

Dr hab. Arkadiusz Klucznik
Wydział Lalkarski
Akademia Sztuk Teatralnych
im. St. Wyspiańskiego w Krakowie
Filia we Wrocławiu

Wrocław, 20 czerwca 2019 r.

W P Ł Y N Ę Ł O

dnia 26.06.2019
L. Dz. 1165/2019 podpis EkierA

**Recenzja dorobku artystycznego i dydaktycznego oraz rozprawy doktorskiej
mgr Mateusza Smaczego**

***Świadomość ciała aktora lalkarza. Próba analizy motoryczności aktorskiej oraz jej przełożenia
na motoryczność lalki, w oparciu o rolę Gustawa w spektaklu „Śluby panieńskie”
w reżyserii Artura Dwulita***

Mateusz Smaczny jest absolwentem specjalizacji aktorskiej Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Swoje studia ukończył z wynikiem celującym. Debiutował na scenie Białostockiego Teatru Lalek rolą Laurentego w przedstawieniu *Montechci i Capuleti* na podstawie dramatu *Romeo i Julia* Wiliama Shakespeare'a w reżyserii Rusłana Kudaszowa. Od debiutu w 2011 roku do dziś zagrał 21 ról w różnorodnym repertuarze. Wraz ze swoim macierzystym teatrem wziął udział w wielu festiwalach – polskich i zagranicznych – na których został uhonorowany wyróżnieniami i nagrodami za kreacje zbiorowe i indywidualne. Jednocześnie brał udział, organizował i prowadził wiele warsztatów teatralnych, działał na niwie lektorskiej, był jurorem w konkursach teatralnych i recytatorskich, obejmował opieką artystyczną, współrealizował i reżyserował spektakle, pokazy i koncerty. Taka działalność na wielu polach sztuki teatralnej świadczy o szerokich zainteresowaniach, oddaniu pracy twórczej i wyjątkowych ambicjach doktoranta.

Od sezonu 2011/12 magister Smaczny rozpoczął współpracę z Wydziałem Sztuki Lalkarskiej AST w Białymstoku, początkowo jako asystent – wolontariusz. Od kolejnego sezonu 2012/13 pracował już na wydziale, asystując na sześciu przedmiotach (*Praca z mikrofonem, Interpretacja prozy i wiersza, Gra aktora w masce, Gra aktora pacynką, Zadania aktorskie z przedmiotem, Zadania aktorskie*) oraz samodzielnie prowadząc dwa (*Gra aktora pacynką i Zadania aktorskie z przedmiotem*). Działalność pedagogiczna w wielu przedmiotach zapewnia doktorantowi doświadczenie dydaktyczne o szerokim spektrum i możliwość późniejszego wykorzystania tego, zarówno w pracy w teatrze, jak i na uczelni.

Dorobek artystyczny

Analizując pracę artystyczną doktoranta warto i należy skupić się na jego dotychczasowych działaniach w Białostockim Teatrze Lalek, gdzie Mateusz Smaczny jest aktorem od roku 2011. Od tego momentu zagrał w 21 produkcjach teatralnych, zarówno konkretne role, jak i uczestniczył w zbiorowych kreacjach aktorskich. Reżyserami tych premier byli zarówno artyści zagraniczni (Rusłan Kudaszow – Rosja; Kata Csato i Andras Veres – Węgry; Oleg Żugzda – Białoruś; Branio Mazuch – Czechy), jak i twórcy polscy – już uznani, jak i młodego pokolenia – Krzysztof Rau,

Wojciech Kobrzyński, Paweł Aigner, Jacek Malinowski, Joanna Gerigk. Pozytywny efekt tej współpracy znalazł swoje potwierdzenie w rekomendacjach, których udzielili doktorantowi niektórzy z wymienionych twórców, przy okazji przewodu doktorskiego. Rekomendujący podkreślają w pracy z nim jego pracowitość, ambicje, wszechstronny talent, a w osobowości – pozytywną aurę i kulturę osobistą.

Nazwisko doktoranta pojawia się w recenzjach. Mateusz Smaczny opisywany jest zarówno jako wyjątkowy indywidualny aktor i animator, jak i członek aktorskiego zespołu, kreujący wspólnie rzeczywistość teatralną. Ta sceniczna współpraca zbiorowa doktoranta wymaga podkreślenia i zasługuje na uznanie, zwłaszcza na scenie animacji i formy plastycznej.

