

Marcin Bikowski

Tworzyć nieznaną, nieprzeczuwaną

Wstęp

Bez wypełnienia pewnych warunków podstawowych [...] nie ma mowy o artystycznej twórczości na scenie. Pierwszym według mnie warunkiem, podstawą, od której dopiero zaczyna się możliwość artystycznej gry, jest pewne przewyciężenie uczucia w jego scenicznym wyrazie. Mówię „pewne”, bo wyeliminowanie całkowite uczuće ze sceny, poezji i muzyki, podobnie jak programowe odrzucenie świata widzialnego w rzeźbie i malarstwie, prowadzi do zimnej abstrakcji formalnej, pozbawionej napięć kierunkowych i dynamicznych, do zubożenia Czystej Formy, a nie do jej większej czystości. W sferze sztuki wszystko jest złożone z dwóch elementów: formy i treści – żadnego z nich usunąć nie można. Chodzi o odpowiednią proporcję, a mianowicie taką, aby strona formalna: bezpośrednio działająca konstrukcja, była raczej istotną, a treść stanowiła tylko pretekst do nadania częściom tej konstrukcji większego formalnego znaczenia. To właśnie stosuje się do objawów uczuciowych w grze aktorskiej. [...] Z chwilą kiedy uczucia życiowe wysuną się na plan pierwszy, cała formalna strona rzeczy ginie i staje się tłem [...]. Celem aktora byłoby użytkowanie uczuciowego stanu dla podkreślenia znaczenia wypowiedzianych zdań, a nie bezpośrednio oddziaływanie przez sugestionowanie danego uczucia jako takiego. [...] Wszystkie czysto sercowo-brzuchowe tremolanda, „lezki”, szpazmy przepony i innych organów musiałyby być wykluczone. Aktor musi czuć, że ma głowę i na użytek swojej artystycznej myśli jeden tylko organ [...]. Ale jakże trudno jest dzisiejszemu aktorowi przewyciężyć narowy realistycznej tresury i z odtwórcy stać się twórcą. Jest to glaz ciężki do odwalenia, ale warto uczynić ten wysiłek, bo pod glazem tym można znaleźć dawno zapomniane skarby i z teatru uczynić sztukę, a nie realistyczny albo symboliczny balagan.¹

Nie będę pisał o istocie Czystej Formy. Nie będzie to również strumień wynurzeń osobistych na temat procesu twórczego. Przywołam fakty dotyczące mojego rozwoju artystycznego. Nie obejdzie się bez wspomnianego powyżej glazu. Ten jednak będzie występował w domyśle, a dla praktyków teatralnych i praktyków innych sztuk (w zależności od rodzaju ich praktyki) będzie rozpoznawalny mniej lub bardziej. W centrum moich zainteresowań stoi zagadnienie budowania świadomości.

W 2002 roku ukończyłem Liceum Plastyczne im. Bernarda Morando – klasę ze specjalizacją snycerską. Zatem w naukę rzemiosła teatralnego wszedłem z wrażliwością i umiejętnościami należnymi początkującemu artyście sztuk plastycznych. Wprawki z

¹ S.J. Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 169-170.

dziedziny rzeźby, ceramiki, rysunku i malarstwa, a także grafiki i historii sztuki przygotowały mnie do szerszego pojmowania formy, nie tylko w rozumieniu umiejętności stworzenia danego artefaktu, ale i znaczeń, jakie niesie on swoją formą. Ale nie tylko one.

Już jako student I roku Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie zaprezentowałem swoje prace na wystawie fotografii **Wymrocz** w Galerii Fotografii Ratusz. Ta dziedzina sztuki była wtedy głównym obszarem moich zainteresowań. Wystawa ta niejako wieńczyła okres udziału w licznych ogólnopolskich konkursach i wystawach fotograficznych i plastycznych. Perspektywa czasu pozwala mi stwierdzić, że najcenniejszym wyróżnieniem w tej dziedzinie była nagroda w Konkursie Gdańskiej Integracji Europejskiej, która umożliwiła mi uczestnictwo w Festiwalu Kultury i Sztuki Młodzieżowej Art Connection w Rotterdamie. Tygiel młodych twórców i przenikanie się różnych dziedzin sztuki zasiały we mnie wówczas wiarę w poszukiwanie wartości dzieła powstającego w niestandardowy sposób – poza utartymi schematami działania i myślenia. Ten grunt równolegle poszerzyły regularne zajęcia w Teatrze Młodych (w których brałem udział w latach 1998-2002) prowadzone przez Waldemara Zakrzewskiego. Uwrażliwienie na teatr ruchu i pantomimę to zaledwie kropla w morzu poczynań artystycznych, jakich doświadczyłem jako nastolatek. Spektakle i warsztaty w Ośrodku Teatralnym Gardzienice czy obebowanie ze spektaklami Leszka Mądzika na scenie Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego to przykłady zapoznawania się z kulturą teatralną młodzieży prowadzonej przez Zakrzewskiego na gruncie polskim. Istotne jest to, że w ramach działalności Teatru Młodych brałem udział w kilkuletniej wymianie polsko-niemieckiej. Wyjazdy poza granice kraju dały mi inny, fascynujący obraz świata sztuki – poznawałem go zarówno w katedrach Norymbergi i niemieckich galeriach sztuki współczesnej, jak i na deskach berlińskich scen, gdzie, o ile pamiętam, mogłem oglądać dzieła Piny Bausch. Te zagraniczne inspiracje oscylujące na granicy teatru ruchu, sztuk wizualnych, performansu, aktorstwa dramatycznego i teatru plastycznego były – jak się okazało dużo później – podłożem dla nielinearnego czy pozafabularnego sposobu budowania wypowiedzi scenicznej. Dwukrotnie wziąłem również udział w warsztatach mistrzowskich organizowanych przez Teatr Baniałuka w Bielsku-Białej, gdzie miałem okazję spotkać się z Joannem Baixasem oraz Josefem Kroftą. Można powiedzieć, że był to początek mojego zetknięcia z lalkarstwem i pierwsze kroki w doskonaleniu sztuki animacji lalką teatralną.

