

Wrocław, 17.01.2024r.

Prof. dr hab. Elżbieta Czaplińska – Mrozek
Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego
W Krakowie Filia we Wrocławiu

**Recenzja pracy doktorskiej Pana mgr Jakuba Margosiaka
pt. „*Psychofizyczność i wyobraźnia w pracy aktora i reżysera
na podstawie techniki Michaiła Czechowa*”**

**w związku z toczącym się postępowaniem o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki,
dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.**

Pan Jakub Markosiak ukończył Państwową Wyższą Szkołę Teatralną im. L. Solskiego w Krakowie (obecnie AST) 2011 – 2016. W latach 2015 – 2017 był wolnym słuchaczem na Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu. W latach 2018 – 2019 ukończył kurs Michael Chekov School w Hudson, Nowy Jork – Kurs Immersion oraz Diving into the Deep. Od września 2018 roku jest instruktorem Studiów Doktoranckich na Wydziale Aktorskim PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi.

Nie jest moją powinnością opisanie dorobku artystycznego ale z przyjemnością zaznaczę, że jest znaczący, ciekawy i różnorodny. Uwagę moja zwraca duża ilość autorskich projektów, uczestnictwo w kursach – treningach aktorskich, także treningów tanecznych.

Jako pedagog prowadził warsztaty z technik Michaiła Czechowa w Nowym Jorku, Warszawie, Chinach, Hiszpanii, Korei Południowej, a także warsztaty ruchowe dla dzieci z niepełnosprawnością psychofizyczną w Centrum Rozwoju Dziecka w Katowicach. Wyreżyserował także 6 spektakli pracując metoda Czechowa.

ROZPRAWA DOKTORSKA

Z dołączonej dokumentacji wynika, iż doktorant nie ubiegał się uprzednio o nadanie stopnia doktora.

Promotorem pracy doktorskiej „*Psychofizyczność i wyobraźnia w pracy aktora i reżysera – na przykładzie technik Michaiła Czechowa*” jest dr hab. Anna Sarna Śniecikowska. Praca składa się ze wstępu oraz czterech części z rozdziałami. Napisana jest przystępnym językiem, w sposób komunikatywny, przekaz jest jasny i konkretny. Przebija przez wszystko, co czytam świadomość, a także odwaga w poszukiwaniu własnych wniosków i oczywiście własnych rozwiązań twórczych.

Głównym zagadnieniem prowadzonych przez doktoranta badań było zrozumienie korelacji między fizycznością, psychologią i wyobraźnią oczywiście w odniesieniu do tej

techniki i zastosowanie jej w procesie powstawania spektakli teatralnych. Napisał: „... impuls do przeprowadzenia tych badań wynikał więc z potrzeby znalezienia innego sposobu pracy oraz chęci pogłębienia wiedzy dotyczącej psychofizyczności i pracy z wyobraźnią” – nawiązuje tu do powszechności stosowania głównie systemu Stanisławskiego z wieloma metamorfozami studentom aktorstwa w Polsce i znikomością jak to ocenia innych alternatywnych metod.

Zwraca uwagę na coraz bardziej znaną na świecie metodę Czechowa i powszechną jej obecność w Stanach Zjednoczonych. Istnieje wiele podręczników i publikacji w języku angielskim i innych, ale niewielka w języku polskim. Celem doktoratu stało się opracowanie metody Czechowa i następnie jej popularyzacja. Wyzwaniem stało się podczas pisania rozprawy przetłumaczenie terminologii metody Czechowa, „właściwe opisanie trudno uchwytnych doświadczeń pracy z nią”.

CZĘŚĆ I – SZUKAJĄC ALTERNATYWY

1. Jak poznałem technikę Czechowa i co dzięki niej zyskałem?

Ten rozdział to opis poszukiwania swojej zawodowej drogi. Tę drogę wyznaczała potrzeba poszerzenia swojej świadomości aktorskiej, zrozumienia odczucia pewnego braku, niedosytu środków warsztatowych po ukończeniu studiów, poszukiwanie spójności psychofizycznej w artystycznej pracy. Napisał: „Już pod koniec studiów w Krakowie czułem, że czegoś mi brakuje w aktorstwie. Uświadomiłem sobie wtedy, że muszę lepiej rozumieć i używać swojego ciała, czułem że w ciele ukrywa się jakaś wiedza, której nie potrafiłem określić, a w ekspresji ciała znajduje się wielki potencjał, który może być nawet mocniejszy niż wypowiedane słowa”.

Rozpoczął studia w Bytomiu na Wydziale Teatru Tańca. Ciągle jednak odczuwał brak spajającego to wszystko, co już wiedział o aktorstwie, o świadomości ciała – ogniwa! Szukając dalej zawędrował do USA na 5-tygodniowy kurs w Michael Chekhov School w Hudson (Nowy Jork). Tak napisał o pierwszych, najsilniejszych wrażeniach z początkowych zajęć:

- nie muszę używać swoich osobistych doświadczeń i wspomnień, żeby być aktorem
- mogę w końcu zaufać swojej wyobraźni i oprzeć na niej swoją pracę nad rolą!
- ktoś wymyślił realne i skuteczne narzędzie do pracy z ciałem, wyobraźnią i psychiką!
- w końcu czuje przyjemność i kreatywność w pracy scenicznej
- zupełnie zmieniłem podejście do pracy nad rolą i spektaklem
- zmieniłem sposób myślenia o pedagogice w dziedzinie aktorstwa
- odkryłem swoją drogę twórczą
- Trafiając na technikę Czechowa miałem wrażenie, jakbym odnalazł w końcu coś, czego szukałem od dawna”.

Technika Czechowa stała się jednym z głównych sposobów pracy, który wykorzystuje w założonym przez siebie Living Space Theatre traktując ją jako skuteczną w komunikacji z aktorem i tancerzami. Napisał: „Moje życie zawodowe wyglądałoby zupełnie inaczej, gdybym nie miał w sobie wystarczająco dużo uporów i odrobiny szczęścia, żeby dotrzeć do źródła tej techniki. Zdaję sobie równocześnie sprawę z tego, że niekoniecznie jest to technika dla każdego typu artysty, ale dla wielu może się ona okazać równie wielkim odkryciem i pomocą, tak jak jest dla mnie.”

