

**Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie**

mgr Bartosz Porczyk

***Mój kastrat* – monodram-instalacja mentalna jako  
eksperyment na żywej tkance ciała aktora, wokalisty,  
performera sztuki**

Rozprawa doktorska  
napisana pod kierunkiem  
dr hab. Katarzyny Skarżanki

Warszawa 2023

## Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	3
<b>Rozdział 1 Od pomysłu do realizacji</b> .....	6
1. Konstrukcja pracy doktorskiej.....	6
2. Początek.....	6
3. Realizatorzy.....	8
4. Geneza projektu.....	8
5. Okiem kamery.....	13
<b>Rozdział 2 Budowanie roli – operacja na otwartym sercu</b> .....	17
1. Operacja na otwartym sercu.....	17
2. Pamięć artysty – baza danych.....	24
3. Rola już w nas jest, wystarczy po nią sięgnąć .....	29
<b>Rozdział 3 Ciało jako partner – kreowanie roli z żywej tkanki ciała</b> .....	34
1. Praca na żywej tkance ciała.....	34
2. Śpiew jako głos duszy, mowa głosem rozumu. Konflikt czy porozumienie....	38
<b>Zakończenie</b> .....	48
<b>Bibliografia</b> .....	54
<b>Spis ilustracji</b> .....	55

## Wstęp

Praca doktorska pt. *Mój kastrat* (czyli monodram-instalacja mentalna jako eksperyment na żywej tkance ciała artysty, wokalisty, performera sztuki) podejmuje zagadnienia związane z teatrem dramatycznym, teatrem piosenki, teatrem ciała i szeroko pojmowaną sztuką performansu. To zapis szczególnego aktu artystycznego, jakiego miałem okazję doświadczyć. Miesiące pracy i doświadczenie nabyte na scenie utwierdziły mnie w przekonaniu, iż ciało artysty to żywe tworzywo sztuki i niekończące się źródło inspiracji. Praca nad monodramem stawia przed aktorem ogromne wyzwanie. To konfrontacja wizji artystycznych i osobistych potrzeb eksploracji siebie. Budowanie roli to eksperymentowanie na własnej tkance ciała i ducha. Inspiracją do stworzenia spektaklu stała się postać słynnego, ale niestety zapomnianego śpiewaka Carla Broschiego, zwanego również Farinellim. Zagrałem rolę Narratora, Chirurga, Kastrata. Jest to moim zdaniem fantastyczna okazja, żeby sprawdzić i pogłębić wiedzę o podejmowanym w pracy zagadnieniu.

Pragnę podzielić się wynikami przeprowadzonego na sobie doświadczenia, które oprócz artystycznego wymiaru, zostało podparte wiedzą pozostawioną nam w spuściźnie przez mistrzów rzemiosła sztuki aktorskiej. Dlatego nie bez przyczyny przywołuję w swojej pracy metody pracy Czechowa, Stanisławskiego czy Adler, traktując tę wiedzę jako start do osobistych poszukiwań i zawodowego rozwoju. Nie ma jednej metody, nie ma jednej recepty. Zgłębianie wiedzy nabytej przez swoich zawodowych poprzedników poszerza pole pracy i pozwala świadomie wychodzić na margines błędu, który często okazuje się być nieocenioną wartością. Stawianie się w sytuacji, kiedy ma się wiele do stracenia oznacza brak szans na wygranie czegokolwiek. Ryzyko i towarzyszące mu intensywne (ale jakże mocno świadczące o istnieniu) bicie serca, nadają naszej pracy nowy sens. Na nic się nie zda jakakolwiek wiedza, jeśli nie towarzyszy jej bezpośrednie doświadczenie.

O tych teoretycznych i potwierdzonych praktyką poszukiwaniach będę pisał najwięcej. Nie mógłbym nie podzielić się wnioskami związanymi z pracą z własnym głosem. Droga do opanowania i poznania tego jakże trudnego aparatu, jakim aktor powinien umieć świadomie się posługiwać na scenie nie kończy się dzisiaj. Jest moim zdaniem ciągłym, niekończącym się procesem. Może właśnie dlatego próba wyśpiewania najczystszej nuty z najwyższego dźwięku, tak jak robił to słynny kastrat, skończy się

porażką. Czy dźwięk może być głosem duszy? Z czego zatem powinienem się wykastrować, bym choć w minimalnym stopniu mógł poczuć, zrozumieć dramat wielkiego śpiewaka i oddać to w śpiewie? Czy to jeszcze mój głos? Czy to jeszcze jego głos? Te pytania zadaję sobie bezustannie. Tu chciałbym rozwinąć własne rozważania na temat fenomenu nazwanego przeze mnie *pierwiastkiem euforii*. Jest to, moim zdaniem, wewnętrzny czynnik niezbędny w pracy nie tylko artysty, ale każdego tworzącego, odkrywającego, działającego twórczo człowieka. Zadaję pytania związane z formą teatralną, jaką jest monodram oraz przestrzenią, jaką kreuje w niej artysta improwizujący. Jeden z rozdziałów poświęcę narracji wokalne i narracji słowa jako formom w pełni uzupełniającym się i niewykluczającym się wzajemnie.

Temat Farinellogo podejmuję w swojej pracy kolejny raz. W 2010 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu pracowałem nad stworzeniem spektaklu o życiu śpiewaka. Premiera odbyła się na scenie kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu, a reżyserią zajął się wówczas Łukasz Twarkowski, debiutujący na scenach teatralnych Wrocławia. Po 13 latach wracam do samodzielnej próby zmierzenia się z tematem kastracji. Wspomniane wydarzenie było cennym doświadczeniem. Uznałem jednak, że temat nie został w pełni wyczerpany i pozostawia jeszcze dużo do zgłębienia w swojej tematyce. Być może dopiero teraz, z racji wieku i nabytego doświadczenia byłem w stanie odważyć się na zrobienie spektaklu w taki sposób, by stał się on własną, osobistą, wypowiedzią, bardziej koncentrując się nie na Farinellim, a na Porczyku-artyście. Powołanie postaci Narratora w monodramie, który wspomina daty i miejsca urodzin pozornie niemających ze sobą nic wspólnego chłopców, znacznie ułatwia rozpoczęcie opowieści, wciągając widza w podróż w „niewiadome”. Tym razem Farinelli-Porczyk zaśpiewał. Trzynastcie lat wcześniej nawet nie odważyłbym się na wyśpiewanie jednej nuty, pokornie kając się przed wielkością osiemnastowiecznego śpiewaka. Ten właśnie brak odwagi i cisza po niezaśpiewanej lata temu pieśni na scenie wrocławskiej, kazała mi tę muzyczną lukę z powrotem wypełnić, by dokonało się to, czego tak bardzo pragnąłem. By Farinelli przemówił swoim własnym głosem.

W pracy odniosłem się do następujących źródeł: *Metoda Lee Strasberga*, *Podręcznik ćwiczeń aktorskich* Loli Cohen, *Praca aktora nad sobą* Konstantina Stanisławskiego, *Muzykoterapia w rehabilitacji i profilaktyce* Aldony Gąsienicy-Szostak, *O technice aktora* Michaiła A. Czechowa, *Wewnętrzne dziecko* Anety Łastik, *Farinelli* Patricka Barbiera. W rozprawie zwrócę uwagę na ważny wpływ osobistych doświadczeń i

przeżyć w konstruowaniu roli. Spektakl, dzięki któremu mogłem się uczyć rzemiosła aktorskiego zmieniał się i rósł ze mną, tak jak dziecko rośnie przy swoim rodzicu. Praca przy nim, godziny sam na sam i z współpracującymi przy projekcie, wzbogaciły mnie o doświadczenia, o których zdecydowałem się napisać.

## **Rozdział 1**

### **Od pomysłu do realizacji**

#### **1. Konstrukcja pracy doktorskiej**

Pracę pisemną podzieliłem na trzy części. Pierwsza zawiera wstęp, krótki opis pracy i podejmowanego zagadnienia oraz szczegóły związane z czasem, miejscem i twórcami współpracującymi przy powstawaniu projektu. Następnie nawiązuję do samego procesu tworzenia i etapów pracy od inspiracji przez pomysł do realizacji. Druga część to wnikliwy opis procesu powstawania dzieła, wyciągniętych wniosków i obserwacji. Trzecią część rozprawy poświęcam pracy ciała i głosu.

#### **2. Początek**

W 1999 roku przystąpiłem do egzaminów wstępnych na wydział aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Był to bardzo intensywny okres w moim życiu. Dopiero co zdałem egzaminy maturalne. Nie byłem jeszcze w stanie tak naprawdę powiedzieć, kim chciałbym zostać w przyszłości. Ponieważ pochodzę z Tomaszowa Mazowieckiego, niewielkiego miasteczka, w którym nie było żadnego teatru, mój kontakt ze sceną teatralną i aktorem na scenie ograniczał się zaledwie do paru szkolnych wyjazdów na przedstawienia dla dzieci czy sporadycznie obejrzanych teatrów telewizji. To jednak nie zniechęciło mnie do walki o miejsce w łódzkiej filmówce. Egzaminy były trudne, przeszły wszelkie moje oczekiwania. Przechodząc przez następne etapy selekcji sam nie wiedziałem, czy się cieszyć, czy płakać i uciekać. Przyznam, że po dwudziestu latach w zawodzie aktora, gdzie przeżyłem najpiękniejsze chwile, ale też nawet traumatyczne chwile, tamto poczucie płaczu i chęć ucieczki towarzyszą mi nieustannie. Tyle, że dziś wiem, co z tym zrobić, a może bardziej, co Z TEGO zrobić, by opuścić gardę i bez lęku, z dumą iść dalej i cieszyć się z małych, wielkich sukcesów czy porażek. Ten scenariusz już się pisze. Noc przed ogłoszeniem wyników egzaminów wstępnych spędzam w akademiku uczelni przy ul. Piotrkowskiej. Jutro wszystko się okaże. Zасыpiam na tapczanie w pokoju studenckim i rozmawiam z kimś, kto wydaje mi się, że decyduje o

moim losie. Zwracam się do niego „Mój Boże”, zawierając jego woli. To przedziwne uczucie wewnętrznego konfliktu i dręczących mnie pytań: Czy to jest to czym mam zajmować się przez resztę życia? Czy to jest moje przeznaczenie? Czy znajdę swoje miejsce? Czy będę wiedział, jak to robić? Jak grać? I czy będę w tym dobry?



1 Kadr z filmu *Farinelli - Ostatni Kastrat* (1994 r.)

Zbliżała się już północ, powieki stawały się coraz cięższe. Zapadam w sen. Powoli odchodzę. Światło latarni oświetla drzwi pokojowe jak spot oświetla aktora na scenie. Jeszcze rzucam ostatnie spojrzenie na plakat przyklejony do drzwi, prawdopodobnie zostawiony przez studentów z wyższych lat. Może już absolwentów? Może tak jak ja zaczynają właśnie nowy etap w swoim życiu? Na plakacie widzę mężczyznę, prawdopodobnie śpiewaka. Silne, władcze spojrzenie. Ręka wyciągnięta do przodu, w geście brania. Biała, pomalowana skóra twarzy, a na głowie złoty pióropusz ozdobiony czarnymi pawimi piórami. W okolicznościach nocy, chłodu światła lampy i zbliżającego się nieuchronnie snu, postać z plakatu stawała się czarnym bóstwem, tak pięknym, tak tajemniczym i tak pociągającym, że obraz jego na wiele lat zapisze się w mojej podświadomości. Pamiętam, że zapragnąłem być jak on. Odczytuję tytuł reklamowanego filmu, którego bez wątpienia jeszcze nie znałem, a który obejrzę jeszcze dziesiątki razy. *Farinelli – ostatni kastrat*<sup>1</sup>. Chciałem nim być. Zapragnąłem być królem serc. Zapragnąłem zaśpiewać coś, czego dotychczas jeszcze nie zaśpiewałem. Obraz rozmazuje się coraz bardziej. Farinelli prowadzi mnie korytarzami jakiegoś budynku czy teatru na drugą stronę

---

<sup>1</sup> *Farinelli-ostatni kastrat* (1994) Film belgijsko-francusko-włosko-brytyjski, reż. Gerard Corbiau

snu. Może to już wtedy w 1999 roku prowadził mnie przez korytarz wyśnionego teatru? Może dlatego 24 lata później zdecydowałem się przeprowadzić swojego bohatera przez korytarze Teatru Studio opowiadając historię kastrata. Wierzę w sny, wierzę w proste znaki, we wskazówki które, jeśli się ma otwarte oczy i serce, czytać możemy jak drogowskazy w poszukiwaniu swojej drogi. Czasem mijają lata zanim coś, co głęboko nosimy w sobie, ujrzy światło dzienne. Marzenia, pragnienia, lęki, słabości czy pożądanía dopuszczone do głosu, wyzwolone, w rękach artysty, twórcy stają się budulcem. Narzędziem, dzięki któremu może on stwarzać nowe. Życia tych wszystkich, którzy żyli przed nami, ich historie nie muszą kończyć się z dniem ich śmierci. Czy Farinellemu kiedykolwiek przeszło przez myśl, że za 300 lat będzie taki a taki chłopak, który będzie chciał być Farinellim? Nie wiem! Może dlatego na końcu monologu-arii dedykowanego potędze opery już zmęczony i spocony zadam to właśnie dręczące mnie pytanie.

### **3. Realizatorzy**

Do współpracy przy spektaklu zaprosiłem Annę Herbut, niezależną dramaturżkę, działającą na polu teatru, nowej choreografii i performansu. Anna jest autorką scenariuszy do przedstawień teatralnych i tanecznych oraz tekstów krytycznych. W swoich pracach łączy refleksję teoretyczną z praktyką dramaturgiczną i kuratorską. Jest absolwentką dramaturgii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Z Herbut miałem już okazję pracować przy spektaklach przygotowanych w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Nad scenariuszem pracowaliśmy razem. Ponieważ nie mieliśmy żadnej sztuki ani dramatu nawiązującego do życia Carla Broschiego, większość tekstu powstała na bazie improwizacji scen i materiałów inspiracyjnych. Rejestracją spektaklu zajął się Piotr Czekalski, aktor, absolwent Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie z Filią we Wrocławiu. Piotr jest moim byłym studentem. Świetnie się rozumiemy. Rozwija swoje zamiłowania związane z pracą z kamerą. Obecnie oprócz aktorstwa podejmuje współpracę z produkcjami telewizyjnymi jako operator czy dokumentalista. Wspólnie z Piotrem zrobiliśmy montaż rejestracji mojej pracy.

Spektakl powstał w przestrzeni Teatru Studio w Warszawie dzięki wielkiej pomocy dyrekcji teatru Natalii Korczakowskiej i Romana Osadnika, którzy dali mi do dyspozycji przestrzeń teatru, reżysera światła Krzysztofa Rykaczewskiego oraz reżysera dźwięku Damiana Kruszewskiego. W pracy asystował mi przyjaciel Łukasz Kubiak, który pomógł mi zająć się sprawami organizacyjnymi związanymi z przygotowaniem przestrzeni,



rekwizytami czy pomocą techniczną. Łukasz i Damian biorą również udział w samym filmie, który rozpoczyna się od sceny spotkania organizacyjnego twórców.

Oprawą muzyczną zająłem się sam dbając o to, by muzyka wiernie oddawała i wzbogacała atmosferę poszczególnych scen. W spektaklu użyty został utwór *Lamento della Ninfa*<sup>2</sup> Claudio Monteverdiego, który zaśpiewałem w duecie z Magdaleną Szczerbowską – aktorką Teatru Capitol we Wrocławiu.

Kostiumy do spektaklu stworzyli Gregor Gonsior, projektant mody, absolwent Łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, tworzący również obrazy w przestrzeni miejskiej oraz Krystian Szymczak – kostiumograf, scenograf, projektant mody i reżyser światła. Ukończył wydział Projektowania Ubioru i Scenografii na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

W roli małego Carla Broschiego wystąpił mój ukochany syn Oskar Porczyk.

#### **4. Geneza projektu**

Inspiracją do stworzenia spektaklu stał się dla mnie najslynniejszy kastrat świata Carlo Broschi. Śpiewak wybrał sobie przydomek Farinelli, był najgoręcej podziwianym śpiewakiem swoich czasów i w całej historii kastratów bez wątpienia zajmuje pierwsze miejsce. Magia jego głosu, niezwykłość techniki wokalne i oddziaływanie jego osobowości, uczyniły zeń żywą legendę, którą pasjonowała się znaczna część Europy<sup>3</sup>. Broschi urodził się we Włoszech w Andrii w 1705 roku. Jego ojciec Salvadore Broschi był urzędnikiem państwowym, a matka Caterina Barrese pochodziła z Neapolu. W rok po narodzinach chłopca jego ojciec otrzymał nominację, której splendor spłynął na całą rodzinę potomków Barrese i Broschich. Tak więc Carlo urodził się i wzrastał w środowisku jak na tamte czasy bardzo uprzywilejowanym i wyjątkowym, jeśli wziąć pod uwagę losy innych kastratów siedemnastego i osiemnastego wieku. Młodzi chłopcy byli niemal sprzedawani nauczycielom śpiewu i muzyki. Z wielodzietnej rodziny jeden z chłopców był wybierany, bez względu na to czy był utalentowany muzycznie czy nie, by poddać go

---

<sup>2</sup> Claudio Antonio Monteverdi- włoski kompozytor, violista, śpiewak i ksiądz ur. 1567 r., *Lamento della Ninfa*-kompozycja muzyczna

<sup>3</sup> Szerzej na ten temat: Patrick Barbier, *Farinelli-prawdziwa historia genialnego kastrata*, Warszawa 1998

zabiegowi usunięcia jąder. To miało rzekomo zapewnić finansowy byt rodzinie. Liczono bowiem, że jeśli zabieg się powiedzie, a chłopiec okaże się geniuszem muzycznym, będzie gościł na największych scenach Włoch i w pałacach królewskich. W rzeczywistości jednak dziesiątki dziewięciolatków w tamtym czasie umierało na skutek źle przeprowadzonych zabiegów, często w niehigienicznych warunkach. Jeśli nawet udało się im przeżyć okazywało się, że operacja nie była wykonana prawidłowo. Młody człowiek chorował przez całe swoje życie. Narażony był również na upokorzenia społeczne.



