

– tym razem obok FITZ! Stuttgart i Lindenfels Westflügel Leipzig) oraz duetu Lehmann, Wenzel – młodych absolwentów stuttgarckiej Hochschule für Darstellende Kunst. W trakcie trzyletniej eksploatacji przedstawienie zostało zaprezentowane kilkadziesiąt razy w formule impresaryjnej oraz w ramach festiwali w Białymstoku, Solnikach, Lipsku, Stuttgarcie, Berlinie, Charleville-Mezieres, Monachium, Erlangen i Norymberdze.

Następny etap rozwoju artystycznego Grupy związany był z kolejnym zaproszeniem Białostockiego Ośrodka Kultury – tym razem do realizacji spektaklu, którego premiera miała się odbyć w ramach jubileuszowej, trzydziestej edycji międzynarodowego festiwalu Dni Sztuki Współczesnej w Białymstoku. Nasz teatr tym razem był koproducentem przedsięwzięcia. Postanowiliśmy zaprosić do współpracy wiedeńskiego artystę – reżysera, performera, lalkarza, plastyka, pisarza Christopa Bochdanský'ego, któremu kilka lat wcześniej miałem okazję asystować przy reżyserii przedstawienia *Marsz, marsz Gombrow...ski wg Szczura* Witolda Gombrowicza w Białostockim Teatrze Lalek. W realizacji nowego spektaklu *Coincidentii* wyszliśmy od tematu mitologii słowiańskiej, który zaczęliśmy eksplorować scenicznie z wykorzystaniem bliskich nam technik improwizacji. Praca w toku zaczęła owocować scenariuszem autorstwa Bochdanský'ego, przy współpracy dramaturgicznej Marty Guśniowskiej, który okazał się być historią mitycznych postaci borykających się z problemami twórczej impotencji. Warty odnotowania, w kontekście charakteru mojej pracy dydaktycznej, któremu przyjrzymy się w oddzielnej części niniejszego sprawozdania, jest fakt kolejnej współpracy z muzykiem (akordeonistą, perkusistą Robertem Jurčo), tworzącym w spektaklu warstwę dźwiękową na żywo. Przedstawienie *Made in Heaven*, które wciąż znajduje się w repertuarze Grupy, poza Dniami Sztuki Współczesnej było prezentowane na Festiwalu Teatrów Ożywionej Formy w Rzeszowie, Międzynarodowym Festiwalu Animo w Kwidzynie, festiwalu inaugurującym działalność sceny Solniki 44 oraz jako spektakl gościnny w Białostockim Teatrze Lalek.

Najnowszą produkcją Grupy *Coincidentia*, zrealizowaną w 2016 roku we współpracy z Teatrem Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach, jest *The Monstrum Band* Mateusza Pakuły (tekst napisany w ramach i na potrzeby projektu), w reżyserii Roberta Drobnucha. Przedstawienie to jest bardzo istotnym momentem w moim rozwoju artystycznym, gdyż wchodzi w nim w zupełnie nową formę improwizacji, wykraczającą poza środki wyrazu stosowane w moich dotychczasowych realizacjach. Na potrzeby spektaklu, wraz z kolegami z Kielc (Kubą Sielskim i Błażem Twarowskim) stajemy się osobliwym zespołem, który prezentuje się publiczności w formie koncertu muzyczno – performatywnego. Zastosowanie improwizacji dźwiękowych (szkicowanych w trakcie prób pod okiem kompozytora Jerzego Bielskiego), na specjalnie

skonstruowanych do przedstawienia instrumentach, które przekształcają się w ożywiane formy (jak na przykład magnetyczna blacha, stanowiąca jednocześnie instrument perkusyjny i żywy obraz tworzony przez animowane, przesuwane się po niej metalowe elementy) służy realizacji nadrzędnego celu przedstawienia - opowiedzenia historii trzech enigmatycznych postaci. Pinokio, grane przez mnie Monstrum doktora Frankensteina oraz genetycznie zaprogramowana Ewa poruszają w swych psychodramach temat bolesnych relacji pomiędzy twórcą a tworzywem, rodzicem a dzieckiem, reżyserem a aktorem. Energetyka muzyki, w stopniu równorzędnym do warstwy tekstowej i wizualnej, buduje narrację i dramaturgię tego prapremierowego przedstawienia. Początki eksploatacji spektaklu związane są z jego prezentacjami na scenach TLiA w Kielcach, Białostockiego Teatru Lalek oraz siedliska kultury Solniki 44 jak również pierwszymi zaproszeniami na festiwale teatralne.

