

Autoreferat

1. Imię i nazwisko.

Cezary Kosiński

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

1. Dyplom ukończenia Wydziału Aktorskiego w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie otrzymany 06 czerwca 1996 roku.

2. Tytuł magistra sztuki w zakresie aktor dramatu otrzymany 02 lipca 1998 roku.

3. Tytuł doktora sztuki w dziedzinie sztuk teatralnych nadany uchwałą Rady Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie w dniu 18 grudnia 2017 roku, na podstawie rozprawy doktorskiej pod tytułem:

Aktor w procesie twórczym. Praca nad rolą Makbeta.

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.

1. Teatr Dramatyczny w Warszawie: 01 września 1996 - 31 sierpnia 1997.

2. Teatr Rozmaiłości w Warszawie: 01 września 1997 – 31 sierpnia 1999,
01 lutego 2000 – 30 kwietnia 2002, 02 września 2002 – 09 października 2008.

3. TR Warszawa: 01 września 2014 – 30 listopada 2020.

4. Teatr Narodowy w Warszawie: 01 września 2013 – 31 sierpnia 2014,
01 czerwca 2021 - do chwili obecnej.

5. Akademia Teatralna im. Al. Zelwerowicza w Warszawie:
12 września 2014 - do chwili obecnej.

4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.).

Różne stopnie zanurzenia. Tożsamość aktora w procesie twórczym.

1. Tu i Teraz.

Teatr istnieje tylko *tu i teraz*. Tylko *tu i teraz* może się urzeczywistnić. Zdarzenie teatralne z definicji jest chwilowe, ulotne, niepowtarzalne. Tylko taki teatr: *in statu nascendi* zawsze mnie intrygował, pociągał, porywał. Tylko taki teatr chciałem uprawiać.

Stało się tak prawdopodobnie pod wpływem mojej fascynacji twórczością Jerzego Grotowskiego. Wśród wybitnych twórców Teatru Laboratorium¹ szczególne miejsce zajmował Ryszard Cieślak. Oglądając liczne fragmenty rejestracji jego prób, ćwiczeń warsztatowych, treningów ciała i głosu, spektakli oraz filmów z jego udziałem, miałem nieodparte wrażenie obcowania z niezwykle wrażliwością. Był aktorem, który nadawał swoim bohaterom duchowy wymiar o wyjątkowej aurze, jednocześnie doskonale łącząc precyzję formy z bogactwem żywej, pełnej sensów treści. Marzyłem, że kiedyś uda mi się osiągnąć taki poziom skupienia, precyzji, siły scenicznej i pełnego zanurzenia w roli. Do dziś wywołuje to we mnie głębokie poruszenie.

Oczywiście 30 lat temu nie byłem świadomy złożoności procesu twórczego Teatru Laboratorium, jego ciemnych stron i skomplikowanej drogi, jaką przeszła grupa od swoich początków aż po odejście, a może raczej ucieczkę, od teatru. Nie rozumiałem jeszcze, czym właściwie był ten teatralny wehikuł. Jednak nie to jest dla mnie najważniejsze w tej historii.

¹ Teatr Laboratorium - najbardziej znana i najczęściej stosowana ogólna nazwa zespołu Jerzego Grotowskiego. Określenie „laboratorium” zostało oficjalnie dodane do nazwy Teatru 13 Rzędów 1 marca 1962 roku niedługo po premierze *Kordiana*, w trakcie prac nad *Akropolis*. Wiązało się ono z przełomową zmianą w praktyce zespołu, jaką było rozpoczęcie metodycznych prac badawczych w zakresie sztuki aktorskiej. Oznaczało to stopniowe odchodzenie od pracy nakierowanej bezpośrednio na wymagania i potrzeby związane z kolejnymi przedstawieniami na rzecz prowadzonego metodami teatralnymi procesu poznawczego, dotyczącego tyleż sztuki aktorskiej, co możliwości organicznego rozwoju człowieka.

<https://grotowski.net/encyklopedia/teatr-laboratorium>

GROTOWSKI.NET. Instytut im. Jerzego Grotowskiego, dostęp online 01 12 2024.

Teksty Jerzego Grotowskiego² miały na mnie niezwykle silny wpływ. Szczególnie mocno oddziaływało na mnie jego bezkompromisowe podejście do pracy warsztatowej, obejmującej trening ciała i głosu.

Grotowski kładł nacisk na rzetelność rzemieślniczą, nastawioną na przekraczanie własnych ograniczeń i badanie przeszkód zarówno w ciele, jak i w psychice, a nie na zdobywanie kolejnych umiejętności czy sztuczek. Potępiał kuglarstwo, stawiając rozwój rzemiosła na pierwszym planie. Określał także ścieżkę rozwoju aktora – nie tylko zawodowego, ale również duchowego, ludzkiego. Do dziś działa na mnie metafora zawarta w opowieści o drabinie Jakubowej³.

Na tę pierwotną fascynację nałożyło się ukryte gdzieś bardzo głęboko pytanie o tożsamość aktora - człowieka. Kim jestem, gdy stoję na scenie? Co ja tu robię? Reprezentuję? Odtwarzam? Opowiadam? Gdy gram Hamleta, wtedy jestem Hamletem, czy jestem nadal sobą? A jeśli sobą, to kim?

Nie chodzi tu tylko o nazwanie tego, co czuję, stojąc na scenie, ale raczej o próbę odkrycia możliwości tworzenia sensów i treści poprzez różne sposoby kreowania postaci oraz różne poziomy relacji aktora z widzem. Ostatecznie teatr jest spotkaniem, jest kontaktem, jest komunikatem. Świadomość poziomu na jakim to spotkanie się odbywa jest ważna i potrzebna aktorowi, bo jest jednym z elementów kontekstu, czyli ramy, w której przekaz się realizuje. Jest zatem warunkiem koniecznym do uzyskania wiarygodności scenicznej, podobnie jak znajomość zasad dialogowania, interpretacja tekstu, kompozycja dramaturgiczna.

Co więcej, to zagadnienie jest równie stare jak sam teatr. Akt zburzenia czwartej ściany⁴ dokonał się już w teatrze antycznym. Już wtedy aktor mówił do ludzi jednocześnie jako postać i jako on sam. Nie wiemy na ile świadomie. Namysł nad statusem ontologicznym aktora zaowocował najróżniejszymi teoriami teatru, teoriami sztuki aktorskiej, zrodził różne formy i style aktorskiej ekspresji. Ten proces poznawczy trwa nadal i jest równie żywy, jak dawniej. Każdy aktor nieco inaczej swoją obecność na scenie rozumie, inaczej sobie z nią radzi. Inaczej oswaja lęk wyjścia na scenę. To temat, który rzadko poruszamy w rozmowach, a nie jest także przedmiotem nauczania w szkołach teatralnych.

² Jerzy Grotowski *Teksty z lat 1965-1969*. Wydawnictwo WoK, 1989r.

³ „Sztuka jest jak drabina Jakubowa, po której szczeblach mogą schodzić aniołowie. Teatr nie jest rzeczą świętą, ale święta jest praca. Rzemiosło aktora jest tym, co musi zostać ocalone; teatr może zginąć”

Lech Raczak *Grotowski mój mistrz. Wspomnienia o Grotowskim*. Przekrój 08 2009, 14 04 2009.
dostęp online, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/grotowski-moj-mistrz.html>

⁴ Czwarta ściana – symboliczna granica między widzami, a aktorami w teatrze.

Owszem, mówimy o prawdzie scenicznej, rozumianej jako zgodność formy z treścią w kontekście świata przedstawionego na scenie. Zastanawiamy się nad wiarygodnością postaci i autentycznością aktu twórczego. Jednak rzadko dzielimy się odczuciami z bycia w tej sytuacji. Moje rozważania mają charakter wstępny. Chciałbym otworzyć dyskusję na temat, który mam wrażenie, nie jest dostatecznie poważnie traktowany.

Nasuwa mi się porównanie do koordynacji intymności, która ostatnio w formie warsztatowej pojawiła się w Akademii Teatralnej. Jej celem było wyposażenie adeptów sztuki w narzędzia pozwalające na bezpieczne wchodzenie w sceniczne sytuacje intymne, bliskość, erotykę. Okazało się jednak, że zaproponowany zestaw ćwiczeń w prosty, ale niezwykle skuteczny sposób rozwija u osób studiujących świadomość ciała, zapewnia poczucie bezpieczeństwa i przynosi efekty wykraczające poza początkowe założenia.

Być może podobnie jest z tożsamością aktora na scenie, świadomością obecności scenicznej. Uważam, że należy się temu dokładniej przyjrzeć. Spontaniczność, zmysł improwizacji, naturalność, to bardzo pożądane cechy u aktora, jednak zyskują wiele, gdy zostają podbudowane świadomością sceniczną, umiejętnością budowania komunikatu. Teatr nieustannie się zmienia, zmieniają się konwencje. Zmienia się także rozumienie obecności aktora na scenie, jego relacja z publicznością, co z kolei przenosi się bezpośrednio na formę jaką teatr może przyjąć, sposób w jaki może oddziaływać na widza. Chciałbym spróbować rozwinąć te wątki, poddać weryfikacji spostrzeżenia oraz odpowiedzi, jakie klarowały mi się podczas pracy nad różnymi rolami, w różnych spektaklach, z różnymi tekstami. Swoje rozważania oparłem na kilku rolach. Wszystkie powstały w przedstawieniach wyreżyserowanych przez Piotra Cieplaka, któremu w swojej teatralnej podróży bardzo wiele zawdzięczam.

Aby jednak rzetelnie rozpocząć tę opowieść odwołam się do najbardziej chyba znanej wykładni tożsamości scenicznej aktora, jakiej dokonał Richard Schechner w *Performatyce*⁵.

⁵ Richard Schechner *Performatyka. Wstęp*, przekład Tomasz Kubikowski, wydawca: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006

2. Ja – nie ja.

Kim jestem? Kim jest moja postać? To podstawowe pytania aktora w procesie twórczym. Richard Schechner proponuje definicję aktu twórczego, której korzenie sięgają teorii rytuałów przejścia opisanych przez Arnolda van Gennepa⁶, a rozwiniętych przez Victora Turnera⁷:

Przemieszczenia następują nie tylko w sytuacjach rytualnych, lecz także w performansach artystycznych. W istocie spotykają się tu różne rodzaje performansu. Aktorzy... ..trenują, ćwiczą i próbują, żeby móc na pewien czas wyjść z siebie i wejść całkowicie w to, co stanowi ich performans. W teatrze aktorzy robią na scenie coś więcej niż tylko udają. Przeżywają oni podwójne przeczenie. Podczas gry nie są ani sobą, ani też postaciami. Gra teatralna zachodzi pomiędzy „nie - ja ... nie - nie - ja“. Aktorka nie jest Ofelią, lecz nie jest także nie – Ofelią.... Aktorka gra w „czasoprzestrzennym pomiędzy o wysokim potencjale, gra w czasoprzestrzeni liminalnej⁸.

Wedle tej wykładni aktor w procesie twórczym jest zawieszony pomiędzy *realnym*, a *wyobrażonym*. Przebywa, a może raczej należałoby powiedzieć *realizuje się* w przestrzeni liminalnej pomiędzy rzeczywistością, a fantazją.

W pełni zgadzam się z powyższym opisem, jednak nie mówi on nic o odczuciach aktora, o jego doświadczaniu obecności na scenie. Pragnę uzupełnić opis Richarda Schechnera fragmentem mojej pracy doktorskiej, który nieco poszerza perspektywę:

⁶ Arnold van Gennep – francuski etnograf i folklorysta. Prowadził badania nad francuskim folklorem, stworzył teorię obrzędów przejścia opisaną w książce *Les rites de passage (Obrzędy przejścia)* opisującą trzy fazy tych obrzędów: wstępną (preliminalną), okresu przejściowego (*liminalną*) i włączenia (*postliminalną*)
dostęp online, 01 12 2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Arnold_van_Gennep

⁷ Victor Witter Turner – brytyjski antropolog pochodzenia szkockiego. Znany przede wszystkim z publikacji na temat symboli i rytuałów przejścia. Turner zyskał sławę dzięki swym badaniom nad teorią trójdzielnej struktury rytuału A. van Gennepa i rozwinięciu w niej fazy środkowej (liminalnej). Zauważył, że w stanie liminalnym, przejściowym między dwiema innymi fazami, uczestnicy rytuału są „pomiędzy”.
dostęp online, 01 12 2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Victor_Turner

⁸ Richard Schechner *Performatyka. Wstęp*, przekład Tomasz Kubikowski, wydawca: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

Odczuwanie napięcia pomiędzy nie – ja i nie - nie – ja jest rzeczywistym zjawiskiem. Towarzyszy mu także odczucie niekompletności, uproszczenia, redukcji. Zdarzało mi się doświadczać tego rodzaju nie – bycia, sytuacji granicznej, która oswojona, przynosi nawet czasem poczucie wolności, ulgi.

Aleksandra Konieczna grająca w spektaklu 2007:Macbeth rolę Lady Macbeth również przywołuje to odczucie. Wspomina je jako luksus nie-bycia sobą. Mimo schechnerowskiego wyjaśnienia trzeba zauważyć, że obecność, tożsamość aktora występującego na scenie wciąż pozostaje zagadkowa. I jest doskonałym przyczynkiem do dyskusji, która zmienia teatr, dynamizuje go. Jest źródłem dążenia aktorów do samoświadomości. Pozwala teatrowi przybierać nowe formy, nawiązywać komunikację z widzom w bardziej dojrzały i przemyślany sposób.

Piszę o tym w nawiązaniu do ewolucji, która dokonała się w przeciągu zaledwie dwudziestu lat mojej pracy w teatrze. A przecież w kontekście historycznym teatru jest to bardzo krótki okres. Po premierze Magnetyzmu serca Grzegorza Jarzyny w 1999 roku jeden z recenzentów spointował moją rolę Albina sformulowaniem, że jest to jedynie szkic do postaci. I było to określenie pejoratywne. Dziś, w dobie teatru, który sam siebie określa jako postdramatyczny, gdy widzowie przywykli do otwartej formuły spektaklu, do niechronologicznej, czy nawet alogicznej narracji, doszło do tego, że krytycy wręcz zarzucają aktorom klasyczne budowanie ról, żądają zrezygnowania z postaciowania, z grania w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Chcą szkicu, łakną dystansu aktora do odtwarzanej postaci. Doceniają prywatność aktora, jego nieteatralność⁹.

Warto dodać, że przez siedem lat, które minęły od napisania tych słów, konwencje teatralne zmieniały się wielokrotnie, co tylko potwierdza, jak dynamiczną sztuką jest teatr. Ma to istotny wpływ na zagadnienia pedagogiczne. Ucząc aktorstwa, nie powinniśmy koncentrować się jedynie na teatrze, który jest teraz, ponieważ prowadziłoby to do szybkiego regresu. Zamiast tego powinniśmy skupić się na pogłębianiu u młodych twórców świadomości scenicznej oraz wypracowaniu narzędzi, które pozwolą im na własne poszukiwania w zakresie treści i formy aktu twórczego.

⁹ Cezary Kosiński *Aktor w procesie twórczym. Analiza pracy nad rolą Makbeta*. Praca doktorska. Akademia Teatralna w Warszawie, 2017.

3. Piotr Cieplak.

9 grudnia 2023 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie miała miejsce premiera spektaklu *Czekając na Godota*. Było to moje dziewiąte zawodowe spotkanie z Piotrem Cieplakiem.

Podczas tej pracy zacząłem sobie zdawać sprawę z drogi jaką wspólnie przebyliśmy. Od spektaklu *Historia o Miłosiernej, czyli Testament psa* (Teatr Rozmaitości, 1998), poprzez *Wątpliwość* (Teatr Polonia, 2012), aż do *Czekając na Godota*. To była długa podróż, pełna wspaniałych i nieoczekiwanych odkryć. Wszystkich nie sposób opisać. Zauważyłem jednak kilka kluczowych aspektów, niezwykle istotnych dla mojej drogi artystycznej, które dzięki tej współpracy zyskały nowy wymiar.

Oprócz ogromnej wiedzy i wybitnego warsztatu reżyserskiego, który objawia się wyjątkową umiejętnością pracy z aktorem, wrażliwością na ludzki aspekt pracy twórczej, oprócz wyczulenia na fałsz i łatwiznę, Piotr Cieplak posiada jeszcze jeden, niezwykle dar - dar budzenia u aktora świadomości. Nie tylko scenicznej. To odczucie towarzyszyło mi zawsze w naszej wspólnej pracy. Nawet gdy rozmawialiśmy tylko o postaci, o zagadnieniach związanych ze spektaklem, o kontekście realizowanego dramatu, zawsze ujawniał się w tych rozmowach jakiś szerszy kontekst, sposób patrzenia na świat, jakaś wizja, kosmos. Tematy podejmowane w jego przedstawieniach zawsze dotyczyły mnie osobiście, nie pozostawiały obojętnym, angażowały.

Często uderzała mnie dojrzałość i precyzja z jaką Piotr Cieplak formułował zadania sceniczne. Nierzadko dotyczyły one samej kondycji aktora na scenie, jego relacji z postacią, z widzem oraz jego tożsamości i obecności na scenie. Biorąc udział w jego spektaklach, miałem okazję doświadczyć różnych stopni zanurzenia w postać, którą miałem zagrać. To właśnie uderzyło mnie, kiedy grając Pozzo, spojrzałem wstecz na moje poprzednie role w przedstawieniach Piotra Cieplaka. Zdałem sobie sprawę, że przy żadnym innym reżyserze nie rozwinąłem tak mojej świadomości scenicznej, mojej wrażliwości na obecność aktora na scenie, jego tożsamość, jego sceniczne *ja*. Nikt inny nie skłonił mnie do zastanowienia się nad tym, kim właściwie jestem stojąc na scenie.

