

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

*Analiza postaci Nataszy Baniny i Nataszy Wiernikowej
w monodramie „Marzenie Nataszy” J. Pulinowicz
w reżyserii Nikolaja Kolady*

mgr Agnieszka Skrzypczak

Promotor :
prof. Piotr Seweryński

Łódź 2024

Spis treści :

1.	Wstęp.....	3
2.	Monodram - forma intymnego spotkania z widzem.....	6
3.	Marzenie, które łączy - analiza postaci Nataszy Baniny i Nataszy Wiernikowej w <i>Marzeniu Nataszy J.Pulinowicz</i>	9
4.	Twórcy spektaklu	
	4.1.Reżyser.....	25
	4.2. Autorka.....	29
	4.3. Tłumaczenie.....	31
	4.4. Scenografia, kostium	36
	4.5. Muzyka.....	41
5.	Wpływ czasu na rolę.....	43
6.	Zakończenie.....	49
7.	Bibliografia.....	52

1. Wstęp

*Dziwna rzecz, doprawdy
jak nierozumnym stworzeniem jest istota rozumna,
zwłaszcza przyciśnięta okolicznościami.¹*

Rozpoczynam moją rozprawę doktorską i towarzyszy mi uczucie podobne do tego, kiedy w teatrze podczas prób stolikowych, poświęconych analizie, konfrontuję się po raz pierwszy ze słowami postaci, albo później kiedy przechodzimy z prób stolikowych do sytuacyjnych - mam wtedy wrażenie, że jakoś nienaturalnie mówię i czuję się niepewnie, stawiając pierwsze kroki w nowej roli. Podobne uczucie niepewności i nieśmiałości towarzyszy mi teraz, kiedy podejmuję próbę analizy mojej pracy nad monodramem *Marzenie Nataszy* Jarosławy Pulinowicz w reżyserii Nikołaja Kolady.

Chciałabym, aby ta rozprawa była zapisem moich poszukiwań i próbą uchwycenia metody pracy w budowaniu roli Nataszy Baniny i Nataszy Wiernikowej w monodramie *Marzenie Nataszy*.

Opiszę pracę z reżyserem, oraz decyzje osób współtworzących przedstawienie. Dokonam analizy dwóch granych przeze mnie postaci, które różni niemal wszystko, oprócz jednego wspólnego marzenia o tym, żeby być kochaną i kochać.

Jest to dla mnie duże wyzwanie, ale wierzę, że nie *jak*, a *co* chcę powiedzieć jest najważniejsze i tym razem również pomoże mi to dotrzeć do celu.

Premiera spektaklu odbyła się 17 marca 2013 roku na Małej Scenie Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, natomiast ostatni, 150 spektakl, zagrałam 10 marca 2023 r.

¹ Stanisław Lem, *Bajki Robotów*, wydawnictwo literackie, Warszawa 2016.

Przez ostatnie dziesięć lat próbowałam, jak podaje teatralny program spektaklu, *dokonać diagnozy stanu współczesnej młodzieży na przykładzie historii tych dwóch rosyjskich nastolatek*.²

Czy gdybym teraz rozpoczęła próby z Koladą, efekt naszej pracy byłby taki sam?

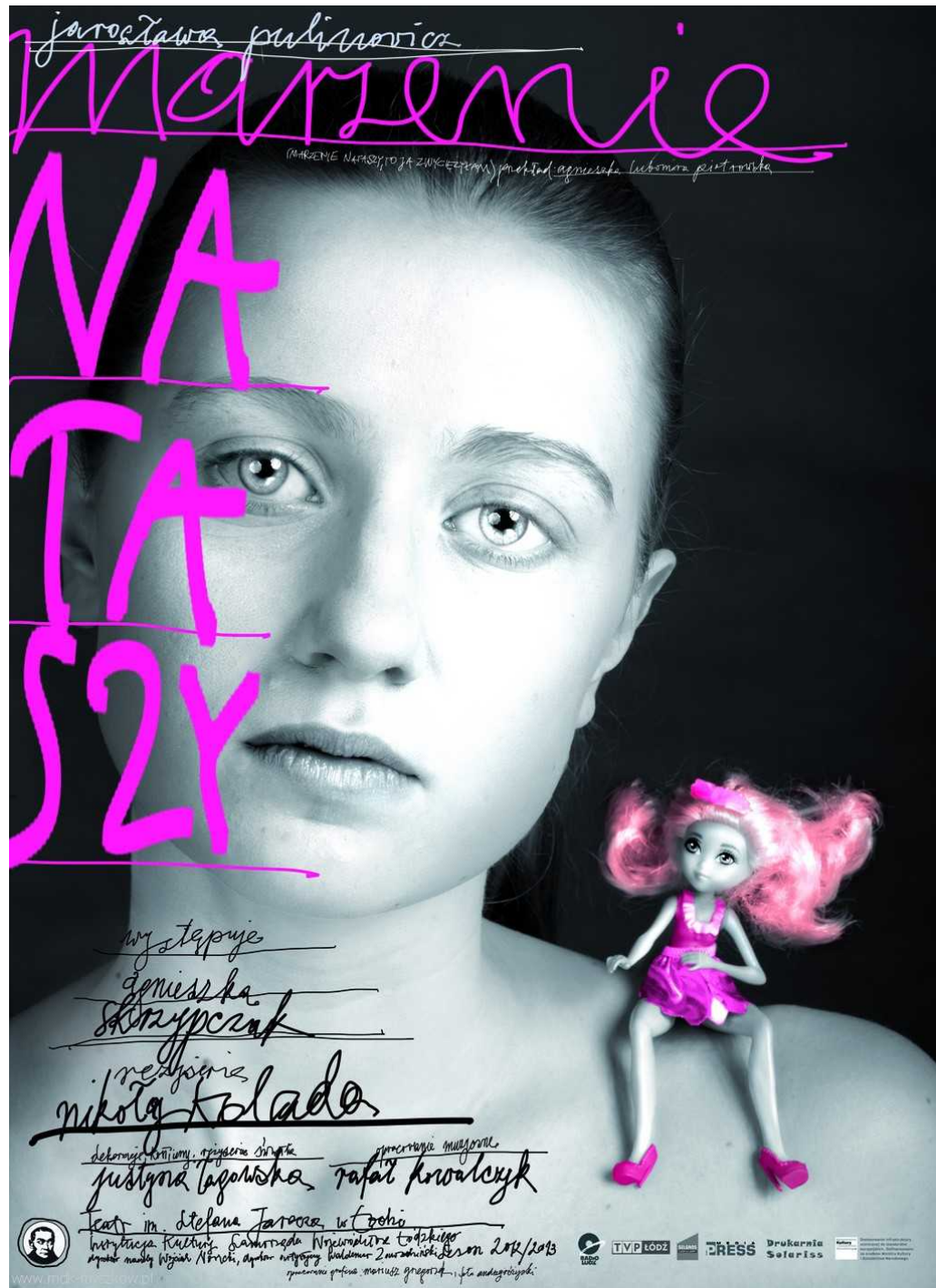
Dziś, biorąc pod uwagę okoliczności wojny, w ogóle nie doszłoby do naszego spotkania w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi.

W lutym 2022 roku byliśmy świadkami konsternacji środowisk artystycznych, nie tylko zresztą w Polsce, które zadawały sobie pytanie, jak w obliczu inwazji Rosji na Ukrainę traktować rosyjską kulturę. Padły pytania, czy bojkot ma objąć tylko współczesnych twórców popierających Putina oraz produkcje rządowych instytucji autoryzowanych przez putinowski reżim, czy też iść szerzej – wyłączając z repertuarów teatrów i oper także dokonania Czechowa, Dostojewskiego, Czajkowskiego, Turgeniewa i innych. Generalnie jednak w Polsce zdejmovano z afisza rosyjskie tytuły, a dramatycznej sytuacji osób specjalizujących się w rosyjskim repertuarze bodaj najciężej doświadczyła Agnieszka Lubomira Piotrowska. Wypadła z roli najbardziej wziętej tłumaczki, mogącej pochwalić się dodrukiem pierwszego tomu przekładów Czechowa, gdy w przypadku książkowych wydań dramatów to się raczej nie zdarza. Nagle stała się osobą pozbawioną pracy i dochodów (...) Przypominam nasze lutowe i marcowe dylematy z 2022 roku, o których być może już zapomnieliśmy na tle galopujących wojennych wydarzeń i frontowych zwrotów akcji.³

Mimo tych okoliczności zdecydowałam się nie zmieniać tematu mojej rozprawy doktorskiej, ponieważ praca nad tym przedstawieniem była dla mnie wyjątkowa. Chciałabym opisać doświadczenie tworzenia pierwszej roli w zawodowym teatrze oraz spojrzeć na to z perspektywy dziesięciu lat pracy. Spróbuję poddać ocenie proces przenikania się intuicji z doświadczeniem, na które z każdym sezonem wpływa nie tylko ilość zagranych spektakli, ale przede wszystkim to, co dzieje się na świecie i w moim prywatnym życiu. Mam na myśli dojrzewanie granych przeze mnie ról i jednocześnie mój rozwój dzięki tym rolom.

² Program spektaklu pt.: *Marzenie Nataszy* Jarosławy Pulinowicz, Teatr im. Stefana Jaracza, Łódź 2013.

³ <https://teatr-pismo.pl/19333-rosyjski-wklad-w-kulture/>



Plakat spektaklu *Marzenie* Nataszy

źródło: Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi.

2. Monodram - forma intymnego spotkania z widzem

Moje zainteresowanie monodramem zaczęło się już na trzecim roku w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. W ramach pracy własnej, pod opieką artystyczną profesora Piotra Krukowskiego przygotowałam monodram pt. *Lipiec* Iwana Wyrupajewa, w tłumaczeniu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej. Premiera odbyła się 12. 04. 2012 roku w Teatrze Studyjnym w Łodzi i pamiętam, że to co wówczas było dla mnie najciekawsze i najbardziej ekscytujące, to wyjątkowe poczucie odpowiedzialności i intymna podróż, w którą miałam szansę zabrać widza. Towarzyszyła mi wtedy ogromna potrzeba doświadczania naszego zawodu i chęć uświadomienia sobie funkcji teatru, w którym wiedziałam, że na pewno chcę pracować. Miałam to szczęście, że już wtedy spotkałam się z tematem i postacią, które mnie rozwijały nie tylko warsztatowo - ucząc nowych środków wyrazu, ale przede wszystkim trenując moją wrażliwość i empatię, czyli cechy, które okazują się być wyjątkowo istotne w pracy nad każdą kolejną rolą.

Szukając genezy dla tej formy teatralnej, uznałam, że właściwie jest to moment, w czasie którego przed grupą ludzi stanął jeden człowiek, by wyrazić swoją myśl za pomocą słowa, gestu i mimiki. Jest to zatem najprawdopodobniej forma wcześniejsza od teatru wieloosobowego, którego historia liczy sobie ok. 2,5 tysiąca lat.

W słowniku terminów literackich czytamy definicję monodramu :

Utwór dramatyczny, zazwyczaj jednoaktówka, w którym występuje tylko jeden monologujący bohater, który wypowiedź swoją zwraca bądź do publiczności teatralnej, bądź do jakiegoś domniemanego audytorium, bądź do konkretnej osoby nieobecnej na scenie. Monolog wypełniający monodram jest silnie zdialogizowany, ponieważ jego kształt językowo stylistyczny stanowi imitację serii replik na domyślne wypowiedzi partnerów złożonej rozmowy lub ich pozajęzykowe relacje ⁴

⁴ Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień - Sławińska, Sławiński 1998, s.293.

