PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA FILMOWA TELEWIZYJNA I TEATRALNA

IMIENIA LEONA SCHILLERA W ŁODZI

WYDZIAŁ AKTORSKI

**mgr Joanna Koc**

Praca doktorska

**Aktor w procesie kształcenia młodych widzów. Praca nad rolą w spektaklu „Bestia” Maliny Prześlugi i „Oświadczyny” Antoniego Czechowa**

Promotor**: Prof**. **dr hab. Małgorzata Flegel**

ŁÓDŹ 2019

Dziękuję Rodzicom i Rodzinie za wszystko.

Prof. nadzw. dr hab. Jadwidze Sobczak za mądrą opiekę od początku studiów na PWSFTViT

Dr hab. Annie Sarnie za dobry i twórczy czas podczas praktyk doktoranckich.

*Pracę doktorską dedykuję prof. dr hab. Loretcie Cichowicz*



„Oświadczyny” Antoni Czechow

Reż. Juliusz Dzienkiewicz





Spis treści

[Spis treści 4](#_Toc18615162)

[Wstęp 5](#_Toc18615163)

[1. Rola aktora i teatru w procesie kształcenia młodych widzów. 7](#_Toc18615164)

[Rozdział I. Młodzież jako zwierciadło epoki. Charakterystyka widza młodzieżowego. Sceniczna wypowiedź młodych diagnozą problemów i obszaru zainteresowań współczesnych nastolatków 12](#_Toc18615165)

[Rozdział II. Dzieło artystyczne. Spektakl „Bestia”, rola uczennica Kicia 22](#_Toc18615166)

[1. Treść 22](#_Toc18615167)

[2. Praca nad rolą 29](#_Toc18615168)

[3. Tworzenie roli Kici 38](#_Toc18615169)

[Rozdział III. Klasyka teatralna atrakcyjną propozycją dla młodego widza. Praktyka i rozważania aktorki. Rola Natalii Stiepanowny w spektaklu „Oświadczyny” Antoniego Czechowa 49](#_Toc18615170)

[1. Codzienność tkanką budowy dramatu 54](#_Toc18615171)

[2. Zarys treści przedstawienia „Oświadczyny” w reżyserii Juliusza Dzienkiewicza. 57](#_Toc18615172)

[Rozdział IV. Inscenizacja spektaklu „Oświadczyny” w reżyserii Juliusza Dzienkiewicza 63](#_Toc18615173)

[1. Praca nad rolą Natalii Stiepanowny. Relacje ze scenicznymi partnerami 66](#_Toc18615174)

[2. Etap sceniczny 70](#_Toc18615175)

[Rozdział V. Aktorka w procesie kształcenia swojego warsztatu. Techniki aktorskie które wpłynęły na kształt mojej roli w prezentowanym dziele artystycznym. 77](#_Toc18615176)

[1. Warsztaty z techniki Sanforda Meisnera 80](#_Toc18615177)

[2. Impro 85](#_Toc18615178)

[Zakończenie 91](#_Toc18615179)

[Bibliografia 93](#_Toc18615180)

[Zdjęcia 94](#_Toc18615181)

Wstęp

W niniejszej rozprawie doktorskiej podejmuję próbę opisu mojej pracy nad rolami w dwóch różnych spektaklach: „Bestia” Maliny Prześlugi w reżyserii Przemysława Jaszczaka i „Oświadczyny” Antoniego Czechowa w reżyserii Juliusza Dzienkiewicza. Są to przedstawienia skrajnie odmienne, zarówno w treści, formie, jak i w użyciu środków aktorskiego wyrazu. Również role, które w nich odgrywam, w pierwszym dziele artystycznym uczennicy Kici, w drugim Natalii Stiepanowny różnią się znacząco od siebie. Jest jednak ogniwo łączące oba przeciwstawne bieguny – młodzież.

Niedługo po rozpoczęciu mojej drogi zawodowej jako aktorki zaangażowałam się w prowadzenie warsztatów teatralnych z dziećmi i młodzieżą w Lubuskim Teatrze w Zielonej Górze. Doświadczenie to, trwające już ponad pięć lat, zmieniło moje spojrzenie na aktorstwo. Dotychczas koncentrowałam się głównie na roli, zadaniach, które staram się zrealizować na scenie. Odkąd zaangażowałam się w pracę z młodzieżą, przypomniałam sobie o tym, co stanowi fundament istnienia teatru, czyli współobecność aktora i widza. Czasami to, co oczywiste i najważniejsze, „jest niewidoczne dla oczu”[[1]](#footnote-1). Teatr bez widza nie istnieje, bez niego nie przetrwa. Ośmielam się postawić tezę, że teatr młodego widza jest warunkiem istnienia i przeżycia teatru publicznego. Młodzi widzowie, czytelnicy, słuchacze – wkrótce staną się dorosłymi odbiorcami kultury i od tego, z jakim rodzajem sztuki będą się stykać od młodości, zależy zarówno frekwencja na widowniach, jak i ukształtowanie ich wrażliwości ich na teatr. Praca warsztatowa z młodzieżą była powrotem do doświadczenia, które swój początek w czasie studiów na Wydziale Aktorskim PWSFTViT w Łodzi. Tam, wraz ze swoim rokiem, wzięłam udział w przedstawieniu dla dzieci zrealizowanym w ramach występu „Teatrino”. Jest to grupa, którą założyła profesor Jadwiga Sobczak siłami Wydziału Aktorskiego i fundacji „Sztuka leczy”. W jej ramach studenci występują z krótkimi najczęściej bajkowymi formami spektakli skierowanymi do dzieci ciężko chorych przebywających w szpitalach, jak i mieszkańców małych ośrodków, którzy są zagrożeni brakiem dostępu do kultury. Kontakt z tak młodym i wymagającym widzem uczy tego, że nieraz należy zapomnieć o sobie i własnym pomyśle na postać i być otwartym na jego modyfikację, gdyż najistotniejszy jest cel i to, do kogo kierujemy sceniczne słowo. „Takie wydarzenie rodzi empatię, nie pozwala na artystyczne zapędy. Każde spotkanie jest dla studentów bardzo ważną lekcją, lekcją pokory” – mówi prof. Jadwiga Sobczak[[2]](#footnote-2). W mojej pracy, równolegle z zagłębieniem się w analizę odgrywanych przeze mnie ról, chciałabym oddać hołd widzowi. Widzowi szczególnie wartemu pozyskania dla wszystkich twórców teatru – młodzieży. Nie jestem psychologiem ani socjologiem. Jestem aktorką z dyplomem PWSFTViT i licencjatem z kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Wnioski, jakie prezentuję w niniejszej pracy, są związane z subiektywnym doświadczeniem, płynących nade wszystko z zagrania wielu spektakli dla dzieci i młodzieży, jak również z prowadzenia warsztatów teatralnych oraz rozmów odbytych z młodzieżą podczas spotkań wokół spektaklu. To, co najważniejsze, czyli energia jaka się wytwarza pomiędzy widzem a aktorem, jest niemierzalne. Ale my aktorzy ją czujemy. Postaram się jednak opisać to, co nieuchwytne, lecz również ująć w ramy to, co możliwe. Są to na przykład wyniki ankiet, które przeprowadziłam w czasie rozmów z widzami lub wnioski poczynione podczas zasiadania jako juror na przeglądach młodzieżowych i dziecięcych konkursów teatralnych. To wszystko, aby móc poznać widza, na którym moim zdaniem twórcy teatralni powinni się szczególnie pochylić. Jest nim młodzież. Dlaczego? Postaram się tego dowieść w poniższych rozdziałach. Poddaję analizie role w dwóch odmiennych spektaklach, cieszących się dużą sympatią wśród młodych widzów. Spektakl „Bestia” jest oparty na, moim zdaniem, bardzo dobrym tekście Maliny Prześlugi, skierowanym stricte do młodzieży. To głos pokolenia i ich świat. Młodzi odnajdują się zarówno w poetyce, jak i estetyce spektaklu. Dorośli mają rzecz jasna do tego teatralnego świata dostęp, każdy może przyjść na spektakl, ale zaobserwowałam, że nie do końca go „czują”. Niektórym problemy poruszane w przedstawieniu wydają się infantylne. Cóż, jest to klasyka, jeśli chodzi o relacje pomiędzy dorosłym a nastolatkiem. Młodzi często czują się niezrozumiani, a ich problemy są bagatelizowane i uznawane za powierzchowne. Malinę Prześlugę charakteryzuje znajomość i wyczucie widza, do którego kieruje swój tekst.

Spektakl „Oświadczyny” w którym gram rolę Natalii Stiepanowny jest z kolei przedstawieniem łączącym pokolenia – uwielbianym przez seniorów (przychodzących chętnie na „pogadanki”, spotkania dotyczące tematyki spektaklu), dorosłych, dzieci, młodzież. To fenomen i ponadczasowość Czechowa. Myślę, że to przedstawienie jest potwierdzeniem tezy, iż klasyka może być nie tylko wartościową, ale i interesującą propozycją dla młodego widza, a teatr może stać się miejscem międzypokoleniowego dialogu. Podobnie jak forma i treści obu przedstawień, role w nich odgrywane diametralnie różnią się od siebie. „Bestia” to w dużej mierze kreacja zbiorowa, w której, pomimo wyrazistości typów bohaterów w niej występujących, akcent położony jest na ukazanie mechanizmów (między innymi przemocy), które tworzą się w małej społeczności klasy. „Oświadczyny” Czechowa są z kolei komedią charakterów, która daje materiał do stworzenia pełnokrwistych postaci, czego postaram się dowieść, opisując pracę nad rolą Natalii Stiepanowny. Pełna nazwa spektaklu w reżyserii Juliusza Dzienkiewicza brzmi „Oświadczyny/Niedźwiedź”, gdyż składa się ono z dwóch jednoaktówek. Ze względu na przynależność mojej roli do pierwszej z nich, na potrzebę tej pracy będę, opisując dzieło artystyczne, używała jednego członu nazwy spektaklu: „Oświadczyny”.

Pomimo zarówno rozbieżności tematycznej, jak różnic w pracy nad obiema rolami, ogniwem, je spajającym jest młodzież: odbiorca, nad którym pochylam się w niniejszej pracy doktorskiej, i o którym będę się również starała podczas opisu dzieła artystycznego nie zapominać. Najwyraźniej równoległość pracy artystycznej z pedagogiczną sprawia, że te dwa obszary stały się dla mnie nierozłączne. Chciałabym, aby moja praca doktorska była rodzajem dialogu z młodzieżowym widzem. Niech próba jego scharakteryzowania będzie preludium do opisu spektakli i ról z myślą o nim tworzonych.

1. Rola aktora i teatru w procesie kształcenia młodych widzów

Przed jakimi zadaniami i wyzwaniami staje współczesny teatr? Jaka jest rola aktora i teatru publicznego w procesie kształcenia odbiorców kultury? Czy w dobie wielu alternatywnych form rozrywki i wszechobecnej cyfryzacji sztuki sceniczne mogą być atrakcyjnym medium dla współczesnego widza? W tym momencie należałoby zadać pytanie: Kim jest współczesny widz? Na te pytania nie znajduję jednoznacznej odpowiedzi. Każda grupa wiekowa, do której skierowane są spektakle, prezentuje odmienny poziom wrażliwości, dojrzałości, upodobań. I należałoby precyzyjnie określić, do kogo spektakle kierujemy. Uproszczone rozgraniczenie na spektakle „dla dzieci” i „dla dorosłych” nie wystarcza, choć nadal funkcjonuje. Jeśli przyjrzymy się specyfice teatru skierowanego do dzieci (choć osobiście wolę określenie „widzów w wiek”), to, pomimo iż na tym polu działalności artystycznej pozostaje wiele do zrobienia (kwestia ważkości i reformy „kultury” dla dzieci była zresztą przedmiotem dyskusji na kongresie kultury w 2016 roku)[[3]](#footnote-3) – ten edukacyjny obszar teatru prężnie się rozwija. Świadczy o tym choćby funkcjonujący od ponad 15 lat i wciąż udoskonalający się nurt teatru dla najmłodszych (tzw. „najnaje”), którego podstawą jest zapraszanie do świata sztuk performatywnych najmłodszych – nawet kilkumiesięcznych dzieci. Jest to przykład pięknej inwestycji w młodego widza, która – o ile jest odpowiedzialnie i profesjonalnie przeprowadzona – będzie pierwszym krokiem do wychowania dorosłych odbiorców kultury. Propozycje repertuarowe dla drugiej grupy widzów, tzw. „dorosłych” stanowią bowiem kamień węgielny teatrów dramatycznych. Co nie znaczy, że w obrębie unifikacji kategorii widza „dorosłego” nie brak jest poszkodowanych. Taką grupa są moim zdaniem „seniorzy”. Współczesny „dorosły” teatr jest w mojej opinii skierowany głównie do dwudziesto- i trzydziestoparolatków, i niejednokrotnie tworzony jest przez twórców w tymże wieku, przez co tym samym faworyzowany. Jest to z jednej strony zjawisko bardzo pozytywne, świadczące o tym, że wieszczona od zarania dziejów „śmierć teatru” nie następuje – młodzi twórcy chętnie działają w tym obszarze kultury, a i liczba kandydatów pragnących zdobyć indeks uczelni teatralnych oraz kierunków związanych z teorią i reżyserią teatru wzrasta z roku na rok. Z drugiej strony daremne bywa poszukiwanie sztuki, na którą można zaprosić babcię lub dziadka, bez obawy, że nie spowoduje ona poważnego uszczerbku na ich wrażliwości, żeby nie powiedzieć zdrowiu. Klasyka ujęta w „klasyczny” sposób urasta dziś do rangi awangardy, a z mojego doświadczenia kilkuletniej nieprzerwanej pracy w repertuarowym teatrze obserwuję, że owa „awangarda” staje się bardzo atrakcyjną propozycją nie tylko dla seniorów, lecz również dla młodzieży.

W tym miejscu chciałabym napisać o trzeciej, bardzo istotnej grupie widzów, czyli młodzieży – zawieszonej gdzieś pośrodku, bez należnego jej miejsca, kategorii; trudnej do zdefiniowania, jednak bardzo istotnej. Na niej oraz na roli, jaką w procesie wychowywania przyszłych teatromanów odgrywają aktorzy z całym zapleczem teatralnym, chciałabym się skupić w pracy doktorskiej. W mojej opinii młodzież jest grupą najbardziej wartą pozyskania, między innymi dlatego, że jest najczęściej pomijana przez twórców kultury. Jednocześnie relacja z nastoletnią widownią jest bardzo wymagająca i stanowi nie lada wyzwanie dla aktorów. Istnieje niedobór dramaturgii i sztuk teatralnych skierowanej stricte do młodzieży. Naprzeciw owemu brakowi wychodzi między innymi Malina Prześluga, autorka sztuki „Bestia”, której prapremiera odbyła się w Lubuskim Teatrze 7 listopada 2015 roku. Ten właśnie spektakl i zagrana w nim rola stanowi jedno z moich dzieł artystycznych poddawanych analizie w poniższych rozdziałach. Moje doświadczenie płynące zarówno z grania różnorodnych spektakli dla młodej, w tym nastoletniej widowni, jak i kilkuletniego prowadzenia grupy teatralnej działającej przy Lubuskim Teatrze, pozwala mi twierdzić, iż teatr jest i może być bardzo atrakcyjną propozycją dla młodego widza. Dotyczy to nie tylko spektakli traktujących o młodzieży, jak np. „Bestia”, ale i odpowiednio zagranych i wyreżyserowanych sztuk klasycznych, np. „Chory z urojenia” Moliera czy „Oświadczyny” Czechowa (drugie dzieło artystyczne), z powodzeniem granych dla młodych widzów w Lubuskim Teatrze w Zielonej Górze. Suma wszystkich moich scenicznych doświadczeń, związanych między innymi z pracą zawodową i pedagogiczną oraz z analiz, których dokonałam podczas zasiadania w jury przeglądów młodzieżowych teatrów i wojewódzkich konkursów recytatorskich, ale także z wnikliwej obserwacji zielonogórskiej widowni, śledzenia przebiegu egzaminów wstępnych na Wydział Aktorski PWSFTViT, prowadzenia zajęć ze scen klasycznych i współczesnych na Akademii Muzycznej w Łodzi – pozwala mi wysnuć wnioski, które doprowadziły mnie do następujących tez, które chciałabym obronić w rozprawie doktorskiej:

* „Teatr młodego widza jest warunkiem istnienia teatru publicznego”.
* Aktor i prezentowane przez niego role mają znaczący wpływ na proces kształcenia młodych widzów. Rola aktora nie ogranicza się tylko do czasu trwania spektaklu, ma działanie dalekosiężne.
* Spektakl teatralny jest atrakcyjną propozycją kulturalną dla młodzieży. Odpowiedzialne zadanie wszystkich twórców teatru to wypełnienie luki repertuarowej, jaką stanowią spektakle skierowane do młodzieży.
* Klasyka jest wartościową i interesującą propozycją dla młodzieżowego widza.

Wierzę w to, że rola aktora w procesie kształcenia młodych widzów może być ogromna. Nie ogranicza się tylko do czasu trwania spektaklu, ale ma działanie dalekosiężne i może w istotny sposób wpływać na ukształtowanie młodych ludzi. Wrażliwość nastolatka jest specyficzna, bardzo wyczulona na fałsz. Młodzi ludzie chcą być traktowani poważnie, bywają nieufni, ale jednocześnie cechuje ich olbrzymia wrażliwość, entuzjazm. Szukają wzorców i inspiracji. Ponadto teatr jest miejscem spotkania z drugim człowiekiem. W rzeczywistości zdominowanej przez „cyberświat” to fakt nie do przecenienia, a młodzi ludzie są tego teatralnego spotkania złaknieni. Dlatego zadaniem wszystkich twórców teatralnych, z aktorami na czele, jest stworzenie możliwości takiego spotkania i potraktowanie potrzeb nastoletniej widowni z należytą uwagą. Aby ją zainspirować, a nie zrazić, i uchwycić ten moment, w którym jeszcze słuchają, a ich ogląd jest „świeży”, nie przyprószony cynizmem dojrzałości.

Na kongresie kultury, który odbywał się w Warszawie w 2015 roku, szeroko omawiane było zagadnienie zaniedbania kultury dla dzieci. Uważam, że podobnie – a nawet dobitniej! – można zdiagnozować zagadnienie kultury dla młodzieży. Jest to najmniej „zaopiekowany” obszar w polskim teatrze. „Coraz więcej osób zdaje sobie sprawę z tego, że jeżeli nie będą inwestować w małego widza, czytelnika, słuchacza, to nie będzie potem dorosłych odbiorców sztuki”[[4]](#footnote-4). Dopełniając to stwierdzenie, posłużyłabym się obserwacjami płynącymi zagrania kilkudziesięciu spektakli dla najmłodszych widzów (tzw. „najnajów”[[5]](#footnote-5)). Dla aktora pierwszym i najistotniejszym krokiem jest zachęcić dziecko do poznania teatru. Sprawić, aby poczuło się w nim bezpiecznie, stworzyć przyjazną atmosferę, dać poczucie, że jest częścią spektaklu (liczne interakcje). W gestii aktora ważne jest indywidualne podejście do każdego dziecka, nieustanna czujność, empatia i dostosowywanie środków aktorskich do wrażliwość często nieprzewidywalnego w swoim zachowaniu dziecka. Punkt ciężkości w tworzeniu roli przerzucony jest na widza, co stanowi zarazem największą satysfakcję, jak i wyzwanie dla aktora. Jednocześnie należy zadbać o bliskość z rodzicem, zachęcić opiekunów do włączenia się w teatralną zabawę. Odpowiednio przeprowadzony spektakl „najnajowy” nie tylko sprzyja tworzeniu więzi międzypokoleniowych, ale i uwrażliwia dziecko na rozmaite bodźce. Sprawia, że teatr staje się przestrzenią przyjazną, znajomą i zachęcającą do eksplorowania. Upraszczając, rolą aktora w przypadku kontaktu z widzami nowicjuszami (nawet kilkumiesięcznymi) jest zachęcenie i „zaprzyjaźnienie” ich z przestrzenią teatru. W przypadku widza młodzieżowego najtrudniejszym zadaniem dla aktora jest to, aby tej przyjaźni – o ile się ona zawiązała – nie zawieść. I żeby wizyta w przybytku sztuki przy okazji adaptacji szkolnej lektury nie okazała się tą ostatnią. W obu wymienionych przeze mnie przykładach grania dla widzów najmłodszych, jak i tych u progu dorosłości, występuje wspólny mianownik. Zarówno jeśli chodzi o dobór środków aktorskich, jak i kształt spektaklu – najważniejszy jest odbiorca.

Zanim przejdę do szczegółowej analizy ról w obu spektaklach stanowiących część praktyczną pracy doktorskiej, skłonię się w poniższym rozdziale ku charakterystyce widza młodzieżowego, a także spróbuję określić potrzeby grupy wiekowej, która poprzez swoją niejednoznaczność okazuje się być kłopotliwa nie tylko dla socjologów i psychologów, lecz również dla twórców teatralnych. Pierwszym krokiem w kreowaniu roli skierowanej do nastolatków jest próba zrozumienia potrzeb tego wymagającego i wartego pozyskania odbiorcy w celu znalezienia płaszczyzny porozumienia mieszczącej się w estetyce i wrażliwości młodzieży. Niech próba jego scharakteryzowania będzie preludium do opisu spektakli i ról z myślą o nim tworzonych.

Rozdział I. Młodzież jako zwierciadło epoki. Charakterystyka widza młodzieżowego. Sceniczna wypowiedź młodych diagnozą problemów i obszaru zainteresowań współczesnych nastolatków

Zanim obronię tezę, iż aktor należący do grona twórców teatralnych odgrywa istotną rolę w procesie kształcenia młodych widzów, przyszłych teatromanów – chciałabym podjąć w niniejszym rozdziale próbę charakterystyki współczesnego widza młodzieżowego. Aby wiedzieć, jaki repertuar kierować do konkretnego widza, należałoby poznać tego widza, wykazać, jaki jest obszar jego zainteresowań, i które tematy poruszane w teatrze są mu bliskie – przedstawienie o jakich sprawach chciałby obejrzeć. Wnioski wysnuwam na podstawie sumy doświadczeń związanej z pracą zawodową i dydaktyczną, z analiz i prób badań artystycznych obejmujących:

* Prowadzenie dziecięco-młodzieżowej warsztatowej grupy teatralnej, działającej przy Lubuskim Teatrze.
* Granie spektakli dla szkół gimnazjalnych oraz ponadgimnazjalnych, wśród których są dzieła artystyczne: spektakl „Bestia” M. Prześlugi oraz „Oświadczyny” A. Czechowa.
* Udział w projektach edukacyjnych.
* Zasiadanie w Radzie Artystycznej (Jury) Lubuskiej Gali Teatralnej. LGT jest częścią Programu Promocji i Twórczości Dzieci i Młodzieży PRO ARTE realizowanego w województwie lubuskim. Program obejmuje prezentację spektakli młodych grup twórczych na poziomie powiatowym i wojewódzkim.
* Zasiadanie w jury XXI Powiatowego Przeglądu Teatralnego „Kurtyna” w Polkowicach, odbywającego się w czterech kategoriach wiekowych (od przedszkolaków do licealistów) oraz w jury XIX Powiatowego Konkursu Recytatorskiego „Srebrna Muza”, zorganizowanego przez PCA (Polkowickie Centrum Animacji) w Polkowicach.
* Pracę dydaktyczną ze studentami na Wydziale Wokalno-Aktorskim na Akademii Muzycznej w Łodzi; pracę dydaktyczną ze studentami na Wydziale Aktorskim PWSFTViT w Łodzi, obejmującą asystowanie na zajęciach aktorskich u dr Anny Sarny-Śniecikowskiej.
* Obserwacje i wnioski poczynione podczas egzaminów wstępnych na Wydział Aktorski PWSFTViT w Łodzi.

Podejmując się charakterystyki widza młodzieżowego oraz problematyki zagadnień poruszanych przez młodzież we współtworzonych przez nią spektaklach, w pierwszej kolejności odniosłabym się do stwierdzenia, że młodzież jest grupą społeczną, o której można powiedzieć, że stanowi „zwierciadło epoki”. Uważam, że analiza scenicznej wypowiedzi młodych, jak również tematyki, która jest dla nich frapująca, może być ciekawą i dość wymierną socjologicznie diagnozą współczesnych czasów. Odniosłabym się w tym miejscu do pracy z dziedziny socjologii autorstwa Mirosława Marody pt. „Jednostka po nowoczesności. Perspektywa socjologiczna”, która we wstępie swego obszernego dzieła wspominała, że dużym wyzwaniem w opisie „współczesnych” czasów było „uchwycenie” teraźniejszości, gdyż rzeczywistość zmienia się bardzo dynamicznie. W dyskursie nauk społecznych pojawiają się coraz to nowe wątki. Nastolatkowie nie tylko jako pierwsi przyswajają nowinki techniczne, lecz również zarówno z racji „podatności” na wpływy, jak i ciekawości charakterystycznej dla wieku „przejścia”, stanowią grupę, na przykładzie której „uchwycenie teraźniejszości” może być wymierne. Za przykład do takiej analizy może posłużyć tzw. „sceniczna wypowiedź” młodych. Ten utworzony przeze mnie termin obejmuje zarówno tematykę spektakli, jaka jest interesująca dla współczesnego młodego widza, jak i wątki i problemy poruszane w spektaklach reprezentowanych przez młodzieżowe grupy teatralne. Wnioski będą punktem wyjścia do próby charakterystyki nastoletniego widza, jak również mogą wskazać kierunek tematyczny, w jakim powinny podążać propozycje repertuarowe dla młodzieży.

Na początku chciałabym odnieść się do doświadczenia związanego z zasiadaniem w Radzie Artystycznej Finału Lubuskiej Gali Teatralnej oraz analiz (konkluzji?), których dokonałam po obejrzeniu kilkudziesięciu spektakli. Obszar badań obejmuje:

* Finał wojewódzki w Międzyrzeckim Ośrodku Kultury w dniu 25 maja 2017 roku;
* Finał wojewódzki w Nowosolskim Domu Kultury w dniach 5-6 czerwca 2017 roku;
* Finał wojewódzki w Sulęcińskim Ośrodku Kultury w dniach 28-29 maja 2018 roku;
* Finał wojewódzki w Żarskim Domu Kultury w dniu 7 czerwca 2018 roku.

Pomimo różnorodności form spektakli, wiele z nich miało wspólny mianownik. Kilkakrotnie przewijał się tematy:

1. Samobójczej śmierci, depresji nastolatka.
2. Presji, niemożności sprostania wygórowanym wymaganiom (szkolnym, rodzinnym, społecznym).
3. Braku przyzwolenia na „szarość” i zwyczajność, w kulturze, w której trzeba „zaistnieć” i wykorzystać swoje „pięć minut”; zmęczenia i wypalenia dzieci oraz nastolatków.
4. Braku czasu ze strony zapracowanych rodziców; tęsknoty za rozmową, dialogiem w „cztery oczy”.
5. Zubożenia kontaktów międzyludzkich z powodu nieustannego śledzenia ekranów telefonów i komputera.
6. Marzenia o „idealnym” świecie; tęsknoty za wartościami.
7. Wykluczenia jednostki, szczególnie ze względu na jej „zwyczajność”, brak osiągnięć (koresponduje z punktem 3).

Jednokrotnie:

1. Przykładu mądrego i efektywnego zachęcenia młodych ludzi do twórczości „klasyków”.

Znamienne jest to, że wymienione przeze mnie wątki najczęściej poruszane były w spektaklach współtworzonych przez młodzież. Zarówno na poziomie scenariusza, jak i reżyserii. Niektóre ze spektakli („Przebudzenie” zespołu Talia Kart z Nietkowic oraz „Szuflandia” grupy teatralnej Oczy-Wiście z Międzyrzecza) były całkowicie stworzone na podstawie improwizacji. Niejednokrotnie zadziwiały dojrzałością, jak i zrozumieniem tematu, co z jednej strony budziło uznanie, a z drugiej uzasadniony niepokój „dorosłej” części widowni.

Wątek samobójczej śmierci, depresji nastolatka oraz presji nie do wytrzymania, został silnie zaakcentowany w nagrodzonym spektaklu pt. „Wyjście” w wykonaniu młodzieży gimnazjalnej z zespołu *Małe Conieco* z wioski Czarnowice. Spektakl pod kierownictwem wspaniałych zaangażowanych nauczycieli, Danuty i Krzysztofa Irisików, był współtworzony z młodzieżą. Główna bohaterka to „typowa” nastolatka chodząca do szkoły, niesprawiająca większych problemów; rodzina, w której dorastała, nie jest dysfunkcyjna. Dziewczyna nie radzi sobie jednak z ilością wymagań stawianych przez nauczycieli, a zarówno w domu, jak i w szkole, słyszy ciągłe polecenia i nakazy. Brakuje dialogu i wysłuchania, co potęguje odczucie samotności. Najtrudniejszym jest dla niej fakt, że jej problemy są bagatelizowane przez dorosłych, gdyż to oni mają poważną pracę i zarabiają na chleb, a dziecko „tylko” chodzi do szkoły. Kwestie deprecjonowania problemów młodych ludzi jest silnie zaznaczony w spektaklu i stanowi syndrom obecnych czasów. Rodzicom dzieciństwo i szkolne lata często kojarzą się z beztroską, która jest daleka od doświadczeń współczesnych nastolatków. Zmagania młodej dziewczyny zasygnalizowane w spektaklu znajdują potwierdzenie w najnowszych badaniach z dziedziny psychiatrii dzieci i młodzieży. Profesor dr hab. n. med. Michael Schulte-Markwort jako pierwszy opisał w Niemczech problem wypalenia u dzieci i młodzieży. W swojej książce pt. „Wypalone dzieci. O presji osiągnięć i pogoni za sukcesem” pisze m.in., że w umysłach wielu dorosłych wciąż jest mocno zakorzenione założenie, że u dzieci wszystko jest mniejsze, lżejsze i niezbyt poważne:

„Dzieciństwo i okres młodzieńczy są według naszego (życzeniowego) wyobrażenia czasem całkowitego zdrowia i pełni szczęścia. Trud i wysiłek, które wkładamy w utrzymanie obrazu dzieciństwa jako okresu szczęścia i beztroski, zniekształcają odbiór rzeczywistości: dzieci też mają kłopoty. Są nie tylko szczęśliwe, ale i refleksyjne, zadowolone, smutne, zrozpaczone – przeżywają wszystkie uczucia, które występują u dorosłych, tyle że mają odmienne mechanizmy przetwarzania i inne rozumienie świata, co z zewnątrz wygląda na łatwiejsze, lżejsze i bardziej beztroskie”[[6]](#footnote-6).

