

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



Szkoła Doktorska

Andrei Zagorodnikov

Nr albumu 9

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej  
Kreacja syntetycznej roli drogą treningu.

Osobista droga na przykładzie spektaklu  
stworzonego na styku różnych kultur teatralnych

Promotor

doktor habilitowany

profesor PWSFTviT

Małgorzata Flegel

Łódź 2023

## Spis treści:

<i>Poświęcenie</i>	4
<b>Wstęp.</b> <i>Punkty wyjściowe przy tworzeniu monodramu</i>	5
<b>Afisz i opis</b>	12
<b>I rozdział – Pierwsza warstwa treningu (chaotyczna).</b>	17
<i>O początkach 8-letniej drogi treningowej: zbiór materiału, inspiracje życiowe i teatralne. Powstanie dwóch części dzieła: spektaklu i koncertu. Konteksty personalne i historyczne.</i>	
Spektakl	17
Koncert	26
Jeszcze parę słów o kontekstach i korzeniach	29
<b>II rozdział – Druga warstwa treningu (uporządkowanie chaosu).</b>	30
<i>Opis metody stworzenia scenariuszy spektaklu i koncertu. O masce Biednego Arlekina.</i>	
Spektakl	30
Koncert	35
O masce Biednego Arlekina	38
<b>III rozdział – Trzecia warstwa treningu (technika aktorska, trening).</b>	43
<i>Teatr Commedii dell'arte. Teatr Żywy/Szkoła Demidova. Przykłady ćwiczeń pomagających w budowaniu roli w zadanych konwencjach.</i>	
Commedia dell'arte	44
Teatr żywy	53
Jeszcze kilka słów na zakończenie rozdziału	72
<b>Podsumowanie</b>	74
<i>Podziękowania</i>	77
<b>Bibliografia</b>	78
<b>Filmografia, linki youtube</b>	80
<b>Spis ilustracji</b>	81

<b>Aneks.</b>	82
<b>Załącznik 1. Wywiad z Julią Chętnicką, praca w serialu Netflix, droga Demidovska</b>	82
<b>Załącznik 2. Inne głosy. Wrażenia aktorów po warsztacie ze studentami reżyserii PWSFTviT</b>	94
<i>Krok w „Moim” kierunku, Michał Ferenc</i>	95
<i>Refleksje po pracy metodą Demidova, Joanna Kosierkiewicz</i>	99
<i>Nie nastawianie się na efekt przynosi najlepsze efekty, Mikołaj Jodliński</i>	102
<i>Język komunikacji, Aleksandra Wierzbicka</i>	107
<b>Streszczenie</b>	110
<b>Abstract</b>	112

*Moim Nauczycielom*  
*Larysie Graczowej*  
*(1955-2019)*  
*Wieniaminowi Filsztyńskiemu*  
*(ur. w 1937)*

## Wstęp.

### Punkty wyjściowe przy tworzeniu monodramu.

1

Aktorstwo nie jest trudne samo w sobie. Jestem o tym głęboko przekonany, a przekonanie to wzięło się z wieloletnich obserwacji „aktorujących” ludzi. Natomiast wtedy, jak zaczynałem własną drogę aktorską miałem inne zdanie: byłem pod wpływem rozpowszechnionych rozmów o magii aktorstwa, o tym, że aktorzy to wybrana kasta, że trzeba być jakoś zauważalnie utalentowanym, żeby stać się aktorem.

Nie rozumiałem wtedy też tego, o czym mówił mędrzec Szekspir, a jednak miał rację: „wszyscy jesteśmy aktorami”. Czasami nawet bardzo dobrymi. Ale problem zawodowego aktorstwa leży nie wewnątrz samej tej czynności, lecz dookoła. To wszystko, co otacza aktorstwo w teatrze albo na planie zdjęciowym czyni dobre aktorstwo trudnym do osiągnięcia: zaczynając od edukacji a kończąc atmosferą i organizacją pracy zawodowej. A wygrywa często ten reżyser, który stwarza odpowiednie warunki do tego, żeby dobre aktorstwo w spektaklu lub filmie mogło mieć miejsce. Badaniu tych warunków i zasad pracy aktorskiego organizmu Konstantin Stanisławski poświęcił całe swoje życie. Wydaje się, że najważniejsze jego odkrycie dotyczy wagi treningu aktorskiego.

Mówiąc dalej o aktorstwie, zostawię temat „grania w życiu” na marginesie i będę mówił raczej o „życiu w graniu”, czyli o dobrym aktorstwie, o czynności zawodowej, o tym, co związane jest z pracą w teatrze lub filmie.

2

Aktor rodzi się wtedy, kiedy człowiek dokonuje jakiegoś aktu performatywnego przed innym człowiekiem. Jestem przekonany, do takiej definicji. Aktor, to zjawisko tymczasowe, zjawisko „żywe”, czyli mające miejsce w tym konkretnym momencie. Kiedy aktor schodzi ze sceny, przestaje być aktorem. Aktor, który wczoraj grał w dużym teatrze przed 1000 osób, dziś, leżąc na kanapie, czy odprowadzając dzieci do szkoły, jest człowiekiem, ojcem, bratem, przyjacielem... Zawód aktora, to zawód bardzo uzależniony od zewnętrznych czynników. To zawód ulotny. Nie jestem aktorem. Lecz aktorem bywam.

Od momentu, kiedy po raz ostatni grałem przed widownią w teatrze (mówię o tym okresie, który poprzedzał premierę spektaklu, powstanie którego jest opisane w niniejszej pracy) minęło już prawie 3 lata. W międzyczasie miałem dwa dni zdjęciowe. Byłem znów aktorem, bardzo krótko. Widzem była ekipa techniczna, reżyser, producent i kamera. Dwa

dni w ciągu 3 lat. Jeden dzień na 548 dni. Zawód aktora, to zawód bardzo uzależniony od zewnętrznych czynników.

Na szczęście mam w moim życiu spokrewnione zajęcia, które też wzbogacają przyszłe bycie aktorem: reżyseria, pedagogika. Ale co ma robić aktor, szczególnie młody wtedy, kiedy nie ma żadnej pracy? Wtedy, kiedy musi czekać miesiącami na nową pracę? Zdecydowana większość aktorów wie, że czasami okresy braku pracy mogą być bardzo długie, pomimo chodzenia, dzwonienia, proszenia i nawet błagania o chociażby „jakąś rolę”.

Mnie się podoba definicja „depresji”, jako „własnej siły skierowanej przeciwko samemu sobie”. W tych okresach zawodowej pustki, kiedy własnej siły nie ma czemu poświęcić, rzeczywiście można wpaść w pustkę na większą skalę, w pustkę życiową, w depresję. Myślę, że to najlepszy moment dla aktora, aby, między innymi, zwrócić się ku sobie, ku własnym twórczym źródłom, zbadać siebie jako twórcę i jako człowieka w kondycji psychofizycznej w pewnym momencie życia. Aktor może odważyć się na robienie monodramu.

Monodram, który zrobiłem i powstanie którego przedstawiam w ramach pisemnego komentarza do pracy doktorskiej, był dla mnie drugim dłuższym monodramem i czwartym, licząc też mniejsze „opusy” (20-minutowe solowe występy). Postrzegam monodram, jako dogłębne badanie własnej Persony ze wszystkich dostępnych stron. W monodramie mam mówić o sobie w określony sposób. Mam wypracowane ogólne punkty wyjściowe, które dają szansę, że ta praca będzie dla mnie własnym laboratorium, wyzwaniem i zadaniem, które mocno zaangażuje mnie w twórczy proces.

Jako pierwszy z tych punktów wymieniałbym coś, co nazwałbym, pozwalając sobie na pewne słowotwórstwo, „spowiedalnością” (uważam, że w praktyce teatralnej słuszną drogą jest słowotwórstwo które, omijając wyświechtaną terminologię, dąży do sedna sprawy; teatralna słowotwórcza terminologia powinna być bardzo zmienna i adaptowana dla odbiorców; celem teatralnego słowotwórstwa jest ustalenie wspólnego języka wewnątrz teatralnej grupy, który będzie na poziomie odczuć, emocji i myśli otwierał wspólne twórcze drogi). Chodzi tu o taką podstawę pracy, która zapewnia proces spowiadania się przed publicznością, proces mówienia o bardzo intymnych rzeczach poprzez materiał teatralny.

Obecność tej szczerzej wobec siebie podstawy pracy prowadzi do drugiego punktu wyjściowego, cechy poszukiwanego monodramu, mianowicie, do terapeutyczności. A jeśli jeszcze bardziej uściślić, do autoterapeutyczności. Mam na myśli taki proces sceniczny, efektem którego jest głębsze poznanie siebie, mechanizmów własnej psychiki oraz poczucie ulgi, dążące do arystotelesowskiego katharsis. Autoterapeutyczność ma też działać w kierunku przeciwnym do działania depresji, wymienionej wyżej. W ten sposób akt teatralny nabiera znaczenia większego niż po prostu praca, czy nawet praca przyjemna, robota, która wymaga mniejszego czy większego zaangażowania, gorzej lub lepiej opłacona... lecz nabiera znaczenia indywidualnego wysiłku duchowego, w procesie którego aktor mierzy się z samym sobą, bada własne granice oraz świadomie postanawia, czy te granice rozszerzyć czy pozostawić w tym miejscu, w którym teraz się znajdują. Innymi słowy, rozwój artystyczny powinien połączyć się z rozwojem osobistym.

Pewnie byłoby pozornie zbędne teraz dodawać, że wybór materiału też powinien być stosowny, czyli materiał monodramu powinien nie po prostu się podobać, a raczej głęboko niepokoić, trwożyć. Może to brzmieć banalnie, jednak nie mogę o tym nie wspomnieć, ponieważ zbyt często kryteria wyboru sztuki w teatralnej codzienności leżą gdzieś indziej: myśli się raczej o efektywności, o sprzedawalności itd.

Ponad sześć lat temu po raz pierwszy praktycznie zapoznałem się z Commedią dell'arte, sztuką obecnie już nieaktualną, ale nadal pozostającą we włoskim programie edukacyjnym, jako podstawa wykształcenia aktorskiego. Jeśli chodzi o podstawę mojego wykształcenia w Teatralnej Akademii w Petersburgu, tkwi ona w teatrze psychologicznym, wywodząc się bezpośrednio z „Systemu” Stanisławskiego i rozwijając się przez metodę Demidova i inne podejścia. W pracy nad tym monodramem stawiam przed sobą zadanie łączenia dwóch diametralnie różnych podejść teatralnych - Commedii dell'arte oraz teatru umownie wschodnio-europejskiego, teatru mocnej precyzyjnej formy i teatru psychologicznego badania człowieka i jego istoty. Chciałbym w ten sposób odnowić, zaktualizować Commedię dell'arte, sprawić, aby dostała nowy oddech, wzorując się tym oddechem, który miał miejsce sto lat temu<sup>1</sup>.

Aby sprawić, że suma ww. punktów wyjściowych przeistacza się w życie, stworzyłem scenariusz pt. „Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina”. Ten

---

<sup>1</sup> Mam na myśli odrodzenie Commedii dell'arte, które miało miejsce w Rosji na początku XX wieku.

scenariusz jest podobny do klasycznego kostiumu Arlekina z Commedii dell'arte, czyli jest stworzony z różnych kolorowych łatek. Dramatyczna sytuacja i niektóre teksty są wzięte z pięciostronicowej sztuki Eleny Guro „Biedny Arlekin”, w której stary i niepotrzebny nikomu aktor Arlekin błądzi po zimnych jesiennych petersburskich ulicach i próbuje zainteresować swoją sztuką nielicznych przechodniów. Ten kościec fabularny jest uzupełniony wierszami autorstwa samej Guro oraz fragmentami słynnych tekstów ze światowej dramaturgii (role aktora-Arlekina w byłych spektaklach) i piosenkami, które śpiewa protagonista. Piosenki Arlekina, to piosenki neapolitańskie oraz romanse śpiewane sto lat temu przez słynnego piosenkarza Aleksandra Wertyńskiego. Istotnie jest wspomnieć, że na początku swojej kariery Wertyński występował w obrazie/postaci Pierrota, czyli postaci z Commedii dell'arte, ale jego Pierrot był czarnym Pierrotem, był odsłoną klasycznego obrazu, zgodną z powiewami ówczesnej epoki.

3

Realia pracy aktora są takie, że najbardziej rozpowszechnionym modelem pracy w teatrze jest sposób analityczno-imperatywny, to znaczy, że reżyser czy grupa współrealizatorów wymyślają projekt, przychodzą do teatru i dalej go realizują, traktując aktora jako narzędzie do tego, aby zrealizować pomysł. To podejście ma swoje niepodważalne zalety, aczkolwiek w tym momencie wydaje mi się drogą, która powoli zaczyna wyczerpywać swoje zastosowanie dla teatru. Bo rzadko kiedy przy takim podejściu zostaje aktorowi wystarczająco dużo przestrzeni do własnej kreacji. I często aktor nie jest odpowiednio przygotowany do tego, aby wziąć część odpowiedzialności za kreację teatralną. Jednocześnie daje się zauważyć duży ruch treningowy w światowym teatrze. W takim podejściu aktor próbuje w sposób nie intelektualny otworzyć w sobie strony, o których wcześniej nie wiedział. W mojej praktyce aktorskiej i reżyserskiej ogromne znaczenie ma trening aktora, przygotowanie go do pewnego trybu pracy, czyli otwieranie możliwości wyobrażeniowych i kreacja intuicyjna. Do takiej podstawy potem dodaje się analizę i reżyserską organizację teatralnych przestrzeni i czasu.

W tej pracy spróbuję opisać *wielowarstwowy kreatywny trening*, który odbyłem korzystając z różnego materiału i metod pracy. Trening, który umożliwił stworzenie syntetycznej roli na styku różnych kultur teatralnych i muzycznych. Mówiąc ogólnie na styku teatru „żywego” oraz Commedii dell'arte.



Commedia dell'arte jest w tej chwili sztuką bardzo archaiczną i nieaktualną, czyli czymś co jest przeciwieństwem „żywego”, współczesnego świata, czyli tego czegoś, co dzisiaj przeżywa rozwój, angażuje w działanie zauważalne masy ludzi. Dzięki połączeniu jej ze współczesnymi metodami i gatunkami teatralnymi chcę sprawić, aby Commedia dell'arte w konkretnym spektaklu była żywa, współczesna, aktualna, odnowiona o najważniejsze kroki i osiągnięcia teatru z ostatnich lat.

Żeby takie połączenie mogło się udać, jest potrzebny odpowiedni trening, trening syntetyczny i różnorodny. Syntetyczny trening polega na tym, że aktor nasycy się „inputami”, bodźcami z różnych stron, potem miesza je i z tego wyłania się coś nowego, nieznanego. Edukacja jest często oparta nie o kreatywność studenta, lecz o schemat czegoś, co było wymyślone lata temu. Często aktor-pedagog po prostu pokazuje, jak zagrać, a młody aktor powtarza. W tym nie ma twórczej wolności, kreatywności, a osobowość aktora jest po prostu pominięta. Na przykładzie mojego spektaklu można zobaczyć, w jaki sposób aktor może być samodzielny, twórczo swobodny.

4

Na pierwszej stronie mojego notesu z warsztatów Commedii dell'arte czytam: „nie istnieje Commedia dell'arte, ale są *Commedie* dell'arte. Każdy robi swoje tłumaczenie tradycji. Tradizione=>traduzione” [Tradycja=>tłumaczenie]. A skąd się bierze tradizione, tradycja? Dlaczego to słowo tak jest podobne do słowa tradimento, zdrada? Co znaczy tradire, zdradzać?

Włoski czasownik „tradire” (zdradzić) pochodzi od łacińskiego tradĕre (złożonego z „oltre” [poza, dalej, oprócz] i „dāre” [dawać]), co właściwie oznaczało „dostarczać, powierzać, przekazywać”. Od tego pierwotnego znaczenia wywodzi się termin tradycja, który wskazuje właśnie na przekazywanie wiedzy, uczuć, wartości.

W bardziej szczegółowym sensie łaciński czasownik mógł oznaczać „dostarczyć wrogowi” (flagę, fortecę, osobę lub coś innego, czego należało bronić), a w konsekwencji „oszukać”. Znaczenie to rozwinęło się w łacinie chrześcijańskiej, począwszy od interpretacji czynu Judasza (wydania Jezusa strażnikom) jako zdrady postaci symbolizującej miłość, a więc jako „zdrady miłości”. Interpretacja, która przetrwała do naszych czasów, utożsamia zdradę z cudzołóstwem (czy szerzej z niewiernością miłosną)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> <https://laricerca.loescher.it/etimologia-delle-passioni/> [dostęp 18.04.2023]

Jak to wygląda w edukacji? Edukacja polega na przekazaniu wiedzy, umiejętności od nauczyciela do ucznia, czyli na „dawaniu dalej/oltre-däre/tradëre”. To znaczy też na tradire, na zdradzie? Przekazanie wiedzy, tradycji dalej związane jest z tym, żeby ją przepuścić też przez siebie, czyli odnowić, z update'ować, przetłumaczyć, tradurre, żeby była w stanie służyć w nowej rzeczywistości, która przez cały czas się zmienia, bo na tym polega życie. Ale zanim da się przetłumaczyć, przekazać, trzeba poznać to, co jest do przetłumaczenia. Żeby rzucić piłką, trzeba najpierw wziąć ją do rąk; nie można jej rzucić, póki ktoś inny ja trzyma.

To wszystko ma związek z tym, co się dzieje w edukacji, a szczególnie teatralnej. W ciągu ostatnich lat dużo się słyszy o braku metodologii. Faktycznie. Trudno znaleźć teraz pedagogów, którzy konsekwentnie przekazywaliby jakąś konkretną metodę. A studenci są pozbawieni możliwości, żeby uczyć się u tych samych pedagogów przez więcej niż semestr-rok. W rezultacie student wychodzi z uczelni z chaosem elementów w głowie, które nie tworzą żadnego systemu pracy. W przyszłości ten absolwent albo stworzy i usystematyzuje jakąś metodę, wartą dalszego przekazania, albo, co jest bardziej możliwe, nie.

Kiedy rozmawiamy o edukacji teatralnej, pierwsze nazwisko, które się pojawia, to prawie zawsze Stanisławski. To była pierwsza osoba, która się poświęciła stworzeniu systemu praktycznego podejścia do aktorstwa. Do tej pory (niedługo już będzie sto lat od jego śmierci!) jego spuścizna jest punktem odniesienia dla praktyków teatralnych i filmowych. Czyli ma podstawowe znaczenie. Zostawimy jednak teraz na boku tak zwany „System” Stanisławskiego. Przypatrzmy się natomiast przekazywaniu wiedzy i jego uczniom.

Stanisławski zorganizował szkołę-studia przy teatrze MChAT, a przez te studia przeszli między innymi: Michał Czechow, Wsiewołod Meyerhold, Nikołaj Demidow, Jewgienij Wachtangow, Aleksander Tairow. Każdy z nich na początku uczył się kilka lat u Mistrza, lecz potem drogą pewnej negacji nauki przyjętej od niego, stworzyli własne teatry, własne podejście do aktorstwa, własne Szkoły. To samo można powiedzieć nie o bezpośrednich jego uczniach, ale o twórczości takich, którzy są w takim, czy innym mocnym dialogu z „Systemem” (od wyżej wspomnianej negacji do rozwijania zasad i podejść): Bertold Brecht, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Anatolij Wasiljew albo Krystian Lupa<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Twórczość każdego z tych reżyserów-pedagogów jest warta dogłębnego studiowania, lecz to nie jest tematem niniejszej pracy. Książki z nimi związane są wymienione w Bibliografii.

Każdy z tych twórców w tym czy innym sensie startował od „Systemu”, studiując go mniej lub bardziej dogłębnie, ale w efekcie stworzył własny świat teatralny, własną metodę. Robiąc tłumaczenie nauki Mistrza na język, który był tworzony ze współpracownikami, wzbogacając go o swoje doświadczenia życiowe i zawodowe realizował własną metodę. Czyli miała miejsce „zdrada” nauki Mistrza.

Metoda, to nie jakiś artefakt historyczny, to nie jest coś, co leży na półce i nie ma wartości, bo się zestarzało, straciło aktualność. Metoda to sposób pracy ze studentem, sposób, który rodzi się tu i teraz, między pedagogiem, a współczesnym studentem/aktorem/innym współpracownikiem, z wykorzystaniem wiedzy o tym, jak było dawniej, i praktyki indywidualnej pedagoga i studenta. Metoda powstaje, kiedy pedagog i student razem szukają czegoś nowego. Metoda, to działanie w sferze praktyki. Poza tym każda metoda potrzebuje ciągłego tłumaczenia na język współczesny, który jest w nieustannym ruchu.

„System” Stanisławskiego był wykładany przez Stanisławskiego. Uczniami byli różni ludzie, ale żaden z nich nie był Stanisławskim. Można założyć, że ci, którzy próbowali nim być, powtarzać dokładnie po nim, nie pozostali na kartach historii teatralnej. Za to pozostali ci, którzy go „zdradzili”, czyli przetłumaczyli, czyli przetworzyli przez siebie i „dali dalej”, „prze-kazali”.

Kontynuując gry językowe, proponuję dwa motta, równie słuszne i pożyteczne w moim rozumieniu:

Tradurre la tradizione tradendola!

(Tłumaczyć tradycję poprzez jej zdradę)

Tradire la tradizione traducendola!

(Zdradzać tradycję poprzez jej tłumaczenie)

## Afisz i opisy

### Spektakl „Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina”

*(Auto)biograficzna Commedia dell'arte na dwóch aktorów z akompaniamentem*



Il. 1. Afisz do spektaklu „Ostatnie Przedstawienie (się) Biednego Arlekina”<sup>4</sup>

„Tylko ten, kto wie, co znaczy tęsknić,  
zrozumie smutek mój i to, jak cierpię”.

J.W. Goethe

<sup>4</sup> <https://teatrnowy.pl/spektakle/ostatnie-przedstawienie-sie-biednego-arlekina/> [dostęp 18.04.2023]

1488 km – taki właśnie dystans dzieli Poznań od malowniczych i wietrznych ulic Petersburga, po których błąka się zazwyczaj On, wspominając swoje najlepsze role, nucąc ukochane włoskie i rosyjskie pieśni i tęskniąc – za młodością, za słoneczną Italią, a może po prostu za światłami rampy? On – czyli tajemniczy gość, który na kilka wieczorów zawita na Scenę Nową, by odegrać tu pożegnalne przedstawienia. I by zaprosić nas do świata swoich wspomnień...

Syn włoskiej śpiewaczki, od wczesnego dzieciństwa dorastający w Rosji i tam – już jako dorosły człowiek – święcący triumfy jako artysta, zawita do Teatru Nowego, by po raz ostatni odegrać ulubione role, zaśpiewać ukochane piosenki, powspominać – ojczyznę, młodość, miłość... By ogrzać się w blasku reflektorów i skupionych na nim oczu widzów. I by wspólnie z Państwem zadać sobie pytanie: czy istnieje życie poza teatrem? I czy ma ono sens?



Il. 2. Zdjęcie z sesji promocyjnej do spektaklu „Ostatnie Przedstawienie (się) Biednego Arlekina”, październik 2021, z archiwum Teatru Nowego w Poznaniu

Twórcy spektaklu<sup>5</sup>:

Reżyseria: TRIST'ANNO Z. RODONI<sup>6</sup>, MONA RITA<sup>7</sup>

Dramaturgia: A.Z. RODNIK

Scenografia i kostiumy: T. CANNALICE<sup>8</sup>

Opracowanie muzyczne: NICOLAI DONATO<sup>9</sup>, A.Z. RODNIK

Animacje: BORIS HERLADY EVITSCH, SILVIA NESCA<sup>10</sup>

Autor maski: GIORGIO DE MARCHI<sup>11</sup>

Obsada:

TRIST'ANNO Z. RODONI – Arlekin

NICOLAI DONATO – Muzyk

Spektakl na podstawie BIEDNEGO ARLEKINA Eleny Guro z wykorzystaniem fragmentów tekstów dramatycznych Williama Shakespeare'a, Antona Czechowa i Maksyma Gorkiego oraz piosenek włoskich i rosyjskich.

---

<sup>5</sup> Naśladując tradycji Commedii dell'arte twórcy spektaklu mają imiona sceniczne.

<sup>6</sup> Andrei Zagorodnikov występuje pod następującymi pseudonimami: Trist'anno Z. Rodoni, A.Z. Rodnik

<sup>7</sup> Mona Rita to pseudonim aktorki i reżyserki Małgorzaty Flegel

<sup>8</sup> Scenografka nazywa się Alicją Trzcińską

<sup>9</sup> Nicolai Donato = Paweł Stępnik

<sup>10</sup> Animację do spektaklu zrobiły: Ewa Borysewicz i Sylwia Watracz

<sup>11</sup> To prawdziwe imię wybitnego włoskiego mascheraio, kreatora teatralnych masek

## Koncert „Ostatnie piosenki Biednego Arlekina”

*Spektakl-koncert natchniony dźwiękami i słowami o miłości. Нет войне!*

Start Szkoła Studia Obrazy Kontakt

ENGLISH

← Wszystkie newsy

### Piosenki Biednego Arlekina. Нет войне!

20.  
06.  
2022

POZOSTAŁE

**Antywojenny "spektakl-koncert natchniony dźwiękami i słowami o miłości" w wykonaniu Andreia Zagorodnikova, aktora i doktoranta naszej Szkoły już 26 czerwca w Teatrze Studyjnym w Łodzi.**

Ostatnie piosenki Biednego Arlekina

Spektakl-koncert natchniony dźwiękami i słowami o miłości

Grają:  
Biedny Arlekin – Andrei Zagorodnikov  
Gitarzysta – Paweł Stępnik

Sto lat temu Pierrot-Wertyński uciekał przed skutkami rewolucji, cenzurą, represyjną radziecką władzą w poszukiwaniu swobody osobistej i wyrażania własnych myśli, zmartwień i marzeń.

Dziś jego drogę kontynuuje Biedny Arlekin, syn włoskiej śpiewaczki i Wiecznego Żyda Tułacza, postać mówiąca w różnych językach, ale nie mająca przystani, spokoju, marząca tylko o tym, żeby wpaść w objęcia ukochanej i dalekiej Kolombiny, dziewczyny, która może nigdy nie istniała na tym świecie.

Podczas swojego ostatniego koncertu Biedny Arlekin zaśpiewa piosenki Aleksandra Wertyńskiego i piosenki neapolitańskie oraz powie ulubione wiersze.

Koncert jest drugą częścią projektu „Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina”. Pierwszą jego część - spektakl pod tym samym tytułem - był zagrany pod koniec października 2021 w Teatrze Nowym w Poznaniu.

Нет войне!

26 czerwca 2022  
godz. 18:00  
Teatr Studyjny w Łodzi  
ul. Kopernika 8

Wstęp wolny.

Il. 3. Screenshot ze strony Szkoły Filmowej z informacją o koncercie „Ostatnie piosenki Biednego Arlekina”<sup>12</sup>

<sup>12</sup> <https://www.filmschool.lodz.pl/news/2119,piosenki-biednego-arlekina-niet-voinie.html> [dostęp 14.04.2023]

Twórcy koncertu:

Reżyseria: Andrei Zagorodnikov, Małgorzata Flegel

Scenariusz: Andrei Zagorodnikov

Projekt kostiumu: Alicja Trzcńska

Wykonanie kostiumu: Mirosława Morawska

Autor maski: Giorgio De Marchi

Projekcje: Ewa Borysewicz

Grają:

Biedny Arlekin – Andrei Zagorodnikov

Gitarzysta – Paweł Stępnik

Sto lat temu Pierrot-Wertyński uciekał przed skutkami rewolucji, cenzurą, represyjną radziecką władzą w poszukiwaniu swobody osobistej i wyrażania własnych myśli, zmartwień i marzeń.

Dziś jego drogę kontynuuje Biedny Arlekin, syn włoskiej śpiewaczki i Wiecznego Żyda Tułacza, postać mówiąca w różnych językach, ale nie mająca przystani, spokoju, marząca tylko o tym, żeby wpaść w objęcia ukochanej i dalekiej Kolombiny, dziewczyny, która może nigdy nie istniała na tym świecie. Podczas swojego ostatniego koncertu Biedny Arlekin zaśpiewa piosenki Aleksandra Wertyńskiego i piosenki neapolitańskie oraz powie ulubione wiersze.

Koncert jest drugą częścią projektu „Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina”.

Pierwsza jego część - spektakl pod tym samym tytułem - był zagrany pod koniec października 2021 w Teatrze Nowym w Poznaniu.

Нет войне!



## Rozdział I

### **Pierwsza warstwa treningu (chaotyczna). O początkach 8-letniej drogi treningowej: zbiór materiału, inspiracje życiowe i teatralne. Powstanie dwóch części dzieła: spektaklu i koncertu. Konteksty personalne i historyczne.**

#### **Spektakl**

1

Teatr wydaje się jednym z takich miejsc, które jest bardzo mocno powiązane z geografią swojego pochodzenia, z obyczajami, historią, ale głównie z językiem. To jest powód, że aktorowi trudno jest zrobić karierę w kraju innym niż kraj pochodzenia, a niejeden znany i doświadczony w swoim kraju reżyser często ponosi klęskę (w porównaniu do sukcesów wcześniejszych), gdy próbuje znaleźć wspólny język z zawodowcami teatru innego socjalnego i kulturowego środowiska nawet wtedy, kiedy fizyczny dystans tej zawodowej wycieczki to paręset kilometrów.

Jeśli chodzi o moje teatralne pochodzenie, jestem absolwentem Petersburskiej Teatralnej Akademii, a właściwie prof. Wieniamina Michajłowicza Filsztyńskiego (ur. w Leningradzie w 1937), znanego również w Polsce reżysera oraz wybitnego nauczyciela aktorstwa, spod skrzydeł którego wyszło wielu popularnych aktorów, wśród których przede wszystkim wymienia się Konstantyna Chabieńskiego oraz Ksenię Rappoport. Profesora Filsztyńskiego, jeszcze z 15 lat temu, na długo zanim trafiłem do jego klasy, nazywano „ostatnim ortodoksyjnym zwolennikiem Stanisławskiego” (последний ортодоксальный последователь Станиславского)<sup>13</sup>. Możliwe, że to prawda, ponieważ: po pierwsze badaniom i rozwijaniu jego dzieł, poświęcił ogromną część swojego życia (jeśli mówić tylko o doświadczeniu pedagogicznym w Teatralnej Akademii w Petersburgu, zaczął tam pracować prawie 40 lat temu, wypuścił 5 aktorskich roczników i 1 rocznik reżyserów, każdy z nich spędził w jego pracowni po 5 lat), a po drugie - wiedza Stanisławskiego trafiła do Filsztyńskiego przez Zinowija Korogodzkiego, z którym spędził wiele lat w Leningradzkim „Teatrze Młodego Widza”. Korogodzki był uczniem Borysa Zona, który uczęszczał na zajęcia Stanisławskiego w ostatnim okresie jego życia (właśnie w tym okresie, w którym

---

<sup>13</sup> To owszem „nieoficjalnie” tak na niego wołano, bardziej oficjalnie po prostu zwolennikiem: <https://ptj.spb.ru/blog/filshtinskij-idux-demokratii/> [dostęp 14.04.2023]

Stanisławski odkrył „metodę etiudową” i w zasadzie zaprzeczył sam sobie, czyli przekreślił niemal wszystko co sam napisał w „Pracy aktora nad sobą”, którą mylnie uważają za „prawdziwego Stanisławskiego” na świecie i nawet każą ją czytać studentom, nie tłumacząc tego, co tak naprawdę sam Stanisławski w niej przekreślił<sup>14</sup>.

Moje zawodowe i prywatne życie natomiast tak się ułożyło, że nie jestem powiązany tylko z krajem pochodzenia właściwie od samego początku moich teatralnych zajęć. Już na pierwszych warsztatach w Polsce w roku 2012, poświęconych „musztrze Stanisławskiego”, kontrowersyjna była kwestia komunikacji: praca treningowa, żywa, spontaniczna, reaktywna, była utrudniona dodatkową pracą tłumacza. Było oczywiste, że trzeba szukać szybszego kontaktu i mieć wspólny z aktorami język, ale nie tylko język komunikacji, lecz również język teatralny, czyli mam na myśli tutaj wspólne pole pojęć, kryteriów i celów.

Dwa lata później trafiłem do Włoch na warsztaty z Commedii dell’arte. To było chyba pierwsze takie teatralne spotkanie, kiedy na początku wydawało się, że wszystko to, czego się uczyłem do tej pory, oprócz podstaw baletu, nie było potrzebne (spojler: szybko się okazało, że wręcz przeciwnie!). Commedia dell’arte, czyli sztuka mocno osadzona w formie, określonej formie każdej z postaci, które są ułożone w pewien system relacji. „Naucz się brawurowego kroku Kapitana (il Capitano), kuśtykania Starca (il Vecchio), kociego łążenia Arlekina, a dopiero potem pogadamy o scenie!” (Napisanej zresztą paręset lat temu, zupełnie innym językiem, w innych życiowych realiach).

Na tych pierwszych w moim życiu warsztatach z Commedii dell’arte, dzięki czułemu pedagogowi Michele Monetcie, dostałem do pracy nie klasyczną scenę z Commedii dell’arte, napisaną 400 lat temu, lecz monolog z tekstu, który miał 100 lat, a właściwie z 5-stronicowej impresjonistycznej sztuki Eleny Guro „Biedny Arlekin”<sup>15</sup> („Нищий Арлекин”). Sztuka ta była napisana pod wpływem inspiracji<sup>16</sup> sztuki Aleksandra Włoka

---

<sup>14</sup> Klucz do tego daje Nikołaj Demidov w książce *Творческий художественный процесс на сцене* na stronie 223, pisząc o zwrocie, który nastąpił w XVI części „Pracy aktora na sobie”: „W rzeczywistości „dopełnienie” to nic innego, jak zaprzeczenie podstawowym zasadom, które do tej pory leżały u podstaw „systemu”, poczynając od sztucznego rozkładania niepodzielnego twórczego procesu na „elementy” i innych rzeczy”. Ten zwrot – to owszem wpływ Demidova i jego metody.

