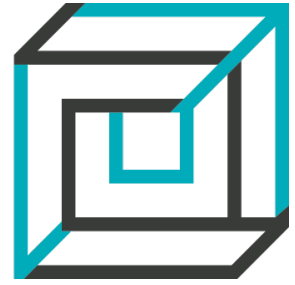


**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



Studia doktoranckie

Piotr Bułka

Nr albumu: 6463

„Znaczenie metody Stelli Adler w procesie tworzenia roli
Guy’a/Hutcha w spektaklu „Rosemary” w reż. Wojciecha
Farugi zrealizowanego w Teatrze Śląskim im. Stanisława
Wyspiańskiego w Katowicach”

Opieka promotorska:
dr hab. Przemysław Kania

Łódź 2022

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	2
1. System Stanisławskiego jako fundament współczesnego aktorstwa	5
1.1 Konstanty Stanisławski jako twórca Systemu	5
1.2 System Stanisławskiego - Początek aktorstwa realistycznego	8
1.3 Ryszard Bolesławski jako nauczyciel Systemu Stanisławskiego w Stanach Zjednoczonych	16
1.4 American Laboratory Theatre jako podwaliny przyszłych ośrodków uczących aktorstwa metodycznego w Stanach Zjednoczonych	21
2. Aktorstwo metodyczne jako następca Systemu Stanisławskiego w Stanach Zjednoczonych	26
2.1 Group Theatre jako główny ośrodek twórców aktorstwa metodycznego w Stanach Zjednoczonych	26
2.2 Konflikt Stelli Adler i Lee Strasberga w Group Theatre jako impuls do tworzenia się nowych metod aktorskich	28
2.3 Stella Adler i jej metoda jako nowy wariant Systemu Stanisławskiego	32
3. „Stawanie się postacią” czyli próba wprowadzenia Metody Stelli Adler w procesie tworzenia postaci	40
3.1 Proces tworzenia postaci Guy’a i Hutch’a - etap prób analitycznych	42
3.2 Proces tworzenia postaci Guy’a i Hutch’a - etap prób sytuacyjnych	51
3.3 Resume	68
4. Wywiady z Wojciechem Farugą	70
Zakończenie	81
Bibliografia	84
Netografia	86

WPROWADZENIE

W Stanach Zjednoczonych Ameryki, w latach pięćdziesiątych XX wieku, wielką popularność zyskało aktorstwo metodyczne. Aktorstwo metodyczne było przeformułowaniem *Systemu Stanisławskiego*. Niestety pojęcie aktorstwa metodycznego, może być mylnie interpretowane. Jest to ogólne określenie reinterpretacji *systemu* w Stanach Zjednoczonych. W ramach aktorstwa metodycznego wyodrębniły się trzy główne nurty:

- Metoda Stelli Adler
- Metoda Lee Strasberga
- Metoda Sanforda Meisnera

To właśnie *Metoda Stelli Adler* stała się podstawą moich dalszych poszukiwań w aktorstwie. Stella Adler była amerykańska aktorką i pedagogożką, która kształciła się *Systemem Stanisławskiego* pod czujnym okiem Ryszarda Bolesławskiego w American Laboratory Theatre w Nowym Jorku. Budowała ona swoją metodę na korzystaniu z wyobraźni w celu tworzenia postaci i jej emocji oraz na działaniu. Twierdziła, że emocja jest wypadkową działań postaci scenicznej. Bazując ściśle na *Systemie Stanisławskiego*, i jego założeniach, stworzyła osobny wariat, zakorzeniony w realiach amerykańskich. Stella Adler do dziś jest uznawana w Stanach Zjednoczonych jako jedna z najważniejszych postaci w historii amerykańskiego aktorstwa. Wykształciła wiele pokoleń wspaniałych aktorów: Harvey Keitel, Benicio Del Toro, Mur Ruffalo czy Marlon Brando. Ten ostatni napisał przedmowę w książce „The Art of Acting”, która zawiera 22 lekcje aktorstwa, prowadzone przez Stellę Adler w *Stella Adler Studio of Acting* z siedzibą w Nowym Jorku.¹ Zafascynowany jej podejściem do aktorstwa, postanowiłem podjąć się próby wykorzystania technik i założeń z metody w pracy nad spektaklem „Rosemary” Wojciecha Farugi, zrealizowanym w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

Moja rozprawa „*Znaczenie metody Stelli Adler w procesie budowania roli Guy’a/Hutcha w spektaklu: „Rosemary” w reż. Wojciecha Farugi zrealizowanego w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach*” podzielona została na cztery rozdziały.

Rozdział pierwszy porusza tematykę *Systemu Stanisławskiego* i jego twórcy Konstantego Stanisławskiego. Jest przedstawieniem postaci oraz analizą systemu jako bazy

¹ Stella Adler „The Art of Acting”, Ed. Howard Kissel. New York: Applause Books, 2000 s. 7

dla aktorstwa metodycznego w Stanach Zjednoczonych. Tematami poruszonymi w tym rozdziale będą: twórca metody Konstanty Siergiejewicz, *System* jako podstawa realistycznego aktorstwa oraz jego objaśnienie, *Moskiewski Teatr Artystyczny* jako główny ośrodek pracy w założeniach teatru realizmu, postać Ryszarda Bolesławskiego, jako przedstawiciela rosyjskiego systemu w Stanach Zjednoczonych oraz informacje na temat *Amerykańskiego Teatru Laboratorium*, które było pierwszym studium aktorskim w Stanach Zjednoczonych Ameryki, kształcącym *Systemem Stanisławskiego*. Poniższe przedstawienie założeń systemu będzie mieć duże znaczenie na późniejszym etapie dysertacji, gdy będę podejmował się analizy *Metody Stelli Adler* i jej wpływu na proces budowania postaci.

W rozdziale drugim zamieszczam informacje dotyczące kolektywu artystycznego *Group Theatre*, zawiązanego z inicjatywy Harolda Clurmana, Lee Strasberga i Cheryl Crawford. Kolektyw ten miał zrzeszać grupę wyselekcjonowanych, amerykańskich aktorów, reżyserów oraz dramaturgów młodego pokolenia. Był głównym ośrodkiem dla twórców późniejszych metod kształcenia aktorskiego w Stanach Zjednoczonych. *Group Theatre* było miejscem, w którym kreowały się najważniejsze kierunki *Systemu Stanisławskiego*. W skład kolektywu wchodził między innymi Stella Adler, Robert Lewis czy Sanford Meisner. Rozdział zawiera również opis konfliktu pomiędzy Stella Adler a Lee Strasbergiem, który stał się początkiem rozdzielenia się twórców aktorstwa metodycznego. Kolejny podrozdział zawiera dogłębną analizę *Metody Stelli Adler*. Ważnym tekstem źródłowym w tym rozdziale jest „Art of Acting” Stelli Adler. Pozostałymi tekstami źródłowymi są amerykańskie pozycje literackie i naukowe, zajmujące się analizą *Method acting*, *Group Theatre*, oraz *Metody Stelli Adler*.

Rozdział trzeci to opis tworzenia postaci Guy’a/Hutcha w spektaklu „Rosemary” w reżyserii Wojciecha Farugi, zrealizowanego w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, przy wykorzystaniu założeń *Metody Stelli Adler*. Proces podzielony jest na dwa odrębne podrozdziały opisujące etap prób analitycznych oraz etap prób sytuacyjnych.

Ważną częścią dysertacji jest przedstawienie *Systemu* jako podwalin aktorstwa metodycznego, zaprezentowanie najważniejszych postaci procesu dochodzenia do metod oraz analiza dzieła, jakim jest spektakl „Rosemary” w reżyserii Wojciecha Farugi i stworzonej przeze mnie roli Guy’a/Hutcha, w tymże przedstawieniu.

W dysertacji, zamieściłem również wywiad z Wojciechem Farugą, odnośnie procesu powstawania spektaklu „Rosemary”, przeprowadzony w styczniu tego roku.

Pragnę nadmienić, że w wyniku braku literatury zawodowej, dotyczącej aktorstwa metodycznego w języku polskim, podjąłem decyzję o pracy na jak największej ilości publikacji w języku angielskim, w celu ujednoczenia terminologii w trakcie procesu pozyskiwania informacji. Tym oto sposobem zdecydowałem się korzystać również z amerykańskiego wydania podręczników Konstantego Stanisławskiego.

Uważam, że jeżeli istnieje możliwość pracy z oryginalnym tekstem, warto z niej skorzystać. Co za tym idzie, każde tłumaczenie zawarte w cytatach jest stworzone przeze mnie i jest moim odczytaniem myśli autora.

Problem opisywany w rozprawie, to wpływ metody Stelli Adler na proces budowy postaci teatralnej, przy użyciu elementów w niej zawartej. To próba odpowiedzi na pytanie, czy jesteśmy w stanie i czy powinniśmy pracować jedną metodą, tworząc kreację aktorską w teatrze?

1. SYSTEM STANISŁAWSKIEGO JAKO FUNDAMENT WSPÓŁCZESNEGO AKTORSTWA

1.1 KONSTANTY STANISŁAWSKI JAKO TWÓRCA SYSTEMU

Aby przejść do metody Stelli Adler i wykorzystania jej w procesie budowania postaci scenicznej, musimy stworzyć pewien ciąg, dzięki któremu doszło do rozwoju metod gry aktorskiej w Stanach Zjednoczonych². Początkiem tego łańcucha jest, niewątpliwie Konstanty Stanisławski i jego *System*.

Konstanty Siergiejewicz Aleksiejew, urodzony się 17 stycznia 1863 roku w Moskwie³ jest jedną z najważniejszych postaci współczesnego teatru. Na początku dwudziestego wieku zrewolucjonizował sposób gry aktorskiej wprowadzając w życie swój *System*⁴. Konstanty od młodych lat był pasjonatem sztuki teatralnej, a dzięki majątnemu ojcu⁵ mógł podziwiać rosyjskie i zagraniczne teatry. Już jako dziecko Stanisławski występował na amatorskich scenach:

Konstanty występował w przedstawieniach amatorskich jako dziecko, a potem młodzieniec. Zorganizował teatrzyk amatorski, nazwany Kółkiem Aleksiejewskim. Salę teatralną ojciec wybudował mu we własnym domu. [...] W 1888 roku przy Moskiewskim Towarzystwie Sztuki i Literatury za sprawą między innymi Aleksandra Fiedotowa (męża aktorki), Komissarżewskiego, malarza Fiodora Sołogubina i Stanisławskiego powstał amatorski teatr, w którym on sam grał czołowe role amantów i zabrał się też do reżyserii.⁶

² Ciąg:

Konstanty Stanisławski i jego system - Ryszard Bolesławski i The Laboratory Theatre - Group Theatre (H. Clurman, L. Strasberg, C. Crawford) - metoda Stelli Adler

³ *Stanisławski naprawdę nazywał się Konstantin Siergiejewicz Aleksiejew. Zmienił nazwisko aby nie wystawiać rodu Aleksiejewiczów na pośmiewisko. Zawód aktora nie był zbyt szanowany w Rosji w tamtych czasach.*

⁴ *W wielu pozycjach literackich możemy spotkać się z terminem „Metoda” Stanisławskiego, lecz termin „System” jest bardziej pojemny dla idei Stanisławskiego*

⁵ *Ojciec Stanisławskiego był kupcem*

https://pl.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Stanisławski

⁶ *„Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie-idee-zdarzenia” Kazimierz Braun, Zakład narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo. Wrocław 1984. s.76*

Amatorska działalność Konstantego Stanisławskiego trwała do roku 1897, kiedy to wraz z Włodzimierzem Niemirowiczem-Danczenko⁷ postanowił założyć Moskiewski Teatr Artystyczny (MChT).

Ci dwaj ludzie spotkali się 22 czerwca 1897 r. z inicjatywy Niemirowicza-Danczenki. Rozmawiali w restauracji, a potem w domu 18 godzin bez przerwy. Postanowili wspólnie założyć teatr. Zespół złożony miał być w połowie z uczniów i współpracowników jednego i drugiego. [...] Stanisławski miał czuwać nad obsadami, nad stroną teatralną, praktyczną, aktorską reżyserską.⁸

Stanisławski był zdecydowany tworzyć repertuar klasyczny, natomiast Danczenko nakłaniał go do grania rosyjskiego dramatu współczesnego. W swoich listach do Stanisławskiego pisał:

Jeśli teatr poświęci się wyłącznie repertuarowi klasycznemu i w ogóle nie będzie odzwierciedlał życia współczesnego, narazi się na to, że bardzo szybko stanie się teatrem akademickim. Teatr to nie książka z ilustracjami, którą można zdjąć z półki, jeśli nam jest potrzebna. Z samej istoty teatr powinien służyć duchowym potrzebom współczesnego widza.⁹

Ostatecznie Stanisławski z Danczenką zdecydowali się na zróżnicowany repertuar, co pozwoliło artystom rozwijać teatr bardziej eklektycznie. Tak oto Moskiewski Teatr Artystyczny w pierwszym sezonie wystawił na deskach sztuki, takich autorów jak Tołstoj, Hauptmann, Szekspir, Czechow czy Ibsen. Jednym z kluczowych pomysłów Stanisławskiego było prowadzenie prób we wsi pod Moskwą, aby aktorzy nie rozpraszały się miejskim życiem. Miało to na celu zintensyfikowanie pracy i całkowite poświęcenie się pracy nad spektaklem. Do dzisiaj możemy spotkać naśladowców tej metody. Krzysztof Jasiński i jego aktorzy z Teatru Scena STU przygotowują swoje przedstawienia w słynnej już posiadłości dyrektora w Gromie. Przynosi to niesamowite efekty, jeżeli chodzi o wydajność pracy. Zespół wraz z reżyserem jest w stanie przygotować projekt w trakcie

⁷ Włodzimierzem Niemirowiczem-Danczenko (1858-1943) - rosyjski reżyser, dramaturg, pedagog. Współzałożyciel Moskiewskiego Teatru Artystycznego

⁸ „Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie-idee-zdarzenia” Kazimierz Braun, Zakład narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo. Wrocław 1984. s.77

⁹ „O teatrze” W. Niemirowicz-Danczenko, PIW, Warszawa 1957, s. 10

dwóch tygodniowych wyjazdów, zanim wejdą przed premierą na scenę w Teatrze STU w Krakowie. Jest to znaczące przyśpieszenie procesu tworzenia spektaklu.

Lata 1897-1905 były okresem rozwoju Moskiewskiego Teatru Artystycznego i samego Stanisławskiego. Zafascynowany twórczością Czechowa zaczął zwracać dużą uwagę na zespołowość w trakcie procesu tworzenia spektaklu oraz powoli kształtował nową koncepcję aktorską.

Jeżeli historyczno-obyczajowy kierunek doprowadził nas do zewnętrznego realizmu, to zwrócenie się do intuicji i uczucia zbliżyło nas ku wewnętrznemu realizmowi.¹⁰

Tak właśnie rozpoczął się proces tworzenia koncepcji aktorskiej, która w kolejnych latach będzie miała ogromny wpływ na rozwój aktorstwa, oraz kolejnych systemów i metod kształcenia aktorów na całym świecie. Początek tego procesu datowany jest na 1905 rok, kiedy to Stanisławski rozpoczął pracę nad nowym modelem aktora¹¹, dla którego „prawda” miała być celem nadrzędnym.

¹⁰ „Moje życie w sztuce” K. Stanisławski, s.274

¹¹ „Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie-idee-zdarzenia” Kazimierz Braun, Zakład narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo. Wrocław 1984. s.85

1.2 SYSTEM STANISŁAWSKIEGO - POCZĄTEK AKTORSTWA REALISTYCZNEGO

System Stanisławskiego:

obejmował cały proces twórczej pracy aktora, odkrywał nowe środki techniki aktorskiej, której podstawą był realizm psychologiczny oparty na przeżywaniu — aktor na scenie musi opanować cały proces psychiczny, z którego wynikają działania fizyczne bohatera scenicznego; system Stanisławskiego znajduje zastosowanie, niekiedy w bardzo odległych od pierwowzoru odmianach, w pracy wielu współczesnych zespołów teatralnych na świecie.¹²

Jest to dość prosty i ogólny opis *Systemu Stanisławskiego*, jaki możemy znaleźć w encyklopedii PWN. Jest on po prostu zbyt ubogi, gdyż *System Stanisławskiego* to kształtowana i systematycznie uzupełniana psychofizyczna metoda kształcenia aktorów w ramach realizmu scenicznego. Bardzo ciężko jest go sklasyfikować w prostych regułkach i krótkich opisach. *System* jest podstawą wszystkiego, czym możemy nazwać dzisiaj „aktorstwem”. Przechodząc do szczegółów, Stanisławski dążył do osiągnięcia przez aktorów „prawdy postaci”, jego zachowań oraz uczuć. Pojęcie prawdy było dla niego kluczowe w całej koncepcji. Aktor na scenie miał grać postać w taki sposób, żeby ukazać „prawdziwe przeżycia i zachowania ludzi, tak jak oni naprawdę postępują, czują, myślą, działają”.¹³ Natomiast pod względem społecznym, nowy teatr miał służyć ludziom jako zwierciadło. *System* miał dostarczyć aktorowi narzędzi do wewnętrznego budowania postaci (uczuć, emocji, przeżyć) jak i zewnętrznego (zachowań, mowy, poruszanie się). Aktor miał za zadanie „wcielić się” w powierzona mu postać tak, aby jak najlepiej i w realistyczny sposób powołać ją do życia. Zjednoczyć się z nią. Całość swojego *systemu* Stanisławski zawarł w dwóch książkach. Pierwszą z nich jest „*Moje życie w sztuce*” napisana, na podstawie notatek w latach dwudziestych i wydana w 1924 roku w języku angielskim. Drugą książką jest „*Praca aktora nad sobą*”, którą napisał bazując na gromadzonych przez lata szkicach. Część pierwsza została zredagowana

¹² Encyklopedia PWN (dostęp online)
<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/:3978974>

¹³ „*Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie-idee-zdarzenia*” Kazimierz Braun, Zakład narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo. Wrocław 1984. s.94

i przygotowana do druku przez Stanisławskiego. Wydana została dopiero w 1938 roku, po śmierci autora. Część druga, która była w formie notatek, doczekała się swojej premiery w roku 1948. Punktem wyjścia systemu było rozróżnienie aktora i postaci. Tylko dzięki temu aktor, w procesie tworzenia, mógł doprowadzić do pełnej integracji z graną przez niego postacią. Ważnym elementem pracy w *Systemie* Stanisławskiego było stwierdzenie, że nie ma „małych ról”. Wszystkie role i postaci są ważne. Tylko pracując zespołowo i sumiennie grupa jest w stanie osiągnąć sukces zbiorowy oraz indywidualny. Przy pomocy skodyfikowanego zestawu ćwiczeń aktor miał krok po kroku odkrywać zarówno postać jak i świat, który wraz z zespołem i reżyserem powoływali do życia.

Podstawowe elementy *Systemu* Stanisławskiego:

a) *Działanie* - było podstawowym elementem w *Systemie* Stanisławskiego. To właśnie za pomocą działania można było oddzielić teatr od innych dziedzin sztuki. Jak pisał Frances Fergusson¹⁴, „Moim zdaniem, pojęcie „działania” jest najbardziej podstawowym i zarazem najcenniejszym elementem Moskiewskiej Techniki”.¹⁵ Pojęcie *działanie*¹⁶ jest bardzo pojemne, dlatego postaram się je rozebrać na czynniki pierwsze. Aby określić *działanie* Fergusson posługuje się porównaniem go, do motywu, lecz pod warunkiem, że „rozumiesz, że prawdziwym motywem człowieka niekoniecznie jest to, co mówi”¹⁷ „W koncepcji *działanie* możemy zawrzeć:

- Różnicę między działaniem¹⁸ a emocjami - Stanisławski uważał, że działanie jest rodzajem silnika aktora, dzięki któremu emocje pojawiają się jako produkt uboczny. Działanie było podstawą *Systemu*, a emocje nigdy nie odgrywały w nim roli kluczowej. Nie mogły, gdyż według założeń pojawiały się naturalnie i wyłącznie dzięki temu co postać przeżywa w danym momencie. Ważnym

¹⁴ Frances Fergusson - *Nauczyciel na Uniwersytetach Harvarda i Oksfordzkim, krytyk, teoretyk teatru i mitologii, autor „The Idea of a Theater”, (Princeton, 1949) jednej z najbardziej wpływowych książek o dramacie napisanych przez amerykańskiego autora. Student Nowojorskiego Teatru Laboratorium prowadzonego przez Ryszarda Bolesławskiego i Marię Uspienską (Ouspenskaya), asystent Ryszarda Bolesławskiego w ALT*

¹⁵ *Thumaczenie własne. Oryginalny tekst: “In my opinion, the notion of ‘action’ is the most basic, and potentially the most valuable, part of the Moscow Art Theatre technique”. Fergusson Frances. “The Notion of Action.” Tulane Drama Review, 9:1 (Autumn 1964), s.85*

¹⁶ *W niektórych publikacjach możemy spotkać się z określeniem „akcja”, natomiast ja używam określenia „działanie”, gdyż dla mnie termin „akcja” jest bardziej zbliżony do terminu „zadanie”, które odnosi się do pojęcia „bity i zadania”*

¹⁷ *Thumaczenie własne. Oryginalny tekst: “you understand that a man’s real motive is not necessarily what he says it is”, Frances Fergusson. “The Notion of Action.” Tulane Drama Review, 9:1 (Autumn 1964), s.86*

¹⁸ *definiowanie działań i akcji jest problematyczne, gdyż sam Stanisławski stosował je zamiennie w swoim systemie*

elementem było określanie działania w formie czasownika, gdyż ta forma jest aktywna, jak samo działanie. Działanie nie jest tylko czynnością fizyczną, lecz odnosi się także do ćwiczeń psychicznych. Z tego powodu „Stanisławski często określał swój System jako „psychotechnikę działania”¹⁹.

- Działanie wewnętrzne (impuls wewnętrzny) - odnosiło się do celu. Postać nie mogła wykonać działania bez celu, gdyż spowodowałoby to funkcjonowanie aktora bez powodu, „na pusto”.²⁰

- Działanie zewnętrzne - odnosiło się do czynności wykonywanych przez postać na scenie. Działanie zewnętrzne nie miało żadnego sensu, gdy było pozbawione celu działania (impulsu wewnętrznego). Odnosiło się do czynności fizycznych nie intelektualnych.²¹

- Magiczne, jeśli²² - pojęcie to odnosi się do okoliczności, w których znajduje się postać. Aktor w trakcie ćwiczenia roli powinien zadać sobie pytanie: co by było, jeśli znalazłbym się podobnej sytuacji? „*To, co tu mamy, jest urządzeniem, kreatywną ideą, która poprzez działanie w swej naturze, wytwarza działanie, które jest trafne, prawdziwe działanie, które jest niezbędne, jeśli mamy osiągnąć cel, który wyznaczaliśmy [...]. Sekret "Jeśli" jako bodźca, leży w fakcie, że nie mówi o rzeczywistych faktach, co jest, ale z tego, co może być ... "Jeśli" ... To słowo nie jest oświadczeniem, jest pytaniem, na które należy odpowiedzieć. Aktor musi spróbować na to odpowiedzieć.*”²³

- Okoliczności założone - określenie odnosi się do informacji znajdujących się w sztuce teatralnej, które bezpośrednio wpływają na działanie postaci. Okoliczności

¹⁹ Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: „Stanislavsky often referred to his System as the psychotechnique” of acting”.

„A Comparative Study of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler And Sanford Meisner In The Context Of Current Research About The Stanislavsky System”, Ruthel Honey-Ellen Darvas, Wayne State University, s.35 https://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=oa_dissertations

²⁰ Zawodowe określenie na działanie aktora bez psychologicznej podstawy tego działania.

²¹ Oba działania nie mogły występować osobno. Są ze sobą połączone nierozdzielnie. Działanie wewnętrzne prowadzi do działania zewnętrznego

²² Bądź „magiczne gdyby” (the Magic if)

²³ Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: *What we have here is a device, a creative idea which, through the operation of nature itself, produces an action that is apt, a real action, one which is essential if we are to achieve the goal, we have set ourselves [...]. The secret of “if,” as a stimulus, lies in the fact that it doesn’t speak about actual facts, of what is, but of what might be... “if” ...This word is not a statement, it’s a question to be answered. The actor must try to answer it.*”

Stanislavski Konstantin. Trans. and Ed. Jean Benedetti. „An Actor’s Work: A Student’s Diary. New York”: Routledge, 2008, s.50-51

założone wpływają na „magiczne, jeśli”, które wprowadza akt twórczy, a okoliczności założone rozwijają go dalej”.²⁴ Stanisławski zakładał, że „magiczne, jeśli” i „okoliczności założone” nie mogą istnieć bez siebie. Korelują ze sobą bardzo mocno, czym pomagają aktorowi odpowiadać na kolejne pytania związane z procesem budowania postaci. Jak zauważa Ruthel Honey Darvis „*uważne studiowanie okoliczności założonych pomaga aktorowi znaleźć działanie czy to wewnętrzne, czy zewnętrzne - opiera się na faktach znalezionych w samej sztuce*”.²⁵

- Początek, środek, koniec akcji - pojęcie to odnosi się do działania/akcji w znaczeniu, iż każda akcja, aby była kompletna i zrozumiała, musi mieć swój początek, środek (rozwińcie) i koniec, a następnie powinna płynnie przejść w kolejną akcję. „*Życie to ruch, działanie. Jeśli one [działania] nie tworzą spontanicznie nieprzerwanej linii, to naturalnie musimy rozwinąć ją na scenie. Operacja ta przebiega przy pomocy poczucia prawdy i nieustannej troski o fizyczne życie naszej własnej natury jako istot ludzkich*”.²⁶

- Rozmiar działań - określenie odnosi się logicznego układania działań w stosunku do kolejnych. Tak jak w życiu, działania musiały mieć logiczny związek ze sobą. Swoistego rodzaju ciąg. W życiu codziennym nie zastanawiamy się nad logicznym układaniem po sobie działań, dzieje się to podświadomie. Stanisławski twierdził, że każda postać ma swoją ścieżkę, stworzoną z płynnie przechodzących w siebie działań.

Podsumowując: *działanie* w Systemie Stanisławskiego może być skomplikowanym pojęciem, lecz odpowiednia analiza *działania*, pozwala na prawidłowe wykorzystanie go

²⁴ Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: “always launches the creative act and the given circumstances develop it further”. op. cit. s.53

²⁵ Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: „Careful study of the given circumstances helps an actor to find the action which the character needs to undertake. In other words, action—whether internal or external—is based on facts found in the play itself.”

„A Comparative Study Of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler And Sanford Meisner In The Context Of Current Research About The Stanislavsky System”, Ruthel Honey-Ellen Darvas, Wayne State University, s.35 https://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=oa_dissertations

²⁶ Tłumaczenie własne Oryginalny tekst: “Life is movement, action. If they [actions] do not form an unbroken line spontaneously, naturally, we have to develop it onstage. This operation proceeds with the aid of the feeling of truth and the constant care for the physical life of our own nature as human beings”.