Uprawianie sztuki teatralnej w formule niezależnej niesie ze sobą ogromne uprzywilejowanie w kontekście planowania i realizacji własnych dróg artystycznych, ale też jest obciążone ustawiczną niepewnością związaną z brakiem rozwiązań systemowych, które zapewniałyby teatrom nieinstytucjonalnym możliwości funkcjonowania w perspektywie dłuższej niż realizacja projektu. Pomimo to przybywa grup i jednostek, które wprowadzają w życie marzenie Eugenio Barby o teatrze przypominającym *pływające ogrody, domy zbudowane na wątych wyspach z wodorostów*<sup>9</sup>. Po kilkunastu latach dryfowania na wyspie, postanowiliśmy z Dagmarą Sową wybudować na niej dom.

### **Siedlisko Kultury - Solniki 44**

Sen o posiadaniu własnej sceny pojawił się wiele lat temu i powracał tym wyraźniejszy i bardziej kuszący, im trudniejsza była sytuacja związana z poszukiwaniami miejsc do prób i pokazów. Zaprzyjaźnione instytucje i koproducenci naszych spektakli łagodzą bóle ale nie likwidowali ich przyczyny. Realizacja marzenia, głównie z powodów budżetowych, wydawała się mało realna, do momentu gdy zainspirowani atmosferą Teatru w Stodole, prowadzonego w Teremiskach przez Kasię i Pawła Winiarskich, wpadliśmy na pomysł stworzenia naszego miejsca poza miastem. Jesienią 2015 roku, po długim okresie poszukiwań, kupiliśmy oddalone dwadzieścia kilometrów od Białegostoku, ulokowane w lesie siedlisko. Wyremontowaliśmy i zaadaptowaliśmy jeden z budynków gospodarczych na potrzeby teatralne, wyposażając go w scenę, sztankiety, podesty dla widowni, aby latem 2016 zainicjować pod adresem Solniki 44 działalność nowego ośrodka. Pierwszym projektem przeprowadzonym przez Siedlisko Kultury

<sup>9</sup> E. Barba, *Teatr, Samotność, Rzemiosło, Bunt*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2003, s. 14.

był przegląd wybranych spektakli z naszego dorobku. W ramach wydarzenia zaprezentowaliśmy siedem tytułów, co zbiegło się z jubileuszem siedmioletnia działalności Coincidentii. Zainteresowanie pokazami przeszło nasze oczekiwania – każdy z nich odbył się przy nadkomplecie na publiczności, zdolnej pomieścić około stu widzów, co w kontekście lokalizacji teatru odczytujemy jako duże powodzenie i dobrą prognozę na przyszłość. Ponadto udało nam się dotychczas przeprowadzić w Solnikach część zajęć warsztatowych w ramach programu Instytutu Teatralnego w Warszawie - *Lato w Teatrze +*, do którego zostaliśmy zaproszeni jako partner, oraz zorganizować finał projektu filmowego, przeprowadzonego przez naszą fundację z wychowankami Domu Dziecka w pobliskim Krasnem. Działania owe dają tylko częściowe wyobrażenie profilu miejsca, który będziemy budować na przestrzeni przyszłych lat. Solniki 44 mają być ośrodkiem, którego priorytetową działalność stanowić będą przedsięwzięcia teatralne – zarówno produkcje i prezentacje spektakli Grupy Coincidentia, jak i zapraszanych gości, reprezentujących niezależne teatry z Polski i zagranicy. Ponadto planujemy rozwijanie naszej działalności edukacyjnej, warsztatowej i prospołecznej, która dotychczas przejawiała się w organizacji zajęć o charakterze artystycznym w wybranych podlaskich ośrodkach opiekuńczo – wychowawczych (poza współpracą z Domem Dziecka w Krasnem, w latach wcześniejszych przeprowadziliśmy pięć edycji warsztatów z wychowankami podobnej placówki w Supraślu). Dofinansowanie unijne w ramach programu aktywności lokalnej, jakie udało nam się niedawno pozyskać, umożliwi organizację zajęć z dziećmi i młodzieżą z DD w Krasnem w rozbudowanej formie, różnych zakresach tematycznych oraz w dłuższej (dwuletniej) perspektywie czasowej. Innym obszarem naszych zainteresowań, które będziemy wcielać w życie, są tak zwane sesje i prace w toku – małe formy teatralne, muzyczne, performatywne, które rodzić mają się podczas inspirowanych przez nas spotkań artystów reprezentujących różne dyscypliny sztuki. W roku 2017, dzięki programowi *Szenewechsel* Fundacji Roberta Boscha, Siedlisko Kultury Solniki 44 stanie się partnerską sceną teatru Lidenfels Westfluegel z niemieckiego Lipska. Projekt pod tytułem *Biotopia*, którego miejscem realizacji będą obie lokalizacje, umożliwi nam organizację pierwszych sesji, które w dalszej przyszłości prawdopodobnie staną się przyczynkiem do nowych produkcji teatralnych. Ponadto planujemy wykorzystanie naturalnych walorów miejsca położonego w lesie do wkomponowywania w przestrzeń otaczającą nasz teatr instalacji plastycznych. Suma wymienionych aktywności daje obraz niezależnego ośrodka, którego działalność kulturotwórcza odbywać się będzie na wielu płaszczyznach sztuki i edukacji artystycznej, ze szczególnym akcentem na najbliższą nam dziedzinę teatru.