<sup>15</sup> Елена Гуро, *Шарманка, Журавль*, Санкт-Петербург 1909, dostępna w internecie:

<https://traumlibrary.ru/book/guro-sharmanka/guro-sharmanka.html#s012002> [dostęp 14.04.2023]

<sup>16</sup> Е. Шевченко, *Трагическая арлекиада Е. Гуро: Пьеса «Нищий Арлекин»*, Вестник СамГУ №1 (67) 2009, s.117

„Buda Jarmarczna”<sup>17</sup> („Балаганчик”), która była być może szczytem Renesansu Commedii dell’arte w Rosji (spektakl według tej sztuki wystawił początkujący reżyser Wsiewołod Meyerhold<sup>18</sup>). Renesans ten był bardzo ciekawym, bogatym przeistoczeniem się włoskiej teatralnej sztuki poprzez nasączenie rosyjskimi realiami i nasyceniem tradycyjnych masek - postaci nowymi sensami. Analogiczny proces trwał w samych Włoszech, ale pod koniec XIX wieku wydawał się raczej schyłkowy i zamierający. Maja Mołodcowa, badaczka teatru Commedii dell’arte pisze: „Po Goldonim i Gozzim włoskie nowe teatry związane są głównie z dążeniem do niwelowania specyfiki Commedii dell’arte, aby dostosować własny teatr do estetyki ogólnoeuropejskiej. [...] Teatralni działacze epoki Risorgimento nie zobaczyli w Commedii dell’arte ogólnonarodowego systemu estetyki i planowali zbudowanie narodowego teatru jakby od samego początku”.<sup>19</sup>

Jak już powiedziałem wyżej, moja teatralna ojczyzna - to tereny stricte Stanisławskie, stricte psychologiczne, z teatru rosyjskiego drugiej połowy XX wieku. Praktyki, związanej z teatrem formalnym, oprócz baletu, przez pierwsze 3 lata studiów nie miałem, również nie miałem żadnego pojęcia o Commedii dell’arte. Warsztaty wybrałem intuicyjnie (przecież nie mogłem na szekspirowskie warsztaty uczęszczać jadąc do Włoch!)

2

W ramach warsztatów miałem swobodę w procesie pracy nad tą sceną, monologiem Biednego Arlekina, danym mi przez prowadzącego. Nie mając pojęcia, jak podejść do tekstu absolutnie nowego w swoim stylu, tematyce, próbowałem słuchać wewnętrznego głosu, *impulsów*, które się rodziły w związku ze słowami (nauka „puszczania”, „uwalniania” Demidova, czyli *swobodnej reakcji*, która stanowi podstawę twórczego procesu na scenie<sup>20</sup>) i tak krok po kroku próbowałem improwizacyjnie budować sceniczny tekst etiudy, łącznie z kostiumem i rekwizytami. Jeśli chodzi o wskazówki Michele Monetty, dostałem tylko taką,

---

<sup>17</sup> Александр Блок, *Балаганчик*, 1906, dostępna w internecie: [https://ru.wikisource.org/wiki/Балаганчик\\_\(Блок\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Балаганчик_(Блок)) [dostęp 14.04.2023]

<sup>18</sup> W 1906 roku w teatrze Komissarzewskiej w Petersburgu, [https://ru.wikipedia.org/wiki/Мейерхольд,\\_Всеволод\\_Эмильевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Мейерхольд,_Всеволод_Эмильевич) [dostęp 14.04.2023]

<sup>19</sup> Майя Молодцова, *Комедия дель арте: движение во времени*, Изд-во РГИСИ, Санкт-Петербург 2019, s.170

<sup>20</sup> Николай Демидов, *Творческое наследие Т. 2: Искусство жить на сцене*, Гиперион, Санкт-Петербург 2004, s.285-324

że „to powinno być zrobione z maską podniesioną na czoło i z pomalowaną na biało twarzą” (pod koniec warsztatów, poświęconych grze w masce!).

Po zobaczeniu pierwszej próby Monetta powiedział o tym, że obserwuje moją bardzo ciekawą transformację maski (postaci) Arlekina, a właściwie połączenie Arlekina i Pierrota (nie wiedziałem wtedy dlaczego, ale podążając za myślą-impulsem założyłem czarne spodnie na ręce w taki sposób, że miałem w efekcie długie czarne rękawy; kostium w ogóle był czarno-biały: czarne spodnie, koszulka z długimi rękawami oraz białe rękawiczki, skarpetki i twarz).



Il. 4. Zdjęcie z otwartych zajęć na warsztatach z Commedii dell'arte, lipiec 2014, z własnego archiwum

Nie miałem świadomości własnego twórczego gestu w momencie tworzenia, ale później, po powrocie do domu, zrozumiałem, że intuicyjnie połączył mi się stworzony obraz Biednego Arlekina z obrazem Pierrota w wykonaniu słynnego rosyjskiego śpiewaka Aleksandra Wertyńskiego, który debiutował z koncertowym programem „Piosenki Pierrota”<sup>21</sup> w 1915 (czyli 6 lat po wydaniu sztuki Guro i 9 lat po premierze „Budy Jarmarcznej” Meyerholda; zresztą jako reżyser, Wertyński sam chciał wystawić tę sztukę

---

<sup>21</sup> [https://ru.wikipedia.org/wiki/Вертинский, Александр Николаевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Вертинский,_Александр_Николаевич) [dostęp 14.04.2023]

Błoka<sup>22</sup>). To jest niezwykle istotne, w jakim momencie powstał ten muzyczny spektakl i pierwsze piosenki. Trwała pierwsza wojna światowa, a Wertyński pracował w pociągu sanitarnym, który kursował między frontem a Moskwą. Kiedy został ranny, wrócił do Moskwy.

Klasyczny kostium Pierrota - to kostium biały, „*jak symbol światła, jasności, dobra, kontrastujący z czarnym, mrocznym i niebezpiecznym antagonistą-Arlekinem (źródło tej symboliki – tradycyjna czarna maska)*”.<sup>23</sup> Natomiast obraz Pierrota Wertyńskiego był czarny, mroczny, bezsilny, twarz była martwo-błada. Oczywiście odzwierciedlał on historyczny moment, w którym Wertyński się znalazł (oprócz trwającej okrutnej I wojny światowej, za jego niedługiego jeszcze życia już wydarzyły się: pierwsza rosyjska rewolucja 1905 roku i wojna rosyjsko-japońska, a przybliżały się, i pewnie ich wiatr już świetnie dał się wyczuć, jeszcze dwie rewolucje 1917 i wojna cywilna, która w efekcie wypędziła go z kraju. Wrócił dopiero do ZSRR podczas drugiej wojny światowej w 1943<sup>24</sup>).

Gdzieś w mojej pamięci kulturowo-historycznej majaczył obraz Arlekina przetworzony przez pryzmat początku XX wieku w Rosji oraz obraz Pierrota-Wertyńskiego, i udało mi się odkryć tę wiedzę intuicyjnie, otworzyć jakąś skrzynkę, która, jak się okazało, była portalem do całego świata obrazów i historii. I to jest demidowskie „*puszczenie*” siebie w pierwszą myśl<sup>25</sup> - coś bardzo ważnego, kiedy się tworzy monodram będąc reżyserem samego siebie, ponieważ jest prawdopodobieństwo, że proces stanie się zbyt kontrolowany przez rozsądek umysłu. Z drugiej strony bardzo ważne jest, żeby określić „*grę*” z samym sobą której stawką jest realizacja projektu, mającego nadrzędną wartość dla aktora. Gra jest cenna sama w sobie i nie puchar jest miarą jej sukcesu, lecz to jak będzie zagrany mecz. Gra, to coś w czym są reguły, jest duch rywalizacji, a wynik nie jest wiadomy. W części „*Oznaki gry*” (Признаки игры) bardzo interesującej książki „*Ku teatrowi granemu*” (К игровому театру) Michaił Butkiewicz pisze o grze aktora, jako zadaniu przy tworzeniu spektaklu: „*Tworząc nowe struktury, artysta rozpoczyna grę z nieznanym, niebezpieczną grę, która nie zawsze ma przewidywalny koniec, z nieznanymi konsekwencjami (jak wynalezienie bomby*

---

<sup>22</sup> <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10914.php> [dostęp 14.04.2023]

<sup>23</sup> Майя Молодцова, *Комедия дель арте: движение во времени*, Изд-во РГИСИ, Санкт-Петербург 2019, s.129

<sup>24</sup> J. Ślęzak, „*Szlakiem Rosyjskiego Pierrota*” – sylwetka Aleksandra Wertyńskiego, „*Przegląd Rusycystyczny*” 132:15-26, Polskie Towarzystwo Rusycystyczne 2010, s.21

<sup>25</sup> Николай Демидов, *Творческое наследие. Т. 3. Творческий художественный процесс на сцене*, Нестор-История, Санкт-Петербург 2007, s.294

atomowej – to gra naukowców), ale zawsze grę hazardową i ekscytującą, pionierską, grę w stawianie się *pierwszym odkrywca*<sup>26</sup>.

3

Na warsztatach z Commedii dell'arte po ćwiczeniach całą grupą, Monetta często wybierał studenta, któremu udawała się jakaś warta zobaczenia przez całą grupę precyzja, i prosił o wykonanie tego ćwiczenia solo, po czym komentował motyw swojej prośby. Niejeden raz prosił o taką solówkę mnie, często uzupełniając komentarzem, że w moim wykonaniu widać „przyczynę”, pewien impuls, z którego wynika ruch, a w efekcie relacja postaci z przeszkodą oraz rozwijająca się sytuacja już na etapie krótkiego technicznego ćwiczenia (a przecież uczyliśmy się od podstaw stricte fizycznych, ruchowych schematów - to w zasadzie był trening, po którym byliśmy bardzo szybko fizycznie wyczerpani, za to psychicznie czuliśmy się fantastycznie). Te ćwiczenia to pewnie pierwsze momenty, w których udało mi się złapać to połączenie precyzji formalnej oraz uzasadnienia psychicznego, tak często (bezsukutecznie) żądanego przez reżysera w teatrach, na brak którego często narzekają aktorzy, zmęczeni tym, że „trzeba wykonywać jakieś bezsensowne formalne zadania, bez połączenia z istotą momentu, *życiem*”<sup>27</sup>. Właśnie fakt żywego połączenia obcej dla mnie formalnej sztuki Commedii dell'arte z psychologizmem, w którym artystycznie wyrosłem, stał się formalną przesłanką do stworzenia spektaklu, który byłby osadzony w dwóch teatralnych kulturach, przeciwnych sobie z definicji: włoskiej Commedii dell'arte i rosyjskiego teatru psychologicznego.

Wracając do tematu monologu, przygotowanego na warsztatach, był to fragment ze sztuki Guro „Biedny Arlekin” (Нищий Арлекин), który się nazywa „Canzona” (Канцона), czyli piosenka. Tworząc swój występ improwizacyjnie, poddając się impulsom pojawiającym się w trakcie pracy nad tekstem („puszenie w pierwszą myśl”, „swobodna reakcja”), połączyłem trzy gatunki w warstwie dźwiękowej:

---

<sup>26</sup> Михаил Буткевич, *К игровому театру*, РАТИ — ГИТИС, Москва 2010, s.201

<sup>27</sup> Od 2012 roku odbyłem wiele rozmów z aktorami zawodowymi oraz studentami szkół państwowych, którzy narzekali na to, że jest za dużo formalnego podejścia w reżyserii, czyli kiedy wybór reżyserski nie jest uzasadniony jakąś logiką toku życia.

- „ludzkie” (proste) mówienie wiersza,
- deklamację („aktorski”, „rozciganany” sposób mówienie tekstu – tak mówili swoje wiersze poeci początku XX wieku<sup>28</sup>)
- śpiew

A w warstwie ruchowej, plastycznej oparłem występ o pantomimę<sup>29</sup> (później, już w spektaklu pojawiła się pantomimiczna etiuda z wyobrażoną Kolombiną).

Monolog-canzona, która powstała jako rezultat tej pracy, stała się załączkiem stylu całego spektaklu, o czym dowiedziałem się trzy lata później, kiedy miałem wystawić swój spektakl dyplomowy.

4

Siłą rzeczy, będąc zanurzony w wykonywanie zadań na uczelni, zostawiłem sztukę Guro, ale sukces tej małej canzony dobrze przyjętej przez widownię na otwartym pokazie pod koniec warsztatów sprawił, że gdzieś w tle ciągle myślałem o przestrzeni współczesnego Arlekina, który zupełnie zagubił się na ulicach historii i świata (w sztuce Arlekin mówi „Ja się zgubiłem. Ciężko jest znaleźć drogę na ciemnych ulicach”)<sup>30</sup>. Postać Biednego Arlekina, w którą wpatrywałem się przez trudny czas poszukiwania własnej drogi w sferze teatru, stała się dla mnie metaforą aktora, człowieka, który nie nadąża za światem, jego szybkimi zmianami, któremu nie udaje się odnaleźć sensu tego, co dzieje się we współczesnej sztuce, i nie potrafi odpowiadać temu światowi nieładną znieczulicą na okrucieństwa. To był już załączek emocjonalny, dookoła którego samodzielnie zaczął zbierać się materiał: sceny ze sztuki „Biedny Arlekin”, wiersze i proza Guro oraz piosenki Wertyńskiego.

5

Na piątym roku studiów, kiedy miałem zrobić spektakl dyplomowy w zawodowym teatrze, wróciłem do pomysłu stworzenia przedstawienia opartego o „Biednego Arlekina”, m.in. dlatego, że znalazłem aktora, który idealnie pasował do głównej roli: słynny, ale już starzejący się aktor starej szkoły, którego szczyt sławy już minął wiele lat temu, ale poziom aktorstwa nadal pozostawał wysokim. Stworzyłem scenariusz dla aktora, pięciu młodych

<sup>28</sup> Pod tym linkiem można posłuchać słynnego poety Osipa Mandelsztama: <https://youtu.be/7VMg4uUgbQs>

<sup>29</sup> Prawdopodobnie tutaj wypłynęła na powierzchnię prace Marcela Marceau, które widziałem jako dziecko. Przykład: <https://youtu.be/BtSGJWtL3-E> [dostęp 14.04.2023]

<sup>30</sup> Елена Гуро, *Шарманка, Журавль*, Санкт-Петербург 1909, dostępna w internecie: <https://traumlibrary.ru/book/guro-sharmanka/guro-sharmanka.html#s012002> [dostęp 14.04.2023]

aktorek, jednego dziecka oraz mini bandu muzycznego. Zacząłem robić ten spektakl w jednym z Petersburskich teatrów. Praca była efektywna, znalazłem nawet wspaniałą dziewczynę, 8 - latkę, która robiła znaczące postępy na próbach (mówiła w scenariuszu kilka dziecięcych wierszy Guro). Ale niestety rozwijający się proces został przerwany. Czas realizacji się przedłużał i aktorzy musieli wrócić do etatowej pracy teatralnej w nowej produkcji dyrektora teatru (robiliśmy nasz spektakl poza siatką godzin), a ja musiałem szybko zmienić materiał dyplomu reżyserskiego. Arlekin został znów odsunięty na czas nieokreślony.

6

Rok później, już po obronie dyplomu, gdy temat Arlekina istniał wciąż w mojej głowie, postanowiłem przygotować monodram, dla siebie, bo tęskniłem bardzo za praktyką aktorską. Ponownie przerobiłem scenariusz, zachowując jego główne ścieżki, ale wzbogacając go o nowe elementy, które pojawiły się w międzyczasie: wybrane sceny ze światowej dramaturgii jako wewnętrzne rozważania duszy Aktora-Arlekina, jego ulubione teksty, które wypowiadał ze sceny, osobiste rozważania dotyczące teatru oraz piosenki neapolitańskie. Jeśli chodzi o część muzyczną, pomysł przewidywał akompaniament gitarowy. Na tym etapie poszukiwań doszedł jeszcze jeden ważny element: dwujęzyczność. Teksty i piosenki miały być mówione i śpiewane po rosyjsku i po włosku/neapolitańsku (ślusniej byłoby nazwać neapolitański trzecim językiem, ale oficjalnie uważa się za dialekt włoskiego)<sup>31</sup>.

Wraz z gitarzystą stworzyliśmy muzyczną tkankę spektaklu oraz zrobiliśmy szkic przedstawienia. Proces ponownie został przerwany, bo przeprowadziłem się do Polski i nie mogłem przystąpić do realizacji projektu w teatrze. Znów praca została zawieszona na czas nieokreślony...

7

Kiedy się dowiedziałem o otwarciu Szkoły Doktorskiej, od razu wróciłem do pomysłu realizacji Arlekina. Powstała oczywiście potrzeba tłumaczenia, przynajmniej częściowego materiału na język polski, co zresztą służyło też pomysłowi: „Arlekin mówi w wielu językach, ale nie ma przystani”. Według mnie, to dodaje jeszcze jednej barwy do portretu osoby, „zagubionej na współczesnych ulicach”.

---

<sup>31</sup> Corrado Grassi, Alberto Sobrero, Tullio Telmon, *Introduzione alla dialettologia italiana*, Laterza, Bari 2003



Jako doktorant otrzymałem grant na realizację projektu, dzięki Pani Promotor Małgorzacie Flegel poznałem wspaniałego gitarzystę Pawła Stępnika, nawiązałem współpracę z Teatrem Nowym w Poznaniu, rozpocząłem próby i tłumaczenie tekstów na język polski. Premiera przedstawienia, które powstawało w ciągu 8 lat, odbyła się na Nowej Scenie teatru 29.10.2021.

8

Pierwsza warstwa treningu, warstwa chaotyczna, polegała na tym, żeby słuchać przestrzeni i własnego głosu, odnajdywać elementy należące do świata Biednego Arlekina, o którym nie miałem jeszcze pojęcia, łączniki pomiędzy tymi elementami, na kumulowaniu materiałów dookoła wewnętrznego poczucia, które podpowiadało coś w stylu „tak, to jest to!” oraz na odrzuceniu reszty; na robieniu jakichś kroków w stronę realizacji, na porażkach, rezygnacji z dalszego działania; aż na koniec wyłonił się ostateczny kierunek - monodram z akompaniamentem. W tym procesie pomógł mi, między innymi, odbyty trening ze szkoły Demidowa. Ta szkoła uczy uważności na „*cienkie prądy*”, czyli na minimalne impulsy, związane z odbieraniem partnera czy przedmiotu, czy obrazu, albo myśli.

## Koncert

Teraz już nie pamiętam, w którym momencie ten pomysł przyszedł mi do głowy, być może jeszcze podczas prób do monodramu w fazie Petersburskiej, ale myślałem o tym, że nzbieranego materiału, nawet po częściowym odrzuceniu, jest tak dużo, że wystarczy na dwa przedstawienia, a właściwie na spektakl i koncert, które powinny być częściami całości wzajemnie uzupełniającymi obraz Biednego Arlekina, aktora i człowieka, który się zagubił, na ulicach do których nie przynależy, nie umie odnaleźć się w relacjach ludzkich, które okazały się iluzją, w sensach, którymi się zajmował przez cały czas pracy w teatrze, ale które umykały w realnym życiu.

Koncert pt.: „Ostatnie piosenki Biednego Arlekina” miał premierę 26.06.2022, a powstawał podczas pierwszych miesięcy inwazji Rosji na Ukrainę. Właściwie pierwsze spotkanie realizatorów odbyło się 23.02.2022, kilka godzin przed rozpoczęciem wojny, a przedstawienie pierwszej wersji scenariusza realizującej ekipie było zaplanowane na 25.02.2022. To drugie spotkanie się nie odbyło, realizacja została zawieszona przeze mnie, ponieważ nie tylko nie miałem sił by wrócić do scenariusza, lecz myślałem, że do premiery w ogóle nie dojdzie.

Miesiąc później, kiedy odrobinę otrząsnąłem się z pierwszego szoku, zacząłem wracać myślami do materiału scenariusza i odnalazłem wiele wspólnych mianowników pomiędzy nim a chwilą obecną. To znaczy pewnych wspólnych elementów między czasem 100 lat temu a dziś.

Przypomniało mi się to, co czytałem lata temu, że Wertyński zagrał swoje pierwsze koncerty podczas I Wojny Światowej, a później podczas wojny domowej. A za piosenkę „To, co ja muszę powiedzieć”, poświęconej zaginięciu 300 junkrów, wysłanych na śmierć, został „wzięty na cel” przez WCzK i musiał uciekać za granicę, obawiając się konsekwencji tego zainteresowania jego osobą. [Legenda o tym wypadku brzmi następująco: na przesłuchaniu Wertyński powiedział: „Ale to tylko piosenka, a potem, przecież nie mogą państwo zakazać mi ich żałować!” Na to otrzymał odpowiedź: „Jeśli trzeba będzie, nawet oddychać zakażemy!”<sup>32</sup>]

---

<sup>32</sup> <https://to-name.ru/biography/aleksandr-vertinskij.htm> [dostęp 18.04.2023]

Piosenki Weretyńskiego, ich słowa, brzmią dziś tak, jakby były napisane wczoraj.

То, что я должен сказать <sup>33</sup>	To, co ja muszę powiedzieć
Я не знаю, зачем и кому это нужно, Кто послал их на смерть недрожавшей рукой, Только так беспощадно, так зло и ненужно Опустили их в Вечный Покой!	Nie wiem po co i komu to jest potrzebne Kto ich wysłał na śmierć i ręka mu nie zadrżała, Ale tak bezlitośnie, źle i niepotrzebnie Wpuścili ich do Wiecznego Odpoczynku!
Осторожные зрители молча кутались в шубы, И какая-то женщина с искаженным лицом Целовала покойника в посиневшие губы И швырнула в священника обручальным кольцом.	Ostrożni widzowie milcząc otulali się w futra, I jakaś kobieta ze zniekształconą twarzą Całowała nieboszczyka w posiniałe usta I rzuciła w księdza obrączką.
Закидали их елками, замесили их грязью И пошли по домам — под шумок толковать, Что пора положить бы уж конец безобразью, Что и так уже скоро, мол, мы начнем голодать.	Zarzucili ich jodłami, zmieszali z błotem I poszli do domu – po cichu rozmawiać Że już czas by skończyć ze świństwem Że wkrótce będziemy głodować.
И никто не додумался просто стать на колени И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране Даже светлые подвиги — это только ступени В бесконечные пропасти — к недоступной Весне!	I nikt nie domyślał się stojąc na baczność Żeby powiedzieć tym chłopcom, że w nieudolnym kraju Nawet najjaśniejsze czyny – to tylko schodki W bezdenną przepaść – do niedostępnej Wiosny!

Położenie większości aktorów dzisiaj niewiele różni się od położenia takiego Weretyńskiego. Owszem, był w XX wieku taki moment, w którym aktor nagle dzięki powstaniu filmu i olbrzymim pieniądzą w tej branży, stał się człowiekiem szanowanym, a nawet czasami „panem myśli”. Ale jednak dysproporcja pomiędzy aktorami z dużym sukcesem a resztą nadal jest ogromna. Większość aktorów i aktorek często bardzo utalentowanych i pracowitych jest skazana na „tułacze życie” Biednych Arlekinów. Cała twórczość Weretyńskiego może mocno rezonować z ich sytuacją życiową.

<sup>33</sup> Wykonanie Weretyńskiego: <https://youtu.be/1SuBwCqoB5g> [dostęp 14.04.2023]

Желтый ангел <sup>34</sup>	Żółty anioł
В вечерних ресторанах, в парижских балаганах, В дешовом электрическом раю Всю ночь ломаю руки от ярости и муки И людям что-то жалобно пою	W paryskich restauracjach, na balach na libacjach Gdzie błyszczą elektryczny tani raj Noc cała w głuchej męce ja załamuję ręce I wyśpiewuję tony smętnych bajd
Звонят, гудят джаз-банды, и злые обезьяны Мне скалят искалеченные рты. А я кривой и пьяный зову их в океаны И сыплю им в шомпанское цветы.	Grzmi huczy jazz krzykliwy i sfera małp kłótlivych Pysk krzywi wodząc za mną wzrokiem swym A za to im pijany zachwalam oceany I kwiaty do szampana sypię im
А когда настанет утро, я бреду бульваром сонным Где в испуге даже дети убегают от меня Я усталый старый клоун, я машу мечем картонным	No, a kiedy wstaje ranek, idę sennie przez bulwary Uciekają w strachu dzieci, nie mam siły już na wstyd Kartonowym macham mieczem, kłown zmęczony, błazen stary
И в лучах моей короны умирает светоч дня.	I w promieniach mej korony dogorywa jasny świt.

Refleksji na ten temat poświęcony jest monolog w środku spektaklu „Ostatnie Przedstawienie (się) Biednego Arlekina” (w części „Lazzo!”), inspirowany fragmentem z traktatu Nicolò Barbieri „*La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*” pod tytułem “Kim jest błazen”:

„Aktor korzysta ze śmiechu, lecz nie jest błaznem, bo istota aktorskiej gry nie polega na tym, żeby wywołać śmiech, ale na tym, żeby rozbawiać wspaniałymi wymysłami, opowiadaniem, kompozycjami poetyckimi; i trzeba być po prostu głupcem, żeby nie widzieć tutaj różnicy. Błazen jest po prostu błaznem, a aktor grający zabawną rolę tylko udaje błazna, dlatego zakłada maskę, podwiesza brodę lub maluje się, czyli stara się wcielić w inną Personę. Nieprzypadkowo sama maska nazywa się po łacinie „persona”, a kto się przebiera idąc na karnawał, traci prawo do noszenia broni, bo pod maską wydaje się nie być sobą. Dlatego, gdy aktorzy schodzą ze sceny, stają się innymi ludźmi: mają inne imiona, inne ubrania i inne usposobienie. Ale błazen to tylko błazen: zawsze nosi swoje imię i pozostaje w tym samym obrazie, i to nie przez jakieś dwie, trzy godziny dziennie, ale przez całe życie, i to nie tylko na scenie, ale też w domu i na ulicy.

Dlatego aktor jest we wszystkim przeciwieństwem błazna: gra błazna tak samo, jak gra cara, króla, cesarza. I tak jak w prawdziwym życiu nie jest ani królem, ani cesarzem, tak też nie jest błaznem. Kto uważa aktora za błazna, narusza jego honor, bo kij, którym aktor

<sup>34</sup> Wykonanie Wertyńskiego: <https://youtu.be/KoKLH7eXLIU> [dostęp 14.04.2023]

bije się na scenie, jest berłem aktora panującego na scenie. [...] Trzeba więc być [...] beznadziejnym głupkiem, żeby z aktora zniżyć do błazna”.<sup>35</sup>

Ze smutkiem muszę stwierdzić, że z moich prywatnych obserwacji wynika, że zawód aktora nadal nie spotyka się z takim szacunkiem ze strony społeczeństwa na jaki zasługuje. Pewnie powodów takiej obserwacji jest bardzo dużo.

### **Jeszcze parę słów o kontekstach i korzeniach**

Trochę o mnie. Urodziłem się w Archangielsku w 1989 roku w ZSRR. Ten kraj przestał istnieć dwa lata później. Kiedy miałem rok, moja rodzina przeprowadziła się do Petersburga, w którym się wychowałem. Do Archangielska nigdy w życiu już nie wróciłem, tak że mogę powiedzieć - nie znam miejsca własnego urodzenia. Do Petersburga nie mogę teraz wrócić z powodu wojny. To znaczy mogę, owszem, ale bardzo możliwe, że to będzie bilet w jedną stronę. Teraz mieszkam w trzecim państwie w swoim życiu. Biedny Arlekin mówi, że jest „synem Ahaswerusa, wiecznego Żyda Tułacza”. Biedny Arlekin mówi, że się zgubił na „ciemnych ulicach” i jest mu „zimno w tym waszym Petersburgu”. Biedny Arlekin mówi w różnych językach, lecz nie ma przystani.

„Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina” to (auto)biograficzna Commedia dell’arte.

---

<sup>35</sup> Nicolò Barbieri, *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Il Polifilo, Milano 1971, s. 24-25

## Rozdział II

### Druga warstwa treningu (uporządkowanie chaosu). Metoda stworzenia scenariuszy spektaklu i koncertu. O masce Biednego Arlekina.

#### Spektakl

1

Jeśli trzeba byłoby określić metodę tworzenia scenariusza do spektaklu „Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina” tylko jednym słowem, to powiedziałbym „intuicyjna”. Na samym początku pracy, kiedy dostałem Canzonę na warsztatach, nie miałem żadnych informacji, czym jest ten tekst. Miałem do dyspozycji wyłącznie intuicję, jakieś przeczucie, dotyczące świata Arlekina, zagubionego na petersburskich ulicach. Zbiegiem okoliczności jest fakt, że pochodzę z Petersburga i bardzo mi jest bliskie poczucie zagubienia na tych wietrznych prospektach ulic. Uwypukliłem też w tekście wątek wspomnień. A wspomnienia przecież są niemal zawsze w jakiejś mgle. W mgle, w której łączą się między sobą czasami dość dziwne obrazy. Podobnie jak we *śnie*, w którym połączenie między ludźmi, działaniami i miejscami jest niesamowicie odrealnione, a jednak czujesz, że gdzieś głęboko jest bardzo logiczne i nawet to, że innego lepszego połączenia, dającego obraz sensnej prawdy, nie ma i być nie może.

Otóż dokładnie takie podejście stosowałem przy tworzeniu scenariusza: mam „chmurę” obrazów, muzyki, tekstów w pamięci/wyobraźni, spośród nich wybieram te, które najbardziej „pulsują” i łączę je tak, żeby czuć, że dokładnie takie połączenie tłumaczy moje coś. A co dokładnie?

2

Jeszcze podczas reżyserskich studiów, być może już pracując nad pierwszym moim monodramem „*I, Iago*”<sup>36</sup>, stworzyłem sobie taką formułę, która służy „miarą” w szczeroci aktu twórczego: monodram musi mówić o mnie w sposób bardzo intymny, jakie strony mojego „ja” są zawsze ukryte od obcych oczu, innymi słowy, monodram dla mnie musi być rodzajem spowiedzi tak potrzebnej aktorowi. I to jest kolejne „koło zębate” w mechanizmie

---

<sup>36</sup> Premiera odbyła się na festiwalu *Dei Due Mondi* w Spoleto w 2014 roku, parę tygodni po warsztatach z Commedii dell'arte, opisanych w I Rozdziale

tworzenia scenariusza: monodram ma być *rodzajem autobiografii*. Dokładnie to słowo, autobiografia, weszło do podtytułu spektaklu: „(Auto)biograficzna Commedia dell’arte”.

3

Niejeden raz dyskutowałem z teatralnymi praktykami na temat istoty teatru: po co to robimy? Czym jest teatr? Co to jest reżyseria?<sup>37</sup> I tak dalej. Mogę powiedzieć, że często, zwłaszcza w Polsce, słyszałem takie opinie, że reżyseria – to manipulacja, aktorstwo – to udawanie, a teatr – to prawdziwe kłamstwo [co jest ciekawe, takie wypowiedzi o wiele rzadziej można usłyszeć w teatrze włoskim czy rosyjskim]. Cóż... każdy ma prawo do własnej opinii, jednak ja się z tym zgodzić nie mogę. Na pewno nigdy nie poświęciłbym ponad 10 lat życia, żeby udawać cokolwiek, manipulować (zakładam tu negatywną konotację tego słowa), kłamać na temat... właśnie czego? Wystarczy życia powszedniego z tymi wszystkimi kłamstwami, na które sobie pozwalamy, aby lepiej wypaść w środowisku albo nie obnażyć faktu własnej bezużyteczności (ten wątek zresztą znajdzie rozwinięcie w improwizowanej części „Lazzo!”).

Dla mnie teatr to akurat „płaszcadka” (площадка)/”platforma”<sup>38</sup>, na której można powiedzieć tę prawdę, na którą w życiu powszednim nie starczy sił, czy odwagi. To jest to miejsce, gdzie można się przyznać do własnej klęski, do błędu, do tego, że bardzo się chce miłości, a sam do miłości zdolny nie jesteś; że miejsce, w którym jesteś i o którym mówisz wszystkim, to najlepsze miejsce na świecie (bo tak wygląda *comme il faut* społeczne), choć wcale nim się nie wydaje, a jesteś tu tylko dlatego, że tak potoczyło się surowe życie, które nie pytało o marzenia. Wietrzne petersburskie ulice, na których się zgubił Biedny Arlekin, są właśnie dla mnie metaforą tego zagubienia życiowego.