2. Historia Michaiła Czechowa i jego technika

Ten rozdział zawiera opis drogi życiowej i artystycznej Michaiła Czechowa – aktora, reżysera, dyrektora Drugiego Studia przy Moskiewskim Teatrze Artystycznym – w którym zaczyna kształtować swoją aktorską metodę. Próbuje łączyć w niej to, co najistotniejsze Jego zdaniem w metodzie Stanisławskiego z ideami Steinera i swoimi autorskimi pomysłami. Po przymusowym wyjeździe z Rosji, do której nigdy nie wróci, rozpoczyna swoją wędrówkę po Europie. Wszystko, co pozostawił po sobie w Rosji zostaje zakazane przez rosyjską władzę, także to, czego nauczał.

Pan Jakub odtwarza i przybliża poszukiwania Czechowa – przypominając na Jego drogę przez Niemcy, gdzie gra w spektaklu Maxa Reinhardta, w niemieckich filmach, a także reżyseruje przebywających tam rosyjskich aktorów. Brakuje mu grania w języku ojczystym i próbuje znaleźć tę możliwość w Paryżu, ale te próby okazują się nieudane. Przyjmuje zaproszenie do Łotwy i gra w języku rosyjskim, gdzie ten język jest rozumiany, choć inni aktorzy grają po łotewsku. Równolegle pracuje na Litwie. Następuje załamanie zdrowotne (atak serca) i faszystowska rewolucja na Łotwie, co drugi raz powoduje przymus ucieczki. Kolejny przystanek to Włochy. Tu zaczyna pisać pierwszą wersję „O technice aktora”. Wcześniej będąc w Paryżu z założonym „Moscov Art. Players”, który tworzą, inni rosyjscy emigranci rozpoczyna tournée po USA. To okaże się sukcesem! Otrzymuje wiele ofert pracy. Wyjeżdża do Anglii do Dartington Hall – tu powstaje ośrodek progresywny skupiający najciekawszych artystów na świecie, dzielących się swoimi osiągnięciami. Czechow prowadzi w nim szkołę aktorską! Tu otrzymuje szansę prowadzenia przez trzy lata grupy 20 studentów z różnych krajów i doskonalenia z nimi swojej aktorskiej techniki.

II Wojna Światowa i związana z nią sytuacja polityczna stwarza przymus podróży. Szkoła zostaje przeniesiona do Ridgefield w Connecticut w USA. Otwiera własne studia aktorskie i wystawia spektakle na Broadwayu, a kolejnym miejscem pobytu staje się Hollywood. I tu uczy swojej techniki a jego uczniami są między innymi Marilyn Monroe, Clint Eastwood, Anthony Hopkins, Gregory Peck, Gary Cooper i wielu, wielu innych. Gra w hollywoodzkich filmach. Otrzymuje nominacje do Oscara za rolę w „Urzeczonej” w reż. Alfreda Hitchcocka. Beatrice Straight, która otrzymuje Oscara za rolę drugoplanową w „Sieci” Sidneya Luneta – 25 lat po śmierci Michaiła Czechowa za namową aktorów zakłada w Nowym Jorku studio techniki Czechowa. „W tym studio zebrali się wszyscy jego studenci aby

podzielić się tą techniką”. Studio funkcjonuje 10 lat. Odbывают się warsztaty techniki Czechowa, a w 1999 roku Joanna Merlin zakłada organizację (MICHA – Michael Chekhov Association), która działa i zrzesza praktyków techniki Czechowa z całego świata, zajmujących się popularyzacją jego techniki. Istnieją studia techniki w wielu krajach, m.in. organizacja stowarzyszających nauczycieli z Europy – Michael Chekhov Europe, ale także studia w Kanadzie, Brazylii, Japonii. Technika Czechowa obecna jest w wielu prywatnych szkołach w USA a także na uniwersytetach. Czechow certyfikował na nauczycieli swojej techniki tylko dwie osoby Beatrice Straight i Deirdre Hunst du Prey. W nowojorskim studio certyfikowano na nauczycieli tylko trzy osoby, w tym Teda Pugh a w późniejszym czasie także Fern Sloan. W 2023 roku Grzegorz Łabuda i autor Rozprawy – Jakub Margosiak jako jedni z nielicznych zostali certyfikowani przez nauczycieli Teda Pugh i Fern Sloan.

3. Czechow i Stanisławski . Alternatywa dla systemu.

Dużo tu ciekawych przemyśleń na temat obecności systemów i technik nauczania obecnych lub nieobecnych, a także obecnych bezimiennie w kształceniu aktorów w Polsce. Sporo refleksji własnych, a także cytowanych wypowiedzi, których inspiracją była Międzynarodowa Konferencja „Odpowiedź Stanisławskiemu”, zorganizowaną przez Państwową Wyższą Szkołę Teatralną w Krakowie. Materiały z tej konferencji zebrane zostały w wydany w 2010r. numerze Zeszytów Naukowych.

„Michał Czechow był uczniem Konstantina Stanisławskiego i przez lata pracował w Moskiewskim Teatrze Artystycznym. Zarówno Stanisławski, jak i Czechow dążyli całe życie do zgłębienia techniki aktorskiej oraz stworzenia metodologii i odpowiedniej terminologii, która pomogłaby innym aktorom w ich pracy twórczej. Stanisławski uznał swojego ucznia za „Jedną z współczesnych nadziei na przyszłość”. Czechow – darzył Stanisławskiego ogromnym szacunkiem i wdzięcznością. Pewne elementy jego systemu uważał za genialne, w pewnym sensie był „wyznawcą religii Stanisławskiego”. W ich metodach istnieją przecież wspólne elementy, ale też niektóre z nich odrzucał Czechow absolutnie, np. Stanisławskiego „wspomnienia afektywne”. Pisał: „Oponowałem, że prawdziwe żywe uczucia osiąga się dzięki wyobraźni. W moim rozumieniu, im mniej aktor czerpie z osobistych przeżyć, tym bardziej jest twórczy. Co więcej, wykorzystuje twórcze uczucia całkowicie oczyszczone z elementów osobistych. Zapomina o swoich osobistych doświadczeniach, które ulegają przeobrażeniu w jego podświadomości i wyłaniają się jako przeżycia artystyczne. Dla kontrastu, metoda Stanisławskiego oparta na wspomnieniach afektywnych nie pozwala aktorowi zapomnieć o własnych osobistych przeżyciach.”