Stanislavski Konstantin, Trans. and Ed. Jean Benedetti. „An Actor’s Work on a Role.” London and New York: Routledge, 2010, s.25

w pracy. Jest wynikiem wyobraźni wspartej wewnętrznymi i zewnętrznymi działaniami oraz okolicznościami założonymi.

b) *Wyobraźnia* - jest podporą całego *Systemu*. Przy pomocy „magicznego, jeśli” aktor ma możliwość przeniesienia się do sfery wyobraźni, natomiast wyobraźnia jest najważniejszym narzędziem aktora, gdyż tworzy możliwość powołania do życia scenicznej postaci i świata. Jest w stanie urealnić nierealne. Stanisławski pisał „*normalny świat nie istnieje na scenie. Normalny świat nie jest sztuką*” oraz że „*bez wyobraźni nie możesz być aktorem*”²⁷. To wyobraźnia tworzy nierozzerwalny związek pomiędzy aktorem i postacią, pozwala aktorowi przekraczać granice tego co znane. Dzięki wyobraźni aktor ma możliwości powoływania do życia na scenie sytuacji, których nigdy nie był świadkiem, bądź w których nie uczestniczył. Ważne dla tworzenia postaci jest rozdzielenie wyobraźni od fantazji. Stanisławski twierdzi: „*Wyobraźnia tworzy to, co jest, co istnieje, co wiemy, ale fantazja tworzy to, czego nie ma, czego nie wiemy, co było i nigdy nie będzie. Ale mogłoby być [...]. Fantazja wie wszystko i może wszystko. Fantazja, podobnie jak wyobraźnia, jest niezbędna*”.²⁸ Nadmienić jednak trzeba, że to, co fantastyczne, może występować na scenie tylko i wyłącznie, gdy wygląda na logiczne. Tylko logika pozwoli fantazji na bycie „do zaakceptowania” przez widza. Tylko wtedy widz może uwierzyć, że następujące wydarzenia mogłyby mieć miejsce w normalnym życiu. w przeciwieństwie do wyobraźni, która powołuje na scenę, sytuacje „z życia” (niekoniecznie naszego, ale z realizmu). Świetnym przykład przedstawia nam Ruthel Honey Darvis, mówi:

„*Na przykład Piotruś Pan mieści się w sferze fantazji, ponieważ elementy fantastyczne, takie jak wróżki i latający chłopcy, którzy nigdy się nie starzeją, są obiektywnie nierealne, ale mają wyglądać logicznie w historii.*”²⁹ Kluczowe dla koncepcji wyobraźni w *Systemie* jest

²⁷ *Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: „the normal world, do not exist onstage. The normal world is not art”, „without imagination you cannot be an actor”.*
Stanislavski Konstantin. Trans. and Ed. Jean Benedetti. „An Actor’s Work: A Student’s Diary. New York”:
Routledge, 2008, s. 60, 63-64.

²⁸ *Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: “Imagination creates what is, what exists, what we know, but fantasy creates what isn’t, what we don’t know, what was and never will be. But perhaps it could be [...]. Fantasy knows everything and can do anything. Fantasy, like imagination is essential” .*
op. cit. s. 61

²⁹ *Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: „For example, the work Peter Pan falls under the realm of fantasy because fantastical elements such as fairies and flying boys who never grow old are objectively unreal but are made to appear logical in the story.”*

zadanie sobie przez aktora pytań: Kto? Gdzie? Kiedy? Dlaczego? Z jakiego powodu? Jak?³⁰ Zadanie sobie tych pytań, pomagało aktorowi pobudzić „oko wewnętrzne”, dzięki któremu mógł on zobaczyć to co fantastyczne, oraz prowokowało aktora do poszukiwania sensów i informacji ukrytych pod tekstem. Stanisławski twierdził, że w każdym momencie sztuki, aktor musi mieć „ciągłą linię ulotnych obrazów”³¹. „Oko wewnętrzne” pomaga aktorowi w lepszym zrozumieniu okoliczności założonych sztuki, uczuć i działań postaci. Zdecydowanie, trzeba zaznaczyć związek wyobraźni z działaniem fizycznym. Stanisławski twierdził, że: „Praca aktorów to nie tylko posługiwanie się wyobraźnią, ale także fizyczna ekspresja tego, co sobie wyobrazili. Przekształć wyobrażone w rzeczywistość”³². Odnosi się to do pojęcia „ja jestem”, czyli nawiązuje do sytuacji, gdy aktor stawia siebie w centrum wydarzeń, które wymyślił. W tym miejscu pojawiają się koncepcja aktywnej i pasywnej wyobraźni. W przypadku pasywnej wyobraźni, aktor jest obserwatorem obrazu, który tworzy jego wyobraźnia. W przypadku aktywnej wyobraźni, aktor jest uczestnikiem wyobrażonych przez siebie obrazów. Dzięki temu aktor może zachować się najbardziej prawdopodobnie jako postać.

c) *Bity i zadania* - koncepcja bitów jest dość prosta do zanalizowania. Zadaj sobie pytanie: „Jaka jest najważniejsza rzecz w sztuce?”, a następnie zacznij przypominać sobie główne etapy, nie wchodząc w szczegóły”³³. Aktor powinien podzielić sztukę na bity (części, fragmenty), gdyż ciężko jest od razu przeprowadzić cel nadrzędny. Aby to zrobić, wykonawca musi przejść przez dane fragmenty sztuki, zawierające odpowiednie zadania. Możemy je określić jako potrzeby postaci. Tak jak w życiu codziennym mamy cele i wypełniamy je działaniami, tak zadania rozwijają sztuki oraz linię fabularną postaci. Dzięki nim płynnie przechodzimy z jednego działania w drugie. Musimy pamiętać, aby określić,

„A Comparative Study Of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler And Sanford Meisner In The Context Of Current Research About The Stanislavsky System”, Ruthel Honey-Ellen Darvas, Wayne State University, s.61 https://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=oa_dissertations

³⁰ Stanislavski Konstantin. Trans. and Ed. Jean Benedetti. „An Actor’s Work: A Student’s Diary. New York”: Routledge, 2008, s.83

³¹ op. cit. s.74

³² Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: “Actors ’work doesn’t consist only in using their imagination, but also in the physical expression of what they have imagined. Transform the imaginary into reality” Stanislavski Konstantin, Trans. and Ed. Jean Benedetti. „An Actor’s Work on a Role.” London and New York: Routledge, 2010, s.67

Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: “The technique of dividing into Bits is quite simple. Just ask yourself, ‘What is the one essential thing in the play?’ and then start to recall the main stages, without going into detail”

³³ Stanislavski Konstantin. Trans. and Ed. Jean Benedetti. „An Actor’s Work: A Student’s Diary. New York”: Routledge, 2008, s.141

czy zadanie jest potrzebne, czy nie? Jaka jest jego waga i znaczenie? Każde z tych pytań jest istotne, gdyż aktor musi dobrać właściwe zadanie do sytuacji, w której znajduje się postać. Dzięki temu sytuacja sceniczna stanie się prawdopodobna. Tak jak wcześniej wspominałem, że psychika nie może istnieć bez fizyczności, tak w koncepcji bitów i zadań jest podobnie. Od psychicznego (mentalnego) zadania musimy przejść do fizycznego. Psychiczne działanie jest intencją, impulsem, natomiast fizyczne jest wykonaniem.

d) *Pamięć emocjonalna* - jest to jedna z najtrudniejszych do analizy koncepcji (niezależnie od metody) i w wielu przypadkach błędnie interpretowana. Bella Merlin pisała: „*Pamięć emocjonalna jest trudnym elementem „systemu” Stanisławskiego, często źle rozumianym przez praktyków, którzy albo przywiązują zbyt duże znaczenie do jej używania, albo odrzucają ją od razu jako niezdrową psychicznie*”³⁴. Podstawą metodologii była kolejność działań. Koncepcja pamięci emocjonalnej, w pracy z aktorami pojawiała się dopiero po wcześniejszym zapoznaniu grupy z pojęciami działania, wyobraźni oraz bitów i zadań. Stanisławski swoją koncepcją „pamięci emocjonalnej” odnosił do „pamięci afektywnej” Theodule’a Ribot³⁵. Podążając za Ribot, Rosjanin wyróżnił dwie części pamięci afektywnej:

- *Pamięć zmysłów* (sensoryczna) - odnosiła się do świadomego przywoływania przez aktora dźwięków i widoków z prawdziwego wspomnienia w celu użycia go w sytuacji terażniejszej (tu i teraz). Kolejnymi składowymi pamięci zmysłów są węch, smak i dotyk. Wszystkie te elementy są związane z przeżyciami aktora, do których ma się odnosić w celu przywołania stanu emocjonalnego porównywalnego ze stanem, w którym powinna znaleźć się postać.

- *Pamięć emocjonalna (emocji)* - To bardziej psychologiczna forma pamięci. Jest mniej namacalna niż pamięć zmysłowa, natomiast jest dużo bardziej dynamiczna. Gdy aktor stara się przywołać minione doświadczenie, może spotkać się z sytuacją, że przywołane przez niego emocje różnią się od tych właściwych (z tamtego okresu). Mogą być słabsze, mocniejsze albo po prostu inne. To całkowicie zasadne, gdyż emocje, tak jak i wspomnienia, nie są stałe. Wspomnienia łączą się ze sobą i z naszą wyobraźnią, dzięki czemu ulegają zmianie. Nie oznacza to, w żadnym wypadku, że

³⁴ *Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: “Emotion memory is a tricky aspect of Stanislavsky’s ‘system,’ often misunderstood by practitioners, who either place too much significance on its use or who dismiss it out of hand as psychologically unhealthy”*
Bella Merlin. „Konstantin Stanislavsky”. London and New York: Routledge, 2003. s.60

³⁵ Theodule Ribot (1839-1916)— francuski filozof i psycholog. Profesor psychologii eksperymentalnej i porównawczej w Collège de France.

stają się słabsze. Dzięki temu aktor musi być wrażliwy na niuanse związane ze zmianami emocji. Jednak bodziec emocjonalny nie musi, tylko i wyłącznie, pochodzić z wewnątrz. Aktor może posiłkować się doznaniem zewnętrznym (bodźcem), prowadzącym do spontanicznego, wewnętrznego uczucia, a następnie, poprzez wyobraźnię do działania.

Niewątpliwie, *pamięć emocjonalna* zajmowała bardzo istotne miejsce w *Systemie Stanislawskiego*. Jean Benedetti twierdził, że:

„Stanislavski zdawał sobie sprawę, że zdolność żywego przypominania, zależna w życiu od przypadku, może zostać wykorzystana do tworzenia spektaklu. Gdyby aktor mógł zdefiniować emocje, które były od niego wymagane w danym momencie, a następnie pobudzić analogiczne uczucie na podstawie własnego doświadczenia, jego interpretacja mogłaby osiągnąć nowy poziom rzeczywistości, a przepaść między aktorem jako jednostką a aktorem jako wykonawcą zostałaby zasypana. Aktor i postać staliby się jednym”³⁶.

W systemie, emocje nigdy nie były kluczowe. Kluczowe było osiągnięcie ich w wyniku poprawnie wykonanych akcji. Wtedy właśnie pojawiały się prawdziwe emocje postaci. Merlin twierdziła: *„Proces jest ważniejszy niż wynik. Rezultat (emocja) pojawi się tylko wtedy, gdy proces (działania) będzie odpowiedni i wykonany z poczuciem prawdy i wiary”³⁷.*

Reasumując, *pamięć zmysłów* odpowiadała przywoływaniu dźwięków, widoków i zapachów z przeszłego doświadczenia w celu stworzenia takich samych, bądź podobnych doznań w czasie teraźniejszym. *Pamięć emocjonalna* odnosiła się do „osobistych wspomnień, pojawiających się spontanicznie”, oraz „świadomego przywołania ich w celu

³⁶ Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: *Stanislavski realised that this faculty of vivid recall—dependent, in life, on chance—could be harnessed to the creation of performance. If the actor could define the emotion that was required of him at any given moment and then stimulate an analogous feeling from his own experience then his interpretation could attain a new level of reality and the gap between actor as individual and the actor as performer could be bridged. The actor and the character would become one.* Benedetti Jean. „Stanislavski: An Introduction. 1982”. New York: A Theatre Arts Book Routledge, 2000, s.47

³⁷ Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: *“the process is more important than the result. The result (emotion) will only arise if the process (the actions) are appropriate and executed with a sense of truth and faith”* Bella Merlin. „Konstantin Stanislavsky”. London and New York: Routledge, 2003. s.63

wzmocnienia naturalnych reakcji”.³⁸ Jak widać *pamięć emocjonalna* zajmowała bardzo ważne miejsce w *Systemie Stanisławskiego*, do czasu formułowania się *metody działań fizycznych i aktywnej analizy*.

Podsumowując: *System*, który wprowadził w pracy z aktorami Konstanty Stanisławski, pomógł osiągnąć prawdę postaci, dzięki zastosowaniu serii ćwiczeń psychofizycznych. Metoda pracy i podejście do teatru Stanisławskiego, stworzyło warunki dla Moskiewskiego Teatru Artystycznego na osiągnięcie sukcesu w formującym się nowym nurcie realizmu w teatrze. W 1924 roku MChT rozpoczął tournée po Stanach Zjednoczonych, które było kluczowe dla przeniesienia *Systemu* na grunt amerykański. Czołową postacią w procesie nauczania aktorstwa *Systemem Stanisławskiego* w Stanach Zjednoczonych był Ryszard Bolesławski, polski aktor i reżyser, jeden z podopiecznych Konstantego Stanisławskiego.

1.3 RYSZARD BOLESŁAWSKI JAKO NAUCZYCIEL SYSTEMU STANISŁAWSKIEGO W STANACH ZJEDNOCZONYCH.

Ryszard Bolesławski³⁹ prawdopodobnie urodził się w 1889 roku w Dębowej Górze⁴⁰, na terenie Mazowsza. Zamierzał zostać rolnikiem. W 1906 roku, po śmierci ojca, przeniósł się wraz z matką do Odessy, gdzie grywał w amatorskich przedstawieniach teatralnych, a w 1908 roku zdał egzamin do szkoły dramatycznej Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MChT), gdzie przyuczał się aktorstwa pod okiem samego Stanisławskiego, natomiast od Niemirowicza-Danczenki uczył się sztuki reżyserskiej, który zaraził go miłością do inscenizowania. Bolesławski był wielkim zwolennikiem *Systemu*, który poznawał w trakcie prób do *Żywego trupa*, gdzie sam mistrz prowadził zajęcia „systemowe”.

³⁸ Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: „personal memories which arise spontaneously”; “consciously evoked to strengthen natural reactions”
Stanislavski Konstantin, Trans. and Ed. Jean Benedetti. „An Actor’s Work on a Role.” London and New York: Routledge, 2010, s.683

³⁹ Jest to pseudonim artysty. Naprawdę nazywał się Szrednicki.

⁴⁰ Niestety, miejsce i data narodzenia Bolesławskiego są kwestią dyskusyjną, gdyż różne źródła podają inne informacje. Potencjalne daty narodzin to: 1887, 1888, 1889, 1890, natomiast prawdopodobne miejsce narodzin to Dębowa Góra, na Mazowszu oraz Warszawa. Natknąłem się jeszcze na Mohylów Podolski jak miejsce narodzin Bolesławskiego.

W MChT-ie, Polak, przez wielu był uznawany za jego ulubieńca.⁴¹ W 1912 roku, rozpoczął pracę w I Studiu Moskiewskiego Teatru Artystycznego jako reżyser. W tym samym roku w I Studiu, Konstant Siergiejewicz rozpoczął pierwsze wykłady z *Systemu*. W 1913 roku Bolesławski wyreżyserował swój pierwszy spektakl, *Nadzieję* Heijermansa. Przedstawienie okazało się sukcesem, co tylko potwierdziło wiarę Stanisławskiego w *System*, jak i w umiejętności reżyserskie Bolesławskiego. W tym samym roku, Polak został wybrany do grupy, która miała kierować pracami Studia. W 1915 roku, wstąpił do wojska rezygnując ze wszystkich swoich ról teatralnych oraz niedokończony projekt reżyserski. Dalsze losy artystyczne Ryszarda Bolesławskiego można określić rodzajem tułaczki. W latach I wojny światowej, w wyniku emigracji polskich artystów, miał okazję zetknąć się z takimi twórcami jak Osterwa, Jaracz czy Skąpski. Okres wojenny był czasem, który tchnął z powrotem w Bolesławskim polskie sentymenty. Walczył na froncie w Pułku Ułanów Polskich, w carskiej armii. Mimo walk frontowych, pisał listy do Konstantego Stanisławskiego zdając relacje z walk, a dokładniej z dopadającej go nudy⁴².

W 1917 roku, po odejściu z wojska, wrócił do Moskwy i ponownie dołączył do Teatru Artystycznego. Był to okres bardzo burzliwy. W wyniku rewolucji październikowej, doszło w Rosji do ogromnych zmian, na których ucierpiał Moskiewski Teatr Artystyczny, jak i cały teatr, kojarzony z burżuazją dawnych czasów. W 1918 roku MChT otrzymał miano teatru „akademickiego”, co uratowało częściową autonomię instytucji. Bolesławski wrócił do reżyserowania, a jego pierwszą sztuką miała być, przerwana zaciągnięciem się do wojska, *Balladyna* Słowackiego, niestety do premiery nie doszło⁴³. W 1918 roku został kierownikiem Studia zastępując w nim Wachtangowa⁴⁴, lecz sytuacja niedopuszczenia do premiery *Balladyny* przez Stanisławskiego zaważyła na relacjach obu artystów. *Balladyna* była dla Bolesławskiego ważnym tytułem, traktował ją „jako swój narodowy, ludowy utwór, jako dzieło, w którym może się odsonić piękno duszy narodu polskiego, mogą się ukazać piękne postaci”⁴⁵. W 1919 roku wyreżyserował sztukę *Il Mantellacio* Sema Benellego w Piotrogrodzkim Wielkim Teatrze Dramatycznym. Sukces ten stał się powodem do buntu zespołu teatru Studio. Bolesławski zastanawiał się nad porzuceniem MChT-u. Ostatecznie do tego nie doszło, lecz w wyniku wcześniej wspomnianego zamieszania, związanego

⁴¹ Marek Kulesza „Ryszard Bolesławski Umrzeć w Hollywood”, PIW 1989, s.46

⁴² „Dialog” 1964, nr. 4

⁴³ Marek Kulesza „Ryszard Bolesławski Umrzeć w Hollywood”, PIW 1989, s.116

⁴⁴ Jewgienij Wachtangow (1883-1922) - rosyjski reżyser i aktor teatralny

⁴⁵ I. Schiller, Ze wspomnień o „Balladynie” w I Studio MChAT, „Pamiętnik Teatralny” 1960 z. 2, s. 349

z zespołem Studia, Stanisławski musiał zgodzić się na wznowienie prób do *Balladyny*, a konflikt tylko się wzmacniał. Do premiery spektaklu doszło po opuszczeniu Moskwy przez Ryszarda Bolesławskiego i wielu zmianach wprowadzonych przez Stanisławskiego. Był to moment, w którym kontakty obu artystów zostały ostatecznie zerwane.

Kolejnym etapem wędrówki Polaka jest jego powrót do ojczyzny. Nie jest to kluczowy okres artysty w znaczeniu dla dysertacji, lecz wart jest odnotowania kilku wydarzeń związanych z pobytem Bolesławskiego w Polsce, współpraca, najpierw z Teatrem Wielkim w Poznaniu, następnie z Teatrem Polskim w Warszawie i Arnoldem Szyfmanem. Reżyserował również w Teatrze Małym w Lwowie. W 1920 roku zgłosił się do wojska polskiego, aby wziąć udział w wojnie polsko-bolszewickiej. Uznano jego stopień oficerski (nadany w carskiej armii), natomiast oddelegowano go do pracy w propagandzie. W okresie wojennym wyreżyserował film *Nawrócenie Pawła i Gawła*, natomiast po wojnie, zrealizował dwie produkcje: *Bohaterstwo polskiego skauta* oraz *Cud nad Wisłą*. Następnie grał i reżyserował w Berlinie, gdzie również wszedł w skład *Grupy Kaczalowowskiej*⁴⁶. Następnym przystankiem w podróży Bolesławskiego po artystycznej Europie był Paryż i wstąpienie do grupy kabaretowej Marii Kuzniecovej⁴⁷, która na zaproszenie agencji braci Schubert udała się do Stanów Zjednoczonych na gościnne występy. Niestety amerykańska przygoda trupy Kuzniecovej zakończyła się porażką, co doprowadziło do rozwiązania zespołu. Bolesławski postanowił zostać w Ameryce. Polaka dostrzegł Morris Gest⁴⁸, który zatrudnił go przy pracach przygotowawczych przed przyjazdem do Ameryki, na tournée Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego i Konstantego Stanisławskiego (MChAT).

4 stycznia 1923 roku jest datą ponownego spotkania się Bolesławskiego ze swoim mistrzem. Wizyta Teatru Artystycznego w Ameryce była wydarzeniem ogromnym i oczekiwanym. Już 8 stycznia zespół MChAT-u rozpoczął występy od prezentacji *Cara Fiodora*. Nie osiągnął on tak wielkiego sukcesu, jak można było się spodziewać. Spektakl odebrano jako staromodny, choć nowojorską publiczność zachwycało aktorstwo Moskwin⁴⁹. Kolejna produkcja, czyli *Na dnie* Gorkiego podbiła Nowy Jork,

⁴⁶ grupa teatralna, która nazwę wzięła od nazwiska swego założyciela Wasilija Kaczalowa (18875-1948), aktora i reżysera związanego z Moskiewskim Teatrem Artystycznym

⁴⁷ Maria Kuzniecowa (1880-1966) – rosyjska śpiewaczka operowa i tancerka baletowa

⁴⁸ Morris Gest (1875-1942) - Nowojorski przedsiębiorca teatralny

⁴⁹ Iwan Moskwin (1874-1946) - rosyjski aktor i reżyser teatralny

i została obwołana wielkim sukcesem. *Na dnie* było również powrotem Bolesławskiego na scenę, pod skrzydłami Stanisławskiego. Zagrał rolę Tataru, ale najważniejszym wydarzeniem dla Polaka było objęcie roli Satina, granego przez Stanisławskiego. Niestety Konstanty Siergiejewicz nagle zachorował i nie był w stanie dalej grać w przedstawieniu, dlatego poprosił swojego byłego ucznia o przejście roli. Było to znakiem, że zapomniał o niesnaskach. Prawdopodobnie zaimponowało mu, jak ze swoich obowiązków wywiązywał się Bolesławski w trakcie pobytu Moskiewskiego Teatru w Stanach Zjednoczonych. Ten moment był kluczowy w budowaniu wizerunku Bolesławskiego w Ameryce. Wykonał swoją pracę tak dobrze, że recenzent „Herald Tribune”, w swojej recenzji napisał: *„O kwalifikacjach aktorskich Ryszarda Bolesławskiego można powiedzieć, że wydał mi się lepszym Sarinem niż Stanisławski!”*⁵⁰. Od tamtego momentu, Stanisławski dzielił się graniem swej roli z Bolesławskim, co ustawiało go z powrotem w roli ucznia wielkiego mistrza. Jeszcze większym wydarzeniem była notka w „Evening Telegram” pod tytułem *„Gest przygotowuje miejsce dla Studia Teatru Moskiewskiego”*:

*„Ryszard Bolesławski [...] Ma zamiar otworzyć szkołę w Nowym Jorku. Pan Bolesławski przyjechał tu z zespołem moskiewskim i ma zamiar prowadzić zajęcia na temat teatru dla ograniczonej liczby słuchaczy. Wykłady zaczynają się dzisiaj w Princess Theatre. [...] w roku 1912 pan Stanisławski na kierownika szkoły wybrał pana Bolesławskiego. Pod koniec pierwszego roku Bolesławski przygotowywał zwierzchnikowi niespodziankę wystawiając z uczniami „The hopie of Hejrman [sic]. Spektakl odniósł tak duży sukces, że pan Stanisławski postanowił stworzyć specjalny teatr dla młodego zespołu. [...] Jednym z wielkich sukcesów Studia był „Świerszcz za kominem”, [...] którego p. Bolesławski ma zamiar wystawić także w Nowym Jorku. Zajęcia w Princess Theatre zorganizował Morris Gest.”*⁵¹

Pomijając fakt, że notka zawierała ogrom kłamstw i nieścisłości była Bolesławskiemu bardzo na rękę. Ustawiała go w pozycji dziedzica Stanisławskiego i jego *Systemu*. Nieznane są też powody, dlaczego nie zrobił tego Stanisławski. Źródła twierdzą, że był zbyt zajęty, choć jest to dość proste tłumaczenie. Patrząc na znajomość Gesta i Bolesławskiego można przypuszczać, że Polak mógł być świadom planowanego ogłoszenia, natomiast. Można

⁵⁰ Marek Kulesza „Ryszard Bolesławski Umrzeć w Hollywood”, PIW 1989, s. 237-238

⁵¹ *op. cit.* s. 238

założyć, że Stanisławskiemu obecna sytuacja jest również na rękę. Bolesławski był jednym z pierwszych studentów *Systemu*, więc idealnie nadawał się do pełnienia w nim roli nauczyciela.

Wykłady prowadzone przez Bolesławskiego cieszyły się ogromnym zainteresowaniem. Przybywali na nie miłośnicy teatru, jak i również profesjonalni aktorzy. Bolesławski w trakcie spotkań zachwalał Stanisławskiego nazywając go wielkim wizjonerem oraz kluczową postacią sukcesu Teatru Artystycznego. Cel został osiągnięty, wielki uczeń jeszcze większego mistrza przekazywał tajemnice *Systemu* i moskiewskiego Teatru. Materiał z wykładów stał się podstawą do napisania przez Bolesławskiego dwóch artykułów opublikowanych w 1923 roku. Najważniejszą uczestniczką wykładów była Miriam Stockton, miłośniczka teatru, dzięki której powstało (a przynajmniej tak szybko) *American Laboratory Theatre*. Kilka lat po pierwszych wykładach napisała:

„Kiedy usłyszałam od Bolesławskiego o wielkiej koncepcji rozwoju człowieka stworzonej w tym kulturalnym centrum, jakim jest Moskiewski Teatr Artystyczny, odniosłam wrażenie, że oto nadchodzi nowa religia mogąca wyzwolić i obudzić amerykańską kulturę. Tę kulturę, która powstała i rozwinęła się, duchowo jałowa, pod wpływami materializmu, przemysłu i standaryzacji.”⁵²

Bolesławski budował swoją pozycję spadkobiercy *Systemu* co krok podkreślając wyjątkowość Stanisławskiego i Teatru Artystycznego. Artykuł pod tytułem *Stanisławski. Człowiek i jego metody* rozpoczynał on od słów:

„Jako uczeń i wychowanek przez piętnaście lat siadywałem u stóp człowieka, którego uważam za jednego z najwybitniejszych żyjących geniuszy teatru - Konstantina Stanisławskiego. Będąc członkiem jego zespołu, korzystałem z przywileju studiowania wypracowanych przez niego metod; jako reżyser Studia Moskiewskiego Teatr Artystycznego pomagałem przekazywać te metody młodszemu pokoleniu aktorów. Ucząc się i nauczając zasad, które przyczyniły się do sukcesu tej instytucji,

⁵² cyt. za Marek Kulesza „Ryszard Bolesławski Umrzeć w Hollywood”, PIW 1989, s. 239, oryginalny tekst źródłowy: Miriam Stockton „Report and Synopie of Growth of the Laboratory Theatre from June 1, 1923 - June 1, 1928, Archiwum ALT

być może jestem w stanie ujawnić podstawowe składniki tego sukcesu - są to czynniki tak subtelne i nieuchwytnie, że trudno je zapisać.”⁵³

Wszystko to było częścią większego planu Ryszarda Bolesławskiego, którego efektem miało być powstanie instytucji na wzór Moskiewskiego Teatru Artystycznego, bądź I Studia, oczywiście z nim u steru. Dzięki kontaktom nawiązanym w trakcie tournée MChAT-u po Stanach Zjednoczonych, Bolesławski mógł rozpocząć realne planowanie utworzenia amerykańskiej szkoły *Systemu Stanisławskiego*.

