

AKADEMIA TEATRALNA

im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Krzysztof Ogłóza

PRZEDWCZESNE ODEJŚCIE.

**WYSTAWA PIERWSZEGO WYDARZENIA TRAKCYJNEGO
ZAKAZANEGO „Z PRZYCZYN OBIEKTYWNYCH”**

Eksperyment jako metoda weryfikacji i redefinicji warsztatu aktorskiego

Rozprawa doktorska

Promotor: prof. dr hab. Marcin Bartnikowski

Warszawa 2025

Spis treści

Wstęp	4
Rozdział I. Opis i forma dzieła	8
1.1. Geneza projektu.....	9
1.2. <i>Przedwczesne odejście</i> – struktura dzieła i jego znaczenie.....	13
1.3. George Tabori i inspiracje.....	16
1.4. Koncepcja artystyczna pracy.....	23
Rozdział II. Obszary eksperymentu	26
2.1. Instalacja Zbigniewa Libery.....	27
2.2. Film.....	51
2.3. Przestrzeń akustyczna.....	65
2.4. Sesja fotograficzna.....	67
2.5. <i>Igloo</i>	95
2.6. Video art: <i>Myszka Mickey w galarecie</i>	101
2.7. Improwizacje aktorskie.....	104
2.8. Walc.....	115
Rozdział III. Manifest artystyczny	119
3.1. Wydarzenie trakcyjne.....	121

Rozdział IV. Efekty procesu.....	127
4.1. Redefinicja nabytych umiejętności aktorskich.....	128
4.2. Metodologia w pracy pedagogicznej – źródło zmiany.....	135
4.3. Funkcje aktora w procesie twórczym.....	147
Rozdział V. Podsumowanie.....	164

Bibliografia

Aneks 1

WSTEP

Benjamin Constant miał cztery lata, kiedy jego guwerner zaproponował, że wspólnie wymyślą nowy język. Wędrowali razem po posiadłości, nadając nazwy wszystkiemu, co napotkali; opracowali całą gramatykę, a nawet specjalne znaki do opisania dźwięków. Ben miał lat sześć, gdy dowiedział się, że w ten sposób nauczył się greki¹.

Sprzeciw wobec zastanego status quo należy do najstarszych i najpotężniejszych impulsów napędzających sztukę. Niezależnie od epoki i okoliczności artysta – w tym aktor – staje wobec konieczności nieustannego „odświeżania” własnej praktyki, poszukiwania autentyczności i redefiniowania metod pracy. Teatr, rozumiany zarówno jako przestrzeń refleksji nad kondycją człowieka, jak i pole artystycznego eksperymentu, od wieków pełni funkcję laboratorium nowych form. Współczesna scena, kontynuując tę tradycję, nieustannie poszukuje narzędzi pozwalających aktorowi głębiej zanurzyć się w rolę i tworzyć kreacje prawdziwe, poruszające i autentyczne. W tym kontekście praktyka eksperymentalna zajmuje miejsce szczególne: staje się nie tylko techniką eksploracji artystycznej, lecz fundamentem całego procesu twórczego.

Historia Benjamin Constanta – dziecka, które uczyło się języka poprzez jego wymyślanie – doskonale obrazuje wieloznaczną naturę twórczych poszukiwań. Podobny paradoks odkryłem, gdy po wielu latach sięgnąłem ponownie – tym razem w oryginalnej wersji językowej – po książkę Uty Hagen *Respect for Acting*. Znane mi od dawna zdanie z rozdziału wstępnego – *the learning process in art is never over*² – zabrzmiało wówczas z nową mocą. Uświadomiłem sobie, że krótkie stwierdzenie amerykańskiej aktorki i pedagożki trafnie oddaje istotę moich własnych poszukiwań: w sztuce proces nigdy się nie kończy. Od lat fascynuje mnie właśnie ta perspektywa – traktowanie pracy artystycznej nie jako zamkniętego rezultatu, lecz jako drogi, w której aktor, pedagog i artysta stale redefiniuje swoją praktykę.

Piętnaście lat pracy w teatrze instytucjonalnym pozwoliło mi uczestniczyć w wielu znaczących premierach i doświadczeniach zawodowych, ale zarazem uświadomiło zagrożenia, jakie niesie tego typu struktura. Stabilny system pracy – ze stałym etatem, powtarzalnym rytmem działań i narzuconymi schematami – rodzi ryzyko artystycznej stagnacji. Pasja i intuicja aktora mogą ulec uśpieniu, a odwaga twórcza – zostać zastąpiona komfortem sprawdzonych rozwiązań.

¹ Keith Johnstone, *Impro. Spontaniczne kreowanie świata*, tłum. Barbara Bienias, Maria Frączek, PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2013, s. 9.

² Uta Hagen, Haskel Frankel, *Respect for Acting*, Macmillan, New York 1973, s. 3.

Z tego doświadczenia wyrósł projekt *Przedwczesne odejście. Wystawa pierwszego wydarzenia trakcyjnego zakazanego „z przyczyn obiektywnych”*, realizowany w latach 2015–2020. Od początku miał on charakter interdyscyplinarny i eksperymentalny, a jego losy – naznaczone przesunięciami, odwołaniami i negocjacjami instytucjonalnymi – istotnie wpłynęły na jego kształt. Pierwsze próby realizacji, podejmowane w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz w Teatrze Nowym, zakończyły się niepowodzeniem z przyczyn finansowych. Moment przełomowy nastąpił w 2017 roku, gdy Muzeum Śląskie w Katowicach zaoferowało wsparcie i przestrzeń. Od tego czasu projekt rozwijał się w cyklach prób koncepcyjnych i praktycznych, prowadzonych m.in. w Katowicach, warszawskiej Sinfonii Varsovii oraz w Instytucie Austriackim w Warszawie. Kulminacja działań przypadła na rok 2019, kiedy w maju, sierpniu, wrześniu i listopadzie odbyły się ostatnie etapy przygotowań. Projekt osiągnął wówczas finalny kształt: przeprowadzono dwie próby generalne, jednak premiera, zaplanowana na 23 listopada 2019 roku, została odwołana zaledwie dwa dni przed terminem.

Istotnym kontekstem tej decyzji były roszady personalne i rywalizacja o stanowisko dyrektora Muzeum Śląskiego. Ówczesna dyrektorka, Alicja Knast, poprosiła nas o usunięcie z dwóch ścian napisów: „Rząd życzy państwu dobrej zabawy”, „Kochajcie rząd”, „Miłość jest dla was dobra”, „Rząd wie, co robi”, stanowiących część instalacji Zbigniewa Libery. Cytaty te, pochodzące ze sztuki George’a Taboriego, pojawiły się początkowo z przyczyn technicznych: wobec braku możliwości zasłonięcia ścian zdecydowaliśmy się zamalować je na czarno i nanieść na nie tekst, aby stały się integralnym elementem instalacji, nadając jej wymiar krytyczny i artystyczny. Ich obecność w instytucji publicznej, w kontekście narastających napięć politycznych, zaczęła funkcjonować jako komentarz.

Prośbę o ich usunięcie odebraliśmy jako formę cenzury i odmówiliśmy. Dyrektorka poinformowała nas wówczas, że w takim razie wstrzyma premierę, chcąc uniknąć otwartego konfliktu z władzami i zachować szansę na utrzymanie stanowiska. Ostatecznie Alicja Knast została odwołana, a jej następcą, Marcin Gwoździwicz, pełniący obowiązki dyrektora, odwołał przesuniętą na marzec 2020 roku premierę – tym razem z powodu pandemii COVID-19. Do realizacji przedsięwzięcia nigdy już nie powrócono.

Historią projektu zainteresowało się także Muzeum w Sosnowcu, gdzie planowano przekształcenie go w wystawę, nadając mu bardziej ekspozycyjny charakter. I to zamierzenie nie doszło jednak do skutku. Ostateczny tytuł projektu i niniejszej rozprawy – *Przedwczesne odejście*.