Powołanie do życia Siedliska Kultury nie wchodzi w konflikt z chęcią kontynuacji naszej mobilnej formuły grania spektakli. Chcemy pozostać wierni idei prezentowania naszej

twórczości na rozmaitych scenach. Solniki 44 to miejsce, którego działalność będzie wzmożona w okresie wiosenno – jesiennym (ze względu na warunki techniczne teatru – nieocieplany budynek) oraz, niestety, w dużej mierze uzależniona od wsparcia finansowego poszczególnych zadań. „Zimna” część roku, poza intensywną pracą ukierunkowaną na pozyskiwanie funduszy, wciąż może być okresem eksploatacji spektakli poza naszą siedzibą.

### **Praca dydaktyczna**

Moje aspiracje związane z pracą dydaktyczną starałem się rozwijać paralelnie i w ścisłym związku z opisanym powyżej dorobkiem artystycznym. Niespełna rok po otrzymaniu dyplomu Akademii Teatralnej zostałem zaproszony do udziału w międzynarodowym warsztacie w zakresie niekonwencjonalnych form lalkowych, prowadzonym przez dr Wiesława Czołpińskiego na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. Asystentura w przedsięwzięciu zaowocowała kontynuacją mojej współpracy z białostocką uczelnią. W roku akademickim 2005 / 2006 odbyłem staż asystencki w zakresie przedmiotów: *emisja głosu* i *piosenka aktorska* (prowadzonych przez adiunkta Cezarego Szyfmana) oraz *gra aktora lalką* (prowadzonych przez dr Wiesława Czołpińskiego), aby po przerwie letniej zacząć na WSL pracę na stanowisku asystenta. W ramach powierzanych mi na przestrzeni kilku kolejnych lat obowiązków, poszerzałem moją wiedzę i umiejętności na polu zajęć o charakterze muzyczno – aktorskim, jak również zbierałem doświadczenia dydaktyczne w zakresie przedmiotów: *gra aktora w masce*, *praca z mikrofonem*, *sceny dialogowe* oraz *interpretacja prozy i wiersza*. Korzystając z nadarzającej się okazji, związanej z uczestnictwem w widowisku *Poezja i prorocstwo. Wspomnienie o Adamie Mickiewiczu* w reżyserii Kazimierza Brauna w Montante Centre, Buffalo, U.S.A oraz pokazami spektaklu *Szopka polska* na kilku tamtejszych scenach impresaryjnych, poprowadziłem jesienią 2005 roku, jako gościnny wykładowca w ramach *Exchange Visitor Program* Uniwersytetu w Buffalo, cykl zajęć wprowadzających studentów Wydziału Teatru i Tańca tejże uczelni w obszar scenicznych działań z ożywianą formą.

