

AKADEMIA TEATRALNA im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

ROZPRAWA DOKTORSKA

Agnieszka Pilaszewska M.

LOGISTYKA PROWADZENIA ROLI. O KANONIE SPRAW NAJWAŻNIEJSZYCH.

W oparciu o role:

Francoise, „Taniec Albatrosa” w reżyserii Macieja Englerta, Teatr Współczesny

Barbara, „Miś Kolabo” w reżyserii Ryszarda Bugajskiego, Teatr TV

PROMOTOR

Prof. dr hab. Marcin Bartnikowski

„Musiało upłynąć sporo czasu, zanim logistyka utraciła cechy nieznanego lądu (...). W końcu jednak ta wywodząca się w dużej mierze z wojskowości dziedzina wiedzy stała się jednym z podstawowych zagadnień współczesnego biznesu, a przez to źródłem poważnych wyzwań dla menedżerów i przedmiotem zainteresowania najtęższych umysłów świata. (...) Po pierwsze ma charakter interdyscyplinarny...”¹

¹ A. Harrison, R. Van Hoek, *Zarządzanie logistyką*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2010, str. 15.

SPIS TREŚCI

- I. Mapa pracy (str. 6)**
- II. Wstęp (str. 7)**
- III. Klucze do osiągnięcia celu (str. 16)**
- IV. Metody rocznika 1987 (str. 23)**
- V. Zderzenie (str. 27)**
- VI. Siedem reguł logistyki w zastosowaniu praktycznym na podstawie ról zagranych (str. 29)**
 - 1. Reguła 1. Właściwy produkt (str. 29)**
 - 2. Reguła 2. Właściwa ilość (str. 36)**
 - 3. Reguła 3. Właściwy stan (str. 41)**
 - 4. Reguła 4. Właściwe miejsce (str. 46)**
 - 5. Reguła 5. Właściwy czas (str. 52)**
 - 6. Reguła 6. Właściwy klient (str. 57)**
 - 7. Reguła 7. Właściwa cena (str. 60)**
- VII. Kanon rzeczy najważniejszych (str. 73)**
- VIII. Podsumowanie (str. 78)**

BIBLIOGRAFIA

- 1). Bojarska M. *Król Lir nie żyje*. ISBN 1994
- 2). Cohen L. *Metoda Lee Strasberga. Podręcznik ćwiczeń aktorskich*. Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego w Krakowie 2017
- 3). Englund G. *Marlon Brando. Świat Książki* 2024
- 4). Green R. *Prawa ludzkiej natury*. Helion 2022
- 5). Harrison A. R. van Hoek *Zarządzanie logistyką*. PWE 2010
- 6). Hadnagy. Ch. *Socjotechnika. Metody manipulacji i ludzki aspekt bezpieczeństwa*. One Press, Helion 2021
- 7). Hagen U., Frankel H. *Szacunek dla aktorstwa*. PWSFTiTV 2015
- 8). Levy S. De Niro. Burda Publishing Polska 2016
- 9). Lupa K. *Utopia. Listy do aktorów*. AST 2023
- 10). Mamet D. *Prawda i fałsz. Herezja i zdrowy rozsądek w aktorstwie*. Wydawnictwo Filmowe 1997
- 11). Montgomery K. *Krystyna Janda. Pani zyskuje przy bliższym poznaniu*. Prószyński i S-ka 2016
- 12). Olivier L. *Confession of an actor*. Simon and Schuster 1982
- 10). Sadowski M. *Spotkania z Meyerholdem. Wybór wspomnień*. PIW 1981
- 11). Schopenhauer A. *Sztuka prowadzenia sporów*.
- 12). Schulmann M. *Meryl Streep. Znowu ona!* Marginesy 2016
- 13). Smith Z. *Widzi mi się*, Znak 2018
- 14). Schweitzer *Bach. Biografia*. Naukowe PWN 2011
- 15). Sontag S. *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Karakter 2017
- 16). Stanisławski K. *Praca aktora nad rolą*. PWST im. L. Solskiego w Krakowie 2011

*Pragnę zadedykować tę pracę mojemu dziadkowi Andrzejowi Krasieńskiemu,
trębaczowi, dowódcy orkiestry 27 Pułku Ułanów w Nieświeżu.*

Warszawa 2.03 2025

I. MAPA PRACY

W przedłożonej tutaj pracy doktorskiej pragnę przeanalizować siedem głównych reguł logistyki (właściwy produkt, właściwa ilość, właściwy stan, właściwe miejsce, właściwy czas, właściwy klient, właściwa cena) w kontekstach strategicznym i operacyjnym - traktując kontekst strategiczny jako przygotowanie roli a kontekst operacyjny jako eksploatację roli - oraz w szerszym kontekście prowadzenia kariery aktorskiej. Mam nadzieję, że usystematyzowanie wiedzy o aktorskim rzemiośle według siedmiu reguł żelaznej dyscypliny, jaką jest logistyka pozwoli lepiej zrozumieć esencję zawodu aktora. We WSTĘPIE wyjaśnię, skąd wzięła się moja potrzeba uporządkowania wiedzy na temat pracy nad rolą i przedstawię siedem reguł logistyki.

W rozdziale pierwszym - KLUCZE DO OSIĄGANIA CELU odniosę popularne i opisane już metody aktorskie do mojej, blisko czterdziestoletniej pracy i doświadczenia na scenie.

Rozdział drugi – METODA ROCZNIKA 1987 będzie poświęcony omówieniu stylu nauczania w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. A. Zelwerowicza w latach 1983 – 1987, w okresie, kiedy miałam szczęście studiować aktorstwo.

W rozdziale trzecim – ZDERZENIE – wyjaśnię, jak zamierzam odnieść siedem głównych reguł logistyki do pracy aktora.

Rozdział czwarty – SIEDEM REGUŁ LOGISTYKI W ZASTOSOWANIU PRAKTYCZNYM – w oparciu o role: Francoise, „Taniec Albatrosa” w reżyserii Macieja Englerta, Teatr Współczesny w Warszawie oraz Barbara, „Miś Kolabo” w reżyserii Ryszarda Bugajskiego, Teatr TV

- analitycznie potraktuję siedem reguł logistyki w poszczególnych rozdziałach:
właściwy produkt (jako rola, spektakl), właściwa ilość (jako zawartość cech
osobowości postaci), właściwy stan (jako wachlarz emocji celowanych),
właściwie miejsce (jako sposób umieszczenia sytuacji kryzysowej),
właściwy czas, właściwy klient (widz),
właściwa cena (wywiad z neurobiologiem dr. Mateuszem Ambrożkiewiczem).

Rozdział piąty - KANON RZECZY NAJWAŻNIEJSZYCH – spróbuję uchwycić
kondycję aktora - jego marzenia, nadzieje, obiektywizm, subiektywizm, napięcia,
sprzeczności, martwe punkty – jego obsesje, ignorancje; w moim, subiektywnym
ujęciu.

II.WSTĘP

Najtrudniej jest zacząć. Aktorka idąca na pierwszą próbę czytana, ja
idąca na pierwszą próbę... Niczym młodzianka dziewczyna biegnąca na pierwszą
randkę; zastanawiam się, co mnie czeka? Teoretycznie wiem. Otrzymałam
informacje – tytuł i autora sztuki, nazwiska moich koleżanek i kolegów
obsadzonych w „tytule”, nazwisko reżysera. Być może nawet znam tekst sztuki?
Być może dyrekcja była na tyle uprzejma, że wcześniej poinformowała mnie, jaką
postać gram? Jednak nie znam kontekstu, jaki zaproponuje reżyser. Nie wiem albo
niewiele wiem o tym, co grają inni...? Czy dotknę sztuki wielkiej czy tylko...
użytkowej? Znam wszystkich z obsady. Raczej znam imiona i nazwiska, o
niektórych wiem to i owo. Życie innych pozostaje dla mnie tajemnicą. Jednak
znam ich ostatnie role, mam wyrobioną opinię na temat ich warsztatu, wiem,
kiedy ich doceniłam, przeceniłam i nie doceniłam. Więc kiedy siadam
naprzeciwko nich nie widzę kolegi X, widzę szekspirowskiego Hamleta. Nie

widzę koleżanki Y, widzę czechowowską Maszę. Kogo widzą oni? Na pewno nie tylko mnie. Muszą widzieć którąś z moich ostatnich ról. Jesteśmy podekscytowani, pełni nadziei, pełni wyobrażeń. Odpowiedź ciała fizycznego jest nieznosna: motyle w brzuchu, przyspieszona akcja serca, lekki stan podgorączkowy, lekki zawrót głowy. A przecież to nie jest moja pierwsza rola a sto czterdziesta pierwsza. Idę do pracy, jestem zwyczajną, szeregową aktorką, robiłam to setki razy, uprawiam aktorstwo. Więc... o co chodzi? Dlaczego tak się czuję? Czym jest aktorstwo?

Zawodem, to oczywiste. Jeśli jednak zadać to pytanie aktorom i aktorkom, nie ograniczają się do tej prostej odpowiedzi i ewentualnego wzruszenia ramionami sugerującego „z tego się utrzymuję i co z tego?” Samo pytanie jest tylko pozornie oczywiste, bo nie chodzi w nim o odpowiedź, ale o opowieść: CZYM JEST AKTORSTWO? Rzemiosłem? Sztuką? Prawdą? „Prawdą sceniczną”? Kłamstwem? Iluzją? Udawaniem? Czystą fikcją? Zawodem? Życiem? Grą? – jaka jest jedyna, słuszna odpowiedź na to pytanie? I czy w ogóle jest? Jan Englert mówi „...aktorstwo to jest najszybciej starzejący się zawód świata, bo zależny od odbiorcy. Zachowanie proporcji między estetyką w sztuce (...), a gustem odbiorcy (...) to jest znalezienie złotego środka. Na tym „węchu” opiera się cała tajemnica tego zawodu. Tej sztuki można się nauczyć.”² Tadeusz Łomnicki uważa, że „...aktorstwo to pewien stan, którego skutkiem jest przedstawienie rzeczywistości – stan, który zależnie od czasu, stopnia dojrzałości i doświadczeń różnie bywa wykorzystany.”³ Marlon Brando widzi aktorstwo jako „...zdolność odkrywania w

² J. Englert, *Wywiad*, Dziennik Polski, Nr. 58, 9 marca 2001.

³ M. Bojarska, *Król Lir nie żyje*, Polski Dom Wydawniczy 1994, str. 291.

sobie uczuć, o których istnieniu nie miało się pojęcia”⁴, a Robert De Niro mówi, że „aktorstwo to po prostu bycie szczerym w każdej chwili.”⁵ Aktorzy często mówią o zmysłach, emocjach, duchowości/duszy, ingerencji Boga (talent jako dar Boży), sztuce i o samopoczuciu człowieka wykonującego zawód aktora. O podróży, empatii i nauce. „Węch”, „charyzmat”, „dusza”, „pokora”, „podróż”, „empatia”, „szczerłość”, „uczucia”, „sztuka” – dużo określeń, które można odbierać i traktować szalenie indywidualnie, przez pryzmat metafizyki. Od czasu do czasu pojawia się określenie - „rzemiosło” i „zawód”. I to jest wreszcie konkret; w całej tej charyzmatycznej ulotności aktorstwa najbardziej interesuje mnie konkret. Chociaż różnorodność w odpowiedziach na pytanie „czym jest aktorstwo” mnie nie dziwi. Abstrahując od tego, że „doświadczenie sceny” jest dla każdego z aktorów inne, sama nigdy nie potrafiłam odpowiedzieć na to pytanie w sposób jednoznaczny. Zdarzało mi się opowiadać coś o „uleczaniu dusz, zabieraniu w podróż, zabieraniu do innego świata, rozbawianiu/niesieniu otuchy w ciężkich czasach, utożsamianiu z bohaterkami i drogowskazach dla zachowania jedynie słusznego moralnego”. Niedługo minie moich czterdzieści lat na scenie i zauważam, że pojęcie „aktorstwa” ciągle się dla mnie rozszerzało, zmieniało nie tylko znaczenia, ale też moc i sens. Może w końcu pora na konkrety? Oczywiście, jedno pozostaje dla mnie niezmiennie: aktorstwo to jest mój sposób na uczynienie życia różnorodnym, mniej bolesnym, barwniejszym, wolnym, tajemniczym, migotliwym, błyskotliwym, zabawniejszym. Wiele przymiotników... Zbyt wiele. Czy mogę wreszcie oddzielić Pilaszewską – aktorkę

⁴ G. Englund, *Marlon Brando a memoir*, wyd. Świat Książki, Warszawa 2024, str. 26.

⁵ S. Levy, *De Niro. A life*, Burda Publishing, Polska 2016, str. 71.

od Pilaszewskiej - osoby? W moim życiu - czas, honor, pierwszeństwo, poświęcenie - zawsze miał teatr. Jako osoba intuicyjna i kompulsywna oddawałam mu się bez reszty i w taki sam sposób budowałam swoje role. Być może to efekt szkoły zawodu, którą dali mi Profesorowie mojego rocznika (1983-1987 Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie). Opowiadali nam o „prawdzie” w byciu na scenie, „kreacji w sztuce”, o tym, że „artystą się tylko bywa”, że „rzemiosło to podstawa” – jednocześnie sami byli dla nas tajemnicą tego zawodu. Śląska, Hanin, Łomnicki, Holoubek, Zapasiewicz, Bardini, Benoit... jak oni to robią, że są takimi aktorami, twórcami, kreatorami? Bardzo nas to ciekawiło. Aleksandra Śląska podkreślała zawsze, że każdy z profesorów jest inny; od każdego możemy sobie „wziąć” to, o czym jesteśmy przekonani, że nam służy. Co do jednej kwestii nasi profesorowie byli zgodni - niczym wielogłowy Marek Aureliusz - zawsze powtarzali: „jedynym celem powinno być doskonalenie się, w tym, co robisz”. Co robię? Gram postaci. Powinnam więc doskonalić się w drugim człowieku? Jak? Uczyć się go? Rozpoznać? Jeśli się cieszy – cieszyć się razem z nim, cieszyć się bardziej, cieszyć się dwuznacznie? Jeśli cierpi – cierpieć z nim bardziej spektakularnie, bardziej interesująco, „zabarwić” cierpienie na komediowo, ukazać jego tragizm, groteskowość? I w ogóle – czy ten człowiek istnieje? Przecież to ja jestem, ja – realizująca tekst autora, wizję reżysera, ambicje własne. Jestem ledwie częścią tego projektu, który powstaje. W końcu przyszedł ten moment, w którym zdałam sobie pytanie: a jeśli wyabstrahuję aktorstwo tylko jako zawód? Jako bardzo konkretne rzemiosło? Jak usystematyzować to wszystko, co wiem o moim zawodzie, nie tracąc ani jednej wartości, której hołduję?

Każdy projekt, czy to teatralny, telewizyjny, estradowy czy filmowy ostatecznie staje się produktem. Ktoś mógłby powiedzieć „produkt – jakie to trywialne w odniesieniu do sztuki! Do aktorstwa! Jak to się ma do tworzenia człowieka, jego świata?!”. Jednak odkładając na bok uduchowione mniemanie o zawodzie aktora (i jego silne skoncentrowanie na „ego”), jasno możemy stwierdzić, że granie jest częścią składową PRODUKTU, który cieszy tym bardziej, im większy odnosi sukces. Nasza branża stała się równie bezlitosna jak inne: pieniądze włożone w produkcję muszą się nie tylko zwrócić, ale przynieść zysk. Wyraz „produkcja” odnosi się obecnie nie tylko do tworzenia filmu czy serialu, ale również do teatru. Aktor stoi zawsze na pierwszej linii frontu i to na nim, w największym stopniu leży odpowiedzialność za sukces lub porażkę przedsięwzięcia. Dyrektorzy teatrów (już nie tylko prywatnych) uganiają się za nazwiskami – gwiazdami. Ale nawet gwiazda nie sprawi cudu, jeśli precyzyjnie nie zaprojektuje swojego istnienia na scenie, jeśli nie zoptymalizuje poszczególnych interakcji z innymi aktorami, jeśli nie skoordynuje swoich działań z wizją reżysera czy producenta i... z oczekiwaniami odbiorcy. Zdaję sobie sprawę, jak to brzmi – „oczekiwania odbiorcy”. Teatr jest sztuką wysoką. Ma przecież kształtować swoich odbiorców - zmuszać ich do myślenia, rozwoju, samodoskonalenia. Wyszłam ze szkoły, która gardziła „graniem pod publiczność”. Śląska powtarzała nam, że zawsze na widowni znajdzie się, być może ten jeden, jedyny widz – który właśnie tego żąda od teatru – sztuki wysokiej i wtedy warto grać (najlepiej, jak to możliwe) tylko dla niego. W latach 1983 – 1987, w okresie moich studiów często zdarzało mi się siedzieć na widowni wraz z publicznością „zorganizowaną”, czyli z wycieczkami zakładów pracy czy szkół. Widziałam przygnębiający brak zainteresowania takiej publiczności tym, co dzieje się na

scenie. Widziałam proce w dłoniach młodych ludzi służące do strzelania w aktorów pinezkami albo szpilkami, czułam lekki odór alkoholu unoszący się nad widownią. I czułam znużenie nie tylko publiczności, ale również aktorów na scenie. Zastanawiałam się wtedy, czy rzeczywiście ktoś na widowni oczekuje prawdziwego przeżycia TEATRU i czy na scenie znajduje się chociaż jeden aktor, który gra dla tego jednego, JEDYNEGO widza. Szczęśliwie mogłam być świadkiem pewnej transformacji polskiego teatru, który szukał innej estetyki - brutalizował relacje międzyludzkie, na scenie pojawiły się nowe media; teatr mógł zająć się sprawami egzystencjalnymi, uniwersalnymi. Jarzyna, Lupa, Grzegorzewski otworzyli przed swoimi aktorami zupełnie nowe możliwości tworzenia postaci - w narracji odwołującej się do grania stanami emocjonalnymi wynikającymi z impulsów, z odruchowych odniesień do rzeczywistości. Oglądałam „Wiśniowy sad” wyreżyserowany w 1986 roku przez Janusza Warmińskiego (mojego późniejszego dyrektora w Teatrze Ateneum) z Aleksandrą Ślaską, Janem Świdorskim i pięć lat później „Wujaszka Wanię” w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Studio, z rolami Zbigniewa Zamachowskiego i Wojciecha Malajkata. Te dwie opowieści teatralne, przecież tego samego autora, dzieliła przepaść! Spektakl Grzegorzewskiego był dla mnie przejściem do innej stylistyki grania. W przedstawieniu Warmińskiego widziałam figury, a w spektaklu Grzegorzewskiego - ludzi. Atmosfera odbioru obydwu spektakli też była dla mnie uderzająco różna. Podczas gdy na spektaklu Warmińskiego byłam „oglądaczem” przedstawianego świata, podczas spektaklu Grzegorzewskiego byłam jego „uczestnikiem”. Tak naprawdę, niewiele wtedy zastanawiałam się nad kwestią pokoleniowości. Nie myślałam o tym, że immamentną częścią kultury są zmiany stylu.

