

Autoreferat

1. Imię i nazwisko

Bartosz PORCZYK

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

Dyplom ukończenia Jednolitych Studiów Magisterskich na Wydziale Aktorskim w Państwowej Wyższej szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, otrzymany 02.09.2004 roku.

Dyplom Doktora Sztuki w dziedzinie Sztuk Filmowych i Teatralnych nadany Uchwałą Rady Dyscypliny Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie w dniu 16.10.2023 rok na podstawie rozprawy doktorskiej pt: *Mój Kastrat-monodram-instalacja mentalna jako eksperyment na żywej tkance ciała aktora, wokalisty, performerera sztuki.*

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

2004 - 2006 - zatrudniony jako aktor w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu

2006 - 2016 - zatrudniony jako aktor w Teatrze Polskim we Wrocławiu

2013 - 2016 - zatrudniony na umowę zlecenie potem na stanowisku „asystent” do prowadzenia zajęć dydaktycznych „interpretacja piosenki” w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie z Filią we Wrocławiu.

2016 - 2019 - zatrudniony na umowę zlecenie jako aktor w Teatrze Powszechnym w Warszawie

2016 - 2021 – zatrudniony jako aktor w Teatrze Studio w Warszawie

2017 - 2018 - zatrudniony jako prowadzący przedmiot „interpretacja piosenki” w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

2020 – nadal zatrudniony na stanowisku „asystent” potem jako „adiunkt” w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie do prowadzenia zajęć: *Interpretacja piosenki, Budowanie roli w teatrze muzycznym, Praca nad monodramem, Praca nad recitalem, Sceny zbiorowe w teatrze muzycznym, Podstawy interpretacji piosenki, Piosenka aktorska.*

2021- nadal – współpraca jako aktor w Teatrze Studio w Warszawie

2024- nadal – współpraca jako aktor w Teatrze Komedia w Warszawie

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.

W mojej ponad dwudziestoletniej pracy aktorskiej i dydaktycznej niezwykle wartościowy i ważny jest proces, który składa się z działań poznawczych oraz towarzyszących jej charakterystycznych stanów emocjonalnych i motywacyjnych. W kreowaniu dzieł i postaci scenicznych, szukam treści, które korespondowałyby nie tylko z moją wizją świata, ale też z osobistym rozumieniem roli artysty jako **medium**. Doświadczenia twórców teatralnych dały mi dostęp do zgłębiania przeze mnie przestrzeni i aktywności dotychczas nieznanych. Mistrzowie dali mi metody i wskazali kierunek. Ta wiedza to podstawowe narzędzie pracy. Reszta zależy ode mnie, a potrzeba poszukiwań otwiera drogę do nieznanego.

Tworzenie, kreowanie to podróż w pewnym sensie samotna, osobista, niejednokrotnie narcystyczna, gdzie przede wszystkim *patrzę* w siebie i z tej niezgłębionej, osobistej kopalni na świat wydobywam bohaterów, dla których wczesna czy późna literatura staje się językiem. Głos, intencja, słowo i myśl, przez lata, stają moim orężem. Nie w walce z materią sztuki ale podejmowanym, na jej polu dialogu z widzami i sobą samym. Moim partnerem w budowaniu dzieła stało się moje ciało, a to co może się zrodzić z takiego sposobu pracy to wyjątkowe poczucie siebie oparte na osobistych, indywidualnych kryteriach oraz rozwój wewnętrznego autorytetu. Jest w tym procesie jakaś medyczna natura, gdzie w akcie tworzenia spektaklu, monodramu, wielkiej roli twórca dostrzec może ludzkie życie, siebie w nim i nieskończoność wypełnioną nieskończonością. Ciało aktora zjednanego z rolą nie kłamie albo dalej nie chce już kłamać. Ugina się pod jej ciężarem aż wreszcie poddaje się i wypełnia nią, jak płuca wypełniają się pełnym oddechem. To jak operacja na otwartym sercu, niezbędna w procesie tworzenia. Dobrze jeśli odbywa się za własną zgodą. Wszelki gest przemocy wobec ciała i duszy wyrzyna się gwałtem i zostanie w człowieku tworząc zarazem ciało bolesne. Ale czyż nie tacy są nasi bohaterowie, którym użyczamy swoich ciał w przynależnych do ich światów wariantach rzeczywistości? A po spektaklu razem ze zdjętym w garderobie kostiumem odkładamy tych bohaterów do szaf, gdzie zamierają czy śpią, by do następnego spektaklu mogli choć na chwilę zapomnieć o swoim istnieniu i znowu uporczywie nam o sobie przypominać na scenie.

Skupię się na portretach bohaterów, którzy stali się dla mnie osobistymi mistrzami. To wyjątkowe spotkania z rolami teatralnymi, których relacja piętnem odbiła się na kondycji mojej

„artystycznej” duszy. Przez spotkanie rozumiem nie tylko akt tworzenia postaci scenicznej. Chcę poddać analizie wyjątkową a wręcz namiętną podróż nie po nieznanach wodach ale, ale po niepoznanym cieple artysty. Nie umiem inaczej opisać tego zjawiska niż **językiem poetyckim**. Czucie stało się dla mnie narzędziem poznania. Są zapisy w tkankach naszego ciała, których pismo obrazkowe, ukryte, wyryte, nieznane przeczyta tylko ten do którego to ciało należy. Te do odczytania osobiste hieroglify, wyryte w komórce ciała, są częściami wielkiego pejzażu, „wymarzonej roli”. Włamywacz zagrany w ciągu dziesięciu lat niespełna 300 razy w monodramie *Smycz* w Teatrze Polskim we Wrocławiu, Chirurg z *Mojego kastrata* filmowego monodramu - instalacji mentalnej stworzonej w przestrzeni Teatru Studio w Warszawie i wreszcie Gustaw-Konrad z Mickiewiczowskich *Dziadów* (bez skrótów) Michała Zadary - oto role, które zasługują na wnikliwą analizę. Oto kreacje, które ukształtowały mnie jako świadomego artystę, a praca nad nimi była wielkim zaszczytem i wydarzeniem na mapie moich osiągnięć.

Czternastogodzinny spektakl *Dziadów* w Teatrze Polskim we Wrocławiu i mierzenie się z głównym bohaterem było dla mnie nie tylko zjawiskiem historycznym, wyjątkowym, jedynym w swoim rodzaju, ale też ekstremalnie wyczerpującym i pochłaniającym moje siły i czas. Zanim jednak doszło do realizacji *Dziadów* i stworzenia roli Gustawa-Konrada, zagrałem dziesiątki razy wspomniane wcześniej dzieła, bo to właśnie one **wyćwiczają, wytrenują mnie** w długodystansowej kondycji monodramów, niezbędnej do wielkich monologów mickiewiczowskiego bohatera w monumentalnej inscenizacji Michała Zadary.

Moi bohaterowie to indywidualności. Niespokojne dusze poszukujące ukojenia. Są nietuzinkowi, wybitnie czuli i wrażliwi. Spoglądają w najgłębsze zakamarki swoich wnętrz by patrząc nam głęboko w oczy, z determinacją i odwagą, mogli odbić Nas w swojej źrenicy. Włamywacz ze *Smyczy* jest niczym demiurg, który bezkarnie, na granicy błazenady, z uśmiechem na twarzy obnaża ludzkie słabości i każe przyglądać się naszym ukrytym, wstydliwym pragnieniom. Chirurg z *Mojego kastrata* to tajemnicza samotna postać rodem z Baconowskich tryptyków, zagubiona na granicy czasów w labiryntach pokoi bez wyjścia. Jest skupiony jak myśliwy, który niebawem upoluje wyczekane zwierzę. Można odnieść wrażenie, że za chwilę eksploduje, wybuchnie, ale przeciąga, może celowo, ten moment sprawdzając granice naszej wytrzymałości. Mickiewiczowski Gustaw choć martwy i upiorny jak nikt inny reprezentuje siłę i vitalność życia. Jest intensywny, gorliwy, szalony, silny, śmieszny i wielce dramatyczny. O smutku umie opowiadać z poczuciem humoru i dystansem a cierpienie i ból serca nasycą wszystkimi odcieniami smutku i żalu. Konrad z inscenizacji Zadary jest wielkim artystą, pieśniarzem, gwiazdą muzyki i słowa. Arogancki, pewny siebie, niezwykle błyskotliwy, dumny, aspołeczny, odważny. Włada głosem, śpiewa, muzykuje, improwizuje.

Kiedyś pewien reżyser powiedział do mnie: „Porczyk przestań śpiewać tyle bo teatr dramatyczny się na ciebie obrazi i będą Cię tylko kojarzyć ze śpiewanymi występami estradowymi”. Wystraszyłem się. To był czas kiedy jako absolwent Łódzkiej Filmówki, po dwu letniej tułaczce, udało mi się wreszcie znaleźć swoją przystań. Wrocław przytulił mnie do siebie dając mi pracę i miejsce do życia. Tam narodziłem się jako artysta zbierając doświadczenie na deskach Teatru Capitol i Teatru Polskiego. Temu reżyserowi chodziło o udział i moje spektakularne zwycięstwo podczas 27 Przeglądu Piosenki Aktorskiej, gdzie od wygranej Kingi Preis, nikomu dotąd nie udało się zdobyć wszystkich możliwych nagród i wyróżnień. Ja pracowałem na tą wygraną tygodniami, przygotowując interpretacje piosenek. Niesłychane ile drobnych pozornie, spotkań, wydarzeń, wypowiedzianych przelotnie słów jest w stanie zmienić i kształtować nasz światopogląd i gust. Zaprzysiągłem sobie wtedy, że nie chce i nie będę deklarować się jako aktor tylko jednego teatru dramatycznego czy muzycznego. Nie chce rezygnować z grania na korzyść śpiewania i odwrotnie. Po festiwalu wyjechałem do Londynu, gdzie napisałem scenariusz mojego autorskiego spektaklu pt. *Smycz*. Przedstawienia w którym, nie będę musiał rozliczać się z ilości zaśpiewanych piosenek, bo śpiewanie nie będzie w nim najważniejsze. Spektakl miał premierę już na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu w 2006 roku. Wyreżyserowała go Natalia Korczakowska. Zostanie zagrany niespełna 300 razy w

