

Wiesława Czołpińskiego w ramach tego samego przedmiotu (2009/2010). W trakcie asystentury konsultowałem koncepcje proponowanych inscenizacji, scenografii, konstrukcji lalek oraz pracowałem ze studentami nad interpretacją tekstu, klarownością ruchu scenicznego, animacją, techniką mowy. W końcowych etapach pracy omawiałem próby generalne z uwzględnieniem błędów i postępów studenta w pracy aktorskiej i inscenizacyjnej.

W 2011 roku poprowadziłem przedmiot Zadania aktorskie na III roku kierunku aktorskiego. Próby stolikowe, sytuacyjne oraz generalne podporządkowane były analizie i realizacji scen z dramatów Tadeusza Różewicza. W porównaniu do zajęć z użyciem lalek i inscenizacji główny nacisk kładłem na tematy wynikające z tekstu. Zadania aktorskie na roku III kierunku aktorskiego poprowadziłem również w semestrach 2011/2012. Do pracy ze studentami wybrałem dramat M. Gorkiego *Letnicy* w pierwszym semestrze oraz *Historię o miłośniernej czyli testament psa* A. Suassuny w drugim. Pierwszy semestr skoncentrowany był na elementach procesu psychologicznego, korzystaniu z pamięci emocjonalnej oraz na klarowności psychofizycznej. Praca przebiegała głównie w ramach scen dialogowych między dwiema osobami oraz kilku scen zbiorowych. Drugi semestr miał na celu budowanie scen w oparciu o formalne budowanie szkicu postaci oraz fizyczne eksploatowanie ciała w kreacji. Praca była oparta na pomyśle sceny zbiorowej, z której wylaniały się sceny dwu- lub trzyosobowe. Ten etap mojej praktyki pedagogicznej mógłbym, przy całym akcencie kładzionym podczas zajęć na warsztat aktorski, nazwać zmaganiem się studentów z formą i treścią. Co ciekawe, forma zawsze bardziej do nich przemawiała, a treść była przez nich zaniedbywana, pozostawała dla nich niejasna bądź też niezbyt istotna i mało absorbująca.

Kolejnym zadaniem pedagogicznym było prowadzenie w roku akademickim 2012/2013 przedmiotu Sceny dialogowe na II roku kierunku aktorskiego. Materiał został podzielony na budowanie scen wierszem w pierwszym semestrze – na podstawie *Świętoszka* Moliera – oraz pracę nad fragmentami procesu psychologicznego w drugim – w pracy nad *Miesiącem na wsi* I.S. Turgieniewa. Praca nad wierszem była dyktowana frazą i połączona z pracą nad ruchem w kostiumie historycznym. Oba semestry były poświęcone pracy w parach i dialogowi dwuosobowemu poprzedzonemu próbą analizy tekstu. Pracę doktorską (na podstawie wyżej opisanego dorobku) obroniłem w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku w 2013 roku po przedstawieniu pracy napisanej pod opieką dr. hab. Bogdana Michalika *Alicja? Portret polifoniczny*. Była ona opisem pracy nad rolami, budowania zasad danych scen z podwójnej perspektywy – aktora i reżysera. Analiza konstrukcji *Alicji?* Teatru Malabar

Hotel według tekstu Marcina Bartnikowskiego stanowiła podstawę mojej dysertacji. Opis wątków towarzyszących reżyserowaniu tego spektaklu stanowił pretekst do scharakteryzowania wielopoziomowego konstruowania znaczeń w tworzeniu dzieła – jego polifoniczności- zarówno na planie tekstu, jak i zdarzeń scenicznych. Istotne było podkreślenie, że improwizacja i praca laboratoryjna stanowiły główne zasady budowania materiału aktorskiego, inscenizacyjnego oraz użycia form i lalek w *Alicji*?

Praca artystyczna i pedagogiczna po uzyskaniu stopnia doktora sztuki.

Styczeń roku 2014 przyniósł koprodukcję Teatru Malabar Hotel i Teatru Dramatycznego w Warszawie. *Mistrz i Malgorzata* M. Bulhakowa w reżyserii Magdaleny Miklasz był kontynuacją poszukiwań rozwiązań scenicznych z pogranicza teatru aktorskiego i lalkowego. Podczas prób stworzyłem lalki, a także zbudowałem role Wolanda i Jeszui Ha-Nocri, które chciałem zgłosić jako dzieło w postępowaniu habilitacyjnym.

Reżyserka po spotkaniach z dramaturgiem – Marcinem Bartnikowskim –zaznaczyła, że bohaterem spektaklu będzie powieść. Analiza charakteru dzieła literackiego i świadomości obcowania z nim wysunęła na pierwszy plan nie fabułę i przyczynowo-skutkowy ciąg zdarzeń oraz kojarzony z nią często wątek miłosny głównych bohaterów, ale szaleństwo społeczne demaskowane przez Wolanda i jego świtę – a zatem tło opowiadające o świecie, w którym rozgrywa się akcja i w którym funkcjonował autor tekstu. Brak wartości duchowych społeczeństwa i tanie pobudki, jakimi się kierowało, oraz wątki biedy, przeludnienia, problemów finansowych, perypetie osobników spod ciemnej gwiazdy i przepełnienie zakładów dla obłąkanych, jakie funkcjonowały w Moskwie pełnej donosicielstwa i alkoholizmu, wyznaczały przestrzeń, w której reżyserka jako perspektywę opowiadającego powieść (nie mylić z narratorem) wyodrębniła perspektywę Iwana Bezdomnego. Trudne warunki egzystencji graniczące z absurdem i wątki twórczości – pytania o istotę sztuki i powody tworzenia, a także zależności między życiem a twórczością – skłaniały reżyserkę do zbudowania pierwszej części spektaklu na zasadzie szybko zmieniających się scen (na zasadzie umowności), jak gdyby dyktowanych rytmem myśli i skojarzeń Iwana Bezdomnego.