Praca artystyczna i pedagogiczna przed uzyskaniem tytułu doktora sztuki

W zawód teatralny wszedłem płynnie, bez wyraźnej cezury dyktowanej otrzymaniem tytułu magistra czy realizacją spektaklu w danym teatrze. Podstawą była przede wszystkim praktyka. Muszę wspomnieć o moich działaniach artystycznych, które rozpocząłem jeszcze w okresie studiów. Miały one swój dalszy ciąg po ukończeniu Akademii Teatralnej lub wpłynęły na mój dalszy rozwój – w eksploataowaniu spektakli, współpracy z niezależnymi grupami teatralnymi (w tym z zagranicy) a także pozainstytucjonalnym funkcjonowaniu w teatrze. Praktyka w tym wypadku pociągała za sobą decyzje dotyczące budowania własnego języka teatralnego i zaangażowania na wielu płaszczyznach twórczości. Trzeba tu wymienić trzy nazwy teatralnych grup niezależnych: Akcja dzrt (rok założenia 2003), Kompania Doomsday (rok założenia 2004) i Teatr Malabar Hotel (rok założenia 2009). Pierwsza została założona przez moich starszych kolegów ze studiów. Sukcesy festiwalowe sprawiły, że droga twórcza młodych aktorów oraz sposoby pozyskiwania środków na działalność niezależnych grup teatralnych stały się dla nich szansą na funkcjonowanie w ówczesnej polskiej rzeczywistości teatralnej. Kompania Doomsday powstała pod wpływem tej szansy, a Akcja dzrt została przez tę liczniejszą grupę wchłonięta². Prym w prowadzeniu merytorycznym i artystycznym wiodł wówczas Marcin Bartnikowski. Rozpocząłem z nim współpracę w 2004 roku, następnie dołączyłem do Kompanii Doomsday. Po rozpadzie Kompanii we dwóch stworzyliśmy trzon niezależnej grupy Teatr Malabar Hotel. Pod tą nazwą tworzymy do dziś dnia.

W 2002 roku rozpocząłem studia na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, równocześnie realizując kierunek aktorski i reżyserski. Kreatywność w moim wypadku wiązała się zazwyczaj dodatkowo z projektami i realizacją scenografii i lalek teatralnych. W małych formach teatralnych, pokazach warsztatowych i w końcu w spektaklach dyplomowych występowałem zazwyczaj jednocześnie jako reżyser, aktor, inscenizator, scenograf i konstruktor lalek. Byłem również twórcą lub pomysłodawcą plakatów. Studia upłynęły głównie na nauce, a potem szlifowaniu precyzji w operowaniu technikami lalkarskimi.

W 2004 roku, kiedy byłem na III roku kierunku aktorskiego, zaprosiłem do współpracy nad przedstawieniem warsztatowym w ramach przedmiotu Gra aktora lalką pod opieką pedagogiczną prof. Wiesława Czołpińskiego członków Akcji dzrt. Powstało **Mistyczne, barbarzyńskie, znudzone** według *Błazanego bębenka* G. Grassa. Praca reżyserska i inscenizacyjna przebiegała kolektywnie, czego efektem było eksploataowanie spektaklu pod szyldem Akcji dzrt. Nad dramaturgią czuwał Marcin Bartnikowski, wraz z

² Informacje te zamieszczam w celu rozjaśnienia nazewnictwa koproducentów i grup teatru niezależnego eksploatujących w tamtym czasie przedstawienia z moim udziałem lub mojego autorstwa.

nim stworzyłem również scenografię i lalki teatralne.

W 2005 roku powstało przedstawienie warsztatowe w ramach przedmiotu Gra aktora lalką na III roku kierunku aktorskiego pod opieką prof. Krzysztofa Raua *maloistotne*. Była to mała forma teatralna, do której zrobiłem scenografię, lalki oraz zagrałem ją solo. Spektakl był z powodzeniem prezentowany na międzynarodowych festiwalach lalkowych (w Czechach i w Polsce).

W tym samym roku, jeszcze na studiach, wziąłem udział w międzynarodowym projekcie *Babel* koprodukowanym przez teatry z Charleroi (Belgia), Wels (Austria) i białostocki wydział Akademii Teatralnej. Premiera odbyła się w 2006 roku w Belgii i w Austrii. Szerokie spektrum rozumienia lalkarstwa oraz odmienne od ówczesnej polskiej rzeczywistości realia produkcji, warunków pracy oraz promocji, jakich doświadczyłem, kierowały moje plany i działania przyszłego aktora czy też aktora-lalkarza (do tej pory trudno mi sprecyzować, jakiego rodzaju twórcą teatralnym jestem) w stronę działalności pozainstytucjonalnej. Projekt *Babel* wiązał się z uczestnictwem w licznych międzynarodowych festiwalach lalkowych, gdzie poznałem twórczość Neville'a Trantera, Michaela Vogla, Franka Soehnlego, Florianą Feisla, Ilke Schonhein, duetu Nicole Mossoux-Patrie Bonte czy też Hoichi Okamoto. Zauważyłem wówczas, że mój sposób myślenia o konstruowaniu dzieła teatralnego z użyciem lalek – jako aktora, konstruktora, scenografa i inscenizatora – wpisuje się w tendencje w dziedzinie teatru czy też teatru lalek znacznie szersze niż znane mi dotąd z Polski. Utwierdziłem się także we wnioskach dotyczących praktyki produkcyjnej i kwestii estetyki wykonywanych lalek czy form. Bez wątplenia finanse, a raczej ich brak, dyktowały owe wnioski. Jako pomysłodawca i wykonawca lalek po pierwsze dawałem życie artefaktom, które są w mojej wyobraźni. Po drugie mogłem wypróbować (jednocześnie tworząc je), jakie możliwości w wyrazie aktorskim i animacyjnym mogę uzyskać i pod wpływem tych wniosków nanosić szybko poprawki. Omijałem zatem cały system pracowni, projektów oraz omawiania wykonania. Poza tym oszczędzałem mnóstwo czasu i pieniędzy – ode mnie zależało, z jak bardzo tanich materiałów uzyskać zadowalający efekt wizualny. Te umiejętności i wnioski z wprowadzania ich w czyn do dziś wykorzystuję w pracy scenograficznej, inscenizacyjnej bądź w pracy nad lalką, maską, rzeźbą teatralną i ich funkcjonowaniem na scenie.

