

dr hab. Roman Gancarczyk.  
dziedzina sztuk teatralnych  
Akademia Sztuk Teatralnych  
im. St. Wyspiańskiego w Krakowie

Kraków 24.10. 2023 r.

**Recenzja pracy doktorskiej mgr. Andrei'a Zagorodnikova: „Pisemny komentarz do pracy doktorskiej KREACJA SYNTETYCZNEJ ROLI DROGĄ TRENINGU. Osobista droga na przykładzie spektaklu stworzonego na styku różnych kultur teatralnych**

1

We wstępie swego pisemnego komentarza do pracy doktorskiej Autor pisze: „Sto lat temu Pierrot - Wertyński uciekał przed skutkami rewolucji, cenzurą, represyjną radziecką władzą w poszukiwaniu swobody osobistej i wyrażania własnych myśli, zmartwień i marzeń”. To ciekawe, że projekcja otwierająca spektakl „Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina” w reż. Andrei'a Zagorodnikova przedstawia mroczny, somnambuliczny obraz Żyda Wiecznego Tułacza smaganego wichrem, który mimo tych przeciwności konsekwentnie i wytrwale kontynuuje swoją niekończącą się wędrówkę. Znikoma postać na ziemskim globie - wielkiej białej kuli. Przypomina się wiersz M. Brauna („Ahaswer”): „Kto jesteś, smutny przybłądo?/ Cień twój nad nami urasta./ Owiany ciemną legendą,/ Runąłeś na nasze miasta,/ Wydany losom na pastwę,/ Umęczony ostatnią

mordęgą,/ To tyżeś, - wieczny Ahaswer?/ To tyżeś, - Narodzie - Księgo? [...] Strudzony tułaczką błędną,/ Wróciłem na to miejsce,/ Ale wszędzie jest tylko jedno:/ Moje biedne obłąkane serce.../Słyszę - płacz, płaczą za ścianą,/ Gdy po nocach straszony snami,/ Budzę się, jakby mnie chciano/ Ukamienować klęskami". Ten znamienity obraz (zarówno inscenizacyjnie, jak i znaczeniowo, przywołał natychmiast we mnie skojarzenie z innym obrazem - obrazem antytezą: to okładka z oryginalnego wydania „Małego Księcia” A. de Saint-Exupéry’ego, którą zapewne wszyscy przechowujemy pod powiekami pamięci. Andrei Zagorodnikov pisze dalej: „Dziś jego (Pierrota-Wertyńskiego) drogę kontynuuje Arlekin, syn włoskiej śpiewaczki i Wiecznego Żyda Tułacza”. Można sobie pytanie: przed czym/ kim ucieka Andrei jako aktor wcielający się w postać Biednego Arlekina i tworzący monodram opowiadający jego losy? Jaka/ Czyją drogę kontynuuje? I jaki jest rezultat i konsekwencje tej niezwyklej decyzji? „Postrzegam monodram, jako dogłębne badanie własnej Persony ze wszystkich dostępnych stron [...] Chodzi tu o taką postawę pracy, która zapewnia proces spowiadania się przed publicznością, proces mówienia o bardzo intymnych rzeczach poprzez materiał teatralny. Obecność tej szczerej wobec siebie postawy pracy prowadzi do [...] autoterapeutyczności, [...] poczucia ulgi, dążące do arystotelesowskiego katharsis. Autoterapeutyczność ma też działać w kierunku przeciwnym do działania depresji. W ten sposób akt teatralny nabiera znaczenia większego, niż po prostu praca”- pisze Autor. To ważne wyznanie, bo dotyka samej istoty tego gestu, jakiego dokonał Autor, Reżyser i Aktor. Próbuję zrozumieć, jako widz, że ta uwalniająca ucieczka w świat commedii dell’arte stanowi swoisty powrót do świata dzieciństwa, albo raczej „przepracowanego” dzieciństwa, czyli wyjścia z adolescencji. Wprawdzie „jeśli kiedyś kostium Arlekina mógł być symbolem wiosny, życia, to kostium Biednego Arlekina jest kostiumem raczej pogrzebowym. Ma na to wpływ kostium Wertyńskiego, kostium czarnego Pierrota, kostium klauna, który oczekuje wielkiej burzy. Biedny Arlekin tak samo czuje, że pewne czasy się skończyły i nadchodzą inne, a w tej nowej rzeczywistości dla Arlekina nie ma miejsca” jak pisze Autor, to jednak nie mogę uciec (skoro dokonujemy w samym procesie twórczym fuzji teatru i terapii) przed słowami mojego ulubionego psychoterapeuty B. Blantona („Radykalna szczerłość”). Pisze on: „Jak na ironię, aby stać się w pełni dojrzały, musimy ma nowo odkryć to, co wiedzieliśmy, gdy byliśmy mniej skomplikowani. Kiedy już ponownie skoncentrujemy się na naszym doświadczeniu, czyli przyjmujemy pozycję, którą zajmowaliśmy jako dzieci, możemy w końcu wykorzystać nasze umysły jako narzędzia tworzenia, a nie jako systemy do obrony naszego wyobrażenia tego, kim jesteśmy. W konsekwencji możemy usunąć rozdzźwięk między realnym światem w tu i teraz a światem, który >znamy< z pamięci i z interpretacji.