Następstwem moich zainteresowań technikami rozwoju ekspresji zewnętrznej aktora i związkami działań scenicznych z muzyką, było rosnące, na przestrzeni kolejnych lat, zaangażowanie w pracy z Pawłem Aignerem, któremu asystowałem w *scenach dialogowych* oraz przy spektaklu dyplomowym *Johan Padan odkrywa Amerykę* wg tekstu Dario Fo, prof. Bohdanem Głuszcakiem, u którego poszerzałem znajomość technik gry w masce oraz prof. Cezarym Szyfmanem, z którym nieprzerwanie współpracowałem w zakresie aktorskiej interpretacji piosenki. Wiedza i umiejętności nabyte w ramach wymienionych zajęć w

znaczącym stopniu zbudowały podstawy mojego warsztatu pedagogicznego i dały mi narzędzia do podjęcia samodzielnych działań dydaktycznych.

W roku 2011, po obronie rozprawy *Improwizowana postać sceniczna we współczesnym teatrze lalek na przykładzie Salome i innych spektakli Kompanii Doomsday*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Wiesława Czołpińskiego oraz przedstawieniu dzieła w postaci roli Jokanaana w spektaklu, którego dotyczyła moja rozprawa, uzyskałem stopień doktora sztuki teatralnej, co umożliwiło mi kontynuację pracy na Wydziale Sztuki Lalkarskiej na stanowisku adiunkta. W zakresie moich obowiązków znalazło się prowadzenie przedmiotu *piosenka aktorska*. W latach minionych zrealizowałem już ze studentami spektakl muzyczny *W głębokim dole* - na podstawie twórczości Toma Waitsa, Georges Brassensa i zespołu Lao Che. Teraz, kontynuując działalność dydaktyczną na tym polu, opracowałem scenariusz składający się z wybranych utworów poetyckich, które zaadaptowałem jako teksty piosenek gatunku grunge, aby finalnie stworzyć z nich wraz ze studentami, i przy wsparciu pedagogów odpowiedzialnych za ich przygotowanie wokalne – prof. Cezarym Szyfmanem i Piotrem Nazarukiem, program inscenizowanego koncertu pod tytułem ←*LoveHateLove*→.

Od roku 2011 obowiązki nauczyciela akademickiego w Akademii Teatralnej zacząłem dzielić z równoległą pracą na białostockim Wydziale Instrumentalno – Pedagogicznym Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, na którym od 2012 roku piastuję stanowisko adiunkta i który rok później, po odejściu z WSL, stał się głównym miejscem realizacji moich pedagogicznych aspiracji. Przypadło mi tu w udziale opracowanie programu nauczania i prowadzenie zajęć w zakresie przedmiotów *podstawy gry aktorskiej* oraz *opracowanie sceniczne partii operowych* na kierunku Wokalistyka. Szeroka paleta środków wyrazu, jaką wykorzystuje współczesny teatr operowy, a co za tym idzie potrzeby kształcenia jego adeptów na gruncie rozmaitych stylistyk gry scenicznej, pozwala mi na rozwijanie moich zainteresowań pedagogicznych i artystycznych, związanych z łączeniem różnorodnych narzędzi ekspresji z działaniami osadzonymi w muzyce i korespondującymi z energetyką jej frazy. Stąd też opracowany przeze mnie czterosemestralny program *podstaw gry aktorskiej* zakłada tworzenie warunków do rozwoju studentów w szerokim zakresie środków scenicznej aktywności. Pierwszy semestr pracy w całości poświęcony jest rozwojowi ekspresji zewnętrznej, przy zastosowaniu ćwiczeń wywiedzionych z dorobku Eugenio Barby, Violi Spolin, Keitha Johnstone'a, Pawła Aignera oraz moich autorskich propozycji. Drugi oraz czwarty semestr (w zależności od możliwości obsadowych, związanych z małą liczbą studentów i opcjonalną realizacją przedmiotu w łączonych składach pierwszego i drugiego roku) służy pracy nad wybranymi scenami prozą w stylistykach realistycznych bądź formalnych. W trakcie semestru

