

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

**Rozprawa doktorska**

**Analiza roli w spektaklu scenariuszowym „*WAG – żona i dziewczyna piłkarza*” przygotowanej z wykorzystaniem technik improwizacji teatralnej**

**Katarzyna Chmara-Collins**

**Wydział Aktorski**

**Promotor: dr hab. Piotr Seweryński**

**Łódź, 2023**

## Spis treści:

Wstęp.....	1
Rozdział pierwszy: Improwizacja – definicje, kontekst kulturowy, możliwości implementacji artystycznej.....	3
Rozdział drugi: Sylwetki kluczowych twórców związanych z improwizacją teatralną .....	16
Rozdział trzeci: Elementy improwizacji teatralnej przydatne do budowania roli w spektaklu improwizowanym.....	29
Formaty improwizowane.....	29
Przydatne ćwiczenia .....	30
Rozdział czwarty: WAG – kontekst socjologiczny i kulturowy zjawiska jako podstawa do zrozumienia ról obu bohaterek .....	37
Rozdział piąty: Budowanie roli Kobiety A w spektaklu scenariuszowym Gemmy Doorly pt. „WAG – żona i dziewczyna piłkarza” przy użyciu technik improwizacji .....	40
Rozdział szósty: Warstwa zewnętrzna spektaklu i postaci .....	65
Wnioski i podsumowanie .....	71
Spis ilustracji .....	73
Bibliografia.....	74
Strony internetowe niewymienione wcześniej .....	75

# Wstęp

Improwizacja jest dla mnie wolnością, przestrzenią, w której mogę się bezpiecznie poruszać, bez obaw, że coś wyjdzie nie tak, jak powinno.

W niniejszej pracy chcę przeanalizować pracę nad rolą za pomocą techniki improwizacji teatralnej oraz możliwości jej zastosowania w pracy z aktorami, którzy nie są improwizatorami, ale także przybliżyć terminologię i twórczą metodę improwizacji teatralnej.

Improwizacja to temat wielowymiarowy, który można studiować na wiele różnych sposobów i przedstawiać go z wielu perspektyw. Wynika to już z samej wielości definicji improwizacji.

Po raz pierwszy z improwizacją zetknęłam się w 2007 roku, mieszkając w Irlandii. Pewnego dnia wybrałam się na pokaz „impro”, zorganizowany przez grupę międzynarodowych aktorów, mieszkających na stałe w Irlandii. Był to wieczór krótkich form improwizowanych, czyli, krótkich gier, które mają swoje własne reguły i prowadzone są zawsze podobnie. Oglądając improwizację z perspektywy widza, ale przede wszystkim z perspektywy aktora, pomyślałam sobie, że właśnie widzę wspaniałe narzędzie aktorskie. Te gry były dla mnie niesamowitym przykładem, jak słuchać partnera na scenie, jak nie bać się proponować niekonwencjonalne i zaskakujące rozwiązania, które pomogą scenie iść do przodu, a przede wszystkim wciągną widza, który będzie żywo reagował i podążał za tym, co dzieje się na scenie.

Postanowiłam, że po powrocie do Polski, spróbuję założyć grupę, która pracuje technikami improwizacji, a także dalej kształcić się w tej sztuce.

Zaczęłam od warsztatów wokalnych w Irlandii, opartych na improwizacji głosowej. Po powrocie do kraju, kiedy nie było dla mnie miejsca w teatrze repertuarowym, postanowiłam nie zamartwiać się, tylko wykorzystać produktywnie ten czas i zaczęłam intensywnie poszukiwać warsztatów improwizacji teatralnej. Pierwsze warsztaty, w których uczestniczyłam były kursem prowadzonym przez Caitlin Howden, aktorkę i improwizatorkę między innymi w Second City w Toronto. Następnie, każdego miesiąca poszukiwałam nowych lekcji, które rozwinęłyby mnie jako improwizatora, ale jednocześnie ugruntowałyby moje aktorskie doświadczenie. W 2010 roku byłam jedną z założycielek grupy improwizacji teatralnej „wymyWammy”, z którą przez ostatnich 12 lat intensywnie pracowałyśmy i budowałyśmy impro-społeczność w Bydgoszczy.

Moja fascynacja improwizacją teatralną jest nieskończona, ponieważ jest w niej świeżość bycia „tu i teraz”, jest ona nieustającą pracą nad wychodzeniem ze strefy komfortu. Jest odkrywaniem

siebie na nowo. Przede wszystkim jednak jest ciągłym procesem, jakim dla mnie jest również rozwój w zawodzie aktora. Dzięki improwizacji bardziej kreatywnie pracuje mi się nad spektaklami scenariuszowymi, nie boję się popełniać błędów i przede wszystkim jestem bardzo uważna i otwarta na partnera scenicznego.

Przez ostatnie 13 lat improwizacja teatralna nauczyła mnie dyscypliny i odpowiedzialności za siebie, dzięki niej byłam zawsze „rozegrana”, pomimo że od 17 lat nie byłam zatrudniona na stałe w żadnym teatrze repertuarowym.

Na początku pracy techniką improwizacji, bardzo trudno mi było zaakceptować propozycję partnera scenicznego. Zawsze czułam, że moja propozycja jest lepsza, włączałam myślenie, zamiast być i reagować. Zrozumiałam, że akceptowanie i rezygnowanie ze swoich pomysłów, kiedy to partner pierwszy zaproponował akcję sceniczną jest o wiele ciekawsze nie tylko dla widza, ale i dla aktora, bo dzięki temu uczymy się reagowania organicznie. Nie jest to ani wyreżyserowane, ani wyuczone, tylko naturalne. Improwizacja bardzo pomogła mi również, kiedy wreszcie, po wielu latach udało mi się znów dostać pracę w teatrze repertuarowym. W czasie pisania niniejszej dysertacji pracuję już trzeci sezon w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy, wykorzystując w wielu sytuacjach metody improwizacji teatralnej, i to nie tylko przy pracy nad spektaklami scenariuszowymi, ale także prowadząc warsztaty improwizacji dla moich kolegów, jak i dla osób nie związanych z teatrem. Dzięki improwizacji jestem również obecna w ważniejszych europejskich ośrodkach takich, jak Słowenia, Berlin, Ateny, czy Amsterdam, prowadząc warsztaty z różnorodnych technik impro. Jestem również zapraszana na międzynarodowe festiwale, gdzie występuję w spektaklach improwizowanych, prowadzę warsztaty, ale także sama uczestniczę w zajęciach, by dalej rozwijać techniki improwizacji.

Pisząc pracę doktorską chciałabym pokazać poprzez pryzmat własnych doświadczeń, że improwizacja to bardzo szlachetna, pełnowartościowa (choć trudna) metoda, która pozwala aktorowi być całkowicie w teraźniejszości oraz skupiać się na partnerze scenicznym i sytuacji. Pozwala także łatwiej kreować postać, która poprzez warsztat i umiejętności aktorskie jest „pełnokrwista”. Różne elementy improwizacji można efektywnie zastosować w wielu spektaklach opartych na scenariuszu.

Chciałabym, aby moja praca doktorska nie była kolejnym woluminem na półce szkolnej biblioteki, przez którą trudno się „przebić” ze względu na szlachetny, ale i niezrozumiały akademicki język, którego współczesny student czy adept sztuki teatralnej nie używa na codzień w pracy nad rolą.

Chcę, żeby była żywą analizą wartościowej i użytecznej metody pracy aktora.

## Rozdział pierwszy: Improwizacja – definicje, kontekst kulturowy, możliwości implementacji artystycznej

Według słownika języka polskiego<sup>1</sup> improwizacją nazywamy: po pierwsze – wykonywanie czegoś, na przykład utworu muzycznego, bez przygotowania, a po drugie – efekt takiego działania. Niemniej jednak spontaniczność to tylko element dodany. Podstawą każdej improwizacji powinno być rzetelne przygotowanie. Jednak improwizacja ma jeszcze drugie znaczenie: działania podejmowane bez przygotowania i planu oraz rezultat takich działań. Tu przeważa element przypadkowości/spontaniczności. W obu znaczeniach widoczne jest rozumienie improwizacji jako działalności artystycznej, w której akt twórczy jest tożsamy z wykonaniem powstającego jednocześnie utworu, uzyskując tym samym charakter jednorazowy i całkowicie indywidualny.<sup>2</sup>

W znaczeniu etymologicznym, improwizacja to działanie kształtujące się w czasie teraźniejszym wykonania. To spontaniczne działanie pod wpływem chwili, natchnienia. Improwizację możemy zaobserwować w każdej dziedzinie sztuki, ale też każda z nich podlega ograniczeniom formalnym, właściwym danej sztuce<sup>3</sup>. Warto tu przytoczyć słowa Roberta Piłata: „Improwizacja igra z formą, ale jej nie lekceważy, wierna jest homeryckiemu ideałowi, by tworzyć i pozostawiać po sobie wielkie słowa i czyny. Improwizacja to nie próba, w czasie której testuje się na chłodno jakieś pomysły, lecz czyn dumny, wyzywający, niepowtarzalny”<sup>4</sup> oraz Anny Niestatek: „improwizacja nie oznacza bałaganu.”<sup>5</sup>

Improwizacja, choć jej początki sięgają najdawniejszych czasów, rozpowszechniona została szczególnie w okresie baroku i romantyzmu, a rozkwit bardziej nowoczesnych technik improwizacyjnych rozpoczął się w drugiej połowie XIX wieku i trwa do dziś. Nie jest to już sztuka ulotna, jak w czasach przed wiekiem XX – wiele improwizacji współczesnych w każdej dziedzinie aktywności artystycznej utrwalono w postaci nagrań dźwiękowych (muzyka, literatura) i rejestracji filmowych, które szczególnie nadają się do dokumentacji procesu twórczego.

Improwizacja jest obecna w wielu dziedzinach sztuki, stając się swoistym poligonem doświadczalnym i jednym z motorów ich rozwoju.

---

<sup>1</sup> Słownik języka polskiego. 2022. PWN, Warszawa, Wyd. 3, dodruk 12. Także: <https://sjp.pwn.pl/> [dostęp: 2023-02-20]

<sup>2</sup> <https://encyklopedia.interia.pl/kultura-sztuka/nauki-o-sztuce/news-improwizacja,nld,1957528> [dostęp: 2023-03-20]

<sup>3</sup> <https://encyklopediateatru.pl/hasla/81/improwizacja> [dostęp: 2023-02-20]

<sup>4</sup> PIŁAT R. 2022. Duch improwizacji. <https://culture.pl/pl/artykul/duch-improwizacji> [dostęp: 2023-02-21]

<sup>5</sup> TKACZ P. 2020. O improwizacji i bałaganie (wywiad z Anną Niestatek). – Kultura u podstaw, 3 września 2020. Także: <https://kulturaupodstaw.pl/42019-2/> [dostęp: 2023-06-20]

**W muzyce** – gdzie improwizacja to sposób wykonania (gry, śpiewu) polegający na układaniu przez muzyków tematu muzycznego, z minimalnym użyciem zapisu (najczęściej nutowego), lub w ogóle bez niego. Improwizacja może być również utworem skomponowanym bez zachowania typowej formy<sup>6</sup>. Początki improwizacji muzycznej sięgają muzyki ludowej, a także muzyki Dalekiego Wschodu. Rozumiana jako eksperymentowanie, improwizacja poprzedzała ukształtowanie się pierwszych utworów muzycznych oraz polifonii<sup>7</sup>. Improwizacja muzyczna uzyskała podbudowę teoretyczną już w 1553 r. dzięki traktatowi Diego Ortiza pt. „Tratado de glosas”<sup>8</sup>, który zapoczątkował w Europie naukowe podejście do zagadnienia. Wraz z rozwojem instrumentów, przede wszystkim klawiszowych oraz ewolucją stroju muzycznego w kierunku coraz bardziej równomiernych temperacji muzyka improwizowana królowała (i króluje do dziś) w kościołach dzięki organistom (Bach, Buxtehude), a później na salach koncertowych za sprawą wybitnych pianistów (np. Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt) oraz skrzypków (Paganini), przy czym początkowo była głównie pokazem wirtuozowskim, a dopiero w okresie romantyzmu zaczęto bardziej zwracać uwagę na jej wartość wyrazową i kolorystyczną<sup>9</sup>, co doprowadziło do impresjonizmu muzycznego (Debussy, Ravel) oraz ekspresjonizmu (np. Skriabin, Berg), a następnie dodekafonii (Schönberg) i punktualizmu (Webern)<sup>10</sup>. Improwizacja muzyczna rozwinęła się ogromnie w latach 50. XX wieku za sprawą dwóch, całkowicie odmiennych nurtów: jazzu, naturalnie wywodzącego się z improwizacji<sup>11</sup> oraz aleatoryzmu<sup>12</sup> (wiążącego się ideowo z surrealizmem), którego twórcami byli Pierre Boulez i John Cage<sup>13</sup>. Aleatoryzm zakładał *a priori* element mniej lub bardziej kontrolowanego przypadku podczas komponowania oraz wykonywania utworu. Było to bardzo atrakcyjne artystycznie i doprowadziło do powstania tzw. teatru instrumentalnego, łączącego w sobie elementy muzyki, tańca i teatru<sup>14</sup>. Jednocześnie podejście aleatoryczne szybko doprowadziło do rewolucji notacji muzycznej i odejścia od tradycyjnego zapisu nutowego na pięciolinii na rzecz różnorodnych, nietradycyjnych zapisów graficznych (tu także prekursorem był John Cage<sup>15</sup>).

Współczesna improwizacja muzyczna składa się z formy, harmonii i podstawowej melodii – i jest bardzo popularna szczególnie w środowiskach jazzujących, gdzie jej umiejętność jest

---

<sup>6</sup> HABELA J. 1980. Słownik muzyczny. – Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

<sup>7</sup> CHODKOWSKI A. 1995. Encyklopedia muzyki. – PWN, Warszawa.

<sup>8</sup> CHODKOWSKI A. 1995. Encyklopedia muzyki. – PWN, Warszawa.

<sup>9</sup> CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K. 1989. Historia muzyki. Tom 1. – Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

<sup>10</sup> por. CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K. 1990. Historia muzyki. Tom 2. – Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

<sup>11</sup> HABELA J. 1980. Słownik muzyczny. – Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

<sup>12</sup> MICHELS U. 2003. Atlas muzyki. (tłum. Piotr Maculewicz). T. 2. – Warszawa, Prószyński i S-ka.

<sup>13</sup> CHOMIŃSKI M. J. 1974. Aleatoryzm i jego granice. – [W:] REISS J. W. Mała historia muzyki. – PWN, Kraków.

<sup>14</sup> <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/teatr-instrumentalny;3985862.html> [dostęp: 2023-02-01]

<sup>15</sup> CAGE J. 1969. Notations. – Something Else Press, New York.

obowiązkowa. Flea, współzałożyciel i gitarzysta zespołu Red Hot Chili Peppers, mówił, iż: „bycie dobrym i odgrywanie piosenek, to za mało”. Wynton Marsalis, muzyk jazzowy, zauważył, że poprzez improwizacje uczymy się siebie, i że w jazzie, tak jak i w bluesie, improwizacja jest jedną z podstawowych technik.

Improwizacja muzyczna to dziś także ważna gałąź psychoterapii, np. tzw. muzykoterapii kreacyjnej, stworzonej przez Paula Nordoffa i Clive’a Robbinsa<sup>16</sup>; jest ona już praktykowana również w Polsce, zarówno w sferze psychologii klinicznej<sup>17</sup>, jak i w pracy dydaktycznej z młodzieżą uzdolnioną artystycznie<sup>18</sup>.

**W tańcu** – Taniec to jedna z najstarszych form uzewnętrzniania stanu emocjonalnego. Improwizacja w tańcu istnieje od początku wyrażania emocji ruchem. Proces improwizacji rozpoczyna się od impulsu, który inicjuje na przykład muzyka, partner, podrzucony temat etiudy tanecznej, czy emocja.

Krytyk i teoretyk, Jadwiga Majewska, pisze o tańcu, teatrze i sztukach plastycznych, opisując swoje wrażenia po pewnym spektaklu improwizacji. Określiła go tak: „tancerze i siły fizyczne współpracują ze sobą, aby wykonać ruch – okazały się (te ruchy) ciekawe i piękne, trochę nieprzewidywalne i zaskakujące, dziwne, ryzykowne, wiele ujawniające, wzruszające, intrygujące, wyzywające. Jak dla mnie to brzmi jak dobra sztuka”<sup>19</sup>.

Nowoczesna improwizacja taneczna rozpoczęła się od wielkiej reformatorki ruchu i oświetlenia scenicznego – Loïe Fuller (właśc. Marie Louise Fuller). Improwizująca z tańcem i choreografią od dzieciństwa, Fuller posługując się ruchem, kostiumem i światłem stworzyła m.in. tzw. „taniec serpentynowy” (por. Fot. 1), który w Ameryce nie zdobył uznania, ale w Paryżu natychmiast stał się jedną z największych atrakcji<sup>20</sup> i otworzył tancerce drogę do europejskiej kariery.

---

<sup>16</sup> <https://steinhardt.nyu.edu/nordoff/the-practice/history> [dostęp: 2023-06-01]

<sup>17</sup> PRZESMYCKA M. 2008. Siła improwizacji (wywiad z dr Elżbietą Masiak, psychologiem i muzykiem). – *Medicus*, miesięcznik Lubelskiej Izby Lekarskiej 2008/08. Także: <https://medicus.lublin.pl/2008/08/post-137/> [dostęp: 2023-06-01]

<sup>18</sup> KACZMAREK S. 2019. Zastosowanie improwizacji grupowych i indywidualnych w kształtowaniu zdrowia psychicznego i rozwijania zdolności psychologicznych u uzdolnionej artystycznie młodzieży. (The use of group and individual improvisations in shaping mental health and developing psychological abilities in artistically talented youth.) – [W:] KATARYŃCZUK-MANIA L., MANIA G. (red.) *Konteksty kultury, konteksty edukacji: wielowymiarowość kształcenia artystycznego i upowszechniania kultury*. – Skarbona: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Kraków, str. 195-221.

<sup>19</sup> MAJEWSKA J. 2011. *Improwizacja – o sztuce wolnego człowieka*. – Teatr, 2011/03.

<sup>20</sup> [Loïe Fuller, la mujer «serpentina» de la Belle Époque](https://www.khronoshistoria.com/). khronoshistoria.com. [dostęp: 2023-02-20]





Fot. 1. Samuel Joshua Beckett „Loïe Fuller Dancing” (ok. 1900 r.). Courtesy of The Metropolitan Museum of Art

Opuszczając Amerykę Fuller pozostawiła swoją uczennicę, przyjaciółkę i rywalkę – Isadorę Duncan (Fot. 2), która kontynuowała nurt improwizacji w Ameryce i konsekwentnie łamała ówczesne kanony tańca, wprowadzając spontaniczność i kierując się intuicją. Duncan mówiła: „(...) szukam źródła duchowego wyrazu, który by przepływał przez kanały ciała, wypełniając je wibrującym światłem jako siła odśrodkowa oddająca wizję duchową”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> KLIMCZOK W. 2010. *Wizjonerzy ciała*. – Wydawnictwo Ha!art, Kraków, s.24.



Fot. 2. Isadora Duncan (Fot. Eadweard Muybridge)

Z tego samego kręgu pochodziła jeszcze jedna wielka, ówczesna improwizatorka – Maud Allan, która zasłynęła przede wszystkim nieszablonowym podejściem do kostiumów i ekspresjonistycznej choreografii, opartej na zmysłowości i jaskrawym przekazie emocji (por. Fot. 3).



Fot. 3. Maud Allan jako Salome

Terazniejszość improwizacji tanecznej to m.in. badanie przyzwyczajęń ruchowych oraz eksploracja potencjału ruchu i wywołanie przyjemności zarówno u twórców, jak i odbiorców.<sup>22</sup>

**W sztukach plastycznych** – improwizacja naoczna, gdzie improwizacyjne tworzenie w obecności widzów dynamizuje czas, jednocześnie balansując, współgrając z żywiołem spontaniczności, ale też służy zachowaniu formy, dyscypliny, czy intuicji. Współcześnie bardzo typowym przykładem improwizacji jest performance, podczas którego artysta staje się przed publicznością zarazem twórcą i materialem dzieła, w szczególny sposób nawiązując do improwizacji teatralnej.<sup>23</sup>

Improwizacja plastyczna nie powstała nagle, jej rozwój ewoluował stopniowo, w miarę odchodzenia od malarstwa figuratywnego w kierunku abstrakcyjnego. Ważnym przedstawicielem tego nurtu w XX wieku był Wassily Kandinsky (ros. Василий Васильевич Кандинский), który oddalił się od świata realnego, szukając wyrazu w barwach bez ostrości, form czy konturów. Efektem takich poszukiwań jest m.in. cykl „Improwizacje” (por. Rys. 1).

Kandinsky mówił: „I tak świat sztuki oddalał się coraz bardziej od królestwa natury, aż wreszcie mogłem traktować je jak dwa światy całkowicie autonomiczne”.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> GODLEWSKI S. 2019. Taneczna improwizacja. To nie takie proste. – <https://kulturaupodstaw.pl/taneczna-improwizacja-to-nie-takie-proste-stanislaw-godlewski/> [dostęp: 2023-02-20]

<sup>23</sup> <https://zpe.gov.pl/a/performance-jako-dzialanie-artystyczne/D4ACB0MGQ> [dostęp: 2023-02-21]

<sup>24</sup> KANDINSKY W. 1912. Über das Geistige in der Kunst. – Munich.



Rys. 1. Wassily Kandinsky – Improwizacja 26 (Wioślarze), 1912 r.

**W literaturze** – według Encyklopedii PWN improwizacja to forma charakterystyczna dla literatury ludowej<sup>25</sup>, skąd przeniknęła do kultury epoki romantyzmu. Można tu wyróżnić dwa przeciwstawne nurty, szczególnie wyraźnie rywalizujące ze sobą w XIX wieku. Pierwszy – gdy poeta czy pisarz tworzą w samotności, publiczność nie ma wpływu na efemeryczny kształt improwizacji, a efektem działania twórczego jest zapis utworu. Adam Mickiewicz pisał swoje więzienne improwizacje kierowany nastrojem, świadomością zbliżającego się wygnania, czy niepewnością losu swojego i przyjaciół. Drugi nurt to improwizacja recytatorska, której korzeni można doszukiwać się w antyku greckim. Był on skierowany do publiczności, i w związku z tym przybierał znamiona mody salonowej, nie skutkując zapisem, a jedynie mniej lub bardziej precyzyjnymi przekazami osób postronnych (jest to zjawisko bardzo podobne do improwizacji muzycznej).