Robert Green w „Prawach ludzkiej natury” (książce, którą moim zdaniem, każdy aktor powinien poznać) tak o tym pisze:

„To rodzi interesujące pytania, czy te zmiany odnoszą się do czegoś więcej niż tylko pragnienia tego, co nowe i inne? Czy odzwierciedlają głębsze zmiany w sferze naszej psychologii i nastrojów? I w jaki sposób dochodzi do tych zmian, skoro zauważamy je po pewnym czasie? Czy chodzi tu o dynamikę odgórną, w ramach której jakieś osoby w rodzaju kreatorów trendów inicjują zmianę, która jest następnie stopniowo podchwytywana przez masy i zaczyna się rozprzestrzeniać? A może ci kreatorzy reagują po prostu na potrzeby zmian sygnalizowane przez społeczeństwo jako całość, na siłę społeczną, co nadaje im dynamikę typu oddolnego”.⁶

Grzegorz Niziołek o zmianach w polskim teatrze lat dziewięćdziesiątych mówi:

„Teatr lat dziewięćdziesiątych bronił się przed wpuszczeniem nieobrobionych rzeczywistości, ale były w nim za to silne gesty obnażające, demaskujące, co objawiało się poprzez działanie w pustej przestrzeni poprzez radykalny monolog aktora, poprzez szukanie motywów okrucieństwa. (...) Teatr nie był konserwatywny, nawet jeżeli pod względem estetycznym wydawał się ostrożny w sposobie odsłaniania motywacji. Był brutalny, występował przeciwko sentymentalizowaniu historii, przeszłości, wspólnotowych wyobrażeń. Z jednej strony była w nim chęć radykalnych posunięć, z drugiej niepewność, lęki, opór. Wydaje mi się, że tworzyło to syndrom lat dziewięćdziesiątych. (...) W aktorstwie

⁶ R. Greene, *Prawa ludzkiej natury*, Wydawnictwo Helion S.A. Gliwice 2022, str. 327.

bardzo mocno odczuwało się zmianę. Jak to nazwać? Próbuję uchwycić to w emocjach, w naruszeniu dobrego smaku, w prowokacjach związanych z kwestiami ciała. (...) Trochę to było desperackie. Sprawiało wrażenie prowokacji obyczajowych i tak bywało nazywane: epatowanie publiczności nagością. Może rzeczywiście była w tym myśl o wywołaniu konfliktu z widownią, pokazania różnicy odmienności, a trochę pragnienia, żeby widownia się ujawniła, zareagowała.”⁷

Jakże pragnęłam przynależeć do tego nowego świata, nowej narracji! Nie mogąc mieć wpływu na tę przynależność obiecałam sobie zachować czujność w temacie moich umiejętności zawodowych, mieć procesy zachodzące w moim warsztacie pod kontrolą. Teoretycznie każdy aktor wie, że nasz sposób grania „starzeje się”, jednak w magiczny sposób uważa, że to nie dotyczy jego stylu gry, jego sztuki; wie to, o aktorach, którzy już odeszli. Pragnęłam logistycznie uporządkować proces pracy nad rolą według kanonu dbałości planowania, realizowania i kontrolowania nie tylko w kontekście indywidualnej pracy nad rolą, ale również w kontekście powstawania dzieła. Czy można LOGISTYCZNIE potraktować proces twórczy, rolę, energię, emocje? W czasach, kiedy „ego” rządzi i niektórzy z nas, aktorów, upierają się, że „zagranie samego siebie” jest lepsze niż zagranie postaci (pod warunkiem, że gra się „samą/samego siebie” w sposób perfekcyjny)? Zresztą – czy rzeczywiście? Co nam daje prawo uważać, że nasza osobowość jest tak atrakcyjna dla innych, że wystarczy, że jedynie będziemy na scenie w kontekście narzuconym przez autora czy reżysera? Moim zdaniem – absolutnie nic. I jeśli gram siebie, to co wtedy z planowaniem roli, pracą warsztatową, rzemiosłem? Co z fantazją,

⁷ G. Niziołek, *Lata 90: Obszar niepewności*, Dwutygodnik „Teatr”, nr. wyd. 58, czerwiec 2011

wyobraźnią, mistycyzmem? Moim zdaniem logistyka i jej siedem reguł pozwalają na mówienie o aktorstwie w sposób klarowny, czysty i konkretny. Logistyka pozwala nie tylko efektywnie pracować nad rolą; pozwala z uwagą prześledzić zagadnienie ryzyka, jakie towarzyszy nam przy podejmowaniu aktorskich decyzji i zminimalizować straty. LOGISTYKA jest procesem planowania, realizowania i kontrolowania sprawnego i efektywnego ekonomicznie przepływu (produktów, surowców, materiałów, wyrobów gotowych) oraz odpowiedniej informacji z punktu pochodzenia do punktu konsumpcji w celu zaspokojenia wymagań klienta. Dla lepszej kontroli sprawnego i efektywnego przepływu logistyka posługuje się Regułą 7R⁸, która określa:

- właściwy produkt
- właściwą ilość
- właściwy stan
- właściwe miejsce
- właściwy czas
- właściwego klienta
- właściwą cenę

Spróbuję zastosować siedem żelaznych reguł logistyki do niejasnych reguł, które rządzą światem aktorów wpisując do nich całą ulotność, finezję, emocjonalność i intuicyjność mojego zawodu. Mam nadzieję, że połączenie tych dwóch światów: struktury i idei stanie się, nie tylko dla mnie, kluczem w dalszym rozwoju artystycznym.

⁸ A. Harrison, R. Van Hoek, *Zarządzanie logistyką*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2010, str.48

III. KLUCZE DO OSIĄGANIA CELU

Muszę się na chwilę zatrzymać i zadać pytanie: po co nowy klucz budowania/prowadzenia postaci, skoro mamy już mistrzów, którzy wyposażyli (lub raczej usiłowali) nas wyposażać w odpowiednie narzędzia do osiągnięcia najlepszego efektu w budowaniu postaci? Po co Logistyka, skoro jest

Stanisławski, który pisał:

„Zadania fizyczne i proste zadania psychologiczne w większym lub mniejszym stopniu obowiązują każdego, kto znalazł się w danych okolicznościach. Dotyczy to oczywiście także aktora na scenie i postaci, którą gra. Jeśli zapomni o zadaniach, to ucierpi poczucie prawdy; zachwieje się albo zniknie wiara w to, co aktor robi. Pojawia się: konwencjonalność, napięcie, przymuszanie swej natury duchowej i fizycznej. A gdzie mamy do czynienia z przymusem, tam kończy się przeżywanie i zaczyna anarchia komedianckich, nienaturalnych nawyków, szablonów gry, zaczynają się rutyniarские sztuczki, wyrobnictwo, wysilanie się, napinanie mięśni itd. Taki stan nie ma nic wspólnego z „życiem ducha ludzkiego” z „prawdą namiętności” ani nawet z „prawdopodobieństwem uczuć”. I na odwrót, jeśli pamiętamy o wszystkich pragnieniach i dążeniach, jeśli precyzyjnie pedantycznie, wykonujemy wszystkie fizyczne i proste psychologiczne zadania oraz wewnętrzne i zewnętrzne działania, to z rozpędu mogą się pojawić prawdziwe uczucia.”⁹

⁹ K. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą, II. Etap przeżywania*, wydawca: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2011, str. 99.

I znowu „życie ducha ludzkiego, prawda namiętności, prawdopodobieństwo uczuć...” – metafizyka, emocje... Jednak Stanisławski czuł potrzebę konkretnego - wprowadził techniki takie jak praca nad pamięcią emocjonalną i substytucją. Dla Stanisławskiego dążenie do prawdy emocjonalnej oznaczało, że aktor powinien odtwarzać emocje i działania swojej postaci opierając się na własnych przeżyciach i doświadczeniach. Z kolei jego "zadania sceniczne", miały pomóc aktorom w głębszym wczuwaniu się w postać. Stanisławski daje nam „klucze” do budowania roli. Jego Metoda kontynuowana przez Bolesławskiego, Uspienską, Adler, Strasberga wzbogacała się o nowe narzędzia, a jeśli są narzędzia pojawia się też warsztat. Warsztat oznacza fach, którego można się nauczyć.

Moim zdaniem każdy zawodowy aktor „wczuwa się w postać” w sposób bezwiedny i intuicyjny. Szacuję, że to jest zaledwie pięć procent budowania roli. Przygotowanie „zadań scenicznych” (zarówno naczelnych jak i szczegółowych) w psychologicznym i duchowym przebiegu postaci pozwala mi błyskawicznie umiejscowić ją w działaniach fizycznych; pozwala mi umotywować jej ISTNIENIE. Mogę i robię to bez pomocy reżysera, bez zbędnych analiz i w absolutnej samotności. Niczego bowiem tak nie znoszę jak publicznego otwierania się i opowiadania o swoich mniej lub bardziej intymnych przeżyciach i doświadczeniach. Toleruję takie opowiadania jedynie jako zabawne anegdoty. Nie widzę potrzeby ani dzielenia się intymnością ani wsłuchiwania w intymność moich partnerów. Czyż nie jest tak, że to co sami przeżyliśmy jako fascynujące, dla drugiego człowieka może wydawać się wtórne i nudne? Moim zdaniem proces odniesień duchowych i emocjonalnych do postaci powinien się odbywać w ciszy i samotności i na próbach jedynie wynikać jako konfrontacja wiedzy o bohaterach,

których prowadzimy. Więc – nie wiem, czy nie zostałabym wydalona z zajęć u Stanisławskiego...

Zaryzykuję też stwierdzenie, że metoda Stanisławskiego wyniknęła z czysto intuicyjnego dążenia do prawdy przez jej twórcę. Przez jedenaście lat prowadziłam kursy aktorskie, które miały na celu przygotować młodych adeptów do egzaminów na wydziały aktorskie i utwierdziłam się w przekonaniu, że dążenie do prawdy jest – u predystynowanych do tego zawodu – zupełnie naturalne. Nie mieli najmniejszego pojęcia o metodzie Stanisławskiego; stosowali ją właśnie bezwiednie i intuicyjnie i adaptowali się do fikcji scenicznej bez problemu. Uważam jednak, że zbytne skoncentrowanie się na sobie, własnych przeżyciach, na ego hamuje wyobraźnię, a tę (wyobraźnię) szacuję na trzydzieści pięć procent składowych w pracy nad rolą.

Podoba mi się i odpowiada mi kierunek, w jakim Metodę rozwinęła **Stella Adler**. Zamiłowanie do ciszy, obserwacji i żmudnego (wewnętrznego) wysiłku jakie propagowała pokrywają się z moim stylem pracy. Adler uważała, że aktor nie powinien czerpać wyłącznie z własnych doświadczeń, ale raczej wykorzystywać wyobraźnię i rozbudowaną analizę sztuki/scenariusza, aby ożywić postać. To wyobraźnia gra najważniejszą rolę w jej metodzie i jest głównym źródłem emocji i autentyczności w grze aktorskiej. Adler kładła duży nacisk na analizę tekstu i głębokie zrozumienie postaci, jej historii, relacji i motywacji, zwracała również uwagę na świadomość ciała i fizyczne szczegóły gry. Ruch, gesty, mimika – te elementy powinny wyrażać wewnętrzne życie postaci. Zależało jej na tworzeniu przez aktorów całkowicie nowej osobowości, nie chodziło jej o imitację życia, ale o pełne i głębokie kreowanie rzeczywistości scenicznej.

Robert De Niro, który stosował jej “klucze” w pracy nad rolą tak pisał o Stelli Adler:

“Chodziło o to, żebyśmy zwrócili uwagę na osobowość, styl, epokę i tak dalej. Mogliśmy siedzieć w ławkach, nie musieliśmy wstawać, żeby demonstrować to wszystko (...) W gruncie rzeczy był to kurs, na który chciałym trafić jeszcze raz. Nauczył mnie, że jeśli mam bardzo wyważony scenariusz, mogę z niego czerpać, nie angażując się w coś, czego nie ma. Właśnie to nazywała fikcjonalizacją - coś, co nie jest realne, nie istnieje, nie występuje w rzeczywistości. (...) Myślę, że dzięki metodycznym studiom możesz sobie uświadomić, na czym polega improwizacja. To, że stoisz już w jakimś miejscu i musisz iść w jakimś kierunku. Wyniosłem to ze szkoły aktorskiej, gdzie mówi się o działaniu i napięciu, o znaczeniu sceny i przyczynie, dla której znalazła się w scenariuszu, o cechach postaci, a także o tym, żeby nie sięgać bezpośrednio do osobistych doświadczeń, ale raczej wykreować taką sytuację, jakiej wymaga scenariusz, nadać jej osobisty charakter, potem wcielić ją w życie.”

Shawn Levy w biografii aktora „De Niro” pisze, że „Adler sprawiła, że De Niro nauczył się racjonalnie pojmować rzeczy złudne i nieuchwytnie. Pogląd, że aktorstwo opiera się na obserwacji i wyobraźni zapewne bardzo mu odpowiadał”.¹⁰

Racjonalne pojmowanie rzeczy nieuchwytnych i złudnych to element techniczny pracy aktora – ten element szacuję na sześćdziesiąt procent. **Uta Hagen**

¹⁰S. Levy, *De Niro. A life*, Burda Publishing, Polska 2016, str.71

perfekcyjnie wyjaśnia czym dla aktora jest technika. Abstrahując, że to podstawa każdej roli, uważa:

„Niezależnie od rodzaju postaci, aktor musi posiadać solidne podstawy – umiejętność koncentracji, pamięć emocjonalną, zrozumienie sytuacji. Właściwie zastosowana technika pozwala na naturalne wyrażanie siebie w granicach wyznaczonych przez rolę. Nie wystarczy po prostu nauczyć się roli i powtórzyć ją na scenie. Aktor powinien wniknąć w życie postaci, znaleźć swoją osobistą więź z nią, przekształcić się (...) Twoje zadanie jako aktora to nadanie życia postaci, której nigdy wcześniej nie spotkałeś – twoja wyobraźnia musi być tak samo wyćwiczona jak twój głos czy ruch”.¹¹

Od siebie dodałabym, że podstawową kwestią w „nadawaniu życia postaci” są tempa i rytmy. Nie tylko te dotyczące głosu czy ruchu, ale przebiegu całej roli w kontekście przedstawienia. Kolejnym niezbędnym elementem w praktyce aktora jest elastyczność. Oczywiście, jako dojrzała aktorka utożsamiam się z poglądem Hagen, że aktorstwo to nie jest tylko praca, ale głęboka podróż w siebie w poszukiwaniu autentyczności i sensu, a „satysfakcja i artystyczne spełnienie jest zupełnie niezależna od dowodów zewnętrznej aprobaty.” Jednak zastanawiam się, co ma zrobić młodziutka aktorka czy aktor, których wyobraźnia jeszcze się nie uruchomiła w sposób dostateczny i głęboki a przeżycia ograniczają się jedynie do, na przykład, poczucia szczęścia? Jaką „podróż w głąb siebie” muszą odbyć? Jak mają to zrobić nietknięci przez nieprzyjemne czy tragiczne doświadczenia? Jeśli posiadają wyobraźnię, poradzą sobie, ale co, jeśli nie? Co się stanie, jeśli nie

¹¹ U. Hagen, H. Frankel, *SZACUNEK DLA AKTORSTWA*, wyd. PWSFTiTV, styczeń 2015

będą świadomi swojej elastyczności? Logistka rozróżnia dwa rodzaje elastyczności: proaktywną – polega na tworzeniu rezerwowych zdolności na wypadek pojawienia się problemów i reaktywną, polegającą na umiejętności pokonywania nieoczekiwanych problemów wewnątrz i w otoczeniu.¹² Jeśli potraktujemy elastyczność proaktywną jako umiejętność pracy z wewnętrznymi blokadami i wyposażymy młodych aktorów w odpowiednie narzędzia będą potrafili obudzić w sobie elastyczność reaktywną i nauczymy ich tym samym radzenia sobie z problemami w pracy nad rolą. To zapewne zwiększy ich poczucie szacunku do aktorstwa i samych siebie, jako aktorów. Hagen walczyła o szacunek dla naszego zawodu i w pełni zgadzam się z jej poglądem, że siła (siła rzemiosła i warsztatu aktorskiego) wzbudza szacunek. Ubolewam nad tym - mam dojmujące wrażenie, że tracimy szacunek; przestaliśmy być tajemnicą, jesteśmy ogólnodostępni, jak nigdy wcześniej - staliśmy się produktem. Czy nie wystarczająco kultywujemy etos pracy? Idziemy na łatwiznę, zarzucamy poszukiwania, wyrabiamy nazwisko zamiast warsztatu? Być może. Czy mam sobie coś do zarzucenia w tym względzie? Zapewne mnóstwo. Trudno jest nieustannie współodczuwać, wcielać się, przeżywać, „śnić cudze życia”. Wtedy z pociechą przychodzi **David Mamet** - o wszystkich metodach aktorskich mówi tak:

„Każda metoda aktorska - a właściwie każda życiowa relacja – wymagająca obecności emocji prędzej czy później nie zdaje egzaminu. Wszyscy widzieliśmy, jak rozpada się doskonałe małżeństwo, ponieważ któraś strona „się odkochała”. Osoby religijne, mające kryzys wiary od czasu do czasu przechodzą to, co

¹² A. Harrison, R. Van Hoek, *Zarządzanie logistyką*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2010, str. 337.

nieuniknione. Aktor nie potrzebuje wiary i niczym w przypadku księdza w szponach kryzysu religijnego powołaniem i zawodem aktora nie jest robienie tego, do czego jest doskonale przygotowany, ale tego, do czego nie jest przygotowany, do czego nie czuje się na siłach i czego wolałby uniknąć. Nazywa się to bohaterstwem”.

I dalej:

„...Co oznacza ta cała gadka o technice? Oznacza, że tak pragniemy czegoś, co sprawiałoby nam radość, że jesteśmy gotowi cieszyć się naszą własną zdolnością wyrażania uznania! Co oznaczałoby słowo technika w odniesieniu do szefa kuchni albo kochanka? Oznaczałoby, że to, co robią jest zimne i puste i nas rozczarowało. Dokładnie to samo mamy na myśli, mówiąc o dobrej technice aktorskiej.”¹³

Czy to nie cudowne zdania? Czy to właśnie nie jest rozwinięcie spędzającego sen z powiek zdania „Nie graj – bądź!” Z całą pewnością jest to myślenie sprawdzające się u osób wybitnie utalentowanych i u fricków, którzy posiadają więcej dezynwoltury i odwagi niż talentu!