4. Chico.

Rola Chico – naiwnego, dobrodusznego chłopaka o niezwyklej wyobraźni była jednym z pierwszych dużych wyzwań scenicznych jakie otrzymałem tuż po zakończeniu studiów. W dużej mierze opierała się na sprawności fizycznej i poczuciu rytmu. Niezwykle istotną rolę w tym procesie odegrał Leszek Bzdyl, który koordynował ruch sceniczny. Jego praca nad ciałem stała się dla mnie kolejną obok Ryszarda Cieślaka, wielką inspiracją. I jest nią do dziś. Nadal korzystam z jego sposobu pracy, jego ćwiczeń i doświadczenia. Należy też podkreślić obecność w spektaklu grupy muzycznej Kormorany, która z wyjątkowym rozmachem udźwiękowałą nasz spektakl. Kontakt z realizmem magicznym Ariano Suassuny, z jego niezwyklej wyobraźnią i poczuciem humoru również sprzyjał możliwości zachłyśnięcia się kreowaną na scenie rzeczywistością. Podczas tej pracy miałem poczucie nieustannej euforii, co spowodowało niespodziewane efekty. Nastąpiła autentyczna synergia, która sprawiła, że spektakl co wieczór szybował. Zarówno twórcy, jak i widzowie uwielbiali to przedstawienie.

W pierwszej fazie prób oddałem się całkowicie realizacji zadań scenicznych. Było to szalenie satysfakcjonujące. I skuteczne. Wszystko wydawało się proste i oczywiste. Po prostu miałem zagrać rolę Chico. Spontanicznie rzuciłem się w wir pracy. Jednak pierwsze zaskoczenia pojawiły się dość szybko. Chico zawładnął najpierw moim ciałem, potem dotarł do wyobraźni, a następnie do serca i głowy. Podczas pracy nad postacią Chico miałem poczucie *zawłaszczenia*. Czułem, że to nie ja mierzę się z wyzwaniem zbudowania postaci Chico, ale raczej, że Chico zamieszkał we mnie i przejmuje nade mną kontrolę. Emblematycznym wyrazem tego zawłaszczenia była scena, w której Chico i Grilo usiłują sprzedać Piekarzowej kota, który „sra pieniędzmi”. Piekarzowa nie do końca wierzy oszustom i żąda dowodu. Wtedy Chico usiłuje wymusić na kocie obiecane monety. Kot się wyrывa, ucieka, walczy z trzymającym go Chico, ale ostatecznie kilka pojedynczych, wydalonych przez niego monet rzeczywiście dowodzi, że bohaterowie nie kłamią.

W naszej inscenizacji kot był zwykłym pluszakiem, którego animacja pozostawała w gestii aktora. Trzeba było przy pomocy sztuki aktorskiej ożywiać kupę kłaków i udawać zarówno jego motorykę jak i dźwięki. Scena ucieczki kota była więc wyłącznie zadaniem aktorskim. Do dziś pamiętam tego kota. Jego nagłe, przeciągłe jęki, (które oczywiście ja wydawałem), gdy próbowałem zmusić go do wydalenia pieniędzy, jego wycie, szarpaninę i ucieczkę, gonitwę za nim. Do dziś niemal czuję na sobie jego pazury, podrapane ręce i twarz, poszarpaną koszulę, jego wściekłość i ulgę, gdy w końcu daję mu spokój.

Po wielu latach Leszek Bzdyl zwierzył mi się, że on także, wciąż pamięta tę scenę. Scenę, w której to kot mnie animował, a nie ja jego. Prawdę mówiąc też tak to pamiętam. To kot animował mnie, a nie ja jego. Zostałem *zawłaszczony*.

Chico to przykład roli, w której aktor jest całkowicie zanurzony w postać. Jest postacią na sto procent. Jak wspomniałem, proces rozpoczął się od ciała. Pracowałem głównie nad rozluźnieniem, szczególnie w okolicach miednicy. Chodziło u uzyskanie wrażenia, jakby ciało Chico było w ciągłym ruchu, w nieustannym, ledwie dostrzegalnym tańcu. Jak mówił Piotr Cieplak:

Ten chłopak w miejscu nie usiedzi. Żywe srebro. Tańczy sambę chociaż stoi nieruchomo.

Jump, jump, jump.

Powoli moje ciało poddało się temu procesowi. Potem nastąpił szereg niespodziewanych zdarzeń. Nie przeczuwałem, nie byłem przygotowany, na to, że proces twórczy może mieć takie wspaniałe, nieoczekiwane efekty. Ciało zanurzone w procesie odwdzięcza się aktorowi w cudowny sposób. Pobudza jego wyobraźnię. Uruchamia poziomy proces twórczy, których nie da się osiągnąć analizą psychologiczną postaci. Tego się nie wymyśli. To się rodzi spontanicznie, gdy oddamy swoje ciało w służbę procesowi, gdy się w nim zanurzymy. To nie jest żadna mistyka, to aktorska, rzemieślnicza zasada, zresztą wypływająca wprost z doświadczeń Teatru Laboratorium. Aktor zaczyna żyć życiem postaci.

Dzięki takiemu podejściu do procesu twórczego przychodziły mi do głowy obrazy i skojarzenia nie związane ani ze światem Ariano Suassuny, ani z moim myśleniem o Chico. Poświęciłem temu stosowny fragment w mojej pracy doktorskiej:

Wychowały nas niedźwiedzie.

Dorastaliśmy w gromadzie kilkunastu bezzębnych futrzaków. Stara niedźwiedzica karmiła nas i tuliła do snu. Łagodna i troskliwa. Bawiła się z nami, pomagała przetrwać zimę. Wtuleni w jej grube futro leżeliśmy nieruchomo czekając nadejścia wiosny. Co pewien czas wymykaliśmy się chylkiem z gawry w poszukiwaniu jakiegokolwiek posiłku. Bezskutecznie. Zziębnięci, głodni i przerażeni błakaliśmy się po okolicy wpadając co chwila w śnieżne zaspy, aby w końcu zrezygnowani powrócić do niedźwiedziej kryjówki, która była naszym jedynym domem. I do niedźwiedziej rodziny, która była naszą jedyną rodziną. Innej nie mieliśmy. Dwie sieroty. Pozbawione rodziców podrzutki. Bez dzieciństwa, bez korzeni. Prócz siebie nie mieliśmy nikogo. Chico i Grilo. Przyjaciele.

Wrzesień 1997, Teatr Rozmaitości, Testament psa Ariano Suassuny w reżyserii Piotra Cieplaka. Siedzę w garderobie, patrzę w lustro.

Bez żadnego wyraźnego powodu zaczyna mi się robić smutno. Staram się skupić na spektaklu, ale wtedy jest jeszcze gorzej. Zaczyna mi się robić zimno. – Zaraz wchodzisz na scenę – słyszę głos inspicjenta. Próbuję się skupić jeszcze bardziej, ale już jest za późno. Już jestem w sercu zimowego lasu z niedźwiedziami.

Po pierwsze: skąd ten smutek? Testament Psa to przecież komedia z elementami dell'arte, pełna energii, optymistyczna w wydźwięku. W finale wszyscy idą do nieba. Najczystszej wody realizm magiczny. Po drugie: autor sztuki pochodził z Brazylii, a jest to przecież ciepły kraj i ze śnieżną zimą raczej się nie kojarzy. I po trzecie wreszcie: dlaczego niedźwiedzie? U Ariano Suassuny owszem, pojawiają się zwierzęta. Jest zmarły pies Szaruś, który napisał testament. Jest cień innego, bezimiennego Psa, jest magiczna ryba Pirrarucu. Jest nawet kot, który sra pieniędzmi. Wystarczająco liczna menażeria. Nie potrzebujemy tu niedźwiedzi. Proszę natychmiast opuścić moją wyobraźnię! Łby puszczają i milczą. Bezczelność! Nie po to ja ten trudny i wymagający zawód uprawiam (wtedy już od roku!) żeby mi się jakieś włochate stwory po moim głębokim i wrażliwym artystycznym wnętrzu pałętały bez przyczyny, świątynię twórczości bezczęściły, kapłaństwo moje i misję szargały. Żegnaj towarzystwo! Nie odchodzę. Namolne. Jak już przyszły, to nie odejdą. W takim razie stać tu, nie ruszać się, dopóki sprawa się nie wyjaśni! Niedźwiedzie zimą. Nie mam pojęcia, kiedy dokładnie w mojej wyobraźni zrodził się ten abstrakcyjny obraz, w żaden sposób nie związany ze spektaklem Testament psa. Nie rozumiałem ani jego sensu, ani genezy, ale wydawał mi się w pewien sposób przydatny, bo mnie uspakajał. Pozwalał się zrelaksować i wyciszyć. Dopiero po kilku latach zrozumiałem jego sens. Pomogły mi w tym konie. Paradoks. Stało się to podczas pracy nad rolą Męża w spektaklu Helena S¹⁰, reżyserowanym przez Aleksandrę Konieczną. Większość scen i dialogów w tym przedstawieniu było zapisem improwizacji aktorskich. Akcja spektaklu rozgrywa się w jednym pomieszczeniu. Jest to skromnie urządzony pokój z wielkim biurkiem, za którym siedzi Adwokat. Na czterech niesymetrycznie rozstawionych krzesłach siedzi pozostała czwórka mężczyzn: Ojciec, Przyjaciół, Kochanek i Mąż. Po chwili Adwokat otwiera kopertę i wydobywa z niej testament Heleny S. W formie szczerego i niezwykle przejmującego listu kobieta, która popełniła samobójstwo rozlicza się z mężczyznami obecnymi niegdyś w jej nieudanym życiu.

¹⁰ Helena S, reż. Aleksandra Konieczna na podstawie Portretu Heleny Moniki Powalisz,

Teatr Rozmaitości, premiera 16 lutego 2006, Hotel Europejski w Warszawie.

Ostatnią wolą zmarłej jest, aby obejrzeni zapis sekcji zwłok denatki. Następnie każdy z nich, w obecności pozostałych, musi wysłuchać zarzutów, jakie stawia im samobójcy.

W kontekście powagi tematycznej spektaklu pierwsza, otwierająca przedstawienie scena wydaje się nic nie znaczyć. Pięciu mężczyzn wchodzi do ciemnego pomieszczenia. Jeden z nich włącza stojący na biurku laptop. Pozostali przysuwają się jak mogą najbliżej, cisną się, żeby zobaczyć coś na niewielkim ekranie. Za chwilę światło gaśnie i po rozjaśnieniu przenosimy się do opisanego wcześniej pomieszczenia z wielkim biurkiem i siedzącym za nim adwokatem. Ta scena powstała zupełnie przypadkowo. Przed rozpoczęciem jednej z prób przyniosłem do teatru laptop, żeby pokazać kolegom film „Surfer” wyreżyserowany przez Jonathana Glazera w 1999 roku na potrzeby kampanii reklamowej piwa Guinness¹¹. Włączyłem odtwarzanie i naszym oczom ukazał się ocean. Grupa surferów na wielkiej, zdającej się sięgać nieba fali. I nagle w spienionej wodzie końskie kopyta. Potem grzywy. Wreszcie pełne sylwetki galopujących przez ocean koni. Kiedy tak staliśmy nad laptopem zafascynowani urzekającym plastycznie obrazem do sali weszła reżyserka. Gdy zobaczyła, co oglądamy, skwitowała to prostym stwierdzeniem: „Mężczyźni. Tylko piwo i surfing wam w głowie“. Ten żartobliwie podany komentarz okazał się istotnym punktem wyjścia w pracy nad spektaklem. Tytułowa Helena S. popełniła samobójstwo. Otaczali ją mężczyźni, dla których właśnie liczyło się tylko „piwo i surfing“. Jej pożegnalny list był aktem zemsty za brak zrozumienia i nieczułość. W czasie całego procesu odwoływaliśmy się do tego obrazu: mężczyzn pochylonych nad laptopem. Stał się on nierozdzielalną częścią spektaklu. Jego symbolem. Wtedy właśnie, dzięki koniom z reklamy Guinnessa zaczęłam rozumieć niedźwiedzie. Ich pozornie przypadkowe pojawienie się w mojej wyobraźni podczas pracy nad Testamentem psa. Chodziło o przyjaźń. O Chico i Grilo.

Moja podświadomość, czy też jak kto woli nieświadoma twórcza aktywność dążyła do wybudowania więzi, silnej relacji między Chico, a Grilo. Intuicyjnie wybrałem sobie jeden cel: Chico musi zaprzyjaźnić się z Grilo, żeby w kluczowej scenie, gdy Grilo umiera, mieć realne podstawy do prawdziwego żalu i tęsknoty. I ta z kolei myśl wytworzyła w mojej jaźni obraz dwóch sierot wychowanych poza cywilizacją, w zimowej, leśnej scenerii. Niedźwiedzie były dodatkowym elementem. Abstrakcją uwiarygodniającą śnieżną scenerię. Łatwo dającym się zapamiętać symbolem. Tak jak konie w filmie reklamowym Jonathana Glazera.

¹¹ *Surfer* reż. Jonathan Glazer dla Diageo w ramach kampanii piwa marki Guinness.

en.wikipedia.org [https://en.wikipedia.org/wiki/Surfer_\(advertisement\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Surfer_(advertisement)), dost. 2017-05-06,

<http://www.academyfilms.com/jonathan-glazer>

Z czasem zacząłem w myślach przepraszać niedźwiedzie, że tak długo nie chciałem ich uznać, że chciałem je przepędzić. W końcu wiele im zawdzięczam¹².

Niedźwiedzie w mojej wyobraźni pojawiły się jako efekt budowanej na scenie relacji Chico z Grilo. Stanowiły element cementujący tę więź. Wyszły wprost z podświadomości w odpowiedzi na przebieg procesu twórczego. Nie miały nic wspólnego ani z fabułą spektaklu, ani z psychologiczną analizą postaci. Były obcym, niezależnym tworem, skutkiem ubocznym pracy nad rolą. A jednak stały się niezwykle istotnym elementem w budowaniu postaci.

Te niedźwiedzie do dziś stanowią dla mnie emblematyczny przykład, jak zadziwiający jest aktorski proces twórczy. Niewymuszony, swobodny, nieprzewidywalny. Często w pracy pedagogicznej spotykam się z niecierpliwością, z potrzebą szybkiego efektu, potrzebą doskonałych i natychmiastowych rozwiązań, rozpoczynania pracy od konkretnych, precyzyjnych ustaleń sytuacji i działań scenicznych. Takie podejście sprawia, że odbieramy sobie najbardziej żywą i twórczą część pracy aktora, odcinamy się od źródła energii, która nas porusza. Zamieniamy twórczość na odtwórczość, co prowadzi do rutyny i nudy. A aktor znudzony, to aktor nieszczęśliwy, skostniały, martwy. Dlatego apeluję: dajmy szansę niedźwiedziom! Pojawiają się nagle, niespodziewanie i przyniosą nam nieopisaną frajdę. Są żywe, bo wyszły z naszych najgłębszych pokładów wrażliwości, tęsknot, pragnień, z naszych nieświadomych wzruszeń i wyobraźni. Tego się nie da przewidzieć, tego się nie da wymyśleć. Temu trzeba dać przestrzeń. I czas.

¹² Cezary Kosiński *Aktor w procesie twórczym. Analiza pracy nad rolą Makbeta*. Praca doktorska. Akademia Teatralna w Warszawie, 2017.

5. Ksiądz Andrzej.

Tematyką obecności aktora na scenie, jego tożsamości w trakcie aktu twórczego po raz pierwszy na poważnie zająłem się podczas pracy nad rolą księdza Andrzeja w spektaklu *Wątpliwość*. Przedstawienie oparte na dramacie Johna Patricka Shanleya było wystawiane w Teatrze Polonia w Warszawie.

Spektakl rozpoczynał monolog księdza Andrzeja. Jego autorem był reżyser, Piotr Cieplak. Nawiązywał w nim do swojej podróży rowerem do Portugalii, jaką odbył kilka lat wcześniej. Na jej podstawie powstała również książka¹³.

Ksiądz Andrzej opowiadał historię swojego przyjaciela, amatora rowerowych eskapad. Podczas jednej z nich bohater gubi drogę, pęka mu łańcuch. Takie jedno, małe ogniwo pęka i dopadają go wątpliwości, czy zdoła odnaleźć właściwą ścieżkę. Tu nastrój się zmienia i dalsza część historii jest już przypowieścią dotyczącą istoty wiary. Nosi znamiona kazania.

Reżyser w prosty sposób wyjaśnił mi zadanie:

Wchodzisz jako Kosiński, a potem w miarę mówienia stajesz się Księdzem Andrzejem.

Ale dla mnie nie było to proste z jednego, kluczowego powodu. Nie wiedziałem co to znaczy: jako *Kosiński*? *Kosiński* czyli kto? Kim jest ten *Kosiński*? Które *ja* się za tym kryje? *Kosiński* smutny czy wesoły? A może zmęczony, zaspany, głodny?

Podobne pytania pojawiały się już wcześniej, gdy słyszałem uwagę reżyserską: *tu jesteś prywatnie*.

Co to właściwie znaczy *prywatnie*? W domu, w pidżamie, na luzie? Intymnie? Sam? Nocą? Mam wrażenie, że nigdy nie jestem prywatnie. Nigdy nie jestem sam. Zawsze *wobec*. Zawsze ktoś patrzy i ocenia. Głosy obserwatorów w mojej głowie nigdy nie dają mi spokoju, cenzurują moje słowa i myśli. Ciągłe muszę się tłumaczyć. Nawet w ciemności, pod kocem, na końcu świata czuję na sobie czyjeś spojrzenie. Widzi mnie Oko, słyszy mnie Ucho.... Czyje to ucho? Czyj wzrok? Kto mnie wciąż ocenia? Pewnie ja sam. Ja, czyli kto? I tak w kółko.

Raz, że nie wiedziałem, co to znaczy *prywatnie*, a dwa, że *Kosiński* dziś, to nie ten sam *Kosiński*, co wczoraj. Który więc *Kosiński* się liczy jako ten właściwy, ten prawdziwy, ten, o którego chodzi reżyserowi. Który ma się przeistoczyć w Księdza Andrzeja? Który najlepszy? Czy istnieje jeden tylko odpowiedni? Może tak. Może ten dzisiejszy się do tego nie nadaje.

¹³ Piotr Cieplak *O niewiedzy w praktyce, czyli droga do Portugalii*.

Fundacja Teatr Nie-Taki, biblioteka teatralnego, www.teatralny.pl, Wrocław 2014.