ciągu dziesięciu lat przy zawsze wypełnionej po brzegi widowni teatru i pokazany na najważniejszych festiwalach teatralnych w kraju i za granicą. Na pierwszym spotkaniu z dyrektorem Krzysztofem Mieszkowskim, w jego gabinecie, rozłożyłem na biurku zrobione w Londynie zdjęcia, propozycje wymyślonych bohaterów, konwencję dzieła i temat. Zainspirowała mnie piosenka zespołu Maanam. Autorką tekstu jest Kora Jackowska. „Co mnie trzyma przy życiu, co mnie trzyma przy Tobie...Smycz odpowiedź jest prosta”¹. Smycze w życiu człowieka będą motywem przewodnim, przekonuję Mieszkowskiego. Pieniądze, władza, wiara, miłość i jej brak. Tytułowy przedmiot oraz jego funkcja symbolizują zniewolenie współczesnego człowieka przez uzależnienia. Nikt bowiem nie musi nas trzymać na uwięzi, żebyśmy stali się niewolnikami. Sami zakładamy sobie tę obrożę na szyję, ba, mało tego - świetnie się w niej czujemy. Ale czy zawsze? W epoce *Big Brother*a, internetu jako świata alternatywnej rzeczywistości, w kolorowym świecie papierowych telenowel trudno o chwilę spokoju i refleksji. Żądza pieniądza i pogoń za sukcesem odbierają ludziom cenny czas. Lustra zniekształcają się. Nie ma w nich prawdziwych twarzy. Czarne tafle telefonów przekłamują rzeczywistość, a próba dorównania hollywoodzkim kanonom piękna sprawia, że osoby te zmieniając twarz zapominają o pięknie wewnętrznym. Kult młodości i wystudiowanego wirtualnie portretu piękna powoduje wyparcie ze społeczeństwa wszystkich tych, dla których wewnątrz, wrażliwość więcej znaczą od mózgowych wybielaczy i nowych wypchanych silikonem pośladków. O tym opowiadałam w *Smyczy*. Chwilami było smutno i gorzko, ale w ostateczności widownia po spektaklu wychodziła z nadzieją i wiarą na lepsze dni. Pamiętam spektakle, kiedy po spowiedzi o gwałcie zadanym Margaret, jednej z bohaterów granych w tym spektaklu przeze mnie, panowała tak wielka cisza i napięcie, że miałem wrażenie iż słyszę bicia serc ludzkich słuchających mnie z widowni. Płacząc, kurczowo trzymali za rękę kogoś kto siedział obok.

Z Korczakowską zamierzaliśmy sobie próbę przedstawienia paru bohaterów będących na uwięzi symbolicznych smyczy. W spektakl wpleliśmy monologi, które zgrabnie i mądrze połączyły piosenki w spójną całość tematyczną i pozwalają na stopniowe przechodzenie z jednego tematu w drugi. Włamywacz, bo tak nazywa się główny bohater, przeprowadza nas swoją opowieścią, zmieniając się w kolejną postać. Włamywacz jest w każdym z nas. On wygłupia się, krzyczy, milczy, popędza czy kokietuje widownię. Prowokuje obserwatorów. Chcemy go słuchać i chcemy na niego patrzeć. Co chwilę sprawdza czy dotrzymujemy mu kroku w tej łamigłówce skomplikowanych i pozornie nieskładnych myśli. Nie ma atrakcyjnej dekoracji ani zmienianych co chwila kostiumów. Na scenie zostaje aktor w czarnym garniturze, krzesło i wielkie lustro. Całą resztę teatru buduję ze słów, skojarzeń, gestów i dźwięków. Maksimum w minimum. Jak zabawa dziecka w pokoju, kiedy nikt nie patrzy.

Wybrałem utwory muzyczne, napisałem monologi. Umówiłem się na spotkanie z reżyserką. Na korytarzu teatru odegrałem jej, roboczo niemal cały spektakl, opowiadając o kilku postaciach, z którymi przyjdzie się zmierzyć w tym występie. Produkcja spektaklu ruszyła. Pracowaliśmy niemalże non-stop pozostając w salach prób do późnych godzin nocnych. Czas prób podzieliśmy na trzy bloki. Praca nad scenariuszem. Próby na scenie. Próby muzyczne. Kierownikiem muzycznym został Łukasz Damrych, razem aranżowaliśmy znane publiczności utwory Myslowiz, Maanamu, Lady Pank czy Łony. *Smycz* stała się montażem różnych utworów poetyckich czy nawet tekstów o charakterze dokumentalnym. Jest jakby protokołem przesłuchania, mowy sądowej wykorzystywanej w konwencji teatru faktu. Porzuciłem pierwszy trop myślenia o dodatkowej narracji wizualno-medialnej, która miała być wyświetlana za aktorem. Na scenie pozostaje tylko gigantycznej wielkości billboard ze zdjęciem Margaret - finałowej postaci, do której przez cały spektakl uporczywie powraca Włamywacz. Aktorstwo, dekoracja, kostium, ruch sceniczny, muzyka, światło podporządkowane zostają jednej, wspólnej koncepcji artystycznej i jednemu światu powołanemu do życia na półtorej godziny. Moim partnerem jest aktor we mnie, mój widz, muzyk przy instrumencie, nawet stojący przede mną statyw. Nigdy nie pozostaję sam bezradny. We wszystkim znajduję powód

¹ Piosenka zespołu Maanam *Smycz*, sł. K. Jackowska, muz. J. Jackowski, 1997.

do dialogu a cisza, która zapada od czasu do czasu, po głośno wykrzyczanej frazie piosenki, kładzie się czule na uszach i sercach publiczności. „Porczyk potraktował naszą popkulturową rzeczywistość jak wielki hipermarket. Przeszedł się między różnymi regałami, różnymi działami i wybrał to, co mu się mogło przydać i tak połączył piosenki Łony, Maanam, z krążącymi po intrenecie dowcipami, cytatami z filmów Almodovara, scenkami z filmów, opracowaniami naukowymi i stworzył wybitne, niebanalne dzieło, widowisko. Przez całe przedstawienie umiejętnie wodzi widza za nos, raz kokietuje, innym razem wydaje się całkowicie o nim zapominać. Prześlizguje się po emocjach, bawi jego własnymi przyzwyczajeniami, uwielbia droczyć. Nie wiadomo czym za chwile zaskoczy, w jaką postać się wcieli. Raz jest włamywaczem, później niewysokim dyktatorem sławiącym IV Rzezipospolitą, a na końcu prostytutką zmysłowo wypływającą fontannę wody niczym Demi Moore w filmie *Striptiz*. Nie daje się zamknąć w schematach, wszystkiemu nadaje swój niepowtarzalny rys. Każdy jego ruch, każda mina, każde słowo są idealnie dopasowane”².

Przez spektakl przeprowadza nas Włamywacz, ale widzimy też Pana Maximum, pracoholika z korporacji, Januszka młodego kochanka stojącego pod oknem oblubienicy, człowieka skarbonkę plującego monetami, księdza w rozmowie z Bogiem, wreszcie wspomnianą wcześniej Margaret, będącą nadrzędnym tematem w życiorysie głównego bohatera. Odbijane w lustrze postaci kreowane są na oczach widzów, ale zniekształcają się w nim, deformują. Anton Czechow w *Technice Aktora* odwołuje się do wyobraźni jako mocy sprawczej w kreowaniu postaci i budowania jej świata wewnętrznego a dociekliwość i zadawanie pytań przybliża nas do wyznaczonego celu. „, Niezależnie od zdolności postaci do swego samodzielnego życia, twoja aktywność jest warunkiem ich rozwoju”³. Dlatego już dużo wcześniej myślałem o fizycznym aspekcie budowania roli. Wyobrażałem sobie jak będą się poruszać, gestykulować, mówić moi bohaterowie. Jestem też tancerzem. Wyrosłem w dyscyplinie sportu i kontaktu z ciałem. Dlatego tak chętnie i plastycznie podchodziłem do procesu łączenia się z rolą. Włamywacz niejednokrotnie zatrzymuje się przed lustrem, przygląda się sobie samemu i ruchem ciała deformuje przybierane pozy ciała. Dlatego spektakl zaczyna się od monologu *Nieruchomo* Samuela Becketta i z tej nieruchomości, gest za gestem, powołuję do życia niemal martwe, skamieniałe ciało Włamywacza.

Miałem 25 lat i nie zdawałem sobie sprawy z tego co to znaczy spędzić z publicznością półtorej godziny sam na sam. Bałem się tego a zarazem odczuwałem jakąś przyjemność ze zbliżającego się spotkania. Praca tworzenia tej roli i jej proces był dla mnie niesłychanie intensywny i pełen przeżyć emocjonalnych takich jak lęk, ból ciała, złość, rozczerowanie czy namiętność. Ale i uczucie odkrywania nieznanego, czegoś niedostępnego, czegoś co nosi w sobie młody aktor ale czego nie da się łatwo zrozumieć, ani tym bardziej opisać. Może to głupi głos intuicji, wewnętrznego konfliktu? Nieokreślonego żaru, nad którym ciężko panować? Dlatego podtrzymuję w sobie ten ogień, kiedy spotykam kolejnych młodych adeptów sztuki w Akademii Teatralnej. „Aktorstwo to zawód, w którym rzuca się światu na pożarcie swoje ciało i duszę, jest to zawód, w którym pracuje się na sobie samym, to pewien rodzaj body art”⁴.