trzeciego zajmujemy się pracą nad wierszem w trzech formach: sceny, monologu oraz grupowej etiudy. Jako komponent uzupełniający wprowadzam w ramach programu elementy teatru ożywionej formy. Kontynuacją umiejętności i wiedzy, nabytych w trakcie dwóch lat zajęć aktorskich jest *opracowanie sceniczne partii operowych*. Zajęcia te, zajmujące dwa ostatnie semestry programu studiów pierwszego stopnia oraz trzy pierwsze semestry studiów magisterskich, mają na celu stwarzanie warunków do rozwoju studentów na gruncie działań aktorskich w zgodzie z realizacją zadań wokalnych. Wszelka aktywność sceniczna i wykorzystywane w niej środki wyrazu muszą być tu podporządkowane dramaturgii wynikającej z muzyki. W zależności od predyspozycji wokalnych studentów, przedmiot realizowany jest w formie scen ensemblowych, zadań związanych z interpretacją aktorską pieśni, arii, recytatywu. Przy sprzyjających warunkach obsadowych w ramach zajęć powstają monograficzne programy kompilowane z utworów wybranych autorów, bądź też pełne realizacje dzieł operowych, które po egzaminie są prezentowane publicznie. W ramach mojej pracy dydaktycznej objąłem opieką w zakresie opracowania scenicznego programu:

- *Miłość i polityka* - skompilowany z wybranych partii operowych G. F. Händla, pod kierownictwem muzycznym dr hab. Lilianny Stawarz i wokalnym prof. Cezarego Szyfmana, z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego UMFC w Białymstoku
- *Muzyczny świat Gioacchino Rossini'ego* - na podstawie wybranych i opracowanych muzycznie przez ad. dr Eugenię Rozlach dzieł tytułowego kompozytora

Doświadczenia nabyte w trakcie wymienionych projektów pozwoliły mi podjąć się w roku 2016 reżyserii spektaklu operowego *Così fan tutte - Tak czynią wszystkie, czyli szkoła kochanków* W. A. Mozarta, nad którym opiekę wokalną objęła Olga Pasiiecznik, zaś kierownictwo muzyczne pełnił Grzegorz Berniak. Obsadę przedstawienia stanowili studenci wokalistyki białostockiego Wydziału UMFC. Spektakl, po pokazach uczelnianych, był prezentowany w ramach Ogólnopolskiej Konferencji Naukowo Artystycznej *Opera Mozarta. Geniusz syntezy sztuk* (na której wygłosiłem referat *Przestrzenie swobodnego lotu*, nawiązujący do naszej pracy nad dziełem) oraz jako jedno z wydarzeń Europejskiego Festiwalu Muzycznego Gloria w Białymstoku. Miłym zwieńczeniem pracy w roku akademickim 2015/2016 była Nagroda Rektora Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina przyznana mi za osiągnięcia artystyczne, naukowe i dydaktyczne.

Następstwem wspomnianych powyżej pokazów *Così fan tutte* było zaproszenie mnie przez zarząd Fundacji pro Anima, organizującej Festiwal Sztuk Dawnych, do wyreżyserowania kolejnej opery, tym razem autorstwa Niccolò Piccinniego - *Il cavaliere per amore*. Premiera spektaklu, z udziałem profesjonalnych śpiewaków i aktorów (Justyna Wieruszewska – Biniek,

Małgorzata Trojanowska, Przemysław Borys, Maciej Falkiewicz, Krzysztof Bitdorf), z towarzyszeniem Zespołu Muzyki Dawnej Diletto, pod kierownictwem muzycznym Anny Moniuszko, w mojej reżyserii miała miejsce w Auli Magna Pałacu Branickich w Białymstoku, jesienią 2016 roku.