Według mnie, monodram jest to najtrudniejsza i najbardziej ryzykowna forma teatralna, a główną jej wartością jest przede wszystkim wyjątkowa bliskość z widzem i intymna atmosfera spotkania. W realizacji Nikołaja Kolady pozostaję zdana sama na siebie. Nie mam możliwości „ucieczki w partnera”, schronienia się za dekoracją, techniką sceny czy inscenizacją. Grając ten spektakl, mam świadomość, że jestem sama i wszystko zależy ode mnie, jednak traktuję to jako ogromną szansę na tak wyjątkową i jedyną w swoim rodzaju konfrontację z widzem. Próbuję utrzymać uwagę publiczności na wodzy swojego głosu, wzroku, ruchu, wciąż pilnując napięcia.

Nie tylko ta forma teatralna, ale teatr w ogóle, daje szansę na wyjątkowo intymny kontakt z widzem, na żywe spotkanie z człowiekiem, a mam wrażenie, że obecne czasy temu nie sprzyjają. Żyjemy w pośpiechu oraz chaosie internetowych mediów społecznościowych i wygląda to tak, jakbyśmy uciekali sami od siebie.

W teatrze najważniejszy jest widz, a od marca 2020 roku pandemia zmieniła na pewien czas zasady gry. Ze zrozumiałych względów teatry zostały zamknięte, a „kultura w sieci”, zaczęła przeżywać swój złoty okres. Rozpoczął się przedziwny czas, na który nikt nie był przygotowany. Dokonywano nieśmiałych prób przeniesienia spektakli na platformy internetowe. Efekty były różne, nie było przecież wzorca. Niektóre instytucje zamieszczały „robocze” rejestracje swoich spektakli, a inne poszły o krok dalej i wynajęły profesjonalne ekipy filmowe, aby nagrać przedstawienia i przybliżyć je formą do teatru telewizji.

Być może kiedyś teatr zostanie zastąpiony jakąś formą multimedialną, ale wydaje mi się, że nie będzie to rozwój teatru, a jego koniec. Oczywiście możemy się bezpiecznie schować, kontaktując się ze sztuką wyłącznie za pomocą telewizora, ale ja cały czas wierzę i widzę, że jest mnóstwo ludzi odważnych, potrzebujących innego, właśnie intymnego kontaktu. To, że ludzie potrzebują spotkania także po spektaklu, w tym wypadku po moim monodramie, mówi mi, że jest to niezbędne. W zgiełku świata jest to moment na spotkanie ze sobą.

Mam nadzieję, że ten trudny czas pandemii przypomniał nam, jak ważny jest bezpośredni kontakt aktora z widzem w przestrzeni teatralnej. Wierzę, że mimo rozwoju technologii nie uda się tak łatwo zastąpić tego fizycznego, magicznego przeżycia, które wiąże się z wizytą w teatrze.



Natalia Banina
Fot. Greg Noo-Wak

3. Marzenie, które łączy dwa różne światy - analiza postaci Nataszy Baniny i Nataszy Wiernikowej.

„A Wy co? Nie macie marzenia? Nie macie?
A można tak człowiekowi zabijać marzenie?
A jeżeli on naprawdę kocha? To tak można?
To jest sprawiedliwe?”
(Natasza Banina „Marzenie Nataszy”)

Jaroslawa Pulinowicz napisała dwie różne historie nastolatek, które łączy jedno marzenie : kochać i być kochaną.

Pierwsza historia Nataszy Baniny zatytułowana jest *Marzenie Nataszy*, a druga opowiada o Nataszy Wiernikowej i nosi tytuł *Wygrałam ja!*.

Różnice charakterologiczne pomiędzy bohaterkami obu części spektaklu, a zarazem dwóch różnych dramatów, widać wręcz gołym okiem.

Od samego początku pracy nad tymi rolami Nikolałaj Kolada, przykładął dużo uwagi do przeszłości nastolatek, ale również do tego, jakie mają perspektywy na przyszłość.

Tak jak czytamy u Stanisławskiego :

Teraźniejszość nie może istnieć nie tylko bez przeszłości, ale i bez przyszłości. Ktoś powie, że nie możemy jej znać, ani przepowiedzieć. Ale pragnąć jej, mieć widoki na nią nie tylko możemy, ale wręcz powinniśmy. Jeżeli w życiu nie do pomyślenia jest teraźniejszość bez przeszłości i przyszłości, to także na scenie, pokazującej to życie, nie może być inaczej.⁵

Reżyser ostrożnie wprowadzał mnie w formę spektaklu, która opierała się wyłącznie na środkach wyrazu, z których miałam później korzystać podczas

⁵ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, przeł. Z. Petersowa, [w:] *Przeciw konwencjom. Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine'a po czasy współczesne* (1887-1990), wybór i red. M. Fik, Warszawa 1994, s.55.

przedstawienia. Od pierwszych prób, czasem jeszcze z egzemplarzem w ręku, szukałam charakterystycznych gestów i postaw dla poszczególnych stereotypów postaci, w które wpasowują się moje bohaterki.

W przypadku pierwszej części spektaklu, główną postacią jest młoda dziewczyna z bidula, harda chłopczyca, która rozstawia rówieśników po kątach.

Natasza, w której zachowały się jakieś resztki wrażliwości, przyzwyczajona jest jednak, że jeśli chce coś mieć, musi to wywalczyć. Bez względu na cenę. Przy emocjonalnej niedojrzałości oznaczać to będzie dla niej zamianę „bidula” na więzienie dla nieletnich.

„ (...) tam mówią szkoła fajniejsza, nawet chodzić nie trzeba i tak ci tróję naciągną i imprezować też wolno...tylko nie wolno wychodzić poza teren(...)”



Natasza Wiernikowa i Natasza Banina

Fot. Greg Noo-Wak

Reżyser od pierwszej próby poprosił, abym przychodziła ubrana w dres, a w postawie ciała szukała przygarbionej sylwetki z szeroko rozstawionymi nogami. Próbowałam również mówić niższym i szorstkim głosem, szukając nawyków, które wywodzą się z przystosowawczego mechanizmu obronnego. Sugerują siłę, której po prostu nie może zabraknąć w środowisku, z którego się wywodzi pierwsza Natasza.

Miałam zacząć cicho i spokojnie, jakby pod nosem, co jest charakterystyczne dla zatrzymanych i przesłuchiowanych przez władze osób.

„No to tego..to wszystko co tu mówili to jest normalna ściema, nic takiego nie było, że co...opowiedzieć tego jak to było...i co jeszcze?(...)”

W połączeniu z gestem obgryzania paznokci, bądź skórek na palcach i wzrokiem wbitym w ziemię, lub we własne dłonie tworzył się obraz, na którym właśnie zależało reżyserowi. Wraz z upływem czasu miałam zwiększać ekspresję i jednocześnie wyrażać więcej agresji, co również jest charakterystyczne dla osób z bidula. Formalnie Kolada dołożył mi nerwowe poruszanie nogą. Był to bardzo prosty techniczny zabieg, ale skuteczny dla mnie jak i efektowny dla widza. Dużo głośniejszy i intensywniejszy fragment, w których Natasza opowiada o wychowawczyni:

„Myślę tak sobie w duchu –

aha, spróbuj tylko, uderz, to się później nie pozbieracie.

A jak miałam dziesięć lat, pamiętam, jak ta właśnie Raisa Stiepanowna

raz mi tak w dynię przywalila,

że potem przez tydzień mnie bolało i niedobrze było.

Co ona, suka jedna, myśli, że zapomniałam, co?

Ja niczego nie zapominam i zapominać nie zamierzam,

ja ich tu wszystkich z gównem zjem na podwieczorek,

niech no tylko kto spróbuje...”

Podobnie, mocniejszych środków wyrazu używam, kiedy Natasza wspomina nauczycielkę Juriewną:

„(...)raz u nas w pokoju była impreza i nad ranem nauczycielki zrobiły nam wiskanie - no alko szukały, tłuste, dupiaste pasztety. No i tego, Natalia Juriewna znalazła u mnie piwo. I co ? I dawaj dalej grzebać, no i tam były te fotki. No i w sensie chciała mnie

niby ukarać i zabrała te zdjęcia. Ja o nich nawet zapomniałam. A tu nagle sobie przypomniałam. Pomyślałam, trzeba je zabrać. Tylko teraz nie jej zmiana, nie Natalii, a Raisy. No i niech tam, myślę, nie oddasz krowo jedna, to ja ci tu zaraz urządzę, kurde takie bydło, że się nie pozbierasz .”

Dla kontrastu fragment, w których opowiadam o Walerze, dziennikarzu, w którym Natasza się zakochuje mam grać subtelnie i delikatnie. To moje ulubione momenty w spektaklu, bo przywołują wspomnienia pierwszych zauroczeń i miłości. Już od pierwszej chwili, kiedy tylko jest mowa o Walerze, zmieniam barwę głosu na cieplejszą i staram się nadać Nataszy jasności.

„(...) A potem przyszedł on – od razu załapałam, że to on, bo kto jeszcze może o tak o wziąć i przyjść do mnie do szpitala? No dobra, niczego o za mąż nie mówił. Powiedział, że jest dziennikarzem z gazety „Szyszkinowska Iskra”, że to jedna z najstarszych lokalnych gazet, że bardzo chce napisać o mnie do gazety.(...)”

Kolada zwrócił szczególną uwagę na najważniejszy moment w spektaklu, kiedy pada pierwszy raz pytanie o marzenie Nataszy. Przed tym robię długą pauzę i mówię, celebруюc prawie każde wypowiedane słowo.

„A potem Walera spytał się mnie: „Natasza, a jakie ty masz marzenie?”

No i wtedy zrozumiałam, że to on.

Bo wcześniej nikt mnie jeszcze nigdy nie spytał o marzenie.

A on tak o po prostu wziął i spytał. A ja mu mówię:

„Walera, oboje jesteśmy dorośli, jakie znowu marzenie, pracować trzeba!”

A sama tego myślę sobie – no spytaj jeszcze, spytaj.

Pewnie się wygłupiałam, że tak powiedziałam, trzeba było od razu

o marzeniu opowiedzieć, żeby on wszystko zrozumiał i powiedział: „Natasza, ty normalnie jesteś najfajniejszą dziewczyną na ziemi. Weź wyjdź za mnie za mąż”.”

Takie właśnie kolory proponowane przez reżysera już od samego początku pracy, bardzo mi pomogły. Wraz ze wzrostem emocji miałam również mówić szybciej i głośniej, napinać ciało do postawy gotowej do ataku. Pojawia się gest przywoływania koleżanki Swiety, z wysoko, po męsku podniesioną dłonią, mało subtelne i dziewczęce wycieranie nosa w rękaw bluzy, czy nerwowe wycieranie spoconych dłoni w kolana.

„(...)Zawołałam ją w stolówce na obiedzie: Swieta, mówię, pogadamy, zajaramy. Poszłyśmy do umywalni, a ja ją tak za wszarz złapałam, a ty co mówię, całkiem cię pogięło. Swieta piszczy, ja ją za włosy ciągnę, ale potem mi się znudziło. Machnęłam na nią ręką. Dobrze, że ze mną nie mieszka, bo dawno bym ją udusiła.”

Marzenie Nataszy Baniny w całym spektaklu powtarza się niczym refren. Jest to ogromne pragnienie bycia kochaną, dlatego autorka zastosowała taki zabieg w tej opowieści, a reżyser zaproponował, abym mówiła ten fragment za każdym razem tak samo. W całej historii takich refrenów jest kilka. Pierwszy raz Natasza wypowiada swoje marzenie, kiedy postanawia udowodnić Swietce - swojej przyjaciółce, że niczego się nie boi i wyskakuje z drugiego piętra przez okno.