W tej części zbudowałem postać Wolanda jako świadomego uczestnika szaleńczych wypadków dotyczących bądź po prostu otaczających Iwana Bezdomnego. W trakcie prób moim zadaniem było pośrednie lub bezpośrednie ingerowanie w sytuacje sceniczne. Dla aktorów byłem niewidzialny. Nie mogli ze mną dialogować, lecz mogli reagować na to, jak na nich działałem. Powiedzmy, że byłem siłą, która może im towarzyszyć, nimi kierować lub

im przeszkadzać. Najciekawsza okazała się nie kreacja, lecz zadanie. Rozpraszenie myśli kolegów wymagało pomysłowości i siły. W tak prowadzonych próbach wyklarowała się zasada, że Woland w każdej chwili może ze sceny zejść lub na nią wejść – ma dystans, spokój i dzieli się nimi z publicznością. Można pokusić się o stwierdzenie, że jest przewodnikiem po szalonym świecie myśli Iwana. Ta zasada została również zaakcentowana przez stworzenie postaci Berlioza. Papierowa głowa z ruchomymi ustami, którą jako Woland animuję, jest przeze mnie ożywiana, dialoguję z nim i Bezdomnym, a także porzucam go, bawię się nim i w końcu w drugiej części spektaklu uśmiercam. Przez zniekształcenie głosu i animację dosłownie przedstawiałem pozór życia mojego partnera, podkreślając zasadę teatralności, dystansu i umowności spektaklu. Tej ostatniej podporządkowana jest również scena spotkania Pilata i Jezui Ha Nocri. Postać Jezui została odegrana przez Wolanda w myśl słów: „Chodzi o to, [...] że sam przy tym byłem. Byłem i na tarasie u Poncjusza Pilata, i w ogrodzie kiedy rozmawiał z Kajfaszem, i na pomoście, oczywiście potajemnie, incognito, jeśli tak można powiedzieć, więc bardzo proszę – nikomu ani słowa, całkowita dyskrecja, tśśś...”³ oraz w myśl przekonania, że siła wyższa nie tylko jest wszechobecna, ale także może mieć zarówno oblicze ciemne, jak i jasne: „Jam częścią tej siły, która, wiecznie zła pragnąc, wiecznie dobro czyni”⁴. Postać Jezui realizuję jedynie przez użycie kilku znaków: układu dłoni w geście błogosławieństwa (cytat z ikonografii), innego rodzaju poruszania się po przestrzeni sceny i wśród publiczności w porównaniu do motoryki postaci Wolanda oraz zmianę tematu gry, dialogu. Cały czas jest to odgrywanie za pomocą prostych środków fragmentów z dzieła rosyjskiego pisarza, okraszonych narracją wykonywaną przez innych aktorów solo lub zbiorowo.

W efekcie powstał Woland, który jest bardzo ludzki. Niewiele w nim mroku, za to rozpoznać można uśmiech, w którym może się również kryć diabelskość. Drugą część spektaklu reżyserka poświęciła perspektywie Małgorzaty. Moim zadaniem jest uczestnictwo w opowieści snutej przez bohaterkę, a także wystawianie na próbę uczucia, które żywi ona do Mistrza (cierpliwości, poświęcenia, wstydu, odwagi i mądrości) aż do momentu wypowiedzenia życzenia, które ma ją połączyć z ukochanym. W tej części spektaklu nad perypetiami Małgorzaty pracuje świta Wolanda, a on jedynie obserwuje poczynania swych wysłanników. W tym wypadku siła działania Wolanda budowana jest na dystansie względem Małgorzaty. Choć widoczny, nie jestem w zasięgu jej działania. W każdym momencie mogę zmienić przebieg sceny – decyduję o jej długości, utrzymując Małgorzatę w niepewności, dając między innymi nowe impulsy do reakcji. Życzenie

³ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowskiej i W. Dąbrowski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2002, s. 58.

⁴ J.W. Goethe, *Faust. Tragedii część pierwsza*, przeł. J.St. Buras, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Małgorzaty się spełnia, lecz w spektaklu połączy się ona z miłością życia w płomieniach. Woland ostatnim gestem w spektaklu rzuca zapaloną zapalkę na wcześniej rozlaną przez swoją świtę benzynę. W moich oczach jest to również ironiczny komentarz na temat sentymentalnego podejścia do miłości i poświęcenia.