2 Portret Carlo Broschiego, autor nieznan

Bycie „odmieńcem” musiało być nie do zniesienia. W konserwatorium muzycznym kastraci z racji swej delikatności byli inaczej traktowani, odczuwali także szykany nauczycieli i zmęczenie związane z drakońskimi metodami nauczania. Doznawali licznych upokorzeń ze strony pozostałych chłopców z powodu inności. Niejeden z kastratów tracił w konserwatorium zdrowie fizyczne i psychiczne i uciekał w trakcie studiów<sup>4</sup>. Już nie *he*, a jeszcze nie *she*. Tym samym stawali się tym bezosobowym, osobliwym *it*. To właśnie osiemnasty wiek stanowił zarówno szczyt, jaki i schyłek rozpoczętego w zaraniu siedemnastego wieku niekwestionowanego panowania kastratów. Kochanych, uwielbianych, adorowanych, ale też wyśmiewanych i potępianych, zwłaszcza przez

---

<sup>4</sup> P. Barbier, *Farinelli.....*str. 19

kościół. Co tym bardziej dziwi, że większość z nich potem znajdowała w kościołach schronienie, śpiewając w zastępach chórów na chwałę Pana. To właśnie ta epoka, zwana dziś barokiem, zrodziła owo wyzwanie dla rozumu, owo pragnienie, aby blask i zmysłowość niezwykłego głosu postawić ponad wszelkimi względami natury moralnej.

Farinelli posiada czterooktawową skalę, specjalizuje się w koloraturze, żongluje kaskadami ozdobników. Jego tryl jest wyszukany, doskonały, perlisty, regularny i okrągły. Podbija Rzym, Wiedeń, Londyn i Paryż. Potrafi wyśpiewać 150 nut na jednym oddechu. Jego głos wprawia w drżenie. To w konserwatorium muzycznym poznaje swojego mistrza Nicolę Porporę<sup>5</sup>, który stanie się potem jego impresario, którego pokocha jak własnego ojca. To właśnie postać Chirurga w moim dziele będzie nosiła w sobie znamię tego spotkania i jakże zażyłej i gorącej relacji.

O Farinellim mógłbym pisać bez końca. Ale opowiedzenie historii jego życia mijałoby się z celem mojej pracy. Zrozumiałem to na etapie tworzenia scenariusza. Wiele spraw związanych z jego osobą pozostaje do dzisiaj w sferze domysłów, nie zawsze potwierdzonych rzetelnie faktów. Ślady Farinellogo są, niestety, trudne do odnalezienia, mimo że pisali o nim liczni podróżnicy i pamiętnikarze epoki. „Śpiewak był człowiekiem raczej powściągliwym i nie chciał napisać autobiografii. Nie do odnalezienia jest najważniejsza część jego korespondencji adresowana do poety Metastasia<sup>6</sup>. Nawet miejsca związane z jego życiem prawie wszystkie zniknęły”<sup>7</sup>. Zniszczony został jego boloński zamek, najcenniejsza poza głosem spuścizna, jaką zostawił po sobie. Tworzył go ponad dwadzieścia lat, pielęgnował, ulepszał, rozbudowywał. Można powiedzieć, że poświęcił projektowi i budowie swojego dzieła taki czas i uwagę, jakie poświęca się rosnącemu potomkowi, którego nigdy nie miał, a o którym bez wątpienia marzył. Ja również miałem marzenie zabierając się do tego projektu. Być Farinellim. Zagrać go, zrozumieć i poczuć. Odpowiedź rodzić się będzie powoli i w bólu, którego pragnąłem uniknąć, a który to właśnie stanie się kluczem do rozwiązania zagadki. Ale przyjmuję to ze spokojem traktując jako konieczność. Poboli i przestanie. W sekwencji pałacowej retrospekcji, mały Carlo, grany przez mojego syna bawi się ze swoim opiekunem. Chirurg szykuje chłopca do

---

<sup>5</sup> Nicola Porpora (1689-1768) - włoski kompozytor operowy epoki późnego baroku i nauczyciel śpiewu

<sup>6</sup> Pietro Metastasio (1698-1782), włoski poeta i dramatopisarz, od 1730 r. nadworny poeta cesarski w Wiedniu

<sup>7</sup> P. Barbier, *Farinelli*.....str. 12

zabiegu. W osiemnastowiecznych Włoszech, według prawa ustanowionego przez kościół, wybrany do zabiegu odcięcia jąder chłopiec musiał wyrazić zgodę na operację. Czy dziewięciolatek mógł być świadomy konsekwencji takiej decyzji? Zabiegi były wykonywane wbrew pacjentowi, bezprawnie, pod osłoną nocy i usprawiedliwiano je przeróżnymi, pełnymi przedziwnych zbiegów okoliczności wypadkami. Mogło to być na przykład pogryzienie przez psa, dziką świnię lub łabędzia czy fatalny w skutkach kopniak innego dziecka. Upijani, poddani działaniu opium chłopcy tracili coś za czym do końca swojego życia przyjdzie im bezustannie tęsknić. Wokalno-muzyczny nadmiar za cenę fizyczno- cielesnego niedoboru. Pakt zostaje zawarty. W pałacowej sekwencji mój mały Carlo, być może pod wpływem opium, a może przekonany przez chirurga, wypowiada wreszcie sakramentalne „tak”. „Poboli, poboli i przestanie. Zapytał mnie czy chcę...no, to chcę”. Obraz sceny budzi jednak wielkie wątpliwości. Można odnieść wrażenie, że dziecko świadomie zgadza się na zabieg, ale przeczący jednocześnie ruch jego głowy świadczy o ogromnym konflikcie wewnętrznym i dramacie, jaki odczuwa chłopiec patrząc na swojego kochanego opiekuna. To właśnie to samo „chcę i nie chcę” odczuwam w sobie rozumiejąc wreszcie, że czeka mnie zabieg, któremu sam będę musiał poddać siebie, jeśli chcę zrozumieć istotę podejmowanego przeze mnie tematu. Diagnoza powstanie w natchnieniu.



*3 Zdjęcie kadru filmowego z rejestracji spektaklu. Mały Carlo siedzi na widowni*

Młody Carlo jest jak biały, baśniowy jeleń. Niespotykany, wyjątkowy, unikatowy, magiczny. Rodzi się taki raz na 300 lat. Każdy chciałby mieć go mieć dla siebie.

#### 4. Okiem kamery

Moim początkowym celem było stworzenie monodramu teatralnego na scenie kameralnej Teatru Studio. Nie planowałem używać w nim nośników medialnych, jakimi są wyświetlane filmy i podążająca za bohaterem kamera. Z czasem jednak, przechodząc do następnych etapów przygotowań i znajdując nowe rozwiązania scen zrozumiałem, że akcja dramatu rozgrywać się będzie w różnym czasie i przestrzeni. Tak jakby główny bohater wspominał coś co wydarzyło się 30, a może nawet 300 lat temu. Zmiany odbywały się kilkakrotnie, nawet w trakcie jednej sekwencji tekstowej. Podobny efekt trudno byłoby mi osiągnąć na scenie. W teatrze w ramach danej sceny, za sprawą realnej obecności aktora i widza oraz ich biologicznego poczucia upływu czasu, czas mija równomiernie dla sceny i widza. Film natomiast ma szczególną łatwość w kondensowaniu zdarzeń, czym zbliża się do epiki. „Za sprawą montażu czas akcji na ekranie, nawet w ramach pojedynczej sceny, płynie inaczej niż czas biologiczny widza, a przechodzenie z jednego planu czasowego do drugiego jest znacznie łatwiejsze do uzyskania niż w żywym teatrze”<sup>8</sup>. Zaznaczyć też muszę, że rejestracja spektaklu w żaden sposób nie wpłynęła na czas odbioru. Sceny dla potrzeb filmowego obrazu nie były skracane ani demontowane. Znaczy to, że przeniesione na scenę zagrane byłyby dokładnie w takim samym tempie i długości. Doliczyć bym musiał czas na przebranie kostiumu i wniesienie rekwizytów czy dekoracji. Zdecydowałem się na rejestrację spektaklu i zabieg uznałem za słuszny i jak najbardziej uzasadniony. Spektakl zarejestrowany został w przestrzeni teatru. Na wielkiej scenie, w garderobie, w korytarzach budynku, w bibliotece czy w foyer teatralnym. Ta ostatnia przestrzeń najbardziej odnosi się do przeszłości. Dlatego też zdecydowałem się na czarno biały obraz rodem ze starych fotografii. Ornamenty, zdobione ściany, drewniana posadzka czy stary żyrandol przenoszą nas do bolońskiego Pałacu Farinello, który budowany był ponad 20 lat, i w którym zamieszkał pod koniec swojego życia.

Swoiste problemy stawia próba uchwycenia teatru filmem, który gdy chce być wierny realizmowi sceny stanie się nieużyteczny, jeśli nie zastosuje się innego oświetlenia,

---

<sup>8</sup> Szerzej na ten temat: *Didaskalia 171* Wojciech Świdziński *Teatr w oku kamery 2022*

czasem różnorodnych, dłuższych ujęć by podążać za myślą aktora. Nie nazywałbym przedstawionej pracy filmem. Stworzona, według prawideł sztuki filmu, stanie się bardziej instruktywna i okaże się filmem o przedstawieniu. Momentami nawet przypominając dokument.

Oczywiście ta forma wypowiedzi artystycznej, na jaką się zdecydowałem używając kamery, zakłada pewne niebezpieczeństwo. Żywy teatr to nieuchwytny fenomen, zwłaszcza za sprawą jego efemeryczności i żywego kontaktu aktora z widzem. Jako że aktor nieczęsto może pozwolić sobie na stworzenie własnego dzieła, decydując tym samym o temacie, tekście, formie, czasie a tym bardziej miejscu czy budżecie uznałem, że nagranie spektaklu da mi możliwość pracowania z kamerą i jako reżyser i jako aktor. Rozwiązanie to okazało się niezwykle interesujące. Począwszy od wzięcia odpowiedzialności za każde wypowiedziane słowo i jego interpretację, grymas, gest, a kończąc na oglądaniu siebie, poprawianiu czy samokrytyce. Tym doświadczeniem zostaję wepchnięty wręcz w nową relację mnie we mnie i mnie ze mną. Co okazało się być dokładnie tym, o czym chciałem opowiedzieć i czego jednocześnie pragnąłem doświadczyć pracując nad dziełem. Miałem okazję stać się narzędziem, które sam trzymam w ręku. Doświadczać, gubić się, złościć, wzruszać, męczyć i zapominać się. To wszystko stało się budulcem, materiałem, z którego krok po kroku przez tygodnie powstawał projekt.

Oczywiście pojawia się pytanie: Czy kamera nie może stać na widowni rejestrując cały przebieg? Może i tak. Ale opowieść, którą zdecydowałem się przedstawić jest niezwykle osobistą historią, rodzajem spowiedzi, wyszeptanej czasem na ucho widzowi jak cichy sekret czy skrywana od lat udręka. Chciałem, żeby widz mógł ten szept poczuć, by mógł zajrzeć bohaterowi głęboko w oczy, a co najważniejsze by miał poczucie obcowania z nim sam na sam. Dlatego zapis techniczny, nieruchomą kamerą znacznie ograniczyłby wrażenia, jakim poddać mógłby się widz, który przecież nie jest „szeroko otwartym okiem” ogarniającym wszystko. Będzie wodził wzrokiem za akcją, ruchem, obiektem. Widz jest esteta. Rejestracja powinna być wierna idei, a zarazem czytelna na sposób filmowy oraz atrakcyjna w odbiorze. Mając ograniczony technologicznie sprzęt i limit czasowy musiałem przygotować się na drobne problemy związane z ryzykiem niekoherencji materiału. Rekwizyt w jednym ujęciu był w innej ręce niż w pierwszym dublu czy niedopracowane w niektórych ujęciach światło. Na planie filmowym są to błędy niewybaczalne. Wpisany w ten proces margines błędu staje się częścią próby udokumentowania, zapisania procesu błędzenia w poszukiwaniu ideału. Im mocniej

próbowałem go osiągnąć pracując ciężiej, tym bardziej się oddalał. Naprawiając jeden błąd popełniałem dwa następne. Skutki uboczne.

Zarejestrowanie spektaklu zajęło około dziesięciu godzin. Ponieważ byłem ograniczony czasowo i budżetowo, nie mogłem pozwolić sobie na zrobienie wielu dubli, w których mógłbym potem przebierać przy montażu. Szczerze mówiąc, nie chciałem ich robić za wiele. Wiedziałem, jak chcę opowiedzieć swoją historię. Wydarzyło się jednak coś, co nieoczekiwanie zmieniło konwencję sceny finałowej. Ale do tego mogłem dojść tylko metodą prób i błędów. Dzięki montażowi filmowemu udało mi się uzyskać coś, na co w pracy na scenie prawdopodobnie bym nie wpadł. Opowiadający historię narrator w trzeciej części spektaklu, w garderobie, zaczyna rozmawiać z grany przez siebie bohaterem. Postać rozmawia z jej twórcą. To wyjątkowy moment. Porczyk gubi się w swoim własnym spektaklu, w swoim własnym dziele. Opowiadana historia rozmywa się. Tracimy z oczu Farinello, o którym miała być opowieść. Na pierwszy plan wysuwa się Porczyk – artysta. Aktor przyznaje się, że czasem marzenia, pragnienia, pożądania mogą zawieść nas do miejsc bez wyjścia. Porczyk zawiesza się nad opowieścią. Nic już nie mówi. A grana postać przemawia do opowiadającego. Jest jego cieniem. Być może czymś albo kimś, kogo się wypiera albo boi. Celowo piszę w niektórych częściach pracy o sobie w trzeciej osobie. W ten sposób przyglądam się samemu sobie. To pozwala mi z perspektywy czasu łatwiej opisać motywy swojego działania. Ta analiza nabiera głębszego znaczenia. Zwielokrotnienie bezustannie zmieniającej się perspektywy. Porczyk pisze o Porczyku, który próbuje mówić o Porczyku. Zmęczony aktor w garderobie zwraca się do swojego twórcy. Niczym spuszczone ze smyczy alter ego prosi o pomoc. Pragnie jego akceptacji. Żąda jego uwagi po to, by na końcu powiedzieć jak bardzo go kocha. Bartosz poszukujący we wszystkim ideału zgłębia jego wartość dopiero w obliczu porażki. Porażki, której zaznaje sam w obliczu niezagrania roli Farinello, tak dobrze jak sobie to wyobrażał. Horror sytuacji przysłonił scenariusz wyobraźni. A może te miejsca, jak nam się wydaje bez wyjścia są właśnie okazją do poznania siebie samego w nowych okolicznościach. Mówię do siebie samego: „Co ty chłopaku robisz? Przecież to jest nagrywane. Nie możesz każdemu mówić jakie są twoje najskrytsze pragnienia i słabości jakby wiecznie były Twoje urodziny”. W tej rozmowie Porczyk wstydzi się Porczyka. To bardzo intymna sytuacja. Aktor boi się konsekwencji spowiedzi. A jeśli ktoś z oglądających przeczyta między słowami, co przydarzyło się małemu Bartkowi? A było to równie okrutne, jak kastrowanie setek małych chłopców. Czy będzie musiał mówić

więcej? Postać odpowie: „Powiedz to, bo mówienie jest przeciwbólowe!” Ale czy udręka minie? Graniczny moment. Na scenie bym się zawahał. Tu, żeby ukryć łzę i lęk bohatera odwracam aktora plecami do kamery. Twarz odbija się w lustrze garderoby. Mamy już dwie postaci w scenie plus narrator. Bliźniak aktor, lustrzane odbicie. A może to bufor bezpieczeństwa, by nie wypowiedzieć wszystkiego do końca, by nie krzyknąć? Buforem staje się grana postać. Nałożona maska. To nie ja, to tylko rola, można pomyśleć. Pas bezpieczeństwa. W końcowym monologu bohater-aktor opowiada nam sen o latarni morskiej, który bezustannie nawiedza go w nocy. Wchodzi po schodach i nigdy nie może dotrzeć na górę żeby zobaczyć kto tam na niego czeka. Budzi się i zasypia i znowu budzi. Podświadomość płata nam figle. Sen miesza się z jawą. „Ja nigdy nie mogę zobaczyć kto tam na mnie czeka...” – skarży się postać. Być może rozmowa z Freudem, gdyby tylko była możliwa i jego koncepcja funkcjonowania umysłu ludzkiego, doprowadziłaby aktora do nieznannej wieży, odrzucając tak męczącą racjonalność ludzkich wyborów i zachowań na rzecz czynników irracjonalnych i emocjonalnych. Ale kamera, jak czujne oko widza, traci ostrość rozmazując twarz bohatera, by przenieść naszą uwagę na zdjęcie małego dziesięcioletniego chłopca. Czy to Porczyk? Czy Farinelli? W relacjach ukryta jest możliwość rozwoju. W samotności nie odkryłbym tyle na swój temat. Rozwój polega na integracji wszystkiego co w nas jest. Dwoje ludzi ustawionych po obu stronach barykady nosi w sobie to samo. Swoje historie, swój ród, traumę, cierpienia, dotyk napotkanych w życiu ludzi, sny i talenty. Są do siebie podobni, chociaż wydaje im się, że są biegunowo różni. Mogą urodzić się z trzystuletnią różnicą czasu czy w innej szerokości geograficznej, ale nadal będzie istniała możliwość spotkania. Mogą zagłębić się w swoje życia i zafascynować się sobą. **Głębia oznacza wierzch.** Stąd może nasuwać się pytanie kto w tym spektaklu opowiada o kim. Czy Porczyk o Farinellim czy Farinelli o Porczyku?