Jednak sam Mamet jest kapryśny i w rozdziale „Talent” sam sobie zaprzecza! Namawia do poprawiania w życiu tych rzeczy, nad którymi możemy panować; do

¹³ D. Mamet, *Prawda i fałsz. Herezja i zdrowy rozsądek w aktorstwie*, Wydawnictwo Filmowe 1997, str. 78

pracy nad głosem („publiczność zapłaciła, żeby usłyszeć sztukę”), do pracy nad ciałem by było giętkie i silne („by emocje i niepokój nim nie zawładnęły”¹⁴) i wreszcie radzi, żeby nauczyć się czytać sztukę tak, by odnaleźć w niej zawarte działania. Moim zdaniem mówi właśnie o technice, która pozwoli wypracować własną metodę.

IV. METODA ROCZNIKA 1987

Jak wspomniałam, jestem z rocznika Aleksandry Ślaskiej. Uczyła mnie podstawowych zadań aktorskich i zadań zbiorowych na pierwszym roku, potem scen dialogowych. Wśród wykładowców przedmiotów praktycznych naszego roku w ówczesnej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej byli: Ryszarda Hanin, Gustaw Holoubek, Mariusz Benoit, Jan Świdorski, Zbigniew Zapasiewicz, Adam Ferency, Aniela Świdorska, Aleksandra Górka. Aleksandra Ślaska, chcąc się nami zaopiekować jak najlepiej zaprosiła do współpracy Tadeusza Łomnickiego (który niechętnie, ale wrócił do szkoły – tylko na zajęcia z naszym rokiem) oraz Aleksandra Bardiniego. Bardini był ikoną świata kultury; Ślaska uważała, że jesteśmy „nieudolni jak barany”, jeśli chodzi o rozmowy na temat kultury i należy w nas jak najszybciej rozbudzić umiejętności inteligentnej (przynajmniej) konwersacji o naszym zawodzie, jeśli mamy w przyszłości godnie reprezentować Ich – naszych profesorów nie tylko w środowisku, ale również na forum publicznym. Czasy moich studiów aktorskich to czasy, kiedy nikt nie przejmował się zbyt poprawnością polityczną. Godność była cechą dystynktywną naszych profesorów a zawód aktora był świętością – to wiedzieliśmy od pierwszych zajęć

¹⁴ D. Mamet, *Prawda i fałsz. Herezja i zdrowy rozsądek w aktorstwie*, Wydawnictwo Filmowe 1997, STR. 167.

z Aleksandrą Śląską. Traktowano nas ze szczerością, która wydawała się okrutna, jednak zdawaliśmy sobie sprawę jak perfekcyjnie posuwa nas w pracy nad rozwojem aktorskim. Najlepszą oceną na pierwszym roku była ocena dostateczna (oznaczająca, że pracujemy dostatecznie by przejść na następny semestr), ocena dobra oznaczała, że rzeczywiście ktoś pracuje dobrze i staje się dobry w tym, co robi. Ale to dopiero od drugiego roku. Ta zasada obowiązywała we wszystkich przedmiotach praktycznych; ależ się staraliśmy! Mieliśmy do czego dążyć i szybko zostaliśmy nauczeni, że nasze samopoczucie i myślenie, jak bardzo utalentowani jesteśmy – jest tylko nasze; inni mogą uznać nas za kompletne beztalencja – to ich święte prawo. Dzisiaj to może się wydawać okrutne, jednak ceniłam sobie ten konkret. I dalej niezmiernie cenię. Moi profesorowie nauczyli mnie, że zawsze jest coś do poprawienia, jakiś temat do zgłębienia, myśl do przeanalizowania, wada do wyćwiczenia tak, żeby stała się zaletą. Jak wspomniałam wcześniej, nie uczyli nas żadnej metody. Może inaczej: nie mieli potrzeby nazywania jej. (Zajęcia o metodach prowadziła Barbara Lasocka ucząc nas historii teatru polskiego i powszechnego). Powtarzano nam, że jako przyszli artyści mamy obowiązek nieustannie się rozwijać. Na mój rozwój miało wpływ zdanie wypowiedziane przez Mariusza Benoit, zdanie, które na długo we mnie zapadło i które ze wszystkich sił próbowałam sobie racjonalnie wytłumaczyć – „nie graj – bądź!” Jak to – „nie graj”? Przecież po to jestem w szkole, żeby nauczyć się grać! I chcę się dowiedzieć, jak mam to robić! Jak to „bądź?” Przecież... jestem! No, jestem – niedoskonała, prowincjonalna, z warkoczami do pasa i kokardami, naiwna, niedouczone – chcę być heroiną! AKTORKĄ! Jak, na Boga jedyne mam to zrobić?! Tylko przy pomocy tego zdania? Co to znaczy „bądź” na scenie? Przecież to nikogo nie zainteresuje! Mam być na scenie

perfekcyjnie egoistyczna jak Aleksandra Ślaska? Cudownie empatyczna jak Ryszarda Hanin? Pyszna intelektualnie jak Zbigniew Zapasiewicz? Doskonale żonglująca formą jak Jan Świdorski?

Wszystko złożyło się w perfekcyjną całość, kiedy do gry wkroczył Tadeusz Łomnicki. Zaczął z nami zajęcia na drugim roku – sceny dialogowe (Arystofanes „Żaby” (grałam jedną z żab), Sofokles „Elektra” (grałam Elektrę). Na trzecim roku reżyserował nas w spektaklu „Śakuntala, czyli pierścień fatalny” Kalidasy (grałam Przyjaciółkę - zagraliśmy to potem w Teatrze Ateneum), a na czwartym roku „Stracone zachody miłości” W. Shakespeare’a (grałam Księżniczkę). Jak „być” w takim repertuarze? Bez żadnego doświadczenia, kiedy nie możesz się odwołać do własnego jestestwa, bardzo jeszcze młodego i niedoświadczonego.

Zrozumiałam, co to znaczy „być” na scenie dzięki Łomnickiemu. Dostałam tekst Elektry – modlitwę nad grobem Agammemnona. Niesiona tekstem giganta, największego tragika starożytnej Grecji, z szacunku i dla tekstu i dla samego autora dałam przed Łomnickim popis swoich umiejętności tragiczki. Zalałam się łzami, krążyłam nad wymagowanym grobem niczym rozdarta orlica, mówiłam na wysokim diapazonie, nie żałowałam tragicznych gestów, jednym słowem dałam upust swej „tragiczności”, „byłam” na całego! Boże, jak on się śmiał. Śmiał się ze mnie. Starał się śmiać „dobrotliwie”; czy bolało? Bardzo. Ale już byliśmy nauczeni, że za tą bezwzględnością przyjdzie WIEDZA. I byłam bardzo ciekawa, jakie uwagi dostanę? Mam je spisane w moim pamiętniku. „Czego się tak drzesz? Przecież jesteś na cmentarzu. Jesteś prześladowana, obserwowana, w każdej chwili zagrożona. Po co się tak rzucasz? Nikt nie może się dowiedzieć, że tu przysłaś, jesteś zdradzona i sponiewierana. Mówisz szeptem, szybko, nie

możesz sobie pozwolić na płacz, bo jesteś zastygła w ciągłym bólu, grozi ci śmierć.”

W niecałą minutę uświadomił mi różnicę między graniem a byciem na scenie. W oderwaniu od kontekstu sztuki – grałam, udawałam, przesadzałam, imaginowałam. Kontekst osadził mnie w realiach i mogłam „być”. Łomnicki kupił mi ochraniacze na kolana – kolejnym jego wymaganiem jako reżysera było, żebym w sekundę uklękła przy grobie i w sekundę podniosła się z kolan.

Ćwiczyłam to przez cały semestr, ale rytm i tempo interpretacji był dzięki temu bez zarzutu. Właśnie: wiedza o tempach i rytmach to jest coś najbardziej cennego, czego mnie nauczył. Był w tym perfekcyjny; kiedy potem oglądałam go na scenie w „Ostatniej taśmie Krappa” czy w „Komendiancie” widziałam to doskonale. Był instrumentem, który grał perfekcyjną muzykę działającą na wszystkie zmysły.

Gdyby mój Nauczyciel (bo tak kazał do siebie mówić – jak Apostołowie do Jezusa Chrystusa, jak nam wytłumaczył po trzech latach) wiedział, że ta wiedza zostanie ze mną przez całą karierę i że pozwoli mi radzić sobie z każdą aktorską materią a nawet tworzyć scenariusze dla innych aktorów może w końcu, być może uśmiechnąłby się szczerze.

Podsumowując: uważam, że miałam wielkie szczęście - na początku swojej drogi spotkałam aktorów wybitnych - moich profesorów. Byli wielkimi indywidualistami, prawdziwymi artystami z doskonałym warsztatem zawodowym. I, chociaż każdy z Nich korzystał z innych narzędzi, potrafili przekazać nam wiedzę o aktorstwie w sposób uporządkowany: zaczynając od ćwiczeń na wyobraźnię, przez rozwój indywidualny, umiejscowienie go w

scenicznych działaniach zespołowych aż po elementy kreacji roli - intelektualne i emocjonalne. Nauczyli nas odwagi bycia na scenie sprawcą a nie odtwórcą.

V. ZDERZENIE.

Kiedy jednak zastanawiam się nad moimi początkami w zawodzie aktorki, próbuję spojrzeć nań „z lotu ptaka” pojawia się natłok myśli i przeróżnych konstatacji – głównie taka, że jako ptak często okazywałam się nielotem. Jest wiele rzeczy, wiele składowych, które mogą (nie tylko na początku kariery) pójść nie tak. Można zostać nieodpowiednio obsadzonym. Reżyser może okazać się niezdolny do urzeczywistnienia swojej wizji, mało tego! Może w ogóle wizji nie posiadać. Może nie umieć porozumiewać się ze swoimi aktorami w sposób komunikatywny. Sztuka może okazać się nietrafiona, może być nieaktualna albo kompletnie nie znaleźć odbiorcy. Partner sceniczny może być nieutalentowany albo niezainteresowany współpracą... naprawdę wiele rzeczy może się zdarzyć na drodze do premiery. Jeśli ta premiera jest nieudana, czy mogę być zadowolona i dumna z mojego warsztatu wypełnionego metodami aktorskimi, wiedzą o konstrukcji muzycznej roli, moim „byciem” na scenie? Na szczęście jeszcze w szkole dowiedziałam się, że nie! Po bardzo nieudanym egzaminie, na którym prezentowaliśmy duże fragmenty „Tanga” Mrożka, gdzie jako Babcia na katafalku dwoiłam się i troiłam grając najlepiej jak mogłam, usłyszałam od profesora Jana Englerta: „Nigdy nie staraj się być najlepsza w niedobrym przedstawieniu”. Usłyszałam też, dlaczego i muszę przyznać, że jest to wiedza na wagę złota. Problem polega tylko na tym, jak w porę wychwycić, że produkcja będzie nieudana. Czy logistyka pomoże nam to wyczuć? Często słyszymy, że

aktorstwo to wolny zawód. Ta wolność istnieje jedynie w indywidualnej pracy nad rolą (w każdym innym aspekcie jest niemal jak służba wojskowa). To tutaj każdy stosuje sobie tylko znane techniki jej opanowania. Takie podejście bywa złudne. Wpycha aktorkę/aktora w utarte koleiny i często niszczy jej/jego potencjał. Aktor staje się przewidywany, a więc nudny, miałki. W rezultacie staje się niepotrzebny i zgorzkniały zastanawia się, co takiego się stało, że nikt nie chce ani z nim pracować ani go oglądać. Być może logistyka daje narzędzie, żeby do tego nie doszło? Przyjrzyjmy się więc dokładniej siedmiu regułom logistyki rozumiejąc:

- *właściwy produkt – jako kreację postaci zrozumianej dogłębnie; wykonanej precyzyjnie i autentycznie

- *właściwą ilość - jako zawartość cech osobowości postaci (narzuconej aktorowi przez samego autora)

- *właściwy stan – jako wachlarz emocji celowanych służących zrealizowaniu zadania (określonego przez tekst autora, reżysera, na końcu – samą aktorkę/aktora),

- *właściwe miejsce – jako sposób umieszczenia sytuacji kryzysowej (rozwiązanej przez wyobraźniową, intelektualną i emocjonalną eksploatację).

Rozumiem to w ten sposób, że właśnie określona przez autora „sytuacja kryzysowa” jest „miejscem”, w którym meritum sztuki się rozgrywa i się wyjaśnia. Określenie fizycznego miejsca ma znaczenie podrzędne, tak jak próby przeniesienia akcentów kryzysu często palą na panewce.

- *właściwy czas – jako ponadczasowość. Ponieważ w teatrze kluczem do rozwiązania sytuacji kryzysowej nie jest czas, zajmę się raczej ponadczasowością

tematów, które jako dotyczące kondycji jednostki i zbiorowości są „wiecznie żywe”.

*właściwy klient – jako widza. Jako nasze alter ego, nasze katharsis. Słów kilka o percepcji widza współczesnego. Prowadzenie widza. Czy jest coś obscenicznego w odkryciu całej prawdy, całej informacji o postaci? Czy fascynacja i uwodzenie (widza) polega na obnażeniu? Jednoczesność przewidywalności i nieprzewidywalności postaci.

*właściwa cena – jako zaangażowanie w proces trzech części mózgu – części gadziej (instynktownej), części limbicznej (uczucia i emocje), kory nowej (funkcje poznawcze, język) - głównie w odniesieniu do warsztatu aktora jako czystego rzemiosła, oraz do ceny, jaką za tę czystość aktor może zapłacić (samotność twórcza narzucona przez „wszystko to, co między ludźmi inercyjne, sklerotyczne, co nie znosi żadnej twórczej reformy (nawet formy) ponieważ czuje się zagrożone” – cyt. Jerzy Grotowski)¹⁵.

VI. SIEDEM REGUŁ LOGISTYKI W ZASTOSOWANIU PRAKTYCZNYM NA PODSTAWIE RÓL ZAGRANYCH.

REGUŁA 1. Właściwy produkt

W jakim kontekście rozpatrywać, czy produkt jest właściwy? W logistyce właściwy produkt to taki, który w pełni odpowiada na potrzeby i oczekiwania odbiorcy. Jako aktorka zdaję sobie sprawę z tego, że moim pierwszym odbiorcą jest reżyser. To on musi dostać ode mnie dokładnie to, czego oczekuje. Moja

¹⁵ M. Bojarska, *Król Lir nie żyje*, Polski Dom Wydawniczy, Warszawa 1994, str. 269

postać musi być wierna nie tylko scenariuszowi sztuki (tak, zdaję sobie sprawę, że to dyskusyjne, ale założmy szacunek dla ludzi pióra i założmy, że świadomie tworzą konteksty w opowiadanych historiach), ale również założeniom, jakie reżyser pragnie tej sztuce przypisać. Musi mieścić się w ogólnym kształcie dzieła, w którym uczestniczę i oczywiście musi być prawdziwa i przekonująca, obejmować zarówno zewnętrzne jak i wewnętrzne aspekty psychiki i emocji. Zawsze jednak rozpatruję propozycję roli, którą dostaję do zagrania pod kątem odbiorcy ostatecznego, czyli widza. Czy to będzie dla niego wartościowe? Czy w jakimś stopniu go zbuduje? Czy tego potrzebuje? Do jakiego widza skierowana jest dana produkcja? Ponownie odwołam się do Greena i jego „Praw ludzkiej natury”:

„Zjawisko pokoleniowości może nam także przynieść kilka innych korzyści. Ułatwia ono zrozumienie fundamentalnych zmian zachodzących we wszystkich obszarach społeczeństwa. Umożliwia ustalanie, dokąd zmierza świat, przewidywanie przyszłych trendów oraz zrozumienie roli, jaką my sami moglibyśmy odgrywać w kształtowaniu biegu wydarzeń. Może nam to nie tylko zapewnić wielką moc w znaczeniu społecznym, ale także wywierać na nas terapeutyczny, uspokajający wpływ, umożliwiając nam przyglądanie się zachodzącym na świecie wydarzeniom z pewnym dystansem i opanowaniem, wznoszenie się ponad chaotyczne zmiany zachodzące w określonym momencie”¹⁶

¹⁶ R. Greene, *Prawa ludzkiej natury*, Wyd. Helion S. A. 2018, Str. 327.

Czy telewizyjna realizacja dramatu „Miś Kolabo” była produktem właściwym? Spektakl reżyserowany w 2001 roku przez Ryszarda Bugajskiego to tekst Piotra Kokocińskiego. Opowiada historię szeregowego działacza Solidarności, szantażem zmuszonego do współpracy ze Służbą Bezpieczeństwa. Człowieka, który nie potrafił w odpowiednim momencie powiedzieć „nie” i w rezultacie degeneruje się moralnie i fizycznie. Grałam rolę Barbary, żony Jana. Bugajski (reżyser pamiętnego „Przesłuchania”, filmu fabularnego z główną rolą Krystyny Jandy) kładł nacisk głównie na historię stopniowego psychicznego niszczenia głównego bohatera. Skupiał się na mechanizmach manipulacji stosowanych przez SB. W związku z toczącymi się procedurami lustracyjnymi prowadziliśmy długie i skomplikowane analizy kontekstu kulturowego i historycznego, aby w sposób wyczerpujący zrozumieć otoczenie i kontekst, w jakim zostały osadzone nasze postaci. Wiedzieliśmy, że opowiadamy świetnie skonstruowaną historię krwistych bohaterów pod okiem fantastycznego reżysera. Spektakl okazał się „właściwym produktem” nie tylko dla nas, ale również dla widzów. Zrealizowany jako teatr telewizji zyskał bardzo dobre recenzje, a Sławek Orzechowski i ja dostaliśmy główne nagrody aktorskie na festiwalu „Dwa teatry” w Sopocie.