W 2005 roku powstało także przedstawienie warsztatowe w ramach przedmiotu Mała forma teatralna na III roku studiów reżyserskich, pod opieką pedagogiczną prof. Wojciecha Kobrzyńskiego *Głupcy*. Zostało ono przeniesione na deski Białostockiego Teatru Lalek, gdzie odbyło się zaledwie kilka prezentacji. Debiutowałem wówczas jako twórca tekstu, scenografii, lalek teatralnych oraz zagrałem postać Głupca. Spektakl

prezentowany był w 2006 roku w Le Théâtre de la marionnette à Paris w ramach szóstej edycji biennale Scenes ouvertes a l'insolite, gdzie graliśmy w języku angielskim i francuskim. Rola w **Głupcach** była moją pierwszą rolą dyplomową na kierunku aktorskim.

Kolejną rolą dyplomową był Łopachin w **Wiśniowym sadzie** A. Czechowa w reżyserii Olega Żugzdy w Teatrze Szkolnym Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. W tym samym roku obroniłem pracę magisterską napisaną pod opieką dr. Marka Waszkiela *Teatr wielokrotnionego aktora. Asocjacyjny sposób budowania przedstawień w teatrze ożywionej formy*. i otrzymałem dyplom magistra sztuki w zakresie aktorstwo teatru lalek.

Następnie w Białostockim Teatrze Lalek powstał **Baldanders** według tekstu Marcina Bartnikowskiego, z muzyką Anny Świętochowskiej, w mojej reżyserii. Byłem także autorem lalek teatralnych. Pracę nad scenografią i inscenizacją dzieliłem z autorem tekstu, który również wystąpił ze mną w tym dwuosobowym spektaklu. Przedstawienie stało się później częścią repertuaru Teatru Malabar Hotel. Do dziś zostało ono zagrane ponad sto razy. Poza dwudziestoma prezentacjami w Białostockim Teatrze Lalek i dziewiętnastoma na Fringe Festival w Edynburgu (gdzie graliśmy w języku angielskim), pozostałe odbywały się głównie jednorazowo w różnych miejscach. Daje to pokaźną sumę prezentacji na festiwalach i w teatrach goszczących ten spektakl. **Baldanders** przyniósł nam osiemnaście nagród, z czego najważniejsze to te przyznane na XIII Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej: nagroda główna dla twórców spektaklu, dla spektaklu, za muzykę dla Anny Świętochowskiej, wyróżnienie aktorskie dla Marcina Bartnikowskiego oraz nagroda dla najlepszego aktora, którą otrzymałem ja.

W 2007 roku wyreżyserowałem spektakl **Kąsanie** według *O miłości i innych demonach* G.G. Marqueza, w którym zagrałem rolę Diabła, byłem także autorem scenografii, obiektów i lalek. Spektakl był współprodukowany przez Akademię Teatralną im. A. Zelwerowicza – Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, Kompanię Doomsday i Teatr Muzyczny Roma w Warszawie, przez jeden sezon prezentowano go na Scenie Novej Teatru Roma. **Kąsanie** zdobyło kilka nagród na festiwalach w Polsce, było również pokazywane za granicą. Na Roma Teatro Festival (2008) nominacje aktorskie do nagród otrzymali Marcin Bartnikowski i Agnieszka Makowska, spektakl był także nominowany do nagrody za najlepszy spektakl. Ja zostałem wyróżniony głównymi nagrodami za reżyserię oraz głos. **Kąsanie** uznano za moją pracę dyplomową na kierunku reżyseria.

Następnie zagrałem Heroda w trzeciej wersji spektaklu **Salome** według O. Wilde'a w reżyserii Michaela Vogla. Była to koprodukcja Teatru Kompania Doomsday i Teatru

Dramatycznego im. A. Węgieerki w Białymstoku, gdzie spektakl był prezentowany przez dwa sezony. Koproducentem był również Figurentheater Wilde&Vogel – przez trzy sezony spektakl pokazywano w Westfluegel w Lipsku. **Salome** grano w kraju i za granicą, a najważniejszą nagrodą, jaką otrzymała, była nagroda główna w Konkursie Nowe Sytuacje na Festiwalu Teatralnym Malta (2007) przyznana Kompanii Doomsday za spektakl.

W 2007 obroniłem również pracę magisterską na kierunku reżyseria, napisaną pod opieką dr. Marka Waszkiela: *Obcy. Pogranicze lalki i malarstwa XX wieku*.

W 2008 roku zostałem uhonorowany nagrodą im. L. Schillera przyznaną przez Związek Artystów Scen Polskich za wybitne osiągnięcia w dziedzinie sztuki lalkarskiej. Wymienione nagrody i realizacje były świadectwem sukcesu i uznania dla młodej niezależnej grupy teatralnej i jej dokonań. Zostałem zauważony jako niezależny twórca, który odznacza się rozpoznawalnym i ciekawym językiem wypowiedzi, a także umiejętnościami zasługującymi na wyróżnienie.

