

ALEKSANDRA NIEŚPIELAK

MOJA METODA

„KONTRASTY”

Kontrasty jako świadomy element w metodzie aktorskiej.

MOJA METODA PRACY TWÓRCZEJ W ODNIESIENIU DO KONTRASTÓW
W SZTUCE:

DWA RÓŻNORODNE ŚWIATY W DWÓCH ODRĘBNYCH GATUNKOWO TE-
ATRACH:

SZTUKA KLASYCZNA KONTRA SZTUKA WSPÓŁCZESNA.

TEATR PROFESJONALNY I TEATR Z AKTORAMI Z UPOŚLEDZENIEM INTE-
LEKTUALNYM.

SAKRUM KONTRA PROFANUM.

ŁĄCZENIE DWÓCH DZIEDZIN W SPOTKANIU OPERY Z DRAMATEM, NA
PODSTAWIE SZTUK:

ALEKSANDRA FREDRY I STANISŁAWA MONIUSZKI, PT. „NOCLEG W
APENINACH” W REŻ. ROBERTO SKOLMOWSKIEGO ORAZ „MOJEJ
SPRAWY” RADOSŁAWA PACZOCHY W REŻ. IWONY SIEKIERZYŃSKIEJ

Wstęp

NIECH SIĘ STANIE...

Aktor jako artysta, twórca, czy też „tworzywo”- za tym ostatnim słowem nie przepadamy jeśli do głosu dojdzie nasze ego, jeśli nie dojdzie, to oczywistym staje się fakt, iż jesteśmy również tworzywem, a może li tylko właśnie owym tworzywem, chcąc nie chcąc, trybikiem w maszynie, elementem większej układanki?

Na ile świat i postaci tworzone przez aktora są, istnieją samodzielnie, a na ile współistnieją wobec pozostałych elementów sztuki: tekstu dramatu, reżysera, scenografii, kostiumu, formy, muzyki, świateł czy wreszcie samego widza?

Na ile mamy wpływ na naszą pracę w sposób indywidualny, a na ile jesteśmy zaledwie jedynie, a może aż jej niewielkim procentem?

To, że teatr, film, sztuki wizualne są pracą większego zespołu ludzi jest rzeczą oczywistą. Ważne jest aby nasz wkład, nasz procent był istotnym, osobistym głosem, aby mówić ze środka sceny, filmu, dramatu wyraziście: „Oto moja postać, będąca świadomą częścią świata wykreowanego przeze mnie!” w tej małej przestrzeni, czasie i w kontakcie z widzem wobec którego aktor współistnieje.

Niech się stanie słowo!

Niech się stanie aktor !

Niech się stanie sztuka!

Rozdział Pierwszy

SACRUM I PROFANUM

Pierwszy moment po zapoznaniu się z nową rolą w dramacie jest jedną wielką niewiadomą.

Bez względu na wiek aktora, doświadczenie, osiągnięcia, status, czy gatunek sztuki w jakiej przyszło nam brać udział. Zawsze zaczynamy od tego samego. Od początku. Za każdym razem nic nie wiemy, może poza jednym, jesteśmy w stanie określić czy projekt nam się podoba czy też nie, czy jest dobry, czy niekoniecznie, czy ma potencjał i czy wymaga od nas dużo wysiłku. Jesteśmy w stanie określić nasz stosunek emocjonalny do nowego dzieła, ocenić jego wartość i znaczenie jaki niesie on dla nas i dla pracy, która jest przed nami.

Reszta jest jak życie ,nie wiemy do końca co przyniesie. Ten stan tuż przed próbami czytany, rozpoznawaniem, analizowaniem nowej roli jest czymś wyjątkowym. Stanem rzec by można wręcz euforycznym. Początkiem nowego życia, początkiem ciekawej twórczej pracy. Początkiem zmagania z nową materią. Początkiem pewnego sacrum, które przez swą morderczą codzienną, niemal „kowską” pracę, staje się zwykłym profanum aż do czasu spotkania z widzem, kiedy to przeradza się w premierę, święto i ponowne sacrum. Jak mówi francuski współczesny filozof George Bataille, sacrum zawsze występowało w kulturze ludzkiej. Towarzyszy nam od zarania dziejów.

Wiąże się ono działaniem autotelicznym, będącym wartością samą w sobie, która oznacza również mobilizację samych siebie. Mobilizację wszystkich sił, które przysparzają nam o zawrót głowy. Są prawdziwym zaprzeczeniem racjonalności i tego co nazywali stoicy równowagą bytu. Działanie sacrum według Bataille'a jest: „ekstremalnym, zamroczeniem umysłu, stańczonym rozpasaniem". Jest naszym świętem, naszą premierą, naszymi

narodzinami nowej postaci. Tylekroć ile przeżywamy premierę, kolejne spektakle, nową rolę, spotkania z nowymi twórcami, z drugim człowiekiem na scenie, towarzyszy nam coś na kształt bataille'owskiego działania autotelicznego. Ja czytam ten stan jako pewnego rodzaju zdrową euforię w odniesieniu do działań aktorskich. Radość, która napędza nas do działania, mimo, iż sam filozof tak tego nie definiował. U George'a Bataille' człowiek jest jak słońce. Ma nadmiar energii, która się marnuje codziennie, w każdej sekundzie istnienia. Nie jest w stanie wykorzystać całej swej energii tylko na profanum, na codzienną, dobrze zaplanowaną, wyczerpującą pracę „kowską”. Nie ma znaczenia jak dużo by jej nie wykorzystał i tak zawsze będzie miał spory naddatek energii. Ten naddatek według Bataille'a należy zmarnotrawić, zniszczyć bezcelowo w sacrum. Zanurzyć się w wodach chaosu i odpłynąć w zapomnienie tak dalece, aby potem odnowionym móc wrócić do codzienności, do profanum! Dopiero wówczas mamy doczynienie z prawdziwym sacrum. Kiedy hulamy by hulać, pijemy by pić, marnotrawimy czas i życie, kiedy możemy oderwać się tak mocno od profanum - życia codziennego, że zapominamy o jego istnieniu.

W starożytności oraz u plemion ludów pierwotnych rolę takiego sacrum pełniły kontakty z duchami, przodkami i siłami nadprzyrodzonymi. Miało to również dużą rolę społeczną. Służyło jednoczeniu plemion, zjednywaniu sobie łask dla społeczności i było pierwszym, nieformalnym przejawem sztuki. Towarzyszyły mu tańce, śpiewy, medytacje, stany transu, pojawiło się słowo, działanie i reakcja. Pojawił się aktor, aktor - kapłan, który współistniał wobec widza - społeczności.

Nadatek energii i czas sprzyjał rozwojowi sztuki.

Sztuka zaczęła się rodzić dopiero wtedy, kiedy człowiek przestał wędrować, gdyż wędrowanie zabierało czas. Było tylko zwykłym profanum. Codzienną wędrowką bez podziału na dni powszednie i święta. Człowiek odpoczywał w nocy śpiąc, a w dzień wędrował. Nie było wówczas jeszcze miejsca na sztukę, choć istnieje realne przypuszczenie, że wtedy właśnie pojawili się już pierwsi opowiadacze, ludzie, którzy posiadali dar opowiadania historii przeróżnych, którzy przekazywali legendy, baśnie następnym pokoleniom. Niektóre zaczynały żyć swoim własnym życiem. Można by założyć, że to właśnie byli prekursorzy aktorów.

Prawdziwy moment na sztukę nadszedł prawdopodobnie dopiero wtedy, kiedy człowiek zaczął się osiedlać i zakładać osady. Towarzyszyły temu zmienność klimatu, pór roku i cykl dnia. Chwile na odpoczynek i „nic nierobienie” oraz potrzeba zapełnienia czasu i zmarnowania tego powstałego nagle nadatku energii w sacrum. Gdzieś tam właśnie narodził się też teatr, z obrzędów religijnych, z przekazywanych i opowiadanych historii.

Dziś mamy energię do tego by tworzyć, ale czy zawsze mamy czas? Czy zawsze towarzyszy nam prawdziwe sacrum? Prawdziwe oderwanie? Zapomnienie? Człowiek nieustannie gdzieś pędzi, śpieszy się, nie ma chwili wytchnienia.

Według Kultury Dalekiego Wschodu takie prawdziwe oderwanie od rzeczywistości, czyli prawdziwe bataille'owskie sacrum jest niczym innym jak medytacją. W każdej kulturze obok siebie istnieją dwa porządki: profanum i sacrum. W dzisiejszym świecie ekonomia tzw. ograniczona - czyli świadoma praca i celowe działanie to profanum. Działamy by przetrwać w sposób heteroteliczny, nastawiony na cel (z grek. heterus - telos oznacza cel) świadomy, racjonalny. Sacrum związane z ekonomią ogólną jest zaprzeczeniem celowości, świadomości i racjonalności. Nigdy nie może spotkać się z profanum ale istnieje na jego przeciwwadze.

Podobnie jak w micie o Erosie i Psyche. On - Eros odwiedzał ją tylko w nocy, a ona - Psyche miała zakaz spojrzenia mu prosto w oczy, gdyż to miało ściągnąć na nią nieszczęście. To co jest dzienne nie może spotkać się z nocą. Istnieje wyraźna rozbieżność tych dwóch porządków.

Podobnie jest ze sztuką, tworzeniem nowych postaci. Aktor nie może istnieć w tych obydwu światach jednocześnie. Dzień nie może spotkać się z nocą, a sacrum z profanum, zaś jedno bez drugiego istnieć nie mogą. Aktor nie może być tylko aktorem. On istnieje jako postać, ale również jako osoba żyjąca swoim własnym życiem. Żeby być aktorem, żeby wcielić się w życie swojej postaci musi przejść przez etap zapomnienia, oderwania się, nieistnienia. Wyjść z profanum aby wejść do sacrum. Opuścić dzień, aby zanurzyć się w nocy. Oderwać od rzeczywistości, aby zafunkcjonować prawdziwie w wykreowanej rzeczywistości. Być jak w dalekowschodniej medytacji: TU I TERAZ.

U Witkacego podstawą sztuki było wywołanie uczucia metafizyczności. Oderwania się od reszty wszechświata. Kontakt z własną tajemnicą. Według niego zadaniem sztuki jest wywołanie lęku metafizycznego. Eksperymentował ze środkami odurzającymi pod kontrolą lekarzy. Badał możliwości własnej ekspresji otwierając sobie pod wpływem narkotyków drogę do wyłączenia z rzeczywistego świata.

Aktor nie może tak funkcjonować. Aktor musi wyjść z rzeczywistego świata, pozostając stale świadomym. Pozostając w kontakcie ze sobą wiedzą, umysłem i emocjami. Z pamięcią i sprawnością fizyczną. U aktora przejście do wymiaru innej rzeczywistości, do sacrum, nazywając to za Bataillem jest dużo bardziej wymagające. Dla Witkacego ówczesny widz był mało wymagającym odbiorcą, niewiele rozumiejącym nie tylko jego własną sztukę, ale i sztukę w ogóle. Witkacy twierdził, że widz tamtych czasów był człowiekiem, którego satysfakcjonowały proste rozrywki, znieczulonym na głębszy przekaz prawdziwych dzieł. Należało nim wstrząsnąć, odrzucając realizm i sztukę klasyczną wraz z jej harmonią, aby wytrącić go z komfortu, aby był prawdziwie wstrząśnięty i pozbył się swej znieczulicy. Uważał, że sztuka powinna przejść metamorfozę, powinna być bardziej formalna, czysta dopiero taka może prawdziwie, wstrząsająco działać na widza.

Buntował się przeciwko mieszczańskiemu, realistycznemu teatrowi odnoszącemu się do religii i kultury, gdyż to zmieniło widza w istotę jego zdaniem

nieludzką, niewrażliwą, leniwą, przyzwyczajoną do określonej formy. Rozpoczął poszukiwania czystej formy.

Te wszystkie doświadczenia związane z reformą teatru na świecie zostały po sobie spuścizną nieograniczonych możliwości twórczych. Aktor dziś ma dużo większe pole do popisu, dużo więcej możliwości, dużo mniej rzeczy go ogranicza - jak np. Czwarta ściana chociażby. Możemy się umówić, że jest, ale może równie dobrze jej nie być. To samo tyczy się pozostałych elementów: scenografii, kostiumów, muzyki, słowa i samego aktora jako elementu sztuki

Dziś możliwości do wyrażania siebie przez sztukę mamy w zasadzie niemal nieograniczone, ale jednak nie możemy ominąć jednego, wyjścia z własnego świata, własnej egzystencji i przejścia do roli, postaci nowej rzeczywistości, słowem przejścia do zawodu aktora. Nie możemy ominąć prawdy, bycia tu i teraz. Musimy po witkacowskim odpląnąć, zapomnieć się, ale w przeciwieństwie do niego nadal pozostać w świadomości, w kontroli, bez kontroli, w umyśle bez umyśły, w zapomnieniu bez zapomnienia, w sztuce bez sztuki, z rzemiosłem słowem, sytuacją, relacją z bohaterami i pamięcią emocjonalną.

Dla mnie zawsze ten stan jest pewnego rodzaju sacrum. Może nie jest ono czysto bataille'owskim marnowaniem energii, ale z drugiej strony? Czyż próbowanie bez przerwy od nowa tego samego fragmentu sztuki, za każdym razem inaczej, to nie marnotrawstwo energii? Czy próby prowadzące czasami w ślepy zaułek to nie marnotrawstwo? Czy potrzeba zapomnienia, zostawienia za sobą swoich spraw codziennych i wtopienie się w nieistniejącą rzeczywistość nie jest niczym innym jak przejściem z profanum do sacrum? Czy aktor nie jest trochę witkiewiczowskim wariatem z „Wariata i zakonnicy, mówiącym:

„A mój świat istotny to ten zegar, który mi w głowie idzie bez przerwy - nawet podczas snu. Wolałbym śmierć po tysiące razy. Ale ja nie mogę umrzeć. Takie jest prawo wobec nas, szalonych, cierpiących bez winy. Jesteśmy torturowani jak najgorsi zbrodniarze. A umrzeć nam nie wolno, bo społeczeństwo jest dobre, bardzo dobre, i dba o to, byśmy się nie przestali męczyć przedwcześnie. Ha!! Niech pani zdejmie mi ten przeklęty kaftan! Duszę się! Ręce wychodzą mi ze stawów!”

Wariat u Witkacego musi świadomie tkwić w swoim szaleństwie. Jest w pewnym procencie oczywiście wariatem, ale świadomość nie pozwala odpląnąć mu w bezkres szaleństwa, w bezkres śmierci. Świadomość mobilizuje go do tego by żył, by za daleko się nie oddalił. By był szaleńcem, ale szaleńcem świadomym swego istnienia, szaleńcem ujętym w pewne ramy teraźniejszości, bytu, czasu, zegara. Szaleńcem, który jednak nie może „zaszaleć” do końca, bez opamiętania, gdyż musi być tu i teraz, obecny i świadomy swego wariactwa.

Mam nieodparte wrażenie, że z aktorem jest podobnie. Przechodzimy przez pewien stan abstrakcji, nierealności, trzymając się pewnych sztywnych reguł rzeczywistości z poza świata w którym gramy.

Jesteśmy postacią, ale nadal osobą z własnym imieniem i nazwiskiem, z własną tożsamością, z doświadczeniami, które są bazą zachowań dla naszych postaci, które kreujemy. Jesteśmy jednocześnie sacrum i profanum, alfą i omegą, Bogiem i człowiekiem, gdyż aktor zna zakończenie sztuki i losy postaci, w którą się wciela, postać zaś, którą gra tego nie może wiedzieć. Postać musi być przez nas wiarygodnie nieświadoma, zaskakiwana. Jesteśmy artystami, twórcami, czasem naukowcami i wariatami w jednym. Jesteśmy aktorami, ale przede wszystkim ludźmi z własną historią, własnym bagażem i energią, które odzwierciedlają się w naszych postaciach i historiach.

Rozdział drugi

PRAWDA - TAJEMNICA ISTNIENIA

Prawda jest nierozzerwalnie związana z czymś o czym tak na prawdę nie mamy zielonego pojęcia, z czymś co próbujemy na różne sposoby rozwikłać, zdefiniować, czymś nad czym trudzili się filozofowie i religie świata przez kilka tysięcy lat naszego bytu na ziemi. Prawda w moim odczuciu związana jest z tajemnicą istnienia, nie do końca tyle z intelektem ile z odczuwaniem, albo wręcz nawet współodczuwaniem czyli empatią.

Dawniej człowiek bardziej wyczuwał tajemnicę istnienia. Wieki całe człowiek miał poczucie tajemniczości świata. Rozwój przemysłu sprawił, że odczarowaliśmy świat. Dzisiaj poszliśmy o milowy krok dalej.

Rozwój technologii, życie w wirtualnym świecie, do którego może przenieść się każde dziecko grające na „play - station”, odziera nas z potrzeby odczuwania czy też poszukiwania tajemnicy świata, tajemnicy istnienia, które przecież tak bliskie jest teatrowi i sztuce.

Oswald Spengler niemiecki filozof żyjący w ubiegłym stuleciu, zajmujący się historią kultury, napisał dzieło pt. „Zmierzch Zachodu”, w którym głosił nieuchronny schyłek kultury, związany z bliskim upadkiem cywilizacji. Miało to związek z błyskawicznym w tym okresie rozwojem przemysłu i maszyn, które masowo zastępowały pracę ludzi, a tym samym z rozwojem rynku i utratą wartości duchowych na rzecz materialnych.

Jego zdaniem kultura to nic innego jak żywy organizm, przeżywa rozkwit, kryzys i schyłek.

Rozwój kultury podzielił na trzy okresy życia, porównał je z życiem ludzkim: młodość, wiek średni, starość. Ta faustowska trójfazowość kultury to; młodość związana z rozwojem, wzrostem, po której następuje dojrzałość czyli pełen rozkwit w harmonii między tym co zewnętrzne i wewnętrzne aż do schyłku, starości, czyli cywilizacji, która jest niczym innym jak upadkiem.

Poprzez rozwój cywilizacji ujarzmiamy jak twierdził przyrodę, która nie chce dać się ujarzmić więc ginie, niszczona przez ludzi. Kultura obecna, która weszła w trzecią fazę to cywilizacja, a cywilizacja według Spenglera to zmierzch, innymi słowy śmierć. Cywilizacja i wartości materialne rodzą agresję, ta zaś wojnę. Ciekawe, że myśliciel, który zmarł w 1936 roku przewidział w pewnym sensie ten zmierzch w postaci wybuchu drugiej wojny światowej.

Celowo odnoszę się do Spenglera, gdyż widzę pewne podobieństwa dzisiejszych czasów. Tworząc sztukę dziś tak na prawdę zadajemy sobie pytanie co jest sztuką? Według Dostojewskiego tylko wtedy możemy mówić o sztuce gdy dotyka ona prawdy, alby gdy jest najbliżej prawdy. Według Tischnera definicja prawdy jest zgoła inna, groteskowa, oddająca charakter ludowego poczucia humoru; „są trzy prawdy; „święto prawda, tyz prawda i gówno prawda”. Nie sposób nie zgodzić się i z tym góralskim sformułowaniem, które wprost mówi, że prawda albo jest albo jej nie ma, co oznacza, że mamy wówczas doczynienie z kłamstwem.

Istnieje wiele definicji prawdy, choć nie jest ona łatwa do zdefiniowania, za to dość łatwa do rozpoznania nawet przez dziecko. Prawdę odczuwamy intuicyjnie, zmysłami, emocjami. Widzimy, że coś jest prawdziwe, albo nie. Nie musimy mieć do tego żadnego specjalistycznego przygotowania. Nie musimy ukończyć studiów filozoficznych, aby widzieć, że coś jest prawdą, albo kłamstwem. Prawda zawsze wzrusza, jest przejmująca, angażująca, kłamstwo nie. Kłamstwo jest brzydkie, tandetne, pozbawione dobrych emocji

Filozofia ZEN mówi; „Bądź jednością, nie przejmuj się doskonałością, to znaczy bądź prawdziwy, bądź tutaj cokolwiek robisz, rób to całkowicie. Będziesz niedoskonały, ale twoja niedoskonałość będzie piękna, będzie pełna twojego zaangażowania”. Aktor dąży do doskonałości, do jak najlepszego zrozumienia postaci, co powoduje, że tak do końca nigdy nie jest zadowolony

ny, nie może być, gdyż doskonałość to coś co nie istnieje. Tak na prawdę nikt nigdy nie był doskonały. A nawet jeśli wyobrazimy sobie doskonałego, stworzonego przez technologię syntetycznego aktora to tym bardziej nie będziemy chcieli go oglądać, bo nie będzie realny, prawdziwy.

Oglądamy historie opowiedziane językiem animacji, wchodzimy w konwencje, ale chociażby głos bohaterów musi być realny. Podobnie jest w muzyce. Mamy szereg instrumentów syntetycznie zaprogramowanych, brzmiących idealnie, ale wolimy słuchać jak gra prawdziwy człowiek, mimo, że perkusja komputerowa wybija równo rytm co do setnej sekundy. Wolimy mimo to słuchać rytmu wybijanego ręką żywego muzyka. Doskonałość syntetyczna drażni, bo nie ma w sobie prawdy ludzkich przeżyć, ludzkiej historii, ludzkiego zaangażowania, ludzkiej niedoskonałości.