Wystawa pierwszego wydarzenia trakcyjnego zakazanego „z przyczyn obiektywnych” – oddaje złożoność jego losów i odzwierciedla szczególną trajektorię: historię odwołanych premier, zawieszonych planów i działań niemożliwych do urzeczywistnienia. Określenie „z przyczyn obiektywnych” zostało przez nas świadomie wprowadzone jako komentarz – ironiczny i krytyczny zarazem – wobec decyzji politycznych i instytucjonalnych, które ostatecznie przesądziły o niemożliwości realizacji projektu.

Do dziś *Przedwczesne odejście* pozostaje przedsięwzięciem zawieszonym, istniejącym jednocześnie w dwóch wymiarach: jako proces przygotowywania i jako brak finalnej prezentacji w przestrzeni publicznej. Opis jego specyfiki pełni w niniejszej pracy funkcję zarówno dokumentacyjną, jak i badawczą: z jednej strony rekonstruuje procesy artystyczne, które towarzyszyły pracy, z drugiej – staje się punktem wyjścia do refleksji nad znaczeniem formuły eksperymentalnej dla rozwoju aktora.

We wstępie pragnę również zaznaczyć, że w dalszej części rozprawy będę posługiwał się niekiedy skróconą nazwą *Przedwczesne odejście*. Wynika to zarówno z przyjętego w praktyce języka zespołu, jak i z potrzeby uproszczenia narracji. Pełna, rozbudowana nazwa projektu będzie przywoływana w sytuacjach wymagających podkreślenia jego ostatecznej formuły i specyfiki.

Struktura pracy podporządkowana jest logice procesu. W pierwszym rozdziale przedstawiam kontekst powstania projektu oraz genezę mojej pracy z utworem George’a Taboriego. Kolejne części poświęcone są etapom pracy – od prób koncepcyjnych, poprzez działania performatywne i filmowe, aż po próby generalne w Muzeum Śląskim. Następnie analizuję wymiar pedagogiczny i metodologiczny przedsięwzięcia, wskazując jego znaczenie dla edukacji aktorskiej. Całość wieńczy rozdział piąty, stanowiący syntezę doświadczeń i podsumowanie refleksji.

ROZDZIAŁ I

OPIS I FORMA DZIEŁA

1.1. Geneza projektu

Prapremierowe czytanie w Polsce tekstu George’a Taboriego *Przedwczesne odejście*, które odbyło się 7 grudnia 2015 roku w Teatrze Studio w Warszawie, było moim pierwszym spotkaniem z twórczością artysty. Nie miałem wcześniej okazji poznać jego osoby ani artystycznej działalności. Nie wiedziałem też, że Tabori jest postacią tak intrygującą, tajemniczą, oryginalną i kontrowersyjną. Lektura sztuki oraz próby do czytania tekstu rozbudziły we mnie ciekawość do dramatopisarza i jego laboratoryjnych działań teatralnych. Razem z reżyserką czytania Emilią Sadowską i aktorką Agnieszką Roszkowską zafascynowaliśmy się nie tylko światem przedstawionym w tym opowiadaniu, ale także jego formą, językiem, akcją, bohaterami oraz przesłaniem. Ta intrygująca forma literacka wyzwoliła w nas twórczą kreatywność, wywołała dyskusję, pobudziła naszą wyobraźnię i sprowokowała do działania.

Bez planowania zbudowaliśmy scenografię opartą na dwóch połączonych ze sobą podestach, gdzie znajdowały się dwa fotele na tle autentycznego okna znajdującego się w ścianie sali w Pałacu Kultury. Zależało nam, by podczas czytania widz mógł stale obserwować realny świat. Nagraliśmy również kilka projekcji wideo i zdecydowaliśmy o kostiumach dla głównych bohaterów: turban dla Santory oraz kask motocyklisty dla Karla. Zgodnie z sugestią autora tekst napisany z udziałem osiemnastu postaci został zrealizowany tylko z dwojgiem aktorów: Agnieszką Roszkowską i Krzysztofem Ogłozą. Co ważne, już na tym etapie pracy często przywoływaliśmy w rozmowach jako inspirację pracę *Lego. Obóz koncentracyjny* autorstwa Zbigniewa Libery – uznawaną za jedno z najważniejszych dzieł polskiej sztuki lat dziewięćdziesiątych. Idealnie kojarzyła się nam ze światem przedstawionym przez niemieckiego reżysera.

Znakomity odbiór przygotowanego przez nas czytania utwierdził nasze przekonanie o sile oddziaływania i aktualności postawionej przez autora w tekście diagnozy współczesności. Osobowość Taboriego i *Przedwczesne odejście* wydały nam się doskonałym wyzwaniem do dalszej pracy. Utwór ten nie był nigdy wystawiony na polskich scenach i tylko raz zrealizowany w Niemczech – w Berliner Ensemble, w reżyserii autora w 2001 roku. Nasza wspólna praca nad czytaniem stała się dla nas – twórców – inspiracją do dalszych poszukiwań artystycznych związanych z tekstem Taboriego. Zdecydowaliśmy się na kontynuowanie rozpoczętego procesu, ale tym razem w przestrzeni pozateatralnej i z udziałem Zbigniewa Libery.



*Prapremierowe czytanie Przedwczesnego odejścia George'a Taboriego, Teatr Studio, Warszawa, 7 grudnia 2015 roku. Na zdjęciu: Agnieszka Roszkowska i Krzysztof Ogłóza.
Fot. Emilia Sadowska*

Ważnym aspektem genezy projektu był także kryzys zawodowy, jakiego doświadczałem w tamtym czasie jako etatowy aktor Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy. Dziś, z perspektywy dziesięciu lat, widzę wyraźnie, jak bardzo przełomowy i formujący był to moment – zarówno w wymiarze osobistym, jak i zawodowym. Kryzys ten nie był jedynie reakcją jednostki na zmieniające się warunki pracy, ale wynikał z gwałtownej i bolesnej transformacji instytucji, w której pracowałem od 2003 roku. Po przejęciu dyrekcji przez Tadeusza Słobodzianka – którego kandydatura wzbudziła liczne kontrowersje w środowisku teatralnym, szeroko komentowane przez prasę, i spotkała się z jednoznacznym sprzeciwem zespołu aktorskiego – nastąpiła radykalna zmiana modelu funkcjonowania teatru. Nominacja ta została dokonana wbrew woli zespołu artystycznego, kształtowanego od lat przez takich twórców, jak m.in. Piotr Cieślak, Paweł Miśkiewicz, Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Robert Wilson, Jerzy Jarocki, Agnieszka Glińska, Marcin Liber, Maciej Podstawny. To oni formowali tożsamość artystyczną Teatru Dramatycznego w Warszawie, opartą na wspólnej wizji teatru jako miejsca spotkania, dialogu, twórczego ryzyka. Rozwijali myślenie o aktorstwie jako współodpowiedzialnej pracy intelektualnej oraz duchowej.

Nowa dyrekcja przyniosła ze sobą nie tylko inne priorytety, lecz również głęboką reorientację ideową. Pojawiła się inna wizja teatru – podporządkowanego tekstowi, skupionego na „poprawności” wykonawczej, sztuki zredukowanej do roli ilustracji idei, pozbawionej miejsca na eksperyment i poszukiwanie. Ta radykalna zmiana doprowadziła do rozłamu w zespole aktorskim i dla mnie oznaczała przede wszystkim głęboki kryzys wartości. Straciłem wiarę w sens wykonywania zawodu. Utraciłem pasję, która przez lata stanowiła fundament mojego zaangażowania i otwartości na artystyczne wyzwania. Doświadczyłem zawodowej zapaści – nie dlatego, że brakowało mi pracy, lecz dlatego, że umarło poczucie tożsamości z miejscem, które przez lata było dla mnie przestrzenią nieustannego rozwoju. W nowym zespole, w okolicznościach budowanych przez wartości tak odmienne od moich potrzeb i przekonań, pojawiła się nie tylko wewnętrzna pustka, ale i świadomość zagrożeń płynących z instytucji, do której traciłem zaufanie – zaufanie nadwyreżone poczuciem zastoju, brakiem wyzwań i artystycznego zmagania.