W tym samym roku zagrałem Konstantego Triepiewa w spektaklu **Mewa** według A. Czechowa w reżyserii Hendrika Mannesa. Spektakl powstał w ramach unijnego programu SONE i jako produkcja polsko-niemiecko-austriacka miał premiery w Warszawie, Białymstoku, Berlinie i Lipsku. W Westfluegel prezentowano go przez dwa sezony.

W tym miejscu należy wspomnieć o współpracy z niemieckimi reżyserami i jakości, która z niej wynikała i która zagościła na stałe w moich dalszych działaniach scenicznych – zarówno jako aktora, jak i reżysera. I Michael Vogel, i Hendrik Mannes opierają poszukiwania artystyczne na improwizacji. Praca z Michałem Voglem przebiegała zawsze w ramach improwizacji dotyczącej obcowania z formą. Lalka teatralna, maska czy też obiekty ready made w zetknięciu z aktorem dawały po wielogodzinnych lub wielotygodniowych improwizacjach podstawę do zdarzeń scenicznych i budowały inscenizację. Perspektywa aktora po takiej pracy poszerzała się o świadomość konieczności zarzucenia wszelkich przyzwyczajzeń i przekonań dotyczących pracy aktora i animatora na scenie. Stosowanie efektu obcości oraz szybkie przechodzenie z pełnego zaangażowania w akt twórczy do dystansu dały podwalinę do nieliniarnego budowania monologu wewnętrznego i do postawy bliższej muzykowi lub narratorowi – postaci, której zadaniem jest przeprowadzenie widza przez dany utwór lub jego zaprezentowanie, a nie, jak teoretycznie wymaga scena teatralna, pełne utożsamienie się z opowiadaną historią lub emocjami postaci scenicznych. W takim rodzaju pracy wszystkie komponenty dzieła scenicznego traktowane są na równi – a zatem tekst, działania aktorskie, działania z formą lub lalką są poszerzone o sferę muzyczną, rytmiczną, fizyczną i w toku długich improwizacji

z chaotycznego początkowo poszukiwania klaruje się konstrukcja dzieła, jego znaczenie i ostateczny wyraz. O miejscu danych składników drogą weryfikacji podczas prób oczywiście decyduje reżyser lub inscenizator, lecz proces poszukiwania nie zamyka się na premierze. W każdej chwili dana scena może ulec zmianie lub zostać zagrana z zastosowaniem innych środków – na przykład od tyłu lub dialog może zostać zastąpiony partią śpiewaną, a działanie aktorskie poszerzone o ekspresyjne działania z maską z pogranicza teatru ruchu lub tańca. Nie muszę dodawać, że branie udziału w tego rodzaju poszukiwaniach wymaga od aktora pełnego zaangażowania, czujności i gotowości w podejmowaniu prób zmiany środków wypowiedzi i jednoczesnego panowania nad przebiegiem całości – aktor musi mieć świadomość, w którym momencie dzieła się znajduje i jeśli zmienia środki wypowiedzi, musi wiedzieć, jakie zadanie ma do zrealizowania, tak, by nie działać w oderwaniu od założeń wypowiedzi reżyserskiej. W teatralnych realizacjach Vogla prym wiedzie szeroko rozumiana forma – centralną pozycję zajmuje świat materii ożywionej.

Natomiast u Hendrika Mannesa długie improwizacje wysuwają na plan pierwszy aktora, który „traktuje” dzieło literackie – gra z nim, podważa je lub ukazuje widzom jego pojemność. Prowadzi to do obcowania z kondycją ludzką objawiającą się w realizacji danego dzieła. Mannes traktuje tekst i aktora jako podstawę. Formę czy artefakt, muzykę oraz inne elementy wypowiedzi traktuje jako dopełnienie podstawy, lecz podczas improwizacji ta zasada może ulec zmianie i tekst może zostać zastąpiony przykładowo niemym działaniem z lalką. Mannes jednak nie potrzebuje akcentowania autonomii materii ożywionej. Wszelka forma jest przez niego rozumiana jako figura. Zatem animacja nie jest w jego widzeniu jakością najważniejszą. Aktor w zestawieniu z nieruchomą maską lub fizycznie zmagający się z bezwładną lalką jest dla niego bardziej wymowny niż perfekcyjnie wyanimowana forma dająca pozór życia. Mimetyczność ustępuje miejsca ułomności i niedoskonałości formy i abstrakcyjnemu działaniu z nią. W pracy z obydwoma reżyserami przypadek na próbach jest rzeczą kluczową zarówno od strony warsztatu aktorskiego, jak i znaczenia przez wkomponowanie go w strukturę scen.

Kolejnym spektaklem, w jakim wziąłem udział, były *Skrawki* według *Otella W.* Shakespeare'a w reżyserii Marcina Bartnikowskiego, w których zagrałem Otella. Odpowiadałem również za scenografię, kostiumy i lalki teatralne. Była to koprodukcja Kompanii Doomsday i Centralnego Basenu Artystycznego w Warszawie. Spektakl otrzymał główne nagrody na Międzynarodowym Festiwalu Teatru Lalek i Animacji Filmowej dla Dorosłych *Lalka Też Człowiek* w Warszawie oraz Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym *Sąsiedzi* w Lublinie.