Tworząc nowe postaci, byty, historie nie możemy odciąć się od prawdy nie pozostając w związku z naszą kulturą, historią i tradycją. Choćby nie wiadomo jaki warsztat prezentował aktor zamieszkujący naszą, środkowo-europejską szerokość geograficzną nie zagra on wiarygodnie chłopaka z Kentucky czy arystokraty z Paryża, chociaż takiego, który ma korzenie środkowo-europejskie i jest tymże samym już tak. I na odwrót, chłopak z Nowego Jorku w roli muzułmańskiego terrorysty musiałby mieć swój określony back ground, powód dla którego nim zostaje, bo inaczej nie będzie wiarygodny w związku z uwarunkowaniami kulturowymi. Jesteśmy częścią kultury świata zachodniego z jej historią, wędrówkami, wojnami, wynalazkami, wierzeniami, religią, obrazami Da Vinci, Breugla czy krucjatami krzyżowców i upadkiem komunizmu.

Jakkolwiek nie próbowali byśmy odciąć się od tej energii, nie będzie to możliwe. Jak twierdził Gilles Deleuze - francuski filozof początku dwudziestego wieku, pozostanie w nas pewna energia związana z połączeniami kłaczy. Gałąź odcięta od drzewa nadal ma swoją energię związaną z drzewem, z którego wyrosła. Jesteśmy połączeni ze swoimi korzeniami, ze swoim istnieniem, historią, przodkami, nawet wirusami w sposób kłaczowaty, niczym rośliny. Nawet jeśli odcinamy się, wówczas tym bardziej łączy nas to z czego wyrosliśmy. Energia ściętej gałęzi drzewa pozostaje. Tej kłaczowatości przeciwstawił Deleuze nomadyczność myślenia, czyli wędrowanie wolnej myśli, otwartość, wielość, nieskrepowaną ilość. Nasz nomadyzm jest ograniczonym nomadyzmem, ale na pewno jest go więcej niż w minionym stuleciu twierdzi filozof. To wędrowanie myśli, emocji, przeżyć nie jest do końca jednak pozbawione naszego własnego wyboru, choć nasz wybór jednak został w znacznym procencie ukształtowany przez DNA i kulturę, z której wyrosliśmy.

Rodzimy się, wychowujemy, współistniejemy w określonej kulturze i nasza prawda jest z nią nierozzerwalnie związana, a jednak są pewne wyjątki.

Moje doświadczenie z pracą z ludźmi z niepełnosprawnością intelektualną na scenie w sztuce, pt. „Moja Sprawa” Radosława Paczochy, pokazuje, że otóż można w pewnym sensie istnieć na scenie bez kontekstu kulturowego. To znaczy akcja sztuki dzieje się w naszej kulturze i wyraźnie jej dotyczy;

pewnych wyborów, sumienia, etyki, tego co dobre, co złe, co należy, a czego się nie powinno, w jakim systemie prawnym funkcjonują bohaterowie. Jednak w odniesieniu do niepełnosprawności intelektualnej bohaterów okazuje się, że może być coś lub ktoś istniejący na scenie bez związku z kontekstem kulturowym. Gdyż niemalże każdy rodzaj niepełnosprawności jest w pewnym sensie uniwersalny, spotykany w każdym zakątku świata.

Teatr BRO w którym od ponad dziesięciu lat pracują aktorzy z niepełnosprawnością intelektualną, był częścią tego przedstawienia. Pamiętam jak przygotowując się do pierwszego spotkania z grupą BRO sprawdziłam definicję upośledzenia osób z zespołem Downa, stanowiących znaczną grupę aktorów Teatru BRO.

Otóż jedna z definicji samego badacza tegoż syndromu - Downa, od którego wzięta się nazwa mówi, że osoba z chromosomem 21 nie jest w stanie skupić się na pewnym zjawisku czy przedmiocie, dłużej niż kilka sekund.

Zastanawiałam się w jaki sposób funkcjonują tacy aktorzy. Kilka sekund skupienia to jest absolutnie niemożliwe aby zrobić cokolwiek w teatrze. Jest to definicja naukowca, który odkrył i nazwał i zdefiniował ten syndrom. Badał go przez większą część swojego życia.

Z duszą na ramieniu pojechałam na pierwsze próby do Gdyni. Z jednej strony odczuwałam coś w rodzaju wspomnianego wcześniej sacrum, otóż nowa, bardzo ciekawa rola, nowe wyzwanie, nowi ludzie, ale w moim odczuciu nie do końca profesjonalni aktorzy.

Wiedziałam, że konwencją spektaklu jest tzw. „teatr w teatrze”.

Gram w sztuce matkę córki z zespołem downa. Odwiedzam ich instruktora i reżysera, grającego przez zawodowego aktora Krzysztofa Grabowskiego, wcielającego się również w postać lekarza. Robię mu wyrzuty, że oto moja córka w trakcie któregoś z wyjazdów na festiwal teatralny, zaszła w ciążę, że on nie potrafił dobrze wykonać swojej pracy, nie potrafił przypilnować swoich podopiecznych. Oto mnie, samotną matkę stawia przed trudnym zadaniem dokonania aborcji.

Taki jest początek sztuki. Aktorzy niepełnosprawni intelektualnie grają swoje przedstawienie, na które przychodzi matka i rozpoznaje w nim swoją własną historię. Z jednej strony wiedziałam, że będę grała z zawodowym aktorem, ale jednak grając matkę będę miała sceny również ze swoją córką, prawdziwą osobą z zespołem Downa. Nie wiedziałam jak potoczy się to spotkanie. Nie miałam pojęcia czy taka praca jest w ogóle możliwa, ale jednak chciałam się przekonać. Zaryzykowałam. Dodatkowo pikanterii dodawał fakt, iż inna aktorka będąca od jakiegoś czasu w próbach do tej sztuki zrezygnowała. Nie wiedziałam czy ja będę tą właściwą osobą i czy w ogóle dam radę sprostać takiemu wyzwaniu.

Osoba reżyserki Iwony Siekierzyńskiej, absolwentki Szkoły Filmowej w Łodzi, nominowanej do Międzynarodowej nagrody Oscara za etiudę szkolną z jednej strony dawała mi poczucie pewnego zawodowstwa, ale i tak przede mną była jedna wielka niewiadoma, którą potem świadomie, a może częściowo intuicyjnie przelałam na postać granej przeze mnie matki.

Pierwsze spotkanie było dla mnie dość nieoczekiwane.

Przyjechałam na umówioną próbę. Dość niepewna weszłam do sali. Była przerwa. Aktorzy z Teatru BRO mieli właśnie przerwę śniadaniową. Przywitałam się z Iwoną reżyserką i ze Zbyszkiem Biegajło, opiekunem i trenerem teatralnym grupy BRO. Poznałam wszystkich po kolei. Zaproszono mnie na śniadanie. Było to dosyć dziwne, pomyślałam, bo w teatrze nie ma zwykle przerw śniadaniowych, ale w końcu śniadanie to śniadanie pomyślałam, zawsze można je zjeść, choćby i drugi raz.

Poznałam całą grupę. Nie było jeszcze mojej teatralnej partnerki Marzeny, wcielającej się w rolę córki. Po chwili weszła, zobaczyła mnie i niczym dziecko zawstydzona się i powiedziała, że nie wie jak ma dalej wejść, bo oto widzi, że ja już jestem. Ja z kolei nie ukrywając swojego speszenia i wzruszenia całą sytuacją, powiedziałam, żeby się nie denerwowała, bo mam wrażenie, że obie jesteśmy zdenerwowane i przeżywamy emocje dokładnie tak samo.

Z miejsca zostałam zaakceptowana zarówno przez Marzenę, sceniczną córkę Wiktorię, jak i całą grupę aktorów z niepełnosprawnością intelektualną.

Pomyślałam wtedy, że właściwie Marzena przekraczając próg sali, powiedziała coś, co tak na prawdę czuje każdy z nas wchodząc w nowe środowisko czy nowy projekt, poznając nowych ludzi: niepewność, obawę przed niewiadomym, przed nowym, przed spotkaniem z drugim człowiekiem, którego nie znamy. Byłam pełna wątpliwości czy ten projekt się powiedzie i czy mój w nim udział będzie czymś wartościowym, ciekawym, dobrym ?

Myślę, że każdy z nas ma takie zawahania w nowych sytuacjach, z tą różnicą jednak, że my w odróżnieniu do osób z zespołem Downa, przybieramy pewne maski, krygujemy się, przykrywamy, nazywając to dobrym wychowaniem.

Aktorzy bardzo często aby istnieć na scenie muszą te maski z siebie ściągać, taką metodę między innymi stosował Peter Brook czy Jerzy Grotowski pracując nad odarciem aktorów ze sztucznych zachowań i pancerzy jakie zakładają na siebie w obawie przed porażką czy odrzuceniem. Każdy z nas gdzieś w pracy zmagał się z takim zjawiskiem.

Częstokroć proces zdejmowania z siebie owych masek jest bardzo żmudny, mozolny i trudny. Nagle zdałam sobie sprawę, że oto aktorzy Teatru BRO nie mają takich masek. Są ich zupełnie pozbawieni. Mówią, podobnie jak dzieci bez ogródek co myślą i co czują, bez wstydu i zażenowania. Z typową dla siebie szczerością i ufnością. Są jakby odarci z tych sztucznych szat. Są niczym andersenowski król - nadzy i wcale te sztuczne szaty, te maski i pancerze, nie są im do niczego potrzebne. Nie ukrywają wstydu, zażenowania, smutku, ale też i radości. Za to radość którą w sobie mają jest zaraźliwa i mogłaby obdarować dużą ilość zatwardziałyh smutasów.

Z czasem entuzjazm z jakim byłam witana gdy przychodziłam na próby tak mi się udzielał, że zaczynałam mieć naddatek tej pozytywnej energii obdarowując nią ludzi na ulicy. Patrzono na mnie owszem dość dziwnie, ale w końcu oddawano mi ten uśmiech niczym poetycką kokardę.

Uzmysłowiłam sobie wówczas, że oto ci szczęśliwcy mają od ręki zrealizowany kawał aktorskiej roboty za sobą. Oni już są, nie muszą grać. Są przygotowani, ze swoją otwartością, szczerością i gotowością. Są prawdziwi i bez masek!

W pewnym momencie zrodził się we mnie lęk, że oto my zawodowi aktorzy wraz z Krzysztofem Grabowskim nie możemy przecież pozwolić sobie na to, aby przy aktorach mających prawdę daną od ręki, wyjść na innych, nie przystających, sztucznych, czy też za bardzo wyedukowanych.

Uświadomiłam sobie jak bardzo my musimy być prawdziwi, aby nie zde-
rzyć się z prawdą realną, bezdyskusyjną osób, które nie grają niepełno-
sprawnych intelektualnie tylko nimi po prostu są. Zaczęłam obserwować
matki aktorów BRO, które czasami przychodziły na próby. Próbowałam od-
naleźć w sobie ten pierwiastek matczyny w sytuacji, gdy dowiaduję się, że
moja córka zaszła w niechcianą ciążę.



Grupa BRO i Krzysztof Grabowski „Moja sprawa”



Monolog matki w scenie z Witorią

Pracowałam nad monologiem odzwierciedlającym moment złamania mojej bohaterki. Otóż matka wiedząc już co się święci postanawia zabrać Wiktorię do lekarza. Córka odmawia pójścia. Matka prosi kilkakrotnie, ta jednak z uporem dziecka odpowiada - nie! Pierwszą moją myślą, ponieważ sama mam dwóch synów i znam słowo „nie” wypowiedane przez dzieci z własnego życia była potrzeba perswazji, ale jednak taka scena nie miałaby swojej energii. Poza tym nie do końca wiedziałam jak będzie odnajdować się w takiej sytuacji moja sceniczna partnerka. Któregoś dnia podeszłam przed próbą do niej i mówię: „Marzenko w tej scenie będę musiała na ciebie pokrzyzczeć i trochę cię poszarpać. Nie będę tego robić na prawdę ja jako Ola, ale ja jako matka, bo jak wiesz jestem na ciebie bardzo zła, za to co się stało. Nadal cię kocham, ale jestem bardzo zła i bardzo zdenerwowana. Czy możemy tak dzisiaj spróbować?”

Marzena się zgodziła. Zgrałyśmy to bez powtórek z dużą energią. Przysłowiowe skry szły. Ja byłam nieco stremowana całą sytuacją, ale też wszyscy czuli, że o to chodzi w tej scenie. Później na konferencji prasowej dowiedziałam się, że oto Marzena wołała dużo bardziej grać ze mną, bo jak to sama określiła poprzednia aktorka, z którą miała wcześniej próby, była dla niej „zbyt miła.” Zamałam... Przeprosiłam wszystkich pół żartem, pół serio za to, że nie jestem być może zbyt miła, ale tego wymagała scena,

Po spektaklu podszedł do mnie ojciec jednej z aktorek i pogratulował mówiąc: „oni bardzo są wyczuleni na fałsz i na nieprawdziwie miłych ludzi. To był dla pani duży komplement”. Ucieszyłam się, ale też w istocie sama czułam, że tak jest. Czułam pełną akceptację ze strony zespołu BRO i wiedziałam, że te słowa oznaczały coś dobrego, coś na kształt uznania wręcz i podziękowania.

Obie lubiliśmy bardzo grać tę sztukę, a tę naszą wspólną scenę szczególnie.

Kolejna moja obawa, co do możliwości skupienia się osób z syndromem Downa nawiązująca do definicji samego badacza tego przypadku legła w gruzach jak zobaczyłam fragment przedstawienia aktorów BRO, który wchodził w część naszego spektaklu. Z próby na próbę do muzyki, bez tekstu na zasadzie spektaklu zbudowanego z elementarnych zadań aktorskich, wcześniej wypracowanego z reżyserką i opiekunem grupy, ci ludzie powtarzali każdego dnia swoje widowisko, które trwało ładnych kilkanaście minut. Rytmicznie, pointując w punkt wszystkie tematy. Byłam zszokowana, ale i zaskoczona żeby nie rzec wręcz urzeczona.

Naszą podróż przez „Moją sprawę” rozpoczęliśmy tradycyjnie do prób stolikowych. Rozmawialiśmy o tym w czym biorę udział. Nakreśliliśmy sobie postaci. Z czasem jak rozpoczęły się próby na scenie dużo improwizowaliśmy. Sytuacje improwizowane na podstawie tekstu, którego jeszcze nie znaliśmy do końca, który nie do końca napisany był jako sztuka sceniczna. Był bardzo literacki, ale dobrze nakreślał postaci, rytm i pewną formę. Ciekawie ujmował

sam temat, a jednak był mało aktorski. Ten tekst trzeba było zmieniać. Mieliśmy to szczęście, że autor sztuki przez długi czas był z nami. Któregoś dnia powiedziałam monolog swoimi słowami. Dużo prościej i bardzo go skracałam. Radek Paczocha zgodził się, że ten tekst lepiej siedzi i pozwolił mi przedagować jego tekst i mówić swoim językiem. Była to dla mnie duża ulga. Skupiłam się na emocjonalnej stronie tekstu wyrzucając, albo zmieniając tę opisową.



„Moja sprawa” - monolog matki

Matka w „Mojej sprawie” ma kilka istotnych monologów, sam na sam z publicznością, wobec będących na scenie pozostałych aktorów. Daje to dużą swobodę, pozwala skupić się i побыć z widzami sam na sam, ale będąc jednocześnie w kontakcie do tego co widzimy, co dzieje się w naszej historii.

W pierwszym monologu po scenie z Wiktoria, kiedy matka wrzeszczy na nią i szarpie nie mogąc pohamować złości jest dużo gorczy, słabości, ale też rodzącej się z tych stanów siły. Matka mówi;” dlaczego nie pozwalałam sobie na złość i podniesienie głosu?”, „dlaczego każdy swój ból smutek i upokorzenie witam z radością i otwartymi ramionami?” „Dlaczego na ulicy przepraszam pierwszego, lepszego chłystka, który chce mi wyrwać torebkę, że bardzo mi przykro, ale nic w niej nie ma, a już na pewno nic wartościowego?”. Wiktorcia słysząc rozpaczliwy krzyk matki, która zamknęła się przed nią w łazience przerywa w pewnym momencie mówiąc; „Dobrze, pójdę do tego lekarza”.

To niesamowite jak mnie jako postać i mnie jako aktorkę porusza pointa tego monologu i tej sceny, szczególnie, że poprosiłam Marzenę, aby w konkretnym momencie mi przerywała. I sama już nie wiem, czy to historia i ta konkretnie scena tak na mnie oddziaływały, czy raczej fakt, że moja partnerka, aktorka z zespołem Downa, która rzekomo jak mówi definicja może skupić się tylko przez parę sekund na jednej czynności, oto w około piętnastej minucie sztuki, będąc od samego początku na scenie, przerywa mi w punkt mój monolog zgodnie z tym na co się umówiliśmy.

Muszę przyznać, że moje doświadczenie z prawdą na scenie w tej sztuce było bardzo ekstremalne. Jedyne w swoim rodzaju. Mam też świadomość, że taka sytuacja nie zdarza się powszechnie i jest chyba jedną z nielicznych, kiedy to teatr zawodowy spotyka się z teatrem tworzonym z pasją przez aktorów niepełnosprawnych intelektualnie. Kto się więcej od kogo nauczył? pozostawię to pytanie bez odpowiedzi. Dodam może jedynie tyle, że było to jedno z najciekawszych i najdonośniejszych moich przeżyć i doświadczeń w całej mojej twórczej pracy zawodowej jak do tej pory.

W poszukiwaniu prawdy ważna jest jak sądzę dla aktora również odwaga i otwartość na to by błędzić, by się mylić. Będąc gotowym na pomyłkę mamy szansę doświadczać różnych stanów i sprawdzać, co tak na prawdę najbardziej porusza nas w bohaterze i jego relacjach z innymi. Aktor świadomy nie odrzuca pomyłek, wręcz przeciwnie przyjmuje je jako informacje, które są już sprawdzone w danej chwili i danym momencie. Filozofia Wschodu mówi:” Nie usiłuj od razu dociec prawdy, bo ona jest obecna wszędzie, nawet w

pomyłce, tak więc kto odrzuca pomyłkę, odrzuca też prawdę”. Na pierwszy rzut oka można by rzec, że jest to bardzo rewolucyjny i radykalny punkt widzenia, ale z drugiej strony w tej przewrotności kryje się głęboki sens. Odrzucając pomyłkę, odrzucamy też prawdę, gdyż kryje się ona właśnie tam! Na zasadzie kontrastu białe uwypukla nam to co czarne. Aktor, artysta, twórca musi błędzić. Nie zawsze to co stworzy musi być dobre. Kim byśmy wówczas byli, gdybyśmy same dobre rzeczy tworzyli sypiąc nimi jak z rękawa? Na pewno nie ludźmi. Może komputerami czy też bogami w zależności od przekonań. Jeśli wierzymy w siłę boską to względem niej, my zwykli ludzie, którzy coś próbujemy stworzyć powinniśmy dawać sobie szansę na to by w procesie prób błędzić i robić również i te złe rzeczy. Jesteśmy tylko ludźmi nie wiemy od razu co będzie dobre i my w przeciwieństwie do dzieł Boga, u którego wszystko teoretycznie jest dobre, też nie wiemy czy On tworząc świat nie popełniał błędu, mimo, iż według wierzeń wszelkich religii jest On doskonały. Według Starego Testamentu Bóg przez sześć dni tworzył świat, a siódmego odpoczywał i każdy z kolejnych dni, przynosił nowe dzieła i widział, że były dobre. Nam ludziom, artystom daleko jest do boskiej doskonałości, czy wierzymy w nią czy nie, musimy próbować, mylić się i doświadczać ciągle nowego, tak by móc wędrować i nie odrzucać, a wręcz zapraszać do siebie pomyłkę, po to by w pełni wyrażać się poprzez pracę, twórczość i życie



Z Krzysztofem Grabowskim w „Mojej sprawie”



Projekt kostiumu Lizetty - „Nocleg w Apeninach” autorstwa Marii Balcerek do „Noclegu w Apeninach” Fredry

Jeśli chodzi o proces poszukiwania prawdy i tajemnicy istnienia oraz poszukiwania twórczego i błędzenia, to nieco inaczej wygląda sytuacja w teatrze operującym formą, a ściślej mówiąc teatrze muzycznym czyli w operze. Moje spotkanie z Aleksandrem Fredrą w komedii „Nocleg w Apeninach” w Operze Kameralnej w Warszawie, to przede wszystkim zmaganie się z klasyczną formą wiersza fredrowskiego, muzyką Moniuszki, kulturą i obyczajowością tamtego okresu, słowem prawdziwe przeniesienie do czasów końca XVII wieku.

Jak zwykle w tego typu inscenizacjach kluczową rolę odgrywa język, kostium i scenografia, ale nie mniejszą w przypadku opery, a może wręcz najważniejszą jest jednak nie sama historia, samo libretto, a muzyka, jej rytm, nastrój w głównej mierze determinują tekst i działania aktorskie.

Sama informacja o tym, że otrzymałam główną rolę do zagrania w operze, w której nigdy wcześniej nie występowałam, była dla mnie ogromnym świętem.

