

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Marcin Perchuć
2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.
 - Dyplom ukończenia studiów wyższych magisterskich na wydziale aktorstwo Akademii Teatralnej im. Al. Zelwerowicza w Warszawie otrzymany we wrześniu 1997 roku
 - Dyplom Doktora Sztuki w dziedzinie Sztuk Teatralnych nadany uchwałą Rady Wydziału Aktorskiego w dniu 08.05.2015 roku na podstawie rozprawy doktorskiej pod tytułem „Mój Raskolnikow. Praca i przemyślenia nad rolą w „Zbrodni i karze” spektaklu zrealizowanego w Teatrze Powszechnym w Warszawie”.
3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.
 - 1 III 2000 – 31 VII 2007 - Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie
 - Wydział Aktorstwo w Warszawie, wykładowca
 - 1 X 2008 – 31.VIII 2015 - Akademia Teatralna w Warszawie, stanowisko asystent
 - 01 X 2015 – do chwili obecnej - Akademia Teatralna w Warszawie, stanowisko adiunkt
 - 15 X 1996 - do chwili obecnej współtwórca i członek Teatru Montownia
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.). Omówienie to winno dotyczyć merytorycznego ujęcia przedmiotowych osiągnięć, jak i w sposób precyzyjny określać indywidualny wkład w ich powstanie, w przypadku, gdy dane osiągnięcie jest dziełem współautorskim, z uwzględnieniem możliwości wskazywania dorobku z okresu całej kariery zawodowej.

Od 1996 roku jestem związany z teatrem, chociaż nigdy nie pracowałem w teatrze jako aktor etatowy. Dostałem swego czasu dwie propozycje zatrudnienia: od Andrzeja Seweryna kiedy obejmował warszawski Teatr Polski, oraz od ówczesnego dyrektora Teatru Powszechnego w Warszawie, Roberta Glińskiego. Nie przyjąłem. Bałem się. Zaszufładowania, stagnacji, złudnego poczucia stabilizacji, który mógłby mnie rozleniwiać, usadzić, znudzić.

Od dwudziestu siedmiu lat jestem członkiem Teatru Montownia, w którym przeszedłem wszystkie stopnie wtajemniczenia teatralnego będąc nie tylko aktorem, ale i reżyserem, scenografem, muzykiem, akustykiem, elektrykiem, montażystą sceny, kierownikiem literackim oraz kierowcą. W Montowni sami decydujemy o tym, co chcemy zrobić na scenie. Z kim będziemy współpracowali, z jakim tekstem się zmierzamy.

Na początku naszej teatralnej drogi (oprócz mnie grupę tworzą Adam Krawczuk, Rafał Rutkowski, Maciej Wierzbicki) traktowaliśmy Montownię bardziej niż priorytetowo. Film, serial, udział w innych przedsięwzięciach teatralnych, wszystko schodziło na dalszy plan. Byliśmy nierozłączni, oddani tylko jednej idei. Montowni. Wypracowaliśmy pewnego rodzaju kodeks pracy, gdzie nie było miejsca na nic innego tylko na Nasz Teatr. O zaszufladkowaniu nie było mowy, ponieważ w naszym repertuarze były teksty: Moliera, Szekspira, Witkacego, Przerwy Tetmajera, Mrożka, Andersena, Ibsena, Cervantesa, Sienkiewicza, Dumasa i wielu współczesnych autorów. Parę razy zdarzyło się, że sami pisaliśmy tekst sceniczny. Eklektyzm. Z czasem jednak zauważyliśmy, że tworząc razem, obracamy się w jednej poetyce. Mimo, że sięgaliśmy po różnych autorów i współpracowaliśmy z wieloma reżyserkami i reżyserami, widzowie wiedzieli, że idąc na Montownię, dostaną Montownię. Jej język sceniczny, poczucie humoru, charakterystyczną estetykę. Można to uznać za zaletę. Jesteśmy dumni z naszych znaków rozpoznawczych. Jesteśmy szczęśliwi, mogąc razem występować na scenie (obecnie Montownia ma w regularnym repertuarze trzy tytuły), ale potrzebowaliśmy odskoczni, osobności, zindywidualizowanych ścieżek rozwoju artystycznego. I tak z teatralnego zakonu, zmieniliśmy Montownię w nasz teatralny dom, z którego bardzo często uciekamy, aby z wielką radością do niego wracać.

Dzięki Montowni zostałem aktorem. Montownia uczyniła mnie aktorem sprawnie poruszającym się w teatrze absurdu, formy, groteski, farsy, komedii. Teatr realizmu, naturalizmu, był mi obcy. Oczywiście, mieliśmy mniej lub bardziej udane próby mierzenia się z repertuarem poważnym, wymagającym pogłębionych stanów emocjonalnych i laboratoryjnej pracy nad psychologią postaci. Dość przywołać realizację „Wspólnego pokoju” Uniłowskiego w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza, „Peer Gynta” Ibsena w reżyserii Marka Pasiecznego, czy „Zatrudnimy starego kłowna” Visnieca w reżyserii Marcina Hycnara. Ale nawet w tych „poważnych” przedstawieniach szukaliśmy naszych charakterystycznych montownianych cech: absurdałnego humoru, formy, zespołowości.

Dopiero realizacje „pozamontowniane” pozwoliły mi wzbogacić warsztat aktorski o doświadczenia pracy nad wysokimi emocjami, dogłębną analizą psychologiczną oraz nad precyzyjnym tworzeniem skomplikowanych postaci.