Marcin Bartnikowski, pełniący również rolę dramaturga, oparł spektakl na

klasycznym tłumaczeniu sztuki Shakespeare'a autorstwa Józefa Paszkowskiego i tym samym dał pierwszeństwo rytmiczności i frazie wiersza, który podpowiadał zdyscyplinowanie środków scenicznych. Reżyser postanowił również, że praca nad rolą będzie polegała na napisaniu przez każdego z aktorów monologu wewnętrznego danej postaci. Monolog ów mógł zawierać linearnie bądź abstrakcyjnie zapisany trop tłumaczący postępowanie danego bohatera z *Otella*. Opracowywanie tegoż monologu wiązało się z wymyśleniem i dostosowaniem do zadań scenicznych kodu ruchowego – formalnego sygnału odpowiadającego danej postaci. Ponieważ tropem do pracy nad całością były namiętności i ich nadmiar, powstała galeria postaci, z której każda w trakcie spektaklu nagle wybuchała, wydawałoby się, abstrakcyjnym działaniem połączonym z emocjonalnym i sformalizowanym potokiem strumienia świadomości w formie współczesnego języka opartego o skrót myślowy bądź drastyczność skojarzeń. Połączenie klasyki przetkanej pęknięciami współczesności i wzbogacone o użycie masek/głów przyniosło ciekawe wnioski dotyczące pracy aktora i jego elastyczności w zmianie stylów gry dyktowanych sensem wypowiedzi, a także konstruowania dzieła od strony inscenizacyjnej, reżyserskiej i dramaturgicznej.

W tym samym roku wyreżyserowałem na Wydziale Sztuki Łąckarskiej w Białymstoku spektakl dyplomowy studentów kierunku aktorskiego. Była to realizacja *O mój tato biedny tato, mama powiesiła Cię w szafie na śmierć, a mnie się serce kraje na ćwierć* A. Kopita. Wątkami najbardziej istotnymi w pracy ze studentami były wówczas: stosowanie cytatu w budowaniu roli, dystans i wchodzenie w nią oraz poszerzenie roli o obecność środków teatru lalek czy też teatru ożywionej materii.

Jak już wspomniałem, w 2009 roku nastąpił rozłam Kompanii Doomsday i wraz z Marcinem Bartnikowskim stworzyłem trzon niezależnej grupy Teatr Malabar Hotel. Kolejną premierą – już pod nowym szyldem – była *Alicja?* z tekstem Marcina Bartnikowskiego w mojej reżyserii, scenografii i z lalkami mojego autorstwa, grałem także w spektaklu rolę Bliźniaka. *Alicję?* prezentowano na kilku festiwalach, gdzie zdobyła wiele nagród, z których najważniejsze było Grand Prix dla twórców na Ogólnopolskim Festiwalu Teatralnym w Poznaniu Kon-Teksty (2011).

Alicja? stanowiła efekt podjętej przez nas pracy improwizacyjnej, która w porównaniu do poprzednich naszych realizacji była bardziej rozwinięta. Fabuła, zdarzenia sceniczne i tekst, który został spisany i uzupełniony przez Marcina Bartnikowskiego, powstały całkowicie na scenie. To pisanie na scenie opierało się na trawestacji Carrollowskiej *Alicji w Krainie Czarów*. Powstała opowieść o niespełnionej aktorce, borykającej się z przypisanym jej stereotypem lolity. Co prawda groteska odegrała znaczącą

rolę w tym spektaklu, aczkolwiek humor był jedynie pośrednim wyrażeniem dość mrocznej wizji konstrukcji i deformowania osobowości. Ta wariacja na temat była przede wszystkim graniem ze znaczeniami i wątkami zawartymi w *Alicji w Krainie Czarów* i dała obraz sytuacji zmagania się ze słabościami, przeszłością, popadania w absurd graniczący z szaleństwem i walki o byt w bezkompromisowym świecie zawodu teatralnego. Zastosowanie form i lalek odrealniało ten stan rzeczy i potęgowało go. Spektakl otrzymał kilka nagród, w tym Grand Prix Poznańskich Kon-Tekstów.

W 2010 roku powstała *Matka* S.I. Witkiewicza w reżyserii Hendrika Mannesa sygnowana nazwą Teatr Malabar Hotel. Przedstawienie było koprodukcją polsko-niemiecką i miało premiery w Warszawie, Białymstoku i Lipsku. Zagrałem w nim kilka ról, a ponieważ na scenie była zaledwie trójka aktorów, można uznać je za równorzędnie główne. Stworzyłem także artefakty i lalki teatralne. Praca nad spektaklem była dalszym ciągiem kreacji drogą improwizacji. Ciekawe wnioski przynosiły wytyczne reżysera. Po pierwsze, ważniejsze było odnoszenie się do dzieł Strindberga i Ibsena jako inspiracji aktorskiej. Po drugie, duże znaczenie miała próba zrozumienia zastosowania długich monologów – graniczących z bełkotem, jak się nam wówczas wydawało. Z perspektywy czasu mogę to określić jako zbliżanie twórców do inspiracji kierujących autorem tekstu oraz próbę zrozumienia i oddania charakteru dzieła literackiego. Ten drugi aspekt wymuszał położenie akcentu na nieatrakcyjność działań scenicznych i akceptację bardzo długiego trwania niektórych scen. Ten rodzaj prób kreacji w niewygodnych dla aktora okolicznościach, wymagających koncentracji i panowania nad warsztatem w czasie wchodzenia i wychodzenia z roli był bez wątpienia bezcennym doświadczeniem. Podobnie konfrontowanie spektaklu z publicznością, która nie zawsze, a może nawet rzadko, rozumiała, co zawarł Witkacy w dramacie. Jak się okazało, Mannes był ciekaw, jak widzowie zareagują na dłużyzny, brak klarowności scen w warstwie przyczynowo-skutkowej i ich alinearność, a także na tok rozumowania witkacowskich bohaterów, absurd i śmieszność ich postępowania. Jak można było wywnioskować z uwag reżyserskich, widz nie przychodził na ten spektakl, by nacieszyć się „ładnie podaną fabułą”. Myślę, że była to próba stworzenia w warunkach scenicznych stanu, w którym widz programowo (jak chciał Witkiewicz) doświadcza „dziwności istnienia” i „wielości w jedności”.