Tekst Fredry napisany pod muzykę i charakter komediowy utworu powodują, że rytm staje się bardzo rygorystycznym wyznacznikiem dziania się całej akcji. Wiadomo, że już sama komedia musi trzymać się w pewnym tempie i rytmie. Dodatkowo muzyka operowa, wstępy do kolejnych utworów muzycznych powodowały, że rygor działania był bardzo wyraźnie określony. Musiałam wielokrotnie wejść na scenę konkretnie w tym, a nie innym takcie granej przez orkiestrę muzyki i zmieścić się w działaniach na scenie. Dialogowe fragmenty też nie mogły odbiegać od rytmu całości. Całe to skoncentrowanie działania i gry w czasie wymagało dużej dyscypliny i czujności wobec muzyki, która jednak w teatrze operowym jest nadrzędna.

Lizetta - Włoszka prowadząca zajazd i karczmę w Apeninach to postać tak skonstruowana przez Fredrę aby trzymać rytm i bieg sztuki w swoich rękach. Od pierwszej sceny po ostatnią to Lizetta właśnie wita gości, decyduje kto gdzie śpi, rozdaje posłania i ciepłą strawę. To do niej po kilku latach tułaczki wraca ukochany brat i wyjawia jej pierwszej swój sekret, bojąc się zbyt szybkiej konfrontacji z ojcem. To Lizetta usnuła intrygę aby pomóc bratu i jego ukochanej Rozynie wyrwać się z rąk podejrzanego typa, który dybie na majątek dziewczyny. To dzięki Lizettce brat godzi się z ojcem, zakochani się pobierają i cała historia zamyka się w happy endzie. Lizetta to postać, która rozpoczyna i kończy sztukę. Jest oczywiście uwertura grana przez orkiestrę i finał śpiewany przez chór z orkiestrą, ale cały balast dramaturgii opiera się na Lizettce, która jest jedyną dramatyczną, nieśpiewaną rolą w całej operze.

Pamiętam, że pierwsze próby czytane nakreśliły mi już tę postać wraz z Roberto Skolmowskim reżyserem jako córkę tak zwanej „grubej ryby”, czy też wysokiego szczebla mafiozy. Trochę niespełnioną, nadal samotną,

dziewczynę stojącą twardo na nogach i umiejącą robić interesy z ojcem. Kobieta, która potrafi poradzić sobie z karczmią gawiedzią bez mrugnięcia okiem, zahartowaną życiem, znającą się na ludziach i na biznesie, a jednak gdzieś tam w środku będącą stale marzycielką i małą dziewczynką. Jest to oczywiście nasza wspólna interpretacja. Fredro nie zapisał szczegółów w didaskaliach. Niemniej jednak cała ta charakterystyka młodej, energicznej Włoszki, prowadzącej biznes z ojcem w Apeninach, bardzo nam do historii pasowała. Piszę o tym dlatego, że nauczyłam się w swoim doświadczeniu filmowym i teatralnym, że bardzo często scenariusz nie określa nam szczegółowo bohatera. Jest on jakoś tam luźno określony dialogowo. Oczywiście dialog i to co inni bohaterowie mówią o granej przez nas postaci to jest już ogromny drogowskaz, ale bardzo często nie wyczerpujący wszystkich możliwości.



Scena z „Noclegu w Apeninach” - Antonio, Lizetta

Zawsze staram się nakreślić na samym początku status postaci. Istotne jest dla mnie jej dzieciństwo, środowisko, to gdzie chodziła do szkoły co lubiła, o czym marzyła, jakie miała sukcesy i porażki. Kim byli jej rodzice, przyjaciele, jakie miała pasje i zainteresowania. Nawet jeśli reżyser nie potrzebuje tego, albo nie porusza tematu, albo rzuci mi enigmatyczną wskazówkę. Dobudowuję sobie do tego całą przeszłość.

Nigdy nie wchodzę na scenę z tak zwanego marszu. Doskonale wiem kim jestem, kim są moi rodzice, rodzeństwo, co lubię, czego nie i jaki jest mój status społeczny. Dopiero tak przemyślany „back-ground” daje mi możliwość znużenia się w typie i charakterze postaci. Tekst jest punktem wyjścia do tego świata, ale jest on dopiero na drugim miejscu. Tak też było przy pracy nad „Noclegiem w Apeninach”.

Nakreślając sobie to wszystko dopiero mogłam przenieść się do schyłku XVII wieku i zacząć smakować język, jakim wówczas posługiwali się bohaterowie. A język, jak to u Fredry jest wyjątkowy.

Postać Lizetty, jak i cała sztuka są doskonale skonstruowane przez autora. Nie ma tu dywagacji, zbędnych konstatacji. Utwór daje szerokie pole do popisu aktorom i śpiewakom. Muzyka trzyma tekst w pewnym rygorze rytmicznym. Nie można tworzyć postaci nie będąc w kontakcie z muzyką. Nadaje ona charakteru i sensu scenom oraz określa konflikty i byty bohaterom. Wypełnia ich losy, serca i relacje. Nie jest tylko dopełnieniem. Jest sednem i bardzo wyraźnym akcentem liryczno-dramatycznym. Sama opera napisana piórem Fredry jest komedią. Moim zdaniem najtrudniejszą ze sztuk. Z doskonale zarysowanymi wyraźnymi charakterami, intrygą i happy endem. Całość dopełnia przepiękna muzyka, mówię to bez wahania. Muzyka w „Noclegu w Apeninach” napisana przez Moniuszkę jest prawdziwą ucztą dla ucha i duszy.

Ta ilość wyjątkowych elementów sztuki sprawiła, że przeniesienie się do czasów Fredrowskich było jak zanurzenie się w jakąś bajkę. Pierwsze próby sceniczne w poszukiwaniu sytuacji nakazywały nam odnosić się do czynności z tamtego okresu. Wspaniałe kostiumy Marii Balcerek, które dodały kropkę nad „i” sprawiły, że wszyscy soliści, aktorzy i zespół wokalny oraz orkiestra miały swoje święto i poczucie uczestniczenia w czymś wyjątkowym. Muzyka i wierszem pisana sztuka jest ogromnym wyzwaniem i dyscyplinuje całość pod względem formalny, Rytm i dźwięki dopełniają tego swoistego reżimu. Tutaj istotne jest aby zmieścić się w czasie i w rytmie. Zagrać tekst wierszem i spróbować oddać prawdę tamtych czasów realną, prawdziwą i czytelną dla współczesnego widza.

Trudno mi tak wprost powiedzieć jak przeszłam przez ten proces twórczy. Pamiętam, że miałam dużo prób ze swoim scenicznym bratem, śpiewakiem operowym Rafałem Żurkiem, gdyż oboje czuliśmy, że wiersz wymaga od nas dużo więcej wysiłku, niżby to był zwykły dialog prozą. Nie ukrywam,

że nawet przyswojenie tekstu, a szczególnie staropolskich zwrotów wymagało od nas dużego treningu.

Nie byliśmy w stanie swobodnie poruszać się po scenie dopóki brakowało nam słów. Szukaliśmy rozwiązań sytuacyjnych, ale dopiero jak zaczęliśmy swobodnie operować tekstem i rytmem, sytuacje sceniczne nam się wyklarowały.

Zdarzało nam się spotykać po tak zwanych godzinach i próbować na pustej scenie w operze, albo siedzieć i analizować tekst. Tych prób ciągle było za mało. Baliśmy się, że nie zdążymy, szczególnie, że próby ustawione według teatralnego harmonogramu dotyczyły całego zespołu solistów, wraz z zespołem wokalnym, który stanowił ogromne, bardzo znaczące tło, jak i próby z orkiestrą i próby chóru. Istna fabryka, ale za to jaka magiczna.



Próby na scenie Opery Kameralnej

Tekst wierszem jest zawsze wyzwaniem. Ja bardzo cenię sobie to wyzwanie, gdyż nie trafia się ono często nawet. Wymaga on od aktora niebywalej sprawności technicznej. Ogromnego treningu dykcyjnego i rytmicznego. Wykonywania mozolnych ćwiczeń rodem z Grotowskiego, które zafunkcjonują później na scenie. Wynika to z tego, że mówienie wierszem, choć piękne to nie do końca jest naturalne i organiczne. Aby było prawdziwe wymaga dużego nakładu pracy fizycznej i skupienia. Tak na prawdę nie da się stworzyć sytuacji w tekście pisany wierszem jeśli nie możemy tym tekstem posługiwać się swobodnie. Mało tego, jeśli nie możemy nim żonglować i mówić niemalże w każdym tempie z przysłowiowym „do przodu i w drugą stronę”. Praca w operze oraz w sztuce pisanej wierszem dyscyplinuje bardzo język, technikę mowy i warsztat aktora. Jest pewnego rodzaju etiudą, stałym treningiem, bez którego nie można wejść w podstawowe działania. Dopiero mając taką bazę można zacząć rozważać o czym jest sztuka i co ja w niej mam do odkrycia jako postać.

Opera rozpoczyna się krótką uwerturą, dosłownie kilka taktów, na które wchodzi goście szukający noclegów. Ponieważ tych muzycznych taktów jest niewiele. Aktorzy rozpoczynają swoją akcję tuż przed tym jak orkiestra zaczyna grać. Ktoś wchodzi z walizką, listem, rozgląda się, ktoś czeka przed drzwiami. Inni goście z kolei już są w pensjonacie. Wraz z muzyką wchodzi ojciec Lizetty z paniami lekkich obyczajów, potem Lizetta karcąca towarzystwo ścierką, następnie kolejni goście. Role zespołu wokalnno-aktorskiego to prawdziwe arcydzieła w moim odczuciu. Małe etiudy, niewielkie istnienia podkreślają charakter tamtych czasów i opowiadają swoje własne historie. Nie ma tego jednak w zapisach utworu. Jest to już tylko sama wyobraźnia reżysera.



Antonio, Lizetta „ Nocleg w Apeninach”

Wśród postaci obok kurtyzan, księdza, siostr zakonnych, wędrowców, małżeństwa po przejściach, nie brakuje postaci rodem z komedii del'arte jak Arlekin i Kolumbina, którzy często dopełniali liryczne elementy muzyki. Są lunatycy, szemrane typki spod ciemnej gwiazdy, żołnierze i inni wędrowcy wypełniający przestrzeń karczmy w poszukiwaniu noclegu. Wśród tego tłumu pielgrzymów pojawił również syn marnotrawny i brat Lizetty - Antonio, który wykorzystał zamieszanie, aby wejść i i obserwować wszystko z boku. Zaczaił się w rogu i czekał na moment by się ujawnić. Pośród tylu dziwnych gości nie zabrakło również naszego Aleksandra Fredry, który jak założył reżyser na pewno w tego typu okolicznościach napisał swoje dzieło. Lizetta dostrzega wędrowca i sadza go przy stole, przypadkowo z kałamarnicą. Po uwerturze muzycznej i pieśni chóru zaśpiewanej przez te wszystkie dziwne postaci, jest scena dialogowa Lizetty i brata. Nagromadzenie tylu typów charakteru w kostiumach z epoki z muzyką Stanisława Moniuszki daje szansę na prawdziwe oderwanie się od współczesności i przeniesienie do tamtych czasów.

Pisząc o zespole chciałam zwrócić uwagę na to, że zespół wokalny stanowił tło. Z formalnego punktu widzenia chór, który składał się właśnie z zespołu wokalno-aktorskiego, budował drugi plan całej historii. Jednak skłamałabym mówiąc, że było to tylko tło. Każda pojedyncza postać, gość w karczmie szukający schronienia przed śnieżną burzą miał swoją wyraźną historię nakreśloną przez Roberto Skolmowskiego. Były to bardzo wyraźne typy postaci doskonale funkcjonujące w swoich działaniach, wyraziste, przejrzyste, dobrze widoczne dla widza.

Opera jest gatunkiem, który tak bardzo uwypukla istotę pracy zbiorowej w teatrze. Oczywiście jest ona istotna w każdym spektaklu dramatycznym. Każdy element sztuki pracuje na treść. W operze jest to o tyle widoczne, że zaangażowana jest w to orkiestra składająca się z kilkudziesięciu muzyków, chór, soliści i aktorzy, czasami tancerze, których działania zamykają się w kłamrze rytmicznego i muzycznego rygoru.

W sztuce dramatycznej też ten rygor jest. Nie różni się w zasadzie rodzaj dyscypliny i współpracy w obydwu tych wypowiedziach, a jednak w operze widoczny jest wprost. Aktor musi wejść konkretnie w danym takcie i jest zdeteminowany przez muzykę, której rola jest jednak nadrzędna. Jak bardzo mnogość elementów pracuje na efekt przekonywać nikogo nie trzeba, a jednak świadomość tego, że stanowimy pewną część wspólnego działania pomaga odnieść się do nowo powstającej rzeczywistości.

W teatrze muzycznym sceny są zwarte, zwięzłe i treściwie napisane. Przypominają raczej szkic węglem niż obraz olejny. Zadaniem aktora jest wyposażyć je w bogaty podtekst.

Moment przełomowy sceny w operze zwykle zawarty jest w arii, a nie w tekście sztuki. W komedii Fredry aria jest rozwinięciem i przedłużeniem sceny i zawiera jej największy, emocjonalny ładunek. Wiele scen w operze pisanych jest bardziej z myślą o muzyce niż o treści dramatu, nie są często to wybitne dzieła literackie. Dlatego zestawienie muzyki Moniuszki z komediowym librettem Fredry w „Noclegu w Apeninach” jest w pewnym sensie zaprzeczeniem tej zasady. Owszem historia toczy się wokół rozterek miłosnych, ale pióro mistrza komedii doskonale uwypukla konstrukcję i efekt komediowy dzieła.

Istotna jest zawsze rola reżysera, relacje bohaterów, tło historyczne, społeczne i emocjonalne. Praca stolikowa tak na prawdę tworzy nam bazę, daje szansę na poszukiwanie, na pytania, refleksje filozoficzne i przemyślenia psychologiczne. Jest elementarzem pracy aktora. Nie da się jej pominąć, przyspieszyć, obejść. Nie da się nie chodzić z głową i myślami o bohaterze na codzien, inspirując się życiem wokół. To tak jak z myślą u Nietsche’go, który mówi: „Myśl przychodzi kiedy ona chce, a nie kiedy ja chcę”. Czy nie tak jest z naszym nowym bohaterem w którego się wcielamy? Przychodzi do nas kiedy on chce, a nie kiedy my chcemy. W sklepie na zakupach, w samochodzie, tramwaju, na spacerze, przed snem. Nie tylko na próbach w teatrze. Ten światy się wzajemnie przenikają.

Tworzenie nowej postaci i nasze codzienne sprawy, czyli sacrum i profanum w pewnym sensie przenikają się na wzajem. Nie mogą się nigdy spotkać bo po nocy zawsze następuje dzień, a w życiu odciętej gałęzi jest nadal energia drzewa, energia nas samych - ludzi, nie tylko aktorów i nie tylko postaci teatralnych czy filmowych. I to wydaje mi się najbardziej przejmujące i piękne w naszym zawodzie. To właśnie wywołuje prawdę, wzruszenie, czasem nawet catharsis. To jest częścią zawodu, ale częścią trudną do zdefiniowania i uchwycenia. Bywa metafizyczne i jest ulotne jak sama sztuka, jak teatr, jak te chwile spędzone z aktorami na scenie wobec naszego widza. Są sacrum, świętością, dniem i nocą, szczęściem, cierpieniem, radością, smutkiem, ale i profanum, pracą, rzemiosłem i warsztatem w jednym.

Aktor gra, jak rzemieślnik na swoim instrumencie w oparciu o wiedzę i doświadczenie jakie posiada. To jak dalece uda mu się stworzyć postać wyjątkową, niepowtarzalną zależy od mnogości elementów w sztuce. Będąc tylko, a może aż trybikiem w maszynie współtworzy świat nowych wizji. Nie tylko swoich własnych. Współgra z zespołem, tekstem dramatu i pozostałymi twórcami, z których każdy ma swoją, inną energię. Te energie się przenikają, czasem uzupełniają, a bywa, że i zwalczają.



„Nocleg w Apeninach” Fredro/Moniuszko - scena zbiorowa

Efekt naszej pracy jest zawsze złożony, choć nasz wkład w tworzenie roli jest w moim odczuciu bardzo duży, to jednak nie zależy tylko od nas samych. Warto zebrać tę energię współtwórców i się z nią zsynchronizować, po to by odnaleźć takie elementy i momenty w spektaklu, w których na bazie współpracy mógłby zafunkcjonować kontrast. Gdyż kontrast jest tym co pozwala wyodrębnić się z pewnych ram. Jak czarno na białym ukazać istotę naszych poszukiwań, miejsce naszego bohatera w kontekście sztuki oraz stworzyć pewną pauzę w rytmie, który jest nadany od samego początku

biegu spektaklu. Jest to nasza cezura w opowiadaniu, odczuwaniu i byciu w wyimaginowanym świecie, który się staje naszym światem na pewien czas. Jest naszą medytacją. Terapią i chwilą w byciu TU I TERAZ. Jest naszą wrażliwością, inteligencją, umiejętnością czytania tekstu i poczuciem humoru, choćby w najdramatyczniejszej historii. Jest oddechem, pauzą, pointą i podsumowaniem. Jest tym co chcemy powiedzieć o postaci, historii, a może nawet i świecie. Jest nami, naszymi myślami i życiem w innym nierealnym wymiarze. Bywa sztuką, bywa zabawą, czy rozrywką. Jest pasją, miłością i zwykłym chodzeniem do pracy. Jest wszystkim i niczym, alfą i omega, nocą i dniem, sacrum i profanum. Jest naszą sztuką, naszą rytmiką, naszym kontrpunktem. Myślą, działaniem, słowem, muzyką. Przeżyciem, zapomnieniem, radością i smutkiem, prawdą i kłamstwem, życiem i śmiercią. Mogła bym wymieniać długo, ale dlatego tak bardzo się na tym skupiam aby podkreślić pointę i powiedzieć, że to całe twórcze „bycie, albo nie bycie” aktora, jest naszym KONTRASTEM.

Rozdział trzeci

KONTRAST

Przywołując pracę nad sztuką „Moja sprawa” i „Nocleg w Apeninach” chciałabym zwrócić uwagę na kontrast, który wyodrębnia się bardzo wyraźnie na przykładzie tych dwóch projektów. Szczęśliwie zdarzyło mi się doświadczyć dwóch zupełnie innych wypowiedzi artystycznych, które uznałam za najbardziej zasadne do tego aby przedstawić odkrycia związane z kształtowaniem się mojej własnej metody. Te spostrzeżenia to kontrasty, a przede wszystkim kontrasty podkreślające: kontekst historyczny, XVII wiek i współczesność, a co za tym idzie, sztuka klasyczna i sztuka współczesna. Forma, z jednej strony wiersz z drugiej strony proza. Język, klasyczny i współczesny. Gatunek, komedia i dramat, aż wreszcie sztuka teatralna i opera. Dwa zupełnie inne światy; włoski zajazd, polska współczesność.

Te doświadczenia kazały mi skupić się na kontraście. Kontraście, który tak bardzo jest wpisany w naszą zawodową drogę. Kontraście, który definiuje nasze działanie, moją metodę pracy i poszukiwania.

Mam wrażenie, że umiejętne użycie kontrastu pozwala nam zgłębić i uwypuklić prawdę w każdym fragmencie tekstu i działania. Przekonałam się o tym również w swojej pracy dydaktycznej prowadząc treningi i warsztaty aktorskie z młodzieżą. Niejednokrotnie pracując nad tekstem czy elementarnymi zadaniami aktorskimi kontrast pozwalał młodym adeptom sztuki zrozumieć sytuację i dotrzeć do prawdy, której nie byli w stanie wcześniej odnaleźć. Proste etiudy mogące wywołać w sobie określone stany, z cyklu; cisza kontra krzyk, spokój kontra histeria, chaos kontra porządek, ból kontra przyjemność, euforia kontra szloch, i inne. Na tego typu przykładach w elementarnych zadaniach aktorskich pracując ze spotkania na spotkanie wielu studentów dochodziło do wyjątkowych rezultatów.

Kontrast pozwalał im zrozumieć stan, który mieli w sobie wywołać. Oczywiście wszystko to w odniesieniu do bohatera, w którego się wcielali. Do jego historii, osobowości, rozterek, drogi życiowej. Zawsze zastanawiam się co tak na prawdę oznacza zrozumienie postaci. Jest to dość intymne poszukiwanie we własnych emocjach, własnych doświadczeniach i własnym życiu. Tak bardzo jesteśmy z tym związani przez delleuze'owską kłączowatość, że jako odcięta gałąź, czyli twór nowej rzeczywistości, nowej przestrzeni, nowego życia, nowej roli bardzo związani jesteśmy nadal ze swoim drzewem, czyli sobą, emocjami, doświadczeniem, życiem.

Według filozofii ZEN człowiek ma w sobie ziarno, z którego wyrośnie przyszłość. Tak samo jak ma w sobie całą przeszłość. Nie jesteśmy oddzielnym bytem. Nie byłoby nas bez ojca, matki, którzy też nie istnieliby bez swoich rodziców i tak dalej analizując można dojść do początku początków, można cofać się i znaleźć wszystko co zdarzyło się do tej pory, po to byśmy pojawili się my. Jesteśmy tylko małym ogniwem nieskończonego łańcucha. Wszystko co istnieje i istniało dotyczy nas. W nas istnieje cała przeszłość. Ale to nie koniec. Z naszych czynów wynikną kolejne, a z nich kolejne. Nawet po śmierci będziemy trwać w tym łańcuchu nieskończonego czasu. Cała zatem przeszłość i przyszłość jest w tym momencie w nas, zarówno ziarno przeszłości jak i przyszłości nieskończenie działa w obu kierunkach w nas jako ludziach i w naszych bohaterach, których kreujemy.