Moje zmagania z rolą Raskolnikowa ze „Zbrodni i kary” w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza opisałem szczegółowo w pracy doktorskiej pt.: „Mój Raskolnikow”, którą obroniłem w Akademii Teatralnej w Warszawie w 2015 roku. W tej części autoreferatu pragnę pochylić się nad rolą Roberta ze spektaklu „Zabawa” Marka Modzelewskiego w reżyserii Izy Kuni. Premiera „Zabawy” odbyła się 23 września 2016 roku w Teatrze Polonia w Warszawie, gdzie do dzisiaj jest w stałym repertuarze.

Po pierwszej lekturze sztuki Marka Modzelewskiego „Zabawa”, pomyślałem, że to świetny scenariusz na film. Zresztą ewidentne inspiracje „Funny games” Michaela Haneke są zaznaczone w scenariuszu.

Małżeństwo Ola i Robert. Oboje po nieudanych związkach. Ona, wzięta pisarka. On, zakompleksiony reżyser teatralny. Spędzają wigilię w niedawno zakupionym domku na mazurskim odludziu. Ona przyjechała z córką z pierwszego małżeństwa, która nie opuszcza swojego pokoju. On, chciałby przyjechać z synem, ale pierwsza żona zawsze spędza wigilię z ich dzieckiem. Ola i Robert, siedzą sami przy stole wigilijnym, piją dużo wina i grają w „zabawę w skojarzenia”. Pukanie do drzwi. Pod drzwiami leży nieprzytomny, młody mężczyzna. Telefony nie działają (brak zasięgu), drogi zasypane śniegiem, Ola i Robert pod wpływem alkoholu, córka Oli, Klaudia, zamknęła się w pokoju na piętrze. Kim jest nieprzytomny chłopak. Co z nim zrobić. Jak i czy mu pomóc.

Iza Kuna, debiutująca wtedy w roli reżyserki, poprosiła mnie i Annę Moskal grającą rolę Oli o laboratoryjne podejście do prób. Pierwsze czytanie wskazywało na to, że przedstawienie będzie trwało godzinę. Jednoaktówka. Mała forma teatralna. Praca nad dwuaktowymi spektaklami, trwającymi zwykle ponad dwie godziny zajmowała mi do tej pory ok dwóch miesięcy. Iza poprosiła nas o ponad trzy

miesiące prób. Laboratorium. Praca z autorem, reżyserką, improwizacje, szczegółowe wypracowywanie gestów, pauz, akcentów. Praca nad rolą. Premiera „Zabawy” miała się odbyć w Teatrze Polonia na małej scenie. Mała scena w Polonii to de facto foyer, miejsce oczekiwania publiczności na wejście do dużej sali teatralnej. Przestrzeń mała, stu potencjalnych widzów, dystans pomiędzy aktorami a widownią żaden.

W 2011 roku odbyła się na tej scenie premiera mojego monodramu „Ojciec Bóg” autorstwa Katarzyny i Jacka Wasilewskich w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza. Bóg przychodzi zwierzyć się ze swoich kłopotów ludziom zgromadzonym na spotkaniu terapeutycznym dla zagubionych rodziców. Wtedy bliskość widowni była wręcz wskazana. Przeżywając rozterki „boskiego” ojcostwa, patrzyłem ludziom prosto w oczy, szukałem zrozumienia w ich spojrzeniach, czerpałem z ich wzruszenia, zdziwienia, zainteresowania. Duże sceny, na których grałem czasami mój monodram częściowo zabijały współodczuwanie z widownią, stwarzały dystans i powodowały, że „występowałem” przed widzami. Przeżycie było nie tak intensywne i poruszające jak na małej scenie. Zburzenie „czwartej ściany”, na małej scenie dawało poczucie bliskości, intymności. Na dużej scenie często nie widząc twarzy widzów, ich reakcji, zainteresowania i emocjonalnego przeżywania byłem skazany na mówienie w przestrzeń i wyobrażanie sobie „nienamacalnej” bliskości.

Przy pracy nad „Zabawą” wiedzieliśmy, że widzowie będą bardzo blisko nas. Będą na wyciągnięcie ręki. Będą słyszeli każdy nasz oddech, będą mogli zaglądać nam w oczy i śledzić każdy najdrobniejszy gest. I oczywiście o zburzeniu „czwartej ściany” nie może być mowy. To tak jakbyśmy zaprosili stu niewidzialnych dla nas gości do domu i w ich obecności przeżywali najbardziej skrajne emocjonalnie sytuacje.

Pamiętam jak w 2002 roku zobaczyłem w Białostockim Teatrze Lalek „Merlin Mongoł” Nicolaya Kolady w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza. Widownia bardzo blisko aktorów. Wrażenie graniczne współuczestnictwa w dramacie bohaterów. Nie oglądałem tego spektaklu jako widz, tylko zostałem wciągnięty do życia postaci ze sztuki. Ta zatarta granica rampy potęguje wrażenia, emocje. Nie pozwala pozostać obojętnym na losy bohaterów. Oczywiście, aby tak się stało, nie wystarczy skrócony dystans pomiędzy widzami a aktorem. Potrzeba również odpowiednich środków aktorskich, czasem bardzo odmiennych od tych używanych na dużej scenie.