W 2011 roku w Teatrze Baj w Warszawie odbyła się premiera *Arszeniku* według tekstu Marcina Bartnikowskiego, który wyreżyserowałem. Scenografia, plakat, kostiumy i lalki były również mojego autorstwa. Podobnie jak w przypadku pracy nad *Alicją?*, tekst powstawał na scenie podczas improwizacji, dla której punkt wyjścia stanowił *Arszenik i stare koronki* J. Kesselringa. Uzupełnił go i spisał Marcin Bartnikowski. Ciekawe jest to, że

ówczesny dyrektor Teatru Baj – Ewa Piotrowska – zwróciła się do nas, abyśmy w instytucji o długiej powojennej tradycji tworzenia widowisk dla dzieci z użyciem teatru lalek, stworzyli lałkowy spektakl dla dorosłych. Wykorzystując wrażliwość członków Teatru Malabar Hotel i interesujące nas sposoby pracy, stworzyłem trawestację czarnej komedii graną przez dwie aktorki z użyciem mimetycznie traktowanych lalek ludzkiej wielkości.

Kolejny rok przyniósł aż trzy realizacje teatralne, z których każda powstawała w innych warunkach. Pierwszą była koprodukcja Teatru Malabar Hotel i Figurentheater Wilde&Vogel z Lipska, której efektem stało się **Głośniej!** w reżyserii Michaela Vogla, inspirowane *Strasznie głośno niesamowicie blisko* J. Safrana Foera, z wykorzystaniem fragmentów dramatów W. Shakespeare'a: *Burzy* w oryginale i *Hamleta* w tłumaczeniu J. Paszkowskiego. Do tego dwuosobowego spektaklu wykonałem lałki i obok dramaturga Marcina Bartnikowskiego zagrałem równorzędną pierwszoplanową rolę. Po raz kolejny w drodze improwizacji zwróconej w stronę warstwy inscenizacyjnej i muzycznej (również w traktowaniu tekstu) powstał spektakl składający się z pozornie niełączących się ze sobą wypowiedzi. Środki wypowiedzi, takie jak projekcje multimedialne, fragmenty tekstów, przywoływanie sytuacji, użycie bezpośrednie i pośrednie form – od animacji lałki do użycia jej jak przedmiotu, piosenki, mieszanie gry aktorskiej z działaniem animacyjnym – w końcowej fazie spektaklu unaoczniły wspólny refren. Było to teatralne wydanie strzępów pamięci z perspektywy dziewięcioletniego chłopca. Całość dotyczyła utraty ojca przez głównego bohatera podczas wydarzeń z 11 września 2001 roku w World Trade Center. Próba oddania tego, co i w jaki sposób dzieje się w głowie dziecka w tak trudnej i bolesnej sytuacji, została rozpisana na dwugłos aktorski, lałki, rzutnik i komputer. Po raz kolejny obszar poszukiwań aktorsko-inscenizacyjnych dotyczył obrazu osobowości bohatera. Perspektywa dziecka i jego traumy pozwalała znaleźć przestrzeń do użycia lalek w postaci inspiracji zabawkami, przedmiotami codziennego użytku, które były stosowane w celu uzyskania metafory, ale i nieaktorskich środków wyrazu. Wycinki z gazet, pocztówki, ubrania, gadżety do zabawy, lecz również lałki teatralne czy maski obok ruchu, tańca i kreowania obrazu były na równi traktowane jako komponenty lub partnerzy aktorskiej wypowiedzi teatralnej. Te puzzle scenicznych zdarzeń i wątków łączyły się w końcówce spektaklu. Z pozornie chaotycznej wypowiedzi krystalizowała się opowieść o pamięci i próbie poradzenia sobie z doświadczeniem osobistej tragedii. Dystans w podejmowaniu tematu śmierci, pozór nieważności zdarzeń scenicznych i ich afabularność (ich jawne odgrywanie, wchodzenie i porzucanie roli, przechodzenie płynne w narrację i brak konsekwencji w budowaniu danego charakteru) oddawały w bardzo dużym stopniu charakter dzieła, które stanowiło inspirację dla spektaklu. Była to próba oddania na scenie

powieści przesyconej czarnym humorem i wyzbytej sentymentalnej nuty.

Spektakl prezentowano w Lipsku oraz na festiwalach w Polsce i za granicą. Zostaliśmy docenieni na festiwalu Lalka też Człowiek w 2012 roku w Warszawie, gdzie zdobyliśmy między innymi Grand Prix Festiwalu. Warto podkreślić, że za *Głośniej!* byliśmy nominowani do Nagrody Fringe na Fringe Festival w Edynburgu, gdzie zagraliśmy go trzynastą raz w języku angielskim (rok 2013).