Co więcej, w obecnych czasach tydzień nastolatka wraz z pracami domowymi i dodatkowymi zajęciami okazuje się być bardziej obciążający od tygodnia pracy dorosłych. Główna bohaterka spektaklu krzyczy w samotności: „Dajcie mi spokój, ja mam jutro trzy sprawdziany, nie rozumiem tej fizyki!”. Nie jest to zwykłe marudzenie, będące konsekwencją burzy hormonów, tylko efekt wyczerpania i wołanie o pomoc. Niestety niezauważone. Dziewczyna popełnia samobójstwo. Następnie znajduje się „po drugiej stronie” w „idealnym świecie”. Świecie, w którym jest słyszana i słuchana, w którym ma przyjaciółkę. Nauczycielki nie zbywają ze zniecierpliwieniem jej pytań, ale mają czas na wytłumaczenie tematu; co więcej, wskakują na stoły niczym w „Stowarzyszeniu umarłych poetów”, tańczą z uczniami, wykonując zabawny, świetnie zsynchronizowany układ taneczny. W domu sygnalizowanie o trudnościach nie jest zbywane prze wiecznie zajętych rodziców. Archibald D. Hart i Catherine Hart-Weber, amerykańscy psychoterapeuci i autorzy publikacji z zakresu psychologii młodzieży, piszą:

„Świat, w którym dorastają współczesne nastolatki, bardzo różni się od tego sprzed pięćdziesięciu lat, a w przyszłości będzie dostarczał jeszcze więcej stresu. Wzrasta też liczba przypadków depresji. Współczesne nastolatki i dwudziestolatki znajdują się w sytuacji trudniejszej niż ich rówieśnicy kiedykolwiek wcześniej. Kiedyś depresja była zaburzeniem dotykającym dorosłych, dziś zajmuje drugie miejsce na liście przyczyn śmierci nastolatków (…)”[[7]](#footnote-7).

Instruktorzy, w rozmowie ze mną, powiedzieli o pomyśle pokazywania nagranego spektaklu rodzicom i nauczycielom podczas rad pedagogicznych. Dydaktyczny wydźwięk spektaklu jest bardzo wyraźny, a problemy i tematy zasygnalizowane przez współtworzącą przedstawienie młodzież są tymi, z którymi borykają się na co dzień. W tym wypadku sceniczna wypowiedź młodych jest wglądem w ich codzienne zmagania. Jest skarbnicą wiedzy, jeśli chodzi o tematykę, która mogłaby i powinna być poruszana w spektaklach dla młodzieży. W teatrze można przejrzeć się jak w lustrze. Zobaczyć z dystansu swoje problemy, wyzwolić tłumione emocje, odreagować stres. Jest to terapeutyczna funkcja teatru znana już od czasów starożytnych. Tym mocniejsze ma działanie, im bliższe doświadczeniu widzów są poruszane tematy. Podczas prezentowanego przeglądu LGT w 2017 roku wątek samobójstwa pojawił się dwukrotnie.

Kolejnym, wielokrotnie przewijającym się tematem wśród spektakli prezentowanych podczas Lubuskiej Gali Teatralnej była narzucana młodym ludziom presja bycia najlepszym, oryginalnym i odnoszącym sukces. Brak przyzwolenia na „zwyczajność”. W spektaklu grupy *Czyli Chili* z Zielonej Góry pt. „Musisz” główna bohaterka na samym początku mówi: „Jestem przerażająco zwyczajna”. Ma „zwykłe problemy nastolatki”. Ale to nie wystarcza – lepiej by było, żeby sprawiała spektakularne kłopoty, uciekła z domu, a później się poprawiła, niż była taka nijaka. Cały czas słyszy komunikat „Musisz (…)” w rożnych wariantach. Nawet kiedy się poddaje, to „musi w siebie uwierzyć”. Z kolei bohaterka innego przedstawienia pt. „Pięć minut” z Iłowej zostaje okrzyknięta „królową szarości” podczas show toczącego się na oczach widzów. Przekaz obu spektakli jest podobny. Wyłania się z nich tęsknota za tzw. „normalnością”, rozumianą jako życie bez ciągłej presji bycia „kimś” i wykorzystania swoich „pięciu minut”, nieprzegapienia okazji. Młodzi wysyłają ze sceny istotny komunikat: „Jesteśmy zmęczeni. Życie nie musi być pasmem sukcesów. Pozwólcie nam na zwyczajność”. Owo wołanie znajduje również uzasadnienie w publikacjach z dziedziny psychoterapii:

„Większość nastolatków ma poczucie, że wymaga się od nich zbyt wiele i poddaje się je zbyt wielu naciskom. Najbardziej uciążliwy dla większości z nich jest wymóg odnoszenia sukcesu. Składają się na to naciski ze strony najbliższego otoczenia i szkoły (…). Nastolatki musza też dorównywać finansowo rówieśnikom, odrabiać zadania domowe i sprostać wyśrubowanym wymaganiom w sporcie”[[8]](#footnote-8).

Młodzi ludzie zauważają mechanizmy, w jakie wpadają dorośli, zarażając tym samym swoje dzieci już od najmłodszych lat. Trafnie stawiają diagnozę, dostrzegają absurd pędu, w jaki wrzuca nas niestrudzone grono dorosłych ekspertów w każdej dziedzinie życia. W humorystyczny i mądry sposób temat ów został ujęty przez uczestników młodzieżowej grupy teatralnej pod nazwą *Oczy-Wiście* z Międzyrzeckiego Ośrodka Kultury w spektaklu pt. „Szuflandia”. Występuje w nim między innymi postać nad wyraz zaangażowanej szalonej wuefistki, z równym zaangażowaniem ogrywanej przez młodą aktorkę, która „zachęca” wyczerpane dzieci do ćwiczeń. Pełna pasji, wykrzykuje do słaniających się na nogach uczniów:

* „Musisz dać z siebie wszystko!”,
* „Wyciskaj siódme poty!” – Trzeba strzec się nudy. Bo nuda to:
* „Nagła utrata dobrej atmosfery!”

W czasie odpoczynku nie ma miejsca na „nicnierobienie”. Jeśli decydujemy się na relaks, to lepiej w tym czasie ćwiczyć jogę, niż marnować czas. Scenariusz spektaklu w całości stworzył zespół na podstawie improwizacji. Młodzi ludzie tematów – które są przedmiotem prac naukowych ekspertów z dziedziny psychologii i socjologii – dotykają intuicyjnie oraz z pełnym dojrzałości dystansem.

Kolejnym alarmującym i powtarzającym się wątkiem wybrzmiewającym w spektaklach podczas Lubuskiej Gali Teatralnej, zarówno 2017, jak i w 2018 roku, był brak czasu ze strony zapracowanych i zestresowanych rodziców. Tęsknota za pozbawioną pośpiechu rozmową w cztery oczy została dobitnie ukazana w nagrodzonym spektaklu pt. „Quo Vadis Domine” w wykonaniu zespołu „Po prostu my” ze szkoły podstawowej w Tuplicach. Przedstawienie prowadzone było bez słów, za pomocą prostych, wymownych obrazów oraz profesjonalnego ruchu scenicznego. Na uwagę zasługuje symboliczna scena, odbywająca się w ciemności, w której widzimy grupę postaci w płaszczach, spacerujących w różnych kierunkach i wpatrzonych w ekrany smartfonów – jedyne źródło światła. Pośrodku nich jest dziecko, które podbiega do kolejnych osób, usiłując się z nimi skomunikować, ale nie jest w stanie przebić się przez „ścianę” szklanego ekranu. Następnie, w wyróżnionym spektaklu pt. „Liliputy i Giganci”zespołu *Dzikusy* z Katolickiej Szkoły Podstawowej z Nowej Soli, dorośli są przedstawieni jako wielkie białe maski. Ciekawe świata dzieci otrzymują od nich komunikat: „Nie zadawaj tyle pytań”. W omawiane zagadnienie wpisuje się również spektakl pt. „Grzeczna”w wykonaniu zespołu teatru „Trach”z Młodzieżowego Centrum Kultury i Edukacji Dom Harcerza w Zielonej Górze. Scenariusz przedstawienia powstał na podstawie inspiracji tekstem pt. „Grzeczna” autorstwa Gro Dahle, a za reżyserię odpowiada instruktor, Alicja Niewiadomska wraz z zespołem. Tytułowa bohaterka jest dziewczynką, która jest tak grzeczna, że powoli znika. Stara się nie sprawiać kłopotów, jest niezauważalna, szczególnie przez swoich rodziców, którzy nie maja dla niej czasu. Choć pozornie dbają o rozwój dziecka, m.in. podsuwając wspomagające rozwój intelektualny filmy i pilnując, żeby nie wychodziła na podwórko, tak naprawdę jej nie dostrzegają. Dziewczynka staje się niewidzialna i rozpływa się w ścianie. Dopiero kiedy uwalnia swój głos krzykiem – wyrąbuje sobie drogę ze ściany na wolność. W spektaklu tej samej grupy (*Trach*) z 2017 roku pt. „Mamma”, inspirowanym tekstem Magdy Fertacz pt. „Białe baloniki”, główna bohaterka jest „dzieckiem w opałach”. Ma zajęcia z angielskiego, niemieckiego, francuskiego, a czasu wolnego brak. Marzy tylko o tym, aby pojechać z rodzicami nad morze. Nie na obóz językowy, ale nad morze. Na szczęście marzenie się spełnia.

Tęsknota za wartościami jest następnym w kolejności zagadnieniem manifestowanym w spektaklach młodych twórców. Szczególnie uwidoczniona jest w przedstawieniu pt. „Warto być dobrym” Teatru *Pampalary* z Tuczna,w reżyserii instruktora Katarzyny Cichowskiej i zespołu wykonawców. Przesłanie spektaklu koresponduje z jego tytułem. W świecie, który mówi, że trzeba być zaradnym, przebiegłym, a dobro się „nie opłaca”, młodzi wołają o „pół grama taktu i miłego słowa”, sugerując, że watro być dobrym i uczciwym mimo wszystko. Jest to bardzo budujący przekaz w czasach, w których dawniej jasno określone wartości stają się relatywne.

Temat wykluczenia jednostki z grupy, jak również wykluczenia społecznego, został kilkukrotnie zasygnalizowany w trakcie finału Lubuskiej Gali Teatralnej. Co prawda niektóre ze spektakli zrealizowano na podstawie gotowego scenariusza (np. „Dziób w dziób” Maliny Prześlugi), lecz nie zabrakło i takich, które od były współtworzone przez młodzież (np. „Przebudzenie” grupy Talia Kart), co świadczy o tym, że temat jest bliski ich doświadczeniu i zainteresowaniom. Instruktor Maja Muciek pracowała ze swoimi uczniami metodą improwizacji, na bazie której powstał spektakl. Młodzież współtworzyła przedstawienie również w warstwie scenariuszowej; dialogi zostały spisane na podstawie spontanicznie odgrywanych przez nich scen. Akcja dzieje się w szkole. Uczniowie wytypowali w klasie tzw. „kozła ofiarnego”, któremu nieustannie dokuczają. Po pewnym czasie sytuacja odwraca się i ofiara staje się „katem” i ubliża reszcie dzieci. W końcu przychodzi refleksja, że obie strony konfliktu zachowywały się wobec siebie okrutnie. Na uwagę w spektaklu, poza tematyką, zasługiwała niezwykle naturalna i swobodna gra aktorska, będąca wynikiem pracy metodą improwizacji. W nagrodzonym spektaklu pt. „Skarpety” teatru Makaron z Zespołu Edukacyjnego nr 9 w Zielonej Górze w symboliczny sposób został ujęty temat osób wykluczonych, nieakceptowanych przez społeczeństwo. Swoje odzwierciedlenie znajdują one w postaci głównej bohaterki – białej skarpety, która nie ma pary, a więc staje się bezużyteczna. Zostaje „skazana” na wrzucenie do dolnej szuflady, w której panuje brud, kurz, chaos oraz lęk przed opróżnieniem szuflady, który równa się śmierci. W tym osobliwym „więzieniu” poznaje jednak bardzo ciekawe osobistości: torbę, która się nie zapina; pasek bez sprzączki o skłonnościach do wieszania się… Okazuje się, że każdy z nich, choć dla „społeczeństwa” bezużyteczny, posiada talent i jest jedyny w swoim rodzaju. Niestety, tuz przed próbą rewolucyjnego wydostania się z szuflady, człowiek wyrzuca białą skarpetkę do kosza. Nie widziałam lepszego przedstawienia, które by w tak symboliczny, humorystyczny, a zarazem przejmujący sposób pokazywało mechanizmy rządzące naszym społeczeństwem oraz lęk przed innością.

Kończąc podsumowanie moich doświadczeń oraz obserwacji poczynionych podczas zasiadania w Radzie Artystycznej Lubuskiej Gali Teatralnej w 2017 i 2018 roku, chciałabym odnieść się do spektaklu, który wymyka się wszelkim kategoriom. Był on zresztą ostatnim, jaki obejrzałam podczas finału. Nosi tytuł „Gdzie jest Helenka”i został zaprezentowany w 2018 roku przez zespół *Małe Conieco* z Czarnowic, pod przewodnictwem duetu instruktorów: polonistki i nauczyciela muzyki – Danuty i Krzysztofa Irisików. Scenariusz spektaklu nie był dziełem młodzieży, napisany został przez panią Danutę Irisik. Co ciekawe – na szkolne zamówienie na przedstawienie o wydźwięku „patriotycznym”. Reżyserzy „wybrnęli” z owej sytuacji wspaniale i dokonali niemożliwego. Stworzyli spektakl, który w najmniejszym stopniu nie przypomina typowej szkolnej akademii, a jednocześnie jest niezwykle pouczający i w najlepszym tego słowa znaczeniu patriotyczny. Co najważniejsze: „porwali’ za sobą młodzież biorącą w nim udział, a następnie zachwyconą widownię oglądającą spektakl. Przedstawienie nawiązuje do dzieł wybitnych polskich malarzy. Każdy z aktorów gra inna postać z obrazu, która ożywa. Mamy między innymi: „Stańczyka” Jana Matejki, „Żydówkę z pomarańczami” Aleksandra Gierymskiego, kobietę z „Babiego lata” Józefa Chełmońskiego, pajacyki z „Maskarady” Tadeusza Makowskiego, ludzi siedzących w kolejce z obrazu Andrzeja Wróblewskiego oraz tytułową Helenkę z „Portretu Helenki” Stanisława Wyspiańskiego, której zniknięcie spowodowało zamieszanie wśród bohaterów innych obrazów. Spektakl, wysmakowany i dopracowany pod każdym względem, ze wspaniałymi, pełnokrwistymi kreacjami aktorskimi, odgrywanymi przez młodzież, od której zaangażowania mógłby uczyć się niejeden zawodowy aktor, powstał w biednej wiejskiej szkole. Całe to artystyczne przedsięwzięcie jest przykładem tego, że szeroko rozumiana sztuka „klasyczna” może być niebywale atrakcyjna dla młodych ludzi, o ile jest mądrze i ciekawie przekazana. Dotyczy to nie tylko malarstwa, ale przede wszystkim teatru, którego olbrzymia w tym rola. Adaptacja szkolnej lektury lub klasycznego tekstu dramaturgicznego może być bardzo atrakcyjna dla młodego widza.

Nastolatkowie są swoistym „barometrem” naszych czasów. Ich wypowiedź sceniczna, której przykłady przytoczyłam w tym rozdziale, może być skarbnicą wiedzy dla twórców teatru, szczególnie jeśli chodzi o tematykę, jaka powinna być poruszana w spektaklach dla młodzieży. Przykładem tego jest sukces spektaklu „Bestia” Maliny Prześlugi, autorki, która jest bardzo wnikliwą obserwatorką świata nastolatków, jak i przeglądów teatralnych, jest też jedną z prekursorek piszących dla młodzieży i o młodzieży. Z drugiej strony odpowiednio zaprezentowana klasyka lub „tematyka klasyczna”, jak wyżej przedstawione, może być bardzo atrakcyjną propozycją dla nastoletniego widza. Przekonałam się o tym w praktyce, grając w spektaklu pt. „Oświadczyny” Antoniego Czechowa, który wraz z rolą Natalii Stiepanowny stanowi moje drugie dzieło artystyczne w rozprawie doktorskiej, opisywane w poniższych rozdziałach.

Rozdział II. Dzieło artystyczne. Spektakl „Bestia”; rola: uczennica Kicia

Spektaklem, który idealnie wpisuje się w nurt teatru skierowanego do młodzieży, jest „Bestia” – musical o młodzieży w reżyserii Przemysława Jaszczaka, na podstawie tekstu Maliny Prześlugi. Spektakl miał swoją prapremierę w listopadzie 2015 roku w Lubuskim Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze. Przedstawienie jest sztandarowym przykładem najnowszego oraz, co najistotniejsze, skutecznego i atrakcyjnego teatru dla młodzieży. Olbrzymia w tym zasługa treści litery dramatu, która, obok wizualnie współgrającej ze sobą formy, tworzy propozycję pociągającą dla gimnazjalnych i licealnych widzów.

Czerpiąc z mojej praktyki aktorskiej oraz obserwacji widza młodzieżowego, opisanej m.in. w rozdziale I, twierdzę iż najistotniejszymi czynnikami wpływającymi na powodzenie spektakli dla młodzieży są:

1. Treść (tematyka bliska wrażliwości, codzienności)
2. Forma wizualna
3. Gra aktorska

Należy zaznaczyć, że kolejność omawianych przeze mnie trzech elementów nie stanowi o ich randze ważności. Akcenty uwagi młodych ludzi, w moim odczuciu, są w przypadku wymienionych punktów rozłożone podobnie; a niekiedy przykładanie równej miary, np. do formy i treści, nie ma zabarwienia pejoratywnego, lecz świadczy o wysoko rozwiniętej wrażliwości wizualnej młodzieży, charakterystycznej dla pokolenia kultury „obrazkowej”.

1. Treść

Malina Prześluga jest współczesną autorką, dramaturgiem Teatru Animacji w Poznaniu, związaną głównie z twórczością dla dzieci i młodzieży. W kwestii dramaturgii młodzieżowej jest jedną z prekursorek na polskiej scenie, moim zdaniem najskuteczniejszą. Być może oprócz, rzecz jasna, intuicji i talentu – istotną rolę odgrywa fakt, iż należy do pokolenia „trzydziestolatków” (ur. w 1983 roku) i czas „nastoletni” jeszcze zajmuje dość świeże miejsce w jej pamięci, choć jak sama „mówi” słowami bohaterki ze sztuki „Bestia”: „(…) ten musical, o ile to w ogóle jest musical… też napisała jakaś stara laska.”[[9]](#footnote-9), dając tym samym – z właściwym sobie poczuciem humoru – wyraz zrozumienia dla nastolatków, którzy najżywiej interesują się tym, co najnowsze. Niemniej jednak teksty autorstwa Prześlugi na aktualności nie tracą, a ich adaptacje, jak w przypadku zielonogórskiej „Bestii”, cieszą się olbrzymim powodzeniem wśród dorastającej młodej widowni.

„Bestia” jest tekstem utrzymanym w konwencji musicalu, będącym jednak swoista parodią amerykańskich hitów, tj. *High school musical.* Od samego początku autorka „puszcza oko” do czytelnika, późniejszego widza. W sztuce występują mocno zarysowane postaci, które reprezentują określone typy, które można spotkać w szkole, wpisujące się w sztampowy scenariusz filmów dla nastolatków. Szkoła, a właściwie klasa, reprezentuje małą społeczność, w której obowiązują określone zasady, podziały oraz hierarchia. Do niej trafia osoba z poza – nowa uczennica, nazwana w sztuce „Nowa”, dziewczyna, która nazywa się Wanda Sandał. Sam fakt bycia „nową” w klasie jest wystarczającym powodem, aby wzbudzić zainteresowanie. Trudny start dopełnia fakt, iż, podążając za słowami bohaterki:

„przy takim potencjale nazwiska, które w dodatku rymuje się z imieniem, można by było toczyć bekę co najmniej do wakacji”[[10]](#footnote-10).

Tak też się staje i Wanda Sandał zostaje ochrzczona jako „kapeć”. W pierwszej, otwierającej scenie zarówno dramatu, jak i spektaklu, przy okazji zaznajamiania się Nowej z klasą, następuje ekspozycja wszystkich postaci. Wśród uczniów występują Głąby, Kicie (tak zwane „siostry ksero”), Emo oraz tytułowy „Bestia”, pełniący funkcję klasowego błazna i kozła ofiarnego. W dyskotekowym świetle prezentują się wystylizowane Kicie, Głąby – wykonują dziwne skoki po ławkach, krzycząc z charakterystyczną nutą rodem z piłkarskiego stadionu. Emo recytuje z pamiętnika fragment swojej poetyckiej i nacechowanej pesymizmem twórczości. Prezentację postaci wieńczy wejście do klasy „Placówki”, czyli wychowawczyni, która z kolei przedstawia „Nową” klasie i przy okazji wygłasza krótkie *expose* na temat oferty edukacyjnej prezentowanej w „naszej wspaniałej placówce”:

„Wando, dziecko, miło mi przywitać cię w naszej wspaniałej placówce, mam nadzieję, że z pomocą koleżanek i kolegów poczujesz się tutaj u nas jak ryba w wodzie... mineralnej! Hihi! Nasza placówka szczyci się wspaniałym podejściem do wychowania oraz edukacji dzieci (…) a także ponadprzeciętnym wachlarzem zajęć dodatkowych, mamy w naszej wspaniałej placówce kółko biologiczne, kółko chemiczne, kółko fizyczne, kółko geograficzne, kółko teatralne, kółko filmowe, kółko szachowe, kółko historyczne, kółko matematyczne, drużynę siatkarską, koszykarską, piłkarską, aktyw biblioteczny i chór przy katechezie. Nasza-wspaniała-placówka-wita-Wandę-Sandał-w-swoich-gościnnych-progach-brawo. Siadaj”[[11]](#footnote-11).

Po przedstawieniu Wanda Sandał rozpoczyna swoje życie w nowej klasie, które, jak można przewidzieć, nie będzie należało do łatwych. Siada w ławce obok nieśmiałego chłopca i próbuje nawiązać z nim znajomość, co spotyka się z przestrogami oraz serią ironicznych komentarzy z ust reszty uczniów. Wanda Sandał, stawiając opór, odpowiada intonując pierwszy song w musicalu, zaczynający się od słów:

„A właśnie że z nim porozmawiam

I będzie jak w amerykańskim kinie

Może zaproszę go na kawę

On pewnie marzy o dziewczynie

Otworzę go na świat

Powiem ile jest wart

Świetny scenariusz

Na zagraniczny film

Dla nastolatków

A my będziemy w nim

Główne role grać (…)”[[12]](#footnote-12)

Tak wygląda ogólny zarys spektaklu. Całość została uwieczniona na nagraniu dostępnym jako element praktyczny dzieła artystycznego. Jak na musical przystało, sceny z życia szkolnego przetykane są songami. Tyle że ich wydźwięk, jak i całego przedstawienia, jest raczej słodko-gorzki niż „cukierkowy” i wyidealizowany. Nie jest przesycony pesymizmem, lecz ironią i humorem, który spotyka się z wdzięcznym przyjęciem młodzieżowej widowni. Spojrzenie z boku na szkolną rzeczywistość pozwala się do niej zdystansować. Malina Prześluga jest dramatopisarką, która ma bardzo dobre wyczucie widza, do którego kieruje swój tekst:

„(…) autorką musicalu z życia gimnazjum „Bestia” jest Malina Prześluga, która potrafi namierzyć zmiany gustów i wrażliwości młodych niczym radar bazy wczesnego ostrzegania, a potem zaatakować tę wrażliwość precyzyjnie nakierowanymi dramaturgicznymi pociskami”[[13]](#footnote-13).

Styl pisania i humor, z jakim nakreśla postaci dramatu, balansuje na granicy obśmiania, ale jej nie przekracza. Tekst daleki jest też od dydaktyzmu, na który wspomniana widownia reaguje alergicznie. Pomimo scen humorystycznych, problemy młodzieży nie są bagatelizowane, tylko traktowane poważnie. Najpełniej jest to widoczne w końcowych sekwencjach spektaklu, w których następuje swoiste „zdjęcie masek”. Kontrastowo do pierwszego songu, w którym komiksowo i stereotypowo zostają przedstawieni bohaterowie sztuki, w finałowej piosence pokazują swoje prawdziwe oblicze i szczerze śpiewają o swoich uczuciach. Wypowiadane przez nich słowa świadczą o skrzętnie ukrywanej wrażliwości oraz dojrzałości, na którą nie potrafiłby się zdobyć niejeden „dorosły”:

**„GRZECZNA**

Bądź grzeczna i się nie wychylaj

Zapomnij słów, których tak długo się uczyłaś

Grzeczne dziewczynki dobrze kończą,

Ty też

Dobrze skończyć chcesz

Ale ja mam głos

Mam swój głos

Wykrzyczę całą złość

Mam dość

Mam już dość

Dość ukrywania się przed wami

Tak,

Tak,

Tak, bawię się lalkami

No i co?

Robię to, co chcę

Co ty o mnie wiesz

**EMO**

Jestem tu i cię rozumiem

Choć mówić o tym nie bardzo jeszcze umiem

Czarne myśli prześladują mnie

Ja też

Dobrze skończyć chcę

**GŁĄB**

Chcę mieć głos

Ważny głos

A nie tylko złość

Mam dość

Mam już dość

Dość udowadniania, że

Jestem gość

Twardy gość

I że nigdy nie

boję się

**KICIA**

Bądź piękna jak gwiazda filmowa

Prawdziwą siebie lepiej dobrze schowaj

Przypudruj

Zagadaj

Odwróć uwagę, może nikt nie zgadnie

Jak bardzo

Tam w środku

codziennie czujesz się nieładnie

**NOWA**

Mamy dość

Mamy dość

Niech usłyszy ktoś

Nasz głos

Naszą złość

**BESTIA**

Naszą rzeczywistość

**WSZYSCY**

Tak różni

od siebie

A przecież tak cholernie tacy sami

Walczymy

Ze sobą

Przed sobą bez powodu się chowamy

A może

już skończyć

To głupie i dziecinne hejtowanie

I z klasą

Bez wojen

Razem przetrwać dojrzewanie”.[[14]](#footnote-14)

Po piosence finałowej w końcowej scenie spektaklu, w której następuje zerwanie teatralnej umowności, aktorzy ściągają peruki i kierują monologi bezpośrednio do widzów. Dokonują w nich autokrytyki, w której demaskują wszelkie mechanizmy rządzące światem dorosłych, napędzające między innymi rynek zbytu, reklamę, również tzw. „rynek kultury”:

„No. Tak to załatwiają dorośli. Czaicie, bo to dorośli kręcą te wszystkie zajebiste filmy i piszą książki i sztuki o nas. O NAS. DLA NAS. My nie, my przecież nie jesteśmy dorośli. To ONI próbują wmówić nam, jacy jesteśmy i jacy mamy być. Jak się ubierać, żeby być piękną. Jak się rozbierać, żeby być popularną. Jak zostać królem balu i popijać poncz, którego w Polsce nawet nie ma, bo jest piwo, wino, wódka, dżez. Oni nam mówią, jak żyć, choć mało o nas wiedzą. Zresztą ten musical, o ile to w ogóle jest musical... też napisała jakaś stara laska. Udaje, że nas zna. Że wie, co nam siedzi w głowach (…)”.[[15]](#footnote-15)

Dorośli łatwo przyjmują rolę sędziów, piętnując młodzież, na przykład za zbyt dużą koncentrację na wyglądzie zewnętrznym, lecz to oni kreują „wzory”, z których czerpią nastolatkowie.

Mam wrażenie, że choć czasy się gwałtownie zmieniają, to młodzi ludzie niezmiennie i szczególnie dziś potrzebują wzorców i autorytetów. Również tęsknota za wartościami (wymieniona między innym jako jeden z tematów często poruszanych w prezentowanych przez młodzież spektaklach podczas Lubuskiej Gali Teatralnej) znajduje odzwierciedlenie w reakcji młodej publiczności na spektakl „Bestia”. Końcowe kwestie są wypowiadane bezpośrednio do młodych widzów. Radzą, aby pomimo różnic, trzymali się razem, bo tylko między rówieśnikami mogą się najlepiej zrozumieć, aby się wspierać, zaprzestać rywalizowania i razem przejść przez trudny okres dojrzewania. Pod koniec wypowiedzi Kicia, którą gram, mówi:

„Jakkolwiek Sucharska to nie zabrzmi – bądźcie dla siebie dobrzy”[[16]](#footnote-16).

Ku mojemu początkowemu zdziwieniu, ta, jak i poprzednie kwestie, nie spotkały się z wygwizdaniem ani z pobłażliwymi pomrukami, tylko ze szczerym wybuchem entuzjazmu i braw. Hasła o byciu razem, solidarności, potrzebie akceptacji, wyrażają prawdziwe tęsknoty i pragnienia młodych ludzi. Byłam niemal przekonana, że ta „idealistyczna” wizja współżycia międzyludzkiego zostanie przez nastoletnią widownię przyjęta co najmniej z rezerwą. Najwyraźniej my, dorośli, jesteśmy już nazbyt ostrożni i sceptyczni, aby głosić szlachetne hasła. A młodzież przypomina, że można ze sceny mówić o wartościach.

1. Praca nad rolą

Na początku prób czytanych z reżyserem (Przemysław Jaszczak), zanim weszliśmy na scenę, odbyliśmy wiele rozmów dotyczących kierunku, w którym chcielibyśmy podążać jako współtwórcy spektaklu. Tekst niewątpliwie stanowił świetny pretekst do wspominania czasów szkolnych, a właściwie gimnazjalnych, których większa część obsady „Bestii” jest przedstawicielami. Wspomnienia te stały się ogromną inspiracją przy tworzeniu każdej postaci oraz relacji zachodzących między nimi. Począwszy od drobnych gestów i interakcji, takich jak: rzucanie papierkami, pisanie liścików, ściąganie na sprawdzianie, przesadne szuranie krzesłami, panika w momencie wkraczania nauczycielki do klasy, po wszelkiego rodzaju „końskie zaloty”. Wszystkie te drobne gesty stały się pomocne przy budowaniu postaci i składają na specyficzny klasowy „folklor”, budzący uśmiech młodej widowni i rozrzewnione wspomnienia starszej. Stanowią one jednak swego rodzaju oddech w stosunku do scen bolesnych i trudnych, których również nie brakowało, zarówno w spektaklu, jak i w naszych szkolnych reminiscencjach. Budowanie postaci, jak i relacji pomiędzy bohaterami rozpoczęliśmy jako aktorzy od czerpania z własnych, stosunkowo jeszcze świeżych, szkolnych doświadczeń. Mając jednak świadomość tego, że czasy się zmieniają, a szczególnie w przypadku nastolatków, owe zmiany są spektakularne i bardzo widoczne; w ramach przygotowania do spektaklu jak i jego promocji odbyliśmy serię przedpremierowych czytań sztuki dla młodzieży licealnej i gimnazjalnej. Połączone były one z rozmowami z młodzieżą. Chcieliśmy dowiedzieć się, czy tekst Przyślugi i poruszane w nim zagadnienia są dla młodzieży nośne i aktualne; radziliśmy się też w kwestiach językowych. Na przykład Wanda Sandał, zauważając po raz pierwszy tytułowego bohatera sztuki, mówi:

„Aha, jasne. Czyli to jest ofiara klasowa! W każdej klasie jest jakaś ofiara, tym razem to ten nieśmiały, chudy, piegowaty chłopak w za krótkich spodniach i.… i kolorowych skarpetkach... do sandałów... Serio...? Skarpetki do sandałów... No dobra. Niech mu będzie. W Skandynawii to podobno zaczyna być cool”[[17]](#footnote-17).