## Rozdział 2

### Budowanie roli – operacja na otwartym sercu

#### 1. Operacja na otwartym sercu

„Scenariusz zawiera kręgosłup utworu, a także każdej postaci, nie tylko głównego bohatera, wokół którego obraca się akcja, czy jego antagonizmy”<sup>9</sup>. Każda opowieść o Farinellim będzie hipotezą. Zrozumienie tego zajęło mi chwilę. Marzenie wcielenia się w kastrata obejmowało cały szereg osobistych oczekiwań wobec inscenizacji i obrazów, jakie przeniosę na scenę. O tym szerzej napiszę przechodząc do sceny opowiadającej o sile opery i jej wielkości. Ale scenariusz musiał powstać. Bez niego wszystko pozostaje w sferze wyobrażeń. Wiedziałem, że tekst musi być podstawą, trzonem, wokół którego będę mógł działać. Skąd wziąć słowa? I od czego zacząć? Scenariusz powstawał do ostatniej chwili, a w dniu realizacji miał w sobie miejsca a dokładniej tematy, wokół których mogłem pozwolić sobie na dopisanie czegoś, co mogło pojawić się jeszcze w dniu nagrania. Na przykład brak pełnej dekoracji i wielkiego księżycy, który miał być zamontowany na sztankiecie nad sceną. Księżycy, na którym miałem usiąść i unieść się metr nad sceną nie udało się zawiesić, bo sztankiety nie były dość stabilne. Zmieniłem kontekst wypowiedzi. Marzenie nadal było marzeniem o niezagranej scenie, ale dekoracja nie dojechała. Scenariusz był jak nieskończona otwarta książka pisząca się w realnym czasie i przestrzeni. Pracując przy innych spektaklach zwykłem być perfekcyjnie przygotowany do premiery. Bezbłędnie nauczony tekst, opracowane działanie, wewnętrzny monolog były niczym drogowskazy ułatwiające dotarcie do roli. Tym razem pozwalałam sobie na więcej swobody, otwieram się na nieznanne. Eksperymentuję i szukam. „Improwizacja jest jakimś tajemniczym sensem, jest jakimś nowym rodzajem życia, albo nowym narkotykiem, albo nową rozkoszą – nową tajemnicą twórczą, której celem jest przekształcenie i wykształcenie osobowości. Wydobywaniem głęboko ukrytych skarbów na światło dzienne kamerowego

---

<sup>9</sup> L. Cohen, *Metoda Lee Strasberga. Podręcznik ćwiczeń aktorskich*, Kraków 2020

zapisu...w spektaklu powinno pojawiać się wciąż i obsesyjnie słowo improwizacja, jako wtajemniczenie”<sup>10</sup>

Pomimo że improwizacja jest postrzegana jako coś bardzo spontanicznego, podstawą jej jest rzetelne przygotowanie. Tak jak w muzyce improwizacja to sposób grania polegający na układaniu przez instrumentalistę czy wokalistę swojej partii podczas występu. Moimi występami początkowo były próby, a nie sam pokaz spektaklu. Wymagało to jednak ode mnie umiejętności korzystania z narzędzi, jakich nabyłem w edukacji zawodowej i zdobytego na scenie doświadczenia. Tak samo muzyk nie może improwizować nie znając podstaw harmonii i gam muzycznych. Zebrałem wszystkie potrzebne informacje dotyczące tematu, nad którym pracowałem. Oglądałem filmy, czytałem książki i artykuły. To już na etapie prób stało się niezbędnym czynnikiem pracy. Chodziłem z dyktafonem nagrywając całe myśli, zdania. Opisywałem swoje sny, zadawałem pytania, widziałem obrazy. Czytałem o Broschim, próbując sobie tym samym wyobrazić jaki był, jak czuł, za czym tęsknił. Potem spisywałem skrupulatnie fragmenty nagrań i łączyłem w poszczególne bloki tematyczne. Niektóre sceny powstawały etapami i rozbudowywały się z próby na próbę. Pozwoliło to na stworzenie niemal muzycznej formy utworu literackiego, gdzie wstęp, rozwinięcie i zakończenie łączył wspólny temat. By móc opowiadać o operze chodziłem na spektakle do Opery Wrocławskiej i Teatru Wielkiego w Warszawie i bacznie obserwowałem nie tylko to, co dzieje się na scenie, ale i poza nią. Interesował mnie widz jako żywy organizm reagujący na sztukę. Stąd cały fragment o znużonej, zasypiającej widowni, bijącej brawo po dwudziestominutowej drzemce w trakcie drugiego aktu. Temat monologu wzbogacony był o opis osobistego odbioru scenicznych widowisk i towarzyszących temu rozważań. By scena improwizacji mogła się udać musieliśmy z Herbut określić parametry akcji i sceny. Z każdym wypowiedzianym słowem na scenie i działaniem, składałem propozycję, określałem pewien element rzeczywistości sceny. Przyjęciu tej propozycji towarzyszyło zwykle dodanie nowej propozycji bazującej na poprzedniej. Stąd kolejny temat budowany był na poprzednim temacie. Cały fragment o zmysłach, pamięci zapachów i nauczycielce polskiego był moim prawdziwym wspomnieniem. Stał się też wspomnieniem chirurga. Tym samym wzbogacałem świat wewnętrzny bohatera. Przy odtwarzaniu nagrań prób, odrzucane były fragmenty scen, których tematyka zbyt odchodziła od tematu albo się z

---

<sup>10</sup> Krystian Lupa *Rysunki teatralne*, Galeria Sztuki BWA, Jelenia Góra, 2008

nim nie łączyła. Częściej jednak pojawiały się kolejne motywy, które warto było pozostawić w scenie. Dramaturżka dbała o klarowność formy zdań i jasność intencji.

Ogromny wpływ na powstanie scen w procesie improwizacji miał czas i moja kondycja. Były dni, kiedy się złościłem i czułem bezradność. Wchodzimy na scenę ze swojego życia, obowiązków zostawiając za sobą rodziny, przyjaciół, niezłatwione sprawy. Logowanie się w rzeczywistości przynależnej do postaci scenicznej, spektaklu i próby to moim zdaniem niezwykle ważna umiejętność. Wymaga treningu, by pozwolić sobie na separację ze swoim całym życiem i jego sprawami, aby nie przytłaczały nas i nie odbierały skupienia w pracy. Niemożność szybkiego osiągnięcia celu, w wyznaczonym zadaniu na próbach, czasem bywa frustrująca dla aktora. Może temu towarzyszyć uczucie gniewu. Ale na kogo tak naprawdę złości się aktor? Tak, czasem na reżysera, jeśli nie udaje się w pracy porozumieć i znaleźć wspólnego języka. Częściej jednak złości się na siebie, uderzając tym samym w swoje poczucie wartości. To natomiast przenosi się niejednokrotnie ekstremalnie na działanie sceniczne. I ta właśnie ekstremalność ma w sobie też ten załęczek improwizacji i zrywa więzy, w których aktor utknął. Postać w takiej sytuacji czuje się lepiej. Ma fantastyczne warunki do rozwoju i samokreacji. Następuje atak agresji, złość, czasem łzy. Scena operowa pełna jest takich emocjonalnych uniesień, dramy, płaczu. Efektem wyrwania się z tego zniewolenia brakiem kondycji aktorskiej jest nieobliczalność postaci i jej autonomia. Postać nabiera swojej przestrzeni życiowej, wychodzi poza początkowy schemat myślenia o niej. Dlaczego miałbym się tylko smucić narzekając na niezrozumienie idei tworzenia spektakli operowych? Pojawiają się również inne emocje, które mogą ubarwić gigantyczny monolog-arię. Złość, rozczarowanie potem krytyka, żart, wykpienie, błaganie, szyderstwo, radość. Jeden stan nie musi wykluczać drugiego. Wszystkie wykorzystane zabarwienia emocjonalne pracują na końcowy obraz, którego efektem jest wielki rytuał zerwania z utopią, niespełnionym marzeniem. Innym razem przychodziłem z pozytywnym nastawieniem i poczuciem, że nic nie sprawia mi trudności. Była to odmienna kondycja, pozwalająca na rozszerzenie pola wolności. Dobrze pamiętam próbę sceny opowiadającej o marzeniu stania się pierwszą muzyczno-intelektualną diwą w kraju. Tego wieczora miałem w sobie otwartość na wydobycie swojego głupka, przysłowiowego idioty, który nie musi liczyć się z konsekwencjami wypowiedzianych słów. Idiota zdradza sekret, znowu zmienia się wewnętrzny pejzaż. Jest w tym odważny, bezkompromisowy i bezczelny. I bardzo pewny siebie. Towarzyszyło mi wewnętrzne poczucie siły nie do pokonania, mimo iż ciało fizycznie dawało znaki wielkiego zmęczenia.

Oczywiście temat improwizacji był już wcześniej ustalony. Tym razem towarzyszyło temu położone wewnątrz skupienie, wyciszające ciało. Ciało chciało siedzieć. Nie chciało krzyczeć i biegać jak w poprzedniej scenie. Zatrzymało się, zahamowało. Jakby było mądrzejsze. Ale ta mądrość to nie mądrość ludzka, ale zwierzęca. Coś, co wynika z natury i jej siły. I ogromna potrzeba kontemplacji wynikającej z odwagi. Pozwolenie sobie na bycie nagim. To coś ze mnie już mówiło. Dałem sobie czas i pozwoliłem sobie w tym trwać. Patrzeć odważnie przed siebie z dumą. Pojawił się pejzaż, nastrój w aktorze. Humor i dramat przeplatają się w monologu o operze, a smutek i niemoc w sekwencji snu o latarni morskiej. Wiele jednak scen i tekstów zostało usuniętych. Osobiste zaangażowanie i zmęczenie ciała w trakcie prób przyczyniło się do wydobywania z siebie słów, zdań niesłychanie osobistych, ale ciągle monologujących z głównym tematem. Doznawałem niemal ubocznego, odmiennego stanu świadomości, wynikającego z indywidualnego doświadczenia. Stanu, w którym rola przejmuje władzę nad aktorem i zaczyna mówić swoim głosem. To był ten etap pracy, w którym powstawał język, jakim przemówił mój bohater. Wtedy uświadomiliśmy sobie z Herbut, że to podstawa inscenizacji. Czy to już nie wtedy wchodziłem w osobistą relację ze swoim bohaterem? Czytając o dzieciństwie Carla wracałem do swojej przeszłości. Przeglądałem stare fotografie, wspominałem tych co odeszli. Pożywką do tworzenia stało się czytanie dwóch biografii jednocześnie – mojej i Carla. Łączenie doświadczeń osobistych z procesem tworzenia tekstu czy jego analizą i z obserwacjami z własnego życia to sposoby pracy, które przecież wzajemnie nie muszą się wykluczać. Takie podejście do pracy nad rolą reprezentuje *Metoda amerykańska* stworzona przez kolektyw teatralny The Group Theatre założony w roku 1931 w Stanach Zjednoczonych przez uczniów Ryszarda Bolesławskiego i Marii Uspieńskiej. Byli to Lee Strasberg, Cheryl Crawford i Harold Clurman<sup>11</sup>. Odnoszą się oni do *Metody Stanisławskiego*, która obejmuje „zarówno sposoby pracy treningu aktorskiego, jak i technikę przydatną w samodzielnej pracy nad rolą”<sup>12</sup>. Metoda ta kładzie nacisk na taką pracę nad rolą, która wymusza na aktorze konstruowanie jej z przeżyć osobistych. To wymaga uwagi i poświęcenia. Może być to proces trudny, bo będzie odnosił się do nie zawsze przyjemnych osobistych doświadczeń. Zrozumiałem, że aby mówić o Farinellim powinienem poszukać między nim a sobą wspólnego mianownika. Tematu, który będzie

---

<sup>11</sup> Źródło: D. Krasner, *Strasberg, Adler i Meisner Metoda BN*. Dialog nr 11/2002.

<sup>12</sup> H. Clurman, *The Collected Works of Harold Clurman*, New York 1994.

łączył nasze drogi. Wspólny koralik na bransoletce z podwójną żyłką. Wymagać to będzie ode mnie „zajrzenia pod swoją skórę, rozcięcia jej i głębszą na wielu poziomach obserwację”. Operacja na otwartym sercu. Opis zabiegu kastracji chłopców zrobił na mnie tak silne wrażenie, że wiedziałem, iż musi znaleźć się w spektaklu. Przeczuwałem, że operowany i operujący funkcjonują w przedziwnej, niewytłumaczalnej relacji. Balansowanie na granicy światów bohaterów powoływanych do życia przeze mnie i wychodzenie z nich, potem komentowanie staje się swoistego rodzaju wiwisekcją, zabiegiem, operacją przeprowadzoną na oczach ludzi. Zabieg ten dokonuje się na żywej tkance, jaką jest aktor – Porczyk. Ten natomiast jako chirurg wykona go na scenie pochylając się ze skalpelem nad przystrojonym białymi liliami ciałem chłopca.

*Mój kastrat* jest zatem podróżą w wykreowanym przeze mnie świecie. Staję się operatorem, sprawcą zarazem. Zawarte w dziele teksty literackie, działania aktorskie, obrazy mają zatem charakter dokumentalny. Chcę, żeby widz też był świadkiem tego procesu, tego wysiłku pisania, opowiadania, tworzenia. Proces twórczy może być różny, mniej lub bardziej skomplikowany. Może być inspirowany osobistymi przeżyciami czy opowiadać o sprawie, która dotyczy nas wszystkich. Przyświeca temu aktowi nadrzędny cel, którym jest chęć spełnienia się jako człowiek-artysta. Dzięki temu dzieło sztuki ma szansę oddziaływać na innych nakłaniając do refleksji. Pięknie jest uczyć się siebie i warto podjąć ten wysiłek. Dzieło może stać się manifestem w drodze do wolności ducha a wolność artysty wynika z twórczego sprzeciwu wobec wszystkiego, co kształtuje życie człowieka. Od systemu szkolnictwa przez konsumpcję, paradygmaty, kończąc na kościele katolickim i polityce. To właśnie dzieło artysty pozwala twórcy na konfrontację z postrzeganym światem. W jednej ze scen bohater przyznał się, że „zaszczepił” sobie reotaksję i staje zawsze pod prąd. Chciałem, by widz szedł za mną. Gestem głowy i zaczepnym uśmiechem ośmielałem go gdy nakładałem marynarkę z końskiego włosia. Zapraszam do swojego świata. Namawiam oglądającego, by przeżył to ze mną. Chcę, żeby się wzruszył i zapomniał w mojej podróży. Pragnę, by zobaczył we mnie siebie, współodczuwał. Dlatego spektakl zaczyna Porczyk-Narrator opowiadając współtowarzyszom projektu jak będzie przebiegać praca. Zaraża kolegów wizją. Zaczyna od opowieści o sobie samym, dacie urodzenia, dzieciństwie, zestawiając jednocześnie informacje związane z podmiotem opowieści, czyli Farinellim. Sugerowana zostaje jakaś nieznana nam jeszcze zależność między tych dwojgiem. Kiedy grałem Narratora najczęściej towarzyszyły mi: potrzeba klarownego opowiedzenia historii i przedziwna

niemożność uchwycenia nieuchwytnego. Dlatego narrator pieczołowicie dobiera słowa, czasem brzmiące jak poezja, by potem znowu się zawiesić, zamknąć oczy i opowiadać dalej. Pod powiekami przegląda pocztówki zdarzeń, widzi twarze. Wymagało to skupienia i użycia minimalnych środków wyrazu. Oczy i dłonie. Na nich skupiałem się najbardziej. Przez oko widz dostrzec może pracę pamięci, przeglądanie katalogów wspomnień, a dłonie wyrażały chęć opisania, określenia ram aury, którą chciałem objawić słuchającym. Narrator jest niczym wartownik u bram czegoś jeszcze nieobjawionego. Zna tajemnicę i odkrywa nam ją, ale czasem ona wymyka mu się lub gubi. Znika i uporczywie jej nie ma. Sprawozdawca zapada się w historię, która jakby od nowa sama się opowiada, a on już nie ma na to wpływu. Czasem moje ciało w trakcie sceny zastygało jak kamień. Nie czułem potrzeby robienia niczego więcej. Tylko zamknąć oczy i mówić dalej. Zastygłe ciało staje się wehikułem do przeszłych obrazów, wypartych uczuć, pogubionych pejzaży. I tej utracie towarzyszył jakiś wstyd. Tak jak gubi się cenną pamiątkę albo nowy prezent od kogoś ważnego. Narrator znajdzie zgubę w scenie finałowej. Znajdzie siebie samego.



*4 Scena z biblioteki. Zdjęcie kadru filmowego z rejestracji spektaklu*

Na oczach widzów i słuchaczy powołuję postać Chirurga. Ale ten już wie, że mówi do słuchającego, oglądającego wszystko widza. Chirurg czuje kamerę. Nie ukrywa, że ona jest. Z chirurgiczną precyzją i rozważą dobiera słowa, jest mówcą, oratorem. Jakby przemawiał w sprawie oskarżenia. Nie tłumaczy się. Ale można odnieść wrażenie, że broni swojej postawy. Wspomina chłopca, z którym bez wątpienia łączyło go coś wyjątkowego. Na myśl nasuwa się protokół przesłuchania, mowy sądowej wykorzystywanej tak powszechnie w konwencji teatru faktu. Stajemy się świadkami narracji szkatułkowej, czyli

opowiadania w opowieści. W toku relacjonowanej historii pojawia się kolejny narrator ze swoim mitem, a za nim następny. Widz może oczekiwałby spotkania się z samym Farinellim, ale na to spotkanie będzie musiał jeszcze poczekać. Powracając do historii kastrowania chłopców i pobudek, jakimi kierowali się ich opiekunowie i rodzice, wspomnieć należy, iż jeden z biografów kastrata opisuje, że w przypadku małego Carla był to upadek z konia. Ale to tylko oficjalna wersja zdarzeń. Dlatego zdecydowałem się ubrać chirurga nie w klasyczny, biały kitel lekarski, a w marynarkę z końskiego włosia. Chciałem też, by miał cechy dzikiego, nieprzewidywalnego stworzenia, zdolnego do wszystkiego, które w końcu monologu o „Pokoju z żywych ścian” złoży obietnicę chłopcu: „Podetnę Cię i złapię i znowu podetnę... i uniosę Cię Carlo na sobie...”. Mój chirurg uwodzi widza, czaruje go. Jest katem, którego wrażliwość zaczynamy rozumieć. Jest tajemniczy, czasem dowcipny. Ma spojrzenie wilka przesywające stojącego przed nim człowieka. Jest nieprzewidywalny. Za chwilę jest czuły i żartobliwy, by potem zapomnieć się i zanurzyć we wspomnieniu z rozmytym wzrokiem dziecka. Zaczynamy go lubić. Współczujemy mu. Dajemy się prowadzić. Wchodzimy w jego opowieść o dzieciństwie, o matce, która przywiązywała go do kaloryfera. Kat staje się ofiarą. Ofiara katem. Efekt motyla jako teoria wyjaśnia, jak drobne, często niezaplanowane decyzje, działania wpływają na całe życie jednostki. To zjawisko stanowi element teorii chaosu, jest czymś, na co nie mamy wpływu i czego nie jesteśmy w stanie przewidzieć.