Stefania Skwarczyńska, która jako pierwsza w Polsce uzyskała habilitację z teorii literatury, w Pamiętniku Literackim w 1931 roku napisała: „Jeśli improwizacja wypływa z atmosfery uczuciowo-nastrojowej, ma więcej danych, że jej treść oprze się o podłoże uczuciowo-nastrojowe, że posiadzie dar wzruszania, że zatem działaniem zbliży się do poezji. Tego typu są więzienne improwizacje Mickiewicza. Jeśli improwizacja jest przede wszystkim odpowiedzią na zadany temat, bardziej zadziwia, bardziej zabawia, bardziej tym samym od poezji przechodzi do zabawy, jest bardziej, mówiąc utartym językiem, tworem mózgu, niż natchnienia. Jest to ogólny typ improwizacji Deotymy. Najczystszy, najidealniejszy typ improwizacji jest improwizacja, której treść wyrasta z obu czynników, która ma je oba u swej

---

<sup>25</sup> <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/improwizacja:4008513.html> [dostęp: 2023-03-08]

genezy.”<sup>26</sup> Jednocześnie Skwarczyńska słusznie zauważała ulotność improwizacji poetyckiej i fundamentalną rolę zapisu w jej utrwaleniu, powołując się na przykład Stanisława Niegoszewskiego, polskiego improwizatora z XVI wieku, o którego kunszcie (znanym w skali europejskiej za sprawą jego improwizacji w języku włoskim, demonstrowanych m.in. w Padwie) wiemy jedynie z przekazów naocznych świadków<sup>27</sup>, w przeciwieństwie do np. Adama Mickiewicza (Fot. 4), którego improwizacje stały się częściami większych dzieł literackich i scenicznych.



Fot. 4. Adam Mickiewicz

**W teatrze** – improwizacja teatralna to forma, która polega na spontanicznej grze aktorów, bez żadnego scenariusza i wcześniejszego przygotowania do roli. Całkiem jak w realnym życiu, gdzie każdy z nas jest aktorem i musimy funkcjonować bez znajomości scenariusza, bo przecież co chwilę zaskakuje nas jakaś nowa sytuacja i nowe, nieplanowane wydarzenia.

Przez wieki na scenach teatralnych pojawiło się wiele stylów improwizowanych. Najpopularniejszym przodkiem nowoczesnej improwizacji jest prawdopodobnie *Commedia dell'arte*<sup>28</sup>. Powstała ona we Włoszech w połowie XVI wieku, wywodzi się z tradycji antycznego mima, rzymskiej pantomimy i błazeńskich popisów średniowiecznych histrionów. Aktorzy, biorąc sobie za kanwę szkicowy scenariusz, podróżując od miasta do miasta,

---

<sup>26</sup> SKWARCZYŃSKA S. 1931. Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze. – Pamiętnik Literacki, pismo poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 28/1/4: 185–212.

<sup>27</sup> MALINOWSKI G. 2021. I tre soggiorni a Padova di Stanislav Niegoszewski (1565–post 1600). – Italica Wratislaviensia, 12 (2), 47–68.

<sup>28</sup> <https://encyklopediateatru.pl/hasla/81/improwizacja> [dostęp: 2023-02-20]

prezentowali swobodne improwizacje, wymyślając teksty stosowne do sytuacji, tworząc zabawne gagi. Ten rodzaj działalności artystycznej porównywano niekiedy do kuglarstwa<sup>29</sup>.

Improwizacja jako samodzielna forma teatralna pojawiła się w latach 60. XX wieku w teatrze angielskim i amerykańskim. Opiera się na metodach pracy stworzonych przez Violę Spolin i Keitha Johnstone'a<sup>30</sup>. Jednak ferment intelektualny, który doprowadził do wypracowania tych metod pochodził z kręgu rosyjskich reformatorów teatru lat 20-tych (por. rozdział drugi).

Dzięki improwizacji przedstawienie teatralne może powstawać na oczach widza, przy wykorzystaniu między innymi różnych form, technik i struktur narracyjnych oraz form pantomimicznych. Taka metodyka improwizacji jest używana w wielu szkołach teatralnych na całym świecie, ponieważ zwiększa kreatywność i możliwości twórcze studentów. Integruje grupę, ucząc współpracy i reagowania na drugą osobę na scenie. Pozwala lepiej zrozumieć naturę widowiska teatralnego, którego aktor jest pełnoprawnym uczestnikiem i współautorem. Zwiększa świadomość ciała. Uczy struktur dramatycznych i pozwala na wykorzystanie ich w trakcie przedstawienia. Z tego względu jest interesująca zarówno dla aktora, reżysera, jak i przyszłego dramaturga.

Istnieje wiele nurtów teatru improwizowanego: krótkie i długie formy komediowe, musicale, improwizacja eksperymentalna, stand-up.

W naszym kraju improwizacja kojarzy się głównie z wymyślaniem czegoś na poczekaniu lub udawaniem – co zwykle ma negatywne konotacje, zarówno w odbiorze, jak i efekcie artystycznym – bo jak coś jest wymyślone na poczekaniu, to nie może być wysokiej jakości. Jednak techniki improwizacji teatralnej mają swoje konkretne zastosowania i procedury postępowania. To nie jest wymyślanie czegoś na poczekaniu, to pewien rodzaj postępowania, w którym obowiązują zasady komunikacji i pracy nad sobą, pozwalające odnaleźć się praktycznie w każdej sytuacji i zachować przy tym wysoką jakość sceniczną.

Teatr improwizacji jest ciekawą propozycją nietradycyjnej formy teatralnej, która pozwala widzom czynnie uczestniczyć w spektaklach. W Polsce wciąż jest to jeszcze niszowa aktywność teatralna, funkcjonująca dopiero od czternastu lat, choć w całym kraju obecnie działa już pręcznie około 250 grup impro. Najbardziej znane grupy to: AD HOC, Klancyk, Improkracja, wymyWammy, 7 Kobiet w różnym wieku. Istnieje również pręcznie rozwijająca się polska strona internetowa <https://www.impro.info.pl/>, pełniąca rolę kompendium dla improwizatorów, wzorowana na anglojęzycznej witrynie <http://improencyclopedia.org/>.

---

<sup>29</sup> SKWARCZYŃSKA S. 1931. Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze. – Pamiętnik Literacki, pismo poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 28/1/4: 185–212.

<sup>30</sup> [www.impro.art.pl](http://www.impro.art.pl) [dostęp: 2011-08-11]

Polska społeczność improwizatorów ma również swoje festiwale: 321 Impro Konstancin Jeziorna, Podaj Wiosło Gdańsk, Improdrom Bydgoszcz, Improfest Kraków (Fot. 6), Doli Wrocław.



Fot. 5. Improfest Kraków (rok 2018)

Jako profesjonalna aktorka – pracująca w teatrze scenariuszowym i występująca w teatrze improwizacji – mam większą świadomość siebie i partnera scenicznego. Spektakle tworzone w obecności widza są ciekawą formą socjologiczną, ponieważ nie muszą one wykorzystywać technologicznych nowinek, by go zaskoczyć. Wykorzystują żywego człowieka, aktora, który dzięki swojemu warsztatowi i technikom improwizacji nadaje formie teatralnej inny wymiar, a widz intensywnie reagując emocjonalnie, staje się współtwórcą spektaklu.

Spektakle improwizowane są swoistym „happeningiem”, który może zaistnieć tylko jeden raz, dzięki energii artystów występujących na scenie (por. Fot. 6) i czynnemu odbiorowi widza.

Improwizacja w naszym kraju rozwija się obecnie w błyskawicznym tempie i jest to dobry znak dla rodzimego teatru i jego rozwoju w XXI wieku. Teatr od zawsze miał ogromny wpływ na ludzi, zarówno w sensie estetycznym, jak i dydaktycznym. Improwizacja teatralna pozwala widzowi uczestniczyć w procesie twórczym aktorów, co nie jest zazwyczaj możliwe w teatrze scenariuszowym. Im bardziej aktorzy popełniają błędy, czy próbują stworzyć historię „tu i teraz”, tym bardziej wydają się ludzcy, bliżsi, wiarygodniejsi. Improwizacja w ogromnej mierze wpływa więc na kreatywność zarówno grających, jak i oglądających.



Fot. 6. Przykład ruchu w scenie improwizowanej

W październiku 2021 roku w międzynarodowym magazynie poświęconym improwizacji „STATUS” możemy przeczytać artykuł Małgorzaty Różalskiej (gdzińskiej kulturoznawczynie, fotografki, improwizatorki i trenerki improwizacji, członkini międzynarodowej grupy impro „Ohana”) o trzech fazach improwizacji w Polsce z podziałem na daty<sup>31</sup>.

Pierwsza z nich to „faza garażowa”, trwająca od 2000 do 2010 roku. W dużych ośrodkach, takich jak Gdańsk, Kraków, czy Warszawa powstawały pierwsze grupy, odbywały się pierwsze warsztaty i pierwsze zabawy z improwizacją teatralną.

Druga to „faza migracyjna”, a jej ramy czasowe można wyznaczyć na daty od 2010 do 2015 roku. W tym czasie coraz więcej polskich ośrodków zaczęło zajmować się improwizacją, powstawały festiwale teatralne, a nawet programy telewizyjne, które do tej pory czerpią z technik improwizacji.

---

<sup>31</sup> <https://rozalska.com/index.php/pl/2021/10/28/3-fazy-polskiego-impro/> [dostęp: 2023-03-23]



Ostatnia to „faza międzynarodowa”, której początek można wyznaczyć na 2015 rok i trwa ona do tej pory. Następuje profesjonalizacja, zawodowi improwizatorzy mają swoje firmy, artyści tego nurtu są rozpoznawalni za granicą, jeżdżą na zagraniczne festiwale, by grać spektakle i uczyć technik impro.

Małgorzata Różalska pisze również, iż: „wszyscy improwizatorzy mają ten trudno uchwytny, wspólny pierwiastek, na który składa się empatia, otwartość, poczucie humoru i poszukiwanie przygód (...). Na to, co pokażesz na scenie, wpływa to, co przeżyłeś. Co jest dla ciebie ważne. To, czym się zajmujesz w życiu. To, w co wierzysz. Na czym się znasz. Co czujesz. To jest twoja wartość. Korzystaj z niej”<sup>32</sup>.

Z improwizacji korzysta coraz więcej reżyserów. Powstają spektakle teatralne oparte tylko i wyłącznie na improwizacji aktorskiej. Jedną z polskich reżyserek wykorzystującą techniki improwizacji jest Agata Duda-Gracz. W wywiadzie dla portalu „Kultura u podstaw” czytamy, dlaczego reżyserka zajęła się projektem Improwizacje: „Z zachwytu aktorami. Z podziwu i szacunku dla ich wyobraźni i umiejętności. Moją intencją przy tworzeniu tego projektu było pokazanie widowni części procesu powstawania spektaklu, jakim jest improwizacja aktorska na zadany temat. Wspaniałe jest to, że każdy aktor improwizuje inaczej. Ze spotkania ich odmienności powstają jednorazowe, niezwykle „spektakle” wolne od ingerencji reżysera. Moja rola ogranicza się do postawienia im zadań tworzących ramy improwizacji”<sup>33</sup>.

Wiele ośrodków teatralnych poprzez improwizację łączy różne dziedziny sztuki: malarstwo, muzykę, teatr lalkowy (Fot. 7), czy teatr dramatyczny. Wielu aktorów pracuje technikami impro z młodzieżą. Improwizacja teatralna wprowadzana jest także do szkół, by pomóc uczniom w słuchaniu, wyrażaniu siebie i w pracy nad wyobraźnią. W ten sposób przedostała się także do metodyki nauczania języków obcych oraz psychoterapii. Coraz częściej stosowana jest również przez trenerów rozwoju osobistego, komunikacji społecznej oraz w psychologii pracy i biznesu.<sup>34 35</sup>

---

<sup>32</sup> <https://rozalska.com/> [dostęp: 2023-02-01]

<sup>33</sup> <https://kulturaupodstaw.pl/najwazniejsi-sa-aktorzy-agata-duda-gracz-teatr-nowy-improwizacje/> [dostęp: 2023-03-09]

<sup>34</sup> MAĆZNIK M., KRÓL A. 2014. Praktyczna improwizacja. Jak techniki improwizacji mogą usprawnić każdy aspekt Twojego życia. – Wydawnictwo Sensus, ss. 209.

<sup>35</sup> <https://edubroker.pl/pl/a/i-jak-impro-czyli-dlaczego-improwizujemy-na-szkoleniach> [dostęp: 2023-06-01]



Fot. 7. Teatr lalkowy improwizowany we Wrocławiu

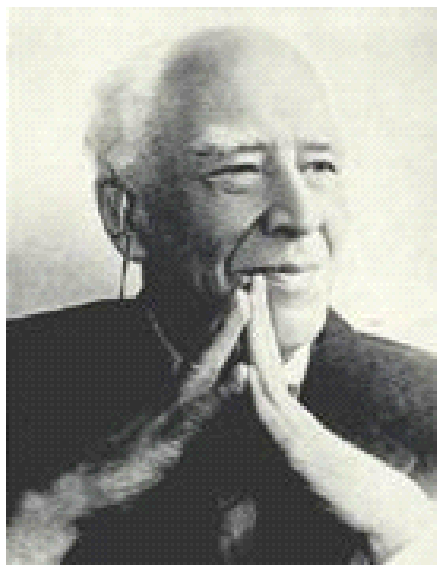
Należy tutaj podkreślić, że improwizacja nie jest techniką nową, ani innowacyjną dla aktora. Istnieje tak długo, jak tworzone są przedstawienia teatralne oraz praca nad tworzeniem postaci scenicznych. Zmienia się jednak jej pojmowanie jako elementu warsztatu aktorskiego i coraz częściej świadomie wykorzystywana jest w pracy aktora i reżysera.

## Rozdział drugi: Sylwetki kluczowych twórców związanych z improwizacją teatralną

Wszystkie poniższe sylwetki „klasyków” teatru umieściłam w rozdziale o twórcach improwizacji teatralnej, ponieważ każdy z nich miał ogromny wpływ na jej rozwój i współczesny kształt. Improwizacja czerpie z wiedzy „klasyków” teatru. Każda praca nad techniką aktorską, wypełniona jest niezliczoną ilością ćwiczeń, które obecnie wykorzystywane są również do pracy nad improwizacją teatralną.

**Konstanty Stanisławski** (ros. Константин Сергеевич Алексеев, псевдоним «Станиславский») – największy reformator i twórca teatru XX wieku (Fot. 8).

Urodził się w 1863 roku w Moskwie. Związany z teatrem całe życie jako aktor, reżyser, etyk i wykładowca, nadal czuł niedosyt jako aktor i widz scenicznych zdarzeń. Misją Stanisławskiego stało się więc zrewolucjonizowanie techniki aktorskiej, zarówno indywidualnej, jak i zespołowej. Opracował autorską metodę, z której do dziś czerpią kolejne aktorskie pokolenia.



Fot. 8. Konstanty Stanisławski

Stanisławski przedstawiał aktora jako twórcę. Sądził, że należy kochać teatr w sobie, a nie siebie w teatrze. Kładł nacisk na poznanie i zrozumienie swojej postaci. Praca nad rolą polegała na odnalezieniu granej postaci w sobie. Sposobem było odtworzenie życiorysu charakteru scenicznego i zbadanie, co wpłynęło na podejmowane przez nią decyzje. Uważał, że bez tej wiedzy gra aktorska była niekompletna i nie pokazywała prawdy. Stanisławski wierzył, że aby postać mogła być prawdziwa, należy do niej podejść od wewnątrz. Oznacza to czerpanie z prawdziwego życia aktora, a zwłaszcza wspomnień. Aktor musi stworzyć wewnętrzne życie

postaci scenicznej: musi ona mieć wewnętrzną myśl, historię, wierzenia, itd., tak jak robi to prawdziwa osoba. Kiedy aktor odpowiada na pytanie o postać, powinien mówić o niej w pierwszej osobie: „jestem...”, „chcę...”.

Stanisławski czuł jednak, że ta metoda może wywoływać negatywne skutki w sferze psychiki aktorów, m.in. problemy emocjonalne, wewnętrzne napięcia, a nawet histerię. Zdał sobie sprawę, że do nieświadomych uczuć powinno się raczej nakłaniać, a nie zmuszać. Znalazł więc rozwiązanie w ciele. Metoda psychofizyczna, którą wprowadził była łatwiejsza i pozwalała aktorowi na określenie okoliczności, wyznaczenie celu, analizę tekstu poprzez akcję, rytm i wiarę w magiczne „jeżeli” (na przykład: jeżeli byłbym w takiej sytuacji, to co bym zrobił?).

Bardzo ważnym elementem tej metody jest rozluźnienie psychofizyczne, ale także dyscyplina i precyzja wykonywanych zadań. Istotna jest również przyjazna atmosfera pracy, wzajemny szacunek i umacnianie autorytetów.

U kresu swego życia Stanisławski powiedział: „Gdy oglądam się wstecz na drogę, jaką przebyłem, na całe moje życie w sztuce, chciałbym porównać siebie do poszukiwacza złota. Musi on długo wędrować po niedostępnych wąwozach, by znaleźć złotą rudę, a potem przepłukiwać setki pudów piasku i kamieni dla oddzielenia od nich paru okruchów szlachetnego metalu. I – jak poszukiwacz złota – nie przekażę potomnym mej pracy, moich poszukiwań i strat, radości i rozczarowań, lecz oddam im tylko drogocenną rudę, którą znalazłem”.<sup>36</sup>

Kolejną, ważną postacią odwołującą się do improwizacji był **Michaił Aleksandrowicz Czechow** (ros. Михаил Александрович Чехов) (Fot. 9), bratanek dramaturga Antona Czechowa. Przez 16 lat pracował z Konstantym Stanisławskim. Urodzony w 1891 roku w Petersburgu, uznany za jednego z najwybitniejszych aktorów swoich czasów, również stworzył oryginalną technikę, która była rozwinięciem techniki Stanisławskiego. Wzbogacił ją o jogę i antropozofię, z którą kojarzy się gest psychologiczny czy atmosferę. Spirytualistyczne inklinacje Czechowa szybko spowodowały jego konflikt z władzami bolszewickimi, co doprowadziło ostatecznie do jego emigracji, najpierw w latach 20-tych do Niemiec (skąd podróżował do Anglii, w tym do założonej przez siebie szkoły aktorskiej w Devon), później do Stanów Zjednoczonych, gdzie ugruntował swoją pozycję jako aktor filmowy nominowany do Oscara oraz nauczyciel wielu czołowych aktorów, m.in. Clinta Eastwooda, Marilyn Monroe,

---

<sup>36</sup> SURIMA T. 1977. Naśladowanie rzeczywistości, umowność, realizm. – [W:] KRZECZKOWSKI H. [red.] Brecht w oczach krytyki światowej. – Warszawa.



Fot. 9. Michail A. Czechow

W technice aktora według Czechowa bardzo ważnymi elementami są:

- Wyobraźnia i uwaga – panowanie nad wyobraźnią, ćwiczenie – aktywne oczekiwanie, koncentracja uwagi, wgląd w wewnętrzne życie obrazu.
- Atmosfera – scena daje aktorowi natchnienie i widz oglądający spektakl „gra” razem z aktorem. Według Czechowa Teatr powstaje ze współdziałania artysty i widza.
- Odczucia indywidualne – mają określone zabarwienia, dzięki którym, poprzez ćwiczenia, aktor wyzwala się od umysłowej analizy, która zabija intuicję.
- Gest psychologiczny – rodzaj ruchów, gestów dzięki którym uruchamiamy naszą wolę; daje aktorowi pracującemu nad rolą możliwość „pierwszego szkicu”, który z czasem nabiera pełniejszych kształtów i aktor może urzeczywistnić swój artystyczny zamysł.
- Ciało aktora – ćwiczenia polegające na szeregu działań, które nie tylko są fizyczne,

---

<sup>37</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Chekhov](https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Chekhov) [dostęp: 2023-06-01]

ale pobudzają wyobraźnię i improwizację sceniczną.<sup>38</sup>

Podejście Michaiła Czechowa do aktorstwa opiera się na dwóch podstawowych założeniach:

- po pierwsze: każdy człowiek ma swój naturalny sposób komunikowania się,
- po drugie: nie ma „dobrych” lub „złych” sposobów działania.

Jego metoda gry aktorskiej może być pomocna, ponieważ pozwala aktorom odkryć pełen zakres ich możliwości wykonawczych. Może również zaoferować wgląd w odnalezienie własnego, naturalnego sposobu komunikacji.

Wielu aktorów zmaga się z brakiem pewności siebie. Ale podejście Michaiła Czechowa może pomóc przezwyciężyć ten problem. Mówi on, że najważniejszą umiejętnością dla aktora jest słuchanie, a to może zwiększyć pewność siebie.

Jeśli pochodzi się z innego środowiska niż postać, którą się gra, może być trudno wczuć się w jej sytuację. Tu właśnie przydaje się podejście Czechowa. Prosi on, aby po prostu być spostrzegawczym i wyciągać wnioski z tego, co dzieje się wokół. Nie trzeba się martwić o to, czy uda się wejść w „odpowiednią” przestrzeń, czy też próbować zrozumieć, skąd pochodzi bohater, ponieważ to naturalnie stanie się z czasem, jeśli tylko da się sobie czas i miejsce na obserwację tego, co nas otacza. Rozwinięciem takiego podejścia jest współcześnie popularne np. wśród amerykańskich aktorów filmowych, którzy podczas przygotowania do roli niemalże literalnie „wchodzą” w środowisko, w którym funkcjonowałyby ich realna postać, w celu jego bezpośredniej obserwacji i zbierania wniosków przydatnych dla nich w dalszej pracy.