W tym fragmencie młodzież zwróciła uwagę na to, że obecnie rzadko mówi się „cool”. I zamiast tego określenia użyliśmy słowa „nice”, zasugerowanego przez odbiorców. Staraliśmy się, aby język był jak najbardziej zbliżony do młodzieżowej nowomowy, której przedstawiciele w mig wychwytują zwroty nieaktualne. Gorliwość m.in. w tej mierze okazała się niebezpodstawna. Przy okazji wystawiania spektaklu „Bestia” w Laboratorium Twórczym, działającym w Lubuskim Teatrze, odbywają się warsztaty związane z tematyką spektaklu dla zapisanych na nie klas szkolnych (najczęściej licealnych). Młodzież dzieli się podczas warsztatów „na gorąco” swoimi spostrzeżeniami po obejrzeniu spektaklu i zapisuje słowa „klucze”, które przychodzą na myśl; język był jednym z często wymienianych. Wielokrotnie wśród wspomnianych haseł pojawiały się również: „pokazanie prawdziwego szkolnego życia”, „odzwierciedlenie rzeczywistości”. Są one dla nas, aktorów, odpowiedzią na pytanie, czy tematy poruszane w spektaklu są tymi, które młodzież interesują – i rozwiewają nasze obawy co do ich aktualności. Ogólny wniosek płynący z rozmów przeprowadzonych z docelowymi widzami był taki, że choć czasy, technologia, gadżety się zmieniają, to pragnienia, marzenia i troski, z jakimi młodzi ludzie borykają się na co dzień, są niezmienne. Jednakże pomimo tego wspólnego mianownika łączącego nasze wspomnienia szkolne – współtwórców spektaklu i jego odbiorców – odnaleźliśmy różnice, które są bardzo wyraźnymi znakami współczesnych czasów, z którymi my, jako nastolatkowie, się nie stykaliśmy. Są one przede wszystkim związane z olbrzymim rozwojem technologicznym, szczególnie jeśli chodzi o media cyfrowe, które w znaczny sposób definiują życie młodych ludzi. Zjawiska takie jak cyberprzemoc lub hejt internetowy, wokół których de facto oscylują podstawowe wątki spektaklu, jeszcze 15 lat temu, kiedy my byliśmy w gimnazjum – nie miały miejsca. Tak jak nękanie uczniów istniało zawsze, tak w dobie wszechobecnej dostępności telefonów, kiedy każdy ma możliwość nagrywania filmów – zyskało to zupełnie nowy wymiar. Fora społecznościowe takie jak Facebook i Instagram są nie tylko przestrzeniami, w których młodzi ludzie zawierają nowe znajomości i dzielą się zainteresowaniami, lecz również miejscami, w których niejednokrotnie dochodzi do naśmiewania się, linczu, hejtu słownego, przekraczania granic prywatności, wręcz łamania prawa. O tym między innymi traktuje spektakl. Problem dotyka każdego bohatera bez wyjątku.

Aby jednak przejść od ogółu do szczegółu, postanowiłam zamieścić raport z ankiety, jaką przeprowadziłam pośród uczniów szkół podstawowych i ponadgimnazjalnych, którzy brali udział w warsztatach tematycznych po spektaklu w ramach wydarzenia „Wagary w lubuskim teatrze” w dniach 21 i 22 marca 2019 roku. Chcę również podzielić się wnioskami, będącymi podsumowaniem rozmów, które oscylowały wokół tematyki spektaklu. Ankieta została przeprowadzona wśród grupy 20 osób i składała się z 4 pytań, które starałam się maksymalnie uprościć:

1. Który raz jesteś w teatrze?
2. Pierwsza myśl: Co ci się podobało (lub nie podobało) w przedstawieniu „Bestia”?
3. Jaki morał (wnioski) wyciągnąłeś po obejrzeniu spektaklu?
4. Czy tematy poruszane w spektaklu są dla ciebie aktualne? Czy rzeczywistość w szkole, do której chodzisz, jest podobna?

Wyniki ankiety skłaniają do przemyśleń i mogłyby być zalążkiem wielu rozmów dotyczących m.in. siły oddziaływania, jaką może mieć teatr na młodego człowieka, roli twórców kultury w procesie kształtowania młodych widzów, czy miejsca szeroko rozumianej edukacji artystycznej w szkołach. Tej ostatniej kwestii dotyczy pytanie numer 1. Wyniki przedstawiają się następująco: dziesięciu na dwudziestu ankietowanych osób było w teatrze po raz pierwszy, cztery osoby po raz drugi, dwie po raz trzeci. Powyżej trzech razy były tylko cztery osoby. Wiek uczestników ankiety wynosił średnio 13/14 lat. Połowa widzów była po raz pierwszy w teatrze dzięki zorganizowanemu przez nauczycieli i szkołę wyjściu. Warto zaznaczyć, że dzieci i młodzież biorący udział w ankiecie pochodziłli z okolic Zielonej Góry, a nie z samego miasta, czyli mieszkały w ośrodkach, w których dostęp do placówek kulturalnych był ograniczony. Wyjście do teatru wiązało się z dodatkowymi kosztami i zorganizowaniem transportu. Niewątpliwie czynniki te mogły wpłynąć na tak zatrważająco niską ilość odwiedzin w przybytku Melpomeny. Spotkałam się również z sytuacją, w której wśród osiemnastoletniej młodzieży z jednego z zielonogórskich liceów znalazły się osoby, które były w teatrze po raz pierwszy. Było to zresztą ich pierwsze udanie się na przedstawienie ze szkoły zorganizowane przez nauczycielkę języka polskiego.

Z moich obserwacji wynika, że rola szkoły w procesie edukacji kulturalnej dzieci i młodzieży jest olbrzymia. Wyjazd na spektakl zorganizowany przez placówkę, do której przynależą uczniowie, jest często jedyną okazją do zaznajomienia się uczniów z teatrem. Ci, którzy regularnie chodzą na spektakle z rodzicami, należą do mniejszości. A liczby te są tym niższe, im mniejsza miejscowość, w której mieszkają.

Zagrałam wiele spektakli dla dzieci i młodzieży, począwszy od przedstawień z nurtu tzw. *„najnajów”* dla najmłodszych widzów, jak np. „W siódmym niebie” (bajka sensoryczna dla niemowląt), po „Bestię” dla gimnazjalistów i licealistów. Przeprowadzałam rozmowy z widzami w ramach warsztatów organizowanych przez Laboratorium Twórcze Lubuskiego Teatru. Posiłkując się tym doświadczeniem wnioskuję, że gdyby szkoła, przedszkole, żłobek, do którego przynależą uczniowie i wychowankowie, nie zapewniałyby wyjścia na spektakl, to mielibyśmy społeczeństwo teatralnych analfabetów. Funkcja placówek edukacyjnych w procesie kształcenia kulturalnego jest olbrzymia, dlatego moim zdaniem środki finansowe przeznaczane na inicjatywy takie jak wyjazd na spektakl teatralny, powinny zostać wliczone w budżet dedykowany szkołom, jak również propozycje uczestniczenia w przedstawieniu winny być uwzględnione w programie nauczania, a nie pozostawać kwestią przypadku lub dobrej woli nauczyciela, poświęcającego czas swoich lekcji. Jest to szczególnie ważne, jeśli rozpatrujemy uczniów z mniejszych ośrodków kulturalnych. W związku z powyższym, całym sercem popieram wszelkie inicjatywy mające na celu aktywizacje kulturalną mieszkańców, którzy z racji miejsca zamieszkania mają utrudniony dostęp do teatru.

Chlubnym przykładem edukacyjnej teatralnej działalności jest projekt „Teatr Polska”, nawiązujący swoją ideą do teatru objazdowego „Reduta” Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, jak również mający nieco mniejszy zasięg, ale przyświecającą mu jednakową ideę edukacyjny projekt Lubuskiego Teatru i MKiDN o nazwie „Teatr nie gryzie, spróbuj go oswoić”. W ramach niego jeździliśmy ze spektaklem „Bestia” do miejscowości w obrębie województwa lubuskiego, w których graliśmy dla młodzieży ze starszych klas szkoły podstawowej oraz gimnazjów i liceów. Występowaliśmy w salach gimnastycznych, w bibliotekach, w domach kultury. Spektakle poprzedzały warsztaty teatralne, tematyką odnoszące się do treści wystawianej sztuki, które sama kilkukrotnie prowadziłam. Spektakl i towarzyszące mu wydarzenia spotykały się z entuzjastycznym i pełnym zrozumienia odbiorem publiczności, jak trafnie przewidział w recenzji spektaklu prof. Juliusz Tyszka:

„*Bestia* będzie prezentowana młodym widzom zamieszkałym poza ośrodkami teatralnymi, bowiem realizacja tego spektaklu włączona jest w projekt *Teatr nie gryzie – spróbuj go oswoić*. Jestem raczej spokojny o powodzenie tego przedsięwzięcia, bowiem dzieło Prześlugi, Jaszczaka i całego zespołu twórców jest mądre, atrakcyjne scenicznie i mało nachalne pedagogicznie. Mam zatem pewność, że nim młodzi ludzie płci obojga zasiadający na widowniach różnych domów kultury, spędzeni tam przez szkoły, odbezpieczą i zdetonują swoje bomby rechotu, pokasływania i mało parlamentarnych, szyderczych komentarzy, zostaną przez zielonogórską *Bestię* pokojowo, łagodnie rozbrojeni, a później wciśnięci w fotele, a jeszcze potem finalnie umocnieni w swym poszukiwaniu sensu siebie samych”[[18]](#footnote-18).

Projekt niejednokrotnie był pierwszą okazją dla dzieci i młodzieży do obejrzenia spektaklu teatralnego. Choć żyjemy w XXI wieku, to liczba widzów, których mianowałabym nazwą „teatralnie wykluczonych”, jest zatrważająco wysoka. Teatr nie może konkurować z dostępnością, jaką dają telewizja i internet. Jednak niezmiennie pozostaje spotkaniem z żywym człowiekiem, które jest nie do przecenienia. Należy docierać do tych widzów, którzy z powodu odległego miejsca zamieszkania, biedy, braku interesującej oferty kulturalnej w okolicy, cierpią na teatralne wykluczenie. Jest to niewątpliwie zadanie dla szeroko rozumianych twórców kultury, jak i instytucji, które takie jak wyżej opisane inicjatywy finansują.

W tym miejscu podzieliłabym się moją osobistą refleksją. Bardzo lubię grać dla dzieci i młodzieży z mniejszych miejscowości i wiosek. Jest to najwdzięczniejsza publiczność. Często podczas rozmów po spektaklu lub warsztatach osoby te zaskakują bystrością i dojrzałością wypowiadanych komentarzy przy jednoczesnym entuzjazmie i czymś co nazywamy „świeżością” odbioru – cechami, których nieraz próżno szukać u dzieci „miejskich”, może już bardziej „przebodźcowanych”, często zmęczonych (tak! Zmęczonych dodatkowymi pozalekcyjnymi zajęciami), dla których oferowana forma rozrywki nie jest już tak szczególnym świętem jak dla tych, którzy nie mają jej na wyciagnięcie ręki. Każdy widz jest ważny i o każdego trzeba zabiegać, natomiast uważam, że o tych z mniejszych ośrodków kulturalnych, z wiosek, zabiegać należy szczególnie. I nie tylko ze względu na to, że mogą oni być – najczęściej nie z własnej winy – kulturalnie zaniedbani, lecz również dlatego, iż naprawdę słuchają, chłoną z radością atmosferę teatru. A to, że przy okazji dają nam, twórcom, poczucie, że to, co robimy, ma sens, jest może nie najważniejszym, a także bardzo budującym aspektem.

Odpowiedzi na kolejne pytania z przeprowadzonej przeze mnie ankiety są prawdziwą skarbnicą wiedzy dla aktorów i wszystkich twórców przedstawienia. Reakcje na drugi punkt dotyczący preferencji młodych widzów („Co Ci się podobało lub nie podobało w przedstawieniu „Bestia”) były bardziej różnorodne, choć nie pozbawione wspólnych mianowników. Powtarzającymi się replikami dotyczącymi sympatii widzów były:

* Gra aktorów: 5 osób; 1 osoba zwróciła uwagę na grę zespołową: „Bardzo podobała mi się klasa, ponieważ była bardzo śmieszna”.
* „Wszystko mi się podobało”: 5 osób.
* Tematyka bliska życiu młodych: 2 osoby: „Podobało mi się to, że były tam przedstawione codzienne rzeczy, które nas spotykają”, „Podobało mi się, ponieważ w spektaklu były przedstawione sceny z prawdziwego życia szkolnego”.
* Zwrócenie uwagi na treść sztuki: 3 osoby: „Historie bohaterów”, „Podobała mi się charakterystyka bohaterów pod koniec”, „Przebrania oraz dialogi mi się spodobały”.
* Kostiumy: 2 osoby.

Odpowiedzi dotyczące antypatii widzów: 3 osobom nie podobało się to, że aktorzy odgrywający rolę Głąbów palili na scenie papierosy.

Reakcje na pytanie numer 3, dotyczące morału (wniosków), jakie widzowie wyciągnęli po obejrzeniu spektaklu, były przedmiotem mojej szczególnej ciekawości. Okazało się, że młodzi zwrócili uwagę na trzy ważne kwestie poruszane w spektaklu:

* Nękanie, dokuczanie, naśmiewanie się: 5 osób: „Nie warto dokuczać innym”, „Nie powinniśmy się obrażać”, „Musimy się wzajemnie szanować”.
* Przyzwolenie na różnorodność, „bycie sobą”, kierowanie się własnym kodeksem zasad: 5 osób: „Nie warto się zmieniać ani poddawać”, „Każdy jest inny i ma prawo do bycia sobą”, „Trzeba być takim, jakim się naprawdę jest”.
* Potrzeba bycia w grupie, solidarność: 4 osoby: „Razem można wszystko”, „Warto się zaprzyjaźniać, „Warto się trzymać razem”.

Na pytanie czwarte, dotyczące poruszanych tematów w spektaklu: „Czy rzeczywistość w szkole, do której chodzisz jest podobna”, większość uczniów (15 osób) odpowiedziała twierdząco, a dwie z nich napisały, że jest podobna „w pewnym stopniu”.

Choć ankieta jest, moim zdaniem, bezduszną formą badawczą i nie zastąpi rozmowy o przeżyciach estetycznych i wewnętrznych po obejrzeniu spektaklu, to jednak hasła wypisane „na gorąco” przez młodzież dają pewną wiedzę na temat tego, na ile treści kierowane przez nas, aktorów do widzów – wybrzmiewają. Co najważniejsze, wiedza ta napawa optymizmem. W połączeniu z rozmową z widzami i swobodnym dzieleniem się refleksjami, która odbyła się po wykonaniu części „pisemnej” szczegółowo omawianego przeze mnie warsztatu, jestem przekonana, że warto jest młodych pytać o zdanie i wsłuchać się w to, co mają do powiedzenia. Myślę, że wszelkie rozmowy na temat tego, jak powinna wyglądać sztuka skierowana do młodych widzów, i jakie tematy warto w niej poruszać, powinny rozpocząć się od zapytania samych zainteresowanych.

Co ciekawe, potrzeba dialogu i porozumienia na linii dorosły-nastolatek/dziecko okazała się jedną z głównych kwestii, które – choć nie padły w ankiecie – zostały mocno zasygnalizowane przez widzów na rozmowie wokół tematyki spektaklu w ramach opisywanego przeze mnie wydarzenia pt. „Wagary w Lubuskim Teatrze” w marcu 2019 roku. Młodzież zainspirowana treściami spektaklu mówiła o tym, jak wyglądają ich relacje z rówieśnikami w szkole, z rodzicami, nauczycielami. Nastolatkowie zwrócili uwagę na to, że w ich domach komunikacja, na przykład z rodziną, szwankuje głównie za sprawą tego, że dorośli bagatelizują problemy młodych. Dziecko, nastolatek, sygnalizując swoje zmartwienie, bardzo często spotyka się z odpowiedziami typu: „To przejdzie”, „Nie przesadzaj”. Dorośli uważają, że skoro ktoś jest młody, to nie ma „prawdziwych” problemów. Jakże błędne rozumowanie! Podobnie ma się rzecz w podejściu wielu rodziców do kwestii nauki. Współcześni uczniowie są niejednokrotnie bardziej przeciążeni obowiązkami niż ich pracujący rodzice; spotykają się z kompletnym brakiem zrozumienia, kiedy sygnalizują swoje zmęczenie. Temat ów, wciąż palący i aktualny, był również mocno sygnalizowany podczas przeglądu dziecięcych i młodzieżowych spektakli podczas Lubuskiej Gali Teatralnej w 2017 i 2018 roku, z której sprawozdanie zamieściłam w pierwszym rozdziale pracy. Młodzi wołają o czas i atencję. O słuchanie i poważne podejście do ich problemów

Warto młodych posłuchać, zapytać o zdanie. Nawet z takiej mikroskali, jaką są rozmowy wokół tematu spektaklu teatralnego, można wyciągnąć wiele wniosków. Dlatego, wracając do warsztatów prowadzonych po obejrzeniu przedstawienia pt. „Bestia”, odniosłabym się do jednego z poruszanych wątków, który może być potwierdzeniem ważkości kwestii omawianych powyżej dotyczących relacji rodzic-nastolatek. Mianowicie, uczniowie zainspirowani niedawno obejrzanym spektaklem, w trakcie dzielenia się refleksjami zaznaczyli, że choć tematy poruszane w spektaklu są im bliskie, to rzeczywistość szkolna bywa dużo bardziej brutalna. Kilkukrotnie zwrócili uwagę na to, że wiele osób z ich szkolnego otoczenia się okalecza. Są to tak zwane „tajemnice poliszynela”, o których wiedzą wszyscy, jednak w ostatniej kolejności rodzice i opiekunowie. Niestety te sygnalizowane problemy znajdują potwierdzenie w statystykach. Ilość prób samobójczych oraz liczba młodych osób chorujących na depresję jest w naszym kraju niepokojąco wysoka, a Polska plasuje się w Europie na drugim miejscu pod względem samobójstw nieletnich[[19]](#footnote-19).

Chciałabym teraz odnieść się do bardzo istotnej kwestii poruszonej przez młodzież. Mianowicie chodzi o symbolikę maski. Młodzi odnieśli się do tego wielokrotnie wybrzmiewającego w spektaklu motywu, mówiąc, że zarówno dzielenie się na grupy, które definiują określone sposoby zachowania, jak i przywdziewanie masek na co dzień w szkole i w domu, stanowi swoistą fortecę, za którą czują się bezpiecznie i mogą ukryć swoją wrażliwość. Podczas kreowania postaci scenicznych wraz z reżyserem położyliśmy duży nacisk na to, aby motyw zakładania masek i uwięzienia w stereotypie był wyraźnie zaakcentowany.

Podczas pracy nad spektaklem wspólnie z reżyserem (Przemysław Jaszczak) stanęliśmy przed dylematem, jak podejść do kwestii wieku aktorów, którzy, jak wiadomo, są sporo starsi niż literackie pierwowzory. Doszliśmy do wniosku, że nie będziemy udawali, że mamy po 15 lat, choć taki zabieg byłby oczywiście możliwy i ciekawy. Został wykorzystany na przykład w najnowszym filmie Marka Koterskiego pt. „Siedem uczuć”, w którym dorośli aktorzy z powodzeniem wcielają się w postaci dzieci z podstawówki, korzystając z metody aktorskiej – polegającej na całkowitym „wejściu” psychofizycznym w postać – zainspirowanej zapewne metodą aktorską K. Stanisławskiego. W przypadku spektaklu „Bestia”, za sugestią reżysera, został obrany kierunek formalny. Koresponduje on zarówno z konstrukcją przedstawienia (musical) jak i z *light motivem* spektaklu, którym jest, m.in. chowanie się za formą, przywdziewanie masek. W scenach prezentujących bohaterów następuje niejednokrotnie ich celowe przerysowanie na granicy grania „grubą kreską”, aby moment „ściągnięcia masek” w finale uwypuklić. Widać to również w ruchu scenicznym, który, szczególnie w scenach zbiorowych, jest mocno sformalizowany. Momentami przypomina granie maskowe. Chwilowe zatrzymania akcji i ruchu korespondują z projekcjami nawiązującymi do estetyki komiksu. Wyzwaniem aktorskim jest odnalezienie równowagi pomiędzy wyrazistą formą a naturalnością i spontanicznością gry. Jak już wspomniałam, spektakl ma formę musicalu. Następuje w nim jednak swoista zabawa stylem, a charakterystyczna konwencja musicalu (znienacka bohaterowie zaczynają śpiewać i tańczyć, by po chwili powrócić do spokojnego zajmowania się swoimi sprawami) jest świadomie wykorzystana do zdystansowanego, ironicznego komentowania rzeczywistości. Bohaterowie nie udają, że muzycznych wstawek nie było. Wręcz przeciwnie – barwnie i ciekawie zaaranżowane utwory nie służą jedynie zwiększeniu atrakcyjności wizualnej i „posuwaniu akcji do przodu”, lecz mają dodatkową funkcję: jest to (ujęte w humorystyczny sposób) ukazanie i wyolbrzymienie cech postępowania bohaterów (piosenka Emo i Kici), bądź polemika z wyidealizowanymi obrazami, które oferują głównie „amerykańskie hity dla nastolatków”. Przykładem tego jest scena sprzątania stołówki, podczas której uczniowie radośnie podają sobie mopy, śpiewając: „Czyszczę, poleruje i szoruję”. Zostaje ona spuentowana komentarzem głównej bohaterki:

„Tego nie było, czaicie. To zwykła polska szkoła, w której zdrapuje się gumy z ławek i tyle, taki *lajf*”[[20]](#footnote-20).

Niemal każdy utwór wokalno-choreograficzny zostaje stosownie skomentowany. Najczęściej powtarzają się wspomniane dwa schematy: uwypuklenia cech charakterystycznych bohaterów, niekiedy w celowo przerysowany sposób, oraz ukazywanie rzeczywistości wyidealizowanej kontra „szara rzeczywistość”. Oba te zabiegi sprawiają, że wspomniane zdjęcie masek w wymiarze aktorskim zyskuje na wyrazie i mocy, a konwencja musicalu staje się narzędziem polemiki z poruszaną w spektaklu tematyką.

Suma wymienionych obserwacji, wspomnień, inspiracji, a nade wszystko kierunków nadanych przez reżysera, na czele z wszystkimi twórcami spektaklu, złożyła się na budowanie roli Kici. Poniżej przeanalizuję pod kontem pracy nad tworzeniem postaci sceny, w których pojawia się odgrywana przeze mnie bohaterka z podziałem na sceny zbiorowe i kameralne (dwójkowe, trójkowe).

1. Tworzenie roli Kici

Kicia, a dokładnie Kicia 1, to postać, którą odgrywam w spektaklu „Bestia”. Kicia 1 nie istnieje bez Kici 2 – swojej najlepszej przyjaciółki – wraz z którą określane są jako „siostry ksero”. Kicie są nierozłączne i w spektaklu występują niemal zawsze w duecie. Duet je definiuje i określa dość wysoki status w klasowej hierarchii. Uchodzą za dziewczyny niebezpieczne, kąśliwe, z którymi lepiej nie zadzierać. Są to typowe klasowe „laleczki”, zawsze z perfekcyjnym makijażem i odpowiednia stylizacją; przypominają *cheerleaderki* z amerykańskich musicali dla młodzieży. Nowa osoba w klasie szybko staje się przedmiotem ich drwin, szczególnie w kwestiach dotyczących wyglądu i ubioru. Same zresztą o wygląd zewnętrzny nieustannie dbają, malują się „niepostrzeżenie” na lekcji, nikt ich nie widział bez pełnego makijażu. Swój wizerunek zawdzięczają między innymi autorytetom z kolorowych gazet i Internetu. Jak się łatwo domyślić, pod maską makijażu i pozornej pewności siebie, skrywa się wrażliwość i potrzeba akceptacji otoczenia.

Jako Kicia 1, tak jak reszta bohaterów pojawiam się na początku spektaklu w przestrzeni klasy w trakcie lekcji, podczas której wychowawczyni, nazwana Placówką Tatiana Kołodziejska), przedstawia Nową (Joanna Wąż). W klasie, do momentu wejścia nauczycielki, panuje charakterystyczny rozgardiasz i folklor, którego elementy, takie jak kopanie się pod stołem i wyszukane wygłupy (rzucanie kulkami papieru), są na porządku dziennym. Kicia siedzi w ławce ze swoją przyjaciółką (Kicia 2 grana przez Alicje Stasiewicz). Warto zwrócić uwagę na zestaw szkolnych przyborów poszczególnych uczniów (rekwizyty ogrywane podczas spektaklu, wiele mówiące o postaciach). W przypadku Kici na ławce, poza zeszytem, prezentuje się zestaw do makijażu, mały lakier do włosów, lusterko, pędzel do pudru, a nade wszystko dotykowy telefon, służący w razie potrzeby jako lusterko. Wszystkie „pomoce szkolne” mieszczą się w małej torebeczce w kształcie kotka z logo zaczerpniętego z „Hello Kitty”. Torebka jest wyeksponowana na ławce; poza swoim oczywistym przeznaczeniem pełni funkcję fasady, za którą można się skryć podczas poprawiania makijażu. W zeszycie (odgrywanym w spektaklu także jako książka) mieści się gazeta „Bravo Girl”, którą Kicia 1 chętnie przegląda wraz ze swoją przyjaciółką – Kicią 2. Po wprowadzeniu do klasy nowej uczennicy i serii ironicznych komentarzy, będących następstwem przedstawienia się koleżanki (Wanda Sandał), scena się kończy. Główna bohaterka zwraca się do publiczności (komentarze tzw. „na stronie” są często powtarzającym się zabiegiem w spektaklu) i prezentuje każdego z bohaterów, o czym wspominałam w akapicie poświęconym zarysowi treści spektaklu.

Przechodząc od ogółu do szczegółu, warto zwrócić uwagę na kostium granej przeze mnie bohaterki. Kicia 1 ubrana jest w granatową sukienkę z golfem (kolor przywodzący na myśl szkolny mundurek), białe podkolanówki i czarne lakierki. Jest to styl powtarzający się u każdego bohatera. Strój na pierwszy rzut oka wydaje się być bardzo skromnym. Do momentu aż Kicia obróci się do tyłu, eksponując odsłonięte plecy, przykryte cienką warstwą tiulu z obrazkiem imitującym logo „Hello Kitty”. Całość dopełnia torebka w kształcie wspomnianej głowy kotka. Z kolei kostium jej „siostry ksero”, Kici 2, przyozdobiony jest identycznym obrazkiem z przodu. Taki zabieg sprawia, że na pozór skromne szkolne kroje mundurków (autorstwa Adama Królikowskiego) zyskują tzw. „pazur”. Dotyczy to wszystkich projektów. Kostiumy współgrają ze scenografią i projekcjami, są utrzymane w podobnej konwencji, którą określiłabym jako „szkolno-komiksowo-mangową”. Na przykładzie tych projektów widoczna jest ścisła współpraca całej ekipy twórców przedstawienia. Niejednokrotnie w recenzjach pojawiały się komentarze, iż wszystkie elementy spektaklu, na czele z warstwą wizualną, są bardzo spójne i korespondują z jego treścią. Zdystansowana zabawa z konwencją musicalu wyraża się również w humorystycznym i drapieżnym projekcie szkolnych mundurków, które sprawiają pozory grzeczności tylko na pierwszy rzut oka. Dopełnieniem kostiumu Kici jest obszerna blond peruka i wyrazisty makijaż. Całość stanowi doprecyzowaną w każdym szczególe fasadę, za którą skrzętnie ukrywa się wrażliwa i pełna kompleksów dziewczyna. Jednak zanim nastąpi ukazanie jej prawdziwego oblicza, musi minąć szereg scen, w których wraz z koleżankami i kolegami, będzie wykonywała skuteczną i ciężką pracę, aby ową wrażliwość przykryć. I tak, w odsłonie prezentującej postaci, Kicie zostają skomentowane przez główną bohaterkę zgodnie z ich zachowaniem:

„(...) a to są Kicie. (…) Lub, jak kto woli, Siostry Ksero. Jak widzicie, mają kolorowe pazurki i lubią, gdy się je mizia. Wieść niesie, że rozumieją, co się do nich mówi”.[[21]](#footnote-21)

Swój wizerunek utrzymujemy również w dwóch pierwszych piosenkach zbiorowych: „Jak w amerykańskim filmie” i „Piosenka Emo”. Warto wspomnieć, iż kompozycje i aranżacje muzyczne – autorstwa Krzysztofa Domańskiego, który również przygotował wokalnie aktorów – są elementem spektaklu, który w znacznym stopniu wpłynął na jego atrakcyjność w oczach młodych widzów. Każdy utwór został zaaranżowany z myślą o wiodącym temacie i postaciach w nim występujących. I tak, w piosence otwierającej, mamy muzyczną kompozycję – „petardę” – współgrającą z dyskotekowym światłem, confetti, skokami wykonywanymi przez aktorów po ławkach, musical dla młodzieży w prawdziwie „amerykańskim” stylu. Tekst Prześlugi humorystycznie koresponduje z taneczno-choreograficznym show, nadając całości potrzebny dystans. W końcu to:

„Świetny scenariusz na zagraniczny film, a my będziemy w nim główne role grać”[[22]](#footnote-22).

Krzysztof Domański w swoich kompozycjach zręcznie połączył rozmaite style i gatunki muzyczne; w wielu utworach występują instrumenty smyczkowe nagrywane w studiu przez filharmoników. Cały utwór Piosenki 4 (sąd Placówki nad Nową oskarżoną o kradzież) został nagrany przez kwartet smyczkowy i utrzymany jest w pastiszu konwencji operowej. Z kolei piosenka Kici 1 i Kici 2 jest skomponowana na bazie muzyki elektronicznej i utrzymana w tanecznym nastroju. W tle widnieją różowe projekcje (autorstwa Mateusza Mirowskiego), potęgujące „cukierkowy” charakter utworu. Piosenka jest jednak pozornie wesoła i infantylna. Pomiędzy wierszami zapisana jest bolesna historia, którą dziewczyny dzielą się ze sobą, będąc chwilowo bez świadków. Chciałabym pochylić się nad tym fragmentem, gdyż Kicie uchylają w nim rąbka swojego prawdziwego oblicza, na co dzień starannie skrywanego pod warstwą wyniosłości i makijażu.

*Entourage* do sceny stanowi (widniejąca na projekcji) damska toaleta. Kicie wykonując synchroniczne ruchy (rytmizacja ruchu scenicznego), poprawiając sobie makijaż, jednocześnie dzielą się wrażeniami z niedawno odbytej randki z chłopakiem i wydają przy tym niekontrolowane piski. (Kicia 1 słucha, Kicia 2 zdaje relację). Po chwili w strefę zwierzeń wkracza intruz w postaci Wandy Sandał. Nowa zostaje jednak skutecznie odstraszona przez koleżanki i momentalnie usuwa się z terytorium Kić, które mogą powrócić do przerwanych zwierzeń, płynnie przechodzących w słowa celowo infantylnie śpiewanej piosenki:

**KICIA 2**

Drogi Darku

Idę z tobą do parku

Będziemy się całować

I pośród kwiatów chować

Będzie pięknie

Ja mam letnią sukienkę

Ty masz butelkę wina

Chłopiec i dziewczyna

Jesteśmy tu we dwoje

I się nie boję.

**KICIA 1**

Ach, jakie to śliczne

Jakie romantyczne

Ty mała szczęściaro

Zostaliście parą?

**KICIA 2**

Drogi Darku

Zapomnę o zegarku

I lekcji nie odrobię

Bo tak się kocham w tobie

Ach, jak cudnie

Słoneczne popołudnie

Za kolano mnie trzymasz

Chłopiec i dziewczyna

Szepczesz, że kochasz szczerze

A ja ci wierzę.

**KICIA 1**

Oj, aż cała płonę

Taki umięśniony

Ty mała szczęściaro

Poszliście na całość?

**KICIA 2**

Jak róża pąsowieję

Twoja miłość mnie woła

Tyle się wokół dzieje

I jestem goła!

**KICIA 1**

Jak róża pąsowiejesz

Jego miłość cię woła

Tyle się wokół dzieje

I jesteś goła!!!

**KICIA 2**

Dość szybko sobie poradziłeś

Ciut romantyczniej bym wolała

A potem w krzakach zostawiłeś

I się w tych krzakach załamałam.