We współczesnym teatrze, który korzysta z repertuaru dramaturgicznego minionych epok, *Mój kastrat* jako utwór poetycki ma szansę stać się pośrednikiem między dziełami przeszłego czasu a dzisiejszą publicznością. Dlatego starałem się napisać rękopis w taki sposób, aby dostosować go do nowej sytuacji odbioru, tzn. kontekstu społecznego, odmiennej wrażliwości estetycznej czy oczekiwań jakie stawia publiczność. Widz chce poczuć się wciągnięty w opowiadaną historię, a nie tylko być edukowanym w danym temacie. Przychodzi do teatru czy kina, by dzięki emocjom aktora mógł mieć dostęp do swoich własnych. Tworząc spektakl zapraszam widza do wykreowanego przez siebie świata. Aktorstwo, dekoracja, kostium, ruch sceniczny, muzyka i światło podporządkowane zostają wspólnej koncepcji artystycznej i jednemu światu na niespełną godzinę. Wierzę, że język, którym mówię nie zdradzi mnie. Jest językiem tej przestrzeni, tego kawałka czasu, gdzie to, co świadome i zaplanowane spotka się nieuchronnie z tym, co podświadome i czego zaplanować się nie da. Operacja nie kończy się jednak na oddanym do recenzji dziele. Sama próba opisanego go teraz, nazwania stanów

emocjonalnych czy pobudek do działań scenicznych to bezustanna próba zdiagnozowania siebie w kontekście swojej scenicznej wypowiedzi, dzieła. Chirurg powiedział: „Układam z surowych danych diagnostyczną poezję. Co to znaczy? To znaczy, że muszę mówić własnym głosem, którego rytm, dykcja, brzmienie, melodia stanowią zadośćuczynienie. Bo maszyna medyczna jest niema. Nie ma nazw dla narządów, które przestały już istnieć”. Teraz słowa stają się narzędziami w próbie opisanego tego co czułem, oddając się pracy nad spektaklem. I znowu operacja. Znowu diagnoza, precyzyjne cięcie zdań, dobór słów, przecinków, akapitów.

## 2. Pamięć artysty – baza danych

W epoce *Big Brothera*, internetu jako świata alternatywnej rzeczywistości, w kolorowym świecie papierowych telenoweli coraz trudniej znaleźć chwile spokoju i refleksji. Żądza pieniędzy i pogoń za sukcesem odbierają ludziom cenny czas, który powinni poświęcić najbliższemu i własnemu rozwojowi. Lustra zniekształcają obrazy. Nie ma w nich prawdziwych twarzy. Przerost formy nad treścią w kolorowych piśmiślach i tanich programach są powodem tego, że ludzie pragną być piękni i idealni. Niestety, próba dorównania hollywoodzkim kanonom piękna sprawia, że zmieniając twarz zapomina się o pięknie wewnętrznym. Znani i lubiani wyglądają już tak samo. Kobiety, jedna podobna do drugiej. Ten sam nos, te same usta, naciągnięte brwi. Filtry zmieniające rysy twarzy, instagramowa karuzela masek. Już nie wiadomo co jest prawdziwe, a co spreparowane przez program *beauty face*. Kult młodości i piękna powoduje wyparcie wszystkich tych, dla których wnętrze i wrażliwość więcej znaczą od mózgowych wybielaczy czy nowych pośladków. Mieć jest ważniejsze niż być. Gonić do mety, której nie ma. Każda epoka ma swój maraton. Czas się zatrzymać. Do tego świata nie należy mój chirurg. Nie podpisuje się pod nim, nie partycypuje w tworzeniu go. On chce iść swoją drogą na swoich zasadach, płacąc za tę decyzję swoją cenę.

Mój chirurg uważa, że wszyscy jesteśmy pacjentami. Chirurg to nieodłączna część każdego z nas. Każdy z ludzi ma w sobie swojego chirurga, podtrzymującego życie, wiarę, nadzieję. Czasem jest surowym oskarżycielem czy bezwzględny krytykiem. Ale tak naprawdę jest tym wewnętrznym dzieckiem, które rośnie z nami w nas do końca i nas kładzie do snu śmierci. To najbliższy przyjaciel i najtrudniejszy rywal, z jakim przychodzi



nam niejednokrotnie konfrontować się w granicznych momentach życia. Aneta Łastik, doświadczony pedagog i wybitna piosenkarka, przepięknie opisuje to zjawisko w swojej pracy: „Termin wewnętrzne dziecko nie jest nowy. Spotykamy go w wielu terapiach i technikach pracy w wyobraźni. Proponuję wziąć swoje wewnętrzne dziecko za rękę i prowadzić je całe życie. To daje inną perspektywę i bardzo ożywia nasze zdolności twórcze”<sup>13</sup>.

Obecnie inaczej myślimy o dzieciństwie, o dzieciach jako indywidualnościach. Jesteśmy bardziej świadomi. Rozwój jednostki postrzegamy w kontekście rozmaitych wpływów społecznych, reprezentowanych przez dorosłych, kolegów ze szkoły. Jesteśmy poinformowani, jak techniki socjalizacji, stosowane przez opiekunów, rodziców czy nauczycieli, podobnie jak proces nauczania i wychowania, determinują te zmiany. Ojciec Farinellogo umiera z dala od syna w wieku trzydziestu paru lat. Ten brak pozostawia w duszy dziecka ogromną wyrwę, którą wypełnić mógł tylko mistrz chłopca. Prowadzący Farinellogo od wczesnych lat nauki w konserwatorium Porpora, staje się owym zastępczym ojcem. Po latach będzie miał ogromny wkład w promowanie artysty na światowych scenach i będzie jego impresario, czerpiąc z tego ogromne korzyści finansowe. Stał się on dla chłopca przede wszystkim oparciem moralnym i znakomitym nauczycielem. To pozwoliło mi tworząc postać chirurga myśleć szerzej o tej postaci. Wtedy nie mamy do czynienia tylko z katem, oprawcą, winowajcą. A relacja tych dwojga zdaje się być bardziej złożona i tym samym ciekawsza z aktorskiego punktu widzenia. Chirurg nie jest tylko lekarzem, starszym o trzydzieści lat panem w białym kitlu. Odnajduję w nim pasjonata sztuki, dokonującego aktu „body art” na ciałach młodych chłopców. Przygląda się im, studiuje ich z wielkim poświęceniem. Carlo dla Chirurga staje się wyjątkowym, jedynym w swoim gatunku kwiatem, który trzeba ocalić i pokazać światu. Czuję, że muszę zagrać to z ogromnym zaangażowaniem, umiłowaniem każdej chwili spędzonej z chłopcem. Kat nie musi być postrzegany jako osoba nieczuła, szorstka, okrutna. Mój bohater ma w sobie światy, kolekcjonuje w pamięci zapachy, a dotyk drugiego człowieka jest dla niego wydarzeniem niemal granicznym. Tym bardziej starałem się być uważny na każdy gest, grymas i słowo swojego młodego partnera scenicznego. Sam jestem ojcem dwóch synów. Każdego dnia przeglądam się w ich oczach i uczę się od nich. Patrzę na nich jak na siebie.

---

<sup>13</sup> Aneta Łastik *Wewnętrzne dziecko*, Warszawa 2008, str. 11

Chirurg ostatecznie bardzo kocha młodzieńca. Spośród tysiąca, którzy przeszli przez jego szkołę, tego pamiętał najbardziej. Carlo był wyjątkowy.



*5 Przygotowanie do operacji. Zdjęcie kadru filmowego z rejestracji spektaklu*

Motyw ojca i syna jest znamienny w kontekście Broschiego. Sam nigdy nie zostanie ojcem i będzie o dziecku marzył całe swoje życie. Ten przeogromny brak, niemożność przedłużenia swojego rodu, będzie wielokrotnie odbijał się na zdrowiu psychicznym kastrata.

Zawsze pragnąłem mieć syna i cieszyć się jego sukcesami, patrzeć jak wzrasta i przerasta mnie swoją mądrością i talentem. Tu odbija się moja relacja z ojcem, którego brak sam odczuwałem. Całe lata wierzyłem, że poszukiwanie ideału, perfekcjonizm we wszystkim, czego się dotknę zwrócić uwagę ojca i spojrzeć on w moim kierunku. To jednak doprowadzało mnie do frustracji i smutku, zwłaszcza kiedy nie udawało mi się osiągnąć czegoś w taki sposób, w jaki tego oczekiwałem. Moje życie, mój ojciec – mój chirurg. Porpora postawił Carlovi wysoką poprzeczkę. Kazał uczniowi przez parę lat powtarzać tę samą stronicę ćwiczeń, aby oswoić go z trudnościami, nieodłącznie związanymi z karkołomną wokalistyką baroku. Ćwiczył chłopca niezliczoną ilością arii wykorzystujących wszystkie możliwości ludzkiego śpiewu. To skłoniło mnie do przywołania mojego spotkania z nauczycielem śpiewu. W drugiej części spektaklu

Porczyk-Farinelli w białych kalesonach i czarnym pióropuszu w gorączkowym uniesieniu opowiada o scenie opery, jej wielkości i sile. Często padają słowa: oddycham, nabieram powietrza, trzymam oddech, oddychaj chłopcze. Monolog staje się niezaśpiewaną, wymarzona arią, wymagającą przecież ogromnego wkładu oddechu. Oddech przeponowo-żebrowy skupia się na pracy mięśni dolnych żeber, mięśni brzucha i przepony. Jest to metoda oddechu zdecydowanie najbardziej skuteczna w śpiewie klasycznym, gdyż pozwala na regulację siły wydechowej, a także usprawnia kontrolowanie emisji głosu. W konserwatorium, podobnie jak u Porpory, praca nad oddechem stanowiła zasadniczy element lekcji kastratów. Wspomniany przeze mnie z czasów filmówki nauczyciel robił ze mną dokładnie to samo. Znowu operacja na ciele i umyśle. Uruchamia się we mnie impuls. Złoszczę się, krzyczę, nie godzę i jednocześnie karnie staję w pozycji gotowości do śpiewu jak najlepiej wyszkolony do pokazu koń. Dumny, ale też zagubiony na granicy płaczu i absurdałnego śmiechu. Czekać na pochwałę albo naganę. „Ale ja chcę śpiewać własnym głosem” – krzyczy aktor. Każda z powołanych do życia postaci chce mówić własnym głosem, upomina się o ten przywilej. I znowu oddech, byleby tylko przetrwać, nie utonąć. „Każdy z nas ma okresy w życiu, gdy mówi: „już wiem” i wtedy jest to zawsze początek cofania do punktu wyjścia i informacja, że dziecko „przebrało się” za dorosłego, podczas gdy prawdziwy dorosły „wyjechał”, zostawiając je ze starymi nawykami”<sup>14</sup>.



6 Scena pałacowa. Ujęcie kadru filmowego z rejestracji spektaklu

---

<sup>14</sup> Aneta Łastik *Wewnętrzne dziecko*,...str. 13

Czymś niesamowitym i pięknym była relacja z moim synem grającym Carla. Przed przystąpieniem do pracy na planie wszystko mu wytłumaczyłem i cierpliwie objaśniłem plan działania. Niejednokrotnie patrząc na wspólne kadry miałem oczy pełne łez. Może ziściło się moje niespełnione marzenie wielkiej przygody z ojcem? Tyle, że tym moim ojcem stałem się ja sam, bo przecież nim jestem tak, jak mój syn jest częścią mnie. Pamięć naszych przeżyć jest zapisana w naszym sercu i mózgu. I tą pamięcią i tą emocją podlewam kwiat, jakim staje się moja sztuka. Choć z czasem dorostajemy i poznajemy inne zachowania, często odmienne niż te nabyte w domu, nie zmienia to podtrzymywanych wyobrażeń, jakie mamy o nas samych. A to dlatego, że zmiana jest ściśle związana z innym, nowym już spojrzeniem na mamę czy tatę. Uczucia nie zależą tylko od tego, co dzieje się na zewnątrz nas, ale zewnętrzne wydarzenia poruszają w nas pamięć. Pamięć dziecka, które, pomimo iż mamy już po tych trzydziści, czterdziści czy osiemdziesiąt lat, leży w nas niemalże fizycznie. Jak małe ciało siedmiolatka w dorosłym ciele, w awatarze. Czy mamy czas przyjrzeć się temu ciału? W jakiej pozycji śpi we mnie? Czy jest spięte, skulone? Czy rozluźnione i bezpieczne. Czy umiem nawiązać z nim kontakt? Pamięć tego wewnętrznego dziecka jest jak baza danych zbierana przez dotychczasowe życie. Wydarzenie, które nas dotknie emocjonalnie przez podobieństwo do dawnej sytuacji przypomni się i **uzewnętrznzi w ciele dorosłym**. Czy ten proces może mieć wpływ na moje, nasze decyzje aktorskie? Jestem przekonany, że tak. Z psychologicznego punktu widzenia nieprzerobione, nieprzepracowane ciężkie doświadczenia życiowe, traumy, graniczne wydarzenia z naszego życiorysu, zapisane zostają w nas, w naszym ciele, niemal na poziomie komórkowym. Mogą to być doświadczenia związane ze śmiercią bliskiej osoby, utratą partnera, chorobą, wypadkiem czy trudną relacją z rodzicem. W życiu dorosłym objawiać się to może nie tylko chorobą ciała i trudnymi stanami psychiczno-emocjonalnymi, ale również tendencją do powielania pewnych schematów swoich zachowań czy próbami nieświadomej manipulacji innymi, by powrócić do okoliczności przypominającej tę z przeszłości. W pracy artysty, podobne procesy będą widoczne w przestrzeni jego rzemiosła artystycznego. Objawiać się to będzie doborem tematu, czasami powtarzającego się przez lata motywu w całej swojej twórczości. Tak jak wątek śmierci i przemijalności odczuwalny jest w spektaklach Krystiana Lupy, zafascynowanie światem snów, podświadomości ludzkiej w obrazach Salvadora Dalego czy opowiadaniem o bólu ciała w teatrze tańca Piny Bausch. Sam zauważam u siebie tendencję do grania ról, w których w życiorys wpisany jest konflikt z rodzicem. Tym samym znajduję między postacią a sobą coś, co nas łączy. Oznaczać to może, że ponownie chcę skonfrontować się z tym

tematem i pracować z nim tworząc postać. Proces twórczy staje się jednocześnie terapią. Pomagam sobie, uzdrawiam siebie. Uzdrawienie następuje przez uświadomienie przyczyny, prąźródła traumy. Przez **wypowiedzenie**, czyli zagranie historii bohatera i tym samym zespolenie się z nim. Towarzyszy temu aktowi świadek, czyli widz, który dzięki temu spotkaniu również współodczuwa i współtowarzyszy w tej osobistej podróży. „Zajmowanie się dzieckiem-emocją, dzieckiem-uczuciem zmienia całkowicie percepcję otaczającego nas świata i pozwala lepiej zrozumieć drugiego człowieka”<sup>15</sup>. Dlatego mój chirurg wpatrzony jest w chłopca, odbija się w nim, przypomina sobie siebie dzięki niemu. Czujnie obserwuje, darzy atencją i chroni go.

Emocja przekierowuje mnie do siebie i każe łączyć się z moim dzieckiem we mnie. Zewnętrzne i wewnętrzne rzeczywistości. Chirurg łączy te światy. Przywołuje miejsce, które znajduje się okolicach brzucha. „Pokój z ruchomych ścian”, jakby było się w żywym organizmie... „Panuje w nim jakaś niemoc, stan nieważkości. I sam już nie wiem czy jestem tutaj teraz czy trzydzieści lat wcześniej. To jest śliskie to jest żywe, to oddycha”. Połączona zostaje praca emocji, wspomnień z pracą ciała. Uruchamiane zostają skurcze, impulsy. Dokładnie ten sam proces, jakiemu poddany zostaje artysta w akcie tworzenia: euforia, bezradność, spalanie się, trening, reakcja. Proces, w wyniku którego rodzi się sztuka. Chirurg bezustannie tworzy, kreuje, przetwarza, kopiuje. Jesteśmy zatem przeogromną, nieograniczoną w zasobach bazą danych, z których, gdy tylko pozwolimy sobie, możemy czerpać bez końca.

### **3. Rola już w nas jest, wystarczy po nią sięgnąć**

Celowo nie skupiam się na szczegółowym opisie fabuły i akcji spektaklu. Zależy mi na poddaniu diagnozie procesu twórczego budowania spektaklu i roli. Idąc za myślą Stanisławskiego: „Trudno jest mówić i pisać o sztuce w sposób zwyczajny, zwłaszcza w skomplikowanym procesie twórczym. Słowa są zbyt konkretne, zbyt toporne, by przekazać nieuchwytnie, podświadome doznania”<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> A. Łastik, *Wewnętrzne dziecko*, str.16

<sup>16</sup> K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą, część 1*, Kraków 2010.