1.4 AMERICAN LABORATORY THEATRE JAKO PODWALINY PRZYSZŁYCH OŚRODKÓW UCZĄCYCH „AKTORSTWA METODYCZNEGO” W STANACH ZJEDNOCZONYCH

Misją ALT⁵⁴ było stworzenie w Stanach Zjednoczonych „*teatru kulturalnego, wolnego od broadwayowskiej rutyny, niezależnego od mód show-businessu szukającego własnego kształtu i repertuaru. I przede wszystkim teatru czysto amerykańskiego*”.⁵⁵ Bolesławski w przeciągu pierwszych trzech lat działania instytucji, wraz z grupą wyselekcjonowanych pedagogów miał pracować z uzdolnioną młodzieżą, a następnie w roku czwartym, najbardziej uzdolnieni mieli wejść w skład zespołu artystycznego teatru. W tym okresie zakładano, iż system ten sprawi stworzenie w każdym większym mieście USA szkoły teatralnej. W zakres edukacji w LAB wchodziło:

- Rozwijanie zewnętrznych środków wyrazu aktora (ciało, głos)
- Kształtowanie wewnętrznych środków wyrazu, to jest wrażliwości, wyobraźni, umiejętności życia rolą.
- Rozwój ogólnej wiedzy i walorów intelektualnych przyszłych artystów.

Ciekawym punktem w całej tej historii jest fakt, że w trakcie reklamowania szkoły przez nowojorskie media, reklamowano ją jako szkołę, w której studenci będą się uczyć Metody Pana Bolesławskiego. Jak widać *System Stanisławskiego* szybko zmienił swoją szatę.

⁵³ artykuł „*Stanisławski. Człowiek i jego metody*” R. Bolesławski, *Tłumaczenie Ewa Danuta Uniejewska*, publikacja w „*Ryszard Bolesławski Lekcje aktorstwa. Teksty z lat 1923-1933*” Ewa Danuta Uniejewska, *Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie*, 2015, s.35
https://www.academia.edu/29180490/Ryszard_Boleslawski_Lekcje_aktorstwa_Teksty_z_lat_1923_1933

⁵⁴ *Skrót od American Laboratory Theatre*

⁵⁵ Marek Kulesza „*Ryszard Bolesławski Umrzeć w Hollywood*”, *PIW* 1989, s. 256

Najważniejszą zmianą jaką wprowadził Bolesławski w swojej Metodzie było rozwinięcie zajęć tanecznych i ruchu scenicznego, w szczególności techniki Dalcroze'a.⁵⁶ Bolesławski przykładał bardzo dużą wagę do zajęć ruchowych i do ciała aktora. Wtórował za Stanisławskim, że „*Rytm jest podstawą wszystkich sztuk. [...] Jest również podstawą aktorstwa. Aktor, którego ciało nie zna treningu rytmicznego, jest pozbawiony instrumentu, na którym powinien grać.*”⁵⁷ Bolesławski wraz z Marią Uspienską⁵⁸ zajęli się prowadzeniem zajęć aktorskich. Tak naprawdę Uspienska była prawą ręką Bolesławskiego, która wdrażała *System Stanisławskiego* na zajęciach z młodymi adeptami sztuki oraz zastępowała Bolesławskiego w chwilach, gdy ten poświęcał się reżyserii poza Teatrem Laboratorium. Celem Bolesławskiego w kształceniu aktorów było osiągnięcie jakości moskiewskich artystów, lecz nastawionych na rynek amerykański. Oprócz zaznajamiania studentów z dramatem klasycznym, ALT bardzo mocny nacisk kładło na współczesny dramat amerykański. Aktor musiał być zaznajomiony z obecnymi trendami na rynku amerykańskim. Oprócz nauczania aktorstwa, w ALT szkolono również przyszłych reżyserów. Na tych wydziałach w kolejnych latach działania laboratorium spotkają się ze sobą przyszli twórcy legendarnej *Group Theatre*, jak i twórcy metod aktorskich również bazujących na *Systemie Stanisławskiego*. Pierwszym z nich był Lee Strasberg⁵⁹, który dołączył do ALT w 1924 roku i uczęszczał na zajęcia z aktorstwa tylko przez kilka miesięcy. Pojawił się ponownie w ALT tym razem na wykładach Bolesławskiego dotyczących reżyserii. Kolejnymi ważnymi studentami ALT byli Harold Clurman⁶⁰, który uczęszczał na wykłady reżyserskie w 1926 roku oraz Stella Adler, która dołączyła do laboratorium w 1925 roku.

Porzucimy na chwilę temat ALT, skupiając swoją uwagę na Stelli Adler i Lee Strasbergu, którzy w przyszłości staną na dwóch różnych biegunach rozumienia

⁵⁶ metoda stworzona przez Émile Jaques-Dalcroze'a (1865-1950). Była to metoda muzycznej edukacji dzieci polegająca na wyrażaniu muzyki ruchem. Polegała na fizycznym doświadczaniu muzyki poprzez ćwiczenia ruchowe oraz poprzez pozostałe zmysły.

⁵⁷ cyt. za Marek Kulesza „Ryszard Bolesławski Umrzeć w Hollywood”, PIW 1989, s. 258. Oryginalny tekst źródłowy: R. A. Williams „The American Laboratory Theatre”, rozprawa doktorska, Iowa University, 1965, s. 296

⁵⁸ aktorka, również należąca do MChAT-u. Brała udział w dwóch tournée moskiewskiego teatru po Stanach Zjednoczonych.

⁵⁹ Lee Strasberg (1901-1982) - Aktor, reżyser i pedagog, twórca Method Acting, wieloletni kierownik Actors Studio, współzałożyciel Group Theatre

⁶⁰ Harold Clurman (1901-1980) - reżyser oraz krytyk teatralny, założyciel Group Theatre oraz Actors Studio, od 1943-1960 mąż Stelli Adler.

i wdrażania w życie *Systemu Stanisławskiego*. Strasberg, jako że uczęszczał na kurs aktorski tylko przez kilka miesięcy nie poznał do końca założenia *Systemu*. Gdy rozpoczynał naukę w ALT był już zaznajomiony z twórczością MChAT-u, widział ich przedstawienia, dzięki czemu był oczarowany prawdą płynącą z postaci granych przez rosyjskich aktorów. Należy dodać, że był również zafascynowany psychoanalizą Sigmunda Freuda, która miała ogromny wpływ na formowaną przez Strasberga metodę aktorską. Psychologia postaci była dla niego kluczowym pojęciem, dlatego największy nacisk kładł na wykorzystywanie pamięci emocjonalnej. Osobiście uważał, że czas, który spędził w ALT był kluczowym w jego drodze artysty:

„W czasie, kiedy przyszedłem do American Laboratory Theatre, a był to mój pierwszy prawdziwy kontakt z techniką aktorską [...], doszedłem już do kilku podstawowych zasad. [...] Czytałem żywoty aktorów. Nie wiedziałem tylko jednego: jak oni to, do diabła, robią. Na pierwszym wykładzie Bolesławski powiedział: „Są dwa rodzaje aktorstwa. Jeden twierdzi, że aktor jest w stanie rzeczywiście doświadczać uczuć na scenie. Drugi uważa, że aktor jedynie ukazuje stany postaci, ale sam ich nie przeżywa. My opowiadamy się za teatrem prawdziwego doświadczenia.” [...] W tym momencie już wiedziałem: - To o to chodzi! To była odpowiedź, której szukałem.”⁶¹

Czy jest możliwe, że Strasberg tak naprawdę usłyszał dokładnie to, co chciał usłyszeć, aby dopasować to do swoich przekonań? Istnieje taka ewentualność, ponieważ przez brak możliwości przyswojenia całego *Systemu*, w wyniku zbyt krótkiego pobytu na kursie w ALT rozpoczął zgłębianie wszystkiego co stworzył Stanisławski z błędnym założeniem.

W mojej opinii bazowanie głównie na pamięci emocjonalnej (w taki sposób jaki proponował Strasberg) może stwarzać ogromne zagrożenie dla aktorów korzystających z własnych wspomnień. Bezpośrednie odnoszenie się do emocji, którą przyszło nam przeżyć jest tworzeniem ogromnego mostu łączącego wspomnienie uczucia aktora i postaci. Efektem tego może być (w przypadku kogoś o niestabilnej emocjonalności) zatracenie poczucia różnicy między światem realnym, a światem przedstawienia, światem

⁶¹ cyt. za Marek Kulesza „Ryszard Bolesławski Umrzeć w Hollywood”, PIW 1989, s. 262-263. Oryginalny tekst źródłowy: R. H. Hethmon, „Strasberg at the Actors Studio. Tape-Recorded Sessions”, Nowy Jork, 1968, s.145

aktora, a światem postaci. Zresztą sam Stanisławski, w późniejszym etapie swojej działalności odchodził od tak dużego znaczenia pamięci emocjonalnej na rzecz metody działań fizycznych. Śmiem twierdzić, że korzystanie ze wspomnienia tego, co się czuło w danej sytuacji, zamiast wspomnienia danego zdarzenia, może doprowadzić do osłabiania wspomnienia. W wyniku tego może dojść do sytuacji, że aktor nie będzie w stanie odczuwać tego samego, co czuł przed wielokrotnym wykorzystaniem na rzecz granej postaci. Wierzę, że poprzez wyobraźnię jesteśmy w stanie stworzyć postać nie odnosząc się do naszych osobistych wspomnień. Dzięki temu pozwala to zachować większą higienę pracy w naszym zawodzie.

American Laboratory Theatre początkowo jako szkoła, następnie jako teatr zajmowało ważne miejsce w strukturach kultury w Nowym Jorku lat dwudziestych, natomiast Ryszard Bolesławski zajmował w ALT centralną postać. Dzieli się on wiedzą o *Systemie Stanisławskiego* kładąc duży nacisk na działania fizyczne jako centralną oś jego metody. W trakcie jego działalności w ALT wypuszczał serie artykułów i publikacji o *Systemie*. Jedną z najważniejszych do dziś jest *Aktorstwo. Sześć pierwszych lekcji*. To zbiór esejów napisanych w formie dialogu mistrza z młodą uczennicą. Idąc tropem Stanisławskiego i jego publikacji w formie rozmów aktora z reżyserem, Bolesławski postanowił przedstawić podobny sposób narracji, lecz uproszczony w stosunku do Stanisławskiego. Mimo mądrości płynących z „podręcznika aktorstwa”, publikacja tak może nam się wydać, w szczególności w dzisiejszych czasach, dość archaiczna. Nie można jednak zaprzeczyć, że *Aktorstwo. Sześć pierwszych lekcji* jest pozycją przydatną w próbach rozumienia *Systemu*. W mojej ocenie nie służy jako zastępstwo publikacji Stanisławskiego, natomiast daje inny pogląd na *System* oraz pomaga go zrozumieć. ALT zakończyło swoją w 1928 roku. Bolesławski postanowił się przenieść do Hollywood, co było dla niego ważnym momentem w karierze reżysera. Po dziś dzień możemy podziwiać jego gwiazdę w alei sław w Los Angeles.

Spuścizna Bolesławskiego w Stanach Zjednoczonych jest ogromna. Oprócz dzieł kinematograficznych z okresu Hollywood, pozostawił wielki kapitał ludzki w postaci uczniów: Stelli Adler, Harolda Clurmana, Lee Strasberga, rozwijających *System* Stanisławskiego w metody, którymi dalej zachwyca się dzisiaj cały świat. Gdyby nie ALT kto wie czy nie doszłoby do stworzenia przez Harolda Clurmana, Lee Strasberga i Cheryl

Crawford⁶² legendarnej grupy *Group Theatre*, która zrzeszała w swoich szeregach najważniejsze postaci amerykańskiego teatru dwudziestego wieku.

⁶² Cheryl Crawford (1902-1986) - amerykańska producentka teatralna i reżyserka. Współzałożycielka kolektywu teatralnego *Group Theatre* oraz współzałożycielka *Actors Studio*.

2. „AKTORSTWO METODYCZNE” JAKO NASTĘPCA SYSTEMU STANISŁAWSKIEGO W STANACH ZJEDNOCZONYCH

2.1 GROUP THEATRE JAKO GŁÓWNY OŚRODEK TWÓRCÓW AKTORSTWA METODYCZNEGO W STANACH ZJEDNOCZONYCH

Po zakończeniu działalności *American Laboratory Theatre* nastąpił rozkwit *Systemu Stanisławskiego*, a jego głównym ośrodkiem był teatralny kolektyw *Group Theatre* w Nowym Jorku. Zrzeszał w swoich szeregach nie tylko aktorów, ale i reżyserów, dramaturgów i producentów. *Group Theatre* utworzone zostało w 1931 roku przez Harolda Clurmana, Lee Strasberga oraz Cheryl Crawford. Jak zostało przedstawione wcześniej, dwoje z założycieli, Harold Clurman i Lee Strasberg wspólnie uczęszczali na wykłady reżyserskie Ryszarda Bolesławskiego w *American Laboratory Theatre* w Nowym Jorku w latach dwudziestych. Z Cheryl Crawford, po raz pierwszy spotkali się w *Guild Theatre*, gdzie Crawford była asystentką inspicjenta, a Clurman i Strasberg brali udział w czytaniach sztuk teatralnych oraz próbowali swoich sił jako aktorzy. Crawford od razu zwróciła uwagę na dwoje młodych aktorów, którzy wygłaszali twierdzenia o potrzebie uformowania nowego amerykańskiego teatru.

W 1930 Crawford namówiła Clurmana na serię wykładów dla podobnie myślących aktorów, później znanych jako *Clurman Talks*. Wykłady cieszyły się ogromnym zainteresowaniem, że trzeba było je przenieść z mieszkania Clurmana do Steinway Hall na Manhattanie. Pogłębiające się przekonanie wyżej wymienionej trójki, że teatr potrzebuje nowego impulsu i ponownego określenia się postanowili założyć kolektyw teatralny *Group Theatre*. Zaprosili do niego 28 aktorów, którzy mieli wziąć udział w dwunastotygodniowym szkoleniu.

Podstawą aktorstwa w *Group Theatre* był *System Stanisławskiego*, a dokładniej jego wczesna interpretacja. W ich pojęciu teatr miał mieć żywe połączenie ze światem codziennym i jego życiem oraz miał odpowiadać potrzebom współczesnego widza po „wielkim kryzysie”⁶³. Wraz z dramaturgami chcieli kształtować współczesny amerykański teatr bazujący na realizmie. Harold Clurman był wielkim miłośnikiem teatru.

⁶³ *Wielki kryzys - największy kryzys w historii kapitalizmu na świecie, który rozpoczął się w 1929 roku i doprowadził do skrajnego ubóstwa wielu ludzi. Według wielu historyków „Wielki kryzys” był powodem dojścia do władzy w Niemczech Adolfa Hitlera.*

W wieku 6 lat został zabrany do teatru Jakoba Adlera⁶⁴. Obserwowanie go na scenie wywarło na nim ogromne wrażenie. Znaczenie występu Jakoba Adlera, jego wyjątkowość oraz relacja aktora ze społecznością spowodowały, że Clurman na zawsze zakochał się w teatrze. To właśnie te wydarzenia miały ogromny wpływ na uformowany przez niego *Group Theatre* i idee przez niego głoszone.⁶⁵ Myślą przewodnią Clurmana i kolektywu miało być realistyczne portretowanie życia człowieka. Aby to osiągnąć, potrzebna była nowa technika aktorska. Zafascynowany systemem rosyjskiego reżysera Clurman, po zgłębieniu jego wczesnych metod postanowił rozwinąć je dalej już we własnej grupie teatralnej.

W skład grupy aktorów wchodziłi, wcześniej wyselekcjonowani, młodzi twórcy. Należeli do nich, m.in. Stella Adler, Sanford Meisner, Clifford Odets czy Robert Lewis. Dwunastotygodniowy kurs rozpoczął się w 1931 roku w Brookfield Center w Connecticut, gdzie Lee Strasberg i Cheryl Crawford wyreżyserowali pierwszą sztukę grupy *The House of Connelly* Paula Greena. Za głównego reżysera *Group Theatre* uważano Lee Strasberga i to on głównie wprowadzał aktorów w *System Stanisławskiego*, a raczej w jego rozumienie *Systemu Stanisławskiego*.

Jednym z założeń kolektywu było stwierdzenie, że nie ma małych ról i aktorzy będą otrzymywali okazję do grania różnorodnych postaci. Było to ściśle związane z *Systemem*. Pozostałymi elementami pracy w kolektywie było: poleganie na młodych, amerykańskich dramaturgach, którzy przy wspólnej pracy mogli rozwijać się twórczo i szerzyć swoje idee; prowadzenie długich procesów prób, w trakcie których aktorzy mogli zbliżyć się do swoich postaci, poznawać je oraz pracować bardziej organicznie; ciągły rozwój artystyczny, podnoszenie umiejętności oraz dyscypliny poprzez pracę nad głosem, ruchem, improwizacją, dramaturgią i tańcem; próbowanie przy użyciu improwizacji oraz własnych słów, w wyniku których otrzymywano elementy sztuki niezapisane w scenariuszu; tworzenie nacisku na osiąganie prawdy emocjonalnej na scenie poprzez ćwiczenia prowadzone przez Lee Strasberga; prowadzenie wykładów (*Clurman Talks*) w celu poszerzania wiedzy artystów z dziedzin społecznych i artystycznych i moralnych; tworzenie

⁶⁴ *Jakob Pavlovich Adler (1855-1926) Żydowski aktor i reżyser, gwiazda Yiddish Theatre w Nowym Jorku, jedna z najważniejszych postaci amerykańskiego teatru przełomu XIX i XX wieku. Ojciec Stelli Adler.*

⁶⁵ *Wywiad z Tomem Oppenheimem dyrektorem artystycznym i kierownikiem Stella Adler Studio of Acting w Nowym Jorku, prawnikiem Jakoba Adlera. Wywiad przeprowadzony przez Christę Whitney 8 marca 2016 roku w ramach Wexler Oral History Project Yiddish Book Center w Nowym Jorku.*
<https://www.yiddishbookcenter.org/collections/oral-histories/interviews/woh-fi-0000782/tom-oppenheim-2016>

sztuk teatralnych w trybie repertuarowym.⁶⁶ W trakcie kolektywnej pracy grupy, oprócz wyżej wymienionych osób, wyłonił się ogromny talent w postaci Elii Kazana⁶⁷, który miał niezaprzeczalny wpływ na rozwój współczesnego kina i teatru oraz wprowadził w ich świat aktorów, będących przedstawicielami nowego nurtu „aktorstwa metodycznego”, jak np. Marlona Brando. *Group Theatre* stało się ośrodkiem, promującym kolejnych reformatorów amerykańskiego teatru. Mimo problemów, czy to twórczych kolektywu, związanych z problemem trwałości produkowanych sztuk, czy komercyjnych związanych z brakiem funduszy, małego sukcesu komercyjnego oraz rozwoju Hollywood, kompania funkcjonowała do 1941 roku. W trakcie swej działalności dochodziło do wieku sporów oraz zmian w szeregach *Group Theatre*, a jednym z najpoważniejszych oraz najbardziej polaryzującym sposobów nauki aktorstwa był konflikt Lee Strasberga ze Stellą Adler.

2.2 KONFLIKT STELLI ADLER I LEE STRASBERGA W GROUP THEATRE JAKO IMPULS TWORZENIA SIĘ NOWYCH METOD AKTORSKICH.

Konflikt pomiędzy Stellą Adler i Lee Strasberga, który miał miejsce w latach trzydziestych dwudziestego wieku, w trakcie ich pracy w *Group Theatre*, w mojej ocenie był ogromnym impulsem dla tworzenia się „aktorstwa metodycznego” w Stanach Zjednoczonych. Spowodował utworzenie się dwóch, całkowicie odmiennych sposobów rozumienia i wdrażania *Systemu Stanisławskiego*.

Lee Strasberg, w trakcie swojej działalności w *Group Theatre* opowiadał się za bardzo intensywnym korzystaniem z *pamięci emocjonalnej*. Zainspirowany MChAT-em, zafascynowany Freudem oraz przekonany o wyższości przywoływania wspomnień przez aktorów nad działaniem, rozpoczął wdrażanie swojego rozumienia *Systemu*.

Trafił na bardzo podatny grunt. Grupa stworzona z młodych ludzi interesujących się aktorstwem, lecz bez większego doświadczenia była idealnym polem do wprowadzania jego metodologii. Niestety sytuacja ta powodowała coraz większe napięcia w grupie, a sposób odczytywania *Systemu Stanisławskiego* przez Strasberga wydawał się niepełny. W dużej opozycji do Strasberga opowiadała się Stella Adler, która była już wtedy doświadczoną aktorką. Niestety, mimo zaleceń Strasberga i stosowania się do prowadzonych przez niego

⁶⁶ Laura Gale, „Harold Clurman and The Group Theatre: A Celebration and a Call to Action. An educational tool for theatre instructors”, Nowy Jork, 2003.
http://www.letitbeart.com/files/educational_guide.pdf

⁶⁷ Elia Kazan (1909-2003) - amerykański reżyser filmowy i teatralny, producent, scenarzysta, współzałożyciel Actors Studio w Nowym Jorku.

ćwiczeń, nie udawało się jej osiągnąć zamierzonych efektów. System wydawał się niepełny lub błędnie interpretowany. Doprowadzało to do wielu tarć między reżyserem a aktorką, która w tym czasie była już związana z Haroldem Clurmanem. Cała trójka, w 1934 roku postanowiła udać się do Moskwy, aby uzupełnić swoją wiedzę na temat *Systemu* oraz znaleźć odpowiedzi na nurtujące ich pytania.

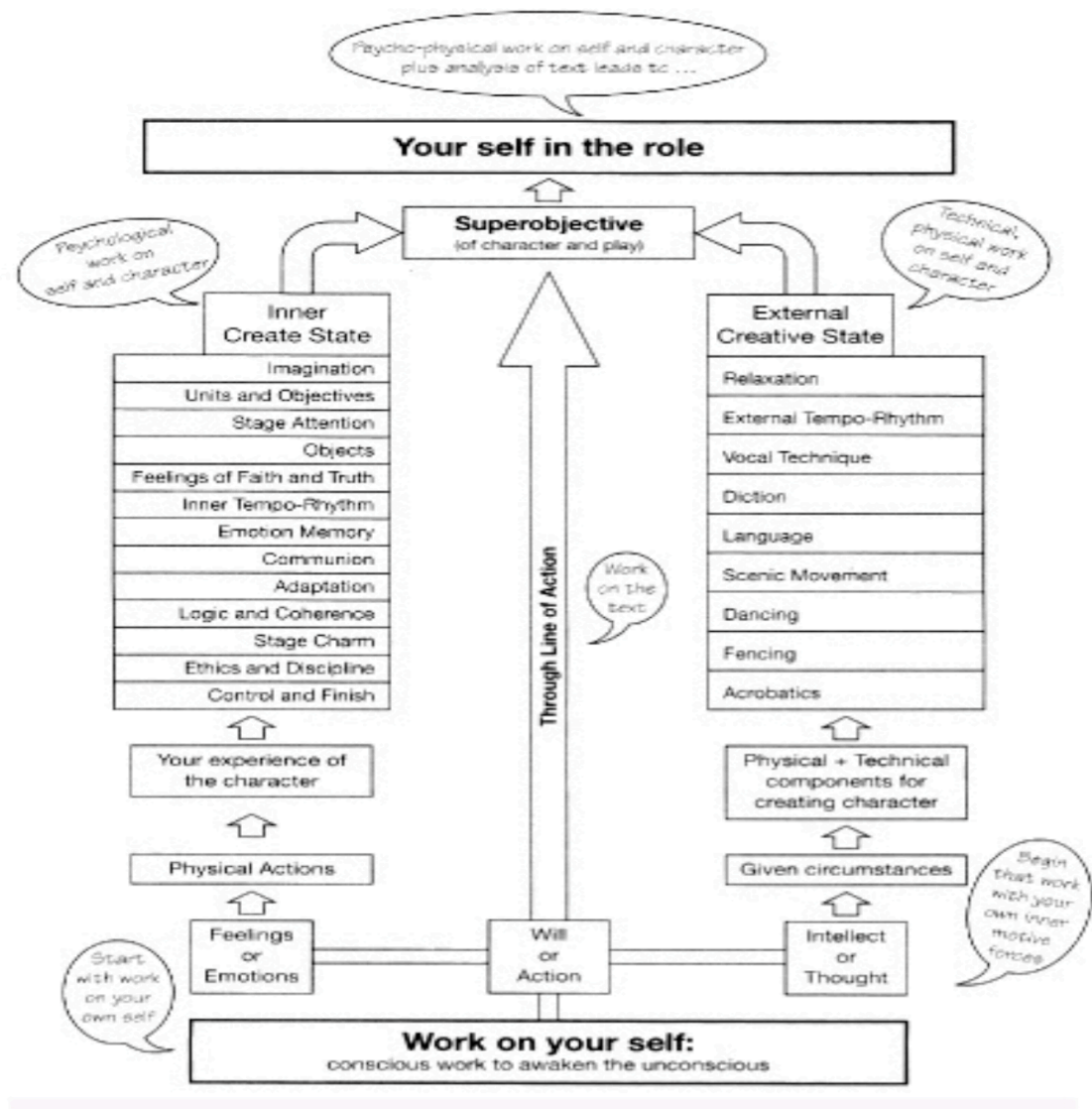
W trakcie pobytu w Rosji, amerykańanie zdołali zobaczyć prace Meyerholda oraz Wachtangowa, które wywarły na nich ogromne wrażenie. Mimo tego, Strasberg opuścił Rosję zawiedziony porzuceniem przez moskiewskich artystów poszukiwania prawdy, natomiast Adler z Clurmanem udali się do Paryża, aby skonfrontować swoje zastrzeżenia co do *Systemu* z jego twórcą.⁶⁸ W tym czasie Stanisławski, z powodów zdrowotnych nie uczestniczył w życiu MChAT-u i na stałe przebywał w Paryżu. W trakcie ich pobytu w stolicy Francji, Stella miała okazję przez pięć tygodni pracować z mistrzem nad rozumieniem i prawidłowym wdrażaniem *Systemu* wśród aktorów. Stanisławski rozpoznał problem w postaci błędnego stosowania jego metod. Określił zbyt duży nacisk na pamięć emocjonalną z pominięciem najważniejszego punktu, czyli działania. Działanie było kluczowe w *Systemie*, natomiast *pamięć emocjonalna*, była tylko jednym z elementów, składających się na spójną całość.⁶⁹ Stella Adler miała niezaprzeczalny dowód, że Strasberg błędnie odczytuje założenia *Systemu*. Po powrocie do Stanów Zjednoczonych, Adler postanowiła skonfrontować swoją wiedzę z Lee Strasbergiem. Przy reszcie członków grupy przedstawiła argumenty świadczące o błędach Strasberga. Wszystko przemawiało za Adler, gdyż jako jedna z niewielu mogła poszczycić się pracą z samym mistrzem. Następnego dnia Strasberg odpowiedział Adler, że nie nauczał *Systemu Stanisławskiego*, a *Metody Strasberga*.⁷⁰ Zaistniała sytuacja uderzyła w wiarygodność Strasberga, który opuścił grupę 37 roku.

⁶⁸ Stephen C. Reynolds, „*The Theatre Art of Robert Lewis: An Analysis and Evaluation*”. Diss. The University of Michigan, Ann Arbor, Mi, 1981

⁶⁹ Robert Lewis „*Slings and Arrows: Theater in My Life*”, Applause, 2000 s. 70

⁷⁰ op. cit. 71

Robert Lewis, członek grupy oraz uczestnik tamtych wydarzeń, na podstawie zapisków z przekazu Stelli Adler odnośnie *Systemu Stanisławskiego*, stworzył jego model:



Fot.1 Rysunek przedstawia model Systemu Stanisławskiego stworzony przez Roberta Lewisa. Model stanowi przeniesieniem słów Stelli Adler, która przedstawiła go członkom Group Theatre, po powrocie z Paryża. Przedstawia podział funkcji na działania fizyczne i proces myślowy (impulsy wewnętrzne i zewnętrzne), oraz składowe tych procesów. Rysunek ukazał się w książce Roberta Lewisa „Method—or Madness?”, New York, Samuel French, Inc., 1958, powtórzone za Ruthel Honey-Ellen Darvas, „A Comparative Study Of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler And Sanford Meisner In The Context Of Current Research About The Stanislavsky System”, Wayne State University, s.145, https://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=oa_dissertations

Rok 1937 był kluczowy dla *Group Theatre*. W tym czasie, oprócz Lee Strasberga, z kolektywem pożegnała się również Stella Adler. Wyjechała do Hollywood kontynuować karierę aktorską.