W tamtym czasie szczególnie mocno przemówił do mnie manifest Mike’a Pearsona z 1998 roku – radykalny głos sprzeciwu wobec teatralnego instytucjonalizmu, z którym w pełni mogłem się utożsamić. Pisał:

Nie mogę już dłużej beczynnie siedzieć w ciemności, obserwując dziurę w ścianie i udając, że audytorium jest neutralnym naczyniem reprezentacji. To przestrzenna maszyna dystansująca nas od spektaklu, sprzymierzona z dotacjami, teatralną ortodoksją i politycznym konserwatyzmem, występująca pod zasłoną szlachetnego celu, dosłownie „zatrzymująca nas na miejscu”. Nie mogę już dłużej posłusznie się zjawiać, by zobaczyć czyjś najnowszy „genialny” wytwór w tym samym centrum artystycznym, w którym dopiero wczoraj obejrzałem najnowszy „genialny” wytwór innego – to pole jest doszczętnie przeorane³.

Pearson wyrażał pragnienie zerwania z „dobrze skrojoną sztuką”, z instytucją jako fetyszem, z rytuałem krytyki i konwencjonalnym podziałem ról. Pisał dalej:

³ Mike Pearson, *My Balls/Your Chin*, *Performance Research*, t. 3, nr 2 (1998), s. 35–41; cyt. za: Paula Czarnecka, *KULA w SZEŚCIANIE – wpływ nieteatralnej przestrzeni (Chata na Wygodzie) na pracę nad rolą Olgi w spektaklu Merlin Mongoł*, rozprawa doktorska, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filia w Białymstoku, 2021, s. 5.

Chcę się pozbyć „obiektu” teatru, sztuki „dobrze skrojonej”, raison d’être krytyka (...). Chcę rozważyć i na nowo ustalić trzy podstawowe relacje wewnątrz performansu: wykonawcy wobec wykonawcy, wykonawcy wobec widza (i vice versa) oraz widza wobec widza (...). Chcę znaleźć różne przestrzenie dla performansu – miejsca pracy, gry i kultu – w których prawa i zasady, stosowność i wyuczone reguły teatru mogą ulec zawieszeniu. Chcę tworzyć performanse łączące miejsce, przedstawienie i publiczność⁴.

Ten tekst uświadomił mi, że moje odczucia nie są wyłącznie sprawą indywidualnej frustracji. Były one częścią szerokiego, trwającego od lat i głęboko uzasadnionego sprzeciwu wobec modelu teatru, który zamieniał żywą obecność w produkt, eksperyment w rutynę, a wspólnotę w układ hierarchiczny.

Myślę, że pomysł rozpoczęcia projektu z Emilią, Agnieszką i Zbyszkim był dla mnie swoistym kołem ratunkowym – próbą ocalenia siebie w sytuacji, gdy instytucjonalna rzeczywistość teatru zaczęła działać jak toksyna, zatruwająca mój organizm. Z pełnym przekonaniem mogę dziś stwierdzić, że kontynuacja pracy nad *Przedwczesnym odejściem* była nie tylko artystycznym przedsięwzięciem, lecz przede wszystkim odpowiedzią na wewnętrzne przecucie końca pewnego etapu w moim życiu zawodowym (w 2018 roku zakończyłem współpracę z Teatrem Dramatycznym w Warszawie), jak i próbą urzeczywistnienia potrzeby zbudowania własnej przestrzeni dla dalszego rozwoju artystycznego – miejsca wolnego, otwartego, opartego na partnerskiej współpracy i wspólnej wrażliwości.

Przywołuję ten psychologiczny aspekt, by poszerzyć kontekst powstawania projektu – nie tylko jako faktu artystycznego, lecz także jako osobistego aktu oporu wobec systemu, który stracił zdolność wspierania indywidualności, nieszablonowego myślenia i wiary w twórczy konflikt jako źródła sensu w teatrze. Przedstawione tu w skrócie powody – osobiste, zawodowe, emocjonalne – miały decydujący wpływ na podjęcie ryzyka realizacji projektu bez instytucjonalnego zaplecza, bez wsparcia finansowego i bez stałej siedziby. To właśnie one sprawiły, że projekt *Przedwczesne odejście* narodził się przede wszystkim z poczucia wewnętrznej konieczności.

⁴ Mike Pearson, *My Balls/Your Chin, Performance Research*, t. 3, nr 2 (1998), s. 35–41; cyt. za: Paula Czarnecka, *KULA w SZEŚCIANIE – wpływ nieteatralnej przestrzeni (Chata na Wygodzie) na pracę nad rolą Olgi w spektaklu Merlin Mongoł*, rozprawa doktorska, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filia w Białymstoku, 2021, s. 5.

1.2. *Przedwczesne odejście* – struktura dzieła i jego znaczenie

Przedwczesne odejście to przedostatni teatralny eksperyment Taboriego. Zapis tekstu ma formę opowiadania filmowego science fiction, którego akcja rozgrywa się w 2066 roku, w czasach, w których na Ziemi dokonuje się masowej eksterminacji ludzi po pięćdziesiątym roku życia. Wszyscy obywatele są zmuszeni do comiesięcznego meldowania się przed komisją Policji Politycznej, zwaną Pol-Polem, która przeprowadza brutalną selekcję. Każdy, kto wygląda staro, czyli ukończył 50 lat, musi wsiąść do czarnego autobusu, który wywozi ich nad *Małą Niagarę, gdzie czterdzieści metrów najczystszej wody spada w nicość, wodny grób*⁵. Głównym wątkiem fabularnym jest spotkanie dwójki bohaterów, Karla i Santory, którzy sprzeciwiając się systemowi, podejmują desperacką próbę ucieczki przed śmiercią.

Polska wersja tekstu jest podzielona na dziewięć rozdziałów, z których każdy opisuje etap ucieczki pięćdziesięcioletniego Karla. W każdej części odkrywamy nowe wątki, miejsca akcji oraz postaci. Rozdział siódmy jest napisany jak monolog wewnętrzny bohatera. Forma tekstu jest bardzo specyficzna i trudna do jednoznacznego zakwalifikowania, zwłaszcza ze względu na rozbudowane didaskalia, które stanowią integralną część utworu.

Od pierwszej strony uwagę przyciąga nietypowa konstrukcja narracyjna opowiadania. Autor we wstępie definiuje swoje dzieło jako „projekt”. Opisuje je jako propozycję, z którą aktorzy mogą eksperymentować. Podkreśla, że ważniejsze jest *jak* niż *co*. Brak klasycznej listy „osób dramatu” zostaje zastąpiony sugestią pisarza, że mimo iż tekst napisany jest na osiemnastu aktorów, powinien być wystawiony jedynie z dwoma.

Świat przedstawiony w sztuce Taboriego sprawia wrażenie chaotycznego i pozbawionego kontroli. Nawet narrator, pełniący zarazem funkcję postaci opowiadania, stopniowo traci nad nim panowanie. Często nie jest pewien, o czym właściwie opowiada – mówi o głównym bohaterze: *któremu udało się chyba zbiec*⁶, jakby sam nie do końca orientował się w przebiegu wydarzeń. Nie

⁵ George Tabori, *Przedwczesne odejście*, tłum. Sława Lisiecka, maszynopis udostępniony przez Agencję Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2015, s. 34.

⁶ Tamże, s. 5.

zna zakończenia opowieści, nie potrafi przewidzieć losów postaci ani odczytać ich postępowania w sposób przejrzysty i logiczny.

Polifoniczna struktura tekstu stanowi bez wątpienia jeden z jego największych atutów. Już przy pierwszym zetknięciu z utworem dostrzegalne są wyraźne odniesienia do klasycznych dystopii literackich XX wieku, takich jak *Nowy wsłaniały świat* Aldousa Huxleya, *Rok 1984* George'a Orwella, *451° Fahrenheita* Raya Bradbury'ego, *Opowieść podręcznej* Margaret Atwood czy *Ludzkie dzieci* Phyllis Dorothy James.