Sekretem tego zjednoczenia jest uwolnienie energii poprzez otwarte przeżywanie zamiast zużywanie całej naszej energii na kontrolowanie siebie i innych poprzez zatajanie czegoś. Innymi słowy, sekretem jest mówienie prawdy. Dorosnięcie do posługiwania się tą osobistą mocą, jaką jest mówienie prawdy, to klucz do życia poza młodzieńczym moralizmem [...] Jeśli my, ludzie, mamy zostać ocaleni przed samymi sobą, indywidualnie oraz jako zbiorowość, musimy bardziej dogłębnie poznać sztukę i naukę mówienia prawdy”. Pojęcia szczerości i prawdy w teatrze jest, oczywiście, podejrzane i zawsze nosi w sobie ten posmak kontekstu i konwencji wobec którego ta prawda, czy szczerość się pojawia. Niemniej jednak w samym swym źródle (nawet w najbardziej skodyfikowanej konwencji teatralnej, jaką bez wątpienia jest *commedia dell'arte*) ten pierwotny impuls albo jest prawdziwy, albo nie. Wrażliwy widz natychmiast to wyczuje, nie po to jednak aby oceniać, ale aby współprzeżywać z działającym aktorem.

2

W dalszej części Autor zajmuje się koncepcją „kreacji syntetycznej roli”. Temu zagadnieniu poświęcona jest zasadnicza część pisemnego komentarza Autora. Podejmuje próbę opisu „wielowarstwowego kreatywnego treningu” w którym wykorzystuje różnoraki materiał i różne metody pracy. To właśnie ten trening umożliwił mu stworzenie syntetycznej roli „ na styku różnych kultur teatralnych i muzycznych. Mówiąc ogólnie na styku >żywego< teatru oraz *commedii dell'arte*”. Ta fuzja tak odległych od siebie światów, w dodatku stojących wobec siebie niejako w opozycji (*commedia dell'arte* jako martwa już konwencja, trup, którego dosłowne wskrzeszanie jest pozbawione sensu, a po drugiej stronie teatr „żywy”, czyli świat w którym żyjemy obecnie, świat z jego gorączkowym pulsem, z jego współczesnymi lękami i pragnieniami) nie jest przypadkowa. Andrei Zagorodnikov odbył we Włoszech warsztaty poświęcone technikom *commedii dell'arte* ( w latach 2014 - 2017. I to stanowi pierwszy składnik owej fuzji. Autor szczegółowo (dodane są również objaśniające rysunki) opisuje poszczególne ćwiczenia, które tam przeprowadził pod okiem Michele Monetty, objaśniając ich istotę i sens w tworzeniu żywych postaci w tej szczególnej konwencji teatralnej. Oczywiście w samym spektaklu „Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina” postać Arlekina przekształca się w Biednego Arlekina, a więc postać będącą połączeniem Arlekina (z *commedii dell'arte*), Pierrotta-Wertyńskiego, i samego Andrei'a jako aktora tworzącego swoją własną

oryginalną postać na bazie tych dwóch. Postać, która nosi inny kostium, używa innej maski, mówi „własnym” językiem i śpiewa (w trzech językach). Ten dziwny teatralny twór nadal pozostaje w swej głębi potomkiem/inkarnacją Ahaswera- Żyda Wiecznego Tułacza, z którego wyłonił się na samym początku. Ten poetycki sposób konstruowania postaci, i samego spektaklu oddziałuje na mnie, jako widza, w sposób szczególny. Ustawia mnie niejako w dwóch porządkach czasowych: *chronos* i *kairos* (gr.). Obserwuję zdarzenie sceniczne w porządku znanym mi z życia, z jego logicznymi konsekwencjami i sekwencją zdarzeń, a jednocześnie wpadam w beczasowość właściwą *kairos*.