Ale skoro tamten wczorajszy jakoś jednak dał radę, to może trzeba tak, jak wczoraj, ale ja przecież nie jestem już ten sam, co wczoraj. A teatr jest tylko *tu i teraz*. Męka. Zaczynam się miotać.

Bardzo często zdarzało mi się słyszeć uwagi reżyserskie typu: *jesteś tu prywatnie, to jest prywatna sytuacja*. O ile kiedyś nie wiedziałem jak sobie z nimi radzić, dziś, mam wrażenie, udało mi się nad tym zapanować. Należy takie zadania rozumieć wyłącznie jako odwołanie się do konwencji *prywatności*. Tak, jak sepia symbolizuje upływ czasu i fotografia używa tej formy obrazowania do przekazania pewnej konkretnej konwencji: oto mamy do czynienia z czymś starym, retro. Podobnie jest z *prywatnością*. *Prywatność* jako taka, w teatrze nie istnieje, teatr jest zaprzeczeniem *prywatności*. Bo jego istota polega na *publicznym*, a nie *prywatnym* spotkaniu. Stąd nomen omen w teatrze zasiada publiczność. Kiedy ktoś mówi w teatrze o *prywatności*, należy to rozumieć wyłącznie jako odwołanie się do konwencji realizacji sceny, prowadzenia dialogu, operowania gestem i głosem, który powinien sprawiać wrażenie *intymności, nie grania, bycia*. Wbrew pozorom to nie jest dla aktora łatwe zadanie. Ewokuje bowiem zwykle pytanie o tożsamość. I wzbudza niepokój. Każe wrócić do opisanego już przeze mnie: *Ja, to znaczy kto? Jaki ja? Który z moich wielu ja?*

Podobna sytuacja zachodzi, gdy mamy do czynienia z określeniami typu:

od siebie, po swojemu, sobą, na białło, bez grania, bez interpretacji

albo z postaciami w literaturze czy dramacie, które wydają się nie do końca określone, niekompletne. Do ich opisu używa się bardzo różnych sformułowań:

Narrator, Autor, Chór, Aktor, Świadek, Obserwator, Kobieta, Mężczyzna, Ona, On.

To kilka z wielu określeń takich postaci. W żadnym stopniu nie zbliżają aktora do znalezienia właściwej drogi poszukiwań. Warto w takich sytuacjach odwołać się do oczywistej prawdy. Jestem w teatrze, w sytuacji publicznej. Jestem aktorem grającym rolę. To nie jest żadna *prywatność*. To jest stan *zero*. To jest skupienie. To jest oczekiwanie. To jest świadomość. To jest gotowość aktora do przeprowadzenia procesu twórczego. Na tej podstawie można budować taką niedookreśloną postać. Aktor w stanie *zero* stanowi bardzo dobry punkt wyjścia.

Muszę jednak przyznać, że wówczas, podczas pracy nad *Wątpliwością* to zadanie mnie przerosło. Pamiętam ataki paniki przed wejściem na scenę, pamiętam chowanie się za drzwiami garderoby, choć oczywiście nikt mnie nie ścigał, nie szczuł, nie zmuszał do wyjścia na scenę. To pozornie proste zadanie wzbudziło ogromny dyskomfort, przywołało traumę. Dużo czasu zajęło mi uświadomienie sobie źródeł tej traumy. Źródeł, bo zadziałało tu kilka czynników.

Pierwszym był naturalny lęk przed występem publicznym. Wyjście przed widownię jest jak publiczna egzekucja. Aktor dobrowolnie się jej poddaje. Ta ofiara musi zostać poniesiona.

Być może łatwiej będzie nam to zrozumieć i przyjąć, jeśli zastąpimy słowo ofiara słowem ryzyko. Ryzykujemy naszą miłość własną, reputację, zadowolenie z siebie, nasze przywiązanie do wyobrażonego *ja*. Grozi nam kompromitacja. Wystawiamy się na ocenę w nadziei na podziw, szacunek, uznanie. Liczymy na triumf i adorację.

Już podczas egzaminów w szkole teatralnej ogarniało mnie poczucie obecności potwora, który zamierza mnie pożreć. Tym potworem była widownia. Jak w przerażającym śnie czułem jej krwiożerczą naturę i wyczulenie na każdy mój fałszywy krok, na każdą potyczkę. Bałem się nawet spojrzeć w jej stronę. Udawałem, że widownia nie istnieje¹⁴.

Nie zdawałem sobie sprawy, że z tego udawania zrodziła się metoda. Nauczyłem się skupiać na temacie spektaklu, na zadaniach aktorskich. Koncentracja stała się istotnym elementem mojego warsztatu, a praca nad nią sprawiała, że po prostu stawałem się lepszym aktorem. Uwielbiałem kryć się za rolą, znikając w relacji z partnerem scenicznym. Paradoksalnie jednak, oddalało mnie to od autentycznego bycia tu i teraz na scenie. Czyniło ze mnie maszynę do wykonywania zadań, robota. Byłem skupiony na nieobecności, na unikaniu. Z lęku, ze wstydu, ze słabości.

Lęk przed oceną ze strony widowni to jedno. Ale o wiele bardziej bolesne okazały się spotkania z twórcami, nieustannie rozczarowanymi efektami procesu twórczego. Świat teatralny jest pełen artystów, szybko tracących cierpliwość, którzy nie pozwalają innym poszukiwać, błądzić, nie szanują procesu twórczego. Wytworzona atmosfera niespełnionych oczekiwań i wiecznego rozczarowania to rzeczywistość przyczyna wspomnianej traumy.

Słyszałem, że jestem zerem i nic ze mnie nigdy nie będzie, że jako aktor jestem skończony, pusty, głupi. Rezygnowałem z pracy w przekonaniu, że się do tego nie nadaję. Wymiotowałem ze strachu przed kolejną próbą czy spektaklem. Rzucano we mnie krzesłami i butelkami, obrażano i wyśmiewano. Wszystko w imię sztuki, w imię teatru.

Jak się przed tym obronić? Jak ocalić wiarę w swoje możliwości? Jak nie ulec tej niszczącej sile? Może po prostu starać się unikać toksycznych relacji zawodowych? Idea walki z przemocą w teatrze, która przetoczyła się ostatnio przez środowisko teatralne, również przez Akademię Teatralną, przyniosła nam złudne poczucie, że wystarczy odsunąć kilka osób, oczyścić szeregi i teraz już bezpiecznie będziemy tworzyć w miłości i wzajemnym szacunku.

¹⁴ Z podobnych odczuć zwierzyła mi się kiedyś Sandra Korzeniak. Podczas pracy nad *Nosferatu* wyznała, że dla niej widownia jest jak stado lwów, które chce ją pożreć. Stojąc na scenie boi się nawet spojrzeć w ich stronę. *Nosferatu*, reż. Grzegorz Jarzyna. Teatr Narodowy w Warszawie, 2011. dostęp online 01 12 2024, <https://www.narodowy.pl/repertuar,spektakle,46,nosferatu.html>

Nie sędę, żeby to było możliwe. Teatr jest zjawiskiem dynamicznym. Operuje emocjami i zawsze będzie miejscem tyleż pięknym, co niebezpiecznym, w którym dążenia ludzi często bywają sprzeczne. I każdy może zachować się niewłaściwie pod wpływem emocji czy sytuacji. Podkreślam: każdy. Bez emocji nie da się tworzyć teatru, bo będzie martwy. Musi dotykać spraw istotnych, musi wzbudzać emocje i karmić się nimi. Dlatego nie chodzi o wykluczenie z teatru ani konkretnych emocji ani konkretnych osób, ale o zdolność rozpoznawania niewłaściwych zachowań. Chodzi o czujność i umiejętność reagowania. Może to kolejne zadanie Akademii Teatralnej. Zapewnienie osobom studiującym narzędzi, dzięki którym będą potrafiły chronić siebie - reagować na wszelkie przejawy patologii, niezależnie od kogo i do kogo skierowanej.

Podjęcie Piotra Cieplaka do pracy jest diametralnie odmienne. Dzięki jego cierpliwości i czułości udało mi się tę traumę pokonać właśnie podczas pracy nad spektaklem *Wątpliwość*.

Zaczynasz jak Kosiński, początkowo mnie przerażyło. Oznaczało wydanie się na żer potwora widowni. Bez ochrony, bez skóry. Moje małe aktorskie *ja* kuliło się z przerażenia. Skoro tyle razy słyszałem, że jestem nikim, to ten *Kosiński*, też pewnie jest nikim i nie ma za wiele do powiedzenia. Potem przyszła refleksja, że jakiś *Kosiński* jednak zaczyna to przedstawienie. Może przerażony, może nagi i bezbronny. Może *nikt*. Ale jednak. To jest prawda o *Kosińskim* dzisiaj. Ale także wczoraj. I zapewne jutro. Może to wystarczy na początek: przerażony, nagi, bezbronny, nikt. Taki *Kosiński* wychodzi na scenę i zaczyna mówić:

Mam takiego znajomego, przyjaciela właściwie. Piotrek ma na imię. Piotr właściwie. Za Piotrką to by się chyba obraził... W każdym razie zapalony rowerzysta. Cały czas jakieś nowe trasy wymyśla: Z Kabat, przez Mazury do Rzymu, na przykład.... No, tak już ma.

Pod koniec monologu *Kosińskiego* już właściwie nie ma. Jest za to Ksiądz Andrzej, który wygłasza piękne kazanie.

Mówi o tym, że Wiara i *Wątpliwość* są jak dwie siostry. O tym, że jedna nie może istnieć bez drugiej, że się uzupełniają. I o tym, że dopiero gdy stracimy wszystko, dopiero wtedy, na samym dnie rozpaczmy możemy odnaleźć prawdziwą wiarę, prawdziwy sens.

W tym prologu do spektaklu *Wątpliwość* nie ma żadnego obrzędu przemienienia, przeistoczenia *Kosińskiego* w Księdza Andrzeja. Nie doświadczamy cudu transsubstancjacji, jednak obrzęd przejścia się odbywa. Istotą monologu było przejście od utraty wiary, rezygnacji, do całkowitego jej odzyskania. Ukazuje to metafora Wiary i *Wątpliwości* jako dwóch sióstr. Podobna przemiana odbywa się na poziomie aktorskim w trakcie aktu twórczego. Od przerażenia i poczucia niemocy, do ukonstytuowania pełnej życia postaci scenicznej.

W miarę, jak *Kosiński* – aktor, mówi, jego lęk ustępuje, jego wstyd powoli oddaje pola innym, bardziej pozytywnym uczuciom i myślom. Stopniowo oswaja się z publicznością, Konfrontuje się z nią. Patrzy na nią i widzi, że nie jest taka straszna. Czuje, że nic mu tu nie grozi. Dygot ciała uspokaja się i zastępuje go miarowy oddech. Suchość w gardle zanika, głos staje się coraz bardziej pewny i dźwięczny. Słowa coraz klarowniej malują sensy. *Kosiński* już właściwie nie istnieje. Zastąpił go pewny swej sztuki oratorskiej kapłan, który obdarza swoich wiernych homilią umacniającą ich wiarę.

To przejście nie dokonuje się *na raz*, nie jest gwałtowne. Jest procesem. Nie da się określić ilościowo, ile w danym momencie *Kosińskiego* jest w *Kosińskim*, a ile Księdza Andrzeja. Poza tym, jak mawiał Piotr Cieplak: *Ksiądz Andrzej ma rysy twarzy do zhudzenia przypominające rysy twarzy Kosińskiego. Kończyny i sylwetka także się nie różnią. Może ten drugi trochę bardziej się garbi. No i umie zapinać sutannę.*

Nawiasem mówiąc, ilekroć próbowałem zakładać sutannę, jeszcze podczas prób, zawsze miałem z tym kłopot. Natomiast w trakcie spektaklu, jako Ksiądz Andrzej, zawsze wychodziło to bez najmniejszego problemu. Jakaś szczególna dyspozycja motoryczna ciała sprawiała, że wychodziło to płynnie. *Kosiński* tego nie umiał, a Ksiądz Andrzej tak.

6. Narrator.

Milczenie o Hiobie było spektaklem o otwartej strukturze. Przedstawienie składało się z kilku niezależnych opowieści, które były bezpośrednio lub pośrednio związane z biblijną *Księgą Hioba*. W spektaklu znalazły się między innymi fragmenty odnoszące się do Holocaustu, pamiątniki z warszawskiego getta, refleksje nad okrucieństwem i pięknem sztuki, wywiad z Andrzejem Stasiukiem, rozmowa Anki Grupińskiej z Markiem Edelmanem, a także monolog o umierającym przyjacielu. Do moich zadań należało spajanie tych historii w jedną, zrozumiałą całość - rola Narratora – Przewodnika – Komentatora. Celem spektaklu była próba zbliżenia się do zagadkowej historii człowieka wplecionego w dziwny, bezsensowny zakład pomiędzy Bogiem, a Szatanem. Próbowaliśmy zmierzyć się z pytaniem, czy ta historia w jakikolwiek sposób koresponduje z dzisiejszym obrazem rzeczywistości. Szczególnie, że w tle opowieści o Hiobie kryje się nierozwiązywalny dylemat pochodzenia zła, odpowiedzialności za zło, a przede wszystkim sensu cierpienia i śmierci.

Mniej więcej w połowie spektaklu następowała scena, którą reżyser nazwał „przerwą w spektaklu”. Aktorzy schodzili w kulisy. Zostawałem sam na scenie i moim zadaniem było wygłoszenie monologu. Piotr Cieplak wyraźnie podkreślał, że tu powinien następować monolog, którego on sam nie jest w stanie napisać. Że jest to monolog człowieka, z którego postawą całkowicie się nie zgadza. Taka postawa go irytuje:

To jest jakiś, taki postmodernista normalnie. Ten cały jego monolog to jakiś, taki postmodernistyczny bełkot. To jest taki człowiek, taki człowiek, który sam sobie przeczy, który podważa to, co sam przed chwilą uznał za prawdę. Ślizga się po powierzchni. Ale swoje jakieś racje jednak ma, tylko pogubiony jest. I z czułością, oczywiście z czułością, żeby go od razu nie ukamienować. Kochaj i rób co chcesz.

Postanowiłem rozpocząć pracę od przyjrzenia się opisaney przez reżysera postawie. Z pomocą przyszedł mi Slavoj Žižek¹⁵, filozof, który w klarowny sposób tłumaczy zjawiska społeczne i objaśnia kody kulturowe. Jest dla mnie od dawna źródłem niewyczerpanej inspiracji.

¹⁵ Slavoj Žižek – słoweński uczony; filozof, socjolog i kulturoznawca, heglista. Znaczący i komentator współczesnej kinematografii. Zajmuje się niemieckim idealizmem, psychoanalizą Jacquesa Lacana, a także krytyką ideologii i mediów. Jest profesorem w Instytucie Socjologii Uniwersytetu w Lublanie, wykłada także w European Graduate School i na uniwersytetach amerykańskich. Jest autorem ponad 50 książek w kilku językach. Cechą charakterystyczną jego książek są częste odwołania do kina, literatury i sztuk wizualnych, a także kultury masowej. Dostęp online, 01 12 2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Slavoj_Žižek

Weźmy na przykład kogoś takiego jak Michael Foucault, któremu sam wiele zawdzięczam. Gdy zapytamy na przykład: Czy istnieje wolna wola? Jego odpowiedź brzmiałaby: Odrzućmy to pytanie w jego bezpośredniej naiwności. Nie ma znaczenia jaką dasz odpowiedź. Żeby obecnie znacząco postawić takie pytanie, należy odwołać się do określonego episteme. Ponieważ w odmiennym podejściu do rozumienia świata takie pytanie nie miałoby żadnego sensu.¹⁶

Zatem nasz bohater, idąc za myślą Michaela Foucault musi najpierw określić *episteme*¹⁷, by móc odpowiedzieć na zadane pytanie. I tu zaczynają się problemy. Narrator nie jest w stanie zbliżyć się do historii o Hiobie, zmierzyć się z dylematem pochodzenia zła, sensu cierpienia, istnienia wszechmocnego, okrutnego Boga, który by dowieść swej mocy wystawia człowieka na straszną próbę. Odrzuca te wszystkie pytania ponieważ nie potrafi potraktować ich osobiście. Podważa ich sens. Nie może się opowiedzieć, zaangażować. Nie uznaje uniwersalnej, niezależnej prawdy o świecie. Dostrzega ją jedynie w kontekście dyskursywnej ramy społecznej, historycznej czy geopolitycznej. Skutkiem tego jest niemożność zbudowania ani świata wartości, ani prawdziwych relacji. Wszystko staje się umowne, ograniczone, kontekstualne. Wszystko to dyskurs, opis, narracja. I właśnie dlatego w monologu padają słowa:

Mnie to nie dotyczy. To nie o mnie. Ja nie mam z tym nic wspólnego.

Narrator próbując zrozumieć istotę historii Hioba i odnaleźć w niej jakikolwiek sens, ponosi całkowitą porażkę. Ślizga się i upada, ponieważ nie potrafi zająć żadnego stanowiska, boi się podjąć decyzję, ośmieszyć, narazić. Doświadcza totalnego fiaska, co paradoksalnie przynosi pozytywny skutek. W tej porażce otwiera się przestrzeń dla tajemnicy. Tam, gdzie pojawia się *niezrozumiałe*, zawodzą wszelkie narzędzia.

¹⁶ Slavoj Žižek. *Capitalism and its Threats*. 2018, European Graduate School, wykład online, tłumaczenie własne, dostęp 10 12 2024, , <https://www.youtube.com/watch?v=OwvpLG89lwg>

¹⁷ Epistemy, według Foucaulta (1970), to ukryte „zasady kształtowania”, które regulują, co stanowi prawowite formy wiedzy dla danego okresu kulturowego. Są to podstawowe kody kultury, które regulują jej język, logikę, schematy percepcji, wartości i techniki itd. dostęp online 0112 2024, <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/53713/0705.pdf;jsessionid=0A86AA7EFEB5067239A02EF89651C910?sequence=1>

W ten sposób bohater odbywa podróż, której początkiem jest zdanie:

*Kładąc się, pytam, kiedy wstanę i dłuży się wieczór, i miotam się aż do świtu*¹⁸,

a finałem:

*Mówilem raz, mówiłem dwa razy, ale już nie będę. Rękę kładę na ustach*¹⁹.