**KICIA 1**

Wszystko dobrze jest

Każdy jej to powie

Przechodzień zgubiony i jego pies

Wszystko dobrze jest

A on się nie dowie

Że to pierwszy i ostatni raz

Gdy uwierzyła

Że ktoś ją chce...[[23]](#footnote-23)

Pod koniec utworu na jaw wychodzi bolesne doświadczenie Kici 2, które pozostawiło po sobie trwałe i głębokie zranienia. Przytulam i pocieszam moją przyjaciółkę, przypominam o tym, aby nie traciła szacunku do samej siebie. Mówię również, że nie możemy pozwolić na to, żeby ktoś nas ponownie wykorzystał, sugerując tym samym, że podobna sytuacja mogła być również udziałem mojej bohaterki. Kicie ocierają łzy, poprawiają makijaż, przybierają swoje charakterystyczne pozy i nakładają maskę wyniosłego uśmiechu. Z podniesionymi głowami wychodzą.

Ta scena pozwala zrozumieć motywy postepowania dziewczyn, jak również przyczynę, dla której tak skrzętnie chowają swoje prawdziwe uczucia; zgodnie z zasadą: im większe zranienie i kompleksy, tym większa maska. Po wspomnianej scenie następują kolejne mające podobny schemat. Głąby spotykają się „na papierosie” i po serii głupich żartów rozmawiają szczerze o problemach w domu. Ukazują zupełnie inną, wrażliwą stronę swojej osobowości. Kiedy jednak pojawia się osoba trzecia w postaci Wandy, na nowo powracają do niewybrednych komentarzy i głośnego śmiechu. Podobny schemat mają sceny z Emo. Konstrukcją scen tłumaczy się celowość kierunku obranego przez reżysera i nas, aktorów, jeśli chodzi o grę. Mocno, stereotypowo zarysowane postaci prowokują do śmiechu. Zarówno bohaterów sztuki odgrywających szkolnych kolegów, jak i młodą widownię oglądającą spektakl. Po pewnym czasie widać jednak, jakie skutki może wywoływać ów śmiech, i że granica pomiędzy żartem a hejtem jest niewielka. Łatwo ją przekroczyć. O tym jest również „Bestia”. Każdy z bohaterów jest zarówno ofiarą naśmiewania i hejtu, jak i inicjatorem podobnego zachowania. Młodzież zasiadająca na widowni trafnie to skomentowała, m.in. podczas spotkań warsztatowych poświęconych tematyce spektaklu. Wśród wielu haseł wypisywanych „na gorąco” po przedstawieniu na kartkach widniały m.in.: „wyciąganie wniosków z tego, co robimy innym”, „realizm”, „ukazanie prawdziwego szkolnego życia”, „zdjęcie masek”, „odzwierciedlenie rzeczywistości”. Co ciekawe, nasze obawy co do tego, czy nie przesadzamy, odgrywając poszczególne postaci – zostały rozwiane. W rozmowach z widzami niejednokrotnie spotykałam się ze stwierdzeniem, że wiele dziewcząt z ich szkolnego otoczenia zachowuje się dokładnie tak jak Kicie, a raz, w odpowiedzi na zadawane przeze mnie w ankiecie pytanie, widniała sugestia: „Blondyny mogłyby być bardziej wredne”. Przyznam, że dla mnie jako aktorki odgrywanie roli Kici, choć w większości momentów wiązało się z dobra zabawą, było również trudne. Przede wszystkim ze względu na to, że ukazywanie takiego stereotypowego obrazu „pustej, wymalowanej lalki” rodziło mój wewnętrzny opór i bunt, pomimo zrozumienia, iż owo zobrazowanie uwięzienia w stereotypie służy wyższemu dobru. Dlatego uwagi młodzieży wypowiadane po spektaklach były dla mnie cenne i utwierdziły mnie w słuszności kierunku obranej interpretacji. Większość postaci spektaklu, z Kiciami na czele, swoim zachowaniem buduje podatny grunt do obśmiania. Celowo delikatnie manipulujemy w ten sposób widzami, żeby po obejrzeniu scen, w których postaci zachowują się już „normalnie”, zrozumieli, jak łatwo można uszczypliwymi uwagami zranić drugą osobę.

W kontekście pracy nad rolą warto się przyjrzeć kolejnej scenie z moją bohaterką, w której widzimy ją zupełnie inną niż zazwyczaj. Jest to scena romantyczna, w której Kicia potajemnie spotyka się z Emo i oboje wyznają sobie uczucie. Na co dzień kąśliwa dziewczyna w tej scenie jest onieśmielona, rozmarzona i zakochana. Emo, który z zasady jest ponury i nie wierzy w miłość, rozpromienia się w uśmiechu bo jak mówią wspólnie z Kicią: „love….istnieje”[[24]](#footnote-24). W scenie tej staram się pokazać moja bohaterkę z zupełnie innej strony niż dotychczas. Podczas pracy cofnęłam się we wspomnieniach do czasu, w którym wszystko było „pierwsze”. Pierwsze złapanie się za ręce z chłopcem, rozmowa, wyznanie uczuć. Krótkie spotkanie na szkolnym korytarzu rodzi całą paletę emocji – od onieśmielenia, strachu, po radość i zakochanie, które staramy się wraz z moim partnerem scenicznym w sobie wzbudzić. Scena zostaje szybko przerwana w chwili, kiedy energicznie wkracza w ich przestrzeń Wanda. Kicia i Emo odskakują od siebie jak oparzeni. Publicznie wstydzą się okazywania uczuć. Składa się na to wiele czynników, a złamanie zasady podziału na grupy (Kicie nie kolegują się z Emo) jest jedną z wielu. W takich scenach, jeśli chodzi o dobór środków aktorskich, bardzo istotne jest ukazanie kontrastu pomiędzy momentem, w którym bohaterka jest „prawdziwa” a chwilą, w której wraca do wyuczonej maniery. Owe różnice w grze są silnie akcentowane w spektaklu.

Odgrywana przeze mnie bohaterka Kicia to młoda dziewczyna, która wchodzi w dorosłość, swojej kobiecości dopiero się uczy. Robi to nieporadnie, szuka wzorców, które okazują się niewłaściwe. Nie rozumie jeszcze, że jej wrażliwość stanowi wartość, stara się ją skutecznie przykrywać udając kogoś kim nie jest. Podobny schemat zachowania prezentuje każdy z bohaterów spektaklu.

Warto podkreślić, że pomimo obecności kilku kameralnych scen, spektakl „Bestia” jest przede wszystkim kreacją zbiorową. Pokazuje małą społeczność klasy, w której działają określone mechanizmy. Jednym z nich jest mechanizm wyznaczania kozła ofiarnego, którym w tym wypadku jest tytułowy „Bestia” – chłopak, który bez zgody innych robi zdjęcia i filmy obnażające bohaterów, ukazujące ich we wstydliwych, trudnych sytuacjach. Jest z powodu swojego zachowania potępiony przez klasę. Jednocześnie ta sama klasa „lajkuje” jegofilmy i komentuje w niewybredny sposób przedstawionych na nich kolegów i koleżanki. Przykładem tego jest scena, zainicjonowana przez moja bohaterkę, w której naśmiewa się ze wrzuconego do sieci zdjęcia Wandy, przedstawiającego dziewczynę czyszczącą w ramach kary blaty na stołówce. Klasa aż do momentu wejścia nauczycielki naśmiewa się z Wandy, zamieszczając jednocześnie upokarzające dziewczynę komentarze na forach społecznościowych. Jest to mocny moment w spektaklu, który ukazuje, jak łatwo można przekroczyć granicę między żartem a krzywdzeniem, i jak ciężko jest powstrzymać samonakręcającą się machinę hejtu. Co najsmutniejsze, każdy z bohaterów spektaklu stał się ofiarą podobnych „żartów”, a mimo to sam później przyczynia się do zadawania ran. Młodzież oglądająca spektakl bardzo mocno zareagowała na ten moment, o czym przekonałam się podczas warsztatowych rozmów po spektaklu. Myślę, że warto było przyjrzeć się tej scenie, by zobaczyli, że jest ona lustrzanym odbiciem wielu sytuacji obecnych w ich szkołach. Nastolatkowie rzucają się w wiele wydarzeń jak w ogień, może być to także zbiorowa uciecha płynąca z naśmiewania się z rówieśników. Zatracają przy tym granice, a refleksja przychodzi często zbyt późno. Niejednokrotnie też chcą się przypodobać danej grupie, i idąc za ciosem, podłączają się do jej retoryki, która ma na celu obśmianie tych, którzy należą do innej „paczki”. Staraliśmy się ukazać ową samonapędzającą się machinę w scenie ze zdjęciem Wandy.

W każdym „szanującym się” filmie bądź musicalu dla nastolatków musi znaleźć się scena szkolnej dyskoteki. W sztuce Maliny Prześlugi dyskoteka szkolna to wydarzenie, podczas którego następuje zwrot akcji. Wspólna zabawa okazuje się momentem, w którym nikną podziały i klasa bawi się razem. Kicia i Emo nieśmiało podchodzą do siebie i tańczą razem, tym samym ujawniając publicznie łączące ich uczucie. Pod koniec wszyscy robią sobie spontaniczne zdjęcie.

„Patrzcie (…) Zwyczajni, fajni ludzie bez podziałów i wojen” – Komentuje Wanda Sandał – „Gdyby to był kadr amerykańskiego filmu dla nastolatków, to dalej byłoby mniej więcej w tym stylu”[[25]](#footnote-25)

I w konsekwencji następuje piosenka finałowa, po której dochodzi do pojednania zwaśnionych równolatków. Jako że sztuka Maliny Przeslugi to nie „amerykański film”, tylko dojrzała, choć nie pozbawiona dystansu i poczucia humoru, rozmowa z poważnie traktowanym widzem – po piosence finałowej następuje po raz kolejny celowe złamanie konwencji musicalu i skierowanie się bezpośrednio do młodzieży. Moment ten opisywałam już na początku rozdziału, ale chciałabym do niego wrócić. Wtedy my, aktorzy, wychodzimy z ról i, ściągając peruki, mówimy już w swoim imieniu, choć słowami autorki, Maliny Prześlugi:

„oto aktorki i aktorzy zdejmują peruki, ukazując się widzom w swych całkiem już dorosłych wcieleniach. Tyle że nadal mają na sobie te dziwne mundurki, łączące ich z granymi przed chwilą postaciami. Istniejąc wobec nas w tej hybrydalnej formie, wypowiadają do młodych ludzi na widowni swoje własne, dorosłe przesłanie (tyle że tekst jest autorstwa Prześlugi – dobrze zakomponowany, intelektualnie i dramaturgicznie poukładany, więc ta ich „prywatność” ma jednak wciąż charakter mocno sceniczny). Ale tym razem, w odróżnieniu np. od poznańskiej Stopklatki, wcale mi to nie przeszkadza. Mądre słowa o trudnym, żmudnym, ale pięknym dochodzeniu młodych do samoakceptacji same są przeniknięte mądrym, dorosłym zrozumieniem dla młodzieńczego, skrajnie trudnego fragmentu ludzkiej egzystencji. A ponadto są udanym zwieńczeniem dramatycznych wypadków, które przed chwilą zmierzały do, zdawałoby się, nieuchronnego tragicznego finału”.[[26]](#footnote-26)

Padają zdania o tym, żeby się szanować, trzymać razem, bo nikt nie zrozumie tak dobrze zmagań młodzieży jak oni sami. Jeśli się buntować – to przeciwko nam, dorosłym, a nie przeciw sobie samym. Nawoływanie „Bądźcie dla siebie dobrzy” przyjmowane jest gromkimi brawami. Młodzi, w przeciwieństwie do wielu dorosłych, wierzą jeszcze w lepszy świat i, moim zdaniem, nie należy w obawie przed wyśmianiem lub posądzeniem o naiwność rezygnować z podobnych haseł wypowiadanych ze sceny. Mam wrażenie, że młodzież tego potrzebuje. Niejednokrotnie w ankietach lub osobistych rozmowach młodzi widzowie wspominali, że słowa wypowiadane w finałowej scenie zapadły im w pamięć. Należy uwrażliwiać nastolatków na to, jak wielką moc ma słowo. Może zarówno podnosić, jak i niszczyć. Aktorka grająca rolę Placówki, Tatiana Kołodziejska, napomina, iż takie problemy, jak „chłopak nosi spodnie rurki, a dziewczyna nie umie się dobrze umalować (…)”[[27]](#footnote-27), są mało znaczące. Jest to aluzja autorki tekstu Maliny Prześlugi do sytuacji, która miała miejsce w 2015 roku, w którym 14-letni chłopiec powiesił się z powodu wieloletniego szykanowania przez rówieśników. Po jego śmierci na forach internetowych, oprócz stron upamiętniających w pozytywny sposób jego osobę, pojawiały się wpisy typu:

„Jednego pedała w rurkach mniej”[[28]](#footnote-28).

„To tyle od nas. Nie będzie piosenki finałowej, bo to nieamerykański film. I nikt się nie zabije, bo to tylko teatr”[[29]](#footnote-29).

„Bestia”, zarówno w warstwie literackiej, jak i w realizacji scenicznej, jest sztandarowym przykładem twórczości skierowanej do młodzieży. Tekst dramatu napisany jest z myślą o tej docelowej grupie odbiorców, traktuje o sprawach, które są tożsame z ich codziennością. Malina Prześluga skutecznie wypełniła lukę repertuarową, jeśli chodzi o twórczość dla młodzieży, a prapremiera, która miała miejsce w Lubuskim Teatrze, i powodzenie, z jakim grany jest spektakl „Bestia” – świadczą o tym, że teatr wciąż się broni jaka atrakcyjna propozycja kulturalna dla młodego widza.

Ciesząc się powodzeniem spektaklu dla młodzieży opartego na współczesnym, bliskim ich wrażliwości i retoryce tekście, nasuwa się pytanie o teatralna klasykę. Czy dzieła wielkich twórców z kanonu światowej i rodzimej twórczości literackiej mogą się obronić w konfrontacji z młodzieżą? Moim zdaniem jak najbardziej i ową tezę postaram się potwierdzić w poniższym rozdziale.

Rozdział III. Klasyka teatralna atrakcyjną propozycją dla młodego widza. Praktyka i rozważania aktorki. Rola Natalii Stiepanowny w spektaklu „Oświadczyny” Antoniego Czechowa

Do potwierdzenia tezy, iż pozycje z repertuaru klasycznego mogą być atrakcyjną propozycją kulturalną dla młodego widza, skłania mnie suma doświadczeń, których nabyłam w związku z pracą artystyczną oraz pedagogiczną. W teatrze miałam możliwość zagrać w kilku sztukach, obejmujących repertuar klasyczny, wielokrotnie wystawianych dla szkół. Zaliczają się do nich między innymi spektakle: „Anna Karenina” Lwa Tołstoja (rola Kitty), „Chory z urojenia” Moliera (rola Anieli), „Sen nocy letniej” Szekspira (rola Puka), oraz „Oświadczyny” Czechowa z rolą Natalii Stiepanowny, do której szerzej odniosę się w tym rozdziale.

Moim zdaniem, jeśli rozpatrujemy repertuar skierowany do młodzieży, należałoby zadbać o równowagę pomiędzy tytułami klasycznymi a współczesnymi. Tak jak w każdym zespole teatralnym powinni byś doświadczeni aktorzy oraz seniorzy dający przykład młodym absolwentom szkół, tak samo w repertuarze teatru obok pozycji z dramaturgii współczesnej nie może zabraknąć tytułów „klasycznych”. Kiedy ta równowaga jest zachwiana w jedna lub drugą stronę, następuje trudny do opanowania chaos. Moim zdaniem, przybliżenie twórczości dawnych mistrzów jest zadaniem wszystkich twórców teatru, a rola aktora jako pośrednika w przekazywaniu za pomocą swojej gry treści sztuki jest w tym procesie rzecz jasna nieoceniona.

W tym miejscu odniosłabym się również do mojego doświadczenia pedagogicznego, którego zaczęłam nabierać już od początku mojej zawodowej drogi, kiedy to, będąc niedługo po szkole i rzucając się w wir aktorskiej pracy w teatrze, równolegle założyłam dziecięcą grupę teatralną, którą prowadzę już piąty rok. Dzisiaj dzieci, które rozpoczynały ze mną warsztatową drogę, mają już po „14 lat i całe życie przed sobą”[[30]](#footnote-30). Miałam przywilej obserwowania jak dorastają, jak poprzez zabawy, gry i ćwiczenia aktorskie przełamują swoją nieśmiałość, integrują się między sobą, jak teatr staje się ważnym obszarem ich zainteresowań. Grupa naturalnie stała się moim dziecięcym, choć już coraz bardziej „młodzieżowym laboratorium”, w którym mogłam poeksperymentować, wypróbowując najróżniejsze techniki aktorskie, z improwizacją teatralną (tzw. „Impro”) na czele. W tej technice młodzi amatorzy aktorstwa doskonale się odnaleźli. Dbałam o to, by, równolegle z treningiem aktorskim, odbywała się praca nad słowem i scenami ze sztuk dramatycznych. Sprawdziła się zasada, że zachowanie równowagi pomiędzy klasyką a współczesnością w przypadku nawet bardzo młodych odbiorców jest możliwe, a, co najważniejsze, przynosi dobre owoce. Pracowaliśmy nad scenami ze sztuk współczesnych Michała Walczaka pt. „Piaskownica” i „Janosik”, Maliny Prześlugi pt. „Blee”, jak również nad scenami z „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego, „Ślubów Panieńskich” Aleksandra Fredry i ponadczasowej powieści „Ania z Zielonego Wzgórza” Lucy Maud Montgomery. Spektakl wystawiany na koniec sezonu 2018/2019 pod tytułem „Dziewczęta przez wieki i On”, składał się głównie ze scen kobiecych z literatury na przestrzeni wieków, od epoki romantyzmu (Aleksander Fredro) po czasy współczesne (Michał Walczak), które następowały po sobie. Spoiwem była postać Ani z Zielonego Wzgórza, która wywoływała swoje „koleżanki” z różnych epok. To niewielkie przedstawienie pokazało, że współistnienie scen z literatury klasycznej i współczesnej nie kłoci się ze sobą, a wręcz przeciwnie – tworzy harmonię, stanowi obopólne dopełnienie i ciekawy teatralny „smaczek”. Obserwowałam jak dziewczęta i chłopcy odnajdywali (choć często po przełamaniu pierwszego oporu w zetknięciu z klasycznym tekstem i niezrozumiałym słowem) aktualne znaczenia, niezmienna naturę ludzką, problemy i finezyjny ponadczasowy humor. „Przyrzekam na kobiety stałość niewzruszoną, nienawidzić ród męski, nigdy nie być żoną”[[31]](#footnote-31). Co więcej, moja wewnętrzna satysfakcja rosła, kiedy sceny ze sztuk klasycznych stawały się tymi „ulubionymi”. Doświadczenie w prowadzeniu grupy teatralnej na równi z doświadczeniem płynącym z grania spektakli dla młodzieży potwierdza tezę, iż tak zwana „klasyka” może być w równym stopniu atrakcyjną propozycją dla młodego widza, jak ważny, traktujący o sprawach bliskich młodym tekst współczesny. Podobnie ma się rzecz z kształceniem studentów szkól teatralnych. Praca nad wierszem klasycznym poprzedza pracę nad twórczością poetów tworzących po drugiej wojnie światowej. Podobnie, dobrze, jeśli sceny klasyczne są prowadzone równolegle ze współczesnymi. Mogłam przekonać się o słuszności tego systemu, zarówno podczas obserwowania pracy pedagogów na Wydziale Aktorskim PWSFTViT w ramach asystowania i praktyk doktoranckich, jak i wtedy, gdy prowadziłam własne zajęcia z podstawowych zadań aktorskich oraz scen klasycznych i współczesnych na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej w Łodzi. Interesującym doświadczeniem była dla mnie również możliwość uczestniczenia w egzaminach wstępnych na Wydział Aktorski w latach 2018 i 2019 jako sekretarz przy komisjach rekrutacyjnych. Zdający kandydaci mają do przygotowania listę utworów z repertuaru klasycznego i współczesnego. W Łodzi na pierwszym etapie mają możliwość wyboru tekstu, który chcieliby powiedzieć jako pierwszy. W pierwszym wyborze przeważały teksty z klasyki autorów takich jak Fredro, Wyspiański, Słowacki, Mickiewicz, Szekspir, Gabriela Zapolska. Budujące i znamienne jest to, że młodzi, często osiemnasto- i dziewiętnastoletni ludzie, jako utwór, w którym chcieliby najlepiej zaprezentować siebie i swoją wrażliwość, wybierali ten z twórczości klasyków. Sensowność współistnienia klasyki i twórczości autorów współczesnych w procesie nauczania jest bezdyskusyjna i mogłaby posłużyć jako temat na odrębny doktorat. Obserwowanie jak młodzi adepci sztuki teatralnej, pochylając się nad twórczością dawnych mistrzów, często po pokonaniu pierwszego oporu, odkrywają sensy z początku przed nimi zakryte i utożsamiają się z namiętnościami, którymi targane są postaci Szekspira lub Czechowa, jest budującym doświadczeniem, choć często poprzedzonym siermiężną pracą ich nauczycieli. Podobnie, w kontekście konstruowania repertuaru teatralnego należy pamiętać o tym, że zachowanie równowagi pomiędzy repertuarem klasycznym jak i współczesnym jest możliwe, choć początkowo może powodować opór. Spowodowany jest on głównie zetknięciem się ze słowem, literą dramatu, która jest wymagająca. Być może nieprzypadkowym znakiem czasów jest zjawisko przeredagowywania tekstu sztuki przez powszechną we współczesnych teatrach osobę dramaturga na język bardziej przystępny. Moim zdaniem, zbytnia ingerencja w tekst sztuki nie jest dobrym rozwiązaniem – jest pójściem na przysłowiową „łatwiznę”. Nie mówię o koniecznych skrótach bądź adaptacjach, lecz o „przepisywaniu” Szekspira lub Słowackiego na nowo. Sama zresztą grałam w spektaklu „Anna Karenina”, podczas którego pracowałam z dramaturgiem Radosławem Paczochą, którego adaptacja dwutomowej powieści Lwa Tołstoja była na wagę złota. Pracowałam też z Michałem Pabianem, który w porozumieniu z Magdą Fertacz, autorką tekstu „Trash story”, poszerzył literę dramatu, dopisując monologi niemieckich kobiet zamieszkujących ziemie zachodnie Polski. Takie twórcze zabiegi wzbogaciły pracę nad spektaklem i jego końcowy wydźwięk. Natomiast bezpośrednia ingerencja w słowo, szczególnie jeśli dotyczy twórczości klasyków, moim zdaniem, przynosi więcej szkody niż pożytku i zubaża odbiór. Zdaję sobie sprawę, że to, co napiszę, przeczy współczesnemu trendowi, ale uważam, że zmieniać Szekspira lub Mickiewicza po prostu „nie wypada”. Ponadto teatr jest, a właściwie powinien być miejscem, w którym młodzież, oprócz oglądania spektakli współczesnych z nowomową w tle, może obcować z „żywym”, pięknym słowem. W dobie zalewającego nas medialnego bełkotu, w którym słowo nie jest istotne, teatr może przejąć odpowiedzialność za to, by język potoczny nie wkradał się do wszystkich dziedzin sztuki. Dlatego sądzę, iż obok spektakli współczesnych, eksperymentalnych, należy zrobić miejsce dla sztuk „klasycznych”. Nie znaczy to, że muszą pozostać takie w warstwie inscenizacyjnej, ale jeśli, choć umiejscowione we współczesnym lub uniwersalnym entourage’u, pozostaną „klasyczne” w warstwie słownej, zabieg ów w zderzeniu z nowoczesnymi rozwiązaniami inscenizacyjnymi sprawi, że spektakl zyska dodatkowy kontekst i koloryt.

Reasumując, nie mam wątpliwości co do ważkości współistnienia spektakli z tak zwanego repertuaru „klasycznego” obok współczesnej skierowanej do młodzieży dramaturgii. Natomiast co zrobić, aby owych potencjalnych przyszłych teatromanów przyciągnąć do teatru i zaznajomić z klasyką? To ważne pytanie, gdyż nastolatek, który raz zrazi się do teatru po wycieczce klasowej na nieudaną adaptację szkolnej lektury, prędko tam nie wróci. Zatem co robić, aby tego wartego pozyskania widza przyciągnąć do teatru a nie spłoszyć, i jaka jest w tym rola aktora? Oczywiście, aktor powinien jak najlepiej i z największym zaangażowaniem, na jakie go stać, odegrać swoją postać. Natomiast nie zapominajmy o tym, że aktor jest członkiem zespołu twórców, elementem dużej teatralnej machiny i od całego zespołu – poczynając od biura promocji spektaklu, na ekipie technicznej kończąc – zależy efekt końcowy przedstawienia i frekwencja na widowni. Moim zdaniem pierwszą i kluczową kwestią jest dobór repertuaru. Aby zachęcić młodego widza do klasyki dobrym tropem jest na początku zainscenizowanie lżejszego w odbiorze, co nie znaczy mało ambitnego, repertuaru. Jest to pierwszy krok, który przetrze szlak wiodący do pozycji trudniejszych. Na początku Fredro, później „Wyzwolenie” Stanisława Wyspiańskiego. Świetnym wyborem są ponadczasowe komedie Moliera (spektakl „Chory z urojenia” jest uwielbiany przez młodą lubuską publiczność), Szekspira lub Antoniego Czechowa (jednoaktówki „Oświadczyny” i „Niedźwiedź”). Stanowcze „nie” mówię niedobrej farsie, która jest ostatnimi czasy podstawowym gatunkiem wykorzystywanym do budowania teatrów komercyjnych. Jest różnica między śmiechem a rechotem. Mądry śmiech oczyszcza, pozwala się zdystansować do rzeczywistości, zrozumieć absurdy ludzkiego zachowania, niesie za sobą więcej dobra i pożytku niż rechot, który hołduje najczęściej tylko najniższym instynktom. Ważne jest to, w jaki sposób wychowujemy sobie młodą widownię i jakiego typu teatru się uczą. Jako że rozrywka jest niezwykle ważną i pożądaną przez publiczność w każdym wieku gałęzią sztuki, powinna być realizowana zawsze na najwyższym poziomie i oferować szlachetne i mądre propozycje. Zdaję sobie sprawę z tego, że moje podejście posiada cechy idealizmu, jednak niespełna dziesięcioletnie doświadczenia grania tytułów różnorodnych spektakli w repertuarowym teatrze, w tym wielu komedii, takich jak „Oświadczyny” Czechowa, które cieszą się sympatią i liczną frekwencją zielonogórskiej widowni, pozwala mi twierdzić, że nie trzeba zniżać lotów, aby zdobyć uznanie widzów. Jako że piszę o repertuarze ambitnym, należy na ową sympatię zapracować, a praca ta odbywa się jeszcze zanim spektakl powstanie. Bardzo ważna jest jego promocja, a jeśli chodzi o pozyskanie młodego widza – kluczowa. Teatr jako propozycja kulturalna posiada wielką konkurencję propozycji oferowanych młodym ludziom.

W ramach zachęty do przybycia na spektakl, przed premierą sztuki Czechowa pt. „Oświadczyny/Niedźwiedź”, odwiedziliśmy kilkukrotnie gimnazja i szkoły ponadgimnazjalne, w których zaprezentowaliśmy próbę czytaną sztuki. Czytanie odbyło się między innymi wśród młodzieży z technikum, w Zespole Szkół Budowlanych im. Tadeusza Kościuszki w Zielonej Górze, klasy z tej szkoły w późniejszym czasie przyszły na spektakl.

Mogę śmiało powiedzieć, że przedstawienie „Oświadczyny” A. Czechowa, którego premiera odbyła się w Lubuskim Teatrze w kwietniu 2017 roku, jest spektaklem, który łączy pokolenia – równie ciepło przyjmowanym zarówno przez dzieci i młodzież, jak i przez dorosłych i seniorów. Jest ewidentnym potwierdzeniem tezy, iż klasyka może być interesującą propozycją kulturalną dla młodego widza. Na czym polega niegasnące zainteresowanie publiczności spektaklem? Postaram się to opisać w niniejszym rozdziale. Nade wszystko jest to fenomen wybitnego, ponadczasowego Antoniego Czechowa, którego tekst sztuki – wiernie przekazany na deskach teatru, bez skrótów – mógł w pełnej krasie wybrzmieć. Nie sposób nie poświęcić paru słów autorowi, zanim przejdę do analizy spektaklu i roli w nim zagranej.

1. Codzienność tkanką budowy dramatu

Antoni Czechow – klasyk literatury rosyjskiej, nowelista i dramatopisarz, mistrz „małych form literackich”, w których potrafił za pomocą prostej, bliskiej życiu metafory uchwycić komizm, tragizm, złożoność ludzkiej egzystencji, nie szczędząc przy tym akcentów dobitnej krytyki społecznej. Czechow w bardzo młodym wieku został zauważony przez krytyków literackich Rosji i odnosił znaczne sukcesy. Już w czasach studenckich poznał arkana medycyny na Uniwersytecie Moskiewskim i zaczął współpracować z licznymi czasopismami humorystycznymi (m.in. „Odpryski”), co zapoczątkowało jego działalność felietonistyczną, na którą złożyły się niezliczone ilości notatek o obyczajach i życiu wszystkich niemal warstw społeczeństwa. Owa działalność Czechowa, wnikliwego, niepozbawionego ironii pisarza:

„zmuszała do nieustannej, systematycznej obserwacji, wyrabiała orientację w labiryncie zjawisk i faktów społecznych, ponadto była świetną szkołą lapidarnej, maksymalnie zwięzłej wypowiedzi literackiej”[[32]](#footnote-32).