O doktorancie pisano zarówno w internecie, jak i na łamach portali teatralnych oraz gazet codziennych:

- www.bialystokonline.pl
(Anna Dycha; „...Animację ptasią lalką doskonale opanował Mateusz Smaczny...”; 17.10.2017)
- Radio Białystok
(Olga Gordiejew; „...Wierzę w każde słowo Mateusza Smaczego, każdy jego gest, cudownie wypracowaną animację...”; 08.10.2017)
- Kurier Poranny
(Jerzy Doroszkiewicz; „... Błażej Piotrowski i Mateusz Smaczny śpiewająco i tanecznie wprowadzają widzów w trudy służby oficerów werbunkowych...” 19.03.2016)

Doktorant został zaproszony do obsady spektakli o bardzo różnym charakterze: muzycznych, dla dorosłych, dla dzieci, koncertów, inscenizowanych zarówno środkami teatru formy ożywionej, teatru dramatycznego. W każdej konwencji czuje się równie swobodnie, a jego udział zawsze jest zauważony. Świadczy to zarówno o swobodzie doboru narzędzi kreacji scenicznej doktoranta, jak i po prostu o dużym talencie twórczym.

Przedstawienia, w których brał udział Mateusz Smaczny prezentowane były na festiwalach w Polsce (w Białymstoku, Poznaniu, Wrocławiu, Zamościu, Warszawie, Łomży, Toruniu) i za granicą (w Koszycach, Bitoli, Kownie, Pilźnie, Shenzhen, Kavinge i Grodnie).

Choć główny nurt pracy artystycznej doktoranta to aktorstwo, poszerza on swoją aktywność o asystowanie przy reżyserii oraz współreżyserię (również w kreacjach zbiorowych). Można więc wysnuć wniosek, że ta „obok-aktorska” aktywność będzie się poszerzać. W przyszłości będzie to miało bardzo pozytywny wpływ na pracę pedagogiczną ze studentami.

Dorobek pedagogiczny

Doktorant Mateusz Smaczny rozpoczął współpracę z białostockim Wydziałem Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Warszawie już na ostatnim roku swych studiów, jako asystent-wolontariusz w sezonie 2011/12. Od następnego roku pracował już jako pełnoprawny asystent w przedmiotach: *Praca z mikrofonem*, *Interpretacja prozy i wiersza*, *Gra aktora w masce*, *Gra aktora pacynką*, *Zadania aktorskie z przedmiotem*, *Zadania aktorskie* oraz samodzielnie prowadząc dwa *Gra aktora pacynką* i *Zadania aktorskie z przedmiotem*. W pracy pedagogicznej doktorant również wykazuje aktywność na różnych polach, o czym świadczy powierzanie mu przez władze wydziału zadań na różnych przedmiotach. Doktorant zajmuje się więc zadaniami o charakterze interpretacji aktorskiej (*Interpretacja prozy i wiersza*), techniki emisji głosu i interpretacji

jednocześnie (*Praca z mikrofonem*), aktorstwa w technikach lalkowych (*Gra aktora w masce, Gra aktora pacynką*) oraz zadań aktorskich w planie teatru przedmiotu (*Zadania aktorskie z przedmiotem*). To chyba najszersze z możliwych spektrum przedmiotów wykładanych na wydziałach lalkarskich. Powierzenie adeptowi lalkarskiej pedagogiki akademickiej świadczy o świadomym testowaniu umiejętności doktoranta, którego praca poddana jest specjalnemu oglądowi. W wyniku tej praktyki, doktorant otrzymał do samodzielnego prowadzenia dwa przedmioty kierunkowe: *Gra aktora pacynką* i *Zadania aktorskie z przedmiotem*.

Pracując ze studentami szczególną wagę przywiązuje do procesu twórczej edukacji teatralnej, której efektem ma być własna wypowiedź sceniczna pod postacią małej formy teatralnej. W niej to właśnie centralne medium stanowią środki pochodzące z gatunku teatru formy ożywionej, z szerokiego spektrum teatru lalek.

Efekty pracy pedagogicznej Mateusza Smaczego były wielokrotnie prezentowane na festiwalach i przeglądach we Wrocławiu, Warszawie i Białymstoku oraz Hradec Kralove.

Wartość i wartość pracy na uczelni, jej twórczy charakter oraz osobowość doktoranta podkreślają w rekomendacjach wykładowcy Wydziału Sztuki Lalkarskiej – prof. Wojciech Kobrzyński i dr hab. Jacek Malinowski.

Dodatkowo doktorant poszerza dydaktyczne doświadczenia na polu warsztatów teatralnych. Ta działalność warta jest podkreślenia, ponieważ dotyczy ona praktyki, a uczestniczą w niej często ludzie na co dzień nie związani z teatrem profesjonalnym. Wymaga to więc od doktoranta zastosowania zupełnie innych narzędzi pedagogicznych, by uzyskać oczekiwany efekt. Jednocześnie prowadzi to do poszerzenia i wzmocnienia środków, używanych już w pedagogice ze studentami Akademii Teatralnej.