W grudniu 2019 roku odbyła się premiera sztuki „Dobrze się kłamię” w reżyserii Marcina Hyncara. Dramat jest oparty o scenariusz świetnego filmu „Dobrze się kłamię w miłym towarzystwie” Paola Genovesego. Gram w tym spektaklu rolę Rocco. Świetnie przyjęta przez publiczność sztuka cieszy się ogromnym zainteresowaniem nie tylko w Warszawie (gramy ją najczęściej w Małej Warszawie przy ul. Otwockiej), jak również w całej Polsce. Doświadczenie grania tego spektaklu co i rusz w innej sali (od kameralnej Otwockiej, przez klasyczną scenę Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, po wielką scenę Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu) jest nie do przecenienia. Każde wykonanie zmusza aktorów do korzystania z innych środków wyrazu, uruchamiania innych umiejętności warsztatowych, nie mówiąc już o korzystaniu czasami z mikroportów lub mikrofonów pojemnościowych. Bardzo często po zagraniu tego spektaklu dla czterystu, pięciuset, a nawet tysiąca widzów, rozmawiamy o doświadczeniach kameralnych. Marzenie zagrania tej jakże filmowej historii dla bardzo blisko siedzącej małej grupki widzów. Dzięki doświadczeniu „Zabawy” i „Ojca Boga” mogę wyobrazić sobie jak wiele nowych, ciekawych zarówno dla widza jak i aktorów niuansów, emocji i wrażeń stałoby się naszym udziałem, gdyby odbiorca był na wyciągnięcie ręki, obok nas... z nami.

Jak już pisałem wcześniej, praca nad „Zabawą” przypominała laboratorium. Studiowanie aktorstwa. Od elementarnych zadań aktorskich na roku pierwszym, przez sceny dialogowe roku drugiego, aż do pracy nad rolą na roku trzecim. Pracuję w Akademii Teatralnej głównie ze studentami roku pierwszego.

Nazywam nasze zajęcia „kursem pretekstu”. Szukaniem, nazywaniem wszystkiego co jest przed tekstem. Od pretekstu do pojawienia się na scenie, przez preteksty do spojrzenia, ruchu, gestu, pauzy, aż po preteksty do wypowiedzenia słowa. Pracując nad pierwszą sceną „Zabawy” wróciłem na mój pierwszy rok studiowania.

SCENA 1

W ciemności Ola zarzuca Robertowi, że nie trzyma się zasad wspólnej gry w skojarzenia. „Skojarzenia, nie rymy! Ja mówię jedno słowo, a ty najszybciej jak możesz odpowiadasz słowem, które się tobie z moim słowem kojarzy”. Światło się zapala i widzimy Olę i Roberta siedzących przy stole wigilijnym. On patrzy na nią, ona siedzi do niego bokiem. Kiedy się odwraca i patrzy mu z uśmiechem w oczy i zaczyna scenę:

Ola: Wzrok.

Robert: Oko.

Ola: Alergia.

Robert: Złość.

Ola: Ból.

Robert: Ulga.

Ola: Westchnienie.

Robert: Miłość.

Ola: Para.

Robert: Buch.

Ola: Pociąg.

Robert: Fascynacja:

Ola: Seks.

Robert: Spokój.

Ola: Seks i spokój?

Robert: Dwa słowa przegrałaś.

Ola: Seks i spokój? To chyba ze mną?

Robert: Niepokój miało być.

Ola: Ale powiedziałeś spokój.

Niby pojedyncze słowa. Niby niewinna gra. Byłem bardzo zaskoczony, kiedy zaczęliśmy szukać powodów/pretekstów, dlaczego z ust bohaterów padają te, a nie inne słowa. Ola i Robert patrzą sobie w oczy. „Wzrok” jest więc bardzo oczywistym skojarzeniem. Rozpoczynającym, otwierającym. Natomiast odpowiedź Roberta „oko” zawiera mnóstwo informacji. Ola jest wziętą pisarką. Robert reżyserem teatralnym o niskiej samoocenie. Ola lubi konfrontację, wyobraźnię ma rozpędzoną i bardzo

źle się czuje, kiedy nic się nie dzieje. Robert sprawia wrażenie zmęczonego ciągłymi zmianami nastrojów swojej drugiej żony. Ola lubi prowokować, sprawdzać się, konfliktować ze swoim drugim mężem. Pretekstem do skojarzenia „oko” może być niechęć do gry na abstrakcyjnym poziomie. Robert zdaje sobie sprawę, że wszystko co powie może być zapalnikiem do konfrontacji.

Pojęcie „alergii”, może dotyczyć choroby Roberta, ale również alergii na obecność drugiej, a „złość” również można interpretować na wielu płaszczyznach. Podobnie można zastanawiać się nad znaczeniem kolejnych skojarzeń. Kiedy przyjrzelśmy się temu zdawkowemu dialogowi, okazało się, że zawiera on całą historię związku Roberta i Oli. Ona prowokująca, niespokojna, dążąca do konfrontacji, on pozornie spokojny, racjonalnie myślący, ale też zmęczony intensywnością partnerki, nie umiejący przeciwstawić się jej rozedrganiu.

Dużego znaczenia na początku spektaklu nabrała pauza. Cisza pomiędzy głównymi bohaterami, skazanymi na brak możliwości kontaktu z ludźmi, ze światem zewnętrznym. Nastoletnia Klaudia, córka Oli z pierwszego małżeństwa, zamknięta w pokoju na piętrze, puszcza głośno muzykę, która albo ma zagłuszyć, albo skomentować kłótnie dorosłych. Trzy osoby w jednym domu skazane na siebie, bez możliwości wyjścia (śnieg uniemożliwia opuszczenie domu). I czas wigilijny, podczas którego trzeba ze sobą wytrzymać.