### **Słoń i Kwiat**

Zbliżając się ku końcowi niniejszego referatu, chciałbym powrócić do spektaklu *Słoń i Kwiat*, aby rozwinąć temat roli, którą zgłaszam jako dzieło we wniosku o przeprowadzenie postępowania habilitacyjnego. Z pełną świadomością wybieram spośród moich doświadczeń artystycznych (umiejscowionych w okresie po uzyskaniu stopnia doktora sztuki i wciąż będących w tak zwanym obiegu) pracę adresowaną do widza dziecięcego. Moja decyzja nie jest zdeterminowana wygodą, związaną z możliwościami wykazania się szeroką eksploatacją przedstawienia, dobrymi recenzjami czy też nagrodami. Niepoliczalność sztuki jest jednym z jej najcenniejszych aspektów w coraz bardziej policzalnym świecie. Nie kieruję się też motywacją udowadniania, że publiczność dziecięca jest najbardziej wiarygodnym i wymagającym odbiorcą, którego nie da się oszukać. Wcale tak nie uważam, a wielomilionowe odsłony internetowych filmików (wątpliwych w każdym aspekcie jakości), przedstawiających instrukcje montażu zabawek wyjętych z czekoladowych jajek, są chyba najlepszym poparciem tezy, że dzieci są kolejną grupą docelową podatną na manipulację. Jako twórca, poruszający się najczęściej w obszarze współczesnego teatru ożywionej formy, zmuszony jestem bardzo często walczyć z nieuzasadnionym w kontekście historycznym stereotypem utożsamiającym sztukę lalkarską ze sztuką dla dzieci. Wybór dzieła adresowanego do widza dorosłego, mógłby stać się pretekstem do zabrania głosu w tej sprawie. Nie jest jednak moją intencją rozwijanie w tym miejscu tego tematu. W mojej decyzji kieruję się wspomnieniem podróży intelektualnej, emocjonalnej, estetycznej i warsztatowej, którą odbyłem w trakcie konstruowania roli Słonia (w towarzystwie wspaniałych kolegów: dramaturga i reżysera Roberta Jarosza, scenografa Pavla Hubički, kompozytora Piotra Klimka, muzyka Roberta Jurčo, artysty multimedialnego Krzysztofa Kiziewicza, aktorów, lalkarzy Michała Jarmoszuka i Dagmary Sowy oraz – a może przede wszystkim – „obecnego inaczej” autora Briana Patten). Wielopłaszczyznowość zadań, z którymi dane mi było zmierzyć się w pracy nad rolą Słonia – zarówno w obszarze aktorstwa jak i teatru ożywionej formy oraz związane z nimi możliwości opisu, są argumentem przeważającym w niniejszym wyborze. Uważam, że istotnym aspektem tworzenia teatru jest nazywanie procesów, poprzez które fikcja przeradza się w sceniczne życie. Spróbujmy zatem określić ważne momenty



w przebiegu omawianej roli, techniki jej rozwoju oraz sposoby doboru bezpośrednio z nią związanych środków wyrazu.

*Był sobie kiedyś słoń, nie większy niż kwiat. Jego mama była bardzo zakłopotana z powodu jego rozmiarów, więc ułożyła go na liściu i spuściła na wodę strumyka. „Bogowie dżungli zatroszczą się o niego” - pomyślała. Strumyk zmienił się w rzekę, a rzeka popłynęła niedaleko pagórka, na którym mieszkał kwiat<sup>10</sup>* czytamy w zbiorze *prawie bajek* Pattena. Pracując nad rolą, ustawicznie odwoływałem się do traumatycznej podróży mojego bohatera. W pierwszej scenie spektaklu widzimy aktorkę, która z czułością wkłada miniaturowego porcelanowego słonika do kartonowego pudełka. Za chwilę perspektywa widza zmieni się – pudełko stanie się gigantyczną paczką, umiejscowioną w centralnym miejscu sceny. Zatrzymamy się przy niej i zobaczymy ludzką postać, kompulsywnie tulącą pluszową maskotkę. Wyjdzie ona z zamknięcia do dżungli, w której toczyć się będzie akcja przedstawienia. Jednak w perspektywie tworzenia konstelacji aktorskich na potrzeby roli, staram się, aby mój Słoń pozostał mentalnie uwięziony w makabrycznej przesyłce i snuł wizje barwnego świata, które stają się jego jedynym azylem. Droga dziecka „puszczonego na wodę strumyka” to historia trudnego dojrzewania, w której dojście do wymarzonego celu – bycia dużym, ma przywrócić szczęście, wciąż obecne w mglistych wspomnieniach (sprzed podróży). Ów wewnętrzny pejzaż protagonisty staje się uzasadnieniem wszelkich rozwiązań scenicznych i użytych w spektaklu środków ekspresji (zarówno aktorskiej jak i lalkowej, przedmiotowej, muzycznej czy wizualnej).