Tytułowe *Milczenie o Hiobie* znajduje tu swoje pełne, dosłowne odzwierciedlenie. Historia Hioba jest przerażająca i okrutna, a jego cierpienie nie ma żadnego ukrytego głębszego sensu. Żadnej przyczyny. Rezygnacja z próby zrozumienia sensu cierpienia Hioba działa uwalniająco.

Oczywiście, mamy tu do czynienia z pewnym teologicznym i teleologicznym sposobem odczytania historii, który dokładnie, myślę, jeśli chcemy pozostać wierni tradycji judeochrześcijańskiej, musimy zdecydowanie i bezwarunkowo odrzucić. To, jak twierdzą fałszywa teleologia, której najlepszym przykładem jest metafora obrazu. Gdy coś jawi się nam jako przerażające, okropne, oznacza to, że jesteśmy zbyt blisko obrazu i możemy dostrzec jedynie plamy. Nawet stojąc zbyt blisko przed Rembrandtem czy Da Vincim, widzimy jedynie plamy. Oddalamy się i nagle coś, co było plamą staje się częścią harmonijnej całości.

Ale myślę, że z katastrofami, może nawet większymi niż 11 września, takimi, jak Holocaust, stalinowski gulag... ..gdy jesteśmy świadkami takich tragedii, weźmy na przykład Auschwitz, czujemy, że to w pewien sposób nieprzyzwoite mówić, że Auschwitz jest taką tragedią, bo jesteśmy zbyt blisko, że widzimy jedynie plamy, ale z odpowiedniego dystansu dostępnego jedynie Bogu? staje się jasne jak to współgra z harmonią wszechświata. To nieprzyzwoitość.

*Cóż to oznacza? Oznacza to, na przykład, że powinniśmy wziąć lekcję z tego, co dla mnie osobiście, jako ateisty jest absolutnie niezrównanym, jednym z dwóch, może trzech rewolucyjnych, przełomowych tekstów etycznych, jakim jest biblijna Księga Hioba... Cierpienie nie ma uzasadnienia, nie ma głębszego sensu. Katastrofy nie mają żadnego sensu.*²⁰

Reżyser przedstawił mi zarys monologu, który potem w ramach prób trzeba było rozwinąć improwizacją. Uznaliśmy, że będzie to najlepsza metoda pracy nad tekstem. Dość szybko okazało się, że muszę potraktować ten monolog jak stand-up.

¹⁸ *Księga Hioba*, Hiob 7,4, parafraza autorstwa Piotra Cieplaka.

¹⁹ *Księga Hioba*, Hiob 40, 27, parafraza autorstwa Piotra Cieplaka.

²⁰ Slavoj Žižek *The Pressure of Meaning*, wykład online, dostęp 01 12 2024, tłumaczenie własne, <https://www.youtube.com/watch?v=-qVAXuHRKOW>

Żeby przeprowadzić myśl, muszę na żywo reagować na nastroje widowni. Wrażenie powinno być takie, jakby to, co mówię, nie było częścią przedstawienia, a jedynie kularowym komentarzem do tego, co się wydarzyło na scenie. Monolog zaczynał się od słów:

Najbardziej lubię ten moment...

To zdanie miało sugerować, że odnoszę się do konkretnej chwili, do przerwy w spektaklu. Nie zawsze jednak pierwsze zdanie wywoływało u widzów poczucie, że rzeczywiście następuje przerwa, więc mogłem przedłużać ten fragment, aż publiczność zaczynała myśleć, że rzeczywiście nadszedł czas na wyjście do foyer. W związku z tym improwizowałem zarówno teksty, jak i działania sceniczne, aż osiągnąłem oczekiwany efekt. Gdy to się udało, przechodziłem do rozwinięcia tej myśli, które dawało widzom dobitnie do zrozumienia, że przerwy jednak nie będzie, że nadal będziemy zajmować się biblijnym bohaterem.

Najbardziej lubię ten moment... (improwizacja)... Jak on tam siedzi. Ten Hiob.

I sobie te strupy odrywa, ...i zjada.... ten trąd. To straszne.

Istotnym celem tego monologu była próba jak najbardziej osobistego zaangażowania widzów w historię Hioba. Monolog zawierał kilka kluczowych momentów kryjących się za wypowiedzianymi przeze mnie zdaniem w pierwszej osobie, które wypowiedziane wprost do widzów stawiały im bezpośrednio pytania, zmuszały do namysłu:

Mnie to nie dotyczy. To nie o mnie. Ja nie mam z tym nic wspólnego.

Czytałem, ale nie pamiętam, Nic z tego nie rozumiem.

Ja nie wierzę. Pewnie, że wierzę. Wierzę, ale... Jak słyszę, to zdaje mi się, że wierzę.

Te zdania padały w różnych częściach monologu i były niemal wypowiedzianymi na głos myślami, które siedzący na widowni przynieśli ze sobą na dzisiejszy spektakl. Wymagało to nawiązania bezpośredniego kontaktu wzrokowego z konkretnym widzem. Musiało być personalne, a wręcz intymne.

W związku z tym, że teatr jest tylko *tu i teraz*, musiała to być improwizacja oparta na opanowaniu tematu, otwartości i intuicji. Żeby jednak widz miał chęć wejścia w kontakt z aktorem musi mieć komfort uczestnictwa w takim wydarzeniu, musi mieć poczucie bezpieczeństwa, braku jakiegokolwiek oceny. Aktor musi wziąć na siebie całą kompromitującą część tej publicznej spowiedzi. To on się miota, nie rozumie, nie potrafi, to on się wygłupia. Tego rodzaju relacja z widzem wymaga niezwyklej delikatności i czujności ze strony aktora. Kolejnym elementem sprzyjającym budowaniu takiej relacji z widownią jest poczucie humoru, stąd pomysł na stand-up. Monolog powinien być dowcipny i ciepły. Narrator nie powinien oceniać widzów, a raczej oswajać to, z czym się zmagają. Jego postawa powinna mówić: mam tak samo, to nie jest nic strasznego, wszyscy się z tym zmagamy.

Wszyscy jesteśmy bezradni wobec tej okrutnej historii. Nikt nie ma pojęcia, dlaczego zło istnieje na świecie. Wszyscy się boimy. Wszystkich nas to dotyczy. Tak samo jak cierpienie. Tak samo jak śmierć.

Przytoczone wcześniej zdanie Piotra Cieplaka: *Kochaj i rób, co chcesz* należy do moich ulubionych uwag reżyserskich. Kryje się w nim wyjątkowa mądrość. I zaufanie.

Oto powierzam ci wszystkie klucze. Zarządzaj mądrze.

Przede wszystkim idea ta otwiera przed aktorem drogę do prawdziwej wolności. Aktor przestaje być marionetką w rękach demiurga, który próbuje go uformować, staje się niezależnym artystą. W trakcie procesu twórczego dokonuje świadomej i rzetelnej selekcji środków wyrazu, poznaje swoje miejsce oraz znaczenie w strukturze spektaklu. Po tym wszystkim może zająć swoje miejsce w przestrzeni przedstawienia, wziąć głęboki oddech i w pełni zamieszkać w wykreowanym świecie.

To aktor, a nie reżyser czy dramaturg, podczas spektaklu dokonuje aktu twórczego. To on balansuje pomiędzy: „*nie - ja ...*”, a „*nie - nie - ja*“, podejmując ryzyko, wystawiając na próbę swoją wrażliwość, wyobraźnię i ciało. To właśnie jego zanurzenie w proces staje się esencją scenicznego doświadczenia.

Tak rozumiany teatr może być dla aktora znakomitym narzędziem samorozwoju – szczególnie, gdy towarzyszy mu mądry i inspirujący reżyser, który potrafi wejść z aktorem w relację wzajemnej inspiracji, obserwować aktora w procesie, podsycać jego ciekawość, dodawać odwagi i zachęcać do nowych odkryć.

Ten temat powrócił do mnie na marginesie rozważań o edukacji teatralnej, szczególnie w świetle ożywionej ostatnio dyskusji na temat sposobu kształcenia aktorów. Pojawiły się głosy postulujące, by Akademia Teatralna większy nacisk kładła na aktorstwo performatywne, traktując je jako swoistą przeciwwagę dla tradycyjnego, tak zwanego klasycznego aktorstwa. Wydaje mi się jednak, że taki podział jest sztuczny i w dużej mierze fałszywy. Tworzy on niepotrzebne antagonizmy, które odwracają uwagę od istoty pracy aktora.

W dobrze pojmowanym aktorstwie, niezależnie od jego formy, kluczowe jest twórcze przetworzenie tematu, który zawarty jest zwykle w tekście dramatycznym. Choć niekoniecznie. Proces ten polega na przekładaniu tego tematu na szereg zadań scenicznych, które aktor realizuje zgodnie ze swoją wrażliwością, wyobraźnią, inteligencją, a także warsztatem. To właśnie aktor jest centralnym twórcą tej przemiany, niezależnie od tego, czy pracuje w ramach tradycyjnego teatru, czy podejmuje działania bliższe performansowi.

Co więcej, w moim odczuciu podział na aktora i performera jest niepotrzebny, a nawet mylący. Współczesny aktor, aby sprostać wymaganiom teatru, który nieustannie się zmienia, musi być wszechstronny i gotowy do działania zarówno w strukturach tradycyjnych, jak i w formach bardziej eksperymentalnych. Performer, rozumiany jako artysta działający tu i teraz, wykorzystujący swoje ciało, głos i obecność w bezpośrednim kontakcie z widzem, tak naprawdę nie różni się od aktora, który robi to samo, realizując dramatyczną narrację na scenie. Granica między tymi pojęciami jest płynna, a ich sztywne rozdzielanie prowadzi do niepotrzebnych uproszczeń.

Aktorstwo to proces, który obejmuje zarówno technikę, jak i wrażliwość oraz zdolność do adaptacji. To aktor-performer, niezależnie od formy teatralnej, jest odpowiedzialny za wypełnienie przestrzeni scenicznej prawdą i autentycznością. W jego gestach, słowach i obecności widz ma odnaleźć sens, który wykracza poza same środki wyrazu. Dlatego kształcenie aktorów powinno opierać się na rozwijaniu ich uniwersalnych umiejętności, takich jak świadomość ciała, praca z głosem, zdolność improwizacji czy umiejętność budowania relacji z widzem, a nie na sztucznym podziale między tradycyjnym aktorstwem, a performatywnością.

W istocie, słowa „aktor” i „performer” powinny być traktowane jako tożsame, ponieważ oba określenia dotyczą artysty, który działa na scenie, wchodzi w dialog z widzem i eksploruje różne formy obecności. To nie nazewnictwo lecz jakość pracy aktora powinna być przedmiotem dyskusji o edukacji teatralnej. Współczesny teatr potrzebuje artystów otwartych na eksperymenty, ale zakorzenionych w solidnych podstawach rzemiosła.

Nie ma tu miejsca na podziały – jest za to przestrzeń na integrację, która daje młodym twórcom możliwość pełnego rozwinięcia swojego potencjału, w takich formach teatru, jakie będą im najbardziej odpowiadać.

Sam performans jako odrębna forma artystycznej ekspresji jest pojęciem, którego rodowód sięga innych dziedzin sztuki, takich jak sztuki wizualne czy działania happeningowe, i znacznie różni się od tradycyjnego teatru zarówno formą realizacji, jak i doświadczeniem artystycznym. W performansie kluczową rolę odgrywa nie wyobraźnia czy kreowanie fikcyjnego świata, ale działanie, które odbywa się tu i teraz, w rzeczywistej przestrzeni i czasie, często w bezpośrednim kontakcie z widzem. Performans jest ulotny, jednorazowy i niemożliwy do powtórzenia w tej samej formie.

Artyści tworzący performans nie mają komfortu bezpiecznej przestrzeni scenicznej ani jasno określonych ram narracyjnych, które mogłyby ich chronić. Ich działania często odbywają się w miejscach publicznych, co wystawia ich na ryzyko nieprzewidywalnych reakcji ze strony widzów czy otoczenia.

W odróżnieniu od aktora, który wciela się w postać i funkcjonuje w ramach fikcyjnej narracji, performer występuje jako on sam, bezpośrednio odsłaniając swoją osobowość i wrażliwość przed publicznością. To właśnie brak wyraźnej granicy między artystą, a jego dziełem sprawia, że performans staje się wyjątkową formą artystycznej ekspresji. Wymaga ona nie tylko ogromnej odwagi, ale także otwiera niezwykle możliwości eksplorowania tego, co autentyczne i prawdziwe. W tej formie nie występuje schemat Schechnera, zakładający przejście od „*nie-ja*” do „*nie-nie-ja*”. Performer pozostaje sobą w pełnym wymiarze.

W 2016 roku miałem okazję wziąć udział w spektaklu *Jezioro*²¹ w reżyserii Yany Ross w TR Warszawa. Reżyserka, bez wcześniejszych ustaleń z aktorami, postanowiła uatrakcyjnić część spektaklu projekcjami dokumentującymi performanse rosyjskiego artysty i aktywisty Piotra Pawlenskigo. Projekcje te ukazywały skrajnie radykalne akty Pawlenskigo, takie jak przybijanie gwoździami swoich jąder do bruku na Placu Czerwonym na znak protestu przeciw polityce Władimira Putina, czy zszywanie sobie ust w odpowiedzi na uwięzienie członków grupy punkowej Pussy Riot.

Te niezwykle silne, brutalne gesty artystyczne nie miały jednak żadnego związku z fabułą dramatu Michaiła Durnienkowa, na którym oparty był spektakl. Projekcje zdominowały sceniczne działania aktorów i całkowicie je podważyły. Nasze wysiłki sceniczne, nasza interpretacja, nasze emocje – wszystko to, co próbowaliśmy przekazać publiczności, okazało się w tym kontekście żałosne, sztuczne i trywialne. Trudno mi było odnaleźć sens w dalszym wychodzeniu na scenę.

To, co wydarzyło się w *Jeziorze*, było drastycznym pomyleniem poziomów artystycznego wyrazu. Performanse Pawlenskigo, które operują brutalnym autentyzmem i wstrząsającą dosłownością, reprezentują zupełnie inny porządek niż teatr dramatyczny. Reżyserka, zamiast wzmocnić swoją niezbyt przekonującą interpretację sztuki Durnienkowa, wprowadziła elementy, które w zasadzie obnażyły niedostatki inscenizacji i postawiły ją w niekorzystnym świetle. Zarówno spektakl, jak i my – aktorzy, zostaliśmy zdegradowani do roli czegoś wtórnego wobec dokumentacji performansów Pawlenskigo.

²¹ *Jezioro*, reż. Yana Ross, TR Warszawa, 04 03 2016, dostęp online, 01 12 2024, <https://archiwum.trwarszawa.pl/pl/spektakle/jezioro>

Tego rodzaju skrajny kontrast unaocznia fundamentalną różnicę między teatrem, a performansem. Performans, taki, jak ten Pawlenskiego, to nie tylko akt artystycznej ekspresji, ale także radykalny, osobisty gest o politycznym i społecznym wymiarze. Takie gesty dotyczą obszarów, które wykraczają poza konwencjonalne ramy sztuki. Wobec takiego autentyzmu i radykalności teatr, operujący fikcją i narracją, staje się po prostu niewiarygodny.

Dramatyczne, zainscenizowane działania nie są w stanie dorównać performansom, które angażują ciało artysty, wywołują prawdziwy ból i niosą za sobą rzeczywiste ryzyko. Wobec tego rodzaju aktów powinniśmy zamilknąć z pokorą, zamiast próbować włączać je w teatralny kontekst, gdzie tracą swoją siłę i sens. Performans należy zostawić performerom. My, jako aktorzy, powinniśmy zająć się tym, co jest istotą naszego zawodu: rzetelnym, autentycznym aktorstwem, które również może otwierać nowe przestrzenie znaczeń, ale ma swój własny, teatralny rodowód, przeznaczenie, rzemiosło.

Niepokoï mnie coraz częściej pojawiająca się tendencja do niebezpiecznego odwracania porządku w myśleniu o edukacji teatralnej. Dyskusje na temat konieczności przesunięcia akcentu na performatywność, traktowaną jako nadrzędny aspekt aktorstwa, wydają mi się chybione. Uważam, że performatywność powinna być postrzegana jako jedno z wielu narzędzi w procesie twórczym aktora – wartościowy element warsztatu, który wzbogaca rzemiosło i umożliwia różnorodne podejścia twórcze, ale nie może stać się celem samym w sobie.

Performans jest narzędziem, podobnie jak improwizacja – niezwykle przydatnym w pewnych sytuacjach, ale podporządkowanym nadrzędnej idei teatru jako całości. Improwizacja może być znakomitym środkiem do eksploracji tematów czy stanów emocjonalnych, ale nie definiuje teatru w jego istocie. Tak samo aktorstwo performatywne należy traktować jako jeden z wielu możliwych sposobów wyrażania się na scenie, a nie jako wyznacznik czy nadrzędną kategorię współczesnego teatru.

Każda forma teatralna, każda konwencja – w tym także performatywność – ma swoje ograniczenia, podlega zmienności w czasie, a nawet ryzyku dezaktualizacji.

Wymaga to stałej czujności, by nie pozwolić jej stać się jedynie powtarzalnym schematem, reliktem, który zatraci swoją zdolność angażowania widza. To właśnie dlatego, zamiast bezkrytycznie forsować performatywność, powinniśmy skupić się na autentycznym procesie twórczym i odwadze w myśleniu o teatrze jako przestrzeni spotkania.

Teatr jest wyjątkowym miejscem, gdzie sacrum i profanum stają obok siebie, tworząc unikalną przestrzeń dla eksploracji *niemożliwego*. Jego siła tkwi w różnorodności, w zdolności do poruszania się między konwencjami, środkami wyrazu i sposobami komunikacji.

Aktor, który opuszcza mury Akademii Teatralnej, powinien być wyposażony w narzędzia pozwalające na zrozumienie i wyrażenie sensów, stanów oraz emocji – narzędzia, które stanowią fundament jego twórczości.