Przez spektakl przeprowadza nas narrator-aktor. Na oczach widzów kreowany zostaje chirurg. Ten zaś przywołuje postać małego kastrata Carla Broschiego. Następnie sam się nim staje próbując wyśpiewać arię, by na końcu powrócić do aktora i narratora. Dlatego nieodłącznym elementem dekoracji staje się lustro, w którym bohater przegląda się niczym Alicja z Krainy Czarów tuż przed decyzją o przejściu na jego drugą stronę. Wpatrywanie się w siebie w lustrze dało mi fantastyczny start. Nie sprawdzam oczywiście tylko tego, jak wyglądam. Odbicie, niczym żywy partner, daje mi wgląd w moją kondycję psychiczną, nastrój, poczucie siebie samego. Może mój bohater będzie dziś delikatny, może czuły, odpowiadam sobie. Patrę głęboko w oczy. Kamera nagrywa. Szukam jeszcze klucza do zagrania chirurga. Trudno zobaczyć to, co w środku z bardzo bliska. Przez chwilę jeszcze się waham. Kiedyś z jakiegoś powodu wyparłem się własnej siły. Została ona skrytykowana, wyśmiana. W tym miejscu pozostały bolesne rany. Ludzie z zewnątrz pancerni boją się pokazać miękką część siebie. Ale noszą tę czułość w sobie. To często ogromna wrażliwość, podatność na ciosy. Chirurg wstaje, zakłada marynarkę. Zalogowałem się. Odbiłem się w sobie. Mogę grać dalej. Zwierciadło staje się portalem i nośnikiem obrazów. Od obrazów się zaczęło. Już jako dziecko odbierałem świat wszystkimi zmysłami, zapamiętywałem obrazy i katalogowałem je w sobie. Wyjątkowo silne są dla mnie zmysły wzroku i węchu. Nic dziwnego, że wspomnienie nauczycielki i pierwsze związane z jej osobą erotyczne uniesienia wypowiada powołany w spektaklu do życia chirurg: „Mam bardzo dobrą pamięć wzrokową, przypominam sobie wszystko. Całe serie obrazów. Pamiętam zapach wszystkiego i wszystkich, których kiedykolwiek poznałem czy wspomniałem. Kiedyś pewna kobieta tak pachniała, jak moja pani od polskiego. Przenoszę się do czasów szkolnych. Miała rude włosy, zielony żakiet i jasne rajstopy. Kiedyś z tych nóg pozostanie tylko nylon, a ja będę pamiętał ją całą...”. Takich i podobnych obrazów przywoływanych przy pomocy zmysłów mamy w sobie nieskończenie wiele. Dlaczego nie mógłbym obdarzyć nimi kreowanych przeze mnie postaci? W ten sposób tworzę historię ich życia. Michał Antoni Czechow w swojej pracy *O technice aktora* pisze: „Aktor, reżyser tak jak każdy artysta, zna takie chwile. Obrazy prześladują mnie i zmuszają do tworzenia form. Mylisz się zakładając, że możesz tworzyć czerpiąc wyłącznie z samego siebie, żyjesz w przekonaniu, że twoja twórczość jest produktem pracy mózgu. Nasze natchnienie wyprowadziło nas z wąskich ram twórczości osobistej. Ty jesteś skoncentrowany na sobie samym, kopiujesz swoje własne emocje i z

fotograficzną dokładnością odzwierciedlasz fakty otaczającego cię życia”<sup>17</sup>. Czechow odwołuje się do wyobraźni aktora jako mocy sprawczej kreowania postaci i budowania jej świata wewnętrznego. Dociekliwość i zadawanie ciągłych pytań przybliża nas do wyznaczonego celu. „Niezależnie od zdolności postaci do samodzielnego życia, twoja aktywność jest warunkiem ich rozwoju”<sup>18</sup>. Mój chirurg przez całą opowieść wodzi widza za nos, raz kokietuje, innym razem wydaje się całkiem o widzu zapominać, pozwalając sobie na chwile zapomnienia i szczerości. Prześlizguje się po emocjach, bawi jego własnymi przyzwyczajeniami, droczy się. Nie daje się zamknąć w schematach, wszystkiemu nadaje swój niepowtarzalny rys. Każdy jego ruch, każda mina, gest są perfekcyjnie dopracowane. Już wcześniej myślałem o fizycznym aspekcie budowania roli. Wyobrażałem sobie, jak będę się poruszać, mówić. Widziałem siebie na scenie, chociaż w przestrzeni bez konkretnej dekoracji. Starłem się poczuć wzrok widowni na sobie czy wyczuć atmosferę danej sceny.

W miarę przerabiania i umacniania obrazu powstaje w tobie uczucie, które można wyrazić słowami: to, co widzę moim wewnętrznym spojrzeniem, te artystyczne postaci mają podobnie jak otaczający mnie ludzie życie wewnętrzne i jego zewnętrzne przejawy. Z jedną tylko różnicą, w życiu codziennym pod zewnętrznym przejawem mogę nie zobaczyć, nie odgadnąć życia wewnętrznego stojącego przede mną człowieka. Postać artystyczna, widziana moim wewnętrznym spojrzeniem jest dla mnie otwarta do końca ze wszystkimi jej emocjami, celami i najbardziej zatajonymi pragnieniami<sup>19</sup>.

W wyobraźni mogłem zobaczyć każdy wariant mojego bohatera. Mój chirurg jest czułym barbarzyńcą, rozumiejącym uczucia chłopca. Współczuje mu, ale wie, że musi zrobić to, co do niego należy. Co jest jego przeznaczeniem. On sam też przez to przeszedł. Też poczuł odrzucenie, osamotnienie i zimną stal chirurgicznego stołu operacyjnego. Ale coś uporczywie każe wrócić mu do tamtych chwil. Do dzieciństwa. Jest w tym jakaś niemająca końca udręka. Scena w garderobie, uchwycona w obrazie filmowym odwołuje nas do kolekcji obrazów „Three Studies of the Male Back 1970” autorstwa brytyjskiego malarza Francisa Bacona, urodzonego w 1909 roku w Dublinie i uznanego za jednego z czołowych twórców malarstwa figuratywnego.

---

<sup>17</sup> A. Czechow, *O technice aktora*, Kraków 2000

<sup>18</sup> A. Czechow, *O technice aktora*, str. 26

<sup>19</sup> A. Czechow, *O technice aktora*, str. 86

Bohaterowie tej kolekcji obrazów siedzą w pokojach, garderobach. Na każdym z nich pojawia się lustro. Zmęczeni, zamyśleni, utraپieni w przedziwnych pozach pozostają wsobni. Tkwią boleśnie w swoich wewnętrznych światach, poświęceni myślom z wykręconymi od cierpienia ciałami. Wpatrywałem się w nich godzinami. Z tego patrzenia na nich jak na pacjentów zrodziły się pierwsze improwizacje. Próby postawienia diagnozy. Niepoganiany czasem, czerpałem inspiracje z Baconowskiego obrazu jak z lustra. Lee Strasberg mówił o „chwili prywatności dla postaci” i o ćwiczeniu, które:

(...) umożliwia dotarcie drogą introspekcji do najgłębszych pragnień, myśli i uczuć naszych postaci, tak abyśmy mogli w pełni doświadczyć przebywania z nią w samotności oraz odkryć jak wygląda jej prywatne życie poza ramami scenariusza. Dlatego opracowałem ćwiczenie z obrazem, gdzie należy wybrać postać z dzieła malarskiego, w którą chcemy się wcielić przy wykorzystaniu zmysłów i emocji, by zbudować cały jej świat, ze wszystkimi aspektami psychologicznymi i fizycznymi<sup>20</sup>.

Według źródeł obrazy z tej serii nawiązują do samobójczej śmierci kochanka Bacona w hotelowym pokoju. Francis stwarza kolekcję tryptyków, których bohaterem staje się mężczyzna zamknięty w pokojach hotelowych. Mój bohater zostaje zamknięty w różnych przestrzeniach teatru. W obu przypadkach można odnieść wrażenie, iż mężczyźni zostaną tam już na zawsze i nigdy się stamtąd nie wydostaną, uwięzieni w pętli czasu. Baconowskie obrazy porażają swoim wyrazem, ładunkiem emocjonalnym, brutalnością i autentycznością. Uruchomiły we mnie gotowość na rodzaj bezwstydu w prowadzeniu scen intymnych. Nie przez wzgląd na pół rozebrane ciało, ale na w pełni rozebrany umysł i odwagę opowiadania tego, co czuję i pragnę: „Marzyłem, żeby zostać pierwszą intelektualno-muzyczną kurwą, diwą, najlepszą w tym kraju i sam już nie wiem czy ja się tu sprzedaję czy robię to dla tego, czego pożądam. Moje marzenia są egzotyczne”.

---

<sup>20</sup> L. Cohen, *Lee Strasberg...*str. 171-175





7 F. Bacon, „Three Studies of the Male Back 1970”

Chirurg ma swoją tajemnicę, którą z widzem krok po kroku odkrywamy. Jest skupiony. Można odnieść wrażenie, że za chwilę eksploduje, ale przeciąga, może celowo, ten moment sprawdzając granice wytrzymałości. Różne ustawienia ciała modela i pozycje, w jakich malarz Bacon go uchwycił zapożyczam dla siebie. Najbardziej działają na mnie nieruchome pozy na krzesłach. Mężczyzna z obrazów Bacona ma w sobie tajemnicę, jaką chciałem, by niósł mój bohater. Patrę na niego tak, jak patrę na siebie. Chcę zrozumieć go tak, jak próbuję zrozumieć siebie. Narzędziem jest lustro. Z tego wpatrywania się i rozumienia powstaje możliwość, okazja, by stworzyć obraz nie jedno-, a wielowymiarowy. „Aktorstwo to zawód, w którym pracuje się na sobie samym, to pewien rodzaj body art.”<sup>21</sup>



8 F. Bacon, „Three Studies of the Male Back 1970”

---

<sup>21</sup> A. Holland *Odwaga aktora*, Dialog nr 11/2002

## Rozdział 3

### Ciało jako partner – kreowanie roli z żywej tkanki ciała

#### 1. Praca na żywej tkance ciała.

Ciało jest moim narzędziem pracy. Będąc w dialogu i ciągłym kontakcie ze swoim ciałem mogę przekraczać narzucone sobie ograniczenia i odkrywać ukryte w nim potencjały. Ruch może stać się środkiem do rozwijania sprawnego sposobu odczuwania, myślenia, czucia i rozumienia. Poprzez ruch i kierowanie na ciało uwagi rozwijamy obraz samego siebie, wzrasta wrażliwość sensoryczna, budzi się nasza wrodzona ciekawość. Zacząłem tańczyć w wieku 10 lat. Na zajęcia taneczne namówiła mnie koleżanka z klasy. Nie miała partnera. Taniec odegrał niezwykle ważną rolę w moim życiu i otworzył mnie na sztukę. Wzbogacił mój rozwój emocjonalny i poszerzył świadomość ciała. Przetńczyłem 14 lat życia przechodząc przez jazz, klasykę, taniec towarzyski, step czy hip hop. Jako dziecko miałem kłopoty z wyrażaniem emocji. Byłem nadpobudliwy i nerwowy. Miałem trudności z koncentracją, zespół nadpobudliwości psychoruchowej z deficytem uwagi (ADHD), dysleksję i dysortografię. Te niezrozumiałe dla mnie terminy, powtarzane przez rodziców na spotkaniach z terapeutą dziecięcym w poradni psychologicznej, budowały w mojej głowie potwora, jakim się staję i którego chyba powinienem się wstydzić. Potem pojawiają się pierwsze tiki nerwowe. Niekontrolowane ruchy ręką, potem czoła, mruganie oczami, odchrząkiwanie i tym podobne. Czuję ciągle zmęczenie ciała i wewnętrzne napięcie. Pamiętam niezwykle intensywne poczucie „niemieszczenia” się w swoim ciele i chęć pozbycia się tego uczucia. Wpływ rodziców, sposobu wychowania, środowiska szkolnego i doświadczeń. Wszystko, co ukształtowało mnie manifestowałem światu całym sobą. Taniec pojawił się zatem w odpowiedniej i najlepszej dla mnie chwili. Był dla mnie lekarstwem, niemal terapią. „Terapia tańcem wywodzi się z nurtu tańca współczesnego, ale nawiązuje także do starych tańców szamańskich i plemiennych, do czasów, kiedy taniec był ważną częścią życia społecznego każdego człowieka, naturalnym sposobem wyrażania emocji. Nie jest to taniec rozumiany w kategoriach figur czy kroków. Jest to rodzaj tańca twórczego, spontanicznego. To swego rodzaju taniec wnętrza. Techniki, które znalazły zastosowanie w pracy choreoterapeutów nawiązują do improwizacji tanecznej, pracy z

ciałem, treningu odczuwania i relaksacji”<sup>22</sup>. Tańcząc, czułem się wolny i szczęśliwy. Kluczem była wrażliwość, która otworzyła drzwi do dialogu ciała, duszy i muzyki. Na warsztatach ruchowych nie bałem się improwizować i z łatwością oddawałem się muzyce. Rodzice zaobserwowali, że się zmieniam. Poziom napięcia spadł i tiki nerwowe znacznie się uspokajały.

Wzrastałem więc w ruchu, w tańcu i w dyscyplinie ciała tancerza. Te nawyki zostały we mnie do dzisiaj. Zdając do szkoły filmowej nie miałem żadnego problemu z egzaminem rytmicznym, ruchowym czy tanecznym. Być może właśnie te egzaminy w dużej mierze zadecydowały o przyjęciu mnie do filmówki. Jako 18 letni student nie znałem jeszcze literatury Czechowa, Dostojewskiego czy Manna, ale doskonale wiedziałem, że ruch jest integralnym elementem możliwości aktora do „opowiedzenia historii”. Dotyczy to nie tylko tego, co ma być opowiedziane i zakomunikowane, ale także dostrojenia, wyrafinowania i rozwoju „narzędzia” (jakim jest ciało) w opowiadanej historii. Tak więc swoje pierwsze postaci na scenie konstruowałem skupiając się na ich fizycznym aspekcie. To była moja droga powoływania ich do życia i zrozumienia ich. Oczywiście z biegiem czasu i zdobyciem doświadczenia rozumiałem, że są jeszcze inne sposoby pracy nad rolą, które warto poznać. Metoda bazująca na fizyczności była mi dotychczas najbliższa.

Mój bohater (Narrator) ma w swoim ciele świąty i ciała wszystkich powoływanych przed widzem do życia postaci. On czuje przestrzeń, rozumie ruch, odczuwa wibracje. Ma w sobie posągową nieruchomość polującego i żywiołowość wypuszczonego na wolność rumaka. W scenie arii z pióropuszem na głowie myślałem o ciele, które musi udźwignąć ciężar i wartość monumentalnej arii wokalne. Muzycznego dzieła mającego w sobie delikatność, namiętność, szal i złość. „Ale jak zagrać ciałem arię?” – pytałem, tym bardziej jeśli nie możesz jej wyśpiewać. Podchodzę do mikrofonu sugerując tym samym gotowość do wyśpiewania pieśni. Ale pojawia się niemoc, jakiś bunt. Nie będę śpiewał. Nie da się. Zdolność aktora do tego, by dobrze używać siebie jako instrumentu polega na tym, że potrafi tolerować nowe i różnorodne sposoby „używania” siebie. Doświadczenia na sobie. Towarzyszy temu jakaś przedziwna przyjemność, że można tego dokonywać na oczach ludzi. Dlatego chwile przemian bohatera w kogoś nowego są niczym rytuały, świadkiem których stajemy się tu i teraz. Jest w tym akcie coś bezwstydnego, bardzo osobistego.

---

<sup>22</sup> Renata Ulman-Bogusławska *Terapia tańcem-zatańczyć siebie*, źródło: portal Sensum Gabinet Terapii Dziecięcej

Zapożyczam zatem całą serię gestów, których sztampowe czasem znaczenie przywołuję nie bez powodu. Gest władzy, gest słabości, gest wstydu. Wszystko bierze się z ruchu, a ten z głowy i intencji. Wyglupiam się, czasem ośmieszam. Egzaltacja, przerost formy, dramat, stają się narzędziami przeciwstawianymi prawdziwym, szczerym do bólu emocjom. Ciało się buntuje, szaleje, tworzy się choreografia ciała. Można by pomyśleć: nieład. Ale w tym dialogu myśli i ciała o coś bohaterowi chodzi, jakby gonił myśli i szukał argumentów. Mówi o marzeniu zagrania sceny, której zagrać się nie da. *To wszystko miało wyglądać inaczej - krzyczę, inna dekoracja, złoty księżyc, poruszające się fale*. Horror sytuacji ponownie przesłonił scenariusz wyobraźni. Porczyk chce być kimś, kim wciąż stać się nie może. To właśnie ten rodzaj uwagi pozwala nam odkrywać, poczuć i pozwolić sobie na bycie na scenie sobą i nie-sobą. A przyświeca tym poszukiwaniom jeden nadrzędny cel – działanie. Bezustanne działanie. Bycie postacią i gonienie za nią w obawie przed utratą jej. To bardzo intensywne uczucie i wymaga odrzucenia jakichkolwiek zahamowań. „Ten, kto nieustannie odtwarza na scenie jedynie samego siebie, zapewne nie wie, jaką radość twórczą daje aktorowi przeistoczenie, to jest przejęcie charakterystycznych właściwości innej osoby. Pracując nad rolą przechodzisz dwa procesy: z jednej strony przystosowujesz jej obraz do siebie, z drugiej zaś siebie do obrazu roli. Tym sposobem zbliżasz się do niej”<sup>23</sup>.