4

Oprócz bazy autobiograficznej, podstawą przy tworzeniu scenariusza było dla mnie formalne założenie, że ten tekst w efekcie nie powinien mieć klarownej fabuły, nie powinien

---

<sup>37</sup> Zadałem te pytania również młodej aktorce w aneksie do niniejszej pracy

<sup>38</sup> To termin, który pochodzi z pracowni Mistrza W. Filsztyńskiego. Pracownia dzieli się na trzy mniej-więcej umowne części: scena, widownia i garderoba (która ma większe znaczenie, niż garderoba, ale teraz nie o nią chodzi). Mistrz, siedząc na widowni, chce prawdy na scenie, dlatego unika słowa „scena”, lecz nazywa ją płoszczadką, żeby podkreślić, że wewnętrzna instalacja powinna być odwrotna, niż wyjść na scenę, bo tam grają, a trzeba żyć i mówić o ważnych rzeczach; więc wychodzę na płoszczadkę, która jest siostrą płoszczadi (площадь-plac) oraz diętskiej płoszczadki (детская площадка-dziecięcy plac zabaw), czyli miejsce swobody wyrażenia siebie i gry. O ważności wewnętrznej instalacji mówi Krystian Lupa na stronie 64 książki *Koniec Świata Wartości*.

opowiadać o jakichś zdarzeniach w relacji przyczynowo-skutkowej, lecz powinien być *mozaiką* (albo powinien przypominać klasyczny kostium Arlekina, pełny *różnokolorowych latek*) z obrazów i tematów, połączonych poprzez postać Biednego Arlekina, tzn. aktora-maski, która w wielowiekowej kulturowej przestrzeni nasiąknęła wieloma elementami. Przy tworzeniu scenariusza, jak pisałem wyżej, połączenie elementów powinno być moim zdaniem bardzo znaczące, ale jednocześnie zwrotny proces odczytania idei zostawiam świadomie widzowi. Widz w tym spektaklu powinien samodzielnie interpretować elementy tekstu scenicznego i sklejać je w sposób w dowolny. W moim założeniu każdy widz ma zobaczyć mniej-więcej swój spektakl tak samo, jak interpretacja snu zależy wyłącznie od osoby oglądającej ten sen. Jakieś może drobniejsze detale dla kogoś stają się bardziej wypukłe i znaczące, jednocześnie dla innej osoby te szczegóły nie mają większego znaczenia. Inspirowałem się, jeśli chodzi o takie podejście, kulturą przełomu XIX-XX ww. (impresjonizm, postimpresjonizm, ekspresjonizm w literaturze i malarstwie<sup>39</sup>), skąd pochodzi sztuka Eleny Guro „Biedny Arlekin” oraz współczesnymi twórcami teatralnymi i filmowymi (na pewno wymienilibym tutaj dzieła Thomasa Ostermeiera<sup>40</sup>, Jurija Butusowa<sup>41</sup>, Teatru AXE, Krystiana Lupy, Eimuntasa Nekrošiusa, Davida Lyncha<sup>42</sup>).

5

Główne elementy mozaiki scenariuszowej to:

- fragmenty słynnych tekstów z dramaturgii światowej (czyli ulubione role Aktora; zagrane w spektaklu z założoną maską Arlekina),
- piosenki Aleksandra Wertyńskiego oraz neapolitańskie (spełniające rolę komentarza do życia Aktora jako człowieka; zaśpiewane bez maski),
- poezja Eleny Guro (nadająca filozoficzną warstwę, metaforyczny plan przedstawienia)
- moje tekstowe uzupełnienia (będące mową niezależną).

---

<sup>39</sup> Sztuka tego okresu dąży do tego, żeby odkleić się od realizmu końca XIX wieku, pozwolić sobie na alogiczną narrację

<sup>40</sup> Miałem szczęście zobaczyć w 2013 roku niesamowity spektakl teatru Schaubühne według *Śmierci w Wenecji* Thomasa Manna (ten spektakl jest jednym z pięciu, które miały decydujące znaczenie dla mojego teatralnego poglądu) <https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/der-tod-in-venedigkindertotenlieder.html> [dostęp 14.04.2023]

<sup>41</sup> Drugi spektakl z piątki najważniejszych dla mnie <https://www.satirikon.ru/spektakli/repertuar/chayka/> [dostęp 14.04.2023]

<sup>42</sup> Nie będę oryginalny, ale cóż... owszem *Mulholland Drive*.



Innymi słowy, potrójna struktura gry teatralnej jest następująca: ja, Andrei Zagorodnikov, opowiadam o sobie jako o Aktorze, który gra na scenie Arlekinadę. A na poziomie metaforycznym mowa o Arlekinie, jako o „wiecznej postaci” (nie bez powodu w tekście Guro mówi, że jest synem Ahaswerusa, Wiecznego Żyda Tułacza<sup>43</sup>), o „wiecznej twórczości”, „wiecznym Teatrze”, który błądzi po ziemi (jak Ahaswerus, do powrotu Chrystusa), i nie ma możliwości zatrzymania tej światowej wędrówki: samobójcza próba Arlekina pod koniec spektaklu jest tylko sceną w spektaklu (komentarz Muzyka „Brawo!” oraz następujące ukłony na to wskazują), czyli „The show must go on”<sup>44</sup>, po tym, nawet ostatnim przedstawieniu, zawsze będzie kolejne, gdzieś w innym miejscu, na innych deskach, może z innymi aktorami (Arlekin-Ahaswerus nie może popełnić samobójstwa, jego przeznaczenie polega na tym, żeby wędrować-tworzyć-grać; samobójstwo może popełnić aktor, po spektaklu – epilog ze strzałem z garderoby – i będzie oczywiście zamieniony na innego aktora, bo życie pędzi dalej).

Scenariusz podejmuje dwa szerokie tematy, rozwijając je na różne sposoby: teatr-zawód i miłość. Epizody rozwijające te tematy są w scenariuszu przeplatane i w taki sposób osiągam efekt, że jeden temat wspiera drugi a drugi wspiera ten pierwszy, to znaczy są nierozłączne. Teatr, czyli miejsce, w którym odbywa się życie Aktora, życie wyobrażalne, pełne idei, koncepcji, dążeń, jednak pozbawione stabilności, spędzone w drodze, ale przede wszystkim pozbawione miłości; miłości, czyli tego, czego brakuje Aktorowi, pochłoniętemu życiem teatralnym i nie mającym czasu na nic innego oprócz prób i spektakli (kochanka-marzenie Kolombina jest daleko, gdzieś w Italii, gdzie rwie kwiaty pomarańczy<sup>45</sup>).

Formalnie scenariusz dzieli się na dwie części i lazzo-intermezzo pomiędzy nimi. Ta środkowa część, złożona z trzech elementów, rozbija układ – język całej pierwszej części spektaklu. Środkowa część składa się z wariacji klasycznego lazzo z Commedii dell’arte „Arlekin i mucha”<sup>46</sup>, bezpośredniej rozmowy z widzem na temat aktorstwa jako zawodu i jego przeznaczenia (inspirowane traktatem Nicolò Barbieri napisanym w 1634 roku<sup>47</sup>) oraz

---

<sup>43</sup> W skrócie fabuła tego apokryfu jest następująca: żydowski rzemieślnik, obok domu którego prowadzili na ukrzyżowanie Chrystusa, niosącego swój krzyż, odmówił Jezusowi i odepchnął Go, gdy ten poprosił o pozwolenie na oparcie się o ścianę jego domu dla odpoczynku, za co został skazany na tułaczkę po ziemi aż do Drugiego Przyjścia i wiecznej pogardy ze strony ludzi.

<sup>44</sup> Słowa z piosenki zespołu Queen. Wokalista Freddie Mercury był śmiertelnie chory podczas stworzenia tej piosenki.

<sup>45</sup> Fragment z „Canzony” Biednego Arlekina

<sup>46</sup> Lazzo na ten temat jest również w klasycznym spektaklu Giorgio Strehlera *Sługa dwóch panów* (*Arlecchino Servitore dei due padroni*)

<sup>47</sup> Nicolò Barbieri, *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Il Polifilo, Milano 1971

odetchnięcia od całej Arlekinady, rezygnacji ze spektaklu, czyli solowym numerze Muzyka-gitarzysty (harmonizującym i wyciszającym po całym bałaganie-Arlekinadzie, sonacie g-moll nr1 Bacha; ten utwór ma za zadanie nie tylko odpoczynek widza od natłoku pierwszej części spektaklu, ale również wzmocnienie filozoficznej warstwy spektaklu, tej o nieprzemijalności sztuki). Poprzez to rozbicie struktury i języka spektaklu chciałem osiągnąć poczucie pęknięcia układu życia Aktora-Arlekina, a tym samym wyostrzenie percepcji widza na braki w jego życiu.

Główne filary-zdarzenia struktury scenariusza:

1. Wstęp. Wchodzi Muzyk. Gra na gitarze romans „Nie, tylko ten, kto znał...” Temat miłości, zagubienia, tęsknoty za kimś, kto jest daleko.
2. Podróżnik-Wieczny Żyd Tułacz wędruje po kuli ziemskiej, wchodzi na scenę, przekształca się w Arlekina. Rozpoczęcie spektaklu Aktora-Arlekina, przedstawienie maski. Temat teatralny.
3. Aktor-Arlekin zagubiony na petersburskich ulicach, prosi o pomoc przechodniów, traci przytomność. Canzona: sen Aktora-Arlekina o jego przeszłości. Powrót do petersburskich ulic: spotkanie z nauczycielką – jedyną osobą, która się zatrzymała i porozmawiała z nim. Ale również ona zostawiła samego Aktora-Arlekina.
4. Lazzo „Arlekin i mucha” i rozmowa z widownią [połączone tematem teatralnym]/intermezzo: Fuga G-moll Bacha [rozbicie pierwszej części spektaklu, wyjście z maski-postaci].
5. Powrót do spektaklu Aktora-Arlekina. Trzy elementy pod umownym tytułem „brak miłości” (pantomima, piosenka, monolog); temat miłosny.
6. Monolog Zariecznej z „Mewy” jako połączenie wątków teatralnego i wątku braku miłości.
7. Przekształcenie Arlekina z powrotem w Wiecznego Żyda Tułacza, powrót do tułaczki.
8. „Nieudane samobójstwo” Arlekina. Finał spektaklu Aktora-Arlekina.
9. Epilog. Strzał z garderoby. Otwarty finał spektaklu.

To jest pewien szkielet, który utrzymuje konstrukcję spektaklu i określa na minimalnym poziomie to, co obserwuje widz. Na kolejnym poziomie ten szkielet jest wypełniony

różnorodnym „mięsem” w postaci monologów, wierszy, piosenek, które nadają konteksty, kolory, przekierowują rozumienie zdarzeń na płaszczyznę poetycką, metaforyczną.

6

Zresztą, trzeba jeszcze raz podkreślić, że to jest próba opisu realizacji pomysłu, który od samego początku ma być poetycki, intuicyjny, mglisty, pozbawiony jednoznaczności i interpretacji. To jest w pewnym sensie opis widza, który nigdy nie był i nie mógłby być widzem tego spektaklu, czyli widza spektaklu, który się dzieje w wyobraźni, a nie na scenie. Natomiast każdy widz spektaklu rzeczywistego ma prawo (i niemal obowiązek), żeby sklejać swoją historię z tych elementów, bazując na własnym doświadczeniu życiowym, ogólnokulturalnej wiedzy czy nawet dzisiejszym nastroju. A może w ogóle niczego nie sklejać, po prostu posłuchać słynnych tekstów oraz pięknych piosenek. Chyba po raz pierwszy w moim życiu teatralnym życzę sobie jako reżyserowi i aktorowi nie tego, żeby ktoś zrozumiał „co autor chciał powiedzieć” lecz tego, żeby każdy widz zbudował własne wrażenie na temat zawartości spektaklu, i żeby ta zawartość była jak najbardziej osobista. Nawet jeśli to wzbudzi mocno negatywne odczucia wobec spektaklu.

## Koncert

1

Druga część projektu dyplomowego - to koncert „Ostatnie Piosenki Biednego Arlekina”, który ma podtytuł „Spektakl-koncert natchniony dźwiękami i słowami o miłości. Нет войне! Spektakl antywojenny”. Początkowa idea była związana z tym, że konstrukcja spektaklu nie mogła wytrzymać zbyt dużej ilości piosenek, a jednak wśród piosenek neapolitańskich oraz piosenek Werdyńskiego jest wiele naprawdę pięknych i pasujących do świata Aktora-Arlekina zagubionego na wietrznych ulicach współczesności, że można byłoby stworzyć oddzielny koncert. Ten koncert w moim rozumieniu powinien być treściowo bardzo podobny do spektaklu, powinien dotyczyć tych samych tematów, natomiast gatunek oczywiście jest inny.

Realizacja koncertu wypadła na pierwszą połowę 2022 roku, czyli na czas po rozpoczęciu wojny w Ukrainie wywołanej przez Rosję, co miało naturalnie ogromny wpływ

na pomysł, bo zmieniły się gwałtownie konteksty<sup>48</sup>. Ale niektóre teksty piosenek mające ponad 100 lat zabrzmiały z nową mocą, dodając do całej dyskusji związanej z Rosją i relacją kultury rosyjskiej w stosunku do polityki wewnętrznej i zewnętrznej bardzo niemiłe widzianą świeżość, ponieważ aktualność tekstów, napisanych wiek temu zwraca nieuchronnie uwagę na niezdolność kraju do tego, żeby wyjść z błędnego koła historii. Wewnątrz tego koła pozostaje również Aktor-Arlekin, uświadamiający sobie, że wyjścia z tego koła nie widzi.

2

Tak samo, jak scenariusz spektaklu, scenariusz koncertu ma dwa tematy, jeden który został ten sam, czyli brak miłości, a drugi, teatralny, siłą rzeczy został zmieniony w tematy wojny i wywieranego przez nią ciężaru życia. W tekstach nie mówi się o wojnie, ale w czasie, w którym wszystko dookoła jest pełne wojny, każde słowo brzmi przede wszystkim w jej kontekście, a szczególnie słowo napisane przez autora rosyjskiego.

Główne elementy tego koncertu, to piosenki, ale między nimi czasami brzmią teksty Czechowa, wzięte z „Trzech siostr”<sup>49</sup>, ze sztuki, pełnej „tęsknoty za lepszym życiem”, jak to często mówią krytycy literacy, pełne niezgody z obecnym stanem życia, jego małostkowością i brakiem nadziei, że tę chwilę można zmienić. Nie, lepsze chwile – to szczęście, które „przypadnie w udziale dopiero naszym dalekim potomkom. (pauza) Jeśli nie ja, to choć potomkowie potomków moich”<sup>50</sup>, jak to mówi Wierszynin, i dokładnie ta myśl nie wychodzi z głowy wielu ludzi, do których przynależę: po tak potężnej zbrodni jeszcze wiele lat minie zanim życie wróci do czegoś, co było normalnością sprzed lutego 2022 roku.

W strukturze scenariusza są elementy powtarzające się, są też elementy nowe albo nie nowe, ale przedstawione w innej formie. Na przykład oba przedstawienia rozpoczynają się od romansu „Nie, tylko ten, kto znał”<sup>51</sup>, tylko w spektaklu w postaci wstępu muzycznego, a w koncercie w postaci właśnie romansu, śpiewanego od początku do końca. Poezja Eleny Guro<sup>52</sup> brzmi też w obu przedstawieniach, w spektaklu mówi nagrany żeński głos, a w

---

<sup>48</sup> Szok był ogromny. Przez kilka dni nie można było nawet myśleć o tym, żeby zrobić coś innego niż oglądanie stream’ów z pierwszych dni inwazji. Wszystkie plany nagle przestały istnieć. Każdy ruch i słowo, które padało, było w kontekście wojny. Ratunkiem były jednak obowiązki zawodowe.

<sup>49</sup> Anton Czechow, *Trzy siostry*, 1901, oryginał jest dostępny w internecie:

[https://ru.wikisource.org/wiki/Три\\_сестры\\_%28Чехов%29](https://ru.wikisource.org/wiki/Три_сестры_%28Чехов%29) [dostęp 14.04.2023]

<sup>50</sup> Sceny filozofowania Wierszynina i Tuzenbacha w II akcie *Trzech siostr* Antona Czechowa

<sup>51</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/None\\_but\\_the\\_Lonely\\_Heart\\_\(Tchaikovsky\)](https://en.wikipedia.org/wiki/None_but_the_Lonely_Heart_(Tchaikovsky)) [dostęp 14.04.2023]

<sup>52</sup> W scenariuszu wykorzystano dwa wiersze Eleny Guro: *Księżycowa (Лунная)*, *Miasto (Город)*

koncercie to tekst, którym się przedstawia Maska. W środku koncertu też jest instrumentalny kawałek, solówka Muzyka (przecież skoro są wiersze, solówki Aktora-Arlekina, musi być odpowiedź), tylko tym razem nie Bach, a Lobos, ale przeznaczenie ma to same: odpoczynek i przestrzeń do refleksji widza wobec tego, co odbiera ze sceny. A wśród nowych elementów pojawiła się na przykład piosenka Wertyńskiego „Pij, moja dziewczyno”<sup>53</sup>, tekst której bardzo rezonował dla mnie z momentem, w którym koncert powstawał:

<p>Пей, моя девочка          Пей, моя девочка, пей моя милая,          Это плохое вино.          Оба мы нищие, оба унылые -          Счастья нам не дано.</p> <p>Нас обманули, нас ложью опутали,          Нас заставляли любить.          Хитро и тонко, так тонко запутали,          Даже не дали забыть.</p> <p>Выпили нас, как бокалы хрустальные          С светлым, душистым вином...          Вот отчего мои песни печальные,          Вот почему мы вдвоем.</p> <p>Наши сердца, как перчатки изношены,          Нам нужно много молчать.          Чьею-то жесткой рукою мы брошены          В эту большую кровать. 1917</p>	<p>Pij, moja dziewczyno          Pij, moja dziewczyno, pij, moja miła          To podle wino.          Oboje jesteśmy biedni, oboje przygnębieni -          Szczęście nam nie było dane.</p> <p>Oszukano nas, kłamstwem omamiono,          Kazano nam kochać.          Chytrze i niepostrzeżenie, tak subtelnie oplątano,          Nie pozwolono nam nawet zapomnieć.</p> <p>Wypili nas, jak z kryształowych kieliszków          Jasne, pachnące wino...          Ot dlaczego moje piosenki są smutne,          Ot dlaczego jesteśmy razem.</p> <p>Nasze serca są zużyte jak rękawiczki,          Musimy milczeć.          Czyjaś twardą ręką jesteśmy rzuceni          Na to wielkie łóżce.</p>
---	--

Miliony ludzi, które poświęcały życie układaniu, stworzeniu nowego jaśniejszego życia, pozbawionego imperialistycznej przemocy wewnątrz i na zewnątrz państwa, zostały okrutnie oszukane z pierwszymi bombami 24 lutego, które przekreśliły ostatnie 30 lat życia i marzeń.

Różnią się jednak końcówki przedstawień. Jeśli w epilogu do spektaklu brzmi strzał z garderoby jako odmowa jednostki dalszej kontynuacji „arlekinady”, to koniec koncertu – to poświęcenie go Ukrainie i wezwanie do pomocy.

<sup>53</sup> Wykonanie Wertyńskiego: [https://youtu.be/7lc\\_JnJdYqM](https://youtu.be/7lc_JnJdYqM) [dostęp 14.04.2023]

## O masce Biednego Arlekina

### Spektaklowy kostium

1

Badaniu pochodzenia Arlekina poświęcono wiele prac od XVII wieku, ale nie ma jednej pewnej wersji co do genezy imienia albo kostiumu. Są raczej bardziej lub mniej prawdopodobne wersje. Możliwe, że imię Arlekina ma francuskie pochodzenie<sup>54</sup> a korzenie maski są starożytne. Po raz pierwszy o Harlequinie mówi francuski słownik Menage w 1650 roku<sup>55</sup>. Podobno jeden z aktorów pozyskał sympatię jakiegoś arystokraty, który się nazywał Harley de Chanvalon. Dlatego młodego aktora nazwano Petit-Harley, a dalej to się przekształciło w Harlequin<sup>56</sup>. Inna wersja związana jest z francuskim miastem Harle i znajdującym się tam cmentarzem Arlecamp. Są jeszcze inne wersje, a imię Arlekina przybierało różne formy: Harlequin, Alichino, Erl König, Charles Quint, Arlecchino...<sup>57</sup>

Najstarsze maski Arlekina są „piekielnie” czarne, kosmate, mają guza na czole (rudymie diabelskich rogów). Arlekin miał czerwony beret z dzwoneczkami. Czerwony – to kolor piekielnego ognia, a za pomocą dzwoneczków diabeł wołał grzeszne dusze<sup>58</sup>.

Według włoskiego naukowca Toski, demoniczna przeszłość Arlekina jest zakorzeniona w pogańskich grach. Naukowiec uważa, że jaskrawe kolorowe ubranie Arlekina jest o wiele starsze niż kostium z rombami aktorów Commedii dell'arte. Możliwe, że kolorowy Arlekin jest symbolem wiosny<sup>59</sup>.

2

W spektaklu „Ostatnie Przedstawienie (się) Biednego Arlekina” gram z uwzględnieniem wiedzy o tych korzeniach, wywracając wszystko do góry nogami.

„Karuzeli” z imieniem jest poświęcony fragment tekstu w spektaklu, a postać nazywa się nie Arlekinem, lecz Biednym Arlekinem (wzięłem od Guro). To od razu wprowadza podstawowy konflikt: ten, który był kiedyś Królem Piekła teraz stracił wszystkie

---

<sup>54</sup> Майя Молодцова, *Комедия дель арте: движение во времени*, Изд-во РГИСИ, Санкт-Петербург 2019, s.54

<sup>55</sup> Ibidem

<sup>56</sup> Ibidem

<sup>57</sup> Ibidem, s.54-55

<sup>58</sup> Ibidem, s.55

<sup>59</sup> Ibidem, s.56

swoje „atuty”. Zostało imię, ale postać straciła swoje cechy charakterystyczne. Teraz to Biedny Arlekin. A skoro tak jest, to nie ma konkretnego imienia: można go nazywać, jak się chce, bo to nie Król Piekła, lecz aktor, zgubiony na wietrznych ulicach Petersburga i nie mający własnego imienia: Harlequin, Erl König, Arlecchino<sup>60</sup>... wszystko jedno.

Biedny Arlekin stracił również jaskrawe ubranie z wieloma kolorowymi rombami. Jego kostium jest czarny, jak współczesne czasy, a romby są dwa: biały spadł, a czerwony znajduje się w centrum klatki piersiowej, czyli symbolizuje serce, które jeszcze bije.

Maska jest czerwona, tutaj jest wykorzystany diabelski motyw, ale pod innym kątem. Straszna czerwona maska zasłania bladą twarz aktora, która straciła kolor. Krew, to duży kontrast i niezgodność koloru maski z twarzą człowieka.

Dzwoneczki „spadły” z kapelusza i już nie wołają nikogo. To dzwon (dzwoneczki są na rękach i nogach), który towarzyszy Biednemu Aktorowi wszędzie, od którego nie może się wyzwolić. To raczej dzwonki przywiązane do szyi krowy.

---

<sup>60</sup> W spektaklu Biedny Arlekin przedstawia się kilkoma imionami



Il. 5. Zdjęcie z sesji promocyjnej do spektaklu „Ostatnie Przedstawienie (się) Biednego Arlekina”, październik 2021, z archiwum Teatru Nowego w Poznaniu

Jeśli kiedyś kostium Arlekina mógł być symbolem wiosny, życia, to kostium Biednego Arlekina jest kostiumem raczej pogrzebowym. Ma na to wpływ kostium Wertyńskiego<sup>61</sup>, kostium czarnego Pierrota, kostium klauna, który oczekuje wielkiej burzy. Biedny Arlekin tak samo czuje, że pewne czasy się skończyły i nadchodzą inne, a w tej nowej rzeczywistości dla Arlekina nie ma miejsca.

Aktor i teatr już nie spełniają swojej funkcji: Biednego Arlekina można pochować jak Magdalenę (z piosenki Wertyńskiego *Piccolo Bambino*<sup>62</sup>). Na pożegnanie maska przedstawi się po raz ostatni. Czy ktoś ją usłyszy?

---

<sup>61</sup> <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Вертинский-Пьеро.jpg> [dostęp 14.04.2023]

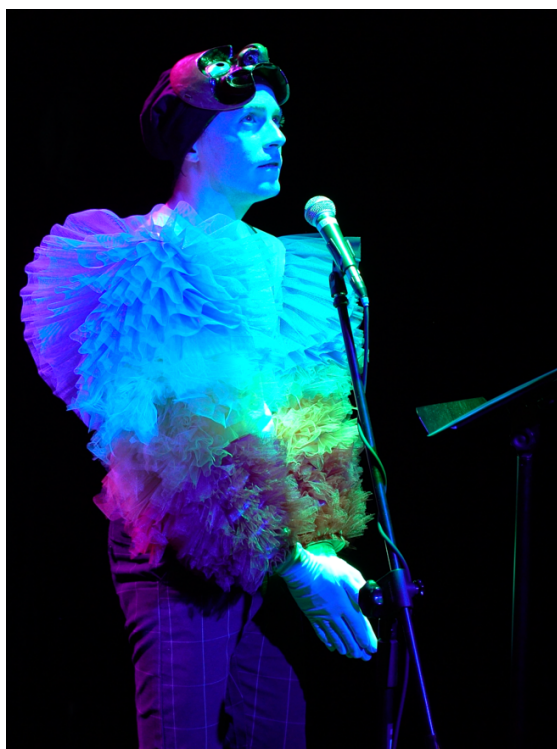
<sup>62</sup> Wykonanie Wertyńskiego <https://youtu.be/0VFhTjKWbVU> [dostęp 14.04.2023]



Пикколо бамбино	Piccolo bambino
<p>Вечерело. Пели вьюги.  Хоронили Магдалину -  Цирковую балерину.  Провожали две подруги,  две подруги - акробатки.  Шел и клоун. Плакал клоун,  закрывал лицо перчаткой.  Он был другом Магдалины.  Только другом - не мужчиной.  Чистил ей трико бензином,  И смеялась Магдалина:  "Ну какой же ты мужчина!  Ты, мужчина, пахнешь псиной."  Бедный Пикколо-Бамбино...</p> <p>На кладбище снег был чище,  голубее городского...  Вот зарыли Магдалину,  Цирковую балерину.  И ушли от смерти снова.</p> <p>Вечерело. Город ник...  В темной сумеречной тени  поднял клоун воротник.  И, упавши на колени,  вдруг завыл в тоске звериной.  Он любил, он был мужчиной,  Он не знал, что даже розы  от мороза пахнут псиной!  Бедный Пикколо-бамбино!</p>	<p>Zmierzch zapadał. Wyła zamieć.  Szły za trumną Magdaleny –  Gwiazdy cyrku i areny,  Przyjaciółki zapłakane,  Akrobatki tak jak ona.  Szedł też kłown. Płakał kłown,  Kryjąc twarz w splecionych dłoniach.  Przyjacielem jej był tylko,  Nie kochankiem, nie mężczyzną,  Czyścił jej benzyną trykot,  Kpiła z kłowna Magdalena:  „Nic z mężczyzny w tobie nie ma!  Jesteś cudak, pachniesz psiną!  Biedny Piccolo-bambino!”</p> <p>Na cmentarzu śnieg był czystszy/dziewiczy,  Błękitniejszy niż ten w mieście...  Pochowali Magdalę,  Przyklepali twardą ziemię  I rozeszli się pospiesznie.</p> <p>Zmierzch zapadał. Miasto skrył...  Kłown zasłonił twarz kołnierzem,  Na kolana padł i wył,  Wył z rozpaczy niczym zwierzę,  Był mężczyzną. Tę, jedyną,  Kochał tak jak żadną inną  I nie wiedział, że od mrozu  Nawet róże pachną psiną!  Biedny Piccolo – bambino!</p>

## Koncertowy kostium

Przy tworzeniu koncertowego kostiumu razem z kostiumografką Alicją Trzciniąską podążaliśmy innym tropem. Idea tego kostiumu idzie wbrew wyżej opisanej idei. Kostium do koncertu jest jaskrawy, kolorowy, częściowo nawet odwołuje się do kostiumu klauna dla dzieci, ma przywołać poczucie święta, radości, ale pozostając po prostu wspomnieniem życia, do którego już nie mamy dostępu.



Il. 6. Zdjęcie z próby koncertu „Ostatnie Piosenki Biednego Arlekina”, czerwiec 2022, z własnego archiwum

Ten koncert, zrobiony po wybuchu wojny na Ukrainie, jest związany z tematem wielkiego oszustwa: Biedny Arlekin przygotowywał się do święta, a znalazł się na pogrzebie własnej przyszłości. Stąd przywoływane tekstów Wierszynina z “Trzech sióstr”: życie prawdziwe będzie za jakieś 200-300 lat, może 1000, bo żeby naprawić fatalne błędy teraźniejszości trzeba tyle czasu, ale Biedny Arlekin już nie ich ma przed sobą.

{projekcja:} „*Tekst napisany 100 lat temu*”<sup>63</sup>

**Arlekin.** Upłynie jeszcze troszkę czasu, jakieś 200-300 lat,  
i na nasze dzisiejsze życie będą patrzeć i ze strachem, i z kpiną,  
nasze czasy będą się wydawały kanciaste, ciężkie, bardzo niewygodne, dziwne.

Jakie to będzie życie wtedy, jakie życie!

Chyba wszyscy śpią.

Mówię: jakie to będzie życie!

Dziś mam jakiś niezwykły nastrój...

Cholernie chce mi się żyć!

---

<sup>63</sup> Fragment ze scenariusza koncertu

### Rozdział III

#### Trzecia warstwa treningu (technika aktorska, trening).

#### Teatr Commedii dell'arte. Teatr Żywy/Szkoła Demidova.

#### Przykłady ćwiczeń pomagających w budowaniu roli w zadanych konwencjach.

Rozdział III poświęcony jest trzeciej warstwie treningu, treningowi aktorskiemu w konwencjach Commedii dell'arte i teatru żywego, szkoły Demidova. Dzięki Stanisławskiemu i jego „Treningowi i musztrze” (Stanisławski miał plany, aby wydać oddzielny podręcznik z ćwiczeniami, ale nie zdążył tego zrobić<sup>64</sup>), trening już nie jest czymś dziwnym w edukacji aktorskiej. A liczni bezpośredni i pośredni uczniowie Mistrza rozwinęli własne treningowe systemy, które pomagają aktorowi przygotować ciało i psychę do tworzenia w zadanym typie teatru. Demidov skupia uwagę na potrzebie codziennego treningu<sup>65</sup>, porównując sztukę aktora z muzyką czy malarstwem: w tych sztukach jest wiadome, że brak codziennego treningu szybko pozbawia osobę możliwości tworzenia znaczących, wartościowych utworów.

W tej części pracy chciałbym omówić niektóre ćwiczenia i ich sens w konwencjach teatru Commedii dell'arte i teatru żywego, koniecznych do realizacji takiego spektaklu jak „Ostatnie Przedstawienie (się) Biednego Arlekina” i roli Biednego Arlekina.

Nie postawiłem sobie celu, aby stworzyć podręcznik dla pedagogów, czy dla aktorów – to cel zbyt duży i wart jako taki odrębnej pracy. Raczej chodzi mi o to, żeby pokazać praktyczne aspekty różnicy teatralnych światów na przykładzie ćwiczeń, które wykonywałem sam oraz proponuję moim studentom<sup>66</sup>. To mówiąc prościej, przykłady ćwiczeń pomagających w budowaniu takiej roli, jak na przykład rola Biednego Arlekina, czyli rola, która wymaga od aktora praktycznej wiedzy w zakresie różnych konwencji teatralnych oraz syntezy czegoś nowego na styku tych konwencji w trakcie prób.

---

<sup>64</sup> [http://rulibs.com/ru\\_zar/sci\\_culture/stanislawskiy/0/j0.html](http://rulibs.com/ru_zar/sci_culture/stanislawskiy/0/j0.html) [dostęp 14.04.2023]

<sup>65</sup> Николай Демидов, *Творческое наследие Т. 2: Искусство жить на сцене*, Гиперион, Санкт-Петербург 2004, s.508

<sup>66</sup> Jak pisałem wcześniej, jestem wychowany na terenach „stanisławskich”, natomiast moja praktyka pedagogiczna opiera się głównie o metodę Demidova, którą wzbogacam poprzez inne doświadczenia. Tak, „zdradzam” ją.

## Commedia dell'arte

Poznałem niżej opisane ćwiczenia na warsztatach z Commedii dell'arte prowadzonych przez Michele Monettę<sup>67</sup>, który w 2016 wydał książkę, poświęconą teorii, technice i pedagogice teatralnej między teatrem fizycznym a Commedią dell'arte.<sup>68</sup>

Ćwiczenia zazwyczaj są wykonywane najpierw w ciszy, póki uczy się techniki ruchu, a potem pod dźwięki perkusji: prowadzący bierze instrument do rąk i akompaniuje ćwiczeniom. Trzeba od razu powiedzieć, że to jest krok w stronę teatru żywego. A drugi krok w tę samą stronę to wykonanie tych ćwiczeń na dalszym etapie z partnerem, tzn. sztywna struktura ćwiczenia czy ruchu ma być wykonana „od partnera” (off the partner), a nie sama sobie. Synchronizacji z partnerem i żywej reakcji z nim ma być nadana też rytmiczność.

Podstawowe ćwiczenia są skierowane w następującym celu:

- organizacja ciała,
- koordynacja ciała,
- orientacja w przestrzeni sceny,
- zwartość/doskonałość/wyrazistość formy i ruchu (podobne do tej z baletu)
- zwiększenie sprawności i wytrzymałości fizycznej

### Ćwiczenie kierunków

Jedno z podstawowych ćwiczeń, jeśli chodzi o pracę na scenie w ogóle, o świadomość ciała na scenie przed widzem oraz szczególnie o pracę z maską. Maską zmusza do pewnej precyzji w przestrzeni, w ruchach, w jej położeniu w stosunku do widowni, ponieważ maska coś wyraża, a lepiej powiedzieć, że reakcja maski-postaci jest ściśle związana z tym, jak widz widzi dokładnie maskę. Kiedy maska jest odwrócona od widza w ciągu zbyt długiego czasu, widz traci z nią kontakt i nie rozumie tego, co się dzieje w historii<sup>69</sup>.

Aby sięgnąć po tę precyzję, trzeba zacząć od ciała i położenia ciała w przestrzeni.