Teraz powrócę do reżysera przestrzegającego mnie przez śpiewaniem. Śpiew muzyka, fraza, piosenka pozostają w moim życiu do dzisiaj. Jednym z wykładanych przeze mnie przedmiotów na Akademii Teatralnej jest interpretacja piosenki. Ale śpiewanie to nie tylko nuty czy melodie. To władanie najważniejszym dla aktora instrumentem, jakim jest głos, a praca z piosenką pozwala zrozumieć, przynależne do niego narzędzia mechaniki, ciała, zwłaszcza krtani. Do dziś śpiewacy, wokaliści aktorzy zgłębiają tajniki nowych metod emisji wokalnych. Wiedzą jakiego nakładu pracy i treningów wymagają krtanie, przepony, żeby móc utrzymać formę i być jeszcze lepszymi. Sam obserwuję, jak lata uważności i cierpliwego stosowania nabytej na lekcjach i szkoleniach wiedzy oraz treningi, wyrobiły we mnie świadome korzystanie z aparatu głosu. Znacznie poszerzyła się skala

² Szerzej na ten temat: M. Szewczyk, *Widownia prowadzona na smyczy*, Portal dlaStudenta.pl, 2007.

³ A. Czechow, *O technice aktora*, Kraków 2000.

⁴ A. Holland, *Odwaga aktora*, „Dialog” 2002 nr 11.

mojego głosu, a ćwiczenia wspierające pracę przepony pozwalają na utrzymanie dźwięku i modulowanie jego głośności. W 2010 roku nagrałem autorską płytę *Sprawca*. Sam zająłem się produkcją albumu. Współtworzyłem teksty i muzykę. Spełniłem kolejne marzenie, świadomie i odpowiedzialnie chciałem „zabrać głos” i opowiedzieć własne historie, wyśpiewując je. Gdyby postawić znak równości między głosem a osobą, z której ten głos się wydobywa, dojść można do prostego wniosku: Nie lubisz swojego głosu? - Nie lubisz siebie. Dlatego, z psychologicznego punktu widzenia, ćwiczenie głosu ma charakter leczniczy i terapeutyczny. Intensywnie ćwiczymy mięśnie oddechowe. W trakcie śpiewania pracują mięśnie brzucha, międzyżebrowe i grzbietu. Przez wzmocnienie układu oddechowego poprawia się krążenie krwi, przez co serce i mózg stają się bardziej dotlenione. Poprawia się jakoś snu i samopoczucie. Wyzwalane są wibracje, które podczas wydobywania się dźwięków masują narządy wewnętrzne. Wibruje cały centralny układ nerwowy. Śpiewanie może być odmiennym stanem świadomości, alternatywnym sposobem porozumiewania się i wyrażania. Jest językiem nie tylko międzyludzkim, ale również międzygatunkowym i zarazem uniwersalnym. Pozbawionym narodowości, wieku i płci.

Oczarowany historią wielkiego śpiewaka, najsłynniejszego kastrata świata Carlo Broschiego, stworzyłem spektakl *Farinelli* na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu, którego premiera odbyła się w 2011 roku. Dorastałem do tego projektu lata. Jeszcze jako młodzieniec obejrzałem film belgijsko-włosko-francuskiej produkcji *Farinelli-ostatni kastrat* (1994) i zapragnąłem zgłębić tajemnice fenomenu śpiewającego mistrza. Wówczas spektakl reżyserował Łukasz Twarkowski, a nad scenariuszem pracowałem z Anną Herbut. Po latach wracam do projektu i od nowa umieszczam go w przestrzeni Teatru Studio w Warszawie przy okazji pisania pracy doktorskiej w 2022, gdzie okiem kamery jeszcze raz przyglądam się swojemu bohaterowi. Tym razem sam naniósłem poprawki i dokonałem zmian w projekcie. Zatem najpierw powstał spektakl teatralny potem dzieło filmowe. Oczywiście ta forma wypowiedzi artystycznej, na jaką się zdecydowałem używając kamery, zakłada pewne niebezpieczeństwo. Żywy teatr to nieuchwytny fenomen, zwłaszcza za sprawą jego efemeryczności i żywego kontaktu z widzem. Rozwiązanie okazało się niezwykle interesujące. Począwszy od wzięcia odpowiedzialności za każde wypowiedziane słowo i jego interpretację, grymas, gest, a kończąc na oglądaniu samego siebie, poprawianiu i samokrytyce. Miałem okazję stać się narzędziem, które sam trzymam w ręku. Dlatego narracja spektaklu prowadzi przez postać wielkiego Farinellego do aktora Porczyka. Panowie przeglądają się w sobie. I chodź dzieli ich 300 lat zdają się znać jak bracia. Dlatego w trzecim akcie spektaklu, opowiadający historię narrator - Chirurg, w teatralnej garderobie zaczyna rozmawiać z grającym go aktorem - Bartoszem. Postać rozmawia z jej twórcą. To bardzo wzruszający moment. Porczyk jakby zgubił się we własnym spektaklu, w swoim wymarzonej dziele. Opowiadana historia zmienia tor, poprzednie tematy rozmywają się, nikną jakby poddane próbie czasu. Bo jak długo można opowiadać o kimś, kto już od wieków nie żyje i kogo nigdy się nie spotkało, chociaż czuje się go całą swoją istotą.

Tracimy Farinellego, o którym miała być opowieść. Na pierwszy plan wysuwa się Porczyk-artysta. Aktor przyznaje się, że czasem marzenia, pragnienia, pożądania zawieść mogą nas do miejsc bez wyjścia. Analiza nabiera głębszego znaczenia. Zwielokrotnienie zmieniającej się perspektywy. Porczyk na scenie już mówi o Porczyku, który próbuje mówić o Porczyku. Jak spuszczone ze smyczy alter ego. Pragnie akceptacji. Bartosz poszukujący we wszystkim ideału zgłębia jego wartość dopiero w obliczu porażki. Porażki, której zaznaje sam, w obliczu niezagrania roli Farinellego tak dobrze jak sobie to wyobrażał. Horror sytuacji przysłonił scenariusz wyobraźni. W scenie spowiedzi mówię do siebie samego: „Co ty chłopaku robisz? Przecież to jest nagrywane, tu są ludzie, widzą to, słuchają. Nie możesz każdemu mówić jakie są twoje najskrytsze pragnienia i słabości jakby wiecznie były Twoje urodziny”. Porczyk wstydzi się Porczyka. To bardzo intymna scena. Postać odpowie: „Powiedz to, bo mówienie jest przeciwbólowe”. Graniczny moment. Twarz odbija się w lustrze garderoby. Choć słuchamy monologu, a twarz odbija się w lustrze, widzimy już dwie postaci. Bliźniak aktor - lustrzane odbicie. A może to tylko maska, która jest pasem bezpieczeństwa? Widz zadaje sobie pytanie: Czy to Porczyk ? Czy Farinelli? W relacji ukryta jest możliwość rozwoju.

Rozwój polega na integracji wszystkiego co jest w nas. Dwoje ludzi ustawionych po obu stronach barykady nosi w sobie to samo. Swoje historie, swój ród, traumę, cierpienia, dotyk napotkanych w życiu ludzi, sny i talenty. Są do siebie podobni, chociaż wydaje im się, że są biegunowo różni. Mogą urodzić się z trzystuletnią różnicą czasu, czy innej szerokości geograficznej, ale nadal będzie istniała możliwość spotkania. Mogą fascynować się sobą. Stąd pytanie: kto w tym spektaklu opowiada o kim? Czy Porczyk o Farinellim czy Farinelli o Porczyku?

I znowu pojawia się motyw głosu i śpiewu na mojej zawodowej drodze. Śpiewak, o którym opowiadałem w monodramie wybrał przydomek Farinelli, był najgoręcej podziwianym śpiewakiem swoich czasów i w całej historii kastratów bez wątpienia zajmuje pierwsze miejsce. Urodził się we Włoszech w 1705 roku. Jak tysiące włoskich chłopców w tamtych czasach został wykastrowany w wieku 8 lat i złożony na ołtarzu sztuki barokowej muzyki. Carlo był więc swojego rodzaju „odmieńcem”. Niejeden kastrat tracił w konserwatorium zdrowie fizyczne i psychiczne. Wytykani palcem, wyśmiewani powoli wycofywali się i żyli w samotności. Już nie *he* a jeszcze nie *she*. Tym samym stawali się osobliwym *it*. Nic po Farinellim nie zostało. Wszystkie, listy, pamiętki, relikwia zostały zniszczone. Wiemy o nim to co powiedzieli lub gdzieś wspomnieli o nim inni. Dla mnie Carlo jest jak biały, baśniowy jeleń. Niespotykany, wyjątkowy, unikatowy, magiczny. Każdy chciałby go mieć tylko dla siebie. Operacja odbiła się bolesnym piętnem na jego życiu i pomimo sławy i płodności artystycznej pozostanie bezpłodny fizycznie, by w tym niespełnieniu spełniać zachcianki na salonach najmożniejszych, śpiewając bez końca arie anielskim, dziecięcym głosem.

Przez spektakl przeprowadza nas Chirurg, sprawca a zarazem opiekun wykastrowanego młodzieńca. Z precyzją, rozważą dobiera słowa, jest mówcą, oratorem. Jakby przemawiał w sprawie oskarżenia. Nie tłumaczy się. Wykastrował już przecież tysiące chłopców, ale tego jednego wspomina z ojcowską czułością. Zdecydowałem się ubrać bohatera nie w klasyczny, biały, kitel lekarski, a w marynarkę z końskiego włosia. Według oficjalnej wersji powodem wykastrowania chłopca był upadek z konia. Mój sprawca ma więc cechy zwierzęce, dzikiego stworzenia, nieprzewidywalnego, zdolnego do wszystkiego. Mój chirurg jest katem, którego wrażliwość zaczynamy rozumieć, bo kocha swoje dzieło - przyszłego najlepszego śpiewaka. Dbą o niego jak o cesarskiego słowika. Z jednej strony mamy mu to za złe, że krzywdzi chłopca, z drugiej rozumiemy jego czułość i atencję. W jednej ze scen domyślamy się, że chirurg również był kastrowany. Ofiara stała się katem. Chirurg to nieodłączna część każdego z nas. Wszyscy jesteśmy pacjentami. Każdy nosi w sobie swojego chirurga, podtrzymującego życie, wiarę, nadzieję. Czasem jest surowym oskarżycielem czy bezwzględny krytykiem. Też jest tym wewnętrznym dzieckiem.