Ten moment bytu i kreacji jest wszystkim, my jesteśmy wszystkim, ponieważ wszystko dotyczy nas i we wszystkim chodzi właśnie o nas. ZEN obrazuje to nieco inaczej niż kłączowatość. Mówi, że siatka (Indiry) rozciąga się na cały wszechświat. Pionowo by wyrażać czas i poziomo by wyrażać przestrzeń. W każdym punkcie przecięcia istnieje życie, byt - kryształowy koralik. Każdy koralik odbija w sobie inne kryształki, ale też i inne odbijają kolejno inne w postaci nieskończonego blasku. Nieskończonego powiązania ze wszechświatem. Inne określenie mówi, że "gdy dotykasz źdźbła trawy, dotykasz wszystkich gwiazd, ponieważ wszystko dotyczy wszystkiego i wszystko jest we wszystkim."

Aktor bez wątpienia jest doskonałym obserwatorem tego wszystkiego, ale sama obserwacja to zdecydowanie za mało.

Emocje naszych bohaterów są naszymi emocjami tak jak ciało naszym ciałem, a język i mowa naszą mową. Jesteśmy instrumentem, na którym gramy. Jerzy Grotowski powiedział, że „aktor na tyle jest prawdziwy na ile jest w stanie powiedzieć do końca prawdę o samym sobie.” Czyli jeśli jesteśmy gotowi na pewne skrępowane obnażenie naszych słabości i cierpień i ułomności? A może też radości, siły i piękna? Bo przecież jedno i drugie ma w sobie każdy człowiek.

Najbardziej uzmysłowiłam sobie znaczenie prawdy w projekcie „Moja sprawa”, grając obok autentycznie upośledzonych intelektualnie aktorów. Dla mnie byli oni od samego początku prawdziwi bezdyskusyjnie. Prawdziwi z założenia. Ciekawym jest fakt, że teatr dla tych ludzi był jednak terapią, możliwością rozwoju, poszerzenia umiejętności koncentracji, możliwości rozwijania empatii, ale również najzwyczajszą w świecie pracą. Czyż nie jest tak samo w przypadku nas zawodowych aktorów? Czy teatr nie bywa tym samym i dla nas? Ile razy trudne sytuacje życiowe, traumy powodują, że mamy wrażenie bezsiły, że nie jesteśmy w stanie wyjść na scenę, a jednak, jak już się przełamamy teatr okazuje się dla nas najwspanialszą terapią. Ile razy jest tak, że empatia uruchomiona na scenie odzwierciedla się w naszym prywatnym życiu. Czy nie doskonalimy koncentracji i warsztatu aktorskiego poprzez bycie na scenie, stałą gotowość i treningi?

W porównaniu z aktorami z niepełnosprawnością intelektualną motywacje zawodowe mamy identyczne, a jednak świadomość zawodowa i doświadczenie, które tak często dodaje nam skrzydeł na zasadzie kontrastu również często nas ogranicza, zamyka i blokuje. Lęk przed porażką, brak zaufania do reżysera, dyskomfort w rozbieżności jeśli chodzi o odczytanie tekstu, czy wizję projektu jakże nas frustruje. Owszem możemy zawsze podziękować, zrezygnować, albo dostosować się. Jednak w momencie kiedy jest to nasz zawód a nie tylko hobby, nasze emocje poddawane są różnym naciskom, często w sprzeczności z nami. Co wtedy?

Mam wrażenie, że umiejętne poszukanie momentów w którym może za funkcjonować kontrast może nas ocalić i jako bohaterów i aktorów. Może dać nam szansę na otwarcie na własny mikroświat, w którym przez chwilę możemy popływać niczym ryba wypuszczona na wolność. Może być naszym sacrum i dniem po długiej nocy. Może być naszą metodą i zawodem. Może być naszym sposobem na całe zło, gdyż aktor poza tym, że bywa artystą i doświadcza sztuki od czasu do czasu jak niedzieli, ma przed sobą też tych kilka dni powszechnych w tygodniu gdzie jest rzemieślnikiem, osobą do wynajęcia wykonującym swoją ”kowalską” robotę.

Natomiast prawda osób chorych, dla których teatr jest terapią jest w moim odczuciu i świętem i radością zawsze. Tam nie ma miejsca na zawodowość pojętą w taki sposób jak to ujęłam. Tam każdy tworzy coś własnego

w czym dobrze się czuje i co sprawia mu radość. Jakże wdzięczna jestem za to doświadczenie, które w pewnym sensie pozwoliło mi dostrzec kontrast, który uwypuklił mi moją zawodową, aktorską drogę. Jestem aktorką która przyjmuje różne wyzwania, pracuje z różnymi ludźmi i jest w tej pracy miejsce na sacrum i profanum. Na projekty ważniejsze i mniej ważne, ale dające mi możliwość kontynuowania treningu, przez co też istotne. Miejsce na pot i łzy, radość i szczęście na ciężkie i łatwiejsze wyzwania. Na udział w kine akcji, filmie społecznym komedii filmowej oraz komedii i dramacie teatralnym jak również w operze.

Taka wielorodność i KONTRASTOWOŚĆ projektów daje ogromne doświadczenie, możliwość rozwoju i satysfakcję. To doświadczenie przenoszę na swoje kolejne role, ale też na pedagogiczną pracę. Ten kontrast i różnorodność to dla mnie wiatr w żagle. To dla mnie owe bataille'owskie sacrum i profanum to energia, która niesie i nie pozwala się zatrzymać nawet w momentach kryzysowych, trudnych, czy momentach przestoju. To uczucie bycia żywym, bycia prawdziwym, albo poszukującym prawdy jest bez wątpienia uzależniające. Jest naszym chlebem powszednim, dzięki któremu nie stoimy w miejscu, tylko się rozwijamy. Jak małe dzieci wręcz rośniemy i niczym wariat u Witkacego, który ma w głowie bijący zegar i który „ciągle idzie, ale.... umrzeć mu nie wolno”.

Dlatego też myślę, że nie da się być aktorem bez pasji, bez tego „wariactwa”, bez chęci poszukiwania czegokolwiek. Poszukiwania tajemnicy istnienia właśnie, a poszukiwanie tajemnicy to nic innego jak bycie w procesie, niemal zawsze, Bo czyż da się tę tajemnicę odkryć? Odnoszę wrażenie, że na pewno da się ją odkryć w pewnym procencie, ale chyba nie jest to możliwe aby dokonać tego raz na zawsze. Dlatego aktor niczym filozof bez przerwy poszukuje, bez przerwy zadaje sobie nowe pytania, bez przerwy próbuje na nowo, bez przerwy błądzi niczym człowiek w swej wędrówce przez życie, a żeby tego było mało aktor błądzi podwójnie jako postać i jako człowiek żyjący swoim własnym życiem. Słowem jest, można by rzec podwójnie w nieustannym procesie.

Rozdział czwarty

KONTRAST DOBRA I ZŁA

Dobro i zło oraz wybory naszych postaci, jako jeden z najbardziej wyraźnych elementów kontrastujących w sztuce, podobnie jak to czy lubimy drugiego bohatera czy nie, są najprostszą, najbardziej elementarną formą wyrazu zawartą w naszej kulturze opartej na sztuce antycznej i dekalogu. Kiedy analizuję dramaturgię sztuki „Moja Sprawa” to matka zdecydowana jest przerwać ciążę Wiktorii i uwolnić niepełnosprawną intelektualnie dziewczynę, jak również i siebie od przeżywania kolejnych rozczarowań, ponoszenia ciężaru na który nie są obie gotowe. Matka niepełnosprawnej córki wybiera w jej imieniu to, co jej zdaniem jest właściwe.

Opiekun grupy i lekarz stoją w opozycji do tej decyzji. Lekarz powołując się na osiągnięcia medycyny, czyli naukę z jednej strony i dekalog - etykę z drugiej, namawia matkę aby przemyślała swoją decyzję. Może jeszcze odroczyć zabieg i mieć czas na to, by dokładnie sprawę przemyśleć i przeanalizować. Matka chce dokonać najwłaściwszego wyboru, a jednak córka mimo, że niepełnosprawna domaga się własnego głosu w sprawie. Mówi wyraźnie: „to jest moja sprawa”, „urodź to dziecko”, to z kolei rodzi w matce kolejne pytania o prawo do zabierania głosu w imieniu niepełnosprawnej intelektualnie dziewczyny. „Mówiąc w jej imieniu, tak na prawdę odbieram jej głos”, odbieram jej prawo do decydowania o sobie. Czy istotnie to jest w porządku, czy mimo, iż wobec legislacji w państwie jestem po stronie prawa, to czy z moralnego punktu widzenia mam prawo zadecydować wbrew woli córki, której szczęście jest dla mnie najważniejsze? Co tak na prawdę powinna matka zrobić w tej sytuacji? Zezwolić na poród? Nie wiedząc czy dziecko urodzi się zdrowe? Ponosić konsekwencje tej decyzji do końca życia wychowując kolejne być może niepełnosprawne dziecko własnej córki? Wie, że jest to ponad jej siły. Jest samotną matką.

Ten konflikt rodzi ciekawy monolog wewnętrzny. Bohaterka mówi, że „czuje jakby były w niej dwie matki. Jedna dobra, która wierzy, „że wszystko się uda” i sprawa rozwiąże się pozytywnie, która jest ufna, pełna nadziei, wiary i dobroci, a po drugiej stronie bieguna jest ona - matka prawdziwa, realna, która zna życie i wie: „że to się nie może udać. I tak czuję, że te dwie matki w dzień i w nocy w mojej głowie toczą walkę, która nie wiem czym się zakończy”. Na te słowa Wiktorii - niepełnosprawnej córki krzyczy zdecydowanym głosem; „ Urodź to dziecko”.

Czy możemy jednoznacznie powiedzieć, że w głowie matki jedna i druga z matek reprezentuje taką czystą walkę dobra ze złem? To byłoby zbyt

oczywiste i nieprawdziwe. Bo w zasadzie obie matki chcą dobra swojego dziecka. Jedna, która chce dokonać aborcji, wie, że ten wybór, choć drastyczny będzie najlepszy dla córki. Druga zaś na kontrze wie, że urodzenie dziecka będzie szczęściem dla Wiktorii, ale co dalej? Zbyt wiele tych niewiadomych, zbyt wiele nieodgadnionych zobowiązań, którym w przyszłości trzeba sprostać.

Do tego dochodzi element odpowiedzialności za córkę, oraz jej własne zdanie i własna decyzja, która od początku jest bardzo wyraźnie określona. Wiktorii zdecydowanym głosem mówi, że chce tego dziecka. Matka jest w pewnym sensie głosem społecznym, stawiającym pytanie wprost czy my jako społeczeństwo, ludzie prawi, świadomi swoich praw i obowiązków, będący opiekunami osób z upośledzeniem intelektualnym mamy prawo w ich imieniu decydować o ich życiu? Zabierać w ich imieniu głos? Czy tak naprawdę w imię ich dobra i prawa tego głosu ich pozbawiamy?

Czy możemy i powinniśmy odbierać im możliwość własnych wyborów i samodecydowania o sobie, mimo ułomności. Przecież ci ludzie tak samo czują jak my - pełnoprawni obywatele. Pod względem emocjonalnym nie różnimy się, jesteśmy tacy sami. Kochamy, cierpimy, odczuwamy radość szczęście i smutek. Jesteśmy tak samo istotami, które odczuwają, współodczuwają i współistnieją w tym samym świecie, a jednak... nie jesteśmy tacy sami wobec prawa, pozbawiamy osoby z niepełnosprawnością intelektualną możliwości do podejmowania własnych wyzwań, a co za tym idzie do możliwości pełnowartościowego odczuwania i przeżycia swoich dni w sposób wolny, nieskorumpowany. Pozbawiamy ich marzeń, planów, możliwości wyboru, pozbawiamy ich bycia takimi samymi obywatelami w strukturze państwa i "czy tak powinno być?" Zadaje matka pytanie retoryczne w rozmowie z trenerem grupy, a zaraz po chwili, po jego milczeniu sama udziela sobie odpowiedzi; „nie powinno tak być”.

Matka zdecydowanie czuje dyskomfort sytuacji prawnej, jako opiekuna osoby z niepełnosprawnością intelektualną, że jej decyzja jest aż tak dalece zdeterminowana podwójną odpowiedzialnością. Nosi w sobie ciężar decyzji za dwie, tak samo odczuwające i pragnące szczęścia osoby. Chciałaby, aby decyzja matki i córki w sprawie aborcji były spójne, aby mówiły tym samym głosem, ale tak nie jest, gdyż niepełnosprawna córka śmie mieć własne zdanie, a co gorsza matka dochodzi do wniosku, że ma do tego święte prawo, a my, jako społeczeństwo prawa w myśl zapisów legislacyjnych, dbając o ochronę i dobro osób z niepełnosprawnością intelektualną, tak na prawdę tego prawa do samodecydowania o sobie, ich pozbywamy.

Konflikt dobra i zła w „Mojej sprawie jest dość złożony” i mam wrażenie, że generalnie w dramaturgii współczesnej nie jest on nigdy czarno biały. Być może rozmywa to trochę determinację bohaterów i nie daje nigdy jasnego, jednoznacznego, dobrego rozwiązania. Trochę jak w tragedii greckiej, choć tam bohaterowie działali z przekonaniem, nawet jeśli czynili zło, byli pewni słuszności swojej decyzji. Na przykładzie „Mojej sprawy” można by rzec, że nie ma jednego dobrego rozwiązania dla tej sytuacji. Można spróbować pod-

jąć ryzyko urodzenia dziecka przez Wiktorię, choć to nigdy nie będzie jej własna decyzja, tylko decyzja matki. Mimo tak dużego rozwoju medycyny, matka, Wiktoria i my widzowie dramatu nigdy nie będziemy do końca mieli pewności czy dziecko urodzi się zdrowe, nigdy nie będziemy mieć poczucia czy ten wybór będzie dobry czy zły.

Matka nie jest zdecydowana, nie wie co powinna zrobić, bije się z własnymi myślami, pomiędzy tym co zaplanowała, a tym czego pragnie jej córka. Między tym co słuszne, co rozsądne, a tym co jest ważne dla jej chorego dziecka. Między bólem a szczęściem, między dobrem i złem. Choć te kontrasty nie są tak wyraźnie zapisane w dramaturgii to jednak funkcjonują wyraźnie w postaci matki rozdartej między światami miłości, prawa, dobra i zła, dnia i nocy, sacrum i profanum, Miotającej się po skrajnościach emocjonalnych. Postaci zbudowanej na KONTRAŚCIE.

Jeśli wezmę teraz na warsztat analizę komedii Aleksandra Fredy, pt „Nocleg w Apeninach” to biorąc pod uwagę okres powstania sztuki, gatunek jak i jej klasyczną formę dobro i zło są tutaj bardzo wyraźnie wyeksponowane. Nie ma tu miejsca na wątpliwości. Zły to zły, z którym należy walczyć, choć dzięki Fredrze pozostali bohaterowie nie są na szczęście aż tak krystalicznie dobrzy. Mają swoje za uszami, ale pragną też zmiany i przez tę zmianę przechodzą na naszych oczach. Ta zmiana uwidacznia się w walce ze złym bohaterem. Ich życie i wybory ulegają zmianie. Cel nadrzędny aby pomóc wyrwać się z rąk złego bohatera jednoczy siostrę i brata w działaniu, a nawet angażuje ich ojca, który przebacza synowi jego zniknięcie bez słowa i porzucenie na długi czas rodzinnego domu. Lizetta wraz z ojcem prowadzi karczmę i zajazd. Jest to ich rodzinny biznes. Antonio brat Lizetty opuścił czas jakiś temu dom rodzinny, nie zostawiając po sobie znaku życia. Siostra wraz z ojcem próbowali go szukać, śląc listy po świecie. Nic nie przynosiło rezultatów. Ojciec najpierw złorzeczył, a potem już tylko modlił się o powrót marnotrawnego syna.

Akcja sztuki rozpoczyna się z chwilą najazdu pielgrzymów na zajazd. W związku z ucieczką przed burzą śnieżną wielu podróżnych zatrzymało się w tym miejscu z obawy przed zamiecią. Ten tłok spowodował, że żadnych miejsc nie ma. Lizetta rozdysponowała nawet krzesła i podłogę w każdym wolnym miejscu. Goście są rozgoryczeni i roszczeniowi. „Co za tłok, co za ścisk” śpiewają, domagając się dachu nad głową. Ojciec odpowiada: „choćbym rad, choćbym chciał, pełny dom, pełny dom, pełny dom cały”. Po tym gwarnym, muzycznym wstępie chóru i orkiestry, następuje scena dramatyczna między Lizettą a Antoniem wyjaśniająca jego zniknięcie, potrzebę zobaczenia świata, bycia w różnych miejscach, znalezienia własnej drogi życiowej i dorostania do związków, relacji rodzinnych i miłości.

Antonio zdradza siostrze powód, dla którego przybył do domu. Nie jest to bynajmniej tęsknota za rodzinnymi stronami, a raczej miłość, a dokładniej chęć pomocy zniewolonej w dziwnej relacji dziewczynie Rozynie, w której Antonio bez pamięci się zakochał. Mężczyzna, który więzi kobietę imieniem Fabritio jest naszym złym. Człowiekiem bez skrupułów, skoncentrowanym

na chęci nieuczciwego wzbogacenia się kosztem dziewczyny, pozbawienia jej posagu i wolności.

Bez mrugnięcia okiem zaplanował i zrealizował swój pomysł, porwania dziewczyny wraz z jej dokumentami. Sfałszował medyczne zaświadczenia jakoby była ona niespełna rozumu, a on sprawuje nad nią władzę. Antonio pragnie wyrwać ukochaną z rąk oprawcy, a Lizetta poruszona historią dziewczyny, postanawia mu w tym pomóc. Bohater w sztuce klasycznej zawsze mierzy się ze złem, które musi pokonać. Klasyczny wzorzec, któremu początek dała tragedia antyczna, a później mistrzowsko rozwinął Szekspir, kontynuowany po dziś dzień nawet w amerykańskich filmach przygodowych, czy science fiction. Historia w „Noclegu w Apeninach” kończy się happy end'em. Zło zostaje ukarane, a dobro zwycięża, rodzina dzięki stawieniu czoła przeciwnościom jednoczy się, a Antonio poślubia ukochaną Rozynę.

Bohaterowie mają swoje określone role, historia swoją przejrzystą strukturę zmierzającą do szczęśliwego rozwiązania, w którym wszyscy zebrani w zajeździe mają powód do świętowania. Taka jest też rola klasycznej komedii. Widz musi wyjść z teatru rozbawiony i zadowolony, że wszystko skończyło się dobrze. Na takiej zasadzie powstawały dramaty komediowe, których struktura i forma pozostają niezmienną po dziś dzień. Bohaterowie mają swoje określone cele i zadania do wykonania. Konflikt zostaje rozwiązany, wszyscy poznają prawdę.

Zupełnie inaczej jest w „Mojej sprawie” Radosława Paczochy. Mam wrażenie, że autor próbował zawrzeć w tej historii, na ile to było możliwe happy end, ale jednak nie do końca zadowala on naszych scenicznych bohaterów. Historia kończy się tak, że Wiktoria rodzi swoje dziecko. Szczęśliwie dziecko jest zdrowe i otrzymuje 10 punktów w skali Apgar przy urodzeniu. Mamy wrażenie, że matka pozwoliła córce podjąć decyzję i nie zmusiła jej do aborcji, a jednak. W sztuce jesteśmy świadkiem przedstawienia Wiktorii, teatr w którym gra ona swoją własną historię. Jest tam wymarzony ślub, jest poród i jest dziecko, którego jednak nie udaje jej się nawet pogłaskać. Od razu zostaje jej odebrane. Każdy z członków grupy teatralnej przekazuje je sobie z rąk do rąk, trzymając przez kilka sekund na rękach, po to aby ostatecznie przekazać w nieznaną, obcą rękę, które przyjmą je do adopcji. Spojrzenie Wiktorii w stronę matki, która przyszła obejrzeć sztukę jest bardzo wyraźnym wyrzutem, krzyczącym ze środka; „odebrałaś mi dziecko wbrew mojej woli”. Opiekun grupy w swym ostatnim monologu podsumowuje swoje niezwykle spotkanie z Wiktoria i jej matką, których nigdy więcej już nie zobaczy, mówiąc: „Nie jest to idealne rozwiązanie, ale być może najlepsze z możliwych”. Nie mamy tutaj wyraźnego happy endu jak u Fredry. Pozostaje ból i cierpienie oraz otwarte pytanie o to czy istnieje jakieś idealne rozwiązanie tej sprawy, z którym widz opuszcza teatr.

W dramacie „Moja sprawa” nie mamy klasycznej walki dobra ze złem, wręcz przeciwnie. Człowiek staje wobec przeciwności losu zgotowanych mu przez współczesny świat, musi dokonać własnego wyboru, mierząc się z własnym poczuciem tego co dobre, a co złe, z uwzględnieniem własnej sy-

tuacji życiowej, poczucia etyki i moralności, z uwzględnieniem dobra najbliższych osób, empatii i szczęścia. Nie ma tu postaci dobrych czy złych. Nie ma walki między nimi, ale jednak mamy poczucie, że matka może dokonać złego lub dobrego wyboru. Kibicujemy jej aby dokonała tego właściwego, chociaż sami do końca, jako widzowie nie wiemy, co byłoby najwłaściwszym rozwiązaniem.