Podobnie rzecz się miała przy pracy nad rolą Francoise w spektaklu „Taniec Albatrosa” Geralda Sibleyrasa w Teatrze Współczesnym w reżyserii Macieja Englerta. W 2015 roku byłam aktorką Englerta już dziesięć lat, więc dobrze wiedziałam, czego mogę się spodziewać. Englert - wspaniały menadżer teatru, doskonale wyczuwał, jaki temat może zainteresować publiczność Współczesnego. Tytułowy taniec albatrosa odnosi się do symboliki wolności i kruchości życia – Bohaterowie sztuki – jak albatrosy które w locie są majestatyczne, na ziemi

niezgrabne - również balansują między swoimi wzlotami a upadkami. Thierry - protagonista historii, samiec alfa i człowiek sukcesu, Francoise - jego siostra, kobieta u progu rozpoczęcia trzeciego i zarazem ostatecznego etapu w życiu, oraz Gilles - przyjaciel Thierry'ego, życiowy nieudacznik. Ścierają się na scenie w poglądach dotyczących obyczajów, zdrowia, emocji i nawyków klasy średniej. Nie chcąc się starzeć gorączkowo szukają odpowiedzi na pytania dotyczące starzenia się. Cała trójka przeżywa kryzys wieku średniego w pełnej okazałości, tym bardziej, że konfrontuje się z postacią młodziutkiej Judyty - kochanki Thierrego. Dialogi są dowcipne, pełne bon motów, żartów sytuacyjnych i słodko - gorzkich metafor; zostaliśmy świetnie obsadzeni. Ta formuła sprawdziła się we Współczesnym we wcześniejszej realizacji tego autora, w „Napisie”, który zagraliśmy ponad dwieście razy, więc wiedzieliśmy, że będzie to trafiony „właściwy produkt”, że nasza „mieszczańska” publiczność świetnie zrozumie temat, podejmie z nami rozmowę. Utożsamia się z naszymi bohaterami. Oczywiście – nie zawsze przedstawienie jako „produkt” jest właściwe dla teatru, jego widzów a nawet dla czasu wystawienia. Wskazuje na to jedno z moich ostatnich teatralnych doświadczeń jakim było przedstawienie „A komórka dzwoni” Sary Ruhl. Autorka napisała tekst sztuki w 2007 roku. Zakładając, że wdrożenie technologii GPRS nastąpiło w Polsce w 1999 roku możemy uznać, że tekst powstały parę lat później jest ciągle aktualny a jego główne przesłanie, że kiedy umieramy zostają po nas nasze telefony, które ciągle dzwoniąc dają nam złudzenie obecności właściciela, było rzeczywiście czymś, co budziło emocje. Niby inne sprzęty, choćby AGD również nas przeżywały, jednak telefon był o wiele bardziej intymnym, prywatnym przedmiotem niż na przykład pralka. Celowo trywializuję, ponieważ dla mnie – aktorki - ten tekst, ta sztuka, to nie był

właściwy produkt. Po pierwsze nie był dla mnie osobiście, bo przygotowywałam rolę do premiery ze złamanym kręgosłupem. Po drugie nie mogłam zgodzić się, że jest to tekst wybitnie aktualny w roku 2022, kiedy osoba zmarła pozostawia po sobie nie jeden a kilka bądź kilkanaście telefonów, które ciągle mogą dzwonić. Można by rzec, że przywykliśmy do tego: telefon osoby zmarłej musi zostać odłączony, unicestwiony jak jego właściciel. Z faktu, że telefon kryje jakieś tajemnicze treści, które właściciel ukrywał przed światem - też już niewiele wynika, to nie ma znaczenia. To zupełnie normalne. Autorka zresztą nie podaje konkretnego powodu, dla którego na przykład postać Matki (którą grałam) tego telefonu pragnie. Czy kryje on informacje, które zmieniają optykę patrzenia na syna przez matkę? Nie. Czy jest tylko elementem żałoby, jaką matka przeżywa? Być może. Ale autorka nie wyposaża mojej postaci w tę wiedzę. To tylko domysły, które w przebiegu akcji pozostają bez znaczenia, nie wyznaczają wektorów dramaturgii mojej postaci.

Ruhl mocno też zaznacza aspekt życia pozagrobowego - podróż rurociągiem w zaświaty w celu poznania byłego, tajemniczego właściciela telefonu. Rozumiem chęć wystawienia czegoś transcendentnego, irracjonalnego i metafizycznego zarazem, jednak natłok tematów i brak ich umotywowania dla większości widzów Współczesnego był niezrozumiały. Tym bardziej, że całość sztuki podawaliśmy (na wyraźne życzenie reżysera) w bardzo poważnym i przeintelektualizowanym tonie, wypranym z wszelkich emocji. Dopiero po zagranii kilkunastu spektakli, kiedy jednak nasze instynkty samozachowawcze zaczęły działać i kontrola reżyserska zelżała, widzowie zaczęli w ogóle reagować. Co nie zmienia faktu, że

produkt ten nowa dyrekcja¹⁷ uznała za kompletnie chybiony i niewłaściwy i w pierwszym rzucie zdjęła go z afisza.

Teatr repertuarowy swoją konstrukcją zależności i hierarchii mocno trzyma się swoich tradycji; to dyrektor artystyczny teatru podejmuje wszelkie decyzje związane z repertuarem i trudno, żeby było inaczej. Kiedy zaczynałam swoją teatralną karierę w Teatrze Ateneum w 1986 roku, jego ówczesny dyrektor Janusz Warmiński (uwielbiany przez nas, aktorów) stworzył Radę Artystyczną złożoną ze starszości aktorskiej, która miała za zadanie opiniować jego decyzje, służyć mu radą. Była wreszcie łącznikiem między zespołem aktorskim a dyrektorem. Z dużym wyprzedzeniem dowiadywaliśmy się, w jakim repertuarze będziemy obsadzeni, jakie role i pod kierunkiem jakiego reżysera zagramy. Z perspektywy czasu mogę stwierdzić, że był to optymalny model prowadzenia teatru. Czułam, że mogę mieć realny wpływ na własny rozwój, że moje pokolenie jest ważną składową zespołu aktorskiego. Oczywiście, nic nie trwa wiecznie: ani Warmiński, ani mój pobyt w Ateneum, ani nawet moja odwaga w walce o własną tożsamość artystyczną. Piszę o tym dlatego, że ostatnie dwadzieścia lat mojego pobytu w Teatrze Współczesnym pod dyktando Macieja Englerta było – jeśli chodzi o świadomość i wiedzę, w jakim kierunku rozwija się moja kariera – totalną niewiadomą. Nigdy nie wiedziałam ani co ani kiedy zacznę próbować. To nie posłużyło należycie budowaniu mojej tożsamości artystycznej, a nawet jej utrzymaniu na właściwym poziomie. Jej część straciłam – trwanie w ciągłej niepewności, stres, czy w ogóle będzie mi dane wejść na scenę, brak możliwości przemyślenia, czy to zadanie, czy ta rola pozwoli mi na dalszy rozwój, czy też

¹⁷ We wrześniu 2024 roku dyrektor Maciej Englert przestał pełnić funkcję dyrektora Teatru Współczesnego w Warszawie. Na stanowisku dyrektora artystycznego zastąpił go Marcin Hycnar, a dyrektorem naczelnym został Wojciech Malajkat.

będzie jedynie zachowaniem status quo? To było bardzo wyjąłwiające, męczące przeżycie (być może zabrakło mi elastyczności reaktywnej?). Czasami w ogóle przestawałam myśleć o „właściwym produkcie”; zajmowałam się gonitwą za graniem w ogóle, gonitwą za byciem w graniu. To jednak pozwoliło mi przełożyć punkt ciężkości z mojego oddania dla teatru na szerokie myślenie o mojej karierze. Zaczęłam pisać scenariusze własnych, autorskich projektów, wykorzystując całą moją wiedzę o aktorstwie oraz szukać dla siebie propozycji do zagrania ról w produkcjach ważkich, również filmowych. Do takich zaliczam projekt Damiena Chazelle’a „The Eddy” (zrealizowanego dla platformy Netflix). Dla Chazelle’a film jest muzyką; co oczywiste po filmie „Lalaland”; narracja, dialogi, sposób poruszania się postaci, montaż to są tempa i rytmy – i to jest dla niego najważniejsze. Rozwinął tę koncepcję w projekcie serialowym „The Eddy”. Czuwał nad całością powierzając reżyserię poszczególnych odcinków między innymi Laila’i Marrakchi i Houda Benyaminie, z którymi pracowałam na planie. Moja ostatnia rola filmowa młodziutkiej serbskiej reżyserki Mileny Grujić w filmie o roboczym tytule „Verified Target” (produkcja amerykańskiego Catalyst Studio) mam nadzieję – również będzie właściwym produktem. Dla mnie była nim dlatego, że oprócz dobrze napisanych scen mogłam pracować z fantastycznymi aktorami: Marią Erwolter i Sebastianem Hulkiem. Podsumowując: właściwy produkt może być „właściwy” nie tylko w rozumieniu pokoleniowym, ale powinien być też rozpatrywany w indywidualnym rozumieniu aktora, jeśli ten zechce uniknąć rozczarowania miałością i stagnacją struktur, w których przyszło mu pracować. Jednym z narzędzi logistyki jest profil kosztowo-czasowy. Mówi on, że korzyść wynikająca z ustalenia kosztów logistycznych polega na tym, że dane można analizować w połączeniu z informacjami na temat przebiegu

procesów w czasie. Dzięki temu łatwiej ocenić, które czynności i w jakim stopniu przyczyniają się do tworzenia wartości, a które generują straty. Z mojej perspektywy, wymienione tutaj tytuły wygenerowały w większości zyski; nie tylko dla teatru, ale przede wszystkim dla mojego, własnego rozwoju.

REGUŁA 2. Właściwa ilość

(jako zawartość cech osobowości postaci)

Postać. Rola. Aktor. Człowiek. Nośnik treści. Twórca narracji. Protagonista.

Antagonista. Akolita. Według Krystiana Lupa proces ukorzenia się postaci w wyobraźni i ciele aktora to doświadczenie niemal erotyczne, wymagające wyrzeczenia się narcyzmu.

„Żeby uruchomić w sobie taki start postaci, takie oddanie jej ciała, takie otwarcie przepływu, musimy w sobie samych dokonać otwarcia. To jest jak akt fizjologiczny, jak otwarcie przełyku, jak otwarcie dróg moczowych – to jest wymierny i całkowicie prawdziwy akt fizjologiczny – ale dostęp do tego aktu ma nie wola czy generowany mózgowo nakaz, to się staje przez zaoferowanie ciała i jaźni pewnej drogi – trochę na podobieństwo orgazmu”.¹⁸

Lupa (podobnie jak Stanisławski) chce, aby fikcja na scenie nie była zadana.

Żąda, żeby się wytwarzała. W tym celu aktor powinien oczyścić się z „samego siebie, zawiesić wszystkie pewniki” i rzucić się w sytuację sceniczną, zdobywając wiedzę, z której powstanie postać.

¹⁸ K. Lupa, *Utopia. Listy do aktorów*, wydawnictwo AST, Kraków 2023

Naprawdę doceniam próby stworzenia systemowej refleksji na temat pracy aktora. Ktoś mógłby stwierdzić, że zastanawiając się nad siedmioma regułami logistyki również usiłuję to robić. Muszę zaprzeczyć. Pragnę jedynie usystematyzować myślenie o wieloaspektowości naszego istnienia na scenie, który ostatecznie ocenia widzowie. I jeśli jest tak, jak proponuje Krystian Lupa to, dlaczego w trakcie pierwszego czytania sztuki, w trakcie pierwszej próby stolikowej WIEMY, kim jest nasza postać. Wiemy nie tylko to, SŁYSZYMY jej rytm, CZUJEMY jej tempo, PRZEWIDUJEMY dla niej punkty krytyczne? Przecież nie ma jeszcze scenicznej rzeczywistości fikcyjnej, jest tylko aktor i egzemplarz sztuki z zapisaną na jej kartach postacią umieszczoną w jakimś kontekście. Obserwuję to zjawisko z lubością nie dlatego, żeby ukrócić teoretyzowanie na temat zawodu, który uprawiam, ale dlatego, że to samo w sobie bardzo ciekawe. Przez blisko 40 lat uczestniczyłam naprawdę w dużej ilości pierwszych czytań i nie tylko u siebie dostrzegam ten schemat. Pierwsze czytanie, które jest absolutnie intuicyjne często u wielu aktorów bywa w punkt. To potem, w trakcie tworzenia scenicznej fikcji często wytracamy ten dar i dopiero w finale pracy nad sztuką odczuwamy (jako wielki sukces) powrót do niego. Do intencji, klimatu, przeczucia postaci z pierwszego czytania. Na tym pierwszym czytaniu dowiadujemy się też kim są ci ludzie, w których będziemy się wcielać. Robiłam to przez ostatnich dziewiętnaście lat, od 2005 roku, od kiedy znalazłam się w zespole Macieja Englerta w Teatrze Współczesnym. Ani razu nie zdarzyło się, żebym miała okazję przeczytać tekst sztuki przed pierwszą próbą czytaną w towarzystwie moich koleżanek i kolegów. Oczywiście, takie pozycje jak np. „Moralność Pani Dulskiej” czy „Fantazy” były przewidywalne, jeśli chodzi o materiał do grania. Ale jeśli chodzi o „Taniec Albatrosa” to na pierwszej próbie czytanej

dowiedziałam się jaki charakter ma moja Françoise. Tak, charakter postaci jest nam dany przez autora. Możemy, oczywiście, pogłębiać, podkreślać czy powściągać działania postaci zdeterminowane przez te cechy jednak i tak w trakcie wytwarzania sytuacji fikcyjnej na scenie będziemy korzystać z tego wachlarza cech, które udostępnił nam autor. Proszę mi wybaczyć bezkompromisowość w temacie dawania pierwszeństwa autorowi i jego myśli. To jest moja cecha dystynktywna: autora zawsze obdarzam zaufaniem od początku, od pierwszego czytania. Pierwsze czytanie wdrukowuje się w aktorów. Oczywiście, osoba reżysera ma niebagatelne znaczenie – reżyser może chcieć odwrócić wektory, siłę działania tych cech charakteru, może chcieć je zupełnie skasować i dodać nowe, jednak te cechy, które przypisuje autor naszej postaci zawsze będą dla nas wyczuwalne. I jeszcze jedna rzecz, zupełnie na marginesie: sytuacja sceniczna zawsze powstaje tu i teraz; dla zawodowców to oczywiste. Choćby było to dwusetne przedstawienie tego samego tytułu: fikcja sceniczna ulega ciągłym przekształceniom, sytuacja sceniczna (oczywiście z zachowanymi wektorami przemieszczania się) podlega zmianom rytmu, a aktorzy nieustannie poszukują prawdy i doskonałą swoją kondycję psychiczną w uwiarygodnieniu postaci. Posłużę się cytatem z Schopenhauera, który, moim zdaniem oddaje to otwarcie się aktora na postać, która zostaje nam powierzona:

„Nie wolno dopuścić, by jakikolwiek rys szczególnie niski lub głupi, zmartwił nas lub rozgniewał, bo muszą one nam służyć wyłącznie jako materiał poznawczy, dostarczając nowego przyczynku do charakterystyki rodzaju ludzkiego, który notujemy sobie w pamięci. Będziemy zatem obserwowali je mniej więcej tak, jak

minerałolog ogląda napotkany szczególnie charakterystyczny egzemplarz jakiegoś minerału.”¹⁹

Moja Francoise ze sztuki Sibleyera jest zazdrośnicą, megalomanką, jest nieco nerwowa, nieco mściwa, potrafi być pasywną agresorką, postawę lękową przełamuje drobnymi wybuchami słomianego ognia. Marzenie dla aktorki komediowo utalentowanej. Jej zderzenie z bratem Thierry’em - samcem alfa, doskonałym argumentatorem, jak ona sama – w kryzysie wieku średniego, reprezentującego postawę wrogości wobec społecznych zasad i z życiowym nieudacznikiem Gillem, postacią o przeciętnym temperamencie, łagodnym i tchórzliwym charakterze zostało przez autora zamknięte w szereg scen, który w wdzięczny sposób składają się na krytykę mieszczańskich wzorców i refleksji na temat procesu starzenia się. Lubię postaci w sztukach Sibleyera. Mimo, że mają prostą konstrukcję charakterologiczną, ich zderzenie bywa rozkoszne i pełne komplikacji. Jak to u Sibleyera jest mnóstwo dialogu i to właśnie perspektywa dialogowania nas uwiodła. To dialog był dla nas miejscem, w którym ścierają się nasze charaktery, postawy i temperamenty. To w dialogu wszystko się wydarza. Reżyser przedstawienia, Maciej Englert trzymał nas jednak w ryzach, kładąc potężny nacisk na wartość intelektualną tematów dialogów i - jak zwykle - na sposób prowadzenia przewodu myślowego. (Abstrahując - jakby zupełnie zapominając, że niektórzy ludzie w ogóle nie mają w zwyczaju takiego toku przeprowadzać zanim się odezwą). Efekt na premierze? Nie był zadowalający. Ani dla nas, ani dla widowni, ani – przypuszczam - dla samego reżysera. Ostrugani z żywych, gorących temperamentów postaci, wprowadzeni w rolę

¹⁹ A. Schopenhauer, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, wolnelektury.pl

intelektualistów byliśmy zwyczajnie ani nie w tych rytmach, ani nie w tych tempach, jakich wymagała od aktorów ta urocza komedia. Na szczęście to właśnie rodząca się tu i teraz sytuacja sceniczna pozwoliła nam odnaleźć właściwy puls przedstawienia, pozwoliła na uruchomienie postaci. To było jedno z tych fascynujących przeżyć teatralnych, które można było powtarzać za każdym razem. Będąc w rygorze przestrzegania sytuacji scenicznej – żonglowanie stanami emocjonalnymi i harmonizowanie ich przebiegów pomiędzy aktorami a vista! To jedna z podstawowych przyjemności mojego fachu.

Z kolei Ryszard Bugajski dał nam całkowicie wolną rękę w prowadzeniu naszych postaci. Ich intencje, pragnienia i potrzeby przedstawialiśmy mu a vista na planie; wiele rzeczy rodziło się między Sławkiem Orzechowskim (grał postać Jana) a mną, kiedy kamera szła w ruch. Bugajski w pełni to akceptował. Ryszard w ogóle był dość mało mównym człowiekiem. Kiedy uznał, że zadajemy zbyt dużo pytań twierdził, że jesteśmy aktorskimi zwierzętami i dlatego nas obsadził. Zaufaliśmy więc sobie nawzajem w pełni. Wiedzieliśmy, że Bugajski patrzy na nas bardzo uważnie i w razie potrzeby sprowadzi nas na właściwie tory. Piotr Kokociński dał aktorom swojego dramatu tak konkretne rozwiązania dramaturgiczne, że nie pozostawiały złudzeń, jakie cechy charakteru Barbary warunkują jej spójność zachowania i tożsamość, jak środowisko wpływa na jej ukształtowanie. Jej ambicja, asertywność, odwaga, kreatywność, zaangażowanie to wynik emocji, jakie przeżywa. Rozdarta w uczuciach do dwóch mężczyzn potrafi być arogancka, egoistyczna, niecierpliwa, fanatyczna a w finale lekkomyślna i tchórzliwa. W obydwu wypadkach wachlarz cech charakteru moich postaci uznałam za właściwą ilość do stworzenia postaci pełnych, głębokich i satysfakcjonujących.