Praca doktorska

Doktorska praca magistra Mateusza Smaczego składa się z dzieła artystycznego – roli Gustawa w spektaklu Białostockiego Teatru Lalek pt. *Śluby panińskie* w reżyserii Artura Dwulita oraz związanej z nim dysertacji doktoranckiej pt. *Świadomość ciała aktora-lalkarza. Próba analizy motoryczności aktorskiej oraz przełożenia jej na motoryczność lalki, w oparciu o rolę Gustawa w spektaklu „Śluby panińskie” w reżyserii Artura Dwulita*.

Wyżej wymieniony spektakl miał swoją premierę 11 września 2016 roku i był pierwszą sceniczną inscenizacją lalkową dramatu Aleksandra hr. Fredry; był więc swoistym eksperymentem artystycznym, łączącym tekst przeznaczony dla teatru żywego aktora i konwencji teatru formy ożywionej – teatru lalek. To właśnie połączenie stało się dla doktoranta doskonałym polem badań nad motorycznością lalki (w tym wypadku klasycznej techniki – jawajki – wiernie naśladowującej zarówno ciało, jak i ruch ludzki), motorycznością ciała ludzkiego – animatora lalki, jak i porównania obu.

Sam spektakl, jego oryginalność dostrzegła krytyka. Pisano o tej realizacji:

...Efekt okazał się ciekawy. Młodzi ludzie marudzący, że Fredro, że lektura, że archaiczny język mogą być pozytywnie zdziwieni. (...) Niespodzianką są lalki, tak sugestywnie animowane przez aktorów, że momentami można ulec złudzeniu, że to żywe postaci, a nie ich drewniano-materiałowy odpowiednik. (...) Lekkość ma też w sobie adaptacja, która sięga po kontrast, zderza różne formy i stylizacje, nie stroni od niespodzianek... - „Śluby panińskie” Fredry zagrane przez lalki. Efekt jest zakasujący”; Monika Żmijewska, Gazeta Wyborcza, 13 września 2016

...Spektakl praktycznie w całości wykreowany jest przez lalki jawajki. Efekt jest powalający! (...) Spektakl jest niebanalnym dialogiem między tradycją a współczesnością. - „Miłość jest zawsze taka sama”; Monika Woronowicz, www.teatrdlawas.pl, 10 października 2016

...Spektakl ma dobre tempo wzbogacone dodatkowo jazzową muzyką (...). Trzeba przyznać, że zapowiadany przez twórców teatralny eksperyment bez wątpienia się udał. - „Śluby panińskie Fredry nie wychodzą z mody”; Anna Kopeć, Kurier Poranny, 2 października 2016

O Mateuszu Smacznym także wspominają recenzenci:

...Gustaw (...) to osobnik z gatunku lobuz-czaruś, do którego wszyscy mają słabość. Nawet jak miota się po scenie, to z wdziękiem. - „Śluby panińskie Fredry zagrane przez lalki. Efekt jest zakasujący” Monika Żmijewska, Gazeta Wyborcza, 13 września 2016

... Na scenie świetnie wypada zawadiacki Gustaw. „Śluby panińskie Fredry nie wychodzą z mody”; Anna Kopeć, Kurier Poranny, 2 października 2016

Zarówno z zapisu w recenzjach, jak i z nagrania wyłania się nam spektakl oryginalny, o bardzo charakterystycznym stylu eksperymentu współczesnej interpretacji scenicznej klasycznego tekstu. Dodatkowo historia jest „opowiedziana” przy użyciu klasycznej techniki parawanowej – jawajki – wzbogaconej efektami rodem z teatru plastycznego i teatru cieni. Dużym walorem przedstawienia jest aktorstwo, aktorstwo lalkowe czyli połączenie animacji lalki parawanowej z doskonałą interpretacją aktorską klasycznego tekstu wierszowanego, z zachowaniem reguł obowiązujących w recytacji takiego wiersza. Wszystko to składa się na wyjątkowy efekt, działający na widza w sposób wysoce artystyczny.

A ponieważ w przedstawieniu użyte zostały lalki – jawajki, których konstrukcja i system animacji połączony jest bardzo motoryką ciała ludzkiego, białostockie *Śluby panińskie* są doskonałym materiałem do analizy motoryki lalki, człowieka oraz połączenia ich. Lalka jawajka jest bowiem jedyną klasyczną lalką (z pominięciem maski), w której animacji aktywność ciała animatora przenosi się na lalkę wprost z jego ciała. Animator nie „uaktywnia” lalki poprzez nadawanie jej ruchu, rytmu animacji „z ręki”, ale z całego ciała. Stąd też jeśli grana postać kuleje, bądź chodzi w jakiś charakterystyczny sposób, to animator charakter tego chodzenia przenosi poprzez rękę trzymającą lalkę wprost ze swego ciała; animator sam kuleje lub sam chodzi w ten charakterystyczny sposób.