Autor sygnalizuje jeszcze kilka elementów systemu Stanisławskiego, które zupełnie odmiennie proponuje Czechow dbając o kondycję aktora i proponując mu bezpieczniejszą jego zdaniem przestrzeń pracy twórczej. Dołączony jest także wywiad z aktorką Dominiką Hundzlik, która będąc studentką Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie zetknęła się z metoda Czechowa najpierw na I roku studiów w czasie warsztatów, potem wyjechała w czasie wakacji na kurs dwutygodniowy w London Chekhov Studio, a po trzecim roku studiów odbyła warsztaty z MICHA – Michael Chekhov Association w USA . O technice

Czechowa powiedziała na końcu wywiadu: „Używam jej non-stop. Praktycznie odkąd ją poznałam, to prawie wszystko co gram jest nacechowane Czechowem. Oczywiście korzystam także z innych metod, ale nie zdarzyło mi się grać w spektaklu, w którym bym nie miała chociaż jednego czechowowskiego narzędzia, na którym opieram chociaż częściowo postać, czy jakiś fragment sceny. Używam też Czechowa do rozgrzewek”.

CZĘŚĆ II – O TECHNICIE AKTORA

1. Ciało – psycho – fizyczny aspekt techniki

„Oznaką geniuszu Czechowa jest dla mnie to, że subtelne stany wewnętrzne człowieka był w stanie nazwać za pomocą terminologii odnoszącej się do ruchu i jednocześnie stworzyć takie narzędzia ruchowe, dzięki którym możemy po nie sięgać” – napisał Pan Jakub Margosiak. Czechow pisał, że ciało człowieka i psychika wpływają na siebie wzajemnie i wzajemnie na siebie oddziałują i na tej zasadzie oparł swoją technikę:

- za pomocą określonych działań fizycznych – „ruchu zewnętrznego” (outer movement) można wywołać pewną psychologiczną i emocjonalną reakcję „ruch wewnętrzny” (inner movement). I odwrotnie, możemy zaobserwować, że każdy stan psychiczny pozostawia pewien ślad w naszym ciele (mikro – napięcia mięśni, gestykulacja, postawa ciała).

„Podstawową zasadą tej techniki jest znalezienie związku między ruchem wewnętrznym i zewnętrznym oraz tego, w jaki sposób ruch zewnętrzny wpływa na twoje życie wewnętrzne” Fern Sloan.

Istnieje wiele określeń oddających stany emocjonalne przy pomocy zastosowania czasowników opisujących ruch. Przykładowo:

- Radość – chęć latania, skakania

Wstyd – chęć schowania się, zapadania

Złość – coś rozsadzającego od środka

Strach – roztrzęsienie, poczucie zmniejszania się, kurczenia

Smutek – przytłumienie, przytłoczenie, coś ściągniętego w dół.

Nie zawsze potrafimy nazwać swoje emocje, kiedy je odczuwamy ale uczymy się tego z czasem. Nasze ciało odbiera je i reaguje. Nazywanie tych wrażeń cielesnych pomaga w ich rozpoznawaniu i zidentyfikowaniu. Pan Jakub pisze o tym „Wystarczy więc wprowadzić ciało w rodzaj ruchu o określonej jakości pobudzając odpowiednie wrażenia cielesne, żeby uruchomić odpowiadające im stany wewnętrzne”. Pan Jakub pisze o trudnościach, jakie często nam sprawiają, o tym, że „nie podlegają naszej woli” i niemożliwości ich precyzyjnego zidentyfikowania. Zgłębiając zagadnienie przytacza przykłady badań kognitywnych na temat

empatii, a także sposobów pobudzania energii i kontrolowania ich wpływu na czynności fizjologiczne.

Wprowadza także termin „Jakości ruchowych”, czy też „Trzy siostry”, „upadanie”, „balansowanie”, „wznoszenie” – jako element techniki Czechowa pozwalający w sposób bezpośredni na pracę z emocjami. Podaje przykłady wzięte z Czechowa wykonywanie czynności z określoną jakością, np. złością, czułością itp.

Czechow: „Rezultat będzie taki, że obudzisz w sobie najcenniejszą rzecz w zawodzie aktora – swoje uczucia”.

Autor zwraca uwagę na ogromnie istotny aspekt techniki Czechowa „Ciało aktora powinno być trenowane równocześnie zewnętrznie jak i wewnętrznie – uwrażliwiając je w działaniach fizycznych na psychologiczne, konkretne impulsy – ciało musi być wrażliwą membraną, rodzajem odbiornika i przekaźnika najsubtelniejszych obrazów, uczuć emocji i impulsów woli”. Aktor musi zrozumieć zależność między ruchem a życiem wewnętrznym i uwrażliwić się na odbieranie impulsów z ciała. Wspomina tu o Geście psychologicznym, który źle rozumiany i statycznie wykonywany nigdy nie spełni swojego zadania. Odwołując się do swoich własnych doświadczeń i poszukiwań brakującego ogniwa rozwija tu swoje refleksje dotyczące absolutnej identyfikacji w pojmowaniu tego związku naszej fizyczności i emocjonalności, czyli „ruchu wewnętrznego” i „zewnętrznego”. W tym terminie wprowadza także pewną skalę do zastosowania w zależności od materii, estetyki, konkretnego spektaklu:

- ekstremalny – np. ekstremalna złość lub radość (intensywne emocje)

- codzienny – np. gestykulowanie

- minimalny – nagłe przyruchy, mikro – napięcia mięśniowe.

Umieszczony tu zostaje wywiad z Grzegorzem Łabudą, absolwentem WTT w Bytomiu PWST w Krakowie, a obecnie studentem Carnegie Mellon University w Pittsburghu, USA, w celu porównania doświadczeń studiów na WTT w Bytomiu z doświadczeniami studiów techniki Czechowa. Prawie wszystkie kursy techniki Czechowa Panowie odbyli wspólnie.

2. Wyobraźnia

Praca z wyobraźnią w technice Czechowa bazuje na wyobraźni. Wszystkie elementy tego systemu zobowiązują do jej wykorzystania. Znajdziemy tu refleksje na temat towarzyszącej nam od dziecka sile i intensywności wyobraźni, która stwarza obrazy i często je uzupełnia, dopełnia, rozszerza, wzbogaca. „Dla Czechowa „żywe obrazy są naszą sztuką” i im większą będziemy mieli odwagę, żeby potraktować je poważnie, tym więcej zyskamy” Sinead Rushe.

Czym jest wyobraźnia?