Konflikt Adler-Strasberg, w moim przekonaniu jest jedną, z głównych przyczyn rozwoju kolejnych wariacji *Systemu Stanisławskiego*. Oczywiście nie można powiedzieć, że jest główną, bądź najważniejszą przyczyną, ale sprowokowała wielu artystów, aby poszli swoją drogą w tworzeniu wariacji na temat pracy Stanisławskiego. Od tego czasu każde z nich rozwijało własną metodę, a oprócz tego pojawili się kolejni członkowie grupy, którzy wnieśli wiele do systemu kształcenia aktorów w Stanach Zjednoczonych.

Mowa tu o Sanfordzie Meisnerze oraz Robercie Lewisie. Odczytywali założenia Stanisławskiego trochę inaczej, co pozwoliło wypełnić rynek amerykański nowymi metodami i stać się siłą napędową amerykańskiego kina i teatru na kolejne dziesięciolecia. Konflikt Stelli Adler z Lee Strasbergiem nigdy nie został zażegnany, a wręcz tlił się do tego stopnia, że po śmierci Lee Strasberga w 1982 roku, Stella Adler wypowiedziała słynne: „*Musi minąć sto lat, aby amerykański teatr odzyskał siły po szkodach, które wyrządził mu ten człowiek*”.⁷¹ Po powrocie do Nowego Jorku, Adler rozpoczęła pracę reżysera na Broadwayu oraz wykładowcy w Erwin Piscator Workshop w New School for Social Research w Nowym Jorku, gdzie prowadziła zajęcia do 1949 roku, aby następnie założyć własne Studio o nazwie Stella Adler Theatre Studio⁷², w którym nauczała aktorstwa własną metodą przez kolejnych kilkadziesiąt lat.

Podsumowując, *Group Theatre* nie osiągnęło tak spektakularnego sukcesu jak można było zakładać, choć utrzymanie kolektywu na rynku przez 10 lat można odbierać jako sukces. Szczególnie, gdy zrozumiemy, że nie był on nastawiony na zyski w odróżnieniu do teatrów na Broadwayu. Największym skarbem *Group Theatre* okazali się Stella Adler, Lee Strasberg oraz Sanford Meisner, którzy przez kolejne dziesięciolecia byli głównymi przedstawicielami *aktorstwa metodycznego* w Stanach Zjednoczonych.

⁷¹ Tłumaczenie własne, oryginalny tekst „*It will take 100 years for the American theatre to recover from the damage that man has caused*”, F. Hirsch „*Birth of the Method: The Revolution in American Acting*” <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/birth-method-revolution-american-acting>

⁷² Później przemianowane na *Stella Adler Conservatory of Acting*, a finalnie na *Stella Adler Studio of Acting*, które działa w Nowym Jorku do dziś.

2.3 STELLA ADLER I JEJ METODA JAKO NOWY WARIANT SYSTEMU STANISŁAWSKIEGO

„Postać nie składa się z tego co czuje, ale z tego co robi. Emocje powstają z działania” -

Stella Adler.⁷³

Stella Adler wierzyła, że aktorstwo, to działanie. Wierzyła, że aby postać mogła coś poczuć, musiała najpierw czegoś doświadczyć. Lecz jej rozumienie aktorstwa było dalekie od utożsamiania się aktorów z przeżyciami postaci. Kładła ogromny nacisk na zachowanie pewnego rodzaju higieny tworzenia. Podstawowym narzędziem w jej zachowaniu była wyobraźnia. To ona w jej twierdzeniach była największym narzędziem aktorskim, którego nie da się nauczyć, ale da się ją wzmacniać, wzbogacać, rozpędzać. W połączeniu z okolicznościami założonymi, do których odnosi się postać, które warunkują jej funkcjonowanie, powstawało narzędzie wręcz idealne, pozwalające na tworzenie w aktorach pełnowymiarowych, niezwiązanych z nami postaci, a jednak tak zależnych od nas.

Stella Adler urodziła się 10 lutego 1901 roku w Nowym Jorku, jako córka Sary Levitsky i Jakoba Adlera. Jej rodzice byli aktorami związanymi z *Independent Yiddish Artists Company*⁷⁴, jak i cała rodzina Adlerów. Stella wychowywała się w blasku swojego ojca, Jakoba Adlera, który do dziś jest uważany za jedną z najważniejszych postaci w historii amerykańskiego teatru pierwszej połowy XX wieku. Już jako dziecko, Stella Adler występowała w wielu produkcjach teatralnych grając role dziecięce.

Jej profesjonalny debiut aktorski miał miejsce w Londynie w 1919 roku w spektaklu „Elisa Ben Avia” kompanii *Yiddish Theatre*. W 1922 roku, rozpoczęła karierę aktorską na Broadwayu rolą Butterfly w spektaklu „The World We Live In”, a następnie współpracowała z teatrem wodewilowym. Kluczowym momentem kariery Stelli Adler, jak i wielu innych ważnych postaci amerykańskiego teatru był przyjazd Konstantego Stanisławskiego i Moskiewskiego Teatru Artystycznego do Stanów Zjednoczonych.

To wtedy, po raz pierwszy zobaczyła tak przejmujące i prawdziwe aktorstwo, które wywarło na niej piorunujące wrażenie. Kontynuując karierę aktorki, 1925 roku dołączyła ona do *American Laboratory Theatre*, uczestnicząc na wykłady aktorskie Ryszarda

⁷³ Tłumaczenie własne. Oryginalny tekst: „A character doesn't consist of how he feels but in what he does. Feeling comes from doing”, Stella Adler „The Art of Acting”, Ed. Howard Kissel. New York: Applause Books, 2000 s.93

⁷⁴ *Independent Yiddish Artists Company* była kompanią teatralną założoną przez Jakuba Adlera w Nowym Jorku. Prezentowali oni spektakle takich twórców jak Szekspir czy Tolstoj. Zawsze grali w Yiddish.

Bolesławskiego, gdzie poznawała pierwsze tajniki *Systemu Stanisławskiego*, natomiast w 1931 roku została zaproszona przez Harolda Clurmana do kolektywu aktorskiego *Group Theatre*, w którym spędziła 6 lat. Był to bardzo ważny okres w życiu Stelli Adler, gdyż to właśnie wtedy krystalizował się jej pogląd na *System Stanisławskiego*. Wtedy doszło do konfliktu z Lee Strasbergiem, który spolaryzował ich sposoby odczytywania systemu.

To właśnie okres od 1931-1937 roku, w mojej opinii, staje się jednym z najważniejszych momentów w historii amerykańskiego teatru. Był to okres czynnego wdrażania *Systemu Stanisławskiego* bazującego na amerykańskich realiach, amerykańskim dramacie współczesnym, lecz, jak wspominałem już wcześniej, wdrażania go w oparciu o błędne założenia Lee Strasberga kreującego się na znawcę Stanisławskiego i jego systemu. Brak efektów spowodował, że Adler postanowiła skonfrontować się i poznać lepiej system z samym Stanisławskim.

Podczas jej pobytu w Paryżu w 1934, wraz z twórcą systemu doszli do wniosku, że został on przedstawiony błędnie. Najważniejsze powinno być działanie, a nie jak przedstawiał Strasberg - pamięć emocjonalna.⁷⁵ To właśnie po tych wydarzeniach doszło do wewnętrznego rozpadu *Group Theatre*. Teoretycznie kompania dalej funkcjonowała, lecz coraz większe konflikty oraz odmienne cele doprowadziły do odejścia Strasberga i Adler. Dopiero w 1949 roku założyła ona swoje własne studio, gdzie rozpoczęła naukę swoją metodą, będącą wariantem *Systemu Stanisławskiego*.

Niestety, do dziś nie udało się przetłumaczyć żadnych pozycji Stelli Adler dotyczących jej metody aktorskiej. Tym bardziej zastanawia fakt, że jej sposób nauczania jest bardzo mocno zakorzeniona w systemie teatralnym, a w polskich szkołach teatralnych jest on dominujący. Korzyścią niewątpliwie jest fakt, iż pracuję na oryginalnym tekście źródłowym, a nie na tłumaczeniu. Bazowanie na oryginalnej literaturze źródłowej pozwala mi opisać metodę dokładnie tak, jak ja ją odczytuje, co pozwala na osobiste przełożenie jej w proces tworzenia postaci. Sama Stella Adler wierzyła, że nie da się pracować metodą tak, jak ją zapisano. Dlatego też stworzyła swój wariant *Systemu*.⁷⁶ Każdą metodę powinno się przeformułować na własny użytek w celu maksymalizacji efektów.

Fundamentem *metody Stelli Adler* było działanie. Działanie było podstawą wszystkiego co wydarza się w ramach postaci granej przez aktora. Prowadzi do tego, co przeżywa postać. Aktor musi zrozumieć, że na scenie powinien być a nie grać, dlatego

⁷⁵ Robert Lewis „*Slings and Arrows: Theater in My Life*”, *Applause*, 2000 s. 70

⁷⁶ Stella Adler „*The Art of Acting*”, Ed. Howard Kissel. *New York: Applause Books*, 2000 s. 14

podstawową akcją wg. Adler jest patrzenie, a raczej dostrzeganie. Aktor według Adler musi być spostrzegawczy. Nie wystarczy, że patrzy na otaczający go świat i przedmioty, musi umieć je dostrzec poprzez konkretne zadanie, konkretny komunikat, na przykład „Znajdź” (znajdź największe krzesło, znajdź otwarte okno, znajdź zepsuty fotel). Ma to bezpośredni związek z tym, że słowa nie są podstawą akcji. Są wynikiem tego co zauważamy, co się z nami dzieje. Istotna jest kolejność zadań.

Wpierw pojawia się działanie, następnie tekst. Przyczyna-skutek. Ważnym elementem metody jest *opisywanie*. Jego istotą jest obrazowe przedstawienie przedmiotu, krajobrazu, zdarzenia. Powinno skupiać się na detalach. *Opisywanie* wiąże się bezpośrednio z okolicznościami założonymi, czyli kolejnym jakże ważnym elementem metody.

Okoliczności założone są tym wszystkim co wpływa na funkcjonowanie postaci, na jej przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. To w nich zawarta jest historia postaci, czynniki jakie wpłynęły na nią, doprowadzając ją do miejsca, w którym się aktualnie znajduje. To one wpływają na to, co wydarzy się dalej z bohaterem i historią. Nie są ośrodkiem decyzyjnym, a raczej doradcą, ukazującym kontekst. Okoliczności założone prezentuje nam tekst, jest on ich podstawowym źródłem, dlatego Adler zwraca uwagę na dogłębną analizę tekstu. Tekst jest nośnikiem idei autora, którą aktor ma za zadanie przedstawić. *„Za każdym razem, gdy wykonujemy akcję musimy być świadomi świata, w którym toczy się akcja. Im uważniej zobaczymy ten świat, tym łatwiej będzie wykonać tę akcję”*.⁷⁷ Aby jak najlepiej oddać ideę autora, Adler proponuje ćwiczenia z parafrazowania tekstu w celu pobudzenia wyobraźni, natomiast wyobraźnia - jako podstawowe narzędzie aktora - stanowi zaczynem każdego działania. Dlatego znamienne jest stwierdzenie, że działanie jest ściśle związane z wyobraźnią w metodzie Adler. Istotne miejsce w działaniu zajmuje budowanie słownika akcji (działań). Chodzi o określanie akcji aktywnymi czasownikami (mówić, wspominać, spierać się). Ważne jest wykonanie czynności oraz określenie początku, środka i końca akcji:

„Akcja musi gdzieś zmierzać. Musi mieć swój koniec. Nie może tak po prostu wisieć w powietrzu. Gdybym ci powiedziała: „Policz”, to by nie zadziało, prawda?”

⁷⁷ *Tłumaczenie własne, oryginalny tekst: “Every time we perform an action,” she said, “we have to be aware of the world in which the action takes place. The more carefully we can see that world, the easier it will be to perform that action”*
op. cit.. 45

Ale jeśli powiem: „Policz niebieskie bluzki w pokoju”, to zadziała natychmiast. Każde działanie ma swój koniec, swój cel. Akcja jest słaba, dopóki jej nie skończysz.”⁷⁸

Kolejnym ważnym czynnikiem działań (akcji) było określenie ich wielkości⁷⁹ w stosunku do siebie, aby mieć pewność, że akcja ma logiczne łącznie z następną.

W swoich koncepcjach Adler prowadzi zblizoną narrację do Stanisławskiego i jego *Systemu*. Równie istotnym elementem rozwoju aktora jest jego fizyczność. Jego ciało musi być gotowe do działania. Musi studiować akcję postaci, polegając na okolicznościach założonych, jej fizyczności, w celu jej wiernego zobrazowania. Ważna w tym elemencie była powtarzalność czynności fizycznych. Pragnąc realistycznie odwzorować daną czynność na scenie, aktor musiał wielokrotnie powtórzyć ją na próbach, aby dokładnie oddać naturę tego działania.

„Aktorstwo to nie udawanie codziennych zachowań, to uchwycenie ich esencji. To dawanie widowni idei działania. To co dzieje się na scenie musi być bardziej dokładne, bardziej intensywne, bardziej interesujące niż w codzienności.”⁸⁰

To przykład powoływania fizycznego, scenicznego życia, będącego jego odzwierciedleniem, lecz spotęgowanym i dopracowanym. Oczywiście w pojęciu fizyczności aktora mieściło się wiele elementów tj. praca nad głosem, ciałem, nośnością mówienia, czy chodzeniem (miało to odniesienie do okoliczności, gdyż inaczej będziesz chodził w lesie, a inaczej w fabryce stali, a jeszcze inaczej po zatłoczonej ulicy).

Podstawowym elementem w działaniu postaci są jego uzasadnienia. Stella Adler w swojej metodzie podzieliła je na dwa uzasadnienia:

- Wewnętrzne
- Natychmiastowe

⁷⁸ *Tłumaczenie własne, oryginalny tekst: „An action has to go somewhere. It has to have an end. It can't just hang. Now if I said to you, “Count,” it wouldn't work, would it? But if I say, “Count the blue blouses in the room,” it works immediately. Every action has an end, and object. An action is weak unless you finish it.” Ibid.*

⁷⁹ *tłumaczenie z „Size”(rozmiar). Odnosi się do rozdziału w „The art of acting”: „Giving action size”.*

⁸⁰ *Tłumaczenie własne, oryginalny tekst: „Acting is not Just imitating everyday behavior. It's capturing the essence of it. It's giving the audience the idea of an action. What happens on the stage must be more precise, more intense, more interesting than everyday behavior.” op. cit. s. 56*

Wewnętrzne usprawiedliwienia odpowiadały motywacjom działań postaci. Są paralelne do Stanislawowskich impulsów wewnętrznych.

*„Usprawiedliwienie [wewnętrzne działanie] nie leży w tekście, ale w tobie. To, co wybierasz jako swoje uzasadnienie [działanie wewnętrzne], powinno cię wzburzyć, powinno pomóc ci doświadczyć działania i emocji”.*⁸¹

Usprawiedliwienia wewnętrzne odnoszą się do tego co: porusza postać, co wpływa na nią od środka.

*„Jeżeli scena dzieje się na szpitalnym korytarzu i lekarz pyta się pielęgniarki „Czy podała mu pani leki?” A pielęgniarka odpowiada „Nie”, to bardziej interesuje nas jej wewnętrzne usprawiedliwienie, że pacjent przestał oddychać, niż to, co jest zawarte w tekście [...] Autor nie podaje wpływu aktora na rozwój roli. Monolog wewnętrzny jest wewnętrznym uzasadnieniem. Uzasadnienie aktora jest to ciągły proces. To co dzieje się w środku, a to co rzeczywiście mówi jest inne.”*⁸²

W słowach nie musimy zawierać wewnętrznego powodu, lecz powinno być jasne, że pod tym co mówimy kryje się temat, który poruszamy za pomocą danych słów. Uzasadnienie wewnętrzne jest ciągłe. Odnosi się do relacji z partnerem, do okoliczności sceny, nigdy nie ustaje. Jeżeli ustaje, postać „umiera” na scenie. Nie ma granic jak głęboko może sięgać uzasadnienie wewnętrzne.

Natomiast uzasadnienia natychmiastowe daje nagły powód dla tego co robi postać. Usuwa abstrakcyjną część aktorstwa. Aktor musi wybierać usprawiedliwienia, na które reaguje natychmiastowo. Musi wierzyć w to co mówi.

⁸¹ *Thumaczenie własne, oryginalny tekst: "The justification [inner action] isn't in the lines, but in you. What you choose as your justification [inner action] should agitate you, should help you experience the action and the emotion".*

op. cit. s. 125

⁸² *Thumaczenie własne, oryginalny tekst: „A scenę taki place in a hospital corridor. The script has the doctor asking the nurse, „Did you give him the medicine?” She answers „No”, but her answer has more force than the matter-of-fact word because her inner justification is that the patient has stopped breathing [...] the author doesn't give you the actor's contribution. The monologue of the actor is the inner justification. The actor's justification is a continuing process. What goes on within you and what you actually say are, of course, different.”*

op. cit. s. 133-134

„Jeżeli cię kocham, to co robię? Śpiewam z tobą, tańczę z tobą, nakładam ci twój płaszcz, daję ci kwiaty. Ufizycznianie emocji jest niezbędne w teatrze, im więcej detali poddacie ufizycznieniu lub uzasadnieniu, tym lepiej. Jeżeli użyjecie na scenie kosz, chcemy wiedzieć jak jest on ciężki, co jest w środku, do kogo należy, dlaczego stał na półce. Dlaczego otwieracie okno? Aby wpuścić trochę świeżego powietrza, jest idealnym przykładem natychmiastowego uzasadnienia [...] Natychmiastowe uzasadnienie zawiera w sobie natychmiastową potrzebę. Zawiera w sobie odpowiedzi na: kto, co, gdzie, kiedy, i dlaczego. [...] Dzięki natychmiastowemu uzasadnieniu nie możesz być zbyt wyszukany (wymyślny). Nie możesz powiedzieć: Zamknąłem drzwi, ponieważ na korytarzu stał aktor, którego nie chciałem widzieć. To przykład tworzenia fikcji w fikcji. ”⁸³

Natychmiastowe usprawiedliwienie jest czymś w rodzaju silnika, pozwalającego ruszyć z miejsca, ale nie dotykającego wewnątrz i duchowo. Wewnętrzne usprawiedliwienie już tak. Nadaje cel. Jest tym co aktor wnosi do słów napisanych w scenariuszu, wskutek czego powstaje postać. Dzięki uzasadnieniom aktor odnajduje się na scenie, bo ożywia kwestie ze scenariusza. Jeśli aktor nie używa wyobraźni, nie wnosi nic do postaci, sceny, sztuki.

Koncepcja wyobraźni zajmuje ważną pozycję w metodzie Stelli Adler. Zachęcała ona aktorów do pogłębiania wiedzy, dzięki czemu mogli oni rozbudowywać swoją wyobraźnię. Zachęcała ich do funkcjonowania w wyobrażony sposób, w wyniku czego mogli oni zobaczyć i grać w wyobrażonych okolicznościach, jeżeli tylko uwierzyli, że wszystko co potrafią sobie wyobrazić zawiera część prawdy.⁸⁴ Podkreśla to fundamentalne znaczenie wyobraźni. Oczywiście bardzo ważne było, aby wyobrażenia i wymyślane przez aktorów okoliczności odpowiadały wymaganiom sztuki. Koreluje to bardzo mocno z koncepcją wielkości działań względem siebie.

⁸³ Tłumaczenie własne, oryginalny tekst: „If i love you, what do I do? I ring with you, I dance with you. I put your coat on for you. I give you a flower. Physicalizing the emotions is essential in the theatre, and the more detailed the physicalization of justification, the better. If you've introduced a basket into the stage action, we want to know how heavy the basket is, what's inside, who it belongs to, why I was on the shelf. Why are you opening the window? To get some fresh air is an example of instant justification [...] Instant justification supplies the immediate need. It answers the way in our series of who, what, where, when and why questions [...] with instant justification you can't be too elaborate. You can't say I closed the door because there was an actor in the hall I didn't want to see. This is example of what we call adding fiction to fiction.”

op. cit. s. 126

⁸⁴ op. cit. s. 66

„Zadaniem aktora jest sprawić, aby fikcja przestała być fikcją [...] Fakty pozostaną martwe, dopóki nie uświadomisz sobie, że każda rzecz ma życie. Jako aktorzy musicie dać nam cud życia, a nie [tylko] [podstawowe] fakty”.⁸⁵

Adler bardzo mocno podkreślała, że aktorzy powinni rozpoczynać proces tworzenia od zadanych okoliczności w celu stworzenia wspomnień postaci poprzez wyobraźnię, a nie wyobrażać sobie zdarzeń z własnego życia.

Ten element był ogromną kością niezgody między Adler a Strasbergiem, gdyż łączy się ze Strasbergowskim terminem *pamięci emocjonalnej*.

Strasberg dążył do przywoływania przez aktorów wspomnień ze swojego życia i podstawiania ich w sytuację, w której znajduje się postać, natomiast Adler dążyła do stworzenia wspomnień postaci dzięki okolicznościom i wyobraźni. To podstawowa różnica w tych dwóch interpretacjach *Systemu Stanisławskiego*. Oczywiście, mogą się zdarzyć sytuacje, gdy wyobraźnia aktora nie jest w stanie zaopatrzyć go w odpowiednie wydarzenia z życia postaci. Tutaj Adler dopuszcza skorzystanie z pamięci emocjonalnej, lecz na innych zasadach niż Strasberg w jego metodzie. Adler proponowała, aby aktor nie odnosił się do emocji, którą przeżył, ale do zdarzenia, w którym brał udział, bądź był jego obserwatorem. Dzięki temu postać mogła przeżyć coś podobnego w wsparciu o swoje okoliczności i swoją historię.⁸⁶ Wyraźnie widać, że Adler określała pamięć emocjonalną jako przydatne narzędzie w procesie budowania postaci, natomiast traktowała ją jako ostateczność, gdy wyobraźnia aktora nie jest w stanie kontynuować ewolucji twórczej.

Ważnym etapem w procesie budowania postaci metodą Stelli Adler były próby. Systematyczność była niezmiernie potrzebna w jej pojmowaniu. Bez solidnego etapu prób i doskonalenia działań z rekwizytem, poruszania się, sposobu mówienia czy zachowań w odniesieniu do okoliczności, aktor nie mógł do końca poznać natury działań oraz zasad funkcjonowania postaci w przestrzeni i czasie.

Podsumowując Stella Adler bardzo mocno zakorzeniła swoją metodę w *Systemie Stanisławskiego*. Widzimy jak wiele czynników wspólnych posiadają obie metody, natomiast widoczne są też różnice. Adler pomija w swojej metodzie pojęcia *bitów i zadań*,

⁸⁵ Tłumaczenie własne, oryginalny tekst: „*The Actor's job is to de-fictionalize the fiction [...] "The facts will remain dead until you realize that each thing has life. As actors, you must give us the miracle of life, not [merely] the [basic] facts"*

Op. cit. s. 66-67

⁸⁶ *op. cit. s. 139*

gdyż jej system polegał na działaniu. Można odnieść wrażenie, że Adler zastąpiła (ale też nie dosłownie) tę koncepcję terminem wykonywalnego zadania, aczkolwiek idea pozostaje podobna. Metoda działań fizycznych również nie jest uwzględniona w jej metodzie, gdyż Adler nie miała świadomości jej istnienia i pracy Stanisławskiego nad nią. Mogła mieć styczność z jej elementami w Paryżu w 1934 roku, natomiast są to tylko domysły.

Czy Stella Adler jest kontynuatką myśli Stanisławskiego w prostej linii? Odpowiedź, niestety nie jest taka jasna. Owszem, możemy zaobserwować ogrom podobieństw między nimi, natomiast *Metoda Stelli Adler*, była metodą bardziej psychologiczną. Jej podejście, mimo działania jako fundamentu, było skupione na pracy umysłowej, tworzenia wyobraźniowego i to jest podstawowe odbiegnięcie od *Systemu Stanisławskiego*. Głęboko wierzę, że metoda ta jest atrakcyjnym i niesamowicie kreatywnym podejściem do aktorstwa, pozwalającym na tworzenie postaci od podstaw, z dala od prywatnych problemów aktora. Dzięki tej metodzie jesteśmy w stanie odsunąć postać od siebie, dalej mając z nią ogromny związek, gdyż dzielimy się z nią naszymi emocjami, naszym ciałem, głosem, wyglądem tworząc jednocześnie całkiem odrębny byt, z jego własnym kręgosłupem moralnym i doświadczeniem życiowym. Natomiast Adler nie zapomina, że nie da się uprawiać tego zawodu bazując ściśle, tylko i wyłącznie na założeniach metody:

„Nie chcę abyście mieli poczucie, że aktorstwo to zawód dla księgowych. Dlatego termin Metoda stał się tak wstrętny. Sugeruje, że aktorstwo to całkowicie rozsądny, zorganizowany zawód. Robisz jeden krok, drugi, trzeci i Voila! Nie jesteś księgowym, jesteś aktorem. Gdyby aktorstwo było tak rozsądne mielibyśmy więcej aktorów niż mamy”⁸⁷

Adler mówi nam jedno: nie da się pominąć talentu. To on „popycha” aktora do przodu, jest powodem, dzięki któremu wyobraźnia jest tak twórcza. To dzięki niemu może być bezgraniczna. W wyniku połączenia talentu z ciężką pracą i twardymi podstawami, może dojść do wspaniałych procesów twórczych, dzięki którym widz otrzyma niezapomniane kreacje sceniczne bądź filmowe. Metoda Stelli Adler daje takie możliwości.

⁸⁷ *Tłumaczenie własne, oryginalny tekst: „I never want you to have a feeling that acting is a profession for bookkeepers. That’s why the term The Method has become so odious. It implies that acting is an utterly sensible, organized activity. You do step one, step two, step three and, voila! You’re not an accountant any more, you’re an actor. If it were that reasonable we would have even more actors than we already do.”*
Op. cit. s. 91

3. „STAWANIE SIĘ POSTACIĄ”, CZYLI PRÓBA WPROWADZANIA METODY STELLI ADLER W PROCESIE TWORZENIA POSTACI

„Lecz szczególnie, który przyciągnął wszystkie oczy i jakoby odmienił osobę, co go nosiła - tak dalece, że nawet dobrzy znajomi Hester Prynne mieli wrażenie, jakby zobaczyli ją po raz pierwszy - szczególnie tym była SZKARŁATNA LITERA, cudownie wyhaftowana i świecąca na jej piersi. Miała ona jakby moc zaklęcia: usuwała Hester Prynne poza nawias zwyczajnych ludzkich więzów i zamykała we własnym, odrębnym świecie”⁸⁸

„Szkardatna Litera” Nathaniel Hawthorne

Tymi słowami swoją opowieść rozpoczyna Magdalena Fertacz, autorka scenariusza „Rosemary”. Ta krótka przedmowa ma za zadanie określić, w którą stronę będzie zmierzać historia. Gdy po raz pierwszy spotkaliśmy na próbie do spektaklu „Rosemary” dramaturżkę Magdalenę Fertacz i reżysera Wojciecha Farugę, od razu wiedzieliśmy, że nasze przedstawienie nie będzie teatralnym przeniesieniem kultowego filmu Romana Polańskiego. Bardzo szybko zrozumieliśmy, że staniemy w dialogu z filmem polskiego reżysera, a nawet z nim samym. W opowiadanej przez nas historii „bajkowy” diabeł przestaje istnieć. Pozbawiamy go mocy. Za całe wyrządzone zło odpowiadać będzie człowiek. To on jest nośnikiem zła i świadomie postanawia dokonywać pewnych wyborów, które rzutują na wszystko i wszystkich otaczających go ludzi. Główną osią spektaklu pozostaje Rose, młoda kobieta oraz jej mąż, niespełniony aktor Guy.