„(...)Nie pamiętam, co tam dalej było. Ale jak leciałam, strasznie się wystraszyłam, że już po mnie, koniec. I wypowiedziałam takie życzenie – chcę miłości, żeby z welonem i cukierkami czekoladowymi. I żeby wszystkie nasze dziewczyny szły za nami i nam zazdrościły. Ale nie to najważniejsze. Najważniejsze, żeby on mnie kochał, żeby podszedł do mnie i powiedział: „Natasza – ty normalnie jesteś najfajniejszą dziewczyną na ziemi, weź wyjdź za mnie za mąż”. A ja bym od razu wyszła, w sensie za niego. No i nigdy nie myślałam, że skok z drugiego piętra spełnia życzenia. Powaga, spełnia, kto nie wierzy, niech spróbuje. Tylko trzeba go szybko wypowiadać, to życzenie, bo nie leci się zbyt długo. Ocknęłam się w szpitalu.(...)”

Kolejny moment, kiedy mowa jest o marzeniu, to ten, w którym Walera po spotkaniu odprowadza Nataszę do bidula:

„(...) Idziemy, a ja sobie myślę, no jakie gówniane miasto, to nasze, no czego ono takie małe? No nie da się normalnie pospacerować. O, jakbyśmy byli w Moskwie, to byśmy całą noc szli, ja bym mu wszystko opowiedziała, a potem, już nad ranem, on by mi powiedział: „Natasza – jesteś normalnie najfajniejszą dziewczyną na ziemi. Weź wyjdź za mnie za mąż”. No gdybyśmy byli w Moskwie, to on by to na pewno powiedział, a tak to nie – bo do tego to trzeba się zebrać z myślami i siłami, a na to to trzeba czasu. A jaki tu czas, jak tu całe miasto można w godzinę obejść?(...)”

W spektaklu jest też sytuacja, w której piję wodę z małej, plastikowej butelki. To również nie zostało pominięte przez reżysera. Miało przypominać picie piwa, lub innego napoju alkoholowego, niż tylko subtelne gaszenie pragnienia.

„I potem... Nie, nie chcę mówić... Wody mi dajcie. (pije wodę) W każdym razie, przyszłam, zebrałam dziewczyny, jednej takiej szmacie, mówię, trzeba parę rzeczy wyjaśnić... No, myśmy za nią dwa dni lukiły koło tej klatki schodowej. Zapamiętałam ją, żmiję jedną, chociaż wtedy było ciemno. A potem... No... Chodźmy, powiedziałyśmy, pogadamy...”

Poza fizycznymi aspektami gry aktorskiej i wspomnianymi wcześniej pośpiechu i agresji, Kolada zwracał jeszcze uwagę na psychologiczne aspekty. Onieśmienie spowodowane wstydem przed swoim ukochanym Walerym jest przykładem na to, że Natasza co innego myśli, a co innego mówi. Chciałaby mu się przypodobać, albo zwrócić na siebie uwagę, więc nie jest z nim szczerą, tylko coś przed nim udaje, zmyślając wiele historii. Tak jest w momencie, kiedy spotykają się w parku, żeby porozmawiać. Natasza, która zwykle spóźnia się do szkoły, tym razem jest pół godziny wcześniej.

„(...)Siedzę, siedzę i nagle za moimi plecami słyszę jego głos – dzień dobry, Nataszo. Aż podskoczyłam, ale nie pokazałam tego po sobie, spokojniutko się odwracam, cześć, mówię, Walera. A mnie samej tam w środku wszystko się dziesięć razy wywróciło. Nawet zapomniałam, jak oddychać, w piersi jakoś tak bum-bum, i powietrze łapię ustami. No to opowiadaj, mówi, co tam u ciebie. A ja siedzę taka, głową kiwam, jak koń. Zaraz, mówię, muszę się zebrać w sobie. Krzywdzą was tam, pyta. Ja taka – no tak, zdarza się. A z okna czemu wyskoczyłaś, chciałaś odebrać sobie życie? A ja przecież niczego takiego nie chciałam, to przecież Swietka ta debilka, ale mimo wszystko mówię – tak, chciałam.”



Natasza Banina (A. Skrzypczak)

fot. Greg Noo-Wak

Kolejnym aspektem psychologicznym jest brak empatii bohaterki, kiedy pod koniec pierwszej części Natasza wspomina o tym, że dziewczyna, którą pobiła z koleżankami jest w śpiączce. Reżyser zwracał szczególną uwagę, żeby nie mówić tego ze współczuciem. To było dla mnie trudne zadanie. Pierwsze moje próby polegały na zmaganiu się ze środkami wyrazu. Kiedy tylko wypowiadałam jej słowa z żalem, to przerywał mi i prosił, abym pamiętała, że Natasza mówi o tym tylko i wyłącznie w celu walki o własne racje, o swoją sprawę. Ona niczego nie żałuje.

„(...) tam za garażami...ja ją tylko trzymałam, to Gulka dwaj jej obcasem po głowie, a Swieta ją szarpala. Myśmy nie myślały, że ona zapadnie w jakąś śpiączkę.

Myśmy niczego takiego nie chciały. To śledczy napisał, że to szczególne okrucieństwo, ale my nikomu niczego takiego nie(...)”

Jedynie łzy, które pojawiały się w pierwszej części spektaklu, odnosiły się do fragmentu, gdy bohaterka wspomina własną matkę i tęsknotę za nią.

„(...)moja mama była taka ładna i malowała się tak jaskrawo, ostro, że czasami aż oczy łzawiły. Obiecała mi wszystko podarować...szminkę, kolczyki, kosmetyki, ale po śmierci matki, Wadik sutener wszystko jej rzeczy wywiózł i przez to nic nie dostałam. Zabiłabym tego skurwiela Wadika, ale go potem beze mnie zabili (...)”

W drugiej części spektaklu bohaterka jest zupełnie inna. Natasza Wiernikowa jest dziewczyną z innego środowiska, to złote dziecko z zamożnego domu, wschodząca gwiazda telewizyjnego programu dla młodzieży.

Dobrze sytuowani rodzice nie szcędzą pieniędzy, by ją wyedukować i rozwijać w niej wszelkie talenty, mające zapewnić jej pozycję w życiu.

„(...) zobaczcie sami, niedawno skończyłam dopiero szesnaście lat, a mam na swoim koncie : dyplom ukończenia szkoły artystycznej w klasie tańca- raz, zaliczona grupa młodzików w pływaniu- dwa, pierwsze miejsce w mieście i drugie miejsce w województwie też w pływaniu - trzy i cztery, no i do tego studio telewizyjne- prowadzę tam z jednym takim chłopakiem program dla młodzieży.”

Sterroryzowana rodzicielską miłością ma w grafiku miejsce na wszystko. (śpiew, balet, pływalnia, prowadzenie programu telewizyjnego dla młodzieży) poza własnym życiem.

Dziewczyna z dobrego domu o ponadprzeciętnym statusie finansowym i społecznym to drugi biegun, w porównaniu z pierwszą Nataszą.

Drugi akt zaczynam głośno i wyraźnie, z szerokimi gestami. Jest to wynikiem tego, że druga Natasza jest pewna siebie i, jak sama mówi, uwielbia występować przed dużą ilością ludzi.

„(...) ja po prostu uwielbiam występować, brać udział w zawodach, koncertach, bo w ten sposób tak jakby udowadniasz, że nie jesteś zwykłym człowiekiem, że coś umiesz, coś potrafisz, coś czego inni nie potrafią(...)”

Kolada pomógł mi odnaleźć środki wyrazu wynikające z egoistycznej osobowości Nataszy, jak na przykład bicie brawa samej sobie w momentach, gdy postać się przechwala swoimi osiągnięciami lub powie żart, albo śmieszny historyjkę z życia. Podobnie jest z zalotnym machaniem głową. Szukaliśmy również sztucznie wyglądających gestów, którymi młoda Natasza nieudolnie naśladuje dorosłych.

„(...) moja mama ma całą szafę ubrań i wszystkie uszyła dla niej znajoma krawcowa, bo kupowanie ubrań w sklepach to prosta droga do stopienia się z ludzką masą(...)”

Z czasem zaczęłam przyswajać te działania, asymilować jako własne i przez to stały się prawdziwe. To co zdawało mi się być zewnętrznym działaniem, zaczynało wypływać z wewnętrznego impulsu i było przyczyną owego działania.

Stanisławski mówi o tym w ten sposób:

Proszę powtórzyć wielokrotnie linię życia ludzkiego ciała postaci.

Umocnią państwo nie tylko same działania fizyczne, ale i wewnętrzne impulsy, które je wywołują. Niektóre z nich mogą z czasem stać się impulsami świadomymi. Wówczas będą państwo z nich korzystać zgodnie z własną wolą, swobodnie wywołując te działania, które z nimi są naturalnie związane.⁶

Jedynym i zabawnym rekwizytem jest wielka, różowa maskotka słonia, która w paru momentach służy za obrazowanie kolegi Pietki Mamuczki.

Miał być to wyrazisty, szeroki gest wskazujący na maskotkę za każdym razem, gdy w tekście pojawia się imię Pietki.

⁶ K.Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2020, s.404.

*„(...) poznałam swojego współprowadzącego : Pietka Mamuczkin.
Jasny blondyn, nie mam pojęcia jak to przeszło przez casting,
ciągle robi miny do kamery...nawet Wiera Siemionowna,
redaktorka programu, wciąż zwracała mu uwagę(...)”*



Natasza Wiernikowa (Agnieszka Skrzypczak)

Fot. Greg Noo-Wak



Natasza Wiernikowa
Fot. Greg Noo-Wak

Obie dziewczyny dorastają i usilnie marzą o romantycznej miłości. Natasza Banina zeznaje przed sądem i tłumaczy swoje działanie słowami :

„(...) ja tylko chciałam, żeby on był mój, żebyśmy razem chodzili na spacer, pili herbatę, żeby on podszedł do mnie i powiedział : Natasza, Ty normalnie jesteś najfajniejszą dziewczyną na ziemi, weź wyjdź za mnie za mąż.

Po prostu takie marzenie(...)”

Wiernikowa w wywiadzie, opisuje swojego ukochanego w charakterystyczny dla siebie sposób : *„(...)widziałam go już wcześniej, jasnowłosego chłopaka z kolczykiem w uchu, ma takie przepiękne oczy i głębokie spojrzenie, że nawet kiedy tak po prostu patrzy no to zdaje ci się, że nie tak po prostu(...)*”

Miłość wyobrażają sobie odmiennie, ale z podobną naiwnością. Światy obu dziewczyn zazębiają się w chwili, gdy uczucie okazuje się nieodwzajemnione. Spotyka je to samo doświadczenie, ale przeżywają je w różny sposób.

W finale pierwszej części, w chwili, gdy wychowanka domu dziecka widzi Walerę (redaktora gazety „Szyszkinowska Iskra” w którym się zakochała) z inną kobietą, mówi: *„(...)chciałam nie żyć, chciałam już nie czuć, żeby nic nie było... Chciałam być takim malutkim punkcikiem jak na tablicy pani rysuje na matematyce, żeby już nic nie było...nic (...) ale gdy wracałam taka wściekłość mnie dopadła na te sukę jedną. Jakie miała prawo odebrać go mnie? On był mój!(...)”*

To jest jedyny moment w tej części spektaklu, kiedy staram się wyrażać emocje bardzo powściągliwie. Mówię ciszej, wolniej i zgodnie z uwagami reżysera, pozbywam się ekspresji tej postaci, która wcześniej miała miejsce. Trochę tak, jakby jej świat i życie natychmiast zwolniło, albo zupełnie stanęło w miejscu.

Natomiast w drugiej części, kiedy to Wiernikowa odkrywa, że jej ukochany Sasza spotyka się z inną dziewczyną, mówi:

„(...) poszłam do łazienki, odkręciłam wodę, długo bardzo długo patrzyłam na maszynki do golenia taty, a potem pomyślałam sobie: pojutrze egzamin ze śpiewu, jutro moje pierwsze w życiu wejście na żywo w studio, zresztą mamusia z tatusiem nigdy by mi tego nie wybaczyli, tak więc trzeba będzie żyć dalej. Po to ono jest to życie, żeby cierpieć.”