Wszystkim nam zapewne znany cytat Alberta Einsteina:

„Wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy, ponieważ wiedza jest ograniczona” w sztuce wydaje się absolutnie oczywisty.

Pan Jakub Margosiak tematem wyobraźni zafascynowany jest od lat. Poświęcił jej swoją pracę magisterską na temat wizualizacji twórczej. I tu, w pracy doktorskiej, przytacza fragment próbujący zdefiniować czym jest wyobraźnia: „Definicje wyobraźni w dziedzinie psychologii łączone są z procesem zapamiętywania, myślenia i emocji. Według słownika Rebera jest to proces przekształcania, przeszłego doświadczenia i wcześniej uformowanych wyobrażeń w nowe struktury. W tym rozumieniu obrazy z wyobraźni są przywołaniem lub rekonstrukcją wcześniejszych, już stworzonych obrazów z ich pamięciowych śladów. Krystyna Sztuka przytacza z kolei takie wyjaśnienie: Wyobraźnia byłaby więc zdolnością pozwalającą na mniej lub bardziej szczegółowe tworzenie w umyśle dowolnych sytuacji lub kiedyś zaistniałych, hipotetycznych, czyli mogących zaistnieć jak i takich, które nie mogłyby zaistnieć w rzeczywistości lecz są nam użyteczne w pojmowaniu i twórczym przekształcaniu świata. Słowo „zdolność” zastępowane w psychologii również „umiejętnością” sugeruje, że wyobraźnia może podlegać treningowi i być doskonała”. Przywołuje tu też koncepcje wyobraźni Stephana Kosslyna, poszukującego modelu szlaku procesu powstawania wyobraźni. Piotr Francuz pisze z kolei o stymulatorach wyobraźni, którymi stają się instrukcje wyobrazeniowe – interpretując teorię Kosslyna. Zajmuje się też zagadnieniem wyobraźni odtwórczej i wyobraźni twórczej. Wprowadza też Carla Gustawa Junga i jego prace z pacjentami dotyczące uruchamiania i wykorzystywania wyobraźni w procesie zdrowienia. Wspomina o aspekcie pracy twórczej Junga jako medytacyjnym sposobie pracy z wyobraźnią. Nazwał to „Aktywną wyobraźnią”. Najkrócej to próba powstrzymania świadomego umysłu od wywierania wpływu na wewnętrzne obrazy w trakcie ich pojawiania się.

Sposób pracy z wyobraźnią Junga i Czechowa wydają się więc zbliżone, choć u Czechowa pozbawiona jest aspektu medytacyjnego a dąży do ucieleśnienia wyobrażeń, np. „Wyobrażone Centra”. To przypomina też pracę ze śniącym ciałem Arnolda Mindella, amerykańskiego psychoterapeuty, twórcy „psychologii zorientowanej na proces (POP Process Oriented Psychology), który rozwinął jungowską analizę snu. Autor rozprawy napisał: „Połączenie działań fizycznych (ruchu) z konkretnym wyobrażeniem zaczyna wpływać na nasze ciało nadając mu określoną jakość ruchową, która pobudza odpowiednie odczucia fizyczne (sensatilis) i emocje (emotions) a wykonując dane działania zaczynam czuć i myśleć w określony sposób, mój stan wyjściowy zmienia się, transformując ze stanu A w stan B”.

„Twoja wyobraźnia połączona z twoim ciałem tworzy technikę” Lenard Petit

Pan Jakub umieszcza tu także stożek modelu rzeczywistości według Mindella – stożek o trzech poziomach: na szczycie uzgodniona rzeczywistość, w środku Kraina Śnienia, a na samym dole poziom esencji – tu wszystko jest powiązane i łączy się ze sobą. „Więc na tym poziomie byłyby to momenty, których doświadczasz kiedy czujesz jedność ze wszystkim”. Analizując dalej pojęcie wyobraźni przytacza badania dotyczące dziecięcych zabaw w udawanie: „Dziecko ma zdolność do naturalnego reprezentowania jednego obiektu jako

innego obiektu. Dziecko posiada również zdolność do zrozumienia paradoksu, w którym jeden obiekt może reprezentować inny, ale w istocie pozostaje tym samym obiektem. Oznacza to, że od dziecka wymaga się posiadania dwóch sprzecznych, mentalnych reprezentacji tego samego obiektu” Angeline Lillard. Refleksja autora: „To potwierdza zdolność, która możemy wykorzystać jako aktorzy do utrzymania w swojej koncentracji dwóch przeciwległych obrazów – na przykład: obrazu rzeczywistej sytuacji na scenie oraz obrazu sytuacji wyobrażonej”.

W toku dalszych rozważań zwraca uwagę na rolę wyobraźni w rozumieniu innych ludzi poprzez wyobrażenie sobie siebie z jego perspektywy patrzenia, pomaga odczytać jego motywacje, sposób odbierania świata, emocji, myśli, poglądów – obdarzania go empatią. „Ta funkcja wyobraźni jest niezwykle ważna w pracy aktora, którego zadaniem jest przecież wcielanie się w rolę drugiego człowieka, a więc jak najdokładniejsze spojrzenie na to, kim jest postać i na jej działanie z jej własnej perspektywy”. Michaił Czechow napisał: „Nie ma istoty ludzkiej, która byłaby łatwa i oczywista do zrozumienia”.

Dalej porusza problem związku wyobraźni i emocji i wzajemnego oddziaływania na siebie, praca wykonana przez zamianę emocji w obraz jako innej ich formy lub obrazu w emocje. Wykorzystywanie, a właściwie trenowanie wyobraźni i zaufania do powstających wyobrażeń to kolejny etap jego doskonalenia. Czechow proponuje trzystopniowy trening od przywoływania wyobrażenia realnego przedmiotu, który pamiętamy, poprzez wyobrażenie czegoś realnego, o czym wiemy, że jest ale nigdy tego nie widzieliśmy, do wyobrażenia czegoś nieznanego, czegoś co nie może istnieć realnie – fantazja.