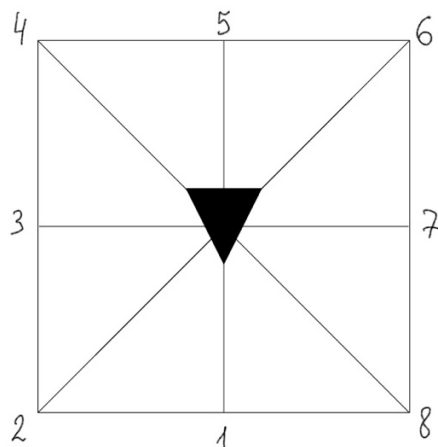
---

<sup>67</sup> Odbyłem trzy warsztaty Monetty: raz w 2014 roku i dwa razy w 2017 roku

<sup>68</sup> Michele Monetta, Giuseppe Rocca, *Mimo e maschera*, Dino Audino, Roma 2016

<sup>69</sup> To samo dzieje się w przypadku braku kontaktu z twarzą aktora

Wyrazistość ruchu scenicznego powinna polegać na tym, że kierunek tego ruchu musi być dokładny.



Il. 7. Osiem kierunków na scenie, rysunek własny, kwiecień 2023

Przestrzeń sceniczna jest podzielona na 8 kierunków.

Te kierunki to: 1-przód (patrzę w stronę widza), 3-w prawo, 5-w tył (plecami jestem obrócony w stronę widza), 7-w lewo; 2, 4, 6, 8 – to diagonale pomiędzy odpowiednio 1 a 3, 3 a 5, 5 a 7, 7 a 1.

Ćwiczenie pierwszego stopnia polega na tym, że od razu po komendzie prowadzącego studenci skaczą do góry i odwracają się zawsze zgodnie z ruchem kierunku zegara (nieważne, czy jest krótsza droga), mają wylądować w kierunku wskazanym w tej komendzie, miękko amortyzując lądowanie.

Ćwiczenie drugiego stopnia bazuje na poprzednim i polega na tym, żeby po wylądowaniu rytmicznie całą grupą wyklaskać numer wskazanego kierunku: kierunek siódmy – klaszczemy rytmicznie razem 7 razy po skoku.

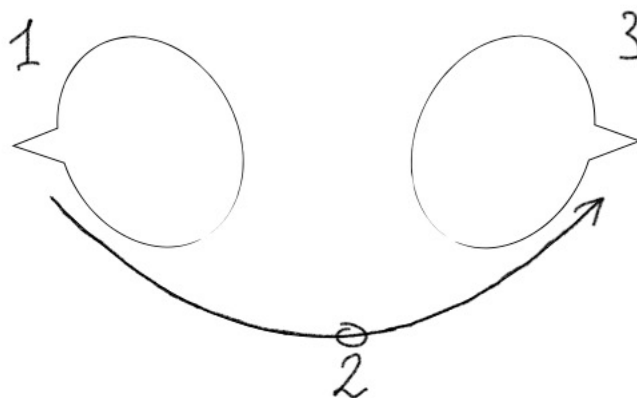
Ćwiczenie trzeciego stopnia wygląda tak samo, jak drugiego, ale klaszczemy numer przeciwnego kierunku. Kierunek szósty – klaszczemy dwa razy.

Trenujemy: reakcję, reaktywność, koordynację, poczucie rytmu, słuchanie grupy.

Element „colpo di maschera”

„Colpo di maschera” to dosłownie “uderzenie maski”, tzn. maska „uderza” w podstawowe kierunki, a znaczy robi się akcent na niej, uwaga widza koncentruje się na „wyrazie” tej maski w sytuacji. Innymi słowy, widz widzi ocenę sytuacji przez maskę. Ten

element jest podstawowym dla maski sług (zanni) i dlatego wchodzi w strukturę ćwiczeń. Warto zaznaczyć, że inną ważną częścią tego elementu jest ciało, które „patrzy” w inną, niż maska, stronę.



Il. 8. Colpo di maschera, rysunek własny, kwiecień 2023

Ten ruch wykonuje się „nie płasko”, nie na jednej linii (czyli najkrótszą drogą), lecz przez dół, przez podłogę, robiąc parabolę.

1. Pozycja początkowa (maska patrzy w lewo)
2. Maska skierowana jest do kropki na podłodze pomiędzy punktem 1 a 2.
3. Pozycja finalna (maska patrzy w prawo)

To wzmacnia efekt następującego uderzenia kierunku i w efekcie jeszcze bardziej wzmacnia wyraz maski. Natomiast powód, dla którego się pojawił ten ruch, jest bardzo prozaiczny i techniczny i będzie klarowny od razu po założeniu masek Commedii dell'arte: maska mocno ogranicza widoczność. Aby bezpiecznie poruszać się po przestrzeni sceny i wykonywać czasami trudne z choreograficznego albo akrobatycznego punktu widzenia ruchy, trzeba najpierw „zerknąć” na podłogę i zobaczyć drogę.

„Colpo di maschera” dalej stanowi element struktury innych ćwiczeń.

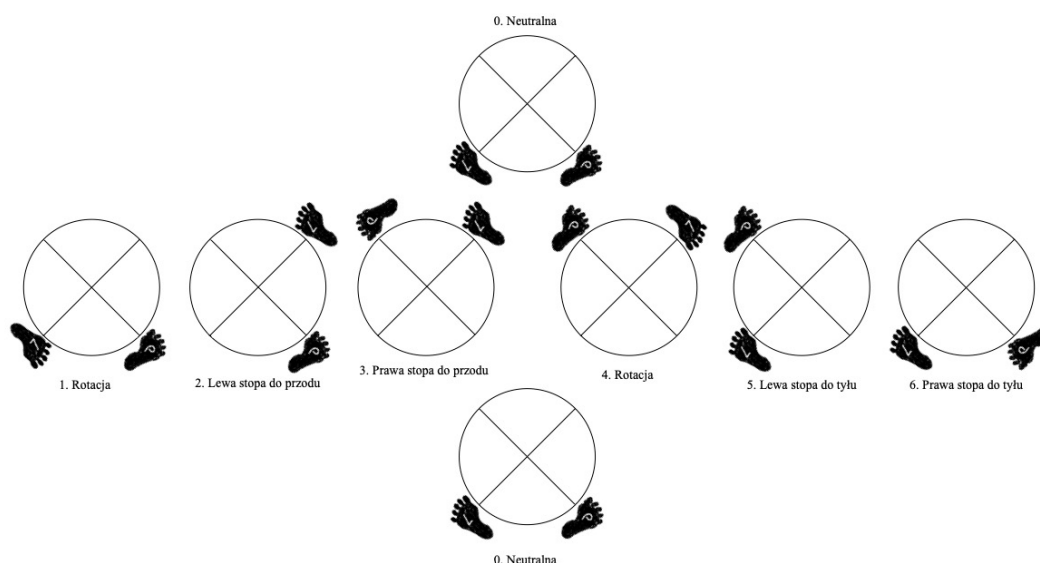
Studentom w Polsce, moim zdaniem, brakuje elementów treningu takiego rodzaju, ponieważ często ich uwaga jest skierowana na to, żeby przeżyć coś emocjonalnie, czyli *wewnątrz* siebie. W sposób naturalny zamykają się na to, co się dzieje na zewnątrz, pozbawiając m.in. widza możliwości, żeby zobaczyć co się dzieje z postacią i co ma w oczach?

Patrzenie na twarz i w oczy ma podstawowe znaczenie dla kontaktu aktor-widz, dla rozumienia postaci i jej motywacji. Ma to naukowe wytłumaczenie w pracy neuronów lustrzanych<sup>70</sup>. Te neurony ewolucyjnie są potrzebne, żeby małe dziecko, jeszcze zbyt słabe, by przetrwać na tym świecie, uczyło się od matki, kopiując jej zachowanie. Badania pokazują, że charakter pracy mózgu wtedy, kiedy osoba coś *robi* oraz wtedy, kiedy osoba *obserwuje* inną osobę, która *wykonuje tę samą czynność*, jest identyczna.<sup>71</sup> Dalej jest jeszcze ciekawiej: Te same neurony lustrzane odpowiadają za rozumienie *emocji innej osoby*. Empatia powoduje, że w teatrze czy przy oglądaniu filmu, widz *przeżywa obserwowane życie* i odczuwa w związku z tym realne emocje.

Ćwiczenie szukanie w ciemności.

To ćwiczenie bazuje na kierunkach opisanych powyżej.

Przed aktorem znajduje się krąg, dookoła którego wykonuje się wszystkie ruchy. Stopy są otwarte. Pozycja neutralna.

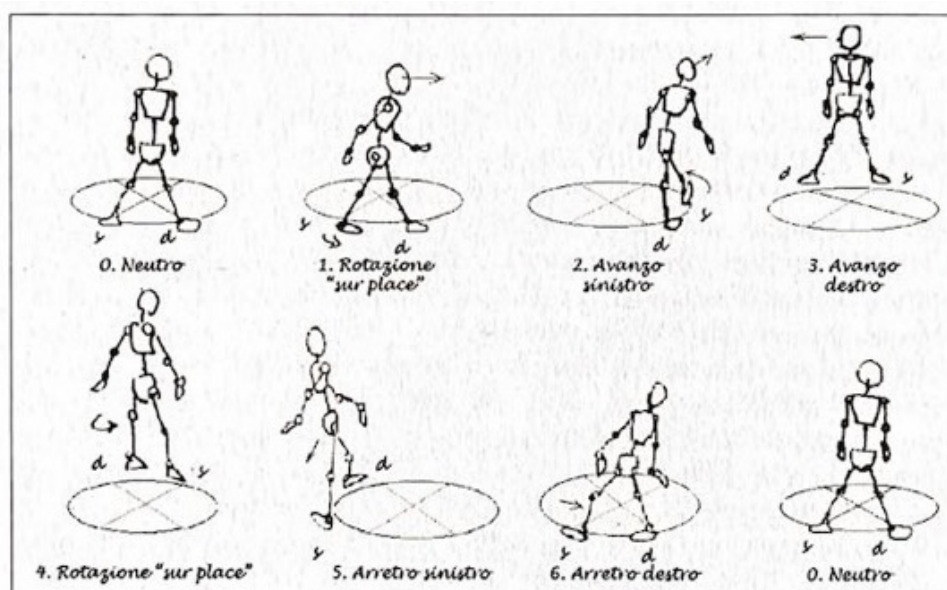


Il. 9. Kroki dookoła kręgu, rysunek własny, kwiecień 2023

<sup>70</sup> Odkryte na przełomie lat '80 i '90 przez włoskiego neurofizjologa Giacomo Rizzolatti. Naukowcy nie mają zgody co do interpretacji działania neuronów lustrzanych. Teatr, jednak, wydaje się, że potwierdza w praktyce od ponad 2000 lat poprawność odkryć, związanych z nimi.

<sup>71</sup> <https://web.archive.org/web/20070518075004/http://www.fizyka.umk.pl/~gos/mirrorneuron.htm>  
[dostęp 14.04.2023]

- Ruch 1: odwrót na 45 stopni (czyli kierunek 2) oraz przysiąść.
- Ruch 2: lewa noga robi krok do przodu, zostając na „ścianie” kręgu.
- Ruch 3: analogiczny krok prawą stopą.
- Ruch 4: odwrócić się o 180 stopni (z kierunku 8 do kierunku 4).
- Ruch 5: lewa noga robi krok do tyłu (tak, trzeba zawsze trafiać na linię kręgu)
- Ruch 6: kolejny krok do tyłu prawą nogą (kierunek 4)
- Ruch 7: odwrócić się o 180 stopni
- Ruch 8: powrót do neutralnej pozycji, koniec sekwencji.



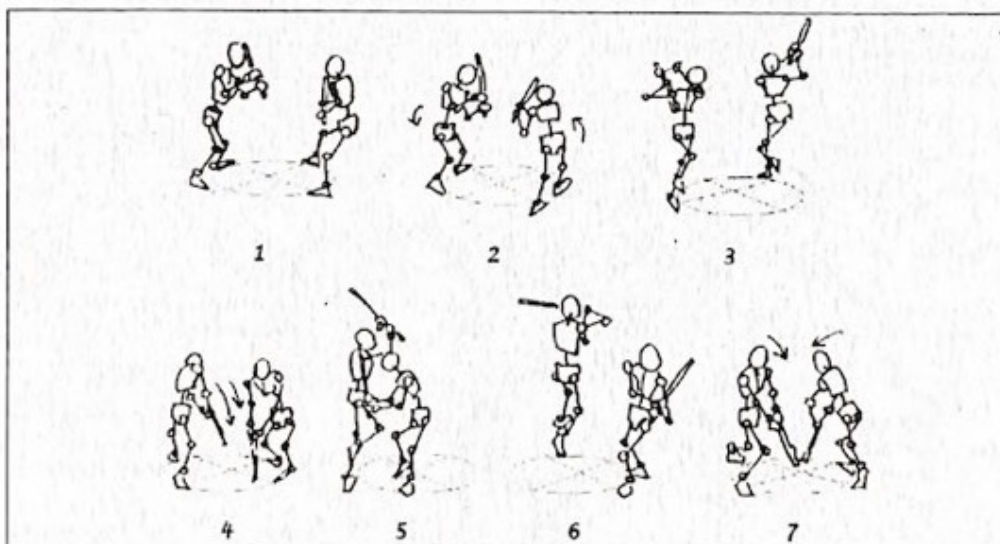
Il. 10. Kroki dookoła kręgu 2, skan z książki *Mimo e maschera*<sup>72</sup>

Następny poziom ćwiczenia: likwidujemy krąg i powtarzamy ćwiczenie z kręgiem wyobraźnym, korzystając z pamięci mięśniowej.

Następny poziom: „dwa zanni w pełnej ciemności szukają siebie nawzajem”. Ćwiczenie wykonuje jednocześnie dwóch studentów (naprzeciwko siebie w wyobrażonym kręgu), synchronizując ruchy. Tutaj dodaje się słuchanie przestrzeni: odwrócenie się o 180 stopni w strukturze ma być sprowokowane czymś w tej ciemności np. obecnością drugiego zanni.

<sup>72</sup> Michele Monetta, Giuseppe Rocca, *Mimo e maschera*, Dino Audino, Roma 2016, s.130



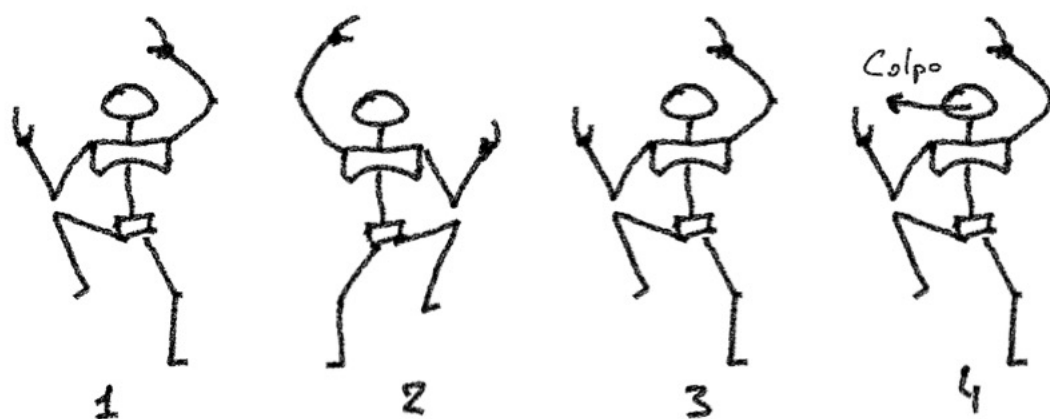


Il. 11. Kroki dookoła kręgu 3, skan z książki *Mimo e machera*<sup>73</sup>

Każda maska-postać ma swoje cechy charakterystyczne, jedna z nich to sposób, w jakim się przemieszcza. Czyli po prostu ma swój charakterystyczny krok. Otóż od tych kroków zaczyna się zbliżenie do Maski.

Ćwiczenie przygotowujące do postaci - maski Arlekina.

Ręce trzymają formę okrągłą, formę sferyczną. Jedna ręka jest wysoko, druga nisko, a łokieć jest przyciągnięty do kolana. Po tej stronie (niskiej ręki jest „dziura” w tej sferze).



Il. 12. Ćwiczenie do maski Arlekina, rysunek własny, kwiecień 2023

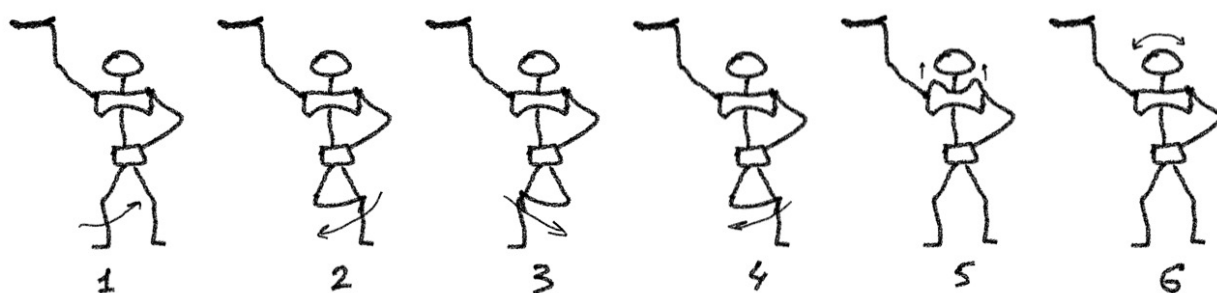
<sup>73</sup> Ibidem

Krok: symultanicznie jedna noga opuszcza się na podłogę, a druga przyciąga się do odpowiedniego łokcia. Drugi krok w ten sam sposób. Trzeci analogiczny krok. Zamiast czwartego – colpo di maschera w stronę dziury w sferze i powrót do frontalnej pozycji maski. Koniec sekwencji.

Dalej kilka powtórek. Ten krok ma mieć charakter agresywny, zwierzęcy.

Ćwiczenie przygotowujące do postaci - maski Brighelli.

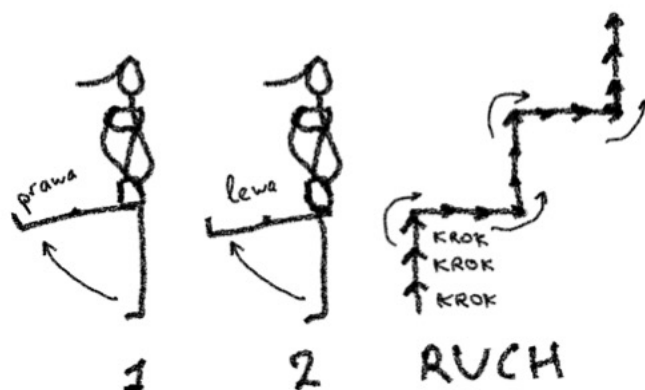
Krok powinien być robiony „od kolana”, tzn. żeby zrobić krok do przodu, najpierw prawa stopa leci w stronę lewego kolana, pięta powinna być za kolaniem, potem stopa leci do przodu i robi się krok; potem to samo wykonuje lewa noga; znów prawa; zamiast tego, żeby zrobić kolejny krok, stopy zostają na miejscu, barki podnoszą się do uszu, potem głowa chybotrze się jakby była na sprężynie. W prawej ręce trzyma się tacę (czyli talerz), lewą trzyma się za pasek.



Il. 13. Ćwiczenie do maski Brighelli, rysunek własny, kwiecień 2023

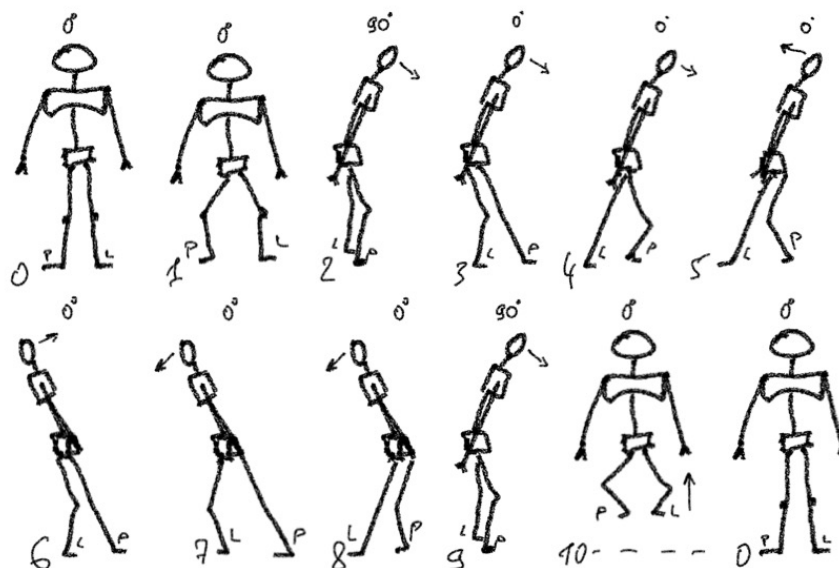
Krok Capitano.

Kroki są duże, noga podnosi się wysoko (imitacja skoku na koniu), rękoma trzyma wyobrażoną szablę za pasem, ciało odchylone jest do tyłu (Capitano demonstruje śmiałość tym krokiem), lecz po trzech takich mocnych zdecydowanych krokach zmienia kierunek ruchu o 90 stopni – czyli póki nie zobaczy jakiegoś niebezpieczeństwa (wtedy natychmiast traci śmiałość). Idzie do przodu zyg-zagiem.



II. 14. Ćwiczenie do maski Capitano, rysunek własny, kwiecień 2023

Ćwiczenie 10 poz zanni (sługi).



II. 15. Ćwiczenie 10 poz zanni, rysunek własny, kwiecień 2023

- 0) początkowa neutro
- 1) przysiąść
- 2) nachylić się do przodu, wzrok w dół przed siebie
- 3) odwrócić się w prawo, wzrok w dół na prawą stopę
- 4) wyciągnąć ciało do przodu w tej samej osi, wzrok w dół w podłogę
- 5) odwrócić się o 180 stopni w tej samej płaszczyźnie, wzrok w sufit
- 6) lustrzanie zmienić pozycję
- 7) odwrócić się o 180 stopni w tej samej płaszczyźnie, wzrok w podłogę

- 8) wciągnąć do tyłu ciało, poza jak w 1
- 9) wrócić do początkowej pozycji
- 10) skok: nieco unieść stopy od podłogi, uginając kolana, spaść i sprężyste wrócić do
- 0) początkowej pozycji, zamykając sekwencję.

Ćwiczenie zanni z talerzem/nożem.



Il. 16. Ćwiczenie zanni z talerzem, rysunek własny, kwiecień 2023

- 1) talerz nad głową
- 2) talerz w prawo
- 3) talerz jest schowany za plecami
- 4) rotacja
- 5) po spirali wraca się do 1 pozycji nad głową

Dalej talerz można zamienić na wyobrażony nóż i rozwinąć ćwiczenie:

- a) zanni pokazuje tę samą sekwencję z nożem
- b) w parach demonstracyjna „walka” na noże
- c) 15-sekundowe impro, korzystając z pozycji nauczonych w ćwiczeniu: walka na noże, podczas której jeden z zanni umiera (kto z dwóch zanni umiera, powinno to być improwizowane, dzięki wzajemnemu słuchaniu). Improwizacji towarzyszy perkusja.

## Teatr żywy

Niezbędną charakterystyką życia jest związek między oddziaływaniem i natychmiastowa reakcja na to oddziaływanie. To bardzo łatwo zaobserwować patrząc na zachowanie zwierząt oraz dzieci. Człowiek dorosły kontroluje własne reakcje, co jest, oczywiście niezbędne w powszednim życiu socjalnym. Natomiast nawyk kontroli przeszkadza w pracy scenicznej, kiedy chcemy żywego, nie przeintelektualizowanego, nie zawilego aktorskiego grania; nie odtwarzania tego czy innego zadania na scenie czy przed kamerą, lecz prawdziwego starcia, żywego konfliktu, wynik którego nie jest oczywisty (jak w grze sportowej<sup>74</sup>). Chcemy być zaskakiwani, jako widzowie, a nie spędzić 2-3 godziny na oglądaniu czegoś i powiedzieć potem „no, tak właśnie myślałem, że tak będzie”.

Dlatego w treningu teatru żywego, spontanicznego, prawdziwego akcent leży na wyswobodzeniu, *swobodnej reakcji* na coś, co powstanie w procesie *odbierania*. Temu są poświęcone wszystkie ćwiczenia, choć praca toczy się na różnych poziomach naszego organizmu. I to jest niezmienna podstawa wszystkich ćwiczeń. Nie istnieją ćwiczenia, w których nie byłby ważny proces odbierania i spontanicznej „*here and now*” reakcji na to, co się dzieje wewnątrz ćwiczenia: na partnerów, przestrzeń, obiekty w przestrzeni oraz na własne myśli, impulsy.<sup>75</sup> Interesuje mnie wytrenowanie takiego poziomu i jakości procesu odbierania-reakcji, żeby bez tego procesu już żadne działanie sceniczne nie było możliwe. Interesuje mnie wytrenowanie takiego poziomu, który zapewniałby twórczą wrażliwość. A to swoją drogą – podstawa wszystkiego, podstawa twórczości scenicznej.<sup>76</sup>

Podstawowe ćwiczenia:

- trening psychofizyczny: rozluźnianie mięśni, zniesienie blokad cielesnych i umożliwienie przepływu naturalnych impulsów; rozluźnianie myśli, odejście od psychologizowania

---

<sup>74</sup> Podejściu do teatru jako do gry jest poświęcona książka Michaiła Butkiewicza *К игровому театру*, ПАТИ — ГИТИС, Москва 2010.

<sup>75</sup> W ostatnich latach, aby zaostrzyć uwagę studentów na tej podstawie, nawet wprowadziłem pojęcie „odpowiedzi za 50 euro”. „Sprzedałem” studentom główną odpowiedź na regularne pytanie z mojej strony „Co trenujemy w tym ćwiczeniu?”. Jeśli przez chwilę wisi milczenie, podpowiadam: „50 euro”. I wtedy chórem krzyczą „ODBIERANIE”. Jednak połączenie z pieniędzmi nawet w teatrze działa. Czego tylko nie wymyśli pedagog, aby włożyć do studenckich głów naukę!

<sup>76</sup> Problematyce twórczej wrażliwości, zagadnieniu automatyzmów w twórczości są poświęcone wszystkie książki Nikołaja Demidova.

- podążanie za organicznymi impulsami, które rodzą się w ciele tu i teraz; odbieranie/reakcja [w powszechnie znanym powiedzeniu „acting is reacting”, nic nie mówi się o tym, co jest w środku, o „perceiving”, co umknęło, natomiast bez odbierania nie ma powodu do reakcji; brak perceiving w tym powiedzeniu właśnie rodzi tę straszną pomyłkę: żądanie od aktora sekwencji reakcji, które nie są sprowokowane procesem, toczącym się na scenie; w efekcie ta droga prowadzi do „emotional mapping”<sup>77</sup>]
- praca nad zmysłami: zwiększenie umiejętności odbierania rzeczywistości tu i teraz, (odczuciami fizycznymi, atmosferą, słuchaniem i odbieraniem partnera)
- wyswobodzenie i rozwój wyobraźni,
- bycie obecnym na scenie

Aby to wszystko było do osiągnięcia, jest ważny styl prowadzenia treningu, czy, że tak się wyrażę, filozofia podejścia do aktorskiej preparacji.

Ćwiczenia treningowe są potrzebne, póki są trudne dla osoby wykonującej. Ćwiczenie ma być *drogą*, która wymaga włożenia sił i która w zamian oferuje rezultaty. Ze studentami często omawiam tę zasadę na początku zajęć: każdego ćwiczenia z tych, które zaproponuję, można nie robić, można odmówić wykonania. I nie ma w tym nic złego. Proszę mieć do treningu podejście jak do drogi, którą można pójść, robiąc krok po kroku i obserwując, co się zmienia dookoła i wewnątrz siebie. Takie podejście daje konsekwencje: nie ma poprawnie i niepoprawnie zrobionego ćwiczenia (a to jest podstawowa obawa nie tylko studenta pierwszego roku, ale też często studenta lat starszych wychowanego w atmosferze sprostania oczekiwaniom i zadowolenia pedagoga - aktora zawodowego), lecz jest podjęta albo nie podjęta próba. To znaczy, że „niepoprawnie” wykonane ćwiczenie, to akt, podczas którego aktor/student symuluje jakiś rezultat, zamiast zanurzyć się w proces. Jeśli ćwiczenie jest zbyt dużą przeszkodą i wywołuje napięcie, z którym student jeszcze nie może sobie poradzić, lepiej zrezygnować i nie wpadać w symulację efektu. Od takich decyzji bierze się prawda i nieprawda na scenie – z ogólnego podejścia. Pracę trzeba ustalić w taki sposób, żeby skierować fokus na odkrycie siebie samych, własnych możliwości kreatywnych, własnej spontaniczności, własnej swobody na scenie. Jeśli to się uda, to każde ćwiczenie będzie udane, poprawnie zrobione, bo jakieś, nawet małe rezultaty na tej pokonywanej drodze przyniesie.

---

<sup>77</sup> Judith Weston, *Directing actors*, Michael Wiese Productions 1996, s.19

Entrée – rytuał (wejście, przekroczenie granicy codziennego życia)

To nie jest właściwie ćwiczenie. Ćwiczenie powinno być pewną przeszkodą, czymś co zmusza do wyruszenia do drogi, żeby pokonać przeszkodę (przeszkoda własna, „dlaczego ja nie mogę”). Ten stabilny element dnia warsztatowego (od tego zawsze zaczynam), to z jednej strony pewien rytuał, a z drugiej „nastrojenie” tak, jak stroimy instrument przed zagranie. W przypadku aktora, pierwszy element instrumentu – to uwaga. I otóż trzeba nastroić siebie na siebie, na odkrycie czegoś nowego, na kreację, na obecny stan cieleśnie-umysłowy (właśnie tym ciałem i tym umysłem trzeba będzie żyć na scenie), koniec końców przynajmniej na „pracę”.

Stanisławski poświęcił całe swoje życie, żeby rozwiązać zagadkę twórczego stanu, czyli jak przekroczyć linię, która oddziela stan codziennego życia, od „zupy i pierogów z kapustą”, do stanu twórczego? Jak sprowokować natchnienie, które jest zbyt krnąbrne, żeby liczyć na nie, a jednak tak potrzebne podczas kreacji? Otóż rytuał wejścia i strojenia instrumentu jest tu potrzebny. Istotnie jest także zbudować „słup”, o który można się oprzeć, coś co będzie kreowało poczucie bezpiecznej przestrzeni dzięki czemu student poczuje, że nie ma czego się obawiać – ma po prostu pobyc z sobą.

Struktura Entrée:

Prawa ręka – na klatce piersiowej, lewa – w rejonie trzy palce poniżej pępka. Posłuchajmy ciała, fizycznych odczuć (co się dzieje na powierzchni skóry, pod skórą, w mięśniach...).

Dalej przejdziemy do oddechu, posłuchamy go: jak się oddycha w tej chwili? Nie trzeba niczego zmieniać – tylko obserwować to, co w tej chwili się dzieje.

Następny krok – w stronę obserwacji myślenia: o czym się myśli teraz? Jakie myśli przychodzą do głowy? Tylko „rejestracja”, pasywna obserwacja, nic więcej.

Żeby nauczyć się lepiej, głębiej odbierać własne ciało, trzeba po pierwsze zwolnić tempo (życie żąda od nas tempa wysokiego, bodźcuje nas, dlatego też się zamykamy – bo tak prościej, bezpieczniej), a po drugie trzeba nauczyć się *pasywności*, *bierności*. Tak, nie

aktywności, nie działania, lecz pasywności.<sup>78</sup> Dlatego następny krok w początkowym treningu – ćwiczenia oddechowe.

### Ćwiczenie oddechowe

Dzień treningowy zawsze zaczyna się (po Entrée) od bloku ćwiczeń oddechowych. Tutaj daję przykład jednego ćwiczenia, które włącza jednocześnie oddech i całe ciało. Oddech ma podstawowe znaczenie, ponieważ harmonizuje stan, łączy głowę ze stopami, uspokaja, a więc pomaga być obecnym tu i teraz, głębiej i jakościowo lepiej odbierać otaczającą rzeczywistość i własny organizm.

Obserwacja z życia: jeśli mamy wgląd w nasze ludzkie stany, które się zmieniają za każdym razem, jak się zmienia coś w otoczeniu, to jak oddychamy zmienia się jako pierwsze: jestem w domu we własnym pokoju – jeden typ oddechu, wychodzę na ulicę – od razu się zmienia oddech, choć mogę tego nie zauważyć; wchodzę do ogromnego gotyckiego kościoła – zmienia się oddech; spotykam się z przyjacielem czy z osobą, z którą mam konflikt w ostrej fazie – za każdym razem mam inny oddech; stoję tuż przed drzwiami dyrektora i mam wejść – i też jakoś inaczej oddycham. Czyli prawda stanu w pewnych okolicznościach związana bezpośrednio jest z oddechem. A to znaczy, że panowanie nad oddechem to klucz do odporności stresowej z jednej strony, a z drugiej – do pierwszych drzwi do dobrego żywego wiarygodnego aktorstwa.