Spektakl został oparty na bardzo oszczędnej inscenizacji – brak zmian dekoracji, feerii barw kostiumów i makijaży. Zapewne podyktowane jest to założeniem, że skoro powieść jest w centrum, to nie akcja ani pięknie pokazani na scenie bohaterowie stanowią sedno, ale tekst i sposób wypowiadania go. Istotne jest jeszcze to, że reżyserka w konstruowaniu spektaklu próbowała oddać to, co dzieje się z percepcją czytającego powieść. Z pewnością dla każdego czytającego pewne wątki stają się istotne, inne zaś traktujemy powierzchownie i chcemy przeczytać je po prostu szybko, by wrócić do tych ulubionych. Czasem też czytamy kilkakrotnie jeden ustęp dla lepszego zrozumienia lub męczymy się, próbując przebrnąć przez przydługie opisy przyrody lub otoczenia. To wrażenie jest zawarte w spektaklu. Widz niejako uczestniczy w czytaniu, opowiadaniu czy tworzeniu się powieści. Niefabularne traktowanie dzieła, wynikające z powyższych założeń, jest pełne dygresji i wątków równoległych. Tak postawiona gra ze świadomością publiczności – zarówno tej, która czytała powieść, jak i tej, która nigdy nie zagłębiła się w karty dzieła Bulhakowa – jest nie tylko ciekawym zabiegiem reżyserskim, ale i nieocenionym sprawdzianem warsztatu aktorskiego. Przez niemal trzy i pół godziny wszyscy aktorzy działają na scenie wobec publiczności, która nierzadko ma swoje wymagania, przyzwyczajenia i wyobrażenia względem teatru i dzieła literackiego. Być może właśnie spotkanie na płaszczyźnie tych wyobrażeń pozwala nam grać ten spektakl już piąty sezon, po około dziewięćdziesięciu pokazach, wciąż przy pełnej widowni i z biletami wyprzedanymi na długo przed kolejnymi wystawieniami.

Mistrz i Małgorzata został zaprezentowany na XI Międzynarodowym Młodzieżowym Forum Teatralnym M@rtKontakt w Mohylewie oraz Festiwalu Teatru Ożywionej Formy Maskarada w Rzeszowie (2015), gdzie otrzymaliśmy nagrodę prezydenta miasta Rzeszowa za najlepszy spektakl dla dorosłych. Dobór twórców, pośród których znalazły się postaci o silnych osobowościach i ugruntowanych umiejętnościach, wpłynął na sposób konstruowania spektaklu, a także na doznania widzów z Warszawy, gdzie wciąż jest eksploatowany. Prawdopodobnie dyrektor Teatru Dramatycznego zauważył ten potencjał i z tego właśnie powodu zaprosił nas do prezentacji sześciu spektakli Teatru Malabar Hotel pod hasłem Malabar Fest podczas 34. Warszawskich Spotkań Teatralnych (2014). Zaprezentowaliśmy wówczas: *Baldandersa*, *Głośniejl!*, *Wesele*, *Sprawę Dantona*. *Samowyzwiad*, *Bacona* oraz *Mistrza i Małgorzatę*.

W styczniu 2015 roku zagrałem główną rolę w spektaklu ***Don Juan albo nasze własne inferno*** (produkcja Teatr Dramatyczny w Warszawie). Tekst stworzył Marcin Bartnikowski, jego podstawą była kompilacja *Don Juana* Moliera oraz fragmentów scenariuszy I. Bergmana. Spektakl wyreżyserowała Ewa Piotrowska. Wraz z dramaturgiem stworzyliśmy scenografię, a ja sam wykreowałem też lalki. Punktem wyjścia był pomysł sytuacji, w której przesłanie Moliera łączy się z przesłaniem Bergmana. Postanowiliśmy, że będzie to sytuacja na planie filmowym, gdzie Bergman pracuje nad filmem, w którym pojawia się postać Don Juana. Perturbacje ustalone dramaturgicznie, sprawiają, że szybko Bergman przejmuje postać Sganarela i w podwójnej roli – reżysera w warstwie zewnętrznej fabuły i służącego w warstwie wewnętrznej – prowadzi z postacią uwodziciela bój o prawdę na temat dobra i zła, sumienia, a także dyskusje dotyczące pojęcia opatrności, grzechu i pokuty. Praca nad spektaklem w moim wypadku przebiegała głównie na budowaniu silnej zależności pomiędzy Don Juanem a Bergmanem. W zasadzie próby wzajemnego podważania racji obu tych postaci bez ostatecznej wygranej żadnej ze stron, kreśliły tę zależność jako walkę bądź dyskusję dwóch punktów widzenia – konserwatyzmu i relatywizmu. Don Juan reprezentował głos swobody obyczajów, prowokacji i nihilizmu. Pomysły na inscenizację i użycie lalek wywodziły się właśnie z tego dwugłosu i opierały się na chęci przedstawienia rozkładu, a może raczej rozpadu osobowości głównego bohatera. Stąd postaci kobiet – zdobyczy Don Juana – zostały uprzedmiotowione, dosłownie ulalkowane przez zestawienie sztucznych elementów ciała z żywą aktorką odgrywającą bohaterki pojawiające się w dramacie. Kobiety-lalki, kobiety-trofea zostały poddane procesowi rozpadania się w kolejnych scenach. Nie były one jedynymi formami użytymi w spektaklu. Niewielka lalka śmierci, występująca od czasu do czasu na scenie, przypominała, że mamy do czynienia z sytuacją schyłkową, sytuacją podsumowywania lub rozliczania się z czynami i refleksją dotyczącą egzystencji. Spektakl nie przypominał klarownie opowiedzianej fabuły. Był raczej zapisem snu, przenikających się rzeczywistości, w których pożądanie na jednym krańcu, a przestroga dotycząca gniewu niebios na drugim wiodły prym. Don Juan w tej opowieści był również postacią stworzoną z przymrużeniem oka. Korzystając z dobrodziejstw i przekleństw kultury masowej, stworzyłem go przy użyciu mocnej teatralnej charakteryzacji, w wariacji dotyczącej kostiumu historycznego i w nawiązaniu do postaci Casanovy z filmu Felliniego. Tak nakreślony Don Juan w moim wykonaniu bezpardonowo oddawał się uciechom cielesnym i był nieustraszony wobec groźby kary za dokonane czyny, a nawet kokietował postać śmierci. Spektakl został zaprezentowany na Festiwalu Źródła Pamięci w Rzeszowie (2015).