Reżyser postanawia zmienić historię Rosemary i dać głównej bohaterce siłę tworzenia życia, ale i zabijania go. Tworząc obraz Rosę jako kobiety rodzącej dziecko nacechowane biblijną Lilith.⁸⁹ Faruga daje jej potężny oręż do ręki, który bohaterka postanawia wykorzystać, natomiast złem obarcza jej męża Guy’a, który dokonuje świadomego wyboru - gwałtu na swojej żonie w celu osiągnięcia indywidualnych celów. Omotany gwarancją sukcesu przez parę sąsiadów Minnie i Romana, Guy postanawia spłodzić dziecko, które ma zostać oddane

⁸⁸ cyt. za Magdalena Fertacz, scenariusz sztuki teatralnej „Rosemary”.

⁸⁹ Lilith według mitologii hebrajskiej była pierwszą żoną Adama, która została wypędzona z raju, gdyż nie chciała poddać się mężczyźnie. Wierzyła, że z Adamem są istotami równymi sobie. Bóg postanowił ukarać Lilith usuwając ją z raju. Nazywana demonem i Boginią rozpusty Lilith otrzymała od Boga karę. Wszystkie urodzone przez nią dzieci rodziły się martwe. Do dzisiaj Lilith jest traktowana jako symbol feminizmu, pierwsza kobieta sprzeciwiająca się patriarchatowi.

pedofilskiej siatce, jako mesjasz nowego kościoła. W zamian za karierę postanawia poświęcić zdrowie swojej żony oraz swojego potomka, mającym być pierwszym dzieckiem, wychowanym w kulcie pedofilskim. Tym oto sposobem, otrzymujemy historię zwróconą o 180 stopni w stosunku do dzieła Polańskiego. Sam Polak również jest obecny w tym przedstawieniu, gdyż twórcy odwołują się do jego postaci i sprawy oskarżenia o nielegalny stosunek z nieletnią Samantha Gaimer. Bezpośrednim odniesieniem w spektaklu do tej sprawy jest wątek nastoletniej Samantha Gailey, przygarniętej przez ekscentrycznych sąsiadów Castevetów, która odbyła sesję fotograficzną z Polańskim w jego domu „*tykając metakwalon*”⁹⁰. Diabeł został zastąpiony ziemskim złem, tym wydobywającym się z ludzi, mogącym burzyć światy i rekonstruować je na nowo, gdzie kobieta będzie zajmować pozycję funkcyjną. Będzie matką narodzonego protagonisty. Mnie powierzono stworzenie dwóch postaci w przedstawieniu. Męża Rose, Guy’a, oraz jej najbliższego przyjaciela Hutch’a.

Proces budowania postaci w tym spektaklu okazał się ogromnym wyzwaniem. Przyszło mi zmierzyć się z bohaterem, a nawet bohaterami będącymi ludźmi „połamany” emocjonalnie, mającymi ogromne skazy i ubytki. Wiedząc, że próba budowania postaci przy pomocy pamięci emocjonalnej na zasadzie podstawiania będzie niemożliwa wiadomym wyborem była *Metoda Stelli Adler*. Wybór, na próbę podjęcia się budowania postaci tą metodą, nie był podyktowany niemożnością przeprowadzenia procesu innymi sposobami. Sam osobiście wierzę w niezrównaną moc wyobraźni w procesie twórczym oraz możliwość budowania postaci bazując na obserwacji świata i innych, zamiast siebie. Wierzę, że bazując na założeniach przedstawionych przez Stellę Adler w jej metodzie można osiągnąć zamierzony cel, jakim jest pełnowymiarowa, krwista postać, posiadająca własną emocjonalność, własny kręgosłup moralny oraz własną historię w żaden sposób niezwiązaną z aktorem. Oczywiście można powiedzieć, że w takiej sytuacji aktor staje się pewnego rodzaju inkubatorem dla postaci, nic nie dającym w zamian a jedynie użyczającym siebie. W mojej opinii jest to całkowite minięcie się z prawdą. W tej sytuacji świadomość aktora i świadomość postaci są nierozzerwanie ze sobą połączone. Jeżeli funkcjonują wspólnie uzupełniając się, to zagrożenie odcięcia się emocjonalnego od granej przez nas postaci jest bliskie zeru. Najważniejszymi elementami *Metody Stelli Adler* wykorzystywanymi przeze

⁹⁰ cytata ze sztuki „*Rosemary*” w reżyserii Wojciecha Farugi

mnie w trakcie procesu twórczego były: korzystanie z wyobraźni w celu stworzenia emocjonalności postaci. Budowanie backgroundu życiowego przy użyciu okoliczności założonych w tekście. Odpowiednia deszyfracja roli napisanej w scenariuszu oraz działanie. Proces analizy pragnę podzielić na dwa etapy: 1. Prób analitycznych oraz 2. Prób sytuacyjnych. Było to podyktowane różnymi podejściami do procesu budowania postaci na tych etapach pracy. W trakcie prób „stolikowych” próbowaliśmy dookreślić jak najmocniej relacje danych postaci wobec siebie.

3.1 PROCES TWORZENIA POSTACI GUYA I HUTCHA - ETAP PRÓB ANALITYCZNYCH

Etap prób analitycznych uważam za niezwykle ważny w procesie tworzenia postaci. To właśnie wtedy poznajemy świat i bohaterów danej opowieści, a dokładniej wstęp do świata i naszych bohaterów. Przestrzeń „Rosemary”, mimo sugestywnego tekstu, okazała się bardzo niedookreślona. Reżyser Wojciech Faruga, który był również scenografem przedstawienia, zostawił sobie możliwość powołania tego świata w trakcie procesu twórczego, co dawało nam aktorom dużo więcej możliwości odnalezienia prawdy granych przez nas postaci. Było dla nas jasne, że tekst posiada swoją głębię i rozczytanie go w odpowiedni sposób zajmie nam dość dużo czasu. Kluczowym, dla etapu rozkodowywania tekstu sztuki momentem, była obecność na próbach „stolikowych” dramaturżki, tłumaczącej wszystkie analogie i zawiłości tekstu. Nieocenionym komfortem dla aktora we współczesnym teatrze jest posiadanie tekstu na początku rozpoczynających się prób. My mieliśmy ten komfort. Magdalena Fertacz przyjechała do nas z tekstem kompletnym. Był bardzo przemyślany i niewiarygodnie konsekwentny. Już na wstępie dało się odczuć, że autorka doskonale wie jaką ideę chce przekazać tym tekstem.

Sytuacja ta wyniknęła z dość prozaicznej sprawy - nieotrzymania praw do adaptacji „Dziecka Rosemary”. Zmusiło to Magdę Fertacz i Wojtkę Farugę do stworzenia historii w oparciu o dzieło Polańskiego. Moim zdaniem stworzyło to sytuację, w której można. Było zmienić niektóre akcenty w sztuce, prowadząc historię inaczej. Twórcy całkowicie wykorzystali swoją szansę i dostarczyli scenariusz opowiadający historię aktualną i boleśnie prawdziwą. Możliwość pracy na gotowy tekst stwarza pole do dogłębnej analizy historii. Dzięki temu aktorzy wraz z reżyserem mogą w trakcie procesu dekodowania tekstu doszukiwać się odpowiednich akcentów. W wielu wypadkach może to prowadzić do dużych zmian w tekście. W Przypadku „Rosemary” tych zmian nastąpiło niewiele. Główną zmianą

było pozbycie się wątku kościoła katolickiego z opowiadanej przez nas historii. W trakcie szalejących w 2019 roku doniesień o nadużyciach ze strony duchownych zrozumieliśmy, że nie będziemy w stanie nic dodać do tej dyskusji, gdyż wszystko zostało powiedziane. A nawet nie chcieliśmy. Skupiliśmy się na innych, równie przerażających wątkach opowieści. Oczywiście, ważnym elementem w tym wszystkim było zlokalizowanie czasu i miejsca akcji naszej sztuki. Na szczęście tekst wskazywał na współczesność, określając czas i miejsce za pomocą postaci Donalda Trumpa, Papierza Franciszka oraz budynku, do którego wprowadzają się bohaterowie, znajdującego się w Nowym Jorku. Zmiany dokonywane przez nas w trakcie procesu rozczytywania i analizy tekstu były kosmetyczne. Głównie dotyczyły zmian składniowych, aby tekst lepiej „leżał w gębie”. Miało to sprawić, że tekst będzie bardziej prawdopodobny, gdy wypowiada go postać. Dzięki takim zabiegom pozbywamy się „literatury” z mówienia. Natomiast zasadniczą zmianą było pozbycie się ostatniej sceny i zastąpienie jej monologiem mówionym przez główną bohaterkę. Była to scena porodu Rose.

Już na wczesnym etapie prób analitycznych zrozumieliśmy, że niemożliwym jest zrealizować taką scenę w warunkach teatralnych. Tym bardziej, że widz miałby się znajdować kilka metrów od jądra akcji. W wyniku tego zabiegu reżyser zaopatrzył główną bohaterkę w możliwość dokonania zemsty. W usuniętej scenie Rose zmuszona jest urodzić w strachu o to, że jej dziecko zostanie zabrane. W ostatecznej wersji Rose postanawia donieść na swojego męża, który dokonał gwałtu na niej oraz decyduje się urodzić. Jest to diametralna zmiana założenia. Nie tylko postanawia urodzić. Postanawia wydać na świat Lilith - niszczycielkę życia.

„Więcej nie zasnę. Odrzucam bezpieczeństwo na rzecz wolności. Mój gniew sprawi, że nas zobaczą. Wybaczenie jest niewidzialne. Dogorywa w milczeniu. Gniew popycha do działania. Wybaczenie jest bierne. Milcząca większość umarła. Na świat wydam Lilith. Każdej Ewie podstawi do zjedzenia węża. Hiena, Pani Sprzeciwień, Dla niej korzeń Tunisu i zapach smoły. Nie macie nad nią władzy. Lilith, Ciemny Księżycu, schowany pod dywan, Wstydlivy Jahwe, dosyć samotności. Oto dosiada Cię RUI okrakiem, w dłoniach zonglując martwymi płodami, Królowa, co stworzeniem świata, też chce się zająć. Już zaczyna kąsać.”⁹¹

⁹¹ Fragment sztuki Magdaleny Fertacz „Rosemary”. Monolog Rose.

Jak można zauważyć zakończenie tymi słowami zmienia całkowicie wydźwięk spektaklu. Rose staje się postacią trzymającą życie w rękach, dzięki czemu ma możliwość rozprawienia się z ludźmi i światem ją otaczającym. Aby aktorka mogła wypowiedzieć te słowa, potrzebuje stworzenia odpowiednich relacji z innymi postaciami zawartymi w scenariuszu. Ważny jest kontekst tej wypowiedzi. Istotna jest relacja z mężem Guy'em. W tym pomaga odkodowanie okoliczności założonych w tekście. Interesującym elementem jest brak didaskaliów w zapisie scenariusza. Pozwala to aktorowi skupić się na relacji zawartej w tekście, a nie na dookreśleniu przestrzeni, w której się znajduje. Proces budowania relacji był chyba najważniejszym z etapów. W scenariuszu autorka w żaden sposób nie podpowiada aktorom jaka relacja ich łączy. Daje to pole do interpretacji oraz stworzenia jej od podstaw. Tak było w naszym przypadku.

Jako, że spektakl miał mieć swoją premierę na Scenie Kameralnej Teatru Śląskiego, prawda tej relacji była bardzo ważna. W przypadku jakiegokolwiek fałszywej emocji z naszej strony, historia stałaby się nieznośna i nierealistyczna. Choć w przypadku „Rosemary” nie możemy mówić o spektaklu iście realistycznym. W naszym przedstawieniu realizm rozciąga się jak guma. Już osadzenie wszystkich aktorów - poza odtwórczynią roli Rose - w dwóch postaciach łamie zasadę realizmu w teatrze, natomiast sposób gry pozostaje stricte realistyczny. Ważnym elementem w spektaklu, dla Wojciecha Farugi było minimalistyczne granie, nacechowane prostotą środków aktorskich. Widz miał mieć wrażenie, że podgląda życie bohaterów sztuki. Dlatego bardzo istotne było odpowiednie zestrojenie się z granymi przeze mnie postaciami. Tylko dogłębna analiza postaci, może pozwolić aktorowi na odpowiednie jej zobrazowanie. Dzięki temu aktor jest w stanie „*sprawić, aby fikcja przestała być fikcją*”⁹².

W wywiadzie z reżyserem Wojciechem Farugą usłyszałem m.in. o istocie deszyfrowania roli zawartej w tekście przez aktorów:

„Mam poczucie, że istnieją dwie perspektywy: jest zapisana w słowach jakaś rola, jakieś zadanie i jest później aktor, który to deszyfruje. Nie ma możliwości, że każdy aktor jest w stanie deszyfrować każdą rolę tak, jak została ona napisana. Wypełnianie zadania powoduje, że akcenty rozchodzą się inaczej. Nie jest tak,

⁹² *Tłumaczenie własne, oryginalny tekst: „The actor's job is to de-fictionalize the fiction” Stella Adler „The Art of Acting”, Ed. Howard Kissel. New York: Applause Books, 2000 s. 66*

że aktor bierze jakąś rolę, rozczytuje ją tak, jak jest w tekście i realizuje to. Zapis tekstu jest czymś innym niż zapis partytury muzycznej dla muzyka. Pewnie część muzyków nie zgodziłaby się, gdyż partytura podlega interpretacji. Natomiast wydaje mi się, że jest pewna sekwencja dźwięków (w tym wypadku słów), dlatego mam poczucie, że pewien rodzaj konkretyzacji interpretacji roli zawsze powoduje, że musi się ona zdarzyć między tym co jest zapisane, a między tym, co aktor wnosi od siebie. Nie mam poczucia, że można w ogóle wyrzucić sobie z głowy, po co aktor ją wnosi. Zawsze trzeba zobaczyć, jak rola opowiada się przez danego aktora - jest to konkretyzacja roli; jak rozpoznać tę rolę w aktorze i to jest trudne.”⁹³

Na starcie reżyser określa znaczenie aktora w procesie deszyfracji roli. Jest to dla mnie osobiście bardzo ważny moment. My aktorzy mamy za zadanie powoływać postaci do życia. Jest to odpowiedzialna rola, może nie w kontekście społeczeństwa, lecz w naszym. Musimy nauczyć się z nimi żyć. Czasem na bardzo długo. Ja musiałem nauczyć się żyć z postacią troskliwą, bardzo niepewną siebie, ale niosącą ze sobą zło, na które świadomie się decyduje do końca nie wierząc w konsekwencje swoich działań.

Znaczącym elementem w trakcie etapu „stolikowego” prób, było poszukiwanie inspiracji. Jednym z naszych głównych źródeł napędowych, pomocnym nam w tworzeniu siatki pedofilskiej, która zastępuje w naszym tekście filmową sektę był serial dokumentalny „The Keepers”. Serial przedstawia o okolicznościach zabójstwa siostry Catherine Cesnik, będącej nauczycielką w archidiecezjalnej szkole w Baltimore w 1969 roku. Po latach jedna z uczennic postanawia wyjawić prawdę o wykorzystywaniu i przemocy seksualnej wobec uczennic tej szkoły, których miał dopuszczać się uczący tam jeden z księży. Materiał prezentuje informacje, jakoby w sprawę ukrywania tego procederu zamieszani byli wysoko postawieni politycy, sędziowie, policjanci oraz przedstawiciele instytucji kościoła. Bezpośrednim nawiązaniem do serialu dokumentalnego w naszej sztuce jest stworzenie siatki pedofilskiej, która świadomie wykorzystywała dzieci oraz postaci matki głównej bohaterki. Występuje ona jako wizje Rose, będąc jej wyrzutem sumienia. Przedstawicielami siatki pedofilskiej są sąsiedzi Rose i Guy’a - Minnie i Roman, starsze rodzeństwo (a przynajmniej tak siebie określają w tekście, natomiast nasza interpretacja zmierzała

⁹³ Fragment wywiadu przeprowadzonego przeze mnie z reżyserem spektaklu „Rosemary” Wojciechem Farugą. Całość wywiadu znajduje się w rozdziale 4.

w stronę kata i ofiary, zindoktrynowanej przez pedofilskich wyznawców). Proponują oni Guy'owi współpracę, dzięki której miałby osiągnąć wielki sukces w branży filmowej. Ceną jest splodzenie syna, który trafi do nich. Będą oni mogli go wychować w duchu pedofilii, aby stał się mesjaszem przyszłego kościoła promującego dany proceder. Oczywiście bez wiedzy Rose. Minnie i Roman, mimo niedowierzań Guy'a, mają wielką siłę sprawczą, co owocuje otrzymaniem przez Guy'a roli w filmie Woody'ego Allena. Tak jak mówiłem w siatce pedofilskiej znajduje się wiele ważnych postaci kina amerykańskiego oraz lekarze, policjanci, sędziowie, prawnicy. Te informacje są o tyle ważne, iż Guy nie ma od początku takich zamiarów. Nie jest od początku złym bohaterem. To czego chce, to osiągnąć sukces. Stąd raczej możemy przyjąć, że to „okazja czyni złodzieja”. Dlatego zacznę właśnie od postaci Guy'a, który był wiodącym charakterem dla mnie, w tym procesie.

Kluczowym elementem w budowaniu mojego bohatera była relacja z Rose. To ona określa jakim Guy jest człowiekiem. Tworzą kochające się małżeństwo, które niedawno przeszło przez trudne wydarzenia: Rose dokonała aborcji. Jak później powie - była to ich wspólna decyzja. Dla mnie ten fakt jest kluczowy w konstruowaniu relacji, gdyż uważam, że to minięcie się z prawdą. Właśnie fakt aborcji jest głównym punktem budowania backgroundu postaci Guy'a. Wszystko co wydarza się między nimi wcześniej, nie ma tak dużego znaczenia, natomiast ma znaczenie w relacji Guy'a z Hutchem, przyjacielem Rose z dzieciństwa, również granym przeze mnie. Aborcja jest czymś, z czym mój bohater do końca nigdy się nie pogodził. Przykrył to, aby móc pójść dalej ze swoim życiem.

Istotne było stworzenie go miłym i szczerym, jak to określiliśmy z reżyserem: „takim skurwysynem z sumieniem”. To bardzo trafne określenie, gdyż jest ono dość pojemne: z jednej strony poczciwość i ludzkie dobro płynące z mojego bohatera, z drugiej świadomość haniebnych poczynań, czyli dokonania gwałtu na własnej żonie. W tej sytuacji kluczowe było użycie wyobraźni w procesie twórczym. Nie mając nawet zbliżonych doświadczeń do granej przeze mnie postaci musiałem stworzyć jego kręgosłup moralny i emocjonalność określając go przy pomocy wyobraźni i inspiracji zewnętrznych. Odwołując się do okoliczności zawartych w tekście, próbowałem dojść do motywacji działania postaci. Istotnym faktem było to, że Guy praktycznie nigdy nie dąży do zwania z Rose, co daje obraz dobrych relacji małżeńskich, natomiast pewien rodzaj przemocy jest wpisany w ich związek. To wewnętrzny kod, na który bohaterowie sobie pozwalają, do pewnych granic. W ich życiu

intymnym opresja odgrywa dość istotną rolę. Przy okazji tych informacji, pierwszą inspiracją, która pojawiła się na horyzoncie była postać Perry'ego Wrighta, granego przez Alexandra Skarsgård'a w serialu „Wielkie kłamstewka”⁹⁴. To w właśnie w małżeństwie Wrightów przemoc w akcie seksualnym, zajmuje ważną rolę. Stała się powodem wielu okrutnych wydarzeń. Inspiracją był sposób budowania relacji tych dwóch postaci, ich kodyfikacja, napięcie pojawiające się między nimi oraz tajemnicza powierzchowność Perry'ego. Pierwszy ważny obraz tak mocno rezonujący z granym przeze mnie bohaterem. Oczywiście postać Perry'ego obiega charakterologicznie od Guy'a, lecz jego relacja z żoną była warta skupienia się na niej, w celu wykorzystania niektórych elementów w relacji bohaterów naszej sztuki. Były to informacje, które można było poddać testowi sceny. Postać Hutch'a była dużo większą niewiadomą. O ile Guy i jego emocjonalność była w odpowiedni sposób diagnozowana i rozszyfrowywana, o tyle Hutch pozostawał w dużym stopniu niewiadomą. Wojtek Faruga od początku planował budowanie przeze mnie dwóch bohaterów, które się nie przenikają w żadnym momencie:

„Na początku myślałem o nich jako o niezależnych postaciach, natomiast później, tak naprawdę w procesie powstawania okazywało się, że dużo ciekawsze jest myślenie o nim jako o jednej postaci. U zarania była decyzja, żeby przy okazji mniejszym udziale aktorów zagrać większą ilość ról. W momencie, gdy podejmowaliśmy tę decyzję, wydawało się to ciekawe z punktu widzenia percepcji Rose, że to już będzie ten moment, w której ta jej percepcja się zaburza. My widzimy tych samych aktorów, a ona widzi różne postaci. Nie wiemy, czy to jest moment podważenia realności tego świata, bo opowieść Polańskiego jest tak naprawdę opowieścią o pytaniu, co jest realne, a co nie jest? Czy oglądamy historię opętania przez diabła czy historię choroby psychicznej? Czy ta cała satanistyczna wizja jest realna, czy jest jej snem, halucynacją. I w tym sensie ważnym było nastrój tej dwuznaczności pogłębić przez założenie, że oprócz Rosemary wszyscy grali podwójne role.”⁹⁵

⁹⁴ „Wielkie kłamstewka” reż. Jean-Marc Vallée (1963-2021) i Andrea Arnold. Serial produkcji HBO

⁹⁵ Fragment wywiadu przeprowadzonego przeze mnie z reżyserem spektaklu „Rosemary” Wojciechem Farugą. Całość wywiadu znajduje się w rozdziale 4 - Wywiad.

Był to dla mnie bardzo ważny komunikat, bo już na samym początku podejmowania się próby analizy scenariusza, Guy i Hutch jawili mi się jako jedna postać, a dokładniej jako awers i rewers jednej postaci. Każdy z nich był dla Rose uzupełnieniem drugiego. Guy'owi brakowało pewności siebie jaką posiadał Hutch. Jego bezkompromisowość i umiejętność wyzywania Rose do intelektualnego pojedynku były dla Guy'a nieosiągalne. Oczywiście, przez swoją bezpardonowość Hutch, jawił się jako ignorant i malkontent tworzący wokół siebie pewnego rodzaju kokon. Obudowywał się nim, w celu zabezpieczenia się przed byciem skrzywdzonym. Już na samym początku podjąłem wewnętrzną decyzję o jak najmniejszym dookreśleniu postaci Hutch'a. Chciałem, aby stał się wypadkową braków Guy'a, dlatego tworzenie relacji z Rose przenieśliśmy na etap prób scenicznych.

W trakcie procesu analitycznego, reżyser robił wszystko, aby stymulować naszą wyobraźnię, w celu posiadania jak największej ilości informacji o postaciach i o świecie. Studiowaliśmy malarstwo, odnosiliśmy się do kinematografii, do literatury, w tym Biblii, aby szukać jak największego osadzenia tej historii w realizmie. Na bardzo wczesnym etapie udało nam się uzyskać formę wizualną świata otaczającego postaci. Mimo mocnego osadzania postaci w realizmie, w warstwie scenariuszowej, nasza wizja tego świata skierowała się w stronę kampu⁹⁶. Kierunek ten miał ogromne znaczenie dla budowania poczucia kiczu i estetyki w postaciach. Dla Guy'a przepych był synonimem sukcesu, celem do osiągnięcia, wejściem na wyższy poziom społeczny. Natomiast dla Hutch'a, przykładem świata i ludzi, którymi gardził. To, że Rose stała się częścią tego świata stanowiło element tragiczny w ich relacji.

Mimo to Hutch był ciągle obecny w życiu Rose. Miało to związek z faktem, iż się w niej kochał. Tu pojawia się analogia postaci Guy'a i Hutch'a. Obaj obdarzają Rose miłością romantyczną, lecz tylko Guy jest w orbicie zainteresowań Rose, co powoduje konflikt Guy'a i Hutch'a na poziomie relacyjnym. W skierowaniu się w stronę kampu, zdecydowanie pomogła nam sala, w której mieliśmy prowadzić próby analityczne. Na tyle przestrzeń ta

⁹⁶ *Kamp – konwencja stylistyczna przypisująca pewnym rzeczom wartość dlatego, że są w złym guście, lub z powodu ich wymowy ironicznej. Jako część antyuniwersyteckiej obrony kultury popularnej w latach 60. XX wieku, estetyka kampu stała się popularna razem z szeroko upowszechniającymi się postmodernistycznymi poglądami na kulturę.*
[https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamp_\(estetyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamp_(estetyka))

była inspirująca, że postanowiliśmy zaaranżować tam scenę i prowadzić w niej próby. Było to (już nieistniejące) pomieszczenie z obitymi ścianami materiałem, na których widniały portrety wielkich postaci polskiego teatru i kultury. W wnętrzu znajdowały się ich popiersia, jak i wielkie lustro oraz ozdobne żyrandole i kinkiety.

Ta przestrzeń, absolutnie niepasująca do naszej sztuki, zakorzenionej w tematyce wykorzystywania, przemocy i gwałtu, stała się jedną z głównych inspiracji dla dalszego etapu prób i kształtu scenografii. To idealne potwierdzenie, że świat, który nas otacza ma bezpośrednio wpływ na budowane przez nas postaci, oraz na ich relacje.

„Ja oszalałem, jak weszliśmy do jakiegoś dziwnego pokoju ze starymi tapetami, przykro bardzo, że już go nie ma, i zaczęliśmy ten świat wytwarzać w oparciu o to. Być może, gdyby Teatr Śląski był szklanym wieżowcem, to ten spektakl wyglądałby zupełnie inaczej, bo ta przestrzeń, w której byliśmy wpływała na nas.”⁹⁷

Poniższe zdjęcia przedstawiają salę prób będącą inspiracją świata „Rosemary”:



Fot.2 Zdjęcie przedstawia pomieszczenie prób, które stało się inspiracją dookreślającą wygląd świata stworzonego na potrzeby sztuki „Rosemary” w reżyserii Wojciecha Farugi.

Na fot. Od lewej: Aleksandra Przybył, Barbara Dudek, Robert Talarczyk, 22.01.2019

Fot. Przemysław Jendroska

⁹⁷ *Fragment wywiadu przeprowadzonego przeze mnie z reżyserem spektaklu „Rosemary” Wojciechem Farugą. Całość wywiadu znajduje się w rozdziale 4.*



Fot.3 Zdjęcie przedstawia pomieszczenie prób, które stało się inspiracją dookreślającą wygląd świata stworzonego na potrzeby sztuki „Rosemary” w reżyserii Wojciecha Farugi.

Na fot. Od lewej: M. Fertacz, A.Przybył, B. Dudek, M. Markiewicz, R. Talarczyk, 22.01.2019

Fot. Przemysław Jendroska



Fot.4 Zdjęcie przedstawia pomieszczenie prób, które stało się inspiracją dookreślającą wygląd świata stworzonego na potrzeby sztuki „Rosemary” w reżyserii Wojciecha Farugi.