Drugim składnikiem owej fuzji jest teatr „żywy”. I tutaj Autor/ Reżyser jest „u siebie w domu”. Zagorodnikov jest absolwentem Petersburskiej Teatralnej Akademii, ale przede wszystkim uczniem W. Filsztyńskiego, znanego również w Polsce wybitnego pedagoga aktorstwa i reżysera (wyreżyserował on m.in. „Wujaszka Wanię” A. Czechowa w Teatrze Polskim w Warszawie). To właśnie dzięki prof. Filsztyńskiemu zapoznał się Andrei Zagorodnikov z pismami i przesłaniem Nikołaja Demidova, którego metodę pracy z aktorem, twórczo przekazuje swoim studentom i uczestnikom swoich warsztatów aktorskich. Autor pisze: „w treningu teatru żywego, spontanicznego, prawdziwego akcent leży na wyswobodzeniu, swobodnej reakcji na coś, co powstanie w procesie >odbierania<. Temu są poświęcone wszystkie ćwiczenia, choć praca toczy się na różnych poziomach naszego organizmu [...] Interesuje mnie wytrenowanie takiego poziomu i jakości procesu >odbieranie - reakcja<, żeby bez tego procesu już żadne działanie sceniczne nie było możliwe”. I dalej przedstawia mnóstwo konkretnych ćwiczeń, które do takich efektów mają doprowadzić (m.in.: ćwiczenia oddechowe, ćwiczenia na słuchanie zespołowe, słuchanie obiektów, ćwiczenie dzielimy się na pary, w parach z zamkniętymi oczami, chaos - Ty, wpatrz się uważnie w twarz, itd.). Omawiając tzw. systemy sygnałowe (zapożyczone, oczywiście, od Demidova) Autor pisze: „ W życiu przywykliśmy do powstrzymywania siebie - hamowania przejawów naszej bezpośredniej wrażliwości. A przecież praca aktora na scenie prawie w całości składa się z reakcji „ na wyobrażone fakty, na wyobrażenie okoliczności. I ta zasada „drugiego systemu sygnałowego” - niezawodnie odruchowo reagować na słowa i myśli - stanowi podstawę twórczości aktora na scenie! Dlatego aktor przede wszystkim powinien rozwijać i kultywować w sobie umiejętność swobodnego poddawania się reakcji powstałej odruchowo pod wpływem odbierania czegoś wyobrażonego”. To w jakiś sposób wiąże się dla mnie z tym, o czym pisałem na początku tej recenzji przytaczając słowa B. Blantona na temat reakcji i szczerości jaką obserwujemy u dzieci. Tak więc ten melanz *commedii dell'arte* i teatru psychologicznego ostatecznie tworzy jakąś trzecią unikalną wartość, trzecią jedyną w

swoim rodzaju jakość, która materializuje się na oczach widza oglądającego spektakl. „Właśnie fakt żywego połączenia obcej dla mnie formalnej sztuki Commedii dell’arte z psychologizmem, w którym artystycznie wyrosłem, stał się formalną przesłanką do stworzenia spektaklu, który byłby osadzony w dwóch teatralnych kulturach, przeciwnych sobie z definicji”- pisze Autor. Andrei Zagorodnikov zapraszał mnie na swoje spektakle, niestety obowiązki zawodowe nie pozwoliły mi wówczas pojechać do Poznania. Bardzo tego żałuję, bo nie miałem możliwości obejrzenia tego teatru żywego „na żywo”. Ale nawet seans video daje wyobrażenie wystarczające do tego aby docenić sztukę aktorską i reżyserską Andrei’a Zagorodnikova i zdać sobie sprawę, jak nieodzowny jest sumienny i regularny trening aby uzyskać taki efekt sceniczny. Po obejrzeniu spektaklu, ze zdwojoną siłą powrócił do mnie ten niezwykle monolog Biednego Arlekina (inspirowany fragmentami traktatu Nicolò Barbieriego): „Aktor korzysta ze śmiechu, lecz nie jest błaznem, bo istota aktorskiej gry nie polega na tym, żeby wywołać śmiech, ale na tym, żeby rozbawiać wspaniałymi wymysłami, opowiadaniem, kompozycjami poetyckimi; i trzeba być po prostu głupcem, żeby nie widzieć tutaj różnicy. Błazen jest po prostu błaznem, a aktor grający zabawną rolę tylko udaje błazna, dlatego zakłada maskę, podwiesza brodę lub maluje się, czyli stara się wcielić w inną Personę. Nieprzypadkowo sama maska nazywa się po łacinie >persona<, a kto się przebiera idąc na karnawał, traci prawo do noszenia broni, bo pod maską wydaje się nie być sobą. Dlatego, gdy aktorzy schodzą ze sceny, stają się innymi ludźmi: mają inne imiona, inne ubrania i inne usposobienie. Ale błazen to tylko błazen: zawsze nosi swoje imię i pozostaje w tym samym obrazie, i to nie przez dwie, trzy godziny dziennie, ale przez całe życie, i to bije tylko na scenie, ale też w domu i na ulicy. Dlatego aktor jest we wszystkim przeciwieństwem błazna: gra błazna tak samo, jak gra cara, króla, cesarza. I tak jak w prawdziwym życiu nie jest ani królem, ani cesarzem, tak też nie jest błaznem. Kto uważa aktora za błazna, narusza jego honor, bo kij, którym aktor bije się na scenie, jest berłem aktora panującego na scenie. [...] Trzeba więc być [...] beznadziejnym głupkiem, żeby aktora zniżyć do błazna”.