Mało znaną postacią, dopiero od paru lat coraz częściej wspominaną, jest **Mikołaj Demidow** (рос. Николай Васильевич Демидов) (Fot. 10) urodzony w 1884 roku. Był on z wykształcenia lekarzem psychiatrą, ale także wybitnym reżyserem i pedagogiem, który przez długie lata współpracował ze Stanisławskim.

---

<sup>38</sup> CZECHOW M. A. 2000. O technice aktora. (opr. M. Sołek). – Wydawnictwo ARCHE, Kraków.



Fot. 10. Mikołaj Demidow

Jego ojciec (Василий Викторович Демидов) był założycielem Teatru ludowego Iwanowo-Wozniesenskiego.(ros. Иваново-Вознесенский народный театр). W swoim teatrze był on jednocześnie aktorem, reżyserem i administratorem. Mikołaj był najmłodszym z jego trzech synów i z pasją udzielał się w teatrze ojca.

W 1907 roku, po ukończeniu liceum, Demidow przeniósł się do Moskwy i został przyjęty do Szkoły Medycznej Uniwersytetu Moskiewskiego, ze specjalizacją w psychiatrii. W Moskwie Demidowa z nową siłą przyciągał teatr – szczególnie Moskiewski Akademicki Teatr Artystyczny (ros. Московский Художественный Академический театр им. М. Горького; w skrócie MChAT), założony przez Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenkę. Jego przyjaźń z reżyserem MChAT Leopoldem Sulerżyckim pozwoliła Demidowowi wejść do wewnętrznego świata Moskiewskiego Teatru Artystycznego i znaleźć pretekst, by poznać się z Konstantym Stanisławskim.

Po ukończeniu uniwersytetu w 1913 roku Demidow rozpoczął praktykę w klinice Pletnyow w Moskwie, specjalizując się w psychiatrii; studiował także jogę i homeopatię. To właśnie Demidow jest odpowiedzialny za wprowadzenie zasad jogi do nauczania Stanisławskiego.

Stanisławski docenił wiele wyjątkowych darów Demidowa: jego wiedzę – od dzieciństwa – o świecie teatru, jego różnorodne, ale i gruntowne wykształcenie oraz jego naukowy i filozoficzny umysł. Metodyczne myślenie Demidowa, a także jego błyskotliwa i żywa wyobraźnia w połączeniu z jego talentami do badań i nauczania okazały się bardzo przydatne w eksperymentach Stanisławskiego. W 1911 roku Demidow rozpoczął więc współpracę ze Stanisławskim jako jego asystent.

Demidow był obecny przy narodzinach, tworzeniu i rozwoju Systemu Stanisławskiego. Pomagał Stanisławskiemu w gromadzeniu i organizowaniu danych naukowych oraz analizowaniu wyników jego eksperymentów i badań. Przez cztery lata współpracował z nim w Studiu Operowym przy Teatrze Bolszoi, pełniąc funkcję reżysera i trenera przy produkcji „Eugeniusza Oniegina”. W 1921 roku Demidow zorganizował czwarte studio w MChAT, którym kierował do 1925 roku. Jego reputacja jako czołowego autorytetu w Systemie zapewniła mu także zaproszenie do nauczania aktorstwa w moskiewskim Teatrze Proletkult (Московский Театр Пролеткульта) w latach 1919-1921.

Demidow był także jednym z pierwszych trzech nauczycieli (obok Sulerżyckiego i Wachtangowa) systemu Stanisławskiego, wyszkolonych i uznanych przez samego Mistrza. Wyniki osiągnięte przez Demidowa ze studentami Moskiewskiego Teatru Artystycznego sprawiły, że Stanisławski ogłosił: „Nasza szkoła, przygotowana przez Demidowa, musi nosić w sobie Boga”<sup>39</sup>.

W 1922 roku, będąc dyrektorem Moskiewskiej Szkoły Teatralnej, Demidow opracował nowy typ etiud scenicznych. Na początku lat 30-ych, wraz ze swoimi studentami, miał okazję przetestowania nowej techniki z kilkoma grupami młodych aktorów w teatrze (Творческий Студийный Театр), w którym pełnił rolę kierownika organizacyjnego, artystycznego i nauczyciela aktorstwa w latach 1930-1934.

Pod jego wpływem Stanisławski znacząco skorygował treści swojej słynnej pracy pt. „An Actor prepares” wydanej po raz pierwszy w języku angielskim<sup>40</sup> (tytuł w języku rosyjskim: „Работа актёра над собой”), w szczególności dodając ostatni rozdział „Podświadomość i stan twórczy aktora”. Jednak zły stan zdrowia i nieustające korekty Demidowa zniechęciły go do dalszej z nim współpracy. Stanisławski ukończył więc swoją książkę u innego edytora, uwzględniając tylko częściowo uwagi Demidowa.

W latach trzydziestych XX wieku Demidow zaczął spisywać własne odkrycia. W chwili

---

<sup>39</sup> DEMIDOV N. 2016. *Becoming an Actor-Creator*. – Routledge, New York, tłum. własne.

<sup>40</sup> STANISLAVSKI C. 1936. *An Actor prepares*.



śmierci w 1953 r. jego dziedzictwo literackie składało się z pięciu niepublikowanych książek: „Sztuka aktora – teraźniejszość i przyszłość” (Искусство актёра в его настоящем и будущем), „Typy aktorów” (Типы актёра), „Sztuka życia na scenie” (Искусство жить на сцене), „Kreatywny proces artystyczny na scenie” (Творческий художественный процесс на сцене) oraz „Psychotechnika aktora emocjonalnego” (Теория и психология творчества актёра аффективного типа).

Po śmierci Stanisławskiego i przystąpieniu kraju do drugiej wojny światowej los Demidowa w sowieckiej Rosji był tragiczny. Uczniowie Stanisławskiego, sprawujący władzę, czuli się zagrożeni jego niezależnością i innowacjami, które pozornie zaprzeczały systemowi Stanisławskiego. Wykorzystali swój autorytet, by wyrzucić Demidowa z licznych moskiewskich teatrów i szkół, w których reżyserował i nauczał, i na ponad sześćdziesiąt lat udało im się wymazać jego nazwisko z historii rosyjskiego teatru.

Dopiero w 2004 roku nastąpił renesans techniki Demidowa i zostały wydane jego prace. Od tej pory wiele szkół aktorskich w Rosji i w Stanach Zjednoczonych pracuje metodą Demidowa. Polega ona na stosowaniu etudy, którą ćwiczy się pod okiem nauczyciela-reżysera. Metoda ta bazuje na czerpaniu z talentu aktora, wydobywając z niego naturalny potencjał.

Demidow wyodrębnił w swojej technice następujące etapy:

- mechaniczna nauka tekstu (na białą, bez interpretacji) i zachowanie go w podświadomości, celowo zapominając o nim;
- uczenie się bycia na scenie „tu i teraz”, ufając, reagując i podążając organicznie za impulsami, które rodzą się w ciele aktora;
- improwizacja;
- intuicyjne podejście do budowania roli.

Dążył do tego, by aktor grający na scenie zmieniał się co spektakl, aby za każdym razem używając tego samego tekstu, będąc pozornie w tej samej sytuacji, odkrywał scenę i scenicznego partnera na nowo<sup>41</sup>.

Wyróżnił też cztery typy aktora:

- Aktor imitujący, którego główną cechą jest forma. Posługuje się mimiką, naśladownictwem. Czasem widać rozbieżność pomiędzy jego wewnętrznym ja, a postacią graną przez niego.
- Aktor emocjonalny, zanurzający się w postaci, nie tracący ani chwili na działanie, reakcję, zatracający się w okolicznościach życia postaci.

---

<sup>41</sup> DEMIDOV N. 2016. Becoming an Actor-Creator. – Routledge, New York, tłum. własne.

Aktor emocjonalny nie ma czasu na naśladownictwo, on stwarza sobie przestrzeń do reagowania, zwalczania przeszkód, tworzenie. Jeśli nie może od razu zgłębić się w charakter, to „wchodzi w jego buty”, aż zacznie żyć tą sceniczną postacią.

– Aktor afektywny, postrzega słowo zewnętrzne wybiórczo, które bezpośrednio oddziałuje na jego wewnętrzny świat.

Postrzega on świat zewnętrzny, ale wybiórczo to, co go bezpośrednio dotyka świat wewnętrzny, postrzega wyraźnie, żywo. Dodajmy do tego, że jego świat wewnętrzny jest niezwykle wrażliwy i łatwo go zranić. W głębi duszy aktora afektywnego zawsze znajdują się masy wybuchowe, które tylko czekają na okazję, by eksplodować.

– Aktor racjonalista, charakteryzujący się zamiast siłą i temperamentem – fizjologicznym napięciem. Zamiast szczerością i prawdą – uprzejmością i powściągliwością i ostentacyjną uważnością.

Sam Stanisławski w chwili śmierci uważał Demidowa za „jedynego ucznia, który rozumie System”. Demidow, pierwszy dyrektor Moskiewskiej Szkoły Teatru Artystycznego, pierwszy redaktor „Pracy Aktora” i szef Czwartej Pracowni MChAT, był jedną z kluczowych postaci dwudziestowiecznego teatru rosyjskiego. Bez jego relacji jako świadka i bez świadomości jego metod nie można w pełni pojąć rozwoju poglądów Stanisławskiego na kształcenie aktorów, ani metod twórczych jego uczniów i współpracowników – Jewgienija Wachtangowa, Michaiła Czechowa i innych. Dziedzictwo Demidowa zawiera innowacyjną teorię i praktykę. Szkoła Demidowa umożliwia uczniom-aktorom od pierwszego dnia szkolenia dostęp do głębi ich intuicyjnej kreatywności.

Demidow opracował organiczną technikę aktorską, jej pedagogikę i reżyserskie podejście do wdrażania jej w praktykach prób i spektakli. W pełni oddając się Stanisławskiemu, zasadom prawdy i swojej Szkole Doświadczenia, unikał jednak analitycznych i imperatywnych tendencji tkwiących w Systemie Stanisławskiego, a także jego podziału procesu twórczego na odrębne elementy. W przeciwieństwie do Systemu Stanisławskiego, jego Szkoła Teatru realizuje twórczą syntezę i działanie podświadomości – od pierwszej chwili prób i pracy. Co więcej, dzieło Demidowa wykraczało poza Stanisławowską „prawdziwość uczuć”.

W Polsce jednym z najbardziej znanych twórców teatru był **Jerzy Grotowski** (Fot. 11). Urodził się w Rzeszowie 11 sierpnia 1933 roku. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego Krakowskiej Szkoły Teatralnej, a także studiował reżyserię w moskiewskim Instytucie im. Łunczarskiego, gdzie zapoznał się z technikami Stanisławskiego, Wachtangowa, czy Mayercholda.

W 1959 roku objął kierownictwo w Teatrze 13 Rzędów w Opolu, gdzie poznał Ludwika

Flaszena, krytyka literackiego i teatralnego. Znajomość ta zaowocowała powstaniem teatru awangardowego, który stał się bardzo prężnym ośrodkiem badawczym.



Fot. 11. Jerzy Grotowski

Po kilku opolskich premierach Teatr Laboratorium 13 Rzędów przeniósł się do Wrocławia, żeby ostatecznie w 1971 roku zmienić nazwę na Instytut Aktora – Teatr Laboratorium. Największy rozkwit teatru to lata 60. i 70. Grotowski nie opowiadał tradycyjnie fabuły, ale przekształcał dramat, by tworzyć zwartą inscenizację. Wnikliwie badał relacje pomiędzy sceną a widownią i konsekwencje pomiędzy aktorem i widzem. W 1965 roku Grotowski stworzył szkic pracy „Ku teatrowi ubogiemu”<sup>42</sup>. Dwa lata później podręcznik ten stał się w wielu krajach przewodnikiem dla poszukujących teatrów. Praca ta koncentrowała się na formowaniu idei „teatru ubogiego” – teatru, który odrzucał wszystkie zbędne ozdoby, jak scenografia, rekwizyty, czy podział na scenę i widownię – oraz metody aktorskiej: wielogodzinnych, synkretycznych treningów, wykorzystujących techniki wschodu. Fascynacja Grotowskiego Jungiem uwidaczniała się w poszukiwaniu archetypów pomocnych w kształtowaniu roli, pracą nad rezonatorami głosu. Ten typ aktorstwa nie polegał jednak na byciu w transie, ale na precyzyjnej grze, wykorzystującej wyostrzoną świadomość.

Peter Brook tak pisał o teatrze Grotowskiego: „Istnieje w Polsce niewielki zespół prowadzony przez wizjonera, Jerzego Grotowskiego, którego cele są również sakralne. Teatr, jego zdaniem, nie może być celem samym w sobie; jak taniec i muzyka w pewnych obrządkach derwiszów, teatr jest narzędziem, środkiem autoanalizy, jest szansą zbawienia. Aktor ma tu za przedmiot pracy samego siebie. [...] Z tego punktu widzenia gra jest dziełem życia – aktor krok po kroku rozszerza wiedzę o sobie w wyczerpujących, wciąż zmiennych warunkach prób i w potężnych

---

<sup>42</sup> GROTOWSKI J. 1965. Ku teatrowi ubogiemu. – Miesięcznik „Odra” nr 9/1965, Wrocław.

akcentach przedstawień. Mówiąc językiem Grotowskiego, aktor pozwala, by rola przeniknęła weń; zrazu stawia jej opór całą swą osobowością, dzięki jednak uporczywej pracy zyskuje takie panowanie nad swą psychiką i ciałem, że może sobie pozwolić na rezygnację z wszelkiego oporu. Ta «autopenetracja» związana jest z obnażeniem psychicznym: aktor nie waha się pokazać takim, jakim rzeczywiście jest, ponieważ zdaje sobie sprawę, że istota roli wymaga odeń otwarcia się i ujawnienia własnych sekretów. A zatem przedstawienie jest aktem ofiary, publicznego poświęcenia tego, co większość ludzi woli ukryć – i jest to ofiara składana widzowi. [...] Grotowski uczynił z ubóstwa ideał; jego aktorzy pozbyli się wszystkiego z wyjątkiem własnych ciał; dysponują instrumentami – organizmami i nieograniczonym czasem – nic dziwnego, że uważają swój teatr za najbogatszy na świecie.”<sup>43</sup>

Kolejna, bardzo ważna postać, która uTORowała drogę improwizacji teatralnej, to **Keith Johnstone** (Fot. 12) – brytyjski i kanadyjski pionier teatru improwizowanego – urodzony w 1933 roku. Był on pedagogiem, dramaturgiem, reżyserem teatralnym i aktorem. Zmarł 11 marca 2023 roku.



Fot. 12. Keith Johnstone

Keith Johnstone zauważył, iż system edukacji bardzo ogranicza kreatywność. Zachęcał więc

---

<sup>43</sup> BROOK P. 1977. Pusta przestrzeń. – WAIiF, Warszawa.

swoich uczniów, by robili rzeczy na odwrót. Jego niekonwencjonalna technika okazała się sukcesem, a ten eksperyment stał się punktem wyjścia do pracy nad spontaniczną improwizacją.

Johnstone uważał też, iż improwizacja pomaga aktorom w pracy nad rolą. Jego zdaniem, jednym z ważniejszych elementów w aktorstwie jest grać w każdym przedstawieniu tak, jakby grało się je po raz pierwszy.

Wiele gier improwizowanych powstało na bazie teorii i badań psychologicznych. Są jakby dekonstrukcją zachowań ludzkich, nauką o motywacjach i zachowaniu człowieka. Aktorstwo również się na tym opiera.

Johnstone czerpał również ze Stanislawskiego, choćby wykorzystując karty opisujące charakter postaci, nazwane przez niego „Fast Foodem Stanislawskiego”<sup>44</sup>.

Johnstone stał na stanowisku, iż aktor powinien dokonywać własnych odkryć na scenie, żadne działanie nie jest przypadkiem, wszystko ma swoją motywację. Wyobrażenie powinno być tak łatwe, jak postrzeganie. Jeśli improwizator utknął na jakimś pomysle, nie powinien szukać nowego, ale znaleźć pomoc w partnerze scenicznym. W improwizacji zatem, im bardziej jesteśmy „tu i teraz”, uczestnicząc świadomie i aktywnie w tym, co dzieje się na scenie, tym bardziej jesteśmy realni<sup>45</sup>. Realni zarówno dla współuczestniczących aktorów, jak i dla widzów.

Bardzo ważną postacią jest także **Viola Spolin** (Fot. 13) urodzona w 1906 roku, amerykańska pedagog teatru, innowatorka technik reżyserskich pomagających aktorom skupić się na byciu „tu i teraz”, a także wprowadzić improwizację.



Fot. 13. Viola Spolin

Improwizowane gry Spolin to system szkolenia aktorów. Każde ćwiczenie lub gra skupia się na problemie, którą grupa aktorów powinna rozwiązać tak, aby wyciągnąć z tego lekcje. Spolin nazwała swoją technikę niewerbalną, nieautorytarną i nie-psychologiczną. Uważała, że kiedy następują momenty spontaniczne podczas gry, uwarunkowania kulturowe i psychologiczne

---

<sup>44</sup> JOHNSTONE K. 1987. *Improvisation and the Theatre*. – Routledge, New York.

<sup>45</sup> JOHNSTONE K. 1987. *Improvisation and the Theatre*. – Routledge, New York.

znikają, a grający odkrywa nieznane.

Mówiła, że „gra wiąże się z wartościami społecznymi, podobnie jak inne zachowania. Duch zabawy rozwija społeczne zdolności adaptacyjne, etykę, kontrolę psychiczną i emocjonalną oraz wyobraźnię”.<sup>46</sup>

Technika Spolin może być stosowana nie tylko przez reżyserów, ale także przez aktorów. Krok po kroku pokazuje, w jaki sposób tworzyć obsadę, pracować w harmonii z zespołem aktorskim, tworzyć sceniczną przestrzeń, a także pracować nad spektaklem.

Najbardziej znaną publikacją Violi Spolin jest „Improvisation for the Theatre”. Podczas lektury tej książki uświadomiłam sobie, jak bardzo jej technika przypomina mi technikę Stanisławskiego i Demidowa. Spolin pisze wprost: „zawsze wytrącaj aktora z równowagi, ciało obejmuje umysł, zamknij racjonalne myślenie, tylko wtedy otworzysz swoją intuicję, nie myśl przeszłością, wszystko jest nowym startem”<sup>47</sup>.

Viola Spolin zdobyła wiele nagród w dziedzinie edukacji teatralnej dzieci i dorosłych. Zmarła w 1994 roku.

Kolejny przedstawiciel improwizacji teatralnej to **Del Close** (Fot. 14) – amerykański aktor, reżyser i nauczyciel, urodzony w 1934 roku. Był bardzo wpływowym pedagogiem, który przekraczał wiele artystycznych granic, a także uczył wielu bardzo znanych artystów XX wieku. Związany z grupą teatralną Second City.



Fot. 14. Del Close

Zwrócił on uwagę na trzy podstawowe zasady dotyczące improwizacji:

1. „Nie zaprzeczaj temu, co mówi się lub robi na scenie” – jeżeli twój partner sceniczny zaproponuje coś, bądź zaangażowany fizycznie i psychicznie w stu procentach.
2. „Bądź aktywny, a nie bierny” – oznacza to, że masz wolny wybór na scenie. Oczekuje się, że nie tylko zaakceptujesz rzeczywistość ustanowioną przez innego aktora, ale także sam

<sup>46</sup> <https://www.violaspolin.org/> [dostęp: 2023-03-09]

<sup>47</sup> SPOLIN V. 1999. Improvisation for the Theatre. – Northwestern University Press.

musisz ustalić co jeszcze dzieje się na scenie. Czyli dookreślić platformę, kim jesteś w scenie, relację jaka jest pomiędzy twoją postacią a partnerem scenicznym.

3. „Aktor ma za zadanie uzasadnić” – tworzyć znaczące połączenia pomiędzy ustanowionymi elementami na scenie.<sup>48</sup>

Close szukał formy, w której będzie mógł zawrzeć krótkie sceny, monologi i teatralne gry, wykorzystując kilku aktorów na scenie. Uważał, że energia wspólna zespołu, podobne myślenie sceniczne jest o wiele bardziej fascynujące i potężniejsze niż indywidualny popis. Wraz ze swoją grupą The Committee stworzył format „Harold” (por. Rozdział trzeci), który jest najbardziej znanym formatem długiej formy w improwizowanym świecie.

„Harold” polega na zainspirowaniu się sugestią wziętą od publiczności. Sugestia nie jest bazą spektaklu, ani motywem przewodnim, ale inspiracją do scen. Ten format może być bardzo formalny, ale też organiczny. „Harold” to kombinacja wszystkiego, co wiemy o improwizacji w jednym przedstawieniu, przy jednoczesnym zachowaniu stylu aktorskiego, w którym aktor jest swobodniejszy, finezyjny i niezwykle uważny. To znaczy, że pomimo formy, która jest mu narzucona poprzez format o nazwie „Harold”, aktor ma większą swobodę w budowaniu postaci, relacji, a także pozwala mu to na większe skupienie na partnerze.

Del Close poświęcił swoje życie zgłębianiu improwizacji jako nowej teatralnej formy artystycznej. Uważał, że improwizacja dla teatru jest tym, czym jazz dla muzyki. Aktor-Improvizator, tak jak profesjonalny muzyk, poprzez regularną pracę nad swoim ciałem, głosem czy umysłem może dojść do profesjonalizmu.

Zmarł w 1999 roku.

---

<sup>48</sup> VILIC S. 2015. *Collective Improvisation From Theatre to Film*. – Kolektiv Narobov, Lubljana.

## Rozdział trzeci: Elementy improwizacji teatralnej przydatne do budowania roli w spektaklu improwizowanym

Warsztat technik improwizacyjnych, które można efektywnie zastosować podczas pracy nad spektaklem improwizowanym (oraz, w różnym zakresie, w spektaklu scenariuszowym) obejmuje szeroki wachlarz formatów oraz ćwiczeń, podczas których pracuje się nad aspektami psychologicznymi roli, rozwojem wyobraźni aktora, ekspresją, koncentracją uwagi, ruchem scenicznym oraz pracą zespołową na scenie.