REGUŁA 3. Właściwy stan

(jako wachlarz emocji celowanych)

Logistyka dąży do dostarczania odpowiedniej ilości towaru, aby uniknąć niedoborów i nadmiaru. W aktorstwie oznacza to balansowanie emocjami w taki sposób, by były one autentyczne i wyważone, ale jednocześnie nieprzesadzone. Przyznam szczerze, że kiedy byłam młodą aktorką to właśnie emocje moich postaci były dla mnie najważniejsze. Skupiałam się na nich mając poczucie, że kobiety są opisywane przez autorów dramatów czasem JEDYNNIE jako nośniki emocjonalne. Że jeśli chodzi o zadania do zrealizowania, treści intelektualne, rozum, siłę sprawczą - role męskie zawsze wiodą prym. Są nimi bardziej wypełnione (dając genialny materiał do emocjonalnego zagospodarowania), a postaci kobiece, nawet jeśli były główne to w jakimś stopniu pozostawały... wybrakowane. Oscylowały między wykrzyknikami: kobieta upadła! Matka! Żona! Kochanka! Pełniły w sztuce raczej funkcje niż grały role. To mężczyźni aktorzy mieli zawsze większe pole do popisu. Czy bierze się to z faktu, że w ogóle – jako ludzie – musimy pokazywać światu spójną tożsamość? Musimy odgrywać pewne role i sprostać pewnym oczekiwaniom? Dostosować się do czasów, w jakich żyjemy i uwarunkowań kulturowych? Z pewnością. Jednak dynamika czasów się zmienia. „Obyś żył w ciekawych czasach...!” - powiedzenie, które ma ciekawe konsekwencje dla kobiet aktorek. Czasy są rzeczywiście ciekawe – pandemia, stan wojny na świecie, rządy populistów, narodowcy, ruchy feministyczne... Kobiety już nie muszą wyrzekać się

asertywności. Nie muszą być tylko miłe, uśmiechnięte, spolegliwe i przedkładać uczuć innych nad własne. Nie muszą być tylko delikatne i elastyczne, mogą być agresywne. Czasy, w których żyjemy przestają nas krępować konwenansami i możemy uruchomić coraz więcej cennych i pożądanych cech, które zawsze w nas były, które są fascynujące i sprawcze. Być może jako młoda aktorka miałam zbyt silne poczucie niewzruszalności, nadmiernie identyfikowałam się z rolą płciową, jakiej ode mnie oczekiwano? Z pewnością tak było. Ta świadomość zazwyczaj zmuszała mnie do szukania w postaciach większej emocjonalności. Co bywało: po pierwsze zupełnie niepotrzebne, po drugie - męczące, po trzecie - nieco sztuczne.

Oczywiście, w obydwu rolach: Barbary i Francoise czuję wyraźny konwenans. Tworząc te role, nie mogłam nie brać go pod uwagę. Oto żona działacza Solidarności, kobieta domowa, prasująca, karmiąca, z cichym kochankiem w tle i nie do końca określonymi ambicjami. Jak się okaże ambicje i powód działania nie będą określone przez nią samą, ale przez mężczyznę, którego kocha. Oto siostra głównego bohatera, zdradzona żona, u progu histerycznego klimakterium, pozbawiona jakiejkolwiek funkcji sprawczej do tego stopnia, że całe działanie rozgrywa się dla niej w mówieniu. Samotna nie z umiłowania samotności, a z powodu wyraźnie wdrukowanej „daty ważności”. Czy te role potencjalnie zawierały możliwość emocjonalnego szaleństwa? Katharsis? W granicach wyznaczonych przez konwenans – tak. Wymagało to wycucia i elastyczności, kontroli i samodyscypliny, jak zwykle w pracy z emocjami. Role wymagały umiejscowienia tych emocji na kontrze do emocji partnera, na stworzeniu interesującej partytury uczuć. Momentami wymagały subtelności, jak wtedy, kiedy Francoise poznaje Judytę – odczuwa drobne uczucie zazdrości o

młodość, o szanse młodego życia. Jak w scenie z Gillem, kiedy pada deszcz: pojawia się nikła nadzieja na zmianę samotności w związek. Rola Barbary wymagała uruchomienia emocji cięższego kalibru: rozpacz, strachu, uczucia zawodu z powodu kłamstwa, oszustwa emocjonalnego, nienawiści do własnego stylu życia (scena Barbary z Janem), czy też poczucia przerażenia (scena w areszcie).

Scena w areszcie była nagrywana w komendzie na Wilczej. I tutaj podobnie, jak przy całej realizacji sytuacja emocjonalna pomiędzy bohaterami „zdarzała się”, „dokonywała” tu i teraz. Dla mnie każde zamknięcie jest sytuacją graniczną.

Jestem klaustrofobiczką, więc ograniczona kratami przestrzeń była czymś traumatycznym, czymś, co z ulgą oddałam mojej bohaterce, transponując swoje uczucia na nią. Chciałam, żeby istniała tylko ona. Był to z całą pewnością właściwy stan. Wiedzieliśmy, co chcemy w tej scenie zagrać i jaki efekt uzyskać, jednak nie mogliśmy przewidzieć konsekwencji jej zagrania w realnym wnętrzu.

Wszystko uległo błyskawicznemu spotęgowaniu przez genius loci.

„Taniec Albatrosa” ćwiczyliśmy wiele tygodni, co oznacza, że mieliśmy dużo czasu na emocjonalne i fizyczne przygotowanie naszych postaci. Jak

wspomniałam, mam to szczęście, że pracuję z zawodowcami wysokiego kalibru.

Mimo powtarzalności sytuacji scenicznej potrafimy sprawić, żeby sytuacja mentalna/emocjonalna/psychiczna (uwarunkowana przez autora i reżysera) przydarzała się ciągle na nowo. Jest to oczywiście, dużo trudniejsze. Aktor łatwo wierzy w to, że osiągnął wymagany stan własny i postaci, żeby wprowadzić ją w ruch (i kurczowo się tego trzyma stając się nudnym i nużącym), więc dla mnie najważniejsze jest zachowanie ciekawości, co moja postać jeszcze MOŻE, która z jej cech determinuje ją do działania. Jak zmieni się jej tempo czy rytm pójdzie za

partnerem, czy zacznie działać na kontrze. To są dla mnie same teatralne cudowności. Ale te cudowności to niejako obowiązek zawodowego aktora. Nigdy nie możemy tracić naszej uważności, nie możemy podporządkowywać się na scenie naszemu ego. To ego postaci jest najważniejsze w przestrzeni scenicznej. Tak pisze o tym Krystyna Janda:

„Od kilku dni stoję, opowiadam, nie mogę zebrać myśli, głos mi się załamuje, robię przerwy, siadam, wychodzę, wracam milknę, opuszczam ręce, kręci mi się w głowie, w gardle rośnie drut kolczasty, obieram jabłko, sok cieknie mi po dłoniach. Nóż grzęźnie, więźnie, ślizga się, jabłko upada w miskę. I znów je podnoszę. Skórka czasem obierana jest taka długa, długa, długa, jak poród. I boli, boli, boli. Nie spiesz się, mówię sobie. W głowie szum, spokojnie, bierz czas. Ciszej, prościej, skromniej, zwyczajniej, nic nie graj, nie chciej, niech cię nie ciągnie do efektu. Nie daj się zwykłemu kopniakowi scenicznemu, tym razem nie. Ani centymetra przed tą historią ani milimetra przed bohaterką, schowaj się. (...) Oby ludzie na sali czuli, co ja czuję...”²⁰

W tym krótkim wpisie Krystyna Janda zapisuje stan swojej bohaterki i swój własny. Przywołałam ten cytat chcąc zaznaczyć, że to my – aktorzy – nieustannie podejmujemy decyzje dotyczące odpowiedniego stanu naszych postaci i jednocześnie podejmujemy decyzje stricte warsztatowe – jakich środków użyć, jakie poskromić, żeby postać była dokładnie tym, kim chcemy, żeby była. „Bierz czas...” – piękne określenie tego rozdwojenia.

²⁰ K. Janda, K. Montgomery, *Pani zyskuje przy bliższym poznaniu*, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 2016, str. 431.

Lubię w teatrze nagle zastępstwa. Lubię je robić i lubię, kiedy pojawiają się w spektaklu. Ostatnie zastępstwo jakie robiłam to rola Iwony w spektaklu „Dolce Vita” w reżyserii Marcina Hycnara. Bardzo ograniczony czas – trzy próby, masa tekstu - w tym jedna scena z tekstem, który nie wynika z ciągu logicznego dialogu, piosenka do zaśpiewania. I - w zestawieniu z ostatnimi rolami, jakie grałam u Macieja Englerta - postać szalenie ruchliwa, dynamiczna, szybka. To opanowanie jej fizyczności sprawiło mi największą trudność, która polegała na zgraniu rytmu mówienia z rytmem poruszania się, który oczywiście MUSIAŁ nie tylko powtarzać sytuacyjnie wszystko, co wypracowała aktorka pierwotnie grająca tę postać, ale też narzucał jej rytm wypracowany w trakcie trzymiesięcznych prób. Moja ciekawość dla tej postaci nigdy nie zgaśnie. To wspaniałe przeżycie, za które jestem wdzięczna wszystkim moim partnerom scenicznym i reżyserowi. Trening fizyczny, o który dbam w codziennym życiu (głównie z powodu mojego zawodu i dzięki niemu) i trening głosowy pomogły mi w przygotowaniu tej roli w tak błyskawicznym tempie. Oczywiście trzy próby z reżyserem nie byłyby wystarczające, żebym mogła to zagrać, dlatego odkąd zostałam wyznaczona do tego zastępstwa, natychmiast po nauczaniu się tekstu na pamięć, przez kolejne sześć dni powtarzałam ten tekst po dwieście razy. W każdej sytuacji, w jakiej akurat się znalazłam. Nawet rozmawiając z kimś przez telefon z tyłu głowy miałam tekst monologów z „Dolce Vita” i odkładając go zaczynałam mówić go w rytmie osoby, z którą rozmawiałam. Albo ćwiczyłam monologi „na tempo”, albo „na biało”, albo bardzo szybko chodząc, siedząc, oglądając serial, spacerując z psami. Ponieważ jestem fanką muzyki klasycznej (Chopin i Bach w szczególności mnie uszczęśliwiają) często ćwiczę długie fragmenty tekstów w rytmie ich kompozycji. Chcę powiedzieć, że dla aktora nie ma nic ważniejszego

niż rola, którą ma zagrać. Takie przekonanie wyniosłam ze szkoły i takie w sobie wyćwiczyłam i wypielegnowałam. Takie podejście plus nieustająca ciekawość moich bohaterów sprawia, że ciągle widzę sens w stawaniu przed publicznością. Dzięki temu, jako aktorka komediowa mogę sprawić, że publiczność śmieje się tam, gdzie chcę, żeby się śmiała i zastygnać w ciszy, kiedy chcę, żeby zastygła. To bonus mojej pracy. Używając sformułowania na wyrost - rząd dusz (choć oczywiście, jest to tylko zabawa na scenie). Wydaje mi się też, że jest to bonus dla widowni – suspens, zaskoczenie, nagła zmiana – to konieczne, żeby utrzymać jej zainteresowanie, jej gotowość psychiczną do podążania za narracją, jej otwartość. Wrócę do tego tematu w rozmowie z doktorem nauk medycznych specjalizującym się w badaniach na mózgiem, w rozdziale „Właściwa cena”.

REGUŁA 4. Właściwe miejsce

(sposób umieszczenia sytuacji kryzysowej)

Jako właściwe miejsce rozumiem nie budynek teatru, w którym dochodzi do spotkania aktora z widzem, ani nie jako określenie miejsca, w którym akcja sztuki się rozgrywa, ale jako sposób umieszczenia sytuacji kryzysowej (rozwiązanej przez wyobraźniową, intelektualną i emocjonalną eksploatację). Rozumiem to w ten sposób, że właśnie określona przez autora sytuacja kryzysowa jest miejscem, w którym meritum sztuki się rozgrywa i się wyjaśnia. Sytuacja kryzysowa nie zawsze jest tożsama z sytuacją konfliktową (jest główną sytuacją sytuacji konfliktowych, których może być wiele); często bywa niejako zapowiedzią ostateczności lub przełomu, zapowiedzią punktu kulminacyjnego, króciutkim odcinkiem ścieżki, która prowadzi do rozwiązania. Określenie fizycznego miejsca

ma znaczenie podrzędne, tak jak próby przeniesienia akcentów kryzysu często palą na panewce. Podobnie jak w logistyce produkty muszą trafić do właściwego miejsca - na scenie wszystkie składowe (postaci, informacje, które przekazują, ich sposób działania, zależności pomiędzy nimi) muszą prowadzić do jedyne go miejsca, które wyjaśni zasadność przedstawienia. Na scenie „właściwe miejsce” to świadomość przestrzeni – nie tylko w kontekście fizycznym, ale mentalnym i emocjonalnym. Oczywiście, aktorzy muszą dobrze rozumieć przestrzeń, w której się znajdują. Przestrzeń między aktorami wpływa na odbiór emocji i relacji. Bliskość fizyczna może wywołać uczucie intymności, dystans – napięcie, chłód. Wiedza, gdzie znajdują się moi partnerzy, gdzie znajdują się rekwizyty oraz jaką przestrzenią gry dysponujemy jest kluczowa dla płynnego, harmonijnego ruchu. „Właściwe miejsce” oznacza także emocjonalne zrozumienie, gdzie znajduje się ich postać w opowieści.

Sibleyras wskazuje miejsce sytuacji kryzysowej dla mojej bohaterki (tak, jak dla wszystkich bohaterów „Tańca Albatrosa”) w akcie II sztuki, w scenach rozgrywających się w czasie trwania marszu pokoju. W porównaniu z aktem pierwszym, w którym akcja dzieje się powoli, rozgrywa się w słowach, autor wprowadza dynamikę, zmienia tempo opowiadania a co za tym idzie nadaje inny rytm postaciom. Francoise dalej niestrudzenie powtarza, że jest buntowniczką. Sprawia wrażenie, że chce się wyrwać z obowiązującego konwenansu. Pragnie wyzwolenia od kulturowych więzów, od kodów między mężczyzną a kobietą. W I Akcie uświadamia młodziutką kochankę brata, Judytę:

„Bać się pajaków, to bardzo kobiece, to działa na facetów. Mężczyzna zabija pajaka dla kobiety - pradawny odruch od zarania dziejów; ma poczucie, że jest

przydatny... Nie bierz tego do siebie, ale dziewczyna, która w środku nocy krzyczy „Ratunku w wannie jest pająk!” to tak jakby chciała powiedzieć „Jestem kobietą, gdzie jest facet, który chce mnie przelecieć...” Ja się nie boję pająków, mam je gdzieś... boję się koni... wyobrażasz sobie jak wrzeszczę w środku nocy? „uwaga w wannie jest koń!” (...) Między mężczyzną a kobietą istnieją pewne kody. Kody uwodzenia. Mężczyzna wyskakuje ostatni z tonącego statku, ratuje dziecko ze zgliszczy, zabija pająki... To wszystko wywodzi się z tych samych odwiecznych reguł. Dziedzictwo przodków.”

W akcie II Thierry pyta siostrę:

- „Bo ty niby jesteś buntowniczką?

Francoise

- Właśnie tak.

Thierry.

- Ty jesteś buntowniczką?”

Francoise dalej się upiera:

- Tak.

Thierry

-Nie jesteś buntowniczką, a ja nie jestem Degas.

Francoise

- Za twoim przyzwoleniem albo i bez mam zamiar rozpocząć nowe życie

Thierry

Rozpocząć nowe życie. To nic nie znaczy. Można ponowić próbę skoku w dal, zasypujesz stary ślad w piasku i skaczesz od nowa. Ale z życiem tak się nie da.”

Nagle dowiadujemy się, że feministyczne hasła, którymi szafowała były tylko zasłoną dymną. Tak naprawdę chce „żeby się dało”, żeby można było zacząć życie z innym, bardziej odpowiednim mężczyzną.

„Francoise

- Mogę jeszcze kogoś spotkać.

Thierry

- Teoretycznie, ale to nie jest takie proste

Francoise

- Nie jest takie proste, bo co...? Nie boję się pająków?!

Thierry

- Nie powinnaś była zostawiać Filipa. Teraz jesteś nieszczęśliwa, bo wiesz, że nie spotkasz nikogo lepszego.

Francoise

- To nieprawda!

Thierry

- I boisz się zostać sama, co jest całkiem zrozumiałe... Możesz sobie robić te seanse ciszy, ale jesteś po prostu nieszczęśliwa.

Francoise

- Nieprawda!

Thierry

- To przestań zawracać mi dupę jakimis oświadczeniami! I to nie. Pająki nie są problemem...

Francoise

- Tylko mój buntowniczy charakter?

Thierry

- Nie, po prostu jesteś totalnie znerwicowana!”

Thierry przyciska siostrę i uświadamia jej, że nie oszukała go. Wie, jaka jest prawda o niej - jest właśnie tą kobietą uwikłaną w konwenanse. Mało tego – nie powinna z nich rezygnować, bo to oznacza jeszcze większe nieszczęście, a poszukiwania nowego partnera spowodują jeszcze większe zgorzknienie i strach. Jednak Akt II jest aktem działania i Francoise w scenie 5 próbuje w Gillu znaleźć nadzieję. Namawia go na wyjazd zorganizowany przez ruch ghandyjski Ekta Parishad do indyjskiej Maharahstry jak twierdzi, „w poszukiwaniu autentyzmu”. Ale nawet próba przeciągnięcia życiowego nieudacznika Gilla na swoją stronę staje się jedynie jej kolejnym desperackim działaniem, kiedy Gill mówi:

„Ale dlaczego robisz takie dziwne rzeczy? Mam wrażenie, że twoje pomysły nigdy nie są dobrym rozwiązaniem twoich problemów.”

Charakterystyczne, że ta scena, pomiędzy Gillem a Francoise nie ma mocnej puenty. Mocna puenta oznaczałaby zwrot o 180 stopni. Jej brak oznacza, że wszystko między nimi wraca do sytuacji wyjściowej: powtarzania banałów, braku zdecydowania, zanikającej nadziei na zmianę. A o tym, że się nie zmienili dowiemy się w Akcie III.

Postać Francoise oczywiście nie unosi się ponad schemat komedii. Próby realnego działania postaci ograniczają się jedynie do poprawienia błędów ortograficznych na transparentach, które nagle irytują Francoise tak, jak jej życie jest dla niej

irytujące. Nie ma w niej jednak mocy sprawczej do wprowadzenia i przeprowadzenia zmiany.