Za każdym razem starałam się, aby w tym momencie Natasza Wiernikowa była cwana i wciąż pewna siebie, aby jej pęknięcie i przegrana wybrzmiały dopiero w finale sztuki. Mam na myśli ten moment, kiedy mówi :

„Wygrałam ja!”

Próbowałam, aby za każdym razem ta kwestia była mocna i głośna. Kiedy dostrzegałam na widowni dezaprobatę, to powtarzałam ją jeszcze kilka razy, nie dając tym samym szansy na sprzeciw. Wtedy właśnie widz mógł zobaczyć, że ta dziewczyna skrywa w sobie niezgodę na to, co ją spotyka, ogromny ból i cierpienie.

Te dwie części łączy wprowadzenie postaci zakochanego chłopaka, którego gra Karol Puciaty, kolega „z roku” (PWSFTViT w Łodzi 2008-2013), z którym zagrałam w dyplomowych spektaklach „Instynkt gry” w reż. W. Zawodzińskiego i „Z Różewicza Dyplom” w reż. Z. Brzozy. Nikołaj Kolada zaproponował Karolowi rolę dość niewdzięczną, polegającą na krótkim pojawieniu się na scenie po prawie godzinnej części spektaklu, dając mi tym samym szansę na przygotowanie się do części drugiej. Przechodząc dookoła sceny z tortem w dłoniach, powtarza kilka razy, jak swoistą mantrę, słowa, którymi Natasza opisuje wcześniej swoje marzenie:

„Natasza jesteś najfajniejszą dziewczyną na ziemi, weź wyjdź za mnie za mąż”.

Łukasz Kaczyński w recenzji po premierowym spektaklu opisał tę rolę następująco: *Światy obu dziewczyn zazębiają się, ale monodramy "zszyto" też wprowadzeniem postaci zakochanego chłopaka (Karol Puciaty). Dla pierwszej Nataszy jest on być może jedyną możliwą "wersją" wymarzonego męża, dla drugiej koszmarem, pyłem spotkanym na drodze pełnej sukcesów. To "zszycie" będzie mieć też niespodziewany, nieprzesadzony finał.*⁷

Ta metoda pracy, którą zaproponował Kolada, tzn. dochodzenia do „prawdy” poprzez nałożenie działań scenicznych z początku wydała mi się dziwna. Działania są wynikiem tego, co jest w środku, w człowieku; są następstwem charakteru, a więc to, co wykonywałam na początku prób, było mi obce, wydawało się sztuczne. Trudno mi było w to uwierzyć, jednak gdy oglądałam materiały wideo z domów poprawczych dla nastolatków, zrozumiałam, że moje działania wcale nie są przesadzone, te osoby rzeczywiście tak się zachowują, mają takie same gesty. To było bardzo otwierające

⁷ <https://dzienniklodzki.pl/marzenie-nataszy-w-teatrze-jaracza-w-lodzi-recenzja/ar/786137>

doświadczenie. Poprzez formalne zabiegi mogłam docierać do psychologicznej prawdy, wypełniać fizyczne działania prawdą postaci scenicznej.

O tej drodze budowania roli mówił również Stanisławski :

Stworzenie życia ludzkiego ciała granej postaci to dopiero połowa pracy, ponieważ postać tak jak każdy człowiek, ma dwie natury fizyczną i duchową. Ktoś może powiedzieć, że głównym celem naszej sztuki nie jest to co zewnętrzne, że troszczy się ona wyłącznie o stworzenie ludzkiego ducha przekazywanego na scenie dzieła. Zgoda, dlatego zaczynam pracę od życia ludzkiego ciała. Wyjaśnię zaraz, skąd wziął się ten zaskakujący wniosek.

Wiedzą państwo, że jeśli rola nie zacznie samorzutnie żyć we wnętrzu, w duszy aktora, to nie pozostaje mu nic innego jak podejść do niej z przeciwnej strony - zewnętrznej- i zmierzać do wnętrza. Tak właśnie czynię.⁸

Każda próba rozpoczynała się powtórzeniem całej *partytury* i dopiero przechodziliśmy do następnych fragmentów. Ta metoda również kojarzyła mi się z tym, o czym czytamy w *Pracy aktora nad rolą* Stanisławskiego:

Dobry, wyrobiony nawyk, umacniający właściwą linię roli, przemieniony w szablon jest rzeczą bardzo pożyteczną. Jeśli bowiem zaczną państwo trzymać się takiego szablonu : po przyjsciu do teatru wykonujemy wszystkie niezbędne aktorowi etiudy , przeglądamy i odświeżamy wszystkie zadania partytury, główny nurt działań, zadanie naczelne, to nie widzę w tym nic złego. Jeśli nauczą się państwo wykonywać partyturę roli z matematyczną dokładnością i przekształcą to w szablon, nie zgłaszam sprzeciwu. Nie mam zamiaru tępić szablonu właściwego, autentycznego przeżywania.⁹

Praca nad tymi rolami była dla mnie odkrywczym doświadczeniem, a próby wymagały elastyczności i gotowości do improwizacji podczas spotkania z widzem. Podejście Kolady i nakłanianie mnie do szukania, także w moim życiu, doświadczeń, które na zasadzie słynnego „jak gdyby” z systemu Stanisławskiego uruchamiałyby proces wcielania się w rolę, było dla mnie bardzo cenne i miało wpływ na mnie i na kolejne moje role.

⁸ K.Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2020, s.220

⁹ K.Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2020, s.206

W efekcie rachunek zysków i strat bywa za każdym razem różny, ale na przykładzie tego spektaklu mogę śmiało stwierdzić, że zyskałam bardzo dużo. Pozostaje mi mieć tylko nadzieję, że za każdym razem, kiedy grałam ten spektakl, tam po stronie widowni, publiczność jak w lustrze przeglądała się w tych dwóch nastolatkach, widząc siebie dobrych i złych jednocześnie.

*Gdy marzenie jest odpowiednie dla danej osoby, a dana osoba odpowiednia dla marzenia, rodzi się nierozzerwalny związek. Aby marzenie stało się faktycznie twoim marzeniem, musisz być jego autorem i dostrzegać możliwości, jakie ze sobą niesie!
Możliwość to wskazówka od Boga. Trzeba za nią pójść. Stworzenie własnego marzenia to pierwszy, zasadniczy krok w kierunku jego realizacji. To klucz, który otwiera drogę.
Gdy marzenie naprawdę jest twoje, czyż nie widzisz go bardziej wyraźnie?
Czy w dążeniu do jego urzeczywistnienia nie polegasz na czynnikach, które możesz kontrolować?*¹⁰

Być może tak..., ale konfrontując powyższy fragment książki *Marzenie ma moc* z bohaterkami *Marzenia Nataszy* Jarosławy Pulinowicz, wiem, że to nie jest takie proste i że istnieją procesy, które nie zależą od nas. Można walczyć, tak jak moje Natasze, jednak dane okoliczności mogą wszystko szybko zweryfikować.

¹⁰John C. Maxwell, *Marzenie ma moc*, Wydawnictwo Studio EMKA, Warszawa 2010,2014, s. 34



Natasza Wiernikowa (A. Skrzypczak) , Maksik (Karol Puciaty)
Fot. Instytut Teatralny



Natasza Banina i Natasza Wiernikowa
Fot. Greg Noo- Wak

4. Twórcy spektaklu.

4.1. Reżyser

*Zadaniem sztuki, a więc i teatru, jest: stworzenie wewnętrznego życia
w utworze scenicznym i w rolach oraz sceniczna realizacja
zasadniczej myśli poety i kompozytora.¹¹*

KOLADA Nikołaj ur. 4 XII 1957 we wsi Priesnogorkowka, Kazachstan.

Rosyjski dramatopisarz, aktor i reżyser. Urodził się w rodzinie pracowników sowchozu. W latach 1973-74 uczył się w szkole teatralnej w Swierdłowsku, a od 1991 miasto wróciło do starej nazwy Jekaterynburg. Następnie Kolada przez siedem lat pracował jako aktor w Swierdłowskim Akademickim Teatrze Dramatycznym.

W latach 1978-80 służył w wojsku, po czym powrócił do teatru, jednak w 1983 został wyrzucony za alkoholizm. Wcześniej wysłał kilka opowiadań na konkurs ogłoszony przez Instytut Literacki im. Gorkiego w Moskwie i został przyjęty na tamtejsze studia zaoczne (seminarium prozy). Równocześnie pracował w domu kultury przy kombinacie budowlanym.

Pierwsze opowiadania drukował w prasie swierdłowskiej. W 1986 napisał pierwszą sztukę "Gramy w fanty" - odniósł sukces w Moskwie i Petersburgu. Napisana w 1989 "Proca" zyskała popularność nie tylko w Europie, ale i w Stanach Zjednoczonych, otwierając Koladzie drogę do sławy. Mimo wspaniale rozwijającej się kariery dramatopisarskiej nie zrezygnował z pracy aktorskiej, grając po dłuższej przerwie różne role. Znajomość sztuki aktorskiej i reżyserskiej wywarła duży wpływ na dramaty Kolady i sprawiła, że postacie w jego sztukach to znakomite role dla aktorów.

Kolada napisał dotychczas ponad osiemdziesiąt sztuk. Najważniejsze z nich to:

¹¹ K. Stanisławski, *Etyka*, Warszawa 2010, s.42

"Gramy w fanty" (1986), "Proca" (1989), "Gąska" (1989), "Merylin Mongoł" (1989), "Martwa królowna" (1990).

W 1994 pisarz zorganizował festiwal "Kolada - plays", w którym wzięło udział osiemnaście teatrów z Rosji i zagranicy. W latach 1992-93 był stypendystą Akademii "Schloss Solitude" w Stuttgarcie i występował jako aktor w Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu. Reżyserował także swoje sztuki w teatrach innych niemieckich miast. Wiele podróżuje, zapraszany jest na premiery swoich sztuk oraz na wykłady na zachodnich uczelniach. We wrześniu 2000 roku, na zaproszenie uniwersytetu w Oksfordzie, wygłosił cykl wykładów o literaturze uralskiej. Nadal mieszka w Jekaterynburgu. Od 1994 prowadzi seminarium dramaturgiczne w Jekaterynberskim Państwowym Instytucie Teatralnym i pracę ze studentami wysoko sobie ceni. W każdym sezonie teatralnym przygotowuje w kierowanym przez siebie Centrum Dramaturgii Współczesnej przy Jekaterynberskim Teatrze Akademickim maratony teatralne, na których czytane są sztuki młodych dramaturgów.

Należy do Związku Pisarzy Rosyjskich oraz Związku Działaczy Teatralnych Federacji Rosyjskiej. Jest laureatem licznych nagród i wyróżnień za twórczość pisarską i reżyserską. W 1999 otrzymał Międzynarodową Nagrodę im. Konstantego Stanisławskiego. W Polsce najbardziej znane są jego sztuki: "Merylin Mongoł" i "Martwa królowna".¹² W jednym z wywiadów udzielonych tuż po premierze „Marzenia Nataszy”, Kolada najlepiej komentuje decyzje i wybory dotyczące naszej wspólnej pracy nad spektaklem. Na pytania redaktora dotyczące formy przedstawienia i tego, że na początku śmiejemy się z postaci, a na koniec im współczujemy jest zasadą jego reżyserii, odpowiedział: To jest tradycja literatury rosyjskiej, poczynwszy od "Rewizora" Gogoła. Mamy nawet przysłowie na ten temat: nie wściekaj się na lustro, gdy masz krzywą głowę. Gdy się śmiejemy, wydaje nam się, że śmiejemy się z kogoś innego. Dopiero pod koniec okazuje się, że śmialiśmy się z samych siebie. Dociera do nas, że powinniśmy współczuć samym sobie. Nie lubię czystych gatunków, dlatego moje spektakle są tragikomediami.