Z racji wybranego przeze mnie dzieła artystycznego, chciałabym pokrótce napisać o jednoaktowych „żartach scenicznych” Czechowa, do których należą między innymi „Oświadczyny”. Noszą znamiona jego młodzieńczego okresu twórczości naznaczonego celną satyrą. Czechow nieraz pozostawał bezlitosny wobec ludzkich przywar i nie zostawiał suchej nitki na niemal każdej grupie społecznej. Nie potrafił być obojętnym wobec bezmyślności i głupoty, stąd targały nim tak mocne uczucia. Jednak u podłoża w owym nieustannego piętnowania przywar ludzkich widać wielką troskę o człowieka. Czechow, szczególnie w swojej twórczości prozatorskiej, pisze prosto o codzienności, a jednocześnie prostota owa stanowi całkowite przeciwieństwo prostactwa. Jest przepełniona głębią, duchem i mądrością. Podobnie śmiech u Czechowa, choćby w jego najbardziej satyrycznych żartach scenicznych, jakimi są np. „Oświadczyny”, nie służy jedynie obśmianiu ułomności ludzkiej natury, lecz ma na celu uzmysłowienie mechanizmów naszych zachować. Widz może przejrzeć się w krzywym zwierciadle absurdalnego zapętania w kłótni i braku wybaczenia, obstawiania przy swoim. Śmiech, który zarazem oczyszcza i skłania do refleksji. Uważam, że taki rodzaj komedii, na równi traktowanej przeze mnie z tragedią, winien być wystawiany w teatrze. Oczywiście, jeśli mamy na sercu to, na jakim repertuarze wyrośnie nowe pokolenie dorosłych widzów. Zawsze można wybrać łatwiejszą drogę farsy, zaprosić do teatru impresaryjny teatr objazdowy, oferujący lekki, niewymagający i niestety często niewybredny sposób oferowania żartu. Na takie spektakle, często okraszone znanymi z filmu i telewizji nazwiskami, publiczność dopisuje zawsze. Pytanie tylko, czy o to chodzi, żeby zarobić, nie bacząc na to na, jakim repertuarze wzrasta młode pokolenia, jakim stylem teatru nasiąknie podatny grunt ich wrażliwości? Zapewne również i w takim typie teatru znajdują się pozycje wartościowe, jeśli chodzi o dobór tekstu sztuki. Natomiast chciałoby się, aby – wzorem idei, która przyświecała objazdowemu teatrowi Osterwy i Limanowskiego, edukującemu kulturalnie ludność zamieszkałą w małych ośrodkach – sztuk mądrych, niezależnie od charakteru komediowego lub tragicznego, nie brakowało. Cóż, kto jest bez winy niech pierwszy rzuci kamieniem. Sam Czechow, w jednym z listów do Marii Kisielowej, pisze:

„U nas wszystko w porządku. Pieniędzy nie mamy, ale czekam na jakieś tysiąc rubli z Pitra i wkrótce je otrzymam. Prowadzę niewielką praktykę lekarską. Udało mi się napisać głupi wodewil, który dzięki temu, że jest głupi, odniósł zadziwiający sukces. Wasiljew zbeształ mnie w „Dzienniku Moskiewskim”, reszta krytyków wraz z publicznością nie posiada się z zachwytu. Na widowni ogólny rechot. Zrozum tu, człowieku, jak komu dogodzić! (…)

Serdecznie oddany

A. Czechow” [[33]](#footnote-33)

Nie przykładajmy rzecz jasna jednak do lżejszego repertuaru z twórczości Czechowa takiej samej miary jak do wymienionych przeze mnie wcześniej współczesnych form masowej rozrywki teatralnej. Czechow, zamiast komedii sytuacyjnej, tworzy komedie świetnie skrojonych charakterów. W przytoczonym fragmencie listu, będąc jednocześnie surowym krytykiem wobec siebie samego, z charakterystyczną autoironią i humorem podchodzi do własnej twórczości. Podobnie zresztą napisał kiedyś o sobie: „Będą mnie czytać jakieś siedem lat, może nawet siedem i pół, a potem zapomną”[[34]](#footnote-34).Jak widać – stało się inaczej. Choć minęło ponad sto lat od śmierci Czechowa, jego popularność trwa, a twórczość przeszła nie tylko do skarbnicy literatury rosyjskiej, ale i światowej. A wspomniany w liście „wodewil”, nazwany przez Czechowa żartem scenicznym, to komediowa jednoaktowa perełka pt. „Niedźwiedź”, często grana często wespół z „Oświadczynami”.

Choć od premiery spektaklu „Oświadczyny/Niedźwiedź” minęły ponad dwa lata, spektakl jest grany z niegasnącym, a nawet zwiększającym się powodzeniem. Przekrój wiekowy widowni określiłabym jako międzypokoleniowy. Dziś rzadką w teatrze jest sytuacja, kiedy na ten sam spektakl może przyjść babcia z wnukiem, rodzice z dziećmi w wieku szkolnym, młodzież – i wszyscy w zetknięciu z poetyką Czechowa dobrze się odnajdują. Wpływ na dobrą frekwencję widowni ma również fakt, że zarówno inscenizacja spektaklu, jak i wiernie odtworzony tekst autora, choć skrzy od celnych ripost i ostrej krytyki, stanowi gwarancję dobrego smaku. Dorośli nie rezygnują z zabrania swoich dzieci do teatru z obawy przed wulgaryzmami lub nieodpowiednimi dla wieku ich pociech treściami. Szczególnie cieszy mnie zainteresowanie i pozytywny odbiór młodej widowni. Tym bardziej, że spektakl jest bardzo oszczędny w formie, wolny od lubianych przez młodzież nowoczesnych rozwiązań scenograficznych, projekcji. Opiera się na tekście i grze aktorskiej. Wyłącznie. Tyle i aż tyle, bo nie zapominajmy, że Czechow jest mistrzem kreowania pełnokrwistych charakterów. Miał niebywałą intuicję i wyczucie sceny, jego postaci napisane są pod aktora, co stanowi nie lada gratkę, jak i sceniczne wyzwanie. Wielu badaczy Czechowa, na przykład Maria Siemianowa zwraca uwagę na zainteresowanie Czechowa aktorstwem, szczególnie komediowym. Dla mnie Czechow jest mistrzem tego gatunku. Choć nie jest szeroko kojarzony z komedią, a jego późniejsza twórczość eksplorowała inne obszary literackie, to w swoich miniaturach osiągnął mistrzostwo.

„Gatunki komediowe pociągały Czechowa jeszcze za młodu jako gimnazjalistę. W czwartej klasie – a nawet i trzeciej gimnazjum pisał żartobliwe miniatury sceniczne bliskie wodewilowi (…). Gatunki te odpowiadały jego ironicznej naturze i, jak się rzekło, jego zainteresowaniom grą aktorską (…)”[[35]](#footnote-35).

Niektórzy badacze twierdzą, że Czechow mógł chcieć stworzyć odrębny rodzaj wodewilu rosyjskiego w ramach sprzeciwu wobec niektórych humorystycznych utworów, które miał okazję oglądać w Tangaroskim teatrze. U Czechowa śmiech niesie za sobą dużo więcej niż same wartości rozrywkowe, wpisujące się w nurt ówczesnej humorystyki. Jego miniatury przemycają wiele elementów krytyki społecznej i obyczajowej. Jest to najlepsza forma edukacji. Wolna od dydaktyzmu, ale za pomocą uśmiechu i krzywego zwierciadła uświadamiająca najwięcej. Choć, jak już wspomniałam, satyryczny i komediowy koloryt nie był dominującym w późniejszych dramatycznych utworach Czechowa, to owo charakterystyczne, autoironiczne poczucie humoru wybrzmiewało w każdym jego nasyconym nostalgią i tęsknotą za przemijającym szczęściem dramacie, tworząc tym samym szczególne sprzężenie śmieszności i tragizmu losu ludzkiego życia, w którym czasami tylko poczucie humoru i absurdu sprawia, że symboliczna strzelba nie wypala od razu.

Powróćmy jednak do miniatury Czechowa pt. „Oświadczyny” i jej inscenizacji w Lubuskim Teatrze w Zielonej Górze. Sztuka do dziś wzbudzająca uśmiech młodszej o starszej widowni to komedia charakterów przedstawiona na tle obyczajowego obrazka, w którym Czechow zadrwił z ziemiaństwa rosyjskiego. Występują w niej: właściciel ziemski Stiepan Stiepanowicz Czubukow, grany przez Aleksandra Podolaka, jego córka Natalia Stiepanowna, panna na wydaniu grana przeze mnie, oraz Iwan Wasiliewicz Łomow (James Malcolm), sąsiad Czubukowa, cierpiący na hipochondrię właściciel ziemski, który wybiera się do dworu Czubukowów aby dokonać tytułowych oświadczyn wobec panny Natalii. Podążając za słowami sztuki:

„Rzecz się dzieje na wsi u *Czubukowa*”[[36]](#footnote-36).

1. Zarys treści przedstawienia „Oświadczyny” w reżyserii Juliusza Dzienkiewicza.

W warstwie literackiej przedstawienie wyreżyserowane przez Juliusza Dzienkiewicza jest wiernym przełożeniem sztuki Czechowa na scenę. Reżyser podszedł z szacunkiem do tekstu autora. Do słowa odniósł się z niezwykłą, moim zdaniem rzadko spotykaną u debiutujących twórców, estymą. Do tego stopnia, że zwracał uwagę na to, by wybrzmiewały dokładnie wszelkie „uff” i „ach” wtrącane pomiędzy kwestiami. Myślę, że podziałało to *in plus* na kształt spektaklu. Również nie zmieniał kolejności następujących po sobie wydarzeń. I tak, na początku sztuki, Iwan Wasiliewicz Łomow grany przez Jamesa Malcolma zjawia się u Stieapana Stiepanowicza Czubukowa (Aleksander Podolak) ubrany we frak i rękawiczki „Niczym na nowy rok z wizytą”[[37]](#footnote-37). Po serii kurtuazyjnych powitań Czubukowowi udaje się w końcu ustalić, co sprowadza Łomowa do ich majątku, i na wieść o zamiarach matrymonialnych względem jego córki Natalii Stiepanowny, ściska Iwana i pijany radością biegnie zawołać Nataszkę:

„(…) Dawno tego sobie życzyłem, było to moim odwiecznym pragnieniem. I zawsze pana kochałem aniele mój, jak rodzonego syna. Niech Wam Bóg da dużo szczęścia i pomyślności i tak dalej… (…) czegóż ja tu stoję jak bałwan jaki? Zgłupiałem z radości, zupełnie zgłupiałem! Pójdę zawołam Nataszę (…)”*[[38]](#footnote-38)*.

Humor słowny skrzy już od pierwszej sceny. Podejrzana wylewność i radość ojca na wieść o wydaniu za mąż ukochanej córki, brawurowo zagrana przez płaczącego ze szczęścia Aleksandra Podolaka i zachwyconego owym oszołomieniem Jamesa Malcolma (którego Łomow naiwnie jeszcze nie wie na co się pisze), już na początku sugeruje, iż kwestia zamążpójścia nie jest łatwym orzechem do zgryzienia.

Kolejną scenę całkowicie wypełnia Łomow mówionym w samotności monologiem, w którym wyraża swoje niepokoje i stara się oswoić stres związany z niechybną próbą złożenia oferty matrymonialnej. Monolog zaczyna się od słów: „Zimno… drżę cały jak przed egzaminem”[[39]](#footnote-39) i daje aktorowi okazję do prawdziwego popisu swojej sztuki. Ujawnia się w nim talent Czechowa, który w jednym monologu zawarł całą charakterystykę świetnie komediowo skrojonej postaci, dając tym samym aktorowi okazję do prawdziwego popisu kunsztu jego sztuki. Choć szuka traktuje o XIX-wiecznym ziemiaństwie rosyjskim, dylematy Łomowa są po prostu ogólnoludzkie. Cóż więcej poza pełnym zrozumieniem i głośno wyrażoną aprobatą może uczynić zasiadająca na widowni publiczność po usłyszeniu następujących kwestii:

„Przede wszystkim trzeba się zdecydować. A jeśli zacząć się zastanawiać, wahać, dużo gadać i czekać na ideał albo na prawdziwą miłość, to w ten sposób człowiek nigdy się nie ożeni”[[40]](#footnote-40).

Reakcje świadczą o zrozumieniu i bliskim doświadczeniu temacie. Iwan Wasiliewicz, angażując się w wypowiadany monolog, dodaje sobie animuszu i stara się utwierdzić w swoim postanowieniu, w końcu ma już „trzydzieści pięć lat – wiek, że tak powiem, krytyczny”[[41]](#footnote-41). Zaznacza, że nadszedł czas, aby prowadzić, spokojny, regularny tryb życia, gdyż ma wadę serca, ustawiczne palpitacje i jest (mówi to osłabionym głosem) porywczy. Dlatego spokojna, miła, gospodarna żona, jaką zapewne jest Natalia Stiepanowna, byłaby – zważywszy na obecny stan rzeczy i kruchą kondycję psychofizyczną kawalera – co najmniej wskazana. Na to zjawia się grana przeze mnie Natalia Stiepanowna, która wcześniej została uprzedzona o wizycie kupca, który przyszedł po towar (*notabene* jest to tekst, dzięki któremu mogę nabrać aktorskiego „rozpędu”, mówiony do mnie przez Aleksandra Podolaka [Czubukowa] w kulisie). Zaskoczona spotyka w salonie Iwana Wasiliewicza, który, przyodziany we frak, wstaje na widok ubranej w fartuch Natalii Stiepanowny, oderwanej od obierania grochu.

Warto w tym momencie przyjrzeć się kostiumom prezentowanym w spektaklu. Zostały one utrzymane zgodnie z charakterem spektaklu w „klasycznej” konwencji. Klasycznej jednak w cudzysłowie, gdyż nie są one zerojedynkowym odwzorowaniem epoki. Epoka stanowi inspirację do stworzenia nawiązującego do niej kostiumu i takie rozwiązania uważam za twórcze i najciekawsze. Kostium na pozór wydaje się „klasyczny” i oddaje charakter opisywanych czasów, natomiast jeśli przyjrzymy się mu bliżej, odnajdziemy elementy nawiązujące do prezentowanych treści i indywidualny rys artysty, który je stworzył. Dorota Kuźniarska, która zaprojektowała kostiumy do spektaklu „Oświadczyny/Niedźwiedź” w reżyserii Juliusza Dzienkiewicza, jest artystką wizualną, projektantką mody i kostiumu. Tworzy na pograniczu mody, sztuki, teatru i widowisk, a za podstawowy budulec dzieła uznaje narracyjność[[42]](#footnote-42). Owa narracyjność subtelnie wpisuje się w projekty do omawianego spektaklu. Iwan Wasiliewicz Łomow ma na sobie na pozór klasyczny, elegancki frak, lecz na jego kamizelce widnieją sylwetki ciemnych chartów. Jako ciekawostkę dodam, że zabieg o podobnym charakterze został wykorzystany przy projekcie sukni w poprzedzającej „Oświadczyny” jednoaktówce pt. „Niedźwiedź”. Klasycznie skrojona suknia aktorki grającej Helenę Popową ozdobiona była wizerunkami walczących ze sobą niedźwiedzi. Wróćmy jednak do „Oświadczyn”, które są przedmiotem mojego artystycznego dzieła. Postać przeze mnie grana Natalia Stiepanowna ubrana jest w prostą utrzymaną w ciepłej, miodowej tonacji suknię z elegancko udrapowanymi rękawami. Zapięta pod szyję na guziczki, jest prosta i celowo – w kontraście do charakteru Natalii Stiepanowny – sprawia wrażenie szytej dla uładzonej domowej gospodyni. Całość dopełnia obszerny, jasny lniany fartuch, sugerujący, że bohaterka jest w otoczeniu domowym, oderwana od pracy. Taką też zastaje ją skonfundowany Iwan Wasiliewicz. W końcuŁomow, ponaglany przez zaciekawioną Natalię (która nie ułatwia mu przejścia do sedna sprawy*:* „Zdaje się, że pan we fraku! Cóż to za nowa moda! Na bal pan jedzie czy co?”*[[43]](#footnote-43)*),postanawia wyjawić jej swoje zamiary. Czyni to jednak dosyć oględnie, rozpoczynając przemowę od łączących ich rodziny więzów przyjaźni, bliskiego sąsiedztwa gruntów:

„Jeśli pani raczy pamiętać to moje Wołowe Łączki sąsiadują z waszą brzeziną”[[44]](#footnote-44).

„Przepraszam, że przerwę. Pan mówi „moje Wołowe Łączki”… Czyżby one były pańskie?”[[45]](#footnote-45)

wtrąca Natalia Stiepanowna, rozpoczynając tym samym zarzewie legendarnego konfliktu o Wołowe Łączki. Konflikt ów przechodzi różne etapy, rozgrzewa do czerwoności Natalię Stiepanowną (co widać za każdym razem po wypiekach na mojej twarzy, utrzymujących się jeszcze długo po spektaklu), przyprawia o palpitacje Iwana Wasiliewicza Łomowa i niemal o zawał serca Stiepana Stiepanowicza Czubukowa, który z pasją włącza się do konfliktu i wykazuje przy tym niezwykłe podobieństwo do córki, świadczące o tym, że krew nie woda. Mówi: „mniejsza już o te Łączki”[[46]](#footnote-46), ale niesprawiedliwości znieść nie może. Spór na moment przygasa, by po chwili wybuchnąć ze zdwojona siłą, gdy przychodzi do porównywania umiejętności chartów. Kwestia paru metrów gruntu, a nade wszystko tego, kto ma rację, urasta do rangi sprawy życia i śmierci, i jest traktowana przez nas wszystkich grających w sztuce jako sprawa honoru. Reakcje widowni nauczyły mnie tego, że humor wybrzmiewa najpełniej wtedy, kiedy z najprawdziwszym zaangażowaniem i powagą odgrywamy absurdalność ludzkiego zapętlania się w nieistotne sprawy. Czechow bezlitośnie obnaża bezsensowne zacietrzewianie się w sporach, które do niczego nie prowadzą. Poczynania „czechowowskich” postaci uwarunkowane są tak jak w „Oświadczynach”, nie tyle następstwem ich decyzji i poczynań, ile cechami osobowości. Choć Czechow dobitnie krytykuje opisywanych przedstawicieli szlachty lub ziemiaństwa, nie sposób zauważyć, że podchodzi do swoich bohaterów również z sympatią. Juliusz Dzienkiewicz, reżyser spektaklu, zwracając na ów fakt uwagę, mówi:

„Choć relacje między ludźmi są dynamiczne, pełne napięć i zmagań, negocjacji – nie znaczy to wcale, że są przez to złe. Konflikt jest wręcz wpisany w historię, jaką tworzą kochankowie. Gdy przebywam z postaciami Czechowa, one nie tylko mnie bawią, ale również przypominają mi o tym, że w chaosie zwykłych ludzkich poczynań, pełnych nieporadności i nie do końca wyartykułowanych zamiarów, w tym bałaganie często sprzecznych pragnień, może urodzić się prawdziwe uczucie”[[47]](#footnote-47).

W końcu, po zaciekłych sporach, dochodzi do oświadczyn, ku uldze zbolałego ojca*:* „Pobierzcie się czym prędzej i niech was wszyscy diabli!”[[48]](#footnote-48). Natalia Stiepanowna, czułe obejmując Iwana, tym razem zamiast oręża kłótni używa kobiecego wdzięku, aby *de facto* postawić na swoim:

„Ale mimo wszystko, niech pan przynajmniej teraz przyzna, że Zagraj jest gorszy od Zabija”[[49]](#footnote-49).

Znajduje to wyraz w pełnych uśmiechu reakcjach publiczności i skwitowaniu Czubukowa:

„No, zaczyna się szczęście rodzinne (…)”*[[50]](#footnote-50)*.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że widzowie, przyglądając się wartko toczonemu sporowi o Wołowe Łączki i o to, który pies jest lepszy, odnajdują siebie w analogicznych sytuacjach. A my, aktorzy, oprócz ewidentnej rozrywki, dajemy im lustro, w którym mogą się dokładnie przejrzeć. Cytując Konstantego Stanisławskiego:

„(…) oddziaływanie na słuch i wzrok jest tylko środkiem do tego, aby za ich pośrednictwem przeniknąć do głębi duszy”*[[51]](#footnote-51)*.

Tak przedstawia się zarys treści sztuki „Oświadczyny”, który znajduje wierne przełożenie w fabule spektaklu Lubuskiego Teatru w reżyserii Juliusza Dzienkiewicza. W poniższych rozdziałach opiszę rozwiązania inscenizacyjne oraz proces przygotowania spektaklu i budowania roli Natalii Stiepanowny.

Rozdział IV. Inscenizacja spektaklu „Oświadczyny” w reżyserii Juliusza Dzienkiewicza

Choć reżyser dbał o to, by tekst Czechowa wybrzmiał w pełnej krasie i bez skrótów, to inscenizacja prosta i dość tradycyjna posiada nietypowe (choć znane już od czasu działalności Teatru Artystycznego) rozwiązanie inscenizacyjne. Ma ono istotny wpływ na sposób gry aktorskiej. Mianowicie, w spektaklu odchodzimy od klasycznego podziału na scenę i widownię. Widzowie siedzą naokoło kwadratu sceny. Przywodzi mi to na myśl ring. Jest to świadomy zabieg reżysera, który jest również pomysłodawcą scenografii. Spektakl jest miejscem, w którym toczy się nieustanna batalia. Z perspektywy aktora mamy widzów na wprost, ale i po prawej i lewej stronie, więc, na ile jest to możliwe staramy się „obdzielić” swoją grą wszystkich po równo. Gramy w bardzo bliskiej odległości, zaledwie półtora metra od widza, który siedzi nam, mówiąc kolokwialnie, niemal „na nosie”. Nie wchodzimy jednak z widownią w żadne interakcje, zachowując iluzję czwartej ściany. Zabieg ów okazał się niezwykle interesujący, zarówno dla nas aktorów, jak i odbiorców, którzy rzadko maja okazję przyglądać się aktorom z tak bliskiej odległości. Dla mnie było to – i nadal jest – wspaniałym i bardzo rozwijającym, choć z początku niełatwym, wyzwaniem. Tak bliska obecność widza sprawia, że jako aktorka nie miałam się za czym schować, czułam się pozbawiona mojej strefy komfortu. Musiałam przełamać początkowy wstyd, chociażby przed niemożnością „ukrycia” najprostszych reakcji fizjologicznych organizmu, takich jak, katar, rozmazane oczy, wypieki czy pot. Nie mówiąc już o tym, że stojąc kilkanaście centymetrów od obserwatorów scenicznych wydarzeń, mogłam ich niechcący opluć. Jednak przełamanie tego początkowego oporu stało się niezwykle uwalniającym doświadczeniem. Teraz nie przejmuję się wyżej wymienionymi dyskomfortami i mam poczucie, że widzowie obserwują nie tylko aktorkę, którą mieli dotychczas oglądać z oddali, ale żywą, prawdziwą dziewczynę, która stara się całkowicie zaangażować w odgrywaną rolę. Wielokrotnie spotykałam się z opiniami widzów, którzy po obejrzeniu spektaklu mówili, że nie sądzili, że to „tyle kosztuje”, i że dopiero teraz, kiedy zobaczyli „to z bliska”, zrozumieli, ile wysiłku i zaangażowania emocjonalnego wkłada aktor w odgrywaną rolę. Jest to bardzo miła i budująca informacja zwrotna. Jeśli tylko otworzymy się na te niecodzienną sytuację bliskości, potraktujemy ją jako walor, a widzów jak sprzymierzeńców – stworzy się wtedy wspaniała obopólna wymiana energii. To jedna z najważniejszych lekcji, jakie wyniosłam z czasu grania spektaklu „Oświadczyny”.

Ciekawym w opisywanym przeze mnie rozstawieniu widowni jest również fakt, że z perspektywy tak bliskiej odległości, niektóre sceny zyskują zupełnie inny wymiar i odbiór niż jeśli byłyby grane przy klasycznym układzie sceny. Przykładowo, w jednej ze scen, po gwałtownym wyrzuceniu Iwana Wasiliewicza z domu, siedzę zupełnie nieruchomo i patrzę się w dal. I wtedy po paru chwilach dociera do mnie to, że Łomow chciał mi się oświadczyć. Znajduje to wyraz jedynie w zmianie emocjonalnej, jaka zachodzi na mojej twarzy i dokonuje się w oczach, gdyż nie wykonuję wtedy żadnego ruchu. Przy pierwszym zetknięciu się z widownią byłam zaskoczona, jak bardzo to „działa”, i jak szybko widzowie żywo reagują na tę delikatną zmianę zachodzącą w moim spojrzeniu po uświadomienia sobie rozmiaru „katastrofy”. Efekt, który niesie za sobą ów zabieg byłby niemożliwy przy klasycznym rozstawieniu widowni, gdyż wtedy – poza może pierwszym rzędem – taka subtelna zmiana byłaby niewidoczna. Miałam zresztą okazję przetestować to w praktyce, kiedy gościnnie graliśmy spektakl w Koszalinie oraz w Zittau w Niemczech, gdzie mieliśmy do dyspozycji scenę z klasycznym układem widowni. Ów wspomniany przeze mnie moment delikatnej zmiany przeszedł kompletnie bez echa. Widzowie żywo reagowali na spektakl, ale często w zupełnie innych chwilach niż te, do których byliśmy przyzwyczajeni.

Reasumując, opisywany przeze mnie zabieg inscenizacyjny, polegający na przeniesieniu widowni dookoła sceny, choć niezbyt ekonomiczny („Oświadczyny” są spektaklem cieszącym się powodzeniem, ale jednorazowo może wejść na niego tylko około stu czterdziestu widzów), wpłynął zdecydowanie pozytywnie na odbiór spektaklu przez publiczność. Większość osób, z którymi rozmawiałam po przedstawieniu, po raz pierwszy mogła podpatrywać grę aktorów aż z tak „bliska”. Widzieli, że emocje, które wnosimy do sceny, są prawdziwe, tak jak łzy i pojawiające się na twarz wypieki. Dla nas aktorów to nie lada wyzwanie, w którym nie ma miejsca na kłamstwo. Jednak nade wszystko, jak już wspomniałam wcześniej, gra w tak ekstremalnej bliskości z widzem jest doświadczeniem dodającym skrzydeł – kiedy wytwarza się wspólna energia, oddychamy tym samym powietrzem, czujemy siebie. Są takie spektakle, podczas których można zakosztować prawdziwej jedności z widownią. Opisywane przeze mnie rozwiązanie inscenizacyjne spotkało się również z uznaniem krytyków. Przytoczę fragment recenzji Profesora Juliusza Tyszki, teatrologa z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu:

„Nie po raz pierwszy w ostatnich latach widzowie zaproszeni na spektakl odbywający się na Dużej Scenie zielonogórskiego teatru prowadzeni są kulisami wprost na sceniczne deski, by tam właśnie zasiąść na składanych krzesełkach. Tym razem uzasadnienie tego kroku jest oczywiste: grane są jednoaktówki Czechowa – kameralne, domagające się intymnej bliskości aktora i widza, eksponujące nieocenioną ważność każdego spojrzenia, drgnienia ust, uniesienia brwi, nieznacznego ruchu dłoni, ba – kiwnięcia palcem! Siadamy zatem na krzesłach ustawionych w podkowę, otaczających zwartymi rzędami przestrzeń gry z trzech stron, przy czym ten główny, najdłuższy ciąg rzędów krzeseł, ustawiony jest tyłem do majaczącej gdzieś za naszymi plecami widowni. Aktor w takiej przestrzeni czuje się bardziej zagrożony niż w jej układzie tradycyjnym, rampowo-pudełkowym – pierwsze rzędy krzeseł, ustawione na poziomie podłogi, zrównane są z przestrzenią gry (szok Pierwszego Studia MChat i Reduty nadal działa!), widzowie są tu zatem dojmująco obecni – są na wyciągnięcie ręki, osaczając aktorów i aktorki, dając im możliwość (symbolicznej, li tylko potencjalnej) ucieczki jedynie do tyłu, za plecy, za ostatnią tylną ścianę. Sceniczni wykonawcy muszą w takiej przestrzeni poczuć niecodzienny, dodatkowy przypływ energii. Obecność widzów, ich spojrzenia, ich oddechy, ich wiercenia się, pokasływania atakują ich osaczoną, nieliczną grupkę z bardzo bliska, i to aż z trzech stron! Tu trzeba dać z siebie wszystko! A przede wszystkim trzeba precyzyjnie, po zegarmistrzowsku rozplanować każde spojrzenie, każdy grymas ust, uniesienie brwi, nieznaczny ruch dłoni, każde kiwnięcie palcem”*[[52]](#footnote-52)*.

Scenografia w spektaklu została pomyślana w ten sposób, by sprawić wrażenie laboratorium, w którym widz ma wnikliwy wgląd w to, co się dzieje na scenie. Moim zdaniem zabieg ów może pełnić i pełni świetną funkcję edukacyjną. Bardzo ubolewam nad tym, że utworów Czechowa nie ma w kanonie lektur szkolnych! A spektakl jest bardzo lubiany przez młodzież. Został również doceniony przyznaniem nagrody Parlamentu Studenckiego Uniwersytetu Zielonogórskiego. Na jedną z otwartych prób zaprosiłam dzieci i młodzież z mojej grupy teatralnej. Była to dla nich świetna, pouczająca lekcją.

Jest za każdym razem jest wypadkową improwizacji, oczywiście jest kilka stałych ścieżek i punktów, w których się spotykamy, ale w wielu momentach, szczególnie chwilach furii, krążę po scenie bądź wtrącając swoje trzy grosze do sporu, bądź też przysłuchując się ścierającym się ze sobą partnerom scenicznym.

„Joanna Koc (Natalia Stiepanowna) dzielnie akompaniowała Jamesowi Malcolmowi w tej mistrzowskiej grze, dodając ich kłótniom werwy i dynamiki. Jej partner nieustannie mitygował i dyscyplinował ekspresję swego ciała, podczas gdy ona dosłownie miotała się chwilami po scenie, zachowując jednak cały czas uważną kontrolę nad swą nadekspresją, nie pozwalając jej wymknąć się w rejony, gdzie aplauz podnieca aktorów i aktorki do nieokiełznanego „pójścia na całość”*[[53]](#footnote-53)*.

Gra w sztuce „Oświadczyny” wymaga nieustannej aktywności, czujności i stuprocentowego zaangażowania. W poniższym podrozdziale podejmę próbę opisu mojej pracy nad rolą Natalii Stiepanowny oraz postaram się zobrazować ważniejsze momenty w spektaklu, które wpłynęły zarówno na jego całokształt, jak również były istotne dla mojego rozwoju jako aktorki.

1. Praca nad rolą Natalii Stiepanowny. Relacje ze scenicznymi partnerami

Pracę nad spektaklem „Oświadczyny/Niedźwiedź” rozpoczęliśmy w drugiej połowie marca 2017 roku, zgodnie z teatralną tradycją, od prób czytanych. Debiutujący reżyser, absolwent PWSFTViT w Łodzi, Juliusz Dzienkiewicz, po uprzednim obejrzeniu kilku spektakli miał już pewną wiedzę na temat zespołu Lubuskiego Teatru, dlatego propozycja obsady została podana wcześniej. Pierwszych kilka prób odbywaliśmy wraz z obsadą „Niedźwiedzia”, jednoaktówki poprzedzającej „Oświadczyny”. Oba żarty sceniczne grane są często w duecie, tak też się stało w przypadku spektaklu Lubuskiego Teatru. Szybko jednak nastąpił podział pracy i prób, gdyż obie sztuki, pomimo komediowego charakteru, różnią się znacznie od siebie. Są to po prostu dwa rożne przedstawienia, które w końcowym efekcie stworzyły jednak zgrabną 70-minutową całość. Inicjujące początkowe wspólne próby były jednak dla mnie bardzo interesujące, a nawet odkrywcze. Mogłam usłyszeć, jak, na razie bez wchodzenia w głębszą analizę, intuicyjnie czytany przez kolegów z zespołu tekst już na tym etapie jest nośny i zabawny. I zdecydowanie napisany „pod aktora”. W mojej opinii kluczową sprawą znacznie wpływającą na powodzenie przedsięwzięcia, jest trafne dobranie obsady. Szczególnie jeśli mamy do czynienia z tak wyraziście napisaną komedia charakterów, jaką są „Oświadczyny”. I śmiem nieskromnie stwierdzić, że role zostały przydzielone niezwykle celnie. Zacznijmy od nestora rodu, Aleksandra Podolaka, grającego Stiepana Stiepanowicza Czubukowa, ojca Natalii. Uważam, że jest to dobór idealny. Pozornie stateczny, o niskim głosie i nobliwym wyglądzie, pan Aleksander staje się najprawdziwszym furiatem, kiedy coś idzie nie po jego myśli. Natalia Stiepanowna grana przeze mnie, początkowo miła i spokojna, to zdecydowanie córka swojego ojca. Jej „charakterek” daje o sobie prędko znać. Jestem utajona choleryczką. Dotychczas ze względu na moje *emploi* plasujące mnie częściej w typie „amantki”, nie miałam szansy pokazać na scenie pełni swoich możliwości. „Oświadczyny” dały mi szansę do eksplorowania nowych aktorskich kolorytów.