Jesienią 2015 roku odbyła się premiera ***Ćwiczeń Stylistycznych*** R. Queneau w

tłumaczeniu J. Gondowicza. Spektakl wyreżyserowany przez Marię Żynel powstał jako koprodukcja Teatru Malabar Hotel i Teatru Studio w Warszawie. Zagrałem w nim jedną z trzech ról pierwszoplanowych. Podstawą było pewne zdarzenie opisane w stu krótkich formach literackich. Każda z nich była innego rodzaju łamigłówką. Queneau w *Exercices de style* bawi się przede wszystkim językiem – choć być może bardziej stosowne byłoby określenie „bada język”. Badanie dotyczy struktury, granic języka i niemalże każdej jego funkcji. Praca nad spektaklem opierała się na rygorystycznym przestrzeganiu tekstu i improwizowaniu na jego podstawie. Reżyserka za punkt wyjścia obrała sytuację, w której trzech Patafizycy spotykają się w wyznaczonym miejscu (w tym wypadku była to przestrzeń gry przedstawienia) i, używając ukrytych w różnych miejscach wskazówek, mają rozwiązać zagadkę. Celem jest rozszyfrowanie całej akcji scenicznej i jej sensu. Ponieważ inspiracje dotyczące tajnego Stowarzyszenia Patafizyków (do którego Queneau należał) przywodziły na myśl błagę i karykaturę stowarzyszeń o proveniencji artystyczno-filozoficzno-naukowej, reżyserka wywiodła poczynania z poszczególnymi opowiadaniem na działaniach posthappeningowych i pseudonaukowych, opierających się na pięknej, lecz nieco zabawnej w wyrazie potrzebie dążenia do doskonałości intelektualnej i twórczej, chęci przekraczania granic sztuki i nauki. Poczynania aktorskie oparte na absurdzie działań i słów wymagały ogromnej sprawności w użyciu niemal wszystkich narzędzi, jakimi aktor może dysponować. Śpiew, taniec, szeroko rozumiany ruch sceniczny, animacja, walory głosowe i artykulacyjne zostały zastosowane w takiej ilości i natężeniu, aby forma literacka podległa niemalże rozpadowi lub pęknięciu. Postaci przez nas konstruowane sprawiały zaś wrażenie gotowych zrobić niemal wszystko, by wciągnąć widza w zabawę intelektualną. Pozornie błahe wydarzenie, jakim posiliła się wyobraźnia Queneau, dało pole do nieskrępowanej erupcji możliwości podpowiadanych przez wyobraźnię twórców. Myślę, że w dużym stopniu udało się zawrzeć w *Ćwiczeniach Stylistycznych* podziw i szacunek dla potencjału umysłu człowieka i jego mocy twórczej. Do tego spektaklu stworzyłem lalki, scenografię oraz byłem współtwórcą kostiumów. Spektakl został zaprezentowany na międzynarodowych festiwalach w Polsce – pokaz na 23 toruńskich Spotkaniach Teatru Lalek przyniósł wyróżnienie aktorskie od jury festiwalu oraz nagrodę aktorską przyznaną przez jury ZASP Sekcji Teatru Lalek(2016).

2016 rok przyniósł premierę *Czarodziejskiej góry* T. Manna w przekładzie J. Kramsztyka i W. Tatarkiewicza, w reżyserii Hendrika Mannesa. Była to koprodukcja Teatru Malabar Hotel i Białostockiego Teatru Lalek, gdzie prócz ról teatralnych współtworzyłem z Marcinem Bartnikowskim scenografię i kostiumy oraz byłem autorem lalek. Praca nad powieścią Manna wymagała analizy charakteru dzieła. Już w trakcie prób było pewne, że