Są tak pomieszane jak ludzkie życie: raz jest śmiesznie, raz tragicznie (...) Wczoraj na próbie widzowie śmiali się z Nataszy Wiernikowej. Wyobrażam sobie, jak żyje taki

¹² <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/3093/nikolaj-kolada>

człowiek, który ma wszystko i czuje się absolutnie szczęśliwy, nie rozumiejąc, że wszyscy się z niego śmieją. Straszne, kiedy w oczach innych jesteś idiotą, a sam masz wrażenie komfortu. W końcu przychodzi taki moment, że dostrzegasz, jaki jesteś śmieszny. Kilka razy przeżyłem coś takiego. Strasznie nie lubię, kiedy się ze mnie śmieją (...) Prawie wszystko zależy od człowieka: czy będziemy próbowali coś zmienić, czy pójdziemy na wódkę. Podwójna kreacja Agnieszki to hymn na cześć teatru. Na scenie nie ma muzyki, ekranów, dodatkowych efektów. Jedna aktorka musi przez półtorej godziny utrzymać uwagę widza, kreując dwie odmienne postaci. Dla mnie to piękne. Dla aktorki - olbrzymi egzamin. Agnieszka niedawno skończyła szkołę, sądzę, że jest jej miło, gdy widzi na Piotrkowskiej olbrzymie plakaty ze swoją twarzą. Mnie nikt w jej wieku tak nie pomagał. Gdy zaczynałem pisać sztuki, był 1987 rok. Rosyjscy dramaturdzy tak stali murem, że nie można było wcisnąć pomiędzy nich nawet palca. A ja pisałem, pisałem, pisałem jak przeklęty. Musiałem sobie wszystko sam wydeptać. Miałem w głowie nakaz, by w ciągu roku napisać sześć sztuk. Udało się. Do dziś są one grane i mnie żywią.¹³

¹³Igor Rakowski - Kłos, Gazeta Wyboreza - Łódź nr 69.



Natasza Wiernikowa (Agnieszka Skrzypczak), reżyser Nikołałaj Kolada

Fot. Greg Noo-Wak

4.2. Autorka

Jaroslawa PULINOWICZ - autorka monodramu „Marzenie Nataszy”, urodziła się w 1987 roku w Omsku, a w Jekaterynburgu ukończyła znaną Akademię Teatralną prowadzoną przez Nikołaja Kolyadę. Ta młoda rosyjska pisarka stała się w ostatnich latach najczęściej obok Czechowa, Gogoła i Kolady wystawianą na świecie rosyjską autorką. Ma już na swoim koncie 11 sztuk zrealizowanych w 30 teatrach Rosji, Stanach Zjednoczonych, Niemczech, Polsce i Wielkiej Brytanii. Pulinowicz napisała „Marzenie Nataszy” jeszcze jako nastolatka, a obecnie w samej Rosji sztuka doczekała się ponad stu inscenizacji i nadal wystawiana jest w teatrach repertuarowych, amatorskich oraz studenckich. W Jekaterynburgu czy w Moskwie, Charlestown czy w Baltimore, w Białymostku, Nowosybirsku, Czelabińsku, Permie czy Saratowie (gdzie w 2009 r. miała miejsce prapremiera), wszędzie publiczność słucha opowieści Nataszy Baniny, która za namową koleżanek skoczyła z okna i zrozumiała, że chce być kochana oraz Nataszy Wiernikowej, która „mając wszystko” odkrywa, że bez miłości nie ma to dla niej żadnego znaczenia. Dwa różne światy i jedno marzenie:

„(...)żeby on mnie kochał. Żeby podszedł do mnie i powiedział: Natasza - jesteś najfajniejszą dziewczyną na świecie, weź wyjdź za mnie za mąż.”

Tymi prostymi słowami Jaroslawa Pulinowicz idealnie opisała nie tylko swój kraj i nie tylko swoje czasy.¹⁴

Kolada często podkreślał, że te dwie historie nastolatek, które w chwili skrajnej samotności uświadamiają sobie, czego naprawdę pragną, można zagrać wszędzie.

W notatkach przy scenariuszu znajduję zapisane przez reżysera słowa: Potrzebujesz tylko krzesła, widza i możesz to grać wszędzie.

Nie zapomnij się skupić, by historie tych dziewczyn próbujących zawalczyć o coś własnego wybrzmiały aktualnie i przekonująco.

¹⁴ <https://www.terazteatr.pl/artysci/jaroslawa-pulinowicz,bio,4546>

Polską prapremierę sztuki w przekładzie Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej wyreżyserował debiutujący absolwent Akademii Teatralnej i Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej w Sankt Petersburgu Wojciech Urbański. W Teatrze Powszechnym w Warszawie otworzył tym spektaklem "scenę debiutów".

Miarą sukcesu Jarosławy Pulinowicz niech będzie to, że w niektórych rosyjskich miastach jej teksty zaczynają być już cenzurowane a nawet zakazywane.

Komu są potrzebne nastolatki, które rozumieją, że mogą czegoś chcieć...

4.3. Tłumaczka

Agnieszka Lubomira PIOTROWSKA

Tłumaczka literatury rosyjskiej, znawczyni teatru i kultury rosyjskiej, kuratorka projektów teatralnych w Polsce i Rosji. Absolwentka filologii rosyjskiej UMCS w Lublinie (dyplom z wyróżnieniem). Tłumaczyła m.in. powieści Władimira Sorokina, Wiktora Jerofiejewa, dramaturgię klasyczną (Antona Czechowa, Nikołaja Gogola, Michaiła Sałtykowa-Szczedriny, Aleksandra Puszkina) i współczesną (Iwana Wyrupajewa, Nikołaja Koladę, Jewgienija Grizkowca, Wasilija Sigariewa, braci Presniakow, Pawła Priażko i in.).

Pracowała na wydziale filologii rosyjskiej UMCS (katedra literatury rosyjskiej), jako redaktorka w miesięczniku „Literatura na Świecie”; współtwórczyni i dyrektorka artystyczna Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Demoludy w Olsztynie (w latach 2006-2008), jurorka w konkursach dramaturgicznych w Jekaterynburgu, Mińsku i Permie, współpracowała z Instytutem Teatralnym w Warszawie oraz Instytutem Adama Mickiewicza.

Kuratorka „części wschodniej” na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Konfrontacje” w Lublinie; kuratorka Festiwalu „Da! Da! Da! Współczesny Teatr, Dramat i Performans z Rosji” w Warszawie. Autorka idei i kuratorka Festiwalu Kolady w Warszawie. Członkini jury na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Kolyada Plays w Jekaterynburgu, na Międzynarodowym Festiwalu Teatru i Filmu TEXTURE w Permie oraz Rosyjskiej Nagrody Literackiej NOS. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Likhachev Foundation. Laureatka Nagrody Stowarzyszenia Autorów ZAIKS „za wybitne osiągnięcia w dziedzinie przekładu literatury rosyjskiej na język polski”.¹⁵

W ostatnich latach na odbiór rosyjskiej literatury i w ogóle rosyjskiej kultury współczesnej bardzo duży wpływ ma polityka, więc niestety teatry przestały się interesować nowościami na rynku rosyjskim i rzeczywiście większy nacisk jest na

¹⁵ <https://stl.org.pl/profil/agnieszka-lubomira-piotrowska/>

klasykę. Ta jest wiecznie żywa i aktualna. Ci starsi autorzy, jeśli wracali do swojego wczesnego dzieciństwa radzieckiego to byłam zaskoczona, że Rosję Radziecką opisywano tylko bajkowo. To były sanki, dziadek, śnieg, bałwana lepimy, a zupełnie nie dotykano kwestii politycznych i społecznych. Teraz jest to bardzo mocno obecne w literaturze, właśnie szczególnie w literaturze debiutantów.¹⁶

Poniżej cytuję fragment rozmowy, Joanny Biernackiej z Agnieszką Lubomirą Piotrowską, ale muszę podkreślić, że wywiad ten został przeprowadzony osiem lat przed inwazją Rosji na Ukrainę i sądzę, że niektóre wypowiedzi dotyczące polityki są już nieaktualne.

Większość twórców jest za polityką Putina. Uczestniczenie w projektach finansowanych z rządowych pieniędzy, to jednak akceptacja tej polityki. To zaczyna być moralnie niewygodne albo wątpliwe.

Pieniądze pochodzą z podatków obywateli, a ludzie są tam, jak wszędzie, różni. To po pierwsze. A po drugie, w Rosji jest dużo prywatnych pieniędzy w kulturze. Tam jest coś, czego w Polsce jeszcze nie ma, czyli prywatny mecenat. Teraz to oczywiście jest nieco utrudnione ze względu na sytuację ekonomiczną, spadek rubla i niepewną przyszłość. Ale w ostatnich latach stało się wręcz modne, żeby oligarcha miał udział w tworzeniu jakiegoś teatru, i to teatru artystycznego. W styczniu otwarto po renowacji Teatr im. Stanisławskiego (pod nazwą Elektroteatr) w centrum Moskwy, teraz jest jedną z najnowocześniejszych w Europie scen, na renowację dał pieniądze biznesmen, który subsydiuje również funkcjonowanie placówki, kolejne premiery. W Moskwie są niebywale wysokie ceny biletów (oczywiście ceny są zróżnicowane), bo bogaci snobują się na teatr i to nie rozrywkowy, ale chcą chodzić na Czechowa, Gogola, Dostojewskiego czy nowych autorów wyreżyserowanych przez dobrych, nowoczesnych reżyserów. To jest absolutny fenomen, że tam ludzie masowo chodzą do teatru. Także w sytuacji, kiedy euro kosztuje 80 rubli, a nie 42, i ludzie są coraz biedniejsi. Ani pensje, ani emerytury nie rosną, ceny biletów nie spadają, a w teatrach jest pełno ludzi. Wszędzie są komplety, w salach na 800 i więcej miejsc! Być może niektórzy uciekają

¹⁶Wywiad dla biuletynu ZAiKS, Teatr, 2.06.2020

przed rzeczywistością, żeby choć na dwie, trzy godziny być w innym świecie, z dala od telewizora, niektórzy rozumieją, że teatr więcej im powie o dzisiejszym świecie niż media, że to ostoja wolności. To fantastyczne, że Rosjanie kochają teatr, że teatr zajmuje tak ważne miejsce w ich życiu. I że jest tyle teatrów, ciągle powstają nowe, a publiczności nie brakuje.

I nie ma kryzysu nowej dramaturgii, jak to się permanentnie diagnozuje w Polsce.

To rzeczywiście jest niezwykle, że tak dużo ludzi pisze. Ale Rosja jest ogromna, więc gdy z 140 milionów pisze jakiś niewielki ułamek procenta, to już jest cała armia. Festiwale dramaturgiczne są po prostu zalewane nowymi tekstami i w związku z tym proporcjonalnie sporo można znaleźć dobrych. Konkursów dramaturgicznych też jest bardzo dużo. Zaczął się także budzić teatr na prowincji. To ruszyło po roku 2000, organizowano laboratoria w niemal każdym teatrze po całej Rosji. Przyjeżdżali młodzi reżyserzy z dramatopisarzami i pracowali z lokalnymi tematami, lokalnymi artystami i lokalną publicznością. Dzięki temu teatry niemal w całym kraju otworzyły się na nową dramaturgię, która weszła także na duże sceny.

Dzięki temu młodzi autorzy wiedzą, po co piszą, bo mogą znaleźć się na scenie.