Dodatkowym elementem wspólnym pomiędzy Natalią i Czubukowem jest to, że w sporze nawzajem się „podkręcają”. Mamy taką cechę z panem Aleksandrem, że w miarę upływu czasu emocje, miast stygnąć, dochodzą do wrzenia. Również kilkakrotnie usłyszałam od widzów komentarz, że w chwilach kłótni wykonujemy bardzo podobne gesty i ruchy ciała, co podkręca komizm sytuacji; zadawano mi pytanie, czy to jest „wyreżyserowane”. Otóż zupełnie nie, stało się to bezwiednie i nie zwracałam wcześniej na to uwagi, być może intuicyjnie grając córkę swojego scenicznego ojca, i obierając tę samą stronę konfliktu – upodabniam się niego. Myślę, że jest to również efekt tego, że posiadamy podobną wewnętrzną dynamikę. Podsumowując ten wątek myślę, a nade wszystko czuję, że zostaliśmy obsadzeni trafnie, jak to się mówi w teatralnym żargonie: „po warunkach”.

Podobnie rzecz ma się z Jamesem Malcolmem, dla którego postać Iwana Wasiliewicza Łomowa jest „szyta na miarę”. James, posiadający łagodną osobowość, jest starającym się nikogo nie urazić prawdziwym dżentelmenem. Jednocześnie w kwestiach, co do których słuszności jest przekonany, charakteryzuje się trudnym do pokonania uporem i nieustępliwością. Potrafi prawdziwie „wybuchnąć”. Dlatego też absurd sporu o Wołowe Łączki, o które walczy aż do ostatniej kropli krwi, a nawet oddechu, jest dzięki niemu wspaniale uwydatniony i wybrzmiewa soczystym komizmem.

Pierwsze „spotkanie” z Natalią podczas inauguracyjnego czytania sztuki wypadło pomyślnie. Czułam, że ta rola mi „leży”, bawiła mnie, odnalazłam wiele analogii w jej sposobie prowadzenia sporu do sytuacji z własnego życia. Bardzo chciałam zagrać tę postać. Pojawił się rodzaj pozytywnej ekscytacji na myśl o rozpoczynającej się pracy nad sztuką Czechowa. Pozostając w kręgu rodzinnym autora, przytoczę słowa jego bratanka Michaiła:

„Zanim jednak przystąpisz do sztuki na scenie, już przy pierwszym zaznajomieniu się z rolą i sztuką, duszę twą ogarnia ogólna atmosfera. Przeżywasz ją jako rodzaj przewidywania twego przyszłego występu w całości. Każdemu artyście znane jest to pierwsze radosne stadium rodzenia się jego utworu (…)”*[[54]](#footnote-54)*.

Owa pełna ekscytacji atmosfera towarzyszyła mi długo, a później na nowo zaistniała ze zdwojoną siłą podczas grania gotowego już spektaklu. Etap rozmów o postaci, jej charakterze, relacjach, jakie zachodzą pomiędzy bohaterami, trwał dość krótko. Nie odczułam jednak z tego powodu większego niepokoju, gdyż miałam wrażenie, że intuicyjnie rozumiem zarówno energię mojej postaci, jak i motywy nią kierujące, które zresztą w wypadku tej sztuki Czechowa były bardzo klarownie określone.

„Aktorskie zadania są tu proste, czyste, podane na tacy, gotowe do scenicznego użytku. Młodzi, owszem, mają się ku sobie, tato, owszem, jak najbardziej im sprzyja, tyle, że, niestety, cała sprawa rozgrywa się między sąsiadami. A sąsiad – wiadomo… Tutaj trzeba grać farsowo albo wcale”*[[55]](#footnote-55)*.

Klarowność i prostota zadań aktorskich nie sprawiły jednak, że były one łatwe do zrealizowania. Wręcz przeciwnie. Przekonałam się o tym podczas najintensywniejszych prób z reżyserem, Juliuszem Dzienkiewiczem. Jako że „Oświadczyny” są samonapędzającą się komediową machiną, reżyser wielokrotnie robił z nami „całość” sztuki i przyglądać się, nie przerywając, jak daleko za każdą próbą poniosą nas emocje. Jeśli jego zdaniem poniosły za wolno – zaczynaliśmy od początku. W tym szaleństwie była jednak metoda. Reżyser dawał nam dużo swobody, ale jednocześnie wyraźnie i celnie wypunktował momenty, w których chciałby, aby nastąpił zwrot akcji bądź kulminacja emocji.

„Nie wszystkie zdarzenie wewnątrz dramatu lub sceny mają równorzędne znaczenie. Generalnie reżyser powinien określać punkt ciężkości (na czym chciałby skupić uwagę widzów w danym momencie). Również aktor powinien zdać sobie sprawę, gdzie leży najważniejszy moment w scenariuszu. Musi również wiedzieć dokładnie, który moment jest najważniejszy dla jego postaci”*[[56]](#footnote-56)*.

Dbał również o to, aby tekst Czechowa był wiernie, bez żadnych pomyłek i skrótów, przekazany przez aktorów. Jest to dla mnie szczególnie cenne w aspekcie kształcenia przyszłych teatromanów i tego, że młodzi widzowie przychodzący do teatru nie tylko mogą przypatrywać się z bliska grze aktorów, lecz nade wszystko słyszeć treść klasycznej sztuki i to, jak szlachetnie może wybrzmieć humor zawarty w słowie. Ruch sceniczny, szczególnie w czasie prób, a później częściowo w spektaklu, opierał się w dużej mierze na improwizacji. Reżyser zachęcał nas do eksplorowania coraz to nowych ścieżek. Na czas prób otrzymaliśmy trening aktorski, podczas którego, operując tekstem sztuki, odgrywaliśmy sceny w najróżniejszych, jeśli chodzi o umiejscowienie, konfiguracjach. Tekstu sztuki nigdy nie zmienialiśmy. Na jednej z prób, mówiąc słowami Czechowa, chodziliśmy razem z Jamesem Malcolmem po stolach. Najczęściej jednak rozpoczynaliśmy próbę od improwizacji na pustej scenie. Niewątpliwie ten rodzaj pracy przygotował nas do późniejszego grania spektaklu w nietypowym układzie sceny, w którym często krążymy wokół widza. Kiedy dotarliśmy do etapu „stawiania” spektaklu na scenie, nieocenione okazało się wsparcie naszego dyrektora Roberta Czechowskiego, doświadczonego reżysera, którego rady pomogły w uporządkowaniu improwizowanych dotąd scen i rozbuchanego komizmu, jaki niesie ze sobą treść sztuki. Dyrektor Lubuskiego Teatru otoczył cały spektakl swoją opieką, będąc jego dobrym duchem i mentorem. Połączenie młodzieńczego zapału, otwartości na sceniczne poszukiwania debiutującego w roli reżysera Juliusza Dzienkiewicza, wraz ze znajomością fachu, klasą i wyczuciem stylu Roberta Czechowskiego – zaowocowało stworzeniem spektaklu, który został doceniony zarówno przez młodą, jak i starszą widownię. Miałam to niespotykane szczęście, że podczas prób przez moment zetknęłam się z pracą z dwoma reżyserami. Doświadczyłam tego, jak niezwykle cenną i twórczą może być wymiana energii pomiędzy pokoleniami twórców.

1. Etap sceniczny

Kiedy myślę zarówno o procesie pracy nad rolą Natalii Stiepanowny, jak i o spektaklach, które gramy, pierwszą cechą, która mi się nasuwa, jest nieustanne utrzymywanie bardzo wysokiego poziomu zaangażowania emocjonalnego. Postaram się to zobrazować. Spektakl ten różni się od tych, w których zagrałam dotychczas tym, że nie ma w nim czasu na „rozgrzewkę”. Niemal od samego początku muszę utrzymywać wysoki poziom energii gry, być w gotowości do mocnej reakcji. I nawet kiedy Natalia Stiepanowna jeszcze spokojna nie wychodzi poza ramy kurtuazyjnej rozmowy, to już od momentu, w którym pada słynne „Moje wołowe Łączki” z ust uzurpatora Iwana, mimo uśmiechu na ustach, zaczyna się w niej „gotować”. Jeżeli już od pierwszej wspólnej sceny z Iwanem nie uruchomię w sobie wystarczającego poziomu wewnętrznej irytacji, ciężko jest później odpowiednio rozpędzić ową „machinę”. Sztuka „Oświadczyny” jest napisana w tak żywiołowym tonie, że trzeba być w niej non stop gorącym i stuprocentowo zaangażowanym w toczący się spór. Wtedy komizm wybrzmiewa najpełniej. Natalia Stiepanowna to kobieta o wybuchowym charakterze, która w sekundę zapala się jak iskra. Podobnie zresztą jej ojciec. Nie można w tym spektaklu być „letnim”. Przekonałam się o tym, że utrzymywanie wysokiego poziomu energetycznego od samego początku sprawia, że widz podąża za historią i również mocniej się w nią angażuje.

Taki był obrany przez reżysera kierunek, aby używać silnych środków wyrazów aktorskich. Aby jednak one w pełni wybrzmiały, muszą być podbudowane wewnętrznym żarem. Reżyser w trakcie prób zachęcał mnie do tego, żebym przekraczała swoje granice; Natalia w moim wydaniu była nie tyle wybuchowa, ile momentami szalona. Okazało się, że w tym „szaleństwie jest metoda” i było to dla mnie bardzo wyzwalającym doświadczeniem.

Oczywiście widoczna ekspresja, wybuchowość i szaleństwo nie są jedynymi kolorytami, jakimi charakteryzuje się postać Natalii. Choć tematy i intencje bohaterów w wielu miejscach sztuki są klarowne i jasno sprecyzowane, nie oznacza to, że ta postać jest zupełnie prostolinijna i przewidywalna. Chciałam odnaleźć w niej coś więcej niż tylko upartą, dominująca właścicielkę ziemską. Przemycić w tej roli, na tyle ile było to możliwe, wachlarz kobiecej niejednoznaczności. Starałam się z pełnym poparciem reżysera nadać tej postaci niepokojący, przepełniony tajemnicą charakter Oczywiście cechy te wypływają delikatnie, w tak zwanych „niuansach”.

„Koc jest tu podszyta nieokreślonym rodzajem demonizmu, który warto rozwinąć w kolejnych premierach. Widać to szczególnie w zbliżeniach, fotosach z prób”*[[57]](#footnote-57)*.

Zależało mi na tym, aby zobrazować, iż jedną z przyczyn, dla których odgrywana przeze mnie Natalia dość długo pozostaje panną na wydaniu jest fakt, że konkurenci wyczuwają, iż jest nie tyle kobietą silną, co „niebezpieczną”. Dlatego tym mocniej wybrzmiewa komizm słowny, kiedy Iwan Wasiliewicz myśląc o swoim przyszłym związku mówi:

„ (…) potrzebny mi jest odpowiedni, regularny tryb życia… Mam wadę serca, ustawiczne palpitacje, jestem porywczy i zawsze strasznie się denerwuję…”*[[58]](#footnote-58)*

Oczywiście zgodnie z zasadą, iż każdy drapieżnik się dobrze kamufluje, na początku moja Natalia sprawia wrażenie miłej, gościnnej, sympatycznej, a nawet lekko onieśmielonej dziewczyny. Intuicyjnie jednak czułam, że jest to postać silniejsza od Iwana i w relacji z nim będzie, a nade wszystko chciałaby być górą. I to wewnętrzne poczucie towarzyszyło mi od początku scen z Jamesem Malcolmem. W sposobie, w jaki patrzę na niego, kiedy nieudolnie próbuje wyjawić cel wizyty, jest coś z obserwowania ofiary w trakcie polowania. Również podobną atmosferą tchną chwile, w których, rozmawiając z Iwanem pozornie o błahych sprawach takich jak pogoda i żniwa i siano, za pomocą delikatnych pozawerbalnych środków aktorskich staram się przemycić aluzję do zbytnio przedłużającego się panieńskiego stanu. Są to „smaczki” serdecznie przyjmowane przez publiczność i mają szansę wybrzmieć dzięki jej bliskiemu umiejscowieniu pozwalającemu śledzeniu zmian w oczach i mimice. Rozmowa o sianie i żniwach ma coś z delikatnie prowadzonej erotycznej gry. Iwan Wasiliewicz nie pozostaje dłużnym i pomimo ciasno spinającego go gorsetu kurtuazji okazuje charakter i podejmuje grę mówiąc:

„(...) o tych Wołowych Łączkach, które wchodzą klinem między waszą brzezinę a Wypalone Bagno”*[[59]](#footnote-59)*.

Subtelna gra, która zawiązała się między mną a Jamesem niestety nie może rozwinąć się ku szczęśliwemu końcowi, gdyż Iwan przed nazwą Wołowe Łączki użył zaimka dzierżawczego „moje”. Tym samym, nie zdając sobie jeszcze sprawy z tego co zrobił, wywołał coraz mocniej rozpędzającą się lawinę konfliktu:

„I oto otwarty obraz młodzieńca, który ubiega się o rękę Stiepanowny (interesująca Joanna Koc) zostaje drastycznie odwrócony. Zaloty odbywające się początkowo w uroczej, werterowskiej atmosferze przechodzą w legendarny już w historii teatru spór o Wołowe Łączki”[[60]](#footnote-60).

Konflikt jest podsycany, jak się okazuje, dotkliwymi urazami związanymi z dawnymi walkami o ziemie, niesnaskami pomiędzy zwaśnionymi rodami, o których pamięć jest wciąż żywa, czego wyrazem jest zapał, z jakim Czubukow włącza się do konfliktu:

„Łomow: Proszę nie ubliżać mojej rodzinie! W rodzinie Łomowów wszyscy byli uczciwi i nie było w niej nikogo, kto by stawał przed sądem za sprzeniewierzenie, jak pański wujaszek!

Czubukow: A w waszej rodzinie Łomowów wszyscy byli wariaci!” [[61]](#footnote-61).

„Wszyscy, wszyscy, wszyscy!” – dopowiadam żarliwie. Szansy na zgodę nie ma. Zarówno z początku pełen kurtuazji Iwan Wasiliewicz okazuje się zajadłym w sporze zapaśnikiem, jak i duet ojca z córką twardo obstaje przy swoim. Zresztą, jak mówi dużo wcześniej Natalia:

„Mniejsza o te Łączki. Jest tam wszystkiego pięć dziesięcin i warte są jakieś trzysta rubli, ale oburza mnie niesprawiedliwość. Niech Pan mówi, co pan chce, ale niesprawiedliwości znieść nie mogę”[[62]](#footnote-62).

W imię sprawiedliwości Łomow zostaje z hukiem wyrzucony z domu, stając symbolicznie tyłem do widowni za rzeźbiona ramą drzwi. Wtedy następuje radykalna zmiana nastoju. Jest to ważny moment w spektaklu, podkreślony również subtelną zmianą światła i nastrojowym motywem muzycznym w tle. Dotychczasowy żywiołowy charakter przedstawienia ustępuje chwili zwolnienia i melancholii. Następuje tutaj swoista zabawa formą. Odwracam się do widowni i powoli, wpatrzona w dal siadam na krześle. Identyczną postawę przyjmuje mój ojciec grany przez Aleksandra Podolaka. Patrzymy się przed siebie, mówimy tekst sztucznie przedłużając frazy, stosując długie pauzy. Delikatnie się uśmiecham, a oczy szklą się od łez. Mówimy z lekkim śpiewnym akcentem. Jest to zabieg powodujący zdystansowanie się wobec postaci, ale jednocześnie symbolizuje postawę człowieka, który tyle się już nakrzyczał, napłakał, nakłócił, że tylko można patrzeć w dal i milczeć. I widzieć przed oczyma życie, które mija. Jest to rodzaj puszczenia uprzejmego oka wobec stylu późniejszych dramatów Czechowa. Punktem kulminacyjnym tej chwili jest moment, w którym ojciec mówi, że Iwan Wasiliewicz przyjechał po to, żeby mi się oświadczyć. Kiedy dociera do mnie rozmiar katastrofy, mogę tylko bezradnie powiedzieć: „Zawróćcie go…”. Jest to ów opisywany przeze mnie wcześniej moment delikatnej w wyrazie scenicznym, a mocnej w wewnętrznym przeżywaniu zmiany emocjonalnej, który w pełni wybrzmiewa dzięki bliskiej odległości od widza. Formalny zabieg zastosowany przez reżysera w przedstawieniu nie tylko w znaczny sposób zaważył na jego atrakcyjności, ale również nauczył mnie wiele jako aktorkę. Uświadomił mi, że szeroko rozumiany „efekt sceniczny” i siła oddziaływania na widza może być równie mocna, kiedy aktor całą mocą przeżywa emocje na scenie i angażuje się w realizację scenicznych celów, jak i wtedy, kiedy „odpuszcza” i chowa się za formą. Co więcej, zabiegi formalne mogą współistnieć z realizmem gry, tworząc ciekawe dopełnienie. Przytoczę fragment recenzji prof. Juliusza Tyszki, w której szeroko odniósł się do opisywanego przeze mnie momentu:

„Zarówno dwójka młodych, jak i grający ojca Natalii Aleksander Podolak przez cały spektakl, w tym zwłaszcza pod sam jego koniec, gdy temperatura scenicznych wydarzeń osiągnęła stan wrzenia, stosowali dystansujący ich wobec postaci chwyt, wydłużając nadmiernie pauzy i mitygując swą ekspresję w sposób zdecydowanie nadmierny w stosunku do realistycznych kanonów. Zamiast wrzasków mieliśmy zduszone szepty, zamiast gwałtownych gestów, skoków i wymachiwań – tragiczny bezruch na wygodnym siedzeniu skórzanego fotela. Ten ciekawy zabieg wywołał równie ciekawą reakcję *kupionej* już dawno widowni – wyrazy uznania i brawa. Czechowowscy bohaterowie już dostatecznie nabiegali się i nawymachiwali kończynami, więc teraz – przytłoczeni bezproduktywnością konfliktu – mogli tylko niemal bezgłośnie, bezradnie zmagać się ze swym zmęczeniem, palpitacjami, no i zduszoną wściekłością na siebie samych, że tak bezsensownie pogrzebali swe szanse na małżeństwo (to młodzi) i na teściowanie, dziadkowanie, dawanie w spadku (to tata Czubukow). Trafny, oryginalny aktorsko-reżyserski wybór zaowocował tu wzmocnieniem żywego porozumienia z widownią”[[63]](#footnote-63).

Kiedy Natalia traci już nadzieję na to, że Iwan Wasiliewicz powróci i wybrzmiewa jej ostatnie straceńcze „Zawróććie go...”, w ową kameralną przestrzeń sceny wkracza nieśmiało obiekt jej westchnień. Biedny, wyczerpany, okrzyczany przez wszystkich – wzbudza ogrom wyrzutów sumienia u Natalii. Prawda jest taka, że kocham Iwana, choć doprowadza mnie do białej gorączki jego charakter. Czuję też ogromne wyrzuty sumienia spowodowane moimi wcześniejszymi wybuchami. Pomimo pragnienia zamążpójścia, nie potrafię „przeskoczyć” swojego charakteru. Zdaję sobie sprawę z tego, że wiele moich cech, takich jak despotyczność i kłótliwość działają odstraszająco na mężczyzn, nie potrafię jednak nad nimi zapanować. Sytuacja wydaje się być beznadziejna i taki stan niemocy i załamania sobą staram się za każdym razem wzbudzać w opisywanej scenie. Pomiędzy spazmami udaje mi się wyartykułować:

„Niech pan wybaczy, żeśmy się unieśli, Iwanie Wasiliewiczu… teraz sobie przypominam: Wołowe Łączki są rzeczywiście pańskie” [[64]](#footnote-64).

„Moje łączki” – odpowiada szlochający również Iwan. Do duetu dołącza się tatuś i zgodnie płaczą już wszyscy. Nad sobą, światem i całą niepotrzebną awanturą. A wraz z nami ze śmiechu widownia. Wydawałoby się, że doszło do pojednania. Lecz nie byłby to Czechow, gdyby tak łatwo odpuścił winy swoim bohaterom. Wciąż zanurzona w żałobnym nastroju, rozmowa schodzi na charty. Iwan- James Malcolm, udobruchany, przez „ochy” i „achy” skruszonych sąsiadów, żali się, że na domiar złego jego pies wabiący się Zagraj okulał. Nie byle jaki pies – wspaniały! I w dodatku zapłacił za niego sto dwadzieścia pięć rubli! Tego jest już zbyt wiele. Jako Natalia Stiepanowna osiągam kulminację płaczu (staram się tu wzbudzić w sobie największy ból) i załamując ręce wykrzykuje: „Przepłacił pan, Iwanie Wasiliewiczu”[[65]](#footnote-65). Po chwili dodaje; „Papa dał za swojego Zabija osiemdziesiąt pięć rubli, a przecież Zabij jest bez porównania lepszy od pańskiego Zagraja!”[[66]](#footnote-66).

Jak łatwo się domyślić, jest to emocjonalny punkt zwrotny w scenie. Po pełnym empatii i jedności płaczu pomiędzy Natalią i Czubukowem a Iwanem Wasiliewiczem buduje się niewidzialny acz odczuwalny mur. Konflikt zaczyna wisieć w powietrzu, a po zarzucie Iwana, że pies Czubukowów ma krótką szczękę – rozpoczyna się na nowo, ze zdwojona siłą pokazując, że sprawa Wołowych Łączek była tylko preludium do naprawdę ważkiej kwestii brzmiącej: „który pies jest lepszy”[[67]](#footnote-67). Humor Czechowa wybrzmiewa tutaj w pełnej krasie. Z aktorskiej perspektywy muszę powiedzieć, że tak jak w pierwszej części spektaklu jako Natalia Stiepanowna miałam momenty, w których starałam się „trzymać fason”, tak w drugiej puszczają wszystkie hamulce (dotyczy to również moich scenicznych kolegów, przed których grą chylę czoła, a szczególnie przed nestorem Aleksandrem Podolakiem, który mógłby być przykładem żywotności dla swieżo upieczonego absolwenta szkoły aktorskiej). Jest to moment całkowitej furii, w której nie baczę na to, czy jestem zapłakana, zakatarzona, rozczochrana. Cieszę się, że dostałam przyzwolenie, a nawet zachętę od reżysera do tego, żeby zapamiętać się w sporze i grze tak dalece, żeby Natalia Stiepanowna sprawiła wrażenie nie tyle furiatki, co niestabilnej emocjonalnie kobiety. Okazuje się, że taka interpretacja również „działa” i nadaj walor rozbuchanemu już komizmowi. Oczywiście, pomimo przyzwolenia na sceniczne „szaleństwo”, pamiętam o widzu i kolegach, staram się, aby zawsze to trzecie „oko” trzymało grę aktorską w ryzach i nie pozwoliło poddać się aplauzowi widowni. Uważam, że w kontekście mojej roli w omawianym spektaklu, jak również w klasycznej komedii, bardzo istotne jest to, żeby szczególnie najmocniejsze emocjonalnie momenty były zagrane z taką szczerością, na jaką tylko aktora stać. Im bardziej absurdalny powód płaczu, tym większy winien być uzewnętrzniony i przeżyty żal. Wtedy komizm wybrzmiewa najpełniej. Jest to zasada „stara jak świat” ale przekonała,m się o jej skuteczności w praktyce. Narzucając tak wyrazistą formę interpretacji, należy wypełnić ją stuprocentowym zaangażowaniem. Choć spektakl trwa niewiele ponad 40 minut i (oczywiście w dużym uproszczeniu) traktuje o sporze o miedzę, czuję się po nim jakbym przebiegła maraton.

Zgodnie z zasadą, że po burzy przychodzi słońce, klamrą zwieńczającą historię są tytułowe oświadczyny. Zawarte ku uldze zarówno zbolałego ojca, Czubukowa granego przez Aleksandra Podolaka jak i kibicującej młodym widowni. Pomimo licznych przywar, postaci Czechowa da się lubić. Tutaj również został zastosowany zabieg formalny – odgrywana scena przypomina sen. Odwracam się i w zwolnionym tempie podchodzę do Iwana, wyciągając dłoń sprawiam, że podnosi się i klęka. Natalia w moim wydaniu jest tu miła czuła, delikatna, oszołomiony Iwan nie wiedząc, czy to marzenie, czy jawa, napomyka:

„(…) Za pozwoleniem, o co chodzi? Ach tak, rozumiem… serce… w oczach mi się mieni, jestem szczęśliwy Natalio Stiepanowna…”[[68]](#footnote-68).

Sen jednak szybko zamieni się w rzeczywistość. Jako Natalia, tym razem używając kobiecego wdzięku, usiłuję postawić na swoim i mówię:

„Ale mimo wszystko, niech pan przynajmniej teraz przyzna, że Zagraj jest gorszy od Zabija.”[[69]](#footnote-69).

Cytat ów zamieszczałam już przy streszczeniu treści sztuki, ale w kontekście omawianego spektaklu przypomnień, który pies jest lepszy – nigdy dość!

Rozdział V. Aktorka w procesie kształcenia swojego warsztatu. Techniki aktorskie które wpłynęły na kształt mojej roli w prezentowanym dziele artystycznym.

W poprzednim rozdziale podjęłam próbę opisu przygotowania roli Natalii Stiepanowny od momentu pierwszego czytania i prób stolikowych do etapu „wejścia” na scenę. Również postarałam się wypunktować momenty, które znacząco wpłynęły zarówno na kształt spektaklu oraz jego odbiór przez widownie, jak i na mój rozwój jako aktorki. Uważam, że jako aktorka jestem w ciągłym procesie rozwoju, nauki, doskonalenia swojego fachu. Mam nadzieje, że ten proces będzie trwał przez całe życie. Postaram się teraz napisać, z jakich narzędzi korzystałam podczas budowaniu roli Natalii Stiepanowny.

Uważam, że budowanie roli jest indywidualnym procesem. Dla mnie to wypadkowa tego czego nauczyłam się w szkole teatralnej, warsztatów, w których uczestniczyłam, a nade wszystko doświadczenia scenicznego, którego nabrałam grając w teatrze. Nie ma jednej uniwersalnej metody, myślę, że każdy aktor, czerpiąc zarówno z technik aktorskich, jak i swojego doświadczenia, wyrabia swój własny sposób na skupienie, przygotowywanie się do roli, odgrywanie jej na scenie, jak również, co jest niezwykle istotne, wyciszenie się po zagranym spektaklu. Postaram się z opisać te techniki i metody aktorskie, które najbardziej wpłynęły na wypracowanie mojego własnego „systemu” przygotowywania się do spektaklu i kreowania roli, ze szczególnym uwzględnieniem roli Natalii Stiepanowny. Zaznaczam jednocześnie, że jest to proces twórczy, nieustannie ewoluujący.

Uta Hagen w książce „Szacunek do aktorstwa” pisze:

„Wszyscy mamy własne poglądy i opinie na temat sztuki aktorskiej. O swoich mogę powiedzieć, że są nowe tylko dlatego, że doszłam do nich sama. Spędziłam w teatrze niemal całe życie i wiem, że w sztuce proces uczenia się nigdy się nie kończy”[[70]](#footnote-70).

W szkole teatralnej zetknęłam się z wieloma wspaniałymi pedagogami. Każdy prezentował swój indywidualny styl nauczania. Było to dla mnie doświadczeniem rozwijającym na wielu płaszczyznach, ubogacającym mnie jako człowieka i jako studentkę, która starała się chłonąć przekazywaną wiedzę. Na tym jednak wczesnym etapie mogłam się stosunkowo szybko zorientować, które metody i sposoby nauczania są mi bliższe, najlepiej rezonują z moją wrażliwością i przynoszą rozwój oraz mniej lub bardziej pożądane rezultaty. Otóż ciężko było mi się odnaleźć w działaniach scenicznych, które za punkt wyjścia przyjmowały formę – szkielet działań, który później wypełnialiśmy emocjami i uczuciami. Miałam wrażenie, że całe moje ciało blokowało się i sprzeciwiało tego rodzaju zadaniom. Po latach, kiedy mam za sobą już pewną praktykę w teatrze, widzę, że ta metoda również się sprawdza, jest też często stosowana przez reżyserów. Lubię ciekawe zadania formalne, jak choćby opisywane przeze mnie zabiegi zastosowane w spektaklu „Oświadczyny”. Jednak na etapie szkolnej nauki ciężko mi było odnaleźć się w takiej metodzie pracy. Natomiast na zajęciach, na których proces pracy nad scenami bądź monologiem zaczynaliśmy od wyobrażenia, pozwalając swobodnie płynąć uczuciom które się rodziły, czułam, że oddycham, żyję, cieszyłam się na myśl o podejmowaniu nowych zadań i nie mogłam się doczekać kolejnych. Zrozumiałam, że to jest moja poetyka i droga. Rozpoczynająca się od koncentracji na wyobrażeniu, uczuciu, do formy, a nie na odwrót. Były to zajęcia, które zawierały elementy systemu Konstantego Stanisławskiego. Metody te przejawiały się również w pracy nad postacią. Aby przekonywująco wyrazić uczucia, przypominałam sobie własne, analogiczne doświadczenie i towarzyszące temu emocje. Podobnie pracowałam nad rolą Natalii Stiepanowny. Szukałam punktów wspólnych w cechach charakteru moich i odgrywanej postaci. W przypadku Natalii Stiepanowny jest ich wiele. A nade wszystko – nieumiejętność odpuszczania w imię zasady „wolę mieć spokój niż mieć rację”. Kolejną kluczową w kreowaniu postaci cechą jest zacietrzewianie się w sporze, który z upływem czasu miast wygasać, roznieca się co raz bardziej. Ten rys charakterologiczny jest zdecydowanie przystającym do tekstu „Oświadczyn”, który w warstwie literackiej jest skonstruowany jako nieustannie napędzająca się machina. Nie rezygnuję ze swojej energii i temperamentu, o ile są one kompatybilne z dynamiką odgrywanej roli. Postać, którą tworzę, składa się z kolażu cech i emocji moich oraz tych, które uważam, że są zapisane w literze dramatu. Staram się też za każdym razem odnaleźć dodatkowe, nieoczywiste rysy charakteru danej postaci, które mogłyby dodać jej specyfiki i charakterystyczności. W kwestii Natalii Stiepanowny są to opisywane przeze mnie momenty, w których jest ona niebezpieczna i demoniczna. Usiłuję tym samym utworzyć portret kobiety, która jest nie tylko uparta i kłótliwa, ale i niejednoznaczna. Z czego to wynika? Przede wszystkim z temperamentu, nad którym ciężko jest jej zapanować. Jej niekontrolowane wybuchy nie wynikają z wyrachowania, lecz z nieumiejętności okiełznania targających ją emocji. Próbuje nieraz włożyć siebie w ramy kurtuazji, ale jest to walka z wiatrakami, która rodzi frustrację i złość na samą siebie, a jej ofiarą pozostaje niestety biedny Iwan Wasiliewicz. Kierunek ten, który obraliśmy wspólnie z reżyserem, okazuje się być trafny jeśli chodzi o podkręcenie zapisanego już w tekście komizmu. Podczas pracy nad rolą w spektaklu „Oświadczyny” przekonałam się o tym, że w sztuce, w której zadania aktorskie „są proste, czyste, podane na tacy, gotowe do scenicznego użytku”[[71]](#footnote-71) można odnaleźć wiele kolorytów i charakterystyczności, które niosą ze sobą sceniczne postaci.

„Nie ma ról niecharakterystycznych, tak jak nie ma ludzi jednakowych zewnętrznie i wewnętrznie. To, co różni ich od siebie, to – mówiąc językiem aktorskim – ich charakterystyczność, choćby nawet była słabo wyrażona”[[72]](#footnote-72) – Mówi Michaił Czechow.