Sytuacja kryzysowa dla postaci Barbary z „Misia Kolabo” jest dwuetapowa: ma miejsce w scenie w areszcie i w mieszkaniu bohaterów. W sferze emocjonalnej to strach, w sferze mentalnej to świadomość, do czego doprowadziło ją życie w zakłamaniu i obłudzie. Jej małżeństwo od początku jest w kryzysie, jest ustawione na kontrze. Kiedy Jan aktywnie działa w Solidarności, denerwują ją jego późne powroty do domu, ma żal o jego zaangażowanie w działalność konspiracyjną, namawia go do wycofania się. Kiedy Jan decyduje się wycofać z opozycji - sama podejmuje taką działalność, kolportuje bibułę, przepisuje w domu ulotki, nie kupuje oficjalnej prasy, angażuje się w walkę przeciwko reżimowi, odwiedza internowaną siostrę. Skąd ta zmiana? Czy leży w kobiecej mądrości i samosterowności? Nie. Próżno byłoby też w kobiecej mądrości szukać źródła jej małżeństwa. Małżeństwo jest podyktowane kłamstwem. Jan bierze na siebie wypadek, który spowodowała Barbara; teść wyciszył sprawę, zmusił Barbarę do małżeństwa – miała dopilnować, żeby Jan milczał, ale akta sprawy zostały i to nimi SB szantażowało Jana zmuszając go do współpracy. I tak jak jej małżeństwo jest wynikiem działania mężczyzny, jej działalność konspiracyjna jest wynikiem uczucia do mężczyzny (również działacza Solidarności). W tym kontekście Barbara jest pionkiem, który mężczyźni przesuwają po szachownicy życia; jedyna sprawa, na jaką ona sama ma wpływ to decyzja o posiadaniu/nieposiadaniu dzieci - decyzja dotycząca biologii, fizjologii. Jest coś archetypicznego w tym, że Barbara nie chce mieć dzieci i ten sposób kary wymierza mężczyźnie, z którym przyszło jej żyć. W końcu to wyłącznie kobieta decyduje, czy da życie; to może

być dla mężczyzny irytujące, że w tym najbardziej absorbującym dylemacie dotyczącym istnienia, traci swoją sprawczość. I Barbara dobrze o tym wie. Sugeruję moment umieszczenia „sytuacji kryzysowej” w dwóch punktach, ponieważ Barbara jest w sposób ciągły świadoma swojego oszustwa. Scena w areszcie ją łamie a scena rozmowy z mężem wyjaśnia ją dla widza.

REGUŁA 5. Właściwy czas.

Czas jest jednym z najważniejszych elementów w narracji. W rzeczywistości i w sztuce teatralnej. W realnym życiu jest linearny i nieodwracalny, w teatrze jest elastyczną konstrukcją, która może zostać dowolnie modyfikowana, aby lepiej służyć opowiadanym historii, wyrażać emocje czy budować napięcie („Bierz czas...” K. Janda). W aktorstwie wyrażany jest w rytmie i tempie prowadzenia postaci; rytmie sceny oraz idealnym wyczuciu momentów kulminacyjnych, co ma decydujące znaczenie dla dramaturgii i wywołania określonych emocji. W scenach dialogowych rytm jest szczególnie ważny – odpowiednie tempo rozmowy pozwala utrzymać dynamikę, a co za tym idzie - zainteresowanie widza. To samo dotyczy pauzy. Łomnicki mówił: „z twoją pauzą widz ma zatrzymać oddech”. Pauza często znaczy więcej niż słowo. Umiejętność jej wykorzystania podkreśla emocje, stwarza napięcie i tym samym utrzymuje uwagę widza. Pauza może dotyczyć nie tylko dialogu, ale też ruchu scenicznego. Fascynujące fragmenty dotyczące pauzy, rytmów i tempa zawsze odnajduję w opowieściach o Wsiewołodzie Meyerholdzie.

„Meyerhold nigdy nie mógłby się pogodzić z „akademickim” wyjściem statysty: oto, powiedzmy otwarły się drzwi, wszedł człowiek, postawił na stole, samowar, odwrócił się i wyszedł. Ten samowar u Meyerholda zawsze pojawiałby się w jakiś ciekawy sposób. Niektórzy aktorzy nie potrafili jednak własną fantazją natchnąć pokazu Mistrza. Zaledwie z trudem mogli powtórzyć nagi schemat. I właśnie wówczas po rozpatrywaniu tysiącznych wariantów, jeśli nic nie pomagało Meyerhold wpadał we wściekłość, stawał się dyktatorem, treserem: „Stój tak! - mówił - Noga tutaj, ręka tu! Całą frazę mów na jednej nucie! Zamknij oczy, bo i tak nic nie wyrażają! Teraz odwróć się plecami i stój bez ruchu!”²¹

Pauza w ruchu, w zamknięciu oczu, legato jednej nuty w zdaniu – piękne, proste.

A skoro o nutach mowa:

„Należy koniecznie przestrzegać, aby w wielkich okresach dźwiękowych, w jakich Bach koncypuje swoje tematy, główny akcent był przygotowany i tak samo wygaszony przez jeden lub kilka uprzednich akcentów, z tym tylko, że przygotowanie jest zazwyczaj znacznie dłuższe od wygaszenia.

Akcentować trzeba więc charakterystyczne interwały i ten nuty, które stanowią wierzchołek lub zakończenie linii dźwiękowej, niezależnie od tego, czy przypadają one na mocne, czy na słabe części taktu. Na ogół zasada ta pokrywa się z wyrażoną uprzednią, która głosi, że synkopy, opóźnienia i wszelkie inne rytmicznie uwydatniające się nuty należy akcentować.”²²

²¹ SPOTKANIA Z MEYERHOLDEM, M. SADOWSKI

²² A. Schweitzer, *Bach. Biografia*, wydawnictwo WAB, Warszawa 2009, Str. 609.

Jest to dla mnie najważniejszy i przepiękny temat: koncepcja grania w oparciu o harmonię muzyczną. Bogactwo aktorskich środków wyrazu, jakie można dzięki temu uzyskać jest ogromne i pozwala na perfekcyjne zagospodarowanie czasu na scenie.

W celu zobrazowania, jakie możliwości interpretacyjne daje zastosowanie różnych rytmów i tempa pozwalam sobie dołączyć dwie, króciutkie próby fragmentu monologu Iwony ze spektaklu „Dolce Vita” autorstwa Julii Holewińskiej i Kuby Kowalskiego, które nagrałam a vista, przyjmując rytm i tempo jako jedyne wyznaczniki interpretacji. Nagranie pierwsze jest w rytmie izometrycznym (miarowym) w tempie andante (tempo „spacerowe”). Nagranie drugie jest w rytmie ataktycznym (nierównomiernym) w tempie vivace (żywo).

Czas realny w teatrze jest obecny w sposób naturalny – spektakl trwa określoną ilość minut, aktorzy poruszają się w rzeczywistej przestrzeni i tempie. Jednak samo przedstawienie, co oczywiste, nie odzwierciedla realnego czasu; czas w spektaklu może być skrócony, wydłużony albo wręcz zatrzymany.

Czasem zmienia się w trakcie jednego aktu, jak w „Tańcu Albatrosa”. Mamy dzień i wieczór (ale nie wiemy - jednego dnia? Weekendu?) by przeskoczyć do marszu pokoju (o jeden dzień), następnie przejść do sceny nad morzem – nie wiemy, ile czasu dokładnie upłynęło i właściwie nie ma to znaczenia.

Kokociński w „Misiu Kolabo” traktuje czas z jeszcze większą rozrzutnością.

Wizyta Barbary u męża w szpitalu, rozmowy w mieszkaniu, wizyta SB-ków, spotkania z kochankiem (zdjęcia to retrospekcja?), areszt. Czas jest umowny.

Dramaturdzy stosują różne środki, aby zmieniać czas sceniczny, a różnice między czasem realnym a scenicznym wpływają na odbiór sztuki. Dzięki manipulacjom

czasem widz jest w stanie przeżyć wiele różnych emocji w ciągu jednego wieczoru teatralnego. Może dlatego przychodzi do teatru, bo w prawdziwym życiu nie może doświadczyć takiej kondensacji zdarzeń i emocji? To właśnie dzięki manipulacji czasem teatr staje się wyjątkową przestrzenią, w której granice (czasu) są przekraczane, a rzeczywistość nabiera nowego wymiaru. Ale to dygresja. Ponieważ w teatrze kluczem do rozwiązania sytuacji kryzysowej nie jest czas, zajmę się raczej ponadczasowością tematów, które jako dotyczące kondycji jednostki i zbiorowości są „wiecznie żywe”.

Czy dlatego moja Francoise tak cierpi? Tak się miota?

„Mężczyzna nie opłakuje utraty gładkiej bezwłosej i wolnej od zmarszczek skóry chłopca, bo tylko zamienia jedną formę atrakcyjności na inną: jego męska cera nabywa ciemniejszej barwy, staje się szorstka od codziennego golenia, ukazuje oznaki emocji i normalne bruzdy wieku. Nie istnieje kobiecy odpowiednik tego drugiego standardu.”

Susan Sontag²³

Czy Francoise opłakuje utratę gładkiej skóry, zgrabnej talii, młodzieńczych ruchów i uniesień? Z pewnością; to ja ją grałam! Razem z moją bohaterką wchodziłam w smugę cienia. O tym - o tej smudze, można by napisać całą pracę i byłaby ona o... powolnym, upartym i znaczącym zanikaniu. Ale mówmy o czasie w kontekście ponadczasowości, a w takim - postać Francoise będzie zawsze aktualna. W końcu to kobiety głównie zasiadają na widowniach, nie tylko teatralnych; a kobiet w rytmie Francoise jest zdecydowanie najwięcej. Tych, które

²³ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, wyd. Karakter, Kraków, maj 2012.

jeszcze szukają dla siebie szansy, tych, które szukają ideału, emocji, zbawienia, zmiany... Nie tylko w mężczyźnie.

Postać Barbary dla kobiety szukającej zbawienia tylko w męskim odpowiedniku musi być w pełni nie tylko zrozumiała, ale też rozgrzeszona. W końcu to o kobiecie mówi się, że „z miłości jest w stanie zrobić wszystko, jest w stanie wiele znieść, wszystko wybaczyć”.

„Najlepiej, jeśli kobieta pozostaje uległa, a zatem nie w pełni dorosła. Jako typowo „kobiece” ceni się zachowania, które są po prostu dziecinne, niedojrzałe i słabe.”²⁴

Czy Barbara podporządkowująca swoje decyzje emocjonalne i życie małżeńskie woli ojca jest dorosła? Czy jej lekkomyślne, bezrefleksyjne, nagłe zaangażowanie w działalność opozycyjną spowodowane miłością do działacza Solidarności jest dorosłe? Nie i nie musi takie być. Jak w dowcipie o szczurach „można tak, można i tak”, to sprawa jednostkowa, jakie życie prowadzimy, czy nad nim panujemy, czy bez końca improwizujemy, czy prowadzi je serce czy głowa, czy kieruje nim miłość do ludzkości czy niechęć do świata. Ale, oczywiście, chwala tym przedstawicielkom mojej płci, które zwracają uwagę na systemowe i kulturowe próby ubezwłasnowolniania kobiet.

Powyższe zdanie może zabrzmieć jak herezja dla kobiet pokolenia „Z” i „Alfa”, postać Barbary może być przez nie zupełnie zanegowana, jako ta, która pozwoliła patriarchatowi decydować za siebie, nie do końca zdając sobie sprawę z konsekwencji i ceny, jaką będzie musiała zapłacić.

²⁴ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, wyd. Karakter, Kraków, maj 2012.

REGUŁA 6. Właściwy klient. Widz.

Przeważająca ilość przedstawień na moim koncie to ta, w których nie przywiązuję wagi do widza. Tak, uczciwie muszę to przyznać. Kompletnie nie interesuje mnie reakcja widza na moją osobę; nie dbam o to, czy widz aprobuje mnie na scenie, czy mu się podobam, czy nie. Szczerze mówiąc – czasem zupełnie nie dbam o to, czy postać, którą właśnie na scenie tworzę mu się podoba. Zależy mi jedynie na tym, żeby na niego oddziaływała. Kiedy uznam, że moja postać jest dla niego zbyt labilna potrafię sprawić, żeby zaczął jej się przyglądać uważnie, tak, żeby jej obecność na scenie była dla niego odczuwalna na widowni – boleśnie, z ulgą, albo zabawnie. Codzienne granie spektakli jest dla mnie doskonaleniem warsztatowym, w którym widz jest tworzywem, materiałem, dającym przyczynek do rozwoju postaci i do rozwoju mnie samej jako aktorki. Nigdy nie miałam większych problemów z odczytaniem energii widzów, którzy konkretnego wieczoru zasiadają na widowni spektakli, w których gram. Dla mnie zawsze widz jest właściwy. Tak, jak on dla mnie – tak i ja dla niego potrafię być bezlitosna, łaskawa, uprzejma, zabawna, kochana, zatrwazająca. Pytanie brzmi: czy to my jesteśmy dla widza katharsis, czy widz jest nim dla nas? Myślę, że na tym polega geniusz teatru, że jest to perfekcyjna wymiana. Dawania i otrzymywania. Lekcje. Na przestrzeni lat, które poświęciłam teatrowi muszę przyznać, że te lekcje zmieniają tempo. Percepcja dzisiejszego widza ma swoje ograniczenia. Wystarczy, że włączy sobie Instagram i już ma tysiące gwiazd, celebrytów, ludzi ciekawych albo oszołomów, którzy dwoją się i troją robiąc rolki, które przykuja jego uwagę, zainteresują, wbijają w fotel, albo rozbawią do łez. Dlaczego ma przychodzić do teatru? Płacić za bilet? Oczywiście widzowie przychodzą często z

ciekawości, żeby zobaczyć, jak ich ulubiona gwiazda wygląda na żywo. Bardzo często przychodzą po to, żeby się pośmiać, zabawić. Płacą za bilet i chcą zobaczyć wiele atrakcji, najchętniej śmiesznych albo przynajmniej przyjemnych i ładnych, miłych dla oka. (Tak było zawsze. Florentynie ze sztuki „Motyle są wolne”, którą teraz gram, autor sztuki Leonard Gershe dał tekst:

„Wie pani? Dostanie pani tę rolę. Jest pani ładna a dzisiaj w teatrze chodzi o to, żeby było ładnie, prawda? I zrobił to w 1969 roku).

Niektórzy przychodzą świadomi, że teatr jest jednym z niewielu miejsc, w których można na żywo obejrzeć pełną, skondensowaną historię, opowiadanie o człowieku. „Motyle są wolne” – amerykańska opowieść o niewidomym chłopcu, który wyrывa się z objęć nadopiekuńczej matki. Ciekawe doświadczenie.

Komedia romantyczna połączona z trudnym tematem. Ludzie niechętnie oglądają opowieści o tych, których nie da się naprawić. Kiedy okazuje się, że nasz bohater taki jest - ślepy i na zawsze taki zostanie – widownia zamiera, tężeje, wiemy, że czuje sprzeciw. Ale kiedy okazuje się, że temat jest potraktowany normalnie, jest odciążony, to znaczy – nie widzimy problemu tam, gdzie on rzeczywiście jest – nasza widownia za każdym razem oddycha z ulgą i daje się przekonać, że wszystko jest w porządku. Tężeje po raz drugi, kiedy jako Matka zwracam uwagę na rangę problemu – zagubienie chłopaka w świecie, którego nie może rozpoznać wzrokiem, ataki paniki, przerażenie, osamotnienie. (Analogicznie bardzo poważny temat traktuje jedna z najnowszych polskich produkcji serialowych „Matki Pingwinów”; temat dzieci upośledzonych jest prowadzony lekko, żeby nie powiedzieć przyjemnie. Serial cieszy się ogromnym powodzeniem, New York Times zapisał go na liście 10 najciekawszych propozycji platformy Netflix). To differentia specifica kultury, myślę sobie, rozmawiamy o rzeczach poważnych i

bolesnych, żeby nie było – zajmujemy się nimi, poświęcamy im czas - ale robimy to tak, żeby nie bolało. Nie bolało a jednocześnie, żeby się świetnie sprzedawało. Widz musi to kupić, inaczej nie ma tematu. Może jest dla tzw. nowojorskich „gęgaczy”, ale kogo to obchodzi, skoro nie przynosi zysków? Zresztą ta cecha bierze się ze specyfiki naszych czasów. Trzeba przyznać: są piekielnie trudne. Naszym obowiązkiem jako artystów jest dawać ludziom wytchnienie, nadzieję i ukojenie. „Obejrzałeś sztukę o niewidomym człowieku? Wytrzymałeś do końca? Jesteś dobrym człowiekiem, nie odwróciłeś wzroku”. Ale to my prowadzimy widza tak, żeby nie odwracał wzroku, mamy narzędzia, które potrafimy perfekcyjnie wykorzystać. Zresztą, czy fascynacja i uwodzenie widza, polega na obnażeniu całej prawdy o postaciach? Z pewnością nie. Równowaga pomiędzy przewidywalnością i nieprzewidywalnością postaci to najprostszy sposób na utrzymanie tajemnicy do końca. Obie omawiane przez mnie role (Francoise z „Tańca Albatrosa” i Barbara z „Misia Kolabo”) były w nią wyposażone przez autorów. Czy ktoś się spodziewał po „buntowniczej Francoise”, że jest kobietą nieszczęśliwą, złamaną, zdradzoną? Można by się po niej spodziewać, że po zdemaskowaniu przez Thierry’ego zacznie swoje marzenia wprowadzać w życie, że w końcu wzbije się w powietrze? Tak powinna zrobić, ale to się nie dzieje. Czy można się było spodziewać po Barbarze, że zostanie opozycjonistką, trafi do aresztu, zawiśnie nad nią widmo srogiego wyroku? Że jej małżeństwo z Janem jest nieszczerze, że tak naprawdę jest bezwolna? Prawda i pełna informacja o postaci dawkowana pomalutku może dotrzeć do widza po fakcie, po obejrzeniu przedstawienia i to jest piękny efekt – widz został zmuszony do myślenia, refleksji.

Oczywiście, nie jest kompetencją aktora decydowanie o repertuarze ani tym, w którym przyjdzie mu grać (w większości wypadków), ani tym bardziej o tym, którym jego teatr będzie zajmował się za kadencji kolejnych dyrektorów. To ich zadanie: dać widzom dokładnie to, czego oczekują a nawet podnieść im poprzeczkę, podkreślić atmosferę tak, aby każda kolejna premiera była dziełem wyczekiwanych.