Weźmy choćby przykład szkoły Kolady. Dwadzieścia lat temu, kiedy Nikołaj Kolada został dramaturgiem uznanym w Rosji i za granicą, poszedł do rektora jekaterynberskiej szkoły teatralnej z propozycją otwarcia nowego wydziału - dramaturgii. Chciał pomagać młodym autorom, kształcić ich. To jest wspólne czytanie i omawianie nowych sztuk, rozmowa o filmach, książkach. To jest natychmiastowe sprawdzanie sztuk na scenie. Kolada uczy bycia pisarzem na pełen etat, więc tłumaczy, że to nie wstyd napisać bajkę dla teatru lalek, przyjmując zamówienie na adaptację, pisanie scenariusza do filmu, czy serialu, a nawet napisanie scenariusza eventu dla bogatych.

A masz jakieś statystyki, ile przez tę szkołę Kolady przewinęło się osób, a ile zaistniało, zostało w zawodzie? Ilu z nich tłumaczyłaś? Ilu współczesnych dramatopisarzy rosyjskich jest po szkole Kolady?

Ta szkoła zasila wiele teatrów w Rosji. Większość z tych, których tłumaczę jest po szkole Kolady, stąd moja ścisła współpraca z Jekaterynburgiem i dlatego częściej tam bywam niż rosyjscy (moskiewscy) krytycy i więcej mogę opowiedzieć o tym, co się dzieje na Uralu. Kolada dużo zrobił – to jest fenomen. Można różnie oceniać jego twórczość

pisarską i reżyserską, ale nie da się przekreślić tego, że oddał całe swoje życie kształceniu młodych dramaturgów. Przecież swój teatr stworzył dlatego, że wypuścił pierwszy rocznik młodych dramaturgów i zauważył, że nikt ich nie wystawia. Później stworzył festiwal Kolada Plays, na który zaprasza wyłącznie inscenizacje dramaturgii uralskiej. To jest festiwal często nie najlepszych spektakli, ale on w ten sposób teatrom na prowincji, w Iżewsku na przykład, pokazuje, że warto wystawiać współczesną dramaturgię. Bo potem można pokazać się w ogromnym mieście, jakim jest Jekaterynburg, przed międzynarodowym jury. Nikołaj Kolada teatr i festiwal robi za własne pieniądze, za tantiemy, które spływają z całego świata z grania jego sztuk. Wszystko pakuje w swoich uczniów.

Ilu współczesnych dramatopisarzy rosyjskich przetłumaczyłaś?

Większość z tych, których tłumaczę jest po szkole Kolady, stąd moja ścisła współpraca z Jekaterynburgiem i dlatego częściej tam bywam niż rosyjscy (moskiewscy) krytycy i więcej mogę opowiedzieć o tym, co się dzieje na Uralu. Kolada dużo zrobił – to jest fenomen. Można różnie oceniać jego twórczość pisarską i reżyserską, ale nie da się przekreślić tego, że oddał całe swoje życie kształceniu młodych dramaturgów. Przecież swój teatr stworzył dlatego, że wypuścił pierwszy rocznik młodych dramaturgów i zauważył, że nikt ich nie wystawia. Później stworzył festiwal Kolada Plays, na który zaprasza wyłącznie inscenizacje dramaturgii uralskiej. To jest festiwal często nie najlepszych spektakli, ale on w ten sposób teatrom na prowincji, w Iżewsku na przykład, pokazuje, że warto wystawiać współczesną dramaturgię. Bo potem można pokazać się w ogromnym mieście, jakim jest Jekaterynburg, przed międzynarodowym jury. Nikołaj Kolada teatr i festiwal robi za własne pieniądze, za tantiemy, które spływają z całego świata z grania jego sztuk. Wszystko pakuje w swoich uczniów.

Stale tłumaczysz teksty współczesnych autorów – Koladę, Wyrypajewa. A da się tłumaczyć bez kontaktu z autorem?

No, z Czechowem się nie kontaktuję [śmiech].

Co powoduje, że sięgasz po tekst klasyczny?

Tak w przypadku Gogola, jak Czechowa to było zamówienie z teatru. Prawda jest taka, że przekład starzeje się szybciej niż oryginał. Dochodzi jeszcze różnica w rozwoju języków. Czechow w oryginale nie ma ani jednego archaizmu. Idziesz do MChAT czy

innego teatru i widzisz, jak te teksty brzmią świeżo i współcześnie. Rosyjscy reżyserzy nie mają problemu z przenoszeniem Czechowa w różne epoki. Oczywiście on ma specyficzną składnię, po czym rozpoznaje się, że to jest Czechow, pewne zwroty, styl, ale to jest język współczesny i dlatego Bogomołow przenosi Mewę w czasy odwilży chruszczowowskiej, ktoś inny ubiera we współczesny kostium, nie przepisując jej na dzisiejszy język. Nie ma zgrzytu między współczesnym kostiumem a Czechowowską frazą.

A polskie tłumaczenia są mocno wpisane w epokę, w której powstały?

Tak. Była też nieco inna maniera przekładu (choćby tendencja do spolszczania imion). Przez wiele lat na polskich scenach królowało postrzeganie Czechowa jako autora romantycznego, sentymentalnego, z upoetyzowaną frazą. Ja tego nie słyszę w Czechowie. Słyszę Czechowa wartkiego, współczesnego, ironicznego. A tłumaczę tak, jak słyszę. Zanim zacznę tłumaczyć, lubię obejrzeć parę spektakli na podstawie danego tekstu. Wsluchuję się w jego melodię, „naczytuję” go bardzo wiele razy. Muszę najpierw złapać melodię, usłyszeć i dopiero siadam do tłumaczenia. Adam Pomorski, podczas seminariów translatorskich, zwrócił uwagę, że ja idę za melodią, tłumaczę na słuch. To pewnie mi pomaga w tłumaczeniach dramaturgii. Ale też w tłumaczeniu gier słownych i stylizacji Sorokina.

Z debiutantami nie masz takich udogodnień.

Dlatego też nieustannie latam na festiwale nowej dramaturgii, w ostatnich latach praktycznie jestem w Rosji co miesiąc, żeby słuchać czytań sztuk, bo to też mi dużo daje, nawet jeśli są to robocze warianty tekstów.

To pewnie też ukryte źródło twoich sukcesów w tłumaczeniu tekstów współczesnych, że masz kontakt z autorami, że nie tłumaczysz z papieru.

Znam wszystkich moich autorów i znam miasta, z których oni pochodzą, w których żyją, więc jestem w stanie zobaczyć przestrzenie, które opisują, poczuć klimat, który się kryje za słowami. Znam ich osobiście, znam ich świat. I jestem z nimi w stałym kontakcie w trakcie pracy, więc zasypuję ich pytaniami. Czasami autor, nawet doświadczony, który ma po raz pierwszy kontakt ze swoim tłumaczem, jest zaskoczony, że dostaje często banalne pytania, które mi mogą pomóc w zrozumieniu kontekstu.

4.4. Scenografia, kostium.

Za scenografię i kostiumy w spektaklu *Marzenie Nataszy* odpowiedzialna jest Justyna ŁAGOWSKA. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, którą ukończyła pod okiem prof. Andrzeja Sadowskiego w 1998 roku. Od tego czasu współpracowała przy ponad 100 spektaklach w Polsce i za granicą. Jest też laureatką wielu nagród teatralnych, m. in. w Bydgoszczy na VII Festiwalu Prapremier otrzymała główną nagrodę za scenografię do spektaklu "Witaj/Żegnaj" w reż. Jana Klaty.

Wielokrotnie była laureatką na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych, a w Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej otrzymała wyróżnienie za koncepcję wizualną przedstawienia "Utwór o Matce i Ojczyźnie" w Teatrze Polskim we Wrocławiu, za który to spektakl otrzymała również główną nagrodę na XI Festiwalu Dramaturgii Współczesnej w Zabrze. Na II Festiwalu Scenografii i Kostiumów "Scena w Budowie" zdobyła Złotą Kieszę za kostiumy do "Wesela" w reż. Jana Klaty z Teatru Bagatela w Krakowie.

Scenografia *Marzenia Nataszy* jest raczej skromna i ascetyczna. Na środku sceny znajduje się kwadratowy podest o długości boku 5 m i wysokości ok. 50 cm. Na podeście zaś ustawiony jest metalowy stelaż, którego krawędzie tworzą sześcian, zaś w środku znajduje się jedno białe krzesło. I to wszystko. Nic więcej. Ascetyzm tej scenografii jest jednak zabiegiem celowym i mimo tego, że jest ona tak skromna, to mówi bardzo wiele. Najważniejszym elementem jest ów sześcienny stelaż, tworzący klatkę, w której zamknięte są bohaterki obu części monodramu.

Obie Natasze są uwięzione i nie chodzi tu o fizyczne ograniczenie wolności. Klatka jest metaforą ich wewnętrznych ograniczeń, zgoła różnych dla każdej z nich.

Pierwsza Natasza ograniczona jest przez patologię, w której żyła od urodzenia, brak wzorców i nieodpowiedzialność swoich rodziców, przez co znalazła się w domu dziecka i dopuściła się popełnienia przestępstwa.

Nie można jej winić, taki jest system społeczny, który ogranicza, skazuje na powielanie złych wzorców, jest więc ogólnym ograniczeniem, jej własną klątką, poza której krawędzie nigdy nie wyjdzie.

Druga z kolei Natasza ograniczona jest przez skrajnie inny biegun patologii. Dziewczynka pochodzi z *dobrego domu*, o ponad przeciętnym statusie finansowym, gdzie jej nadopiekuńczy rodzice zapewniali jej wszystko, czego potrzebuje i czego w gruncie rzeczy chce. Wychowanie w wysokim poczuciu estetyki, co skutkuje przesadnymi, wręcz chorymi ambicjami rodziców, by ich dziecko było we wszystkim najlepsze, również jest ograniczeniem Nataszy, jest jej klątką.

Swoisty ascetyzm scenografii spełnia jeszcze jedno bardzo ważne zadanie. Nie ma się za czym schować. Jest to minimalistyczna konwencja reżyserska, gdzie najważniejszy jest aktor.

W monodramie jest to tym bardziej ważne, a zarazem utrudniające, gdyż aktorowi nie może pomóc partner sceniczny, więc w sytuacji, gdy nie ma też scenografii - wszystko spoczywa na barkach jednej osoby. Mimo trudności, wydaje mi się, że zabiegi te spełniły swoje zadanie.

Rekwizytów w spektaklu nie ma wiele. Jest tort wnoszony przez Maksika (Karol Puciaty) i maskotka słonia w drugiej części monodramu.

Tort ma dwoiste znaczenie w spektaklu. Z technicznego punktu widzenia, choć sam w sobie jest pięknie wykonaną imitacją, odwzorowującą prawdziwy wytwór cukierniczy, jest przyozdobiony w prawdziwe świece. Dzięki temu, aktor który się nim posługuje ma utrudnione zadanie, bo nie jest łatwo zrobić pasaż przez scenę tam i z powrotem i nie dopuścić do zgaśnięcia choćby jednej świece. Dlatego swój spacer musi wykonywać powoli, mam więc wystarczająco dużo czasu na przebranie się w kostium z drugiej części spektaklu. Dzięki temu właśnie, że utrzymanie tego *ognia świeczek* jest niezwykle trudne, rozumiem to jako metaforę tego, jak kruche jest uczucie tłące się w ludziach.



Natasza Wiernikowa, Maksik (Karol Puciaty)
Fot. źródło internet

Maskotka słonia miała za zadanie podkreślić charakter drugiej Nataszy. Taki przedmiot u 16-latki musi wyglądać groteskowo, tak też się dzieje w spektaklu. Dodatkowo wykorzystuję go w momentach, gdy opowiadam o Pietce Mamuczkinie. Jest to bowiem nazwisko ewidentnie kojarzące się ze słoniem, a przez to też z maskotką, która jest rekwizytem w drugiej części. Tworzy to zamierzony przez reżysera efekt komediowy i należy do wspomnianych przeze mnie elementów gestykulacji podyktowanej mi przez Nikolaja Koladę. Świetnie współgra też z kostiumem Wiernikowej.