Przez cały czas trwania przedstawienia bohaterom towarzyszy alkohol. Na początku pracy ustaliliśmy, że nie interesuje nas li tylko granie ludzi „pod wpływem”. Próbowaliśmy natomiast przeanalizować wpływ alkoholu na temperaturę zachowań, emocjonalność i charakterystyczną dla stanu upojenia wrażliwość na zmiany nastrojów, prowokacje, słowa i gesty. Już w czasie pierwszej sceny Ola i Robert od niby niewinnej gry, przechodzą czułych przytuleń, przez awanturę z elementami przemocy fizycznej, do pozornego pogodzenia się i wybaczenia. Zależało nam, aby widz po dziesięciu minutach spektaklu mógł zobaczyć bohaterów w często skrajnych stanach emocjonalnych, ale na tyle wiarygodnych, aby nie posądził tych dwoje o chorobę psychiczną. Jacy potrafimy być, gdy nikt nas nie podgląda, nie podsłuchuje (czy aby na pewno), gdy nie mamy potrzeby udawania przed drugą osobą, gdy znikają granice wyznaczone przez konwenanse, dobre wychowanie i poprawność polityczną. Co się dzieje, kiedy nie dbamy o drugiego człowieka, a liczą się jedynie nasze własne emocje, lęki, kompleksy. Kiedy nie patrząc na konsekwencje naszych słów, czy zachowań, ranimy najbliższych w poczuciu bezkarności i z przekonaniem, że jesteśmy sami dla siebie najważniejsi.

Punktem zwrotnym pierwszej sceny przedstawienia jest moment, w którym Robert stara się odebrać telefon od dzwoniącego syna. Przez brak zasięgu, nie może się z synem porozumieć, ale sam telefon prowokuje Olę do skierowania zarzutów do Roberta jak źle traktuje jej córkę Klaudię.

Ola: Uderzyłeś ją.

Robert: Klepnąłem, bo nazwała mnie pojebem.

Ola: Szkoda, że siebie wtedy nie widziałeś.

Robert: W twojej obronie stanąłem jakbyś nie zauważyła.

Ola: Biłeś ją pasem w korytarzu....

Robert: Od jutra choćbyście się miały pozabijać nie zrobię nic.

Ola: Ja się chyba zgodzę na wywiad: „patchworkowa rodzina”. Syn pani męża lubi panią? Ten mały chuj mnie proszę pani nienawidzi.

Jak usprawiedliwić toksyczne relacje panujące w tym związku. Jak usprawiedliwić słownictwo, poziom agresji i co najistotniejsze: jak uwiarygodnić skoki nastrojów i błyskawiczne zmiany nastawienia do siebie Roberta i Oli. Szerzej o tym napiszę przy analizie sceny trzeciej.

SCENA 2

Robert i Ola siedzą przy stole. Pukanie do drzwi.

Ola: Pukał ktoś?

Robert: Święty Mikołaj.

Ola: Nie strasz mnie.

Robert: Kurier. Kupiłeś mi coś?

Ola: Nie strasz. Miałam taki sen.

Robert: Kto tam?

Ola: Nie otwieraj. Widziałeś „Funny Games”?

Robert: Którą wersję?

Ola: Żadnej nie wiedziałeś.

Dom na odludziu. Oni sami. Córka zamknięta w pokoju. Skojarzenia z filmami Hanekego z 1997 roku (wersja austriacka) i 2007 (wersja amerykańska) są oczywiste. Trzyosobowa rodzina odcięta od świata i potencjalni napastnicy pukający do drzwi. Nawet w tej krótkiej scenie para nie szczędzi sobie złośliwości. Granica humoru, który nie rani jest u nich dawno przekroczona. Nawet w chwili potencjalnego zagrożenia dwójka bohaterów stosuje wobec siebie tzw. miękką przemoc.

Od pierwszego czytania tekstu zastanawiałem się dlaczego Ola i Robert trwają w tym związku. Co ich łączy. Są niezależni finansowo, nie mają wspólnych dzieci. Przyzwyczajenie? Uzależnienie emocjonalne?

Wielce pomocne w zrozumieniu relacji tych dwojga okazały się książki o osobowości borderline: „Nienawidzą cię! Nie odchodź” Jerold J. Kreisman, Hal Straus, oraz „Trzy struktury charakteru – narcystyczna, borderline, maniacko – depresyjna” Christopher Bollas. Nie będę się zagłębiał w szczegóły psychologii, ale krótko opiszę typowe cechy osób z borderline. To zaburzenie osobowości. Osoby z borderline nie potrafią zawiązywać zdrowych relacji z innymi ludźmi, ponieważ nie doświadczyły zdrowej relacji z samą sobą. Postrzegają świat i ludzi w sposób czarno biały. Emocjonalnie nie znają odcieni szarości. Potrafią błyskawicznie przechodzić od stanu euforycznego w depresyjny i na odwrót.

W związkach partnerskich są konfliktowe, zaborcze, okrutne, a wynika to z tego, że same dla siebie stanowią zagrożenie i muszą przelać głęboki lęk przed pustką na innych. Kiedy nie czują skrajnych emocji, tracą grunt pod nogami. Potwornie boją się odrzucenia, dlatego bardzo często odrzucają partnerów same, aby za chwilę wejść w kolejną „fascynującą” relację.

Bo związek z osobą z cechami borderline może być fascynujący. Szczególnie na początku taka relacja jest pełna uniesień, ekscytacji, namiętności i uzależnienia. To jak wspólna wyprawa do wesołego miasteczka. Osoba z borderline zaprasza nas na przejażdżkę rollercoasterem. Jesteśmy podnieceni, zafascynowani jej radością, szczęściem, tylko, że po skończonej jeździe chcemy odpocząć, ale jesteśmy zapraszani na

kolejny rollercoaster. Jeśli się nie zgodzimy, osoba z zaburzeniami osobowości jest wściekła i obwinia nas o wszystko. Dla świętego spokoju zgadzamy się i znowu widzimy u partnera jeszcze większe podniecenie i ekscytację. Najgorszą rzeczą dla osoby z borderline będzie to, że w końcu chcemy wyjść z wesołego miasteczka. Wtedy po kolejnej wielkiej awanturze, taka osoba, obwiniając nas za wszystko sama opuści lunapark, żeby znaleźć innego partnera do „zabawy”. „Zabawy”, która zabije w niej potworny lęk i pustkę.