Ruchowa warstwa ćwiczenia:

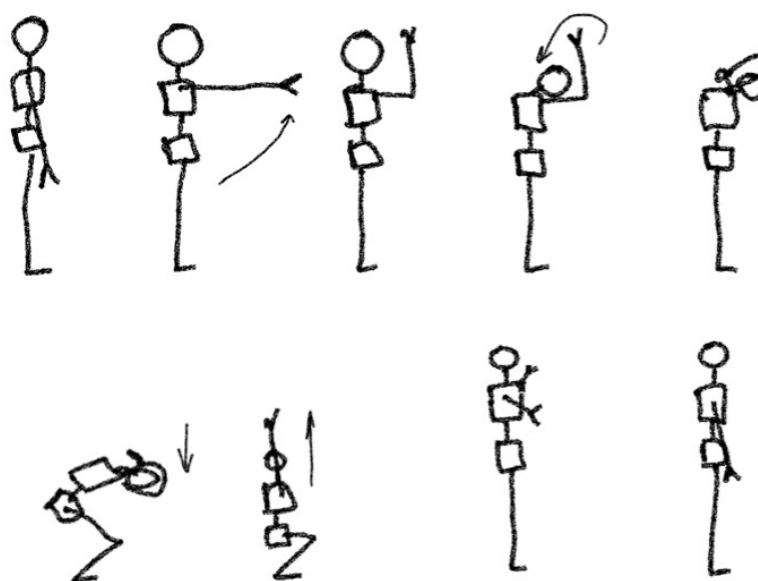
1. Pozycja wertykalna, ręce wzdłuż ciała
2. Ręce idą do góry, „opierając się” o barki
3. W momencie, w którym ręce są pod kątem 90 stopni w stosunku do ciała, zginają się łokcie
4. Dłonie dążą do potylicy, głowa nachyla się do przodu
5. Całe ciało zmniejsza się do najmniejszej możliwej formy (kuli)
6. Dłonie są razem i idą do góry: kropka pomiędzy średnimi palcami wyciąga po kolei całe ciało
7. Ręce otwierają się na boki

---

<sup>78</sup> Николай Демидов, *Искусство актёра в его настоящем и будущем. Типы актёра*, Изд-во РГИСИ, Санкт-Петербург 2019, s.275



8. Wracam do pozycji początkowej, koniec cyklu



Il. 17. Oddechowe ćwiczenie, rysunek własny, kwiecień 2023

Oddech powinien być równomierny i zsynchronizowany z ruchem w następujący sposób:

1. Wdech przez nos zaczyna się razem z początkiem ruchu rąk do góry i kończy się zanim rozpocznie się ruch całego ciała w dół (ruchowe punkty 1-4)
2. Wydech przez wyobrażoną słomkę między wargami zaczyna się razem z początkiem ruchu w dół, póki najmniejsza możliwa forma nie będzie osiągnięta (ruchowy punkt 5)
3. Wdech zaczyna się razem z początkiem ruchu ciała do góry i kończy się, kiedy się osiągnie szczyt wysokości czubka głowy (ruchowy punkt 6)
4. Wydech zaczyna się razem z ruchem na otwarcie rąk na boki i kończy się, kiedy się kończy wydech
5. Zatrzymanie oddechu w trakcie przejścia z położenia „otwarte ręce” do początkowej pozycji „ręce wzdłuż ciała” (ruchowy punkt 8)

To ćwiczenie można robić pod rząd kilka cykli. Jest na tyle wymagające, że kiedy 3-5 cykli jest robionych pod rząd, student już jest nieźle rozgrzany, choć jeszcze nie ruszał się z miejsca. Kluczowe pojęcie tego ćwiczenia – płynność (w ruchu i oddechu).

## Ćwiczenie na słuchanie zespołowe („ensemble”)

Zanim się przejdzie do tego ćwiczenia, powinna się odbyć rozgrzewka fizyczna, ponieważ to ćwiczenie stanowi most pomiędzy rozgrzewką fizyczną a treningiem naśladowania impulsów, stanu improwizacyjnego, swobody „bycia” na scenie.

Zadanie brzmi następująco: prowadzący podczas ćwiczenia sugeruje liczbę osób, która musi ruszać się w przestrzeni sali jednocześnie, od 0 do ilości maksymalnej uczestników. Reszta powinna trzymać pozę w bezruchu. Nie ma żadnej reguły, która opisywałaby sposób w jaki trzeba „przekazywać prawo” do poruszania się albo do zatrzymania się. Trzeba wyostrzyć słuchanie:

- 1) własnego ciała, impulsów rodzących się w nim
- 2) całej grupy, czyli przez cały czas monitorować liczbę osób w ruchu.

Jedyna reguła, która ogranicza typ ruchu to: jest zabronione „normalne chodzenie jak na ulicy” (prowadzący pokazuje). Ostatnia reguła dotyczy dźwięku: przy poruszaniu się trzeba jeszcze jakoś brzmieć, dodać głos do ruchu (w bezruchu – brak głosu).

Zatem zaczynamy! Prowadzący: „Jedna!” [osoba]

Ktoś z grupy powinien zacząć wydawać dźwięki i poruszać się w przestrzeni. Trzeba dać czas, aby pierwsza osoba zaczęła i skończyła swój „ruchowo-dźwiękowy monolog”, a następnie jakaś inna osoba podchwyciła w momencie, w którym się przestanie działać pierwsza, albo sama wejdzie w „grę”, i w takim razie pierwsza powinna się zatrzymać. Otóż tutaj trzeba włączyć słuchanie maksymalnie, inaczej gra nie będzie możliwa.

Dalej prowadzący mówi: „Dwie!”. Zasada ta sama, tylko dwie osoby jednocześnie się poruszają, a to znaczy, że mamy dwa razy więcej obiektów do śledzenia.

Dalej: „Trzy! Cztery!” etc. Gra prowadzącego znajduje się na płaszczyźnie zmniejszenia czy zwiększenia liczby osób w zależności od tego, na ile wystarczy zbiorowej uwagi grupy (tak, prowadzący też ma wsłuchać się w całą grupę i współgrać z nią – nie może tylko obserwować).

Zazwyczaj grupa zaczyna bardzo nieśmiało, nazbyt kontrolując własne ruchy, hamując siebie itd. Ale po 10-15 minutach zaczyna „odpuszczać” kontrolę, mniej myśleć, lecz bardziej wsłuchiwać się, czy wczuwać się w to, co się dzieje w sali. Pozbawienie się zbytnej kontroli nad własnymi ruchami poprzez oddawanie siebie we władzę impulsów rodzących się w ciele, to jeden z zamierzonych rezultatów. Tak oto powoli uwalnia się ciało i umysł/myśl. Przeładowanie obiektami do śledzenia służy temu, żeby przestać posługiwać się wyłącznie mózgiem podczas wykonywania ćwiczenia. Te grupy, które zaczynają

bardziej słuchać niż myśleć i liczyć, dają sobie radę z tym zadaniem. To się nie zdarza z grupami, które usiłują trzymać kontrolę intelektualną, ponieważ „reaktywność” (czyli szybkość odpowiedzi na bodziec) jest znacznie niższa, niż przy pozbawieniu się procesu analitycznego.

Ostatnia ważna rzecz, o której wspomnę w związku z tym ćwiczeniem, to trening poczucia zespołu, team buildingu, albo jak lubię to nazywać sam, trening „ensemble”. Korzystam tu z francuskiego pojęcia, które kradnę z terminologii muzycznej, aby podkreślić znaczenie każdego instrumentu w zespole muzycznym, który gra swoją partię, ma pojęcie o całości utworu i własnej roli w nim, a dobre wykonanie tego utworu możliwe jest dzięki stałemu głębokiemu słuchaniu. Nie bez powodu jedna z prestiżowych teatralnych czy filmowych nagród jest dawana najlepszemu zespołowi, best ensemble.

W książce *Directing actors* Judith Weston udaje się bardzo prosto i precyzyjnie nazywać rzeczy, wprowadzać jasną i klarowną terminologię, pokazywać, że pewne rzeczy są prostsze niż się wydaje. Dlatego czytanie jej książek bardzo mnie inspiruje i do tego też namawiam studentów reżyserii – żeby czytali w języku oryginalnym. Z tego powodu zostawię tutaj cytat bez tłumaczenia:

*“Ensemble acting” is another name for listening. [...] Ensemble acting puts the story ahead of showy individual performances, and allows the audience to relax and enjoy the movie.<sup>79</sup>*

#### Ćwiczenie „Słuchamy obiektów”

Po intensywnym korzystaniu z ciała, na kontraście idziemy w stronę bezruchu, za to kierujemy całą swoją uwagę w stronę najpierw ciała, a potem dajemy myślom i wyobraźni szansę na wędrówkę.

Grupa zamyka oczy, prowadzący sugeruje objekty uwagi. Zaczynamy od słuchania tego wszystkiego, co dzieje się wewnątrz, od czucia fizycznego. Słuchamy dźwięków, które wydaje ciało: oddechu, serca. Słuchamy dźwięków, które napęniają całą salę. Ile dźwięków mogę słyszeć naraz? Jak długie są dystanse do źródeł tych dźwięków? Słuchamy korytarza... słuchamy całej szkoły i dźwięków, które ją wypełniają. Słuchamy ulicy przed szkołą: dźwięki, atmosfera, temperatura, słońce, wiatr... Słuchamy Rynku. Co się dzieje

---

<sup>79</sup> Judith Weston, *Directing actors*, Michael Wiese Productions 1996, s.81

teraz na Rynku? Jakie dźwięki napełniają przestrzeń Rynku? Co się dzieje dookoła tego miejsca, w którym jesteś? Dźwięki, atmosfera, temperatura, słońce, wiatr... Słuchamy całego miasta. Słuchamy dźwięku Paryża. Czym się różni brzmienie naszego miasta od brzmienia Paryża? Nowy Jork... Cała planeta...

Tak powoli oddalamy się od sali, w której mamy zajęcia i za pomocą otwartych sugestii prowokujemy swobodne myślenie, fantazjowanie studenta, wolne asocjacje.

### Ćwiczenie „Dzielimy się na pary”

Grupa rozprasza się po sali. Zadanie: wsłuchać się w przestrzeń i podzielić się na „pierwszych” i „drugich”, czyli na pary [unikamy dzielenia się na pary, które „lubią” ze sobą pracować, i tym jednoczymy grupę]. Po każdym „pierwszym” może być tylko „drugi”, po każdym „drugim” tylko „pierwszy”. Każdy „pierwszy” zapamiętuje swojego „drugiego”, a każdy „drugi” swojego „pierwszego”. Tak będziemy tworzyli pary. Każda osoba może powiedzieć tylko jeden raz podczas jednej próby podzielenia się. Jeśli słyszymy dwa głosy jednocześnie, musimy zacząć od początku.

Podczas tego ćwiczenia każdy ma swój moment na to, żeby powiedzieć – to trzeba przyjąć za punkt wyjściowy – trzeba tylko wsłuchać się w przestrzeń i pójść za własnym impulsem, który się urodzi dzięki odbieraniu przestrzeni i grupy, innymi słowy, trzeba *usłyszeć ten moment*.

Ta gra powinna być oparta o słuchanie, a nie o „rywalizację”. Bardzo często na początku grupy zaczynają próbować „ukraść” partnerowi moment wywiedzenia, wyprzedzić go. I prawie zawsze kończy się na tym, że nie mogą zrobić więcej niż 2-3 pary – dalej już ktoś mówi w tym samym czasie: „-Pierwszy! -Pierwszy!” Trzeba zwrócić na to uwagę grupy. Po chwili studenci zaczynają rozumieć, że próbując „ukraść” słowo, kradną całą grę, która nie może dojść do skutku. Ale kiedy zaczynają realnie tu i teraz słuchać przestrzeni i partnerów, zawsze się udaje dojść do końca i sformować pary.

To jest świetny trening słuchania w zespole, rezygnacji z „działania”, z aktywności („ukraść!”), trening bezruchu, *pasywności*, niezbędnej dla dobrego słuchania, a znaczy również „zespołowości”, „*ensemble*”.

Judith Weston, *Directing actors*:

*Listening relaxes actors. It absolutely prevents overacting. It's what makes a performance look "natural". Listening allows the actors to affect each other and us to create **moments** -*

*tiny electric connections that make the emotional event of a scene. [...] Without listening a dramatic scene is just “my turn to talk, your turn to talk”; it becomes a scene about two actors’ performances, instead of a scene about a relationship and an event in that relationship.*<sup>80</sup>

#### Ćwiczenie „W parach z zamkniętymi oczyma”

W parach: przewodnik i naśladowujący. Naśladowujący zamyka oczy, przewodnik trzyma go za łokieć jedną ręką i za dłoń drugą i prowadzi po przestrzeni w trzech tempach:

tempo pierwsze – to chodzenie zwolnione, „slow-mo”;

tempo drugie – to chodzenie normalne, jak na ulicy;

tempo trzecie – to bieg (czyli obie stopy odrywają się od podłogi).

Zadanie wspólne polega na tym, żeby poruszać się po przestrzeni jak „jeden organizm” w tempach, podpowiedzianych przez prowadzącego zajęcia, przez pedagoga. Uwaga osób przewodniczących musi być skierowana w stronę prowadzonego partnera, przestrzeni i innych par, zderzenia z którymi trzeba unikać. Natomiast uwaga osoby naśladowującej powinna być skierowana wewnątrz, do impulsów rodzących się w ciele i jeśli jest impuls do tego, żeby śmiać się (to często się zdarza – to mechanizm obronny) czy krzyknąć, to nie można gasić go, nie blokować, lecz wyzwolić, pozwolić sobie na to, żeby robić to, co *się chce*. Czyli naśladować impulsy. Podczas kursu to jedno z pierwszych ćwiczeń, które ma za zadanie po pierwsze zauważyć impulsy, a po drugie dać przyzwolenie na to, żeby te impulsy naśladować. Czyli ćwiczymy tutaj coś przeciwnego, niż to, co ćwiczymy codziennie będąc w relacjach społecznych.

Język polski pozwala dość łatwo wyjaśnić za pomocą zwrotnych zaimków tę podstawową różnicę pomiędzy „*chcę*” i „*chce mi się*”. Za pomocą „*chcę*” możemy opisywać to, co jest związane ze świadomą decyzją czy dążeniem człowieka („want”). Natomiast „*chce mi się*” opisuje potrzebę człowieka, która może nie być świadoma („need”). To znaczy, że za pomocą „*chce mi się*” możemy opisać również to, co się dzieje na poziomie impulsów. („Miałem *impuls* do tego, żeby cię dotknąć”; „*chciało mi się* ciebie dotknąć”, co wcale może nie być żadną decyzją – po prostu ręką sama wyruszyła w twoją stronę, a ja ją zatrzymałem; tak samo: impuls do śmiechu, *chce mi się* śmiać – to absolutnie

---

<sup>80</sup> Judith Weston, *Directing actors*, Michael Wiese Productions 1996, s.77

nie to samo, co chcieć się zaśmiać, kiedy trzeba to zrobić, bo w scenariuszu tak zapisano). To coś zupełnie innego, niż to, co często mówią reżyserzy do aktorów podczas analizy sceny: „chcesz dotknąć”. Taki opis dąży do „mapowania rezultatu”, a nie do procesu: to widz ma stwierdzić „chce dotknąć (ale nie robi tego)”. Proces pomiędzy aktorami leży w jakiejś innej sferze.

Podczas tego ćwiczenia zapoznajemy się z jednym z podstawowych mechanizmów potrzebnych dla wiarygodnego aktorstwa, mianowicie prawdziwe reagowanie na wyobrażoną okoliczność. Bardzo często się zdarza, że osoby z zamkniętymi oczyma zaczynają „unikać” zderzenia ze ścianami albo obiektami, których w rzeczywistości nie ma przed nimi. Osobie tak się wydaje, czy dlatego, że zmienia położenie w stosunku do źródła światła, czy z powodu podwyższonej wrażliwości dzięki tym zamkniętym oczom. W trakcie omówienia po wykonaniu nawet opowiadają o tym, że w wyobraźni swojej widzieli tę ścianę przed sobą i że lecieli prosto na nią, albo że zobaczyli na obrazku w wyobraźni jakąś kolizję, która się zaraz przydarzy – ciało w takich momentach kurczy się zasłaniając jak może swoje części najważniejsze; niektórzy studenci natomiast mówią o tym, że czuli się jak na rollercoasterze i to było zabawne, i bezpieczne w ich poczuciu, albo że pływali w basenie – ciało w tym momencie „przyjmowało to co się działo i rozluźniało się”. Otóż tu mamy do czynienia z jednym z podstawowych mechanizmów, niezbędnych do aktorstwa: z drugim systemem sygnałowym według terminologii fizjologa i laureata nagrody Nobla Iwana Pawłowa. Żadnego faktu rollercoastera czy ściany nie ma, ale obraz pojawia się w wyobraźni, jest rzeczywisty dla tej osoby i reakcja na niego jest absolutnie prawdziwa, realna, fizyczna.

Nikołaj Demidov w książce *Sztuka życia na scenie*<sup>81</sup> pisze:

„Siedzicie zimną w ciepłym pokoju, zajęci swoimi sprawami - czytacie, piszecie. Ale z jakiegoś powodu nagle robi się zimno..., kulicie się, wzdrygacie się, chcecie się ubrać, rozglądacie się. Okazuje się, że ktoś otworzył okno, a na dworze jest znacznie poniżej zera. Szybko zatrzaskujecie okno...

---

<sup>81</sup> Николай Демидов, *Творческое наследие Т. 2: Искусство жить на сцене*, Гиперион, Санкт-Петербург 2004, s.44-46

Inny przypadek: siedzicie w tym samym pokoju, również zimą i jesteście zajęci swoimi sprawami. Wchodzi człowiek, założmy, to wasz brat - idzie prosto do okna, odsuwa zasuwę i widzicie, że ma zamiar otworzyć okno. Pewnie poprzednim razem otworzył je ten sam miłośnik świeżego powietrza. To jego przygotowanie do otwarcia okna już służy wam jako wystarczająco jasny sygnał, że zaraz okno będzie otwarte i doprowadzi to do takiej samej, mało przyjemnej wentylacji, jaka miała miejsce zeszłym razem. I wy - mimo że nie czuć jeszcze zimna - już jesteście pod jego wpływem i się irytujecie.

I nareszcie, trzeci przypadek, gdy ten wasz brat, fanatyk świeżego powietrza, jeszcze niczego nie robiąc, po prostu tylko powie: "Jakoś tu duszno! Trzeba by otworzyć okno". Jeżeli nawet niczego jeszcze nie robi, to już same słowa są dla was sygnałem tego, co za chwilę powinno się wydarzyć.

Więc w pierwszym przypadku wasz organizm odruchowo odpowiada na rzeczywiste zimno. To jest *pierwszy system sygnałowy* według terminologii Iwana Pawłowa, gdy sygnałem dla reakcji jest sam fakt.

W drugim i trzecim przypadku sam fakt nie ma miejsca, istnieje tylko w wyobraźni. To *drugi system sygnałowy*, który wywołuje u człowieka odruch tak samo, jak rzeczywiste fakty.

To, że rzeczywisty fakt wywołuje u nas reakcję odruchową, jest jasne. Ale jak może zostać wywołana podobna reakcja, kiedy faktu nie ma, lecz jest tylko wspomnienie o nim?

Odpowiedź jest bardzo prosta: fakt jest obecny w taki sam sposób w obu przypadkach. Tylko w pierwszym przypadku jest on rzeczywisty, zdarzający się w tej chwili, a w drugim miał miejsce wcześniej i aż do tego momentu znajdował się w *głębiniach naszej pamięci*. Jedno słowo i myśl o nim (lub o czymś podobnym) znów przywołuje go ze wszystkimi odczuciami, które towarzyszyły mu kiedyś: zarówno fizjologicznymi, jak i psychicznymi.

Kolejny prosty i przekonujący przykład skuteczności drugiego systemu sygnałowego: wyobraźcie sobie albo przynajmniej pomyślcie, że macie w ustach plasterek świeżej cytryny... I w tej samej chwili *dobitnie* poczujecie jakby rzeczywiście drażniący, intensywny kwas cytrynowy, i wasza jama ustna zacznie napęlić się śliną. Oczywiście to nie potrwa długo, ale będzie miało miejsce. I teraz od was zależy, czy pozwolicie sobie na kontynuację i rozrastanie się tej waszej mimowolnej reakcji, czy powstrzymacie się: "Ale bzdura! Nie ma przecież żadnej cytryny. Ja tylko pomyślałem o niej..." Wówczas cały rozpoczęty proces zostanie zahamowany i nic się dalej nie wydarzy.

Właśnie tak postępujemy w podobnych przypadkach - hamujemy naszą mimowolną reakcję. Rzeczywiście, byłoby bardzo niebezpiecznie i nierozsądnie gdybyśmy uwalniali wszystkie nasze reakcje wywołane przez słowo lub myśl.

Tak to jest w życiu. Przywykliśmy do powstrzymywania siebie - hamowania wszystkich przejawów naszej bezpośredniej wrażliwości. A przecież praca aktora na scenie prawie w całości składa się z reakcji na wyobrażone fakty, na wyobrażone okoliczności. I ta zasada drugiego systemu sygnałowego - ***niezawodnie odruchowo reagować na słowa i myśli*** - stanowi podstawę twórczości aktora na scenie.

Dlatego aktor przede wszystkim powinien ***rozwijać i kultywować w sobie umiejętność swobodnego poddawania się reakcji powstałej odruchowo pod wpływem odbierania czegoś wyobrażonego***”.<sup>82</sup>

I jeszcze jedna ważna myśl w związku z tym, co można obserwować podczas ćwiczenia z zamkniętymi oczami. Często wyobrażamy sobie przegrody, których nie ma w rzeczywistości, i ograniczamy niepotrzebnie, nie sprawdzając, czy faktycznie nie możemy czegoś zrobić. W twórczości, to ma fatalny skutek. Demidov poświęcił część swoich badań badaniom geniuszy i tego, skąd się biorą. Przytoczę tu jeszcze jeden fragment z jego książki *Sztuka aktora w jego teraźniejszości i przyszłości*:

„Często geniusz, który obdarzył ludzkość jakimś wielkim dziełem, musiał najpierw wykonać tytaniczną pracę nad sobą, aby przezwyciężyć swoją niezdolność do wybranego gatunku sztuki... Może się to wydawać dziwne, ale to prawda.

O największym mówcy swoich czasów Demostenesie wiemy, że został wygwizdany przy pierwszej próbie przemówienia do ludu. Mówił niewyraźnie, jego głos był tak słaby, że w ogóle nie było go słyhać, a sposób jego zachowania budził śmiech. Balzacowi literacka praca szła niezwykle trudno. Lew Tołstoj mówił o nim tak: „Nie potrafił pisać. Ale był geniuszem. Zjawisko, którego nie sposób inaczej nazwać: geniusz”.

To samo spotkało wielu znakomitych aktorów, którzy zanim zdobyli sławę, musieli przezwyciężyć swoje wady fizyczne – słaby głos, wady wymowy, nieruchliwe, nieposłuszne

---

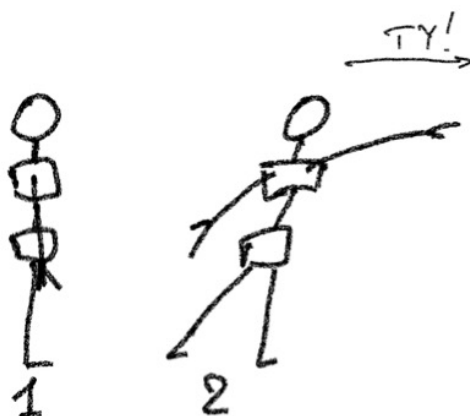
<sup>82</sup> Николай Демидов, *Творческое наследие Т. 2: Искусство жить на сцене*, Гиперион, Санкт-Петербург 2004, s.44-46



ciało – poważne blokady psychiczne, takie jak jąkanie, paraliżująca trema, brak łatwego pobudzenia stanu twórczego (tak cennego dla aktora), ospałość itp”.<sup>83</sup>

### Ćwiczenie Chaos-„Ty!”

To jedno z podstawowych ćwiczeń do zrozumienia natury impulsu. Grupa porusza się w sali w sposób chaotyczny. W jakimś momencie prowadzący klaszcze, a grupa ma w tym samym momencie się zatrzymać w miejscu i natychmiast zamknąć oczy. Prowadzący wybiera osobę, która ma otworzyć oczy i zawołać wskazaną przez prowadzącego osobę z grupy słowem „TY!” połączonym z gestem.



Il. 18. Gest w ćwiczeniu Chaos-„Ty!”, rysunek własny, kwiecień 2023

Pomóc sobie w wyobraźni można następującą wizualizacją: próbuję trafić dźwiękiem w partnera tak, jak rzutką w dziesiątkę. Zadanie reszty grupy jest takie: pozostając przez cały czas z zamkniętymi oczyma, słuchać własnego ciała i jeśli to „TY!” spowoduje jakieś drganie w ciele, poczucie pchnięcia, czy ciepło/chłód, jakieś nawet minimalne fizyczne coś (rodzaj poczucia fizycznego zależy oczywiście od tysiąca różnych okoliczności i przede wszystkim od wrażliwości konkretnej osoby), to trzeba podnieść rękę do góry.

Bardzo rzadko się zdarza, że studenci od razu rozpoznają impulsy we własnym ciele, spowodowane przez to zawołanie. Ale to, czego nie powinni robić, to blokowanie ich

---

<sup>83</sup> Николай Демидов, *Искусство актера в его настоящем и будущем. Типы актера*, Изд-во РГИСИ, Санкт-Петербург 2019, s.176

pojawienia się we własnym ciele. Często można słyszeć takie tłumaczenie powodu, dlaczego student od razu nie podniósł ręki: „To byłem(-am) ja? No właśnie, od początku wiedziałem, że mnie woła, ale nie byłem pewien, czekałem, sprawdzałem, chciałem się upewnić”. W takim razie zapytam, „czy pamiętasz, co robiło twoje ciało, kiedy twój kolega cię wołał?” - „Nie”. I dalej opowiadam to, co zauważyłem. Zazwyczaj blokowanie impulsu podczas tego ćwiczenia wyraża się poprzez delikatne albo dość mocne kołysanie całego ciała tuż po wołaniu, albo poprzez zaciskanie palców, albo ruch głowy w stronę wołającego. Tego jesteśmy nauczeni od dziecka: kiedy *chce się* coś zrobić, to najpierw trzeba to zahamować, nie pozwalać sobie na to, czego *się chce*. W życiu codziennym, to dobra technika. Gdybyśmy tego nie robili, to bardzo możliwe, że codziennie uderzalibyśmy kilka osób, znanych albo nie. Natomiast na scenie potrzebujemy twórczego lotu, potrzebujemy barwnego życia, a nie zahamowanego zachowania się. Zresztą, dramaturgia opisuje zazwyczaj ludzi, którzy są w jakimś skrajnym stanie, w sytuacjach, kiedy właśnie przestają się kontrolować i *im się robi*, *im się wypowiada* coś czego może lepiej byłoby nie mówić i nie robić. *To* lubimy oglądać i *tym* się zachwycamy, a nie tym, jak aktor w ciągu minuty nie może wypowiedzieć kwestii, bo coś tam „przeżywa”, czyli usiłuje wycisnąć z siebie gotową emocję albo próbuje wepchnąć teraz do sceny dwugodzinną rozmowę z reżyserem o postaci.

Emocja się pojawi, jeśli będzie odpowiednio ustalony żywy proces, ponieważ się pojawia jako rezultat procesu odbierania. Kiedy reżyseria polega na tym, żeby zrobić „emocjonalną mapę” (*emotional mapping*<sup>84</sup>), zamyka się droga do żywego procesu na scenie, do realnego partnerowania.

To ćwiczenie uczy również tego, że nie trzeba czekać na jakiś „duży i klarowny” bodziec, aby reagować. Wręcz przeciwnie. Kiedy jest taki bodziec, zareaguje się samo, nie trzeba tu większej uwagi. Natomiast kiedy jest drobny, jak zmiana grymasu ust, trzeba dużo uwagi i otwartej percepcji, żeby taką zmianę zauważyć. Kiedy aktor uczy się zauważać drobne zmiany w partnerze, ma podstawy, żeby być żywym aktorem, partnerującym „*tu i teraz*” (in the moment).

Ćwiczenie „Wpatrz się uważnie w twarz”

Grupa siada na podłodze, w parach naprzeciwko siebie. Zadanie: przez cały czas trwania ćwiczenia wpatrywać się w twarz partnera, słuchać sugestii prowadzącego i

---

<sup>84</sup> Judith Weston, *Directing actors*, Michael Wiese Productions 1996, s.19

odpuszczać myślenie w związku z tymi sugestiami i pytaniami oraz własnymi myślami. Prowadzący proponuje serię mini zadań, zaczynając od tego, żeby po prostu wpatrzeć się w partnera i znaleźć coś nowego w tej twarzy, twarzy, którą widzi może już nie pierwszy rok, a jednak może znaleźć jakiś nowy rys, coś, na co wcześniej nie zwracał uwagi. Dalej płynnie i niezauważalnie przechodzimy do odbierania twarzy poprzez zaproponowane przez prowadzącego okoliczności. Prowadzący sugeruje: osoba naprzeciwko – to „osoba bardzo bliska”, albo „osoba, która cię zdradziła”; wpatrz się w tę twarz i znajdź potwierdzenie tej informacji; jaka część twarzy czy jaki jej rys potwierdza, że to prawda? Przez takie wpatrywanie się „przez pryzmat” zaproponowanych okoliczności pojawia się wiara w prawdziwość tej okoliczności oraz uwalnia się myślenie: odpowiedź na pytania, które są zadane przez prowadzącego (np. czy już pogodziliście się czy nie? czy: jak się czuje ta osoba naprzeciwko was z tym, co zrobiła?) albo na własne pytania, które powstają w głowie, trzeba znaleźć odpowiedź w partnerze, w jego, czy jej twarzy poprzez wpatrywanie się, odbieranie.

To ćwiczenie powinno trwać długo, około 20-30 minut (przez cały czas powinny się zmieniać okoliczności, pryzmat, przez który odbiera się partnera), ponieważ na początku opór jest normalny, skrępowanie związane z bliskością partnera i z patrzeniem w oczy, więc trzeba trochę czasu, aby się przyzwyczaić, rozluźnić, zacząć zajmować się nie tym „jak ja wyglądam” (czyli co widzi teraz partner? Na co patrzy?), a tym, co ja widzę, w co wierzę itd. Zająć się tym, „jak ja wyglądam” znaczy przestać partnerować.

Po wykonaniu tego ćwiczenia rozmawiamy również o tym, gdzie zaczyna się „rola partnera”. Odpowiedź ze świata teatru żywego, teatru realnego partnerowania będzie brzmiała następująco: „we mnie”. To ja zaczynam rolę partnera tym, że patrzę na niego przez „pryzmat zadanych okoliczności” (Demidov mówi: „podstawić się pod okoliczności”). Jest takie powiedzenie: „świta robi króla”. Właśnie tak, bez świty, czyli bez tych osób, które uznają konkretną osobę za króla, nie ma przecież króla. To po prostu jakiś człowiek.

Dość typowa sytuacja castingowa: aktor/-ka wychodzi z sali i mówi „dostałem/-am okropnego partnera, nic nie dawał ze swojej strony, nic się nie działo, tekstu nie pamiętał; TO nie HAMLET! (Czy jakakolwiek inna rola)” Czasami tak się zdarza, partner, którego widzimy na castingu po raz pierwszy, założmy nie jest dobrze przygotowany/nie jest doświadczonym aktorem. Dobrze. Ale innego partnera w tej chwili nie mamy. TO mój Hamlet teraz. Hamlet, który może zupełnie się nie orientuje w przestrzeni, który się wszystkiego boi, jęka się, nie pamięta tekstu, czerwieni się... Dobrze! Będę odbierał *to co jest*. I niech *to* będzie „paliwem” naszej sceny, założmy, że gram Klaudiusza: „tak,

Hamlecie, zmiażdżę cię! Jakim chcesz być królem? Ty nie możesz być moim konkurentem!”  
Czyli odbieram to, co realnie się dzieje i nie udaję, że sytuacja jest inna niż jest w rzeczywistości.

Judith Weston, *Directing actors*:

*Eye contact is very helpful to listening (...) The eye contact I am asking for is a giving and a receiving; it is using your eyes in the sense that the eyes are windows of the soul.*<sup>85</sup>

Ćwiczenie „Znaleźć 5 różnych...”

To ćwiczenie powinno być robione po psychofizycznej rozgrzewce, po ćwiczeniach angażujących subtelną uwagę do detali wewnątrz czy dookoła, ponieważ jest istotne, żeby osiągnąć stan gotowości i otwartości, rozluźnienia. Jest to ważne, bo w tym ćwiczeniu chodzi o pewne „przywabienie” wspomnień i asocjacji, ale nic nie może być robione na siłę, niczego nie można żądać od siebie.

Zadanie pierwsze: znaleźć w tej sali 5 różnych dotykowych poczuć; całą uwagę kierujemy w stronę procesu odbierania: jaką powierzchnię czujemy? Co to znaczy odbierać coś skórą? Jak reaguje ciało na ten proces? Jakie niuanse tego poczucia możemy zauważyć? Itd... Jeśli podczas odbierania przyjdzie do głowy jakieś wspomnienie albo asocjacja – zobaczcie, co przyszło, o czym to jest? Bądźcie z tym wspomnieniem czy asocjacją, wpatrujcie się w nią. Jeśli nic nie przyjdzie – nie ma żadnego problemu, kierujcie uwagę w stronę technicznego zadania, czyli do odbierania, do realnych poczuć, odczuwanych tu i teraz. Nie wolno od siebie wymagać żadnych skojarzeń, bo są krnąbrne i absolutnie nieprzewidywalne.

Analogicznie wykonuje się zadanie z zapachami i smakami.