W rozważaniach nad dobrem i złem w sztuce nasuwa mi się filozoficzne, pytanie o to czy można wyeliminować zło na świecie. Znów nawiążę do Bataille'a, filozofa przywoływanego wcześniej, który daje odpowiedź na to pytanie mówiąc jednoznacznie: „Można byłoby wyeliminować zło na świecie, ale trzeba było by najpierw wyeliminować człowieka”. Dostyc brutalnie to brzmi, ale ileż w tym prawdy. Zło nieodłącznie towarzyszy człowiekowi od zarania ludzkości. Każę mu walczyć, zdobywać, organizować pożywienie podobnie jak pozostałym mieszkańcom planety, z tą skrajną różnicą, że zwierzę walczy i zabija tylko wówczas kiedy musi zjeść, a człowiek na tym nie poprzestaje. Czy to zło mamy dane przez bogów zastanawiali się już starożytni myśliciele idealiści Platon, Sokrates, chrześcijaństwo daje jednoznaczną odpowiedź na to zagadnienie określając człowieka jako dobrego, stworzonego na podobieństwo stwórcy, człowieka, który czyni zło będąc kuszonym przez szatana.

Dla mnie nie jest to aż takie oczywiste, gdyż to stwórca właśnie zaopatrzył nas w cechy różniące nas od zwierząt takie jak: chciwość, namiętność, chęć zemsty, duma, pogarda, czyli całą paletę cech poczynając od dobra i zła mamy w sobie, odkąd pojawiajemy się na świecie.

Filozofia Dalekiego Wschodu mówi, że ten smok (czy demon) zwycięży w nas, którego nakarmimy bardziej, to znaczy możemy udoskonalać w sobie każdą z danych nam cech aż do perfekcji stając się albo dobrym, albo złym człowiekiem.

Myślę, że nie można do końca jednoznacznie określić co to znaczy być dobrym czy złym człowiekiem, a co za tym idzie, co znaczy być dobrym czy złym współczesnym bohaterem. Mam wrażenie, że zarówno ludzie tak zwani źli robią dobre rzeczy jak i tak zwani dobrzy ludzie czynią zło.

„Aby poznać piekło należy zamieszkać z osobą świętą” mówi Osho. Jakże bawi mnie ta sentencja podobnie jak i postać myśliciela, ale ileż w niej komediowego kontrastu i prawdy. By prawdziwie poznać zło trzeba mieć z jednej strony punkt odniesienia, wzorzec dobra aby wiedzieć jak zachowuje się święty. Z drugiej strony to może prawdziwie nas stłamsić, zabić, albo uzmysłwić nam, że owa świętość to też być może nic dobrego ?

Osho był człowiekiem, któremu również nie były obce żądza władzy i posiadania, co oznacza, że mimo swoich idealistycznych myśli jakie głosił był również słabym i grzesznym człowiekiem, podobnie jak i chrześcijańscy święci z „Żywotów Świętych”, których życie pokazuje również ich dwojaką naturę. Musieli przejść pewną drogę. Na kontraście do zła zbudowali swoją świętość. Pokazali człowiekowi, że możliwa jest zmiana, a walka dobra ze złem jest konieczna.

Osho zaś pozostawił po sobie kilkanaście godzin wykładów z Filozofii Dalekiego wschodu, ZEN, słów Buddy i innych myślicieli, którzy patrzyli na świat zachodniej kultury z ogromnym dystansem. On sam był pełen sprzeczności i kontrastów, które jak widać towarzyszą ludzkości na każdym kroku we wszystkich aspektach życia.

Filozofia ZEN mówi, że istnienie jest jedno, powiązane, tańczące jeden taniec, jest jedną orkiestrą i wszystko jest niezbędne - ZŁO JEST POTRZEBNE TAK SAMO JAK DOBRO. Sam Jezus nie wystarczy, niezbędny też jest Judasz. Jeśli usuniemy Judasza i zło w Biblii, dużo straci. Jeśli widzimy współistnienie dobra i zła, widzimy, że Judasz staje się częścią gry Jezusa. Wtedy zło jest częścią dobra. Judasz dobrze spełnił swoją misję zdradzając Jezusa, by ten mógł być ukrzyżowanym i zbawić świat. By dokonała się misja, by dobro zwyciężyło, by człowiek mógł być zbawiony.

Jeśli usuniemy złe postaci ze sztuk Szekspira to nie mamy czego grać. Dlatego ogromnym błędem jest potrzeba u wielu aktorów grania złych postaci w sztukach klasycznych jako lepszych niż są w istocie zapisane, potrzeba tak zwanego „bronienia postaci” jest błędem. Zło jest szalenie ważne w dramaturgii, aby było kontrastem dla dobra, aby możliwy był konflikt, walka dobra ze złem, potrzeba dokonania wyboru, przemiana postaci, droga przez mękę.

Angielskie słowo szatan to „devil” pochodzi z tego samego rdzenia co „devine”- boski, co by mogło dowodzić, że szatan ma w sobie boskość, jakby nie patrzeć jest tworem Boga. Stąd buddyjskie współczucie i wdzięczność oraz szacunek dla wszystkiego, bo wszystko dotyczy siebie na wzajem.

Filozofia Dalekiego Wschodu bardzo koncentruje się na rozwoju osobistym człowieka, na medytacji, na poszukiwaniu własnej drogi, na doskonaleniu się każdego dnia. To dla mnie jest w pewnym sensie odzwierciedleniem pracy aktora, który każdego dnia niemalże ma do wykonania pracę, nie pozwalającą mu się zatrzymać. Filozofia japońska Kazein mówi: „zrób każdego dnia jedną rzecz, która udoskonali choć trochę ciebie jako człowieka”. Mówi: każdego dnia zrób krok dalej, by być w czymś lepszym choć o milimetr.

Zaadaptowałam tę filozofię do swojej metody. Do pracy nad rolą do współpracy ze studentami. Tak to zresztą wygląda w teatrze czy w filmie, że codziennie pchamy ten nasz wózek doświadczeń i przemyśleń, próbując nowych sytuacji, do przodu.

Jest to metoda która, sprawdza się szczególnie w sytuacjach kryzysowych, kiedy nie można przejść przez jakiś impas i tkwi się w trudnym miejscu. Przesunięcie się o milimetr bywa krokiem milowym. Tylko jak zmierzyć ten milimetr w pracy aktora, która przecież jest tak niewymierna?

Dla mnie tym milimetrem jest zawsze powrót do próby stolikowej, powrót do tekstu, czytanie, czytanie i jeszcze raz czytanie. W dramacie, w scenariuszu zawsze jest napisana odpowiedź.

Oczywistą rzeczą jest fakt, że za każdym razem jeden tekst odczytujemy zupełnie inaczej, odnajdując w nim nowe znaczenia, nowe treści. Za każdym

razem widzimy sensy, na które wcześniej nie zwróciliśmy uwagi, dlatego, że jesteśmy już w innym procesie twórczym niż na początku przy próbach stolikowych. Wiemy więcej o bohaterze o konflikcie, o sztuce. Powrót do tekstu bywa często nowym otwarciem, odblokowuje zupełnie inne pokłady w naszym umyśle przesuwając nas krok do przodu, a nie ma nic ważniejszego dla aktora jak zrozumienie kim jest w postaci. To zrozumienie też ewoluuje. Inaczej rozumiemy na pierwszych próbach, a inaczej na setnym przedstawieniu, gdyż każdego dnia dokładamy milimetr naszej pracy, naszych doświadczeń, naszego życia. Dwa światy egzystencji aktora znów przenikają się nawzajem. Są bytem w nieustającym procesie.

Rozdział piąty

KONTRAST W KOMEDII

„Nocleg w Apeninach”

Trzeba na pewno mieć instynkt do grania komedii. Czasem aktor być może nie wie nawet czy ma ten instynkt, bo gdzieś tam po drodze został on w nim stłamszony.

Tak naprawdę graniu komedii nie różni się zupełnie niczym od grania dramatu, nieco inaczej są rozłożone jednak akcenty. Aktorstwo komediowe tak często niestety jest słabe, gdyż aktorzy za wszelką cenę starają się być śmieszni. Co gorsza starają się tak bardzo, że wchodzą w pewnego rodzaju nadgrywanie i wkładają nierealną energię w uzyskanie efektu komediowego grania. A to właśnie w komedii szczególnie trzeba grać serio i na śmierć i życie na każdym kroku. Relacje muszą być nawet dużo bardziej esencjonalne niż w dramacie, a i reakcje dużo szybsze. Współzawodnictwo między partnerami jest dużo większe, bardziej ostre i bezpośrednie, a bycie lepszym od wszystkich innych to najważniejszy cel każdego grającego.

Bardzo ważna w komedii jest umiejętność czerpania przykładów z własnego życia, obserwacja otoczenia, które na każdym niemalże kroku dostar-

cza nam komediowych tematów. Komik czy kabareciarz niekoniecznie dobrze zafunkcjonuje w komedii. Moim zdaniem zafunkcjonuje wręcz źle, gdyż komedia to są przede wszystkim silne emocje, błyskawiczne reakcje oparte na tekście a nie jak w kabarecie czy też „one men show” samo podawanie tekstu z pointą.

I tu znów powołam się na KONTRAST, który jest sercem i duchem komedii. Śmieczy nas kontrastowe emocje grane jedne na przeciw drugim, natychmiast, niespodziewanie i w tempie. Przykład z „Noclegu w Apeninach”: Antonio mówi, że jest zakochany, nigdy nie czuł się szczęśliwszy, a za chwilę, że „wolałby nie żyć”. Lizetta witając Antonia rzuca się bratu na szyję z miłością i tęsknotą, gdyż nie widziała go przez lata, a za chwilę łaje go za jego nieodpowiedzialne postępowanie. To wszystko z całkowitą, prawdziwie przejmującą zmianą w emocjach. Przemiany stopniowe, typowe dla drogi dramatycznej postaci w dramacie są śmiercią w komedii. Natomiast kontrastowe, niespodziewane używanie przeciwieństw, niezapowiadanie ich jest pointą i życiem dla komedii tak w życiu jak i na scenie.

KONKRET związany ze współzawodnictwem w komedii. Bohaterowie a co za tym idzie aktorzy komediowi muszą być bardzo konkretni w działaniu i skoncentrowani na tym, o co idzie gra. Uogólnienia nie sprzyjają komedii, Rozmywają ją. Konkret to często przywiązywanie wagi do drobiazgów, na które nikt inny nie zwraca uwagi. Na im drobniejszy konkret rozbijemy greps, tym większy efekt komediowy uzyskamy. W „Noclegu w Apeninach” Lizetta wspominając dawne czasy łajac brata za jego nieodpowiedzialne zachowanie wskakuje mu na plecy i niczym w dziecięcych zabawach, naśladowujących jazdę na kucyku, biegną oboje wokół stołu rozmawiając o ojcu. Innym razem niczym dzieci jedzą łąpczywie galaretkę rozbijając ją na drobne fragmenty, zachowują się tak jakby dzieciństwo się nie skończyło, powracają do dawnych rytuałów. Z jednej strony współzawodniczą ze sobą, z drugiej są bardzo konkretni w działaniu.

Kolejny bohater opery, wędrowny cyrulik, który pragnie każdego wyleczyć z choroby, której nawet ów potencjalny chory może nie mieć, sekundę po diagnozie wyciąga ręce po pieniądze, mówiąc; ”a co mi dasz?” Konkretyzowanie i wyjątkowo dokładne precyzowanie pozwala na osiągnięcie efektu komediowego. W komedii podobnie jak w dramacie widz jest towarzyszem naszych doświadczeń w kolejności w jakiej one nam się przytrafiają. Od punktu, w którym jako postać jesteśmy niewinni, niczego się nie spodziewamy do punktu, w którym orientujemy się, że jesteśmy ofiarą. Wygrywają kontrasty; niewinność w opozycji do obecnej wiedzy, niewinność jako dobro w odniesieniu do zła jakie nas spotyka, jak również niewinność wobec okrutnego, nieczułego świata. Tacy są wszyscy bohaterowie u Fredry: Lizetta, która opiekowała się młodszym bratem, a ten nie robiąc sobie zbyt wiele z jej troski i opieki, poszedł w świat bez słowa. Zakochany Antonio, któremu cały świat stoi na drodze do miłości, Rozyna jego ukochana będąca w pułapce, oraz pozostali, barwni bohaterowie, a wśród nich cyrulik, Fabritzio oraz ojciec Lizetty i Antonia.

Zarozumiałość, podkreślanie swojej wyższości w kreowaniu postaci komediowych jest jednym z elementów komedii. Wiem coś, czego ty nie wiesz, ale chyba ci powiem. Antonio mimo, że jest w potrzasku próbuje wciągnąć oprócz Lizetty w swoją grę cyrulika. Obaj stosują wobec siebie tę metodę. Wykazują swoją wyższość jeden nad drugim w kwestii wiedzy na temat przybyłych do karczmy wędrowców. Kontrast na zasadzie; jestem mądry, a ty głupi, jestem sprytny, a ty naiwny. Toczmy tę grę, gdyż daje nam to poczucie przyjemności posiadania władzy nad przeciwnikiem, naszym rozmówcą, drugim bohaterem. Obaj toczą walkę o to kto wie więcej. Cyrulik próbuje jeszcze dodatkowo zarobić. Jeśli nie uda się na uleczeniu kogokolwiek, to przynajmniej na ujawnianiu pewnych informacji.

Lizetta nosi w sobie tajemnicę intrygi, którą uknuł Antonio do zdobycia swojej ukochanej. Bada każdego wędrowca pod kontem wspomnianych przez brata tajemniczych przybyszy z Bolonii. Szczęśliwie dość szybko trafia na tych właściwych i jest na ich tropie.

Prowadzi swoje śledztwo, kontaktując się z Rozyną, kiedy nakrywa przybyszom do stołu. Próbuje przekazać jej informacje w obecności ciemieżyciela. Musi to zrobić szybko, dosyć enigmatycznie, szyfrując w pewnym sensie informacje. Wymiana dialogu między nią a Fabritzem to jak gra w ping-ponga. Lizetta pośpiesznie mówi do Rozyny, ale każde ostatnie słowo trafia w niepowołane ręce i dochodzi do oprawcy - Fabritzia, który zadaje konkretne pytanie, na które Lizetta błyskotliwie odpowiada kłamstwem, odnosząc się do burzy śnieżnej na zewnątrz: Lizetta do Rozyny; „Pomoc bliska” , Fabritzio „Co za pomoc?”, Lizetta; „Do przekopania śniegu” odpowiada by zatuszować swoje prawdziwe intencje.. Lizetta do Rozyny; „Antonio tu jest”, na co Fabrycjo „ Co za Antonio?”, Lizetta musi reagować z reflekssem, więc na kościelną nutę nucąc odpowiada: „Antonio, nasz patron wspierać nas będzie, amen”. Widzimy, że udaje jej się oszukać Fabritzia, który jej słowa rozumie tak jak chce tego bohaterka.

Ważnym i kolejnym elementem jest REFLEKS. Lizetta musi szybko reagować, widząc wnikliwość pytań Fabritzia. Nie ma czasu na przemyślenia. Odбивa szybko piłeczkę pingpongową. Podejmuje błyskawicznie ryzyko, bo przecie może zostać zdemaskowana i cała intryga legnie w gruzach. Kontroluje ukradkiem reakcje partnerów. Dzięki refleksowi komedia żyje, bohaterowie są cały czas aktywni, walczą na serio, na śmierć i życie, tak jakby wszystko zależało od tego czy uda im się przekonać rozmówcę czy nie.

Tak jest to też po mistrzowsku skonstruowane przez Aleksandra Fredrę, który doskonale włożył ten, jak i inne dialogi w pewnego rodzaju OBRAMOWANIE, które jest kolejnym elementem efektownej techniki komediowej. Lizetta wkłada w wyimaginowane ramy to co mówi. Mając nadzieję, że Rozyna ją zrozumie i nie przeoczy istoty prawdziwej i ważności jej słów. Dzięki tak skonstruowanemu dialogowi miałam możliwość położenia akcentu i skonstruowania swojej kreacji na zdarzeniu, które towarzyszy historii, czyli burzy za oknem tak aby wygrać pojedynek z

Fabrizio po to, aby przekazać ważne informacje będącej w potrzasku bohaterce.

Komedia to przede wszystkim PRZEJRZYSTOŚĆ. To jest ten element, który nadaje jej smaku. Można być mniej lub bardziej mętnym w dramacie, ale zabije się komedię, jeśli pozbawimy jej konkretności i przejrzystości. To w dużej mierze zależy od napisanego dramatu, który musi być konkretny. Nie może krążyć wokół tematu tylko trafiać celnie w punkt, ale ta przejrzystość zależy również i od sposobu kreowania naszej gry. Precyzja to brak ukwieceń, dodatków, zbędnych westchnień, śmieszków, czy chichotów.

Granie komediowe musi być czyste. Komedia to przeciwieństwa, które im bardziej bezpośrednio zderzają się tym bardziej są zabawne. Im większe ryzyko, tym większy humor. Posługiwanie się komedią to w pewnym sensie wielka ulga. W życiu i na scenie. Reagowanie w punkt. Wypuszczanie strzały i ten krótki moment, aby poczekać gdzie ona wyląduje, czy ktoś ją przechwyci, partner czy widownia.

Jeśli nikt tego nie robi, to sami ją przechwycimy. Musimy jednak ukryć ten moment wyczekania, jeśli go ujawnimy to niestety przegramy. Ta ulga to w pewnym sensie wyzwolenie się z ciężaru, jaki nosi bohater w sobie, to właśnie pointa, która powinna być ulgą dla jednych i zaskoczeniem dla innych bohaterów historii oraz zabawą i dowcipem dla widza.

HUMOR dla aktora jest najbardziej prywatną, najbardziej wyróżniającą go z pośród innych aktorów cechą. Tym właśnie różnimy się między sobą jako ludzie.

Jest on nieodłączną cechą nie tylko komedii, ale i dramatu. Jest go dużo zarówno w sztukach klasycznych Cechowa, współczesnych Mrożka czy każdym dramacie, nawet kryminalnym. Jeśli nie widzimy go od razu to znaczy, że coś nam umknęło, albo należy go poszukać według własnego uznania.

Jeśli istnieje w nas dobrze rozwinięte, nieklamane poczucie humoru to za tym zazwyczaj idzie inteligencja i łatwość percepcji, ponieważ humor nie może rozwinąć się w bardzo wyszukany sposób bez tych wartości.

Inny rodzaj postrzegania nawet tragicznych sytuacji mają ludzie obdarzeni dużym poczuciem humoru niż ci zupełnie go pozbawieni. Jeśli aktor ma poczucie humoru, podejmuje decyzje i oceny jedyne w swoim rodzaju, unikatowe, własne, ma szansę na odczytanie i zinterpretowanie tekstu nie wprost, ale właśnie przez pryzmat własnych, jedynek w swoim rodzaju emocji, często z dystansem i w tzw. cudzysłowie.

Jeżeli aktor ma poczucie humoru najczęściej idzie za tym odpowiednia hierarchia ważności, ponieważ to humor właśnie jest sposobem w jaki ludzie odróżniają rzeczy ważne od mniej ważnych. Większe niż przeciętne poczucie humoru to również większa empatia, świadomość i wrażliwość na innych ludzi, a przez to zwielokrotniona chęć komunikacji z nimi i umiejętności społeczne. Humor we wzajemnych stosunkach to przede wszystkim radość ze współdziałania, współzawodnictwa i dobra motywacja dla aktora do zgłębia-

nia tekstu dramatu bądź komedii i do bycia w ciągłym procesie, nawet jeśli gramy przedstawienie setny raz.

„Boski śmiech” według Battaille’a to nic innego jak sacrum, kiedy śmiejemy się na zabój, bez opamiętania. Można by rzec, że dobrze zagrana komedia powinna być sacrum właśnie, oderwaniem od rzeczywistości, od codzienności od profanum i zapomnieniem w „boskim śmiechu” , powinna być być boskim sacrum!

Istotnym elementem komedii jest TEMPO. Tempo podobnie jak w muzyce bardzo precyzyjnie wpisuje się w opowiadania komediowe, gdyż bazuje na rytmie i poincie zarówno sytuacji jak i dialogów. Aktorzy komediowi nie mają czasu na rozgrywanie swoich sytuacji czy point, bo wówczas zatracą się dowcip. Ponieważ aktor komediowy jest bezwzględnie w tarapatkach, jego naturalnym działaniem, jest działanie szybkie, aby jak najszybciej z tych tarapatów się uwolnić. Nie ma czasu na czechowowskie przemyślenia, rozważania. W komedii istotnym elementem jest działanie, a ponieważ musi ono wydostać nas z opresji, jest to działanie w tempie. Musimy szybko reagować na słowa partnera, zarówno tekstem jak i zachowaniem. Musimy być ciągle w ruchu i gotowości, gdyż nie wiemy co jeszcze „gorszego” może nam się przytrafić. Mamy do załatwienia szybką sprawę, niecierpiącą zwłoki, jesteśmy w pędzie, tylko na chwilę, zaraz nas tu nie będzie gdyż sytuacja wymknie się spod kontroli. Nigdy nie widziałam zbyt szybkiej komedii, za to tych zbyt wolnych, nieśmiesznych, zarówno w filmie, jak i teatrze można znaleźć bez liku.