Proponuje ćwiczenia z przypominaniem wielu szczegółów, uchwycenia pierwszych wrażeń, przyglądaniu się wyobrażeniu i podążaniem za nim, a nawet zadawaniem mu pytań. Nakłania do wykonywania tych ćwiczeń, które rozwijając wyobraźnię, aby nie była ulotna, aby pozwoliła utrzymać w umyśle wyobrażenia tak długo, żeby pobudziły w nas uczucia. Praca nad koncentracją! Nad aktywną współpracą z obrazami naszej wyobraźni. Nie należy oczekiwać w pełni ukończonych obrazów – to mogą być fragmenty, strzępki, dźwięki ... „Przyjmij to, co obraz Ci oferuje. Nie zaczynaj go oceniać – naprawdę? To ma być wyobrażeniem?. To może być doprawdy cokolwiek. Więc jeśli dostaniesz obraz, przyjmij go i pracuj z nim. W przeciwnym razie obrazy przestaną do Ciebie przychodzić” Ted Pugh

3. Twórcza indywidualność aktora

Twórcza indywidualność aktora – termin stosowany przez Czechowa to rodzaj stanu, który może osiągnąć artysta w najbardziej twórczych momentach swojej pracy. Jeśli kiedykolwiek doznałeś takich momentów, przypomnij sobie, że razem z pojawieniem się tego nowego „Ja” odczułeś przede wszystkim napływ energii, której nie znałeś ze swojego rutynowego życia. Ta energia wypełniła całego Ciebie, emanowała z Ciebie do otoczenia, wypełniając scenę i przepływała przez rampę do publiczności. Połączyło Cię to z widzem przekazując mu wszystkie twoje twórcze intencje, myśli, obrazy i uczucia. Dzięki tej energii

jestes w stanie odczuc w wiekszym stopniu to, co wzczesniej nazwalismy prawdziwa obecnościa na scenie. Znaczące zmiany, których nie mozesz nie doświadczyć, zachodzą w Twojej świadomości pod wpływem tego potężnego, innego „Ja”. To jest wyższe – ja (higher level I), który wzbogaca i rozszerza świadomość.

O „Wyższym ja” (Higher ego/ self) pisze jeszcze autor odwołując się do kompozycji zainspirowanej myślą Rudolfa Steinera i Konstantina Stanisławskiego, która traktuje – niższy poziom „codziennego ja” (everyday I) jako nasze codzienne, zwyczajne funkcjonowanie i oddziela je od „wyższego ja” odpowiadającego za naszą kreatywność, jest artystą w nas, który stoi za wszystkimi naszymi kreatywnymi procesami” Czechow.

Podsumowując te dociekania autora napisał: „Jung ten sam twórczy stan określiłby jako połączenie z nieświadomością, która wykraczając poza świadomy rozum, jest źródłem wszelkiej kreatywności. Jednym z celów, jakie stawia sobie technika Czechowa jest świadome sięganie po ten stan twórczej inspiracji”. Kończy ten rozdział cytatem Carla Gustawa Junga „Wielu artystów, filozofów a nawet naukowców zawdzięcza niektóre swoje najlepsze pomysły inspiracjom ... pochodzącym z nieświadomości”.

4. Transformacja

Kolejne z założeń techniki Czechowa, ale też jej główny nadrzędny cel.

Odbywać się powinna na kilku poziomach:

fizycznym – zmieniać sposób poruszania się, gestykulacji, sposobu wypowiedzania się ...

emocjonalnym – zmiana stanu emocjonalnego

psychicznym – postać myśli i postrzega świat inaczej niż ja

energetycznym – zmiana rodzaju energii, która reprezentuje aktor

Celem aktora posługującego się techniką Czechowa nie jest pytanie „Jak ja bym się zachował w takiej sytuacji?”, ale „Jak zachowuje się postać w tych okolicznościach?”. Czechow stwierdza: „nie ma dwóch identycznych osób, dlatego uwaga nasza jako aktorów, powinna dotyczyć tego, jak postać myśli, czuje i zachowuje się w sposób inny niż ja. W tym sensie nie ma roli, która nie wymagałaby charakteryzacji czyli transformacji na jakimś poziomie: psychicznym, fizycznym, emocjonalnym, energetycznym”.

Proces transformowania

To zagadnienie naświetla Pan Jakub w dużej mierze umieszczając rozmowę z Fern Sloan dotyczącą próby dotknięcia i ukazania, na czym ten proces transformacji u aktora polega. Rozmowa dotyczy punktu startu, czyli obecności – obecności z sobą samym w danym momencie – ja nazwałabym to określonym obecnej kondycji z jaką zaczynamy - kondycji

psychofizycznej. Potem proces transformowania się w postać – znalezienia „Wyobrażonego ciała” i uruchomienia Centrum.

5. Archetyp

„Obrazy, które przebywają w nas zlokalizowane są w miejscu, które Jung nazwał nieświadomością zbiorową. Historia kulturowa wniknęła w tę nieświadomość zbiorową, będąc aktywnym regionem w naszej psychice, nad którym jednak prawie nie mamy kontroli. Idee Michaiła Czechowa dotyczące aktorstwa polegają w znacznym stopniu na zasadach tych kolektywnych energii” Lenard Petit.

Pan Jakub zwraca uwagę na fakt, iż mimo że nigdzie nie ujawnił Czechow bezpośrednich odniesień do myśli C. G. Junga to stosowane przez niego pojęcie archetypu jest bardzo zbieżne z tym jungowskim. Elementy techniki Czechowa, odnoszące się do pracy z archetypami to przecież „Gest archetypowy” (archetypal gesture), „Obraz (wyobrażenie) Archetypowy” (archetypal image), „Postać archetypowa” (archetypal character) oraz inne elementy techniki, czyli cztery archetypowe „Jakości ruchowe” (qualities of movement), czy archetypowość „Kierunków” (directions) – choć nie zawierają w nazwie „archetypowy”.

Autor odwołuje się do badań Junga nad pojęciem archetypu, który badając mity, religie i kultury zwrócił uwagę, że niektóre wzorce, motywy, tematy i symbole są wspólne bez względu na to, czy pochodzą z przeszłości, czy są współczesne. Stwierdził tym samym, że ludzka psychika przechowuje w sobie elementy pierwotne, przed-osobowe i transpersonalne, wspólne dla całego gatunku ludzkiego.

„Dla aktora świadomość, że archetypy są zawsze obecne w naszej psychice oznacza, że mamy dostęp do wszystkich typów postaci”. Michaił Czechow stwierdził „poprzez sferę archetypu możesz otrzymać wszystko”.

Końcowa refleksja autora pracy na ten temat „Praca z archetypami” jest podłączeniem pod bardzo silny rodzaj twórczej energii, którą wyraźnie zaczynamy odczuwać w ciele i która daje wrażenie, jakby to postać sama przyszła nas odwiedzić. Archetypy dają aktorowi bardzo bezpośredni, poczućowy kontakt z siłą charakteru granej przez nas postaci i pozwalają precyzyjnie dostrzec nadrzędny cel postaci”.