nie uporamy się z historią Hansa Castorpa w ciągu dwóch godzin. Powstał spektakl czterogodzinny z dwiema przerwami, w którym dane mi było stworzyć po raz kolejny podwójną rolę. Reprezentowałem dwie skrajnie przeciwstawne doktryny filozoficzne, które towarzyszyły głównemu bohaterowi podczas pobytu w uzdrowisku Davos. Jego przeżycia i przemyślenia nad przewijającymi się jak refren wątkami śmierci i miłości, nad którymi panuje nieubłagany czas, zostały wzbogacone o wpływy wolnomyśliciela i miłośnika humanistyki ekstrawertycznego Settembriniego oraz jego przeciwnika w intelektualnych potyczkach jezuita „w stanie spoczynku”, klerykała i profesora scholastyki Naphty. Te dwie postaci często określane są przez miłośników literatury jako walczące o duszę Castorpa. Zatem praca nad ich kreacją wymagała dwóch tonów. W przypadku Settembriniego należało zastosować ekspresję opartą na włoskim temperamencie oraz prowokacji i ekscentryczności z użyciem cytatów w języku włoskim. Bohater ten zamilowanie do myśli, równowagi i piękna objawiał przez radość i fascynację życiem, kulturą i sztuką. W jego postawie przede wszystkim wiara w możliwości umysłu i potencjału człowieka była napędem do nadpobudliwości i wszędobylstwa. Rozróżnienie jego od Naphty, prócz mrocznej wizji człowieczeństwa jako podstawy, opierało się na zastosowanej przeze mnie formie. W rozmowach z reżyserem i dramaturgiem wypadkową była decyzja, abym stworzył głowę przypominającą głowę Chrystusa ukoronowaną cierniem. Cierń jednak zastąpiły krzyże i różańce, przywodzące na myśl dewocjonalia i kult religijny. Dialog z tą formą i operowanie nią polegały często jedynie na zaznaczeniu, kto w danym momencie mówi – na przykład przez podniesienie głowy/lalki. Zatem walka między poglądami średniowiecznymi i potępieniem ciała a renesansowym zachwytem nad istotą człowieka została przeze mnie odegrana w obecności i przy użyciu rzeźby. Animacja w tym wypadku była ograniczona. Lalka miała funkcję znaku.

Reżyser kładł nacisk na sens i intensywność znaczeń zawartych w tekście. Mann w powieści zawarł studium psychologii i biologii człowieka. Świat gorączki w wyniku choroby czy też nieznośną lekkość bytu w świecie kuracjuszy poddanych marazmowi z jednej strony i nagle kończącemu się życiu z drugiej, zinterpretowałem przez wprowadzenie na scenę kościotrupów animowanych przez aktorów oraz postaci śmierci (małej lalki), którą animowałem w momentach poświęconych istocie czasu. Zaprojektowałem również lalkę karlicy (tintamareska), którą zagrałem epizody jako rozerotyzowana siostra Emerencja. W spektaklu miałem wpływ na inscenizację i wprowadziłem między innymi artefakty i ready made, co spowodowało, że wiele scen zagrano z uwzględnieniem założeń teatru ożywionej formy w dość niekonwencjonalny sposób. Budowanie maski teatralnej z gotowych przedmiotów lub inscenizowanie scen za pomocą elementów ruchu i środków plastycznych

na zasadzie happeningu czy performansu (w czym zawierał się element przypadku) stawiały aktorów w dość niewygodnej, aczkolwiek dającej wiele odkrywczych impulsów pozycji. Aktor, happener, muzyk, animator – każdym z nich byliśmy wówczas na scenie. Oczywiście wiązało się to z balansowaniem na granicy dystansu i pełnego utożsamienia się z sytuacją lub postacią, w zależności od momentu spektaklu. Efekt był wynikiem pracy drogą improwizacji. Ten rodzaj pracy z tekstem przy jednoczesnym improwizowaniu materiału plastycznego bez wątpienia wzbogacił mój warsztat aktora, animatora, inscenizatora i plastyka, scenografa, a nierzadko też inspicjenta.

Tuż po premierze *Czarodziejskiej Góry* rozpoczęliśmy pracę nad kolejnym spektaklem. ***Tutli putli. Kto jest dziki?*** było produkcją Teatru Dramatycznego w Warszawie, jego premiera odbyła się pod koniec roku 2016. Reżyserowała Magdalena Miklasz, dramaturgiem był Marcin Bartnikowski. Tekst stanowił kompilację *Tutli Putli* S.I. Witkiewicza, jego dzienników i listów, jak również korespondencji i dzienników Bronisława Malinowskiego i Marii Czaplickiej. Ów trójgłos jedynych postaci na scenie był próbą przeprowadzenia analizy dotyczącej społeczeństwa, pojęcia obcości, przynależności i zasad determinujących życie jednostki. Powierzono mi postać Witkacego, do budowania której wykorzystałem również umiejętności plastyczne i animacyjne. Witkacy w moim wykonaniu znajduje się w rodzaju przestrzeni/pokoju/pracowni, gdzie ma lalki, rysunki, figury i tworzy umowną makietę, w której rozgrywają się partie z *Tutli Putli*. Zatem działania sceniczne postaci Witkiewicza oparłem na tworzeniu – w trakcie spektaklu kreuję za pomocą mechanizmów, lalek, kamery, obrazów i przedmiotów codziennego użytku zmieniającą się inscenizację (projekcja z kamery jest transmitowana na tył sceny i stanowi istotny element wizualny spektaklu). Wspomniałem o zadaniu i kreowaniu świata za pomocą teatru ożywionej formy z dość istotnego powodu – postaci Czaplickiej (Anna Stela) i Malinowskiego (Marcin Bartnikowski) mają swoje przestrzenie. Wszyscy możemy się ze sobą komunikować i dyskutować o naszych poglądach i czynach, przekraczać własną przestrzeń, towarzyszyć sobie, mieszając światy tych trojga – tak został skonstruowany spektakl – na zasadzie luźnej wymiany spostrzeżeń, w którą wciągamy publiczność. Jednak finalnie pozostajemy na swoich miejscach, po wymianie zdań, po wypowiedzeniu dość gorzkich słów dotyczących człowieka, kultury, zasad współistnienia, dążeń ludzkości, demokracji. Sądzę, że ten spektakl jest w dużym stopniu opowieścią o samotności, o chęci bycia z drugim człowiekiem. W tym kontekście wszelkie działania Witkacego w moim wykonaniu zdają się gestem rozpaczony lub po prostu przestrogi. Świat, który tworzę, jest często naiwny, wręcz śmieszny. Formy, które wymyśliłem i których używam, mają swój urok, ale są produktami konsumpcyjnymi. Wyspa z *Tutli Putli* w wykonaniu