Oczywiście osoby z tym zaburzeniem osobowości potrafią być bardzo empatyczne, oddane, czułe i namiętne, co na partnerów działa jak magnes i często walczą o osoby z borderline, żeby znów doznać, choćby na chwilę ekscytacji na rollercoasterze.

Związki takie potocznie często określamy jako toksyczne i dziwimy się, że trwają. Lecz często nie bierzemy pod uwagę współzależnienia od ekstremalnych doznań i emocji. Borderline. Linia graniczna. Życie na krawędzi.

SCENA 3 i 4

Po przeanalizowaniu zachowań ludzi z zaburzeniem borderline oraz ich partnerów, otworzyły się przede mną zupełnie nowe ścieżki do interpretowania i usprawiedliwiania działań podejmowanych przez Roberta, kiedy w scenie trzeciej pojawia się nieprzytomny chłopak. Ola każe swojemu mężowi działać, dzwonić po pogotowie, obwiniając go przy okazji o bezradność i brak natychmiastowej reakcji. Robert, widząc histeryczne zachowania swojej żony ucieka w metodyczną walkę z telefonem (brak zasięgu), chcąc uniknąć awantury, która wisi w powietrzu. Jest czujny na irracjonalne działania Oli, kiedy ta chce zawieźć nieprzytomnego chłopaka do szpitala będąc pod wpływem alkoholu (Ola: Byłam bardziej pijana i jeździłam.). Jednocześnie wychodzą na jaw jego lęki i fobie oraz skrywane wcześniej uprzedzenia do wszystkiego co inne, obce, niezrozumiałe.

Robert: Nie dotykaj go! Może być chory, może mieć aids. Może tu w pobliżu jest jakieś schronisko.

Ola: Jakie schronisko?

Robert: Dla bezdomnych.

Ola: I nikt by nam o tym nie powiedział?

Robert: A po co by nam miał powiedzieć? Żebyśmy się kurwa nie wprowadzili?

W trzeciej scenie zaczyna się proces odsłaniania się. Ujawniania głęboko ukrywanych przekonań, zahamowań, nietolerancji i wątpliwej etycznie hierarchii wartości. Wpływ alkoholu (czego nie chciałem eksponować) oraz lęku wobec niezrozumiałej, nietypowej sytuacji, powoduje u Roberta stopniowe zrzucanie masek „poprawności politycznej”. Górze zaczyna brać instynkt zwierzęcy, nakazujący za wszelką cenę bronić siebie i swoich przekonań.

SCENA 5

Trzy godziny później. Chłopak nieprzytomny siedzi w fotelu. Ola i Robert przytuleni do siebie przy stole. Ta przedostatnia scena przedstawienia była dla mnie najtrudniejsza, ponieważ musiałem przeprowadzić mojego bohatera od stanu zupełnego wyciszenia emocjonalnego do momentu, kiedy puszczają mu wszystkie hamulce i kiedy w brutalny sposób budzi nieprzytomnego chłopaka. Moment wybuchu emocji musiał być dokładnie zaplanowany, ale również największa kłótnia między małżonkami musiała mieć swoje fazy, momenty pozornego wyciszenia i eskalacji. Po każdym przepróbowaniu tej sceny, (powtarzaliśmy ją wiele razy, aby odnaleźć jej właściwy rytm i temperaturę), robiliśmy wraz z reżyserką wnikliwą analizę pauz, akcentów, dynamiki głosu. Przy tak ekspresyjnej scenie, kiedy wiedzieliśmy, że widz będzie oglądał ją z bardzo bliskiej odległości i zauważył każdy grymas, usłyszy każdy oddech zmieniliśmy sposób próbowania. Przy wcześniejszych scenach dużo rozmawialiśmy przed wejściem na scenę, omawialiśmy poszczególne preteksty i intencje towarzyszące kolejnym kwestiom. Potem wchodziliśmy na scenę i często przerywając szukaliśmy sensów, dialogu, relacji. Ta scena natomiast wymagała kolejności odwrotnej. Najpierw krótkie przypomnienie założeń i próba bez przerywania, w najwyższych emocjach. Dopiero potem długa analiza tego co się wydarzyło i próba zapamiętania momentów najbardziej skutecznych, celnych oraz zastanawianie się jakie impulsy w myśli, w ciele, doprowadziły do takich, a nie innych rezultatów. Przypominało to trochę pracę na planie filmowym, gdzie reżyser (oczywiście po kilku próbach stolikowych) włącza kamerę i kręci całą scenę, aby nie wyiębić aktora emocjonalnie. Potem analiza, uwagi i dubel. Tylko, że po nagraniu takiej sceny do filmu, czy do serialu, reżyser ma do dyspozycji jeszcze montaż, za pomocą którego może wybierać ujęcia, dyrygować rytmem sceny, przedstawiać akcenty, które w czasie nagrywania były skuteczne, a na ekranie już tak celne nie były. Na planie filmowym reżyser może powiedzieć: „Popatrz na chwilę na okno, potrzebuję tego do montażu”, i potem na ekranie widzimy chwilę pauzy, która podbija następny wybuch emocji. W naszym przypadku ten montaż odbywał się na żywo i musiał być powtarzalny.

Opisując pracę nad kilkoma scenami z „Zabawy”, chciałem po raz kolejny udowodnić sobie jak istotne jest analizowanie nie tylko całej sztuki, albo całej swojej roli w danym przedstawieniu, ale również praca nad każdym pretekstem, każdą zmianą intencji, każdym detalem ruchu, nad każdym słowem, zdaniem. Tym laboratoryjnym sposobem pracy staram się zarażać osoby studiujące od pierwszego roku, bo pomimo żmudności tego stylu próbowania, przynosi on bardzo często bardzo dobre, a nawet najmniej oczekiwane efekty.