W samej dysertacji doktorskiej magister Mateusz Smaczny postawił sobie za zadanie analizę motoryczności aktorskiej aktora, lalki oraz połączenia i porównania ich obu. Dlatego też podejmuje w niej analizę historycznych teorii i praktyk pracy z ciałem w XX i XXI wieku na bazie prac najśłynniejszych reformatorów teatru. Łączy to z własnymi doświadczeniami praktycznej pracy na scenie, podkreśla wartość treningu fizycznego aktora, analizuje teoretycznie i praktycznie motoryczność lalki i człowieka, tworzących osobne i wspólne byty (postaci) sceniczne. Z tych przemyśleń wynikają więc zasady świadomości własnego ciała ludzkiego i na jej podstawie, budowanie motoryki i animacji lalki oraz artystyczne użycie spojenia tych dwóch bytów (postaci) w jedno.

Sama dysertacja doktorska Mateusza Smaczego składa się ze wstępu, czterech rozbudowanych rozdziałów oraz zakończenia, spisu ilustracji i bibliografii.

W rozdziale I – najkrótszym, podzielonym na trzy części – autor zastanawia się nad pojęciami KREACJI, ORGANICZNOŚCI i WSPÓŁODCZUWANIA w wielu kontekstach. W pierwszej części – KREACJA – autor określa znaczenie kreacji jako tworzenia. Ale w aspekcie teatralnym – jako tworzenia bytu scenicznego, roli, postaci scenicznej. Szczególnie w teatrze lalek,

kiedy to rola, byt sceniczny, przybiera materialny kształt – kształt lalki i jej duszy, stworzonej przez animatora. To kreacja formy ożywionej – lalkowego bohatera, postaci, z formy nieożywionej – lalki jako przedmiotu, rekwizytu.

ORGANICZNOŚĆ to część dotycząca znaczeń „zgodne z naturą” albo „wewnętrznie spójne” na różnych polach sztuki, kultury i cywilizacji ludzkiej. Oba te znaczenia mają swą wagę w tworzeniu postaci, roli, zwłaszcza w teatrze formy ożywionej. Chodzi tu o ORGANICZNĄ, naturalną, spójną wewnętrznie kreację bytu scenicznego, bohatera. I choć lalka, nawet antropomorficzna nie musi naśladować człowieka, to jej charakter zawsze odzwierciedla ORGANICZNE ludzkie cechy i tylko w takim wypadku będzie wiarygodna dla widza.

W części dotyczącej WSPÓŁODCZUWANIA, autor dotyka problemów relacji: postaci lalkowej z innymi postaciami, postaci lalkowej z aktorem-animatorem oraz aktorów-animatorów między sobą. Chodzi tu zarówno o współodczuwanie fizyczne oraz odczuwanie na głębszym poziomie – emocjonalne oraz intelektualne. Autor zastanawia się nad naturalnym (organicznym!) współodczuwaniem pomiędzy sceną i widownią – między aktorem (postacią) i widzem. Rozważa takie fizyczne odczuwanie na bazie badań nad ciałem migdałowym w mózgu ludzkim. Ta część ludzkiego mózgu odpowiada za współodczuwanie fizyczne na podstawie oglądu zewnętrznego. Właśnie ten system WSPÓŁODCZUWANIA gwarantuje percepcję teatru formy ożywionej, teatru lalki i maski przez widza. Widz, nawet ten świadomie obserwujący teatr lalek jako teatr animowanych przedmiotów, na podstawie reakcji we własnym mózgu, jest w stanie współodczuwać ze scenicznym bohaterem, a tym samym utożsamiać się z nim. To początek reakcji emocjonalnych widza – obserwatora teatru lalek.

Wszystkie te dywagacje doktoranta skupiają się w punkcie BIOMECHANIKA. Tego właśnie dotyczy rozdział drugi rozprawy doktorskiej, podzielony na dwanaście podrozdziałów: ANATOMIA, ROZGRZEWKA, TRENING I SPORT, EKWIWALENCJA, BIOMECHANIKA MEYERHOLDA, KOORDYNACJA, RÓWNOWAGA, ORGANIZOWANIE MATERIAŁU, ZRĘCZNOŚĆ, REAGOWANIE, KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA i w końcu RYTM.