### Formaty improwizowane

Istnieje wiele długich formatów improwizowanych. Wymienię tutaj tylko kilka najważniejszych<sup>49</sup> i w praktyce najbardziej przydatnych podczas pracy nad rolą w spektaklu scenariuszowym „WAG – żona i dziewczyna piłkarza”.

„**Harold**” – składający się z kilku podformatów<sup>50</sup>. Rozpoczyna się sugestią publiczności. Improwizatorzy ogrywają ją na różne sposoby. Może to być monolog, piosenka, improwizowana gra, lub scenka. Najważniejsze jest to, by użyć jak najwięcej motywów i inspiracji, które mogą pojawić się w dalszej części spektaklu. Po tym wstępie następuje sekwencja trzech scen opartych na motywach, które zaistniały w pierwszej części spektaklu. Jest to pierwszy akt, który kończy się grą improwizowaną, niezwiązaną z poprzednimi scenami. W drugim akcie każda z trzech scen jest kontynuowana, rozwijana w taki sposób, że między scenami tworzą się oczywiste, lub mniej oczywiste powiązania. Po sekwencji trzech scenek, następuje kolejna gra improwizowana (przez niektórych nazywana przerwą na reklamę), a potem rozpoczyna się akt trzeci. W trzecim akcie, każda ze scen ma swoje rozwiązanie. Sceny w ostatnim akcie mogą się łączyć, lub pojawić się na chwilę, by zniknąć na dobre. W tym formacie dozwolona jest minimalna ilość improwizatorów – czyli dwóch, jak i dwunastu.

„Harold” ma też swoje odmiany i jest to indywidualna decyzja grupy improwizowanej, która przedstawia ten format, w jaki sposób poprowadzi historię.

Kolejnym znanym formatem jest „**Armando**”, tytuł zaczerpnięty od nauczyciela improwizacji z Chicago – Armando Diaz’a. Format ten oparty jest o monolog, którego temat sugerowany jest przez publiczność. Monolog staje się inspiracją do stworzenia historii. Monolog, może pojawić się w dalszej części spektaklu, kiedy to scena oparta na inspiracji poprzedniego monologu, staje

<sup>49</sup> por. <https://www.impro.info.pl/formaty/> i <http://improencyclopedia.org/games/index.html/>

<sup>50</sup> HALPERN. CH., CLOSE D., JOHNSON K. H. 1994. Truth in Comedy: The Manual for Improvisation. – Pioneer Drama Service, 160 ss.



się inspiracją do opowiedzenia kolejnej, improwizowanej historii.

Format „**Tymczasem**” to historia zainspirowana sugestią publiczności polegająca na przenoszeniu widza w różne miejsca i czas, by opowiedzieć historię.

„**Telenowela**”, lub „**Cięcie**”, to format rozpoczynający się sceną zainspirowaną sugestią publiczności, w czasie której improwizator nie biorący udziału w scenie może w dowolnym miejscu krzyknąć „cięcie” i rozpocząć kolejną scenę. W tym formacie chodzi o to, by wszystkie sceny stworzyły, jedną historię. Ułatwieniem do tego formatu jest określenie gatunku historii granej przez improwizatorów.

Podobnie jak w spektaklach scenariuszowych, a może nawet bardziej, spektakle improwizowane bawią się formą, gatunkiem, techniką grania. W dużej mierze forma i jej długość zależy od energii grupy, poczucia estetyki i chęci opowiedzenia spójnej historii.

Coraz częściej w długich formatach improwizowanych spotykamy reżyserów, którzy podczas próby przed spektaklem, uczą formatu, wymyślonego przez nich, właśnie na tą okazję. W ten sposób, reżyser pracuje z improwizatorami wykorzystując i pozwalając poznać, specyficzne techniki, potrzebne do danego spektaklu.

Inne tytuły improwizowanych formatów to: „**Cloud Atlas**”, „**Disaster Movie**”, „**Follow the leader**”, „**Domino**” oraz nazwy tworzone na bieżąco.

## **Przydatne ćwiczenia**

Ćwiczenia polegające na budowaniu kreacji w spektaklu improwizowanym są intensywne, charakteryzują się szybkimi zmianami, błyskawicznym przeskakiwaniem z postaci w postaci. Wymaga to dużego doświadczenia, elastyczności i wyobraźni.<sup>51</sup>

Praca nad budowaniem charakteru w spektaklach improwizowanych w bardzo dużej mierze zależy od formatu danego spektaklu.

**W improwizacji teatralnej istnieje szereg reguł do których aktor-improwizator powinien się dostosować.<sup>52</sup>**

Pierwszą z nich jest **słuchanie**. Słuchanie, czyli bycie w terażniejszości – tu i teraz. Bycie nieprzygotowanym do wypowiedzenia kwestii, wymyślonej wcześniej przez siebie, Po to, aby nie blokować partnera nieadekwatną reakcją. Przez to, że nie słuchamy partnera, nie możemy poprowadzić dalej fabuły. Trzeba usłyszeć, co partner mówi. „Przepuścić” to przez

---

<sup>51</sup> Por. <http://improvcyclopedia.org/references/index.html> [dostęp: 2023-06-01]

<sup>52</sup> Por. <https://www.impro.info.pl/kategorie-gier/> [dostęp: 2023-06-01]

siebie, poczuć, jak te słowa oddziałują na nas i dopiero wtedy organicznie można zareagować gestem, słowem, emocją.

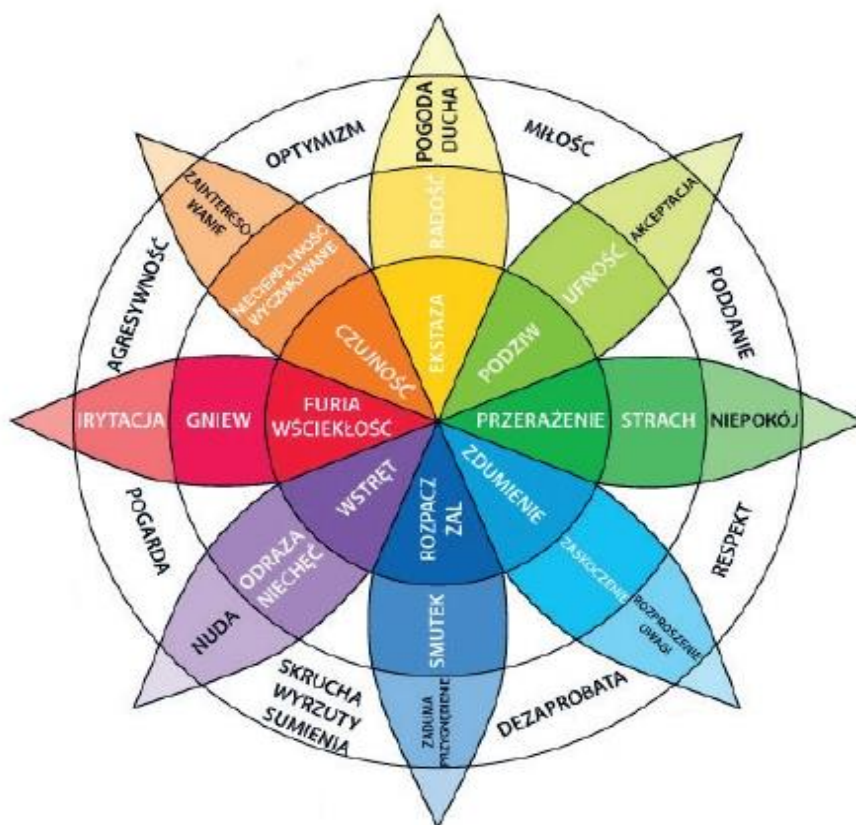
Równie ważnym elementem w improwizacji scenicznej jest **sprawianie, by partner „błyszczał” na scenie**. Oznacza to, że jeśli partner sceniczny rozwija się w swojej postaci, poprzez emocjonalność, czy wypowiedane słowo, najwspanialej jest „podbijać” jego postać. Pracować na to, by jego sceniczny charakter świecił. Wtedy my również zabłyśniemy jako doskonały partner sceniczny, który jest uważny na scenie i dba o całość spektaklu.

Kolejnym elementem jest **spontanizność**. Często aktor budując rolę spontanicznie czepie z aktualnego stanu, albo próbuje go przywołać ze swojego doświadczenia. Jeśli improwizator wciela się w daną postać, to po kolei, krok po kroku buduje jej charakterystykę, rozwija ją. Jeżeli gra na przykład kobietę, która jest żoną znanego piłkarza, to wyczuwa jaką jest osobą, co lubi, w jaki sposób się porusza, jakie ma pasje, jaki głos, jaką historię za sobą niesie.

Jest wiele ćwiczeń, które pomagają taką postać przywołać spontanicznie. Na przykład **szukanie innego, niż własne, centrum w ciele**. Każdy z nas posiada centrum w ciele – miejsce, które jest odpowiedzialne za to jak stoimy, w jaki sposób poruszamy się (na przykład moje centrum jest w klatce piersiowej i swój ruch zawsze zaczynam od klatki piersiowej). **Wyobrażanie sobie koloru, który wpływa na nas emocjonalnie i jednocześnie określa tworzoną przez nas postać**. Dużą wagę przykładają się do ćwiczenia głosu, naśladowania postaci, obserwacji. Ważnymi ćwiczeniami są te, które dotyczą emocji. Warto dać ćwiczącemu jakąś sugestię sytuacji, na przykład – dziewczyna, która siedzi w tramwaju i jest samotna. Aktor stara się skupić na emocji, czasem przywołując zdarzenie, które jest mu bliskie wchodząc coraz głębiej w daną emocję. Warto też zaznajomić się z kołem emocji Plutchika<sup>53</sup>, amerykańskiego psychologa, który opracował teorię emocji, w której zaproponował osiem podstawowych emocji. Przedstawił je w formie diagramu, gdzie sąsiadujące ze sobą mogą być odczuwalne jednocześnie, a emocje po przeciwległej stronie są w konflikcie do tych pierwszych (Rys. 2).

---

<sup>53</sup> PLUTCHIK R. 1980. Emotion: A Psychoevolutionary Synthesis. – New York: Harper and Row.



Rys. 2. Koło emocji Roberta Plutchika (opr. własne)

Wykorzystując diagram, można grać daną scenę, za każdym razem zmieniając emocję. Tym sposobem, można zagrać za każdym razem inaczej.

Należy także pamiętać, aby rozwijać w sobie abstrakcyjne myślenie. Można je praktykować za pomocą tworzenia historii na przykład z określonej grupy wyrazów, czy poprzez odgadywanie kształtów wyciętych z papieru.

W trakcie pracy nad budowaniem roli w spektaklu improwizowanym bardzo ważnym elementem pracy jest **koncentracja**. Umiejętność skupienia uwagi i utrzymania jej jest możliwa poprzez pracę nad ciałem i myślami. Bardzo dobrym ćwiczeniem jest **wyobrażanie sobie przedmiotów** (których fizycznie nie ma na scenie). Kolejnym ćwiczeniem wyostrającym koncentrację jest **wyczuwanie ciałem przestrzeni**, np. ściany, czy krzesła.

Ważnym elementem jest również nieustanne **ćwiczenie kreatywnego języka**, dzięki któremu będzie się rozumiałym. Dzieci i młodzież nieustająco tworzą nowe pojęcia i treści, w ten sposób język jest kreatywny. W improwizacji również należy uaktywniać język, poprzez tworzenie (w ramach ćwiczeń), performatywnych, przekraczających normy i reguły wypowiedzi. Opowiadanie w sposób poetycki, abstrakcyjny i bazujący na wyobraźni wydarzeń.

W krótkich formach improwizowanych, nie ma miejsca i czasu na zagłębianie się w charakterystykę i budowanie postaci, które mają rys psychologiczny, ponieważ krótkie formy

charakteryzują się szybką, zwartą akcją na określonych zasadach i są dostosowane do scenicznej formy.

Długie formy natomiast pozwalają budować postaci pełniejsze, które mogą podlegać procesowi zmiany podczas trwania spektaklu.

W każdej z tych form improwizator czerpie z własnych zasobów – z tego co widzi, słyszy, co czyta, czego doświadcza, a także z obserwacji innych ludzi, zdarzeń. Mówi się, że improwizator przygotowuje się do nieprzygotowania. To dlatego uczęszcza na próby, które polegają na rozgrzewkach i ciągłym graniu różnych postaci oraz odnajdywaniu się w nowych sytuacjach. Musi cały czas być w gotowości na zmianę, na dołączenie do sceny, na schowanie swoich pomysłów do kieszeni, kiedy partner zaproponuje coś wcześniej.

Niejednokrotnie w długiej formie improwizowanej zdarza się zagrać kilka postaci naraz. Wymaga to od aktora dużego skupienia, elastyczności, a także reżyserskiego spojrzenia na całość formy poprzez przewidywanie, czego scena potrzebuje, by historia szła naprzód. Pojawia się konieczność szybkiego decydowania – co jest potrzebne mojej postaci, by była bardziej wiarygodna, „mięśnista” w swoim wyrazie i była ważnym ogniwem w opowiadaniu historii na scenie.

Pracując nad rolą w spektaklu improwizowanym bez scenariusza, można zatem rozwinąć szybką umiejętność zmiany postaci, ponieważ niejednokrotnie trzeba wcielić się w kilka z nich.

Tutaj pomocne są **ćwiczenia na fizyczność postaci**. Na przykład<sup>54</sup>:

„**Drzwi**” – to ćwiczenie, które polega na wchodzeniu przez wyobrażone drzwi jako określona przez siebie postać. Czynność tę powtarzamy tak długo, aż wyczerpiemy proste postaci. Następnie wydłużamy sobie czas wchodzenia i dodajemy więcej szczegółów.

Stosując przeciwieństwa, na przykład ruch ciągły lub nagły, tworzymy postaci. Właściwości charakteru scenicznego nie muszą być zgodne z budową ciała. Na przykład szczupła osoba może poruszać się ociężale. Podczas tego ćwiczenia warto wykorzystać również centrum w swoim ciele. Zmieniając centrum w swoim ciele, zmieniamy sposób poruszania się, zastanawiamy się nad wyglądem, sposobem mówienia czy statusem. To ćwiczenie Keitha Johnstone’a, nosi nazwę „**Fast Food Stanisławskiego**”<sup>55</sup>.

Kolejnym ćwiczeniem, które pomaga budować postać w spektaklu improwizowanym, jest **wcielanie się w zwierzęta**, na przykład w niedźwiedzia. Staramy wcielić się w stu procentach

---

<sup>54</sup> Por. <https://www.impro.info.pl/kategorie-gier/> [dostęp: 2023-06-01]

<sup>55</sup> JOHNSTONE K. 1987. *Improvisation and the Theatre*. – Routledge, New York.

w to zwierzę, poruszamy się jak ono, wydajemy charakterystyczne dla niego dźwięki. Następnie powoli zmieniamy procenty natężenia bycia niedźwiedziem: osiemdziesiąt procent niedźwiedzia i dwadzieścia człowieka; potem pięćdziesiąt na pięćdziesiąt; osiemdziesiąt człowieka, dwadzieścia niedźwiedzia, by na koniec w dziewięćdziesięciu pięciu procentach być człowiekiem. To ćwiczenie można stosować indywidualnie lub z partnerami scenicznymi, na końcu wchodząc z nimi w interakcję, wcielając się w różne zwierzęta.

Fizyczność w budowaniu postaci w spektaklu improwizowanym pomaga aktorowi nabrać charakterystyczności, a widzowi ułatwia podążanie za postaciami (szczególnie, gdy aktor gra kilka postaci w jednym spektaklu).

Ćwiczenie „**Przeciwieństwa**” ma szczególną wartość, kiedy przygotowujemy się do pracy nad długim formatem improwizowanym. Opisujemy siebie za pomocą przymiotników i próbujemy poruszać się jak dana postać. Na przykład: wysoki czy niski; silny czy słaby, wesoły, czy smutny.

Poza pracą nad postaciowaniem, kolejnym ważnym elementem jest słuchanie partnera. Jest to rudymenarne zarówno w improwizacji jak i w spektaklach scenariuszowych, by aktorzy słuchali siebie, żeby rozumieli, co partner chce im przekazać poprzez wypowiedzenie słów w taki, a nie inny sposób.

Doskonałym ćwiczeniem wyostrającym słuchanie partnera scenicznego jest gra „**Przeciążenie**”. Biorą w niej udział cztery osoby. Jedna osoba stoi w środku i odpowiada na pytania:

- proste pytanie matematyczne zadane przez gracza stojącego po lewej stronie,
- proste pytanie z wiedzy ogólnej zadane przez gracza stojącego po prawej stronie oraz
- wykonuje spokojne fizyczne ruchy wykonywane przez osobę stojącą naprzeciwko.

Kolejnym ćwiczeniem jest **wspólny monolog**. Jest to opowiadanie historii. Przejścia powinny być organiczne, wymaga to intensywnego słuchania i dodawania wartościowych treści, by historia szła naprzód.

W budowaniu postaci w spektaklu improwizowanym należy również pamiętać o wartkich dialogach, które nie będą brzmiały literacko tylko prawdziwie.

Improwizacja pozwala nam ćwiczyć naturalność dialogów na różne sposoby.

„**Most skojarzeń**” to ćwiczenie, które polega na znajdowaniu skojarzenia do ostatniego słowa, które powiedział partner.

Kolejne ćwiczenie to **wspólnie tworzona historia** opowiadana słowo po słowie.

Następnym ćwiczeniem pozwalającym nam budować technikę dialogowania w improwizacji, jest „**Tak, Simon**” – prosta gra dwuosobowa mająca na celu sprzedaż produktu. Zadaniem partnerów jest słuchanie siebie nawzajem i żeby powiedzieć swoją kwestię, należy powtórzyć ostatnią kwestię swojego partnera.

Emocje są jednym z ważniejszych elementów, o którym należy pamiętać. Są bardzo ważne zarówno w spektaklu improwizowanym, jak i scenariuszowym. W improwizacji kluczowe jest, by nasze postaci były wiarygodne, szczerze i przepełnione prawdziwymi emocjami. Zarówno w spektaklu improwizowanym, jak i scenariuszowym, jednym z ważniejszych elementów, pozwalających osiągnąć ten cel, są wiarygodne emocje i ich wyrazista ekspresja.

Jednym z ćwiczeń, które pomaga doskonalić nam technikę pracy nad emocjami jest „**Emocjonalna siódemka**”. Pomaga ono bardzo w zonglowaniu emocjami w postaci. Polega na tym, że od numeru jeden do siedem wprowadzamy się w różne stany, od totalnego zmęczenia do ekscytacji. Wybierając dowolną liczbę reagujemy zgodnie z przypisaną numerowi emocją. Następnie poprzez sterowanie za pomocą liczb osoba, która uprzednio wprowadziła się w siedem różnych stanów, prowadzi monolog.

Następnym ćwiczeniem jest **wyrażanie emocji za pomocą spojrzenia**. Chodząc po sali wybieramy sobie emocje, na dany znak, spotykamy się z partnerem i patrząc na siebie czytamy, w jakim stanie emocjonalnym jest postać partnera.

Równie ciekawym ćwiczeniem jest „**Emocjonalna powtórka**”, w której grając improwizowaną scenę, mamy maksymalnie osiem kwestii, zachowując te same kwestie z tymi samymi emocjami, musimy powtórzyć ją w znacznie krótszym czasie niż wcześniej. Można też ćwiczyć inne warianty – na przykład nie zmieniając kwestii zmieniać okoliczności, które wpływają na zmianę emocji.

Bardzo ważnym ćwiczeniem na słuchanie partnera, a także na skupienie się na relacjach w scenie jest zadanie polegające na **dialogowaniu postaci**. Aktorzy wiedzą, jaka jest relacja między nimi, i w jakich okolicznościach się spotykają. Polega ono na tym, by po każdej wypowiedzianej kwestii partnera zaczynać swoją kwestię słowami „to, co mówisz jest dla mnie bardzo ważne, ponieważ” – i tu następuje kontynuacja dialogu. Następnie moderator ćwiczenia po paru minutach prosi, by aktorzy zdanie zaczynające (czyli „to, co mówisz jest dla mnie bardzo ważne, ponieważ”) mówili w myślach, a na głos wypowiadali resztę zdania.

**Oddychanie.** To bardzo ważny element pracy na scenie. Dzięki oddechowi możemy kontrolować nasze ciało, głos, ruch sceniczny, czy operować energią na scenie.

Budując postać w spektaklu improwizowanym, jesteśmy zależni od siebie i swojego poczucia estetyki. Jesteśmy również zdani na partnera, słuchanie go i reagowanie na jego koncepty. Nie ma reżysera, który przerwie próbę i powie, że nasza postać jest mniej lub bardziej wiarygodna. Poprzez ćwiczenia i techniki improwizacji sami musimy dojść do techniki, dzięki której nasze postaci będą wiarygodne, pełnokrwiste i wniosą wartościowy element do improwizowanej historii.

## Rozdział czwarty: WAG – kontekst socjologiczny i kulturowy zjawiska jako podstawa do zrozumienia ról obu bohaterek

Kluczem do budowy roli jest poznanie naturalnego środowiska postaci, w jakim jest ona osadzona. Przyjrzyjmy się więc, kim są obie bohaterki czarnej komedii Gemmy Doorle pt. „WAG – żona i dziewczyna piłkarza” oraz w jakich realiach funkcjonują.

Życie futbolowych gwiazd to wspaniałe emocje, potężny stres i jeszcze bardziej potężne zarobki. Oraz kobiety, które na Wyspach Brytyjskich doczekały się zbiorczego określenia „WAGs”, czyli „Wives and Girlfriends” – żony i dziewczyny piłkarzy. Nierzadko one same stają się postaciami rozpoznawalnymi w popkulturze i lśnią blaskiem na eventowych ściankach. Do najpopularniejszych WAGs należą między innymi: Victoria Beckham, Cheryl Cole, Irina Shayk czy Shakira. Jednak każdy blask ma również swój cień...<sup>56</sup>

WAGs kojarzone są przeważnie z niezbyt skomplikowanymi osobami, dla których największą przyjemnością jest wydawanie pieniędzy swoich mężczyzn i towarzyszenie im na meczach. Nie są więc zwykle przedstawiane jako samodzielne kobiety, odrębne od swoich partnerów, a zawsze pokazywane przez pryzmat swoich mężów, zawsze jako dodatek do butonierki w garniturze sławnego piłkarza. Ich medialny wizerunek celowo spłyca się, ograniczając się głównie do ich zewnętrznej powłoki: nienagannego wyglądu, perfekcyjnego makijażu, czy doskonałej figury. Najczęściej więc nikt tak naprawdę nie wie, kim są i jakie mają ambicje. Większość z nich to po prostu niepozorne, nikomu nieznanne dziewczyny, które z dnia na dzień przeistaczają się w celebrytki.