Narracja buduje atmosferę niepokoju i zagubienia, a jednocześnie uruchamia mechanizm kulturowego rozpoznania. Sceny przywoływane w tekście – podwórko oświetlone czterema reflektorami, stół i krzesło w pustej przestrzeni, kolejka ludzi oczekujących na selekcję, postać wisielca, samobójca wypadający z okna – budzą wrażenie *déjà vu*. Te obrazy wydają się znajome, jakbyśmy już je widzieli, czytali, oglądali w kinie czy w filmowych dokumentach.

To nie przypadkowe podobieństwa, lecz świadome odwołania do zbiorowej wyobraźni dystopijnej, głęboko zakorzenionej w naszej kulturowej pamięci. Twórca operuje swoistym „archiwum wizualnym” XX wieku – zestawem klisz, które stały się symbolicznym językiem opowiadania o systemowym zniewoleniu, przemocy i rozpadzie jednostkowej podmiotowości. W ten sposób tekst nie tylko nawiązuje do literackiej tradycji dystopii, lecz także ją reinterpretuje – umieszczając znane motywy w nowym kontekście i nadając im dodatkowe znaczenia.

Mimo obecności licznych elementów grozy i ukrytych form opresji – takich jak czarny autobus wywożący ludzi nad wodospad *Mała Niagara* czy comiesięczna eliminacja obywateli podczas święta zwanego *Rządmanią* – wizja przyszłości roku 2066 przedstawiona przez autora została opakowana w estetykę pozornie lekką, plastikową, wręcz łatwą do przyswojenia. Ten kontrast między formą a treścią, między powierzchownym pięknem a ukrytym lękiem, budzi silne skojarzenia z naszą współczesnością. Futurystyczny system totalitarny jawi się jako lustrzane odbicie dzisiejszego świata, w którym mechanizmy kontroli, przemocy i eliminacji są sprytnie zamaskowane atrakcyjnymi, konsumpcyjnymi dekoracjami. Terror nie występuje w jawnej, brutalnej formie, lecz współlistnieje z codziennością – oswojony, wkomponowany w życie społeczne, niejako „znormalizowany”. Podobny mechanizm demaskuje film *Strefa interesów* w reżyserii Jonathana Glazera, w którym życie komendanta obozu Auschwitz-Birkenau Rudolfa Hössa i jego żony Hedwigi toczy się w pozornie idyllicznym domu z ogrodem – zaledwie za murem obozu zagłady. Ta przerażająca koegzystencja zbrodni i codzienności staje się symbolem

współczesnych form wyparcia i obojętności. Plastikowe opakowanie grozy nie osłabia jej działania – przeciwnie, czyni ją bardziej przebiegłą, bardziej skuteczną, bo mniej rozpoznawalną. Ta dystopijna przyszłość nie jest projekcją odległego koszmaru, lecz krytycznym lustrem teraźniejszości.

Jednym z kluczowych wątków projektu Taboriego jest system oparty na kulcie młodości i zdrowia, który selekcionuje obywateli nie ze względu na poglądy czy pochodzenie, lecz na podstawie wieku i fizycznej sprawności. To rzeczywistość, w której krem odmładzający staje się narzędziem przetrwania, a codzienne rytuały – jak gimnastyka czy taniec w klubach – mają charakter przymusowy. To, co fizyczne i estetyczne, zyskuje rangę ideologii. W tym kontekście opisany przez autora świat dyskotek, DJ-ów i wszechobecnej młodzieżowej energii nie jest manifestacją wolności, lecz formą ideologicznego przymusu. Eliminacja starszych pokoleń odbywa się tu nie przez represję, lecz przez estetyzację – starość zostaje wyparta, a wiek staje się tabu. Ironiczne nazwy toalet – *her man* i *all her man* – mogą za to wydawać się drwiną z rewolucji seksualnej lub współczesnych dyskusji o tożsamości płciowej.

Formę *Przedwczesnego odejścia* spaja groteska, pełniąca zarówno funkcję estetyczną, jak i poznawczą. Tabori świadomie posługuje się absurdem i ironią, by tym wyraźniej uwypuklić dramatyczny wymiar przedstawianej rzeczywistości. Groteska w jego ujęciu staje się narzędziem krytycznym, które umożliwia demaskowanie mechanizmów współczesnych mitologii i ukrytej opresji. Jednym z wyrazistych przykładów tej strategii jest, wspomniany już wyżej, czarny autobus wywożący ludzi nad wodospad – obraz z pozoru absurdalny, a jednocześnie głęboko symboliczny. Woda, kojarzona tradycyjnie z życiem, tutaj staje się metaforą śmierci. W pamięci kulturowej odsyła do pryszniców w obozach koncentracyjnych, z których nie płynęła woda, lecz gaz. To skojarzenie przychodzi niemal instynktownie i wskazuje na to, jak mocno wpisane są w naszą świadomość obrazy Zagłady – nawet wtedy, gdy przybierają z pozoru groteskową formę. Równie znaczące są inne sceny: z czarnoskórym Marokańczykiem prowadzącym ćwiczenia seksualne czy z *Myszką Miki w galarecie* – jednocześnie komiczne i odpychające. Ta ostatnia przywołuje nie tylko wcześniejszy dramat Taboriego *Kanibale*, w którym bohaterowie spożywają serce w galarecie, ale stanowi też przewrotne nawiązanie do mitu Walta Disneya i jego rzekomej hibernacji w nadziei na „wieczne życie”. W ten sposób Tabori odsłania mechanizmy amerykańskiej kultury popularnej, a także ludzką obsesję nieśmiertelności – zarówno fizycznej, jak i symbolicznej. W tym samym duchu utrzymane są obrazy sprzedaży książek na straganach

z owocami oraz monumentalnego pomnika Gustawa, w którego jądrach mieści się redakcja gazety *Tajemnica*. To nie tylko czysta groteska, ale też dosadny komentarz do dezintegracji kultury i upadku autorytetów. Świat przedstawiony przez Taboriego to rzeczywistość, w której wartości zostały zastąpione przez fetysze, a sens – przez powierzchowność. Komizm w tej sztuce nie służy rozrywce, lecz demaskowaniu współczesnych mitologii – młodości, sukcesu, zdrowia, poprawności politycznej – które, w wykreowanym przez pisarza świecie, nie wyzwalają, lecz stanowią nowe formy społecznej kontroli.

Za pomocą makabryczno-groteskowej koncepcji państwa, w którym książki sprzedawane są obok melonów, komiksy bez tekstu, ale ze znakomitymi ilustracjami, zastępują zakazaną Biblię, a publiczne orgie – miłość, Tabori kreuje mroczną wizję przyszłości i ponownie opowiada swoje życie. Dzięki długoletniej obserwacji kultury masowej w Stanach Zjednoczonych i pracy w Hollywood wplata w tekst wątki popkulturowe, zawierając szereg odniesień do kluczowych zjawisk kultury i historii, które kształtowały naszą świadomość, takich jak np. Holocaust. Nieustannie eksperymentując z teatralną formą, autor tworzy wielowymiarowe dzieło, łączące dramat, narrację i scenariusz filmowy, co nadaje tekstowi unikalny charakter.

Przedwcześnie odejście nie jest jedynie utworem futurystycznym, lecz głęboko aktualnym tekstem polityczno-społecznym. Tabori – pisząc ten tekst w wieku 85 lat – nie tworzy dystopii jako fantastycznego wyobrażenia, zamysłu, lecz jako refleksję nad światem, który już się zaczął. Jego sztuka to forma świadectwa, przestrogi i zarazem intelektualnej prowokacji. Poprzez kontrast między lekkością formy a ciężarem treści, między groteską a grozą, zadaje fundamentalne pytanie: czy nie żyjemy już w systemie, który wygląda jak zabawka, a działa jak mechanizm opresji?

1.3. George Tabori i inspiracje

Moje zainteresowania teatrem autorskim oraz teatrem eksperymentalnym, często ze sobą ściśle powiązanymi, sięgają lat młodości. Momentem inicjującym tę fascynację było zetknięcie się – w warunkach szkolnych – z nagraniem spektaklu *Umarła klasa* Tadeusza Kantora. Projekcję zaprezentował mojej ówczesnej klasie na jednej z lekcji o teatrze prof. Karol Smużniak – wybitny znawca pantomimy Henryka Tomaszewskiego, teoretyk teatru, poeta, a przede wszystkim, co w moim przypadku okazało się najistotniejsze, nauczyciel o ogromnym autorytecie i wyjątkowej umiejętności przekazywania pasji do sztuki.