Natalia Wiernikowa (A. Skrzypczak)
Fot. Greg Noo-Wak

Kostiumy bardzo dobrze wpisują się w konwencję sztuki i pomogły mi uruchomić wyobraźnię.

Są dość dosłowne, ale taki był zamiar reżysera i scenografki.

Pierwsza Natasza pochodząca z domu dziecka ubrana jest w stary, ortalionowy dres: szerokie spodnie z paskami, wyciągniętą zapinaną na suwak bluzę i tanie rozpadające się adidasy.

Bardzo mocno kontrastuje to z kostiumem z drugiej części monodramu, gdzie Natasza ubrana jest w różową sukienkę baletnicy, wyjętą z jakiejś bajki dla dzieci. Przypomina w nim lalkę Barbie, więc razem ze wspomnianym białym słoniem tworzą groteskowy widok.

„(...)jeśli mam być szczerą, nie lubię sukienek, które szyje dla mnie krawcowa mamy, bo mam wrażenie, że wtedy pół klasy wgapia się we mnie jak w jakieś dziwadło. Nawet tata powtarza mamie : Irina to Twoje dążenie do bycia niepodobną do innych wkrótce doprowadzi nas do ruiny.”

Oba te kostiumy tworzą między sobą przepaść, co właśnie było zamiarem reżysera i celem scenografa, by jak najmocniej, poza grą aktorską, oddalić od siebie owe postaci.

4.5. Muzyka.

Współcześnie muzyka w teatrze dramatycznym, pomimo wciąż swego drugoplanowego charakteru i często stosowanej formuły doboru utworów muzycznych spośród istniejących kompozycji, posiada o wiele większe znaczenie ze względu na silne powiązanie z konkretną inscenizacją.

Zwraca się również większą uwagę na współtworzenie przez muzykę w teatrze fonosystemu całości przedstawienia.¹⁷

Rafał Kowalczyk odpowiedzialny za opracowanie muzyczne w tym spektaklu, wykazał się ogromnym wyczuciem i zrozumieniem wizji Kolady. Zapętlone dźwięki, przypominające pozytywkę, wprowadzają widza w pierwszą część monodramu, następnie towarzyszą w momentach kulminacyjnych spektaklu. To bardzo ważny składnik tego przedstawienia, ponieważ stanowi tło dla akcji scenicznej, buduje nastrój i wpływa na emocje odbiorcy.

W stosunku do teatru dramatycznego muzyka teatralna oznacza utwory muzyczne należące do wielu form i gatunków muzycznych: instrumentalne, wokalne, wokально-instrumentalne i taneczne. Utwory te mogą być przeznaczone na różne układy wykonawców angażowanych do przedstawień: solistów, instrumentalistów, wokalistów, większych zespołów instrumentalnych. Współcześnie muzyka teatralna jest bardzo często nagrywana wcześniej i odtwarzana z nośników dźwięków. Muzyka teatralna towarzyszyła utworom dramatycznym od początku teatru polskiego, przy czym aż do XX w. trudno wyznaczyć wyraźne granice między muzyką teatralną w rozumieniu ilustracji muzycznej a wieloma gatunkami dramatyczno-muzycznymi i dramatycznymi z udziałem muzyki, w przypadku których też chętnie stosowano kategorię ilustracyjności.

¹⁷<https://encyklopediateatru.pl/hasla/222/muzyka-w-teatrze>

Uznać można, że muzyka teatralna występuje wówczas, gdy dodatek muzyczny nie zmienia genologicznie utworu z dramatycznego na dramatyczno-muzyczny. Muzyka teatralna mogła i może spełniać w teatrze dramatycznym wiele różnych funkcji, m.in.: ilustracyjną, nastrojotwórczą, scalającą, sygnalizacyjną, kontrapunktową, ludyczną, identyfikacyjną.¹⁸

¹⁸ Gołąb, Maciej: Próba definicji fonosystemu przedstawienia teatralnego. Na przykładzie TIS MW2 Bogusława Schaeffera, *Pamiętnik Teatralny* 2003, z. 3-4;

5. Wpływ czasu na rolę.

Proszę się nie bać, bo mają państwo dość materiału, z którego można czerpać stale, coraz więcej, i opracowywać go coraz lepiej, po to, żeby zadania i działania, które poruszają aktora pobudzały go do tworzenia. Od chwili zaś, kiedy zaczęliśmy pogłębiać, rozpracowywać podstawowe zadania i działania schematu, żeby uczynić je atrakcyjniejszymi, zbliżamy się do nowego etapu tworzenia roli.¹⁹

Dzięki projektowi Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego *Teatr Polska* zagrałam *Marzenie Nataszy* w ponad dwudziestu miejscowościach i skonfrontowałam się z publicznością w różnym wieku - od młodzieży gimnazjalnej, licealnej przez studentów, aż po seniorów.

Te spotkania i rozmowy odbywające się często tuż po spektaklu, były o tyle interesujące i zajmujące, ponieważ nie dotyczyły mnie - aktorki odgrywającej rolę, ale właśnie kondycji współczesnej młodzieży i to było dla mnie najcenniejsze.

Czasami pytano mnie, która Natasza jest mi bliższa...Trudno było mi jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, ale zaczęłam dostrzegać, że ze spektaklu na spektakl rozumiałam te postaci coraz bardziej. Podczas pracy zauważyłam, że więcej empatii miałam dla zagubionej dziewczyny z poprawczaka, niż dla tej, która wydawałoby się, że ma wszystko, a jednak obie jednakowo czują się poszkodowane i podobnie walczą o swoje marzenia.

Przygotowując spektakl w 2013 roku, byłam świeżo upieczoną absolwentką, miałam 23 lata i wydawało mi się, że doskonale rozumiem nastolatki, które gram w spektaklu. Po kilkunastu sezonach i stu pięćdziesięciu zagranych spektaklach stwierdzam, że za każdym razem wydawały mi się jeszcze bliższe.

¹⁹ K.Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2020, s.219

Najcenniejsza okazuje się *partytura* spektaklu, która utrzymuje przedstawienie w pewnych ramach, dając mi poczucie bezpieczeństwa i możliwość pracy nad procesem wewnętrznym postaci, który niekoniecznie jest widzialna dla widza, ale ma znaczenie dla aktora. Proces ten bywa tożsamy z linią działań, którą przygotowałam z reżyserem, tworząc spektakl, ale w wielu momentach odsyła mnie do czegoś innego, niż widzi odbiorca, np. do jakiego wspomnienia, którym posłużyłam się tworząc monolog wewnętrzny. W miarę upływu czasu zauważyłam, że ten proces dotyczy również subiektywnych odczuć w trakcie wykonywania spektaklu. Odczucia te bywają różne. Czasami towarzyszy mi poczucie spełnienia, *zgrania* z widownią (wrażenie, że widownia mnie słucha, że jesteśmy *na tych samych falach*). Bywają też takie przedstawienia, kiedy *proces wewnętrzny* jest zaburzony i towarzyszy mi wtedy poczucie rozbicia, pojawia się niespójność pomiędzy działaniem a moją myślą. Często przyczyną tego złego samopoczucia jest brak odpowiedniego przygotowania i skupienia przed wejściem na scenę. Kiedy jednak zdarza mi się przekroczyć aspekt techniczny gry, doświadczam nieprzerwanego ciągu procesu wewnętrznego, który pozwala mi wykonać płynnie przygotowaną z Koladą *partyturę*.

W wyjaśnieniu tego co zdarza mi się doświadczyć pomogą fragmenty *Pracy aktora nad rolą* Stanisławskiego:

Umówmy się, że cały ten długi spis małych i wielkich zadań, fragmentów, scen i aktów będziemy nazywali duchową partyturą roli. Powstaje on na razie z zadań fizycznych i prostych zadań psychologicznych, utrwalających duchowe przeżycia tworzącego. Biorę te nazwę z obszaru muzyki. I tam partytura opery czy symfonii powstaje z pojedynczych wielkich i małych części: nut, taktów, pasaży, utrwalających twórcze uczucia kompozytora i stworzonych przezeń (w operze) żywych ludzi.²⁰

Powtarzalność na scenie niesie za sobą ryzyko wypalenia i zatracenie świeżości, dlatego trzeba nieustannie mobilizować się wewnątrz do bycia aktywnym na scenie, idąc dalej za Stanisławskim :

Częste i niezbyt uważne korzystanie w dalszej twórczości z partytury , jej zadań i głównego nurtu działań powodują, że łatwo tracą one swój sens wewnętrzny i stają się mechaniczne (motoryczne); rezultatem jest sztampa w roli. Częste wykonywanie roli

²⁰ K.Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2020, s.95.

*sprawia, że traci ono świeżość, powab, atrakcyjność. Potrzebuje więc nieustannego odnawiania, wymaga od wyobraźni artystycznej coraz to nowych zabarwień, ozdób, małych zadań składowych, które odświeżają je przy każdym występie scenicznym.*²¹

Uruchomienie tego procesu zachodzi więc, kiedy uda mi się otworzyć na sytuację sceniczną tak, jak gdybym dopiero ją rozpoznawała, doświadczała jej w pełni w danej chwili przedstawienia. Można kojarzyć to z wyrażeniem *tu i teraz*.

W monodramie poszukiwanie relacji z publicznością często przybiera kształt bezpośredniego zwrotu, a nawet prowokacji, która zmusza widza do udzielenia takiej czy innej odpowiedzi.

W finale pierwszej części spektaklu publiczność orientuje się, że występuje w roli ławy przysięgłych i jest świadkiem zeznania Nataszy Baniny w sprawie ciężkiego pobicia. Zwracam się wtedy do zebranych słowami :

„Dlatego szanowny sądzie bardzo proszę rozpatrzyć moją sprawę ponownie, przecież ona nie umarła- żyje. Jej rodzice mają dużo kasy, ktoś mi o tym powiedział to na pewno ją wyleczą. A ja co? Mam przez tę szmatę w więzieniu siedzieć? Gdzie tu moja wina? Po prostu kochałam Walerę, po prostu chciałam, żeby był mój, żebyśmy razem pili herbatę, chodzili na spacer, (...) z welonem i cukierkami i żeby wszystkie nasze dziewczyny za nami i nam zazdrościły. A Wy co? Wy nie macie marzenia? A można tak człowiekowi zabijać marzenie nawet jeśli naprawdę kocha? To jest sprawiedliwe?”

Zdecydowanie więcej zwrotów kierowanych w stronę publiczności znajduje się w drugiej części, kiedy Natasza Wiernikowa udziela wywiadu, a widz jest wyraźnym jej odbiorcą.

Marzenie Nataszy, to spektakl, który grałam do tej pory najdłużej, dlatego zajmuje mnie wpływ czasu na jego rozwój. Niektóre tematy i zadania z początku wykonywane intuicyjnie, później przeprowadzałam bardziej świadomie. Czy to dobrze? Wierzę, że tak, ponieważ technika i świadomość dają mi szansę poczuć w naszym zawodzie wolność.

Wydaje mi się, że czas działa na korzyść jakości roli, uszlachetnia ją, powoduje jej osadzenie i daje szansę na doświadczanie coraz głębszych przestrzeni osobowości bohatera. Mam możliwość odkryć nowe cechy charakteru postaci i przekierować ją na

²¹ K.Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2020, s.126.

inny tor, bardziej wyrafinowany. Czas pozwala na dociekliwość, poszukiwanie, doświadczanie, eksperymentowanie. Pozwala na odkrywanie coraz to nowszych wątków historii bohatera, na głębsze odczuwanie. Pozwolę sobie również przytoczyć wypowiedzi aktorów, którzy od lat związani są z formą monodramu i wiedzą najlepiej jak czas wpływa na ich role.