Drugą produkcją teatralną w 2012 roku była koprodukcja Teatru Malabar Hotel, Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, Teatru Polskiego w Warszawie i Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Spektakl ***Sprawa Dantona. Samowypowied*** według *Sprawy Dantona* oraz *Listów* Stanisławy Przybyszewskiej wyreżyserowała Magdalena Miklasz, za dramaturgię odpowiadał Marcin Bartnikowski. *Sprawa Dantona* została w spektaklu ukazana z perspektywy Przybyszewskiej w trakcie pracy nad tekstem dramatu (jego czwartej redakcji). Na scenie znajdowała się zatem Przybyszewska mówiąca fragmentami *Listów* oraz świat jej wyobraźni – sceny aktorskie z użyciem lalek oddające moc świata rewolucji kreowanego dramatu. Spektakl poruszał wątki niszczycielskiej i pięknej jednocześnie siły wybitnej jednostki oraz bezkompromisowości wyznawanych ideałów i walki ze słabościami stającymi na tej drodze. Praca nad spektaklem przebiegała równoległe na dwa sposoby. Pierwszym i najważniejszym była praca nad scenami dialogowymi bohaterów dramatu oraz monologami Przybyszewskiej, drugim zaś improwizacje z użyciem lalek służące inscenizacji – jak na przykład improwizowana w dużym stopniu scena wybuchu rewolucji, pochodu poświęcenia i chaosu zakończony zasypaniem sceny zgilotynowanymi częściami ciał i innymi obiektami. Akcent położony na relacje bohaterów, pracę nad ich dążeniami i konsekwencjami postępowania wynikał z warsztatu Magdaleny Miklasz. Warto zaznaczyć, że po ukończeniu Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej na kierunku aktorskim, ukończyła ona także studia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie na kierunku reżyseria. Zatem pracowaliśmy z kimś, kto rozumiał i doceniał użycie lalki w teatrze, lecz ważniejsze było dlań stworzenie pełnokrwistych postaci scenicznych. Lalki zatem miały towarzyszyć aktorom w danych scenach, niejako multiplikując bohaterów i podkreślając tragikomiczną sytuację, w której się znaleźli. Tropem były zgilotynowane głowy i blade, trupie twarze. Zilustrowanie powiedzenia, że „rewolucja pożera własne dzieci” równało byt aktora i lalki – jedno i drugie medium było finalnie tak samo traktowane. W wyobraźni Przybyszewskiej w ostatniej scenie oba kończyły jako bezużyteczne śmieci na krwawym pobojuwisku. Był to obraz katastrofy, gdzie pejzaż świata scenicznego opierał się na zatarciu granicy między bezwładnością ciał żywych a

porzuconymi maskami, sztucznymi kończynami i innymi artefaktami i gdzie brak było pewności, co żyje, a co już jest martwe. Byłem autorem lalek do tego spektaklu i grałem podwójną główną rolę męską – Dantona i Robespierre'a. Pracę nad sceną spotkania tych dwóch postaci odegraną przeze mnie za pomocą animowanej maski/głowy/twarzy wspominam jako jedno z trudniejszych zadań aktorskich, jakie do tej pory otrzymałem od reżysera. Spektakl cieszył się dużym zainteresowaniem i został zauważony przez krytykę. Na XIX Toruńskim Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Spotkania” otrzymałem nagrodę główną za najlepszą rolę męską.

W tym samym roku Marcin Bartnikowski pod szyldem Teatru Malabar Hotel wyreżyserował **Wesele** S. Wyspiańskiego z fragmentami *Acropolis* i *Wyzwolenia* S. Wyspiańskiego, listu Rydla do Orzeszkowej oraz tekstu F. Czyża *Czwarty akt „Wesela”*. W spektaklu zagrałem rolę Pana Młodego i Czepca, byłem również autorem obiektów scenograficznych.

Podobnie jak we wcześniejszych realizacjach opartych na tekstach klasycznych, rytm wiersza dyktował sposób inscenizacji oraz ruch aktorów, a fraza wydobywanie sensów. Pierwsza część spektaklu skonstruowana była zgodnie z zasadą szopki krakowskiej – na wejściach i zejściach ze sceny. Motor napędzający stanowiła zabawa weselna, a rytm oberka decydował o rodzaju ruchu podczas gry. W drugiej części – gdy pojawiają się widma – reżyser zastosował podobny jak w **Skrawkach** zabieg. Prawie każdy z aktorów wybierał tekst lub postać danego widma i na tej podstawie budował dialog z własnym sumieniem. Odbywało się to na zasadzie monologów lub dialogów z samym sobą, a poruszane tematy podejmowały kwestie chciwości, małostkowości i braku honoru, o jakich podczas zabawy weselnej nikt z biesiadników porwanych upojną atmosferą wieczoru nie pamiętał. Funkcję medium, które towarzyszyło aktorowi oprócz tekstu i ruchu, przejmował obiekt, wprawiający aktora w ruch lub będący jego partnerem – końska uzda, włosy, sznur, wstążki weselne, zabawka-bączek bądź wiadro z piachem. Zestawienie aktor-obiekt służyło ukazaniu miałości działań danego bohatera w próbie wyzwolenia się spod wpływu fatum – widma. Ten pijacki wid zawierał się w inscenizacyjnej kłamrze, która była konsekwencją oberka z pierwszej części. Grupa aktorów zwarta cieleśnie – jeden obok drugiego – z głowami manekinów, wkraczała rytmem oberka na scenę, przewijała się przez nią i pozostawiała na środku za każdym razem jedną postać, która po zniknięciu tłumy rozpoczynała rozmowę z widmem. Mnogość postaci, dążeń i działań z pierwszej, radosnej części, ustępowała masowej zbieraniu ujawniających się wyrzutów sumienia i grzechów polskich. Trzecia część była powrotem do rodzajowego traktowania scen z *Wesela* i dawała miejsce schyłkowości, którą pointowała zbiorowa scena pędu i widzenia Wernyhory. Ta

scena była grana z udziałem manekinów z drugiej części i podobnie jak u Wyspiańskiego oscylowała między nadzieją, zwątpieniem a pytaniem o dalsze losy Polaków jako zbiorowości.