Autor dysertacji rozpoczyna rozdział BIOMECHANIKA od wytłumaczenia tegoż właśnie terminu, jako nauki zajmującej się analizą adaptacji strukturalnych i czynnościowych narządów ruchu w odniesieniu do praw fizyki. Adaptacje te działają na żywych organizmach, czyli dotyczą motorycznych aspektów organiczności. Termin BIODYNAMIKA na grunt teatru przeniósł podczas I Reformy Teatru rosyjski twórca i reżyser - Wsiewołod Meyerhold, jako kontr-teorię do teorii scenicznego realizmu Konstantego Stanisławskiego, wcześniejszego swego mistrza. I chodź sam Meyerhold nie pozostawił wiele pisanych materiałów dotyczących swoich „biomechanicznych” prac, jego teoria wciąż wzbudza zainteresowania, dyskusje i jest bazą do badań nad teatrem XX i XXI wieku. Znalazła ona swoich interpretatorów w późniejszych opracowaniach, choćby w teorii nadmarionety Gordona Craiga. A od tej teorii do teatru lalek, teatru formy ożywionej już blisko.

W kolejnych podrozdziałach autor rozprawy zastanawia się nad anatomią ruchu – łącząc anatomię ciała ludzkiego z ruchem i zatrzymaniem – statyczną ekspresją (Tu aż prosi się – prócz przywołania rzeźb starogreckich mistrzów, zacytować zasady rzeźb Augusta Rodina, który – by wywołać odpowiednie wrażenie na widzu – często konstruował je wbrew zasadom grawitacji). Autor rozprawy zastanawia się nad anatomią ruchu, wprowadzając do niej element rozgrzewki, treningu i wreszcie sportu, jako nieodzownych składowych ORGANICZNEGO budowania postaci na bazie ruchu. Cytuje tu poszczególne teorie i praktyki fizycznych ćwiczeń, jako narzędzi doskonalenia i samodoskonalenia aktorskiego (rozgrzewki koordynacyjne, ćwiczenia rytmiczne itp.). Wszystkie one pomagają zawsze zarówno w koncentracji własnej aktora na scenie (będąc etapem przejścia pomiędzy życiem a pracą sceniczną), jak i w pracy partnerskiej, w funkcjonowaniu w zbiorowości, zespołu na scenie podczas prób czy spektakli. Doktorant wręcz

cytuje zestawy ćwiczeń, proponowane zarówno przez ludzi sceny, reformatorów teatru, jak i lekarzy czy sportowców, współpracujących z teatrem poprzez pracę nad fizycznością aktora. Wiążąc trening fizyczny z ruchem, autor przywołuje zasadę ekwiwalencji – czyli zastąpienia konkretnego ruchu na scenie poprzez „ekwiwalentny” ruch sceniczny, ruch „grany”, „udawany” choć prawdziwy, opierający się na prawdziwym anatomicznym ruchu ludzkim. Stąd już blisko do animacji lalki, poprzez świadome cytowanie zachowań, pozycji, gestów czy ruchów ludzkiego ciała. Całość takiej kompozycji anatomii i ruchu musi być dodatkowo poddana zasadzie koordynacji, czyli efektywnej współpracy ciała, umysłu i intencji aktorskiej, zarówno w pracy solowej aktora, w pracy z partnerem, ale też – a może zwłaszcza - w pracy zespołowej.

W skład wątków dotyczących analizy ruchu wchodzi jeszcze RÓWNOWAGA (wymieniana często przy studiach nad biomechaniką jako osobny aspekt ruchu, niezmiernie ważny podczas tańca, bez względu na jego styl, charakter czy rodowód kulturowy), ORGANIZOWANIE MATERIAŁU (czyli świadome komponowanie wszystkich elementów ruchu i komponowanie swojego ciała w przestrzeni scenicznej z uwzględnieniem partnera, otoczenia scenograficznego i widza), ZREČZNOŚĆ (umiejętność sprawności ruchu, zdolność jego zróżnicowania, przełamanie banalności ruchu), REAGOWANIE (indukowanie ruchu zewnętrznymi i wewnętrznymi bodźcami; ruch – odruch), KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA (swoista choreografia ruchu scenicznego w przestrzeni sceny 3D) i w końcu RYTM (agogika ruchu, tempo i jego zróżnicowanie; jego wpływ na ruch partnera, zespołu, a w końcu na odbiór przez widza).

We wszystkich podrozdziałach doktorant przywołuje przykłady z historii teatru, jego teorii (szczególnie fragmenty dotyczące I Reformy Teatru) – przykłady zarówno teoretyczne, jak i praktyczne. Uzupełnia je, posilając się przykładami z innych dziedzin kultury i sztuki, takich jak cyrk, film – w tym film niemy i film animowany oraz taniec. Najciekawsze jednak okazują się te, przytaczane z własnej pracy doktoranta, zarówno studenckiej w Akademii Teatralnej, na warsztatach poza nią, jak i w końcu w pracy aktora na scenie oraz pracy pedagogicznej z adeptami lalkarstwa. Ta szeroka gama przykładów świadczy o dokładnym studiowaniu tematyki ruchu przez doktoranta oraz o jego analitycznym charakterze osobowości i świadomym – teoretycznym i praktycznym – poznaniu zagadnienia.