Do tego zjawiska odnosi się Dorota Masłowska w teledysku do piosenki „Żona piłkarza” z 2014 roku. Przedstawia w nim WAG jako smutną, oddaną żonę, a mężczyznę jako nieobecnego, infantylnego i biernego partnera.

Jednak, WAGs dobrze wiedzą, że poświęcenie się opłaca. Trzeba zaznaczyć, iż część z nich ostatecznie odnosi nie mniejsze sukcesy niż ich piłkarze. Dzięki rozpoznawalności biorą udział w wielu kampaniach reklamowych, pokazach mody, czy sesjach zdjęciowych.

Popularność WAGs bywa motorem do produkcji telewizyjnych w konwencji paradokumentu widzianego okiem „Wielkiego Brata”. Najnowszy Reality Document na Netfliksie pt. „I’m Georgina” to sześciuodcinkowa historia dziewczyny Cristiano Ronaldo – Georginy Rodriguez. Przesłodzony obraz związku WAG i światowej klasy sportowca, potwornie nudny

---

<sup>56</sup> Por. <https://teatrkameralny.com/spektakle/wag/> [data dostępu: 2023-03-25]



i wręcz nie do uwierzenia, że tak szybko z normalnej dziewczyny Georgina zmieniła się w kobietę, której największym problemem jest organizowanie wakacji, opieka nad czwórka dzieci ze sztabem niań i czekanie 2 godziny na lotnisku, dlatego zbawieniem są prywatne samoloty jej chłopaka. Poza tym ewidentnie jest niespełnioną artystką, która śpiewa, tańczy, recytuje...

Temat WAGs pojawił się także w brytyjskim serialu „Footballer’s Wives”, który ukazuje prostą zasadę: namierzenie celu, zdobycie jego serca i pieniędzy, a potem jak najdłużej utrzymanie się przy jego boku. Zdradzający mąż to dla nich zupełnie normalna sprawa. Wytrawna WAG widzi to, co chce widzieć i często przymyka oczy na wielokrotne zdrady swojego męża. Wie, że jako gwiazda może równie szybko zgasnąć, jak się pojawiła.

WAGs jako zjawisko socjologiczne jest bardzo interesujące. W oczywisty sposób wzięło się ono z próżności, młodych, ładnych dziewcząt, często bez większych życiowych ambicji, które po prostu chcą się dobrze „urządzić”.

To zjawisko przypomina trochę sponsoring, przynajmniej na początku, kiedy to dziewczyny nie są jeszcze żonami i nastawione są tylko na jeden cel – zdobyć. Oczywiście zdarzają się wyjątki i nie wszystkie kobiety, które stają się żonami piłkarzy, od początku czyhały na ich fortunę. Niestety znaczna większość robi wszystko, by podporządkować swoje życie poznaniu i usidleniu piłkarza.

Większość piłkarzy zdaje sobie z tego sprawę i przystają na tę wątpliwą transakcję związaną, niejednokrotnie w sztuczny sposób próbując zaimponować tym dziewczynom wspaniałą podróżą, nietuzinkowym pierścieniem zaręczynowym, czy poznaniem np. ze znaną gwiazdą muzyki.

Zainteresowanie życiem partnerek sportowców nie jest niczym nowym – pojawiło się w latach 50. XX wieku w krajach anglojęzycznych. Jednak w Polsce zjawisko WAG jest jeszcze dość „przaśne” i śmieszne. Daleko nam do takiej obsesji na ich punkcie, jaka jest na przykład w Wielkiej Brytanii. Ich obraz medialny nie jest u nas aż tak odindywidualizowany, jak w kręgu anglosaskim, gdzie ma ono już ok. 70-letnią tradycję. Nasze rodzime WAGs robią więc dość spektakularne kariery.

Najbardziej znane partnerki polskich piłkarzy to:

- Anna Lewandowska – mistrzyni karate i trenerka fitness, która nieustająco pracuje i dba o swój wizerunek w mediach;
- Marina Łuczenko-Szczęsna – piosenkarka, która ma zamiłowanie do ekskluzywnych marek. Obecnie pracuje nad swoją trzecią płytą i opiekuje się synem;

- Sara Boruc-Mannei – projektantka biżuterii, zadebiutowała jako piosenkarka, nagrywając płytę ze swoim mężem. Celebrytka zajmuje się jednak przede wszystkim domem;
- Celia Jaunat-Krychowiak – modelka, która rozwija swój profil instagramowy;
- Małgorzata Rozenek-Majdan – osobowość telewizyjna i gwiazda „Perfekcyjnej Pani Domu”;
- Jessica Ziółek – pasjonatka mody, która w TVN Style, pod okiem kamer, poddała się operacji nosa.

W mediach społecznościowych kobiety piłkarzy przedstawiane są różnie. Portale społecznościowe i „plotkarskie” nie piszą jednak za bardzo o życiu zawodowym kobiet piłkarzy, skupiając się raczej na skandalach czy reklamach, w których wzięły udział. Prowadzone są rankingi, która z nich jest najładniejsza, pokazywane są luksusowe domy, w których mieszkają, kosmetyki, których używają, etc. Duża część społeczeństwa czytając media społecznościowe, nie traktuje więc WAGs poważnie. Kobiety te często narażone są na fale hejtu.

Na polskim Instagramie została stworzona strona „polskie wags”, z myślą o fanach polskich celebrytów. Strona obfituje głównie w zdjęcia, mniej lub bardziej oficjalne, znanych piłkarzy i ich partnerek. To kolejny dowód, na to, jak bardzo w popkulturze popularne jest „podglądanie” celebryckiego życia.

Mimo spłyconego wizerunku WAGs są jednak kobiety, dla których partnerki piłkarzy są inspirujące. Ćwiczą z nimi, kupują reklamowane przez nie na portalach społecznościowych kosmetyki, czy ubrania. WAGs są dla tych kobiet ikonami piękna i wzorem do naśladowania.

W komedii Gemmy Doorle mamy dwie bohaterki – Kobietę A, która pełni rolę WAG publicznie, w świetle fleszy i kamer oraz Kobietę B, która jako WAG „potajemna”, funkcjonująca w ukryciu, zachowuje całkowitą dyskrecję i pozostaje poza zasięgiem świadomości fanów piłkarza.

## **Rozdział piąty: Budowanie roli Kobiety A w spektaklu scenariuszowym Gemmy Doorly pt. „WAG – żona i dziewczyna piłkarza” przy użyciu technik improwizacji**

Każdy aktor pracując nad rolą, podchodzi do niej indywidualnie. Istnieją tysiące sposobów i technik, z których może korzystać, by stworzyć wyjątkową, sceniczną kreację. Osobiście staram się być „tu i teraz”, znaleźć czas na precyzyjne przeanalizowanie zadania scenicznego, zagłębienie się w temat. Być w stanie nieustającej gotowości sceniczej i maksymalnej koncentracji na scenie oraz wobec interakcji z pozostałymi aktorami. Skupiam się na działaniu dla osiągnięcia celu, który mam do załatwienia. Podążam za swoją intuicją. Dlatego właśnie improwizacja jest mi tak bliska.

Nie należy jednak zapominać, że przede wszystkim „grzebiemy” we własnej wrażliwości, odkrywając, to, co schowane jest głęboko w nas.

Od dłuższego czasu zastanawiam się, co jest dla mnie najważniejsze, kiedy buduję rolę. Czy rys psychologiczny postaci, zapisywanie kilkudziesięciu stron z uwzględnieniem relacji, które towarzyszyły postaci od dzieciństwa, a może to, co postać ma do załatwienia?

Jak uwierzyć w prawdziwość tego, co się dzieje na scenie, jak uświadomić sobie sprzeczność, że jest się sobą, a jednocześnie (w tym konkretnym przypadku) Kobieta A? Jak zmotywować siebie?

Cały urok Teatru polega na uświadomieniu sobie tych rzeczy. Nauczeniu się sztuki życia na scenie. Nieprzywiązywaniu się do starych reakcji sceniczych, byciu nieustająco w procesie budowania roli.

Widzowie i całe otoczenie – są w spektaklu ciałem obcym, wpływającym na nasze zachowanie podczas występu na scenie. Wiele rzeczy może nas rozproszyć: to, co się dzieje w kulisach, prywatne myśli, jaskrawy kolor, który ma na sobie jeden z widzów. Reflektor, który w danej scenie miał się pojawić, a oświetleniowiec o tym zapomniał, czy muzyka puszczona zbyt wcześnie, albo lub zbyt późno podczas spektaklu. Dlatego tak ważne jest skupienie w postaci i bycie w procesie.

Ciało pamięta – to częste zdanie, które słyszę w teatrze. Pracując nad rolą, staram się podchodzić codziennie do próby jak do nowego zadania, nowych okoliczności, nowej sprawy. Wystrzegam się wyuczonych intencji, melodii, zafiksowanych sytuacji. Chcę odkrywać na nowo sytuację, partnera scenicznego, emocje, które przepływają przez moją postać.

Tę wiedzę, refleksje i świadomość, starałam się wykorzystać lub praktycznie zweryfikować

w procesie pracy nad rolą Kobiety A w sztuce „WAG – żona i dziewczyna piłkarza”. Mimo, iż jest to *stricte* spektakl scenariuszowy, zdecydowałam się świadomie na zastosowanie w nim różnych technik improwizacji. Powodem takiego podejścia był fakt, że jest to sztuka współczesna, a przy tym jeszcze w Polsce nieznana i „nieograna”, która poprzez swoją formę w naturalny sposób prowokuje aktorów do nowoczesnego podejścia. Jak się okazało, taki wybór metody pracy był trafny, gdyż zastosowane techniki pomagały mi wielokrotnie w pamięciowym opanowaniu roli, wypracowaniu ekspresji postaci, pracy z drugą aktorką, a odpowiednio użyte, sprawdzały się w każdej formule scenicznych działań w tym spektaklu.

„WAG – żona i dziewczyna piłkarza” to czarna komedia napisana w 2012 roku przez irlandzką aktorkę i reżyserkę, Gemmę Doorly. Opowiada o skomplikowanym życiu dwóch kobiet związanych z piłkarzem angielskiej Premier League. Sama fabuła na pozór jest nieskomplikowana – żona nakrywa swojego męża na romansie i zaprasza jego kochankę do luksusowej rezydencji. Chce ją przekonać, żeby zostawiła ich małżeństwo w spokoju. Jednak, niczym w dobrym piłkarskim meczu, żadna z kobiet nie wie, czego może spodziewać się po rywalce.<sup>57</sup>

Dzięki osobistej znajomości z Autorką uzyskałam od niej pozwolenie na przetłumaczenie sztuki na język polski i wystawienie go w Polsce. Jestem autorką polskiego tłumaczenia tekstu Gemmy Doorly, a wszystkie cytaty ze sztuki „WAG – żona i dziewczyna piłkarza” przywołane w niniejszej rozprawie pochodzą z tego tłumaczenia<sup>58</sup>.

Praca nad tłumaczeniem tekstu sztuki, które będzie czytelne dla polskiego widza, pomogła mi zrozumieć sens utworu, a także poczuć relację pomiędzy bohaterkami – kobietami piłkarza. Musiałam wczuć się w nowe środowisko, w odmienne postrzeganie świata, osobliwe zachowania. Było to doskonałe preludium do pracy nad samą rolą Kobiety A.

Komedia pt. „WAG – żona i dziewczyna piłkarza” Gemmy Doorly w tłumaczeniu polskim Katarzyny Chmary-Collins miała swoją premierę w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy 23 kwietnia 2022 roku (Rys. 3).

---

<sup>57</sup> <https://teatrkameralny.com/spektakle/wag/> [data dostępu: 2023-03-25]

<sup>58</sup> DOORLY G. 2012. WAG – żona i dziewczyna piłkarza. Tłumaczenie polskie: Katarzyna Chmara-Collins (2022).



Rys. 3. Plakat do spektaklu „WAG – żona i dziewczyna piłkarza”.

Reżyserem spektaklu został Profesor Mirosław Henke. Za scenografię i kostiumy odpowiedzialny był Mariusz Napierała, muzykę do spektaklu stworzył Piotr Salaber, partię wokalną nagrała Katarzyna Chmara-Collins. Kobiętę A zagrała Katarzyna Chmara-Collins, Kobiętę B – Joanna Piłska. Fotografie z premiery spektaklu, użyte w dalszej części niniejszej dysertacji wykonał Radosław Drygas.

Na początku pracy nad postacią Kobiety A, szukałam wszelkich informacji o tym, jakie są dziewczyny piłkarzy (sportowców), a tym samym – jakie są typowe Kobiety A: jakie mają problemy, rozterki, jak wygląda ich codzienne życie (opis tych zjawisk zawarty jest w rozdziale czwartym). Bez takiego rozpoznania kontekstu, w jakim osadzona jest główna bohaterka, nie byłoby możliwe spójne wykreowanie jej postaci na scenie w sposób przekonujący ani dla mnie samej, ani dla widza. W trakcie dalszej pracy, szczególnie z drugą aktorką (nie pracującą na co dzień technikami improwizacji), starałam się być precyzyjna, obecna i skoncentrowana, pamiętając jednocześnie o specyficznym wizerunku „żony piłkarza”.

Kobieta A w sztuce „WAG – żona i dziewczyna piłkarza” nie jest skomplikowana intelektualnie, ale za to pełna sprzeczności na poziomie psychologicznym. Jest uległa, ale też waleczna i bardzo zdeterminowana. Dla rodziny zrobi wszystko, gotowa jest nawet zabić. Nie wierzy jednak we własne siły. Tak zasiedziała się, będąc „panią domu”, że zapomniała o sobie, o swoich potrzebach i o tym, że jest pełnowartościową kobietą, a nie lalką, która ma się jedynie dobrze prezentować u boku sławnego męża. Jest porywcza i chaotyczna, chwilami nawet na pograniczu hysterii.

Zna się z mężem od dziecka, a poza byciem jego żoną i matką jego dzieci, nie ma zbyt wielkich aspiracji. Jedyne, co udaje się jej osiągnąć, to reklama tabletek na migrenę, mimo, iż nie brakuje jej charyzmy.

Kobieta A jednak jest sprytna i potrafi czytać nastroje męża. Podświadomie godzi się na jego liczne romanse, bo poinstruowana przez matkę tkwi w tym dziwnym związku zależności. Jest uzależniona od życia w luksusie i nie umie obniżyć standardów, więc robi wszystko, by zatrzymać męża przy sobie, nawet za cenę zdrady. Kobieta A często ucieka w alkohol, by zagłuszyć swoją podświadomość, która czasem przebija się przez zewnętrzny pancerz, mówiąc jej, że jest wartościowa i poradziłaby sobie sama.

Skupiając się na mojej postaci, wyszłam od rysu psychologicznego Kobiety A, następnie wyobraziłam sobie jej fizyczny wygląd, sposób poruszania, tembr głosu. Najważniejsze jednak dla mnie było zderzenie z Kobiętą B (która zdaje się być przeciwieństwem Kobiety A pod każdym względem) i odczucie, jak obie postaci oddziałują na siebie oraz co się zmienia dzięki temu oddziaływaniu – jak moja postać ewoluuje w konfrontacji z partnerką sceniczną.

W improwizacji impulsem do działania może być wszystko. Każdy czynnik jest niczym inspiracja dla improwizatora i wywołuje w nim reakcje. A przynajmniej powinien. Taka wrażliwość na bodźce jest źródłem inspiracji. W pracy nad tworzeniem mojej postaci impulsem były również pozycje, w jakie wprowadzałam swoje ciało. W dużej mierze działało się to świadomie. Za każdym razem jednak moja reakcja na pozycję, w jakiej znalazło się moje ciało, była impulsem do określonego działania. Podobnie działały na mnie rekwizyty.

Dla przykładu – pozycja siedząca na skórzanej kanapie, która sprawiała, że czułam się na niej bardzo niewygodnie. Pozwalało mi to zachowywać pozory nonszalancji, a jednocześnie, kiedy patrzyło się na Kobietę A, robiło to wrażenie sztuczności (fot. 15).



Fot. 15. Kobieta A w pozycji siedzącej na kanapie, sprawiająca pozory nonszalancji

W improwizacji istnieje nurt „slow impro” – czyli bardzo powolne odkrywanie przed widzami postaci i relacji. **Ta technika bardzo się sprawdziła w pierwszej scenie spektaklu, a także podczas dialogów obu Kobiet.** Sam spektakl rozpoczyna się powoli, przejściem ze snu w jawę (Fot. 16), a widzowie i główne bohaterki bardzo powoli odkrywają kim one naprawdę są.



Fot. 16. Początek przedstawienia – Kobieta A we śnie

Sposób poruszania się i zachowania Kobiety B w pierwszej scenie spektaklu w szczególności pomógł w budowaniu mojej postaci, Kobiety A. Była to technika uważnego

obserwowania i organicznej improwizacji, żeby poprzez ciało znaleźć się na jednej płaszczyźnie, czyli na tym samym poziomie emocjonalnym. Na przykład, kiedy jedna postać chce zjednać sobie drugą. To samo dotyczy aktorki grającej Kobieta B. Wchodząc na scenę, na etapie prób improwizowała ona różne intencje, mówiące o powodach, dla których przyszła do domu Kobiety A. Czy chciała się skonfrontować, poczuć się lepszą, czy się wystraszyła Kobiety A? (Fot. 17).



Fot. 17. Kobieta B wyjaśniająca intencje swojej wizyty podczas pierwszej sceny

Za każdym razem, kiedy zmienia się intencja aktorki grającej postać Kobiety B, grając postać Kobiety A miałam pole odniesienia i reagowałam, również improwizując. Technika ta okazała się szczególnie przydatna w momentach wzajemnej obserwacji bohaterek podczas zwrotów akcji (por. Fot. 18).





Fot. 18. Kobiety A i B obserwują się nawzajem

Obie kobiety widzą się po raz pierwszy i zarówno Kobieta B, jak i Kobieta A, są zdenerwowane. Kobieta A próbuje być naturalna, ale przez to, że stara się wyczuć intencje Kobiety B, jest sztuczna i nienaturalna – dlatego Kobieta A powtarza: „Jestem bardzo zdenerwowana”. Kobieta B natomiast mimo że jest zdenerwowana, stara się zachować spokój i jest bardzo ostrożna. **Ćwiczenie obu tych ról polega na wzajemnej obserwacji, słuchaniu i komunikowaniu się z partnerem bez zbędnego rozwijania myśli.** W tym przypadku sam scenariusz sugeruje zastosowanie techniki *slow impro*:

**Kobieta A:** Jestem bardzo zdenerwowana.

*Cisza.*

**Kobieta B:** Dołączy do nas?

**Kobieta A:** Nie.

**Kobieta B:** Rozumiem.

**Kobieta A:** Wyjechał.

**Kobieta B:** Aaa.

*Cisza.*

**Kobieta B:** Czy on wie, że... to znaczy, czy on... czy on wie?

**Kobieta A:** Czy on wie, że ja wiem o tobie? Nie. Nie. Nikomu nie mówiłam, że wiem. Więc nikt nie wie, że tutaj jesteś.

*Kobieta A pokazuje Kobiecie B, by usiadła.*

*Cisza.*

**Kobieta A:** Jesteś zdenerwowana? (A ty się denerwujesz?)

**Kobieta B:** Kilka głębokich wdechów zawsze pomaga.

Dzięki temu ćwiczeniu i wykorzystaniu techniki *slow impro*, Kobiety A i B wyczuwają energię między sobą. Stosując **powtarzalność** (w tym przypadku zdanie: „Jestem bardzo zdenerwowana”), uzyskujemy efekt powolnego odkrywania postaci i relacji.

**Kolejnym ćwiczeniem, które zastosowałam podczas prób nad postacią Kobiety A, by uzyskać właściwe intencje, było ćwiczenie zaczerpnięte z książki „Directing Actor” autorstwa Judith Weston<sup>59</sup>.**

Na przykładzie zdania „*nikt nie wie, że tutaj jesteś*”, czyli wyrażania za pomocą czasowników aktywnych, w tym przypadku „*tutaj jesteś*”, szukam odpowiedniej intencji i odpowiadam sobie na pytanie, co tym zdaniem chcę uzyskać od partnerki. Oczywiście, za każdym razem intencja może być różna. Na przykład, chcę ją nastraszyć, iż jeśli coś się wydarzy, to nikt o tym się nie dowie, bo tylko my dwie wiemy, że jest w moim domu.

**Ważnym elementem na etapie prób za pomocą technik improwizacji teatralnej jest dialogowanie.** Kluczowe jest, aby rozmawiać ze sobą dialogiem w taki sposób, by dialogi naturalnie na siebie nachodziły i żeby nie było efektu czytania z kartki, lub czekania na swoją kwestię. Świetnym ćwiczeniem jest „dynamiczny dialog” – rozmowa z partnerem, który powtarza w myślach ostatnie zdanie kwestii swojego partnera, tak by „usłyszeć”, co powiedział partner i go zrozumieć. Następnie improwizować różną dynamikę danego dialogu. Na przykład:

**Kobieta A:** Raczej niewiele jest kobiet pilotów?

**Kobieta B:** Kilka

**Kobieta A:** Ale niewiele?

**Kobieta B:** niewiele

**Kobieta A:** Więc... gdzie ty... gdzie ty...no wiesz...latasz?

**Kobieta B:** Głównie po Europie.

**Kobieta A:** Latasz po Europie?

**Kobieta B:** Tak.

**Kobieta A:** W dużych samolotach?

**Kobieta B:** Tak.

**Kobieta A:** To... świetnie... nie?

---

<sup>59</sup> WESTON J. 1996. Directing Actor. – Michael Wiese Productions, 387 ss.