CZĘŚĆ III WYBRANE NARZĘDZIE TECHNIKI CZECHOWA

To część pracy, którą autor poświęca wybranym narzędziom techniki Czechowa, a uściślając, tym elementom, które zostały przez Niego wykorzystane w pracy nad swoim dziełem artystycznym, czyli „Ferdynand” W. Gombrowicza. Nadmieniam, że opisanie wszystkich narzędzi technik Czechowa i ich zastosowanie to materiał na odrębną pracę. Opisanie tych wytypowanych przez Siebie narzędzi technik Czechowa ma nadzieję zachęcić i zainspirować wszystkich, którzy zechcą to zrobić do pogłębienia opisanych tu technik.

Napisał: „Narzędzia z technik Czechowa działają jak koło zamachowe – jeśli zaczniemy pracować z jednym to kolejne, a potem następne budzi się do życia ... Wszystkie te narzędzia są na pewnym poziomie ze sobą połączone, ale zabierają nas w różne kierunki i od różnej strony pozwalają podjąć twórcze działania”.

Czechow proponuje cztery archetypowe „Jakości Ruchowe” (odnoszące się do czterech żywiołów): „Formowanie”, „Dryfowanie”, „Latanie”, „Emanowanie”. Zachęca do wnikliwego przyjrzenia się im, poczucia ich energii, których doświadczamy na różnych etapach naszego życia. Świadomego rozpoznania tych energii – od najcięższej, zbitej energii związanej z żywiołem ziemi (formowanie) przez mniej skondensowaną jaką jest woda (dryfowanie, unoszenie się w wodzie) poprzez lżejszą, czyli powietrze (latanie, szybowanie) aż do najlżejszej związanej z energią słońca i żywiołem ognia (emanowanie, promieniowanie).

„Jakości Ruchowe”, do rozpoznania których zbliżamy się w ćwiczeniach, stają się narzędziem do zrozumienia zależności psychofizycznych. Angażując swoją wolę i ciało do wykonywania ćwiczeń zaczynamy odczuwać, że wywołują one określone odczucia cielesne, a także emocje.

„Ciało w przestrzeni i rytm w czasie to są środki ekspresji aktora” Czechow.

Ćwiczenia proponowane i opisane w pracy dotyczące Formowania, Dryfowania, Latania, Emanowania – rozpoczynają się zawsze od wyobrażenia ruchu zewnętrznego i rozbudowania go i poczucia jego istnienia jako rzeczywistości. To powinno uruchomić stan wewnętrzny, znaleźć odbicie w emocji i psychice. Wtedy zmniejszamy stopniowo ruch zewnętrzny, minimalizujemy go utrzymując stan wewnętrzny i w tym stanie zaczynamy funkcjonować, wykonywać różne czynności. Gdy czujemy, że ten stan w nas wygasa, można spróbować wzmocnić go powrotem do ruchu zewnętrznego.

Jakości określają w jaki sposób wykonujemy ruch (zewnętrzny lub wewnętrzny). Odpowiadając na pytanie „jak”? Lista jakości nie jest pełna, nie jest zamknięta – możemy ją uzupełniać, wymyślać rodzaje jakości w zależności od naszych potrzeb, np. Powoli, Szybko, Czułe, Ciężko, Ostrożnie, Niepostrzeżenie, Ospale, Żywiołowo, Nieuważnie, Dumnie itp.

Stosowanie „Jakości Ruchowych” na scenie może przebiegać różnie – możemy stosować jedną nadrzędną jakość i oczywiście proponować zmiany jednej jakości w inną, te zmiany to reakcja na wydarzenia.

„Jakości Ruchowe” są budulcem naszej sztuki, tworząc relacje, działania i sposoby odgrywania postaci. Pomagają urzeczywistnić okoliczności założone sztuki, a wyobrażenia przetransponować do poziomu działań fizycznych i akcji scenicznych” Lenard Petit.

Kierunki

Następnym krokiem prowadzącym nas przez kolejne elementy technik Czechowa – są KIERUNKI. Pan Jakub napisał: „Kierunki mogą mieć warunkujący wpływ na nasze odczucia i

naszą psychikę stając się banalnie prostym środkiem, za pomocą którego zaczniemy budować naszą postać ... nasze życie wewnętrzne syntetyzuje się do ruchu w różnych kierunkach”.

Góra, Dół, Przód, Tył, Prawo, Lewo – to nasze podstawowe kierunki „Przestrzeń wypełniona możliwościami jest potężnym Sprzymierzeńcem aktora. Czechow przekonuje nas, że otaczająca nas przestrzeń aż prosi, żebyśmy weszli z nią w interakcję”.

3. Centra

Każdy z nas posiada jakąś część ciała bardziej aktywną od innych. Ten bardziej aktywny rejon ciała nazwał Czechow – centrum. „Centrum określa lokalizację w ciele oraz rodzaj jakości (quality), który wypełnia ten rejon ciała ... możliwe jest również, że centrum znajduje się poza ciałem, np. nad głową, lub że centrum porusza się, np. krąży wokół głowy. Centrum to rejon, wokół którego postać jest scentralizowana, to miejsce, z którego postać czerpie swoją energię i punkt, z którego wychodzą impulsy działań postaci. Znalezienie centrum postaci pomaga aktorowi odkryć i ucieleśnić cechy charakterystycznej postaci oraz transformować się w nią”.

Trzy Centra (centra fizyczne)

Czechow określa Trzy Centra, które mają szczególne znaczenie dla aktora:

- Centrum Woli (willing center)
- Centrum Odczuwania (feeling center) lub inaczej Centrum Idealne (ideal centrum)
- Centrum Myślenia (thinking center)

„Każdemu centrum przyporządkowana jest konkretna lokalizacja w ciele – odpowiednio: brzuch, klatka piersiowa i głowa. Tym trzem centrom, jak sugerują nazwy, odpowiadają pewne funkcje życiowe”.

Trzy Centra są narzędziem, dzięki któremu możemy rozpoznać, która z tych funkcji jest nam osobiście najbliższa ... Nawet jeśli postać posiada to samo centrum co aktor, to jednak można zidentyfikować różnice w sposobie (czyli jakości) myślenia, odczuwania, czy w tym co robimy, jakie działania podejmujemy.” Autor podaje też przykładowe ćwiczenia na aktywację Trzech Centrum – Woli, Myślenia, Odczuwania.