Kluczową rolę odgrywa tutaj autentyczność – nie tylko w kreacji scenicznej, ale również w podejściu do procesu twórczego. Aktor otwarty na dialog, wrażliwy na innych, świadomy swojego ciała i wyobraźni, zdolny do odwagi i skupienia, zawsze ma szansę stworzenia kreacji, które zapadają w pamięć i poruszają publiczność.

Nie potrzebujemy radykalnych zmian definicji aktorstwa czy udowadniania wyższości jednej formy nad drugą. To, co jest nam naprawdę potrzebne, to rzetelne wykonywanie naszej pracy. Skupienie, wrażliwość, wyobraźnia, świadomość ciała i tożsamości scenicznej, warsztat – to wszystko, co aktor powinien pielęgnować, by stworzyć piękny, znaczący teatr.

Dobrze pojmowane aktorstwo nie wymaga rewolucji, ale otwartości i stałego zaangażowania w proces twórczy. Tego się trzymajmy – niczego więcej nam nie potrzeba, by teatr pozostał przestrzenią prawdy, piękna i znaczenia, przestrzenią spotkania.

7. Woyzeck.

Franciszek Woyzeck. Franek. Prostý, naiwný, szczery. Zawieszony między światem realnym, a wyimaginowanym. Osobny, wyobcowany, nierozumiejący świata i otaczających go ludzi, nieadekwatny. Zdolny zabić Marię - kobietę, którą kocha.

Zazdrość? Poświęcenie? Obłąd? Okrucieństwo?

Często czuję się za mały, za głupi wobec pytań, które ludzkość zadaje sobie od początków swojego istnienia. Nie potrafię odpowiedzieć na te pytania.

Czym jest miłość? Dlaczego istnieje zło? Czy warto być wiernym sobie?

A może te pytania istnieją tylko po to, by zakpić z mojej głupoty? Już słyszę ich chichot. Ale nawet jeśli odpowiedzi są poza moim zasięgiem, nie mogę ich zignorować, ponieważ w końcu mam wcielić się w postać Franka. Muszę spróbować go zrozumieć.

Z każdym kolejnym doświadczeniem zawodowym, z każdym spektaklem, coraz bardziej sobie uświadamiam, że aktorstwo jest formą uprawiania filozofii. Nie tej przez duże „F”, ale takiej prostej, codziennej filozofii stawiania pytań, które prowadzą małymi krokami w stronę zrozumienia. Te pytania mogą wydawać się naiwne, jednak dążenie do odpowiedzi, mimo świadomości własnych ograniczeń, ma w sobie coś głęboko ludzkiego.

Rozpaczynam spektakl siedząc na scenie, na krześle. Czekam. Po prostu czekam. W odpowiednim momencie wstaję, podchodzę do wyznaczonego miejsca na scenie i rozpaczynam dialog. Następuje rozmowa Franka z Andrzejem, apokaliptyczna wizja Woyzecka.

Co właściwie ma oznaczać to siedzenie na krześle i czekanie, pytam reżysera, na co Piotr Cieplak odpowiada:

Po prostu czekasz na wejście. Aktor czeka na wejście. Co robi aktor Kosiński? Aktor Kosiński siedzi na krześle i pije wodę mineralną. Czeką na swoje wejście.

W tym krótkim opisie ukryty jest kolejny poziom relacji aktora do jego zadania. *Aktor Kosiński* to przecież nie realny, istniejący człowiek, tylko przywołana na potrzeby zadania scenicznego figura, postać, fantom. Nie wiemy o nim zbyt wiele. Jest niekompletny, niemal prowizoryczny. Jest jedynie szkicem. Trudno nadać mu jakieś cechy osobnicze. Trudno nawet uważać go za postać, skoro jego istnienie ogranicza się do oczekiwania na wejście. Proponowana przez reżysera figura jest bardziej nieobecna niż obecna. Jej istotą jest brak, nieokreślenie, pustka. A jednak istnieje. Siedzi na krześle i czeka.

Aktor Kosiński reprezentuje gotowość aktora, jego skupienie. Jest stanem *zero*. Stanowi puste naczynie, które można wypełnić ruchem, gestem, słowem, zadaniami scenicznymi, które złożą się na kreowaną przez aktora postać. Nieobecność tak wyrażonej postaci wyrażająca się skupieniem i gotowością aktora daje paradoksalnie poczucie *hiper-obecności*. Obecności, która wykracza poza istnienie postaci scenicznej. Staje się bytem w pewnym sensie nadrzędnym, buduje poziom *meta* do odgrywanej postaci.

Co robi aktor Kosiński? Aktor Kosiński siedzi na krześle i pije wodę mineralną. Czeki.

Jest tu coś z ducha greckiego Chóru. Jest coś z opery. Zaraz rozpocznie się opowieść. Słuchajcie jej uważnie, bo jest wstrząsająca, ostateczna.

Modyfikując nieco definicję Schechnera, można stwierdzić, że faza liminalna przejawia się tu tym, że aktor jest nie tyle w zawieszeniu pomiędzy: „*nie - ja ... nie - nie - ja*“, ale realizuje się jednocześnie w „*nie – ja i nie - nie - ja*“.

Jego obecność jest spotęgowana, podwojona. Aktor jest zarówno postacią, jak i aktorem grającym tę postać. Relacja tych dwóch bytów jest dynamiczna, ciągle się zmienia. Aktor gra postać, a jednocześnie wycofuje się z niej, wracając do pierwotnego stanu gotowości, świadomie wykorzystując te dwa poziomy obecności. Realizuje swoją obecność jako odgrywana postać, z niezwykle silną świadomością tej drugiej, można powiedzieć, obiektywnej perspektywy. Choć oczywiście nie ma tu mowy o obiektywnym obserwatorze, jest to raczej wewnętrzne poczucie rozdwojenia, przypominające stan derealizacji²², kiedy działamy niejako poza sobą. Silne emocje, trudne przeżycia, bolesne sytuacje czy długotrwały stres mogą sprawić, że nie jesteśmy w stanie pomieścić *realnego*. Wówczas nasz aparat psychiczny dokonuje swoistej dezercji, upraszczając rzeczywistość i skrzętnie nie dopuszczając pewnych faktów do świadomości. Działamy wtedy jak we śnie, wprowadzając zawieszenie *tu i teraz* z równoczesną intensyfikacją percepcji niektórych zmysłów. Słyszymy głosy, miewamy wizje, pojawiają się zaburzenia mowy, oddechu, a czasem nawet paraliż. Zwykle towarzyszy tym sytuacjom przypływ adrenaliny, który umożliwia przetrwanie kryzysowych momentów.

Uznałem, że skoro pierwszą sceną Franka jest wizja nadchodzącej zagłady, należy potraktować ją jako punkt wyjścia. W konsekwencji należy w procesie twórczym spojrzeć na rolę Woyzecka z perspektywy analizy zaburzeń psychicznych.

²² Derealizacja – zaburzenie psychiczne określające różnego rodzaju odczuwanie zmian otaczającego świata. Osoba dotknięta derealizacją ma poczucie jakby otaczający ją świat był w jakiś sposób zmieniony, nierealny, oddalony. Główną przyczyną pojawienia się tego zaburzenia jest lęk, jednak może do niej również doprowadzić zmęczenie.

dostęp online, 01 12 2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Derealizacja>

Stan derealizacji jest bardzo konkretnym, w pewnym sensie niebezpiecznym doświadczeniem. Praca oparta na tego typu stanach psychicznych wymaga dużej ostrożności, ponieważ nasz mózg, podobnie jak nasza emocjonalność, nie wie, że to tylko fikcja.

Aby jednak morderstwo, którym kończy się miłość Franka do Marii, było wiarygodne, uznałem za konieczne odwołanie się do współczesnej psychologii i próba uchwycenia mechanizmów represji świadomości, derealizacji oraz wyparcia. Nie szukałem Franka w jego normalności czy codzienności, lecz w jego zaburzeniach. Stąd pomysł, że o Woyzecku należy opowiedzieć z perspektywy zewnętrznej. To nie tyle ja jestem Woyzeckiem, ile raczej relacjonuję go – jestem świadkiem jego historii. Przecież na tym polega derealizacja: na oderwaniu od własnego *ja*, na poczuciu obcości własnego ciała, na niekompletności. Nie jestem w stanie utożsamić się z samym sobą, a w konsekwencji to nie ja dokonuję zbrodni, to ten *nie-ja*, we mnie. Opowiadam nie o sobie, ale o kimś innym, jakbym relacjonował historię znajomego, przyjaciela. Opowiadam ją i próbuję zrozumieć. Ponieważ jednak nie do końca rozumiem, opowieść czasami się rwie. Im bardziej się gubię, tym intensywniej staram się wejść w emocje tego, bliskiego mi przecież człowieka.

Praca nad Woyzeckiem była ciągłą próbą wejścia w postać, której nie potrafię zrozumieć, której szukam, którą bardzo chcę przyjąć, ale nie jestem gotów. Nie jestem gotów zrozumieć, nie potrafię zintegrować tego, co zrobił.

Jednak jakaś forma integracji następuje, ponieważ tuż przed sceną morderstwa, siedząc w fotelu Kapitana i słuchając przepięknej kompozycji Jana Duszyńskiego, zaczynam płakać. I to są prawdziwe łzy. Niewymuszone, nie zagrane, nie wywołane żadną aktorską techniką. Łzy płyną same. Przepełnia mnie litość. Żal mi tego Franka. I żal tej Marii, którą on zaraz zamorduje. Przychodzi mi na myśl, że pewnie niejeden morderca płakał tuż przed albo tuż po dokonaniu zbrodni. Nie ma w tym nic odkrywczego, ale, gdy doświadczam tych emocji w sobie, poraża mnie ich szczerość. Doświadczam, że można jednocześnie bezgranicznie kochać i zabić. Nie rozumiem tej dwoistości. W dalszym ciągu nie znam odpowiedzi na pytanie: dlaczego Woyzeck zabija Marię, ale doświadczam stanu, w którym te sprzeczności się łączą. Jest to bolesne doświadczenie, niemal graniczne. Czuję, że dłużej go nie wytrzymam. Muszę coś z tym zrobić. Teraz, gdy mój żal jest żalem mordercy, a moje łzy jego łzami, trzeba wstać z fotela, podejść do Marii, sięgnąć po nóż i...

Wytworzony w początkowej fazie spektaklu stan nieobecności, która staje się *hiper-obecnością*, okazał się niezwykle przydatny w budowaniu postaci.

Jednocześnie surowość inscenizacji, jej szorstki, monumentalny wydźwięk i narzucona przez reżysera dyscyplina formalna sprzyjały obranej taktyce, spowodowały, że moja postać jest nie tyle grana, ale niejako relacjonowana. Piotr Cieplak tak opisał ostatnią scenę spektaklu:

Co robi Woyzeck? Woyzeck morduje swoją ukochaną Marię. Podrzyna jej gardło. Nożem.

Paralela do sytuacji *Aktora Kosińskiego* czekającego na wejście jest oczywista. Tym razem jednak to Woyzeck jest jedynie figurą. Jest niekompletnym bytem. Jest popełniającym zbrodnię. Ale dlaczego to zrobił? Rozpacz czy zazdrość? Czy Franek mordując Marię chciał ją uratować? Wyzwolić od hańby? Czy żałuje? Czy jest świadomy swojego czynu, choć nieobecny? Czy takie pytania pomagają nam zbudować postać Woyzecka?

Dotykamy tu sedna procesu twórczego. Jego celu i narzędzi. Jego skuteczności i uwarunkowań. Musimy się zastanowić co sprawia, że zbliżamy się do właściwego określenia postaci, a co nas od tego oddala. Czasem sam proces jest przeszkodą w budowaniu postaci. W tym konkretnym przypadku nie potrzebowałem odpowiedzi na pytanie: dlaczego Franek zabija Marię. Potrzebowałem *utożsamienia*, wejścia w stan derealizacji w jakim według mnie znajdował się bohater. Woyzeck, w moim rozumieniu, to człowiek na granicy obłądu. Aby tego doświadczyć, należało wejść w stan derealizacji, oderwania od siebie. Umożliwiła to dwutorowość w konstruowaniu tej roli – jednoczesność bycia Frankiem i dystans wobec niego.

Wchodząc w tak intensywne stany emocjonalne w trakcie procesu twórczego narażamy się na duże niebezpieczeństwo. Nasza psychika, jak wspomniałem, nie wie, że to jest tylko teatr.

Nie jestem jednak pewien, czy te doświadczenia przekładają się na odbiór spektaklu przez widzów. Czy widz ma do nich jakikolwiek dostęp? Prawdopodobnie nie. Śledzi historię, chłonie fabułę, podąża za emocjami. Nie zastanawia się nad tym, jaki dramat toczy się w głowie aktora. Nie wie, z jakiego obszaru psychiki czerpie, ani jakie są źródła użytych środków wyrazu. Widz po prostu chce zanurzyć się w opowieść. Przyszedł na *Woyzecka* i chce zobaczyć Woyzecka, a nie aktora, który zмага się z rolą Woyzecka. I ma do tego pełne prawo.

Natomiast dla aktora jednym z najistotniejszych zadań jest praca nad świadomością. Dotyczy to również samego procesu twórczego. Istnieje różnica pomiędzy analizą postaci, a *utożsamieniem*. Analiza jest świetnym narzędziem aktorskim w pierwszym etapie przygotowania roli, ale nie jest wejściem w rolę. Pomaga w jej zrozumieniu, jednak nie powinna być mylona z aktem twórczym.

Powinniśmy oczywiście poznać tło tekstu dramatycznego, jego kontekst, wyposażać się w stosowną wiedzę, przygotować analizę psychologiczną i dramaturgiczną postaci. Następnie należy spróbować określić na jakim poziomie opowieści ta postać funkcjonuje w danym spektaklu, jak przejawia się jej obecność i na jakim poziomie *zanurzenia* w postać ma funkcjonować aktor, jak ma się objawiać jego sceniczna tożsamość. A następnie sprecyzować ścieżkę procesu twórczego w taki sposób, żeby ten poziom zrealizować, a nie oddalić się od niego. A potem trzeba cierpliwie czekać, aż proces twórczy rozpocznie zmieniać nas od środka. W przedstawieniu Piotra Cieplaka poczucie bycia Woyzeckiem i jednocześnie dystans do Woyzecka, udało się pogodzić właśnie dzięki zbudowaniu od początku spektaklu wysoce energetycznego stanu *zero*.

Taka droga budowania postaci pozwala w procesie twórczym wyeliminować konieczność odpowiadania na pytania, które zaburzają proces.

Nikt nie wie, dlaczego Franek zabija Marię, nawet on sam. Ale każdy zna co najmniej kilka dobrych odpowiedzi. Która jest prawdziwa, jedyna, właściwa? Nie mam pojęcia. Nie ma tu miejsca na łatwe odpowiedzi. Jest za to wiele niełatwych pytań. Podobnie jak w *Milczeniu o Hiobie* dochodzimy do tajemnicy, do *Sacrum*, które poraża nas swoim okrucieństwem. A w pochyleniu się nad tą zagadką realizuje się istota teatru. Spotkanie, kontakt, rozmowa.

Historia Franka mnie nie opuszcza, mimo pożegnania ze spektaklem. Wywołał autentyczne emocje, poczucie całkowitej *identyfikacji* z bohaterem i jednocześnie dystansu do postaci. W tym sensie stałem się częścią antycznego Chóru. Jestem opowiadaczem historii, który z czasem sam staje się jej bohaterem, bo przecież tak, jak Woyzeck kocha, pragnie, rozpacza i jest gotów popełnić zbrodnię, żeby ocalić prawdziwą miłość. A wszystkie mądre pytania, na które nadal nie znam odpowiedzi wciąż się ze mnie śmieją, choć mam wrażenie, że teraz ich śmiech jest bardziej wyrozumiały, cieplejszy, miłszy.

8. Błazen.

Przywołując pracę nad rolą Błazna w spektaklu *Wieczór Trzech Króli*, chciałbym poruszyć temat *skupienia*, które w trakcie procesu twórczego może stać się przeszkodą, a nie pomocą w budowaniu wiarygodnej postaci scenicznej. Czasami źle rozumiane *skupienie* prowadzi do alienacji, zamykając aktora na impulsy płynące zarówno od partnerów scenicznych, jak i od widowni. Zamyka to przepływ energii, niezbędnej do przeprowadzenia aktu twórczego. Co więcej, niektórych postaci nie da się prawidłowo skonstruować, będąc w pełni zanurzonym w proces. Tak było w moim przypadku, gdy mierzyłem się z rolą Błazna w *Wieczorze Trzech Króli*.

Im bardziej skupiałem się na rzetelnym budowaniu postaci, im głębiej starałem się zrozumieć błazeńskie zawieszenie między refleksją, a groteską, tym bardziej popadałem w patos i bufonadę. Byłem napięty i sztywny, kładłem zbyt duży nacisk na prawidłowe rozłożenie akcentów i point. Przynosiło to odwrotny efekt. Mój Błazen był toporny. Brakowało mu polotu. Nie był dowcipny, lecz siermiężny. Koncentracja, czyli jedno z podstawowych narzędzi aktora skierowana w niewłaściwym kierunku odbierała mi elastyczność i spontaniczność. Dopiero kiedy odpuściłem, rozluźniłem proces i zdałem się na lekkość, błyskotliwość i refleks, zaczęły pojawiać się zadowalające efekty.

Wówczas przyszła mi do głowy myśl, że przy całym szacunku dla takich twórców teatru jak Konstantin Stanisławski²³, Michaił Czechow²⁴ czy Stella Adler²⁵, każdy aktor powinien dążyć do rozwinięcia własnej, autorskiej metody pracy nad rolą, ale konieczne jest, by ta metoda była elastyczna. Każda rola wymaga własnego, niepowtarzalnego procesu twórczego. Oczywiście doświadczenie oraz wcześniej zdobyty warsztat są pomocne i mogą składać się na metodę aktorską, w rozumieniu podejścia do pracy, ale warto czasem odświeżyć spojrzenie.

Może dzięki temu uda nam się uniknąć rutyny i manieryzmu. Proces twórczy może prowadzić do wielu pięknych odkryć, ale może też sprawić, że lądujemy na mieliźnie.