W tym krótkim dialogu poprzez powtórzenia, podczas prób ćwiczymy dialogowanie na przykład w sposób następujący:

**Kobieta A:** Raczej niewiele jest kobiet pilotów?

**Kobieta B powtarza zdanie:** „niewiele jest kobiet pilotów”

**Kobieta B:** Kilka

**Kobieta A powtarza:** „kilka”

**Kobieta A:** Ale niewiele?

**Kobieta B powtarza:** „niewiele”

**Kobieta B:** niewiele

**Kobieta A powtarza:** „niewiele”

**Kobieta A:** Więc... gdzie ty... gdzie ty... no wiesz... lataasz?

**Kobieta B powtarza:** „gdzie ty, gdzie ty lataasz?”

**Kobieta B:** Głównie po Europie

**Kobieta A powtarza:** „głównie po Europie”

**Kobieta A:** Lataasz po Europie?

**Kobieta B powtarza:** „Lataasz po Europie”

**Kobieta B:** Tak

**Kobieta A powtarza:** „Tak”

**Kobieta A:** W dużych samolotach?

**Kobieta B powtarza:** „w dużych samolotach”

**Kobieta B:** Tak.

**Kobieta A powtarza:** „Tak”

Dzięki temu ćwiczeniu słyszymy i rozumiemy partnera. W ten sposób można próbować stosując różną dynamikę, wprowadzając też zróżnicowane emocje, a dialog przebiega naturalnie.

Innym ćwiczeniem zaczerpniętym z technik improwizacji jest zasada, że nie wiem o czym mówię, ale wierzę w to co mówię. Nawet, jeśli to nie jest prawdą, gram stuprocentową pewnością. W tej scenie Kobieta A chce się popisać przed Kobieta B, że też jest niezależna – jak Kobieta B – i nie jest uzależniona od męża. Scena, w której, postać Kobiety A reklamuje lek na migrenę, choć wcale jej nie miewa:

**Kobieta A:** Ja będę twarzą leków przeciwbólowych.

**Kobieta B:** Słucham...?

**Kobieta A:** Będę na ulotce. Leku na migrenę. Bóle głowy. W gabinetach

lekarskich w całym kraju. Moja twarz. Na ulotce. Poza tym, wiesz mam swoje doświadczenia z migreną. Firma farmaceutyczna uznała, że moja twarz super pasuje, bo kobiety będą kupować te tabletki, bo mnie kochają. No i jeszcze na tej ulotce mój autograf. Dostanę za to 20 tysięcy. Tylko za to. Mój manager powiedział, że mogliby mi dać więcej, ale że migrena nie jest aż tak poważną chorobą. A dla mnie jest ok. Migrena spoko. Nie?

**Kobieta B:** Słyszałam, że migreny są bardzo dokuczliwe.

**Kobieta A:** Nie wiem, nie wiem ich!”

Dzięki temu ćwiczeniu postać Kobiety A jest zawsze zaangażowana w stu procentach, nawet jeśli to, o czym mówi, nie jest prawdą. Pokazuje ono, jak Kobieta A jest zdesperowana, by dorównać Kobiecie B i pokazać swoją autonomiczność (Fot. 19).



Fot. 19. Kobieta A próbuje przekonać Kobietę B do swoich racji

W scenariuszu jest bardzo dużo słów, które się powtarzają. Dzięki technikom improwizacji szukam różnych uczuć, stanów emocjonalnych, by je wyrazić w taki sposób, aby nie brzmiały jednakowo.

**Ważnym aspektem budowania roli poprzez techniki improwizacji jest stan *flow*, który można uzyskać, gdy czuje się swoją postacią cały czas, jest się w tym obecnym. Ma się scenariusz działania, zna się go. Jeśli "jest się" tą postacią, to znika niebezpieczeństwo wyjścia z roli. Znika stres z tym związany, a przez to całkowicie można skupić się na naczelnej zasadzie impro, czyli „byciu tu i teraz”. To moment, w którym jest się uważnym na wszystko – na to co się czuje, na drugiego człowieka, co właśnie stało się na scenie i dzięki temu można swobodnie „płynąć” w roli. Aktor czuje emocje, jest osadzony w swojej postaci, odczuwa**

każdy swój ruch. Wie, że jeśli nie wypowie zdania tak, jak zakłada scenariusz, to i tak sobie poradzi, ponieważ ma pewność, jaka emocja towarzyszy scenie, co się zaraz zdarzy i podąży za partnerem. Zawsze będzie potrafił wybrnąć z sytuacji i spowodować, że widz nie pomyśli, iż coś poszło nie tak.

W improwizacji błędy traktujemy jak prezenty. Błąd popełniony na scenie przez odtwórcę roli lub partnera budzi naszą czujność, zwiększa skupienie – niekoniecznie na tekście, ale na sprawie, jaką mamy do załatwienia w danej scenie. Znamy przecież miejsce docelowe, a już jaką drogą do niego dojdziemy, zależy od nas.

Pracując nad postacią Kobiety A, podczas prób popełniałam zapewne mnóstwo błędów, ale jestem głęboko przekonana, że im więcej błędów popełniamy podczas prób, tym możemy zrobić więcej dobrego dla postaci i spektaklu. Bazą jest proces emocjonalny. Nie pokazuję go, ale jestem w nim. Buduję w sobie proces, daję się zaskakiwać. W ten sposób następuje ciąg czuciowo-emocjonalny.

Spektakl improwizowany nigdy nie pojawi się ponownie w takiej samej postaci. Dzięki temu, mamy poczucie świeżości zdarzeń scenicznych. Jeśli aktor gra spektakl scenariuszowy w sposób improwizatorski, to pomija aspekt powtarzalności, za każdym razem robiąc próbę, albo grając dane sceny, podchodzi do nich z nową świeżością, a więc z wyostrzonymi zmysłami. Za każdym razem może w danej postaci odkryć coś nowego, odczuwać nowe rzeczy, rozwijać postać, odkrywając na nowo jej portret psychologiczny. Dzięki temu dana rola staje się coraz lepsza i jej potencjał nigdy się nie kończy. To pomaga aktorowi rozwijać się.

Dzięki wykorzystaniu technik impro, postać grana na scenie zyskuje autentyczność. Często w teatrze postaci są przejaskrawione i mało plastyczne, gdyż aktor wcielając się w rolę nakłada jeden szablon. Ubiera się w postać od stóp do głów i próbuje ją zapamiętać. Jeśli jednak aktor skorzysta z technik improwizacji wcielając się w rolę, to ewoluuje ona w każdym momencie. Proces powstawania postaci staje się żywą materią, tworzoną na oczach widza. Dzięki temu publiczność może obejrzeć się w postaci jak w lustrze. Autentyczność zasadza się również na tym, że aktor za każdym razem tworzy tą postać inaczej – decyduje o tym jego aktualny stan emocjonalny, przeżycia. Spontanicznie kreuje świat, więc widoczne są czasem różne „niedociągnięcia”, które czynią postać bardziej prawdziwą, a publiczność się z nią bardziej spaja i utożsamia.

Postać, którą gram mówi w pewnym momencie dramatyczny monolog, jest on chwilą prawdziwej szczerości Kobiety A. W tym momencie Kobieta A czuje, że powinna się otworzyć przed Kobieta B i wyznać jej, jaka naprawdę jest przy swoim mężu.

### **Kobieta A:**

Ja! Jestem. Jestem nią. Jestem doskonała! Spójrz na mnie. Jestem doskonała. Jestem jego doskonałością. Jestem tym, czego zawsze chciał. Ideał, Ideał, Ideał. Mam zawsze dobry humor. A to nie jest łatwe. Czy wiesz, ile tajemnic noszę tutaj (*wskazuje na klatkę piersiową*), by móc być ideałem? Tak wiele tajemnic. Jeśli mam zły nastrój – „Do słoika!”, mówię sobie. „Zatrzymaj to dla siebie”. Uśmiecham się. Gryzę się w język. Wchodzę do pokoju i od razu wiem w jakim jest humorze, tylko po tym, jak stoi. I wiem jak się zachować. Czy jest szczęśliwy? Czy jest głodny? Czy jest smutny? Zawsze. Zawsze jestem sexy. Zawsze wspierająca. Więc pomóż mi to zrozumieć. Bo ja po prostu nie ogarniam. Musiał coś powiedzieć. Że coś robię źle? Mózg mnie boli od kombinowania, co zrobiłam źle, bo przecież wszystko robiłam dobrze. Kilka lat temu powiedział, że chce mieć imprezę dla swingersów. Wykonałam parę telefonów. Zamówiłam catering. Mieliśmy mieć małą imprezkę na sześć par, które znaleźliśmy. Nagle zmienił zdanie. Ale nie wiem, czy to chodziło o to? Co to było?

Monolog jest napisany dowcipnie, mimo to wymaga ode mnie poważnego podejścia, żeby odpowiednio wybrzmiał jego komediowy aspekt. Powinien być wzruszający, ale nie płytki i sztuczny, czy patetyczny (por. Fot. 20).



Fot. 20. Monolog Kobiety A

W tym monologu **posłużyłam się kołem emocji Plutchika**, o którym wspomniałam wyżej (Rys. 2). Świetnie sprawdza się tu także **ćwiczenie zaczerpnięte z UCB Manual<sup>60</sup>**, które

<sup>60</sup> BESSER M., ROBERTS I., WALSH M. 2013. The Upright Citizens Brigade Comedy Improvisation Manual. – New York: Comedy

podąża za zasadą: „Jeśli to jest prawdą, to co jeszcze jest prawdą”; „Jeśli to jest możliwe, to co jeszcze jest możliwe”. Dlatego warto nie myśleć, warto być, starać się nie analizować każdego zdania, tylko starać się być uważnym i zaangażowanym. W przypadku powyższego monologu, to jeśli prawdą jest, że Kobieta A wierzy w to, że jest idealna, to co jeszcze może być prawdą? Na przykład to, że wystarczy, iż zobaczy w jaki sposób stoi jej mąż, czy to w salonie, czy w kuchni, czy nawet patrząc w lustro, a już wie jak ma się zachować. Czy jeśli prawdą jest, że jest idealna, to zawsze jest sexy i wspierająca. Dzięki temu ćwiczeniu monolog jest śmieszno-gorzki i pozwala widzowi poznać Kobietę A jako kobietę „zniewoloną” – zależną, owładniętą strachem przed opuszczeniem przez męża i utratą komfortu życiowego.

Podczas pracy nad spektaklem bardzo często byłam otwarta na bodźce zewnętrzne takie, jak odległość od partnerki, która pomagała mi w danej scenie zareagować w adekwatny sposób do dystansu, który był między nami. W zależności od zmiany odległości między nami, zmieniała się także reakcja i emocja. W budowaniu scen pomogły również inne, zróżnicowane przestrzennie sytuacje sceniczne, na przykład, kiedy moja partnerka stała – ja siedziałam (Fot. 21), kiedy ja byłam w pozycji pólężącej, ona stała nade mną. Często zmiana statusu Kobiet A i B pomagała żonglować emocjonalnością postaci i dawała im inny wymiar.



Fot. 21. Przykład budowania relacji scenicznej w oparciu o dystans i pozycję przestrzenną obu Kobiet

Kolejnym, wartościowym elementem, który pomógł mi stworzyć postać Kobiety A, były drobne gesty oparte na pracy z rekwizytami i elementami scenografii, które miały znaczenie w wyrażaniu postaci: gładzenie kanapy = poczucie luzu, udawanie przed Kobiętą B

nonszalancji, przekręcanie pierścionka na palcu = niepewność (por. Fot. 22), ograniczenie swobody, nalewanie do szklanki wody imitującej wódkę = zdenerwowanie (Fot. 23).



Fot. 22. Gest przekręcania pierścionka, ułatwiający ekspresję poczucia niepewności



Fot. 23. Kobieta B nalewająca „wódkę” do szklanki w momencie zdenerwowania

Równie ważnym aspektem było sprawne wychodzenie z beczynności, momentów zawieszenia, by widz poczuł, że każda ze scen ma dany rytm, swoje tempo. Także po to, by pokazać determinację i chęć wyjaśnienia istniejącego konfliktu pomiędzy Kobiętą A, a Kobiętą B. Na przykład:

**Kobieta A:** Nie mogę uwierzyć, że nikt nie wiedział, że pierdoliliście się po całej



Europie, jak to ujęłaś w jednym ze swoich smsów... telefony tak łatwo zhakować... nie wiem, jak udało ci się to utrzymać w tajemnicy, z dala od prasy...

**Kobieta B:** Byliśmy bardzo dyskretni...

**Kobieta A:** Dyskretni? Nie. Obawiam się, że nie byliście dyskretni, kochana, inaczej nie siedziałabyś tutaj i popijała wódkę z jego żoną?

**Kobieta B:** (*wstając*) Ok. Wystarczy już. Powiedziałaś mi już wszystko. Myślę, że czas już na mnie. Cokolwiek zrobisz... cokolwiek zdecydujesz...

**Tutaj następuje zmiana tempa. Kobieta A wychodzi ze stagnacji, zaczyna wyliczać sposoby „pozbycia się problemu” jakim jest zaistniała sytuacja.**

**Kobieta A:** (*oddycha powoli*) Cóż, myślałam o tym. Mam cztery wyjścia. Mogłabym go zabić. Mogłabym zabić ciebie, albo siebie.

**Kobieta B:** To tylko trzy.

**Kobieta A:** Nr 4 to prosty wybór

**Kobieta B:** Co to jest?

**Kobieta A:** Mogłabym go opuścić i znaleźć pracę.

**Kobieta B:** Dam ci pracę.

**Kobieta A:** Jako stewardessa?

**Kobieta B:** Coś w liniach, co ci podpasuje.

**Kobieta A:** Spierdalaj! Nie będę stewardessą, będę twarzą tabletki na migrenę.

**Kobieta B:** A kiedy to się skończy?

**Kobieta A:** Kim ty jesteś? Jakimś cholernym doradcą zawodowym?

**Kobieta B:** Myślę, że zasługujesz na coś lepszego.

**Kobieta A:** Co ty możesz wiedzieć?

**Kobieta B:** Nie uważasz, że zasługujesz na coś lepszego?

**Kobieta A:** Wydziobywałaś wszystkie okruszki, które mój mąż rzucał ci przez te 6 miesięcy. Głupie smsy, zdjęcia w bieliźnie... to znaczy... to żalosne... to oczywiste, że byłaś w nim szaleńczo zakochana...

**Kobieta B:** Nie byłam w nim zakochana...

**Kobieta A:** I nie ukryjesz tego!

**Kobieta B:** Uwierz mi. Nie byłam zakochana...

**Kobieta A:** Wiem, czego potrzebuje serce kobiety. Nawet takiej kobiety jak ty...

**Kobieta B:** W takim razie według ciebie, czego taka kobieta jak ja potrzebuje? Mmm? Dzieci? Zdradzającego męża... Nie. Ja tego nie chcę.

**Kobieta A:** Nazywasz siebie niezależną, ale nikt tak naprawdę w to nie wierzy.

**Kobieta B:** Nie, ty nie potrafisz zrozumieć...

**Kobieta A:** Nikt nie chce być sam...

**Kobieta B:** Nie jestem sama...

**Kobieta A:** Latasz dużymi samolotami... ty nędzna, samotna kobieto...

*Kobieta B śmieje się głośno do siebie*

**Kobieta A:** Idź, rób sobie z tego żarty... twoje życie to żart, śmieję się z tego...  
każda kobieta pragnie mężczyzny, zwłaszcza takiego, jak mój  
mężczyzna.

**Kobieta B:** Nie ja!

**Kobieta A:** Widzę to w twoich oczach...

**Kobieta B:** Co widzisz?

**Kobieta A:** Boisz się samotności do tego stopnia, że bierzesz się za żonatego...

**Kobieta B:** Nie! Znów źle! To była tylko zabawa!

**Kobieta A:** Kobiety takie jak ty...

**Kobieta B:** Masz pełne prawo być zdenerwowaną...

**Kobieta A:** Masz tupet!

**Kobieta B:** Przepraszam...

**Kobieta A:** Co powiedziałaś...?

**Kobieta B:** Powiedziałam... przepraszam...

**Kobieta A:** Co...?

**Kobieta B:** Przepraszam...

**Kobieta A:** Co to było...?

**Kobieta B:** Przepraszam...

**Kobieta A:** Nie słyszę cię...?

**Kobieta B:** Przepraszam...

**Kobieta A:** Możesz raz jeszcze...?

**Kobieta B:** Przepraszam... Bardzo przepraszam. Ale... to nie ja byłem zameżna.  
Byłem tylko dziewczyną, która bawiła się na imprezie firmowej.  
To on był żonaty.

**Kobieta A:** Ale to cię nie zatrzymało.

Dzięki wprowadzeniu różnych rytmów, możemy zmieniać siłę napięcia pomiędzy postaciami.  
Kobieta A czuje niechęć do Kobiety B i nie potrafi dłużej tego ukryć.

**W improwizacji świetnym ćwiczeniem na zmianę statusu jest dialog dwóch osób, które na czole mają przymocowane karty do gry.** Znają tylko wysokość karty swojego partnera, muszą tak poprowadzić dialog i scenę by wyczuć nawzajem swoje statusy.

Zmiana statusu polega na tym, że jeśli do tej pory Kobieta A zachowywała się wyniośle i można było odczuć, iż Kobieta B ma od niej niższy status, to wystarczyło, że Kobieta B przywołała przezwisko Kobiety A, które usłyszała od jej męża, by status Kobiety A się zmienił. Trochę na zasadzie huśtawki. W życiu, każdy z nas dąży do wysokiego statusu, na scenie bardzo ciekawym zabiegiem jest balansowanie statusem. Niski status zazwyczaj przypisany jest postaci dobrej, z którą widz sympatyzuje, a postać z wysokim statusem jest postrzegana egoistycznie i negatywnie. Dlatego to ćwiczenie idealnie pomaga balansować zmianą statusu – zmianą w hierarchii i przez to postaci nabierają więcej barw, są ciekawsze. Po wcześniejszym dialogu, kiedy to Kobieta B przeproszała Kobietę A, a ona dalej czuła niechęć do Kobiety B następuje dialog:

**Kobieta B:** Sprawdzę, czy mnie nie ma na zewnątrz.

**Kobieta A:** Zrób to!

*Idzie do wyjścia, nagle się odwraca.*

**Kobieta B:** Pasożyt!

**Kobieta A:** Przepraszam?

**Kobieta B:** Powiedział mi kiedyś, że jesteś... pasożytem.

**Kobieta A:** Co... co to robi... ja nawet nie wiem, co to znaczy.

**Kobieta B:** Żywi się kosztem innego organizmu.

**Kobieta A:** Co?

**Kobieta B:** Kleszcz... albo pijawka.

**Kobieta A:** Nazwał mnie pijawką?

**Kobieta B:** Właściwie, nazwał cię komarem. Grał mecz na południu Francji...  
byłam w tym samym mieście...

**Kobieta A:** ... i...

**Kobieta B:** ... latem...

**Kobieta A:** ... i...

**Kobieta B:** ... ugryzł go komar i dałam mu spray na komary...

**Kobieta A:** ... i...

**Kobieta B:** ... i on powiedział „Nienawidzę komarów... jak tak gryzą”, a ja powiedziałam, że to są pasożyty, które żerują na człowieku i wysysają go do cna. Potrzebują nas. A on wtedy powiedział

„...to tak, jak moja żona. Jest pasożytem”. Tyle. To wszystko, co powiedział. *(Pauza)* Cokolwiek zdecydujesz, to mnie już nie obchodzi.

Do widzenia.

*Kobieta A zaczyna płakać. Na początku delikatnie, potem ukrywa twarz w dłoniach. Kobieta B zatrzymuje się w drzwiach na chwilę, po czym wraca i kładzie ręce na szyi Kobiety A.*

**Kobieta B:** Hej. Wszystko w porządku, w porządku.

**Kobieta A:** Boże, czuję jakby ktoś pchnął mnie nożem.”

Zmiana statusu doskonale pokazała, jak silna jest postać Kobiety B, która mimo tego, że na pierwszy rzut oka jest spokojniejsza i bardziej zrównoważona od Kobiety A, potrafi pokazać swoją siłę. Kobieta A czuje się bezradna i musi zebrać siły na kolejne starcie z Kobiętą B. Taka sytuacja powtarza się parokrotnie. (Fot. 24, 25).



Fot. 24. Kobieta A w momencie bezradności



Fot. 25. Kobieta A zbierająca siły po konfrontacji z Kobieta B

„WAG – żona i dziewczyna piłkarza” to sztuka dwuosobowa i bardzo ważne było, żeby wspólnie z moją partnerką sceniczną oddziaływać na siebie. W zależności od tego, jak prowadziłyśmy nasze postaci, jak zachowywała się moja partnerka sceniczna, tak w danej chwili działało to na mnie.

Z moich własnych obserwacji wynika, że Aktor raczej nie ma postrzegania abstrakcyjno-słownego, a raczej obrazowo-emocjonalne. Ważne jest więc, by myśleć całościowym obrazem sztuki, a poszczególne sceny traktować jako elementy tego obrazu.

Kobieta A i Kobieta B to dwie różne osobowości, które zderzają się ze sobą w konfrontacji. Z tekstu wynika, że Kobieta A podporządkowała całe swoje życie, by tkwić w małżeństwie, a nawet popełniła zbrodnię w afekcie, by wyeliminować potencjalną, o wiele inteligentniejszą od siebie, rywalkę – kobietę spełnioną zawodowo i życiowo, Kobietę B.

Kobieta B jest niezależną pilotką, bezdzietną, która chwyta życie pełnymi garściami, żyje chwilą i nie jest uzależniona od nikogo. Z natury spokojna, ale uparta i nie dająca się zniewolić.

Konfrontacja Kobiety A z Kobieta B to moment kulminacyjny dla Kobiety A. Pomimo wątpliwości co do związku, przerażającego smutku i rozczarowania tym, kim się stała, jej determinacja, by trwać przy mężu, jest ogromna. Dzięki niej Kobieta A jest w stanie zrobić wszystko, by walczyć o swoje małżeństwo.