Fantazje Słonia mają stać się realnym światem. Perspektywa protagonisty ma być perspektywą widza. Obraz wizji bohatera złożony jest z wielu elementów, z którymi ściśle związana jest konstrukcja roli. Aspekty psychologiczne przekładają się na cechy zewnętrzne postaci – introwertywną postawę, stłumiony głos, nieporadną gestykulację et cetera. Dodatkowo postać dublowana jest porcelanową figurką i pluszową maskotką, na którą przenosimy skupienie widza w momentach afektowanych zachowań głównego bohatera, czy też powracających lęków. Przedmiotowi reprezentanci postaci stają się nośnikami przytłaczających emocji. I tak na przykład maskotka, w momencie szczytowej rozpaczki bohatera, rzucona zostaje w bajoro, aby za chwilę zobrazować przemoknięte, wyciągnięte z wody dziecko. Stan wewnętrznej kondycji Słonia znajduje swoje odbicie także w multimedialnych, ruchomych wizualizacjach projektowanych na tylną część kartonowego pudła, w którym przyszło odbywać protagoniście swoją podróż. Sielankowy nastrój sceny dialogowej pomiędzy Słoniem a Kwiatem, w której

---

<sup>10</sup> B. Patten, *Słoń i kwiat, Prawie – bajki*, tłum. Piotr Sommer, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982, s. 8.



werbalizują oni swoje największe marzenia, podsycający jest wizualizacją wlewanych do wody kolorowych farb. Moment odebrania bohaterom nadziei na spełnienie życzeń, wiąże się ze zmianą projekcji w statyczny czarno-biały obraz, z którym aktorzy nawiązują kontakt i który staje się impulsem do ich emocjonalnych reakcji. Innym elementem składowym roli jest posługiwanie się instrumentami zewnętrznymi w formie ożywianych przedmiotów oraz lalek. Słoń znajduje w kieszeni, złożonego techniką origami, papierowego motyla. Poruszając nim i podkładając mu głos, staje się odrębną postacią. Motyl prowadzi dialog zarówno z animującym go bohaterem, jak i innymi obecnymi na scenie postaciami. Jest to moment, w którym obecność żywo planowego Słonia, z całym jego osobowościowym, psychologicznym bagażem, łączy się z formą pozbawioną wewnętrznych procesów, ożywającą poprzez nadany jej ruch. W tym miejscu spektaklu opowiadają nam się dwie historie jednocześnie. Z jednej strony widzimy bawiącą się kawałkiem papieru ludzką postać, z drugiej zaś śledzimy obecność nowego bohatera, powstałego w wyniku tej zabawy. Innym aspektem opisywanej sytuacji jest wewnętrzna potrzeba Słonia do wypowiedzi poprzez odrębną postać. Ekstrawertyczny motyl, bez zahamowań wchodzący w relację z innymi bohaterami, staje się obrazem skrywanej części osobowości protagonisty. W finale spektaklu lalka zostaje rozłożona w kartkę papieru, z której Słoń odczytuje wiadomość od matki, co nadaje użytemu środkowi wyrazu dodatkowy, metaforyczny wydźwięk.

W próbach do przedstawienia posługiwaliśmy się technikami improwizacji, zakładającymi spontaniczną i wynikającą z działania pracę nad scenami, których tematy zarysowane były w tekście scenariusza. Poprzez dynamiczną mutację poszczególnych zdarzeń, kolekcjonowaliśmy materiał, z którego w końcowej fazie pracy zostały wyselekcjonowane poszczególne zdarzenia sceniczne. Część z nich znalazła się w spektaklu w formie zafiksowanej partytury działań (otwartej jednakowoż na zmieniające się podteksty, rytmy et cetera), a część stanowi improwizowany komponent pokazu. Taka struktura przedstawienia, wynikająca bezpośrednio z technik jego przygotowań, stwarza warunki do pielęgnowania roli w zakresie dynamiki jej wewnętrznych procesów jak również świeżości zdarzeń o charakterze ruchowym, zewnętrznym.