Dodatkową wartością tej części dysertacji doktorskiej jest krótki tekst po ostatnim podrozdziale. Dotyczy on trzeźwego spojrzenia doktoranta na ruch i jego ćwiczenie. Mówi o zachowaniu dystansu wobec treningu fizycznego, który - choć ważny - nie może w treningu aktorskim stanowić głównego nurtu. Autor przywołuje konkretne wypowiedzi mistrzów teatru, którzy – uznając ruch i jego trening za ważny – jednocześnie uznawali go tylko za jeden z elementów treningu aktorskiego, a przesadne przykładanie wagi do niego ganiili bądź ośmieszali. Ten krótki fragment jest dowodem na świadome, intelektualne podejście doktoranta do tematu.

Rozdział III, przedostatni - INDYWIDUALNOŚĆ TWÓRCZA – składa się z pięciu podrozdziałów, a te z kilku pomniejszych. W rozdziale tym, magister Mateusz Smaczny zastanawia się nad składowymi indywidualności twórczej podczas budowy całego spektaklu czy samej roli w aspekcie analizy mniej lub bardziej abstrakcyjnych, nierealnych pojęć. Przywołuje tu, wręcz cytuje, tezy i opinie znanych praktyków i teoretyków teatru: Eugenio Barby, Jerzego Grotowskiego, Michaila Czechowa, Alexandra Lowena czy w końcu swojego nauczyciela – prof. Piotra Damulewicza.

Doktorant dokonuje podziału owych części składowych indywidualności twórczej na cztery grupy, tożsame i posiadające cechy czterech żywiołów: POWIETRZA, OGNIA, WODY i ZIEMI.

Przyporządkowane do żywiołu POWIETRZA – najlżejszego i najbardziej ulotnego – jest ODDYCHANIE – jako najpierwotniejszy instynkt wszystkich organizmów żywych; to właśnie

oddychanie świadczy o życiu. I chodzi tu zarówno o biologiczne organizmy żywe, jak i o „martwe” biologicznie byty sceniczne: postaci, bohaterów, czy w końcu bohaterów lalkowych. Ich życie, zawsze w balansie z oddechem, oparte na nim, jest podstawą LEKKOŚCI. To ona, mimo często pozornego ciężaru materii (np. w przypadku dzieł sztuki z innych dziedzin: greckie marmurowe rzeźby!) dominuje w bezpośrednim odbiorze dzieła i jest gwarantem jego artystycznej jakości. Połączenie ODDYCHANIA i LEKKOŚCI wpływa kolejno na ATMOSFERĘ dzieła, zarówno podczas jego tworzenia (ma to niebanalne znaczenie przy kreacji spektaklu teatralnego, w okresie prób), jak i już podczas prezentacji – wystawy, premiery, koncertu etc. Wszystkie te trzy składowe mają charakter ulotny, nieopisywalny, a jedynie wyczuwalny najdelikatniejszymi zmysłami.

Kolejnym opisywanym przez doktoranta żywiołem kreacji twórczej jest OGIEŃ; w tej grupie znajdują się „najgorętsze” walory – UCZUCIA I EMOCJE, LALKOWE GESTY PSYCHOLOGICZNE i DIALOG EMOCJONALNY.

W części pierwszej – UCZUCIA I EMOCJE – autor zastanawia się nad życiem scenicznym postaci, która poza zewnętrznymi oznakami tegoż życia posiada sceniczną duszę, osobowość, opartą właśnie na uczuciach i emocjach. Wszystkie one indukowane są przez aktora-animatora. I jeśli uczucia i emocje postaci w teatrze żywopłanowym rodzą się instynktownie w aktorze, w jego duszy czy osobowości, a następnie przenoszone są równie instynktownie na graną postać, to w teatrze lalkowym muszą być świadomie i celowo przeniesione przez aktora-animatora na lalkę, formę zewnętrzną. Aktor-animator staje się więc niejako reżyserem swojej postaci, kreując ją zarówno zewnątrz (w ruchu, geście, pozycji), jak i wewnątrz (jej osobowość, charakter z własnych emocji i uczuć). By podkreślić taki świadomy system tworzenia osobowości sceniczej przez aktora, autor dysertacji cytuje teorię Michaiła Czechowa i znaczenie jego pojęcia GEST PSYCHOLOGICZNY. Wyjaśnia tu, jak układa się nasze ciało, jego forma podczas indukowania konkretnej emocji czy uczucia.