Czy jednak, po głębszym zastanowieniu nie dojdzie do wniosku, że to ona jest ważna, to ona powinna otoczyć się miłością do siebie, zadbać o siebie, a nie troszczyć się o kogoś, kto ma ją za nic?

Przez dysonans pomiędzy niezależną pilotką, a podporządkowaną mężowi żoną, konfrontacja obu pań pozwala budować pełnokrwiste role (Fot. 26).



Fot. 26. Konfrontacja obu Kobiet podczas jednego z początkowych dialogów

Wykorzystując techniki improwizacji, przyswajałam sobie tekst, nie myśląc o interpretacji. Według Demidowa najlepszą metodą jest głośne powtarzanie całego scenariusza, a nie skupianie się tylko na swoich kwestiach. Tak przygotowana, mogłam z otwartym umysłem przystąpić do prób. Dzięki temu uniknęłam myślenia abstrakcyjno słownego.

Dzięki improwizatorskiemu tworzeniu postaci Kobiety A zarysowuje się cała strategia jej postępowania. Kobieta A jest bardzo emocjonalna. Jednym z motywów przewodnich tej postaci jest „założyć sobie coś, to jedno, ale żeby to zrealizować jest już trudniej”. Kobieta A stara się wewnątrznie uspokoić. Czuje się zdradzona, poniżona i rozczarowana. Gotowa na konfrontację. Na przykład w pierwszych minutach spektaklu Kobieta A zakłada, że Kobieta B jest zwykła i nijaka. Kiedy dochodzi do spotkania jest zaskoczona urodą i aparycją Kobiety B. Z góry układa sobie scenariusz spotkania, który już, przy pierwszej konfrontacji z Kobieta B, zostaje zburzony.

**Kobieta A:** Jesteś ładna!

**Kobieta B:** Dziękuję.

**Kobieta A:** Raczej na karakana by nie poleciał!

*Cisza.*

**Kobieta A:** Czym się zajmujesz?

**Kobieta B:** Jestem pilotem.

**Kobieta A:** Wow!

**Kobieta B:** Dzięki.

*Cisza.*

**Kobieta A:** Małe samoloty?

**Kobieta B:** Duże samoloty.

**Kobieta A:** Rozumiem.

Kobieta A ewidentnie jest zaskoczona pierwszym spotkaniem z Kobieta B i próbuje wybrnąć z wcześniej wymyślonego scenariusza rozmowy.

W trakcie pracy nad spektaklem wspólnie z reżyserem i aktorką grającą Kobieta B, zdecydowaliśmy, że zakończenie chcemy przedstawić w konwencji snu, by widz sam je sobie zinterpretował. Tworzy się przy tym zamknięta kompozycja, konsekwentnie nawiązująca do początku.

W oryginalnym scenariuszu jest inne zakończenie, monolog, który Kobieta A mówi do ciała Kobiety B, którą zabiła.

**Kobieta A:**

*do martwego ciała naśladując ją:* Grałam przed nim wystarczająco długo, by powiedzieć mu nie. To nieporozumienie. „Jestem Pilotem”. Pokazałaś mi gdzie jego miejsce, tak? Trzymaj się z dala od mojego męża! Spójrz na ten bałagan. Muszę posprzątać, odebrać dzieci i zrobić obiad zanim Alan wróci.

Co by powiedział, gdyby zobaczył taki bałagan tutaj? Hmm? Co by powiedział? I szepce do ucha trupa. Moje cycki są fajniejsze od twoich. Chodź. [*Ciągnie ciało na proscenium.*] Jesteś najpiękniejszym pilotem, jakiego poznałem. Jesteś najpiękniejszym pilotem, jakiegokolwiek poznałem, jesteś najpiękniejszym pilotem, jakiegokolwiek poznałem.”

W naszej inscenizacji zamiast monologu po uderzeniu Kobiety B przez Kobieta A gaśnie na chwilę światło, po czym następuje jakby powtórka z początku spektaklu. Widzimy Kobieta A, która śpi na kanapie, a po przebudzeniu wypowiada monolog, który w oryginalnym tekście znajduje się na końcu:

**Kobieta A:**

Cześć kochany... Jak się masz?... Jak poszedł trening? (*pauza*) O Boże (*pauza*) Mój dzień...? No... yyy... Byłam na siłowni... Rano... Po tym jak odwoziłam dzieci... Miałam rozmowę w sprawie reklamy tabletki na migrenę. (*pauza*) Wiem, to będzie świetne kochanie (*pauza*) Tak, wiem... Tak, całkiem dobry dzień. (*pauza*) Kochanie? (*pauza*) Co oznacza słowo parazyt ( *Pasożyt*)? (*pauza*)

A... właśnie usłyszałam je w telewizji i nie wiem co to oznacza? Wiem, że jestem głupiutka... (pauza) Co? Co to insekt? Jak komar... Tak... (pauza) Kochanie... Kocham cię bardzo mocno... Kochanie, jesteś najlepszym mężem na świecie. (pauza) Ja nigdy nigdzie nie pójdę! Wiesz o tym? Nieważne co! Nigdzie nie idę! (pauza) Co? Nic się nie dzieje... Po prostu jestem głupia (pauza) Tak. Kocham Cię...

Taki zabieg sceniczny pozwala wykreować nowe możliwości w budowaniu postaci, ponieważ zawsze można wrócić do niewykorzystanego monologu i zakończenie potoczy się w zupełnie innym kierunku. Jak dotychczas, wersja niedopowiedzenia jest dla mnie, jako dla aktorki kreującej postać Kobiety A, o wiele ciekawsza. Sztuka „WAG – żona i dziewczyna piłkarza” pozwala zresztą, dzięki niejednoznaczności zakończenia, na tak odmienną interpretację. Poprzez wykorzystanie sceny oczekiwania pojawia się swoista klamra na początku i na końcu spektaklu. Tak więc widz może sobie sam odpowiedzieć na pytanie, czy to wydarzyło się naprawdę, czy był to tylko sen. Pokazuje to też przemianę Kobiety A, która w tej jakby sennej opowieści, budząc się wreszcie, stawia siebie w pozycji tej pierwszej i wreszcie reflektuje się, że tu nie chodzi o walkę z innymi dla dobra małżeństwa, które już od dawna jest fikcją, ale o walkę o samą siebie.

Konstanty Stanisławski mówił, że „działanie to pułapka na uczucia”. Działanie partnera wywołuje we mnie emocje i odwrotnie. Dlatego pracując nad rolą, starałam się nie myśleć, tylko działać!

Słowa są wynikiem działania na partnera. Nie bałam się więc pauz, wyzwalalam się z tekstu, nie bałam się reagować, odczuwać. Nie mówiłam słów, wyrażałam emocje poprzez słowa. Moja postać odkrywała przed Kobieta B duszę. Mikołaj Demidow nazywał to aktorskim procesem twórczym.

Podstawą edukacji każdego aktora jest przygotowanie do nieprzygotowania, czyli bycie otwartym na otaczające nas zastane okoliczności, niekombinowanie, „zapomnienie tekstu”, by za każdym razem dać się zaskakiwać, zauważać, że coś nami powoduje, iż zachowujemy się w określony sposób.

Za każdym razem, od nowa przyzwyczajamy się do procesu twórczego. Zadajemy sobie pytania: jaka jest moja potrzeba? Co ja czuję? – I z tego bierzemy tekst. Zapisujemy na nowo, nie myślimy, co mówić. Staramy pokonywać strach i schemat. Staramy się nie walczyć. Staramy się wejść w proces swojego twórczego postrzegania.

Nasza praca odbywa się nieustannie. Im konkretniejszy zamiar, tym jaśniejszy obraz. „Samo się mówi, samo się robi”.



Nasza podświadomość pracuje non stop, jest o wiele szybsza niż nasza świadomość. Dobrze jest więc eksplikować to, co czujemy. Bodziec, reakcja są w nią wpisane.

Warto nauczyć się świadomie sterować myśli, które tworzą obraz. Świadome myśli materializują się. Nie starajmy się poddawać temu, że rzeczywistość zarządza nami, ale to my zarządzamy rzeczywistością.

Budując postać Kobiety A starałam się nie śpieszyć z wypowiedzaniem słów. Jak w tym momencie postrzegałam postać i scenicznego partnera, tak zaczynałam. To nigdy nie przebiegało tak samo.

Nie wymuszałam nic na sobie, weszłam w okoliczności. Czułam, że to nie była tylko sama praca, ale zabawa w najlepszym tego słowa znaczeniu.

Podczas sceny, w danym momencie starałam się też nie „cisnąć” stanu w którym jestem. Nie bałam się poddać procesowi. Poczułam, a słowo pojawiało się *ad hoc*, w kontekście tego, jak zachowuje się partnerka i co mówi, reagowałam na nią. Starałam się zadziałać na partnerkę sceniczną, by miała z czego korzystać, przetworzyć, odpowiednio zareagować.

Reaguję, a potem mówię. Mówię o działaniu, a nie o stanie. Stan wyrażam poprzez słowo – to organiczny proces.

Słowa biorą się z mojego poczucia postaci, poczucia bycia w procesie. W sztuce „WAG – żona i dziewczyna piłkarza” nasze postaci są tu i teraz i oddziałujemy na siebie.

Rozwiązania scen mogą być różne. Jest to również nieustający proces. Najważniejsze, żeby się dobrze bawić, a jednocześnie skupić się na partnerze, na otoczeniu.

Często podczas prób przyzwyczajamy się do partnera, zapominając, by non stop utrzymywać skupienie i uwagę, być „tu i teraz”. Słyszymy i widzimy inaczej, niż partner. Starałam się o tym nie zapominać. Wykorzystuję to, wpływa to na moje reakcje. Starałam się mieć wrażliwość w danym momencie, zapominałam to, co było – wszystko tworzy się na nowo.

W czasie prób stosowałam także autosugestię. Nastawiałam się na coś na scenie, a jednocześnie dawałam się zaskakiwać i miałam zupełnie inną reakcję na sceniczne zdarzenia za każdym razem.

Ważne też było dla mnie, by prowadząc postać, skupić się na sprawie (sednie akcji scenicznego). W prowadzeniu sprawy nie może być dosłowności. To tryb niedokonany. Jesteśmy nieustający w terażniejszości. Staramy się pokazywać proces tworzenia, a nie tylko podążamy bezpośrednio, słowo w słowo za tekstem.

W tworzeniu roli starałam się pamiętać, że nasz mózg nie jest jedynym reżyserem naszego „Ja”. Ważne są okoliczności, zamiar i cel. Proces twórczy to nieustający ruch, zmiana. Budując frazę, staram się wyobrazić sobie efekt kuli śnieżnej. Proces myślowy przeistaczający się z małej skali w coraz większą. Im bardziej ten proces jest zaawansowany, tym trudniej go zatrzymać.

Człowiek jest przyzwyczajony do tego, by coś zacząć i skończyć. Natomiast jako aktorka powinnam pamiętać o twórczym myśleniu, czyli niekończącej się historii, rozpędzonej śnieżnej kuli. Ważne jest dla mnie również, by ćwiczyć rytmiczność w różnych sytuacjach. Warto też ćwiczyć pamięć emocjonalną, zapanować nad emocjami.

Według Demidowa nie powinniśmy bać się ogarniać całości postaci od wewnątrz, i przyswajać sobie słowa przez głośne wypowiedzanie ich. Nie spiesząc się, ufając swojemu wewnętrznemu rytmowi, uzyskać spokój i pełnię. Włączyć myślenie obrazowo-emocjonalne, zaufać swoim zdolnościom do zabawy. Być czujnym na partnera. Patrzeć, czuć, widzieć. Kreujemy rzeczywistość. Jesteśmy ze sobą, poznajemy swoje centrum, nie boimy się akceptacji siebie samych na scenie.

Czy współczesny aktor, pracujący nad rolą w spektaklu scenariuszowym, może czerpać z technik opisanych wyżej?

Dla każdego aktora praca nad rolą ma charakter bardzo indywidualny. Każdy z nas ma inną wrażliwość w życiu i na scenie. Technika, która działa na jednego aktora, dla drugiego może być wielką przeszkodą. Najlepiej znaleźć własny klucz, sposób pracy, który wpisze się organicznie w nasz system.

Jestem zwolennikiem takiego podejścia, ale też uważam, że warto cały czas się rozwijać, eksperymentować, próbować nowych rozwiązań, przekraczać swoją strefę komfortu. Dopiero wtedy mogę powiedzieć, że korzystam ze wszystkich dostępnych zasobów, którymi dysponuję w danej chwili.

Inscenizacja sceniczna, a także technika improwizacji teatralnej, pozwoliły mi pójść dalej, niż sam scenariusz – nie zatrzymać się na tekście traktując go literalnie, a wyjść poza schemat, poza ramy.

Proces zmierzający do zbudowania postaci Kobiety A i realizacji jej zamierzeń w konfrontacji z Kobieta B pozwalał bez ograniczeń balansować „tu i teraz”, a także myśleć obrazowo-emocjonalnie.

Wykorzystując ćwiczenia improwizacyjne poszukiwałam postaci w sobie. Zdałam sobie sprawę, że Kobieta A to kwintesencja człowieka uwięzionego we własnym umyśle. Czarna

komedia w lekkiej formie pozwoliła na konfrontację z widzem i jego, a zarazem i jej lękami. Sztuka jest z pozoru absurdałna, ale dzięki temu ma wydźwięk bardzo teatralny, ponieważ spotkanie Kobiety A z Kobiętą B (do którego w prawdziwym życiu raczej mało prawdopodobne, by kiedykolwiek doszło), na scenie tworzy relację ukazującą sprzeczności psychologiczne, jakie przeżywamy na codzien. Inne priorytety, które każda z postaci w sobie pielęgnuje, na końcu uwalniają się, by mogły one żyć w zgodzie ze swoim głębokim *ja*.

Najtrudniejsze dla mnie w procesie powstawania postaci Kobiety A (jak i zresztą w każdej pracy nad rolą) były moje zmagania z dysleksją. Zawsze podczas pracy nad nową rolą muszę dwa razy więcej czasu poświęcić na opanowanie tekstu, poza tym każda najmniejsza przeszkoda, czy to w postaci zmiany przestrzeni, lub na przykład hałasu w kulisach przekłada się na poziom mojego skupienia. Dzięki technikom i ćwiczeniom improwizacji teatralnej, kiedy zostaję „wybita” z rytmu, natychmiast potrafię wrócić z powrotem.

Najbardziej jednak lubię moment, który nie zawsze pojawia się przed premierą – osadzenie postaci. Oczywiście premiera nie jest finałem procesu twórczego, a tylko jego etapem, lecz wspaniale już na tym pierwszym etapie czuć, jak aktor utożsamia się z postacią.

Przełomowym momentem twórczego procesu pracy nad Kobiętą A było wyobrazenie i poczucie się w przestrzeni, w której Kobieta A egzystuje na scenie. Nie tylko dotyczyło to wizualnego aspektu scenografii, ale wszystkiego, co zostało opisane w dialogach lub didaskaliach.

W Kobiecie A poszukiwałam prostolinijnej, zagłuszającej własne potrzeby istoty, która jest przekonana, że nie poradzi sobie bez męża – jedyne go żywiciela rodziny. Kobiety, która nie wierzy we własną wartość i żyje stłamszona, bojąc się rozwinąć skrzydła i pomyśleć o sobie, o swoich potrzebach i pragnieniach. W konfrontacji z Kobiętą B – niezależną i wolną, wiedzącą czego chce, poczuła się niepewnie. Ta konfrontacja jednak budzi w niej poczucie własnej wartości i chęć „zawalczenia” o siebie i swoje miejsce w świecie, a nie bycie podporządkowaną i skłania do czynów, do których normalnie nie miałyby odwagi się posunąć.

Bardzo ważne dla mnie jest również to, że Kobieta A poprzez spotkanie i polemikę z Kobiętą B, ze zdeterminowanej, ograniczonej materialnie kobiety bez perspektyw, staje się wolna, odważnie myśląca o swojej przyszłości. Nie obawiająca się zmian, czy ryzyka. Odważnie patrząca w przyszłość.

## Rozdział szósty: Warstwa zewnętrzna spektaklu i postaci

Ogromne znaczenie w powstawaniu postaci ma nie tylko reżyser, sceniczni partnerzy, ale także kostium, rekwizyty i scenografia, oświetlenie oraz oprawa dźwiękowa.

Kostium w budowaniu roli jest dla mnie bardzo ważnym elementem. Daje mi poczucie „zakładania innej skóry”, innego centrum w ciele, a co za tym idzie – innego oddychania, sposobu poruszania się, czy nawet postrzegania świata. Niejednokrotnie czułam, zakładając kostium, jak pomaga mi przeistoczyć się w kogoś zupełnie innego. Jakby warstwa zewnętrzna organicznie umożliwiała mi znaleźć ten nieuchwytny charakter postaci. W spektaklu „WAG – żona i dziewczyna piłkarza” mam na sobie blond perukę, doczepiane rzęsy, lateksowe spodnie, gorset, białą bluzkę i czerwone szpilki (por. Rys. 4). Do tego mnóstwo złotej biżuterii i czerwone paznokcie.

Kostium i przestrzeń, która została zarysowana, to opakowanie mojej postaci. To jej powierzchowność na pierwszy rzut oka. Ma ona jednak dla mnie, jako aktorki, bardzo głębokie znaczenie psychologiczne. Buty na wysokim obcasie pozwoliły mi odkryć, jak bardzo Kobieta A stara się być dla swojego partnera sexy, a z drugiej strony, jak bardzo jest jej w nich niewygodnie. Lateksowe legginsy, które wyglądają ładnie, świecą się, jak sama bohaterka, ale to tylko pozory. Tak naprawdę jej świat jest bardzo niewygodny, ciśnie, jak te spodnie, które na siebie zakłada. Dusi się w nich i w świecie, który zbudowała sobie w rzeczywistości i wyobraźni. Do tego zakłada perukę, która jest swoistą maską, pod którą Kobieta A skrywa samą siebie. Bardzo silna jest przy tym wszystkim wymowa biżuterii. Pierścionki prawie na każdym palcu i masywne bransolety tworzą kolejny pancerz ochronny postaci. Nadmiar złotej biżuterii mówi o tym, jak piękne i bogate życie wie dzie, ale z drugiej strony pomogło mi to też zrozumieć, że pod tą wizualną otoczką jest duże obciążenie psychiczne. To tak, jakby moja postać nosiła w sobie duży ciężar. Całość kostiumu, biżuteria, a także peruka i mocny makijaż pozwoliły mi wykreować osobę, która nie może być sobą, jest przebrana i nieustannie coś ukrywa, zachowując maskę modnej kobiety i pozory ogłady. Kobieta A codziennie wchodzi w rolę, zakrywając siebie i swoje emocje. Ta stylizacja, na pierwszy rzut oka infantylna i kiczowata, pozwoliła mi wewnątrz rozebrać się z tej powierzchowności i wsłuchać w emocje, które tak bardzo były schowane, a teraz powoli wychodzą na zewnątrz. Podczas transformacji poprzez kostium poczułam więc tę postać o wiele mocniej. Poczulałam jej ciężar, ciągle zmaganie się ze sobą, próby bycia lepszą, bardziej błyskotliwą. Zrozumiałam, ile pracy Kobieta A codziennie musi wkładać w to, żeby mąż ją zauważył, docenił. Jak codziennie było jej piekielnie źle z tym, że nie mogła, nie umiała być sobą, bo stworzyła sobie własną prawdę

poprzez zmanifestowanie ubiorem, kim jest, lub chciałaby być. Dzięki kostiumowi zaczęłam również odkrywać mimikę postaci, czy sposób jej poruszania. To bardzo złożona postać, na zewnątrz bardzo infantylna, nieświadoma wielu rzeczy, wręcz „głupia”, ale z drugiej strony pełna napięć, znaków zapytania i po prostu skrzywdzona. Postać, która ma niezaspokojone potrzeby, których nie potrafi zrealizować, bo zajmuje się tym, co na zewnątrz, tym, co pozornie prostsze: chęcią zemsty, złością, a jednocześnie chęcią bycia dla partnera kimś wyjątkowym.

Kobieta B natomiast poprzez formalny kostium – służbowy mundur pilotki samolotu – kojarzy się nam z kimś ułożonym, odpowiedzialnym, działającym ściśle według zasad. Może się zdawać, iż ten formalizm jest skostniały i Kobiecie B powinno być w nim niewygodnie, ale dla niej to tylko zawodowy uniform, który nie przeszkadza jej w byciu wolną, otwartą i niezależną. Dodaje jej splendoru i większej pewności siebie – szczególnie w oczach Kobiety A (por. Rys. 4).