Na fot. Od lewej: Wojciech Faruga, Magdalena Fertacz, 22.01.2019

Fot. Przemysław Jendroska

Podsumowując, pierwszy etap pracy, czyli dogłębna analiza dzieła, uruchomienie wyobraźni poprzez bodźcowanie i inspirowanie aktorów materiałami filmowymi, literackimi oraz malarstwem, był niezwykle istotnym w procesie budowania przeze mnie postaci Guy'a i Hutch'a. Dzięki ogromnej polaryzacji pomiędzy realizmem historii, a bajkowym kiczem tworzonego przez nas świata, mieliśmy szansę budować wielopoziomowe relacje. Wykorzystywanie, w tym momencie, elementów *Metody Stelli Adler* było kluczowe w dookreśleniu cech i założeń postaci oraz deszyfrowaniu tekstu. Bardzo istotnym elementem metody S. Adler na etapie pracy z tekstem, było parafrazowanie słów postaci zawartych w scenariuszu. Opisywane w jej podręczniku ćwiczenie parafrazowania na przykładzie „Proroka” Gibrana, miało duży wpływ na wyciąganie wniosków, pozwalających na dalsze poszukiwanie znaczeń w scenariuszu. Uruchamianie wyobraźni oraz wzmacnianie jej obserwacją świata w połączeniu z rozkodowywaniem okoliczności założonych w tekście, pozwalało na obudowanie się - na poziomie emocjonalnym - wystarczającą ilością informacji, pozwalających rozpocząć test sceny.

3.2 PROCES TWORZENIA POSTACI GUYA I HUTCHA - ETAP PRÓB SYTUACYJNYCH

Po określeniu okoliczności, relacji postaci oraz budowaniu ich kręgosłupa moralnego, nadszedł czas na próbę wdrażania założeń i koncepcji, osiągniętych przez aktorów na etapie prób analitycznych. Był to bardzo ważny moment, gdyż rozpoczynaliśmy poddawanie weryfikacji wszystkiego, co udało nam się wypracować na polu pracy koncepcyjnej. Istotnym elementem tego etapu było miejsce rozpoczęcia prób sytuacyjnych. Po wspólnej decyzji aktorów i reżysera postanowiliśmy pozostać w przestrzeni tak bardzo wpływającej na nas, w poprzednim etapie prób. Na początku zajęliśmy się budowaniem sytuacji w relacji głównych bohaterów. Obudowani wieloma informacjami na temat relacji Rose i Guy'a, przystąpiliśmy do fizycznego jej tworzenia. Proces kształtowania relacji miłosnej między dwojgiem ludzi jest zawsze bardzo trudny, ponieważ co, jeśli aktorzy nie znajdą nici porozumienia? W tym wypadku „chemia” między mną a Aleksandrą Przybył, grającą Rose wytworzyła się natychmiast. Powstaje pytanie, czy sytuacja ta wydarza się między aktorami czy postaciami? Odpowiedź niestety nie jest jednoznaczna. Ja jednak postaram się odpowiedzieć na to pytanie. Dzięki właściwemu nazywaniu i ustalania

faktów w czasie prób „stolikowych”, wytworzyła się we mnie jakaś wersja Guy’a. Nie była to wersja docelowa oczywiście, ale pozwalająca na dużo bardziej świadome korzystanie z jego emocji. Relacja pomiędzy mną, a Olą nie była relacją na stopie prywatnej, to znaczy rezonowała na naszą relację prywatną, zbliżając nas do siebie, ale nie na poziomie romantycznego uczucia. Nie była też jeszcze relacją Rose i Guy’a, ponieważ dalej nie mieliśmy wystarczającej ilości informacji, aby to postaci całkowicie nas prowadziły. Natomiast, w mojej opinii, istnieje pewnego rodzaju trójpodział procesu twórczego postaci.

Pierwszym stopniem w trójpodziale jest „JA-AKTOR”, odnoszący się do momentu, gdy zapoznajemy się ze światem i graną przez nas postacią. Jest ściśle związany z etapem interpretowania scenariusza - czyli z etapem prób analitycznych. Drugim stopniem jest „JA-POSTAĆ”, w trakcie, którego mamy już wystarczającą ilość informacji, aby próbować poznawać świat sztuki empirycznie oraz nawiązywać relacje z graną przez partnera postacią. Moment ten przypisuję do etapu rozpoczęcia prób sytuacyjnych, w trakcie których nawiązujemy relacje, zacieśniamy je, budujemy konflikty. Ten etap uważam za najbardziej atrakcyjny, gdyż w wyniku zdarzeń scenicznych, w trakcie prób zaczynamy rozumieć kim jest dla nas człowiek, grany przez partnera i co nas z nim łączy. Ostatnim stopniem jest „POSTAĆ”. Jest to moment, gdy kreowana przez nas postać zaczyna żyć na scenie własnym życiem. Zazwyczaj ten moment wytwarza się w końcowym etapie prób do spektaklu. Jest to czas, w którym wypracowane przez nas schematy zachowań oraz relacje z innymi postaciami pozwalają im funkcjonować według ich kodeksu moralnego. To postać zaczyna przejmować kontrolę na scenie, dzięki czemu świadomość aktora i świadomość postaci zaczynają działać jak jeden organizm. Gdyby budowanie relacji postaci odbywało się bez udziału emocji, którymi aktor obdarza postać, tworzylibyśmy kłamstwo, a nasze działania w obrębie postaci byłyby puste. Natomiast, korzystając tylko ze swoich wspomnień i emocji, tworzylibyśmy sytuację, w której to aktor przeżywa dane chwile. Postać potrzebuje czasu, aby zestroić się z tworzącym ją aktorem i odwrotnie, aktor potrzebuje czasu, aby postać wygenerowała się tak mocno, że będzie w stanie udźwignąć ciężar historii. W trakcie etapu „JA-POSTAĆ” przyszło nam z moją partnerką sceniczną tworzyć relacje małżeńską Rose



Fot.5 Zdjęcie przedstawia jedną z pierwszych scen przedstawienia, gdy dochodzi do zbliżenia Guy'a z Rose, przerwane telefonem od Hutch'a.

Na fot. Od lewej: Ja, Aleksandra Przybył, 04.04.2019

Fot. Przemysław Jendroska

i Guy'a. Był to nie lada wyczyn, gdyż relacja ta, z powodu prezentacji spektaklu na Scenie Kameralnej Teatru Śląskiego, musiała być bardzo intymna.

Punktem wyjścia, również była aborcja. To ona warunkowała zachowanie się małżonków wobec siebie w początkowej fazie przedstawienia. To aborcja była przeszkodą w zbliżeniu się do siebie postaci, czy to bezpośrednio, czy pośrednio - gdy Hutch w rozmowie telefonicznej z Rose, której świadkiem jest Guy, pyta się jak się czuje i czy jest jeszcze obolała po zabiegu? To pierwszy moment w spektaklu, gdy Guy i Hutch (nie bezpośrednio) zderzają się ze sobą. Na tym etapie prób, dalej prowadziliśmy schemat rozdzielania postaci Guy'a i Hutch'a.

Początkowe próby sytuacyjne ograniczały się do improwizacji podpartych dużą ilością informacji, zdobytych w pierwszym etapie prób. Dochodzi wtedy do głosu koncepcja działania Stelli Adler. W momencie „dotykania” postaci, celem nie ma być ich przeintelektualizowanie, a właśnie dzięki działaniu wytworzenie napięcia między nimi. Koncepcja ta bardzo dobrze rezonuje w tym momencie prób. Ważne dla mnie było zachowanie struktury działania w taki sposób, by akcja zawsze była wykonalna. Aby

wytyczne sceny, przez nas założone nie stworzyły sytuacji, w której akcja nie będzie mogła być wykonana. Ich wypadkową było tworzenie się napięć między postaciami i ich emocji wobec siebie. Działanie, dzięki któremu wytwarzają się stany emocjonalne postaci, dla aktora jest zawsze dobre. Pozwala mu na przeżycie po raz kolejny tego samego, ale od nowa. Dzięki działaniu, aktor ma możliwość poprowadzenia sceny w inny sposób, w ramach wcześniej ustalonych założeń, bez zagrożenia nieprzeprowadzenia tematu. W momencie, gdy wydarzy się coś niespodziewanego, aktor grający postać, ma możliwość zareagować adekwatnie do sytuacji i do zmian jakie w niej nastąpiły.

Tak, jak budowanie relacji Rose - Guy było procesem, wręcz samo tworzącym się, tak budowanie opresji wobec niej i zła w Guy'u było etapem trudnym. Guy postanawia zgodzić się na warunki zaproponowane przez jego sąsiadów Minnie i Romana. Nagrodą ma być upragniona kariera, ale ceną ma być splotenie potomka z Rose, najlepiej bez jej wiedzy. W tym celu Guy, dokonuje gwałtu na żonie, wcześniej odurzając ją narkotykami. Jest to



*Fot.6 Zdjęcie przedstawia scenę opresji Guy'a wobec Rose w granicach ich wewnętrznego kodu.
Na fot. Od lewej: Ja, Aleksandra Przybył, 04.04.2019
Fot. Przemysław Jendroska*

moment zwrotny w historii Guy'a. Określa jego jestestwo. Guy nie jest budowany przeze

mnie w sposób demoniczny, nie ma podstawy do takiej interpretacji tej postaci. Decyzja o uwolnieniu zła przez Guy'a jest tutaj bardzo racjonalna.

Jest okrutna i zdecydowana, ale nie buduję go w sposób perfidny. Tak, jak wcześniej wspominałem to „okazja czyni złodzieja”. Ważne w tym etapie pracy jest budowanie braku pewności siebie. Idei, że bez pomocy Minnie i Romana nie jestem w stanie osiągnąć takiego sukcesu, jak przy ich asyście. Oczywiście, wcześniejsza informacja o otrzymaniu przeze mnie roli w filmie Allena, w pewien sposób uzależnia mnie od nich. Nie ma znaczenia czy wierzę w ich przekonania, celem jest zapłodnienie żony w zamian za karierę.

świadome wejście w to, żeby otajmywać komyzki (Allen)
↓
rezygnuje to na gwalt? | Sytuacja zależności
jak bardzo? w jaki sposób?
świadomości i chęci zrobienia tego?
cierpanie z tego przyjemności?
oddanie dziecka za sukces, karierę.
stworzenie dziecka dla siatki w celu utworzenia nowego kościoła
czy jest to bardziej na zasadzie nie mam już wyboru?
Bo Spacey?
Powody? :
Im dalej w las, tym bardziej się orientuje.
Nie jest to demoniczne, wykorzystanie Sytuacji.
cel - zapłodnienia. Nie do końca wiemy w to, co
M: R twierdzi.
Sytuacja tworzy złodzieja, jak ona odpywa,
dławi go to, ale idzie w to.

Fot.7 Zdjęcie prezentuje moje zapiski ze scenariusza „Rosemary”. Na zdjęciu możemy zauważyć serię pytań odnoszących się do powodów, oraz do skutków gwałtu na Rose. Pomaga w rozszyfrowaniu schematu działania Guy'a.

Uzasadnienia postaci są okrutne. Prowadząc Guy'a w tej scenie, kluczowym jest, aby nie obciążać emocjonalnie i tak już nieludzkiej sytuacji. Gdybym prowadził postać w tym momencie, idąc za przyjemnością z zaistniałej sytuacji lub za jej demonicznością byłoby to trudne do wytrzymania. Szczególnie, że scena gwałtu na Rose trwa około 3 minut w bliskiej odległości widza, przy asyście ballady śpiewanej przez autorkę muzyki - Joannę Halszkę Sokołowską.

Poniższe fotografie są dokumentacją sceny gwałtu Guy'a na Rose:



Fot.8 Zdjęcie przedstawia sytuację poprzedzającą gwałt, w trakcie której podaje Rose narkotyki, aby pozbawić ją świadomości, oraz stwarzam sytuację opresyjną.

Na zdjęciu: Ja oraz Aleksandra Przybył, 4.04.2019

Fot. Przemysław Jendroska



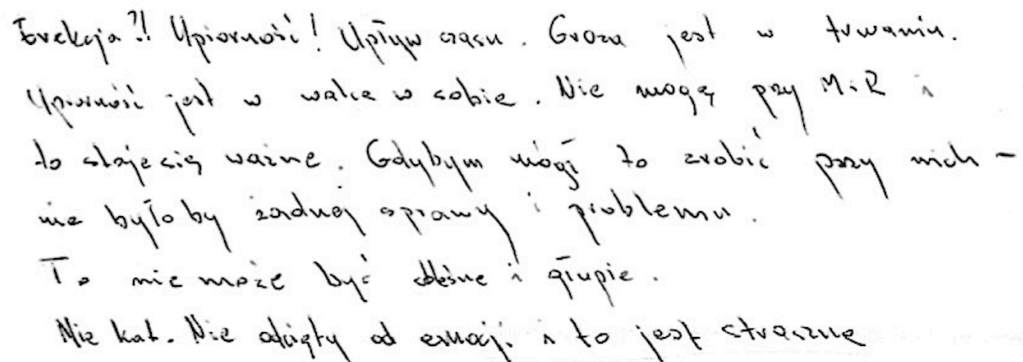
*Fot.9 Zdjęcie przedstawia nieprzypadkową Rose, zaciągana przeze mnie do łóżka.
Na zdjęciu: Ja oraz Aleksandra Przybył, 4.04.2019
Fot. Przemysław Jendroska*



*Fot.10 Zdjęcie przedstawia akt gwałtu Guy'a na Rose.
Na zdjęciu: Ja oraz Aleksandra Przybył, 4.04.2019
Fot. Przemysław Jendroska*

Najważniejsze w tej scenie było działanie. Skupienie się na akcie gwałtu, doprowadzeniu do niego, bez „grania” opresji, a dopiero później, w wyniku procesu, na stanach po.

To kluczowy moment przebiegu postaci Guy'a, ponieważ po fakcie gwałtu na żonie, wszystko wywraca się do góry nogami. Niby cel został osiągnięty, dochodzi do stosunku, w wyniku, którego następuje zapłodnienie oraz zostaje osiągnięty cel zawodowy Guy'a, ale rozpoczyna się jego rozkład.



Eweleja?! Upiorność! Upłynął czas. Groza jest w twamim.
Uporność jest w walce w sobie. Nie mogę przy MiR i
to staje się ważne. Gdybym mógł to zrobić przy nich -
nie byłoby żadnej sprawy i problemu.
To nie może być dobre i głupie.
Nie kat. Nie odstęp od emocji. a to jest straszne

Fot.11 Zdjęcie prezentuje moje zapiski ze scenariusza „Rosemary”. Na zdjęciu widzimy odniesienie do aktu gwałtu na Rose, oraz dookreślenie, że nie będąc odcięty od emocji, a w pełni świadomości swojego czynu, staje się to demoniczne. Guy staje się świadomym nośnikiem zła prze

Powinienem się odnieść do postaci Hutcha, bo w trakcie pracy nad relacją Guy-Rose zdobywałem coraz więcej informacji na temat Hutcha, lecz nie przekładały się one na efekt zbliżania się do postaci. Cały czas, był postacią daleką od zrozumienia jej przeze mnie. Mam wrażenie, że problem polegał na minięciu się wizji postaci reżysera z moją, a może raczej moją z reżysera. Ja odczytywałem Hutcha jako postać dość mroczną i będącą na uboczu społeczeństwa, natomiast reżyser szukał elementów charakteru, które pasowałyby do frywolnych i artystycznych założeń Rose, tworząc jej najbliższego i najlepszego przyjaciela. Poza tym podstawową różnicą założeń moich i reżysera było odczytywanie Guy'a i Hutcha. Wojtek Faruga dalej optował za rozdzieleniem postaci, natomiast ja, coraz bardziej się przekonywałem, że kluczem do stworzenia tych person jest ich połączenie. Guy i Hutch są jak blask i ciemność. Jedno bez drugiego nie funkcjonuje w odpowiedni sposób. Każdy z nich jest troskliwy, ale na swój sposób, każdy z nich kocha Rose - ale po swojemu, każdy z nich dąży do osiągnięcia szczęścia z Rose - lecz w tym wypadku nie ma możliwości bez

krzywdzenia tego drugiego, ergo, krzywdzenia siebie. Dla Guy'a, Hutch był niedoścignionym pragnieniem.



*Fot.12 Zdjęcie przedstawia Hutch'a i Rose.
Na zdjęciu: Ja oraz Aleksandra Przybył, 4.04.2019
Fot. Przemysław Jendroska*

Guy chciał być w pewnych sferach podobny do swojego antagonisty. Widział w sobie braki pewnych cech, które nie pozwalały osiągnąć mu kompletnej relacji ze swoją żoną. Hutch natomiast, deprecjonował wszystkie dobre cechy Guy'a i gesty wobec Rose. Odczytywałem to jako system obronny postaci przed obnażeniem się, przed uwidocznieniem własnych braków. Doprowadzenie do odwrócenia się Rose, od którejś postaci, zaowocuje nadszarpnięciem lub zniszczeniem relacji.

Dlatego tak ważne było, aby obie postaci funkcjonowały ze sobą nierozzerwalnie, uzupełniając swoje cechy charakteru, tworząc partnera idealnego dla Rose, rozbitego na dwóch mężczyzn. Na pewnym etapie prób udało mi się przekonać reżysera do proponowanej przeze mnie koncepcji konstrukcji postaci i prowadzenia ich przez pryzmat jednego człowieka.

„Myśmy też kompletnie zmienili założenia dotyczące Hutcha - na początku miał być najlepszym przyjacielem Rose - a tak naprawdę formę, w której realizuje się ta jego przyjacielskość. Zamiast kogoś, kto miał być miły i wspierający okazał się być kimś, kto Rosemary konfrontuje z prawdą. I z takiego błędnego na początku pojęcia, że on będzie takim troskliwym misiem stał się kimś, kto stawia jej lustro i każe patrzeć. Ale to nie jest zmiana założenia, to jest raczej decyzja dotycząca sposobu realizacji tego założenia. Założenie przyjaciela zostało całkowicie zrealizowane, tylko okazało się, że w tym świecie przyjaźń opowiada się przez pewien rodzaj ostrości, a nie przez miękkość.”⁹⁸

Tym oto sposobem postać Guy'a i Hutcha zaczęły się ze sobą scalać. Lecz w wyniku tego, powstał kolejny problem. Przestrzenie między Guy'em i Hutchem zaczęły zacierać się coraz



Fot.13 Zdjęcie przedstawia scenę przekonywania Rose przez Hutcha by dokonała aborcji i uciekła od Guy'a.

Na fot. Od lewej: Ja, Aleksandra Przybył, 04.04.2019

Fot. Przemysław Jendroska

⁹⁸ *Fragment wywiadu przeprowadzonego przeze mnie z reżyserem spektaklu „Rosemary” Wojciechem Farugą. Całość wywiadu znajduje się w rozdziale 4.*

bardziej i założenia przeprowadzone wcześniej przez wyobraźnię przestawały funkcjonować. *Metoda Stelli Adler* pomaga w tworzeniu realistycznych postaci i budowaniu ich struktury w warunkach realizmu. Tutaj warunki te zostały zachwiane w momencie, gdy obie postaci zaczynały dobijać się do tworzonego przez nas świata. Sceny Guy'a i Hutch'a, często występują po sobie w spektaklu. I właśnie ten czynnik powodował problem z przestawianiu się z postaci w postać.

Na etapie prób oraz na wczesnym etapie eksploatacji tytułu, starałem się to robić na zasadzie psychologicznego przestawienia się. Problem w tym, że nie zawsze udawało się, w tak krótkim czasie, przestroić z postaci w postać.

W dużym stopniu zależało to od mojej kondycji psychicznej i fizycznej w danym dniu. Postanowiłem przeprowadzać to przez element rytuału. Bardzo mocno wierze w tworzenie rytuałów w procesie twórczym. Przez długi czas wykonywałem dokładnie te same czynności w trakcie przedstawienia, jak i przygotowując się do niego, w celu wprowadzenia pewnej systematyczności. Miało to pomóc w „oddawaniu kontroli” postaci na czas przedstawienia, niezależnie od mojej kondycji psycho-fizycznej. Tak samo postanowiłem przeprowadzać zmiany postaci w trakcie trwania spektaklu.

Droga do wejścia na scenę, zmiana kostiumu, te same czynności wykonywane w trakcie miały za zadanie wprowadzenia systemu, dzięki, któremu następowało płynne przejście. Podejście to było i jest skuteczne w trakcie spektaklu, lecz od pewnego czasu zacząłem stosować inny zabieg.

Jak wiadomo każdy z nas, z upływem lat zmienia się i dojrzewa jako człowiek i jako artysta. W moim przypadku nie jest inaczej. W ostatnim czasie zacząłem zauważać, że przejście przez ten rytuał, mimo wszystko jest zależne od wielu czynników zewnętrznych, takich jak na przykład nieprzygotowany kostium do „przebiórki”.

Nagle rytuał tracił swoją ciągłość co skutkowało częstym „wybiciem się” z przebiegu postaci. Ciekawe rozwiązanie pojawiło się w trakcie prób do spektaklu „Prawda, prawda, prawda...” w reżyserii Agaty Dudy-Gracz, realizowanym przez nas w Teatrze Śląskim. Niestety, w wyniku pandemii i zdarzeń z nią związanych, mimo bycia w okresie tygodnia prób generalnych, do premiery nie doszło. Przywołuję pracę nad tym spektaklem, ponieważ w trakcie pracy, reżyserka zaproponowała koncepcję mogącą zdać egzamin przy prowadzeniu dwóch postaci na raz w przedstawieniu. Tworząc również dwie postaci, Agata Duda-Gracz zaproponowała koncepcję „momentu przejścia”. W moim rozumieniu jest to przestrzeń, w której obie postaci przecinają się i krzyżują swoje energie. Należy znaleźć

odpowiedni gest i powiązać go z tym właśnie momentem, dzięki czemu, za pomocą oddechu (przy wdechu chwytny postać, przy wydechu wchodzimy w nią) możemy płynnie przejść w drugą postać. Zdaję sobie sprawę, że koncepcja tak może wydawać się dość mglista, lecz jak wiemy, zawód aktora nie jest pracą księgowego. Jest w nią wpisany pierwiastek magiczny, coś nieodgadnionego, co pozwala go odróżnić od innych zawodów.

Wróćmy do procesu twórczego postaci Guy/Hutch. W pierwszej części spektaklu Guy, jest postacią budującą pewność siebie dzięki zobowiązaniu wobec Castevetów. Scena gwałtu jest jednym z dwóch kluczowych momentów dla tej postaci. Oznacza świadome przystąpienie do spisku. Istotnym zabiegiem było obciążenie Guy'a poczuciem winy po akcie gwałtu. Od tego momentu ta decyzja ma ciążyć na postaci, doprowadzając ją do stopniowego zapadania się, co będzie skutkowało coraz większym zaangażowaniem w spiskowy proceder. Hutch natomiast od tego momentu, pojawia się na scenie tylko raz. W scenie, gdy Rose informuje go o fakcie bycia w ciąży. Jest to trudny moment dla postaci. Z jednej strony ważne było budowanie współczucia dla najbliższej mi osoby, a z drugiej strony złości z powodu tak nierozważnego zachowania. W tej scenie ważne było stworzenie lustra dla postaci Rose i skonfrontowanie jej z prawdą, że jej mąż jest gwałtciem, a ona ofiarą i powinna pozbyć się tej ciąży. Hutch jest jak wyrzut sumienia. Konfrontuje z prawdą. Powoduje, że Guy jest zmuszony podjąć ekstremalnie trudne decyzje, w których skutek Hutch, ponosi śmierć. Jest to kolejny ważny, jeżeli nie kluczowy moment dla postaci Guy'a. Podjęcie decyzji na świadome zejście w kolejne „kręgi piekła”, jest decyzją wyrachowaną i przemyślaną. Jej efektem ma być zapewnienie pomyślności założonego planu.

Od momentu, gdy wiążę ze sobą postaci Guy'a i Hutcha, jedynym rozwiązaniem było zabicie Hutcha poprzez zabijanie części siebie.

W tej chwili Hutch jest jedynym czynnikiem, który z perspektywy Guy'a powstrzymuje go przed szczęściem. Postanowiłem prowadzić ten etap Guy'a zabijając w sobie sumienie. Świadome podejmowanie decyzji jest elementem kluczowym. Proces rozbioru i degradacji postaci od tego momentu następuje ekspresowo. Świadomość skrzywdzenia Rose, śmierć Hutcha, zbliżający się moment narodzin dziecka powodują rozkład postaci. Istotną myślą/tematem w tym momencie jest: „co ja jej zrobiłem”. Zadanie sobie tego pytania powoduje uzmysłowienie sobie wszystkich krzywd wyrządzonych przez nie. Niestety sprawy zaszły tak daleko, że odwrotu już nie ma. Po dowiedzeniu się przez Rose, o śmierci

Hutch, postanawia ona wyjawiać swoją wiedzę mężowi. Ujawnia, że wie, o zaangażowaniu w spisek. Po raz pierwszy dochodzimy do momentu przemocy fizycznej wobec Rose. Oczywiście, gwałt jest przemocą, lecz mówimy tu o przemocy wobec świadomej Rose. Scena ta powstała z improwizacji. Nie było założenia, że wspomniana przemoc ma się wobec niej pojawić. Zdecydowało działanie w trakcie improwizacji. Bodźcem dla mnie do takiego działania był tekst Rose: „Co ci obiecali Guy?”. Był to niesamowicie mocny bodziec, doprowadzający do wewnętrznej furii. Tym bardziej, że scena ta odbywa się przy asyście Castevetów, od początku trzymających kontrolę nad losami Guy'a. Przemoc pojawiła się z poczucia bezbronności. Jest ostatecznością, gdy wszystkie inne metody zawodzą. Tak samo było w tym przypadku. Obnaża Guy'a. Staje się sygnałem, że nie ma on już żadnego wpływu na życie Rose i jej decyzje. Od tego momentu postać Rose z pozycji ofiary staje się katem. Decyduje się urodzić córkę, która przywdzieje cechy Lilith, biblijnej niszczycielki życia.

Bardzo ważnymi składowymi świata „Rosemary” są kostiumy i scenografia. W dużym stopniu pomagają określić, jakimi ludźmi są bohaterowie. Kostiumy tworzą dwa światy, dzięki nim płynnie poruszamy się po świecie Rose. Za kostiumy do spektaklu „Rosemary” odpowiadał Konrad Parol. W zaproponowanej koncepcji zauważamy świat glamour, w którym znajdują się Rose, Guy, Minnie i Roman. Natomiast matka Rose oraz Hutch są przypisani modowemu uboczu. Dzięki temu są całkowicie nieprzystosowani do zaproponowanego świata, co czyni ich wyrzutkami. Jeżeli chodzi o Samanthę funkcjonuje poza przyjętymi zasadami. Widzimy ją w kostiumie kąpielowym, mającym podkreślić jej niewinność, natomiast w ostatnich scenach pojawia się w wariacie kostiumu inspirowanym słynną kreacją Björk - białym łabędziem.

„Świat glamour” zawiera w sobie wiele inspiracji modą ze świata kina oraz polityki. Minnie niczym Brigitte Macron ubrana jest w minimalistyczną czerwoną kreację, natomiast Roman, ma na sobie marynarkę wyszytą elementami rajy, (jako twórca nowego świata - Bóg) i prezentuje się niczym wielka gwiazda filmowa w świetle reflektorów.

Jeżeli chodzi o kostiumy Rose i Guy'a, reżyser ściśle konsultował z nami swoje pomysły, chciał abyśmy mieli wpływ na kształtowanie się wizerunku granych przez nas postaci.