Motyw ojca i syna jest znamienny w kontekście Broschego. Sam nigdy niezostanie ojcem. Ja już nim jestem. Już spełniam kolejne marzenie kastrata, o którym on mógł zapomnieć. Mam też dziecko w sobie. Może dlatego bezustannie uganiam się po scenie za chłopcem, by wreszcie przytulić go, jak „siebie samego w sobie samym”. Pod koniec pierwszego aktu śpiewam delikatnie, jakby dziecku do ucha, włoską arię *Il Lamento della Ninfa* Monteverdiego. Pieśń podkreśla samotność i ból porzuconej przez narcyza nimfy. Po raz kolejny decyduję się zaśpiewać w spektaklu. Ale tym razem nie jest to wielki popis śpiewaka, na miarę kastratowych możliwości, ale prosta spowiedź o tym co rozrywa serce i nie pozwala zapomnieć o zbrodni, którą się popełniło i karze, jaką będzie wieczne cierpienie.

Pracując nad rolą w spektaklu o Farinellim inspirowałem się obrazami malarza Francisca Bacona, uznanego za jednego z czołowych twórców malarstwa figuratywnego. Bohaterowie tej kolekcji obrazów siedzą w pokojach, garderobach. Na każdym z nich pojawia się lustro. Zmęczeni, zamyśleni, utraپieni w przedziwnych pozach pozostają wsobni. Tkwią boleśnie w swoich wewnętrznych światach, poświęceni myślom z wykreconymi od cierpienia ciałami. Wpatrywałem się w nich. Z tego patrzenia zrodziły się pierwsze improwizacje i próby. Niepoganiany czasem, w którym oni utknęli, ja czerpałem inspiracje. Według źródeł, obrazy z tej serii nawiązują do samobójczej śmierci kochanka Bacona w hotelowym pokoju. Mojego bohatera zamykam w pokojach teatralnych,

ale on umrzeć nie może, choćby chciał. Uruchomiła się we mnie gotowość na rodzaj bezwstydu w prowadzeniu scen intymnych. Nie przez wzgląd na wpół rozebrane ciało, ale na w pełni rozebrany umysł i odwagę opowiadania tego, co czuję i pragnę: „Marzyłem, żeby zostać pierwszą intelektualno-muzyczną kurwą, diwą, najlepszą w tym kraju i sam już nie wiem czy ja się tu sprzedaję czy robię to dla tego, czego pożądam. Moje marzenia są takie egzotyczne”⁵. Mój Narrator-Chirurg ma w swoim ciele światy i ciała wszystkich powoływanych przed widzem bohaterów. On czuje przestrzeń, rozumie ruch, odczuwa vibracje. Jak świadomy chwili „tu i teraz” aktor na scenie. Ma w sobie posągową nieruchomość i żywiołowość wypuszczonego na wolność rumaka. W scenie „opowiadania o operze” i jej mocy pojawia się egzaltacja, przerost formy, pewne szaleństwo, które stają się narzędziami przeciwstawnymi prawdziwym szczerym do bólu emocjom. Ciało szaleje, tworzy się choreografia. Można by pomyśleć: nieład. Ale w tym dialogu myśli i ciała o coś bohaterowi chodzi, jakby coś gonił i płakał za każdym razem kiedy to znowu tracił. Pracując nad rolą przechodzę dwa procesy: z jednej strony przystosowuję jej obraz do siebie, z drugiej zaś siebie do obrazu roli⁶.

Nieuchronnie nastaje 2013 rok. Michał Zadara, ceniony reżyser, rozpoczyna próby do *Dziadów* A. Mickiewicza, na dużej scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu. Widział niektóre moje spektakle. Szukał aktora, który przede wszystkim potrafi dobrze śpiewać. Zanim ogłosił obsadę, dzwoni do mnie na kilka tygodni przed rozpoczęciem prób. Proponuje mi rolę Gustawa i Konrada. Rozdzielam te imiona celowo, gdyż według reżysera to wcale nie musiał być ten sam bohater w jednej osobie. Mój entuzjazm szybko gaśnie, kiedy dowiaduję się, że będzie wystawiony cały dramat. Bez skrótów. Ekscytacja i ogromny lęk mieszały się we mnie i zalewały mnie falami potu. Za każdym razem kiedy brałem się do ponownego czytania dramatu, żeby przygotować się do prób, odkładałem literaturę. Nie mieściło mi się w głowie przyswojenie takiej ilości tekstu w tak krótkim czasie, a tym bardziej zagranie tak wielkich partytur dramatu na scenie. Zaczyna się trzyletni proces budowania wielkiej roli w monumentalnym dziele, który na stałe zapisze się w historii teatru polskiego i światowego.

W grudniu 2013 roku odbyła się pierwsza próba spektaklu, którego premiery będą odbywały się corocznie. W lutym 2014 roku widzowie zobaczyli *Dziadów* część I, II, IV oraz wiersz *Upiór*. W kwietniu 2015 doszła *Dziadów* część III by w 2016 roku ukazać publiczności całość dramatu, wraz z *Ustępem* III części *Dziadów*, *Objaśnieniami* i wierszem *Do przyjaciół Moskali*. Czas całego dzieła scenicznego przekraczał nawet 14 godzin. Spektakl rozpoczynał się o 12:00 w południe i kończył grubo po 2:00. W repertuarze Teatru Polskiego we Wrocławiu poszczególne części dramatu były wystawiane do 2016 roku oddzielnie.

W inscenizacji Zadary Gustaw ma kilka wcieleń. W pierwszej części pojawia się jako postać literacka, przywoływana przez aktorkę w monologu Dziewicy. Następnie spotykamy go w lesie jako Strzelca, który w osobie Myśliwego Czarnego rozpoznaje swe lustrzane odbicie. Potem jest Konradem w więziennej celi, a w finale zaś wszystkie te postaci łączą się w osobie Pustelnika. Główny bohater zatem jest rozproszony. Jego wyznacznikiem nie jest dla mnie spójna biografia, lecz suma doświadczeń, na którą składają się podzielone części roli.

Przyznam się szczerze, że samo wspomnienie i próba opisania, czego doświadczyłem grając główną rolę w spektaklu Zadary, wypełnia mnie przedziwnym uczuciem ekscytacji, ale też ukrytego, wewnętrznego bólu i niesprecyzowanego uczucia cierpienia. Pamiętam, już właściwie noc premiery *Dziadów* (bez skrótów), jak czekam w garderobie na kolejne, ponowne wyjście na scenę. Zacząłem przecież spektakl 10 godzin temu. Moje ciało trzęsie się w kompulsywnych drgawkach. Pojawia się osłabienie, wyczerpanie i wymioty. Nikomu o tym nie mówię. Moje ciało przestaje już przyjmować jakiekolwiek posiłki. Każdy łyk wody, zatrzymuje się w krtani jak kamień. Nie czuję żadnych smaków a ślinę przełykam jakbym połykał ołów. Muszę pić w trakcie grania, przypominam

⁵ Fragment spektaklu *Farinelli*, B. Porczyk, A. Herbut, Teatr Polski we Wrocławiu.

⁶ A. Czechow, dz. cyt., s.87.

sobie, bo padnę. Muszę utrzymać napięcie w sobie by dograć spektakl do końca. Ciało nie wytrzymuje. 1:00 w nocy, stoję w kulisach ze łzami w oczach. Za chwile zacznie się ostatnia IV część Dziadów, dla mnie najcięższa, bo jest niemalże dwugodzinnym monologiem Gustawa w rozmowie z księdzem. Garderobiana zakłada mi płaszcz, widzi moje zmęczenie. Jest wzruszona. Zapewnia: „Już niedługo będzie po wszystkim”. Przyjmuję te słowa spokojnie, traktując jako konieczność. Poboli i przestanie. Zbieram siły, biorę głęboki oddech i gram. Na scenie czuję się jakbym był pijany, upojony jakimś nieopisywalnym stanem, rozciągającym się między nieważkością a niemożliwością. Jakbym co chwilę się rozpadał i konstituował znowu. Jakbym rodził się i umierał od nowa. Tak to przecież jest istota Gustawa, który niczym żywy trup każe nam słuchać o rozdrapanych ranach i uniesieniach serca. Ale w tych zrywach jest ogień i szaleństwo. Godzina smutku, godzina, wspomnienia wreszcie godzina śmierci. Po 2:00 przebijam ciało sztyletem wypełnionym krwią. Gustaw nie umiera. Dalej mówi, dalej płacze. Rozumiemy, że jest upiorem, zagubioną duszą. Z relacji reżysera i widzów, tamtej nocy, ponoć robiłem rzeczy niesamowite, graniczne i zachwycające. Dlaczego ja nic nie pamiętam? Możliwe, że nie byłem już sobą, jakbym wypełnił się istotą i siłą, która Bartka położyła spać a sama wsiadła w ciało i pędziła nie licząc się z kosztami. Duch Gustawa. Wielka koherencja. Zjednanie. Miałem ogromne szczęście go mieć w sobie. „Porczyk, wypowiada, wyśpiewuje i odgrywa partie miłosną Gustawa z tak niebywałą siłą i przekonaniem, czysto i sugestywnie. Żaden wcześniejszy Gustaw eksponował tak swą cielesność i seksualność. Ustami wybitnego aktora z najmłodszej generacji, po raz pierwszy wykonującego rolę napisaną wierszem i utrzymaną w tonacji tragicznej, przemówił Mickiewicz i przez blisko dwie godziny był w skupieniu słuchany przez publiczność”⁷.