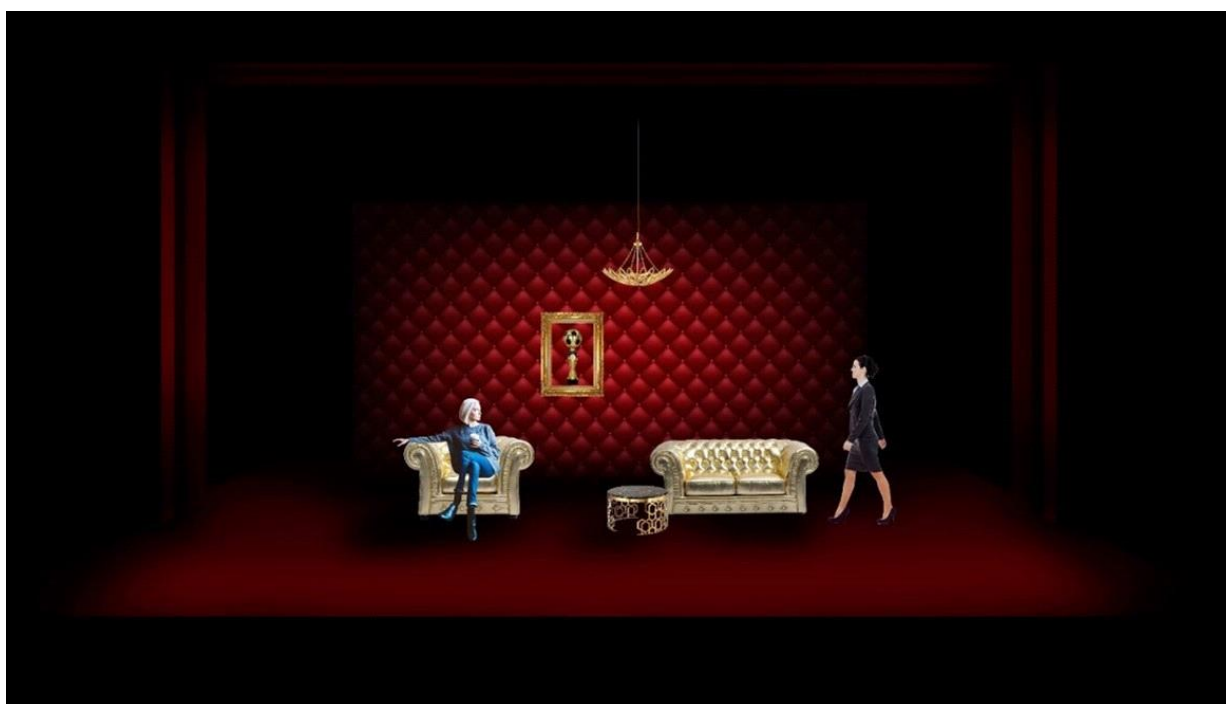


Rys. 4. Elementy wizażu Kobiety A (u góry) i Kobiety B (na dole)

Scenografia spektaklu przypomina stylistykę filmów Almodovara – dominuje w niej

intensywna czerwień (karmazyn, amarant) ścian i podłogi. Dzięki temu temperatura barw scenografii nawiązuje do intensywności emocji obu bohaterek podczas ich spotkania. Podstawowymi elementami wystroju scenicznego są: złota sofa i fotel w tym samym kolorze, elegancki, nowoczesny stolik, puchar ligi mistrzów (por. Rys. 5). Sprawia to wrażenie przepychu i podkreśla wysoki status materialny Kobiety A, tworząc spójną całość z jej krzykliwym wizerunkiem.

Kostiumy i scenografia oraz zmieniające się oświetlenie bardzo pomagają obu aktorkom wejść w świat WAG. Wspierają samopoczucie, intencje i emocje postaci dramatu. Całość tworzy obraz kolorystycznie bardzo intensywny i nasycony.



Rys. 5. Wizualizacja scenograficzna spektaklu „WAG – żona i dziewczyna piłkarza”

Bardzo mocnym elementem wyrazowym spektaklu jest praca z rekwizytami, choć pozornie ich liczba jest ograniczona jest do minimum. Rekwizyty, które wykorzystujemy w spektaklu pomagają poczuć się w przestrzeni, czy zespolić się z naszymi postaciami. Kobieta A oprócz butelek z alkoholem i szklanek oraz telefonu komórkowego (Fot.27), ma mnóstwo biżuterii, która pełni częściowo rolę rekwizytów (a częściowo jest integralnym elementem kostiumu) – jej użycie podkreśla niektóre stany psychiczne (Fot. 22). Ma też album rodzinny (Fot.28) – przy pracy z tym rekwizytem skorzystanie z albumu z prywatnymi zdjęciami moich własnych dzieci pomogło mi opowiadać o dzieciach Kobiety A.



Fot. 27. Kobieta A odczytuje Kobiecie B wiadomości od jej męża



Fot. 28. Scena z przeglądaniem albumu Kobiety A przez Kobieta B

Kobieta B ma walizkę podróżną, w której oprócz wody, chowa paczkę chusteczek higienicznych, potrzebnych do ocierania łez Kobiety A. Używa również butelki z alkoholem i szklanki dla wyrażenia i częściowo zamaskowania konfuzji (Fot. 23).

Szczególną rolę pełni złoty puchar ligi mistrzów. Puchar ów stoi celowo w centralnym miejscu i od razu przyciąga wzrok widza. Staje się on tak zwaną „strzelbą czechowowską”, która wystrzeliwuje na końcu spektaklu (Fot. 29). Kobieta A używa go, by uderzyć nim Kobieta B. Jednakże, w kluczowym momencie gasną światła, więc widz może się tylko domyślać,

że Kobieta B została zabita, ale po paru sekundach światła znów się zapalają i widzimy już Kobietę A śpiącą na sofie, a puchar znajduje się na swoim miejscu. Wprowadza to u widza sporą niepewność, niemal dysonans poznawczy, prowokujący do postawienia kluczowego dla odbioru całości pytania: czy to wydarzyło się naprawdę, czy tylko był to sen Kobiety A?



Fot. 29. Puchar ligi mistrzów na kilka sekund przed finałową sceną

Również gra światłem pomogła zbudować klimat spektaklu, mimo że jest ona stosunkowo oszczędna i operuje przeważnie ciepłymi barwami, podkreślającymi scenografię i wybrane rekwizyty. Szczególnie sugestywne i podkreślające atmosferę jest stonowane światło na początku i na końcu spektaklu oraz w momencie kulminacyjnym (poprzedzonym światłem ostrym, jaskrawożółtym), w którym operator oświetlenia musi idealnie zsynchronizować się z grą Kobiety A tak, aby moment jej zamachnięcia się z pucharem był jeszcze w ostrym oświetleniu, ale moment samego uderzenia Kobiety B pucharem pogrążył się już nagle w absolutnej ciemności.

Muzyka, skomponowana przez Piotra Salabera, dodatkowo podbija emocje na scenie – pojawiając się pomiędzy dialogami ilustruje napięcie pomiędzy Kobietą A i Kobietą B. Piosenka, którą śpiewam jako Kobieta A na początku i na końcu spektaklu jest jakby metaforą, wypowiedzeniem czego pragnie Kobieta A i czym jest dla niej jej związek. Jest ona dość sentymentalna; nagrana w stylistyce lat 90-tych, przypomina „słodkie love story”. Autorem tekstu jest Szymon Jachimek – kierownik literacki Teatru Kameralnego w Bydgoszczy:



On

Niezapomniana jego twarz  
W niej żalu i rozkoszy ślad  
To cena, którą płacić mam, lecz i mój skarb  
On jak w letni wieczór grana pieśń  
Listopadowej nocy dreszcz  
Tysiące różnych twarzy ma  
W ciągu jednego tylko dnia

On

Piękną lub Bestię w życiu gra  
Kiedy się śmieje, wtedy łka  
W piekło lub niebo umie zmienić każdy dzień  
On – zwierciadło wszystkich moich snów  
Uśmiech wrzucony w górski nurt  
Nie zgadniesz, która gra mu z nut  
Na serca dnie

On

Zdaje się wielbić, kiedy wokół tłok  
Ma taki skromny, lecz i dumny wzrok  
Nikt nie ma prawa widzieć ani łzy  
On to miłość, która nie ma żadnych szans  
Pamięci o niej nie wymaże czas  
Zostanie ze mną aż do końca dni

On

To mój jedyny w życiu plan  
Przez niego, dzięki niemu trwam  
Tylko dla niego umiem przejść przez chwile złe  
Ja chcę przyjąć wszystko z jego rąk  
Wulgarny gest i wspólny dom  
Bo tam gdzie On tam również ja  
do końca świata ja i  
On, On, On

## Wnioski i podsumowanie

Podczas pracy nad rolą Kobiety A techniki improwizacji okazały się bardzo przydatne. Moja postać to kobieta rozedrgana emocjonalnie. Ćwiczenia, takie jak na przykład „emocjonalna siódemka”, bardzo pomogły mi w procesie przygotowania się do stworzenia tej postaci.

Kolejnym bardzo ważnym czynnikiem podczas budowania roli było otwarcie się na partnera, odbieranie intencji i słuchanie. Nie podążanie „po literkach”, za sensem tekstu, ale właśnie próby szukania emocjonalnej, na pierwszy rzut oka kompletnie nielogicznej, reakcji. Jeżeli wiem, co chcę załatwić w danej scenie, mam w głowie cały obraz, a poszczególne sceny są elementami tego obrazu – nie zastanawiam się jak to zagrać.

Świadomość myślenia obrazowo-emocjonalnego dała mi większą przestrzeń do budowania roli. Scena i scenografia nie ograniczały mnie. Za każdym razem mogłam zmienić sytuację sceniczną, nie gubiąc sprawy, jaką mam do załatwienia na scenie.

Dzięki takiemu podejściu również aktorka odtwarzająca postać Kobiety B mogła skorzystać z technik improwizatorskich, choć jej rola (jako kobiety opanowanej), pozornie nie dawała ku temu zbyt wielu możliwości.

Praca w spektaklu „WAG – żona i dziewczyna piłkarza” dała mi jeszcze większą świadomość słuchania partnera scenicznego, nielekceważenia stanu emocjonalnego, bycia „tu i teraz” oraz procesu obrazowo-emocjonalnego.

Każdy aktor, poprzez doświadczenie, wypracowuje sobie technikę budowania roli. Można by zaryzykować tezę, że ilu aktorów, tyle technik. Demidowowskie, intuicyjne podejście do roli połączone z improwizacją, immanentnym podążaniem za wewnętrznymi impulsami oraz nieograniczaniem się scenografią, pozwoliło mi na uzyskanie większej naturalności podczas procesu budowania i odtwarzania roli.

Dzięki improwizacji nauczyłam się skupiać na partnerze i słuchać. Szybciej odczuwać i odnajdywać emocje.

Improwizacja daje mi również większą swobodę wykonawczą i nie ogranicza mnie w zastanej przestrzeni sceniczej. Jeżeli coś wychodzi nie tak, jeżeli zmienia się tekst, partner sceniczny popełnia jakiś błąd, nie zadziała dźwięk czy światła, nie sparaliżuje mnie to, ponieważ wiem, co mam załatwić, jestem „tu i teraz”, chłonę partnera, odbieram jego słowa. Nie prowadzę postaci od kwestii do kwestii.

Warto czerpać i sprawdzać na sobie wszystkie techniki, w poszukiwaniu swojej własnej.

Nie bać się eksperymentować, być elastycznym, szukać najlepszych środków, które pomagają budować postać sceniczną. Nie przywiązywać się do literackiego podejścia do tekstu, pielęgnować i ćwiczyć nieustająco proces obrazowo-emocjonalny.

Techniki improwizacji w pracy nad budowaniem postaci są dla mnie w ogóle (a więc nie tylko przy pracy nad Kobieta A) bardzo pomocne – pozwalają mi pielęgnować „wewnętrzne dziecko”, które niczym nieskrępowane potrafi w pełni wykorzystywać proces twórczy. Pozwalam sobie na całkowicie szczere reakcje, które wynikają z celu, który mam do osiągnięcia oraz z interakcji między partnerem scenicznym a mną. Nie zastanawiam się nad „jak”. Ważne jest dla mnie nieustające bycie w procesie postrzegania. Scenariusz, który przetłumaczyłam, a także moja droga, by udowodnić, że improwizacja teatralna jest wartościową i bardzo potrzebną dziedziną sztuki, była dość długa i bolesna. Utożsamiam się z Kobieta A – zależną od męża, nie wiedzącą na początku, w którą stronę pokierować swoje życie. Praca w charakterze aktorki zaraz po ukończeniu szkoły była dla mnie również uzależnieniem, ale w pozytywnym tego słowa znaczeniu. Mimo przeciwności losu i utraty możliwości pracy w zawodzie, nie poddałam się, tylko szukałam rozwiązań. Wtedy znalazłam improwizację teatralną, która dla profesjonalnej aktorki stała się wspaniałym narzędziem do samorozwoju, do pracy nad swoim warsztatem. Mój doktorat jest dla mnie symbolem wyzwolenia się ze stereotypów; to chęć powiedzenia, że człowiek rozwija się i uczy przez całe życie. Jestem z siebie dumna, że od dwóch sezonów pracuję w Teatrze Kameralnym, realizując marzenia 6- letniej dziewczynki, jaką byłam, kiedy zapragnęłam być aktorką. Cieszę się tym bardziej, iż pracuję nad moimi scenicznymi postaciami nie tylko wykorzystując warsztat, który wyniosłam ze studiów, ale także warsztat improwizacji teatralnej, wypracowany przez ostatnie 12 lat. Dzięki tej kombinacji i łączeniu różnych technik, mogę się nadal rozwijać, być otwarta na zmiany i nie bać się nowych wyzwań, które mam nadzieję są jeszcze przede mną.

## Spis ilustracji

Fot. 1. Samuel Joshua Beckett „Loie Fuller Dancing” (ok. 1900 r.). Courtesy of The Metropolitan Museum of Art	6
Fot. 2. Isadora Duncan (Fot. Eadweard Muybridge)	7
Fot. 3. Maud Allan jako Salome	7
Rys. 1. Wassily Kandinsky – Improwizacja 26 (Wioślarze), 1912 r.	8
Fot. 4. Adam Mickiewicz	10
Fot. 5. Improfest Kraków (rok 2018)	12
Fot. 6. Przykład ruchu w scenie improwizowanej	13
Fot. 7. Teatr lalkowy improwizowany we Wrocławiu	15
Fot. 8. Konstanty Stanisławski	16
Fot. 9. Michaił A. Czechow	18
Fot. 10. Mikołaj Demidow	20
Fot. 11. Jerzy Grotowski	24
Fot. 12. Keith Johnstone	25
Fot. 13. Viola Spolin	26
Fot. 14. Del Close	27
Rys. 2. Koło emocji Roberta Plutchika (opr. własne)	32
Rys. 3. Plakat do spektaklu „WAG – żona i dziewczyna piłkarza”	42
Fot. 15. Kobieta A w pozycji siedzącej na kanapie, sprawiająca pozory nonszalancji	44
Fot. 16. Początek przedstawienia – Kobieta A we śnie	44
Fot. 17. Kobieta B wyjaśniająca intencje swojej wizyty podczas pierwszej sceny	45
Fot. 18. Kobiety A i B obserwują się nawzajem	46
Fot. 19. Kobieta A próbuje przekonać Kobiety B do swoich racji	49
Fot. 20. Monolog Kobiety A	51
Fot. 21. Przykład budowania relacji scenicznej w oparciu o dystans i pozycję przestrzenną obu Kobiet	52
Fot. 22. Gest przekręcania pierścionka, ułatwiający ekspresję poczucia niepewności	53
Fot. 23. Kobieta B nalewająca „wódkę” do szklanki w momencie zdenerwowania	53
Fot. 24. Kobieta A w momencie bezradności	57
Fot. 25. Kobieta A zbierająca siły po konfrontacji z Kobiety B	58
Fot. 26. Konfrontacja obu Kobiet podczas jednego z początkowych dialogów	59
Rys. 4. Elementy wizażu Kobiety A (u góry) i Kobiety B (na dole)	66
Rys. 5. Wizualizacja scenograficzna spektaklu „WAG – żona i dziewczyna piłkarza”	67
Fot. 27. Kobieta A odczytuje Kobiety B wiadomości od jej męża	68
Fot. 28. Scena z przeglądaniem albumu Kobiety A przez Kobiety B	68
Fot. 29. Puchar ligi mistrzów na kilka sekund przed finałową sceną	69

## Bibliografia

- BESSER M., ROBERTS I., WALSH M. 2013. *The Upright Citizens Brigade Comedy Improvisation Manual*. – New York: Comedy Council of Nicea LLC, 384 ss.
- BROOK P. 1977. *Pusta przestrzeń*. – WAiF, Warszawa.
- CAGE J. 1969. *Notations*. – Something Else Press, New York.
- CHODKOWSKI A. 1995. *Encyklopedia muzyki*. – PWN, Warszawa
- CHOMIŃSKI M. J. 1974. *Aleatoryzm i jego granice*. – [W:] REISS J. W. *Mała historia muzyki*. – PWN, Kraków.
- CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K. 1989. *Historia muzyki. Tom 1*. – Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K. 1990. *Historia muzyki. Tom 2*. – Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- CZECHOW M. A. 2000. *O technice aktora*. (opr. M. Sołek). – Wydawnictwo ARCHE, Kraków.
- DEMIDOV N. 2016. *Becoming an Actor-Creator*. – Routledge, New York, tłum. własne.
- DOORLY G. 2012. *WAG – żona i dziewczyna piłkarza*. Tłumaczenie polskie: Katarzyna Chmara-Collins (2022).
- GODLEWSKI S. 2019. *Taneczna improwizacja. To nie takie proste*. – <https://kulturaupodstaw.pl/taneczna-improwizacja-to-nie-takie-proste-stanislaw-godlewski/> [data dostępu: 2023-02-20]
- GROTOWSKI J. 1965. *Ku teatrowi ubogiemu*. – Miesięcznik „Odra” nr 9/1965, Wrocław.
- HABELA J. 1980. *Słowniczek muzyczny*. – Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- HALPERN. CH., CLOSE D., JOHNSON K. H. 1994. *Truth in Comedy: The Manual for Improvisation*. – Pioneer Drama Service, 160 ss.
- JOHNSTONE K. 2013. *Impro Spontaniczne Kreowanie Świata*. – PWST, Kraków.
- JOHNSTONE K. 1999. *Impro for Storytellers*. – Routledge, New York.
- JOHNSTONE K. 1987. *Improvisation and the Theatre*. – Routledge, New York.
- KACZMAREK S. 2019. *Zastosowanie improwizacji grupowych i indywidualnych w kształtowaniu zdrowia psychicznego i rozwijania zdolności psychologicznych u uzdolnionej artystycznie młodzieży. (The use of group and individual improvisations in shaping mental health and developing psychological abilities in artistically talented youth.)* – [W:] KATARYŃCZUK-MANIA L., MANIA G. (red.) *Konteksty kultury, konteksty edukacji: wielowymiarowość kształcenia artystycznego i upowszechniania kultury*. – Skarbona: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Kraków, str. 195-221.

- KANDINSKY W. 1912. *Über das Geistige in der Kunst*. – Munich.
- KLIMCZOK W. 2010. *Wizjonerzy ciała*. – Wydawnictwo Ha!art, Kraków, s.24.
- MAJEWSKA J. 2011. *Improwizacja – o sztuce wolnego człowieka*. – Teatr, 2011/03.
- MALINOWSKI G. 2021. *I tre soggiorni a Padova di Stanisław Niegoszewski (1565–post 1600)*. – *Italica Wratislaviensia*, 12(2), 47–68.
- MĄCZNIK M., KRÓL A. 2014. *Praktyczna improwizacja. Jak techniki improwizacji mogą usprawnić każdy aspekt Twojego życia*. – Wydawnictwo Sensus, ss. 209.
- MICHELS U. 2003. *Atlas muzyki*. (tłum. Piotr Maculewicz). T. 2. – Warszawa, Prószyński i S-ka.
- PIŁAT R. 2022. *Duch improwizacji*. <https://culture.pl/pl/artykul/duch-improwizacji> [data dostępu: 2023-02-21]
- PLUTCHIK R. 1980. *Emotion: A Psychoevolutionary Synthesis*. – New York: Harper and Row.
- PRZESMYCKA M. 2008. *Siła improwizacji (wywiad z dr Elżbietą Masiak, psychologiem i muzykiem)*. – *Medicus*, miesięcznik Lubelskiej Izby Lekarskiej 2008/08. Także: <https://medicus.lublin.pl/2008/08/post-137> [data dostępu: 2023-06-01]
- SKWARCZYŃSKA S. 1931. *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*. – *Pamiętnik Literacki*, pismo poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 28/1/4: 185–212.
- Słownik języka polskiego*. 2022. PWN, Warszawa, Wyd. 3, dodruk 12. Także: <https://sjp.pwn.pl/> [data dostępu: 2023-02-20]
- SPOLIN V. 1999. *Improvisation for the Theatre*. – Northwestern University Press.
- STANISLAVSKI C. 1936. *An Actor prepares*. – Theatre Arts, New York.
- SURIMA T. 1977. *Naśladowanie rzeczywistości, umowność, realizm*. – [W:] KRZECZKOWSKI H. [red.] *Brecht w oczach krytyki światowej*. – Warszawa.
- TKACZ P. 2020. *O improwizacji i bałaganie (wywiad z Anną Niestatek)*. – *Kultura u podstaw*, 3 września 2020. Także: <https://kulturaupodstaw.pl/42019-2/> [data dostępu: 2023-06-20]
- VILIĆ S. 2015. *Collective Improvisation From Theatre to Film*. – Kolektiv Narobov, Lubljana.
- WESTON J. 1996. *Directing Actor*. – Michael Wiese Productions, 387 ss.

### **Strony internetowe niewymienione wcześniej**

<https://edubroker.pl/pl/a/i-jak-impro-czyli-dlaczego-improwizujemy-na-szkoleniach> [data dostępu: 2023-06-01]

<https://encyklopedia.interia.pl/kultura-sztuka/nauki-o-sztuce/news-improwizacja.nId,1957528>

[data dostępu: 2023-03-20]

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/improvizacja;4008513.html> [data dostępu: 2023-03-08]

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/teatr-instrumentalny;3985862.html> [dostęp: 2023-02-01]

<https://encyklopediateatru.pl/hasla/81/improvizacja> [data dostępu: 2023-02-20]

[www.impro.art.pl](http://www.impro.art.pl) [data dostępu: 2011-08-11]

<https://www.impro.info.pl/> [data dostępu: 2023-06-01]

<http://improencyclopedia.org/> [data dostępu: 2023-06-01]

<https://khronoshistoria.com/historia-mujeres/mujeres-artistas/loie-fuller-mujer-serpentina/>  
[data dostępu: 2023-02-20]

<https://kulturaupodstaw.pl/najwazniejsi-sa-aktorzy-agata-duda-gracz-teatr-nowy-improvizacje/> [data dostępu: 2023-03-09]

<https://rozalska.com/index.php/pl/2021/10/28/3-fazy-polskiego-impro/> [data dostępu: 2023-02-23]

<https://teatrkameralny.com/spektakle/wag/> [data dostępu: 2023-03-25]

<https://steinhardt.nyu.edu/nordoff/the-practice/history> [data dostępu: 2023-06-01]

[https://en.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Chekhov](https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Chekhov) [data dostępu: 2023-06-01]

<https://www.violapolin.org/> [data dostępu: 2023-03-09]

<https://zpe.gov.pl/a/performance-jako-dzialanie-artystyczne/D4ACB0MGQ> [data dostępu: 2023-02-21]