Staralem się stworzyć swoich bohaterów razem z ich właściwościami duchowymi i cielesnymi. Zamiast swojego ciała chciałem posłużyć się ich ciałami. Jako tancerz czułem, że to ma sens. Stworzyłem ciała dla swoich ról. W tym nowym ciele zaczynam się czuć jak w swoim. Oddaję ruchy jego rąk, przekrzywienie szyi, nadekspresję ramion. Następnie w drodze ćwiczeń stają się one (te gesty), znane mi. Potem traktuję je jak moje własne. To zajmująca praca, czasem żmudna. Powołuję wreszcie do życia produkt mojej własnej fantazji. Ktoś mógłby to nazwać „małpowaniem”, naśladownictwem czy formą. Jeśli jednak oddamy się tej formie bez reszty i z zaangażowaniem uświadomimy sobie, że nie tylko ja gram wyobrażonym przez siebie ciałem, lecz ono gra również mną, wywoła nowe odruchy duchowe i cielesne niuanse w moim wykonaniu. Tym niuansiem staje się gest, który jest przedłużeniem woli, a wola podszeptem duszy. „Dusza potrzebuje ciała dlatego, że bez niego nie może ona działać ani czuć”<sup>24</sup>. Gest jest wyraźny, sugestywny i prowadzony konsekwentnie. Nie staje się on tylko gestem fizycznym. „Niewidzialny gest

---

<sup>23</sup>Ibidem, A. Czechow *O technice...*, str. 87.

<sup>24</sup>L. da Vinci *Traktat o malarstwie*, wyd. ZN im. Ossolińskich Wrocław 1984

psychologiczny można wykonać widzialnie, fizycznie. Można połączyć go z określonym zabarwieniem i posługiwać się nim w celu pobudzenia uczuć czy woli. Zatem gest psychologiczny jako narzędzie w pracy aktora nad rolą daje możliwość wykonania pierwszego swobodnego szkicu węglem na ogromnym płótnie”<sup>25</sup>. Imponuje mi, jak Czechow pisał o geście w pracy nad całością roli. Wychodząc od gestu psychologicznego przechodzi do natury gestu duchowego, fantastycznego czy fizycznego, by potem, przerabiając i doskonaląc ten swój gest można było przenikać intuicyjnie w istotę roli. Spełniać ją, a nie tylko znać czy umieć o niej mówić. Ten, nazwany przez Jerzego Grotowskiego<sup>26</sup>, „akt całkowity” stanie się dla aktora możliwością doświadczenia takiego wymiaru życia, który przekracza doczesność. „Akt całkowity” nie będzie zatem odtworzeniem cudzego działania, ale spełnianym dramatycznie procesem poznania i doświadczenia. Artysta na scenie dosłownie nie tylko przywołuje osobiste przeżycia, ale z pełnym zaangażowaniem przeżywa je każdorazowo. Ciało zostaje zintegrowane z procesem wewnętrznym i przez czyste impulsy w strukturze aktorskich działań. Teraźniejszości objawione zostaje to, czego aktor doświadcza. Punktem dojścia do tak pojmowanego procesu jest totalne obnażenie, ujawnienie tego, co skrywane jest przed cudzym wzrokiem. W przypadku sceny marzenia o operze chciałem stworzyć postać, która objawi się ze swoimi własnymi, charakterystycznymi cechami, a gest i ruch sceniczny na pewno odgrywać tu będzie ważną rolę. Wszystko w życiu

opiera się na mowie ciała, która ma znaczenie we wzajemnej komunikacji i rozumieniu się ludzi. Można nią wyrazić stosunki z drugim człowiekiem, hierarchie, zależności.

Czternaście lat tańca i dwadzieścia lat w pracy na scenie nauczyły mnie, jak prowadzić dialog z ciałem. To jemu powierzałem wszystkie emocje. Ono było najbardziej realne, bo to ono bolało po wykańczających treningach, próbach. Ono cierpiało. Ciało to partner w dialogu. Ciało to też pułapka. Wydawało mi się, że jest moje, własne. Skupiałem się na tym, że musi być piękne, musi być zawsze w formie, silne, niezawodne, wysportowane. Chciałem się nim chwalić. Dzisiaj już wiem, że nie jest niezniszczalne i mam nauczyć się go słuchać. Teraz w pracy spotykam się z moim ciałem. Bardziej szanuję jego kondycję, dzień, nastrój. Ciało jest mądre. Szanuję je. Pozwalam mu się starzeć.

---

<sup>25</sup>Ibidem, A. Czechow *O technice...*, str. 45.

<sup>26</sup> Jerzy Grotowski- 1933-1999, polski reżyser teatralny, teoretyk teatru, pedagog.

## 2. Śpiew jako głos duszy, mowa głosem rozumu. Konflikt czy porozumienie.

Chęć zagrania Farinellogo wzięła się również z marzenia o zaśpiewaniu najpiękniejszej, najbardziej czulej, dotykającej serca arii. Ponieważ nawet nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie barwy ani charakteru jego głosu, w stworzeniu tego wyobrażenia pomagały tylko opinie tych, którzy słyszeli go na żywo: „Specjalnością Farinellogo w latach jego podbojów była doskonała równowaga między śpiewaną melodią, na ogół niezwykle akrobatyczną i gospodarowaniem oddechem. Nikomu nie udało się zrozumieć, jak kastrat mógł w niektórych partiach wyśpiewać pasaż złożony ze stu pięćdziesięciu nut na jednym oddechu. Intonacja pewna i doskonała, nieporównywalna żywość, prostota i elegancja ozdobników, równa doskonałość stylu lekkiego i patetycznego, właściwa gradacja przy śpiewaniu głośniejszej i ciszej, zależnie od charakteru uczucia”<sup>27</sup>. By chociaż trochę przybliżyć się do wyobrażenia jego głosu przesłuchuję wykonawców muzyki klasycznej i operowej. Moje serce kradnie fantastyczna Cecilla Bartolli, urodzona we Włoszech śpiewaczka. To ona wydaje również płytę z najpiękniejszymi włoskimi ariami i pieśniami zatytułowaną *Farinelli*. Jej głos towarzyszy mi bezustannie i staje się inspiracją do kolejnych poszukiwań. O zaśpiewaniu przeze mnie prawdziwej arii nie było mowy. Udźwignięcie takiego zadania to próba porwania się z motyką na słońce. Cały czas jednak poszukiwałem właściwego utworu, który uchwyci sens i znaczenie wydobywanego z siebie na scenie dźwięku. Nie udało się to w scenie marzenia o operze. Tam rzeczywiście pojawiają się zaśpiewane przeze mnie fragmenty włoskich rozgrzewek wokalnych, ale potraktowane są raczej w sposób techniczny. Stawiam sobie bezustannie pytania. Czym był śpiew dla Farinellogo, a czym będzie on dla mnie? Nie byłem w stanie wyśpiewać niezwykle trudnych pieśni barokowych. Wykonanie niektórych partii wokalnych, pasażów dźwięków wymaga odpowiedniej techniki i lat prób. Nie chodzi tu tylko o odśpiewanie utworu. Ale o poczucie go. Zrozumienie i uznanie każdą komórką swojego ciała. Ale technika to jedno, a czucie to drugie. Jak doprowadzić do koherencji tych dwóch aspektów? Zrozumieć, czym jest śpiewanie i skąd się bierze

Śpiew towarzyszył mi już przez lata pracy zawodowej i pełnił ogromne znaczenie w osiągnięciach zawodowych i sukcesach. W 2006 roku wygrałem Przegląd Piosenki

---

<sup>27</sup> P. Barbier..*Farinelli*, str. 29

Aktorskiej zdobywając cztery statuetki. Konsekwencją tego sukcesu było stworzenie autorskiego monodramu muzycznego pod tytułem *Smycz* w reżyserii Natalii Korczakowskiej, który na scenie kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu został zagrany trzysta razy. Potem w 2010 roku wydałem autorską płytę *Sprawca*. Grałem na scenie Teatru Muzycznego Capitol, gdzie miałem okazję zgłębić tajniki sztuki musicalu i teatru muzycznego. Szkoliłem się wokalnie u mistrzów reprezentujących różne szkoły i techniki wokalne. Felicja Jagodzińska-Langer, była solistka Opery Wrocławskiej, reprezentuje klasyczny operowy styl śpiewania. Jagodzińska powtarzała, że śpiew operowy służy organizmowi, gdyż podstawą techniki *bel canta* jest prawidłowy oddech i praca przepony. Nie raz miałem wrażenie, że topię się pod koniec rozgrzewki wokalnej. Oddech determinuje prawidłową emisję głosu. Przy czym oddychać nie znaczy wcale łykać tego oddechu na zapas do pęknięcia. Miałem nauczyć się brać tyle powietrza, ile jest niezbędne do wyśpiewania danej frazy. Ani mniej, ani więcej. Ćwiczenia od piano do forte. Czuję się jak dziecko, które zaczyna dopiero raczkować. To były wyjątkowe spotkania. Profesor Felicja pomimo swej drobnej postury i wieku 83 lat była osobą niezwykle energiczną, żywotną i co najważniejsze dowcipną. Umiała się śmiać z siebie i ze mnie, ale była w tym przesympatyczna i zawsze w dobrym tonie.

Inną techniką pracowała natomiast Ewa Kossak, pedagog, wybitna ekspertka od emisji głosu. Funkcjonowała nie tylko w teatrach, przygotowując aktorów, ale też szkoliła znane nam gwiazdy muzyki popularnej takie jak: Edyta Górniak, Ewelina Flinta, Marcin Rozynek, Monika Brodka, Grzegorz Markowski i wielu innych. Z Ewą Kossak każde zajęcia były inne. Ewa pracowała metodą CVT czyli *Complete Vocal Technique*<sup>28</sup>. Mój głos zawsze wydawał mi się nieciekawym i mało interesującym. Pracowaliśmy niezmiernie nad partiami Toma z *West Side Story* według scenariusza Arthura Laurentsa. Była to już inna technika śpiewania. Na tych zajęciach porzuciłem mocne podparcie klasyczne i operowanie szeroką samogłoską przy emisji głosu. Kossak przenosi dźwięk na maskę, w okolice nosa. Przypomina o rozluźnieniu żuchwy. Dźwięk nabiera nieco metalicznego brzmienia. To dzięki tej współpracy zapamiętam już na zawsze, że przy uniesionych do lekkiego uśmiechu ustach dźwięki wybrzmiały czyściej. Pamiętać należy, że nie byłem wprawiony wokalnie i wiele partii, zwłaszcza w wysokich rejestrach, nie było dla mnie osiągalnych. Ale udało się wypracować sposób prowadzenia dźwięku w górnych partiach.

---

<sup>28</sup> Szerzej na ten temat: Anna Kacprzak *Głos jak dzwon. Trening głosu krok po kroku. Polska 2020*

Niedługo potem pojawiła się Ewa Głowacka. Teatr zawsze dbał, żeby jego aktorzy mogli poznawać i poszukiwać swojego stylu muzycznego. Są tacy, którzy twierdzą, że mieszanie technik wokalnych może źle wpłynąć na struny głosowe i wprowadzić zamęt. Cały czas się uczyłem i chłonałem wszystkie wskazówki na lekcjach jak gąbka. Ewa Głowacka jest absolwentką Technikum Budowy Fortepianów w Kaliszu, Akademii Muzycznej w Poznaniu oraz Wydziału Studiów Edukacyjnych-Logopedii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Ukończyła kurs nauczycielski metody *Speech Level Singing*. Obecnie jest wykładowcą wokalnym na Wydziale Aktorskim wrocławskiej PWST. Zapoznałem się jeszcze z innym podejściem do kształcenia głosu. Śpiewanie na poziomie mowy, tłumaczone z angielskiego SLS otworzyło mnie na zaufanie temu, co już mam – mojej naturalnej barwie głosu. Ta technika wychodzi od słowa mówionego i jest niejako jego przedłużeniem. Żeby przejść mosty rejestrów (zwłaszcza panowie mają z tym problem), krtani nie może się spinać i podchodzić w górę. To również ciekawe doświadczenie. Oczywiście zakładając, że uda się porzucić na chwilę dotychczas poznane techniki wokalne.

Przy okazji prób do różnych sztuk spotykam się jeszcze z Magdaleną Skrzypek czy Katarzyną Mirowską na stałe współpracującymi z Teatrem Capitol. Panie natomiast szkoliły mnie z technik jazzu i swingu, na bazie których w 2003 roku powstał musical *Scat* z muzyką Leszka Możdżera w reżyserii Wojciecha Kościelniaka na deskach wrocławskiego Capitolu. Spektakl oparty był na improwizacjach jazzowych i technice „scat” bez użycia słów, a tylko zbitek spółgłosek i samogłosek czy onomatopiecznych wartości brzmień.

Celowo przywołuję te spotkania zwracając uwagę na to, iż praca nad aparatem głosu może się nigdy nie kończyć. Do dziś wielcy śpiewacy wokaliści, aktorzy zgłębiają tajniki coraz to nowych metod emisji wokalnych. Pomimo wielu lat spędzonych na scenach wiedzą, jakiego nakładu pracy i treningów wymagają krtanie, przepony, żeby móc utrzymać formę i być jeszcze lepszymi. Sam obserwuję, jak lata uważności i cierpliwego stosowania nabytej na lekcjach i szkoleniach wiedzy oraz treningi wyrobiły we mnie świadome korzystanie z aparatu głosu. Znacznie poszerzyła się skala mojego głosu, ćwiczenia wspierające pracę przepony pozwalają mi na dłuższe utrzymanie dźwięku i modulowanie jego głośności. Współpraca z Festiwałem Przeglądu Piosenki Aktorskiej i udział w wielu koncertach galowych otworzyły mi drogę do zgłębiania i poszerzania wiedzy w sztuce aktorskiej interpretacji piosenek. W 2010 roku nagrałem autorską płytę



*Sprawca*. Było to dla mnie wielkie wyzwanie. Sam zająłem się produkcją albumu. Współtworzyłem teksty i muzykę. Zadałem o szatę graficzną płyty. Obiektem moich zainteresowań był człowiek, jego słabości i namiętności. Projektowi poświęciłem ponad rok przygotowań, żmudnych czasochłonnych nagrań. Pracowałem nad każdym detalem chcąc osiągnąć jak najlepszą jakość. Z perspektywy czasu dochodzę do wniosku, że byłem dla siebie zbyt rygorystyczny. Zwłaszcza jeśli chodzi o sesje nagrań wokalnych. Praca z mikrofonem w studio nagrań to lekcja cierpliwości i pokory. Chciałem śpiewać, więc nagrałem płytę. Odsłuchując próbne nagrania zawsze byłem niezadowolony z efektu. Dużo czasu minęło zanim pojąłem, że nie podoba mi się mój głos. Gdyby postawić znak równości między głosem a osobą, z której tej głos się wydobywa dojść można do prostego wniosku. Nie lubisz swojego głosu? Nie lubisz siebie.

Przyglądam się Carlowi Broschiemu. Był dla siebie wyjątkowo surowy i wymagający w dyscyplinie pracy. Chęć dążenia do ideału czyni z niego żywą maszynę śpiewającą. Jego tryl był wyszukany, doskonały i perlisty. Jego geniusz polegał na znajomości ornamentyki, godnej zarówno wielkiego kompozytora jak i wielkiego śpiewaka. Znał sztukę kontrapunktu i sam potrafił komponować. Żył z pracy nad głosem. Głos to jego pasja i obsesja zarazem. Wkrótce nawet, trucizna i lek. Cierpi i pragnie kochać. Zdaje sobie jednak sprawę, że nie jest w pełni tym, za kogo chciałby być uważany. Sięgając po ideał pragnie mierzyć się z Bogiem i w oczach publiczności niemal nim zostaje.

Z psychologicznego punktu widzenia ćwiczenie głosu ma charakter leczniczy i terapeutyczny. Intensywnie ćwiczymy mięśnie oddechowe. W trakcie śpiewania pracują mięśnie brzucha, międzybrowe czy też grzbietu. Przez wzmocnienie układu oddechowego poprawia się krążenie krwi, przez co serce i mózg stają się bardziej dotlenione. Polepsza się jakość snu, a tym samym samopoczucie. Umacnia się postawa ciała i wzmacniamy mięśnie mimiczne twarzy. Podczas wprawek wokalnych i zróżnicowanych ćwiczeń emisyjnych wyzwalane są wibracje, które podczas wydobywania się dźwięków masują narządy wewnętrzne. Pozwolę sobie również przywołać pojęcie mantry, znanej z kultur dalekiego wschodu. Rdzeń nazwy pochodzi od *man* czyli myśleć z przyrostkiem *tra* czyli narzędzie. Mantra jest elementem praktyki duchowej. Powtarzanie mantry ma pomóc w opanowaniu umysłu, zaktywizowaniu określonej energii, uspokojeniu. To właśnie w mantrze rozum i dusza mają spotkać się w tym samym punkcie i współgrać. Celem jest ostateczny stan umysłu zwany *anahat*, tj. nieskończony, niewzruszony dźwięk lub wibracja. Uruchamia on intuicję, wewnętrzną moc oraz zdolność

do całkowitego otwarcia się na swoje przeznaczenie. Śpiewanie mantr, czy to bezgłośnie czy na głos, jest świadomą metodą kontrolowania i nakierowywania umysłu. Gdy śpiewamy mantrę, wtedy wybieramy przywoływanie pozytywnej mocy zawartej w danych, poszczególnych sylabach. Czy jest ona nakierowana na pomyślność, na spokój umysłu, zwiększenie intuicji czy cokolwiek innego, poprzez śpiewanie mantry wprawiamy w ruch wibracje, które będą odnosić skutek. Nie jest istotne czy rozumiemy znaczenie tych dźwięków, czy nie. Na początku jest to czynione świadomie i na głos, później staje się mentalne. Gdy rytm jest właściwy wtedy wibruje cały centralny układ nerwowy, a śpiewający staje się jednocześnie słuchającym. *Anahat* jest tym stanem, w którym układ nerwowy wibruje mantrę bez naszego świadomego wysiłku, a ta mantra zestrojona jest z Nieskończonym<sup>29</sup>. Nawiązuję do tego, bo jestem przekonany, że śpiewanie może być i jest pewnego rodzaju odmiennym stanem świadomości, alternatywnym sposobem porozumiewania się i wyrażania. Jest językiem nie tylko międzyludzkim, ale również międzygatunkowym i zarazem uniwersalnym. Pozbawionym narodowości, wieku i płci.