W 2013 roku Teatr Malabar Hotel w koprodukcji z Teatrem Ochoty w Warszawie przygotował premierę spektaklu **Bacon**. Był to mój monodram, którego tekst zawierał fragmenty *Titusa Andronicusa* W. Shakespeare'a, *Sweeney Agonistes*'a i *Ziemi jałowej* T.S. Eliota, wywiadów Dawida Sylwestra z Francisem Baconem oraz tekstów własnych. Reżyserem, dramaturgiem i współtwórcą scenografii był Marcin Bartnikowski. Zagrałem solową rolę malarza Francisa Bacona, współtworzyłem scenografię oraz wykonałem lalki. Podobnie jak w poprzednich realizacjach, spektakl został skonstruowany na zasadzie improwizacji, poprzedzonej studiowaniem życiorysu, twórczości oraz zachowania Bacona. Tych wszystkich informacji, oprócz albumów z dziełami malarza, dostarczyły nagrania i wywiady z artystą. Powstał spektakl o braku miłości, samotności, niezrozumieniu, przecuciu śmierci i lęku przed nią oraz o utracie bliskiej osoby i bezsensowności zagłuszania bólu. Wszystko to zostało zawarte w sytuacji obserwowania artysty w pracowni – rozdartego między męką twórczą a rozliczaniem się z przeszłością, swoimi przekonaniami i postępowaniem. Dystans budowanej postaci podkreślało to, że teksty, którymi się wypowiadałem, były głównie fragmentami klasycznych utworów – za ich pośrednictwem postać Bacona oddawała swój stan lub analogię do danej sytuacji z życia. Przytoczenia i porównania były ściśle związane z budowaniem monologu wewnętrznego i dramaturgii. Przestrzeń i lalki – inspirowane dziełami Bacona – uzupełniały ten rodzaj spowiedzi artysty, potęgując zarówno groteskę całego zdarzenia, jak i mroczną stronę zawartą w podejmowanych tematach. Bezpośrednie i pośrednie zwracanie się do publiczności podkreślało dialog, do którego Bacon zapraszał lub prowokował audytorium. Owa bezpośredniość w traktowaniu publiczności miała służyć prowadzeniu widza w świecie kompilacji klasyki, mówienia metaforą i znaczeń w strumieniu świadomości wynikającym z tematu i problemu postaci malarza. Fuzja formy i treści tekstów klasycznych i nadawanie jej nowego znaczenia mogły być przekazane jedynie dzięki postaci Bacona, jego uwadze skierowanej na oglądających, świadomości ich obecności i dialogowaniu z nimi.

Spektakl był prezentowany na kilku festiwalach teatralnych w kraju. Prezentacja na 28. Toruńskich Spotkaniach Teatrów Jednego Aktora przyniosła mi wyróżnienie aktorskie (2013), a Podczas Opolskiego Festiwalu Teatru Lalek (2015) otrzymałem za rolę w *Baconie* nagrodę główną festiwalu.

Podsumowując okres 2005-2013, chciałbym zwrócić uwagę na kilka spraw, które

stymulowały mój rozwój artystyczny. Pierwszą była analiza tematów i formy, która zeń wynikała. Wiązało się to z różnorodnością stylistyczną opisywanych spektakli, gdzie środki teatru aktorskiego i lalkowego zostały pogłębione o działania plastyczne, fizyczne i muzyczne. Ten nowy rodzaj interpretowania klasyki lub pisania na scenie objawiał się między innymi w poszukiwaniach w obrębie rytmizacji czy też tworzeniu na bieżąco form lalkowych i miał duży wpływ na warstwę inscenizacyjną. Ów rodzaj składowej części procesu twórczego wciąż jest obecny w mojej działalności. Nie jest on najważniejszy, ale bardzo pomocny. Kolejny istotny aspekt pracy wiązał się z zaangażowaniem aktora we wszystkie etapy powstawania dzieła (od produkcji do promocji), co skutkowało płynną wymianą obowiązków w profesjonalnym zespole nieinstytucjonalnym oraz większym zaangażowaniem i poszerzaniem świadomości dotyczącej wszystkich komponentów widowiska. Również ten aspekt mojej pracy nie wygasł do dziś. I ostatnia kwestia – moje umiejętności rodziły się lub rozwijały w specyficznych warunkach. Profesjonalna praca pozainstytucjonalna wiązała się z brakiem miejsca przeznaczonego na próby lub produkcję a także z ograniczonymi, minimalnymi lub zerowymi środkami na produkcję. Spektakle, które powstawały, miały szansę istnieć tylko dzięki funkcjonowaniu na festiwalach. Stąd fakt, że byliśmy i jesteśmy zapraszani na festiwale pozostanie dla nas istotny. Nie można ukrywać, że nierzadko był to i jest jedyny sposób na przetrwanie zespołów nieinstytucjonalnych, które jako organizacje pozarządowe są dyskryminowane przez państwo. Sposób finansowania kultury jest zawsze (w otwartych konkursach ofert) korzystny dla teatrów instytucjonalnych (i tak finansowanych przez państwo). Zatem na brak komfortu pracy nad rolą składało się szerokie spektrum okoliczności. Jakość naszej pracy procentowała nagrodami i koprodukcjami z instytucjami. Granie repertuarowe, o które zabiegaliśmy i które miało na celu utrzymanie spektaklu w dobrej kondycji oraz rozwój zespołu, powoli zaczęło odsłaniać przed nami inne możliwości. Pojawiła się przestrzeń produkcji repertuarowych, w której jako goście mieliśmy szansę wykorzystać nasze umiejętności i doświadczenie i poszerzyć je w regularnej eksploatacji. Można pokusić się o stwierdzenie, że jesteśmy coraz bardziej traktowani jako partnerzy w teatrach instytucjonalnych. Podobnie wygląda sprawa z działalnością edukacyjną.

W opisywanym okresie odbyłem staż asystencki na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku pod opieką prof. Krzysztofa Raua na przedmiocie Gra aktora lalką prowadzonym na III roku kierunku aktorskiego (2007/2008). Podczas zajęć studenci mieli okazję stworzyć małą formę teatralną od podstaw. Zatem polem moich obserwacji i działań był dobór tekstów lub tematów, ich analiza i dobór środków teatralnych oraz praca nad warsztatem aktorskim. Przedłużeniem tej praktyki była asystentura pod opieką dr. hab.