²³ Konstantin Stanisławski (1863–1938) – rosyjski aktor, reżyser, pedagog i teoretyk teatru. Twórca systemu pracy aktora, który stał się fundamentem współczesnej techniki aktorskiej. Jego metody, oparte na psychologii postaci i autentyczności emocji, miały ogromny wpływ na rozwój teatru i filmu. Jego motto, to: Kochaj sztukę w sobie, a nie siebie w sztuce.

²⁴ Michaił Czechow (1891–1955) – rosyjski aktor, reżyser i pedagog, siostrzeniec Antoniego Czechowa. Autor unikalnej metody aktorskiej, kładącej nacisk na wyobraźnię, gest psychologiczny i twórczą swobodę. Jego prace inspirowały zarówno aktorów teatralnych, jak i filmowych.

²⁵ Stella Adler (1901–1992) – amerykańska aktorka, reżyserka i nauczycielka aktorstwa. Jako jedna z głównych propagatorek systemu Stanisławskiego w USA, stworzyła własną metodę, skupiającą się na analizie tekstu i głębokim rozumieniu postaci. Uczyła w Actor's Studio. Jej uczniami byli m.in. Marlon Brando i Robert De Niro.

Doświadczyłem tego właśnie podczas pracy nad rolą Błazna w *Wieczorze Trzech Króli*. Zmagałem się z jałowością własnych metod pracy. Męczyłem się i dopiero wynurzenie się na powierzchnię, porzucenie budowania postaci Błazna, powrót do sytuacji aktor – widz, teatr – spotkanie, uwolnił drzemiący w tej roli potencjał. Przestałem zajmować się sobą i zwróciłem całą uwagę na zewnątrz, na partnerów, na widownię.

Stało się to przypadkowo, ale gdy już się stało, zmieniło całkowicie moje podejście do roli. Rozwiązanie okazało się bardzo proste i leżało na wyciągnięcie ręki. W pierwszej części dramatu znajduje się krótki monolog Błazna:

Ludzie zbyt pewni swego dowcipu często robią z siebie głupców.

Ja jestem pewien, że mi go brakuje.

Wniosek logiczny - mógłbym uchodzić za mędrca.

Lepiej, żeby Błazen okazał się dowcipny niż ktoś dowcipny okazał się błaznem.

Ten monolog jest poprzedzony zabawnym dialogiem z Marią, w którym rozmówczyni przestrzega Błazna, że będzie musiał gęsto tłumaczyć się pannie Oliwii z nocnych eskapad. Maria wwozi na scenę fotel, w którym Błazen śpi po upojnej nocy. Po krótkiej wymianie zdań Błazen zostaje sam. Leży na fotelu z głową zwisającą nad ziemią i zaczyna monolog.

Nie byłem w stanie sensownie rozpocząć tego fragmentu, dopóki nie potraktowałem pierwszego zdania jako przywitania się z publicznością. Zamiast wypowiadać całe pierwsze zdanie, ograniczyłem się do słowa: *Ludzie...* jakbym dopiero teraz zauważył, że na widowni ktoś siedzi. Następnie powtarzałem: *Ludzie...* tym razem z radością, ciesząc się na ich widok. To pozwalało nawiązać kontakt z publicznością i wprowadzało element zabawy, żartu, wygłupu, w końcu, grając Błazna, odrobina humoru nie zaszkodzi. Wykrzyczane po raz trzeci: *Ludzie...* wyrażało przerażenie na widok publiczności. Zwykle przesadzałem w środkach wyrazu, co u widowni wywoływało poczucie lekkiego niesmaku i dezorientacji. Dopiero po tych trzech krokach mogłem wygłosić całe zdanie:

Ludzie zbyt pewni swego dowcipu często robią z siebie głupców.

Skoro już zrobiłem z siebie głupca na oczach całej widowni, miałem jak najbardziej prawo podzielić się swoim świeżo nabytym doświadczeniem. Bystry widz mógłby nawet to moje zdanie skomentować słowami: *Jak widać.*

Na co ripostą było moje kolejne zdanie:

Ja jestem pewien, że mi go brakuje.

Pojawiająca się nutka melancholii, tęsknota za dowcipem, którego jak widać mi brak, powoduje, że teraz z kolei widz zaczyna ze mną sympatyzować: może nieśmieszny, ale i niegłupi ten Błazen. Pozwala mi to spróbować wrzucić następny żart:

Wniosek logiczny - mógłbym uchodzić za mędrca.

Powyższa „mądrość”, w której pyszałkowatość miesza się z wdziękiem, zwykle wywołuje uśmiech na twarzach widzów. Błazen jest bezpośredni i wzbudza sympatię. Tymczasem ostatnie zdanie jest kapitalną pointą, bo dowodzi, że ten Błazen jednak jest dowcipny.

Lepiej, żeby Błazen okazał się dowcipny niż ktoś dowcipny okazał się błaznem.

W zależności od nastroju widzów można tym zdaniem wytłumaczyć się z całego tego kompromitującego żartu albo poważnie zadumać się nad istotą mądrości i głupoty. Każde rozwiązanie będzie dobre. Można zresztą, kontynuować zabawę wciągając widzów w rozwiązanie tej prostej łamigłówki zawieszając głos na słowach: *ktoś dowcipny okazał się...* Jeśli wieczór sprzyja, to połowa widowni odpowiada: *błaznem*. Udało się. Cel zostaje osiągnięty. Jestem w bezpośrednim kontakcie z widownią.

Dzień dobry, to ja, Błazen. Jestem tu, żeby Państwa zabawiać, wprawiać w zadumę, zakłopotanie, a nawet irytację. Jestem z Wami choć po tej stronie rampy. Ale cokolwiek po tej stronie robię, robię to dla Was. Do Was się przymilam, Was bawię i Was zmuszam do myślenia. A jeszcze zaraz zaśpiewam! Kochajcie mnie.

Jednocześnie niepostrzeżenie sam jestem już po drugiej stronie. Już wślizgnąłem się do środka. Stałem się Błaznem błaznując, a nie analizując jak to jest być Błaznem.

Uzyskanie takiej tożsamości scenicznej nie byłoby możliwe, gdybym uparcie trwał w ukrywaniu się za zbudowaną rolą, za postacią Błazna. Nie miałbym szansy wejść w kontakt z widzami. Nie umiałbym bawić się swoim zadaniem. Być może zbudowałbym solidną konstrukcję, ale wątpię, czy byłaby żywa i pełna energii. Z czasem nudziłaby nawet mnie, a co dopiero widzów, którzy przyszli miło spędzić wieczór.

Droga do roli Błazna okazała się dla mnie ślizganiem się po powierzchni, surfowaniem, niezagłębianiem się w „wymyślanie Błazna”, była ucieczką od konsekwentnego budowania roli. Była spontanicznym bujaniem się na gałęzi i kpieniem z przerażonego aktorskiego: *co? jak? dlaczego?*

9. Pozzo.

Czekając na Godota to dramat uznawany za jeden z najważniejszych przykładów teatru absurdu. Jest niezwykle pojemny interpretacyjnie, niejednoznaczny. W dramacie Becketta perspektywa narracyjna zmienia się wielokrotnie. Autor konstruuje kilka poziomów tej abstrakcyjnej historii.

Pierwszym i najbardziej oczywistym poziomem jest warstwa fabularna. Na tym poziomie dwóch przyjaciół, Vladimir i Estragon czekają na przyjście Godota. Nie wiemy kim jest tajemniczy Godot. I nigdy się nie dowiemy. Godot nie przychodzi. Oczekiwanie trwa bez końca. Sam akt oczekiwania staje się osią narracji. W tym czekaniu objawia się cały dramat życia bohaterów, ich relacja balansująca od miłości do nienawiści, od bliskości, do konfliktu, ich gorycz, rozpacz, zwątpienie. W takiej atmosferze upływa im dzień za dniem.

W ich świat wkracza niespodziewanie para wędrowców. To Pozzo i Lucky. Pan i sługa.

Pozzo to prymitywny typ, nieobliczalny gbur, pozer i kabotyn, szaleniec, dewiant. Lucky'ego można byłoby, zgodnie z imieniem, uznać za Szczęśliwca, gdyby nie nieszczęśliwe położenie w jakim się znalazł. Z pętlą na szyi, objuczony bagażami, poniżany i dręczony przez swego okrutnego Pana, cierpliwie i milcząco, niemal z miłością odnoszący się do swego oprawcy.

Enigmatyczność tekstu Becketta wyraża się szczególnie w scenach z udziałem Pozzo i Lucky'ego. Są postaciami ewidentnie należącymi do innego świata. Nie wiemy, skąd przychodzą, dokąd ani w jakim celu zmierzają. Nie mamy pewności, czy są tu po raz pierwszy, czy może już kiedyś tędy przechodzili. Stopniowo tracimy przekonanie, czy w ogóle istnieją realnie, czy może są jedynie wytworami wyobraźni Vladimira i Estragona. Być może ich wędrowka stanowi karykaturę losów głównych bohaterów – ich odbicie w krzywym zwierciadle.

Okrucieństwo z jakim Pozzo traktuje swojego sługę jest równie niejednoznaczne i powoduje zmianę perspektywy percepcyjnej u odbiorcy. W tym miejscu uwidacznia się abstrakcyjny poziom narracji. Nie wiemy, czy przemoc i gwałtowność, z jaką Pozzo szarpie sznur zakończony pętlą na szyi Lucky'ego, są rzeczywiste, czy może jedynie inscenizowane dla Vladimira i Estragona. Czy ten teatr okrucieństwa ma coś im uświadomić, stanowić nauczkę, przestrogę? Ma dać im do myślenia? A może ten komunikat wcale nie jest skierowany do Vladimira i Estragona, lecz wprost do publiczności? Stopniowo zaczyna się materializować trzeci poziom narracji.

Widownia staje się adresatem tej gry, a jednocześnie zostaje wciągnięta w opowieść. Widzowie zaczynają dostrzegać, że ten groteskowy teatrzyk ma im coś zakomunikować, coś udowodnić. Tak, jak Vladimir i Estragon są świadkami przemocy Pozzo wobec Lucky'ego, tak również widz zostaje postawiony w roli mimowolnego świadka. Godzi się na tę przemoc, przyzwala na nią i uczestniczy w tym okrucieństwie. Doświadcza wydarzeń, na które nie ma wpływu, ale w których musi brać udział, choćby tylko poprzez swoją obecność.

Gdy wydaje się, że zrozumieliśmy zamysł autora, sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej. W pewnym momencie bohaterowie angażują się w groteskową, czysto teatralną zabawę – zdejmują i zakładają kapelusze, przekomarzają się, bawią słowami. Innym razem Pozzo, po wygłoszeniu monologu o nadchodzącym zmierzchu, zwraca się do Vladimira i Estragona z pytaniem, jak wypadł, prosi ich ocenę, a następnie dziękuje im za wygłoszone pochwały, jak aktor łaknący uznania od reżysera lub kolegów po fachu.

I znów gubimy się w domysłach. Beckett zaciera tropy, każąc nam uwierzyć, że to jedynie zabawa, konwencja. Próbuje nadać sens oglądanym scenom, ale poskładana na chwilę opowieść rozpada się na niezwiązane ze sobą wątki. Przestajemy mieć pewność z czym mamy do czynienia. Z teatrem w teatrze? Z poziomem meta-realistycznym? A może hiper-realistycznym?

Beckett prowadzi widza w nieznane, jednocześnie bawiąc się nim. „Nie próbujcie odnaleźć sensu” - zdaje się mówić autor.

W moim najgłębszym odczuciu tak właśnie należy postrzegać *Czekając na Godota*. Jego abstrakcyjna forma staje się narzędziem przekazania prostego przesłania: próba odnalezienia sensu czekania na Godota, który nigdy się nie pojawi, jest z góry skazana na niepowodzenie. Tak samo daremna jest próba zrozumienia istoty relacji Pozzo i Lucky'ego, naznaczonej groteskowymi, makabrycznymi i jak się wydaje, zupełnie niepotrzebnymi okrucieństwami.

Ponadto w dramacie Becketta nigdy do końca nie wiadomo, kto opowiada tę historię, komu jest opowiadana i dlaczego. To rozmycie wprowadza kolejny poziom narracyjny, którego główną osią jest obecność *Nieobecnego*. Godot nie przychodzi, ale mimo to jest głównym bohaterem dramatu. Mamy nieustannie przeczucie jego obecności. Występuje jako *Wielki inny*²⁶ (lacanowski *Big other*), Obserwator, wobec którego rozgrywa się cały dramat.

To w jego spojrzeniu wędrówka bohaterów się spełnia, to on widzi ich małość i zmagania. To również on posyła do nich chłopca z wiadomością, że dzisiaj nie przyjdzie.

²⁶ Big Other (Wielki Inny) - W koncepcji francuskiego psychiatry i psychoanalityka Jacquesa Lacana jest to działający na poziomie porządku symbolicznego konstrukt, do którego podmiot przyrównuje się i przez który czuje się obserwowany. W praktyce może zostać zmaterializowany jako idea lub osoba, na przykład Bóg.

Becketta pytano wprost, czy Godot to Bóg. Autor temu zaprzeczał, tłumacząc, że gdyby chciał napisać Bóg, to napisałby Bóg. Ale nie napisał Bóg, tylko Godot.

Cóż, pewnie wypada tak szacownemu autorowi wierzyć na słowo. Ale z drugiej strony:

*Czymże jest nazwa? To, co zwiemy różą, pod inną nazwą równie by pachniało...*²⁷

Weźmy na moment w nawias zapewnienia autora i rozważmy hipotezę, że Godot jednak jest Bogiem. Jakkolwiek rozumianym. Można śmiało stwierdzić, że Godot posiada pewne cechy przypisywane Bogu. Jest niedostępny, tajemniczy, a bohaterowie oczekują jego nadejścia niczym zbawienia czy ukrytego sensu życia. Oczekiwanie na Boga, Mesjasza, na wybawienie staje się dla nich sensem egzystencji. Nie mogą odejść, bo czekają na Godota. Nie potrafią normalnie żyć ani nawet odebrać sobie życia. Muszą trwać w bezsensownym, nie kończącym się oczekiwaniu. Chyba jedyne, co ratuje ich od obłędu, to poczucie humoru, którego resztki potrafią z siebie wykrzesać. To ich jedyny ratunek. Marne pocieszenie, ale zawsze.

W moim odczuciu jest to wyraźna analogia do starotestamentowego Boga i narodu wybranego, który czeka na przyjście mesjasza. Jak na ironię imię autora dramatu ma także mocno biblijne korzenie²⁸. Zresztą Beckett umieszcza w dramacie szereg sugestii odnoszących się wprost do judeochrześcijańskiej ikonografii. Mamy tu samotne drzewo na pustyni. Jest kamień czy może skała? Są liczne nawiązania do Ewangelii, do opowieści o dwóch Łotrach, z których jeden został zbawiony, a drugi potępiony. Jest chłopiec - posłaniec Boży. Pozzo i Lucky wędrują na Targ Zbawiciela. Jest też modlitwa, lament i wreszcie pytanie o to, czy Bóg nas widzi.

Jest także scena, w której Vladimir i Estragon podnoszą z ziemi bezwładnego Pozzo. Pozzo jest ślepy, niczym prorok. Może fałszywy, może prawdziwy, tego nie wiemy. Ustawiony w pozycji pionowej z rękoma rozstawionymi na boki, zastyga w figurze ukrzyżowanego Jezusa, podtrzymywany po obu stronach przez Vladimira i Estragona zadaje im pytanie: *Nie jesteście zbójcami?* Odniesienie do Ewangelii jest tu aż nadto oczywiste.

Samuel Beckett odwołuje się niemal dosłownie do Chrystusowej pasji, a groteskowy wydźwięk tego odwołania sprawia, że znów gubimy się w domysłach.

²⁷ William Shakespeare *Romeo i Julia*, dostęp online, 01 12 2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Romeo_i_Julia
What's in a name? That which we call a rose. By any other name would smell as sweet. (ang).

²⁸ Samuel – imię męskie pochodzenia biblijnego, które wywodzi się od hebrajskiego *Šmū'el*, oznaczającego „uproszony od Boga”, „wyproszony od Boga”, „Bóg wysłuchał”, „imię Boga” lub „jego imię to Bóg”.
dostęp online, 01 12 2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Samuel>

Dialog w tej scenie jest prześmiewczy, abstrakcyjny, momentami nawet obsceniczny i absolutnie nie ma nic wspólnego z męczeńską śmiercią Chrystusa.

Co oznacza ta sytuacja sceniczna? Czy to głupi żart z ukrzyżowania? Czy to prowokacja skierowana do widzów? A może Pozzo rzeczywiście symbolizuje nadejście Mesjasza? Może jego ślepotą jest znacząca, skoro za chwilę wygłasza prorocze zdanie:

One rodzą okrakiem na grobie. Światło świeci przez chwilę, a potem znów noc, znów noc.

Jest to oczywiście swojego rodzaju antyproroctwo, a głoszącego je posłańca utożsamiamy raczej z siłami mroku i upadku niż z głosicielami dobrej nowiny. Pozzo głosi bezsens ludzkiego istnienia, jego krótkotrwałość i nieuchronny kres.

Beckett napisał *Czekając na Godota* tuż po zakończeniu II Wojny Światowej, której był świadkiem i uczestnikiem. Może nawet w reakcji na nią. Albo raczej w absolutnym braku możliwości jakiegokolwiek sensownej reakcji. W poczuciu bezradności. W obliczu nieopisanej tragedii. W obliczu śmierci milionów ludzi, w obliczu ludobójstwa na nieznaną dotąd skalę, w obliczu nieludzkiego okrucieństwa i pytań, które na zawsze pozostaną bez odpowiedzi. Beckett brał czynny udział w wojnie, jako członek francuskiego ruchu oporu, a po wojnie aktywnie występował przeciw różnym przejawom totalitaryzmu, apartheidu, wspierał więźniów politycznych, protestował także przeciw wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego. Był bardzo zaangażowany społecznie i politycznie.