Zdolność aktora do tego, by używać siebie jako instrumentu, naczynia polega na tym, że toleruje nowe sposoby „używania” siebie. Doświadczenia na sobie. Towarzyszy temu jakaś przedziwna przyjemność, że można to robić na oczach ludzi. Dlatego przemiany w kogoś nowego są niczym rytuały, świadkiem których stajemy się tu i teraz. Ten rodzaj uwagi pozwala nam być na scenie sobą i nie-sobą jednocześnie. A przyświeca temu procesowi nadrzędny cel- działanie i wierność intencji autora. Bycie postacią i gonienie za nią. Takie amnezje i powroty. I to wymaga odrzucenia jakichkolwiek zahamowań. Stwarzam bohatera razem z jego właściwościami, formą duchową i cielesną. A jeśli oddam się tej formie bez reszty, z zaangażowaniem uświadamiam sobie, że nie tylko ja gram wyobrażonym przez siebie ciałem, lecz ono gra mną, co wywoła nowe odruchy duchowe i cielesne niuanse w moim wykonaniu. Tym niuansiem staje się gest, fizyczny, psychologiczny, który jest przedłużeniem woli, a wola podszeptem duszy. „Dusza (Gustawa) potrzebuje ciała dlatego, że bez niego nie może działać ani czuć”⁸.

Ogromną ilość czasu w przygotowaniu roli zajmowała nauka tekstu. Do pierwszych prób stolikowych przyswoiłem ponad trzy czwarte materiału. Żmudny proces. Dziennie wyznaczyłem określoną liczbę wersów do nauki. Jeśli odpuszczałem, ilość wierszy podwajała się. Musiałem być konsekwentny. W przeciwnym razie nie zdążyłbym przyswoić materiału do premiery. Uczyłem się na różne sposoby, bo mózg nie chciał albo nie mógł przyswajać tekstu tradycyjną drogą nauki. Najpierw uczyłem się czytając, wzrokowo. Potem nagrywałem swój głos i wielokrotnie odtwarzałem z słuchawkami w uszach. Gdy ten sposób przestał już stymulować mój mózg, przepisywałem tekst na kartki, wszędzie plątały się stronicie zapisanych tekstów. Powstawały stronicie palimpsestu - to jakby obraz z naniesionymi na jedną stronicę, w każdą stronę i w różnych kierunkach, różnymi długopisami dziesiątkami linijek wiersza. Z powodzeniem można by wystawić to dzisiaj jak dzieło współczesnego malarza. Bezustannie miałem na nadgarstku bransoletkę z plastikowych koralików, którą zrobił mój syn na dzień mamy. Do dziś ją mam i uczę się nią tekstów. Każdy koralik, jak w pacierzu, odpowiadał jednemu wersowi tekstu. Potem następny koralik i z nim kolejny wers. Przy dotykaniu następnej kuleczki cofam się, repetytując na głos poprzednią linijkę. W ten sposób dziennie uczyłem się całe

⁷ R. Węgrzyniak, *Przywracanie Dziadów*, „Teatr” 2014 nr 4.

⁸ L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, Gdańsk 2024.

strony monologu. Ale były dni kiedy mózg przyswajał już tylko jedno zdanie. System się przegrzewał. Ale relacja z bohaterem już się budowała jak wielotygodniowa randka.

Zagranie Gustawa/Konrada w *Dziadach* oznaczało dla mnie konfrontację z całą tradycją sceniczną tekstu i z mitem wielkich aktorów, którzy przede mną kreowali te role, na przykład Gustaw Holoubek czy Jerzy Trela. To również spędzało mi sen z powiek. Na konferencji prasowej dziennikarz z włączoną kamerą zapytał: „Czy się nie boję, bo na tym koniu jeździli już najlepsi?” Powiedziałem: „To nie pozostaje mi nic już innego jak z tego konia spaść”. Ogromnym wsparciem był dla mnie Michał Zadara - reżyser, który chwilę przed premierą mówi: „Gustaw nie ma nic do stracenia i tak już jest martwy, a Konrad już jest wielki, on nie bierze jeńców”. Dlatego większa część monologu improwizacji Konrada w celi jest wypowiedziana tyłem do widowni. Zanim jednak to robi „wysika się” jeszcze do stojącego w rogu celi wiadra. Pamiętam, ktoś z widowni do mnie krzyknął: „Ty gówniarzu to świętość narodowa!”. Ale tym razem to nie o narodzie będzie, jak przekonywała pani od polskiego w podstawówce. O nardzie opowiada więzienie i cela bohatera. On zaś marzy o pieśni, którą wyśpiewać musi z duszy. I znowu pojawia się pieśń i jeszcze raz zaśpiewam. Jestem sam w celi, zachowuję się więc jakbym był sam w celi. Rozkładałam się na pryczy. Nucę, improwizuję. Upajam się własnym śpiewem, tworzę muzykę sfer. Głośne wokalizy echem odbijają się w przestrzeni. „Konrad Porczyk za pomocą kilku zamasztych fraz nokautuje całą poetycką konkurencję, jaką przechowała w pamięci ludzkość”⁹. Nie śpieszę się, dla mnie czas teraz nie istnieje. Węzienie to frustrujące miejsce dla artysty, cenzura to więzienie dla artysty. Konrad cierpi podwójnie, dręczony poczuciem, że jego sztuka marnuje się wśród ludzi. Pieśń się rodzi. Czy istnieje człowiek, który byłby w stanie objąć „wszystkie promienie jej ducha”. Jedynym odbiorcą, który mógłby ją ocenić jest Bóg. Główny partner w dialogu więźnia. Rysuję go kredą na ścianie. Rysunkowa karykatura wzbudza śmiech wśród publiczności. Ale rozmowa jest poważna jakbym rozmawiał z producentem wytwórni muzycznej, którego przekonuję do nagrania płyty. To bardzo uziemia mnie w niepoetyzowaniu wierszem. Nieromantyzowaniu fraz. Romantyzmowi wierna pozostaje emocja, jej siła, zanurzenie się w stanach emocjonalnych. Wiersz wypowiadam konkretnie, zmieniając tylko akcenty w zdaniach. Jakbym chciał językiem prawa podkreślić punkty w umowie z producentem, która zagwarantuje mi kontrakt. Ale Bóg nie odpowiada. Na każde mickiewiczowskie „milczysz” musiałem znaleźć inny sposób, by sprowokować do działania czekające na chłopaka dusze, diabły i demony. „Wielka Improwizacja w wykonaniu Porczyk jest błyskotliwa i spektakularna, iskrzy od humoru, zmian rytmu i pomysłów. I jest bardzo czytelna. Ma przejrzystą, zaskakująco logiczną strukturę. Zaczyna się radykalnie, od oddania moczu. Konrad nienawidzi ludzkości. Pół monologu gra plecami do ludzi. Żartuje, kpi sam z siebie. Zachłystuje się własną muzykalnością. Tworzy niezwykle przestrzenie z dźwięków. Przy czym Porczyk robi to naprawdę bardzo dobrze. Naprawdę jest «mistrzem». To go uwiarygadnia. Jest geniuszem. Ma prawo porównywać się z Bogiem. To arcydzieło sztuki performensu! Porczyk tworzy inteligentny porywający teatr na najwyższym artystycznym poziomie”¹⁰. W chwili największego uniesienia i bluźnierstwa na scenę wychodzi w białym garniturze starzec, podpierający się laską. Pojawia się zmęczony pokoleniami Bóg. Proszę go o rząd dusz jakbym pytał o zapalniczkę do odpalenia papierosa. Traktuję go jak równego sobie, w końcu tylko my dwaj się rozumiemy. Ludzkość zostawiam za sobą.

Przechwalanie się i arogancja, są częścią strategii artystycznej. Tym samym mój Konrad niepokojąco przejawia „apetyty samowładców, i ich kaprysy”. Wpatrzony w siebie i tylko siebie lokuje własny imperatyw moralny i zwalnia od wszelkiej przed kimkolwiek odpowiedzialności. Autokratyczne rysy Konrada łagodzone zostają artystowskim egotyzmem a ryzykowne tezy polityczne pokrywa upodobaniem do kabotyńskich póz. „Porczyk, jak rzadko który wykonawca tej roli, silnie akcentuje cielesny aspekt zmagania z tekstem. W tym właśnie jest bliski wysiłkowi śpiewaka. Każda aria to wyczyn fizyczny, a cóż dopiero potężna pieśń Konrada. Ciało stało się instrumentem, na

⁹ J. Kowalska, *Atletyka Dziadów*, „Notatnik Teatralny”, 2017-18 nr 86-87, s.190.

¹⁰ M. Kocur, Teatralny.pl z dnia 15.04.2015.

którym wiersz wygrywa swoją dźwiękową partyturę, stanowiąc żywy pokarm dla słowa. Podobnie dzieje się w IV części, będącej kilkugodzinnym monodramem Gustawa. Aktorowi coraz bardziej brakuje sił, jego skóra pokrywa się potem, trwa walka z oddechem, z głosem. Im bliżej finału, tym dobitniej widać, w jakim stopniu te tysiące wersów stają się dla wykonawcy próbą wytrzymałości, angażująca pamięć, emocje i mięśnie”¹¹.