IMPROWIZACJA

Tekst „Zabawy” autorstwa Marka Modzelewskiego przeczytałem po raz pierwszy rok przed premierą. Podczas naszej pracy nad spektaklem, autor i reżyserka przynosili kolejne wersje scenariusza. Sama historia nie była zmieniana. Zmieniały się preteksty, dialogi, czasem kolejność wybuchów emocjonalnych. Razem z Anią Moskal uczyliśmy się nowego scenariusza, żeby po dwóch dniach wyrzucić go z głowy. Często zdarzało się, że reżyserka prosiła nas o zaimprovizowanie fragmentu sceny bez tekstu, lub z tekstem dowolnym. Improwizacja. Improvisus z łaciny – nieprzewidywalny. Improve z angielskiego- ulepszać.

Kiedy z ust reżysera/reżyserki pada prośba: „zaimprovizujcie coś”, u większości aktorów pojawia się lęk. Reżyser jest bezradny, nie wie, nie umie, jest nieprzygotowany do próby. Przez wiele lat mojej drogi zawodowej bałem się słowa „improwizacja”. Kojarzyło mi się z przymusem stworzenia w danej chwili „czegoś” z „niczego”. Z byciem kreatywnym, twórczym w jednym momencie, na prośbę reżysera. Dopiero podczas pracy nad „Zabawą”, uświadomiłem sobie, że od początku mojej pracy w teatrze (przede wszystkim z Montownią) improwizowaliśmy na próbach cały czas, szukaliśmy bezkarnie

rozwiązań, bawiliśmy się w „nieprzewidywalne ulepszanie” spektaklu. I właśnie podczas prób do „Zabawy” rozumiałem, jakie warunki powinny być spełnione, aby improwizacja była skuteczna, twórcza, konstruktywna i przynosiła pożądane efekty dla przedstawienia.

IMPROWIZACJA założenia

Improwizować można tekstem, lub bez tekstu. Można improwizować tańcem, śpiewem, grając na instrumentach, używając, bądź nie używając rekwizytów, używając całego ciała lub tylko rąk lub nóg. W improwizacji można wszystko. Ale jeśli chcemy, aby improwizacja stała się narzędziem, drogą do odkrycia czegoś nieoczekiwanego, zaskakującego na scenie, co dałoby się później wykorzystać w spektaklu, to należy stworzyć założenia. Oczywiście założeniem może być brak założeń, ale przy tworzeniu spektaklu, zamkniętej całości, improwizacja bez założeń, może okazać się zabawą samą dla siebie.

W 2008 roku reżyser Piotr Cieplak zaproponował nam, czterem aktorom Teatru Montownia, eksperymentalny projekt. Podczas pierwszego spotkania powiedział: „Nie mam historii, nie mam scenografii, ani muzyki. Nie mam prawie niczego. Będziemy improwizowali.” Zapytaliśmy wtedy Piotra o to „prawie”. A on odpowiedział: „Mam kilka założeń. Każdy z waszej czwórki wymyśla sobie charakter, a potem przez improwizację doprowadzamy do opowiedzenia historii każdego z bohaterów, oraz zderzenia ich ze sobą. „ Wydawało nam się na początku pracy, że te założenia są tak ogólne, że nie pozwolą na improwizację, która przyniosłaby efekt w postaci spójnego, ciekawego dla widzów spektaklu. W trakcie pracy/improwizacji okazywało się, że te ogólne założenia powoli uzupełnialiśmy o założenia bardziej szczegółowe i dokładniejsze, celowe i rzeczywiście powstał spektakl bez słów „Utwór sentymentalny na czterech aktorów” z którym zjeździliśmy cały świat.

Podczas pracy nad „Zabawą” założenia były bardziej skonkretyzowane, ale przez to nasze improwizacje, były ukierunkowane, celowe i przynoszące efekty, które można było bardzo szybko wpruć do przedstawienia. Improwizowaliśmy tekstem i z tekstem, mając założenia dotyczące historii napisanych postaci ich przeszłości, oraz ich sytuacji teraźniejszej. Niejednokrotnie naszym improwizacjom przysłuchiwał się autor „Zabawy” Marek Modzelewski i następnego dnia dostawaliśmy nową wersję scenariusza, uwzględniającą urobek improwizacyjny dnia poprzedniego.

IMPROWIZACJA prowadzący

Podczas improwizowania niezwykle ważną rolę pełni prowadzący. Przy improwizacjach służących powstaniu przedstawienia najczęściej jest to osoba reżyserująca. Chociaż w przypadku Teatru Montownia, gdzie zdarzało się, że sami byliśmy reżyserami spektakli: „Szelmostwa Skapena”, „Wszystko co chcecie wiedzieć o teatrze, a boicie się zapytać”, „Po naszymu”, „Quo Vadis”, kiedy wszyscy byliśmy na scenie prowadzącego nie było, albo była to funkcja wymienna.

Nasuwa się oczywiste pytanie. Skoro jest osoba reżyserująca, która ma wizję, która wie jaki chce osiągnąć efekt, która poprowadzi aktorów, to po co improwizacja.