Bronisław Wrocławski, aktor Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, w którym grał trzy spektakle Erica Bogosiana: „Seks, prochy & rock’n’roll”, „Czołem wbijając gwoździe w podłogę” i „Obudź się i poczuj smak kawy”, wyreżyserowanych przez Jacka Orłowskiego, w jednym z wywiadów powiedział :

Minęło od premiery ponad 10 lat , a ja coraz bardziej się boję. Jestem dziesięć lat starszy, a tu trzeba wytrwać 1 godzinę 45 minut. Starać się utrzymać przynajmniej na poziomie premierowym. To ciężka fizyczna praca. Pomijając problem dojrzewania wewnętrznego, doszedł problem lekkiego ludzkiego "nadpsuwania się". Mam 56 lat. I czuję, że ciężko nosić na plecach tego Bogosiana. Choć mam teraz dobry czas, schudłem (śmiech) (...) Porządny spektakl nie ma prawa być gotowy na premierze. Ani nigdy. Porządny spektakl musi się rozwijać.²²

Krystyna Janda w swoim repertuarze miała wiele monodramów, z których każdy był sukcesem, między innymi *Shirley Valentine*, którego premiera odbyła się 3 XI 1990 roku. W rozmowie z Maciejem Łukomskim możemy dowiedzieć się co robi, żeby nie popaść w rutynę, pomimo, iż spektakle w których występuje grane są latami po 200, 300, 400 razy.

Tak, mam kilka ról, które mogłabym grać całe życie i one by mnie utrzymały, mogłabym być właściwie aktorką dwóch, trzech ról i nie podejmować ryzyka robienia nowych. Zastanawiałam się nad tym, bo rozstania z rolami są trudne, czasem dramatyczne, jak rozstania z kochanymi osobami. A rutyna? Czasem mi się nie chce, naprawdę, i gram „rutynowo”, ale po paru minutach to mija. Scena jest moim naturalnym środowiskiem, powiedziałabym, jestem na niej w sposób harmonijny ze sobą, do niczego się nie zmuszam, ale też nie powtarzam schematu, co wieczór opowiadam coś na nowo, nie umiem tego wytłumaczyć.²³

²² <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72349/seks-prochy-rocknroll>

²³ <http://strefalifestyle.pl/krystyna-janda-zycie-przez-zaniechanie-nie-jest-ciekawe/>

Natomiast w rozmowie z Dorotą Wyżyńską dla magazynu kulturalnego Krystyna Janda mówi :

Shirley Valentine to rola, która odbyła przez te lata od premiery prawdziwą wędrówkę. Wciąż ma tę samą konstrukcję, ideę główną, to wciąż są te same opowieści, żarty, budowa psychologiczna, jednak zawsze, każdego wieczora odcień tej roli, klimat, rodzaj ironii i żartu, jakość wzruszenia i smutku są ściśle związane ze mną. Zmieniała się także ze mną przez te wszystkie lata jak każda kobieta. Ironia, gorycz, ochota na radość były zawsze na miarę tego, co mogę jej zaoferować, co sama mam w środku.²⁴

Jednak istnieje też niebezpieczeństwo rutyny i martwoty postaci, dzieje się tak wtedy, kiedy aktor nie wykonuje nieustannej pracy nad rolą, nie wkłada w nią serca i odgrywa tylko narzucone przez reżysera schematy, które w pracy nad spektaklem były wystarczającym materiałem, by pojąć podstawowe zależności i strukturę sztuki czy osobowości. Jest to proces naturalny, dlatego czujność aktora jest podstawowym czynnikiem, aby dobrze wykorzystać upływ czasu. Jerzy Grotowski mówi o tym tak:

Metody treningu obiektywnie umożliwiające zagwarantowanie aktorowi zdolności twórczej zakorzenionej w jego wyobraźni i skojarzeniach osobistych. Aktor musi odkryć opory i przeszkody powstrzymujące go przed wypełnieniem twórczego zadania. Adaptując ćwiczenia do potrzeb osobistych, należy znaleźć sposoby wyeliminowania tych przeszkód, które dla każdego aktora są różne.²⁵

Podsumowując ten rozdział, chciałabym przytoczyć wypowiedź samego reżysera Nikołaja Kolady, który podzielił się swoją refleksją na temat naszego monodramu z okazji setnego spektaklu, który odbył się w listopadzie 2017 roku :

Oglądając setny spektakl Marzenia Nataszy, byłem szczęśliwy, że to na co się umówiliśmy pozostało wiernie zachowane i nadal jest to absolutnie skromny spektakl na podstawie sztuki Jarosławy Pulinowicz. Zauważyłam, że Agnieszka dojrzała i to co wcześniej grała intuicyjnie - dziś robi bardzo świadomie. To wpłynęło pozytywnie na rozwój spektaklu. Półtorej godziny trzyma uwagę publiczności, trzyma widownię w napięciu. Najczęściej na spektakl uczęszczają uczniowie - przecież to ich rówieśnik na scenie, ich temat. Utrzymać uwagę młodzieży w teatrze - jest niezwykle trudno.

²⁴ <https://krystynajanda.pl/dorobek/gazeta-wyborcza-08-06-2018-wywiad-doroty-wyzynskiej/>

²⁵ J. Grotowski, Zeszyty naukowe, PWST, Kraków, rok 2015, s 38

Do tego trzeba chęci aktorki. Agnieszka radzi sobie z tym świetnie. Przez półtorej godziny gra w pierwszej części biedną dziewczynę z sierocińca - Nataszę Baninę, a w drugiej wytworną Nataszę Wiernikową, która opływa w luksusie, jak mogłoby się wydawać, ale w rzeczywistości jej dusza gnije. O przeznaczeniu spektaklu decydują widzowie. To, że Agnieszka zagrała ten spektakl już sto razy jest potwierdzeniem moich słów.

Widz decyduje o spektaklu obecnością i wykupionym biletem.²⁶

²⁶ fragment wypowiedzi Nikołaja Kolady skierowanej do publiczności, po wystawieniu setnego spektaklu Marzenia Nataszy w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, 17 listopada 2017 roku

6. Zakończenie.

Sama pasja nie wystarczy, by marzenie uczynić rzeczywistością. Jednak jest bardzo ważna. Zajmowanie się tym, co kochasz i zamiłowanie do tego, czym się zajmujesz, nieustannie dostarcza paliwa, dzięki któremu jesteś w stanie iść dalej.

Na marzenia nigdy nie jest za wcześnie ani za późno.²⁷

Chciałabym przywołać tekst Konstantego Stanisławskiego, w którym omawia on wzajemny stosunek aktora i reżysera w twórczej współpracy:

Na czym więc polega nasza twórczość?

Jest to poczęcie i wydawanie na świat nowej żywej istoty: człowieka - postaci scenicznej. Jest to naturalny akt twórczy przypominający narodziny człowieka. Jeśli badawczo przeanalizujecie, co się dzieje w duszy człowieka, w duszy artysty w chwilach jego wżywania się w rolę, zgodzicie się ze słusznością moich porównań. Każda artystyczna postać sceniczna jest jedynym, niepowtarzalnym tworem tak jak wszystko w naturze. Podobnie jak człowiek, który się rodzi przechodzi ona analogiczne stadia w okresie swego formowania się. W procesie twórczości istnieje on „mąż” (autor); istnieje ona, tj. „żona” (wykonawca lub wykonawczyni, brzemenna rolę); istnieje „owoc - dziecko” (kreowana postać). Są momenty pierwszego poznania się jej z nim (artysty z tekstem), okres zaprzyjaźnienia, zakochania się, różnicy zdań, poróżnienia, pogodzenia, zbliżenia, zapłodnienia, ciąży. W okresach tym reżyser pomaga tekstowi w charakterze swatki. Istnieją tak jak w ciąży przeróżne stadia rozwoju twórczego, źle czy dobrze wpływające na życie osobiste samego artysty. Wiadomo na przykład, że matka miewa w różnych okresach ciąży swoiste zachcianki, kaprysy.

²⁷ John C. Maxwell, *Marzenie ma moc*, Wydawnictwo Studio EMKA, Warszawa 2010,2014, s. 108

Temu samemu podlega artysta - twórca postaci scenicznej. Różne okresy poczęcia i dojrzewania postaci w różny sposób oddziałują na charakter i stan jego życia osobistego. Sądzę, że dla organicznego wypielegnowania roli jest nie krótszy, lecz nieraz znacznie dłuższy termin aniżeli dla stworzenia i wypielegnowania żywego człowieka. W tym okresie reżyser bierze udział w twórczości w charakterze akuszerki lub ginekologa. Przy normalnym przebiegu ciąży i przyjściu na świat dziecka wewnętrzny twór artysty sam przez się w sposób naturalny formuje się fizycznie, następnie piastuje go i wychowuje „matka” (tworzący artysta). Lecz i w naszej sztuce trafiają się przedwczesne urodzenia, poronienia, dzieci nie donoszone, spędzanie płodu. Tworzą się wtedy nie wykończone, niedorozwinięte potworki sceniczne. Analiza tego procesu przekonuje nas o wyraźnej prawidłowości działania natury organicznej, stwarzającej nowe zjawisko w świecie, niezależnie od tego czy to będzie zjawisko biologiczne, czy twór fantazji ludzkiej. Słowem przyjście na świat żywej istoty scenicznej (czyli roli) jest normalnym aktem organicznej twórczej natury artysty.²⁸

Czas poświęcony próbom i premierowe spektakle *Marzenia Nataszy* były dla mnie ważnym momentem, ale dopiero możliwość zagrania tego spektaklu sto pięćdziesiąt razy, dała mi szansę wnikliwiej poznać świat granych przeze mnie dwóch nastolatek. Dziesięć lat temu, kiedy rozpoczęły się próby do tego monodramu, byłam zaledwie miesiąc po obronie pracy magisterskiej i nie spodziewałam się, że otrzymam taką szansę na zdobycie doświadczenia zawodowego. Od tego czasu przeżyłam wiele pięknych i trudnych chwil, nie tylko w sferze zawodowej, które miały duży wpływ na dojrzewanie moich ról i dzięki temu stały się one bardziej ludzkie i pełniejsze.

Przyglądając się tym dwóm Nataszom w moim monodramie, jak również innym rolom, które przez ostatnie lata miałam szansę zagrać, dochodzę do wniosku, że perfekcja naśladowcza nie jest w naszym zawodzie najważniejsza. Mam ogromną potrzebę doszukiwania się w danych mi postaciach odwołań do samej siebie. Znalezienie chociaż jednego miejsca wspólnego.

²⁸K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, przeł. Z. Petersowa, [w:] *Przeciw konwencjom. Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine'a po czasy współczesne* (1887-1990), wybór i red. M. Fik, Warszawa 1994, s.47-48.

Z biegiem czasu, odważniej pozwalam sobie zadać pytanie, które przypisane jest myśleniu Stanisławskiego: „*jak ja bym się zachowała, będąc w danej sytuacji?*”, a nie „*jak pokazać, że jestem kimś innym*”.

Myślę, że trzeba dziecięcej szczerości, która nie stawia sobie żadnych przeszkód i nie boi się, żeby uprawiać teatr w namiętny i otwarty sposób. Moim marzeniem byłoby dążenie do ideału, czyli pielęgnowanie w sobie *wewnętrznego dziecięctwa* i rozwijanie świadomości tego zawodu.



Natasza Banina (Agnieszka Skrzypczak)
Fot. Greg Noo-Wak

7. Bibliografia.

1. Stanisławski K., *Praca aktora nad rolą*, Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2020, Wydanie II
2. Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą i swoją techniką wykonawczą*, Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2018, Wydanie III
3. Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2018, Wydanie III
4. John C. Maxwell, *Marzenie ma moc*, Wydawnictwo Studio Emka, Warszawa 2010, 2014.
5. Grotowski J., *Zeszyty naukowe*, PWSFT, Kraków 2015.