O ile Konrad jawi się w Zadarowskich *Dziadach* jako niedojrzały megaloman, dręczony poczuciem samotności, o tyle Gustaw staje się bogatszy o doświadczenie niepełności egzystencji i ciągłych upadków. Jako Konrad w swej szczenięcej, naiwnej naturze, chce jednoczyć się z gwiazdami będąc tą najjaśniejszą, najchętniej. „Pierwszy wśród aniołów” zostanie odrzucony. Ale to właśnie Gustaw dopełni Konrada, bo jest kimś kto już przeszedł przez ciemną noc, poznał piekła pokus, krwawiące serce, klęski. I to sprowadzi go z gwiazd na ziemię i objawi widzom, że cierpienie formuje człowieka jako istotę boską. Praca nad rolami przypada na okres mojego 37 roku życia. Ważnego etapu w życiu mężczyzny. W umarłym już Gustawie przegląda się umierający Porczyk. Ktoś nazwał ten czas kryzysem czterdziestolatka. Kiedyś przed jedną z prób, zwierza się żonie, że czuję się jakbym umierał, odchodził, pomimo tego, że byłem zdrowym fizycznie człowiekiem. Może intuicyjnie przeczuwałem, że zbliża się w mojej karierze moment graniczny. Moment w którym narodzi się we mnie nowy artysta, a ten dotychczas doświadczający przygotowywał następnyemu przestrzeń i wewnątrz miejsce. To poczucie rozdarcia, rozpadu i zagubienia przenoszę na Gustawowski wysiłek złożenia obrazu swojego świata w spowiedzi przed księdzem. Rozpada się Porczyk, który zburzony kręgosłup swojej osobowości buduje tak, jak Gustaw próbuje posklejać historię swojego życia i śmierci. Mylą mu się daty, miejsca, osoby. Wspomina czas młodości, miłość, jakieś wesele, kochankę i samobójstwo. Traci wątki, myli fakty przywołuje sny i miewa wizje. Nie dało się przez to przejść na próbach chcąc szukać w tym zrozumiałej dla głowy chronologii. Dlatego dzielimy z reżyserem scenę na pod-sceny, w których skupiam się na stanach emocjonalnych i konkretnych zadaniach. Jakbym grał parę ról z różnych spektakli w jednej wielkiej scenie. I jak w dziecięcej zabawie w klasy, przeskakiwałem po kolei ze stacji jeden do stacji dwa itd. To sprawiło że mój bohater stał się wieloraki i wielobarwny, gdzie przeciwległe spotykała się złość z uniesieniem, radość ze łzami, pewność z pogubieniem. I było w tym wiele zdumienia widzów i zakłopotania, bo przekraczanie utartych schematów jakim jest zagranie romantycznego kochanka, wymagało od publiczności odszukania, już na własną rękę, nowych sensów. Scenicznemu schizofrenikowi i depresyjnemu narcyzowi, mimo świadomie komicznej szarży udaje się przemycić przeżycie jeśli nie metafizyczne to na pewno duchowe. Ten sam duch wraca też do mnie. Po takim doświadczeniu na scenę nie wchodzi już takim jakim byłem wcześniej. Gustaw chodź martwy, mnie przywraca do życia. Czuje się lepiej. Coś odbudowało się we mnie, przewartościowało, dojrzało i stoi na mocnych fundamentach. „Gustaw Porczyk jest performerem od momentu zjawienia się na scenie. Rozgrywa swój teatr duszy ostentacyjnie, z jawną afekcją. Powrócił właśnie po to, żeby się pozbierać, odnaleźć, by z rozproszonych odłamków życia złożyć całość. Szalony performans miał mu pomóc w rekonstrukcji tożsamości, w odzyskaniu siebie”¹².

Podczas jednego setu czternastogodzinnych *Dziadów* traciłem około 2 kg wagi. W trakcie spektaklu, w najdłuższej przerwie biegłem jeszcze do sali prób albo na siłownię, żeby porządnie rozgrzać ciało, głos. Specjalnie do roli przybrałem na wadze i wyrzeźbiłem treningami ciało, by Gustaw reprezentował życie, piękno, witalność i siłę. Nigdy nie wchodzi na scenę bez rozgrzewki. Uważam, że zmęczony aktor to prawdziwy aktor. Siły pozostaje dokładnie tyle ile wymaga awatar roli. Ani mniej ani więcej. Ale oprócz siły fizycznej potrzebne jest aktorowi jeszcze coś. To życiodajna iskra, płomień. Na własny użytek nazwałem to „pierwiastkiem euforii”. To siła, o której nie nauczymy się z książek. To pierwiastek niesamowitej mocy, która sprawia, że aktor unosi się pięć

¹¹ J. Kowalska, dz. cyt., s. 193.

¹² Tamże, dz. cyt., s. 229.

milimetrów nad ziemią, a my nie możemy przestać na niego patrzeć. Ale nie przynależy to tylko do świata sztuki. „Pierwiastek euforii” to wszelka przyczyna kreatywności. To warunek odkrycia, będący wynikiem reakcji zachodzącej w odkrywającym. To swoista praca duszy z ciałem.

Moja praca nad rolami nie była oparta na korzystaniu tylko z jednej techniki aktorskiej. Nie siedziałem z podręcznikiem, by realizować ćwiczenia opisane w książkach. One już były we mnie. Nabyłem je na zajęciach w Szkole Filmowej. Profesorowie kształcili mnie powołując się na swoje doświadczenie i metody. Dziś sam zajmuję ich miejsce. Gdybym miał napisać książkę o swojej metodzie, czym zatem by ona była, jeśli nie zbiorem nauk, o których czytałem i z którymi pracowałem. Metoda nie jest wynalazkiem. Jest odkryciem. Jest zbiorem doświadczeń ludzi, którzy postępowali i działali, doświadczali tak samo.. Jedno jest pewne - najpierw pojawia się olśnienie, żar i iskra, bezcenna przyczyna, prapoczątek, które torują drogę dla „czucia”. Nauczyłem się zarządzać procesem twórczym w taki sposób, by wszystko co powołuje ze swojego ciała i umysłu, tego co jest niematerialne, niepoliczalne a zarazem ulotne, ufizycznąć się mogło w skończonym dziele artystycznym. Proces inkubacji jest terminem zapożyczonym z medycyny. To okres między inwazją drobnoustrojów do organizmu a wystąpieniem objawów chorobowych. Mówimy- poznać rolę, zrozumieć rolę, poczuć rolę. Ja proponuję **zachorować na nią**. Dlatego aktor potrzebuje czasu na proces inkubacji granego charakteru w sobie. Każdy twórca wyrabia swój system zarządzania procesem twórczym i nie da się go przyspieszyć, skondensować. Cierpliwość poszerza pole uważności. Zaczynam się angażować. Potem mogę pozwolić sobie na poszukiwanie stanu *flow*. To twórczy klimat, któremu bez wątpienia towarzyszy doświadczenie ryzyka, odkrywanie i osvajanie nieznanego, odnalezienie swojego centrum. Buduję, czyli kreuję. Zarządzam twórczością. Oczywiście często za pomocą reżysera i partnerów scenicznych. Proces twórczy może się przedłużać, dzieło może ulec zmianie. W procesie pojawiają się martwe punkty, które nie mogą sprawić, iż tworzący wątpi w sens swoich poszukiwań. Błędy to nieodłączna część aktu twórczego. Są wynikiem procesu weryfikacji okiem obserwatora. Wnioski pozwalają nanieść poprawki i wzbogacić rolę. Rola nie kończy się z dniem premiery. Dorasta i zmienia się razem z aktorem. Chorujący na rolę aktor zdrowieje i wraca do niej już na swoich warunkach, decydując i oceniając w jakiej gorączce dziś zagra spektakl. Aktorska choroba to stan, w jaki zapada, ten kto tworzy. Rola pomaga ukoić ból i pozwala krzyczeć ciału na scenie bez zastanowienia się nad konsekwencjami. To przecież postać krzyczy nie ja. I ta spowiedź bohatera już jest lecznicza. Dokonuje się akt wypowiedzenia językiem autora. Instalacja postaci w ciało wymaga zabiegu, a przede wszystkim zaangażowania. Ciało jest jak książka, dobra literatura czy podręcznik. Jeśli chcesz stworzyć adaptację, obraz, film przeczytaj to dzieło linijkę po linijce, tak jak dziś bada się tkankę po tkance w poszukiwaniu choroby. Granej postaci mogę nadać cechy fizyczne, odzwierciedlające jej stan emocjonalny. To ogromny wysiłek, na który trzeba odważyć się bez buforu bezpieczeństwa. Towarzyszy temu poczucie spalania się, stania na krawędzi, spadania, odczuwalne wręcz fizycznie. Niemożność dogonienia siebie, opanowania i przemożna chęć zniszczenia tego, co ze mnie wychodzi i mówi. Gdy ciało już nie ma siły, następuje poddanie się, a za nim oczyszczenie. Ego aktora rozpuszcza się pozostaje sama postać w czystym jej duchu i intencji. Aktor nawet już nie ma siły udawać. Już nie myśli o tym, że nie ma siły bo już nie ma aktora. Dokonało się. Integracja z rolą to uczucie nie do zapomnienia. Nie da się go z niczym pomylić. Uczucie spełnienia i uniesienie mieszają się z pragnieniem nieistnienia, niemal śmierci.

Zatem intencja, wizja, analiza tekstu, pamięć afektywna, ćwiczenia, obserwacja świata, mowa, okoliczności założone integrują się w jednym procesie twórczym tworząc rolę powstającą na styku żywego człowieka i postaci literackiej. Śmiałybym przyznać, że mogłoby dziś powstać wiele metod, bo każdy artysta przechodzi przez proces na swój, indywidualny i jedyny sposób. Chodzi nie tyle o nauczenie właściwego sposobu robienia czegoś, ale o wydobywanie z siebie nowych możliwości. Otwarcie się na to, że one już w nas są. Czyż nad wyższością jednej metody nad drugą nie powinien przyświecać nam wszystkim jeden cel, którym jest serce widza i tworzenie dla niego sztuki? W swoich wieloletnich eksperymentach scenicznych, badaniach poświęciłem ciało sztuce świadomy wszelkich konsekwencji. Z ogromną ufnością i otwarciem na nieznaną. Role, którym oddałem swój

czas i energię doprowadziły mnie do najlepszego punktu startu i końca. Do mnie. Każdy artysta może swoje „iluminacje” przeżywać i doświadczać w warunkach eksperymentu wychodząc poza realny świat. Może odtwarzać go (rolę) z dbałością o najmniejsze detale, traktując teatr jako idealne medium ujawniające to wszystko, co ukryte w człowieku. To coś jest w nas na wysokości brzucha, pokój bez ścian, a w nim pamięć, wielka wiedza i pejzaże. Biermy i jedźmy z tego wszyscy, to jest bowiem ciało nasze, które sztuce i publiczności zostało oddane.