Nawiązując do Farinellego, czytam iż artysta dochodzi do przełomowego momentu, w którym jego katorżnicza wręcz praca nad techniką zostaje skrytykowana przez ówczesnych znawców sztuki. W jednym z listów od śpiewaka Antonia Bernacchiego Carlo Broschi przeczyta: „Te gigantyczne przeskoki, te nuty, które nigdy nie mają końca, mogą jedynie zaskakiwać. Najwyższy czas, by pomyślał pan o tym, aby przestać się podobać widzom. Jeśli pragnie pan trafić do serc, trzeba wybrać drogę prostszą i bardziej bezpośrednią<sup>30</sup>. Odtąd Farinelli zacznie stosować bardziej elastyczną technikę eksponując prostotę i uczucia. Coś, co dla jednego artysty byłoby pstryczkiem w nos, dla drugiego, ambitnego, pełnego pokory i ciekawości odkrywania nowych przestrzeni w sztuce, stanie się cenną na miarę złota wskazówką. Zrozumiałem zatem, że niepotrzebny mi będzie utwór, którym miałbym popisywać się wokalnie. Dlatego scenę marzenia o operze oparłem na sprawnie, zręcznie, wymagającym kondycji aktorskiej, zagranym monologu. A pieśń *Lamento della Ninfa* umieściłem w środku spektaklu, by podbić uczucia miłości i tęsknoty chirurga do małego ulubieńca. Utwór Monteverdiego zaśpiewałem z aktorką Magdaleną Szczerbowską. Dużo trenowałem pracując nad intonacją i oddechem. Nie dało się pominąć wielkiego wyzwania, jakie stało przede mną, ale lata pracy nad wspomnianą wcześniej

---

<sup>29</sup> Szerzej na ten temat: E. Benvenuti, *Vajraguru. Mantra*, Ceirvia 2019

<sup>30</sup> P. Barbier, *Farinelli*, str. 49

techniką wokalną pomogły mi zaśpiewać ten utwór. Ale najważniejsza i kluczowa była dla mnie treść i intencja, z jaką śpiewałem. Tęsknota i wszystko to, co niesie i zabiera ze sobą jako wielka siła tworząca i niszcząca jednocześnie. Farinelli tęskni. Tęskni za ojcem, tęskni za miłością życia, tęskni za dzieckiem, którego nigdy nie spłodzi. Zakochany w śpiewaczce włoskiego pochodzenia Teresie Castelini nie może jednak zostać jej mężem. Kościół katolicki zabraniał związków małżeńskich zawieranych z kastratami. Być może prowadził też życie erotyczne, o którym niewiele wiemy, ale są poszlaki, iż cierpiał z powodu impotencji, co tłumaczyłoby jego melancholijne stany i potrzebę izolacji. To delikatne terminy tamtych czasów opisujące ciężkie stany depresyjne. Niemożność zaspokojenia seksualnego swojej kochanki wzbudzała ogromną frustrację kastrata i tylko muzyka i śpiew mogły w jakimkolwiek stopniu ukoić ten ból i dać upust skrywanym głęboko w ciele emocjom.

Farinelli zachwyca swoich słuchaczy interpretacją utworów i doprowadza ich do łez. O podobnej tęsknocie myślę, a nawet staram się ją poczuć śpiewając *Lamento della Ninfa*. Utwór nawiązuje do mitycznej opowieści o Narcyzie, w którym zakochuje się nimfa. Nie mogąc liczyć na odwzajemnienie uczuć młodzieńca, umiera z tęsknoty wspominając jego piękne oczy. Farinelli nigdy już nie zwiąże się z nikim po nieudanym związku z Teresą Castelini i niewątpliwie złamanym sercu. Staralem się zatem zaśpiewać tę pieśń delikatnie, czasem nawet schodząc do szeptanego piano pianissimo, jakby partner był blisko mnie, jakbym śpiewał do ucha ukochanej osobie. Pieśni towarzyszą obrazy wspomnień chirurga z pałacowych zabaw z małym chłopcem. Ta szczególna, niemal miłosna relacja, podbita muzycznie modlitewną tęsknotą-wyznaniem nimfy, wspaniale obrazuje związek tych dwojga. I znowu pojawia się zasada lustra. Kastrujący czule śpiewa dla przyszłego kastrowanego, żeby ten kiedyś mógł czule zaśpiewać. Biologia i metafizyka. Relacja i reakcja. Ta biologia to też instynkt i natura i jej moce, nad którymi ciężko panować. Pożądanie i sex jako namiętności ciała. W kontekście Farinellego sfera niesłychanie czuła. Seksualność nie musi być tylko sprawą fizyczno-mechaniczną. Seksualność nie sprowadza się przecież tylko do jednego wymiaru. Można odkryć jakiś alternatywny tryb, jakąś nieznaną nam formę awangardowej postmodernistycznej seksualności. Tak jak śpiewanie stanowi alternatywę mowy. Dlatego język mojego bohatera jest językiem anatomii i medycyny, ale mówca jest czuły i zarazem wrażliwy na dźwięk. Jego skalpel i wiedza służą sztuce.

Oczywiście śpiewanie czy nawet mówienie nie jest jedynie efektem czynności fizjologicznych. Bierzymy udział w tworzeniu głosu. Kreowaniu go. To czynność o charakterze psychicznym. Głos to nie tylko narzędzie słownej komunikacji czy artystycznego wyrazu. Głos jest odzwierciedleniem uczuć, myśli, emocji człowieka. Nie dziwi więc, że podczas śpiewu wyzwalają się endorfiny poprawiające nasz nastrój. Obniża się poziom lęku, stresu i agresji. Wycisza się umysł<sup>31</sup>. Wyzwala się pozytywna, kojąca energia. Nie bez powodu, kiedy ktoś zaczyna śpiewać, po chwili mamy ochotę dołączyć i wspólnie płynąć na fali uniesienia twórczego, gdzie pozbywamy się balastu emocjonalnego i wyzwalamy się od lęków i zahamowań. Dźwięk tworzymy, wydobywamy, wydajemy z siebie. Ze swojej wrażliwości ze swojego wewnętrznego świata. Lola Cohen w *Podręczniku ćwiczeń aktorskich* Lee Strasberga przypomina o ćwiczeniu, które w istotny sposób wpływa na rozwijanie aktorskiej obecności w procesie twórczym. Strasberg przekonany był, że „ćwiczenie z piosenką i tańcem” pomaga poszerzyć fizyczną i emocjonalną samoświadomość i wzmacnia koncentrację, żebyśmy mogli radzić sobie z presją i licznymi napięciami związanymi z występowaniem<sup>32</sup>. Blokady psychiczne, traumatyczne przeżycia również powiązane są z naszym aparatem dźwięku i mowy. Ile razy byliśmy świadkami tak wielkiego stresu, że ktoś nie był w stanie wypowiedzieć słowa, utrzymać dźwięku. Układ scalony. Śpiew, podobnie jak ruch, ma ogromne właściwości terapeutyczne. Pozwala walczyć ze skutkami traum. Nasz głos to parabola naszej duszy. Wydobywamy go, oddajemy innym. Nie ma się co dziwić, że Strasbergowskie „ćwiczenie ewolucyjne” nazywane również „zatańcz pieśń swojego życia” cieszyło się tak ogromnym uznaniem w pracy w Metodzie<sup>33</sup>. Strasberg namawiał w nim do „wykonania interpretacyjnych ruchów tanecznych, ilustrujących kolejne etapy swojego życia, do inspirujących utworów muzycznych. Opracował je z przeznaczeniem dla wokalistów i tancerzy, jako sposobów na rozpoznanie i przełamanie silnie zakorzenionych manier i wzorców. „Piosenka i taniec dają możliwość odblokowania dotychczasowych nawyków w celu uzyskania pełnej ekspresji, a praktykowanie jej poprawia samokontrolę”<sup>34</sup>. Głos staje się przedłużeniem nas samych. Jest przedłużeniem naszej osoby albo naszego bohatera,

---

<sup>31</sup> Aldona Gąsienica-Szostak *Muzykoterapia w rehabilitacji i profilaktyce* Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 2014

<sup>32</sup> L. Cohen *Metoda Lee Strasberga. Podręcznik ćwiczeń aktorskich*, Kraków 2020

<sup>33</sup> Ibidem, L. Cohen, Lee Strasberg..., str. 224

<sup>34</sup> Ibidem, L. Cohen, Lee Strasberg..., str. 226

patrząc z aktorskiego punktu widzenia. Może być narzędziem, czasem nawet kluczem do stworzenia aktorskiej kreacji. Marlon Brando w *Ojcu chrestnym* Francisa Forda Coppoli wkłada do ust waciki wypychając nimi policzki i mówi z zaciśniętą krtanią. Stąd odnieść można wrażenie, że na jego głosie pojawiło się coś w rodzaju filtra zmieniającego dźwięk na bardziej chropowaty, cichszy. To zapewne za sprawą większego strumienia powietrza i zwężenia strun głosowych. Taki właśnie jest bohater grany przez niego w filmie. Jest w tym wiarygodny. Sama praca w dubbingu przecież pozwala jednemu aktorowi kreować kilkanaście kompletnie różnych postaci. To nie tylko zabawa głosem i jego barwami czy natężeniem, ale też praca aparatu mowy, skróconych czy wydłużonych samogłosek, wszelkich naśladowczych form seplenienia, jąkania, oligofazji czy afoni. To słynne *express yourself* używane tyle razy przy okazji szkoleń, kursów, konkursów, programów muzycznych, ale i terapii kładzie jakże mocny nacisk na kontakt i wgląd w siebie samego. I tu pojawia się wybór. Śpiewać czy mówić? Mówić czy śpiewać? Tyle razy spotkałem ludzi, którzy nie potrafili rozmawiać swobodnie o tym co czują, jak się czują, kim są. Ale gdy tylko mieli możliwość wyrazić się przez śpiew odkrywali tkwiące w nich głęboko światy tak piękne, że ciarki przesywały całe moje ciało. Kto tam jest w środku? Albo Co? Do głosu została dopuszczona dusza. Ta wrażliwość, czułość, a przede wszystkim wolność, która wyraża się głosem i fantazją muzyczną. Dlatego mamy słabość do programów muzycznych, w których oglądamy historię rodem od pucybuta do milionera, gdzie jesteśmy świadkami rodzących się osobowości. Pięknych wrażliwych artystów, na których na ulicy nie zwrócilibyśmy nawet uwagi. Niepozorni na zewnątrz skrywają w sobie głosy, których nie słyszeliśmy nigdy przedtem. Byliśmy świadkami koncertów i występów artystów tak wielkich, że nazwać ich śpiewającymi tylko (w ich przypadku) to za mało. Jacques Brel, Édith Piaf czy Ewa Demarczyk to osobowości sceniczne, które dały podwaliny piosence aktorskiej. Ich sama obecność na scenie, charyzma, skupienie i intensywność przeradzały się w teatr. W swoich piosenkach powoływali do życia postaci prawdziwe, intensywne często tragiczne. Potrzebowali do tego tekstu, muzyki, mikrofonu, swojego głosu, a przede wszystkim wrażliwości i ogromnego zaangażowania. Magnetyczni, konsekwentni, oddani swojej pasji artyści, którzy poświęcili piosence całe życie. „Ewie [Demarczyk] do zrobienia fenomenalnego spektaklu wystarczyła czarna sukienka i egipski makijaż, podkreślający kąciaki oczu. Ona w czasie występu nigdy nie mrugała. Niewykluczone, że to na tym polegał magnetyzm tej postaci. Ona, jak wąż, zwyczajnie hipnotyzowała publiczność, niezależnie od tego, co śpiewała, zawsze była przejmująca. Nawet gdy to były

figlarne *Groszki i róże*, w tej figlarności było coś takiego, co przesywało”<sup>35</sup>. Tak więc dla artysty śpiewanie staje się przedłużeniem mowy. Jest jego środkiem wyrazu. Aktor mówi tekst, opowiada, przeżywa swoją historię. Znajduje się w otwartej na interpretację przestrzeni muzyki i słowa. Obie te formy narracji, muzyczno-wokalna i narracja słowa mogą się wzajemnie dopełniać, wymieniać, współgrać. Bo to nasza osobowość, charakter, temperament i nasze emocje i zadanie aktorskie wyrażają się w głosie. Dajemy naszym głosom życiową energię. A więc to my dajemy życie naszym głosom.

Nie dziwi więc, że Farinelli zbierając swoje ciężkie doświadczenia życiowe, daje upust emocjom na scenie, wypełniony nimi po brzegi. Szybko opanował sztukę interpretacji pieśni kradnąc serca wszystkich bez wyjątku nawet króla Hiszpanii Filipa V. Farinelli zostaje na hiszpańskim dworze przez lata i śpiewa władcy codziennie najpiękniejsze pieśni i arie. Filip V cierpiał przez lata z powodu stanów maniakalno-depresyjnych. Niekiedy uważał się za zmarłego i przez kilka dni nic nie mówił. Nie jadł, nie mył się, wkładał sobie serwetkę do ust i siedział otępiały przez wiele godzin. Czuł się dobrze tylko wtedy, gdy w pobliżu był Carlo Broschi. Kiedy czytam o tym układzie przychodzi mi na myśl baśń o cesarzu i słowiku, który ratuje władcę przed śmiercią. Ten mechaniczny słowik, dany w prezencie, nakręcany, ze złota nie gra już, kiedy cesarz potrzebuje jego życiodajnych dźwięków. Życie władcy ratuje natura, prawdziwy, żywy słowik, w śpiewie którego ukryta jest pieśń życia i radości z nadchodzącego nowego dnia i widoku słońca.

Tak ważne jest dla mnie jako artysty, by nie stać się maszyną do produkowania sztuki. Interesuje mnie żywe jej tworzenie z siebie, z przeogromnych zasobów, jakie ma w sobie artysta. Niezależnie od tego, czy to będzie głos, śpiew, gra, taniec, ruch, malarstwo, poemat, wynalazek, wzór, patent czy jakakolwiek inna forma kreatywnej eksploracji siebie w świecie i jego przestrzeni. Wszystko to wymaga pewnej życiodajnej iskry, płomienia. Na własny użytek nazwałem to coś **pierwiastkiem euforii**. To siła, o której nie nauczymy się z książek. To pierwiastek niesamowitej mocy, który sprawia, że ktoś unosi się 5 milimetrów nad ziemią, a my nie możemy przestać na niego patrzeć. Ale nie przynależy to tylko do świata sztuki. Pierwiastek euforii to wszelka przyczyna kreatywności. To warunek odkrycia będący wynikiem reakcji zachodzącej w odkrywającym. Przenoszę to i używam tego pierwiastka w przestrzeni sceny i swojego zawodu na wielu polach. Praca z

---

<sup>35</sup> A. Kuźniak, E. Karpacz- Oboładze *Czarny anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk* wyd. ZNAK 2015

pierwiastkiem euforii w ćwiczeniach wokalnych w pracy nad głosem ma niesamowity wpływ. Pomaga wyśpiewać wysokie rejestry i pozbawia lęków związanych z pracą nad nimi. To swoista praca duszy z ciałem.

To zjawisko nie jest mi obce również w edukacji. Wieloletnia praktyka dydaktyczna i pedagogiczna w PWST we Wrocławiu i Akademii Teatralnej w Warszawie wzbogaciła mnie i nadal wzbogaca o nowe doświadczenia. Pierwsze spotkania ze studentami, z którymi, zaczynam pracę semestralną to głównie deklaracje o nieumiejętności śpiewania. W procesie pracy wyprowadzamy się skutecznie z tego przekonania i na egzaminie końcowym, na przykład koncercie interpretacji piosenek, studenci śpiewają tak dobrze, że aż ciężko uwierzyć, że kiedykolwiek mogliby w to wątpić. Dlatego od razu na początku zajęć, kiedy pojawiają się wątpliwości pytam: „Umiesz mówić? Umiem.” – odpowiada student. „To znaczy, że umiesz też śpiewać. Reszta to kwestia pracy”. Oczywiście w pracy ze studentami bardziej zwracam się w stronę aktorskiej interpretacji piosenki, która jest gatunkiem samym w sobie. Jest tą przestrzenią sztuki, w której nacisk postawiony jest na aktorskie i teatralne środki wyrazu. „Skoro termin «piosenka aktorska» składa się z dwóch słów, to przyjąć należy, że to one definiują ten gatunek. «Piosenka» – w tym słowie mieści się wszystko, co dotyczy prawidłowego śpiewania i wykonania utworu. Należy śpiewać zgodnie z zasadami sztuki wokalne i zasadami sztuki muzycznej. Wymienić trzeba takie składowe, jak: aranżacja, rytm, melodia, instrumentacja, intonacja, barwa głosu. I druga część nazwy: «aktorska». To słowo określa, czego powinien oczekiwać odbiorca od wykonania piosenki. Termin «piosenka aktorska» więc odnosi się, przede wszystkim, do sfery wykonawczej, a nie literackiej czy muzycznej. W tym wypadku główny nacisk interpretacyjny powinien zostać położony na sztukę, jaką jest aktorstwo.”<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> W. Kościelniak *Problematyka inscenizacji piosenki aktorskiej na podstawie spektaklu Mandarynki i pomarańcze J. Tuwima*, praca habilitacyjna PWST im. L. Solskiego w Krakowie filia we Wrocławiu Wrocław 2004

## Zakończenie

Praca nad spektaklem była dla mnie niezwykle wartościowym i kształcącym doświadczeniem. Teraz bardziej niż kiedykolwiek doceniam okres przygotowań spektaklu, który chwilami zdawał się być pływaniem nie po nieznanych wodach, ale po niepoznanym, nierozpoznanym cieple artysty. Trzeba cierpliwie zadawać sobie kolejne pytania, szukać na nie odpowiedzi. Ale tych odpowiedzi nie ma w książkach, w filmach, internecie. Czucie staje się narzędziem poznania. Są zapisy w tkankach naszego ciała, których pismo obrazowe, ukryte, wyryte, nieznane przeczyta tylko ten, do którego to ciało należy. Te do odczytania osobiste hieroglify wyryte w komórce ciała są częściami wielkiego pejzażu. Wystarczy przybliżyć się i z powrotem oddalić. Znaleźć nowy punkt widzenia. To wewnętrzne czucie artysty jest okiem ciągle skupiającym na sobie ostrość. Wracam do tematu pracy. Instalacja mentalna, eksperyment na żywej tkance ciała artysty. Nie bez powodu przywołałem wpływ różnych metod teatralnych na proces twórczy. Harold Clurman wyjaśnia, że „Metoda, jak się ją powszechnie nazywa, to skrót od terminu Metoda Stanisławskiego. A pojęcie Metoda obejmuje zarówno sposoby treningu aktorskiego, jak i technikę, przydatną aktorom w samodzielnej pracy nad rolą”<sup>37</sup>. Skłamałbym gdybym napisał, że moja praca nad monodramem oparta była na korzystaniu tylko z jednej techniki aktorskiej. Na próbach nie siedziałem z podręcznikiem, by pokornie realizować ćwiczenia opisane w książkach. One już we mnie były. Nabyłem je na pierwszych zajęciach w szkole filmowej. Kolejni profesorowie kształcili nas powołując się na swoje doświadczenie i metody pracy. Dziś sam zajmuję ich miejsce. Gdybym miał napisać książkę o swojej metodzie, czym zatem by ona była, jeśli nie zbiorem nauk, o których czytałem i z którymi pracowałem. Metoda nie jest wynalazkiem. Jest odkryciem. Jest spisaniem przez mistrzów zawodu zbiorem doświadczeń ludzi, którzy postępowali i działali w podobny sposób. Czy to za sprawą treningu, czy intuicji dochodzili do podobnych wniosków. „Czy to kładąc nacisk na psychologię (jak u Strasberga), czy technikę Czechowa, czy na tło (jak u Stelli Adler), czy na spontaniczność zachowania (jak u Meisnera), aktorzy posługujący się

---

<sup>37</sup> H. Clurman *The Collected Works of Harold Clurman*, New York 1994.



metodą poszukują takiej rzeczywistości, która stałaby się fundamentem dla dobrego przedstawienia”<sup>38</sup>.