Mateusz Smaczny przywołuje również badania i studia nad „archetypami gestów”, by móc użyć ich w tworzeniu na scenie lalkowej archetypów postaw czy osobowości. To już kolejny podrozdział – LALKOWE GESTY PSYCHOLOGICZNE. W nim właśnie, posiłkując się studiami australijskiego lalkarza Neville’a Trantnera, doktorant próbuje określić układ ciała lalki, podczas osiągania konkretnej emocji czy przeżycia konkretnego uczucia. Ma to bardzo ważne znaczenie w aspekcie kontaktu z publicznością, o której doktorant pisał w rozdziale współodczuwania między aktorem i widzem (o anatomicznym organie – ciałku migdałowym w mózgu ludzkim). Widz, widząc na scenie konkretną pozycję lalki, formę jej ciała, instynktownie określa w swojej świadomości jej uczucie czy emocje. Stąd tak ważna wydaje się być świadomość kreowania tej właśnie formy lalki dla osiągnięcia konkretnego efektu „odbioru” bohatera przez widza.

W kolejnej części Mateusz Smaczny dotyka aspektu DIALOGU EMOCJONALNEGO, który obok dialogu słownego i dialogu ruchowego, stanowi podstawę kreacji partnerskiej na scenie. Wszystkie te trzy „kategorie” dialogu muszą ze sobą synchronicznie istnieć w partnerskiej teatralnej rzeczywistości i jak każdy dialog, dialog emocjonalny musi się opierać na zasadzie akcja – reakcja.

ZIEMIA – to kolejna kategoria składowych indywidualności twórczej. Ziemia jest żywiołem najbardziej materialnym; do niej więc doktorant przypisuje formy materialne: formę ciała, formę lalki czy przedmiotu. „...To co materialnie możemy kształtować na scenie, jak masę czy glinę...”. Kształtowanie to powinno być celowe, uważne i sensowne, by uzyskać kolejne narzędzie oddziaływania na widza. Powinno też według doktoranta być poddane pewnemu planowi, programowi, tworząc sceniczną partyturę transformacji.

Ostatnim żywiołem, który przywołuje autor dysertacji jest WODA. Do niej doktorant zalicza pewną płynność energii, emocji, których źródło – za wielkimi teoretykami reformy teatru –

doktorant upatruje w przeponie oraz splocie słonecznym ciała ludzkiego, umiejscowionego w dolnej części mostka klatki piersiowej. To tu rodzi się każde otwarcie i zamknięcie emocji, gestu, ruchu i akcji w ogóle. Tu rodzi się tok i improwizacja; tu rodzi się oddech, a z nim aktywność sceniczna bohatera.

Wszystkie z wyżej wymienionych żywiołów oraz ich sceniczne „składowe” są ze sobą powiązane i istnieje między nimi fluktuacja. Tylko taka dynamiczna równowaga, współegzystencja, gwarantować może sukces w tworzeniu bytów teatralnych, ról i postaci, współpracy i kreacji scenicznej.

Kolejną częścią rozprawy doktorskiej PRACA NAD ROLĄ – częścią najważniejszą – jest opis pracy nad rolą Gustawa w spektaklu *Śluby panieńskie*, która jest dziełem, podstawą dysertacji doktoranckiej. W rozdziale tym autor opisuje bardzo dokładnie wszystkie kolejne etapy i części składowe pracy nad spektaklem, a dokładniej - nad swoją rolą. Opisuje więc schemat scenariusza, jego odstępstwa od oryginału, pracę nad interpretacją tekstu, ćwiczenia rytmiczne dotyczące użycia wiersza klasycznego i kreację roli na bazie tego rodzaju materiału tekstowego. Wyjaśnia też pozycję swojego bohatera w galerii postaci fredrowskich w *Ślubach*, analizuje relacje z kolejnymi postaciami dramatu, by w konsekwencji opisać typ bohatera, który zaproponował w swojej aktorskiej propozycji scenicznej.

Kolejno doktorant poświęca uwagę formie scenicznej swej roli - lalce. Jawajka – bo o taki typ lalki tu chodzi – wydaje się być najtrafniejszą techniką lalkową, która w bezpośredni sposób przejmie energię, motorykę i emocjonalność od animatora. Autor opisuje pochodzenie, budowę -techniczną i estetyczną - swojej lalki Gustawa, w sposób niezmiernie szczegółowy, posiłkując się ikonografią i wcześniejszymi opisami wyżej wymienionej techniki lalkowej. W nawiązaniu do budowy, doktorant określa też zasady animacji, oddech, ruch i gesty lalki, jako narzędzia aktywności scenicznej i składowe budowy postaci na scenie. W konsekwencji czego przechodzi do opisu prób sytuacyjnych. Tu określa partyturę relacji między bohaterami i pracę nad nią, opartą w części na reżyserskich uwagach, a w części na improwizowanych propozycjach aktorów.