interpretowanego przeze mnie Witkacego zostaje ostatecznie dosłownie zasypana tandetą. Element tworzenia inscenizacji w budowaniu roli był efektem doświadczeń plastycznych i improwizacji, pogłębionym oczywiście o przeanalizowanie punktów zwrotnych w biografii Witkiewicza. Po raz kolejny materiał twórczy pozyskałem z mariażu biografii i elementów warsztatu artysty wizualnego. Tym razem mariaż ów stał się dosłownie podwaliną roli – twórcy komunikującego się z publicznością w odbywającym się właśnie procesie tworzenia. Do spektaklu stworzyłem lalki, scenografię i byłem współtwórcą kostiumów.

Kolejna premiera teatralna, w której wziąłem udział, odbyła się w Teatrze Syrena w Warszawie wiosną 2017 roku. W ***Alieji w Krainie Czarów*** L. Carrolla (przekład M. Słomczyńskiego) w reżyserii Magdaleny Miklasz zagrałem postaci: Lokaja Żaby, Susła w scenie szalonej herbatki u Kapelusznika oraz Gryfona w scenie spotkania bohaterki z Żółwicielem. Praca nad spektaklem podlegała przede wszystkim prawom dużej inscenizacji muzycznej, w teatrze kojarzonym z wieloobsadowymi musicalami. Zatem proces kreacji postaci był inny od tych, w jakich dotychczas uczestniczyłem. Szybkie decyzje i myślenie skrótem podczas prób, a także eksploatacja wciąż utwierdzają mnie w dążeniu do gotowości i elastyczności w podejmowaniu zróżnicowanych zadań scenicznych.

W kwietniu 2017 roku w warszawskim Teatrze Ochoty rozpoczęła się druga edycja „Strasznego sezonu”, którego organizatorem i kuratorem był Teatr Malabar Hotel. Program kolejnej odsłony cyklu poświęconego tematyce grozy i horroru Marcin Bartnikowski przygotował wraz ze mną. Temat przewodni stanowiła groza bycia z samym sobą. W tym specyficznym pojęciu zawarły się: groza fantastyczna, bliska J.L. Borgesowi i Rolandowi Toporowi oraz groza metafizyczna spod znaku Witkacego. W ramach tego programu zagraliśmy *Baldandersa*, zorganizowana została wystawa prac plastycznych mojego autorstwa (na której pojawiły się lalki teatralne, maski, artefakty, rysunki, szkice, fotografia i projekty scenograficzne) zatytułowana ***Wymroczka 2***. Jednocześnie wraz z Marcinem Bartnikowskim wziąłem udział jako aktor w premierowych czytaniach performatywnych. Pierwszym było przygotowane przez Jakuba Mroza ***Pożegnanie jesieni*** S.I. Witkiewicza, drugim ***Zamek kaniowski*** S. Goszczyńskiego przygotowany przez Agnieszkę Baranowską.

Równolegle do działań w Teatrze Ochoty zaprezentowaliśmy w gdańskim Klubie Żak inscenizowane czytanie performatywne ***Grochowa*** A. Stasiuka, przygotowane przez Łukasza Lewandowskiego. W związku z pracą nad materiałem tekstowym, analizą i bezkompromisowością twórców dążymy (piszę to w imieniu Teatru Malabar Hotel), aby ***Pożegnanie jesieni*** i ***Grochów*** miały w przyszłości swoje rozwinięcie w postaci spektakli teatralnych.