Jednak większość wymienionych przeze mnie charakterystyczności, które zawarłam w roli, nie powstało w teorii. Owszem, poprzedzająca działania sceniczne analiza sztuki – wyobrażenia na temat odgrywanej postaci, jej życia, odnajdywanie cech wspólnych – jest niezwykle istotnym procesem. Niemniej jednak scena jest najskuteczniejszym weryfikatorem naszej pracy. Dla mnie najintensywniejszy proces twórczy odbywa się w trakcie prób, kiedy zderzam się z energią moich scenicznych partnerów oraz podczas grania spektakli. Większość wniosków, do których doszłam, wyobrażeń dotyczących mojej roli pojawiło się lub zostało zweryfikowanych w trakcie prób z moimi kolegami. Tak jak w życiu, możemy sobie wyobrażać, jak zareagujemy na daną sytuacje, ale dopiero w konfrontacji z nią przekonujemy się o naszym faktycznym responsie. Podobnie na scenie. Zderzenie się z partnerem powoduje określoną reakcję, impuls, a nawet przywołuje na myśl wspomnienia podobnych sporów z przeszłości. To partner sceniczny w dużej mierze kształtuje moją rolę. Zderzenie dwóch przeciwstawnych osobowości – energicznej i bezpośredniej Natalii Stiepanowny z pedantycznym i nie umiejącym wyrazić wprost swoich zamiarów Iwanem Wasiliewiczem – powoduje, że z owej różnicy potencjałów powstaje energia. Zauważyłam, że ja, jako Natalia Stiepanowna, nieświadomie prowokuję Iwana Wasiliewicza do wybuchu. Sposób, w jaki James Malcolm prowadzi swą rolę, jest moim zdaniem bezbłędny, działa na mnie jak przysłowiowa płachta na byka. I co najważniejsze – wiem, że jest to oddziaływanie obustronne. Drażni mnie jego absurdalne moim zdaniem przywłaszczanie sobie Wołowych Łączek. Irytuje mnie mimika Iwana, gesty, sposób wycierania twarzy chusteczką. Również jego brak zdecydowania. U podłoża tego leży poczucie odrzucenia: „Co z pana za myśliwy?”[[73]](#footnote-73) – wykrzykuję kilkukrotnie. Moja postać *de facto* darzy Iwana uczuciem, pragnie wyjść za mąż, tylko jej czupurny i ewidentnie dziedziczony charakter domaga się silnej osobowości, która mogłaby ją poskromić. Natalia Stiepanowna czuje, że pod płaszczem kurtuazji, hipochondrii i pedanterii ukrywa się mężczyzna, który potrafi wyznaczyć granice. Wszak o granice w tej sztuce chodzi. Wyprowadzony z równowagi Iwan Wasiliewicz staje się mężczyzną, który potrafi nie tylko walczyć o swoje, ale ku uciesze widowni ryknąć jak lew.

W trakcie spektaklu staram się być maksymalnie wyczulona na słuchanie i odbieranie bodźców od moich scenicznych partnerów. Na wytrenowanie uważnego słuchania i koncentracji na partnerze największy wpływ miały warsztaty z treningu opartego na metodzie Sanforda Meisnera oraz improwizacji teatralnej tzw. Impro. Z umiejętności nabytych przy okazji zaznajamiania się z tymi technikami korzystam nieustannie, szczególnie przy spektaklu „Oświadczyny”, którego zarówno forma bazująca w dużej mierze na improwizacji, jak i treść sprzężona gorącym konfliktem pomiędzy trójką bohaterów skłania do nieustannej czujności, bycia aktywnym. W trakcie grania tego spektaklu, poza jednym momentem zwolnienia akcji, w którym przywołuję sentymentalne obrazy, nie ma przestrzeni na wymuszanie pracy wyobraźni. Trzeba być „tu i teraz”. Postaram się opisać pokrótce założenia wspomnianych przeze mnie technik, z których korzystam w trakcie pracy nad rolą, jak również w trakcie prowadzenia jej podczas spektaklu.

Techniki aktorskie, które wpłynęły na kształt mojej roli w prezentowanym dziele artystycznym:

1. Warsztaty z techniki Sanforda Meisnera

Warsztaty z techniki Sanforda Meisnera prowadzone z ramienia Laboratorium Meisnera w Warszawie były dla mnie ważnym etapem na mojej drodze kształtowania się jako aktorki. Technika jest najmłodszą z uznanych technik aktorskich na świecie i jednocześnie jest to jednen z najpełniejszych i kompleksowych systemów szkolenia aktorów w Stanach Zjednoczonych i zachodniej Europie. Jej założycielem był urodzony na Brooklynie Sanford Meisner, syn żydowskich emigrantów węgierskiego pochodzenia. Uczył się w Damrosh Institute of Music (obecnie Juliard School) w Nowym Jorku w klasie pianina. Równolegle rozwijał zainteresowanie aktorstwem i jako nastolatek wziął udział w przedstawieniu wyreżyserowanym przez Lee Strassberga, który wywarł znaczący wpływ na jego późniejsze życie. Dzięki niemu zetknął się z systemem Konstantego Stanisławskiego, który Strassberg przeniósł na grunt amerykańskiego aktorstwa. W późniejszych latach spotkał się ze Strassbergiem również w trakcie studiów w Theatre Guild of Acting i został przez niego rekrutowanym do Group Theatre, nowojorskiego zespołu działającego w oparciu o metodę Stanisławskiego. Z niego wywodzili się znakomici nauczyciele aktorstwa, jak m.in. Stella Adler i Michaił Czechow. Tam jednak Meisner wraz z kilkoma aktorami, do których należała między innymi Adler, poddał w wątpliwość użyteczność między innymi ćwiczeń związanych z pamięcią emocjonalną, odłączył się od swojego ówczesnego mistrza Lee Strassberga i wypracował własną metodę. Duży wpływ miały na nią odkrycia Stelli Adler, dotyczące użycia wyobraźni zamiast sięgania do prywatnych wspomnień z przeszłości jako źródła emocji. Meisner nie wyparł się swoich korzeni, jego metoda w dużym stopniu bazuje na systemie Stanisławskiego, jednak widoczne są znaczne różnice. Przede wszystkim nacisk z korzystania z pamięci emocjonalnej został przeniesiony na aktywne bycie „tu i teraz” na scenie. Miałam okazję kilkukrotnie uczestniczyć w warsztatach zorganizowanych przez Sylwię Kaczmarek, nauczycielkę techniki Meissnera. Aby zobrazować różnicę pomiędzy systemem Stanisławskiego a Meisnera, pozwolę sobie przytoczyć jej słowa, gdyż jest jedną z niewielu Polek, która ukończyła pełny trening w tej technice:

„Sandy (tak nazywali Meisnera przyjaciele i studenci) sformułował założenia swojej techniki w kontrze do metody Stanisławskiego. Stało się tak dlatego, ponieważ Meisner zauważył, że aktorzy pracujący *metodą* dużo planują jak coś zagrać, myślą o intencji dla każdego wypowiadanego zdania, planują co poczują mówiąc daną kwestię, a tym samym tracą coś, co jest w ludzkim kontakcie najważniejsze (również na scenie): bycie tu i teraz, skupienie na rozmówcy, uzyskanie tego, co od tej osoby potrzebujemy. (…) Kolejną różnicą jest kwestia postaci. Stanisławski zachęcał do *stawania się postacią*, Meisner uważał, że przy użyciu narzędzi aktorskich tworzymy iluzję postaci, ponieważ bez *schizofrenii* stanie się inną osobą jest niemożliwe. I nie chodzi tu o nakładanie maski, jest to raczej wyselekcjonowanie naszych cech psychicznych i fizycznych, których będziemy używać grając daną postać. Na przykład ja jestem porywcza, ale na potrzeby postaci mogę poprzez użycie odpowiednich narzędzi aktorskich zwolnić swoje tempo wewnętrzne, co da odpowiednią iluzję postaci. Kilka tego typu zabiegów, oczywiście po uważnej analizie tekstu dramatycznego, czy scenariusza, plus charakteryzacja stworzą właśnie ową *iluzję postaci*. Chcąc przygotować się emocjonalnie do sceny w metodzie Meisnera dużo czerpie się z własnej przeszłości – aktor używa tylko wyobraźni. I proszę mi wierzyć, odpowiednio wytrenowana wyobraźnia może być silniejszym narzędziem niż sięganie do własnych wspomnień. Nasz umysł nie bez powodu zablokował nasze traumy. Osobiście będąc aktorką wytrenowaną w obu technikach myślę, że technika Meisnera zapewnia aktorowi większą higienę psychiczną”[[74]](#footnote-74).

Warsztaty z Sylwią Kaczmarek, jak również z zaproszonym przez nią Simonem Furnessem, nauczycielem z The Actors Temple w Londynie, odbyłam po kilkuletnim doświadczeniu różnorodnych metod pracy z reżyserami, pedagogami. Czułam, że w chaosie sprzecznych myśli potrzebuję pewnego rodzaju ugruntowania, powrotu do źródła. I tak się stało. Zrozumiałam i uświadomiłam to sobie głównie za pomocą podstawowego ćwiczenia otwierającego emocjonalnie, zwanego „repetition”. Postaram się je opisać. Polega ono na powtórzeniach. Dwie osoby stoją bądź siedzą naprzeciwko siebie i wysyłają do siebie konkretny komunikat. Może to być tylko spojrzenie, słowo, zdanie, który później się powtarza między sobą, aż do „wyczerpania tematu”. Istotne jest to, by nie blokować żadnych reakcji, które wypływają z ciała, nieustannie odbierać energię od partnera. Ćwiczenie to pokazuje, że nasze ciało jest od nas mądrzejsze, reaguje pierwsze, zanim pojawi się słowo. Uczyliśmy się, żeby podążać za swoim impulsem, nie analizować, tylko reagować na impuls przekazywany przez partnera. Odbierać wysyłaną energię i przekazywać taką, jaka w tej chwili się rodzi w ciele. Zwyczajnie ją odbierać. Wydaje się to proste, ale zdumiewające było dla mnie, jak bardzo się kontrolujemy, blokujemy, przerywamy impuls, który płynie z ciała. Potrzebowałam wielu godzin ćwiczeń, aby wyłączyć wewnętrznego krytyka, skłonność do analizowania, przygotowania się emocjonalnego przed wypowiedzianą kwestią. Zrozumiałam, jak ciężko jest być na powrót „niezapisaną kartą”. Na warsztacie byli zarówno amatorzy teatru, jak i zawodowi, uznani aktorzy, pedagog ze szkoły teatralnej – i wszystkim bez wyjątku ćwiczenie to sprawiało na początku ogromną trudność. Uświadomiłam sobie, że obecność jest ciekawsza niż usiłowanie wzbudzeni a w sobie określonej emocji. Choć nie jestem ekspertem w tej dziedzinie, to poprzez praktykę przekonałam się, co miał na myśli Sanford Meisner, stając w opozycji do niektórych z „narzędzi” metody Stanisławskiego, takich jak odwoływanie się do pamięci afektywnej. Istnieje ryzyko, że pogrążając się we wspomnieniu, tracimy to co najważniejsze na scenie, czyli obecność i kontakt z partnerem. Wyczulenie na partnera jest drugim – po podążaniu za impulsem z ciała i powrotem do intuicyjnego grania – najważniejszym owocem warsztatów. W spektaklu, gdy czuję, że odpływam w niebezpieczne rejony myślenia, bądź analizowania scenicznej sytuacji, kiedy umyka skupienie, natychmiast staram się maksymalnie skoncentrować na moim partnerze, chłonąć wszelkie werbalne i pozawerbalne komunikaty. Obserwuję jego mimikę, gesty, „spijam” każde słowo, patrzę w oczy. Z tego sposobu przekierowania uwag korzystam nieustannie podczas spektaklu „Oświadczyny”. Szczególnie w sytuacjach, w których akcja rozgrywa się pomiędzy kłócącymi się Iwanem Wasiliewiczem i Stiepanem Stiepanowiczem, a ja, kiedy przysłuchuję się toczonemu sporowi, żywo – choć pozasłownie – na niego reaguję. Lecz również będąc w bliskim kontakcie z partnerem, Jamesem Malcolmem staram się go nieustannie obserwować. Jest postacią niezwykle charakterystyczną, operująca wachlarzem gestów i mimiki, więc ułatwia mi tym samym „walkę” z niepotrzebnym w danej chwili wewnętrznym „krytykiem” poprzez dostarczanie wielu bodźców, na które mogę reagować. Podczas procesu pracy nad spektaklem „Oświadczyny” nauczyłam się również tego, że wszelkie rozproszenia, które się pojawiają w trakcie gry są nie tylko nieodzowną częścią mojego zawodu, lecz również mogą stać się moim „sprzymierzeńcem”. Teatr to żywa materia i pomimo szkieletu założeń każdy spektakl jest inny. Zrozumiałam to, że walka z rozproszeniami nie ma sensu. Lepiej skoncentrować uwagę na partnerze, jak również przyjąć owe niedogodności i włączyć w postać. Natalia Stiepanowna jest kobietą, którą niejednokrotnie miotają emocje, nad którymi nie może zapanować. Stara się być damą, ale jej to nie wychodzi. Próbuje zdystansować się wobec toczonego sporu, ale jest to ponad jej siły. Iwan jednocześnie ją rozczula i drażni. Atakuje go, a później przeprasza. Dręczą ja wyrzuty sumienia dopóty, dopóki nie nastąpi kolejny wybuch. Jest na wskroś ludzka. Myślę i mam nadzieję, że obserwując tę postać na scenie widzowie z uśmiechem spojrzą na „siebie”, na to, jak na co dzień kręcą się w kole niejednokrotnie sprzecznych pragnień i emocji. Czuję, że Natalia Stiepanowna w moim wydaniu to portret kobiety z krwi i kości. Kobiety, która nie zawsze radzimy sobie z własną kruchą emocjonalnością, ale po chwili zaskakuje niebywałą siłą i determinacją. Zarówno na scenie jak i w życiu zmagam się z nieprzewidzianymi przeszkodami zewnętrznymi i wewnętrznymi. Uczę się nieustannie tego, aby je zaakceptować i w efekcie ową walkę przekuć w zwycięstwo.

Podstawowe założenia techniki Meisnera można je streścić w kilku hasłach. Jest to akceptacja, jak najpełniejszy kontakt z partnerem, głębokie słuchanie i spontaniczność reakcji. Praca nad tymi aspektami jest podstawą, kamieniem węgielnym na którym staram się opierać moją grę. Wszystko poprzedzone rzecz jasna dogłębną analizą tekstu, motywacji, które kierują postacią. Ale w momencie, kiedy jestem na scenie, koncentruję się na partnerze, wzajemnej wymianie energii i sprawie, którą chcę załatwić. Jest to cel, który postać chce osiągnąć. W przypadku sztuki „Oświadczyny” cel nadrzędny jest jasno określony. Konstanty Stanisławski w pismach dotyczących swojej metody kładł duży nacisk celowość działań postaci, którą motywuje wewnętrzne zadanie:

„Takie zadanie wewnętrzne zawsze nas przejmuje i wywołuje niewidzialne impulsy do działania”[[75]](#footnote-75).

Ta koncepcja została przejęta zarówno przez Michaiła Czechowa, Sanforda Meisnera, jak i wielu kolejnych reformatorów. Uta Hagen z kolei, by ukonkretnić poszukiwania celów, dzieli je na trzy kategorie. Są to: ogólne cele postaci, cele postaci w poszczególnych scenach sztuki i bezpośrednie cele postaci w ramach poszczególnych scen. Również pisze o celu świadomym i nieświadomym[[76]](#footnote-76). Taki podział celów jest dla mnie bardzo czytelny i systematyzuje myśli. Celem świadomym Natalii Stiepanowny jest przekonanie Iwana, że ona ma rację (w imię walki o sprawiedliwość). „Świadomy cel jest zwykle związany z obrazem samego siebie i z poczuciem moralności”[[77]](#footnote-77). Wszak walczę o sprawiedliwość. Natomiast faktycznie, i jest to cel nieświadomy, u podłoża tej walki leży poczucie odrzucenia przez Iwana. Chcę mu dopiec, poniżyć go, zamanifestować, iż moja duma wcale nie ucierpiała, gdyż:

„Mniejsza o te łączki, jest tam wszystkiego pięć dziesięcin i warte są jakieś trzysta rubli, ale oburza mnie niesprawiedliwość”[[78]](#footnote-78).

Nie o Łączki w tym sporze *de facto* chodzi, ale o zranioną dumę. Aby uzyskać mój cel, używam do tego konkretnych narzędzi. Praca z tak zwanymi „narzędziami” jest elementem ćwiczenia, które w technice Meisnera nazywa się „taktyki aktorskie”. Postaram się je opisać. Ćwiczenie polega na trenowaniu sposobów dochodzenia do celu. Używam do tego konkretnych narzędzi (*tools*). Dzielą się one na pozytywne i negatywne. Ćwiczenie odbywa się w parach i najogólniej rzecz ujmując polega ono na trenowaniu sposobów, których postać używa, aby osiągnąć swój cel. Korzystałam z niego w czasie pracy nad rolą Natalii Stiepanowny, pomagało mi w wyszukiwaniu różnorodnych kolorytów zachowania mojej postaci. Postaram się zobrazować na przykładzie relacji z partnerem w spektaklu „Oświadczyny”. Chcąc na początku spektaklu przeciągnąć Iwana Wasiliewicza na swoją stronę staram się go rozbawić, zainteresować opowiadaniem, rozentuzjazmować, flirtuję (narzędzia pozytywne) a kiedy te taktyki nie działają i spór o Wołowe Łączki rozgrzewa – stosuję narzędzia negatywne, takie jak umniejszanie, szydzenie, agresja, poniżanie, obśmiewanie. Wypowiadam kwestię na różne sposoby w celu wywołania w partnerze konkretnej reakcji. Ćwiczenie „taktyki aktorskie” zaczerpnięte z techniki Meisnera było dla mnie bardzo pomocne w wyszukiwaniu różnorodnych kolorytów w responsach mojej postaci. Korzystałam z niego w trakcie prób. W czasie spektaklu nie zastanawiam się, którego „narzędzia” teraz użyję, gdyż staram się słuchać i reagować spontanicznie, natomiast wytrenowane wcześniej reakcje pojawiają się mimowolnie, dodając kłótniom werwy i dynamiki.

1. Impro

Pisząc o metodach, technikach aktorskich, które ukształtowały i nieustannie kształtują mnie jako aktorkę, nie mogę nie wspomnieć o improwizacji scenicznej, tak zwanej IMPRO. Z ćwiczeń i narzędzi, które zdobyłam, praktykując tę formę teatralną, korzystam nieustannie, nie tylko w trakcie odgrywania ról, lecz także prowadząc warsztaty z dziećmi, młodzieżą i studentami. Doskonale sprawdzały się podczas spotkań z młodzieżą dotyczących spektaklu „Bestia”.

Teatr improwizowany, zwany również jako Impro, jest formą sceniczną, w której aktorzy grają bez scenariusza, spontanicznie. Opiera się na szeregu ćwiczeń i gier, w które zaangażowana jest żywo publiczność. Współczesny teatr improwizacyjny miał początek w latach pięćdziesiątych XX wieku na zajęciach prowadzonych przez Keitha Johnstonstona (szkoła angielska) i Violę Spolin (szkoła amerykańska). Spolin stworzyła reżyserskie techniki pracy z aktorami pomagające w rozwijaniu spontaniczności i koncentracji na chwili obecnej. W Polsce sztuka impro jest stosunkowo młoda, forma ta pojawiła się około piętnaście lat temu, lecz zyskuje coraz szersze grono zwolenników. Przybiera najróżniejsze formy: kabaretowe, teatralne, musicalu improwizowanego. Grupy improwizowane tworzą zarówno zawodowi aktorzy, jak i amatorzy – impro jest dla wszystkich. Uważam, że forma ta stanowi wspaniały pomost pomiędzy teatrem zawodowym a amatorskim, jest rodzajem sztuki, który przyciąga widzów w każdym wieku, szczególnie młodzież. Prowadząc warsztaty z młodymi, korzystam z gier impro. Są one rozluźniające, oparte na zabawie, ale co najważniejsze – skoncentrowane na działaniu, słuchaniu i odbieraniu bodźców od partnera. Jedna z podstawowych zasad improwizacji brzmi: „Bądź na *tak*”. Akceptowanie, przyjmowanie ofert zaproponowanych przez partnera, jest fundamentem. Według sprawdzonych zasad impro, destrukcyjnie na scenkę wpływa blokowanie, czyli negowanie pomysłów. Kolejną istotną zasadą impro jest dawanie sobie prawa do popełniania błędów. Nie ma złych odpowiedzi lub propozycji. Jest to zasada nierozerwalnie związana z pierwszą, dotyczącą akceptacji. Kiedy prowadzę warsztaty i dziecko mówi, że nie wie, co ma teraz zrobić w scenie, odpowiadam, że to wspaniale i zachęcam do skorzystania z owego stanu niewiedzy. Powstaje scenka o sile przyjaźni, w której jedno dziecko pociesza drugie, dodając mu tym samym pewności siebie. Uczymy się tego, że siła może tkwić w naszych słabościach. Prawdę mówiąc, kiedy prowadzę warsztaty z dziećmi i młodzieżą mam wrażenie, że sama uczę się najwięcej. Jest to obustronna wymiana. Impro nauczyło mnie między innymi tego, że zamiast walczyć z niepożądanymi emocjami i odczuciami, można zrobić z nich użytek i sprawić, że odgrywana przeze mnie sceniczna postać staje się bardziej wiarygodna.

Z formą improwizacji teatralnej zetknęłam się kilka lat po szkole. W Zielonej Górze, gdzie pracuję w Lubuskim Teatrze, działa prężnie środowisko kabaretowe. Tam równolegle też zaczęła się rozwijać scena inicjatyw scenicznych „Fruu”, zajmująca się improwizacją z początku kabaretową, a w miarę rozszerzania swojej działalności także kolejnymi formami improwizacji, między innymi bliższej mi, teatralnej. Zostałam kilkukrotnie zaproszona na występ zaprzyjaźnionych grup improwizacyjnych jako gość, aktorka z teatru, i spontanicznie zaangażowano mnie w scenki oparte na improwizacji. To, co na początku było niezobowiązującą, uwalniającą zabawą, stało się w niedługim czasie jedną z moich podstawowych metod pracy zarówno na scenie, jak i podczas prowadzonych przeze mnie warsztatów. Improwizacja nauczyła mnie jako aktorkę (i nieustannie uczy, jest to proces) zaufania do własnej intuicji. Stanowiła pewnego rodzaju przewrót w myśleniu, jeśli chodzi o obecność na scenie. W szkole teatralnej uczymy się, że zanim wejdziemy na scenę, musimy znać okoliczności, motywacje, które kierują postacią, być w określonym stanie emocjonalnym. W impro, kiedy wchodzimy na scenę, jesteśmy sobą. Tylko i aż. Nie wiemy nic: jaki będzie scenariusz odgrywanej scenki, jaką postać mamy odegrać. Jesteśmy tylko my, nasi partnerzy i widownia, która moderuje. Widzowie nadają scenkom tak zwane „współrzędne”. Są to na przykład miejsce, relacja, kim jesteśmy dla siebie i czynność, którą wspólnie wykonujemy. Może to być również jedynie słowo, inspiracja, na podstawie którego buduje się całą scenę. Tyle wystarczy, jeżeli zaufamy sobie, temu, że nasze ciało i intuicja nas pokierują, wsłuchamy się w partnera, nie staramy się skoncentrować, tylko skupiamy się na działaniu. Powstaje prawda tej chwili. Konstanty Stanisławski w swoim niedokończonym tekście pod tytułem „Historia pewnej inscenizacji”, będącym jego pierwszą próbą przedstawienia w formie literackiej tematu pracy nad rolą, opisuje chwilę, w której młody aktor, Nazwancow, opisuje swoje najtrudniejsze doświadczenie sceniczne. W trakcie spektaklu zapomina swoich kwestii, władają nim natrętne myśli, nie potrafi wzbudzić w sobie ustalonych wcześniej okoliczności, traci wiarę w siebie. Mówi:

„Podobnie jak do zimniej wody trzeba się rzucać od razu, tak i ja w owej chwili powinienem był wejść od razu, nie zastanawiając się”[[79]](#footnote-79).

Kiedy przeczytałam to zdanie, od razu skojarzyło mi się ono z impro. W trakcie uczestniczenia w licznych warsztatach z improwizacji, jak i występując z założoną wraz z trojgiem znajomych grupą improwizacyjną o nazwie „Czworaczki”, nauczyłam się, co to znaczy skakać na scenie na przysłowiową głęboką wodę. Nie mając żadnych kół ratunkowych, ani scenariusza – tylko siebie, partnera i na bieżąco wymyślane przez publiczność okoliczności. Okazywało się owe skoki są niezwykle uwalniające, ekscytujące i sprawiają radość. O ile odpuszczamy, nabieramy zaufania do siebie, wiary we własna intuicję i podświadomość, nie negujemy zarówno swoich, jak i partnerów pomysłów. Impro nauczyło mnie elastyczności na scenie. Jakiekolwiek niespodziewane sytuacje, które pojawiają się w spektaklu „Oświadczyny”, przedstawieniu żywiołowym, w bardzo bliskim kontakcie z widzem, nie stanowią dla mnie problemu. Również umiejętności wytrenowane dzięki impro wykorzystuję w spektaklu „Bestia”, w którym pomimo mocno sformalizowanej struktury, jest miejsce na swobodną rozmowę z młodymi widzami. Ich odpowiedzi i pytania są zaskakujące i nieprzewidywalne. Po treningu nad scenami impro, w których nic nie jest zaplanowane, lekkie zmiany w kształcie spektaklu są nieodczuwalne.

Dla mnie zetknięcie się z improwizacją – jak również z techniką Sanforda Meisnera, z którą się pięknie ta metoda uzupełnia w aspekcie spontaniczności i tworzenia relacji z partnerem było ożywczym powrotem do źródeł. Kiedy odgrywanie postaci wolne od oczekiwań efektu, zasad, które należy spełnić było wyrazem wolności, kreatywności i radości. Kiedy bawiliśmy się w teatr jako dzieci, będąc stuprocentowo zaangażowanymi w odgrywane role i intuicyjnie wybieraliśmy właściwe atrybuty swoich postaci*.*

„Zabawa jest poważna. Powaga jest zabawna (…)”*[[80]](#footnote-80)*

Przytoczę również słowa aktorki Katarzyny Michalskiej, jednej z założycielek pierwszego w Polsce teatru improwizowanego Ab Ovo:

**„**Impro to nie tylko sztuka teatralna, to coś więcej. To uniwersalna filozofia, której zasady sprawiają, że życie pośród innych ludzi jest ciekawsze. Impro to zdrowe relacje międzyludzkie, to szacunek do myśli, pomysłów i indywidualności drugiego człowieka. Impro to słuchanie partnera. Impro to empatia i pozytywne nastawienie. Impro to radość. Impro czerpie siłę ze słabości, porażkę zamienia w sukces”[[81]](#footnote-81).

Czym jest dla mnie improwizacja? Jestem obecna na scenie, kiedy słucham, reaguję, działam, żyję. To powrót do tego co podstawowe, organiczne. Opisuję w niniejszym rozdziale techniki, które pomagają, zarówno mi jak wielu adeptom, nie tylko sztuki aktorskiej, odblokować twórczą ekspresję, zaufać intuicji, powrócić do źródła. Co jednak z myśleniem? Czy gra aktorska ma być wyłącznie intuicyjna, organiczna, lecz pozbawiona namysłu i głębszej refleksji? Oczywiście, że nie. Uważam, że sztuką jest umiejętność połączenia tych dwóch rzeczywistości: rozumu i serca; namysłu i spontaniczności. Staranie, aby myśl, wyobraźnia i analiza współgrały ze sobą, opierając się na fundamencie, jakim jest obecność i słuchanie. To ideał, do którego chciałabym dążyć, obserwując doświadczonych mistrzów, którym się to udaje:

„Co łączy mistrza – wirtuoza gry aktorskiej i mistrza – wirtuoza gry na instrumencie z dzieckiem bawiącym się w wymyśloną podczas zabawy postać? (…) Co łączy zabawę dziecka we wszechświat własnej wyobraźni z improwizacyjnymi majstersztykami Tadeusza Łomnickiego z *Ostatniej taśmy Krappa*? To przede wszystkim wolność! To wolność tego, kto chce uwolnić się od swoich mistrzowskich rutyn, od swojej bezbłędności i skończonych doskonałości artystycznych. I marzenie przyszłych artystów o pełni dyscypliny i konsekwencji, poszukujących jednak w świecie marzeń i kompletnej twórczej anarchii”[[82]](#footnote-82).

Myślę, że w kształtowaniu swojej osobowości jako człowieka i aktora warto wyrabiać w sobie uważność. Obserwować wewnętrznie siebie, by móc odpowiednio pokierować twórczą energią. Bardzo lubię proces analizy roli, który odbywa się przed wejściem na scenę. Interesują mnie konteksty społeczne, historyczne, w jakich powstała sztuka. Myślenie o postaci to zapisywanie stronic jej życia i odnajdywanie siebie w procesie przypominania sobie analogicznych doświadczeń. Ale kiedy czuję, że skłonność do analizy przeszkadza mi w byciu obecną na scenie, najskuteczniej do pionu przywraca mnie powrót do tego, co organiczne. Zmysły: dotyk, słuch, reagowanie na siebie, tworzenie relacji. Będąc w procesie nieustannej nauki i rozwoju przekonuję się, w dużej mierze dzięki opisanym przeze mnie warsztatom z technik aktorskich, że nasze ciało jest dużo mądrzejsze niż nasz mózg. Ciekawe jest to, że o tym powrocie do „źródeł” jako pierwszy pisał Stanisławski. Miałam okazję uczestniczyć również w warsztatach, które opierały się na pracy metodą etiudową Mikołaja Demidowa. W trakcie warsztatów pracowaliśmy nad scenami ze sztuk, których wcześniej nie znaliśmy. Mając do dyspozycji tylko fragment dialogu. Prowadzący Andrei Zagorodnikow uczył nas, aby na początku sztukę poznawać przez „ciało” a później przechodzić do analizy tekstu. Koncentrowaliśmy się na podążaniu za pierwszym impulsem (a nade wszystko na opanowaniem strachu przed podążaniem za nim), na odbieraniu przestrzeni (zapach, atmosfera), później partnera. Wsłuchanie się w ciepło, jego myśli, przepełniony uważnością kontakt. Okazywało się, że relacje, jakie sią zawiązywały pomiędzy mną a postaciami, były dokładnie takie, jakie występują w sztuce. Ciało „wie” pierwsze. Intuicyjnie wiemy, czujemy, w którą stronę powinniśmy podążać w sztuce i w życiu.

„Dziecko grające w swoim pokoiku księdza, jest staranne aż do bólu konsekwencji, wszystkie czynności wykonuje tu i teraz, zna kolejność wszystkich zachowań, nawet jeśli nie ma pojęcia o religijnym rytuale”[[83]](#footnote-83) – pisze Krzysztof Globisz we wstępie do książki Keitha Johnstone’a pt. „Impro. Spontaniczne kreowanie świata”. Trzeba odbudować zaufanie do siebie. Tyle i aż tyle.