Pracowałem z wieloma reżyserami, którzy mając spektakl w „głowie”, wymyślony przez siebie, rewelacyjnie prowadzili aktorów i u nich improwizacja nie istniała lub była mało istotna. Wtedy z radością stawałem się narzędziem w rękach twórcy przedstawienia. Dość wymienić Waldemara Śmigasiewicza („Śleboda” 1997, „Wspólny pokój”..., „Transatlantyk”..., „Próby”..., „Zbrodnia i Kara”..., „Ojciec Bóg”...), Krystynę Jandę „Bóg”..., „Przedstawienie Świąteczne w szpitalu Świętego

Andrzeja”..., Macieja Wojtyszko „Śpiew nocy letniej” 1997, Andrzeja Seweryna „Dowód”..., Eugeniusza Korina „Miłość w Saybrook”..., Marcina Hyncnara „Zatrudnię starego aktora”..., „Dobrze się kłamię”..., „Na rauszu” 2023,), którzy dokładnie wiedzieli jak spektakl ma wyglądać i nie potrzebowali/nie chcieli improwizowania.

Pragnę tutaj zaznaczyć, że wszystkie metody/sposoby prowadzenia aktora mogą być fascynujące i twórcze. Ważne jest to, na co się umawiamy z osobą reżyserującą i czy ufamy sobie nawzajem.

Pracowałem również z reżyserami, którzy realizując swoją wizję, byli otwarci na szeroko pojętą improwizację.

Pozwolę sobie tutaj opisać dwie sytuacje, gdzie wybitna reżyserka Agnieszka Holland pozwoliła mi na improwizację, mając bardzo spójną i konkretną wizję mojej roli.

Podczas kręcenia „Ekipy” gdzie zostałem wybrany do głównej roli Konstantego Turskiego, premiera rządu, miałem wiele scen z wybitnym aktorem Krzysztofem Stroińskim. Przed jedną ze scen, Agnieszka poprosiła, żebyśmy zaimprovizowali. „Co byście zrobili znając założenia?” Kiedy operator zobaczył naszą improwizację, powiedział: „Ja tego nie jestem w stanie oświetlić.” Agnieszka wtedy odpowiedziała: „Skoro oni potrafili tak skutecznie zaimprovizować, Ty też improwizuj! Bądź twórcą!”

W tym samym serialu miałem też scenę, której nie potrafiłem zrealizować. Znałem założenia, znałem już swoją postać, jej charakter, jej zachowania, ale cały czas reżyserka nie była usatysfakcjonowana efektem. W pewnym momencie poprosiła: „Zaimprovizuj. Zagraj to teraz tak, jak to czujesz, a nie tak jak ja chcę. Możesz zmieniać tekst. Ważne są założenia.” Po nagranej scenie Agnieszka podeszła do mnie i powiedziała: „Czasami aktor, który zna swoją postać, wie więcej niż reżyser. Cieszę się, że pozwoliłam Ci na improwizację”.

W improwizacji ważne jest zaufanie i akceptacja. Improwizacja nie powinna być poddawana krytyce. Improwizacja może być nieskuteczna, ale nigdy nie powinna być oceniana jako zła. Nie można źle improwizować. Można improwizować nieskutecznie, najczęściej wtedy kiedy improwizujący nie trzyma się założeń.

Prowadzący improwizację, powinien określić założenia i pilnować, czy improwizujący trzyma się wcześniej określonych zasad. Wtedy improwizujący czuje się bezpiecznie i nie myśli o krytyce, nie ocenia sam siebie, ale w pełni oddaje się realizacji zadania, nie stawia sam sobie granic, nie ocenia sam siebie. Ma zaufanie do prowadzącego i do partnerów, z którymi improwizuje.

Reżyserka „Zabawy”, Iza Kuna, stworzyła warunki, gdzie: wzajemne zaufanie, bezpieczeństwo, otwartość i spokój w czasie procesu tworzenia dawało szansę na odkrycie nieodkrytych wcześniej możliwości i wykorzystanie rozwiązań nieoczywistych, zaskakujących i przede wszystkim służących założeniom spektaklu.

IMPROWIZACJA partner

Przygotowując rolę Roberta w spektaklu „Zabawa”, miałem wielkie szczęście, że pracowałem z Anną Moskal. Aktorką utalentowaną, doświadczoną, ale przede wszystkim otwartą na możliwości jakie niesie ze sobą improwizacja. W swojej wieloletniej pracy na scenie spotkałem wiele aktorek i aktorów. Pisząc o improwizacji mógłbym wyłonić dwa obozy naszej grupy zawodowej. Aktorów, którzy chcą być reżyserowani, którzy czekają na szczegółowe wskazówki inscenizatora, oraz na aktorów, którzy chcą współtworzyć spektakl i biorą odpowiedzialność za proces twórczy. Chcąc uniknąć zarzutu o klasyfikowanie zaznaczam, że w zależności od zespołu, reżysera, materii twórczej, mogę się zapisać do

obu obozów. I wiem, że umiejętność dostosowania się do pracy zespołu i reżysera jest kluczowa. Iza Kuna na początku prób zaznaczyła, że spektakl tworzymy razem. Autor, reżyserka i trójka aktorów. Powiedziała, że w trakcie pracy, improwizacji powstanie jeszcze wiele wersji scenariusza, dialogów, że będziemy eksperymentowali, próbowali na różne sposoby, improwizowali, zanim powstanie spektakl. Myślę, że wiele aktorek/aktorów nie zgodziłoby się na ten rodzaj pracy laboratoryjnej. Takie założenia jakie zadeklarowała nasza reżyserka, niosą ze sobą dużą dawkę ryzyka, ewentualnego niepowodzenia, nieprzewidywalności. Dlatego tak ważne u partnera/partnerki przy takim procesie twórczym są: otwartość na zmiany, bezkonfliktowość oraz dbałość o partnera scenicznego.