W tych ćwiczeniach buduje się związek z obiektami na scenie czy planie zdjęciowym, który jest niezbędny dla prawdy życia. Nasze zachowanie się jest bardzo mocno determinowane poprzez przestrzeń. Przecież kiedy jesteśmy w jakimś pomieszczeniu, np. w sali szkolnej, nagle otwierają się drzwi i zagląda czy wchodzi jakaś osoba, zawsze możemy powiedzieć, czy ta osoba wchodzi przez te drzwi po raz pierwszy czy robi to codziennie; czy ta przestrzeń jest absolutnie obca czy przynależy do wchodzącej

---

<sup>85</sup> Judith Weston, *Directing actors*, Michael Wiese Productions 1996, s.79

osoby przynajmniej w jakimś stopniu. To jest rzeczą naturalną, że mimo naszej woli działa w praktyce aktorskiej: kamera w taki sam sposób wychwyci to, czy aktor zna przestrzeń, czy czuje się w niej obco. Często mamy do czynienia z przestrzenią, która jest bardzo dobrze znana postaci, np. jeśli chodzi o sytuację typu „wchodzi do domu rodzinnego po 5 latach nieobecności”. Ale aktor, przyjeżdżając dzisiaj na plan zdjęciowy może być w tej przestrzeni po raz pierwszy (i może też ostatni) w życiu. W sposób naturalny aktor będzie się czuł obcy w tej przestrzeni, a kamera to wychwyci. Natomiast osoba wchodząca do domu rodzinnego będzie na każdym kroku miała intensywną relację z przestrzenią i rzeczami w niej się znajdującymi: dlaczego moje kapcie są w tym kącie? W jakim stanie jest dom? Czy czuje się inny zapach? I jeszcze milion możliwych myśli i pytań... I co jest ważne, ta osoba może wcale nie chcieć zapytać o te rzeczy, ale pytania się pojawiają mimo jej woli. Można nawet zmienić kąt patrzenia i powiedzieć, że osoba w tym sensie jest *pasywna*, lecz to „przestrzeń atakuje tę osobę”. Żeby uzyskać prawdę na planie w takiej sytuacji oczywiście trzeba poświęcić czas na zapoznanie się z przestrzenią i na odpuszczenie wolnych asocjacji w związku z nią i obiektami ją napełniającymi. Innymi słowy, przestrzeń trzeba *oswoić*.

Jeśli chodzi o przykłady, to można przypatrzeć się dwóm wersjom tego samego, ale zaadaptowanego serialu. Wersja amerykańska nazywa się „In Treatment”<sup>86</sup>, wersja polska – „Bez tajemnic”<sup>87</sup>. Ta historia opowiada o psychoterapeucie, który prowadzi sesje w gabinecie we własnym domu. Sytuacje w tych wersjach są prawie identyczne, z tą różnicą, że w amerykańskiej wersji dom protagonisty znajduje się w Baltimore w Stanach Zjednoczonych, a w polskiej – w Warszawie. W obu przypadkach w historii mówi się o *domu*, ale zrealizowany ten „dom” jest zupełnie inaczej.

W wersji amerykańskiej widać, że ten dom to ciepła przestrzeń, w której się mieszka od dawna; jest napełniony różnymi rzeczami, wspomnieniami, czyimiś łzami, nadziejami, a jednocześnie ma w sobie jakiś spokój codzienności, bo jednak dom – to stabilność, to opoka... Terapeuta „wie” gdzie jest, np. podczas kłótni z żoną (tę kłótnię możemy obserwować w obu wersjach), czyli swobodnie się porusza w przestrzeni, zmienia położenie podążając za pewnym impulsem, rodzącym się w związku z sytuacją. W wersji polskiej niby to też powinien być prawdziwy dom bohatera, natomiast związku z przestrzenią nie widać, to przestrzeń w sumie obca, zimna, która nie zachęca do tego, żeby tam mieszkać, to raczej

---

<sup>86</sup> *In Treatment*, Rodrigo García, HBO, 2008

<sup>87</sup> *Bez tajemnic*, różni reżyserzy, HBO Polska, 2011

wynajęte w zeszłym tygodniu biuro niż dom, gdzie jest żona, dzieci i nieskończony ciąg dni przeżytych tak czy owak razem. Bohater warszawski porusza się dość niezręcznie w tej przestrzeni, w zasadzie nie wiedząc, gdzie się podziać podczas kłótni z żoną: jest najpierw przyklejony do jednego miejsca, a potem do drugiego (pewnie to tylko wykonanie technicznej wskazówki reżysera).

Judith Weston, *Directing actors*:

*Listening (...) is allowing one's **concentration** to be on the response to the other actor, on him physically - on the expression in his eyes, the little lines around his mouth, on the **sound** of his voice as well as the words he's saying, on his body, even on his smell.*<sup>88</sup>

### Ćwiczenie Chaos-gest-tekst

Po secie ćwiczeń, aktywizujących percepcję i *chwytanie się* za „tu i teraz” przechodzimy do elementarnych etiud z zadaniem tekstem, wykonanych w technice Nikołaja Demidova.

Struktura ćwiczenia jest następująca:

- 1) Grupa jest w ruchu chaotycznym
- 2) Kiedy zdarzy się „zaczepienie się” z kimś oczami, czyli po prostu kontakt oczami, ta para się zbliża i odbiera siebie nawzajem tak długo, jak to jest potrzebne – ważne jest, aby się nie śpieszyć
- 3) Kiedy pojawi się w ciele impuls, żeby coś zrobić kieruje się go w stronę wcześniej zaproponowanego gestu i tekstu (tradycyjny gest i tekst początku to podawanie ręki (gest) i „Dzień dobry”). [To krok w stronę sztuki, napisanej przez jakiegoś autora: gest – to didaskalia do wykonania, tekst – to kwestia do wypowiedzenia]
- 4) Po wykonaniu tego gestu i tekstu znów się nie śpieszymy, dajemy sobie czas, aby spokojnie odebrać siebie nawzajem i obserwujemy to, co się zmieniło w relacji, co pozostało jako pewien „posmak” między dwiema osobami, co się spotkały i coś sobie powiedziały (nie ma innych słów: tu od razu przyzwyczajamy aktora-studenta do tego, żeby się posługiwał tekstem autora bez żadnych dodatków i zbędnych improwizacji tekstowych; cała improwizacja ma się odbyć na poziomie tego, co *robię*)

---

<sup>88</sup> Judith Weston, *Directing actors*, Michael Wiese Productions 1996, s.79

- 5) Kiedy zobaczymy, że ten moment między dwiema osobami dobiegł końca, wyczerpał się, zostawimy partnera i jeszcze przez parę sekund przemyślimy „z czym zostawiłem partnera? Co się zdarzyło między nami?”
- 6) Pustka przez 2-3 sekundy, zgodnie z techniką Demidova, koniec spotkania z partnerem => jestem gotów do kolejnego.

Na początku studenci często zaczynają coś grać, coś pokazywać, coś wyciskać z siebie, żeby „było ciekawie”. To wszystko jest absolutnie zbędne, nawet szkodliwe, a ćwiczenie ma swój cel w tym, żeby być „*kotem*”: podążać swobodnie za impulsami, rodzącymi się w ciele, nie blokować ich, mówić wtedy, kiedy ciało chce mówić i podążać za mimowolnym wdechem-wydechem, ruchem ust. Tu, na „małym tekstowym dystansie”, trenujemy prawie absolutną swobodę sceniczną, swobodę, która ograniczona jest tylko gestem, czyli didaskalią autora, oraz tekstem, zapisanym przez autora w scenariuszu czy sztuce.

Czy Stanisławski czy Demidov<sup>89</sup> obserwowali zwierzęta i zwłaszcza koty właśnie dlatego, że są swobodne, robią co im *się chce*, absolutnie nie martwiąc się o to, co ktoś o nich pomyśli. A jeszcze potrafią świetnie odpoczywać wtedy, kiedy tego potrzebują. Stanisławskiego interesowała umiejętność kotów rozluźniania całego ciała, czyli odpoczywanie, a Demidova – naturalność zachowania w każdych warunkach (w *Sztuce życia na scenie* opisuje momenty wyjścia kotów na scenę w teatrach). Cytuję tutaj to, co ma ścisły związek z obecnym tematem:

„On [kot] w ogóle nic *nie robi* - wszystko *samo się robi*. Czy nie na tym właśnie polega cała tajemnica? Zwykle aktor "jest aktywny": on *robi*, u kota - *robi się*, *robi się samo*. Aktor ze swoją aktywnością wydaje się sztuczny, nienaturalny, fałszywy, a kot - bezpośredni, autentyczny, jak sama natura”.<sup>90</sup>

Od siebie chcę dodać, że mnie natomiast fascynuje aspekt *polowania* kotów i ten przykład często dają studentom. W teatrze żywym jest ważne „*być uwagą w partnerze*”. Pod

---

<sup>89</sup> Ważne jest zaznaczyć, że właśnie Demidov zapoznał Stanisławskiego z jogą. A tematowi porównania *Pracy aktora nad sobą* z książką Ramacharaki *Hatha Yoga (1904)* jest poświęcona świetna praca S. Czerkasskiego *Stanisławski i Joga* (Сергей Черкасский, *Станиславский и йога*, Изд-во РГИСИ, Санкт-Петербург 2018).

<sup>90</sup> Николай Демидов, *Творческое наследие Т. 2: Искусство жить на сцене*, Гиперион, Санкт-Петербург 2004, s.74

tym względem warto patrzeć na koty, kiedy polują: ich uwaga jest *całościowo w obiekcie polowania*, każdy ruch jest z tym *zsynchronizowany*. Chcę *takiej jakości uwagi* aktora na scenie. I szkoła Demidova na to pozwala, czego byłem wielokrotnie świadkiem.

W dalszych etapach ten dystans powoli się poszerza w dłuższych (4-5 kwestii) etiudach zgodnie z metodą Demidova; potem jest to krótka scena, średnia scena, duża scena, cały spektakl, ciągle dbając o twórczą swobodę aktora, która nie może być zakłócona przez rosnące ograniczenia formalne, związane z budowaniem sceny i spektaklu. Wręcz, te ograniczenia mają być oparciem, jakim są np. 6 punktów wyżej opisanego ćwiczenia. Swoboda nie może być absolutną, lecz może być *pełną wewnątrz ustalonych granic*. Nazywam te granice terminem „korytarz improwizacyjny”: mamy ściany dookoła, mamy początek korytarza i jego koniec, mamy w ścianach różne drzwi. Wiemy, gdzie wchodzimy i gdzie dążymy, ale nie wiemy w jaki sposób dojdziemy do końca, do jakich drzwi zapukamy, do jakich pokoi zajrzemy i co w tych pokojach zobaczymy.

Judith Weston, *Directing actors*:

*When actors listen, their performances on each take are going to be slightly different.*<sup>91</sup>

### **Jeszcze kilka słów na zakończenie rozdziału**

Ćwiczenia z Commedii dell'arte, ćwiczenia formalne i ruchowe powinny być wykonywane poprzez odbieranie bodźców. Tylko w takim przypadku ewentualny spektakl, zrobiony w tej konwencji, będzie napełniony życiem, prawdą i w konsekwencji będzie obchodził i aktora, i widza. Miałem szczęście zobaczyć kilka miesięcy temu słynny spektakl w reżyserii Giorgio Strehlera „*Arlekin. Sługa dwóch panów*”<sup>92</sup>, premiera którego odbyła się w 1947 (!) roku. Przyznam się, że poszedłem na ten spektakl jak na muzealną sztukę, nie oczekiwałem „nic dobrego” od przedstawienia, do którego przez cały czas robi się zastępstwa i który ma, o Boże!, 75 lat. Widziałem spektakle, które miały 15-20-25-30 lat, i szczerze powiedziawszy może lepiej byłoby dla nich już nie pojawiać się przed publicznością, przynajmniej to moja opinia pod kątem „żywego” w tych spektaklach. Ale jeśli chodzi o *Arlekina* Strehlera – jest to spektakl absolutnie żywy, pełen energii, dobrego

---

<sup>91</sup> Judith Weston, *Directing actors*, Michael Wiese Productions 1996, s.85

<sup>92</sup> <https://www.piccoloteatro.org/it/2022-2023/arlecchino-servitore-di-due-padroni> [dostęp 14.04.2023]



poczucia humoru, a najważniejsze – *frajdy aktorów*. Ci aktorzy zachowują konwencję i wewnątrz niej grają *od partnera*. Jednocześnie z tym czuje się, że mają świadomość grania w spektaklu, który ma historyczne znaczenie, więc mają dużą odpowiedzialność. I to jest absolutnie urzekające widowisko, trudne do opisanie. Widziałem w życiu dużo prób zrobienia formalnych spektakli na scenie, ale ich większość – to próby martwe, pozbawione wewnętrznego życia. Szkoda patrzeć na takie rzeczy: wybory reżyserskie nie są umotywowane, aktorzy się nudzą, nie rozumieją/nie czują tego, co robią...

Edukacja aktora poprzez trening teatru żywego zapewnia inny mechanizm współpracy reżysera z aktorem. Nie ten słynny „*ja, reżyser, wiem, a ty, aktorze, rób co ja każę*” (czasami mówi się „romantycznie”, że aktor powinien być „plasteliną w rękach reżysera”; czasami mniej: „*aktor jest od grania, jak...*”; nie będę powtarzał tego brzydkiego, chamskiego powiedzenia, które po prostu odczłowiecza, pozbywa podmiotowości), lecz „*ja, reżyser, jestem twórcą i organizatorem, mam swoje pole odpowiedzialności (większe), i ty, aktorze, jesteś twórcą, masz swoje pole odpowiedzialności (mniejsze), za to jesteś swobodniejszy, mniej ograniczony, bo im więcej odpowiedzialności, tym więcej ograniczeń*”. W takim razie w przyszłości każde formalne zadanie reżysera będzie zadaniem, które aktor z łatwością przekieruje na pole *procesu, życia na scenie*.

Chciałbym jeszcze raz podkreślić rangę studiowania *metod* pracy, przekazania *kultury pracy teatralnej*. Metoda to uporządkowana droga, etapy, punkty, od których startuję i jakie osiągam. Studenci, rzecz jasna, są różni, lecz ćwiczenia powinny przynosić ten sam uśredniony rezultat i być skierowane w systemie pracy do odpowiednich celów, zadań. Brak metod wzbudza chaos, z którego nic oprócz strachu nie wynika. To nie jest chaos kreatywny, to chaos kawałeczków rozbitej wazy, które rozleciały się po całym pokoju: całego życia może nie starczyć, żeby pozbierać je i skleić w nadające się do użycia naczynie.

## Podsumowanie

Spróbuję podsumować wykonaną 8-letnią pracę nad monodramem oraz dwuletnią pracę nad komentarzem pisemnym. Choć robić tego mi się nie chce – podsumowanie ma jakiś posmak końca, kropki... Nie chce mi się pożegnać z Biednym Arlekinem. Mimo to, że nazwa spektaklu (i w konsekwencji koncertu) była wybrana świadomie i z całą odpowiedzialnością...

Kilka projektów w swoim życiu wykonałem z wiedzą albo poczuciem, że to (prawdopodobnie) ostatni raz. Taka wewnętrzna instalacja z jednej strony daje dużo sił, bo zaraz skończysz coś i trzeba docisnąć do końca, nie ma co oszczędzać siły; a z drugiej strony, wprowadza to do pracy jakiś nieznośny ciężar, ponieważ nie jest jasne, po co wkładać tak dużo sił w rzecz, która zdaje się zaraz umrzeć i pozostanie tylko jakieś wspomnienie o niej. Pewnie na tym polega życie.

Po pierwsze, chciałbym zaznaczyć wagę tego treningu dla mnie. Wszystkie etapy tworzenia, przygotowania tego projektu przyniosły mi ogromną ilość treningu osobistego, który stanowi podstawę do dalszych twórczych kroków, tak i do pedagogiki, w którą jestem zaangażowany czasowo i obowiązkowo najbardziej w ciągu ostatnich 5 lat. Podczas lekcji często trzeba powoływać się na praktykę zawodową, dawać przykłady z własnych projektów, a tak olbrzymie i wszechobjmujące dzieło daje bardzo dużo materiału do takich potrzeb.

W trakcie tworzenia tego projektu, byłem w nieustannym treningu. Czasem bardziej, czasem mniej intensywnym i odbywającym się na różnych poziomach: od poziomu elementarnych ćwiczeń aktorskich przez niezwykle dla mnie trening producenta, aż do złożonego treningu reżyserskiego. Stałość tego treningu zapewniła moją gotowość do kontynuacji pracy w każdym momencie bez względu na to, jak długie pauzy pojawiały się w niej. Stałość treningu jest ważna wtedy, kiedy się chce wykonać pracę, która wykracza poza granicę „typowych” zadań, czyli która w formie i w treści różni się od pewnego „środka” teatralnego.

Po drugie, wyniosłem z różnych aktorskich treningów, że trening aktorski powinien być stały: tylko poprzez taki trening można się zbliżyć do perfekcji, być perfekcyjnym w technicznym sensie wykonania utworu, który pozwala na twórczość wewnątrz tego rodzaju

techniki. Trening trzeba wzbogacać o nowe doświadczenia, aby przez cały czas ewoluował i prowokował organizm do pracy, czyli do procesu rozwojowego.

Po trzecie, upewniłem się w tym, że monodram to świetny sposób dla aktora, aby zdobyć dużo twórczej swobody. Jednocześnie, to wspaniała weryfikacja oraz poszerzenie własnych aktorskich i twórczych możliwości. To mocny trening, który zaleciłbym każdemu aktorowi.

Po czwarte, jeśli chodzi o sam eksperyment odnowienia Commedii dell'arte, uważam go za udany. Odnowienie sztuki Commedii dell'arte jest możliwe poprzez mieszanie jej z innymi gatunkami i poprzez nasycenie aktualnymi dla aktorów/reżysera sensami.

Jestem przekonany, że znajdą się ludzie, którzy powiedzą, że to co ja zrobiłem w moim spektaklu nie jest właściwie Commedią dell'arte. Tak, będą mieli rację. Commedia dell'arte umarła. Zostały po niej tylko jakieś formalne resztki. Ale tę formę można napełnić dziś nowymi sensami i dzięki temu ją ożywić. Bez kontrastu pomiędzy tą starą formą a dzisiejszymi sensami nie ma szansy na stworzenie interesującego dzieła. Trzeba wziąć pod uwagę, że aktorzy Commedii dell'arte 400 lat temu nie mieli pojęcia, że to Commedia dell'arte (!). Oni robili po prostu komedię, opowiadali historie na scenie, improwizowali. Ten gatunek nie miał żadnego kanonu i tworzył się w związku z tym, jakie było życie współczesnych mu ludzi i ich twórcze poszukiwania. Odtworzenie Commedii dell'arte nie jest możliwe, bo po prostu jej już nie ma. Powtórzenie teatralnego gatunku nie jest możliwe, bo duch napełniający go nie jest nigdzie zapisany (sztuka teatralna jest ulotna; nie można zapisać jej tak, jak można zapisać muzykę czy malarstwo). Za to można studiować ją w miarę sił i talentu i wykorzystać jej elementy we współczesnym spektaklu. Jeśli chodzi o mój spektakl, to po latach pracy nad nim doszedłem w końcu do tego, jaki to gatunek: mówi o tym podtytuł spektaklu. Innymi słowy, to mieszanka, jaką jest życie. Mam nadzieję, że udało mi się „zdradzić” Commedię dell'arte, „zdradzić” moich nauczycieli, zawsze w sensie „*oltre-däre/tradëre*”.

Jeszcze raz chciałbym podkreślić wagę związku mistrz-uczeń, od którego jesteśmy coraz dalej, ale który leżał u podstaw rozwoju wszystkich rodzajów sztuk w tym architektury i malarstwa, czy muzyki i teatru. Bez dogłębnego studiowania warsztatu konkretnego twórcy/pedagoga, bez kontynuacji edukacyjnego kursu w ciągu kilku lat nie ma podstawy

do rozwoju: nie ma co „zdradzać”/oltre-dãre/tradãre; a znaczy nie ma tłumaczenia/traduzione i tradycji/tradizione. Niestety zwykłą koleją rzeczy będzie po prostu zwyrodnienie. Co do tego doprowadziło? Może wiele rzeczy, a może jedną z nich była ciągła redukcja czasu zajęć z jednym profesorem. Student nie jest w stanie nauczyć się wiele od pedagoga przez 2h w ciągu tygodnia, a pedagog nie jest w stanie w tym czasie wiele przekazać.

Dlatego ostatni wniosek: trzeba otworzyć dyskusję na temat zmian w systemie edukacji w stronę powiększenia pola, na którym może zaistnieć *konsekwentne poznanie metod* i dalsze ich *skrzyżowanie* w przyszłych pokoleniach twórców.

*Szczególne podziękowania kieruję w stronę:*

*Żony*

*za wsparcie na każdym etapie realizacji spektaklu, koncertu i komentarza pisemnego  
(senza di te, tesoro, tutto questo non sarebbe stato proprio possibile)*

*Pani Promotor Małgorzaty Flegel*

*za anielską opiekę*

*Pawła Stępnika*

*za dwa barki: przyjacielski oraz twórczy*

*Calej ekipy współ-twórców spektaklu i koncertu*

*za realizację ideałów współ-tworzenia*

*Pana Dziekana Piotra Mikuckiego*

*za inspiracje i swobodne pole pedagogiczne*

*Mikołaja Jodlińskiego*

*za gorącą wiarę w dobre aktorstwo*

*Moich nauczycieli*

*za nieobojętność i wspólny czas*

## Bibliografia

- Banjanin Milica, *OF HARLEQUINS, DREAMERS, AND POETS: A study of an Image in the Works of Elena Guro*, Russian Language Journal / Русский язык, Winter-Spring 1982, Vol. 36, No. 123/124
- Barbieri N., *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Il Polifilo, Milano 1971
- Bielniak N., *Recepcja twórczości Aleksandra Wertyńskiego w Polsce*, Acta Polono-Ruthenica XXIV:7-18 2019
- Brook P., *The Empty Space: A Book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, Touchstone Books 1995
- Grassi C., Sobrero A., Telmon T., *Introduzione alla dialettologia italiana*, Laterza, Bari 2003
- Grotowski J., *Ku ubogiemu teatrowi*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007
- Lupa K., Maciejewski Ł., *Koniec świata wartości. The end of the world of values*, PWSFTviT, Łódź 2017
- Monetta M., Rocca G., *Mimo e maschera*, Dino Audino, Roma 2016
- Ramacharaka, *Hatha Yoga: or The Yogi Philosophy of Physical Well-Being*, Chicago: Yogi Publication Society 1904
- Ślęzak J., “Szlakiem Rosyjskiego Pierrota” – sylwetka Aleksandra Wertyńskiego, *Przegląd Rusycystyczny* 132:15-26, Polskie Towarzystwo Rusycystyczne 2010
- Weston J., *Directing actors*, Michael Wiese Productions 1996
- Weston J., *Film Director's intuition*, Michael Wiese Productions 1996
- Блок А., *Балаганчик*, 1906 (dostęp w internecie: [https://ru.wikisource.org/wiki/Балаганчик\\_\(Блок\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Балаганчик_(Блок)))
- Буткевич М., *К игровому театру*, РАТИ — ГИТИС, Москва 2010
- Грачева Л., *Актерский тренинг. Теория и практика*, Речь 2004
- Грачева Л., *Жизнь в роли и роль в жизни. Тренинг в работе актера над ролью*, АСТ 2011
- Грачева Л., *Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе*, LAP LAMBERT Academic Publishing 2011
- Грачева Л., *Психотехника актера. Учебное пособие*, Лань, Планета

музыки 2015

- Грачева Л., *Тренинг внутренней свободы. Актуализация творческого потенциала*, Речь 2006
- Грачева Л., *Эмоциональный тренинг: искусство властвовать собой*, Речь 2004
- Гуро Е., *Шарманка, Журавль*, Санкт-Петербург 1909
- Демидов Н., *Искусство актера в его настоящем и будущем. Типы актера*, Изд-во РГИСИ, Санкт-Петербург 2019
- Демидов Н., *Творческое наследие Т. 2: Искусство жить на сцене*, Гиперион, Санкт-Петербург 2004
- Демидов Н., *Творческое наследие. Т. 3. Творческий художественный процесс на сцене*, Нестор-История, Санкт-Петербург 2007
- Молодцова М., *Комедия дель арте: движение во времени*, Изд-во РГИСИ, Санкт-Петербург 2019
- Станиславский К., *Собрание сочинений: В 9 т.*, М. 1988-1999
- Фильштинский В., *Открытая педагогика*, Балтийские сезоны 2006
- Фильштинский В., *Открытая педагогика-2*, Балтийские сезоны 2014
- Черкасский С., *Станиславский и йога*, Изд-во РГИСИ, Санкт-Петербург 2018
- Чехов А., *Три сестры*, 1901 (dostęp w internecie: [https://ru.wikisource.org/wiki/Три\\_сестры\\_%28Чехов%29](https://ru.wikisource.org/wiki/Три_сестры_%28Чехов%29))
- Шевченко Е., *Трагическая арлекиада Е. Гуро: Пьеса «Нищий Арлекин»*, Вестник СамГУ №1 (67) 2009

## Filmografia

*Bez tajemnic*, różni reżyserzy, HBO Polska, 2011

*In Treatment*, Rodrigo García, HBO, 2008

*Mulholland Drive*, David Lynch, USA, 2001

## Linki youtube

Dostęp 14.04.2023:

*Marcel Marceau I The Painter [1975]*, <https://youtu.be/BtSGJWtL3-E>

*Желтый ангел*, Александр Вертинский, <https://youtu.be/KoKlH7eXLiU>

*Осип Мандельштам читает свои стихи*, <https://youtu.be/7VMg4uUgbQs>

*Пей, моя девочка*, Александр Вертинский, [https://youtu.be/7lc\\_JnJdYqM](https://youtu.be/7lc_JnJdYqM)

*Пикколо Бамбино*, Александр Вертинский, <https://youtu.be/0VFhTjkWbVU>

*То, что я должен сказать*, Александр Вертинский, <https://youtu.be/1SuBwCqoB5g>



## Spis ilustracji

- Il.1. *Afisz do spektaklu Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina*, źródło: <https://teatrnowy.pl/spektakle/ostatnie-przedstawienie-sie-biednego-arlekina/>
- Il. 2. *Zdjęcie z sesji promocyjnej do spektaklu Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina*, październik 2021, źródło: archiwum Teatru Nowego w Poznaniu
- Il. 3. *Screenshot ze strony Szkoły Filmowej z informacją o koncercie Ostatnie piosenki Biednego Arlekina*, źródło: <https://www.filmschool.lodz.pl/news/2119,piosenki-biednego-arlekina-niet-voinie.html>
- Il. 4. *Zdjęcie z otwartych zajęć na warsztatach z Commedii dell'arte*, lipiec 2014, źródło: własne archiwum
- Il. 5. *Zdjęcie z sesji promocyjnej do spektaklu Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina*, październik 2021, źródło: archiwum Teatru Nowego w Poznaniu
- Il. 6. *Zdjęcie z próby koncertu Ostatnie Piosenki Biednego Arlekina*, czerwiec 2022, źródło: własne archiwum
- Il. 7. Andrei Zagorodnikov, *Osiem kierunków na scenie*, kwiecień 2023
- Il. 8. Andrei Zagorodnikov, *Colpo di maschera*, kwiecień 2023
- Il. 9. Andrei Zagorodnikov, *Kroki dookoła kręgu*, kwiecień 2023
- Il. 10. Michele Monetta, Giuseppe Rocca, *Kroki dookoła kręgu 2*, skan, źródło: M. Monetta, G. Rocca, *Mimo e maschera*, Dino Audino, Roma 2016, s.130
- Il. 11. Michele Monetta, Giuseppe Rocca, *Kroki dookoła kręgu 3*, skan, źródło: M. Monetta, G. Rocca, *Mimo e maschera*, Dino Audino, Roma 2016, s.130
- Il. 12. Andrei Zagorodnikov, *Ćwiczenie do maski Arlekina*, kwiecień 2023
- Il. 13. Andrei Zagorodnikov, *Ćwiczenie do maski Brighelli*, kwiecień 2023
- Il. 14. Andrei Zagorodnikov, *Ćwiczenie do maski Capitano*, kwiecień 2023
- Il. 15. Andrei Zagorodnikov, *Ćwiczenie 10 poz zanni*, kwiecień 2023
- Il. 16. Andrei Zagorodnikov, *Ćwiczenie zanni z talerzem*, kwiecień 2023
- Il. 17. Andrei Zagorodnikov, *Oddechowe ćwiczenie*, kwiecień 2023
- Il. 18. Andrei Zagorodnikov, *Gest w ćwiczeniu Chaos-, Ty!*”, kwiecień 2023

## Aneks

### Załącznik 1

#### Wywiad z Julią Chętnicką

Od 2012 roku przeprowadziłem pewnie już parędziesiąt warsztatów i rocznych kursów z regularnymi zajęciami, a ilość studentów i słuchaczy już mierzy się numerem z trzema cyframi. Natomiast jeśli chodzi o wywiad, to, wydaje mi się, najciekawiej go zrobić z Julią Chętnicką. Przede wszystkim dlatego, że po pierwsze, mimo wielu prób, nie dostała się do żadnej państwowej aktorskiej szkoły, a po drugie, miała okazję wprowadzić w praktykę na planie zdjęciowym aktorską szkołę Demidova, której się uczyła w ramach serii z 4 stage'ów warsztatowych w 2019 roku [w tym ostatnim przed pandemicznym roku udało się przeprowadzić serię z czterech powiązanych między sobą warsztatów z tą samą grupą osób: od podstaw techniki do pracy nad spektaklem] i to w produkcji Netflix'a. Edukacja w systemie Demidova trwała łącznie (z przerwami między stage'ami) 9 miesięcy i złożyła się z 4 etapów poznania techniki:

Luty – 5 dni, 30h, zapoznanie się z techniką i jej podstawą

Maj – 8 dni, 50h, pogłębienie techniki

Sierpień – 12 dni, 80h, zaawansowany poziom z mostem do pracy nad materiałem

Październik – praca nad rolą w dwuosobowym spektaklu

Nikołaj Demidov, uczeń i wieloletni współpracownik Stanisławskiego, na początku pracował z uczniami w „systemie” swojego nauczyciela. Jednak po kilku latach zrezygnował z niego i wypracował własne podejście, opisane w jego książkach. W tych książkach pisze również o tym, że efekty edukacji są o wiele szybsze w porównaniu do pracy w „systemie”. Efekty pracy Demidova widział też Stanisławski<sup>93</sup>. Przykład Julii świetnie potwierdza stwierdzenia Demidova.

---

<sup>93</sup> W książce *Творческий художественный процесс на сцене* Demidov tak pisze o rezultatach: „Po trzech-czterech miesiącach zajęć, dwa czy trzy razy w tygodniu, wieczorami, w wolnym od służby czasie, - młodzi ludzie pokazali taką gotowość do przystąpienia do pracy nad spektaklem, jakiej Stanisławski wcześniej nie obserwował w szkołach teatralnych po roku albo więcej. To zmusiło go do wpatwienia się w sprawę lepiej i do przemyślenia wielu rzeczy”.

Andrei Zagorodnikov.: Parę miesięcy temu zobaczyłem wywiad z Tobą w ramach promocji *Królowej*<sup>94</sup> na Netflixie, i bardzo się ucieszyłem. Po pierwsze, z tego powodu, że zagrałaś tę rolę w świetnym towarzystwie, a po drugie, z powodu tego, co powiedziałaś o metodzie Demidova i warsztatach. Dziękuję Ci a jednocześnie gratuluję. O tym twoim doświadczeniu i o innych rzeczach chciałbym z tobą dziś porozmawiać.

Julia Chętnicka.: Dziękuję. Chętnie podzielę się.

AZ.: Świetnie. Czy dla ciebie sytuacja wywiadu jest już taka normalna, zwykła? Czy dużo już udzieliłaś wywiadów?

JC.: Wywiady to jest mój temat. (*śmieje się*) W takim sensie, że to było jedno z moich rozczarowań showbiznesowo-promocyjnych, ponieważ ja uwielbiam oglądać wywiady. I od najmłodszych lat, oglądam z moimi wszystkimi ulubionymi aktorami wywiady. Myślałam, że to jest w ogóle super, ale jak udzielałam wywiadów a propos „Królowej” odkryłam, że to jest najgorsza rzecz w całej pracy w filmie. Bo odkryłam, że większość osób, z którymi się rozmawia, najczęściej to obcy ludzie, którzy w ogóle cię nie słuchają. Po prostu zadają pytania i już cała robota jest zrobiona, tak naprawdę. Te osoby najczęściej wcześniej się nie starają cię poznać, zanim kamera się włączy, a później wchodzimy i tak udajemy, że się znamy... A o pytaniach, które czasami są zadawane, nawet nie chce mi się mówić... Tak że te wywiady wiążą się z dosyć dużym stresem dla mnie.

AZ.: Na szczęście już się trochę znamy.

JC.: No tak. (*śmieje się*)

AZ.: No więc idąc tropem normalnego aktorskiego wywiadu, zapytam się na temat szkoły. Jaką szkołę skończyłaś?

JC.: Żadnej nie skończyłam! (*śmieje się*) Skończyłam w sumie Akademię Teatralną, ale na Wydziale wiedzy o teatrze. No oczywiście do tej pory jest to dosyć delikatny temat. Natomiast im czas bardziej upływa od tych egzaminów, tym bardziej mam takie poczucie,

---

<sup>94</sup> *Królowa*, reż. Łukasz Kościcki, Netflix, 2022

że totalnie się nie nadaje do tego siedzenia, do tej całej biurokracji, do tego systemu. I myślę, że się dobrze w sumie stało, że nie dostałam się do żadnej szkoły.

AZ.: Jak wygląda twoja aktorska droga? Edukacja? Co stworzyło Julię Chętnicką jako aktorkę?