REGUŁA 7. Właściwa cena

Właściwą ceną aktorstwa jest samotność. Mimo, że jest to zawód zespołowy, każda aktorka, każdy aktor to samotny byt, tak naprawdę postawiony ze swoim zadaniem nad brzegiem oceanu możliwości. To przyprawia o zawrót głowy. Jeśli zdajesz sobie z tego sprawę ten zawód będzie ciągle w swojej istocie piękny, nieskończony, na wskroś artystyczny i ludzki. Jeśli nie masz takiej świadomości staniesz się tylko wyrobnikiem, pionkiem przesuwającym po scenie. Samotność twórcza narzucona przez „wszystko to, co między ludźmi inercyjne, sklerotyczne, co nie znosi żadnej twórczej reformy (nawet formy) ponieważ czuje się zagrożone” –

Nie wiem, skąd dokładnie pochodzi powyższy fragment wypowiedzi Jerzego Grotowskiego; zapisałam go sobie ku pocieszeniu serca pisząc swój pierwszy scenariusz „Przepis na życie”. Nie sądziłam wtedy, że napiszę samodzielnie 65 odcinków i że nie będzie to mój jedyny projekt. W każdym razie redaktorki stacji były tak zatwardziałe i poprawne politycznie, że wydawało mi się, że nie sposób

wymyślić i napisać projekt, który ktokolwiek obejrzy. Byłam osamotniona. Czułam się tak, jakbym grała u marnego reżysera, w marnej sztuce, z góry skazanej na niepowodzenie. Poszukiwałam myśli zapisywanych przez ludzi, których uznawałam za autorytety, żeby móc argumentować mądrze, spójnie i bezdyskusyjnie. Przypominałam sobie rozmowy z wielkim aktorem MCHAT-U Innokentijem Smoktunowskim. Aleksandra Śląska wysłała grupę naszego rocznika do Teatru Polskiego, do którego MCHAT przywiózł dwie sztuki „Mewę” Czechowa i spektakl o Leninie. W Moskwie subbotników (robotników) na wiecach Lenina grali studenci rosyjscy a my zagraliśmy ich tutaj. Smoktunowski grał w „Mewie”, na Lenina przychodził, żeby pod sceną pograć w szachy z odtwórcą roli Lenina, kiedy ten schodził ze sceny. Smoktunowski zaciekał się nami, zapraszał nas wieczorem do swojego pokoju hotelowego i opowiadał o swoich doświadczeniach. Opowiadał, na czym polega konstrukcja „Trzech sióstr” Czechowa, jak szukał pierwowzoru do roli Idioty F. Dostojewskiego, jak nie mógł go znaleźć, a w końcu – gdy znalazł i reżyser jednak nie usunął go z obsady - jak intensywnie próbował zrozumieć, jak działa mózg tego człowieka. I jak to skorelować z mózgiem aktora, „podmienić”, „przeszczepić”, „zrekonstruować”. Kiedy przygotowywałam się do roli anatomopatologa Olgi Seifert w serialu TV „Glina” moja znajoma lekarka zakrzyknęła: „Będiesz robić sekcje zwłok? Natychmiast umawiam cię na sekcję z doc. Kałczakiem, musisz wiedzieć, jak to się robi! Jak oglądamy aktorów, którzy grają lekarzy zwijamy się ze śmiechu i zęby nas bolą, chyba tego nie chcesz?” Nie chciałam. Poszłam na sekcję. Mózg jest najpiękniejszym organem w ludzkim ciele. Najczystszy. Przypominałam sobie usiłowania Smoktunowskiego i jego pragnienie posiadania mózgu właściwego dla postaci... Zaczęłam się zastanawiać, jak angażujemy mózg w

naszą pracę, jak angażuje go widz, kiedy na nas patrzy. Jak wzajemnie na siebie wpływają trzy części mózgu – część gadzia (instynktowna), część limbiczna (uczucia i emocje), kora nowa (funkcje poznawcze, język) - głównie w odniesieniu do warsztatu aktora jako czystego rzemiosła, oraz do ceny, jaką za tę czystość aktor może zapłacić.

Oto zapis rozmowy, jaką przeprowadziłam z naukowcem, neurobiologiem, dr. Mateuszem Ambrożkiewiczem z Institute of Cell Biology and Neurobiology campus Charite Mitte (CCM) w Berlinie.

Dr. Mateusz Ambrożkiewicz prowadzi laboratorium proteostazy w szpitalu uniwersyteckim Charité w Berlinie, gdzie wykłada także anatomię na studiach medycznych. Jego laboratorium interesuje się genetyką molekularną dziecięcych zaburzeń neurorozwojowych, szczególnie związanych z dysfunkcją homeostazy białek w neuronach. Dr. Ambrożkiewicz uzyskał doktorat w Instytucie Nauk Multidyscyplinarnych Maxa Plancka i Uniwersytecie Georga Augusta w Getyndze w Niemczech. Oprócz zaangażowania wśród lokalnych społeczności naukowych, został niedawno wybrany na stypendystę FENS-Kavli Network of Excellence, prestiżowej sieci 30 wybitnych europejskich neurobiologów, których celem jest poprawa neuronauki globalnie poprzez wymianę naukową, kształtowanie polityki i komunikację.

DR. M.A. - Aktywacja mózgu i centralnego układu nerwowego w kontekście badań nad pytaniem, jakie działania i zachowania uruchamiają konkretną część mózgu jest obserwowana podczas badań funkcjonalnym rezonansem magnetycznym. Maszyna pozwala określić lekarzowi lub operatorowi aktywację

konkretnych obszarów mózgu, na przykład kora mózgowa aktywuje się podczas uczenia.

AP - Rozumiem, że żeby zbadać mózg człowieka jako aktora trzeba by go umieścić w takiej maszynie.

DR.M.A. - Tak, jednak nie można mu powiedzieć „teraz graj”.

AP - On nie istnieje wtedy w przestrzeni scenicznej...

DR.M.A. - Porozmawiajmy o trzech ważnych obszarach mózgu. To kora przedczołowa, czyli część kory nowej, odpowiedzialna za kontrolę zachowania i regulację emocji w systemie społecznym. Kora przedczołowa mówi nam, które z naszych zachowań nie będą społecznie akceptowalne. Badania wskazują, że u aktorów ta kora ma duże znaczenie, bo można ją świadomie wyłączyć lub włączyć.

Drugi obszar mózgu, który możemy kontrolować, chociaż w mniejszym stopniu, nazywa się zakręt obręczy. To struktura w mózgu, która jest odpowiedzialna za wisceralne reakcje na emocje, powoduje, że np. jak się zdenerwujemy to zaciskamy pięści, można powiedzieć, że jest fizyczną reprezentacją emocji.

Trzeci obszar to jądro migdałowe. Jest to stary obszar, który ty nazwałaś inercyjnym, sklerotycznym, limbicznym. To obszar, którego nie da się łatwo kontrolować. Jest bardzo stary ewolucyjnie, wykształcił się w czasie epoki jaskiniowej. Informuje o zagrożeniu i potrzebie natychmiastowej ucieczki. To tam znajdują się informacje i nasze pamięci dotyczące zagrożeń i poczucia bezpieczeństwa. Jeśli na przykład formułujemy jakąś pamięć, która ma bardzo duże emocjonalne znaczenie, to ta pamięć natychmiast w nas wchodzi i już nigdy nie wyjdzie. Biologicznie polega to na tym, że nie musimy po raz drugi uczyć się, że coś jest dla nas zagrożeniem.

Pytanie, czy możemy jakieś nasze emocje „przenieść” na widza jest bardzo trudne. Jednak przeprowadzone eksperymenty wskazują, że jest to możliwe.

AP - W tym pytaniu chodziło mi o emocjonalne prowadzenie widza.

DR. M. A. - Pierwszy eksperyment odbył się na małpach. Dwie kapucynki były trzymane w klatkach, odizolowane od siebie, ale mogły się widzieć. Zostały nauczone takiego handlu: one dają kamień a w zamian dostają kawałek ogórka. W dniu eksperymentu jedna z małp dostała jak zwykle ogórka, a druga dostała winogrono. Małpa, która dostała ogórka zaczęła być bardzo agresywna, straciła swoją stabilność i – przestała się angażować w wymianę. I może jest trochę trywialny przykład, ale cała percepcja zachowania, które dzieje się dookoła nas, poprzez korę przedczołową zostaje umieszczona w kontekście społecznych norm, naszego poczucia sprawiedliwości, poczucia równowagi emocjonalnej. Korowe ośrodki regulacji emocjonalnej biorą udział w fizycznej odpowiedzi w naszym ciele: płaczemy, kiedy widzimy wspaniałą sztukę; to jest bardzo mocny bodziec, jeśli chodzi o normy społeczne. Więc pokazywanie mechanizmów społecznych drastycznie lub w kontekście niesprawiedliwości, oczywiście, przenosi na widzów emocje. Obszary korowe współpracują z naszym układem autonomicznym, odpowiedzialnym za absolutną aktywację, czyli wyrzut adrenaliny, rozszerzenie źrenic, wisceralną odpowiedź, której nie da się zaktywować przy pomocy woli. Trzeba wielu lat treningu, żeby być w stanie kontrolować swój nerw błędny. Zaryzykuję twierdzenie, że po to ludzie chodzą do teatru, aby ich nerw błędny mógł się trochę rozszaleć.

Badanie na kapucynkach było systemiczne, aktywowało wiele części mózgu, nowych i starych, natomiast jest dużo badań na temat jądra migdałowatego,

angażującego się w odpowiedź emocjonalną na bodźce zarówno wewnętrzne jak i zewnętrzne.

AP - Gdzie leży jądro migdałowe?

DR. M. A. - Leży między biegunem części skroniowej a rogiem dolnym komory bocznej; niektórzy badacze zaliczają ją do odrębnej części mózgowia, starego systemu limbicznego kory gadziej. Jądro migdałowe bardzo aktywuje się podczas naszych zachowań natywnych, na przykład zachowań seksualnych. To jądro natychmiast łączy się z odpowiedzią wisceralną: wyrzutem adrenaliny, odpowiedziami somatycznymi. To odpowiedź nabyta, nie łączy się z korą. W amygdali połączenia aktywują się, kiedy jeszcze jesteśmy w kołysce. Amygdala rozpoznaje twarze. W neurobiologii temat rozpoznawania twarzy to fascynująca rzecz, studiowana od wieków, dlatego, że, jak powiedziałem kora nie aktywuje się podczas tej czynności. Co jest dziwne, bo kora tak naprawdę służy do kontroli części gadziej. Jeśli człowiek cierpi na schizofrenię, czy ma zaburzone poczucie moralności kora próbuje powstrzymać część gadzią. Opisywany jest przypadek lekarza, który miał udar części korowej, przestał nazywać przedmioty, które mu się pokazywało. Ale podczas demonstracji twarzy przedstawiającej emocje np. złość, strach - zwiększał się u niego przepływ przez jądro migdałowe, jego aktywacja i rozpoznawał emocje w sposób bezbłędny. Kiedy widzę aktora zawładniętego jakimiś emocjami, nie potrzebuję kory, aktywuję jedynie część gadzią w mózgu.

AP - Czyli aktor uruchamia w widzu tę odpowiedź wisceralną części gadziej przekazując najsilniejsze emocje jak strach, przerażenie a korę przedczołową

uruchamia, kiedy odwołuje się np. do „pudełka” skojarzeń ideologicznych, intelektualnych, które jest w mózgu widza.

DR. M. A. - Dokładnie. To jest część norm, które zostały nabyte, powodują, że dobrze czujemy się w społeczeństwie. Kora przedczołowa aktywuje się również, kiedy myślimy o konsekwencji czynu.

AP - Doktorze, czyli jeśli chcemy „wysadzić” widza z fotela musimy odwołać się do części gadziej, prawda? Musimy jechać bez hamulców, żeby widz przestał kontrolować, co się z nim dzieje.

DR. M. A. - Dokładnie. Wtedy nasze oddziaływanie, a raczej wasze działanie na widza może być spektakularne.

AP - A czy część gadzia jest powiązana z sytuacją radości, uśmiechu czy tylko ze „skup się i uciekaj”?

DR.M.A. - To są te dwie reakcje, zagrożenie i poczucie bezpieczeństwa. Śmiech również jest regulowany podkorowo. To wszystko nie jest oczywiście czarno – białe, kora organizuje wiele reakcji nabytych podczas naszego rozwoju. Kultura, w jakiej zostaliśmy wychowani na przykład ma znaczenie. Możemy coś uznać za śmieszne podczas gdy reprezentant innej kultury ma inne zdanie na ten temat.

AP - A co się dzieje z aktorem podczas gry?

DR M.A. - Znalazłem bardzo kontrowersyjne badania. Kontrowersyjne dlatego, że przeprowadzone z użyciem funkcjonalnego rezonansu magnetycznego. The Guardian opisuje badania opublikowane w Royal Society Open Science na aktorach, które miały za zadanie zbadać mózg w czasie grania; które obszary mózgu są inne u aktora niż u nie aktora. Cztery grupy eksperymentalne w Kanadzie podzielono na grupę kontrolną i grupy mające odgrywać rolę „Romeo”

albo „Julia”. Zadanie dla grupy kontrolnej brzmiało: powiedz swojej matce, że jesteś zakochana/ny. Grupa eksperymentalna miała powiedzieć, że się zakochała, ale jako „Romeo” albo jako „Julia”.

AP - Czyli mieli założyć ten... filtr postaci.

DR.M.A. - Mieli opowiedzieć o kontekście tej miłości, że rodziny się nie lubią itd. Funkcjonalny rezonans magnetyczny wykazał, że podczas gry aktorskiej bardzo dużo rzeczy w mózgu się hamuje – a dzieje się to w korze nowej, szczególnie w korze przedczołowej. Następuje supresja ośrodków, które determinują poczucie samoświadomości. To absolutnie fascynujące badanie. Jest dużo świadomej inhibicji w korze nowej, świadomej.

AP - To znaczy?

DR.M.A. - Mówimy, że neurony w mózgu są aktywowane albo inhibowane, czyli wyłączane. Jak się coś dzieje, np. ruszam ręką – w mojej korze następuje aktywacja ośrodków motorycznych i pierwszorzędowych neuronów ruchowych. Dlatego te badania były tak wspaniałe, bo nawet podczas dodatkowego działania te obszary się wyłączały zamiast aktywować. Natomiast są obszary, które się aktywują. Badacze znaleźli tak zwany przedklinek; znajduje się w przyśrodkowej korze ciemieniowej i ta kora aktywuje się w świadomej kontroli swojej uwagi. Jeśli ktoś ci mówi „skup się teraz na lodówce” to przedklinek się aktywuje. Na przykład pacjenci po udarze, u których ten obszar się wyłącza mają problem z odpowiedzią na pytania: gdzie jestem? Kim jestem? W którym momencie życia się znajduję? Skąd pochodzę? Gdzie się wychowałem? Kto jest moją matką? U aktorów zaktywował się w czasie grania. A kora przedczołowa, kontrolująca przypomnę, społeczne zachowania oraz poczucie samoświadomości się wyłącza.

AP - Tak sobie myślę o tym przedlinku w korze ciemieniowej... Mówi się o ciemiączku u dziecka, dba się o nie... Skoro wyłączają się u mnie kontrole norm społecznych, moralnych, których się nauczyłam i przyjęłam za swoje, a uruchamia się to ciemiączko to jakby metafizycznie staję się dzieckiem, które musi przyswoić teraz innego człowieka – postać, którą gram?

DR.M.A. - Tak naprawdę badacze sami nie wiedzą, co mają zrobić ze swoim eksperymentem. Nie zapominajmy, że aktorzy leżeli w tubie rezonansu, nie korzystali z całego arsenału środków. Nie potrafili też odpowiedzieć na pytanie, czy neurobiologicznie nie stałoby się to samo z osobami, które nie są aktorami a tylko muszą udawać sytuację Romea i Julii.

AP - Czytałam kiedyś o eksperymencie przeprowadzonym bodaj w National Theatre w Londynie. Pobierano krew aktorom przed wejściem na scenę i tuż po zagranie postaci. Wynik był zaskakujący – ta sama osoba miała kompletnie różne składniki chemiczne krwi. Czy to jest możliwe?

DR.M.A. - Absolutnie możliwe. Podczas wszystkich emocjonalnych reakcji, nieważne skąd pochodzą – czy z kory ciemieniowej czy z naszego jądra migdałowatego – mamy aktywację autonomicznego systemu nerwowego, czyli tego połączenia naszego mózgu, naszego rdzenia z ciałem. W przypadku wyrzutu dużej ilości adrenaliny zmniejsza się zawartość cukru we krwi, a wzrost kortyzolu.

AP - Czy takie zmiany we krwi, długotrwałe, albo raczej powtarzające się przez długi czas... czy aktorstwo to zdrowy zawód? Czy to może uszkadzać organizm? I co z mózgiem?

DR.M.A. - Zmienia się cała biochemia nie tylko mózgu, ale też ciała. Jeśli te odpowiedzi są krótkotrwałe to uważam, że taki „szybki stres” jest zdrowy.

Natomiast chroniczny stres, kiedy aktor za bardzo przejmuję się swoją pracą i wraca z nią do domu i cały czas jest zestresowany to prowadzi do kortyzolemii, czyli zwiększenia kortyzolu we krwi i to może powodować spadek odporności, może powodować depresję i systemiczne choroby. Kortyzol hamuje immunologiczną odpowiedź ciała. Jeśli ma się do tej pracy zdrowe podejście polegające na umiejętności hamowania somatycznych odpowiedzi na stres - myślę, jest to zdrowe. Ale jeśli się to ignoruje i reakcje somatyczne stają się długotrwałe to nie jest dobre z całą pewnością.

AP - Czyli techniki oddechowe, relaksacyjne są niezbędne w tym zawodzie?

DR.M.A. - Absolutnie. Jeśli chodzi o techniki relaksacyjne to przechodzą one przez nasz nerw dziesiąty błędny, który idzie do serca, do brzucha; kiedy chcemy szybko wyłączyć złą odpowiedź skuteczne jest oddychanie przeponowe (nerw przebiega przez naszą przeponę - kiedy aktywujemy przeponę ściskamy nerw błędny i on się uspokaja). Druga metoda to mruczenie – rozwibrowanie krtani również uspokaja nerw błędny.

AP - Zawsze pomaga mi ćwiczenie oddechowe, które polega na wzięciu oddechu przeponowo - żebrowego nosem, uderzeniem szybkim mruczeniem w przeponę, następnie szybkim wypuszczeniu powietrza ustami; zawsze mnie to uspokaja.

AP - Inne pytanie, czy ciągle uczenie się tekstu pomaga zachować zdrowie mózgu?

DR.M.A. - Na ten temat są bardzo stabilne badania. W ten sposób nie tylko przeciwdziała się chorobom neurodegeneracyjnym, ale też stymuluje się nowe

neurony w hipokampie. Szczególnie uczenie się związane z zapamiętywaniem stymuluje neurogenezę: z jednej strony hamuje demencję i śmierć neuronów, z drugiej daje więcej połączeń. To jest benefit.

AP - Wróćmy do emocji. Uczucia i emocje są przypisane do części gadziej, limbicznej. Jeśli rodzą się w nas potężne uczucia, czy możemy je wyłączyć przy pomocy kory nowej? Czy, za jej pomocą możemy pilnować równowagi emocjonalnej?