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

Moim pierwszym miejscem pracy, po ukończeniu Szkoły Filmowej w Łodzi, był Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu. To krótki okres, przypadający na lata 2004-2006, ale niesłuchanie intensywny warsztatowo. Zagrałem m.in. w spektaklach Wojciecha Kościelniaka, Jerzego Bielunasa, Konrada Imieli, Anny Kękuś. Szkoliłem się w technikach wokalnych pracując z prof. Felcją Jagodzińską, Ewą Kossak, Ewą Głowacką, Magdaleną Skrzypek czy Katarzyną Mirowską. Miałem ogromne szczęście i zaszczyt spotkać na swojej drodze ludzi, którzy pomogli mi znaleźć, rozpoznać mój własny głos. Przez lata przyszło mi zgłębiać wiedzę, która okazała się być kluczem w stworzeniu nie jednej mojej kreacji na deskach teatrów. Śpiewałem na scenie Teatru Muzycznego jako: Phileas Fogg w *80 dni dokoła świata* w reż. Jerzego Bielunasa, Pan Czerwiec ze *Scata* Wojciecha Kościelniaka z muzyką Leszka Możdżera, Brown z *Opery za trzy grosze* w reż. Wojciecha Kościelniaka czy Książd w *Śmierdzi w górach* Konrada Imieli. Oprócz wspomnianych wcześniej bohaterów *Smyczy*, *Farinello* i *Dziadów* zaśpiewałem jeszcze w Różewiczowskiej *Kartotece* Radosława Rychcika w Teatrze Studio i w *Kazimierzu i Karolinie* w reż. Jana Klaty na deskach Teatru Polskiego we Wrocławiu.

Teatr Muzyczny Capitol był punktem zwrotnym w rozpoczęciu mojej kariery zawodowej, a wygrana na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu rozpoczęła wieloletnią przygodę ze sztuką jaką jest „interpretacja piosenki aktorskiej”. Przegląd Piosenki Aktorskiej, popularnie nazywany PPA, jest unikalnym przedsięwzięciem na artystycznej mapie Polski. A być może jedynym festiwałem sztuki interpretacji piosenki na świecie. Jego formuła jest coraz szersza i zyskuje większą i bardziej zróżnicowaną publiczność. Co roku do Wrocławia przybywają gwiazdy światowej awangardy muzycznej oraz najwybitniejsi polscy artyści teatru i piosenki. Celem festiwalu jest przedstawienie i promocja wydarzeń artystycznych mieszczących się w szeroko rozumianej formule tak zwanego „teatru piosenki” oraz prezentacja wielkich osobowości aktorskich. W 2023 roku zostałem uhonorowany Nagrodą im. Aleksandra Bardiniego, znaną również jako Dyplom Mistrzowski. To prestiżowe wyróżnienie przyznawane corocznie przez kapitułę festiwalu. Jest to nagroda za wybitne osiągnięcia w dziedzinie piosenki aktorskiej, mająca na celu uhonorowanie artystów łączących muzykę, słowo i teatr. Obecnie jestem również członkiem owego gremium wybierającego kolejnych laureatów tej nagrody. Przez osiemnaście lat przygody z PPA zaśpiewałem w dwunastu Koncertach Galowych i Finałowych festiwalu takich jak: *Niech będzie Pogodno* - Gala Przeglądu Piosenki Aktorskiej (2024), *Witamy w świątyni sztuki* - Gala Przeglądu Piosenki Aktorskiej (2022), *Wiązanki pieśni miłosnych* - Gala Przeglądu Piosenki Aktorskiej (2021), *Koniec* - Gala Przeglądu Piosenki Aktorskiej (2019), *Muzeum wolności* - Gala Przeglądu Piosenki Aktorskiej (2017), *Niekoniecznie jest źle – Lech Janerka* – Koncert Przeglądu Piosenki Aktorskiej (2013), *Tak jest Jacques Brell*- Gala Przeglądu Piosenki Aktorskiej (2012), *Makabreski*- Gala Finałowa Przeglądu Piosenki Aktorskiej (2010), *Gra szklanych paciorków* - Gala Przeglądu Piosenki Aktorskiej (2009), *Leonard Coen* - Gala Przeglądu Piosenki Aktorskiej (2008), *Grechuta* - Gala Przeglądu Piosenki Aktorskiej (2007).

W latach 2006-2016 byłem etatowym aktorem Teatru Polskiego we Wrocławiu. Dyrekcję wówczas sprawował Krzysztof Mieszkowski. Na szczególne wyróżnienie zasługują role : Desmoulin, *Sprawa Dantona*, reż. Jan Kłata; Borowiecki, *Ziemia obiecana*, reż. Jan Kłata; Wokulski, *Lalka*, reż. Wiktor Rubin; Babiaryz, *Kazimierz i Karolinka*, reż. J. Kłata; Patiomkin, *Termopile Polskie*, reż. J. Kłata, Markus Spk Bader, *Kliniken*, reż. Łukasz Twarkowski. Wiele spektakli z repertuaru Teatru Polskiego we Wrocławiu zapraszanych było na festiwale teatralne w kraju i za granicą. *Sprawa Dantona* Przybyszewskiej w reżyserii Jana Klaty prezentowana była m.in. na festiwalach w Paryżu, Madrycie, Moskwie, Buenos Aires, Krakowie, Opolu, Warszawie, Katowicach i Toruniu.

W 2016 roku rozpocząłem współpracę z Teatrem Studio w Warszawie, którego Dyrektorką została Natalia Korczakowska. Sezon teatralny został otwarty premierą spektaklu *Berlin Aleksanderplatz* w jej reżyserii, gdzie zagrałem główną rolę. To jedna z najważniejszych niemieckich powieści XX wieku o Franzu Biberkopfie, byłym więźniu próbującym odnaleźć się w przedwojennym Berlinie. W niespełna czterogodzinnym spektaklu, składającym się z trzech części, niemal cały czas jestem na scenie. „Bartosz Porczyk, któremu w udziale przypada rola głównego bohatera daje popis swoich aktorskich umiejętności. Śpiewa, tańczy. Wznosi się na wyżyny swoich cielesnych możliwości. Kreuje postać, która staje się bohaterem totalnym”¹³. Spektakl do dzisiaj można oglądać na scenie Teatru Studio w Warszawie. W Teatrze Studio miałem okazję pracować z reżyserem Radosławem Rychcikiem, gdzie w 2018 roku zagrałem głównego bohatera w Różewiczowskiej *Kartotece rozrzuconej*. Oprócz tego budowałem role w spektaklach: Agnieszki Olsten, Cezarego Tomaszewskiego, Grzegorza Laszuka, Michała Walczaka, Krzysztofa Garbaczewskiego czy Katarzyny Kalwat. Wyzwaniem okazała się rola narratora w spektaklu *Bowie w Warszawie* według książki Doroty Masłowskiej w reżyserii Marcina Libera. Przez cały spektakl widzowie słuchają opowieści tajemniczego narratora, ubranego w złoty kombinezon. Kostium zasłania nawet twarz. Moim aparatem ekspresji staje się ciało i głos.

W latach 2016 -2019 współpracowałem z Teatrem Powszechnym w Warszawie, gdzie zagrałem m. in Moliwdę w *Księgach Jakubowych* Olgi Tokarczuk reżyserowanych przez Ewelinę Marciniak i Ślaza w inscenizacji *Zadary Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego.

Z Michałem Zadarą pracowałem także na deskach Teatru Komedia w Warszawie, gdzie od 2024 roku zagrałem w dwóch realizacjach teatralnych. W *Zemście* Aleksandra Fredro odegrałem rolę Rejenta, a w *Śnie nocy letniej* Williama Shakesperea rolę Spodka i Lisandra.

W 2019 i 2020 roku wystąpiłem w koncertach na scenie Krajowego Festiwalu Piosenki w Opolu śpiewając utwory z repertuaru: *Wspinaczka* zespołu Lady Pank i *Nim wstanie dzień* Edmunda Fettinga. W mojej działalności artystycznej ważnych, choć nie dominującym, obszarem pozostaje współpraca na polu filmowym z uznanymi reżyserami polskiego kina, w tym przede wszystkim z Juliuszem Machulskim, Ryszardem Bugajskim oraz z Wojciechem Smarzowskim. Brałem udział w realizacji filmów fabularnych takich jak: *Ambassada* (reż. Juliusz Machulski, 2013), *Zaćma* (reż. Ryszard Bugajski, 2016), *Volta* (reż. Juliusz Machulski, 2017), *Mayday* (reż. Sam Akina, 2020), *Wesele 2* (reż. Wojciech Smarzowski, 2021). Doświadczenie to uzupełnia moja aktywność w produkcjach serialowych, m.in. w serialach: *Apetyt na życie* (Marcin Rogalski, 2010) czy *Scheda* (reż. Anna Kazejak, 2025 HBO). Współpraca z twórcami reprezentującymi różne poetyki i style reżyserskie pozwoliła mi rozwijać warsztat artystyczny w zróżnicowanych formach audiowizualnych oraz poszerzać doświadczenie zawodowe w obszarze filmu i telewizji.

¹³ A. Kobroń, www.afiszteatralny.pl, 2017.

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

Swoją drogę dydaktyczną rozpocząłem w 2013 roku w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie - Filia we Wrocławiu, gdzie przez trzy lata byłem zatrudniony jako „asystent” do prowadzenia przedmiotu *Interpretacja piosenki*. W 2014 roku wraz ze studentką Wydziału Reżyserii Teatru Lalek, Martą Streker, wyreżyserowałem spektakl *Amadeusz* Petera Shaffera. Był to spektakl dyplomowy aktorów wydziału lalkarskiego Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie – Filia we Wrocławiu. „Bartosz Porczyk przeniósł swoje najlepsze aktorskie gierki, znane z Teatru Polskiego, na młodziutkich adeptów sztuki, czasem razi nadmiar kabaretowości. Ale rzadko zdarza się, by od pierwszych minut rosło nie tylko we mnie przekonanie, że uczestniczymy nie w spektaklu lecz w wydarzeniu, równie rzadko, by po ostatniej kwestii wypowiedzianej na scenie ręce same układały się do oklasków. A taki jest *Amadeusz* młodziutkich artystów z Teatru PWST. Teatr zdyscyplinowany a tak spontaniczny. Porywający intelektualnie i emocjonalnie. Spięty misternie każdym taktem dramatycznej muzyki niczym partytura *Don Giovanniego*. I tak bardzo pełen seksu, młodzieńczej ekspresji, sprawności fizycznej, znakomitego wsłuchania się w partnerów na scenie, że łoś!”¹⁴.