JC.: Jestem z grona tych osób, które już od najmłodszych lat chciały być aktorką. Pamiętam, że pomyślałam, żeby być aktorką, już jak miałam sześć lat. Otworzyłam jakąś książkę z imionami, zobaczyłam imię Julia i było napisane, że będzie dobrą aktorką. *(śmieje się)* A później już tak bardziej powiedzmy na poważnie, pamiętam, że grałam jakiś spektakl w podstawówce. Koleżanka zachorowała i ja za nią poszłam. Miałam 8 lat i grałam główną rolę. To były takie wigilia w domu, taki dramat rodzinny i do tej pory to pamiętam, że to było super przedstawienie i strasznie mi się podobało. Później poszłam do ogniska teatralnego u Machulskich. Tam już była po prostu bajka, bo mogliśmy sami tworzyć te spektakle, byliśmy, że tak powiem, „w swoim sosie”, byliśmy twórcami. To było takie mikro przygotowanie do tego, co może być potem, w życiu zawodowym.

AZ.: Było tam dużo swobody?

JC.: Tak, dużo swobody! Mogliśmy sami robić te spektakle, zapraszać publiczność, uruchamiać światła i tak dalej. Powiedzmy, że to była moja szkoła teatralna.

AZ.: A dalej?

JC.: No a dalej postanowiłam zdawać do szkół teatralnych...

AZ.: Do wszystkich?

JC.: Tak. Dużo próbowałam, dużo się męczyłam, ale do żadnej szkoły nigdy się nie dostałam. Chyba nie jestem odpowiednim „typem”. Była taka śmieszna historia, kiedy byłam na jakimś tam etapie w Krakowie, że doradziła mi jedna pani, że „muszę zrobić sobie loki, ponieważ przyjmują pewne typy do szkoły, a dziewczyna w lokach – to ich typ”. Rzeczywiście, zrobiłam loki – miałam dalszy etap! *(śmieje się)* Straszne śmieszne! Jednak się nie dostałam. Ale to co mnie uratowało w tym, żeby się nie załamać, to to, że dostałam

rolę w serialu *Na wspólnej*<sup>95</sup>, wygrałam casting. Zobaczyłam, że można iść dalej bez dyplomu szkoły państwowej i że świat się nie załamie. A dalej, to co jeszcze mnie bardziej wzmocniło, to rola w *Zjednoczonych Stanach Miłości*<sup>96</sup>, gdzie zagrałam z Magdaleną Cielecką i Andrzejem Chyrą, u Tomka Wasilewskiego. Tomek jest w ogóle wspaniałym człowiekiem, a co do jego drogi, to jest ciekawe, że swoim scenariuszem do tego filmu nie dostał się do żadnej szkoły, ale za to później ten film dostał nagrodę na Berlinale za scenariusz! Nie przyjęli go, bo powiedzieli, że nie ma żadnej zmiany w postaciach, bo są nieszczęśliwe i nieszczęśliwe!

AZ.: A to dziwne, że nie przyjęli go, bo chyba we wszystkich polskich filmach, co ostatnio widziałem, było akurat tak: postacie są nieszczęśliwe i nieszczęśliwe. Szare na szarym. Depresja na depresji.

JC.: Dokładnie! I wiesz, Tomek kilka razy zdawał na reżyserię i na scenario, aż w końcu skończył prywatną szkołę na produkcji. A na planie bardzo mnie wspierał, mimo tego, że miałam małą rolę, dawał dużo wiary, i myślę, że to mi dużo pomogło.

AZ.: Ile razy zdawałaś do szkół?

JC.: Ile razy?! O Boże! Z trzydzieści! Siedem lat, do różnych szkół, włącznie z Olsztynem, Białymstokiem, Wrocławiem...

AZ.: A po raz ostatni, kiedy zdawałaś?

JC.: Właśnie w pandemii nawet, w 2020! (*śmieje się*) Bo po warsztatach pomyślałam sobie, że zagram jedną scenę z całego spektaklu co zrobiliśmy. Ubrałam się nawet tak, jak byłam ubrana w spektaklu. Ale nic. Z komisją nawet żadnego kontaktu nie było. Ale bardzo dobrze, że znów się nie dostałam, bo jak sobie wyobrażam całe to siedzenie w szkole przez lata, czekanie przez semestr na to, żeby w końcu powiedzieć tekst... Kiedy na jakichś warsztatach, choćby castingowych, czy po prostu płatnych, jest to normalne, że na każdym zajęciach każdy praktycznie ma szansę wejść na scenę, jeśli chce. Ja wcześniej nie

---

<sup>95</sup> *Na wspólnej*, różni reżyserzy, Polska, 2003-...

<sup>96</sup> *Zjednoczone Stany Miłości*, reż. Tomasz Wasilewski, Polska/Szwecja, 2016

wiedziałam, jak wygląda edukacja w szkole. Później zaczęłam zgłębiać, jak to wygląda. Myślę, że jest to dosyć... Nie mój klimat. Ja już tak się cieszę, że nie jestem w szkole, bo jest dla mnie naprawdę bardzo trudno tak przez tyle godzin siedzieć i słuchać. Chce mi się robić, tak to powiem.

AZ.: Czy dobrze pamiętasz serię warsztatową 2019 roku?

JC.: Tak, pewnie! To było coś, czego zawsze szukałam.

AZ.: Jak znalazłaś informację?

JC.: Na Facebooku wyskoczyło mi. A potem napisałam do kolegi aktora z Krakowa i zapytałam co to jest, a on odpowiedział, że jest super, no to się zgłosiłam. Ale pamiętam, że za pierwszym razem byłam taka niepocieszona, bo za mało tekstu dostałam. *(śmieje się)*

AZ.: Powiem ci szczerze, że ja ciebie, nie za bardzo pamiętam na pierwszych warsztatach. Pamiętam, że byłaś, byłaś przez cały czas, ale co robiłaś – nie pamiętam, nie odłożyło mi się to w pamięci. A jak to wygląda z twojej perspektywy?

JC.: No właśnie pomyślałam, że skoro dostałam mało tekstu, to jestem zupełnie nieciekawa... dlatego po prostu robiłam wszystkie ćwiczenia, które bardzo mi się podobały, uczyłam się, patrzyłam na innych i zachwyciałam się metodą Demidowa, tym jaką twórczą swobodę ona daje.

Dużo wyniosłam z oglądania moich kolegów i ich scen. Też bardzo mi się spodobało, że codziennie rano, w kręgu, mogliśmy otwarcie porozmawiać o nas, że nie musieliśmy niczego udawać, że praca nie była jakimś „wyścigiem szczurów”, lecz pracą w zespole, czy jak to mówiłeś na zajęciach w „ensemble”.

AZ.: Tak, to według mnie podstawowe pojęcie dla dobrego aktorstwa, bo przecież w „ensemble” muzycznym chodzi o słuchanie.

JC.: No właśnie dużo było tego słuchania partnerów na różnych poziomach. To mnie bardzo otworzyło i już na drugim stage’u pomogło pójść do przodu i przepracować własne blokady na pierwszym. A jeszcze od razu bardzo mi się spodobały spotkania z gestem i krótkim

tekstem z 0 informacji i oparte o słuchanie partnera, bo przecież nie ma żadnej innej rzeczy, o którą można byłoby się oprzeć. To jest zawsze „żywe” i bardzo otwierające.

AZ.: A jak było na drugim stage’u?

JC.: Po pierwsze, bardzo się ucieszyłam, kiedy znów wszyscy się spotkaliśmy, bo poznaliśmy siebie w ciągu tych 5 dni na pierwszym stage’u już nieźle. Po drugie, bardzo dużo było ćwiczeń związanych z poczuciami fizycznymi, z połączeniem z miejscem, w parku na przykład, z byciem tu i teraz – to wszystko bardzo mi pomaga i inspiruje. Tak że jak zaczęliśmy pracę nad scenami, to te światy same się budowały w wyobraźni. W tej samej czarnej sali dokładnie widziałam, jak wygląda ten czy inny pokój z tej czy innej sztuki, choć nie wymyślałam niczego sobie na siłę – samo wszystko się w głowie pojawiało. A to też dzięki temu, że nie było żadnej rywalizacji pomiędzy nami, lecz razem z koleżanką A. tworzyliśmy wszystko. Zresztą, bardzo się zaprzyjaźniliśmy wtedy, co trwa do tej pory.

AZ.: Co jest ciekawe, na scenie ta rywalizacja odczuwała się mocno. Tak naprawdę w scenie zniszczyłaś ją absolutnie.

JC.: Tak, wiem, ale to na scenie. A prywatnie bardzo się lubiliśmy i wiedziałyśmy, w co gramy.

AZ.: A na trzecim stage’u?

JC.: A tam już były etiudy do świata sztuki, do postaci, jej sny oraz etiudy pod tytułem „co ja chcę powiedzieć”... boże! To była taka frajda! Bo to dawało też szansę, tak powiedzmy, osobowościowo się ujawniać w sposób twórczy; mówić o tym, co nas interesuje, o własnych klęskach i sukcesach... można było sobie naprawdę odpalić wrotki i mówić wszystko, bo też była taka bezpieczna przestrzeń do tego stworzona. Niesamowite to było. A jeszcze... ćwiczenie z pięknym obrazem po drodze na zajęcia? Do tej pory pamiętam tę drogę, bo miałam otwarte oczy i uwagę skupioną na wszystkim co było dookoła przez cały czas. Pewnego dnia nawet spotkałam się z Piłsudskim w autobusie! (*śmieje się*) Naprawdę! To był człowiek absolutnie identyczny jak Piłsudski! Zrobiłam mu nawet zdjęcie. (*śmieje się*) Odkryłam dla siebie jeszcze jedną rzecz na tym stage’u: to jak ważny jest strój postaci. Jak mam jakiś film teraz, próbuję sceny, buduję postać, a nie mam jeszcze stroju, to do końca

nie wiem czegoś ważnego o postaci i jest mi ciężko. A właśnie w przypadku *Królowej* mogłam sama trochę przypadkowo, ale jednak stworzyć kostium postaci. W scenariuszu ta postać była zapisana inaczej, ale od castingu zaczęłam już coś proponować ze swojej strony i tak to potem weszło do serialu.

AZ.: Czy masz jakieś ulubione ćwiczenia z całego przebiegu warsztatowego?

JC.: No bardzo dużo: spotkania z zadanymi gestami i tekstami, ćwiczenia poza salą, oddechowe ćwiczenia, relaksacyjne, na badanie przestrzeni... A jedno z takich, które uwielbiam, to to, w którym masz się wydostać spod kilku osób, które się na ciebie kładą. To ćwiczenie mi daje tyle siły, bo przypominam sobie jak jestem silna, w dosłownym znaczeniu tego słowa, a jednocześnie metaforycznym, odnośnie życia w ogóle. Nigdy bym nie pomyślała, że jak 10 osób się na mnie położy to będę w stanie wyjść z tego.

AZ.: Jak wygląda twój własny trening aktorski, kiedy jesteś w momencie pomiędzy jednym a drugim filmem? Co robisz by utrzymać formę aktorską?

JC.: To jest akurat bardzo trudny, ale ważny temat. Niestety nie chodzi o to, żeby robić, wiesz, jakiś tam własny trening, ćwiczenia dykcyjne, czytać coś rozwijającego... Nie, nie tak to wygląda w praktyce. Jak się skończy jakiś projekt, to na następny długo się czeka. Teraz byłam w takim momencie, że po *Królowej* była dosyć spora pauza choć oczekiwano się może czegoś innego. (*śmieje się*) Jak z boku się patrzy na osoby po dużej roli, myśli się, że zaraz będą kolejki, będą wszędzie zapraszać na castingi tę osobę. Ale okazuje się, że to w ogóle tak nie wygląda: nawet jak ktoś zrobił rolę w filmie, to potem się czeka długo na kolejny, i może być tak naprawdę dokładnie tak samo, jak przedtem, sytuacja się nie zmienia. I tu właśnie wchodzi w grę mój osobisty trening, który polega na tym, że przygotowuję się do castingów, które znajduję, trochę tak, jakby już do roli w filmie, czyli traktuję i przygotowuję się do castingu tak, jakby to były już właściwe zdjęcia. W miarę możliwości owszem. I te castingi mnie twórczo bardzo karmią, pobudzają wyobraźnię, dają mi szansę na rozwój. Dlatego nie jest dla mnie ważne, żeby wygrywać jakieś super castingi, ale żeby były po prostu jakiegokolwiek i żeby do nich się przygotowywać. Się żyje trochę od castingu do castingu, nawet nie od roli do roli. A w tych pauzach się trochę jest w tym ostatnim castingu, w którym się było. Na przykład jak jest casting do projektu, to myślę o nim, o postaci, zgłębiając temat, przygotowuję strój i to, jak to nagrać. I potem, dopóki nie pojawi



się kolejny casting, to trochę jest się na ogonie tamtego castingu. Nawet jak się nie zagrało tej postaci w filmie, to jednocześnie ją się trochę zrobiło. Więc postaci z castingów pozostają ze mną.

A inna rzecz to to, że trzeba być swoim agentem. I to jest mega trudne, czyli trzeba mimo wszystko, mimo to, że mija czas, co pół roku pisać te 100 maili do różnych ludzi, do castingowców. Po prostu się przypominać. To jeszcze trudniejsze po dużej roli, ale jednak trzeba to robić, bo wciąż to jest praca od początku, żeby wysłać, dzwonić, się przypominać, odświeżyć demo... Trzeba być takim swoim agentem i nie podchodzić do siebie jak do siebie. Tylko tak z dystansem, czyli w tym momencie jestem swoim agentem: od 11 do 15 wysyłam informację o sobie; i nie wolno traktować tego tak, że to męka, że „się proszę o tę rolę”. Tylko tak podejść do tego, że to po prostu techniczna robota do zrobienia.

AZ.: To jak byś odpowiedziała na pytanie, jaki jest twój zawód? Kim pani jest?

JC.: Zawsze tak to tłumaczę, że jestem aktorką i nauczycielką hiszpańskiego. A niedawno zaczęłam jeszcze zajęcia aktorskie prowadzić. (*śmieje się*) Konsultacje dla ludzi, którzy zdają do szkół teatralnych, więc jest to MEGA mega chichot losu.

AZ.: Czyli jesteś zawodową aktorką i jednocześnie zawodową nauczycielką.

JC.: Tak jest. Choć z tym „zawodowym” jest dla mnie zawsze trudno, bo ja tak naprawdę nie wiem co to znaczy. Trudno mi się zamknąć w jednej rzeczy. Chce się różnych doświadczeń, bo koniec końców to wszystko jest pokarmem dla aktorstwa.

AZ.: No pytam tak dlatego, że przecież to marzenie wielu ludzi, „być zawodowym aktorem”. Prawda, póki nie skończą szkoły albo nie wejdą do zawodu, to nie rozumieją, co to znaczy. Nikt tego nie tłumaczy i wydaje mi się, że na tym polega błąd edukacji, że nikomu się nie tłumaczy, z czym się wiąże praktycznie ten zawód, na czym polega, z czego będzie się składał. Świetnie mówisz, że aktorem się bywa, a tak naprawdę od castingu do castingu nie jesteś w tym sensie żadną aktorką, tylko taką biurową urzędniczką, która pisze pisze pisze codziennie maile.

JC.: Tak, aktorem się bywa. Dzisiaj jestem, bo mam dzień zdjęciowy, a potem tydzień nie jestem, bo nie mam.

AZ.: Jak narzędzia warsztatowe sprawdzały się na planie? Jakie miałaś w związku z nimi łatwe i trudne momenty?

JC.: Tak wyszło, że ta metoda sama się wkradła do pracy, ja nie planowałam tego. Powiedzmy, że sobie sama pracowałam, uczyłam się tekstu na casting ze słuchu, uruchamiając wyobraźnię dla swojego bezpieczeństwa i pewności. Przygotowałam strój do castingu, który mi pomagał, żeby mnie odmłodzić, bo ta postać ma 18 lat. A dalej miałam dużą ilość prób z różnymi aktorkami do roli matki, castingi były długie – po godzinie z każdą aktorką, więc trzeba było dużo powtarzać te same sceny, a jednak być absolutnie żywą przed kamerą, właśnie nie powtarzać tego samego, co robiłam z inną aktorką. I to jest przecież akurat to, czego uczyliśmy się na warsztatach – żywego grania, które nigdy się powtarza, ciągle się odnawia!

A później, jak już wiedziałam, że dostałam tę rolę, były castingi do ról moich przyjaciół w serialu. I też nie mogłam odpuścić, bo wiadomo, jak jest w filmie: w każdym momencie mogą ci powiedzieć, że, wiesz, jednak nie. Więc kontynuowałam poszukiwania, odnawiałam coś, zawsze byłam w stroju, make-upie, z paznokciami... Myśleli nawet, że jestem taka w życiu codziennym! A tak naprawdę po prostu nie czułam, że już mam to, więc przez cały czas robiłam te castingi jakby od nowa. I tymi poszukiwaniami zaskakiwałam ekipę. A mnie natomiast bardzo dziwiło, że niektóre aktorki przychodziły na te castingi w stroju, który zupełnie nie jest zgodny z opisem postaci w scenariuszu. Przecież strzelają tym sobie w kolano! Bo reżyser ma zobaczyć paręnaście aktorek i wybrać jedną do roli. Jasne, że nie będzie w każdym przypadku się domyślał, jak ta czy inna aktorka będzie wyglądała, jak będzie ubrana inaczej.

Też ciekawa historia na temat mojego stroju. Po castingach cały dział kostiumów musiał zapamiętać to wszystko co przyniosłam, znaleźć te lakiery, których używałam, te spinki jakież jak się zgubiły, to też musieli szukać. To znaczy to było tak na chybił trafił, z intuicji, a okazało się, że to jest docelowe. Do tego stopnia, że nawet wszedł tu taki marketing, bo marka kosmetyczna Inglot w swojej kampanii lakierów skorzystała z upodobania Izy do kolorowych paznokci, które wymyśliłam przychodząc na casting i naśladując pierwszy impuls, poddając się pierwszemu wrażeniu! To wszystko z tego demidovskiego pierwszego castingu!

A jeśli chodzi o to, czego mi brakuje w związku z metodą, to tego, że nie ma przestrzeni podczas pracy nad filmem do tego, żeby robić etudy do postaci. To ogromny

skarb i to może bardzo wzbogacić film, ale reżyserzy w większości tego nie rozumieją, albo może się boją... No trzeba, żeby reżyser był z tej metody, żeby można było korzystać z takich narzędzi.

AZ.: Rozumiem. O ile reżyser jest w ogóle otwarty na to, żeby dopuścić aktora do takiego rodzaju współtworzenia, żeby iść trochę inną drogą, to te etiudy, które robiliśmy na warsztatach, trzeba robić w wyobraźni. Bo wiadomo, nie ma czasu, żeby oglądać je na żywo w sali. A potem proponować pewne elementy ustnie w taki sposób, żeby mogły stać się tkanką już właściwego filmu. Im wcześniej, tym lepiej, bo jasne, że na planie wszystkie momenty muszą być wcześniej zaplanowane i zorganizowane. Trzeba też, oczywiście autorytetu aktora, bo reżyser chwilowo powinien się zamienić z demiurga w pomocnika aktora, a aktor w demiurga. Reżyserzy wielkiej klasy wiedzą, że mogą to zrobić i że owoce takiej współpracy mogą być wspaniałe. Dużo na ten temat powiedziano w przypadku współpracy Todda Phillipsa i Joaquina Phoenixa przy *Jokerze*<sup>97</sup>. Otóż to jest współpraca, współtworzenie! Mieli na szczęście czas na planie. I to jest aktor proponujący, a nie marionetka, którą trzeba ustawić gdzieś i powiedzieć, jak ma powiedzieć kwestię.

JC.: No! To marzenie! Wracając do pracy na planie, jeszcze bardzo pomagały mi narzędzia do walki ze stresem, relaksacyjne ćwiczenia. Udawało mi się odpoczywać i się regenerować wtedy, gdy mieliśmy krótkie pauzy między ujęciami, nie tracić sił na rozmówki bez sensu. To przecież też to, do czego dążył trening na warsztatach od pierwszego dnia. Jak również odbieranie przestrzeni: właśnie scenografia bardzo mi też pomagała na planie.

AZ.: Dobrze. No to na zakończenie małej quiz: ja pytam krótko, a ty możesz odpowiadać, jak chcesz, nie ma dla ciebie żadnej restrykcji. Teatr czy film?

JC.: Film. Nie, nie wiem. Strasznie trudne. To zależy, zależy jaki teatr i jaki film. W teatrze jest super, że mogę sobie całość zagrać na jednym wydechu i nikt mi nie przerywa, a film jest super, że zmieniasz miejsca, jeździsz i staje się to taką rzeczywistością.

AZ.: Film czy serial?

---

<sup>97</sup> *Joker*, reż. Todd Phillips, USA, 2019

JC.: Film! Bo jest taki zbity bardziej, no i też festiwale... *(śmieje się)* Ale z drugiej strony w najlepszym wypadku, myślę, że serial... Ponieważ powiedzmy jest mój wymarzony reżyser, gram z wymarzonymi osobami, no to wolę dłużej mieć tę przygodę niż krócej. To serial!

AZ.: Teatr w Warszawie czy poza Warszawą?

JC.: Muszę pomyśleć... Z jednej strony Warszawa, tak, ale z drugiej... poza Warszawą może być za granicą... *(śmieje się)* To tutaj Broadway. Tak. Poza Warszawą, bo już trochę się znudziła, bo to wszystko jedno i to samo. Pozostały tylko nazwy: wszystkie te nowe teatry już są przecież stare. Ta sama ekipa, te same osoby. Wszystko jest takie...

AZ.: Martwe?

JC.: Dokładnie. Nie pulsuje tam życie, poszukiwanie nowego.

AZ.: Teatr to kłamstwo?

JC.: Nie! To prawda! Myślę, że dobry teatr przede wszystkim to właśnie prawda. Często to bardziej prawda niż jest w życiu. Jeśli mówimy o dobrym teatrze, który jakoś dotyka.

AZ.: A film czy serial – to kłamstwo?

JC.: Nie, tak samo dobry serial czy film mówi czasami rzeczy, taką prawdę, na którą nie mamy odwagi w życiu codziennym. Na przykład, jeśli chodzi o relacje w rodzinie.

AZ.: Reżyseria to manipulacja?

JC.: No ja bym chciała, żeby nie. Z mojej perspektywy reżyseria to dawanie poczucia bezpieczeństwa dla aktora i jednocześnie tworzenie świata w filmie. Ale bez poczucia bezpieczeństwa i porozumienia nie da się swobodnie tworzyć całą ekipą. Jak jest poczucie bezpieczeństwa, to wtedy reżyser sam się umacnia, więc po co manipulacje.

AZ.: Aktorstwo to?

JC.: O nie... (*śmieje się*) Aktorstwo to moja pasja, moją miłość. Teraz po powrocie z tych warsztatów z reżyserami wróciłam znowu, jak z wesołego miasteczka! Swobodne aktorstwo sprawia taką radość! To wspaniała zabawa i frajda!

AZ.: Gdybyś nie mogła dalej uprawiać aktorstwa, co byś chciała robić?

JC.: Na pewno coś około kierunku aktorskiego. Mogłabym być piosenkarką na przykład albo tancerką. Albo jeszcze lubię kostiumy. Mogłabym tworzyć kostiumy do postaci.

AZ.: Jak wyobrażasz sobie Julkę Chętnicką za 10 lat?

JC.: O Jezu... no tej, rodzina pies dom. (*śmieje się*) Regularne granie w filmach. No i też w teatrze parę ról. Ale też pewnie chciałabym robić coś jeszcze, poza aktorstwem, jak wykładanie hiszpańskiego, bo to bardzo osadza w życiu, a to jest bardzo ważne dla aktorstwa.

AZ.: Gdybyś spotkała Julkę w wieku 18 lat, co byś jej powiedziała? Powiedz jej to, proszę, po hiszpańsku.

JC.: Ojej no to... Julko, no te preocupes; todo estará bien, todo estará como siempre debería estar...<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Z hiszpańskiego: „Nie martw się, wszystko będzie dobrze, wszystko będzie tak, jak powinno być...”

## Załącznik 2

### Inne głosy

W marcu 2023 prowadziłem zajęcia dla studentów reżyserii w Szkole Filmowej w Łodzi, poświęcone pracy z aktorem<sup>99</sup>, udzielaniu wskazówek, nastawionych na proces, a nie efekt, naśladując zaleceniom Judith Weston. W tym roku postanowiłem zaprosić do współpracy aktorów, którzy odbyli już trening demidowski<sup>100</sup>, ponieważ są to aktorzy, którzy są nastawieni na proces w aktorstwie, a nie na „efektowne granie”. Czyli chciałem skorzystać z okazji, aby połączyć dwie szkoły, cele których leżą obok siebie. Po tych warsztatach, które przyniosły bardzo ciekawe aktorskie rezultaty i ważne doświadczenie dla reżyserów (te trudne pierwsze kroki), poprosiłem aktorów o zwrotną informację, dotyczącą przebiegu warsztatów oraz stanie techniki (po ostatnich warsztatach minęły 3,5 lata, w międzyczasie był też okres pandemicznych lockdownów...)

Drugi załącznik poświęcony jest głosom osób, które przez trzy dni warsztatowe spróbowały odnaleźć się pomiędzy szkołą żywego i swobodnego aktorstwa Demidova, a wykonaniem wskazówek reżyserskich.

---

<sup>99</sup> Zajęcia nazywają się „Sceny aktorskie” i są kontynuacją kursu „Praca z aktorem” Dziekana Wydziału Reżyserii dr hab. Piotra Mikuckiego

<sup>100</sup> W roku poprzedzającym współpracowaliśmy ze studentami 3 roku PWSFTviT

### Krok w "Moim" kierunku

Mój kontakt z techniką N. Demidova, poprzez praktykę z Andreiem Zagorodnikovem, to jedno z nielicznych "słusznych" doświadczeń aktorskich w moim dorosłym życiu - a zarazem najważniejsze doświadczenie. Miałem zawsze marzenie i przecucie co do Aktorstwa. Wizję, czym może być, podsycaną głównie kreacjami anglojęzycznego kina. Jednak brakowało mi narzędzi/drogi, której zacząłem poszukiwać, czy to na profilu teatralnym w liceum, czy warsztatach pozaszkolnych, pierwszych studiach filmowych, zajęciach przygotowawczych do szkół teatralnych, w końcu Akademii Teatralnej (lalki), a dalej wśród kolegów z innych Państwowych uczelni (dramat), czy wreszcie różnych warsztatów. I wszędzie nie czułem satysfakcji. Wszędzie wiedziałem, że wszystko to, czego się uczę, jest gdzieś obok mojego celu. Jakbym był szkolony do grania na nienastrojonym instrumencie. Oczywiście zdarzały się momenty przebłysku i nadziei, ale często zamykały się w chwili inspiracji, czy luźniejszej próbie, gdzie mogłem na moment odłożyć swoje (a przede wszystkim cudze) oczekiwania, co do mojego aktorstwa. W takich chwilach pojawiało się coś "prawdziwego", ale zawsze było to bardzo ulotne. Natomiast nigdy nie chciałem się poddać - zejść na drogę deklamacji, fałszywego przeżywania i udawania, że tu zaczyna się sztuka.

Nie oznacza to, że moje aktorstwo było wysokich lotów - często popadałem w sztuczność, ale zaraz po próbie, czy spektaklu, deklarowałem swoje niezadowolenie, że *"to chyba nie tak się robi"*. Niestety, większa część moich kolegów aktorów nie podzielała tych wątpliwości lub w jakimś stopniu godzili się, że tak już musi być. Na 3 roku studiów, miałem okazję zetknąć się z pedagogami, którzy proponowali, żeby się nie śpieszyć na scenie, pozwolić sobie zagrać bez oczekiwań. Tylko że w zasadzie na tym się kończyło. Dobry kierunek, ale wciąż nie były to realne narzędzia.

W końcu, już jako absolwent praktycznej części szkoły, trafiłem na warsztaty z techniki N. Demidova, prowadzone przez Andreia Zagorodnikova z asystenturą Mikołaja Jodlińskiego. Wreszcie! Bardzo konkretne ćwiczenia, które dawały zamierzone rezultaty, atmosfera rzetelnej pracy, różnorodność aktorska wśród uczestników, skupienie, studiowanie, twórczość. Pomimo jednej metody, której się uczyliśmy, każdy właściwie grał

zupełnie inaczej, opierając się na swoich indywidualnych instynktach, ale co najważniejsze - grał prawdziwie, wiarygodnie. Sceny wychodziły różnie - były dynamiczne, emocjonalne, ale czasem też ogromnie subtelne, nawet nudne i nieznośnie długie. Ale przy poprawnym korzystaniu z techniki zawsze były prawdziwe. Zniknął ten potworny dysonans nienastrojonych aktorów, którzy *nawet jeśli grają dobrze, to fałszują*. Poczułem, że trafiłem na coś bardzo cennego i tak było, bo w przeciągu 3 stage'ów warsztatów (a nawet już po pierwszym - 5 dni), odniosłem wrażenie, że rozwinąłem warsztat bardziej niż przez rok/dwa lata studiów.

I niestety od tamtej pory moje doświadczenia sceniczne się bardzo ograniczyły, przez co nie miałem okazji, żeby solidnie eksperymentować z nową poznaną techniką. Natomiast już nie czuję się zupełnie zagubiony. Zostałem wyposażony w narzędzia, które są dla mnie wciąż nowe, jednak pomagają mi i dają kierunki w pracy scenicznej. I to pracy bardzo odkrywczej, twórczej i wolnej. Wolność - to chyba jeden z najważniejszych elementów pracy na impulsach. I oczywiście nie wiem, czy to jedyna, słuszna i ostateczna metoda. Jak to się mówi - każdy ma swoją. Nie chcę też fanatycznie i jednokierunkowo podchodzić do drogi aktorskiej. Myślę jednak, że jest to metoda, która może z pewnością stać się *aktorskim fundamentem*. Może jednym z najważniejszych.

Zwłaszcza, że nie kończy się na "nastrojeniu instrumentu". Kolejne etapy prowadzą do stanu twórczego, który manifestuje się aktorstwem najwyższej próby.

Zaangażowanie emocjonalne na scenie, nigdy nie było moją mocną stroną. Nie chodzi o to, że mam tego mało, choć na życie bliżej mi do luźno pojmowanego stoicyzmu. Chodzi o to, że nie umiem i nie chcę udawać na scenie emocji - które bardzo często są *gorączkowo wymagane przez reżyserów, pedagogów teatralnych, aż w końcu nas samych*. Kończy się to często jakimś dziwnym napięciem, skupieniem na samym sobie, rozdrapywaniu prywatnych ran itd. Próbowałem tego i dziękuję.

Natomiast praca w technice Demidova, a przede wszystkim nauka *zauważania impulsów i zezwolenie na czas*, bardzo rozwinęły moją *spontaniczność i dostępność emocjonalną na scenie*. Tak naprawdę, dopiero po warsztatach z Andreiem, udało mi się pierwszy raz przeżyć coś głębiej, jako aktor.

Prowadziłem raz próbę do monodramu i pamiętam, że była dosyć specyficzna, "mozolna". W pewnym momencie podczas kłótni ze starym kawałkiem gąbki ("lalką"),



poczułem impuls, gdzieś w sobie. Tak jak normalnie, pewnie bym go przeoczył czy zdusił, tym razem udało mi się pozwolić sobie, żeby wypłynął. Był to ogromny ładunek emocjonalny, który skończył się płaczem i poczuciem bezradności (co było bardzo w temacie sceny), przy jednoczesnym zachowaniu oddzielnej świadomości "gąbki", która mnie zaczęła pocieszać (wiem, że ta gąbka brzmi dziwnie, ale kto widział monodram, ten będzie wiedział o co chodzi). To był pierwszy raz, kiedy uwolnił się mój duży ładunek emocjonalny na scenie.

Innym razem na warsztatach aktorskich z zupełnie innej techniki (Chubbuck), pracowaliśmy w ogromnym stopniu na substytucjach z życia prywatnego, jednak podpierałem się metodą Demidova, przez co miałem potężny przepływ emocji i woli, który potem był *siłą napędową sceny*. Wiedziałem, jak rozpoznawać i odpuszczać te mikro przypiły wewnątrz mnie. W dodatku na scenie pomagałem sobie techniką impulsów, co przyniosło mnóstwo *spontaniczności, organiczności i nieoczywistych rozwiązań*.

Aż w końcu wydarzyły się ostatnie warsztaty pracy z reżyserami i scenarzystami PWSFTviT, które również prowadził Andrei Zagorodnikov. Skupione były one, przede wszystkim na zadaniach dla reżyserów, którzy pracowali nad scenami, do których byliśmy zaproszeni jako aktorzy. My jednak, mieliśmy dalej posługiwać się metodą N. Demidova. Przyszło mi zmierzyć się z trudnym materiałem, z czego się ogromnie cieszyłem. Zwłaszcza, że wiedziałem, że będę próbować w bardzo bezpiecznym otoczeniu. Staram się zawsze odrzucać wszelkie wyobrażenia emocjonalne, co do konkretnych scen, ale nie da się czasem ukryć, że pewnych słów "postać" - którą się będzie grało - nie wypowiada "zimno".

Pierwsze próby były dosyć napięte i dalekie od tego, czym jest ta scena. Bałem się tej sceny, ale nie bałem się procesu. Miałem zaufanie, że w podświadomości postać ("Jerry") się rozwija. Temat sceny był mi też bliski, co miało dodatkowy wpływ na mnie, choć jeszcze nie wiem do końca jaki. Trochę zrozumienia, ale również strachu. Może też oczekiwania.

Kolejna próba przyniosła odpuszczenie i spokój. Chociaż moje ciało i słowa, które wypowiadałem wybrzmiewały dosyć "luzacko" i chłodno, to umocniło się moje poczucie wolności. Pomagały też wskazówki i obecność reżyserki, która zajmowała się tą sceną.