Projekcja spektaklu Kantora okazała się doświadczeniem inicjacyjnym. Jego siła wyrazu, formalna surowość, kompozycja obrazów, dynamika zdarzeń i intensywność egzystencjalnego napięcia oddziaływały na nas – uczniów – w sposób niezwykle silny. W bezpośredniej reakcji na to przedstawienie zrealizowaliśmy własny, studniówkowy program teatralny. W jego trakcie, przy akompaniamencie muzyki zespołu Dead Can Dance, wniesiona została wykonana przez nas ręcznie drewniana trumna, taczka z ziemią, a następnie symbolicznie „pogrzebaliśmy” osobiste szkolne mundurki, plecaki, zeszyty i inne atrybuty szkolnego życia. Całość była rytuałem pożegnania czterech lat liceum. Przeszywająca cisza, zaskoczenie publiczności, wymieszane z poczuciem skrępowania i przekroczenia norm obyczajowych, nadały temu wydarzeniu charakteru nieoczekiwanego performansu. Kulminacyjnym momentem tego działania była ironiczna reakcja pani dyrektor, która rozpoczęła studniówkowy bal słowami: „A teraz, jak po każdym pogrzebie przystało, zapraszam wszystkich na stypę”. Mimo humorystycznego tonu cała sytuacja miała dla mnie głęboko symboliczny wymiar – po raz pierwszy doświadczyłem działania teatralnego, które wykracza poza ramy tradycyjnego przedstawienia i funkcjonuje jako akt obecności, komunikacji i przekroczenia. Doświadczenie to stało się impulsem do poszukiwania teatru, który – podobnie jak u Kantora – operuje autorskim językiem. *Umarła klasa* stanowiła dla mnie punkt wyjścia do eksplorowania twórczości artystów poszukujących własnego języka scenicznego – twórców, którzy traktują teatr nie jako ilustrację tekstu literackiego, lecz jako autonomiczny system znaczeń i złożony akt ekspresji. Zafascynowany spektaklem *Umarła klasa*, zacząłem się interesować działaniami reżyserów, którzy w swojej pracy przekraczali granice formy teatralnej, a także na nowo definiowali rolę aktora, przestrzeń sceniczną oraz samo doświadczenie widza. To spotkanie z teatrem jako autonomicznym językiem wyrazu – nie tylko narracją, ale też kompozycją rytmów, obrazów, dźwięków, przedmiotów i aktorskiej obecności – kształtowało moje rozumienie sztuki scenicznej jako aktu głęboko osobistego i jednocześnie radykalnie otwartego.

W procesie kształtowania mojego podejścia do teatru szczególne miejsce zajmuje twórczość Krystiana Lupy, który w sposób konsekwentny przekracza granice teatralnych konwencji, realizując spektakle o charakterze procesualnym, w których sama droga twórcza staje się równie istotna jak jej efekt sceniczny. Lupa kreuje teatr introspektywny – rozumiany jako przestrzeń laboratoriów świadomości, gdzie aktor konstruuje postać w dialogu z własnym wnętrzem, a nie poprzez odtwórcze działanie. Monolog wewnętrzny bohatera zostaje tu

potraktowany jako pole pracy scenicznej, prowadzące do organicznego, nieimitacyjnego kształtowania obecności. Refleksja nad jego praktyką ukształtowała moje rozumienie autentyczności w teatrze, szczególnie w kontekście pracy z czasem jako kategorią dramaturgiczną.

Inspirację o innym charakterze stanowi dla mnie teatr Jerzego Grzegorzewskiego – rozumiany jako forma plastyczna, w której przestrzeń pełni funkcję znaczącą nie tylko estetycznie, lecz przede wszystkim semantycznie. W jego inscenizacjach aktor zostaje wkomponowany w strukturę wizualną spektaklu, często stając się elementem scenograficznym. Grzegorzewski operuje redukcją psychologii postaci na rzecz kompozycji akustyczno-przestrzennych, w których dominują symboliczne przedmioty i obrazy pozbawione jednoznacznego odniesienia. Jego teatr – bliski kategorii pamięci i snu – zwrócił moją uwagę na potencjał przestrzeni jako nośnika sensów performatywnych.

Robert Wilson reprezentuje model teatru totalnego opartego na złożonej strukturze wizualno-dźwiękowej. Jego metodologia opiera się na radykalnej formalizacji działań scenicznych oraz precyzyjnym komponowaniu czasu, światła i gestu. Proces twórczy, charakterystyczny dla jego estetyki, zakłada poszukiwanie obecności poprzez automatyzację, powtórzenie i trwanie – strategie, które przesuwają punkt ciężkości z psychologii postaci na ciało i rytm jako źródła znaczenia. Wilsonowskie podejście do improwizacji opiera się na idei dochodzenia do autentyczności przez mechaniczne powtarzanie gestu czy trwanie w „stopklatce”. W tym ujęciu forma narzucona z zewnątrz – początkowo sztuczna i konwencjonalna – poprzez systematyczne repetycje może prowadzić do odkrycia głębszych warstw emocjonalnych i psychologicznych. Doświadczenie to podważyło moje wcześniejsze przekonanie, że tylko psychologiczna analiza postaci stanowi wiarygodną drogę do „prawdy scenicznej”. Podczas pracy z Wilsonem wielokrotnie doświadczyłem, że mechaniczność, powtarzalność i precyzja mogą uruchamiać procesy emocjonalne i psychologiczne – że narzucona zewnętrznie forma, wielokrotnie odtwarzana, może paradoksalnie prowadzić do realnego scenicznego życia.

W teatrze Romea Castellucciego odnalazłem estetykę, która w sposób radykalny redefiniuje relację między sceną a widzem, przekraczając granice języka werbalnego i operując przede wszystkim obrazem, ciałem oraz doświadczeniem zmysłowym. Jego spektakle to złożone struktury wizualne, zbudowane na zasadzie konfrontacji, napięcia i dysonansu. Castellucci świadomie sięga po obrazy zakorzenione w archetypach kulturowych, mitach oraz zbiorowej i indywidualnej podświadomości, konstruując przestrzenie znaczeń, które działają nie poprzez racjonalny przekaz,

lecz poprzez afekt i cielesne poruszenie odbiorcy. Odwaga tego artysty w eksplorowaniu form skrajnych oraz jego umiejętność posługiwania się sprzecznością jako narzędziem wyrazu – poprzez zestawianie sacrum z profanum, piękna z brutalnością, ciszy z intensywnym hałasem – stały się dla mnie impulsem do poszukiwań zarówno na polu pedagogiki, jak i w obszarze teatru, który nie tyle opowiada, ile działa: dociera do widza na poziomie pozajęzykowym, intuicyjnym, w którym znaczenia nie są przekazywane za pomocą słów, lecz intensywnie odczuwane.

Twórczość Rodriga Garcíi stanowi dla mnie przykład teatru krytycznego i konfrontacyjnego. Jego inscenizacje cechuje radykalizm formalny oraz bezkompromisowość przekazu, ujawniająca się w estetyce surowości i brutalnego realizmu. García konsekwentnie odrzuca estetyzację cierpienia, stawiając na bezpośrednie ujęcie tematów społecznych, politycznych i egzystencjalnych. Jego teatr, traktowany jako przestrzeń oporu i kontestacji, ugruntował we mnie przekonanie o sile tworzenia sztuki zaangażowanej, otwarcie wchodzącej w konflikt z rzeczywistością społeczną.