Rozdział szósty

PASJA kontra EMPATIA

Zawód aktora to bez wątpienia pasja (z ang. passion)

Pasja to skupienie na własnych potrzebach, zainteresowaniach, to skierowanie się ku energii, która wywołuje w nas miłość do jakiegoś zjawiska, na tyle dużą, że poświęcamy temu znaczną część życia. Nie da się chyba być aktorem bez pasji. Każdy kto nie odszedł w swojej artystycznej aktorskiej drodze do innych zainteresowań, innych działań na tyle daleko, aby porzucić aktorstwo, poświęca mu znaczną część swojego życia. Większość z nas oprócz rzemieślniczego, zawodowego podejścia odnajduje w aktorstwie pasję. Myślę, że bez pasji nie da się uprawiać zawodu, który jest tak nieprzewidywalny.

Pasja każdego dnia na bieżąco, każe nam roztrząsać sprawy dotyczące kreowania nowych wcieleń. Pasja nie pozwala nam skupić się na czymś zupełnie innym, albo porzucić to coś, co kochamy na zawsze. Pasja jest jak tlen, bez którego nie możemy żyć, jesteśmy jej niewolnikiem. Pasja jak podaje słownik oksfordzki, to namiętność, hobby, zapamiętanie, gorączka miłości, płomiennność uczuć, zapamiętałość, czy nawet fanatyzm.

Słowem bardzo silna, niemalże nie dająca możliwości by ją okiełznać emocja.

Ciekawe, że w tej samej etymologii pasja to jednocześnie cierpienie i śmierć Jezusa. Stojące na przeciwległym biegunie znaczenie, tak bardzo wpisujące się w kulturę chrześcijańską, która również odnosi mękę Pańską do życia nas samych, do naszej drogi przez życie. Jeśli odnosimy cierpienie człowieka do pasji, to również cierpienie kreowanych przez nas bohaterów, a jeśli te światy kreowania nowego bytu przez aktora i jego byt rzeczywisty się przenikają niczym sacrum i profanum, to wzorem niemalże matematycznym dojść można do wniosku, że męka pańska to i my sami, nasze życie, nasze postaci, nasze rozterki, cierpienia, wybory. To część naszej kultury bez wątpienia, być może część naszej drogi jako ludzi i jako twórców.

Bardzo blisko słowa PASJA w etymologii angielskiej jest COMPASSION, czyli współczucie, współodczuwanie, czyli inaczej EMPATIA . Jednakże o ile w pasji jesteśmy niewolnikiem to we współczuciu już człowiekiem wolnym. Ciekawe, że skupiając się na innych, a nie na sobie otrzymujemy wolność.

Pasja to fizyczność, biologia, pragnienia ciała i zniewolonego umysłu przez żądzę i pożądanie, a empatia to miłość. Współodczuwanie oznacza, że wychodzimy ze sfery fizjologii, żądz, czyli bycia niewolnikiem i przechodzimy w sferę miłości, wolności, w której możemy panować nad sobą być panem własnych emocji, gdyż działamy świadomie. Pasja i empatia to znów dwa ogromne kontrasty: pasja to żądza, empatia to miłość. Pasja to pożądanie, a empatia jego brak. Po stronie pasji będzie chciwość a po stronie współodczuwania dzielenie się. Pasja to wysługiwanie się ludźmi a empatia szacunek dla nich, jakby byli częścią nas samych. Pasja zniewala, przywiązuje nas niczym niewolników, jest ciężarem. Empatia to dodanie skrzydeł, rozwijanie się, bycie ponad ziemią. Pasja to przekleństwo, współodczuwanie to błogosławieństwo, prawdziwa miłość.

Wiliam Blake poeta, malarz, mistyk brytyjski przełomu XVII i XIX wieku, prekursor romantyzmu powiedział kiedyś; „Energia to rozkosz,” ale brakuje jej nam gdyż jest marnotrawiona. Dopiero kiedy przestanie być marnotrawiona wypełnia człowieka od wewnątrz tak, że staje się on szczęśliwy. Kiedy człowiek jest szczęśliwy może współodczuwać. To chłodna miłość, nie zimna, ale chłodna. Dzielenie się radością to energia, ta energia to empatia.

Pożądanie, pasja łączy się z celem, z działaniem, energią. Empatia to też energia, ale nie skoncentrowana na działaniu tylko na byciu tu i teraz, na współodczuwaniu.

To jest energia powstała z pasji, ale z pasji uważnej, świadomej, wolnej, oczyszczonej i zamienionej w prawdziwą miłość, potrzebę odczuwania.

Według mistyków Dalekiego Wschodu możemy kochać innych dopiero wówczas, kiedy pokochamy prawdziwie samego siebie. Zen wierzy w miłość, nie wierzy w zakazy i nakazy. Nie wierzy w żadną zewnętrzną dyscyplinę, wierzy w to co wewnętrzne, co wypływa z miłości, szacunku i zaufania. Jeśli ktoś zaakceptuje nas całkowicie, bezwarunkowo to zaczynamy zmieniać się, gdyż ta akceptacja daje wielką odwagę.

Dlaczego wzruszamy się oglądając jedną aktorkę, a na inną aktorkę, która nie jest w nas w stanie wywołać takich emocji mówimy, „bo ona jest zimna”. Nie ma czegoś takiego jak zimne aktorstwo. Nie można być aktorem tylko z samą pasją, gdyż wówczas jesteśmy tylko niewolnikiem naszych pragnień i naszej miłości własnej, naszego ego, działamy jak niewolnik, bez świadomości. Aktor musi być świadomy, musi współodczuwać, musi być empatyczny, musi rezonować z cierpieniem i miłością innych. Tylko wtedy jest wolny, tylko wtedy może połączyć te dwa kontrastujące elementy pasji, miłości do własnych potrzeb z empatią, miłością i współczuciem. Tylko wtedy widz może z takim aktorem również rezonować i współodczuwać.

Muszę przyznać, że choć jest to bardzo oczywiste, niewiele osób, szczególnie reżyserów zwraca na to uwagę. Większość aktorów czuje to intuicyjne, ale są i tacy twórcy również muzycy, śpiewacy, reżyserzy, skoncentrowani na swoim perfekcjonizmie i pasji do zawodu, że zapominają, że tworzą dla drugiego człowieka, są w pewny sensie wobec niego na usługach, muszą liczyć się z jego tęsknotami i cierpieniem. Przecież aktor jest trochę jak medium z seansu spirytystycznego. Przenosi emocje na innych, a szczególnie na widza.

Matka w „Mojej sprawie” nie podjęłaby takiej decyzji, gdyby nie współodczuwała z córką. Wiktoria nie walczyła by o swoje nienarodzone dziecko, gdyby nie współodczuwała z jego bijącym sercem. Lizetta nie pomogłaby uwolnić zniewolonej Rozyny, gdyby nie współodczuwanie z nią i z bratem. Empatia to również zrozumienie drugiego człowieka. Nie można być drobiazgowym w empatii, bo to ją zabija. Drobnostki przychodzą co chwila, ignorując je pomagamy empatii uformować się, wzmocnić i rozwijać.

Współodczuwanie to akceptowanie ludzi takimi, jakimi są, bez oczekiwań, wraz z ich wadami i słabościami, to nie chęć naprawienia ich.

Współodczuwamy z całym światem, podobno i z kosmosem, a nawet jak pokazują najnowsze badania naszymi przodkami w kodzie DNA. Jesteśmy pełnymi i wolnymi ludźmi dzięki współodczuwaniu, również pełnymi i wolnymi twórcami, którzy nie pozostali tylko w niewolniczym skupieniu na własnych pasjach, ale wyszli poza ten świat by dzielić go z innymi. Słowem sama pasja bez empatii jest zimna, głucha, bezbarwna i samolubna, aby była piękna, prawdziwa i poruszająca musi zmienić się w empatię.

Według Filozofii ZEN ta zmiana możliwa jest tylko dzięki naszym działaniom. Pomocna jest w tym medytacja, która pozwala nam odczuwać byt tu i teraz. MEDYTACJA wg. ZEN jest jak kwiat, dzięki któremu empatia to jego zapach. Kwiat kwitnie i rozciąca zapach, który dzięki wiatrowi roznosi się we wszystkie strony, ale podstawową sprawą jest zakwitnięcie kwiatu.

Jednak empatia jest czymś czego nie możemy wyćwiczyć. Niestety medytacja często mylona jest z treningiem. Jesteśmy tak skoncentrowani na medytacji, że nie jest ona typowym „wrzuceniem na luz”, tylko wręcz przeciwnie - koncentracją, dlatego jest zła. Wyćwiczona empatia jest tym samym czym pasja tylko inaczej nazwana. Choć te dwie energie są na przeciwległym biegunie i kontrastują ze sobą, to podobnie jak dobro i zło są jednym. Bez medytacji empatia pozostaje tylko pasją, to medytacja sprawia, że pasja i empatia stają się jedną energią. To logiczne, gdyż aby prawdziwie odczuwać trzeba być tu i teraz, aby prawdziwie zagrać również musimy być tu i teraz

Rozdział siódmy

KONSEKWENCJA

to śmierć dobrego aktorstwa.

Prawdziwy człowiek szuka, błędzi jest szczery, niekonsekwentny. Tylko fałszywi ludzie są konsekwentni. Człowiek prawdziwy jest pełen sprzeczności. Jest wolny od schematów, nieprzewidywalny, jak więc chcąc stworzyć bohatera prawdziwego mamy nadawać mu cech konsekwencji? Heraklit ma rację. Nie można dwa razy wejść do tej samej rzeki. Zastanowić się należy, czy do tej samej rzeki można wejść choćby i raz, przecież ona nieustannie płynie, nie stoi. Aktor, twórca musi być uważny, musi obserwować każdą sytuację, musi reagować zgodnie z daną chwilą, z tym co zagra mu partner, co nieoczekiwanie może wydarzyć się na scenie, dopiero wtedy jest żywy, jest czujny, a nie operuje tylko tym, co ma wyłącznie wyuczone. Szczególnie będąc w próbach, tworząc dopiero rolę, powinien uczyć się chwili i odpowiedzialności za chwilę. Coś może być słuszne na jednej próbie, ale zupełnie nie sprawdza się na kolejnej. Nie można starać się być konsekwentnym, bo wówczas stajemy się martwi. Martwa natura jest konsekwentna. W zależności od warunków zewnętrznych, ma konsekwentnie tę samą temperaturę. W zależności jak ją skomponujemy konsekwentnie trwa w swoich kompozycjach. Żywy człowiek, aktor jest zmienny, poddaje się nieustannym zmianom, wahaniom, nastrojom. Zmienia zdanie. Dziś myśli tak, jutro zupełnie inaczej. Jest nieobliczalny, nieprzewidywalny. Nie wiemy co tak na prawdę zrobi każdego dnia. Aktor żyjący bytem swojej postaci nie może kierować się w scenie przeszłością i przyszłością, mimo, iż wie co dzieje się w sztuce. Najważniejsze by żył chwilą, wraz ze wszystkimi sprzecznościami, które wynikają z jego wiedzy i świadomości o postaci, by był uważny, tu i teraz, by reagował zgodnie z tym co dzieje się wokół w danym momencie, a nie z tym co sobie założył, bądź czego się wyuczył. Powinien być otwarty na zmiany, propozycje partnerów, reżysera. Powinien odkrywać za każdym razem na nowo swojego bohatera, wówczas jest żywy, ciekawy życia, poruszający

Oczywiście są pewne cechy charakteryzujące bohatera właśnie na zasadzie kontrastu, one będą być może powtarzalne, przez co może nawet konsekwentne, wynikające raczej z formy dramatu ale samo aktorstwo konsekwentne?

Dla mnie to śmierć.

Rozdział ósmy

KREATYWNOŚĆ kontra INTELEKT

Kreatywność to ten element w sztuce, którego nie można się nauczyć, chociaż można mieć umiejętności zwane kreatywnością. Kreatywność to cecha, którą się ma. Można starać się stworzyć odpowiednie warunki dla kreatywności, ale nie sądzę, że można się tego nauczyć, chyba, że można nauczyć się relaksu.

Uważam, że każdy ma w sobie kreatywność, ale być może nie każdy o tym wie, albo nie każdy potrafi do niej dotrzeć, przez co wydawać się może, że jej nie posiada. Błąd polega na tym, że próbujemy wywołać w sobie tę cechę często na siłę. Podchodzimy do niej zadaniowo. Jednak stwarzając przymus kreatywności, nie możemy jej osiągnąć, albo osiągamy ją powierzchownie. Sama praktykując swój zawód od lat, wiele razy zastanawiałam się jak to jest, że czasami jestem bardziej, innym razem mniej kreatywna i od czego to zależy. Zdałam sobie sprawę z tego, że tak jak ze wszystkimi pozostałymi elementami w zawodzie aktora, które pomagają nam w pracy, takimi jak: koncentracja, pewność siebie, elastyczność, mądrość, kreatywność pojawia się w chwilach, kiedy najmniej nam zależy, kiedy nie mamy stresu, kiedy jesteśmy rozluźnieni i zrelaksowani, kiedy nigdzie się nie śpieszymy, kiedy „wrzucamy na luz”.

Kreatywność funkcjonuje na kontrze do umysłu. Umysł jest logiczny, wypełniony wiedzą, a twórca aby być kreatywnym musi odrzucić to co już wie. Aktor najpierw musi się nauczyć swojej roli, a potem w pewnym sensie o niej zapomnieć, żeby na nowo zacząć stąpać po zupełnie nieodkrytym terytorium. Muzyk musi znać zasady improwizacji, żeby improwizować, ale tak na prawdę, aby być wolnym w improwizowaniu, na tę chwilę kiedy improwizuje musi te zasady w pewnym sensie odrzucić, na chwilę zapomnieć o nich.

Kreatywność jest w każdym, wystarczy spojrzeć na bawiące się dzieci. Nie podążają one wyuczonymi ścieżkami, próbują różnych rzeczy, nie potrzebują do tego umysłu, wiedzy. Nie śpieszą się, nie żyją w stresie, nie wysilają by coś szczególnego wymyślić, po prostu wymyślają na poczekaniu, bo taka jest potrzeba chwili, zabawy.

Dorośli często zamknięci są na kreatywność, gdyż kierują się głównie rozumem, boją się tego co nieznanego, niepewnego. Nie chcą wychodzić poza strefę komfortu, poza to co jest im znane. Filozofia Dalekiego Wschodu mówi, że „człowiek współczesny, kierujący się tylko wiedzą stworzył sobie fałszywy, plastikowy substytut dla inteligencji i nazwał go intelektem”, a kreatywność

jest na zupełnie przeciwnym biegunie od rozumu i wiedzy, jest powoływaniem do życia czegoś zupełnie nowego, znajdowaniem nieznanego, co bardzo często jest zupełnie niezrozumiałe dla współczesnego odbiorcy. Van Gogh jest tego przykładem. Mając brata, uznanego wówczas malarza, który zajmował się sprzedażą sztuki w całej Europie, nie sprzedał za życia ani jednego obrazu, no, może sprzedał jeden. Dziś jest najdroższym malarzem na świecie. Po śmierci dopiero. Społeczeństwo musiało dojrzeć do jego twórczości. On nie podążał utartymi ścieżkami ówczesnego malarstwa, nie był modny. On stworzył coś zupełnie innego, wybrał inną drogę, był kreatywny, ale też zupełnie niezrozumiały.

Dalaj Lama mówi, że „gdy pojawia się ktoś taki jak Beethoven, Michał Anioł, czy Mozart, otwiera się niebo, a na ziemię spływają kwiaty”, prawdziwie kreatywni artyści przeżyją swoją epokę i pozostawią swoje dzieła dla przyszłych pokoleń, które znów będą się odnosić i wzorować na nich, na tym co sprawdzone i uznane. Człowiek boi się sam odkrywać, bo to jest w pewnym sensie niebezpieczne, może nie zostać zrozumiany przez współczesnie mu żyjących, boi się, że nie będzie wystarczająco dobry, boi się ośmieszenia i oceny, dlatego też boi się kreatywności. Wybiera bezpieczną drogę podążania za innymi, lepszymi od siebie, gdyż nie wie że może, albo boi się być lepszym od nich. Myślę, że to błąd. Twórca musi umieć wyjść na głupka, musi być w stanie zaryzykować ośmieszenie, czy nawet utratę tak zwanego społecznego uznania. Zawsze w historii dziejów artyści, muzycy i kuglarze nie cieszyli się zbyt dużym społecznym uznaniem, inaczej niż dzisiaj, ale tamto było lepsze, gdyż nie nakładało na twórcę żadnego obowiązku bycia społecznie uznanym, nie niosło za sobą ryzyka utraty szacunku, prestiżu czy sławy, bo tego po prostu nie było, albo było w dużo mniejszym stopniu. Artysta tak zwany uznany miał zagwarantowany byt, gdyż zazwyczaj tworzył dla ówczesnych władców, schlebając w pewnym sensie ich gustom, więc też nie do końca tworzył tak jak chciał.

Dziś twórcy mają często stres związany z tym, że ich prestiż może podpaść, przez co nie są wolni, są zniewoleni systemem ocen i uznania społeczeństwa, które ich hołubi, dlatego nie są kreatywni, zaczynają się powtarzać w tym co było dobre, kontrolują się nieustannie, przestają szukać nowego, przestają się rozwijać. Są tacy sami, cofają się. Zaczynają za dużo myśleć, zastanawiać się. Kiedy uruchamia się intelekt nie możemy już mówić o wariactwie. Z rozumem nie jesteśmy już błaznami tylko mędrkami, a kiedy zaczyna się myślenie za nim idzie kontrolowanie się, nie może być kreatywności, kreatywność nie kontroluje, nie ocenia, wymyka się powszechnym standardom, jest spontaniczna, wolna, nie daje się sklasyfikować, jest nieodpowiedzialna - nie nosi w sobie ciężaru nagród, ocen, gwiazdorskiego systemu i prestiżu. Jest dziecięca i naiwna. Jest prawdziwa i świeża. Jest nowa i spontaniczna. Jest głupia i mądra. Jest emocją i działaniem w danej chwili, niczym medytacja w oderwaniu od świata, realizmu i myśli. Jest nieznanym, świeżym podejściem do tematu. Nie zna historii, nie ma wiedzy, nie podąża według drogowskazów. Nie słucha autorytetów i mistrzów, nie na-

śladuje i nie spełnia niczyich oczekiwań. Jest wariactwem, sztuką, samą w sobie dla nas samych, jest chwilą zapomnienia, pogrążenia się w niebycie, w innym świecie. Jest czymś co robimy dla samych siebie, by odkrywać to, czego jeszcze nie znamy w czym nie czujemy się pewnie, co jest naszą wielką niewiadomą.

Twórca nie może podążać wydeptaną drogą, musi szukać swojej własnej, przedzierając się przez dżunglę przeciwności. Musi iść sam, wyjść z tłumu i odrzucić to, co uznaje społeczeństwo by być wolnym i kreatywnym. Ktoś kiedyś powiedział: „Umysł zbiorowy jest najgorszym rodzajem umysłu, nawet idioci są mądrzejsi od tej zbiorowej głupoty”, ale zbiorowość posiada swoje sposoby: szanuje ich, tworzy z nich medialnych pseudo mędrców, celebrytów. Dawniej artyści żyli i tworzyli w cyganerii, byli włóczęgami, tak rozwijali swoją kreatywność, bez społecznego splendoru, będąc wręcz wykluczonymi. Życie w bohemie było rezultatem sztywnego, konserwatywnego, ortodoksyjnego stylu życia, które do dziś w większości świata jednak funkcjonuje, ograniczając wolność twórczą artystów. Nie uważam, że każdy powinien uciekać do cyganerii, albo żyć w jakiejś artystycznej komunie. Nie o to chodzi. Najistotniejszym jest aby umieć, będąc częścią społeczeństwa znaleźć na zasadzie kontrastu swoją indywidualność, wolność, potrzebę bycia sobą, a nie kogoś kto chce „Być jak John Malkovich” na przykład.

Każdy człowiek jest kreatywny niezależnie od tego co robi, pod warunkiem, że nie stara się nikogo naśladować. Pod warunkiem, że jest uważny w swoim działaniu. Aktor na scenie, muzyk, malarz tancerz zna swoje rzemiosło, ale żeby być kreatywnym musi na chwilę o nim zapomnieć. Ono i tak w nim jest i będzie. I tak zafunkcjonuje. Najważniejsze jest jednak aby w swym działaniu nie koncentrować się na swoich umiejętnościach, bo wówczas mamy doczynienie z działalnością, a nie działaniem. To taka subtelna różnica, na którą zwracają uwagę myśliciele wschodni. Kiedy żujesz gumę, palisz papierosa to jest działalność nie działanie, musisz coś rozbić, bo nie potrafisz się uspokoić, zatrzymać, to jest jak nerwica natręctw, nie możesz się zatrzymać, ale to nie jest twórcze.