Szczególne znaczenie przypisuje doktorant mikro-konfliktom, na bazie których budowana jest kompozycja scen dramatu. Oparta jest ona w dużej mierze na akcji „parawanowej”, z ukrytym animatorem, z niewielkimi wyjątkami pod parawanem, na przykład w teatrze cieni. Kompozycja ta – choć parawanowa, a więc płaska – musiała być stworzona w trzech wymiarach, by uniknąć jednostajności i nudy w obrazie. I mimo ciężaru lalki, mimo długości scen (czasu), aktorzy musieli szczególnie uwagę poświęcić na szerokość i wyrazistość gestu oraz ekspresję i „biomechanikę” lalki, o których w swojej dysertacji pisze doktorant. Taki właśnie spektakl był doskonałym poligonem aktorskich ćwiczeń praktycznych. W konsekwencji doktorant dowodzi, że tworzenie roli w teatrze formy ożywionej, za pomocą tej formy i jej animacji, kreacji jej osobowości, charakteru ruchu i gestu, a w konsekwencji stosunków między innymi postaciami scenicznym musi być połączeniem instynktownych reakcji i emocji aktora-lalkarza z całą paletą środków i narzędzi kreacji, świadomie przez niego używanych.

W aspekcie pracy nad rolą i nad całym spektaklem, autor uznaje czas prób za wyjątkowo krótki, a tym samym wymagający dodatkowego zaangażowania wszystkich twórców. Dochodzące elementy inscenizacji, dodatki scenograficzne, muzyka itp. zaczęły powoli układać całość inscenizacji i koordynować poszczególne jej elementy. Tym samym zaczął rodzić się wewnętrzny rytm pokazu. W praktyce więc stało się widoczne to, co opisuje doktorant w części teoretycznej dysertacji: rytm indywidualny postaci i scen, ekonomika energii i mechanika (biomechanika) postaci, lekkość i energia całości, przepływ emocji i uczuć, ich dialog, a w konsekwencji olbrzymie doświadczenie kreacji scenicznej w praktyce autora. To właśnie dzięki spójności świadomości i improwizacji, przemyślanych zachowań i instynktownych reakcji, w końcu – dzięki koordynacji

energii, formy i mechaniki aktora z charakterem, formą i mechaniką lalki mogła powstać rola Mateusza Smaczego – Gustaw oraz cały spektakl *Śluby panieńskie*.

Bardzo ważny wydaje się ostatni akapit dysertacji doktorskiej. Pisze w nim Mateusz Smaczny: „Mam pewność, że wszystkie przedstawione w rozprawie rozważania skłonią mnie do jeszcze intensywniejszej i jeszcze bardziej świadomej pracy nad własnym aktorskim warsztatem i własną indywidualną twórczością. (...) Mam także nadzieję, że wszystkie badane przeze mnie aspekty świadomości ciała pomogą mi stopniowo zbudować metodę pedagogiczną, która okaże się skuteczna i pomocna dla kolejnych pokoleń aktorów-lalkarzy”. To niezmiernie ważne stwierdzenie, dowód na to, że doktorant traktując serio i profesjonalnie swoją praktykę aktorską, stara się na jej bazie zbudować indywidualną, tożsamą swojej twórczości metodę kształcenia adeptów teatru lalek. To powinien być najważniejszy azymut wszystkich, którzy łączą w swoim życiu artystycznym praktyczną pracę na scenie z aktywnością dydaktyczną. Bo to właśnie o metodę kształcenia, o jej indywidualny charakter powinno chodzić.

Konkluzja

Analizując szczegółowo przedstawiony dorobek artystyczny doktoranta Mateusza Smaczego, jego ambicje twórcze, szerokie spektrum pól artystycznych, ambicje pedagogiczne, poszukiwanie nowych form i metod kształcenia adeptów teatru lalek, dotychczasowe efekty oraz przedstawioną rolę Gustawa w spektaklu *Śluby panieńskie*, jak i profesjonalnie przygotowaną i obszernie napisaną dysertację doktorancką pt. *Świadomość ciała aktora-lalkarza. Próba analizy motoryczności aktorskiej oraz jej przełożenie na motoryczność lalki, w oparciu o rolę Gustawa w spektaklu „Śluby panieńskie” w reżyserii Artura Dwulita* popieram wniosek o nadanie magistrowi Mateuszowi Smaczemu stopnia doktora w dziedzinie sztuk teatralnych /na podstawie art. 13 ustawy z dnia 13 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach – dz. U. Nr 65 poz. 595 z późniejszymi zmianami/.

Mateusz Kleczmierz