Nigdy nie miałem okazji zobaczyć spektaklu wyreżyserowanego przez George'a Taboriego, jednak sama lektura jego najważniejszych dramatów: *Mein Kampf* (1987) – groteskowa, prowokacyjna opowieść o młodym Adolfie Hitlerze i starym Żydzie Schlomo Herzlu; *The Cannibals* (1968) – brutalna, symboliczna opowieść o kanibalizmie w obozie koncentracyjnym; czy *Goldberg Variations* (1991) – sztuka zderzająca różne wersje tej samej historii i badająca relację między pamięcią a prawdą, pozwala wyraźnie dostrzec eksperymentalny charakter jego zainteresowań teatralnych. Choć można by założyć, że zrozumienie obszarów jego twórczych poszukiwań wymagałoby osadzenia ich w konkretnym kontekście historycznym i kulturowym, to jednak – co potwierdza nasza realizacja omawianego projektu – najistotniejsze dla Taboriego problemy i strategie artystyczne pozostają aktualne. Ich siła wynika z ponadczasowego charakteru pytań, jakie stawia: o pamięć, tożsamość, traumę, władzę, śmierć. Być może niezmiennosc tych tematów bierze się z potrzeby ich nieustannego aktualizowania w konfrontacji z dynamicznie zmieniającą się rzeczywistością.

Tabori był outsiderem – urodził się w Budapeszcie, w rodzinie żydowskiej, znaczną część życia spędził poza ojczyzną – głównie w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i Niemczech. To, co wydaje się niezwykle istotne dla całej jego twórczości, to fakt, że był on ocalonym z Holocaustu. Doświadczenia wojenne, emigracja oraz trauma Zagłady wywarły fundamentalny wpływ na jego twórczość. Tabori funkcjonował na styku kultur i języków. Pisał głównie po

angielsku, reżyserował w Niemczech. Był scenarzystą w Hollywood, korespondentem BBC w Londynie, współpracownikiem Lee Strasberga. Łącząc elementy groteski, absurdu i osobistej historii, wypracował charakterystyczny styl, który nieustannie wymykał się klasyfikacjom. Często określano go mianem prowokatora, artysty spoza systemu, „obywatela świata”. Jako autor dramatów i reżyser związany był przede wszystkim z niemieckojęzyczną sceną teatralną, mimo że tworzył głównie po angielsku. W 1992 roku otrzymał najważniejsze niemieckie wyróżnienie literackie – Nagrodę im. Georga Büchnera – co potwierdziło jego wyjątkową pozycję w niemieckim życiu teatralnym, mimo iż nigdy wcześniej nie pisał po niemiecku.

Jako dramaturg, reżyser i aktor był twórcą nieustraszoną. Nie bał się podejmować tematów uznawanych za niewygodne czy kontrowersyjne. Jego intelektualna odwaga przejawiała się w sposobie, w jaki mierzył się z historią Holocaustu, zagadnieniem tożsamości żydowskiej, problematyką wojennych traum. Operował niejednoznacznością, prowokacją, groteską. Jego postaci – jak chociażby Karl z *Przedwczesnego odejścia* – nie uosabiały prostych kategorii moralnych. Odpowiedzialność za interpretację i ocenę spadała na widza, który musiał samodzielnie zmierzyć się z tym, co niewygodne i nieoczywiste. Tabori radykalnie zmienił sposób, w jaki myślimy o teatrze: nie jako przestrzeni reprodukcji znaczeń, lecz jako miejscu ich nieustannego kwestionowania.

Jego teatr opierał się na eksperymencie – zarówno formalnym, jak i strukturalnym. Przekraczał granice tradycyjnego języka scenicznego, redefiniował formę dramatyczną, sięgał po improwizację, afekt, otwartą strukturę narracyjną. Artysta nie tylko eksperymentował, lecz także tworzył przestrzeń, w której eksperyment był zasadą działania – zarówno na poziomie tekstu, jak i realizacji scenicznej. Jego wszechstronność – jako autora, reżysera, aktora – sprawiała, że mógł swobodnie manipulować wszystkimi komponentami teatralnymi. Ta totalność podejścia była dla nas szczególnie inspirująca. Pytaliśmy siebie, czy właśnie taka artystyczna wszechstronność nie jest warunkiem odwagi twórczej – zdolności do ryzyka, do przekraczania konwencji, do wprowadzania radykalnych rozwiązań inscenizacyjnych.

Tabori angażował się w proces twórczy z wyjątkową intensywnością. Opierał swoje działania na idei teatru laboratoryjnego – modelu pracy, w którym kluczową wartością była otwartość na proces, a nie gotowy efekt. Aktorzy w jego zespołach mieli możliwość twórczego współdziału, pracy z ciałem, improwizacji. Andrzej Wirth, w tekście *Obywatel świata*, tak opisał to podejście:

Swoją metodę pracy z aktorem ukształtował Tabori podczas pobytu w Ameryce pod wpływem Lee Strasberga i psychologii postaci Fritza Peris'a. Metoda ta polega na przesunięciu akcentu z roli na jej wykonawcę, z produktu końcowego (inscenizacja) na proces (próba), z pracy nad tekstem na pracę nad ciałem, z opanowania pamięciowego roli na improwizację, z tresury na ćwiczenia relaksacyjne. Dla aktorów w Niemczech było to nowe, szokujące doświadczenie. Wychowano ich w reżimie autorytarnych reżyserów, narzucających aktorowi własną interpretację tekstu⁷.

Założone przez Taboriego *Bremer Theater Labor* było manifestacją tej filozofii. Każdy projekt stawał się okazją do przekroczenia kolejnych granic teatru – granic między tekstem a ciałem, improwizacją a strukturą, artystą a postacią sceniczną. Co zaskakujące, model ten nie zyskał trwałego miejsca w instytucjonalnym teatrze współczesnym. Dziś takie formy pracy funkcjonują jedynie w nielicznych zespołach alternatywnych lub w przestrzeni tzw. głębokiego offu. Coraz częściej modne deklaracje o „teatrze procesu” czy „teatrze relacyjnym” nie mają realnego pokrycia w codziennej praktyce.

W tym kontekście szczególnie wartościowe wydaje się poważne i konsekwentne podejście twórcy do idei zespołu teatralnego, artystycznej odpowiedzialności i rzemiosła. Skrupulatnie dobierał współpracowników, budował zaufanie, tworzył przestrzeń wspólnego działania. To zaangażowanie przekładało się na rezultaty – często nieoczekiwane, poruszające, wymykające się jednoznacznym kategoriom estetycznym.

Autor był także mistrzem czarnego humoru – elementu, który początkowo odbierałem jako wyraz cynizmu, lecz z czasem rozpoznałem jako głęboko filozoficzny gest. Jego żarty, często obsceniczne, prowokacyjne, obrazoburcze, nie były ucieczką od rzeczywistości, lecz formą jej najbardziej przenikliwej kontemplacji. W jednym z wywiadów stwierdził:

Treścią każdego dowcipu jest katastrofa albo coś pięknego. Dowcip jest – że tak powiem – kołem ratunkowym, nie ucieczką od rzeczywistości, ale samą rzeczywistością. To prawda, że kiedy jako ocalony opowiadasz o strasznych rzeczach – obojętnie czy na próbie, czy rozmówcy – śmiejiesz się z tego. A należałoby mieć taką zdolność właśnie wtedy, kiedy zdarza się coś strasznego⁸.

⁷ Andrzej Wirth, *Obywatel świata* [w:] George Tabori, *Teatr – Sztuki*, ADiT, Warszawa 2001 (Antologia Współczesnej Dramaturgii Austriackiej, t. 2), s. 239.

⁸ George Tabori, *Teatr – Sztuki*, ADiT, Warszawa 2001 (Antologia Współczesnej Dramaturgii Austriackiej, t. 2), s. 247.

Absurdalny humor pisarza, wykorzystywany w konfrontacji z tematami tabu – Holocaustem, faszyzmem, wojennymi traumami – był dla nas, dla Agnieszki, Emilii, Zbyszka i mnie, nie tylko rodzajem konwencji, ale także etycznym drogowskazem. Utwierdzał nas w przekonaniu o istocie teatru jako narzędzia oporu, krytyki i demontażu stereotypów – teatru, który stawia niewygodne pytania i bezkompromisowo obnaża iluzje. W tym duchu postrzegam również Taboriego jako artystę bezkompromisowego – jego odwaga i intelektualna niezależność wyznaczały kierunek, który stał się dla nas inspiracją, celem, ale i wyzwaniem.