Centrum Wyobrażone

„Centra wyobrażone mogą, ale nie muszą posiadać fizycznej lokalizacji w ciele (mogą być również poza ciałem) oraz ich jakość może być bardzo abstrakcyjnym wyobrażeniem, a efekt, który wywołają bardziej zindywidualizowany w zależności od tego, jak osoba je wykona ... ilość Centrów Wyobrażonych jest nieskończona – to my sami i nasz intelekt będą

nas ograniczać ...” Pan Jakub podaje tu różne przykłady Centrów Wyobrażonych – ciekawe, zabawne, oryginalne.

4. Wyobrażone Ciało

„Wyobrazisz sobie, że w tej samej scenicznej przestrzeni, która okupujesz własnym, realnym ciałem, istnieje inne ciało – wyobrażone ciało twojej postaci, które właśnie stworzyłeś w swojej wyobraźni „ Michaił Czechow.

Można skupić się na zmianie całego ciała lub tylko jakiegoś detalu, jakiejś części. Zamieszczone tu przykładowe ćwiczenia o wyobrażaniu sobie ciała i wizualizacji bez wątpienia pomagają w zrozumieniu tego efektu techniki Czechowa.

5. Gest Psychologiczny („PG”)

Czym jest Gest Psychologiczny w technice Czechowa? Mnóstwo tu przeróżnych interpretacji , nieporozumień, braku precyzji, choć to chyba jedno z najbardziej rozpoznawalnych pojęć w narzędziach techniki Czechowa. Pan Jakub napisał: „Definicję, która najbardziej przypadła mi do gustu jest, że „PG” to „ufizycznione” pragnienie postaci. Jednak ta definicja wymaga rozszerzenia”. Wspomina o poszukiwaniach Wachtangova i Czechowa zmierzających do pracy z archetypem i gestem. Przedstawia też rozbieżności myślenia między Stanisławskim i Czechowem. „Stanisławski mówił, że cel jest tym, czego postać (nie aktor)pragnie, pożąda, co jest jej celem, dążeniem. Aby nazwać cel, określić go słowami Stanisławski zasugerował następująca formułę: „Chcę lub pragnę zrobić to i to ...” – po czym następuje czasownik wyrażający to pragnienie, dążenie, cel postaci. Chcę przekonać kogoś, chcę się pozbyć czegoś, pragnę zrozumieć, pragnę zdominować i tym podobne”. Czechow definiuje to odmiennie „Nigdy nie używaj uczuć lub emocji podczas definiowania swojego celu – takich jak: chcę kochać lub chcę czuć smutek – ponieważ uczucia i emocje nie mogą być wykonane. Albo kochasz, czy też czujesz smutek, albo nie. Prawdziwy cel jest oparty na twojej (twojej postaci) woli. Uczucia i emocje w sposób naturalny towarzyszą celowi”.

Lenard Petit napisał: „Działanie nie jest tym, co postać myśli, jest wolą postaci która przyjmuje jakąś formę. Niewątpliwie działanie polega na robieniu, a nie myśleniu”. Czechow tak to określa „Możemy więc powiedzieć, że siła ruchu pobudza nasza siłę woli w ogóle, rodzaj ruchu budzi w nas określone, odpowiadające mu pragnienie, a jakość tego samego ruchu wywołuje nasze uczucia”.

Nasz kontakt z otoczeniem i przestrzenią, w której przebywamy już od dziecka przybiera formę komunikacji opartą na dotyku – dotykamy przedmiotów, ludzi, rośliny, zwierzęta. Wykonujemy gesty w rozmaitych kierunkach w zależności od potrzeb, którym ulegamy.



Pan Jakub zwraca także uwagę na „przykłady ukrytych w języku gestów w związkach frazeologicznych „gryźć ziemię”, „oblać się rumieńcem”, „podciąć skrzydła”, „przeciąć strunę”, „wbić kij w mrowisko” itp. Oczywiście zamieszcza tu także przykładowe ćwiczenia oraz listę wybranych gestów archetypowych – np. dawać, pchać, zabierać, otwierać, ciągnąć, zamykać, przytulać, miażdżyć, penetrować itp.

Porusza też kwestie różnicy Gestu Psychologicznego a Gestu Archetypowego.

Gest Psychologiczny, czyli ten, który proponuje dana postać na całość przekazu lub gest przypisany do konkretnej sceny, czy monologu. „Cel”, „Jakość”, „Forma”, „Kierunek” tego gestu należą do określonego zadania. Ten gest nie jest eksponowany na scenie dla widza, pełni funkcje „technicznego sekretu”.

Gest Archetypowy – siła działania i oddziaływania tego Gestu niesie ze sobą dużo większą moc ze względu na swój archetypowy charakter – angażuje maksymalnie ciało i przestrzeń.

W skład Gestu Psychologicznego czy Gestu Archetypowego wchodzi konkretne elementy: Intencja, cel (objective) – Gest jako wyraz celu, „pragnienia postaci”! Reakcja na gest.

Forma (form) – gest obdarzony formą najprostszą i najsilniejszą . To gest duży, angażujący całe ciało i otaczające przestrzeń. Powinien posiadać początek, środek i koniec.

Kierunek (direction)- określony kierunek gestu, punkt startu i mety

Jakość (quality)- różnorodność wykonania tego samego gestu wpłynie na jego oddziaływanie – inna jakość, inne tempo wykonania.

Ruch całego ciała (whole body movement) – konieczność zaangażowania całego ciała, „gest musi zaczynać się od stóp”. „Gest nie jest statyczną pozycją (co jest najczęstszym błędem rozumienia PG) a ciągłym ruchem , który inicjujemy fizycznie (ruch fizyczny) by po wykonaniu gestu kontynuować go jako ruch wewnętrzny. Kiedy ruch zostaje zatrzymany, gest przestaje być gestem, a staje się pozycją” Fern Sloan

Poczucie lekkości (ease) – ciało nie może być napięte! Zbytne napięcie mięśniowe blokuje przepływ, do którego dąży się wykonując gest. Autor rozprawy napisał: „Feeling of ease”, czyli poczucie lekkości i stosunkowej łatwości wykonywania działań fizycznych jest kolejnym, istotnym narzędziem techniki Czechowa (nieopisanym przeze mnie szczegółowiej), nad którym można świadomie pracować”.