*Fot.14 Zdjęcie przedstawia zestawienie kolorystyczne postaci Rose i Guy'a
Na fot. Od lewej: Aleksandra Przybył, Ja, 04.04.2019
Fot. Przemysław Jendroska*

Kostiumy Rose inspirowane są bezpośrednio wizerunkiem Mii Farrow⁹⁹ z filmu Polańskiego, oraz wokalistką Aldous Harding. Jeżeli chodzi o postaci Guy'a i Hutcha, w pierwszym przypadku moją inspiracją był grany przez Ryana Goslinga Sebastian z filmu „La La Land”. Jest to nowoczesny, szyty na miarę garnitur w kolorze brudnej zieleni z dodatkiem bordowego golfa. Ważne było uzyskanie dostojności, w pewien sposób przekraczającej status społeczny Guy'a.

Hutch jest symbolem subkultury, celowo eliminującej się ze świata mody. Liczą się dla niego ideały i ludzkie wartości, nie zewnętrzna powierzchowność. Scenografia tworzyła świat przepychu i kiczu dzięki stylizowanym meblom, oraz niebieskim kurtynom, rozciągniętym wokół całego pomieszczenia ze sceną i widownią włącznie. Po odsłonięciu części z nich, na ścianach można zaobserwować rajski krajobraz. Ma to bezpośredni związek z Biblijnym rajem oraz postaciami Adama i Ewy, ponieważ Rose i Guy również stali wybrani jak protagoniści nowej wiary, nowego świata. Kluczowe, w kontekście tworzenia atmosfery świata „Rosemary” jest światło. Aby wydobyć jego walory, scena została pokryta

⁹⁹ Mia Farrow - aktorka grająca postać Rosemary w filmie „Dziecko Rosemary” Romana Polańskiego

podłogą odbijającą światło. W przedstawieniu często nie mamy do czynienia z bezpośrednim „świeceniem” aktora. Wiązki świetlne są często kierowane w różne elementy (podłoga oraz wielkie lustra), aby odbijały światło w aktorów. Daje to możliwość operowania światłocieniem. Jak w twórczości Caravaggia, Faruga każe widzowi skupiać się na głębi obrazu i zmusić go do dostrzegania tego, co ledwo widoczne. To właśnie w mroku rozgrywa się dramat Rose. Natomiast krwista czerwień, jest przypisana Biblijnej Lilith oraz walce Rose o nowy porządek świata.

Celowo, w poniższych przykładach użyłem zdjęcia z tej samej sceny. Pragnąłem tym podkreślić znaczenie światła w przedstawieniu, dzięki, któremu w obrębie tej samej sceny, możemy uzyskać zupełnie inne znaczenia przy zmianie świetlnej.

Intrygującą wartością przedstawienia jest muzyka autorstwa Joanny Halszki



*Fot.15 Zdjęcie przedstawia przestrzeń scenograficzną spektaklu „Rosemary”
Na fot. Od lewej: Ja, Aleksandra Przybył, Alicja Hudeczek, 04.04.2019
Fot. Przemysław Jendroska*

Sokołowskiej. Już od początku, wprowadza widza rodzaj hipnotycznego transu dzięki Ambientowemu charakterowi i wokalizom w wykonaniu autorki. Muzyka na przestrzeni przedstawienia zmienia się, stając się bardziej agresywna, żeby w kluczowych momentach zmienić się w „pościelowe” ballady przesiąknięte popkulturowym kiczem. Natomiast, wraz

pojawieniem się wątku Lilith, muzyka zamienia się w głębokie i niepokojące dźwięki. Wartość muzyki podkreśla fakt, że rozpoczyna i kończy przedstawienie. Widz poznaje



Fot.16 Zdjęcie przedstawia scenę finałową przedstawienia, w której Rose oznajmia, że na świat wyda Lilith - niszczycielkę życia.

*Na fot. Od lewej: Ja, Aleksandra Przybył, Alicja Hudeczek, 04.04.2019
Fot. Przemysław Jendroska*

bohaterów w asyście delikatnej muzyki z wysoko tonalną wokalizą, a rozstaje w przy basowych dźwiękach, symbolizujących koniec obecnego porządku świata.

Na żadnym z etapów prowadzenia postaci nie wspomniałem o budowaniu relacji w odniesieniu do Minnie i Romana Castevetów oraz Samantha. Relacja Guy'a w stosunku do Castevetów jest podległa. Sprawują oni całkowitą kontrolę nad jego poczynaniami, sterują nim. Kluczowe tutaj było pojęcie zauroczenia nowymi, dobrze sytuowanymi sąsiadami, pewnego rodzaju podziw wymieszany ze strachem/niepewnością. Natomiast w każdym kolejnym momencie sztuki, poczucie samo-zaciskającej się pętli na szyi. Świadomość braku kontroli nad wydarzeniami. Roman i Minnie bardzo skutecznie operują Guy'em. Początkowo chce im zaimponować, później, z braku możliwości odwrotu, angażuje się coraz bardziej w ich plan. Proces tworzenia relacji tymi postaciami polegał na ukrywaniu

wszelkich możliwych kontaktów przed Rose. Od początku, ważne było „nie granie” relacji z Castevetami. Guy poznaje ich poza wydarzeniami scenicznymi, natomiast deprecjonuje to w scenie z Rose, aby nie wzbudzić jej podejrzeń. Ich relacja głównie jest ukryta. Jedyną sceną gdzie widzimy Guy’a, Minnie i Romana jest scena, gdy zaczynam widzieć do czego doprowadzam swoją żonę moim zachowaniem, angażując się w plan Castevetów. Natomiast Minnie i Roman starają się rozluźnić i strywializować sytuację. Wspomniana scena poprzedza piosenkę Rose, będącą opisem przemocy i opresji Guy’a na żonie w wyniku, której dowiaduje się ona o śmierci Hutch’a. Jest to ważny moment w historii, gdyż doprowadza do obnażenia Guy’a, jako uczestnika w planie siatki Castevetów.



*Fot.17 Zdjęcie przedstawia scenę piosenki Rose, gdzie widzami są Minnie, Guy i Roman.
Na zdjęciu od lewej: B. Murzyńska, Ja, A. Przybył i A. Gryzik 4.04.2019
Fot. Przemysław Jendroska*

Jeżeli chodzi o Samanthę, to sytuacja jest dużo prostsza. Mój kontakt z nią jest znikomy, gdyż z informacji zawartych w tekście spotykamy się tylko dwa razy. Raz jak zastaję ją w pomieszczeniu z Rose oraz gdy reanimuje ją po samobójstwie. Nie ma to wpływu na decyzje podejmowane przez Guy’a, tym samym nie ma wpływu na jego losy. Na wyróżnienie zasługuje fakt, iż sytuacja kontaktu z Samanthą jest spotkaniem fanki z aktorem. Samanta pełni funkcję przewodnika Rose, po jej historii. Tłumaczy jej

zachodzące zmiany i wydarzenia. Jej jej wewnętrznym głosem. Po scenie samobójstwa, grana przez Alicję Hudeczek postać operuje w świecie wyobraźni Rose, wraz z jej matką. Minnie, Roman i Doktor Sapirstein są symbolami opresji, natomiast matka Rose i Samantha są wewnętrznym głosem. Pierwsza ostrzega przed nadchodzącymi wydarzeniami, druga pomaga Rose je zrozumieć.

Sapirstein jest bardzo ciekawą postacią, ponieważ jako lekarz kontrolujący przebieg ciąży i całą sytuację Rose, staje się również pierwszą ofiarą jej krucjaty przeciwko złu. Doktor, będący członkiem siatki pedofilskiej działa w porozumieniu z Minnie i Romanem. Gdy rozpoczyna swój monolog o „Lekarzu tułacz”, stworzony na podstawie systemu przenoszenia księży z jednej parafii na drugą wyniku tuszowania spraw związanych z pedofilią w kościele. Efektem monologu jest sprzeciw Rose, która postanawia dokonać zemsty na ludzkich, chcących wyrządzić jej krzywdę. Dzięki temu pozyskuje moc, kontroli nad życiem.

Co do Hutcha, jedyna bezpośrednia relacja, jaką nawiązuje na przestrzeni sztuki jest relacja z Rose. Jedną z najważniejszych rzeczy w procesie twórczym, tak głęboko zakorzenionym w intymności jest poczucie bezpieczeństwa. Stanowi niezbędną ogniwo, aby móc tworzyć ludzkie relacje, w bezpiecznych dla siebie warunkach. W końcu, zawód nasz polega na zaufaniu. Muszę zawierzyć reżyserowi oraz partnerom, gdyż stoję przed nimi, na pewnym etapie prób bezbronny, nie mając wystarczających informacji. Miałem to szczęście, że mogłem bez strachu i obaw o swoje bezpieczeństwo tworzyć postać Guy'a/Hutch'a. Opieka merytoryczna reżysera oraz zaufanie do mojej partnerki scenicznej pozwalało na dogłębną analizę granych przeze mnie postaci.

3.3 RESUME

Proces budowania postaci jest trudny i żmudny. Nieprzecenionym jego elementem jest interpretacja postaci, zakodowana w tekście. Jest ona pierwszym z etapów poznawania postaci przez aktora. Pomocna przy pracy nad spektaklem była *Metoda Stelli Adler* i jej nacisk na dogłębną analizę okoliczności założonych oraz postaci - ich motywacji i relacji z innymi postaciami. Parafrazowanie zapożyczone z metody jest świetnym narzędziem do zrozumienia motywacji postaci. Wyobraźnia i tworzenie, ze wspomnień i zdarzeń postaci, również odgrywała ważną rolę. Nie mając praktycznie żadnych czynników wspólnych z granymi przeze mnie postaciami, była silnikiem napędowym całego procesu. Przy etapie

prób sytuacji świetnie sprawdza się koncepcja działania, jako podstawowego narzędzia aktorskiego. Uzbrojony w wystarczającą ilość informacji o postaciach i relacjach ich łączących, można było rozpoczynać pierwsze improwizacje, testując dokąd doprowadzą nas w tej historii. Niestety, im dalej w procesie, tym bardziej utrudniony wydawał się czas wdrażania założeń *Metody Stelli Adler*. Powodem tego było tworzenie dwóch postaci przez jednego aktora. Stella Adler bardzo mocno zakorzeniła swoją metodę w realizmie i w dramacie współczesnym.

Moim zdaniem ciężko jest podchodzić do każdego zadania aktorskiego w identyczny sposób. Mam wrażenie, że to w pewnym sensie tekst i jego forma, warunkują dobór narzędzi aktorskich. Proces tworzenia postaci przy jej pomocy, w stricte realistycznych warunkach, wydaje się niesamowicie atrakcyjny. Problem pojawia się gdy realizm w formie konstrukcji spektaklu zostaje wyparty. Tym zabiegiem było tworzenie dwóch postaci przez jednego aktora. Oczywiście istnieje możliwość tworzenia dwóch realistycznych postaci w procesie twórczym dzieła, lecz granie ich na zmianę może powodować problem z odpowiednim przeniesieniem skupienia z jednej na drugą. Niezbędne, w trakcie tworzenia postaci jest odnalezienie odpowiednich mechanizmów, pozwalających na osiągnięcie danych efektów, nie zamykając się w obrębie jednej metody. W przypadku „Rosemary”, gdy elementy metody wyczerpały się i nie pozwoliły na dalsze prowadzenie nią procesu, do głosu dochodzić powinna intuicja. Zaraz obok wyobraźni aktora, jest najważniejszym jego narzędziem. Metoda pozwala nam na ujednoczenie, skodyfikowanie działań w obrębie procesu twórczego. Natomiast mimo korzystania z metod, aktor powinien być otwarty na różne sposoby twórcze. Oczywiście, czym innym jest używanie metody od początku do końca, a czym innym korzystanie z jej elementów, jako uniwersalnych narzędzi aktorskich. Tak w tym wypadku potraktowane przeze mnie zostały koncepcje, zawarte w *Metodzie Stelli Adler*. Uważam je za przydatne w procesie twórczym oraz warte dalszego wykorzystywania przy kolejnych produkcjach, a ich zasięg powinien zależeć od formy z jaką przyjdzie nam się zmierzyć.

4. WYWIAD Z WOJCIECHEM FARUGĄ

Wywiad z reżyserem spektaklu „Rosemary” Wojciechem Farugą. Rozmowa została przeprowadzona 13 stycznia 2022 roku.

Ja: *Jak ważny jest dla Ciebie tekst i etap rozpoznawania tekstu scenariusza? Czy jest on drogowskazem dla twórców, na którym dokonujemy zmian czy jest on raczej gotowym dziełem do przedstawienia?*

Wojciech Faruga: Zależy to od tego, nad jakim tekstem pracujemy. Zazwyczaj pracuję w trzech systemach. Pierwszy to tekst klasyczny, który jest już po pewnego rodzaju sprawdzianie sceny; klasyczny w znaczeniu wystawiany i grany już na scenie. Mam poczucie, że mamy wtedy do czynienia z tekstem sprawdzonym i działającym na scenie. Wtedy dużo więcej trzeba w tym tekście rozczytać. Czasem pracuję tak, że niektóre rzeczy są pisane na scenie, wtedy tekst jest tylko pretekstem i ostateczny zapis jest wynikiem procesu, w którym jest on przetwarzany przez aktorów. W wypadku „Rosemary” mieliśmy do czynienia z tekstem, który zasadzał się na gotowej strukturze. Z drugiej strony zmieniał bardzo mocno akcenty i te słowa, które padały na poziomie literalnym napisane przez Magdę [Fertacz] do tej pracy. Te słowa wymagały testu sceny, gdyż czym innym jest lektura tekstu, tego jak jest dramaturgicznie ułożony i kodowany, a czym innym jest sprawdzenie tekstu na scenie, gdzie poszczególne sceny dają informację, czy działają czy nie. Jeżeli chodzi o „Rosemary” mieliśmy sytuację z całym procesem powstawania tego tekstu, gdyż najpierw był scenariusz „Dziecka Rosemary”, potem pierwsza wersja scenariusza Magdy, później była druga wersja, z którą rozpoczynaliśmy próby, a później cały czas ten tekst pracował i tak naprawdę efekt końcowy jest wynikiem procesu prób. Mam poczucie, że istnieją dwie perspektywy: jest zapisana w słowach jakaś rola, jakieś zadanie i jest później aktor, który to deszyfruje. Nie ma możliwości, że każdy aktor jest w stanie deszyfrować każdą rolę tak, jak została ona napisana. Wypełnianie zadania powoduje, że akcenty rozchodzą się inaczej. Nie jest tak, że aktor bierze jakąś rolę, rozczytuje ją tak, jak jest w tekście i realizuje to. Zapis tekstu jest czymś innym niż zapis partytury muzycznej dla muzyka. Pewnie część muzyków nie zgodziłaby się, gdyż partytura podlega interpretacji. Natomiast wydaje mi się, że jest pewna sekwencja dźwięków (w tym wypadku słów), dlatego mam poczucie, że pewien rodzaj konkretyzacji interpretacji roli zawsze powoduje, że musi się ona zdarzyć między

tym co jest zapisane, a między tym, co aktor wnosi od siebie. Nie mam poczucia, że można w ogóle wyrzucić sobie z głowy, po co aktor ją wnosi. Zawsze trzeba zobaczyć, jak rola opowiada się przez danego aktora - jest to konkretyzacja roli; jak rozpoznać tę rolę w aktorze i to jest trudne. Ze Stellą Adler jest tak, że jest ona mocno przywiązana do języka dramaturgii. Cały realizm amerykański, konkretna konwencja, konkretny sposób pisania, który też wynika ze sposobu aktorstwa. Każdy tekst zawiera swoją specyficzną grę, czy mechanizm gry. Ten mechanizm jest podstawą, bo moim zdaniem nie można tak samo podchodzić do Tennessee Williamsa i do Szekspira. Jeden i drugi był wybitnym dramaturgiem, natomiast każdy z nich był zrodzony z innego rodzaju teatru, innego myślenia o aktorze i te same metody zastosowane przy różnych tekstach... Mam poczucie, trudności, jaka się pojawia przy okazji systemu pracy aktorskiej. To jest pewien znak czasu, że to zostało nazwane metodą. Jest dla mnie jakiegoś rodzaju wątpliwością gdy rozmawiamy o metodzie aktorskiej. Jeżeli to dobrze interpretować, to powinna istnieć jedna lista kroków, przez którą aktor przechodząc, buduje dobrą rolę. Nie wydaje mi się, że na tym polega metoda, że przeprowadza od punktu A do punktu B. Wydaje mi się, że możemy mówić raczej o pewnych drogowskazach, które nigdy nie będą nas zwalniały z pewnej czujności, uważności i zbudowania roli na sobie i przeniesienia jej na własnych barkach, zamiast poruszania się od punktu A do punktu B. Mam poczucie, że to, czym operuje teatr dramatyczny dzisiaj, to są teksty, które powstały na przestrzeni kilku tysięcy lat, rodzące się z kompletnie różnych mechanizmów teatralnych. Trudno jest mi sobie wyobrazić, że jest jedna metoda, która powoduje, że rozszyfrujemy wszystko i w ten sam sposób będzie budować rolę w dramacie antycznym, dramacie szekspirowskim, w dramacie współczesnym. Różnica mechanizmów gry, które są wpisane w te teksty i różnice percepcji tych spektakli teatralnych są tak kompletnie inne, że nie mamy dzisiaj takich możliwości budowania obrazu słowem, jak na przykład teatr antyczny. Teatr szekspirowski jest jeszcze bardziej skomplikowaną przygodą, gdzie trzeba zrozumieć na jaką okoliczność był pisany tekst, praca nad rolą... to są w ogóle całkiem inne mechanizmy, niż Tennessee Williams, który piszę o wszystkich doświadczeniach z początku dwudziestego wieku i po wszystkich rewolucjach, które dokonały się w aktorstwie.

Ja: *Sam uważam, że nie da się w dzisiejszym teatrze, w dzisiejszym filmie tak naprawdę uczyć systemem od początku do końca, bo mam wrażenie, że to się nie sprawdzi - właśnie przez różnorodność dramaturgiczną, o której mówisz, przez różnice w teatrze, o których mówisz. Osobiście gdy patrzę na metodę, to patrzę na pewne punkty, które są dla mnie*

kluczowe, do których mnie pociągnęło po „Pod presją”. Ważne, aby korzystać z wyobraźni w procesie tworzenia postaci, w celu niekorzystania z własnych traum w pojęciu Strasberga. Ważne, aby nie skupiać się na emocjach, które mamy wytworzyć, gdyż powinny być one wypadkową tego co się dzieje z postacią na scenie.

WF: To też polega trochę na tym, że przechodzenie przez stany emocjonalne, przy zachowaniu pewnego bezpieczeństwa wymaga - to znaczy nie uważam, że taki rodzaj metody, taki rodzaj aktorstwa jest dla każdego - bardzo specyficznych predyspozycji. Ale poza takim sposobem prowadzenia roli również można osiągnąć wybitność w aktorstwie. Aktorstwo polegające na stanach emocjonalnych i przepinaniu się między nimi, jest jednym z pomysłów na obecność aktora na scenie, natomiast nie jest jedynym i jest też tak, że ono po prostu wymaga pewnego rodzaju instrumentu w postaci umiejętności wpadania w pewne rozwibrowanie i rezonowanie w pewnych przestrzeniach. Aktorstwo powinno być rodzajem otwartości na różne języki, na różne konwencje. Machulski i tak powiedział jedną z najmądrzejszych rzeczy, jakie usłyszałem w życiu na temat aktorstwa i systemu edukacji aktorskiej: „nie powinniśmy kształcić ludzi do tego teatru, który jest w tej chwili, a do tego, który będzie”. Trzeba zakładać cały czas, otwartość na nową konwencję, na podważanie tego co jest i na otwieranie się na coś nowego i na poszukiwania. Budowanie nie aktora, którego edukacja kończy się stworzeniem kogoś, kto wie jak wygląda teatr, wie jakich środków używać, żeby zbudować dobrą rolę, tylko kogoś, kto cały czas jest w pewnym procesie poszukiwania, budowania, podważania, rozwalania i budowania od początku. Kogoś, kto jest ciekawy i bardzo otwarty na to, że to, co się nazywa aktorstwem, może funkcjonować na bardzo różne sposoby. Pewnie mamy w ostatnich latach w polskim teatrze rodzaj kryzysu pewnych konwencji, pojawienie się nowych; mamy do czynienia z bardzo mocnym napięciem pomiędzy teatrem a performancem i tego, że z jednej strony teatr chciałby zmierzać w kierunku performance’u i doprowadza to do pewnego rodzaju ogołacania się środków aktorskich, ale też świadomości, że to też ma swoje granice i zakłada pewne ograniczenia. Myślę, że jesteśmy w dość ciekawym momencie w myśleniu o aktorstwie, kiedy bardzo dużo rzeczy się zmienia.

Ja: *Odnosnie tego, co mówiłeś na temat testu sceny utworu dramatycznego - przeglądałem scenariusz „Rosemary” i zauważyłem, że my bardzo dużo zmian wprowadziliśmy - mówimy o zmianach kosmetycznych, bo duże zmiany tak naprawdę wprowadziliśmy dwie - na etapie*

„stolikowym”, i stąd moja ciekawość: czy zawsze podchodzisz tak do rozbicia tego etapu na etap „stolikowy” i późniejszy test sceny? U nas ten etap był bardzo konkretny i dość długi. Składał się z dużej ilości elementów, bodźców, inspiracji, które wyciągaliśmy, którymi już obudowani - wchodziliśmy w praktykę.

WF: Tak, zawsze tak robię, ten pierwszy proces [analityczny] trwa około trzech tygodni. Natomiast jeżeli nie mogę złapać pewnej intuicji sceny przy „stoliku” - na poziomie układu tekstu, interpretacji tekstu - to nie wchodzę na scenę. Mam poczucie, że póki scena nie jest, w pewnym sensie, odpowiednio napisana - bo dla mnie pierwszy etap jest pracą nad adaptacją i doprecyzowaniem wszystkiego - to ja... dopuszczam improwizowanie na gotowych scenach, rozpychanie tego, ale dopiero na gotowych scenach. Nie do końca jestem fanem pracy z improwizacją, tak kompletnie, bo wydaje mi się, że jeżeli się stworzy prawidłowe ramy do improwizacji, to scena jest napisana. Traktuję etap edycji sceny jako przygotowanie się do improwizacyjnej obecności aktora w procesie, jednak mam poczucie, że jeżeli scena nie jest złapana, to improwizowanie nie złapanej sceny jest bardzo frustrujące, rzadko do czegoś prowadzi. Oczywiście czasami się zdarzają jakieś niezwykle błyski, ale myślę, że to sprowadza się do tego, co powiedziałem - że dla mnie ilość rzeczy, które trzeba wykonać przy przygotowywaniu się do improwizacji sceny, jest proporcjonalna na poziomie wysiłku i świadomości do napisania tej sceny, a czasami napisanie sceny jest łatwiejsze. Zawsze muszę wiedzieć, o co chodzi w scenie, zanim zaproszę do improwizacji aktorów. Natomiast etap pracy nad tekstem, czyli budowanie sobie pewnego rodzaju struktury i łapania całości spektaklu - ponieważ na próbach „stolikowych” pracuje się, przeważnie, na dużo większych obszarach tekstu niż na próbach sytuacyjnych - jest chwilą, w której należy to złapać i zauważyć moment, kiedy powinno się „złamać stolik” i wejść na scenę. Ważna jest synchronizacja rytmu tekstu z rytmem aktora. Czasem to jest zamiana dwóch słów, czasem to są skróty, ale to też są rzeczy, które na tym etapie muszą rytmicznie leżeć aktorom i leżeć w scenie. Etap „stolikowy” jest rodzajem strojenia tekstu.

Ja: *Patrząc z perspektywy aktora, jest to bardzo fajne, że tworzysz pole, w którym aktor sam może wyczuć ten rytm w trakcie prób „stolikowych”. Tak jak powiedziałeś - często jest tak, że jest to jakieś łapanie się za improwizację bez punktów bazowych i nie wiadomo, po co to się dzieje i do czego zmierza. A w procesie „Rosemary” mieliśmy poczucie ogromnego backgroundu i znajomości tych postaci, które dopiero będziemy testować, czy to są te postaci, o których mówimy, ale wiedza na ich temat już jest posunięta tak daleko,*

że swobodnie można wchodzić na scenę z myślą o tych ludziach.

WF: Oczywiście na scenie też pewne rzeczy się odkrywają, natomiast mam poczucie, że aby odkryć pewne rzeczy na scenie i w zderzeniu z partnerem, ta pierwsza praca domowa pobudzenia pewnej wyobraźni. Ponieważ ten pierwszy etap jest właśnie pobudzaniem wyobraźni, pozwalaniem sobie wchodzić w jakąś rzeczywistość, jakąś postać, budowania jakiegoś świata. To są dziesiątki pomysłów potrzebnych po to, żeby ten świat zaczął się między wszystkimi twórcami w procesie prób się wytwarzać. Jednak to nie są pomysły po to, żeby później weszły do spektaklu, ale potrzeba wytworzenia między ludźmi pewnej intuicji tego świata, bo tak naprawdę, każdy teatr jest jakimś rodzajem konwencji i to jest czas, żebyśmy się na tę konwencję umówili. Oczywiście to się może później zmienić, czasami okazuje się, że scena ją sprawdza, ale ważne, żeby z czymś rozpocząć proces na scenie.

Ja: *Przed rozpoczęciem prób na pewno w twojej głowie gdzieś pojawiał się ten świat, który był światem naszego spektaklu, natomiast mam takie pytanie, jak bardzo on się różnił od tego świata, który widz zastaje na spektaklu? Jak bardzo on się zmienił pod wpływem nas - aktorów?*

WF: Akurat przy „Rosemary” jest tak, że ja byłem autorem scenografii i ostateczna wersja tekstu, to znaczy ta, z którą pracowaliśmy pojawiła się tuż przed pierwszą próbą, więc ja rozpoczynałem proces bez projektu scenografii i ten projekt rodził się bardzo z tych pierwszych rozmów. Pamiętam, że dość szybko urodził się ten kiczowaty, trochę kampowy, przesadzony, do bólu przesłodzony, bajkowy świat „Rosemary”. Bo z jednej strony to, co robiła Magda [Fertacz], czyli to, że scenariusz bardzo gruntował scenariusz Polańskiego. Odchodziliśmy od pewnego abstrakcyjnego, czy bajkowego pojęcia diabła na rzecz tego, że to człowiek bierze odpowiedzialność za wyrządzone przez siebie zło, a nie wymyśla sobie diabła, który częściowo pozwala mu tę odpowiedzialność dźwigać. Natomiast z drugiej strony to, co było urealnieniem historii Rosemary przez Magdę u nas w spektaklu, jednocześnie powodowało to, że na poziomie inscenizacyjnym ten spektakl był odrealniany. Budując poziom wyparcia, próby negacji i niewidzenia problemu odwoływaliśmy się do estetyki kampu i bardzo mocno igraliśmy z kiczem bajki na poziomie inscenizacyjnym. O ile tekst był dużo bardziej realny czy realistyczny niż tekst Polańskiego, o tyle cały język inscenizacji był jeszcze bardziej bajkowy i fantasmagoryczny. Mam poczucie, że ten świat

bardzo często się wytwarza między ludźmi, że czasami jedno hasło rzucone przez aktora, czasem przez inspicjenta potrafi na tym pierwszym etapie pomóc określić, który obraz, sens będzie tym kluczowym, który ustawia wszystkie inne. Ale na pewnym poziomie, szczególnie na tym początkowym, ja sobie daję przyzwolenie na to, żeby tych pomysłów było bardzo dużo i żeby dokonywać multiplikacji; żeby popuścić wodzę wyobraźni i zobaczyć do czego to doprowadzi. Później oczywiście jest ten moment, w którym, jeśli obieramy jakąś drogę, to karczujemy wszystko na zasadzie pasuje - nie pasuje, wynika - nie wynika. To jest później moment uspoźniania i budowania jednego języka.