W improwizowaniu ważniejszy ode mnie jest partner. Jeżeli on będzie czuł się bezpieczny, to będzie twórczy, zaskakujący i będzie otwierał nowe nieoczekiwane możliwości do zrealizowania założeń. Ta otwartość bez oceniania drugiej osoby, przyzwolenie na popełnianie błędów, przyzwolenie na przepróbowanie pomysłu niezgodnego z moim własnym otwiera pole do stworzenia roli, spektaklu, który będzie żywy, prawdziwy i dający wielką satysfakcję zarówno widzom jaki i aktorom występującym na scenie.

Z Anną Moskal mogliśmy się spierać, improwizować, tworzyć nowe sytuacje i zależności, odrzucać nietrafione rozwiązania, popełniać błędy. Mogliśmy wszystko bez podświadomego strachu o wyśmianie propozycji, skrytykowanie, odrzucenie propozycji. Ta umiejętność dawania partnerowi bezpiecznej przestrzeni do błędzenia, próbowania, improwizowania jest bardzo istotna w procesie tworzenia roli/spektaklu.

IMPROWIZACJA bezpieczeństwo

Najważniejszą rzeczą jaką odkryłem w trakcie prób/improwizacji do „Zabawy”, była istota bezpieczeństwa. Zabrzmi to paradoksalnie, ale im bardziej niebezpiecznych, ekstremalnych, niewygodnych emocji i sytuacji doświadczamy jako postaci sceniczne, tym bardziej powinniśmy (reżyserzy, aktorzy, twórcy przedstawienia) zadbać o swoje i współtwórców, poczucie bezpieczeństwa. W trakcie mojej pracy w teatrze i w filmie, spotkałem się z wieloma metodami pracy. Zdarzali się partnerzy, reżyserzy, którzy poprzez manipulacje, tworzenie konfliktów, chcieli osiągnąć końcowy, zadawalający efekt. Uważali, że tylko przez empirię można dojść do prawdy scenicznej, nie kłamać, nie grać, przeżywać „tu i teraz”. Chcę zaznaczyć w tym momencie, że nie neguję tych metod. Jeżeli wszyscy zgadzają się na taki sposób próbowania, jeżeli wszyscy świadomie chcą uczestniczyć w tego rodzaju akcie twórczym, jeżeli są świadomi konsekwencji i chcąc doświadczać na sobie samym, chcą coś przekazać widzom, pełna zgoda. Zapewne zależy to od indywidualnych potrzeb, wyobrażeń twórców. Praca nad „Zabawą”, gdzie razem z moją partnerką sceniczną pracowaliśmy na ekstremalnych emocjach, gdzie przemoc psychiczna i fizyczna była pożądana, uświadomiła mi, że preferuję improwizowanie/próbowanie w atmosferze bezpieczeństwa, zaufania, bez wchodzenia w osobiste emocje, z pełnym wzajemnym uszanowaniem prywatnej przestrzeni fizycznej i psychicznej. Wykreowanie wiarygodnej rzeczywistości, wiarygodnych relacji scenicznych, bez naruszania prywatności jest dla mnie najbardziej satysfakcjonująca.

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

Nigdy nie byłem związany etatem z żadnym teatrem. Od 1996 roku jestem członkiem Teatru Montownia, z którym gram nadal regularnie. W ciągu 28 lat daliśmy z Montownią blisko czterdzieści premier w teatrach warszawskich: Powszechny, Studio, Collegium Nobilium, Studio Buffo, Nowym, Basenie Artystycznym, Polonii, Och Teatrze, Fabryce Trzciny, oraz dwa spektakle plenerowe. Poza Warszawą zrealizowaliśmy dwie premiery w Teatrze Łąźnia Nowa w Krakowie. Nasze spektakle graliśmy w wielu miastach w Polsce, oraz w USA, Rosji, Łotwie, Litwie, Japonii, Korei Południowej, Chinach, Niemczech, Czechach, Włoszech, Egipcie, Jordanii, Szwecji, Węgrzech.

Oprócz premier Teatru Montownia realizowałem gościnnie premiery w: Teatrze Wielkim w Warszawie, oraz w innych teatrach warszawskich: Kamienica, Komedia, Och, Polonia, Powszechny, Studio Buffo oraz 6 Piętro.

Oprócz działalności teatralnej grałem w wielu filmach i serialach. Współpracowałem m.in. z Andrzejem Wajdą, Jerzym Kawalerowiczem, Agnieszką Holland, Magdaleną Piekorz, Kasią Adamik, Olgą Chajdas, Filipem Żylberem.

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

Od 1997 roku pracowałem w Akademii Teatralnej w Warszawie jako asystent Cezarego Morawskiego, od 2000 roku jako asystent Teresy Budzisz - Krzyżanowskiej. Od 2008 roku prowadzę samodzielnie zajęcia z: elementarnych zadań aktorskich, wstępu do aktorstwa, scen dialogowych wierszem i prozą, oraz z interpretacji wiersza i prozy na kierunku aktorskim i wokalnym w warszawskiej AT. Przez rok prowadziłem również przedmiot monologu w Filii AT w Białymstoku.

W latach 2016-2019, oraz w roku akademickim 2023/24 pełniłem funkcję dziekana kierunku aktorstwo w Warszawskiej AT, a od września 2024 piastuję funkcję prorektora ds. studenckich w warszawskiej Akademii Teatralnej.

- Brązowy Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, nadany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 22 maja 2024

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

W 2018 roku nakładem wydawnictwa Oficyna 4eM została wydana książka autorstwa Jolanty Gajdy Zadwornej i Beaty Zatońskiej pt „Zmontowani, czyli sztuki na czterech autorów”, która opisuje ponad 20 lat działalności Teatru Montownia.

.....

(podpis wnioskodawcy)