Kolejną realizacją sceniczną, w której wziąłem udział (tym razem jako reżyser i inscenizator), był spektakl dyplomowy studentów kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku pod tytułem ***Odys. Wracaj do domu***. Premiera odbyła się w grudniu 2017 roku. Wraz z Marcinem Bartnikowskim, który pełnił funkcję dramaturga, postanowiłem zbudować spektakl metodą pisania na scenie – zbierania materiału scenicznego poprzez zadania oparte na aktorskiej improwizacji, rozmowach i analizie wątków zawartych w *Powrocie Odysa* S. Wyspiańskiego (którego fragmenty zostały użyte w spektaklu). Najciekawsze w trakcie prób było obserwowanie początkujących aktorów w zderzeniu z zasadami, których mogłem doświadczyć na mojej drodze zawodowej do tego momentu, a które starałem się egzekwować jako reżyser. Powstał spektakl o bardzo określonym plastycznie świecie scenicznym, gdzie lalki, aktorzy i scenografia służą głosowi dotyczącemu pojęć zbiorowości, narodu, jednostki. Wnioski dotyczące podatności lub oporu przyszłych aktorów na daną formę komunikacji w pracy sceniczej lub ich dążeń zawodowych były bezcenne.

Już jako adiunkt na Wydziale Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w semestrach 2013/2014 prowadziłem Elementarne zadania aktorskie na I roku kierunku aktorskiego. Pierwszy semestr był nakierowany na działania pozawerbalne – budowanie intencji, ich klarowności oraz krótkich relacji i konfliktu wraz z ewentualnym przejściem w formę zwierzęcą (zadanie odczłowieczenia w sytuacji trudnej, krępującej lub ekstremalnej emocjonalnie). W drugim semestrze praca przebiegała na budowaniu relacji – głównie damsko-męskich. Tematy miłości, zdrady i pierwszego zauroczenia zostały oparte na działaniach fizycznych, z użyciem (przez każdego ze studentów) jednego zdania z *Korowodu* A. Schnitzlera. Był to semestr skoncentrowany na pozawerbalnym dialogu i partnerowaniu. Podczas obu semestrów, oprócz scen dwójkowych, studenci pracowali nad scenami zbiorowymi, w których ważne były: budowanie relacji, praca z przestrzenią, klarowne wyrażanie intencji oraz ruch sceniczny.

W roku akademickim 2014/2015 prowadziłem przedmiot Sceny dialogowe na III roku kierunku aktorskiego. Pracę poszerzyłem o analizę dzieła, analizę tematów i postaci, a także o budowanie scen drogą improwizacji. Całość pracy wynikała z momentu rozwoju, w którym znaleźli się studenci i pracy nad *Miłością i gniewem* J. Osborne'a w pierwszym semestrze oraz *Iwoną, księżniczką Burgunda* W. Gombrowicza w drugim. Tamten rok akademicki i tematy podejmowane ze studentami wysunęły na pierwszy plan zagadnienia dotyczące procesu psychologicznego i postaw w konfrontacji i zadaniach kreślonych na opozycji ja kontra grupa.

W roku akademickim 2015/2016, ponownie prowadząc Sceny dialogowe na III roku

kierunku aktorskiego, kontynuowałem pracę nad założeniami wymienionymi wyżej na tekstach: *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* P. Zelenki i *Merylin Mongol* N. Kolady oraz *Tlen* I. Wyrypajewa i *Tupilak* P.O. Enquista Poszerzyłem zadania studentów o bezpośrednie kontaktowanie się z publicznością – dialog z audytorium w procesie budowania postaci – i improwizację, która była drogą do budowania oszczędnej inscenizacji. Ponadto fraza w wypadku tekstu Wyrypajewa oraz ciągła obecność na scenie wszystkich studentów w obu semestrach (zadanie balansowania między dystansem a pełnym uczestnictwem w scenie oraz wchodzenie i schodzenie z pola gry podporządkowane zasadom inscenizacji) stanowiły dodatkowe utrudnienie dla studentów i dały nowe spojrzenie na budowanie procesu psychologicznego i rolę narracji w zadaniu aktorskim.

Moją dotychczasową praktykę artystyczną mogę określić jako przechodzenie od rzetelności warsztatowej do wypowiedzi. Podejmując tematy trudne i niejednowarstwowe w drodze łączenia klasyki i tekstów współczesnych, zetknąłem się z wieloma osobowościami reżyserskimi i aktorskimi. Spektrum wieku, doświadczenia, a także upodobań i umiejętności moich kolegów oraz niełatwe często okoliczności powstawania spektakli wymagały ode mnie otwartości na odmienne od mojej wizje sztuki, teatru, funkcjonowania w zawodzie i komunikowania się w tej nierzadko bezlitosnej profesji. Coraz chętniej decyduję się na tematy i tworzenie świata scenicznego, które w pierwszym odruchu są dla mnie niezrozumiałe lub nawet odstręczające. Uczestniczenie w analizach reżyserskich i dramaturgicznych, eksplorowanie charakteru dzieła i wnioski dotyczące zasad konstruowania spektaklu i użycia w nim form plastycznych, niemalże od razu są testowane na scenie w improwizacjach. Nie muszę chyba wspominać, że w wypadku mojej osoby wiąże się to z poszerzaniem gotowości aktorskiej i plastycznej. Improwizacja jest zagadnieniem bardzo szerokim, w którym można się zagubić, ale które daje też możliwość penetrowania niezbadanych jeszcze obszarów. Droga od podporządkowania się wizji reżysera, przez dialog aż do autonomicznej interpretacji danego wątku lub sceny, wymaga sprawności na wszelkich polach działania aktorskiego. Oczywiście gotowość fizyczna, głosowa, wyobraźnia i emocje są niezaprzeczalnie bardzo ważne. Jednak bez świadomości pozostaje się jedynie odtwórcą.