Twórczość niczego nie musi. Przymus jest przeciwieństwem kreatywności, gdyż jest przeciwieństwem relaksu, z którego kreatywność wynika. Nie można na przymus się zrelaksować, tak samo jak nie można na przymus zasnąć. Nie można na przymus być kreatywnym, aby do tego doszło trzeba wyłączyć świat zewnętrzny, zapomnieć o reżimie czasu, „wrzucić na luz” i być w zgodzie z naturą. Dla aktora to bycie z naturą nie oznacza niczego innego, jak bycie w środowisku postaci, którą gra. W działaniu oddajesz całą swoją energię temu co robisz. Można być kreatywnym w każdym zawodzie, będąc kucharzem, sprzątaczką, urzędnikiem zawsze mamy szansę zrobić coś po swojemu, oddać część siebie do tego co robimy, z potrzeby serca, a nie dlatego, że musimy. Można być kreatywnym na spacerze, leżąc na łące, śpiewając czy tańcząc bez celu dla samej radości. Bardzo często w ten sposób działają dzieci. Twórcy powinni się od nich uczyć. Dziecko biegnie, bo ma nadmiar energii. Kiedy dorosły zapyta je; „dokąd biegiesz?”, będzie to naj-

bardziej bezsensowne pytanie z punktu widzenia dziecka. „Jak to dokąd? Donikąd, żeby biec”. Dziecko nie zakłada celowości swojej zabawy, dlatego to jest prawdziwe działanie, a nie działalność, to jest medytacja, kreatywność w jednym, to jest moment zabawy, bycia tu i teraz i oderwania się od norm, nakazów, zakazów. To jest właśnie kreatywność. Nie jest tak, że istniejemy wszędzie, a jednocześnie nigdzie. Istniejemy jedynie tu i teraz, całą swoją energią, całym swoim istnieniem.

Świadomość to bycie, empatia to współodczuwanie a kreatywność to działanie, ale jednak działanie w oderwaniu od intelektu. Logika jest sucha, nie potrafi tańczyć a poezja tętni życiem, jest tańcem serca. Logika nie potrafi kochać, a jedynie mówić o miłości. To poezja potrafi zanurzyć się w paradoksie miłości.

Logika jest zimna. Logiczni aktorzy zatem są zimni jak i ona. Logika przydaje się w matematyce, ale nie jest potrzebna aktorowi, twórcy. Gdyby tak było, wystarczyłoby nauczyć się dobrze matematyki by tworzyć, a to nie wystarczy, nawet nie jest w ogóle potrzebne. To poezja, miłość i współodczuwanie dodają naszym postaciom i naszej twórczości ciepła, powodują, że stajemy się bardziej ludzcy. Bóg jest w chmurach, daleko, a tancerz stąpa twardo po ziemi niczym Grek Zorba. Aktorom jest bliżej do przyziemnego Zorby niż idealnego, metafizycznego Boga, czy intelektualisty matematyka widzącego świat przez pryzmat liczb, a nie emocji. Bądźmy mądrzy, wzniośli, precyzyjni, ale nie za cenę uczuć. Aktor jest związany z uczuciami, a nie wzniosłymi ideami, skrupulatną, szczegółową nauką, czy analizą. Powinien łączyć element nauki, precyzji, analizy, czy nawet wzniosłości metafizyczno - filozoficznej w procesie nauki warsztatu, ale odrzucać je, czy zapominać o nich choćby na chwilę w procesie twórczym. Powinien zdobywać wiedzę, ale najważniejsze aby nie rezygnował z uczuć.

Aktorstwo to połączenie bycia, odczuwania i działania tych trzech elementów, do których można dodać warsztat, ale tu podobnie jak z matematyką nie jest on konieczny. Jest dużo twórców, którzy nie znają żadnych zasad i nie mają warsztatu, ale tak potrafią być tu i teraz, że przez to stają się prawdziwi. W kinie i muzyce zbytńia doskonałość przeszkadza. Działanie jest przejawem kreatywności we wszystkich aspektach twórczych. Tak samo w muzyce, poezji, malarstwie, rzeźbiarstwie, architekturze ale również w nauce i rozwoju technologii. Uczucia zaś zawierają to, co jest estetyką, czyli miłość i piękno. Bycie z kolei, ma w sobie element medytacji, obecności tu i teraz, uważności i świadomości tych wszystkich trzech elementów.

Simone de Beauvoir, francuska pisarka, feministka, powiedziała; „Życie zajmuje się jednocześnie utrwalaniem siebie i przewyższaniem siebie. Jeśli jedyne co robisz to zachowanie siebie, wtedy żyć oznacza jedynie: starać się nie umrzeć”. Człowiek, który nie jest kreatywny, żyje po prostu, po to by nie umrzeć. Zdobywa codziennie pieniądze, które stają się celem samym w sobie, a nie celem do tego by żyć ciekawie, kreatywnie, inaczej, po swojemu. Zatracają się w pracy po kilkanaście godzin, taki człowiek staje się niewolnikiem. Jego życie pozbawione jest głębi.

Dopiero kiedy stajemy się kreatywni, kiedy pozwalamy, aby kreatywność, bez przymusu, kreatywność powstała z relaksu przepływała przez nas, wtedy tak naprawdę istniejemy jako ludzie i jako twórcy. Bez kreatywności jedyne co robimy to utrwalamy samych siebie, jesteśmy powtarzalni, tacy sami we wszystkim co robimy. Niestety są i tacy twórcy, takich nawet jest więcej.

Człowiek, twórca, artysta powinien współistnieć z naturą, z otaczającym go światem, bez względu na to czy jest to świat realny, czy wyimaginowany w nowej, twórczej rzeczywistości. To nas odróżnia od zwierząt, które żyją w zgodzie z naturą, ale bez świadomości. My tę świadomość mamy. Zwierze nie może zrobić czegoś złego, bo jest nieświadome, że coś jest złe. Nie jest obarczone odpowiedzialnością, tak jak człowiek, żyje tylko teraźniejszością. Tylko człowiek w naturze może zejść na złą drogę, albo zbłądzić, zwierzę nigdy. Psychologia spogląda na to w ten sposób: człowiek w odróżnieniu od zwierząt żyje w pionie, nie w poziomie. W poziomie jedynie się relaksuje, odpoczywa, śpi. Nie bez powodu Zygmunt Freud stosował kanapę dla swoich pacjentów, gdyż w pozycji poziomej psychologicznie człowiek zaczyna czuć się coraz mniej odpowiedzialny. Pozwala sobie na swobodę mówienia. Jeśli pozostałby w pozycji pionowej byłby cały czas w pozycji kontrolującej, to co ma do powiedzenia. Do głosu dochodziłby jego wewnętrzny krytyk. Dopiero kiedy leży, a psychoanalityk siedzi z tyłu, może zacząć trajkotać bez opamiętania o rzeczach, o których nikomu innemu, nigdy by nie opowiedział, mówi o rzeczach wypływających z głębi podświadomości. To strategia Freudowska na uczynienie pacjenta na bycie bezbronny jak dziecko lub zwierzę. Kiedy przestajemy być odpowiedzialni, stajemy się naturalni. Psychoterapia w tym pomaga, odpręża, odciąża, a nawet ulecza, gdyż wyrzuca z człowieka to co zalegało w jego świecie i głowie. Jest to metoda cofania się, zaglądania do przeszłości, do piwnicy. Na kontrze do tego mistycy wschodni mówią, że można wznieść się, bez psychoanalizy, jedynie pozostając w świadomym kontakcie z naturą i naturalnym rytmem wszechświata: „Zawsze kiedy pozostajesz z naturalnym rytmem wszechświata stajesz się poetą, muzykiem, tancerzem”, słowem stajesz się artystą zestrojonym z tym co cię otacza na zewnątrz i wewnątrz. Kiedy jesteśmy zestrojeni z przyrodą, drzewem, trawą nasz wzrok się wyostri na ich piękno, jesteśmy gotowi by oderwać się od szarej rzeczywistości i tańczyć niczym Zorba, nawet jeśli nigdy nie nauczyliśmy się tańca. Taki stan jest właśnie kreatywnością. Jest to działanie poprzez niedziałanie.

Po raz kolejny paradoks kontrastu, tak bardzo wpisany jest w zawód aktora w twórczość i kreatywność. Wszystkie twórcze stany mają w sobie sprzeczności. Z jednej strony wznoszą nas ku niebu, z drugiej tańcząc, grając, tworząc stąpamy twardo po ziemi. Wówczas nasze ego poddaje się tej energii, która wypływa z naszego wnętrza i siły i przestaje istnieć. „Kiedy twoje ego znika zabliznia się rana i jesteś wyleczony, jesteś całością. Ego jest twoją chorobą, a gdy ustąpi wychodzisz ze stanu uśpienia, zaczynasz płynąć z wszechogarniającą falą egzystencji.” Norbert Weiner, twórca cybernetyki powiedział :”Nie jesteśmy uległą masą, ale wzorcami, które się

uwieczniają, wirami wodnymi na niekończącej się rzece”. To znaczy, że nie jesteśmy ego, ale zdarzeniem lub ciągiem zdarzeń, procesem, nie przedmiotem. Jak świat postaci, w którą aktor się wciela. Dopiero kiedy powiemy „ja” ten świat, czy bohater, utwór staje się naszą rzeczą, ograniczającą nas, zamykającą w uśpieniu, wtedy pojawia się ego. Ego to dla twórcy śmierć, a śmierć ego to początek twórczości, prawdziwego życia, prawdziwej kreatywności, wrażliwości na świat natury, sztuki i piękna. Dalaj Lama mówi; „że nie trzeba chodzić do szkoły by stać się kreatywnym, jedyne czego potrzebujesz to wejść w siebie i pomóc ego w zniknięciu. Nie wspieraj go, nie karm, nie rozpieszczaj. Zawsze kiedy go nie ma wszystko jest prawdą, wszystko jest pięknem i cokolwiek się wtedy wydarzy jest dobre”. Aktor, który pozbywa się swojego ego na rzecz swojej postaci jest piękny i prawdziwy. Widzimy bohatera, który ma prawdziwe uczucia, a nie aktora, gwiazdę, celebrytę, którego ego nie pozwala nam skupić się na przeżywaniu postaci bohatera w opowiadanej historii, tylko jest dla niego pretekstem do zaistnienia, pokazania się. Takie aktorstwo jest wyrachowane, sztuczne, bezwartościowe. Jest kolejną przebieranką ego tegoż znanego aktora, jest tym aktorem a nie postacią. Jest smutne i nieprzejmujące. Jest niedobre i żałosne i pozbawione dobrego smaku. Jest niestety dość popularne.

Dlatego wolę czasami oglądać prawdziwych aktorów Teatru BRO, którzy mają swoją bezpretensjonalną, niewymuszoną prawdę, niż tak zwaną gwiazdę, która nie wnosi nowej wartości do granej przez siebie postaci, oprócz samej siebie gdyż się powtarza, brakuje jej uczuciowości i prawdziwej kreatywności, jest jedynie kolejną, sztucznie wykreowaną kreacją własnego ego. Aktorzy z niepełnosprawnością intelektualną są tu i teraz, nie zważają na konwenanse, sztuczne ograniczenia, mają dziecięcą ciekawość i naiwność, nie myślą o tym czy są poddawani ocenie. Myślę, że jest to cecha, którą należy przenieść do zawodowego aktorstwa. Odrzucić poczucie tego, że jesteśmy oceniani. Jak mówi filozofia ZEN, „cokolwiek ktoś mówi o nas, tak na prawdę mówi o samym sobie”. Krytycy filmowi, czy teatralni to teoretycy, niewiele mający wspólnego z wiedzą na temat tworzenia roli przez aktora. Zazwyczaj są niespełnionymi aktorami lub reżyserami, postanowili więc oceniać innych. To ludzie, którzy sami nie tworzą, nie potrafią tworzyć, więc nie wiedzą z czym wiąże się proces tworzenia, nie mają o tym pojęcia, mogą to sobie jedynie wyobrażać, nie są kreatywni. Jedyne co potrafią to krytykować innych.

Czy można ich opinie zarówno te dobre jak i te złe brać do siebie? Jeśli nawet je czytamy, czy mogą one odnosić się do naszej pracy, czy może raczej do naszego ego? Pamiętam ja opiekunka mojego roku na studiach w Szkole Filmowej - Ewa Mirowska mówiła” Nie czytajcie recenzji, ani tych dobrych, ani tych złych”, wówczas jako początkująca adeptka sztuki aktorskiej tego nie rozumiałam. Ciekawa byłam zdania innych na swój temat. Szczęśliwie nie powstała jakaś negatywna recenzja na temat mojej roli. Na temat filmów, w których grałam owszem, ale na temat roli nie. Czy to, że przeczytałam tych parę recenzji w moim życiu coś zmieniło? Nie! Większość z nich

niestety to był jakiś przeintelektualizowany, teoretyczny bełkot na temat stylów i rzeczy, które nawet dla recenzenta niekoniecznie musiały być czytelne. To była wiedza zupełnie bezużyteczna dla mnie i innych twórców. Niewielu recenzentów, choć bywają i tacy, potrafi napisać coś konstruktywnego, co pomoże twórcom dostrzec inne możliwości. Często są to wypowiedzi, które mają na celu skrytykować, czy wręcz urazić aktorów, reżyserów, muzyków, twórców. Artysty, który jest szczery i naiwny w pewnym sensie jak dziecko nie można urazić. Urazamy jedynie ego, ono potrzebuje uznania i poklasku, prawdziwy twórca nie myśli o tym, gdyż ma przyjemność z bycia w samym procesie tworzenia. Nie myśli o efekcie po prostu jest tworzeniem, tańcem, muzyką, grą nieograniczoną. Jest i istnieje w danym momencie tu i teraz. Tańczy, tworzy gra w taki sposób jakby nikt nie patrzył.

Kolejna rzecz, kiedy jesteśmy oglądani. Często prowadząc zajęcia ze studentami na kolejnych etapach naszej pracy, jak już pamiętają doskonale swoje zadania włączam kamerę, cóż się wtedy dzieje. Niemalże w dziewięćdziesięciu dziewięciu procentach młodzi adepci sztuki zaczynają się spinać, zacinają się, przerywają. Nagle zadania, które realizowali już bezbłędnie, które mają dopracowane, utrwalone i są w nich dobrzy i kreatywni nie idą. Co się dzieje? Po włączeniu kamery nagle chcą być lepsi, dobrze wypaść, zaczynają się kontrolować, do głosu dochodzi ich ego, chęć przypodobania się, zaślusnięcia, a nie sama potrzebna bycia tu i teraz i tworzenia. Zapominają, że są postacią, że przeżywają jakiś dramat w scenie. Nagle stają się w ułamku sekundy znów prywatnymi osobami z imienia i nazwiska, które są filmowane i które chcą jak najlepiej wypaść w obiektywie. Zaczynają być sztuczni, chcąc schlebiać swojemu ego. Już nie „tańczą jakby nikt nie patrzył”, już czują się obserwowani. Gubią swoją prawdę, naturalność. Nie myślą o swoich zadaniach na scenie tylko o tym jak wypadną. Zaczynają karmić swoje ego, a ono niestety nie jest twórcze, nie jest prawdziwe. Jest sztuczne, stworzone przez nas i w pewnym sensie przez społeczeństwo, które każe nam się ścigać by być jak najlepszym. Czy musimy się ścigać? To nie olimpiada. Jedyne co musimy to być prawdziwi dla samych siebie i dla sprawy w której uczestniczymy, a żeby być prawdziwi nie wolno nam myśleć o nas jako twórcach, ludziach, artystach, tylko o nas jako „tworzywie”, elemencie sprawczym, trybiku w maszynie bez imienia i nazwiska. Postacią w sztuce: matką, włoską w karczmie, dziewczyną w ciąży, Romeem czy Julią. W tym jedynym momencie w sztuce nie ma nas, a mimo to cały nasz bagaż doświadczeń przekazujemy postaci, w którą się wcielamy. Jesteśmy wiedzą, nauką doświadczeniem, ale na tę chwilę zapomnianym. One i tak w nas są. Nie ma potrzeby ich przywoływać. Jak zacniemy być tylko postacią, same zostaną przywołane, bezwiednie, organicznie. Nasza wiedza i doświadczenie będzie i tak z nami, już na zawsze, jako część nas samych.

To jest z jednej strony bardzo trudne, a z drugiej bardzo proste. Być naturalnym na scenie czy przed kamerą. Aktor świadomy wie, że nie może być osobą prywatną, aktorem z jego własną egzystencją, gdyż wówczas bę-

dziemy coś udawać. Musi być jedynie i aż postacią, a nasza egzystencja, wiedza i doświadczenie i tak dojdą do głosu, ale w drugiej kolejności.

Jeśli przestawimy kolejność do głosu dojdzie nasze ego, a ono nie jest dobre. Jest bufoniaste, sztywne, niezdolne i nie dające się oglądać. Dlatego dobrego aktora oglądamy chętnie, np Antoniego Hopkinsa, a złego, tu można by wymieniać długo zobaczymy dwa razy i już wiemy, że się powtarza, że jest sobą samym: bufonem, ego, przerostem formy nad treścią. W taki sposób, który odrzuca ego u aktora pracował Grotowski, Peter Brook. Tak pracuje wielu świadomych twórców. Są sobą, ale sobą na drugim miejscu. Na pierwszym miejscu istnieją jako: pionki w grze, trybiki w maszynie, fale w oceanie czy ziarenka w klepsydrze poddane biegowi zdarzeń, będące istotnym elementem, dużo większej całości.

Doświadczenie jest zawsze żywe, gdyż jest procesem, który nigdy się nie kończy. Jest zawsze otwarte, co umożliwia dalsze poszukiwania. Nauka jest zamknięta, jest definicją, niczego nowego nie wnosi, jest niczym innym jak powtarzaniem tego co już było. Recytowaniem definicji, rozwiązywaniem zadań według określonych wzorów, poznawaniem, według znanych schematów. Niewielu naukowców ma odwagę by wyłamywać się poza przyjęte definicje, choć bywają i tacy. Wtedy mamy doczynienie z kreatywnością. Nawet w nauce jest ona możliwa..

Artysta powinien przede wszystkim świadomie korzystać z doświadczenia, ono nigdy się nie kończy. Ono się zwiększa, zmienia, porusza. Nieustannie z tego co już poznane przechodzi w nieznanne, a z nieznanego w niepoznawalne. Doświadczenie jest piękne gdyż jest niedokończone, nieidealne. Bywa dobre, złe, zmienne. Jest jak aktor, twórca w nieustannym procesie. Jak postaci przez nas grane w teatrze. Każdego dnia różnią się, bo różne jest nasze doświadczenie dnia codziennego. Dlatego praca w teatrze jest taka piękna. Jest niedoskonała. Nie możemy każdego dnia być identycznie powtarzalni. Tworzymy postać na pewnym poziomie zdarzeń, sytuacji i emocji, ale te każdego dnia są inne, gdyż każdego dnia inne jest nasze doświadczenie, a co za tym idzie nasze emocje. Jesteśmy tak samo nieidealni jak nasi bohaterowie, których gramy. Filozofia Dalekiego Wschodu mówi wręcz, że „Bóg nie stworzył niczego co byłoby doskonałe”. Doskonałe rzeczy są martwe, nieciekawe. Wirtuoz, który osiągnął by szczyty doskonałości, o ile jest to możliwe byłby martwy. Nie jest to jednak możliwe, gdyż nawet wirtuoz, następnego dnia swoją grę może dalej doskonalić, zmieniać. To jest proces, który nigdy się nie kończy. Dopóki żyjemy, tworzymy, doświadczamy nowych zdarzeń, nowych emocji, cierpienia i szczęścia dopóty jesteśmy w nieustannym procesie twórczym.

Kreatywność jest na kontraście do wiedzy i intelektu, które może nas ograniczać, ale dobrze funkcjonuje w zgodzie z doświadczeniem, świadomością i chęcią odrzucenia własnego ego. Jest zabawą i pracą jednocześnie. Przyjemnością i cierpieniem. Jest wszystkim, co żywe w nas i głęboko zakorzenione. Jest nami samymi. Jest energią, która przepływa w nas z innego wymiaru, jeśli tylko chcemy wyłączyć ograniczenia i wpuścić ją do swojego

bytu. Nie tylko ciała, ale i duszy. Celowo piszę dusza, gdyż ona też jest na kontrze do intelektu, rozumu. Dusza jest sercem, dlatego nieustanna walka by „oddzielić serce od rozumu” trwa w nas ludziach i w nas twórcach oraz artystach, którymi czasem udaje nam się „bywać”, ale zazwyczaj nikt inny poza nami o tym nie wie, że takie rzeczy nam się przydarzają, gdyż bycie artystą to jest przede wszystkim pewnego rodzaju odczuwanie, pewien ulotny, intymny, niepowtarzalny akt w nas samych. Bycie twórcą to przede wszystkim bycie uważnym. Nie jest to stan zarezerwowany tylko dla zawodów artystycznych. Można być artystą w każdym aspekcie życia: gotując, piekąc, sprzątając, dbając o ogród, spotykając się z przyjaciółmi. Każda czynność może być wyjątkowa. To my nadajemy znaczenia wszystkiemu co robimy. Jeśli podchodzimy z uważnością i zaangażowaniem, jeśli jesteśmy oddani działaniu, które w danym momencie wykonujemy, nie rozpraszając się na wszystko wokół, to według ZEN jest to medytacja, afirmacja piękna i życia. Zwykli ludzie często z oddaniem pielęgnują swoje ogrody, gotują wspaniałe potrawy, są artystami w zwykłych czynnościach. Robią to znakomicie, cieszą tym nie tylko swoje oczy, podniebienia, ale również i tych, którzy mają szansę zakosztować ich medytacyjności.