Jak znaleźć Gest Psychologiczny?

Gest można przypisać całej roli ale również wprowadzić inne mniejsze gesty do poszczególnych scen lub fragmentów (cel nadrzędny i cel szczegółowy). Czechow sugeruje,

aby ustalić główne pragnienie postaci i znaleźć dla niego gest. Zaczynając nim operować dołączają do niego forma, kierunek, jakość – powstawanie postaci.

Joanna Merlin proponuje wybranie jednego słowa ze scenariusza wyposażonego w jakieś głębsze znaczenie i siły.

Pan Jakub Margosiak dołączył także pięć rysunków fantastycznie, symbolicznie ukazujących gesty – gest otwierania, gest zamykania, gest obejmowania przestrzeni, trzymania kuli, gest zaciskania przestrzeni, gest eksplozowania.

CZĘŚĆ IV – RODZAJE ZASTOSOWAŃ. OPIS MOICH DOŚWIADCZEŃ

Ta część rozprawy pracy skondensowany, przejrzysty opis adaptatorsko – reżyserskiej propozycji Pana Jakuba Margosiaka do spektaklu „Ferdynand” Witolda Gombrowicza. Spektakl został zrealizowany w Teatrze Living Space Theatre jako przykład zastosowania odpowiednich narzędzi z technik Czechowa. To artystyczna próba – wyzwanie po dwóch latach studiowania tej techniki. Z szóstki aktorów biorących w nim udział tylko dwie zetknęły się wcześniej z techniką Czechowa. Grzegorz Łabuda w stopniu już zaawansowanym oraz Natalia Gryczka, która wcześniej uczestniczyła w innym projekcie p. Jakuba i poznała pewne elementy tej techniki. Cztery pozostałe osoby zetknęły się z nią po raz pierwszy.

Czas przygotowania spektaklu był ograniczony – wprowadzenie do wykorzystania niektórych elementów techniki Czechowa to tylko tydzień i po tym tygodniu już próby! Ogromne wyzwanie!

Po raz pierwszy też Pan Jakub stał się twórcą adaptacji powieści na potrzeby spektaklu. Dodatkowo „zupełnym eksperymentem było próba przełożenia technik w połączeniu z estetyką ruchu i tańca zastosowana w spektaklu. Kursy, które odbywałem w Stanach Zjednoczonych nastawione były na aktorstwo dramatyczne i filmowe.” Sygnalizuje, w jaki sposób odbywała się praca nad postaciami, jakie narzędzia wykorzystane były w pracy nad postaciami z podanymi konkretnymi odnośnikami. W Podsumowaniu dzieli się z nami refleksjami nad tą pracą, a głównie tymi które zostały po obejrzeniu tego spektaklu po kilku latach od jego premiery. Napisał: „Spektakl uważam za istotną próbę zastosowania techniki do przedstawienia teatralnego ... moją rolą było poza standardowymi zadaniami reżysera, także wprowadzenie aktorów w świat techniki Czechowa, przeprowadzenie ich przez etap budowania ról (każdy z aktorów zagrał przecież kilka postaci) i wybudowanie w nich poczucia, że tej technice można zaufać”. Spektakl został wyróżniony w Konkursie na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa”. Zaproszony do udziału w XIV Międzynarodowym Festiwalu Gombrowiczowskim w Radomiu, a także wyróżniony w rankingu „najlepszy, najlepsza, najlepsi” w sezonie 2019/2020 Miesięcznika „Teatr”.

Z przyjemnością przeczytałam rozprawę doktorską Pana Jakuba Margosiaka. To praca konstrukcyjnie przemyślana, przejrzyste zaproponowana i bardzo konkretna. Pisząc swoją recenzję często cytowałam autora, aby uwydatnić Jego styl przekazywania treści – uważam, że jest bardzo komunikatywny. Cała rozprawa ukazuje osobę poszukującą, twórczą, intensywnie zgłębiającą technikę Czechowa, która była i jest dla Niego odkryciem, odnalezieniem brakującego elementu Jego osobowości twórczej. Stała się obszarem poszukiwań wzbogacającym i poszerzającym Jego świadomość twórczą.

Napisał: „... być może są w szkołach teatralnych lub teatrach aktorzy, którzy podobnie jak ja kiedyś czują się zagubieni i szukają alternatywnych narzędzi pracy. Miałem ambicję, żeby praca była jednocześnie rodzajem podręcznika, z którego można by się tej techniki nauczyć – uświadomiłem sobie, jak trudnym jest to zadaniem i o ile więcej miesięcy musiałbym poświęcić, żeby dokładnie opisać wszystkie narzędzia. Pozostanie to zadaniem do wykonania w przyszłości. Praca porządkuje jednak i wyjaśnia poszczególne zagadnienia techniki i zawiera wybrane ćwiczenia. Tak jak pisałem na początku pracy – jedynym sposobem zrozumienia techniki jest jej praktykowanie. Jeśli założymy, że już ja rozumiemy i nie podejmiemy wyzwania wykonania ćwiczeń, tracimy pewną szansę. Mam nadzieję, że moje odkrycia i fascynacja tą techniką zainspirują inne osoby i zachęcą do poszukania dodatkowych materiałów dotyczących techniki i do spróbowania jej na własnej skórze. Techniki są przecież po to, żeby pomagać nam stawać się lepszymi artystami, więc czemu mielibyśmy z nich nie skorzystać?”.

Konkluzja

Pan Jakub Margosiak posiada ciekawy, różnorodny dorobek artystyczny.

W tę konkluzję wpisuje mój **pozytywny** komentarz – opinię do dzieła, czyli przedstawionej pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem dr hab. Anny Sarny – Śniecikowskiej „Psychofizyczność i wyobrażenia w pracy aktora i reżysera – na przykładzie techniki Michaiła Czechowa oraz zapisu spektaklu „Ferdydurke” wyreżyserowanego z użyciem narzędzi techniki Czechowa w Living Space Theatre”.

Doktorant prezentuje wiedzę teoretyczną, a także umiejętność pracy artystycznej, co pozwala mi na stwierdzenie, iż spełniają one wymogi Ustawy Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce z dnia 20 lipca 2018r. (§186, 187) i **popieram** wniosek w związku z prowadzonym postępowaniem o nadanie magistrowi Jakubowi Margosiakowi stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