Kolejną, wyraźną wskazówką interpretacyjną są imiona głównych bohaterów. Można sobie wyobrazić, że Vladimir i Estragon to dwóch wiecznych tułaczy. Być może jedynych, którzy ocaleli. Bez końca czekają na Boga, który nigdy się nie objawi. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że Samuel Beckett, być może jako jeden z pierwszych, w *Czekając na Godota* wyraził ideę, która w żydowskiej myśli teologicznej, a także w humanistyce i filozofii drugiej połowy XX wieku rozwinęła się w formie tezy: *Bóg umarł w Auschwitz*. Albo: *Nie było Boga w Auschwitz*. Idea ta zrodziła się z przekonania, że Bóg nie mógłby dopuścić do tego, co się stało. Gdyby tam był, zapobiegłby Zagładzie. A skoro do niej doszło, to znaczy, że Go tam nie było. Miliony zagazowanych Żydów czekały na Boga, który nigdy się nie pojawił. Czekano codziennie, przez wiele lat. W cierpieniu, w umieraniu, w ciszy. Nie przyszedł. Dlaczego? Bo Go tam nie było. Bóg umarł w Auschwitz.

Wyrażoną w ten sposób ideę podejmowali tacy humaniści, jak chociażby Elie Wiesel²⁹, Richard Rubinstein³⁰, czy Primo Levi³¹, który stwierdza: *Skoro jest Auschwitz, to nie może być Boga*.

Czesław Miłosz w *Autokomentarzu* odwołuje się do dwóch innych myślicieli:

Anus mundi – odbytnica świata. To określenie Polski odnotował pewien Niemiec w 1942 roku. Przeżyłem w niej lata wojny i następnie próbowałem zrozumieć, co znaczy nosić w sobie takie doświadczenie. Jak wiadomo, filozof Adorno³² powiedział, że po Oświęcimiu pisanie liryki byłoby ohydą, a filozof Emmanuel Levinas³³ podawał rok 1942 jako datę, kiedy "Bóg odszedł".³⁴

Z kolei George Steiner³⁵ w *Uporczywej metaforze* konkluduje:

Może po głodowej śmierci i zagazowaniu milionów kobiet, mężczyzn i dzieci, po tym jak miliony innych poddano torturom, żywcem spalono albo pochowano – w samym sercu tak zwanego cywilizowanego świata – nie mamy już ani powodu, ani potrzeby mówić o Bogu. O Bogu, którego najbardziej rzucającym się w oczy atrybutem stała się jego nieobecność, nicość...

Idzie o problem istnienia lub nieistnienia Boga; i jedno i drugie pozwalają się pomyśleć. Tego Boga, «Który Nie Jest», który nas stworzył i nie przemówił pośród wichury śmierci, i który teraz stanął przed sądem.³⁶

Z tej perspektywy *Czekając na Godota* staje się jeszcze bardziej ponure. Dramat Becketta w tym kontekście brzmi jak żart. Makabryczny, okrutny żart. Należy jednak dobrze zrozumieć ten żart, wyjaśnić jego formę, nadać jej odpowiednie znaczenie. Jego absurd nie jest w żadnym razie robieniem komedii z Zagłady. Nie jest kpiną. Jest możliwą i jak najbardziej wiarygodną psychologicznie formą reakcji. W obliczu takiej tragedii nie ma już nawet miejsca na powagę sytuacji. Nie ma miejsca na godność, na przyzwoitość, na prawa człowieka i porządek.

²⁹ Elie Wiesel – amerykański pisarz i dziennikarz, laureat Pokojowej Nagrody Nobla 1986r., były więzień Auschwitz, autor ponad 40 powieści, inicjator budowy Muzeum Pamięci Holocaustu w USA.

³⁰ Richard Rubinstein – amerykański teolog i pisarz, badacz wpływu Holocaustu na judaizm. W swojej książce *Po Auschwitz* rozważa granice radykalnej żydowskiej myśli teologicznej.

³¹ Primo Levi – pisarz i chemik włoski żydowskiego pochodzenia, były więzień Auschwitz, autor wstrząsających relacji zawartych w utworach autobiograficznych (m.in. *Czy to jest człowiek*).

³² Theodore Adorno - niemiecki filozof, socjolog, teoretyk muzyki i kompozytor. Był jednym z czołowych przedstawicieli szkoły frankfurckiej i współtwórcą teorii krytycznej.

³³ Emanuel Levinas – francuski filozof i komentator talmudu.

³⁴ Czesław Miłosz *Autokomentarz*, dostęp online, 01 12 2024, <http://hamlet.edu.pl/milosz-autokomentarz>

³⁵ Francis George Steiner - amerykański krytyk literacki, eseista, filozof, nowelista, tłumacz i nauczyciel. Badał związki języka z literaturą i społeczeństwem. I w tym kontekście zajmował się Holocaustem.

³⁶ George Steiner *Uporczywa metafora, czyli o podejściu do Shoa*, dostęp online, 01 12 2024, <http://nowadekada.pl/wp-content/uploads/2015/12/Dekada-Literacka-1997-nr-8-9-132-133.pdf>

Śmierć jest groteskowa, prozaiczna, bez znaczenia. W obliczu ludobójstwa nie ma już nic, nie ma człowieczeństwa, nie ma wiary i nadziei. Jest odwrócenie porządku. Jest chaos, obsceniczność, groteska. Celowość, konieczność i porządek umarły w Auschwitz. A wraz z nimi umarł Bóg.

Slavoj Žižek, wielokrotnie w swoich wykładach przytacza anegdotę:

Żydzi mają mnóstwo żartów o Auschwitz. To cały, osobny podgatunek żartów. Nie wiem jak długo jeszcze, bo to jest bardzo niepoprawne politycznie. Żeby zrozumieć ten żart, musicie być świadomi, w jaki sposób teologia próbowała sobie poradzić z Auschwitz. Znany motywem stało się: „Bóg umarł w Auschwitz” lub „Boga nie było w Auschwitz”. W tym stwierdzeniu zawiera się idea, że horror był zbyt wielki, Bóg nie mógł tego znieść.

To prosty żart, ale zawiera głęboką myśl:

Grupa Żydów, którzy zginęli w Auschwitz, spędza miłe popołudnie w raju. Łąka pod lasem, strumień, siedzą sobie na ławeczce i wspominają, jak umierali w Auschwitz. Jeden mówi do drugiego:

- Jakubie, a pamiętasz, jak umarłeś? Nawet nie zdążyłeś poczuć tego gazu, bo jak cię ciągnęli do komory, to się poślizgnąłeś na kawałku mydła i rozwalileś sobie czaszkę. Jakie to było śmieszne!

Jakub się śmieje.

- Tak, to było takie śmieszne.

Obok przechodził Bóg, bo akurat miał przerwę w pracy. Przysłuchuje się i mówi:

- Panowie, nie rozumiem, jak możecie z tego żartować. Nie rozumiem.

Na co jeden Żydów podchodzi do Boga, klepie go po ramieniu i mówi:

- Nie przejmuj się. Oczywiście, że nie rozumiesz, bo Cię tam nie było.³⁷

³⁷ Slavoj Žižek *Hegel with Neuralink*, wykład online, dostęp online, 01 12 2024, tłumaczenie własne, <https://www.youtube.com/watch?v=k7B6Gqc7Kl4&t=3423s>

Obsceniczność przytoczonej anegdoty w całym jej makabrycznym kontekście ilustruje sposób w jaki odczytuję *Czekając na Godota*. Jej przekaz pokrywa się z zaproponowaną przeze mnie interpretacją. Być może Samuel Beckett pisząc *Czekając na Godota* w ten właśnie sposób wyraził to z czym zachodnia cywilizacja nie może sobie poradzić do dziś. Zresztą taki sposób odreagowania traumy jest bardzo częsty. Jest mechanizmem obronnym, podobnym do zaprzeczenia czy wyparcia. Jest rozpaczliwą ucieczką od horroru rzeczywistości.

Wojen nie ubywa, a tymczasem Vladimir i Estragon nadal czekają na przyjście Godota, który ma ich wybawić albo chociaż ich istnieniu nadać jakikolwiek sens, jednak zamiast tego przychodzi okrutny Pozzo, który znęca się nad swoim wiernym sługą Lucky'm.

Moja interpretacja *Czekając na Godota* jest oparta na intuicjach i skojarzeniach. Powstała wyłącznie na potrzeby procesu twórczego potrzebnego do pracy nad rolą. Otwiera przestrzeń poszukiwań. Poszerza kontekst utworu. Stanowi wstęp do pracy nad tekstem, zaczyn do tworzenia monologów wewnętrznych postaci. Nie chodzi o to, aby spierać się o to, kto lepiej rozumie Becketta lub o to, co miał na myśli, ale o to, by potraktować tekst dramatu jako element własnego pola zainteresowań, oswoić się z nim, nawiązać więź na poziomie psychiki, emocji, wrażliwości, światopoglądu. Chodzi o to, aby jak najpełniej *zaangażować się* w tematykę poruszaną w utworze, uruchomić wyobraźnię i emocjonalność. W dalszej kolejności należy rozważyć, jakie podejście powinien zastosować aktor w pracy nad rolą Pozzo. Jak potraktować proces twórczy? Czy skupić się na analizie psychologicznej postaci, położyć większy nacisk na warstwę tekstową, czy może wydobyć aspekt komediowy?

Wielkość dramatu Becketta polega na jego niejednoznaczności, dlatego błędem byłoby ukonkretniać przekaz. Należy raczej podążać za autorem i stosować technikę zacierania śladów, gubienia tropów. Pomoże nam w tym dobór kontrastowych środków wyrazu oraz zmiany poziomów zanurzenia w postać, o których wcześniej pisałem. Każdy z tych poziomów powinien być jednak równie wiarygodny. Przede wszystkim należy zadbać o prawdę przekazu na każdym poziomie narracyjnym. Ich następstwo i różnorodność sprawiająca wrażenie niekonsekwencji, w efekcie przyniosą efekt groteskowy, co stanowi istotę teatru absurdu. Jako przykład posłużę się Słowami Pozzo:

Zwróćcie uwagę, że równie dobrze, to ja mógłbym być na jego miejscu, a on na moim, gdyby przypadek nie sprawił, że stało się odwrotnie. Każdemu, co mu się należy.

Początkowo byłem pewien, że jest to błąd w tłumaczeniu. Twierdzenie w jednym zdaniu, że naszym życiem rządzi przypadek, a w następnym, że porządek przyczyn i skutków, jest co najmniej zagadkowe.

Każde z tych zdań Pozzo wypowiada z taką samą pewnością swojej racji. Tak jakby nie istniała między nimi przepaść logiczna. Jakby w jego świecie to się nie wykluczało. Może w jego świecie prawa w ogóle nie istnieją? A może to on je ustala? Może sam jest poza prawem? A może kpi sobie z nich? Może jest to cyniczne usprawiedliwienie przemocy, tak, jak niesławne „*Wykonywałem tylko rozkazy*” Adolfa Eichmanna.³⁸

W moim przekonaniu u podstaw budowania roli Pozzo powinno leżeć założenie, że wymaga ona kilku warstw, odpowiadających różnych poziomom narracyjnym. Pierwszym z nich jest Aktor w stanie zero, w stanie gotowości. Drugi poziom, to również Aktor, który gra postać. Trzeci poziom narracji to postać Pozzo. Używając terminologii wywiedzionej z doświadczenia pracy z Piotrem Cieplakiem:

Aktor Kosiński gra rolę Aktora grającego postać zwaną Pozzo. Czasem spod maski Pozzo wychodzi rola Aktora, a czasem obie maski opadają i Aktor Kosiński zostaje skonfrontowany z pytaniami, wobec których każdy człowiek jest bezradny.

Taka, w pewnym sensie potrójna konstrukcja pozwala funkcjonować na trzech różnych poziomach narracyjnych. Oczywiście, to, co grać na tych poziomach i jak je różnicować leży w gestii aktora i reżysera, a dokonane wybory powinny być spójne z ogólną koncepcją spektaklu.

Zasada trzech poziomów narracyjnych jest na tyle ogólna, że może być zastosowana praktycznie do każdej interpretacji. Może również pomóc uniknąć zbyt dosłownego potraktowania dramatu Becketta rozbijając postać Pozzo na trzy różne osobowości, niemal jak trzy odrębne postaci. W takim ujęciu aktor zyskuje szansę, by pomieścić w jednej roli krańcowe i pozornie sprzeczne intencje. Na przykład: okrucieństwo z jaką Pozzo traktuje Lucky’ego, kontrastujące z zachwytem nad zapadającym zmierzchem oraz refleksją nad przemijaniem i nieuchronnością śmierci, zawartą chociażby w słowach:

Ale pod tą osłoną spokoju i łagodności czai się noc.

I spadnie na nas. Pach! O tak.

Kiedy najmniej się tego spodziewamy.

Tak to jest na tej kurewskiej ziemi.

³⁸ Adolf Otto Eichmann – niemiecko-austriacki funkcjonariusz nazistowski, zbrodniarz wojenny, skazany za ludobójstwo. Główny koordynator i wykonawca planu ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej. Członek organizacji uznanych po wojnie za przestępcze: Schutzstaffel, Sicherheitsdienst i Gestapo. W 1960 roku schwytany w Argentynie przez Mosad, następnie przetransportowany do Izraela gdzie został skazany na karę śmierci.
dostęp online, 01 12 2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Adolf_Eichmann

Taka, kilkuwarstwowa struktura postaci może także stanowić antidotum na częsty problem aktorów, którzy niewłaściwie interpretują zagadnienia związane z psychologiczną prawdą postaci. Zamiast autentycznej wiedzy i doświadczenia, kultywują zbiór przeświadczeń i uprzedzeń dotyczących konstruowania postaci. Tego rodzaju myślenie funkcjonuje nawet jako żart branżowy: *Ona/On by tak nie zrobiła/zrobił*. Kryje się za nim poważna przeszkoda w budowaniu wiarygodnej postaci.

Przecież ten sam człowiek potrafi zachować się w skrajnie różnie w zależności od okoliczności, nastroju, czy sytuacji: inaczej, gdy jest głodny, inaczej na meczu, jeszcze inaczej na wakacjach, czy w obliczu śmiertelnego zagrożenia.

Dobitnym przykładem takiego rozdźwięku może być Reinhard Heydrich³⁹, zbrodniarz hitlerowski odpowiedzialny za Holocaust. Był jednym z organizatorów konferencji w Wannsee. Nie kolidowało to w żadnym sensie z jego zamiłowaniem do muzyki. Wychowany w duchu miłości do sztuki. Odziedziczył po ojcu talent muzyczny i od czwartego roku życia uczył się gry na skrzypcach. Grywał też na pianinie i wiolonczeli, jednak to skrzypce stały się jego umiłowanym instrumentem, z którym nie rozstawał się do końca życia. Do jego ulubionych dzieł należały kwartety smyczkowe Beethovena.

Podobnie Pozzo, z jednej strony okrutny i brutalny, cyniczny i nieczuły, a z drugiej potrafiący zachwycić się zmierzchem, pełen lęku przed nadchodzącą nocą, przerażony nieuchronnością śmierci i bezsenssem ludzkiej egzystencji.

Człowiek jako jednostka dynamiczna, zmienna w czasie niechętnie daje się łatwo zaszufladkować. Dlatego aktorski proces twórczy powinien polegać na próbach poszerzania osobowości budowanej postaci, a nie na zawężaniu jej do naszych wyobrażeń i uprzedzeń.

³⁹ Reinhard Heydrich - niemiecki oficer wywiadu, zbrodniarz wojenny, jeden z głównych organizatorów Holocaustu.

10. Podsumowanie.

Powyższe rozważania nie oddają w pełni przebiegu procesów twórczych jakie dokonały się podczas pracy nad wymienionymi spektaklami ani sumy doświadczeń jakie wyniosłem ze współpracy z Piotrem Cieplakiem. Niemniej jednak rzucają pewne światło na jej niektóre aspekty. Pragnę podkreślić, że ta twórcza przyjaźń była najsilniej rozwijającym spotkaniem w moim teatralnym życiu.

Chciałbym wyrazić wdzięczność Piotrowi Cieplakowi za ogrom doświadczeń i wiedzy jaką wyniosłem ze wspólnej pracy. Jego zmysł obserwacji rozwijał we mnie dążenie do ciągłego poszukiwania prawdy scenicznej, autentyczności i trafności w doborze środków, zachęcał do zaangażowania w tematykę realizowanych tekstów dramatu, co przekładało się na poszerzanie wiedzy i próbę zrozumienia świata, w którym żyjemy. Dzięki niemu miałem szansę zmierzyć się z pytaniami, które od wieków nurtują ludzkość, dotknąć tematów, które stanowią zręby naszej kultury i nadają naszym działaniom wymiar duchowy, ponadczasowy.

Piotr Cieplak był i jest nadal moim towarzyszem podróży, który zadawanym pytaniom umie nadać właściwy sens. Piotrze, dziękuję. I do następnego razu.

Cezary Kosiński

Kalendarium:

1. *Testament psa, czyli historii o Miłosiernej* Ariano Suassuna, (Chico), Teatr Rozmaitości w Warszawie, 20.09.1997
2. *Skóra węża* Slobodan Snajder, (Anioł), Teatr Rozmaitości w Warszawie, 16.05.1998
3. *Egzemplarz* Caryl Churchill, (Syn 1, Syn 2, Syn 3), Teatr Powszechny w Warszawie, 07.06.2003
4. *Wątpliwość* John Patrick Shanley, (Ksiądz Andrzej Jaworski), Teatr Polonia, 29.09.2007
5. *Nieskończona historia* Artur Pałyga, (Nauczyciel rysunków), Teatr Powszechny w Warszawie, 10.03.2012
6. *Milczenie o Hiobie* Piotr Cieplak, (Narrator), Teatr Narodowy w Warszawie, 24.10.2013
7. *Woyzeck* Georg Buchner, (Franciszek Woyzeck), Teatr Narodowy w Warszawie, 15.02.2020
8. *Wieczór Trzech Króli* William Shakespeare, (Błazen), Teatr Narodowy, 04.12.2021
9. *Czekając na Godota* Samuel Beckett, (Pozzo), Teatr Narodowy w Warszawie, 09.12.2023

5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

Role teatralne:

1. Teatr Dramatyczny w Warszawie:

1. *Człowiek z La Manchy* (Mulnik), reż. Jerzy Gruz, 1996.
2. *Hamlet* (Rosenkrantz), reż. Andrzej Domalik, 1996.
3. *Jak wam się podoba* (Jakub De Bois), reż. Piotr Cieślak, 1996.