Aktor, który angażuje się w swoje działanie na tyle, że nie zastanawia się nad efektem, splendorem, tylko świadomie wchodzi w swoje kreacje, bycie na scenie, odrzucając analizowanie, kontrolowanie, po prostu poddaje się tej fali, ma szansę na przejście w stronę medytacji, na stworzenie czegoś innego, być może nowego, ale czegoś co dla niego samego będzie wyjątkowe, a przez to może stanie się również wyjątkowe dla widza. Samo założenie o tym, że tworzymy wiekopomne dzieło jest błędne i sprowadza na manowce. Trzeba tworzyć w prostocie, radości i zaangażowaniu, wówczas może niechcący wyjść nam coś wyjątkowego. Ten ogromny kontrast intelektu i kreatywności nieustannie w twórcach się pojawia. Ważne by to sobie uświadomić i móc czasami odrzucać pewne rzeczy, po to by później do nich powracać i tak w kółko. Za każdym razem wchodzimy do nowej rzeki, nowi, nieświadomi i za każdym razem to odkrywanie jest zupełnie czymś innym, nieznanym. I to jest wartość naszej pracy i naszego życia. To jest piękne. Nie możemy tego zważyć, ani zmierzyć jak innych dziedzin, gdyż nie jest to dyscyplina. Jest to akt tworzenia, którego efekt ogląda widz, ale ten akt nie kończy się na premierze. Nie kończy się nigdy. Trwa w nas i rozwija się każdego dnia w naszych duszach, a czasami uaktywnia się i wychodzi na światło dzienne.

Rozdział ósmy

ROMANTYZM kontra SENTYMENTALIZM

Myślę, że romantyzm w dzisiejszym świecie przedstawiany jest nieco w krzywym zwierciadle, jako sentymentalizm, a to błąd. Wielu twórców ucieka od romantyczności bojąc się, że zostaną źle zrozumiani, właśnie jako sentymentalni, a przecież to piękna epoka była, pełna mroczności, duchów, elementów grozy, miłości, cierpienia, wzniosłości, walki, zdobywania i piękna. Był w niej element nieuchwytności, duchowości, czegoś nadzwyczajnego, pewnego rodzaju tęsknoty i niespełnienia. Dziś uciekamy od tego, a to wielka szkoda.

Mam wrażenie, że współczesnemu teatrowi czy kinu i sztukom pięknym, coraz częściej brak romantyczności. Każdy marzy w skrycie o tym przeżyciu, ale nikt otwarcie się do tego nie przyzna. Tak jakby romantyczność oznaczała, że jesteś miękki, niedzisiejszy. Tak jakby ktoś nakazał nam być twardym, pozbawionym romantyzmu, marzeń i humoru w realnym świecie. Mam wrażenie, że dzisiejsza dramaturgia nie ułatwia życia aktorom. Często jest niestety niezrozumiała dla mnie, zagmatwana. Zastanawiam się o co tak na prawdę chodzi w sztuce, którą oglądam. Żeby tego było mało podążają za tym reżyserzy, pozbawiając na przykład Hamleta jego głównego, romantycznego monologu „Być albo nie być”. Takie przedstawienie widziałam kilka lat temu w Teatrze Wybrzeże w reżyserii Klaty.

A przecież sztuki Szekspira są wiecznie romantyczne. Romantyczność albo uleciała ze sztuki, albo stała się banalna. Nadmiar realizmu jest przekleństwem naszych czasów. Powoduje nadprodukcję przedstawień czy filmów, które nie pozostają w nas ani na chwilę, albo mają za zadanie tylko nas zszokować, albo zdołować. Dzisiaj karmą dla twórców stała się sensacja, charakterystyczna dla programów newsowych czy mediów społecznościowych. Sensacja często z pogranicza tabloidu wdziera się też do teatru i kina. Dla mnie filmy sensacyjne, szczególnie niektóre polskie, jak na przykład P. Vegi są przejawem tabloidacji kina. Pseudo skandalizujące teatralne przedstawienia oparte na nagości mężczyzn były już w latach pięćdziesiątych. Eksperymentowali w ten sposób reformatorzy teatru. Nie szokuje mnie to, choć jest dziś tak nadużywanym, niby szokującym elementem wyrazu w teatrze, w którym nierzadko reżyser nie potrafi odczytać treści sztuki. Mam wrażenie, że nieuzasadnioną, nachalną nagością musi się ratować.

A romantyczność? Słownik oksfordzki używa takich słów na jej określenie: obdarzona wyobraźnią, marzycielska, daleka od doświadczenia, fanta-

styczna, niepraktyczna, donkiszoteryjna, senna. To oznacza, że romantyk przedkłada wielkość, namiętność, malowniczość nad klasyczne standardy. Romantyczne marzenie jest czymś bez czego człowiek nie może żyć. Nadmiar realizmu zabija. Nie żyjemy przecież tylko samą rzeczywistością, samym chlebem. Gdyby nie było marzeń, na których spełnienie mamy nadzieję, miłości kogoś wspaniałego, sukcesu, chwały, honoru i podziwu dla innych to chyba nie pożyli byśmy długo.

Romantyczność to marzenie, że spotka nas coś lepszego. Motywacje ludzi podsycane są przez marzenia, przez wizję tego co może się wydarzyć, przez pragnienie sacrum, a nie tylko przez szarą rzeczywistość - profanum i brutalność otoczenia. Nie żyjemy dla tego co namacalne i materialne.

Oczywiście jesteśmy skazani na to co przyziemne, na codzienność, na zarabianie na życie i płacenie rachunków, ale dramat nie zasadza się na takich wyborach. Historie teatralne czy filmowe te które nas porywają utkane są z niezwykłych ludzkich zachowań, w których romantyczność jest chlebem powszednim. Wszystkie filmy oscarowe nacechowane są pragnieniem romantyczności, miłości, niespełnienia. Gdy sztuka, czy gra aktorska staje się tylko racjonalna i pragmatyczna staje się zimna, a przez co aktorstwo jest zimne, nieempatyczne i nie przygotowuje nas o przysłowiowe „dreszcze”. Romantyzm jest wpisany w nasze kreacje, mimo iż aktorzy często sami podcinają sobie skrzydła pozbawiając się tego elementu z obawy przed osłabieniem swojej postaci, przez co tworzą racjonalne byty, które nie pozwalają nam się śmiać, płakać i przeżywać wraz z granymi przez nich postaciami.

To romantyzm jest tajemniczym życiem i podstawową siłą motywującą każdego człowieka. Dlatego aktor to nie człowiek racjonalny, gdyby nim był, zajął by się czymś innym niż aktorstwo. To bez wątpienia witkiewiczowski wariat, nieuleczalnie chory, który jest już tak dalece porażony chorobą, że nie ma wyboru być kimś innym niż tylko, albo aż aktorem.

Aktor nosi w sobie bardzo dużo różnych emocji, zarówno własnych będących częścią jego życia i jego historii, jak i emocji swoich bohaterów. Mistyk dalekowschodni powiedział kiedyś; „gdy jest w tobie dużo emocji, jesteś sentymentalny. Gdy są one jednością, to cały świat sentymentalizmu znika - masz serce pełne, ale nie jesteś sentymentalny.” Innymi słowy, gdy jest w tobie dużo emocji, jesteś sentymentalny, gdy są one jednością, są spójne, pełne, konkretne, połączone, wypływają jedna z drugiej, wypływają z ciebie, twojej prawdy, są twoje, to cały świat sentymentalizmu znika, bo niczego nie udajesz. Jesteś w stanie wzruszyć widza, bo opowiadasz przez siebie o sobie.

Romantyzm u twórcy, to nic innego jak połączenie ze sobą, ze swoimi emocjami, z odwagą powiedzenia prawdy o swoich uczuciach, lękach tęsknocie, niespełnieniu i szczęściu. To bycie na scenie w spójności ze sobą, z własną historią i z historią bohatera. To wspólnota z naszą emocją, wiedzą, wyobraźnią i kreatywnością. Być może ta spójność jest mylona często z konsekwencją, ale to zupełnie co innego. Spójność potrafi zaskakiwać, być konkretna i wiarygodna, być piękna, odrzucająca i prawdziwa. Spójność jest

romantyczna, gdyż każdy człowiek niesie w sobie iskierkę romantyzmu, marzeń i tęsknoty. Odzieranie samych siebie z tych elementów jest dużym błędem i nie służy sztuce, nie jest prawdziwe i zuboża zarówno kino, teatr i sztuki piękne z tego, co najistotniejsze, z nadziei, „matki głupich”, czyli matki nas samych - witkiewiczowskich wariatów, twórców, aktorów, muzyków, pisarzy, reżyserów. Romantyzm jest ważny, bo jest częścią naszego człowieczeństwa i szaleństwa, jest częścią nas samych.

Rozdział dziewiąty

PUSTKA kontra DEPRESJA TWÓRCZA

Każdy twórca, jakiegokolwiek sztuki by to nie dotyczyło przeżywa coś na kształt pustki, kiedy już skończy pracę nad rolą, utworem muzycznym, obrazem, grafiką czy książką.

Zastanawiałam się wiele razy nad tym zjawiskiem, szczególnie pracując przy filmie, gdyż w teatrze ten proces tak na prawdę nigdy się nie kończy. Nasze role żyją dopóki trwa spektakl, dopóki jest w repertuarze, dopóki nie zejdzie z afisza. Film natomiast jest zamknięciem pewnego etapu nie tylko w pracy, ale też w życiu. Uświadomiłam sobie to dopiero po latach, kiedy oglądam filmy, nie tylko ze swoim udziałem, ale również z aktorami, z którymi grałam, albo też z tymi, których podziwiam, a nie dane mi było spotkać się z nimi na planie.

Taśma filmowa rejestruje nas w różnych momentach pracy i życia. Jest pewnego rodzaju kroniką nie tylko naszych ról, czy przeżyć jako bohaterów, ale również a może przede wszystkim nas jako ludzi. Jest też zapisem biologicznym, momentem uchwycenia w młodości, w kwiecie wieku czy jesieni życia. Zmieniamy się z upływem czasu i zmienia się nasze aktorstwo.

Jak się okazuje zmieniała się również technologia. Pierwsze filmy, w których grałam były realizowane jeszcze na taśmie filmowej. Dziś w dobie cyfryzacji tylko nieliczne, wysokobudżetowe produkcje hollywoodzkie wprowadzają

okazjonalnie taśmę filmową jako nośnik obrazu, ludzkich przeżyć i opowiadanych historii. Nigdy już nie będziemy na tym samym etapie, na którym byliśmy rok, pięć, dziesięć czy dwadzieścia lat temu. W innym momencie będziemy tak na prawdę już od jutra. Inne są nasze doświadczenia, inaczej wyglądamy. Jesteśmy w nieustannym procesie, po pierwsze jako ludzie, a dopiero na drugim miejscu jako twórcy. Życie nieustannie dostarcza nam nowych przeżyć, które nas kształtują w ten, a nie inny sposób i odzwierciedlają naszą historię, nasze przeżycia na twarzy, ciele, duszy i w pracy. Akt tworzenia jest silnie związany zarówno z nami jak i z otaczającym nas światem i zmianami jakie zachodzą w przyrodzie, kulturze, społeczeństwie.

Nie wiadomo, czy gdyby nie upadek powstania listopadowego to Fryderyk Chopin napisałby tak piękny i emocjonujący utwór jak „Etiuda rewolucyjna”. Dzieła twórcze są pewnego rodzaju głosem artystów i odpowiedzią na dzieje historii, ale przede wszystkim, na pierwszym miejscu jest to nasza własna historia, którą opowiadamy. Aktor może grać Króla Leara, czy Lady Makbet i owszem jest wtedy tą postacią, ale ta postać po pierwsze jest przede wszystkim zapisem jego własnej historii, własnych doświadczeń, emocji, które dopiero w drugiej kolejności przenoszą się na grane postaci. Nie jesteśmy w stanie funkcjonować w oderwaniu od własnego kontekstu, gdyż nasze emocje, ciało, warsztat, doświadczenia są instrumentem i chcąc nie chcąc wchodzą w skład menu jakie serwujemy jako twórcy.

Ponieważ nakład pracy jaki wnosimy w każdą nową postać jest za każdym razem tak duży, pochłaniający czas, uważność, wiedzę, doświadczenie, a przede wszystkim emocje, za każdym razem kiedy kończymy pracę nad rolą, do której już nie powrócimy, a jeśli nawet to i tak będzie to już znów coś nowego dla nas, gdyż pojawi się już na innym etapie życia, odczuwamy coś na kształt pustki, depresji poporodowej. Wydaliśmy na świat „coś”, powiedzmy, że było to dzieło i to „coś” żyje już swoim własnym życiem w przypadku zarówno filmu jak i teatru. W kinie możemy wrócić do kopii i obejrzeć „coś” nawet po długim czasie. W teatrze możemy wrócić do wspomnień, odwołać się do emocji, uczuć, refleksji. Sztuka istnieje w pamięci widza, naszych twórców scenicznych i w nas samych. Nasze kreacje zostały, niczym dzieci wydane na świat, by pójść dalej swoją własną drogą, podobnie jak obrazy, muzyka, literatura. Nie należą już do twórców. Żyją swoim życiem. Mogą być poddawane analizom, interpretacjom, ocenie. Mogą być inspiracją, ale mogą też na długo, a czasem i na zawsze zostać pokryte „grubą warstwą kurzu” i nikt do nich nie powróci. Tak na prawdę nie wiemy co się z nimi stanie w przyszłości. I to jest piękne z jednej strony, ale z drugiej przysparza nam często o zawrót głowy, związany z pustką, lękiem obawą, że oto coś, co wypełniało nam czas, naszą pracę, życie, nas samych, skończyło się.

Mam wrażenie, że twórcy często błędnie określają ten stan właśnie jako niemalże „depresję poporodową”, czy pustkę, co oczywiście jest nierozdzielnie związane z emocjonalnością zawodów twórczych. A gdyby tak odwrócić kota ogonem i spojrzeć na to zjawisko z drugiej strony, jako na coś dobrego, wartościowego, co właśnie nam się przydarzyło. Kiedy zaczniemy

używać pozytywnych określeń, okaże się, że pustka i depresja są w dużym KONTRASĆCIE do siebie. Pustka jest dobra, bo otwiera nam przestrzeń na nowe działania. Jest niczym pusty pokój, pusta przestrzeń u Petera Brooka dająca miejsce nowemu na to by je wypełnić, jak więc może dostarczać nam lęku, czy stanów melancholii ?

Akt twórczy dla mnie to jest trochę taki stan jak z umeblowaniem pokoju. Najpierw jest chaos, stoją kartony, nie wiemy co gdzie postawić, co i jak nam się sprawdzi. Nie mamy pojęcia jak będziemy funkcjonować w tej nowej przestrzeni, gdzie będzie stało krzesło, stół, sofa, gdzie powiesimy obraz. Zaczynamy od podstawowych elementów, które po woli nabierają kształtu, a potem po woli wypełniamy tę przestrzeń sobą, naszymi ulubionymi, książkami, zdjęciami, płytami, pamiątkami, które są odzwierciedleniem naszych zainteresowań i emocji. Dzieło, pokój są skończone. Pożyjemy w nim chwile, być może wprowadzimy jakieś zmiany, modyfikacje, coś wyrzucimy, coś dodamy, ale będziemy funkcjonować w tej przestrzeni stworzonej w dużej części tylko przez nas samych, mając oczywiście do dyspozycji wiele innych, bardzo cennych elementów tej układanki.

I oto kiedy skończy się nasz czas pobytu w tym miejscu, a wiadomo, prawdziwy twórca jest wędrowcem, czas zamknąć za sobą drzwi i udać się by znaleźć, umeblować, stworzyć inny pokój. Mamy prawo odczuwać pustkę, ale pustka jest dobra, gdyż to ona właśnie robi miejsce nowemu, temu co przyjdzie, temu, co się pojawi. Znow wchodzimy do innego pokoju ze swoimi kartonami, z chaosem. Mamy już pewne doświadczenie w meblowaniu, ale miejsce jest inne, bardziej lub mniej inspirujące, chcemy wypełnić je w inny sposób, mamy potrzebę by coś zmienić. Nie lubimy się powtarzać, bo to nas nudzi. Pewne elementy nam się sprawdziły, inne znudziły, z kolei jeszcze inne nas teraz inspirują. Jesteśmy bogatsi o doświadczenia z poprzednim pokojem, ale pustkę i przestrzeń nowego miejsca wchodzimy w pewnym sensie czysto, ze świeżością, z chęcią stworzenia czegoś innego zupełnie od nowa. Dlatego właśnie uważam, że pustka jest dobra. Daje nam miejsce na to by ją wypełnić, na to by wpuścić świeże powietrze, spróbować czegoś innego, poeksperymentować, ale już w kolejnym wymiarze, na innej przestrzeni, z innymi ludźmi wokół, mając do dyspozycji część tych samych elementów, a być może wszystkie zupełnie inne, nowe. I to jest ciekawe, to nas rozwija, zmienia, kształtuje, uczy. Dostarcza nam świeżych wrażeń, emocji, dodaje siły. To sprawia, że jesteśmy w nieustannym ruchu, zawsze w drodze, gotowi na zmiany, otwarci, gotowi do dalszych działań.

To sprawia, że nie tracimy entuzjazmu, nie gnuśniejemy, nie przestajemy się mobilizować, rozwijać, nie tracimy aktywności. Dlatego pustka jest kontrastem dla depresji twórczej w moim odczuciu. Jest dobra, daje nam przestrzeń do tego by wypełnić ją, daje nam miejsce na nowe poczynania. Czegoś dobrego nie można się obawiać, nie można się tym smucić, można jedynie otworzyć się na tę pustą przestrzeń i wpuścić w nią świeże powietrze, aby wypełniło się nowym, twórczym działaniem.

Epilog

PROSTOTA

Proces twórczy, który przeprowadza aktor to kwintesencja wielu elementów, mieszanka historii, treści, charakterów i bytów, talentu i kreatywności, zaangażowania i nakładu pracy. To w większości elementy kontrastujące, sprzeczne, będące w ciągłym konflikcie.

Jeśli spróbujemy poskładać je wszystkie razem i przejdziemy przez kolejne etapy w procesie twórczym to wówczas należy odszukać PROSTOTĘ, gdyż najprostsze rozwiązania są najbardziej wymowne.

Bibliografia:

- Stanisław Witkacy- Witkiewicz - „Wariat i zakonnica”, „Matka”. Wyd. Lis-sner Studio. 2001
- Kazimierz Brown „Wielka reforma teatru w Europie” - wyd. Ossolineum 1987
- Frederich Nietzsche - „Narodziny tragedii”, tł. Grzegorz Sowiński, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego 1998
- Frederich Nietzsche - „Poza dobrem i złem” tłum. St. Wyrzykowski. Seria Meandry Kultury Wyd. Vis- a Vis/Etiuda 2010
- Józef Tischner - „O człowieku” - Wybór pism filozoficznych, Zakład Narodowy, im. Ossolińskich 2003
- Józef Tischner - „Filozofia po góralsku”. Zakład Narodowy Ossolińskich 2003
- Charles Beaudlear „Łzy Erosa”, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2009, Wyd. Słowo/Obraz /Terytoria (Les larmes d'Éros 1961)
- „Literatura a zło”: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet, przełożyła Maria Wodzyńska-Walicka, przedmowa Zbigniewa Bieńkowskiego, Oficyna Literacka, Kraków 1992 (La Littérature et le Mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet 1957)
- „Doświadczenie wewnętrzne”, przeł. Oskar Hedemann; w apendyksie tekst: Pierre Klossowski Georges'a Bataille'a tęsknota za autentycznością, wstęp i tłum. Krzysztof Matuszewski; Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, (L'Expérience intérieure 1943)
- „Erotyzm”- przekł.. Maryna Ochab Gdańsk. Wyd. Słowo / Obraz / Terytoria 2007 (L'érotisme 1957)
- Lyotard Johan Francois - „Fenomenologia”,Wyd. KR 2000

- Gilles Deleuze - „Kłaczowatość”, pamięć drzewa. Instytut Filologii Słowiańskiej. Studenckie Zeszyty Naukowe. Uniwersytet Jagielloński. 2012
- Gilles Deleuze, Felix Guattari „Kafka ku literaturze mniejszej”,Wyd. Epe-rons/Ostrogi. 1975
- Michael Shurtleff - „Przesłuchanie”- wyd. Zysk i s-ka 1988
- Władysław Tatarkiewicz -„Historia Filozofii”. Wydawnictwo Naukowe PWN 2019
- Oswald Spender - „ Zmierzch Zachodu”. Wyd. Aletheia 2014
- Agnieszka Kozyra - „ Filozofia ZEN”. Wydawnictwo Naukowe PWN 2003
- Gilles Deleuze - „ Logika sensu”, „Kino - Obraz ruch”, „Obraz - czas ”
- Zygmunt Freud - „Kultura jako źródło cierpień” - Wyd. Althea 2013r
- Mirosława Marody - „Jednostka po nowoczesności, perspektywa socjologiczna” (Wyd. Scholar 2016)
- Gurdżijew / Uspieński „ Fragmenty nieznanego nauczania” Wyd. Trzy 1998
- Margared Mead- „Kultura i tożsamość ” Tłumaczenie Jacek Hołówka Wyd. PWN 2012
- Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash (Wyd. Naukowe PWN 2009) , tłum. Jacek Konieczny, „ Modernizacja refleksyjna”