Skupiłem się jak dotąd, głównie na koncepcji „kreacji syntetycznej roli”, bo ta wydała się dla mnie najważniejsza. Nie zapominam jednak, że Autor poświęcił w swym pisemnym komentarzu sporo miejsca opisowi struktury scenariusza, jego genezie i tematom w

obrębie których się porusza. Daje czytelnikowi w sposób przejrzysty i klarowny uczciwy wgląd w proces jego tworzenia. Sam sobie zadaje prymarne pytania: po co to robię? czym jest teatr? co to jest reżyseria? Pisze m.in. : „Przy tworzeniu scenariusza, połączenie elementów powinno być moim zdaniem bardzo znaczące, ale jednocześnie zwrotny proces odczytania idei zostawiam świadomie widzowi. Widz w tym spektaklu powinien samodzielnie interpretować elementy tekstu scenicznego i sklejać je w sposób dowolny. W moim założeniu każdy widz ma zobaczyć mniej-więcej swój spektakl tak samo, jak interpretacja snu zależy wyłącznie od osoby oglądającej ten sen”. Dalej podaje źródła inspiracji w takim podejściu do tematu; wymienia: impresjonizm, postimpresjonizm, ekspresjonizm w literaturze i malarstwie, współczesnych twórców teatralnych i filmowych: T. Ostermeiera, J. Butusowa, K. Lupę, E. Nekrošiusa, czy wreszcie D. Lyncha. Ze swej strony „dorzuciłbym” jeszcze wielkiego imiennika i rodaka Autora, czyli Andrei’a Tarkovskiego, jednego z trzech moich, by tak rzec, umiłowanych reżyserów, który wielokrotnie mówił w podobny sposób o odbiorze jego dzieł filmowych przez tzw. „zwykłego” widza. Powstaje więc taka oto, jak mówi sam Autor, poetycka sceniczna konfiguracja: „Potrójna struktura gry teatralnej jest następująca: ja, Andrei Zagorodnikov, opowiadam o sobie jako o Aktorze, który gra na scenie Arlekinadę. A na poziomie metaforycznym mowa o Arlekinie, jako o >wiecznej postaci< (nie bez powodu w tekście Guro mówi, że jest synem Ahaswerusa, Wiecznego Żyda Tułacza), o >wiecznej twórczości<, >wiecznym Teatrze<, który błądzi po ziemi (jak Ahaswerus, do powrotu Chrystusa), i nie ma możliwości zatrzymania tej światowej wędrówki: samobójcza próba Arlekina pod koniec spektaklu jest tylko sceną w spektaklu,[...] czyli >The show musi go on<, po tym, nawet ostatnim przedstawieniu, zawsze będzie kolejne, gdzieś w innym miejscu, na innych deskach, może z innymi aktorami”.