Ów powrót do źródeł, o którym piszę w kontekście omawianych metod aktorskich, z których usiłuję korzystać, jest w pewnym stopniu powrotem do fundamentów metody Stanisławskiego. Systemu, który rozwinął się, ewoluował m.in. w stronę dokładnego zrozumienia postepowania postaci. Ale pomimo dużej dominanty myśli, jego korzenie tkwią w dążeniu do zespolenia ducha z ciałem. Mikołaj Demidov, twórca metody etiudowej, w której proces tworzenia roli rozpoczyna się od „ciała”, odrzuca w początkowym etapie analizę, a nawet znajomość sztuki. Był lekarzem oraz słuchaczem Stanisławskiego. Mistrz niedługo przed śmiercią powiedział, że jest on jedynym uczniem, który zrozumiał jego system[[84]](#footnote-84). Był zarówno kontynuatorem, jak i rozwijającym jego myśl nauczycielem, z zawodu również psychiatrą. Położył nacisk na technikę, która zamiast z czerpania ze zmiennych wspomnień, wyobraźni, podświadomości, uwagę skierowała na wolność w podążaniu za rodząca się w danym momencie kreatywnością aktora[[85]](#footnote-85). Stella Adler, ściśle współpracująca z opisywanym przeze mnie wcześniej Sanfordem Meisnerem, pobierała prywatne nauki u Stanisławskiego w 1934 r. w Paryżu, niedługo przed jego śmiercią. Okazało się, że sam mistrz pod koniec swojego życia zmienił nastawienie do swoich wcześniejszych koncepcji. Twierdził, że sięganie do obrazów lub wspomnień z przeszłości jako źródła emocji jest ostatecznością i aktor powinien raczej starać się rozwijać myśli i uczucia bohatera poprzez działanie fizyczne oraz użycie wyobraźni.

Niezależnie od tego, czy kolejni reformatorzy czerpali z doświadczeń Konstantego Stanisławskiego, czy mu zaprzeczali, zawsze jego metoda stanowi punkt odniesienia.

Wszystko płynie. Podobnie jest ze szlachetną sztuka improwizacji. Jej korzenie można odnaleźć w *commedii dell’ arte*, która rozwinęła się we Włoszech w XV wieku. Odeszła w częściowe zapomnienie, by zostać ponownie powołana do życia w wieku XX. Obecnie forma, w której żywo uczestniczy publiczność, będąca współtwórcą przedstawienia, przeżywa swój renesans. Improwizacja z jej zbiorem ćwiczeń jest wykorzystywana jako narzędzie do tworzenia relacji. Nie tylko na scenie. Paradoksem dzisiejszych czasów jest to, że pomimo wachlarza usprawnień komunikacyjnych tak bardzo brakuje nam umiejętności budowania bliskości. Rosnąca popularność warsztatów ze „słuchania” i tworzenia relacji międzyludzkich świadczy o tęsknocie i potrzebie wypełnienia tego braku. Teatr to dla mnie relacje międzyludzkie. Energia, która wytwarza się pomiędzy aktorem a publicznością. Więź, obecność. Kiedy się to wydarza, mamy do czynienia ze spotkaniem. A jeśli podczas tego spotkania dokona się przemiana, oczyszczenie, czy za sprawą łez czy szlachetnego śmiechu – tworzy się sztuka.

Zakończenie

W swojej pracy doktorskiej stawiam znak równości pomiędzy rolą przeze mnie odgrywaną a widzem, do którego ją kieruję. Staram się między innymi potwierdzić tezę, iż teatr młodego widza jest warunkiem przetrwania teatru publicznego. Teatr nie istnieje bez widza, bez niego również nie przetrwa. Młodzi odbiorcy są tymi, którzy ukształtują gusta następnych pokoleń i będą wyznacznikiem kierunku, w którym podąży teatr. Jaki będzie ów kierunek? Myślę, że wiele zależy od obecnych artystów teatru. Wierzę i przekonałam się o tym w praktyce, że role w opisanych przeze mnie spektaklach mają realny wpływ na wyrabianie scenicznego smaku i wychowywanie przyszłych teatromanów. Będąc u początku studiów doktoranckich zastanawiałam się, co w kontekście mojej pracy zawodowej mogłoby być nowego, odkrywczego, o czym warto pisać doktorat. Odpowiedź przyszła wraz z prapremierą spektaklu „Bestia” Maliny Prześlugi w reżyserii Przemysława Jaszczaka w Lubuskim Teatrze w 2015 roku. Jego pozytywny odbiór przekonał mnie o tym, jak wielkie jest zapotrzebowanie na spektakle skierowane do młodzieży. Również owoce spektaklu „Bestia”, takie jak edukacyjny projekt objazdowy pt. „Teatr nie gryzie, spróbuj go oswoić”, w ramach którego mieliśmy możliwość odwiedzania z przedstawieniem ośrodków z utrudnionym dostępem do kultury, utwierdziły mnie w przekonaniu, że warto dotrzeć z teatrem do młodzieży. Dosłownie i w przenośni. Dzięki pracy przy „Bestii” jako aktorka nauczyłam się między innymi tego, żeby młodzieżowego widza traktować jak najbardziej serio. Dawać z siebie sto procent energii i zaangażowania, niezależnie od rozproszeń występujących na widowni. Młodzież jest często nieprzewidywalna w swoich reakcjach. Ale rozumie o wiele więcej niż nam się wydaje i jest niezwykle wyczulona na każdy przejaw fałszu. Rozmowy z młodzieżą w trakcie warsztatów po spektaklu były dla mnie skarbnicą wiedzy. Dowiadywałam się, że tematy poruszane w spektaklu są aktualne i tożsame z ich rzeczywistością. Młodzi niejednokrotnie zaskakiwali dojrzałością opinii wygłaszanych po przedstawieniu, wzruszali w wyrażaniu pragnienia o bliskości, miłości, solidarności. Spotkania z widzami były dla mnie również cenne, jeśli chodzi o sposób prowadzenia swojej postaci. Kicia jest rodzajem przerysowanej w swoich reakcjach dziewczyny, musiałam przełamać pewien opór, jeśli chodzi o balansujący na granicy groteski sposób gry. Nieraz słyszałam, że dokładnie w ten sposób zachowuje się wiele dziewcząt z otoczenia młodych ludzi i sposób prezentowania przeze mnie postaci nie jest przesadzony. Wszelkie tego typu informacje zwrotne od młodych zasiadających na widowni były dla mnie bardzo cenne – dla mnie jako aktorki. Jednocześnie obserwowanie zapału i zaangażowanie, z jakim te „dzieciaki” nie tylko oglądają spektakl, lecz również włączają się w dyskusję dotyczącą tematów w nim poruszanych, daje poczucie, że to, co robimy, ma sens. I rodzi we mnie przekonanie, że trzeba w tym kierunku robić więcej. Rozumiem to jako aktorka, która równolegle z pracą na scenie stara się zaszczepiać w młodych ducha i miłość do teatru.

Praca nad rolą Natalii Stiepanowny była dla mnie ważnym momentem w rozwoju jako aktorki. Ten szlachetny materiał w bliskiej mi komediowej stylistyce pozwala na pokazanie wachlarza emocji i kolorytów postaci, które dzięki rozwiązaniu inscenizacyjnemu, pozwalającemu na bardzo bliski kontakt z widzem, były dla oglądających na wyciągnięcie ręki. Jednak nade wszystko taka intymna przestrzeń współtworzona z widownią sprzyja tworzeniu niecodziennej fuzji energii. To wspólne „bycie”, oddychanie i dzielenia czasu teatralnego spotkania. Jednak poza tymi osobistymi doznaniami i radością płynącą z możliwością udoskonalenia swojego warsztatu jestem rada z tego, że spektakl ma (również dzięki wspomnianemu ustawieniu widowni) walor edukacyjny. Cieszyłam się, kiedy młodzież z mojej grupy teatralnej mogła nie tylko poznać tekst Czechowa, lecz również z bliska przyglądać się grze aktorów. A później, co się niejednokrotnie zdarzało, zapraszać na przedstawienie swoich kolegów i koleżanki ze szkoły. Dzięki „Oświadczynom”, lecz również dzięki innym spektaklom z repertuaru klasycznego, w których miałam okazję zagrać (m.in. „Chory z urojenia”, „Anna Karenina”) przekonałam się o tym, że nie tylko jest możliwe zachęcenie młodzieży do przychodzenia do teatru, lecz również możliwe jest wyrabianie w nich scenicznego gustu poprzez zaznajamianie z dobrą literaturą. Pozycje z repertuaru klasycznego są nośnikami pięknego słowa i stylu. Klasyka teatralna jest nie tylko wartościową, lecz również interesującą propozycją repertuarową dla młodego widza, miłośnika teatru czy studenta szkoły aktorskiej, który w tym co dawne odkrywa siebie.

Bardzo ważną lekcją, którą wyniosłam z procesu pracy nad opisywanymi przeze mnie rolami (na który składają się zarówno próby do spektakli, jak i warsztaty z opisywanych przeze mnie technik teatralnych) jest lekcja uważności. To wyczulenie na scenicznego partnera (słuchania go, odbieranie wszelkich werbalnych i pozawerbalnych komunikatów), lecz ta uważność powinna być również skierowana na widza. Młodzi chłoną jak gąbka to, co oferuje im szeroko rozumiana kultura. Słowa padające ze sceny kształtują ich wrażliwość, mają wielką moc. „Oto siła, jaką zamierzacie władać, oto jaka odpowiedzialność spada na was za umiejętność rozporządzania tą silą jak należy”.[[86]](#footnote-86) Dlatego wierzę w to, że rola aktora nie ogranicza się jedynie do czasu trwania spektaklu. Jest również procesem kształcenia młodych widzów.

Bibliografia

Czechow A., *Utwory Dramatyczne, Tom I, Oświadczyny*, tłum. Artur Sandauer, Warszawa 1953.

Czechow A., *Wybór opowiadań*, Łódź 1977.

Czechow A., *Listy, Tom I*, Kraków 1988.

Czechow A.*, Wybór Dramatów*, red. René Śliwowski, Wrocław 1979.

Czechow M.A., *O technice aktora*, red. Marek Sołek, Kraków 2008.

de Saint-Exupery A., *Mały Książę*, tłum. Barbara Przybyłowska, Warszawa 1995.

E-teatr.pl

Filmschool.lodz.pl

Fredro A., *Śluby Panieńskie*, [w:] *Komedie. Wybór*, red. Stanisław Pigoń, Krystyna Czajkowska, Warszawa 1972.

Grygiel B., *Samobójstwa nieletnich: Polska na drugim miejscu w Europie*, www.focus.pl/artykul/samobojstwa-nieletnich-polska-na-drugim-miejscu-w-europie, dostęp: 16.08.2019.

Hagen U., Frankel H., *Szacunek dla aktorstwa*, Łódź 2015.

Hart A.D., Hart-Weber C., *Depresja nastolatka*, tłum. Magdalena Ciszewska, Poznań 2007.

*„Jednego w rurkach mniej”. Szydercze profile i agresja wobec 14-latka, który popełnił samobójstwo*, www.tvp.info/20712085/jednego-w-rurkach-mniej-szydercze-profile-i-agresja-wobec-14latka-ktory-popelnil-samobojstwo, dostęp: 23.08.2019.

Johnstone K., *IMPRO. Spontaniczne kreowanie świata*, Kraków 2013.

Kowalski W., *O metodzie Meisnera*, www.e-teatr.pl/pl/artykuly/166846.html, dostęp: 13.08.2017.

Łastowiecki J. (rec.), *Suknia w Niedźwiedzie*, („Oświadczyny/ Niedźwiedź”, reż. Juliusz Dzienkiewicz, Lubuski Teatr w Zielonej Górze), www.e-teatr.pl/pl/artykuly/241204.html, dostęp: 1.08.2019.

Mamet D., *Prawda i fałsz*, Myślenice 2014.

*Od wiosny do zimy*, reż. K. Kawalec, premiera 8.02.2015, Lubuski Teatr w Zielonej Górze.

Prześluga M., *Bestia*, Lubuski Teatr, Zielona Góra 2015, [egzemplarz teatralny].

Schulte-Markwort M., *Wypalone dzieci. O presji osiągnięć i pogoni za sukcesem*, tłum. Małgorzata Guzowska, Słupsk 2017.

Szymańska I., *Dlaczego idziemy na kongres kultury*, „Gazeta Wyborcza” 7.10.2016.

Stanisławski K., *Pisma, Tom IV: Artykuły, fragmenty, rozmowy*, Warszawa 1956.

Stanisławski K., *Praca aktora nad rolą*, tłum. Jerzy Czech, Kraków 2011.

Teatralny.pl

Triolet E., *Antoni Czechow, jego życie i twórczość*, Warszawa 1961.

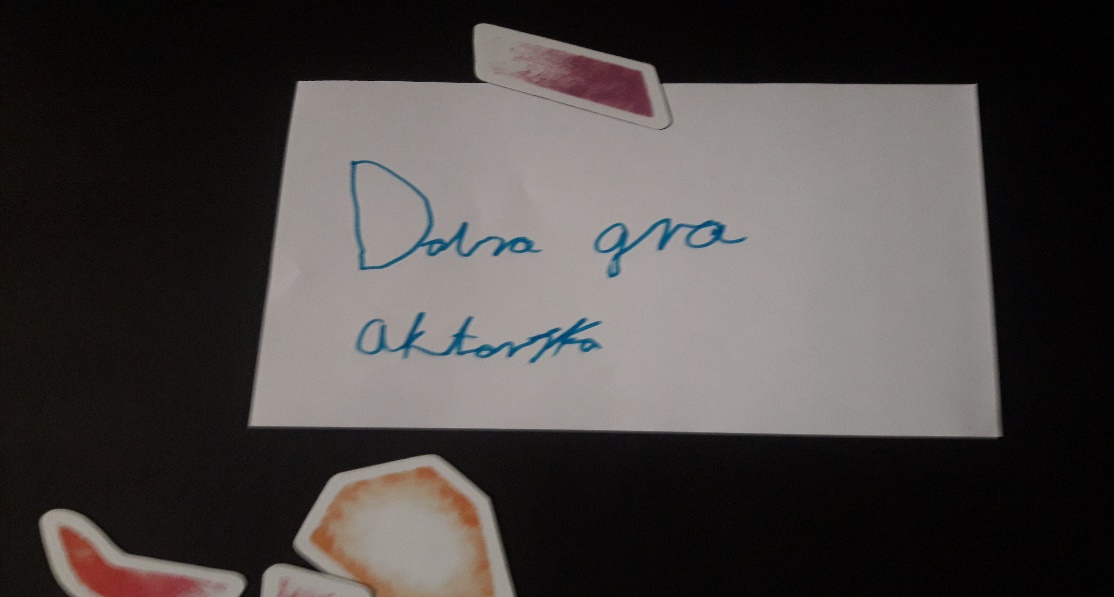
Tyszka J. (rec.), *Rozmyślne rozbrajanie młodzieżowej bomby*, („Bestia”, reż. Przemysław Jaszczak, Lubuski Teatr w Zielonej Górze), www.teatralny.pl/recenzje/zmyslne-rozbrajanie-mlodziezowej-bomby,1306.html, dostęp: 20.07.2019.

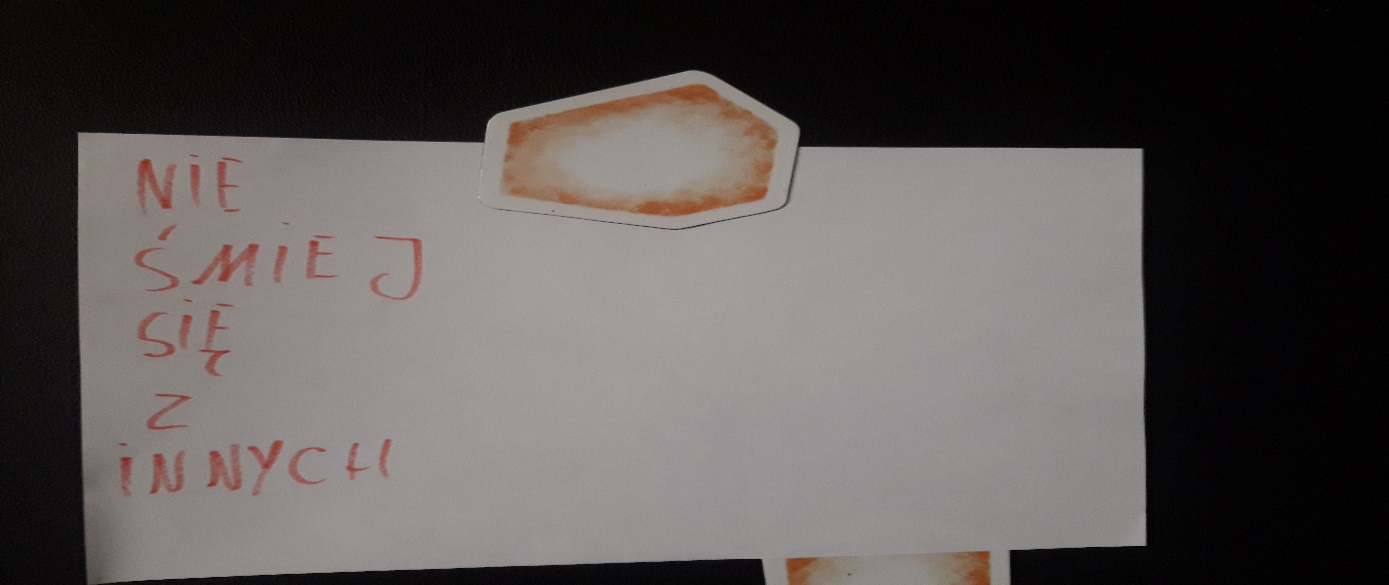
Tyszka J. (rec.), *Zawsze niech będzie Czechow*, („Oświadczyny/ Niedźwiedź”, reż. Juliusz Dzienkiewicz, Lubuski Teatr w Zielonej Górze), www.teatralny.pl/recenzje/zawsze-niech-bedzie-czechow,1974.html, dostęp: 25.07.2019

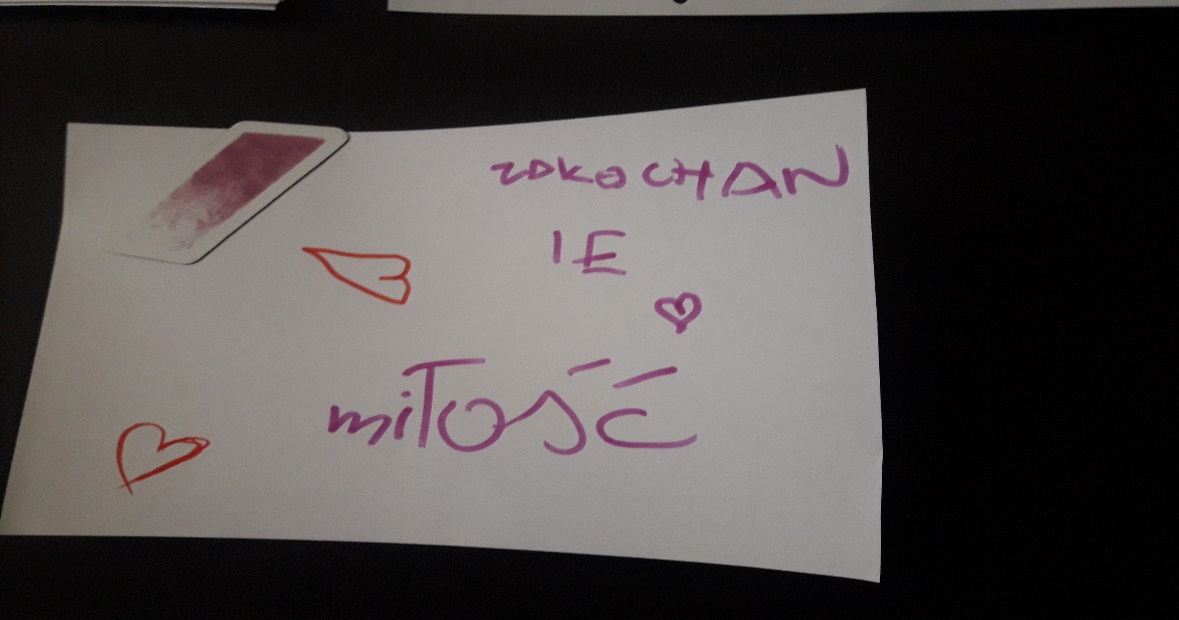
Wyspiański S., *Wesele*, Wrocław 1984.

Zdjęcia

**„Bestia” – warsztaty. „Recenzje”**











Fot. Gophoto

**„Oświadczyny/ Niedźwiedź, reż. Juliusz Dzienkiewicz**





**Grupa warsztatowa Lubuskiego Teatru**

Rok 2015



Rok 2019



1. A. de Saint-Exupery, *Mały Książę*, tłum. B. Przybyłowska, Warszawa 1995, s. 96. [↑](#footnote-ref-1)
2. *To nasza lekcja pokory. "Teatrino" znów gra!*, www.filmschool.lodz.pl/news/516,to-nasza-lekcja-pokory-teatrino-znow-gra.html, dostęp: 15.08.2019. [↑](#footnote-ref-2)
3. I. Szymańska, *Dlaczego idziemy na kongres kultury*, „Gazeta Wyborcza” 7.10.2016, s.10. [↑](#footnote-ref-3)
4. Tamże. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Od wiosny do zimy*, reż. K. Kawalec, premiera 8.02.2015, Lubuski Teatr w Zielonej Górze. [↑](#footnote-ref-5)
6. M. Schulte-Markwort, *Wypalone dzieci. O presji osiągnięć i pogoni za sukcesem*, tłum. Małgorzata Guzowska, Słupsk, 2017, s. 122. [↑](#footnote-ref-6)
7. A.D. Hart, C. Hart-Weber, *Depresja nastolatka*, tłum. Magdalena Ciszewska, Poznań 2007, s. 85. [↑](#footnote-ref-7)
8. Tamże, s. 61. [↑](#footnote-ref-8)
9. M. Prześluga, *Bestia*, Lubuski Teatr, Zielona Góra 2015, [egzemplarz teatralny]. [↑](#footnote-ref-9)
10. Tamże, s. 2. [↑](#footnote-ref-10)
11. Tamże, s. 4. [↑](#footnote-ref-11)
12. Tamże, s. 5. [↑](#footnote-ref-12)
13. J. Tyszka (rec.), *Rozmyślne rozbrajanie młodzieżowej bomby*, („Bestia”, reż. Przemysław Jaszczak, Lubuski Teatr, 7.11.2015), www.teatralny.pl/recenzje/zmyslne-rozbrajanie-mlodziezowej-bomby,1306.html, dostęp: 20.07.2019. [↑](#footnote-ref-13)
14. M. Prześluga, *Bestia*, dz. cyt., s. 36. [↑](#footnote-ref-14)
15. Tamże, s. 37. [↑](#footnote-ref-15)
16. Tamże, s. 38. [↑](#footnote-ref-16)
17. Tamże, s. 5. [↑](#footnote-ref-17)
18. J. Tyszka (rec.), *Rozmyślne…, dz. cyt.* [↑](#footnote-ref-18)
19. B. Grygiel, *Samobójstwa nieletnich: Polska na drugim miejscu w Europie*, www.focus.pl/artykul/samobojstwa-nieletnich-polska-na-drugim-miejscu-w-europie, dostęp: [↑](#footnote-ref-19)
20. M. Prześluga, *Bestia*, dz. cyt., s. 33. [↑](#footnote-ref-20)
21. Tamże, s. 4. [↑](#footnote-ref-21)
22. Tamże, s. 6. [↑](#footnote-ref-22)
23. Tamże, s. 11-12. [↑](#footnote-ref-23)
24. Zdanie które wypowiadają bohaterowie podczas spektaklu, nie funkcjonuje w treści sztuki Maliny Prześlugi. [↑](#footnote-ref-24)
25. M. Prześluga, *Bestia*, dz. cyt., s. 34. [↑](#footnote-ref-25)
26. J. Tyszka (rec.), *Rozmyślne…,* dz. cyt. [↑](#footnote-ref-26)
27. M. Prześluga, *Bestia*, dz. cyt., s. 38. [↑](#footnote-ref-27)
28. *„Jednego w rurkach mniej”. Szydercze profile i agresja wobec 14-latka, który popełnił samobójstwo,* www.tvp.info/20712085/jednego-w-rurkach-mniej-szydercze-profile-i-agresja-wobec-14latka-ktory-popelnil-samobojstwo, dostęp: 23.08.2019. [↑](#footnote-ref-28)
29. M. Prześluga, *Bestia*, dz. cyt., s. 38. [↑](#footnote-ref-29)
30. Wypowiedź zaczerpnięta z książki „Ania z Zielonego Wzgórza” L.M. Montgomery, fragment końcowych kwestii z przedstawienia „Dziewczęta przez wieki i On”, które wystawiałam na zakończenie sezonu teatralnego i warsztatowego w czerwcu 2019 roku. [↑](#footnote-ref-30)
31. A. Fredro, *Śluby Panieńskie*, [w:] *Komedie. Wybór*, red. Stanisław Pigoń, Krystyna Czajkowska, Warszawa 1972, s. 178. [↑](#footnote-ref-31)
32. R. Śliwowski, *Posłowie*, [w:] A. Czechow, *Wybór opowiadań*, Łódź 1977, s. 192. [↑](#footnote-ref-32)
33. A. Czechow, *Listy*. *Tom I,* Kraków 1988, s. 199. [↑](#footnote-ref-33)
34. R. Śliwowski, *Posłowie*, dz. cyt., [w:] A. Czechow, *Wybór…*, dz. cyt., s. 191. [↑](#footnote-ref-34)
35. A. Czechow*, Wybór Dramatów*, red. R. Śliwowski, Wrocław 1979, s. 25. [↑](#footnote-ref-35)
36. A. Czechow, *Oświadczyny*, [w:] A. Czechow, *Utwory Dramatyczne, tom I*, tłum. Artur Sandauer, Warszawa 1953, s. 138. [↑](#footnote-ref-36)
37. Tamże, s. 139. [↑](#footnote-ref-37)
38. Tamże, s. 140. [↑](#footnote-ref-38)
39. Tamże, s. 141. [↑](#footnote-ref-39)
40. Tamże, s. 141. [↑](#footnote-ref-40)
41. Tamże. [↑](#footnote-ref-41)
42. Informacje zaczerpnięte ze źródła internetowego, www.sowa-edu.pl, dostęp: 20.08.2019. [↑](#footnote-ref-42)
43. A. Czechow, *Oświadczyny*, dz. cyt., [w:] A. Czechow, *Utwory…*, dz. cyt., s. 138. [↑](#footnote-ref-43)
44. Tamże, s. 143. [↑](#footnote-ref-44)
45. Tamże, s. 143. [↑](#footnote-ref-45)
46. Tamże, s. 144. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Teatr wraca do klasyki, piękne kostiumy i tekst Czechowa*, „Gazeta Wyborcza” 7.04.2017, www.zielonagora.wyborcza.pl/zielonagora/7,35182,21600532,teatr-wraca-do-klasyki-piekne-kostiumy-i-tekst-czechowa-wideo.html, dostęp: 19.08.2019. [↑](#footnote-ref-47)
48. A. Czechow, *Oświadczyny*, dz. cyt., [w:] A. Czechow, *Utwory…*, dz. cyt., s. 159. [↑](#footnote-ref-48)
49. Tamże, s. 159. [↑](#footnote-ref-49)
50. Tamże, s. 159. [↑](#footnote-ref-50)
51. K. Stanisławski, *Pisma*. *Tom IV. Artykuły, fragmenty, rozmowy*, red. E. Csato, cytat z przemówienia wygłoszonego na pierwszej lekcji do uczniów, współpracowników i aktorów filii teatru artystycznego, s. 150. [↑](#footnote-ref-51)
52. J. Tyszka (rec.), *Zawsze niech będzie Czechow*, („Oświadczyny/ Niedźwiedź”, reż. Juliusz Dzienkiewicz, Lubuski Teatr w Zielonej Górze), www.teatralny.pl/recenzje/zawsze-niech-bedzie-czechow,1974.html, dostęp: 25.07.2019. [↑](#footnote-ref-52)
53. Tamże. [↑](#footnote-ref-53)
54. M.A. Czechow, *O technice aktora*, Kraków 2008, s. 45. [↑](#footnote-ref-54)
55. J. Tyszka, *Zawsze...,* dz. cyt. [↑](#footnote-ref-55)
56. M.A. Czechow, *O technice…*, dz. cyt., s. 20. [↑](#footnote-ref-56)
57. J. Łastowiecki (rec.), *Suknia w Niedźwiedzie*, („Oświadczyny/ Niedźwiedź”, reż. Juliusz Dzienkiewicz, Lubuski Teatr w Zielonej Górze), www.e-teatr.pl/pl/artykuly/241204.html, dostęp: 1.08.2019. [↑](#footnote-ref-57)
58. A. Czechow, *Oświadczyny*, dz. cyt., [w:] *Utwory…,* dz. cyt, s. 141. [↑](#footnote-ref-58)
59. Tamże, s. 144. [↑](#footnote-ref-59)
60. J. Łastowiecki, *Suknia…*, dz. cyt. [↑](#footnote-ref-60)
61. A. Czechow, *Oświadczyny*, dz. cyt. [w:] A. Czechow, *Utwory…,* dz. cyt., s. 149. [↑](#footnote-ref-61)
62. Tamże, s. 144. [↑](#footnote-ref-62)
63. J. Tyszka, *Zawsze…*, dz. cyt. [↑](#footnote-ref-63)
64. A. Czechow, Oświadczyny, dz. cyt., [w:] A. Czechow, *Utwory…*, dz. cyt., s. 152. [↑](#footnote-ref-64)
65. Tamże, s. 153. [↑](#footnote-ref-65)
66. Tamże, s. 153. [↑](#footnote-ref-66)
67. Tamże, s. 156. [↑](#footnote-ref-67)
68. Tamże, s. 160. [↑](#footnote-ref-68)
69. Tamże, s. 160. [↑](#footnote-ref-69)
70. U. Hagen, H. Frankel, *Szacunek dla aktorstwa*, Łódź 2015, s. 23. [↑](#footnote-ref-70)
71. J. Tyszka, *Zawsze…*, dz. cyt. [↑](#footnote-ref-71)
72. M.A. Czechow, *O technice…*, dz. cyt., s. 101. [↑](#footnote-ref-72)
73. A. Czechow, *Oświadczyny*, dz. cyt., [w:] A. Czechow, *Utwory…*, dz. cyt., s. 158. [↑](#footnote-ref-73)
74. W. Kowalski, *O metodzie Meisnera*, www.e-teatr.pl/pl/artykuly/166846.html, dostęp: 13.08.2017. [↑](#footnote-ref-74)
75. K. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, Kraków 2011, s. 81. [↑](#footnote-ref-75)
76. U. Hagen, H. Frankel, *Szacunek…*, dz. cyt., s. 175. [↑](#footnote-ref-76)
77. Tamże, s. 177. [↑](#footnote-ref-77)
78. A. Czechow, *Oświadczyny*, dz. cyt., [w:] A. Czechow, *Utwory…*, dz. cyt., s.144.

    [↑](#footnote-ref-78)
79. K. Stanisławski, *Praca aktora…*, dz. cyt., [w:] *Historia…*, dz. cyt., s. 478. [↑](#footnote-ref-79)
80. K. Johnstone, *IMPRO. Spontaniczne kreowanie świata*, Kraków 2013, s. 8. [↑](#footnote-ref-80)
81. Źródło internetowe: teatrabovo.pl/o-improv/, dostęp: 12.08.2019. [↑](#footnote-ref-81)
82. K. Johnstone, *IMPRO…*, dz. cyt., s. 7. [↑](#footnote-ref-82)
83. Tamże, s. 7. [↑](#footnote-ref-83)
84. Wspomniał o tym Nikolai Demidov w swojej książce *Becoming an Actor-Creator* (Londyn 2016). [↑](#footnote-ref-84)
85. Źródło internetowe: www.demidovschool.com, dostęp: 16.08.2019. [↑](#footnote-ref-85)
86. K. Stanisławski, *Pisma...,* dz. cyt., s. 150. [↑](#footnote-ref-86)