Metody i doświadczenia twórców teatru dały mi dostęp do zgłębiania przeze mnie przestrzeni i aktywności dotychczas mi nieznanych. Wskazali kierunek. Ta wiedza to podstawowe narzędzia w pracy. Reszta zależy ode mnie. A chęć, potrzeba poszukiwań artysty otwiera drogę do wiedzy. Sztuka, tworzenie, kreowanie to podróż w pewnym sensie samotna, bez reżysera bez wsparcia. Jednocześnie osobista, niezwykle narcystyczna, a nawet egoistyczna. Bo co mają z tym zrobić odbiorcy? Kogo to zainteresuje? Idąc za słowami Chirurga: „Ja nie mam zamiaru zastanawiać się, czy to pójdzie do tego czy do tamtego. Ocena, decyzja, cięcie. Nie ma czasu. Gdybym powiedział, że to pójdzie na grób? To nie uciąłbyś? Że szkoda tak pięknych kwiatów na taką okazję? Chcę nosić kwiaty zawsze wszędzie. Najchętniej do pracy!” Czasem pojawia się lęk. Ten nie lubiany, niechciany. A z nim dojmująca obawa, że będzie się niezrozumianym przez odbiorcę. Potem przychodzi konfrontacja, a z nią nieunikniona krytyka. W tym badaniu szukałem treści, które korespondowałyby nie tylko z moją wizją świata, ale też z moim rozumieniem roli artysty jako medium. To chęć wyrażenia myśli większych ode mnie samego. Może *Mój kastrat (monodram-instalacja mentalna jako eksperyment na żywej tkance ciała aktora, wokalisty, performerera sztuki)* to dzieło niedomknięte i niedopowiedziane do końca, ale z głębi mnie niosące treści amorficzne, nieświadomione. Ten natłok zagranych na scenie, czasem mogłoby nawet wydawać się niezrozumiałych słów, myśli i goniących za nimi emocji, odnosi się nie do cech artystycznego stylu jaki obrałem, ale do kształtu doświadczenia jakie przeżyłem.

W mojej pracy niezwykle wartościowy i ważny jest proces, który składa się z operacji poznawczej oraz towarzyszących jej charakterystycznych stanów emocjonalnych i motywacyjnych. Operujący jest zarazem operowanym. Żywa tkanka ciała to artysta jako baza danych i jego emocjonalność. Dzieło jest już w kreującym je, a zadaniem osobowości twórczej jest powołać je do życia i unaocznić widzowi. Tworzeniu roli towarzyszy chęć opowiadania swojej historii, zebranych doświadczeń. Zanim zbudowana zostaje koncepcja i plan pracy, pojawia się twórcze olśnienie, nagły przypływ natchnienia, by powstało coś nowego. Nazwałem to **pierwiastkiem euforii**, życiodajną iskrą, bezcenną przyczyną, prapoczątkiem. Następnie musiałem nauczyć się zarządzać procesem twórczym w taki

---

<sup>38</sup> L. Cohen, *Lee Strasberg...*, str. 138.

sposób, by wszystko, co powołuję ze swojego ciała i umysłu, tego co jest niematerialne, niepoliczalne a zarazem ulotne, ufizyczyć się mogło w skończonym dziele. Proces inkubacji jest terminem zapożyczonym z medycyny. To okres między inwazją drobnoustrojów do organizmu a wystąpieniem objawów chorobowych. Mówimy –poznać rolę, zrozumieć rolę, poczuć rolę. Ja proponuję **zachorować na nią**. Dlatego aktor potrzebuje czasu na proces inkubacji granego charakteru w sobie. Każdy twórca wyrabia swój system zarządzania procesem twórczym. Nie da się go przyspieszyć, skondensować. Proces twórczy jako operacja to zestaw określonych czynności, jakie podejmuję podczas budowania dzieła. Wykorzystuję nabytą wiedzę, sprawdzone metody, bezpieczne rozwiązania. Dlatego zaczynamy edukację od poznania technik i doświadczeń tych, którzy eksperymentowali i zbierali wiedzę przed nami. Potem mogę pozwolić sobie na poszukiwanie stanu *flow*. To twórczy klimat, któremu bez wątplenia towarzyszy doświadczenie ryzyka, odkrywanie i osvajanie nieznanego, odnalezienie swojego centrum. W trakcie badań całą koncepcję teoretyczną przenoszę na praktykę. Buduję, czyli kreuję. Zarządzam swoją twórczością. Dbam o stworzenie maksymalnie sprzyjających warunków. Decyduję z kim pracuję, kiedy, gdzie. Zapraszam do współpracy twórczych artystów i osobowości, dzięki którym mogę świadomie i mądrze rozwijać się i dążyć do celu. Celem jest powstanie dzieła. W moim przypadku byli to dramaturg, kostiumograf, operator, partner sceniczny. Z promotorką pracy doktorskiej Katarzyną Skarżanką podejmowałem rozmowy, wymienialiśmy się doświadczeniem, dzięki czemu dojść mogłem do nowych wniosków. Proces twórczy może się wydłużyć, dzieło może ulec zmianie. Pojawiają się martwe punkty, które nie mogą sprawić, iż tworzący wątpi w sens swojego badania. Błędy to nieodłączna część aktu twórczego. Są wynikiem procesu weryfikacji okiem obserwatora. Wnioski pozwalają nanieść poprawki i wzbogacić dzieło. W wyniku błędu twórczego czy niedopatrzenia technicznego pojawić się mogą nowe możliwości. Artysta wraca do siebie, myśli, wyciąga wnioski. Ocenia sytuację i podejmuje decyzję o zmianie lub nie. Punktem zwrotnym nie musi zawsze być przebudowanie koncepcji projektu. Może być również utwierdzenie się w słuszności początkowej idei dzieła.

Moim partnerem w procesie budowania dzieła stało się moje ciało, a to, co może się zrodzić z takiego sposobu pracy to poczucie siebie oparte na osobistych, wewnętrznych kryteriach oraz rozwój wewnętrznego autorytetu. Jest w tym procesie jakaś medyczna natura. Gdzie w akcie tworzenia spektaklu, monodramu, roli twórca dostrzec może ludzkie życie, siebie w nim i nieskończoność wypełnioną nieskończonością. Ciało drży, ciało nie

kłamie albo dalej nie chce już kłamać. Wcześniej czy później operacja czeka każdego z nas. Uważam, że jest niezbędna w procesie tworzenia dzieła. Najlepiej, jeśli odbywa się za swoją własną zgodą. Wszelki gest przemocy wobec ciała i duszy wyrzyna się gwałtem i zostanie w człowieku tworząc zarazem ciało bolesne. Choroba może być zbawieniem i drogą do uzdrowienia. Choroba to stan, w jaki zapada ten, kto tworzy. Trzeba mówić i opowiadać historię. Mówienie jest przeciwbólne. Trzeba pisać, trzeba mówić i eksplorować to w sobie. Sztuka koi ból i pozwala ciału krzyczeć bez zastanawiania się nad konsekwencjami. Ale, jak wiemy, każde uleczenie potrzebuje uwagi, cierpliwości i czasu. Instalacja postaci w ciało wymaga zabiegu, a przede wszystkim zaangażowania. Ciało jest jak książka, dobra literatura czy podręcznik. Jeśli chcesz stworzyć adaptację, obraz, film, przeczytaj dzieło linijkę po linijce, tak jak dziś bada się tkankę ciała po tkance w poszukiwaniu choroby. Potem nosisz ze sobą tę literaturę i zespajasz się z nią tak, jak zbliżasz się do ciała, które nie przestaje boleć, gdy choroba sieje już w nim spustoszenie. Granej postaci mogę nadać cechy fizyczne, odzwierciedlające jej stan emocjonalny. Stan rozgorączkowania emocjonalnego w scenie opery przenosi się na gest fizyczny, nerwowość, uniesienie emocjonalne, potem rozpacz. Następuje, dosłowne wręcz, ponowne przeżycie najważniejszych doświadczeń osobistych. Przeżycie to jest jednak oczyszczone, przywołane i sprowadzone do struktury działań ściśle związanych z impulsami w ciele i pamięcią. To ogromny wysiłek, na który trzeba się odważyć bez buforu bezpieczeństwa. Towarzyszy temu poczucie spalania się, stania na krawędzi, spadania, odczuwalne wręcz fizycznie. Niemożność dogonienia siebie, opanowania i przemożna chęć zniszczenia tego, co ze mnie wychodzi i mówi. Gdy ciało już nie ma siły, następuje poddanie się, a z nim oczyszczenie. W moim spektaklu grany przeze mnie bohater doświadcza podobnego procesu do tego, który towarzyszył mi w pracy nad spektaklem. Obaj jesteśmy artystami, źródłem działań są nasze przeżycia z przeszłości. Obiektem wspólnej fascynacji staje się ten sam człowiek. Podobnie się gubimy w narracjach swoich opowieści. W dzieciństwie wydarzyło się coś, co zaważyło o naszych dalszych losach i decyzjach. W trakcie nagrywania spektaklu, w scenie finałowej przed lustrem, kiedy bohater przywołuje sen o wieży, na szczyt której dostać się nie może, pojawiło się we mnie ogromne uczucie ulgi. Nieuniknione poddanie się wreszcie. To prawdziwa chwila, w trakcie której zrozumiałem, że nie ma sensu dalej udawać, grać. Ciało zastygło, opadła forma i gest. Pojawiło się niezwykle silne poczucie spokoju wewnętrznego. Dokonało się. Integracja z rolą to uczucie nie do zapomnienia. Nie da się go z niczym pomylić. Uczucie spełnienia i uniesienie mieszają się z pragnieniem nieistnienia, niemal śmierci. Operacja się udała.

Intencja i wizja, analiza tekstu, pamięć afektywna, cierpliwe ćwiczenia, ruch, obserwacja świata, mowa, okoliczności założone integrują się w jednym wielkim procesie twórczym tworząc dzieło powstające na styku żywego człowieka i postaci literackiej. Śmiałybym przyznać, że mogłoby powstać dziś wiele metod, bo każdy aktor-artysta przechodzi przez ten proces na swój, indywidualny i jedyny sposób. Chodzi nie tyle o nauczenie właściwego sposobu robienia czegoś, ale o wydobycie z siebie nowych możliwości. Otwarcie się na to, że one już w nas są. Gdy ktoś uczy nas „tego jednego, właściwego” sposobu, jednocześnie narzuca na nas ograniczenia. Nie żeby nie było właściwych sposobów działania, ale najczęściej ten jedyny sposób wyklucza dalsze próby i poszukiwania oraz tłumi naszą kreatywność. Idąc dalej tym tropem nasuwa się kolejne pytanie. Ile możliwości potrzebuję, by mieć wybór? Aktor musi dokonywać wyborów. Albo mogę coś zrobić, albo tego nie mogę. Ale czy jest to naprawdę wybór? Oznacza to, że na scenie mogę zachować się w jakiś sposób, albo nie. By zacząć mówić o wyborze musimy mieć co najmniej trzy możliwości. Mamy szansę, by nie utknąć w sytuacji bez wyjścia. Możemy zacząć eksperymentować. Przecież nie chcielibyśmy, żeby wszyscy na scenie grali tylko w ten sam sposób chowając swoją indywidualność. Ale czyż nad wyższością jednej metody nad drugą nie powinien przyświecać nam wszystkim jeden cel, którym jest serce widza i tworzenie dla niego sztuki? „Język, którym ja mówię nie zdradzi mnie, jest językiem tej przestrzeni, tego obszaru, tego kawałka czasu. Trzymam język na wodzy jak ogiera, żeby nie rzucił się na klacz, bo gdybym tylko popuścił cugli, gdybym rozluźnił nieznacznie nacisk mych palców i napięcie ramion, moje słowa wyrzuciłyby mnie samego i popędziły w kierunku horyzontu z animuszem arabskiego wierzchowca, który wyczuł pustynie i nic nie jest już w mocy go utrzymać”<sup>39</sup>.

W moim eksperymencie, badaniu, poświęciłem ciało sztuce świadomy wszelkich konsekwencji tego działania. Z ogromną ufnością i otwarciem na nieznaną. Carlo Broschi i marzenie bycia nim to w pewnym stopniu fiasko, które doprowadziło mnie do najlepszego punktu startu i końca. Do mnie. Zatem każdy artysta może swoje „iluminacje” przeżywać i doświadczać w warunkach eksperymentu wychodząc poza realny świat. Może odtwarzać go z dbałością o najmniejsze detale, traktując teatr jako idealne medium ujawniające to wszystko, co ukryte w człowieku. Musi tylko zacząć od siebie. Znaleźć w sobie tego chirurga, który z precyzyjnym cięciem dostanie się do tego, co niewidoczne, ale bez

---

<sup>39</sup> B.M. Koltès *Samotność pól bawelnianych*.

wątpienia bezcenne. To jest w nas na wysokości brzucha, ten pokój z ruchomych ścian, a w nim jest pamięć, wielka wiedza i pejzaże. Bierzmy i jedźmy z tego wszyscy, to jest bowiem ciało nasze, które sztuce i publiczności zostało oddane...



*9 Scena operacji kastrata. Zdjęcie z kadru filmowego spektaklu*

## BIBLIOGRAFIA

1. Patrick Barbier, *Farinelli-prawdziwa historia genialnego kastrata*, Warszawa 1998
2. *Didaskalia 171* Wojciech Świdziński, *Teatr w oku kamery*, 2022
3. Wojciech Kościelniak, *Problematyka inscenizacji piosenki aktorskiej na podstawie spektaklu Mandarynki i pomarańcze J. Tuwima*, praca habilitacyjna PWST im. L. Solskiego w Krakowie filia we Wrocławiu, Wrocław 2004
4. Harold Clurman, *The Collected Works of Harold Clurman*, New York 1994.
5. Angelika Kuźniak, E. Karpacz-Oboładze *Czarny anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*, wyd. ZNAK 2015
6. Aldona Gąsienica-Szostak, *Muzykoterapia w rehabilitacji i profilaktyce* Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 2014
7. Lola Cohen, *Metoda Lee Strasberga. Podręcznik ćwiczeń aktorskich*, Kraków 2020
8. Elena Benvenuti, *Vajraguru Mantra*, Cervia 2019.
9. Anna Kacprzak, *Głos jak dzwon. Trening głosu krok po kroku. Polska 2020*
10. Krystian Lupa, *Rysunki teatralne*, Galeria Sztuki BWA, Jelenia Góra, 2008
11. David Krasner, *Strasberg, Adler i Meisner. Metoda BN*, Dialog nr 11/2002.
12. L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, wyd. ZN im. Ossolińskich, Wrocław 1984
13. Aneta Łastik, *Wewnętrzne dziecko*, Warszawa 2008 str. 11
14. Renata Ulman-Bogusławska, *Terapia tańcem-zatańczyć siebie*, źródło: portal Sensum Gabinet Terapii Dziecięcej
15. Agnieszka Holland, *Odwaga aktora*, Dialog nr 11/2002
16. Bernard-Marie Koltès, *Samotność pól bawełnianych*
17. Konstantin Stanisławski, *Praca aktora nad sobą, część 1*, Kraków 2010.
18. Michaił Czechow. *O technice aktora*

## Spis ilustracji

1 Kadr z filmu Farinelli - Ostatni kastrat (1994 r.) .....	7
2 Portret Carlo Broschiego, autor nieznany .....	10
3 Zdjęcie kadru filmowego z rejestracji spektaklu. Mały Carlo siedzi na widowni.....	12
4 Scena z biblioteki. Zdjęcie kadru filmowego z rejestracji spektaklu.....	22
5 Przygotowanie do operacji. Zdjęcie kadru filmowego z rejestracji spektaklu .....	26
6 Scena pałacowa. Ujęcie kadru filmowego z rejestracji spektaklu .....	27
7 F. Bacon, „Three Studies of the Male Back 1970” .....	33
8 F. Bacon, „Three Studies of the Male Back 1970” .....	33
9 Scena operacji kastrata. Zdjęcie z kadru filmowego spektaklu .....	53