4

Na koniec chciałbym jeszcze krótko nawiązać do wątków/ tropów, które pojawiają się w pisemnym komentarzu Autora, a które w jakiś szczególny sposób interferują z moimi osobistymi doświadczeniami i przemyśleniami zawodowymi, zarówno jako aktora, jak i pedagoga. Bo przecież trzeba sobie to uświadomić, że Andrei Zagorodnikov to nie tylko aktor i reżyser, ale także pedagog teatralny. Obejmuje On zatem swoją zawodową działalnością niemal pełne spektrum tego zjawiska jakim jest Teatr (jak sam żartobliwie

dodaje: w przypadku tego projektu zagrał również „rolę” producenta!). Pojawiają się zatem w jego komentarzu pisemnym wypowiedzi dotyczące szeroko rozumianej pedagogiki teatralnej, a raczej pewne postulaty wynikające z obserwacji systemów kształcenia teatralnego i własnej praktyki, jako pedagoga! Nie ukrywam, że solidaryzuję się generalnie z tymi postulatami. Oczywiście, nie jest to miejsce aby rozwijać tę rozległą tematykę, chciałem tylko nawiązać na moment do pojęcia tzw. „zdrady”, któremu to pojęciu Autor poświęca znaczną część swojej dysertacji. Np. pisze tak: „ Mam nadzieję, że udało mi się >zdradzić< Commedię dell’arte, >zdradzić< moich nauczycieli, zawsze w sensie >oltre-dare/ tradēre”. Jeszcze raz chciałbym podkreślić wagę związku mistrz-uczeń, od którego jesteśmy coraz dalej, ale który leżał u podstaw rozwoju wszystkich rodzajów sztuk: w tym architektury i malarstwa, czy muzyki i teatru. Bez dogłębnego studiowania warsztatu konkretnego twórcy/pedagoga, bez kontynuacji kursu w ciągu kilku lat nie ma podstawy do rozwoju: nie ma co >zdradzać/oltre-dare/ tradēre; a znaczy nie ma tłumaczenia/traduzione i tradycji/tradizione. Niestety zwykłą koleją rzeczy będzie po prostu zwyrodnienie. Co do tego doprowadziło? Może wiele rzeczy, a może jedną z nich była ciągła redukcja czasu zajęć z jednym profesorem. Student nie jest w stanie nauczyć się wiele od pedagoga przez 2h w ciągu tygodnia, a pedagog nie jest w stanie w tym czasie wiele przekazać”. Czyli nie można „zdradzić” mistrza, jeśli wcześniej nie pozna się do głębi jego nauki. Ze swojej strony nie mogę nie zacytować fragmentu J. Grotowskiego, który w tekście „Odpowiedź Stanisławskiemu” pisze tak: „Wypowiedziałem kiedyś stwierdzenie - nie jest ono zresztą oryginalne - że prawdziwy uczeń wysoko zdradza mistrza. A więc, jeśli szukałem prawdziwych uczniów, to takich ludzi, którzy by mnie wysoko zdradzili. Niska zdrada, to opluć kogoś, przy kim się było. Niska zdradą jest też powrót do tego, co fałszywe i niewierne naszej naturze, a bardziej zgodne z tym, czego inni - na przykład środowisko- oczekują od nas, aniżeli z nami samymi. Wtedy się spada ponownie we wszystko, co oddala od ziarna. Ale istnieje wysoka zdrada; w czynie, nie w słowach. Kiedy wypływa z wierności własnej drodze. Tej drogi nie można nikomu przepisać, nie ma ją wykalkulować. Można ją tylko okryć przez ogromny wysiłek.[...]. Jeśli uczeń przeczuł własną technikę, wtedy odejdzie ode mnie, od moich potrzeb, które urzeczywistnić na mój sposób, w moim procesie. Będzie inny. Oddali się. Sądzę, że tylko technika stwarzania swojej własnej techniki jest ważna. Każda inna technika czy metoda jest jałowa”. Zawsze szanowałem i nadal szanuję to, co robi w dziedzinie teatru: i jako aktor, i jako reżyser, i jako pedagog Andrei Zagorodnikov.

## **Konkluzja**

**Praca mgr Andrei'a Zagorodnikova, w tym jako oryginalne dokonanie artystyczne: rola w monodramie: „Ostatnie przedstawienie (się) Biednego Arlekina”, oraz pisemny komentarz: „Kreacja syntetycznej roli drogą treningu. Osobista droga na przykładzie spektaklu stworzonego na styku różnych kultur teatralnych” spełnia wymagania określone w Ustawie Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dn. 20 lipca 2018r. art. 186 i 187.**

Z poważaniem: dr hab. Roman Gancarczyk