W 2017 rozpocząłem współpracę na stanowisku „asystent”, potem jako „adiunkt” w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie do prowadzenia zajęć z *Interpretacji piosenki aktorskiej*, *Budowania roli w teatrze muzycznym*, *Pracy nad monodramem*, *Pracy nad recitalem*, *Scen zbiorowych w teatrze muzycznym*. W 2022 roku, ze studentami drugiego roku wydziału wokalnno – aktorskiego, stworzyłem spektakl egzaminacyjny pt. *Bogowie*. Inspiracją do jego powstania były mitologie, a także przywrócenie do życia ich bohaterowie i bogowie. Narracje słowa i utworów muzycznych przeplatają się ze sobą, uzupełniając wzajemnie. Choreografię do spektaklu stworzyła Ewelina Adamska-Porczyk. Decyzją władz Akademii spektakl został umieszczony w repertuarze sceny Teatru Collegium Nobilium i zdobył Grand Prix podczas siódmej edycji Toruńskiego Festiwalu Teatralnego „Przygrywka” (2023) dla najlepszego egzaminu studenckiego. Główne nagrody aktorskie (męskie) otrzymali dwaj studenci grający w tym spektaklu: Kamil Owczarek i Marek Zawadzki.

W 2019 roku wyjechałem do Los Angeles, gdzie brałem udział w realizacji spektaklu *Metafizyka dwugłowego cielecia* wg. Witkacego. Dzieło było wynikiem współpracy Teatru Studio w Warszawie i kalifornijskiej uczelni CalArts Center for New Performance w Los Angeles. Przedstawienie wyreżyserowała Natalia Korczakowska. Zawodowi aktorzy Teatru Studio pracowali z młodymi adeptami wspomnianej uczelni. Rok później ponownie był on prezentowany na scenie Roy and Edna Disney/CalArts Theater w Los Angeles.

W 2024 roku byłem opiekunem artystycznym indywidualnych projektów studenckich. Pierwszy z nich należał do Zuzanny Radek. *Clean Girl*, bo taki tytuł ma monodram, jest wynikiem półrocznego okresu pracy na materiale biograficznym studentki. Reżyserią monodramu zajęła się studentka czwartego roku reżyserii teatralnej Ewa Platt. Panie stworzyły pełnometrażowy scenariusz uniwersalizujący historię młodej kobiety w jej podróży przez normatywność ciała, seksualności oraz zdrowia psychicznego. Spektakl miał premierę na scenie Akademii Teatralnej, ale także został zaprezentowany na: Forum Młodej Reżyserii, IX Sopockich Konsekwencjach Teatralnych, XVIII Tyskim Festiwalu Monodramów „Motyw” gdzie spektakl otrzymał Grand Prix, „Teatropolis” Festiwal z Nagrodą Publiczności i Grand Prix w kategorii: monodram.

¹⁴ L. Pułka, teatralny.pl z dnia 5.12.2014.

Drugim projektem był spektakl mojej studentki Karoliny Klich zatytułowany *Męskie dłonie* w reżyserii Klaudii Gębskiej i Ewy Platt. To autorski muzodram inspirowany biografią Camille Claudel – wybitnej, acz zapomnianej XX – wiecznej rzeźbiarki. Teksty piosenek napisała tworząca spektakl aktorka, a muzykę skomponowała Olga Pasek. Premiera odbyła się w 2025 roku na scenie Teatru Collegium Nobilium. Pani Karolina zdobyła główną nagrodę na: XXIV Festiwalu Ewidentnych Talentów Aktorskich we Wrocławiu oraz wyróżnienie na VIII Ogólnopolskim Festiwalu Teatru Jednego Aktora Monofest w Łodzi.

W 2024 roku na scenie Teatru Collegium Nobilium odbyła się premiera mojego autorskiego spektaklu *Alicji nie będzie*, który był dyplomem studentów IV roku, kierunku aktorstwo, specjalność: aktorstwo i wokalistyka. Scenariusz napisałem z Michałem Pabianem, a reżyserię dzieliłem z Ewelina Adamską – Porczyk, która również tworzyła choreografię do musicalu. Teksty piosenek napisałem z Rafałem Dziwiszem, a muzykę tworzyłem z Łukaszem Damrychem i Mariuszem Obijalskim. „*Alicji nie będzie* to performatywna eksploracja procesu twórczego i kryzysu tożsamości, osadzona w estetyce świata Carrolla. Spektakl operuje językiem metafory i emocji, konstruując przestrzeń zagubienia jako punkt wyjścia do autorefleksji. To starannie skonstruowany dyplom, wyróżniający się formalną świadomością oraz dojrzałością wykonania. Przedstawienie przypomina, że aktorstwo, dojrzewanie i życie to zabieg na otwartym sercu”¹⁵. Spektakl został zaproszony i dwa razy zagrany na 45. Festiwalu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu.

W tym roku, na 46 Festiwalu Piosenki Aktorskiej, w Finałowym koncercie laureatów znalazły się dwie moje studentki, które przygotowywałem do Konkursu. Maja Frejtag, studentka drugiego roku wydziału wokально–aktorskiego, wyśpiewała *Wielką Improwizację* Mickiewicza, a Żaneta Rus, absolwentka tego samego wydziału, zdobyła indywidualną Nagrodę Stowarzyszenia ZAIKS za „najlepsze wykonanie piosenki polskiej” z utworem Czesława Niemena *Nie wiem czy warto*.

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

Wykaz nagród teatralnych i festiwalowych:

2002 – Nagroda Ministra Kultury – Stypendium na rok akademicki 2002/2003 dla najlepszego studenta Wydziału Aktorskiego za osiągnięcia w nauce

2003 – Nagroda Aktorska na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi za rolę Ekarta w spektaklu *Baal* Bertolda Brechta w reżyserii Marka Fiedora

2003 – Nagroda Marszałka Województwa Łódzkiego na XXI Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi

2006 – Tukan Złoty – Główna Nagroda Konkursu, Tukan Dziennikarzy i Tukan Publiczności za wykonanie utworów: *Fabryka Małp* (z repertuaru Zespołu Lady

¹⁵ A. Cembrowska, teatrdlawszystkich.pl z dnia 18.05.2025.

Pank); *Do Ciebie, Aniu, szłem...* (z repertuaru Łony); *Łatwopalni* (z repertuaru Maryli Rodowicz) na 27. Konkursie Aktorskiej Interpretacji Piosenki we Wrocławiu

2007 – Nagroda za Najlepszą główną rolę męską na XIII Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Dublin Fringe Festival za rolę w spektaklu *Smycz* w reżyserii Natalii Korczakowskiej

2007 – Nagroda Aktorska „Jajco festiwalu” za rolę w spektaklu *Smycz* w reż. Natalii Korczakowskiej na Bydgoskim Festiwalu Prapremier Teatralnych

2008 – Nagroda za Najlepszą Rolę Męską na 38. Jeleniogórskich Spotkaniach Teatralnych, za rolę w spektaklu *Smycz* w reż. Natalii Korczakowskiej

2008 – Nagroda Specjalna Prezydenta Miasta Wrocławia na 42. Międzynarodowych Spotkaniach Teatrów Jednego Aktora za rolę w spektaklu *Smycz* w reż. Natalii Korczakowskiej

2008 – Grand Prix za najlepszą pierwszoplanową rolę męską w spektaklu *Sprawa Dantona* w reż. Jana Klaty

2008 - nagroda marszałka województwa dolnośląskiego za najlepszy spektakl w teatrach Dolnego Śląska

2009 – nagroda aktorska na Opolskim Festiwalu Teatralnym Klasyka Polska za rolę Stanisława Wokulskiego w spektaklu *Lalka* w reżyserii Wiktora Rubina

2009 – Grand Prix na XIX Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym *Kontakt* w Toruniu

2011 – pierwsze miejsce w kategorii Teatralny i Literacki Hit Dekady na Dolnym Śląsku plebiscytu Hity Dekady za rolę w spektaklu *Smycz* w reż. Natalii Korczakowskiej

2011 – Nagroda aktorska im. Bogumiła Kobieli na IV Katowickim Karnawale Komedii za rolę w spektaklu *Smycz* w reżyserii Natalii Korczakowskiej

2011 - Brązowy Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”

2014 – Wielka Nagroda Aktorska i nagroda jury społecznego, XXXIX Opolskie Konfrontacje Teatralne "Klasyka Polska" za rolę Gustawa w *Dziadach cz. I, II, IV i Upiór*, reż. M. Zadara

2014 - Nominacja do „Paszportów Polityki” w kategorii TEATR za rolę Gustawa w „Dziadach” A. Mickiewicza reż. M. Zadara

2014 – najlepszy aktor w sezonie 2013/2014 według serwisu Teatr dla Was

2014 – Nagroda im. Aleksandra Zelwerowicza za najlepszą męską kreację aktorską sezonu 2013/2014

2015 – Nagroda Kulturalna *Gazety Wyborczej* – Wrocław WARTO w kategorii Teatr
2015 – Główna nagroda aktorska, I Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury
Polskiej *Klasyka Żywa* – Część II: Konkurs inscenizacji za spektakl *Dziadów część III A.*
Mickiewicza, reżyseria Michał Zadara; rola: Więzień; Konrad; Duch
2016 – Wrocławska Nagroda Teatralna za kreację w „Dziadach” Mickiewicza w rez.
M.Zadara
2023 – nadanie Dyplomu Mistrzowskiego im. Aleksandra Bardiniego we Wrocławiu
2025 – nagroda aktorska za rolę reagenta w „Zemście” Fredry w rez. M. Zadara na XXIX
Ogólnopolskim Festiwalu komedii „TALIA” w Tarnowie.

.....
(podpis wnioskodawcy)