Długofalowy kontakt z teatrem autorskim – zarówno poprzez recepcję przedstawień, jak i własne doświadczenia aktorskie – odegrał kluczową rolę w moim odkryciu twórczości George’a Taboriego. Stał się fundamentem mojego rozumienia jej specyfiki i źródłem głębokiego zainteresowania. *Przedwczesne odejście* okazało się dla mnie nie tyle kontynuacją wcześniej poznanych praktyk artystycznych, ile możliwością ich twórczego rozwinięcia, przekształcenia i pogłębienia. Lupa, Grzegorzewski, Wilson, Castellucci czy García mocno ukształtowali proces mojego artystycznego dojrzewania. Każdy z nich, choć odmienny w metodzie i estetyce, stanowił dla mnie punkt orientacyjny – przewodnik po możliwych sposobach myślenia o teatrze jako formie osobistego i artystycznego wyrazu. Ich spektakle ujawniały potencjał teatru nie jako narzędzia opowieści, lecz jako języka autonomicznego, zdolnego wyrażać to, co niewypowiedziane: pamięć, cielesność, przemijanie, śmierć, wolność czy cierpienie. Dzięki tym inspiracjom wypracowałem własne kryteria wartościowania dzieła scenicznego oraz sformułowałem indywidualne pytania twórcze i badawcze. Wspólnym mianownikiem działań wspomnianych artystów była bezkompromisowa redefinicja podstawowych komponentów teatru: roli aktora, relacji z widzem, organizacji przestrzeni scenicznej i funkcji tekstu dramatycznego. Ich prace ukazywały teatr jako obszar, w którym formy sceniczne są nierozzerwalnie związane z poszukiwaniem sensu i obecności.

W tym kontekście *Przedwczesne odejście* Taboriego stało się dla mnie przestrzenią wyjątkową – nie tylko jako materiał dramatyczny o dużym potencjale interpretacyjnym, lecz przede wszystkim jako impuls do praktycznego zastosowania i konfrontacji wcześniej przyswojonych idei artystycznych. Praca nad tym tekstem umożliwiła mi realne zintegrowanie różnorodnych strategii teatralnych – zarówno tych związanych z konstrukcją postaci i tekstem, jak i tych odnoszących się do kompozycji przestrzeni, rytmu, obecności ciała czy wymiaru performatywnego. Projekt ten stał się dla mnie swoistym laboratorium – obszarem eksperymentu i syntezy, w której mogłem połączyć rozmaite strategie pracy z aktorem, formą sceniczną,

przestrzenią i tekstem. W efekcie zetknięcie ze sztuką Taboriego – odnalezioną na styku teorii i praktyki – wyznaczyło dla mnie nowy, bardziej świadomy kierunek poszukiwań artystycznych i intelektualnych.

1.4. Koncepcja artystyczna pracy

*Każda sztuka jest, nazwijmy to, misterium. Polega to na tym, że się nie wszystko rozumie. I właśnie te rzeczy, których się nie rozumie, dają impuls do myślenia*⁹.

Celem projektu *Przedwczesne odejście. Wystawa pierwszego wydarzenia trakcyjnego zakazanego „z przyczyn obiektywnych”* była próba stworzenia wydarzenia scenicznego o charakterze transdyscyplinarnym, łączącego elementy spektaklu teatralnego i instalacji artystycznej. Kluczowym założeniem było zderzenie dwóch odmiennych, choć coraz częściej przenikających się języków sztuki – teatru i ekspozycji galeryjnej – w ramach jednego, zintegrowanego dzieła, które określiliśmy mianem wydarzenia trakcyjnego. Połączenie tych dwóch dyscyplin wydawało nam się ciekawym kierunkiem do powołania dotkliwej prognozy Taboriego zarysowanej w sztuce. Adekwatnym narzędziem interpretacji przedstawionych w niej wątków, sytuacji, okoliczności, treści i bohaterów, pozwalającym trafnie diagnozować i wyostrzać przekaz opowiadania.

Zależało nam na działaniu, którego głównym założeniem był brak jednego dominującego punktu widzenia – reżyserskiego, scenograficznego czy aktorskiego. Formuła ta zakładała stworzenie dzieła otwartego, które niezależnie od etapu powstawania dopuszcza wszystkie możliwe czynniki zewnętrzne jako źródło inspiracji, w której proces twórczy pozostaje żywy, elastyczny, wrażliwy na impulsy płynące zarówno z przestrzeni pracy, jak i realnej rzeczywistości. Pomysł na zderzenie teatru z wystawą inspirowaną tym samym tekstem miał być kontynuacją myśli i eksperymentów autora. Założenie to wynikało z przekonania, że dzieło może być twórczo zbudowane na dialogu między różnymi mediami, konwencjami i uczestnikami procesu. Punktem wyjścia przyjętej przez nas metody była twórczość George’a Taboriego – jego otwartość na eksperyment, podejmowanie tematów tabu oraz zdolność do przekraczania granic estetycznych

⁹ George Tabori, *Przedwczesne...*, dz. cyt., s. 1.

i ideologicznych. Nasz projekt traktowaliśmy jako kontynuację jego myślenia o teatrze jako przestrzeni wolności, prowokacji i wielogłosowego dyskursu.

Do współpracy zaprosiliśmy Zbigniewa Liberego – artystę sztuk wizualnych, autora legendarnej pracy *Lego. Obóz koncentracyjny* (1996) oraz innych dzieł z nurtu sztuki krytycznej, jak m.in. *Obrzędy intymne* (1984), *Urządzenia korekcyjne* (1994–1997), *Pozytywy* (2002–2003). Jego twórczość wchodzi w skład najważniejszych zbiorów sztuki współczesnej na świecie.

Naszym celem było stworzenie przestrzeni, w której teatr i sztuka wizualna przenikają się i komentują wzajemnie, a tekst Taboriego staje się osią dramaturgiczną i zarazem polem gry – zarówno formalnej, jak i intelektualnej. Chcieliśmy pracować w przestrzeni eksperymentu twórczego. Interesowało nas poszukiwanie nieschematycznych działań, rozwiązań scenicznych, różnorodnych form wyrazu, konwencji, humoru, groteski, prowadzonych w dialogu z tekstem dramatu, instalacją autorstwa Zbigniewa Liberego oraz publicznością. Pracując z tekstem, traktowaliśmy go nie jako zamknięty dramat, lecz jako materiał otwarty, podlegający przekształceniom, interpretacjom i interwencjom – jak w *Grze w klasy* Cortazara, gdzie układ elementów można swobodnie przedstawiać, tworząc nowe sensy.

Wystawa, współtworzona przez Zbigniewa Liberego, w założeniu miała pełnić funkcję równorzędnego komponentu dzieła. Zakładaliśmy, że w jej obrębie dwoje aktorów – a zarazem performerów – poruszałoby się swobodnie, prowadząc działania sceniczne, improwizacje, interwencje dźwiękowe i ruchowe. Zależało nam, aby także światło, dźwięk i sam widz stali się obiektami tego spektaklu, współtworzącymi jego dramaturgię.

Istotnym elementem koncepcji było założenie oddania widzowi większej wolności w kształtowaniu własnego doświadczenia – zarówno wizualnego, jak i narracyjnego. Nie chcieliśmy narzucać gotowej interpretacji. Zamiast tego chcieliśmy stworzyć sytuację otwartą, w której każdy mógł poruszać się po przestrzeni wystawy wedle własnego rytmu i wyborów, tworząc indywidualną „mapę” spektaklu. Tekst Taboriego, zbudowany z luźno powiązanych scen, umożliwiał nam takie działanie. Każdego wieczoru przedstawienie mogłoby przybrać inny kształt – jak żywa wystawa, której nigdy nie da się w pełni „zobaczyć” ani zinterpretować. Wystawa miała funkcjonować za dnia – bez udziału aktorów – lecz wieczorem zmieniać się dzięki ich obecności. Zakładaliśmy, że bohaterowie dramatu – Karl i Santora – będą „Kuratorami” wystawy prowadzącymi widzów przez misterium przyszłości: roku 2066.