I w końcu pojawiła się ostatnia próba i zdaję się drugi przelot. Pani reżyser wzmocniła mnie inspirującymi wskazówkami, jednocześnie zadbała o sprzyjającą atmosferę na scenie, poprzez oświetlenie i scenografię. Scena się zaczęła i choć była dosyć spokojna, to pojawił się bardzo intymny nastrój (w moim odczuciu w każdym razie). Dostałem

wskazówkę - "Emma wyjedzie, jeśli jej nie wyznam miłości". I chociaż starałem się to zrobić, odpuszczając impulsy, to czułem, że to co mówię i robię, nie leżało nawet obok miłości i mogę się z "Emmą" pożegnać. W sercu było jakby pusto, choć kotłowało się, ale bardzo głęboko, w ukryciu. Aż w końcu, w narastającym poczuciu bezradności poczułem iskrę. Pozwoliłem jej "wyskoczyć" przez moje ciało, co przeszło do jakiegoś okrzyku/pisku, machnięcia rękami i może czegoś jeszcze - nie pamiętam. Nagle przyszła *fala inspiracji*, nagle słowa, które zacząłem mówić nabrały sensu. Klęczałem (o ile dobrze pamiętam) przed "Emmą" wyznając jej miłość.

To nie była jeszcze gotowa scena. W afekcie powtórzyłem i poszatkowałem tekst, ale był to jednocześnie pierwszy krok w kierunku tego, czym ta scena może być. I było to świetne uczucie.

*Uczucie wyzwolenia. Wolność.*

Po scenie, jeszcze duża część ładunku emocjonalnego została we mnie - nie udało mi się go wypuścić w trakcie gry. Byłem zaopiekowany przez uczestników i prowadzącego, trochę płakałem, skuliłem się. Koniec końców "Emma" i tak wyszła. Było to też bliskie mojemu życiu. Ale! Nie czułem się źle jako Ja - aktor i człowiek.

Czułem *satysfakcję i oczyszczenie* - emocje na scenie pojawiły się poprzez *uwolnienie* ich, a nie wyciśnięcie. Starałem się im otworzyć furtkę, a nie przepchnąć na siłę. I chociaż było to duży wysiłek -to taki, po którym się lepiej śpi.

*Warszawa,*

*1 IV 2023*

## Refleksje po pracy metodą Demidova

Brałam udział w warsztatach dla aktorów metodą Demidova (od 1-3 stagu, 3 etapy), które prowadził Andrei Zagorodnikov. To doświadczenie było z pewnością jednym z najważniejszych i najsilniejszych etapów w mojej edukacji/ pracy nad warsztatem aktorskim. Praca na warsztatach wiązała się z nazwanie na nowo tego, co jest dla mnie ważne w tym zawodzie. Po pierwsze aktor jako *pełnoprawny współtwórca*. Przygotowywane przeze mnie etiudy, praca nad etiudami była elementem pracy na warsztatach, zachęciły mnie do poszukiwania własnego języka wyrazu, dzielenia się wrażliwością i pomysłami. Te z etiud, które powiązane były z tekstem sztuki/ bohaterką, miały dla mnie ważny wpływ w procesie budowania postaci. Miałam poczucie, że doświadczenie z przygotowanych etiud pozostało w moim ciele, było niczym realne wydarzenie lub sen postaci. Kolejnym elementem warsztatów była praca nad impulsami – bezcenna i ogromnie dla mnie ważna. Uważam, że reagowanie na impulsy, podążanie za nimi, wpływa na następujące elementy: obecność tu i teraz aktora, uważność na aktora – partnera, organiczność, zwierzęcość i instynktowne reakcje, odejście od *planowania sobie scen* – pomysłów który wychodzą tylko z głowy, a nie z impulsu. W moim odczuciu te elementy są niezwykle ważne w aktorstwie, partnerowaniu.

Podczas warsztatów miałam poczucie *bezpieczeństwa*, wiedziałam, że mogę popełnić błąd, bo na błędach się uczę. A czym był błąd? Sposób reagowania nie jest błędem, ale brak uwagi na partnera, nie pójście za impulsem-już tak. To wymagało autorefleksji: czemu zatrzymałam impuls, dlaczego nie pozwoliłam sobie na coś lub moja reakcja była spóźniona. Rozmawialiśmy o tym, analizowaliśmy u siebie, kolegów- omawiając scenę. To było bardzo ważne, wspólna analiza, konstruktywne uwagi. Chciałabym również dodać, że na warsztatach nie spotkałam się z *ocenianiem aktorstwa*, nie było prywatnych uwag na temat np. sposobu poruszania się, działań, zachowania na scenie. Na warsztatach uwagę skupialiśmy na partnerze. Było to w jakimś sensie uwalniające, nie czułam przymuszenia do odgrywania emocji, silnego odczuwania, to pojawiało się jakby samowolnie, w sposób naturalny.

W marcu 2023 roku miałam przyjemność uczestniczyć, jako zaproszona do pracy aktorka, w zajęciach skierowanych dla studentów reżyserii oraz scenopisarstwa, które prowadził Andrei Zagorodnikov w PWSFTviT w Łodzi. Warsztat dotyczył pracy reżysera z

aktorem. Z wielką radością, zaangażowaniem i otwartością brałam udział w tej trzydniowej, intensywnej praktyce. Grając i przyglądając się scenom, obserwowałam, jak polecenia ze strony reżysera mogą rozwinąć aktora, albo też doprowadzić do wycofania się, zagubienia. Spotkałam się z uwagami reżyserskimi od studentów, które mnie uruchamiały, pozwalały iść w inne rejony, ale były też takie które sprawiały, że wchodziła w dawny tryb- radź sobie sama, wymyśl coś. Działo się tak w momentach, gdy polecenia były niekonkretne, niedoprecyzowane i wymagały mojej dodatkowej analizy. Z pewnością atmosfera egzaminu nie pomagała studentom-szkolny strach i stres, ale tak funkcjonują uczelnie, jest system zaliczeń i ocen. Zagłuszając to w sobie i będąc jednak kimś z zewnątrz, postanowiłam podzielić się refleksjami z S.K. która mnie reżyserowała. Pomyślałam, że studentka - reżyserka nie wie co jest w mojej głowie, może warto to wypowiedzieć, by zbliżyć się do siebie, pomóc jej rozumieć co działa a co nie. Podzieliłam się uwagami, które łączyły się z tym na co zwracał uwagę prowadzący warsztat Andrei i otrzymałam od niej wdzięczność. Potem rozmawialiśmy o egzaminie i o wcześniejszej próbie, pytania, jej ciekawość, to było budujące. Autentyczne zainteresowanie studentki tym co dla mnie aktorsko było pomocne a co niezrozumiałe, trudne do wykonania, było dla mnie bezcenne, bo wynikało z ogromnej potrzeby dotarcia do siebie, słuchania aktora. Niezwykle istotne było przygotowanie reżysera do próby- kostium, przestrzeń, wprowadzenie, bardziej tu i teraz- niż daleka przeszłość i głęboka psychologia postaci. Zadania od studentów dla aktorów były ciekawe, ujawniały ich indywidualność, wrażliwość i różne spojrzenie na sceny.

Moim zdaniem uwagi prowadzącego do studentów, były konkretne, bardzo trafne, sprawdzały się w pracy z aktorem i, to co mnie również cieszy, miały w sobie dużo wrażliwości i szacunku dla pracy aktora. Prowadzący zwrócił uwagę, na przykładzie M. – aktora, który odegrał wymagającą, emocjonalnie scenę, by w takich sytuacjach reżyser porozmawiał z aktorem po trudnej scenie.

Podczas warsztatów PWSFTViT, student reżyserii A.S., zapytał mnie o płacz u aktorów? Co robimy by płakać w scenie? Pomyślałam, że jest to trochę pytanie: jak ćwiczysz płacz? Pierwsza myśl, nie wiem. Próba odpuszczania w codziennym życiu, pozwalania sobie na płacz i może to potem się w scenie wydarzy, może to jakoś pomaga.... Atmosfera, warunki, partner... I po tej próbie odpowiedzi na pytanie, była scena J. i M. (dwójki zaproszonych aktorów). Reżyserka tej sceny stworzyła atmosferę, przygotowała światło, muzykę, przestrzeń, wprowadziła aktorów. Nie mówiła co mają czuć, jakie emocje przeżywać, emocje same się pojawiły- dzięki uwadze na partnera, atmosferze, uważnym aktorom. Jeśli aktor stoi przed zadaniem - zagraj mi jakieś emocje, to wywołuje to w nim,

jak słusznie powiedział prowadzący - wycofanie, skupienie na sobie, wymuszanie emocji i próbę ich kreowania- w rezultacie odcięcie od partnera i sceny. Zadaniem reżysera nie było sprawdzanie aktora czy potrafi zagrać na zawołanie stan i określanie tego jako warsztat aktorski. Tu reżyser miał stworzyć aktorowi takie warunki, które mogłyby/miały szansę otworzyć aktora, w jakimś sensie pomóc by emocje się ujawniły, ale nie w sposób wymuszony albo jako cel. Budowanie poczucia współpracy, zaufania, bycia razem w działaniu, realizowanie dwóch potencjałów aktorsko-reżyserskiego/reżysersko- aktorskiego - w tym widzę sens tych warsztatów i idąc dalej pracy aktora z reżyserem - *zdrowej, twórczej, nieprzemocowej*. Odchodzimy tu od niezdrowej relacji, że reżysera trzeba zadowolić tym jak zagramy, udowodnić mu coś, albo że reżyser aktora musi złamać, sprawdzić, doprowadzić do przemęczenia by pojawiło się coś, jego zdaniem autentycznego.

*Warszawa,*

*17.03.2023*

## **Nie nastawianie się na efekt przynosi najlepsze efekty**

Andreia Zagorodnikova poznałem w 2014 roku na warsztatach, które prowadził w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu. Warsztaty dotyczyły wprowadzenia do metody Demidova. Byłem studentem aktorstwa w PWST w Krakowie na IV roku, spragnionym konkretnych narzędzi, dzięki którym będę mógł jeszcze lepiej odnaleźć się na scenie i przed kamerą.

Chcę opisać pokrótce moje pozytywne zaskoczenie, jak i późniejszą wieloletnią przygodę z metodą Demidova. Pozytywne zaskoczenie dotyczy przede wszystkim realnej zmiany sposobu patrzenia na zawód aktora. Wcześniej, miałem poczucie, że wiele w moim aktorstwie zależy od przypadku: kondycji danego dnia, jakości tekstu, reżyserii etc.

To nadal jest prawda, ale tylko do pewnego stopnia. Dzięki metodzie Demidova zrozumiałem, że aktor może posiadać podstawy, które pozwolą mu „nie spadać” poniżej pewnego poziomu, bez względu na okoliczności. Takimi podstawami w technice Demidova są dla mnie:

1. Unikalne podejście do nauki tekstu. Polega ono na uczeniu się tekstu w rozluźnionej pozycji ciała, z partnerem i suflerem (lub z nagraniem wcześniej tekstem). Aktor powtarza za nagraniem, lub za suflerem, swoje kwestie i słucha jak jego partner powtarza swoje. Uczestnicy siedzą naprzeciwko siebie. Wszystko jest wykonywane spokojnie, „na białą”, bez próby interpretacji, bez próby nadawania tonu. Nauka tekstu trwa (zwykle w kilku – kilkunastu sesjach) dopóki tekst nie jest nauczony w taki sposób, żeby swobodnie, bez zastanawiania się „wypływał” z aktora.
2. Konkretne, celowe przygotowanie ciała. Nie po prostu zwykła rozgrzewka fizyczna, tylko ćwiczenia, które mają na celu z jednej strony rozluźnić aktora, a z drugiej wprowadzić go w twórczy stan. W stan, w którym będzie w bardziej efektywny i naturalny sposób potrafił odbierać świat i partnera.
3. Podejście etiudowe. To prosty w założeniu konstrukt, w którym partnerzy sceniczni pracują na małych „kawałkach” scen, lub kilku zdaniowych tekstów. Na tych małych wycinkach, po uprzednio powtórzonym tekście i „nastrojonym” organizmie, aktorzy ćwiczą, jak podążać za organicznym impulsem cielesnym, jak go nie blokować, jak odbierać partnera. Jest to bardzo ważna technika, dzięki której aktor

dąży do afektywności i krok po kroku uczy się „obejmować” coraz większe kawałki sceny. Następnie całą scenę, aż do „objęcia” całego dramatu lub scenariusza. Dzięki temu, potrafi ogarnąć w praktyce całość sztuki lub scenariusza, bez zbędnego na tym etapie intelektualnego podejścia. Jest to bezcenne dla aktora pracującego w filmie, gdzie często musi wielokrotnie powtarzać to samo (wielokrotne duble), ciągle będąc w żywym procesie odbierania i reagowania. Do tego punktu dochodzą też okoliczności sztuki lub scenariusza, uwagi reżyserskie, czyli rzeczy, które aktor uwzględnia w kolejnych przebiegach. To jest kolejny poziom, wynikający z analizy tekstu. Dzięki podstawie technicznej, aktor może **nie próbować** za wszelką cenę realizować uwagi reżysera, przez co staje się wymuszony czy sztuczny, tylko może **pozwolić** tej uwadze (czy okoliczności) „**wypłynąć na powierzchnię**” w trakcie przebiegu.

4. Analiza tekstu, jest jedną z najważniejszych technik, których nauczyłem się na warsztatach u Andreia. Nie jest ona, będąc precyzyjnym, częścią szkoły demidovskiej. Jest charakterystyczna dla Stanislawskiego i jego uczniów. W szkole demidovskiej, aktor powinien „**podstawić się pod okoliczności**”, więc musi te okoliczności znać i rozumieć je. A rozumienie okoliczności, w języku aktorskim, to nie tylko intelektualne przyswojenie, ale przede wszystkim **czucie**. W dużej mierze jest to zadanie reżysera, żeby przeanalizować cały tekst a następnie dać aktorowi zestaw okoliczności, natomiast w mojej ocenie jest to ważne i wartościowe narzędzie w rękach samodzielnego aktora.

Te elementy są początkiem, i łączą się ze sobą w logiczną i spójną podstawę: Aktor, który nauczył się tekstu w odpowiedniej technice, może nim dysponować jak narzędziem, jednocześnie nie będąc do niego przywiązany – tekst jest oderwany od gestu czy sytuacji. Poprzez codzienny trening ciała, jest dobrze przygotowany do podążania za swoim organicznym impulsem cielesnym. Impulsem pociągającym za sobą organiczne działanie – prawdziwe wypowiedanie tekstu, organiczne reagowanie na partnera. Dzięki temu aktor jest żywy i prawdziwy w sytuacji scenicznej, czy przed kamerą, a jego aktorstwo nie jest wymuszone, ani nastawione na „wypełnianie” zadań aktorskich. To widać doskonale zarówno w krótkich etiudach z tekstem, jak i dłuższych przebiegach scenicznych. Tak przygotowany aktor jest gotowy do próby ad hoc, rozumie tekst, który mówi, jest żywy (organiczny, prawdziwy) w sytuacji, w której uczestniczy, a nie gra „założeń” – pomysłów

wymyślonych przed próbą. W końcu, dzięki skrupulatnej analizie tekstu rozumie – czyli w języku aktorskim – czuje – okoliczności, w których jest jego postać, i nie musi ich grać – bo technika Demidova uczy **bycia na scenie** a **oducza „grania”** – pozwala, aby okoliczności „wypłynęły na powierzchnię” podobnie jak reżyserskie uwagi.

Tego wszystkiego byłem świadkiem (i to wszystko odczuwałem na własnej skórze) od 2014 roku do 2019 roku na wielokrotnych warsztatach, na których byłem zarówno uczestnikiem jak i asystentem Andreia. W końcu zdobyłem narzędzia, dzięki którym, mogę z lepszą precyzją ocenić samego siebie, pracować samodzielnie nad materiałem, stworzyć dla siebie dobre warunki przed castingiem, sceną, spektaklem czy filmem.

Precyzja oceny jest tu kluczowa. Często obserwowałem u siebie i innych mocno negatywną i ogólnikową ocenę własnej gry po gorszym przebiegu w spektaklu czy po nieudanym dniu zdjęciowym. Uważałem siebie za „złego aktora” nie rozumiejąc jednak dlaczego dzisiaj poszło źle i co konkretnie było „złe” w mojej grze.

Dzięki narzędziom, które zdobyłem zauważyłem, że stałem się zarówno łagodniejszy w ocenie samego siebie jak i innych. Bardziej wyrozumiały dla ulotnej kondycji aktorskiej, i przede wszystkim bardziej precyzyjny. Kiedy widzę siebie na ekranie, albo myślę o swoim przebiegu w teatrze (to samo w przypadku, kiedy jestem widzem) i nie jestem zadowolony, próbuję używając zdobytych narzędzi diagnozować: co konkretnie poszło nie tak? Czy powstrzymałem impuls i przez to w tym kawałku moja gra wydała się sztuczna? Jeśli tak, to czy może byłem niedostatecznie wyluzowany, więc może poświęciłem za mało czasu na rozgrzewkę? Na ćwiczenia rozluźniające? A może nieprawdziwie czy bez sensu wypowiedziałem kilka swoich kwestii? Czy to może mieć jakiś związek z tym, że nie do końca nauczyłem się tekstu w technice?

Te ostatnie zdania nazywam autoanalizą. Nie jest to samobiczowanie się. Wręcz przeciwnie. To próba potraktowania siebie i swojej pracy z należyтым szacunkiem. To skupienie się na elementach, które są w mojej kontroli. Zamiast narzekać na cały świat, denerwować się na reżysera, jakość tekstu, czy inne nieodzowne elementy na drodze aktora – biorę sprawy w swoje ręce i w tych warunkach, które mam, staram się pracować nad warsztatem, tak aby efekt był jak najlepszy. Bo ostatecznie to aktor staje przed widzem/przed kamerą. A widz ocenia całość głównie poprzez oglądanie aktora, nie widzi całej „kuchni” powstającego dzieła. Więc ostatecznie to na aktorze spoczywa duża część odpowiedzialności za końcowy efekt.

To filozoficzne podejście wynika właśnie z metody Demidova i wieloletniej pracy z Andreiem. Polega na braniu odpowiedzialności za swój fach za pomocą doskonalenia



powtarzalnych narzędzi, dzięki którym, staje się twórcą, pomocą dla reżysera, współpodróżnikiem, a nie tylko człowiekiem „który przyszedł tu, żeby powiedzieć tekst w taki a nie inny sposób, wydusić z siebie jakąś emocję, i odebrać za to zapłatę”.

W marcu 2023 uczestniczyłem w warsztatach z reżyserami I roku PWSFTviT w Łodzi, na zajęciach z pracy z aktorem, gdzie ogromnie przydała się wiedza praktyczna, którą opisałem w pierwszej części tego tekstu.

Młodzi reżyserzy skupiali się na pracy metodą Judith Weston, która w wielu swoich praktycznych założeniach jest zbliżona do metody Demidova, tylko dotyczy się reżyserii aktora a nie aktorstwa. Wydaje się, jakby to było idealne połączenie: reżyser pracujący metodą Weston z demidovskim aktorem. Można by napisać kilka książek na temat praktycznego i teoretycznego ujęcia tych metod, ja zawrę to w krótkim podsumowaniu. Metoda Weston i metoda Demidova mają bardzo ważny wspólny element. Są procesualne a nie nastawione na efekt. To bardzo ważne, ponieważ kardynalnym błędem reżysera (i aktora również) jest uwaga rezultatwna, opisująca efekt. To natychmiast nakierowuje aktora na realizację efektu, co przekłada się na sztuczne, wymuszone i często bezmyślne aktorstwo. Kolejnym błędem kardynalnym, jest „mapowanie emocji” na tekście. Czasami słyszy się od reżysera: „postać jest tu smutna a tu szczęśliwa”, i wtedy aktor próbuje w danym kawałku być smutny lub szczęśliwy. To prowadzi do niezamierzonej śmieszności i sprowadza aktorstwo do stereotypu.

Przeciwieństwem powyższych przykładów jest reżyseria procesualna, czyli uruchamiająca w aktorze **proces dochodzenia do rezultatu**. Reżyser używa, na przykład czasowników aktywizujących, faktów z przeszłości postaci, podtekstów: „jak gdyby...” , czy czysto technicznych uwag czyli: „w tym kawałku tekstu chwyć ją za rękę, albo podnieś przedmiot”. Uwagi procesualne to takie, które nie mówią **JAK**. To takie, które są wykonalne, zwięzłe, zrozumiałe.

Jeśli taki rodzaj reżyserii trafi na aktora, który pracuje metodą Demidova i jest otwarty na organiczne proponowanie, umie pracować z impulsu, jego ciało i psychika są odpowiednio nastrojone, to wtedy efekty przechodzą często najśmielsze oczekiwania zarówno reżysera jak i aktora. I takie przebiegi sceniczne widzieliśmy na tych warsztatach. Niektórym reżyserom udawało się tak reżyserować kawałki scen, a aktorom być w kondycji Demidovskiej, że efekt był organiczny i prawdziwy często już przy pierwszym podejściu do nowej sceny. Byliśmy świadkami również drugiej strony. Czyli niektórzy z młodych reżyserów popełniali błędy, „mapowali emocjonalnie” czy dawali uwagi rezultatwne i wtedy aktor musiał „przetłumaczyć” ich uwagę na uwagę procesualną i to zawsze

powodowało walkę z materią. Ku mojemu zaskoczeniu, nawet wtedy kiedy aktor demidovski dostał złą, niekonkretną, sprzeczną uwagę, podstawy jego techniki były na tyle silne, i umiejętność pracy z metodą na tyle dobra, że efekt nie był zupełnie opłakany. Mógł być daleki od ideału, ale nie był porażką.

I tym chcę zakończyć drugi punkt mojego eseju. Podstawy metody Demidova, sprawdzają się we wszystkich warunkach, jeśli są brane na poważnie. Oczywiście jest, że im lepszy reżyser, tym lepiej aktor się sprawdzi. Ale właśnie to jest kolejnym dowodem, na słuszność i praktyczność tej metody. Przy początkujących reżyserach, aktor demidovski, może służyć pomocą, i pracować w taki sposób, żeby ostatecznie efekt był przynajmniej zadowalający, a to już bardzo dużo.

Wniosek: **nie nastawianie się na efekt przynosi najlepsze efekty**. To najtrudniejsza nauka dla mnie. W świecie, w którym tak niewielu aktorów ma szansę naprawdę być w procesie dochodzenia do czegoś, ma szansę na pracę „procesualną”, ciągle wymaga się od nich efektu, rezultatu, i takie właśnie uwagi się im daje, nie nastawianie się na efekt jest bardzo trudną filozofią. Wierzę, że nie niemożliwą. Dzięki odpowiedniemu treningowi, odpowiednim narzędziom i podejściu, możemy stworzyć dla siebie przynajmniej trochę warunki wolności aktorskiej, która przynosi nieoczekiwane, kreatywne, organiczne i prawdziwe efekty. Możemy, jak to często powtarzamy w pracy, „spokojnie leżeć na torach”, czyli pozwalać aby uwagi reżysera czy okoliczności „wydarzały się” poprzez nas, i zaskakiwały nas w prawdziwy, wzruszający i wyzwalający sposób.

Jestem wdzięczny Andreiowi Zagorodnikovowi za jego pracę i etykę zawodową. Mam nadzieję, że spotkam go jeszcze na swojej zawodowej drodze. Wierzę, że ma do zaoferowania bardzo ciekawe i pojemne podejście do pracy z aktorem.

*Warszawa,*

*02.04.2023*

## Język komunikacji

1

Praca z reżyserami / reżyserkami była bardzo ciekawym doświadczeniem. Często w trakcie warsztatu aktorskiego padały pytania o to, czy w trakcie rzeczywistej pracy nad spektaklem lub tym bardziej pracy na planie filmowym możliwe jest realizowanie w pełni techniki aktorskiej wg. szkoły Demidova. Te parę dni dały mi przekonanie, że jak najbardziej tak. Kluczowym jest jednak język, którym posługują się obie strony. Znalazienie czy wykorzystywanie już wynalezionych wcześniej sposobów formułowania wskazówek tak, aby wciąż pozostawało w nich miejsce na *kontakt* zarówno z partnerem jak i z przestrzenią i co najważniejsze *podążanie za impulsem*. Precyzyjność języka dotyczy głównie tego, jakich słów używali reżyserzy do formułowania wskazówek. Jeśli słyszałam, że mam odczuwać jakąś emocję względem partnera to raczej pewne było (tym bardziej w krótkiej scenie lub kiedy ta emocja była na kontrze do tego co napisane jest w tekście), że nie udawało się tego zrobić, a jeśli tak to w bardzo nienaturalny i sztuczny sposób. Jeśli natomiast jasno dostawałam cel, do którego mam dążyć, a w tym celu jasne było, że będą mi towarzyszyć emocje, które reżyser chce osiągnąć, to one pojawiały się w naturalny organiczny sposób.

2

Językiem, posługują się obie strony, kreując go dla swoich potrzeb twórczych. To co mnie zaskoczyło, to to, że uwagi reżyserskie takie jak podpowiedzenie faktu z przeszłości, czy czysto techniczna uwaga choreograficzna nie blokują organiczności aktora. Wręcz przeciwnie, mogą umożliwić bardziej organiczne podążanie za impulsem. Język, sposób komunikacji, jest kluczowy. Zarówno ten, którym posługuje się reżyser jak i ten, którego używa aktor. W przypadku tego drugiego, precyzja języka pozwala mu omijać czysto intelektualne podejście i „schodzić” na poziom ciała, poziom emocji.

3

Opanowanie sposobu precyzyjnej komunikacji, to wyższy poziom, który pozwala na dużą oszczędność czasu pracy. To może wydawać się ograniczające, że reżyser musi używać „formułek”, „sekwencji słów”, do komunikacji z aktorem/aktorką, jednak dobre i precyzyjne

wykorzystanie tej techniki, stwarza miejsce na twórczy, intymny język pomiędzy twórcami. Mam poczucie, że niektórzy reżyserzy i reżyserki bronili się nie tyle przed samą metodą Weston, co właśnie przed stwarzającym ramy komunikacji językiem. Jeśli jednak zaufali procesowi, szybko przekonali się, że ograniczenia czy precyzja uwag kierowanych do aktorów umożliwiały *twórczą, kreatywną płaszczyznę porozumienia*. Oszczędzały czas pracy, wprowadzały jasność wykonywanych wskazówek, a co za tym idzie, dawały klarowny i konkretny cel dla każdej z postaci w scenie.

4

Czas jest trudnym konstruktem, szczególnie w pracy twórczej. Jest go zawsze za mało! Z drugiej strony to my możemy nim zarządzać i wtedy staje się wymierny. Mam na myśli to, że ciężko w pracy nad czymkolwiek mieć luksus nieograniczonego czasu. I nie wiem, czy to byłoby dobre. Warsztaty w Łodzi, miały szybkie tempo, i mam poczucie, że gdybyśmy mieli więcej czasu, byłoby to na naszą korzyść. Ale właśnie precyzja komunikacji była nieodzowna w szybkim tempie pracy w krótkim czasie. Dzięki precyzyjności uwag reżyserskich, niezbyt dużej ich ilości, ich poprawności technicznej i adekwatności szybko je rozumiałam i nie musiałam powtarzać ich tuż przed wejściem na scenę. Mogłam skupić się wyłącznie *na partnerze i przestrzeni*. Problem pojawiał się, kiedy reżyser użył wskazówki niewykonalnej bądź nieprecyzyjnej. Wtedy pomimo dobrej techniki aktorskiej, odpowiedniemu skupieniu, które umożliwiło organiczne „bycie ciałem i uczuciem” w scenie, w głowie miałam natłok myśli próbując zrealizować niekonkretną czy złą wskazówkę. Niesamowite dla mnie jest to, że wystarczyło zmienić jedno słowo albo konstrukcję zdania, aby dobrze zrealizować wskazówkę reżysera.

5

Pamięć ciała jest czymś niewiarygodnym. Pomimo długiej przerwy w pracy, dzięki bardzo precyzyjnej metodzie, wystarczyło kilka słów nauczyciela, dwa, trzy ćwiczenia wprowadzające, aby ciało samo przypomniało sobie o jaki stan skupienia i uważności chodzi.

To dla mnie zdecydowanie największe odkrycie, które w jakiś sposób jest nawet wzruszające. Jeśli moje ciało (i po rozmowach prywatnych z kolegami wiem, że mieli podobne odczucia) potrafi w tak dobry sposób pamiętać to, co było wypracowane godzinami ćwiczeń na warsztatach z metody Demidova, to naprawdę można mu w pełni zaufać. Wiemy

to od początku od 2019 roku i od pierwszego spotkania z Andreiem, ale chyba dopóki się tego nie odczuje na własnej skórze (dosłownie) ciężko uwierzyć, że tak właśnie jest.

*Warszawa,*

*10.03.2023*

## Streszczenie

### **Kreacja syntetycznej roli drogą treningu. Osobista droga na przykładzie spektaklu, stworzonego na styku różnych kultur teatralnych.**

Realia pracy aktora są takie, że najbardziej rozpowszechnionym modelem pracy w teatrze jest sposób analityczno-imperatywny, to znaczy, że reżyser czy grupa współrealizatorów wymyślają projekt, przychodzą do teatru i dalej go realizują, traktując aktora jako narzędzie do tego, aby zrealizować pomysł. To podejście ma swoje niepodważalne zalety, aczkolwiek w tym momencie wydaje mi się drogą, która powoli zaczyna wyczerpywać swoje zastosowanie dla teatru. Bo rzadko kiedy przy takim podejściu zostaje aktorowi wystarczająco dużo przestrzeni do własnej kreacji. I często aktor nie jest odpowiednio przygotowany, aby wziąć część odpowiedzialności za kreację teatralną. Jednocześnie daje się zauważyć duży ruch treningowy w światowym teatrze. W takim podejściu aktor próbuje w sposób nie intelektualny otworzyć w sobie strony, o których wcześniej nie wiedział. W mojej praktyce aktorskiej i reżyserskiej ogromne znaczenie ma trening aktora, przygotowanie go do trybu pracy, czyli otwieranie możliwości wyobrazeniowych i kreacja intuicyjna. Do takiej podstawy potem dodaje się analizę i reżyserską organizację teatralnych przestrzeni i czasu.

W tej pracy spróbuję opisać *wielowarstwowy kreatywny trening*, który odbyłem korzystając z różnego materiału i metod pracy. Trening, który umożliwił stworzenie syntetycznej roli na styku różnych kultur teatralnych i muzycznych. Mówiąc ogólnie na styku teatru „żywego” oraz Commedii dell’arte.

Commedia dell’arte jest w tej chwili sztuką bardzo archaiczną i nieaktualną, czyli czymś co jest przeciwieństwem „żywego”, współczesnego świata, czyli tego czegoś, co dzisiaj przeżywa rozwój, angażuje w działanie zauważalne masy ludzi. Dzięki połączeniu jej ze współczesnymi metodami i gatunkami teatralnymi chcę sprawić, aby Commedia dell’arte w konkretnym spektaklu była żywa, współczesna, aktualna, odnowiona o najważniejsze kroki i osiągnięcia teatru z ostatnich lat.

Żeby takie połączenie mogło się udać, jest potrzebny odpowiedni trening, trening syntetyczny i różnorodny. Syntetyczny trening polega na tym, że aktor nasycy się „inputami”, bodźcami z różnych stron, potem miesza je i z tego wyłania się coś nowego, nieznanego. Edukacja jest często oparta nie o kreatywność studenta, lecz o schemat czegoś, co było wymyślone lata temu. Często aktor-pedagog po prostu pokazuje, jak zagrać, a młody

aktor powtarza. W tym nie ma twórczej wolności, kreatywności, a osobowość aktora jest po prostu pominięta. Na przykładzie mojego spektaklu można zobaczyć, w jaki sposób aktor może być samodzielny, twórczo swobodny.

## Abstract

### **Creation of a synthetic role through training. A personal journey using the example of a performance created at the intersection of different theatrical cultures.**

The reality of an actor's work is that the most common model of working in theatre is the analytical-imperative way, which means that a director or a group of co-authors create a project, come to a theatre and implement it, treating the actor as a tool to execute the idea. This approach has its undeniable advantages, although at this point it seems to me to be a path that is slowly beginning to exhaust its uses for theatre. Because with this approach there is rarely enough space left for the actor to create himself. And the actor is often not adequately prepared to take some responsibility for the theatrical creation. At the same time, a large training movement in the world theatre can be observed. In this approach the actor tries in a non-intellectual way to open up sides of himself that he was not aware of before. In my practice as an actor and director, it is of great importance to train the actor, to prepare him for a certain way of working, that is, to open up imaginative possibilities and intuitive creation. To such a basis is then added analysis and directorial organisation of theatrical spaces and time.

In this work, I will try to describe the *multi-layered creative training* that I have undergone using various materials and methods of work. A training that made it possible to create a synthetic role at the intersection of different theatrical and musical cultures. Generally speaking, at the junction of “alive” theatre and Commedia dell'arte.

Commedia dell'arte is at the moment a very archaic and outdated art, something that is the opposite of “alive”, of contemporary world, of something that is experiencing development today, involving noticeable masses of people. By combining it with contemporary theatrical methods and genres, I want to make Commedia dell'arte in a concrete performance alive, contemporary, up-to-date, renewed with the most important steps and achievements of theatre in recent years.

In order to make such a combination successful, the right training is needed, synthetic and diverse. Synthetic training consists of the actor saturating himself with “inputs”, stimuli from different sides, which then are mixed and next something new and unknown emerges from this. Education is often based not on creativity of the student, but on a blueprint of something that was invented years ago. Often the actor-pedagogue simply shows how to play and the young actor repeats. In this there is no creative freedom, no creativity, and the



actor's personality is simply left out. The example of creation of my performance shows how an actor can be independent, creatively free.