodnikprzeglad.pl/zycia-nie-zmarnowalem/> [dostęp: 13.12.2022]

III. Źródła inne:

1. Rozmowa z Elżbietą Zaczek, 11.04.2022
2. Rozmowa z prof. Bogdanem Semotiukiem, 12.04.2022