Ja: *A jak z postaciami?*

WF: Mam tak, że absolutnie nie myślę o postaciach przed rozpoczęciem prób. Oczywiście mam pewne tropy, ale raczej na poziomie budowania struktur sensów niż pracy aktorskiej. Ja obsadzam dość intuicyjnie, a właściwie bardzo intuicyjnie, więc tak naprawdę ja nie jestem w stanie, jeżeli nie znam aktorek i aktorów, z którymi współpracuję, szybko wejść na scenę. Nie potrafiłbym z obcymi ludźmi, których spotkałem parę dni wcześniej wejść na scenę, bo muszę poznać, zrozumieć mechanizm, zobaczyć, jak to się układa w strukturach, że aktorzy są w jakiś rolach, bo to jest relacja każdego aktora i każdej aktorki z rolą, ale też jak to się kształtuje pomiędzy. Zawsze to się buduje na styku aktora i roli, w ramach pewnego systemu, którzy tworzą wszyscy aktorzy. Ten etap zawsze wymaga ode mnie czujności, uważnego słuchania, rozpoznawania aktora i tego co on z sobą niesie i dopiero wtedy, z aktorem, jestem w stanie zacząć coś budować. Dla mnie postać zapisana w tekście nie istnieje. Jest pewnym potencjałem, z którym mogę zacząć pracować dopiero, kiedy ktoś ten potencjał będzie realizował. Dopiero poprzez aktora ja rozumiem postać.

Ja: *Tak, postać jest powoływana w momencie, gdy człowiek zderzy się z literaturą.*

WF: Tak. Nie mam serca do pracy koncepcyjnej, interpretowania postaci. O ile aktor wnosi coś, to mi to pomaga interpretować postać. Sam z siebie nie umiem siedzieć nad tekstem i analizować różnych postaci. Ja tego nie widzę. A w momencie gdy spotykam się z aktorami i aktorkami sytuacja zmienia się diametralnie. Wtedy aktor bardzo dużo rzeczy rozjaśnia.

Ja: *Teraz pytanie z cyklu hipotetycznych, ale odnosi się do już nieistniejącego pokoju, w którym stworzyliśmy nasz spektakl...*

WF: Dlaczego nieistniejącego?

Ja: *Niestety - remont, nie wytrzymał próby czasu...*

WF: To smutne...

Ja: *Niestety. I to pytanie odnosi się do budowania okoliczności. Hipotetycznie, czy myślisz, że system prób wyglądałby tak samo gdyby był prowadzony na scenie? Przez to, że pomieszczenie wyglądało jak wyglądało, miało specyficzną energię - czy myślisz, że próbowałeś zbliżyć nas do przestrzeni, o której mówiliśmy, o tej kampowości, o dziwnym przepychu? Oczywiście mówimy o trochę innej przestrzeni, innym stylu, ale czy nie próbowałeś zahaczać o te okoliczności przestrzenne? Czy myślisz, że na scenie byłoby to prowadzone tak samo?*

WF: Nie, myślę, że proces powstawania spektaklu bardzo dużo zasysał z rzeczywistości. W sensie, że to jest moment, kiedy poszerza się percepcja na etapie wytwarzania świata, wytwarzania spektaklu. Nagle ta percepcja uwrażliwia nas w pewnym paśmie. Każdy spektakl niesie w sobie jakiś temat, jakieś historię i wszyscy nagle zaczynamy dostrzegać rzeczy, które nam się z tym spektaklem kojarzą albo wydaje nam się, że one nawiązują. I tutaj rzeczywiście pamiętam tę historię tego pokoju... ja oszalałem jak weszliśmy do jakiegoś dziwnego pokoju ze starymi tapetami, przykro bardzo, że już go nie ma, i zaczęliśmy ten świat wytwarzać w oparciu o to. Być może, gdyby Teatr Śląski był szklanym wieżowcem, to ten spektakl wyglądałby zupełnie inaczej, bo ta przestrzeń, w której byliśmy wpływała na nas, dlatego pewnie sale prób w teatrach są raczej czarnym boksem, który nie ma w sobie żadnych znaków szczególnych; a tutaj ta przestrzeń była bardzo mocno nacechowana i podejrzewam, że ten spektakl wyglądałby zupełnie inaczej. To nie jest jakiś rodzaj nadinterpretacji albo myślenia życzeniowego, ale to, kto i w jakim miejscu i jakim czasie się spotyka i jakie rzeczy, jakie informacje napływają w trakcie prób ze świata, bardzo mocno wpływa na proces selekcji, co wchodzi do spektaklu, a co nie.

Ja: *Teraz pytanie bardziej związane z procesem budowania postaci, z gatunku relacyjnych. Kiedyś w rozmowie z Olą [Przybył, odtwórczynią Rosemary] na temat budowania relacji*

Rose i Guy'a, Rose i Hutch'a też mieliśmy przekonanie, że aby dotrzeć do relacji tych ludzi, musieliśmy się w sobie zakochać na pewnym poziomie. Oczywiście nie na poziomie relacji Ola - Piotrek, ale gdzieś jako Guy w procesie i Rose w procesie, musieliśmy wytworzyć tę relację w taki sposób. Czy miałeś pomysł na budowanie tych relacji w trakcie prób?

WF: Tak, bardzo dużo czerpię z tego, co się wydarza między ludźmi. Jak się postawi dwoje aktorów naprzeciwko siebie na scenie, to już opowiada się pewna historia. To nie jest tak, że zerujemy znaczenia, które nosimy w sobie i ich nie ma. Ja zawsze się przyglądam, jak te relacje się tworzą. Bo to jest co innego, niż czerpanie relacji z życia właśnie i manipulowania w procesie, że kogoś trzeba skłócić, żeby spektakl poszedł dobrze. Natomiast znam wielu aktorów budujących role przez wchodzenie z kolegami na czas pracy w pewien rodzaj relacji. W tak długim procesie pracy, jaki jest w teatrze, ludzie budują między sobą jakąś relację i ona bardzo często przenika się, wchodzi w sferę prywatną w pewnym sensie.

Ja: *Wiesz, wielokrotnie o tym rozmawialiśmy i to było niesamowite, że to się wytwarzało samo z siebie, nie zakładaliśmy tego, a to się działo w procesie. Ale działo się w tak bezpieczny sposób, że nie rezonowało to na nasze życia prywatne.*

WF: Byliście w pewnym wielomiesięcznym procesie... wiesz, dlatego ja gdzieś nie lubię robić spektakli małoobsadowych, bo wtedy to jest bardzo trudne, jest się w bardzo bliskiej relacji ze wszystkimi. Jeżeli między ludźmi wszystko się zgadza to jest super, ale jak się nie zgadza, a spędza się trzy miesiące, dwa razy dziennie w tym samym składzie, to zaczyna to być trudne. Te więzi muszą być. Przy obsadzaniu duetów miłosnych zawsze jest dużo niebezpieczeństw. Dużo łatwiej jest zagrać na scenie nienawiść niż autentyczną miłość, to też nie wydarza się w momencie, kiedy aktorzy nie wytwarzają tego, tak jak ty mówisz, w przestrzeni nie - prywatnej, ale w przestrzeni procesu relacji między sobą. A jak pamiętam, te wszystkie rzeczy, w których to się zaczynało wydarzać, miałem poczucie, że udawało się zbudować takie relacje na scenie; że to się wydarzało między ludźmi w procesie - mówię oczywiście relacjach przyjacielsko-miłosnych niekoniecznie miłości romantycznej.

Ja: *Odnosnie tego, co mówisz, twierdzę, że wielką siłą tego, że my byliśmy zabezpieczeni przed tworzeniem uczucia romantycznego między dwójką aktorów było to, że ty nas bardzo mocno zaopatrzyłeś w strukturę emocjonalną, moralną tych postaci na poziomie pierwszego*

etapu prób i dzięki temu my mieliśmy możliwość odniesienia się do tego, jak czują ci ludzie a nie my.

WF: Wiesz, to zawsze jest coś takiego, że to jest tak zwany w nomenklaturze dramowej: „płaszcz roli”, w sensie, że zawsze pracuje się na roli, a nie na człowieku, ale nikt z nas na poziomie logicznym i realnym nie ma dostępu do myślenia innej osoby. Nawet jeżeli stworzymy postać mordercy to i tak obdarzamy ją tym, co mamy z doświadczenia w sobie. Nie mamy dostępu do doświadczenia innej osoby. Całe nasze życie doświadczamy siebie, swoich stanów emocjonalnych, możemy obserwować stany emocjonalne innych osób, ale i tak rozumiemy je i interpretujemy je poprzez nasze doświadczenie. Jesteśmy zawsze zakłęci w jakimś swoim kręgu doświadczenia, tyle możemy zrozumieć z innych ludzi, co rozumiemy z siebie. Poznawanie innych ludzi doprowadza nas często do lepszego rozumienia siebie, natomiast cały czas mam poczucie, że to i tak wszystko jest z nas. Na tym polega aktorstwo, że oddaję siebie w tym doświadczeniu.

Ja: *Przechodząc do postaci Guy'a/Hutcha powiedz mi, jak wyglądał pomysł, koncepcja na budowanie tych dwóch postaci razem? Czy od początku planowałeś budowanie tych postaci jako dwóch odrębnych bytów w opozycji do siebie, czy może bardziej jako awers i rewers tej samej postaci?*

WF: Na początku myślałem o nich jako o niezależnych postaciach, natomiast później, tak naprawdę w procesie powstawania okazywało się, że dużo ciekawsze jest myślenie o nim jako o jednej postaci. U zarania była decyzja, żeby przy okazji mniejszym udziale aktorów zagrać większą ilość ról. W momencie, gdy podejmowaliśmy tę decyzję, wydawało się to ciekawe z punktu widzenia percepcji Rose, że to już będzie ten moment, w której ta jej percepcja się zaburza. My widzimy tych samych aktorów, a ona widzi różne postaci. Nie wiemy, czy to jest moment podważenia realności tego świata, bo opowieść Polańskiego jest tak naprawdę opowieścią o pytaniu, co jest realne, a co nie jest? Czy oglądamy historię opętania przez diabła czy historię choroby psychicznej? Czy ta cała satanistyczna wizja jest realna, czy jest jej snem, halucynacją. I w tym sensie ważnym było nastrój tej dwuznaczności pogłębić przez założenie, że oprócz Rosemary wszyscy grali podwójne role. To bardzo mocno było związane z koncepcją, że Rosemary jest soczewką tego świata, czy w pewnym sensie oglądamy jej POV, ale później pojawiło się to, że są to pewne archetypy, z którymi

ona się spotyka, które mogą mieć różne strony. Wtedy dla większości z tych postaci znalazły się rdzenie, które dokładnie zaczynały pokazywać awers i rewers.

Ja: *A ja właśnie mimo, iż budowaliśmy to od początku na opozycyjnych postaciach miałem wrażenie, że - i to jest klasyczna nadinterpretacja aktora - od początku Hutch jest takim wyrzutem sumienia Guy'a. Czymś niedoścignionym, czego on nigdy nie będzie mieć, a czego Rose brakuje w nim, bo z jakiegoś powodu Hutch cały czas krąży wokół nich.*

WF: Wiesz, to jest taki proces sprawdzania tego, też nie pamiętam, kiedy dokładnie my za tą intuicją poszliśmy, w którym momencie procesu.

Ja: *Pamiętam, że ta percepcja kierowała się w stronę awers-rewers, gdy mieliśmy Guy'a i nie mogliśmy złapać Hutcha, że gdzieś ta opozycyjność dwóch postaci nam nie rezonowała.*

WF: Tak. Myśmy też kompletnie zmienili założenia dotyczące Hutcha - na początku miał być najlepszym przyjacielem Rose - a tak naprawdę formę, w której realizuje się ta jego przyjacielskość. Zamiast kogoś, kto miał być miły i wspierający okazał się być kimś, kto Rosemary konfrontuje z prawdą. I z takiego błędnego na początku pojęcia, że on będzie takim troskliwym misiem stał się kimś, kto stawia jej lustro i każe patrzeć. Ale to nie jest zmiana założenia, to jest raczej decyzja dotycząca sposobu realizacji tego założenia. Założenie przyjaciela zostało całkowicie zrealizowane, tylko okazało się, że w tym świecie przyjaźń opowiada się przez pewien rodzaj ostrości, a nie przez miękkość.

Ja: *Teraz ciekawostka, ostatnio na jednym ze spektakli pojawiła się taka rutyna, nie aktorska, ale rutyna związku.*

WF: Trochę go jednak gracie...

Ja: *Owszem, ale dzięki tej rutynie związku postanowiliśmy spróbować, z poziomu aktorskiego, zmienić pewne założenia, bo zaczęło nam brakować takiego chwytania życia po wielkim wydarzeniu (aborcja dziecka). Zazwyczaj, jak jesteśmy po trudnym etapie w życiu, to próbujemy się od tego odbić. I zmieniając te założenia odbudowały się rzeczy, które pogubiły się w rutynie związku. To było niesamowite doznanie.*

WF: Każdy taki spektakl się zmienia i on się musi zmieniać, to nie jest możliwe, że przy takim... jeśli rozmawiamy o systemie amerykańskim, to on jest jednak oparty dużo bardziej na tym, że spektakl jest grany po premierze w jakiejś ilości setów i potem schodzi. A w naszym systemie to trochę inaczej wszystko wygląda. W trudnych spektaklach zakładających wejście emocjonalne jest to pewne wyzwanie, to trzeba wytworzyć i przez dłuższy czas utrzymać. Jak proces zasysa pewną rzeczywistość i ludzi, to tak naprawdę powinien później zasysać tych ludzi po zmianie i trzeba być otwartym na to, że nie da się ustawić spektaklu 1:1 i zawsze go grać tak samo, tylko że trzeba go będzie po jakimś czasie zmieniać w napięciach, co lubię robić. Świat się zmienia, aktorzy się zmieniają, więc eksploatacja też musi zawierać otwartość na tę zmianę.

Dziękuję.

ZAKOŃCZENIE

Już od początku XX wieku, ludzie postanowili zgłębić naturę człowieka. Dzięki rozwijającej się psychologii i psychoanalizie człowieka, zaczęliśmy dowiadywać się o sobie i naszych mechanizmach działania coraz więcej. Tak samo w tamtym okresie, w teatrze, ludzie sztuki zaczęli dostrzegać wyczerpywanie się konwencji. Jedną z tych osób był Konstanty Stanisławski, dzięki, któremu realizm na stałe zagościł w teatrze. Aktorzy po dziś dzień tworzą w oparciu o jego system. Był on wyjątkowy. Zainspirował wielu kolejnych twórców do dalszego reformowania go. Dziś, mimo uniwersalnych założeń jego systemu, możemy odczytywać go dość archaicznie i mam wrażenie, że nowe tłumaczenia nie spełniają swojego zadania, jakim jest ułatwienie jego interpretacji. Język czasów Rosji, lat trzydziestych ubiegłego wieku, stanowi wielką przeszkodę w odpowiednim rozszyfrowaniu systemu. Stanisławski, miał wielu kontynuatorów swojego dążenia. Stella Adler jest jedną z nich. Postanowiła przeformułować jego metodę, w celu maksymalizacji efektów w procesie twórczym. Metody wprowadzają przyziemny element w magicznym procesie, jakim jest tworzenie postaci w spektaklu teatralnym. Z jednej strony ujednolicają sposób działania aktora, a drugiej, przez wyćwiczone schematy, pozwalają aktorowi sięgać głębiej, w bezpieczny sposób. Tak postrzegam *Metodę Stelli Adler*. Dzięki pomocy wyobraźni, w procesie tworzenia postaci, daje ona możliwość bezpiecznego przenikania w życie granych przez nas ludzi.

Poczucie bezpieczeństwa w procesie twórczym jest dla mnie pojęciem kluczowym. Aktor musi mieć możliwość tworzenia w warunkach, dających mu szansę pełnego otwarcia się. Tylko wtedy, gdy oddajemy się całkowicie granej przez nas postaci, potrafimy osiągnąć jedność z naszym bohaterem. Tylko te warunki pozwalają na świadome i nie zagrażające naszej psychice, zaangażować się w proces twórczy. Takie warunki stwarza korzystanie z *Metody Stelli Adler*. Pozwala na etapie tworzenia się koncepcji postaci zbudować siatkę informacji, niezbędnej do rozpoczęcia procesu fizycznego kształtowania postaci. Nie inaczej było podczas pracy przy spektaklu „Rosemary” Wojciecha Farugi.

Praca nad „Rosemary” stanowiła ważny punkt mojego rozwoju aktorskiego. Po zrealizowaniu spektaklu „Pod presją”¹⁰⁰ z Mają Kleczewską, powstały we mnie pytania, odnośnie sposobu realizacji zadań wyznaczonych nam, aktorom w obrębie sztuki teatralnej.

¹⁰⁰ Spektakl w reżyserii Mai Kleczewskiej, na podstawie filmu „A Woman Under the Influence” J. Cassavetes. Zrealizowany w 2018 roku w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

W sposobie prowadzenia postaci, powoływania jej do życia i tworzenia jej ciągle „na nowo”. Pytania te doprowadziły mnie do rozpoczęcia studiów doktorskich i próby podjęcia się zgłębienia tematu. Efektem tych rozmyślań było skierowanie się w stronę aktorstwa metodycznego i znalezienie dla siebie odpowiedniej drogi w procesie twórczym. Padło na *Metodę Stelli Adler*, lecz nie był to ślepy traf. Już przed rozpoczęciem pracy nad analizą metody i zagłębianiem się w nią, podświadomie i bezwiednie wykorzystywałem elementy tej metody w procesie budowania postaci. Naturalnym było kontynuowanie procesu poznawczego i analitycznego, który nieprzerwanie trwa do dziś i jest przeze mnie przenoszony na grunt akademicki na Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, gdzie jestem wykładowcą. Mam wrażenie, że dopiero teraz zaczynam, w większym stopniu, wykorzystywać potencjał tej metody, gdyż uważam, że jest ona idealnie skrojona w procesie dydaktycznym. Wprowadzając jej elementy w proces kształtowania aktora-tancerza, pozwala na spojrzenie, wykraczające poza pracę związaną z ciałem. Pozwala na uruchomienie wyobraźni w nieznanym dotąd studentom sposób.

Mówi się, że w naszym zawodzie bardzo dużo zależy od znalezienia się w odpowiednim miejscu, w odpowiednim czasie. Dla mnie „Rosemary” i spotkanie z Wojciechem Farugą było tym odpowiednim miejscem i odpowiednim czasem. Praca nad tym przedstawieniem i proces tworzenia postaci Guy/Hutch była ważnym etapem mojej kariery zawodowej. Pozwoliła mi na próbę pierwszego, świadomego wykorzystania założeń metody w procesie twórczym. Dała mi możliwość zdania sobie sprawy z głębią mechanizmów zachodzących w człowieku, stworzonym przez nas na scenie. Nawet, jeżeli problematyczne było wykorzystanie pełni potencjału metody w procesie twórczym, dało mi do zrozumienia, że zakorzenienie się w metodzie ma sens. Pozwala uporządkować pewne etapy twórcze, za pomocą uniwersalnych narzędzi aktorskich takich jak: tworzenie emocjonalności postaci z wyobraźni, wprowadzaniu działania jako podstawowego narzędzia aktorskiego oraz dogłębnej analizy tekstu pod kątem świata w nim zawartego, oraz postaci: ich relacji i motywacji.

Stella Adler sama twierdziła, że aktor powinien przeformowywać metody na własny użytek. Tylko aktor wie, jakie mechanizmy najlepiej działają na niego w procesie twórczym. Sama przecież zrobiła dokładnie to samo, analizując *System Stanisławskiego* i przekształcając go w swoją własną metodę, zakorzenioną głęboko w realiach amerykańskiego rynku. Zakorzenioną głęboko lecz z drugiej strony, niesamowicie uniwersalną. Cieszę się, że praca nad spektaklem „Rosemary” w reżyserii Wojciecha Farugi, zrealizowanym w Teatrze Śląskim w Katowicach pomogła mi zmierzyć się z pytaniami stawianymi sobie od pewnego

momentu kariery zawodowej. Ta dysertacja jest moją odpowiedzią na stawiane sobie pytania.

BIBLIOGRAFIA

1. Adler Stella, „The Art of Acting”, Ed. Howard Kissel, New York: Applause Books, 2000
2. Benedetti Jean, „Stanislavski: An Introduction. 1982”, New York: A Theatre Arts Book Routledge, 2000
3. Bogdan Lew, „Stanisławski. Teatralna powieść wieku”, Fundacja STU, Studio GROM, Kraków 2021
4. Braun Kazimierz, „Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie-idee-zdarzenia”, Zakład narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo. Wrocław 1984
5. Czechow A. Michaił, op. Marek Sołek, „O technice aktora”, ARCHE, 2008
6. Darvas Ruthel Honey-Ellen, „A Comparative Study Of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler And Sanford Meisner In The Context Of Current Research About The Stanislavsky System”, Wayne State University
7. „Dialog” 1964, nr. 4
8. Fergusson Frances, “ The Notion of Action.” Tulane Drama Review, 9:1 (Autumn 1964)
9. Fertacz Magdalena, scenariusz sztuki teatralnej „Rosemary”
10. Gerrig J. Richard, Zimbardo G.Philip, red. Maria Materska, „Psychologia i życie. Wydanie nowe”, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa, 2008
11. Gale Laura, „Harold Clurman and The Group Theatre: A Celebration and a Call to Action. An educational tool for theatre instructors”, Nowy Jork, 2003
12. Hethmon R. H., „Strasberg at the Actors Studio. Tape-Recorded Sessions”, Nowy Jork, 1968
13. Hirsch Foster, Bell James, „Birth of the Method: The Revolution in American Acting”, 2014
14. Kulesza Marek, „Ryszard Bolesławski Umrzeć w Hollywood”, PIW 1989
15. Lewis Robert, „Method—or Madness?”, New York, Samuel French, Inc., 1958
16. Lewis Robert, „Slings and Arrows: Theater in My Life”, Applause, 2000
17. Meersman, Roger Leon, „The theatre magazine; An analysis of its treatment of selected aspects of american theatre”, University of Illinois, Ph.D., Speech-Theater, University Microfilms, Inc.. Ann Arbor. Michigan, 1962
18. Merlin Bella, „Konstantin Stanislavsky”. London and New York: Routledge, 2003
19. Niemirowicz-Danczenko Władimir, „O teatrze”, PIW, Warszawa 1957

20. Polański Roman, „Roman”, Wydawnictwo Polonia, Warszawa 1989
21. Reynolds C. Stephen, „The Theatre Art of Robert Lewis: An Analysis and Evaluation”, Diss. The University of Michigan, Ann Arbor, Mi, 1981
22. Sanetra Robert, „Psychoanalityczne koncepcje sztuki a metoda aktorska Konstantego Stanisławskiego”, UWM, Olsztyn, 2017
23. Schiller Irena , Ze wspomnień o „Balladynie” w I Studio MChAT, „Pamiętnik Teatralny”, 1960
24. Stanislavski Konstantin, Trans. and Ed. Jean Benedetti, „An Actor’s Work: A Student’s Diary. New York”: Routledge, 2008
25. Stanislavski Konstantin, Trans. and Ed. Jean Benedetti. „An Actor’s Work on a Role.” London and New York: Routledge, 2010
26. Stanisławski Konstanty, „Etyka”, PIW, Warszawa, 2010
27. Stanisławski Konstanty, „Moje życie w sztuce”, PIW, Warszawa 1954
28. Stockton Miriam, „Report and Synopie of Growth of the Laboratory Theatre from June 1, 1923 - June1, 1928, Archiwum ALT
29. Strasberg Lee , Ed. Evangeline Morphos, „A dream of passion. The development od the method”, Penguin Group, New York, 1988
30. Uniejewska Ewa Danuta, „Stanisławski. Człowiek i jego metody” R. Bolesławski, Tłumaczenie Ewa Danuta Uniejewska, publikacja w „Ryszard Bolesławski Lekcje aktorstwa. Teksty z lat 1923-1933”, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2015
31. Whitney Christa, Wywiad z Tomem Oppenheimem dyrektorem artystycznym i kierownikiem Stella Adler Studio of Acting w Nowym Jorku, prawnukiem Jakoba Adlera. 8 marca 2016 roku w ramach Wexler Oral History Project Yiddish Book Center w Nowym Jorku
32. Williams R. A., „The American Laboratory Theatre”, rozprawa doktorska, Iowa University, 1965
33. Zaorska Magdalena, „O nadświadomości według Stanisławskiego. Acta Neophilologica 14/2, 245-257”, 2012

NETOGRAFIA:

34. https://www.academia.edu/29180490/Ryszard_Bolesławski_Lekcje_aktorstwa_Teksty_z_lat_1923_1933
35. https://www.academia.edu/50282576/Boleslavsky_Stanislavsky_who_was_first_The_development_of_the_Stanislavsky_System_in_the_American_lessons_of_Richard_Boleslavsky
36. <http://www.ast.krakow.pl/uczelnia/zeszyty-naukowe-ast/>
37. https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Neophilologica/Acta_Neophilologica-r2012-t14-n2/Acta_Neophilologica-r2012-t14-n2-s245-257/Acta_Neophilologica-r2012-t14-n2-s245-257.pdf
38. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/birth-method-revolution-american-acting>
39. <https://core.ac.uk/download/pdf/29161288.pdf>
40. https://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=oa_dissertations
41. <https://docplayer.pl/23277798-3-1-emocje-w-metodzie-k-s-stanislawskiego.html>
42. <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/teatrolodzy-i-filmoznawcy-o-ryszardzie-boleslawskim>
43. <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/realizm-i-prawda-emocjonalna-stanislawskiego-metody-pracy-z-aktorem.html>
44. [https://en.wikipedia.org/wiki/Group_Theatre_\(New_York_City\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Group_Theatre_(New_York_City))
45. https://en.wikipedia.org/wiki/Cheryl_Crawford
46. https://en.wikipedia.org/wiki/Harold_Clurman
47. https://en.wikipedia.org/wiki/Stella_Adler
48. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3978974>
49. <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUK Ewiv4r7Tjsn2AhUrlIsKHR4mDLkQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fimages.ifformat.pl%2F311B43ABEB%2F4E621C3E-9652-468E-A5BD-CCAF212B1D74.pdf&usg=AOvVaw3Nru6OfF3EE9cEIIHE2iWa>
50. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUK EwiV-obcjc2AhWttIsKHYmmB7kQFnoECAwQAQ&url=https%3A%2F%2Fruj.uj.edu.pl%2Fxmlui%2Fbitstream%2Fhandle%2Fitem%2F156448%2Fkolacz_moda_na_metod

e_2019.odt%3Fsequence%3D2%26isAllowed%3Dy&usg=AOvVaw2edIYB-Woa-Pq2d8DTEAq9

51. http://www.letitbeart.com/files/educational_guide.pdf
52. <https://methodactingforme.com/stella-adler-technique/>
53. http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_2_2004.pdf
54. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamp_\(estetyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamp_(estetyka))
55. https://pl.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Stanisławski
56. http://www.psychiatriapolska.pl/uploads/images/PP_5_2016/959RybakKorneluk_PsychiatrPol2016v50i5.pdf
57. <https://studsterkel.wfmt.com/programs/interviewing-harold-clurman>
58. <https://teatralny.pl/historia-teatru/ryszard-boleslawski-albo-encyklopedia-teatru-polskiego,1349.html>
59. <https://teatr-pismo.pl/4496-dont-act-nie-graj/>
60. <https://teatr-pismo.pl/7225-wglad-w-amerykanska-metode/>
61. http://uwm.edu.pl/hip/sites/default/files/numery/UWM_HiP_2017_nr23_Sanetra_Psychanalytyczne%20koncepcje%20sztuki%20a%20metoda%20aktorska%20Konstantego%20Stanisławskiego.pdf
62. <https://www.yiddishbookcenter.org/collections/oral-histories/interviews/woh-fi-0000782/tom-oppenheim-2016>
63. <https://yiddishkayt.org/view/stella-adler/>