„No dobrze, może ktoś zapytać [...]. Na czym to będzie polegać ta twórczość?” Otóż poza ogólną koncepcją artystyczną roli, którą daje przeczytana i odpowiednio przez świadomego artystycznego zadania reżysera formalnie nastrojona sztuka, wszystko będzie polegać na rzeczach takich, jak: tu trochę mocniej, tu słabiej, tu obróć się w lewo i wyciągnę rękę, tu zrobię maskę strachu i będę mówił z przerwaniem, tam w sposób równy i ciągle, tu płasko, tam głęboko, tu więcej przez nos, a tam głosem pełnym. A we wszystkie te ogólnie zaznaczone

w związku z całością dynamiczne napięcia włożyć jako subtelniejsze zabarwienia dyskretnie użyty ton uczuciowy, który daje samo znaczenie każdego zdania i słowa. A przede wszystkim rozłożyć wszystkie napięcia w ciągu całej sztuki, nie zużywać wszystkiego od razu i zachować rezerwy na chwile decydujące, w tym przekonaniu, że artystyczny efekt polega na stosunkach a nie na waleniu w łeb.” No dobrze, ale czyż tego wszystkiego nie robi się w realistycznym teatrze?” Owszem, robi się, tylko z inną intencją i w innych proporcjach. Tymi samymi środkami dwóch malarzy maluje, ale jeden tworzy odbicie natury, inny formalną konstrukcję form. Dzieło sztuki od knota różni się czasem bardzo małymi odchyleniami. Tym samym organem głosu można stworzyć dwie jakościowo zupełnie niepodobne do siebie rzeczy, przy pomocy drobnych przesunięć w ustosunkowaniu elementów, ale trzeba wiedzieć czego się chce.⁵

Powołuję się na słowa Witkacego z dwóch powodów. Po pierwsze uważam, że bliska mi jest świadomość treści i formy z powodu działania na różnych polach sztuki i na pograniczu jej dziedzin. Po drugie dlatego, że sztuka teatru oparta jest na zderzeniu z rzeczywistością i pod jej wpływem kształtuje się na bieżąco. Opisy moich działań artystycznych i pedagogicznych nie pozostawiają chyba wątpliwości, że mam na koncie ten rodzaj funkcjonowania w sztuce. Spektakl *Mistrz i Malgorzata* jest pod tym względem dla mnie wyjątkowy. Regularna eksploatacja przez pięć sezonów pozwoliła mi, dzięki kontaktowi z publicznością, obserwować siebie w procesie nieprzerwanej pracy nad rolą. Ponieważ spektakl zakłada bezpośrednie korzystanie z obecności audytorium, miałem okazję na bieżąco śledzić niedoskonałości, poprawiać je i dopracowywać powierzone mi zadania. Rola Wolanda najbardziej zyskała w eksploatacji. Podobnie było z całym spektaklem i resztą zespołu. Pod okiem reżysera i dzięki wnioskom z kolejnych przedstawień aktorzy obecnie więcej uwagi przykładają do indywidualnego i zbiorowego brania odpowiedzialności za spektakl. Pod wpływem czasu spostrzeżenia stały się klarowniejsze i bardziej ugruntowane. Traktuję tę pracę jako bardzo wartościową dla warsztatu aktorskiego.

Swoją dalszą rozwój artystyczny wiąże z działaniem w Teatrze Malabar Hotel. Obecnie biorę udział w próbach do *Ferdydurke* W. Gombrowicza w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (koprodukcja Teatru Dramatycznego i Teatru Malabar Hotel, reżyseruje Magdalena Miklasz). Po raz kolejny moim zadaniem jest stworzenie roli, ale i wykonanie lalek teatralnych. Próby można opisać, cytując Witkacego, jako dążenie do “tworzenia nieznanego, nieprzeczuwanego w jednoosobowej koncepcji całości, wynikającego jako wypadkowa różnych pomysłów”, w którym moja jednoosobowa koncepcja ma swój udział. Wiem jednak, jakie mam zadanie. Ta praca nie jest wynikiem

⁵ S.I. Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 171-172.

przypadku. Witkacy w dążeniu do doskonałości artystycznej kładzie nacisk na Czystość Formy. Zaakcentujmy Czystość, nie Formę (jak to się zwykle robi). Owa czystość jest możliwa jedynie przy harmonii i równowadze składowych. Te z kolei w przypadku realizacji teatralnych wynikają ze świadomego użycia zarówno intelektu, jak i komponentów dzieła (elastyczność w posługiwaniu się nimi jest mile widziana). Poglębione o dialog z rzeczywistością przekładają się na dążenie do dzieł, „które zawsze zaskakiwały mnie rodząc się w sposób nieprzewidziany, jakby nie ze mnie...”⁶. Czy może być coś bardziej nieznanego i nieprzeczuwanego dla twórcy?



⁶ W. Gombrowicz, *Autobiografia pośmiertna*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 305.