DR.M.A. - Kora jest plastyczna i możemy to połączenie wzmacniać. To działa w dwie strony, możemy albo hamować część gadzią albo jeszcze bardziej ją uaktywniać. Emocje są w ogóle odrębnym i fascynującym tematem. Badacze zastanawiają się, gdzie rodzą się emocje; jedna teoria mówi, że to są połączenia neuronów, druga, że to są substancje: dopamina, serotonina, adrenalina – tak zwana zupa bioprzekazników. Uważam, że bioprzekazniki odgrywają pewną rolę, natomiast one działają w synapsach, czyli w połączeniach pomiędzy neuronami, są limitowane w lokalnym oddziaływaniu na komórki; moim zdaniem połączenie pomiędzy strukturami kory czołowej i jądra migdałowatego jest kluczem do emocji. I jeszcze jeden aspekt: trudno jest wyizolować na przykład poczucie szczęścia – różni ludzie różnie je czytają, ono dla każdego może znaczyć co innego, dlatego to jest trudny temat.

AP - Porozmawiajmy o modnym temacie – jelita to nasz drugi mózg. Często czujemy tremę „w brzuchu”.

DR.M.A. - To jest właśnie nasz nerw błędny dziesiąty. Ma jądro w środku mózgu (w moście), opuszcza czaszkę i przebiegając przez ciało dotyka wszystkich

naszych organów i łączy się z naszymi jelitami, w których jest nasz „drugi mózg”.

Nerw błędny może trochę kontrolować, co się tam dzieje, ale nie do końca.

System jelitowy ma swoje zadania i musi działać niezależnie. Nowe badania nad nerwem błędnym pokazują, że przy jego pomocy nasza jelitowa mikroflora wpływa na chorobę Alzheimera. Ważne jest, żeby kontrolować mikroflorę swojego mózgu jelitowego, dobre bakterie ułatwiają komunikację mózgowo – jelitową, staje się opływowa i delikatna. Na pewno nie służy temu przetworzone jedzenie, palenie papierosów.

AP - Matko jedyna...

DR.M.A. - Tak, zgadzam się, praktyka jest trudna. Niestety, te badania są bardzo przekonujące. Zwykle patrzyliśmy na mózg w izolacji od ciała, teraz – sprawdzamy, co się dzieje w naszym ciele, w naszej krwi; patrzymy na mózg w kontekście systemicznym, układowym.

AP - A czy jakaś część w mózgu odpowiada za poczucie samotności? Na przykład samotności twórczej?

DR.M.A. - Za to poczucie odpowiada kora przedczołowa, ta od norm społecznych, regulacji, planowania. O wiele więcej badań jest temat procesu kreatywności. Duże firmy finansują takie badania – jeśli odkryjemy mechanizm kreatywności będziemy mogli go stymulować farmakologicznie, ludzie będą bardziej wydajni.

AP - Wiadomo, gdzie się rodzi w mózgu kreatywność?

DR.M.A. - W rezonansie magnetycznym umieszczono poetów i kazano im stworzyć wiersz. W ich mózgach aktywowała się część ciemieniowa, ta o której wspomniałaś „dziecięca” i również (jak u aktorów) wyłączyła się kora

przedczołowa (normy społeczne). Czyli podczas procesu kreatywności musimy korę przedczołową wyhamować, żeby pozwolić sobie na nowe pomysły, na tworzenie, na szalone połączenia, które normalnie nie są akceptowane.

AP - Rozumiem teraz moją frustrację w konfrontacji z redaktorami stacji, kiedy omawiany jest jakiś mój scenariusz. Rozumiem wściekłość reżysera, aktorów na fatalne recenzje... To nie jest zła wola z żadnej strony, to po prostu konfrontacja różnych części mózgu!

DR.M.A. - Tak i to takich, które bardzo trudno pogodzić. Do badań behawioralnych, podchodzę z dużą uwagą; tych badań ostatnio robi się bardzo dużo. Co wynika z tego, że jedna część mózgu się wyłącza, a druga się uruchamia? Co, tak dokładnie dają nam behawioralne badania mózgu? Gdybyśmy DOKŁADNIE wiedzieli, jak wyłączać korę przedczołową albo ją pobudzać świadomie to byłoby świetnie.

AP - Moglibyśmy na przykład uczyć aktorów, jak wyłączać korę przedczołową i szaleć na scenie tylko przy pomocy części gadziej.

DR.M.A. - Super biznes. Jednak nie mamy odpowiedzi, jak możemy to zrobić. Poza zaleceniami diety i ćwiczeń oddechowych.

Za miłość na przykład odpowiadają obszary mózgu związane z uzależnieniem i obszary związane z bólem fizycznym – jądro ogoniaste – to głęboko ukryty ośrodek podkorowy, który organizuje planowanie ruchu; jest też częścią, która degeneruje się w chorobie Parkinsona; mówi się o emocjonalnej tranzycji ludzi z takimi chorobami, bo te wszystkie struktury odpowiadają też za emocjonalną odpowiedź podkorową, a ta odpowiedź jest bardzo trudna w kwestii uregulowania.

Czy gdyby istniała tabletką, która pozwoliłaby mi się odkochać, zażyłbym ją, żeby te obszary wyłączyć? Myślę, że warto zadać sobie to pytanie. Czy, jeśli chodzi o grę aktorską, chcielibyśmy wyłączyć korę przedczołową i aktywować część gadzią, wiedząc, że jest jeszcze mnóstwo innych rzeczy, które te obszary kontrolują? Mózg ludzki jest zbadany zaledwie w dziesięciu procentach. Albo raczej w pięciu. Wiemy, że nie wiemy bardzo wielu rzeczy.

AP - Jaką częścią mózgu doktor się teraz zajmuje?

DR.M.A. - Tą fajną – korą nową. Temat moich badań to, jak rodzi się kora nowa, jak się formuje podczas rozwoju embrionalnego; przyglądamy się neurogenezie, co powoduje, że neurony się rodzą, dlaczego umierają. Badamy wszechstronną różnorodność neuronów. Neurony są w wielu typach A, B, C, patrzymy na połączenia tych neuronów, jakie leki stosować, żeby te połączenia modulować, patrzymy na różne choroby, w których połączenia neuronów są zaburzone, takie na przykład jak autyzm czy zaburzenia uczenia się w genetycznych uwarunkowaniach. Fajne rzeczy robimy.

VII. KANON RZECZY NAJWAŻNIEJSZYCH.

Jesteśmy szczęściarzami. W procesie twórczym i kreatywnym natura nam sprzyja, mózg nam pomaga. Z rozmowy z dr. AbroŹkiewiczem zdanie: „Trzeba wielu lat treningu, żeby być w stanie kontrolować swój nerw błędny. Zaryzykuję twierdzenie, że po to ludzie chodzą do teatru, aby ich nerw błędny mógł się trochę rozszaleć” - umieszczę w kanonie spraw najważniejszych dla aktora. Wielkie emocje, emocje spektakularne to jest coś, czego i jako aktorka i jako widz szukam

w teatrze. Ignorowanie znaczenia emocji prowadzi, moim zdaniem do klęski przedsięwzięcia. Nastawienie wyłącznie na przekaz intelektualny albo na przykład na obiektywizm sprawia, że rzecz cała staje się zwyczajnie nudna. Nużąca. Przez lata szkoły teatralnej byłam uczona, że aktor ZAWSZE MA BRONIĆ SWOJEJ POSTACI. Zastanawiam się, skąd wzięło się to przekonanie. I nie zgadzam się z nim. To widz ma bronić a nie ja. Jeśli zacznę oceniać moją postać (przy pomocy kory nowej na przykład potwierdzać albo negować jej słuszność w stosowaniu norm społecznych) znajdę się na prostej drodze do chęci podobania się albo co gorsze - przypodobania się. Jako postać mam działać, w pełnym spektrum, na jaki pozwala mi materiał sztuki. Mam się rozszałeć. Czy to będzie szaleństwo altruizmu czy diabelskiej manipulacji czy wreszcie czyn kompletnie zabroniony – mam istnieć, szaleć jako osoba owładnięta tą ideą, widzom pozostawiając ocenę, czy to jest dobre czy złe. Był taki moment w mojej karierze, że bardzo chciałam grać postaci dramatyczne – wydawało mi się, że tylko tam leży potencjał do użycia największych środków warsztatowych. To specyficzne szczególnie dla aktorek i związane ze smugą cienia - zanim odejdą w zapomnienie chcą się zapisać w pamięci widzów rolą spektakularnie dramatyczną. Z czasem uświadomiłam sobie, że granie idiotek jest rozkoszne, a złych idiotek – zupełnie fantastyczne. Nie tylko dlatego, że technicznie rzecz biorąc są o niebo trudniejsze do zagrania, ale dlatego, że jako ludzki konstrukt są o wiele bardziej pojemne. Maciej Wojtyszko, reżyser „Miodowych lat” powtarzał, że na scenie każdy aktor potrafi się rozpłakać. Ale sprawić, żeby widz się uśmiechnął, albo zaśmiał się szczerze, od serca – do tego trzeba mieć talent. Tadeusz Łomnicki z kolei lubił cudownie komplikować zadania dramatyczne mówiąc „tylko idioci płaczą na scenie; pokazują w ten sposób jak strasznie cierpią. Nie sztuką jest się

rozpłakać. Sztuką jest – wypuścić z oka łzę, zawiesić ją na rzęsach, po czym wciągnąć do środka.” Ćwiczę to zawsze z uporem maniaka i wielkim upodobaniem.

Wracając do „bronienia postaci”. Oczywiście zdarzają się role emocjonalnie obojętne, czysto obiektywne, marnie napisane role drugiego planu – wtedy możemy ich bronić doszukując się w nich jakichś atrakcji do grania: specyficznego tonu, ruchu, tempa, odmiennego rytmu, ale... Przeinterpretowanie roli prowadzi do efektu, którzy aktorzy potocznie nazywają efektem „lizania ściany” – to znaczy robię coś, robię to szalenie atrakcyjnie, skupiam uwagę na sobie, jednak to wszystko na nic. To wydmuszka, pusta skorupa. Moim zdaniem – a jestem osobą piszącą dla innych aktorów – takie zabiegi nie mają sensu. To autor i (niestety) tylko autor dają aktorowi możliwość pełni tworząc taki potencjał cech i zdarzeń, w których postać może zaistnieć. Dla samej siebie wyciągam z tego taki wniosek (na podstawie blisko czterdziestu lat przepracowanych na scenie), żeby takich postaci nie grać. Nie „brać” ich. Nie zawracać sobie nimi głowy, nie tracić na nie energii. One poza wszystkim, zabrudzają marzenia. Skoro nasz mózg, chemia krwi zmieniają się w trakcie aktu tworzenia czy kreowania - marzenia trzeba utrzymać na wysokim poziomie. Marzenia o grze, o rolach. To tworzy napięcia, bo każdy aktor - tym bardziej ten, który przeszedł przez szkołę, w której jego problemy, jego styl, jego rozwój był brany przez cztery lata pod lupę - chce grać. Chce być w tym ciągu, w tym podyplomowym zachłyśnięciu się możliwościami, jakie daje rozwój warsztatu. Chce wreszcie być immamentną częścią naszego środowiska, grać z nami, być przy nas – a tymczasem zawód go wypłuwa. Nie środowisko, sam zawód. Jak to możliwe? Niestety, zdarza się nagminnie. Nie tylko w roli zdarzają się nam martwe punkty; zresztą z takimi –

pół biedy. One zdarzają się już na początku kariery zawodowej – twoja uroda, twój typ sceniczny, twój temperament mogą okazać się zupełnie nie na czasie albo mogą już intensywnie istnieć w produkcjach reprezentowane przez inną aktorkę czy aktora. Przeszłam w życiu zawodowym przez wiele takich martwych punktów, właściwie cudem unikając obsesji albo co gorsza – ignorancji. Szczególnie ignorancja jest niebezpieczna, bo prowadzi do próby wyrzucia się z emocji albo zafałszowania ich. A aktor musi być szczery. Musi w jakiejś swojej części pozostać naiwnym, szczerym dzieckiem, które ciągle się dziwi. Zapisalam dokładnie, co mówił o ciekawości Łomnicki:

„Aktor jest jak dziecko w piaskownicy. Obok siedzi inny chłopczyk, a ja mam takie piękne wiaderko i uśmiecham się do niego „zobacz, jakie mam wiaderko, jakie ono jest piękne...” wypełniam wiaderko piaskiem, robię to delikatnie i uważnie, ale obserwuję, jak chłopiec napełnia swoje, bo mnie to ciekawi... potem odwracam wiaderko do góry dnem i stukam w nie łopatką... podnoszę wiaderko do góry – och, jaką piękną babkę zrobiłem! Jaka ona jest pełna, zgrabna, akurтна...! Patrzę na chłopczyka - on właśnie podnosi wiaderko odsłaniając swoją babkę... cooooo? Jak to...? Jaka piękna...! Jak to możliwe...? Jak to, chłopczyku zrobiłeś? Zrobiliśmy to razem...?”

To jest, można powiedzieć kwintesencja pracy nad rolą.

Praca z siedmioma regułami logistyki prowadzi mnie też do wniosku, żeby nie partycypować w produkcjach, które nie są skierowane do konkretnego klienta, to znaczy nie mają swojego targetu. Oczywiście, nie leży w gestii aktora decyzja czy spektakl powstanie czy nie. Ale do nas należy decyzja, czy podejmiemy się roli

czy nie. Mimo zażartej rywalizacji na rynku produkcji teatralnej, która wydawać by się mogło powinna prowokować realizatorów do bardzo precyzyjnych feasibility study ciągle zdarzają się produkcje obliczone jedynie na tani zysk, na rehot – i jako takie, moim zdaniem są obelgą dla zawodowców.

Wróć na moment do koncepcji grania samego siebie na scenie. Wielu aktorów uważa, że to emanacja słynnego „nie graj, bądź” (co oczywiście jest błędem) i podejmuje taką decyzję zakładając, że granie siebie wyjdzie im dużo lepiej niż granie postaci. Jak to się ma do kreacji, nie mam pojęcia, już nie mówiąc o tym, że zapewne nijak do autora. Skąd założenie, że moja historia, biografia, światopogląd i matka są wspólne z postacią? Na ile ról mi wystarczy takie myślenie? Naprawdę określenie gram siebie wprawia mnie w konfuzję, chciałabym zakrzyknąć - „dlaczego więc jesteś aktorem”?! To samo dotyczy rozpatrywania procesu grania jako kłamstwa, opowieści teatralnej jako kłamstwa. To takie pospolite – wiadomo, że to historia, opowieść, przedstawienie (ten wyraz ma wiele konotacji), ale jako dziejące się tu i teraz jest do szpiku prawdziwe, czyż nie? Reżyser ma prawo używać fikcji teatralnej jako listka figowego do kamuflowania osobistego wyznania w sposób pełny i świadomy. Aktor służy mu do tego jako narzędzie. Takie rozgraniczenie pozwala na precyzyjne rozgraniczenie zadań w przedsięwzięciu. Poza tym... czyż to nie najpiękniejszy aspekt naszej pracy, że możemy przyjmować inne tożsamości? Obsesje, wady, zalety, emocje, zainteresowania postaci – czy ten skok w nieznane nie daje nam cudownej możliwości oglądania własnego „ja” z dystansem, poczuciem humoru? I wreszcie, jak piękną wolność otrzymujemy oddzielając własne „ja” od postaci? Może się wydawać, że kiedy gramy postać głupszą od nas okaleczamy własne „ja”, wycinamy z siebie cząstkę najbardziej wartościową – rozumu, inteligencji

emocjonalnej, ale przecież wracamy do siebie za każdym razem, kiedy przestajemy grać. (A przynajmniej tak zaleca dr. AbroŹkiewicz). Truizm tego sformułowania czytam teŹ inaczej. PoniewaŹ jestem soba nie mogę być tą postacią. Jednak grając mogę sobie odpowiedzieć na pytanie „co by było, gdybym była inna?”

VIII. PODSUMOWANIE

Siedem reguł logistyki pozwala spojrzeć na moją pracę jako aktorki w sposób uporządkowany i nieco surowy. Bez zbędnej psychoanalizy, bez odpowiedzi na pytania, czy iluzja ma sens. Skoro ludzie ciagle przychodzą do teatru, Źeby pobudzić swój nerw błędny – jesteŹmy potrzebni. JesteŹmy niezbędni, bo Źwiat potrzebuje bajki, fikcji. Potrzebuje opowieŹci o zagroŹeniach, które moŹe oswoić. A takie przydarzają się tylko w teatrze, w realnym Źyciu jest to niemoŹliwe bez kosztów ubocznych. Nie wiem, czy którakolwiek z moich koleŹanek aktorek czy kolegów aktorów (z którymi jestem na scenie w teatrze Współczesnym) mogłaby być równie ŹczęŹliwa w innym zawodzie jak jest w aktorŹwie. A Źczerze mówiąc – na pewno nie. Nawet te z nas/ci z nas, które/którzy próbują wiąŹać koniec z końcem wykonując jakieŹ inne prace sà najŹczęŹliwsze i najŹczęŹliwsi, kiedy wracają do teatru. JesteŹmy inni. JesteŹmy ciagle niemoŹliwie niepewni siebie, jesteŹmy nadwraŹliwi, mamy temperamenty udręcone realnym Źyciem, jesteŹmy dziećmi Źłaknionymi ciagle nowych bajek i ludźmi Źłaknionymi mistycyzmu i tajemnicy. Nie lubimy stagnacji. Musimy być w ciagłym ruchu. Mamy talent do opowieŹci. MoŹe stąd we mnie ta potrzeba logistyki – dla równowagi.

Wchodzę w ostatni etap swojego życia, w jego trzecią dekadę. Jakiś czas temu przestałam być typem fizycznym „Wenus z Urbino”. Wchodzę w typ „Alte Frau”, który mam nadzieję – będzie dla mnie czasem równowagi. Mam nadzieję, że będzie mi dane dalej ciągnąć moją opowieść teatralną, że będzie mi dane żyć w opowieści teatralnej.

„Kim jest ta stara kobieta? Która kosztowała go tyle guldenów, a mimo to ani trochę nie stara się być miłą? Za każdym razem, kiedy przechodzi obok niej i coraz bardziej go irytuje. Dlaczego tak uporczywie, tak srogo patrzy na niego? Ta, która ani go nie potrzebuje, ani nie zwraca na niego uwagi? Nieporuszona, niedostępna, wciąż jednak cesarz zachwala ją przed zaintrygowanymi gośćmi. Oto doskonały warsztat, oto uosobienie dobroci, pocziwa starowina, czekająca na swoją nagrodę w niebie. Jego goście uśmiechają się i potakująco kiwają głowami. Ale nie są przekonani. Zbici z tropu przechodzą do następnego obrazu, ale Alte Frau nic sobie z tego nie robi, nieważne co o niej myślą wszyscy, którzy na nią patrzą. Wy, ja, cesarz świętego cesarstwa rzymskiego, ona jest ponad tym wszystkim, ponad!”²⁵

²⁵ Z. Smith, *Widzi mi się*, Wyd. Znak, Kraków 2018, str. 195.