Działalność Grupy Coincidentia od początku jej istnienia zakładała tworzenie zespołowe, w którym obecni na scenie artyści, na drodze prób (najczęściej improwizowanych) oraz intelektualnych mutacji indywidualnych pomysłów na rozwiązania sceniczne, współtworzą spektakl wraz z pozostałymi realizatorami. Warunki do swobodnego rozwoju poszczególnych tematów i zdarzeń scenicznych, stworzone przez reżysera, zaowocowały w przypadku produkcji *Słoń i Kwiat* dynamiczną projekcją idei literackich na język teatru. Każda z osób zaangażowanych w przedsięwzięcie, miała w tym procesie swój udział. W moim przypadku

konstelacje psychologiczne postaci stanowiły punkt wyjścia w intelektualnych poszukiwaniach, poza sceną. W trakcie prób natomiast starałem się zawsze dawać prym impulsywnemu, spontanicznemu działaniu, fizykalizacji<sup>11</sup>, u której podstaw leżały jednakowoż zdobyte wcześniejszych refleksji i fantazji. Dobór środków wyrazu odbywał się na zasadzie burzliwego procesu towarzyszącego próbom. Wyczerpanie możliwości ekspresji w jednej przestrzeni rodziło potrzebę przeniesienia się w drugą. Psychologiczny dialog, naznaczony w silny sposób zewnętrznymi cechami postaci, w okamgnieniu przechodził w zdarzenie o charakterze lalkowym (gdzie procesy wewnętrzne ustępowały miejsca działaniom ruchowym). Można by rzec, że moja rola ma charakter hybrydowy – składają się na nią komponenty gry na instrumencie wewnętrznym, ludzkim, nierozzerwalnie związanym z ciałem i duszą aktora, oraz instrumencie zewnętrznym, przedmiotowym, w postaci poruszanych lalek i obiektów czy projekcji wizualizujących stan emocjonalny postaci. Z radością stwierdzam, po kilkudziesięciu prezentacjach spektaklu na rozmaitych scenach, że widzowie wywiązują się z zadania łączenia poszczególnych elementów w spójną całość. Ich aktywna percepcja sprzyja każdorazowo budowaniu chwilowego dialogu pomiędzy sceną a publicznością, przepływowi energii, ulotnemu momentowi, który nazywamy teatrem.

\*\*\*

Na mojej drodze artystycznej i pedagogicznej często dyskutowałem z poglądem twórców wyznających osobliwą typologię działań aktorskich, w której w kontrze do gry psychologicznej występuje tak zwane aktorstwo formalne. Jestem świadomy różnic w poszczególnych stylach i tego, że determinują one w sposób oczywisty środki ekspresji scenicznej. Nie zgadzam się jednak z przeświadczeniem o istniejącej w tej materii dychotomii. Uważam, że wszelkie działania żywego człowieka na scenie w sposób niezaprzeczalny naznaczone są „ruchem wewnętrznym”, zmieniającym się obrazem duszy, podtekstami et cetera. Nie wszystkie jednakowoż muszą zmierzać w kierunku naśladownictwa naturalistycznego życia. Dychotomia, w kontekście zawartości pierwiastka psychologicznego, istnieje natomiast w zakresie obszarów zwanych aktorstwem i lalkarstwem. Żywy aktor, niezależnie od jakości swych prezentacji, zawsze uposażony będzie w życie wewnętrzne a martwa lalka, niezależnie od kunsztu animatora, zawsze pozostanie przedmiotem tworzącym iluzję życia poprzez ruch. Jako twórca nie dam się przekonać, że wybór jednego z tych obszarów wyklucza artystyczne poszukiwania w drugim.

---

<sup>11</sup> *physicalisation* – zob. V. Spolin, *Improvisation for the Theater, Third Edition*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, s. 16.

Jako pedagog wierzę zaś, że adepci sztuki teatralnej (w każdej jej odmianie) powinni poruszać się w możliwie najszerszej przestrzeni, otwartej na rozmaite narzędzia wyrazu. Budującym, z perspektywy twórcy zainteresowanego różnymi formami uprawiania teatru, jest istnienie elementu łączącego na scenie w harmonijny sposób zawody aktora, lalkarza, tancerza, mima, śpiewaka..., z całą paletą przynależnych im cech wyróżniających reprezentowane dziedziny. Czas teraźniejszy szanuje prawo odmienności i autonomiczności poszczególnych dyscyplin sztuki i stwarza im wspólną przestrzeń do prezentowania prawdy. Teatralna *coincidentia oppositorum*, zbieżność przeciwieństw, łączenie wody z ogniem jest możliwe za sprawą trybu tu i teraz, który sprzyja życiu i jego scenicznej afirmacji.

Robert Almonayk