2. Teatr Rozmaitości w Warszawie:

1. *Bzik Tropikalny* (Sydney Price), reż. Grzegorz Jarzyna, 1997.
2. *Historia o Miłosiernej czyli Testament Psa* (Chico), reż. Piotr Cieplak, 1997.
3. *Skóra węża* (Anioł), reż. Piotr Cieplak, 1998.
4. *Magnetyzm serca* (Albin), reż. Grzegorz Jarzyna, 1999.
5. *Hamlet* (Duch Ojca, Aktor, Grabarz), reż. Krzysztof Warlikowski, 1999.
6. *Książę Myszkina* (Książę Myszkina), reż. Grzegorz Jarzyna, 2000.
7. *Uroczystość* (Laif), reż. Grzegorz Jarzyna, 2001.
8. *Bash* (Mężczyzna), reż. Grzegorz Jarzyna, 2004.
9. *Helena S* (Mąż Heleny), reż. Aleksandra Konieczna, 2006.
10. *Giovanni* (Leporello), reż. Grzegorz Jarzyna, 2006.
11. *2007:Macbeth* (Makbet), reż. Grzegorz Jarzyna, 2005.
12. *Solaris.Raport* (Kelvin), reż. Natalia Korczakowska, 2009.

3. TR Warszawa:

1. *Druga Kobieta* (Reżyser), reż. Grzegorz Jarzyna, 2014.
2. *Męczennicy* (Ojciec), reż. Grzegorz Jarzyna, 2015.
3. *Jezioro* (Anton), reż. Yana Ross, 2016.
4. *Robert Robur* (Matheo DeZi), reż. Krzysztof Garbaczewski, 2016.
5. *Moja walka* (Brat), reż. Michał Borczuch, 2017.
6. *G.E.N.* (Kosma), reż. Grzegorz Jarzyna, 2017.
7. *Rechnitz. Opera.* (Świadek), reż. Katarzyna Kalwat, 2018.
8. *Strach* (Potwór), reż. Małgorzata Wdowik, 2018.

9. *Inni ludzie* (Kierowca, Nauczyciel), reż. Grzegorz Jarzyna, 2019.
10. *Fantazja* (Czarek), reż. Anna Karasińska, 2017.

4. Teatr Narodowy w Warszawie:

1. *Nosferatu* (Nosferatu), reż. Grzegorz Jarzyna, 2011.
2. *Milczenie o Hiobie* (Narrator), reż. Piotr Cieplak, 2013.
3. *Dowód na istnienie drugiego* (Sławomir Mrożek), reż. Maciej Wojtyszko, 2014.
4. *Woyzeck* (Franciszek Woyzeck), reż. Piotr Cieplak, 2020
5. *Wieczór Trzech Króli* (Błazen), reż. Piotr Cieplak, 2021
5. *Alicji Kraina Czarów* (Narrator), reż. Sławomir Narloch, 2023.
6. *Czekając na Godota* (Pozzo), reż. Piotr Cieplak, 2023.
7. *Gra snów* (Oficer, Adwokat, Poeta), reż. Sławomir Narloch, 2024.
8. *Faust* (Henryk Faust), reż. Wojciech Faruga, 2024.
9. *Hamlet* (Poloniusz), reż. Jan Englert, 2025.

Teatralne role gościnne:

1. *Iwona księżniczka Burgunda* (Cyryl), reż. Grzegorz Jarzyna, Narodowy Teatr Stary w Krakowie, 1997.
2. *Egzemplarz* (Syn 1,2,3), reż. Piotr Cieplak, Teatr Powszechny w Warszawie, 2003.
3. *Wątpliwość* (Ksiądz Andrzej Jaworski), reż. Piotr Cieplak, Teatr Polonia, 2007.
4. *Boeing, Boeing* (Nadia), reż. Gabriel Gietzky, Teatr Buffo w Warszawie, 2009.
5. *Sienkiewicz, Greatest Hits* (Król Jagiełło, Latarnik), reż. Krzysztof Materna, Teatr IMKA, 2011.
6. *Nieskończona Historia* (Nauczyciel rysunków), reż. Piotr Cieplak, Teatr Powszechny w Warszawie, 2012.
7. *Pocztówki z Europy* (Ivory Sutton), reż. Krystyna Janda, Och-Teatr, 2012.
8. *Upadłe anioły* (Fred Steroll), reż. Krystyna Janda, Och-Teatr, 2014.
9. *Finnegans W/Fake* (James Joyce), reż. Katarzyna Kalwat, Teatr Polski w Podziemiu, Wrocław 2022.

Role w teatrze TV:

1. *Iwanow* (Gość) reż. Jan Englert, 1995.
2. *Horsztyński* (Szlachcic), reż. Zbigniew Zapasiewicz, 1995.
3. *Leśne lichy* (Ognik, Puch, Strażnik), reż. Cezary Morawski, 1997.
4. *Krawiec* (Karlos), reż. Michał Kwieciński, 1997.
5. *Bajka o Jasku i diable* (Świrgot), reż. Tadeusz Arciuch, 1997.
6. *Gwiazda sezonu* (Oliver Pankey), reż. Artur Urbanowski, 1998.
7. *Drzewo* (Franek), reż. Izabella Cywińska, 1998.
8. *Dybuk* (Pierwszy Batlan), reż. Agnieszka Holland, 1999.
9. *Dwustu służących i śnieg* (Frederic), reż. Krzysztof Lang, 1999.
10. *Bzik tropikalny* (Price, Florestan), reż. Grzegorz Jarzyna, 1999.
11. *Bigda idzie* (Kapuścik), reż. Andrzej Wajda, 1999.
12. *?...Zapytał czas* (Strażnik miejski), reż. Joanna Szczepkowska, 1999.
13. *Żelazna konstrukcja* (Jan Družba), reż. Sylwester Chęciński, 2000.
14. *Cud purymowy* (Rabin), reż. Izabella Cywińska, 2000.
15. *Posłuszna wdowa* (Eric Grant), reż. Robert Lethman 2000.
16. *Pielgrzymi* (Ojciec Jacek), reż. Maciej Dejczer, 2001.
17. *Odszkodowanie* (Kacper), reż. Władysław Kowalski, 2001.
18. *Garderoba damska* (Krzysztof Żaba), reż. Joanna Szczepkowska, 2001.
19. *Rysa* (Szymek), reż. Krzysztof Zaleski, 2002.
20. *Bar świat* (Pan Kytka), reż. Izabella Cywińska, 2002.
21. *19 południk* (Szymon Napierzak), reż. Juliusz Machulski, 2002.
22. *Żywot Józefa* (Ruben, Diabeł), reż. Piotr Tomaszuk, 2005.
23. *2007:Macbeth* (Makbet), reż. Grzegorz Jarzyna, 2006.
24. *Nocną porą* (Grzegorz), reż. Piotr Trzaskalski, 2007.
25. *Rodzinny show* (George), reż. Maciej Pieprzyca, 2008.
26. *Wróg ludu* (Billing), reż. Piotr Trzaskalski, 2008.
27. *Kwatera bożych pomyłków* (Ksiądz, Fryzjer, Żołnierz), reż. Jerzy Zalewski, 2008.
28. *Rosyjskie konfitury* (Siemion), reż. Krystyna Janda, 2009.
29. *Rybka Canero* (Komisarz Kolski), reż. Juliusz Machulski, 2015.
30. *Spiskowcy* (Mikulin), reż. Jan Englert, 2017.
31. *Reytan. Druga strona drzwi* (Adam Poniński), reż. Jakub Pączek, 2018.
32. *Matka Boska Niespodziewana* (Grzegorz), reż. Maciej Buchwald, 2019.

Role filmowe:

1. *Sposób na Alcybiadesa* (Szlaja), reż. Waldemar Szarek, 1997.
2. *Sława i chwała* (Gustek Kostalak), reż. Kazimierz Kutz, 1997.
3. *Łóżko Wierszynina* (Rekwizytor), reż. Andrzej Domalik, 1997.
4. *Boża podszewka* (Gość weselny), reż. Izabella Cywińska, 1997.
5. *Spona* (Szlaja), reż. Waldemar Szarek, 1998.
6. *Nic* (Lekarz), reż. Dorota Kędzierzawska, 1998.
7. *Mordziaki* (Józio), reż. Marian Kiełbaszczak, 1998.
8. *Gwiezdny pirat* (Sprzedawca), reż. Jerzy Łukaszewicz, 1998.
9. *Amok* (Psychiatra), reż. Natalia Koryncka-Gruz, 1998.
10. *Wszystkie pieniądze świata* (Zenon), reż. Andrzej Kotkowski, 1999.
11. *Pierwszy milion* (Pająk), reż. Waldemar Dziński, 1999.
12. *Pan Tadeusz* (Bartek Brzytewka), reż. Andrzej Wajda, 1999.
13. *Fuks* (Boy hotelowy), reż. Maciej Dutkiewicz, 1999.
14. *Dług* (Tadeusz Frei), reż. Krzysztof Krauze, 1999.
15. *Zakochani* (Architekt), reż. Piotr Wereśniak, 2000.
16. *Sieć. Wielkie rzeczy* (Cezary Skowronek), reż. Krzysztof Krauze, 2000.
17. *To my* (Prokurator), reż. Waldemar Szarek, 2000.
18. *Słoneczna włócznia* (Edi), reż. Jerzy Łukaszewicz, 2000.
19. *Pół serio* (Android C3PO) reż. Tomasz Konecki, Andrzej Saramonowicz, 2000.
20. *Pieniądze to nie wszystko* (Gołabek), reż. Juliusz Machulski, 2001.
21. *Himilbach prawdy, bujdy, czarne dziury* (Dziki Jaś), reż. Stanisław Manturzewski, 2002.
22. *Superprodukcja* (Tadeusz), reż. Juliusz Machulski, 2002.
23. *Kariera Nikosia Dyzmy* (Instruktor), reż. Jacek Bromski, 2002.
24. *Pianista* (Lednicki), reż. Roman Polański, 2002.
25. *Ciało* (Cezar), reż. Tomasz Konecki, Andrzej Saramonowicz, 2003.
26. *Nigdy w życiu* (Krzysztof), reż. Ryszard Zatorski, 2004.
27. *Wino truskawkowe* (Edek), reż. Dariusz Jabłoński, 2007.
28. *Testosteron* (Janis), reż. Tomasz Konecki, Andrzej Saramonowicz, 2007.
29. *Czas honoru* (Konrad Gross), reż. Michał Rosa, 2008.
29. *Zero* (Zmęczony facet), reż. Paweł Borowski, 2009.
30. *Projekt dziecko* (Marian), reż. Adam Dobrzycki, 2009.
31. *At the ZOO* (ojciec "Wirusa"), reż. James Crowley, 2009.

32. *Belcanto* (Dermatolog), reż. Ryszard Maciej Nyczka, 2011.
33. *Jak się pozbyć cellulitu* (Jerzy/Jerry), reż. Andrzej Saramonowicz, 2011.
34. *Gabriel* (Kogut), reż. Mikołaj Haremski, 2012.
35. *Wałęsa, człowiek z nadziei* (Majchrzak), reż. Andrzej Wajda, 2012.
36. *Obywatel* (Ojciec Jana), reż. Jerzy Stuhr, 2014.
37. *Facet (nie)potrzebny od zaraz* (Reżyser), reż. Weronika Migoń, 2014.
38. *Koncerty królewskie* (Król Staś), reż. Bartosz Prokopowicz, 2014.
39. *Bogowie* (Roman Włodarski), reż. Łukasz Palkowski, 2014.
40. *Demon* (Ksiądz), reż. Marcin Wrona, 2015.
41. *Jestem mordercą* (Prokurator Molenda), reż. Maciej Pieprzyca, 2015.
42. *Ukryta Gra* (John Gift), reż. Łukasz Kośmicki, 2019.
43. *Listy do M. 4* (Szef Radia Zet) reż. Patryk Yoka, 2020.
44. *Primetime* (Negocjator Piotr) reż. Jakub Piątek, 2021.
45. *Brokat* (Hubert Pascale). Reż. Anna Kazejak, 2022.
46. *Skarbek* (Tata), reż. Tomasz Jurkiewicz, 2023.

Role w serialach TV:

1. *Policjanci* (Patolog), reż. Łukasz Wylężałek, 1999.
2. *Ja Malinowski* (Prawnik), reż. Filip Zylber, 1999.
3. *Na dobre i na złe* (Jacek Mejer), reż. Maciej Dejczer, 1999.
4. *Pierwszy milion* (Pająk), reż. Waldemar Dziński, 2000.
5. *13 posterunek* (Naukowiec), reż. Maciej Ślesicki, 2000.
6. *19 południk* (Szymon Napierzak), reż. Juliusz Machulski, 2003.
7. *Pensjonat pod różą* (Terapeuta Janusz), reż. Maciej Wojtyszko, 2004.
8. *Pogromczynie mitów* (Informator), reż. Michał Slezion, 2005.
9. *Czas honoru* (Konrad Gross), reż. Michał Rosa, 2009.
10. *39 i pół* (Abażur), reż. Mitia Okorn, 2008.
11. *Licencja na wychowanie* (Paweł Leszczyński), reż. Jakub Miszczak, 2010.
12. *Lekarze* (Zbigniew Olecki), reż. Filip Zylber, 2012.
13. *Ojciec Mateusz* (Ojciec), reż. Jakub Miszczak, 2012.
14. *Głęboka woda* (Tadeusz Lutek) reż. Magdalena Łazarkiewicz, 2012.
15. *Baron 24* (Komornik), reż. Adek Drabiński, 2013.
16. *Głęboka woda* (Tadeusz Lutek), reż. Magdalena Łazarkiewicz, 2013.

17. *Lekarze* (Zbigniew Olecki), reż. Filip Zylber, 2013.
18. *Prokurator* (Grzegorz Polak), reż. Maciej Pieprzyca, 2014.
19. *Web therapy* (Ryszard), Wojciech Kalarus, 2015.
20. *Druga Szansa* (Artur Małecki), reż. M. Gazda, Ł. Kośmicki, X. Żuławski, 2016.
21. *Usta Usta* (Biologiczny ojciec Mai), reż. Michał Gazda, 2020.
22. *Klangor* (Jerzy Majchrzak), reż. Łukasz Kośmicki, 2021.
23. *Brokat* (Hubert Pascale), reż. Anna Kazejak, Marek Lechki, 2022.
24. *Kruk* (Mariusz), reż. Maciej Pieprzyca, Adrian Panek, 2022.
25. *Gry rodzinne* (Ksiądz Andrzej), reż. Łukasz Ostalski, 2022.
26. *Teściowie* (Roman Ledwoń), reż. Grzegorz Kuczeriszka, 2023.

Role w dubbingu:

1. *Garbi-Superbryka* (Crash), reż. Waldemar Modestowicz, 2005.
2. *Ratatui* (Linguini), reż. Waldemar Modestowicz, 2007.
3. *Cheetah Girls: Jeden Świat* (Vik), reż. Wojciech Paszkowski, 2008.

Udział w międzynarodowych festiwalach teatralnych:

Testament psa reż. Piotr Cieplak, Divadelna Nitra, 1999,
Księżę Myszkini reż. Grzegorz Jarzyna, Festival d'Avignon, 2000,
Iwona, księżniczka Burgunda reż. Grzegorz Jarzyna, Festival d'Avignon, 2000,
Hamlet reż. Krzysztof Warlikowski, Festival d'Avignon, 2001,
Hamlet reż. Krzysztof Warlikowski, Holland Festival, 2001,
Bzik tropikalny (rejestracja TV) reż. Grzegorz Jarzyna, Festival d'Avignon, 2002,
Hamlet reż. Krzysztof Warlikowski, Divadelna Nitra, 2002
Magnetyzm serca reż. Grzegorz Jarzyna, Międzynarodowy Festiwal Teatr Pilzno, 2002,
Bzik tropikalny reż. Grzegorz Jarzyna, Festiwal „Bałtycki Dom” st. Petersburg, 2002,
Don Giovanni reż. Grzegorz Jarzyna, Festiwal „Bałtycki Dom” st. Petersburg, 2008.

6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.

1. *Ćwiczenia z kleptomanii. Sarah Kane.* Wykład poświęcony aktorskiej improwizacji w ramach konferencji naukowej: *W poszukiwaniu metody*, AST, Kraków, grudzień 2017.
2. Opracowanie dramaturgiczne i reżyseria spektakli dyplomowych wydziału aktorskiego:
Gwoździe na podstawie dramatów Erica Bogosiana, 2019.
Pustka na podstawie *Dreamworks* Iwana Wyrypajewa, 2021.
3. Warsztaty aktorskie:
Taniec Delhi Iwan Wyrypajew. Warsztat aktorski w ramach Ensemble Festiwal Radziejowice 2023.
Idiota Fiodor Dostojewski. Warsztat aktorski w ramach Ensemble Festiwal Radziejowice 2024.

7. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1-6, wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące jego kariery zawodowej.

1. Nagroda za rolę Sydneya Price'a w *Bziku tropikalnym*, reż. Grzegorz Jarzyna, XXII Opolskie Konfrontacje Teatralne Klasyka Polska, 1997.
2. Nagroda dla Najprzyjemniejszego aktora za rolę Sydneya Price'a w *Bziku tropikalnym*, reż. Grzegorz Jarzyna, Festiwal Sztuk Przyjemnych, Łódź, 1999.
3. Nagroda za rolę Karlosa w *Krawcu*, (Teatr TV), reż. Michał Kwieciński, IV Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, 1998.
4. Nagroda za rolę Albina w spektaklu *Magnetyzm serca*, reż. Grzegorz Jarzyna, XXV Opolskie Konfrontacje Teatralne Klasyka Polska, 2000.
5. Wyróżnienie za rolę Matheo DeZi w spektaklu *Robert Robur*, reż. Krzysztof Garbaczewski, 57 Kaliskie Spotkania Teatralne, 2017.
6. Srebrny Krzyż Zasługi za zasługi dla Kultury Polskiej, 2024.
7. Brązowy Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” 2025

Cezary Kosiński