Inspirowały nas wówczas pytania, jakie stawiała współczesna sztuka, teatr: gdzie leżą granice między performansem a grą aktorską? Czy obiekt wystawiony w galerii traci swój pierwotny status? Czy współczesne formy hybrydalne to zdobycz artystyczna, czy może zapowiedź kryzysu tożsamości mediów? Projekt *Przedwczesne odejście* stał się dla nas próbą odpowiedzi na te pytania – poprzez konfrontację z nieznanym.

Autorzy projektu:

Koncepcja: Agnieszka Roszkowska, Emilia Sadowska, Krzysztof Ogłóza, Zbigniew Libera

Instalacja: Zbigniew Libera

Obsada:

Karl – Krzysztof Ogłóza

Santora – Agnieszka Roszkowska

16 innych postaci – Krzysztof Ogłóza, Agnieszka Roszkowska

Kostiumy: Agnieszka Roszkowska, Marta Szypulska (film)

Szczegółowy wykaz osób zaangażowanych w realizację projektu został zamieszczony w Aneksie 1.

ROZDZIAŁ II

OBSZARY EKSPERYMENTU

2.1. Instalacja Zbigniewa Libery

W refleksji nad współczesnymi przestrzeniami publicznymi szczególne miejsce zajmuje koncepcja *nie-miejsca*, wprowadzona przez Marca Augé. Francuski antropolog wskazuje, że istnieją przestrzenie, w których człowiek pozostaje w zasadzie anonimowy: tożsamość jednostki redukuje się tam do numeru, biletu czy dokumentu, a relacje społeczne ustępują miejsca tymczasowym kontraktom i regulacjom. Jak pisze Augé:

*(...) użytkownik nie-miejsca jest z nim (...) w relacji kontraktualnej. Istnienie tej umowy jest mu przypominane przy różnych okazjach (...): bilet, który kupił, karta, którą powinien pokazać przy wjeździe na autostradę, a nawet wózek, który pcha w alejkach supermarketu, są tego mniej lub bardziej wyraźnym znakiem*¹⁰.

Autor podkreśla, że:

*Pasażer nie-miejsc odnajduje swoją tożsamość tylko podczas kontroli celnej, przy wjeździe na autostradę czy przy kasie. Oczekujący podlega tym samym kodom co inni, rejestruje te same komunikaty, odpowiada na te same prośby*¹¹.

Przykładami takich przestrzeni są porty lotnicze czy dworce kolejowe: miejsca, które się przemierza, ale w których się nie mieszka, które służą tranzytowi, a nie codzienności. Jak zaznacza Augé:

*(...) rzeczywiste nie-miejsca hipernowoczesności, te, z których czerpiemy, jadąc autostradą, robiąc zakupy w supermarkecie lub czekając na lotnisku na następny lot do Londynu czy Marsylii, mają tę szczególną cechę, że definiują się także poprzez słowa i teksty, które nam proponują (...)*¹².

¹⁰ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. Ryszard Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 69.

¹¹ Tamże, s. 70.

¹² Tamże, s. 65.

W konsekwencji stają się one odwrotnością „miejsca antropologicznego” – nie budują więzi, lecz sprzyjają doświadczeniu samotności, nawet wtedy, gdy w danym momencie dzielą je tysiące osób. Dlatego:

*Przestrzeń nie-miejsca nie tworzy ani szczególnej tożsamości, ani relacji, lecz samotność i podobieństwo. Nie pozostawia też już miejsca na historię (...)*¹³.

Przytoczone cytaty stanowią znakomity punkt wyjścia do zrozumienia idei instalacji przygotowanej przez Zbigniewa Libere, która w sposób świadomy eksplorowała lotnisko jako metaforę współczesnego doświadczenia człowieka w epoce kontroli, selekcji i nieustannej mobilności. W przestrzeni lotniska jednostka traci swoją zakorzenioną tożsamość – przestaje być kimś zakotwiczonym w historii, relacjach czy pamięci, stając się numerem rezerwacji, kodem kreskowym, elektronicznym wpisem w systemie. W przeciwieństwie do „miejsca antropologicznego” – jak rodzinny dom, wioska czy historyczne centrum miasta – lotnisko nie posiada wspólnotowej historii ani symbolicznej narracji. Jak zauważa Marc Augé w *Nie-miejscach. Wprowadzeniu do antropologii hipernowoczesności*, lotnisko stanowi modelową przestrzeń *nie-miejsca*, pozbawioną mitów, rytuałów i zakorzenionych tradycji, radykalnie odmienną od miejsc, które kształtują naszą tożsamość poprzez pamięć i więzi społeczne.

Założeniem instalacji Libery nie było jedynie odtworzenie estetyki przestrzeni lotniskowej, lecz stworzenie środowiska, które w sposób naturalny prowokuje widza do refleksji. Instalacja miała na celu stworzenie przestrzeni doświadczenia – miejsca, które angażuje widza nie tylko jako biernego obserwatora, lecz przede wszystkim jako aktywnego uczestnika. Każdy odwiedzający stawał się integralnym elementem performatywnej struktury: nie tylko świadkiem, ale również współtwórcą znaczenia. Konieczność poruszania się w labiryncie, konfrontacja z zakazami i instrukcjami, a także kontakt z aktorami w roli przewodników miały wprowadzać widza w stan psychicznego napięcia i cielesnego zaangażowania. W koncepcji Libery instalacja wymuszała reakcję, zmuszając uczestników do zajęcia stanowiska, czyli do aktywnego włączenia się w symboliczną grę. Tak zaprojektowana przestrzeń otwierała możliwość eksperymentu formalnego i narracyjnego, stwarzając idealne pole do przeniesienia oraz realnego

¹³ Marc Augé, *Nie-miejsca...*, dz. cyt., s. 71.

urzeczywistniania w relacji z widzem działań, gestów i zachowań zapisanych w *Przedwczesnym odejściu* George’a Taboriego.

Lotnisko okazało się wyjątkowo sugestywną metaforą futurystycznej wizji państwa, w którym iluzja wolności zderza się z totalną kontrolą i selekcją. Okazało się realną, namacalną, bliską współczesnemu doświadczeniu przestrzeni, w której człowiek konfrontuje intymność z systemowością, a pragnienie swobodnego przemieszczania się ujawnia swoją utopijną i złudną naturę. Instalacja nie odcinała się od współczesności – przeciwnie, obnażała i analizowała mechanizmy społecznych reguł oraz ukryte formy codziennego totalitaryzmu, obecne w futurystycznej wizji George’a Taboriego z 2066 roku. Wyrażona poprzez instalację dystopia, stanowiąca fundament jego utworu, miała stać się narzędziem krytycznego dialogu z teraźniejszością.

Opis Instalacji

Instalacja artystyczna Libery została przygotowana i zaadaptowana do przestrzeni dawnej łaźni pokopalnianej w Muzeum Śląskim w Katowicach. Projekt zakładał aranżację dwóch odrębnych przestrzeni, które tworzyły integralną całość dzieła. Pierwsza przestrzeń – niewielka sala – stanowiła swoisty wstęp, przez który widzowie musieli przejść, aby dostać się do drugiej, głównej hali o imponujących rozmiarach, w której odbywało się zasadnicze wydarzenie artystyczne. Dodatkowo w ramach projektu zbudowano specjalny korytarz będący częścią hali; tworzył on iluzję wejścia do głównej przestrzeni, ale w rzeczywistości prowadził uczestników z powrotem do wyjścia.

Wejście widowni odbywało się przez tzw. Salę Konferencyjną – wąskie pomieszczenie zakończone dużymi drzwiami, które prowadziły do głównej hali. Przestrzeń sali została podzielona na dwie części za pomocą metalowych słupków odgradzających z taśmami, które tworzyły dwa odrębne tory: lewy i prawy. Na słupkach umieszczono tabliczki informacyjne z napisami „50+ na lewo” oraz „50– na prawo”. Ponadto na dwóch podłużnych lightboxach zawieszonych centralnie pod sufitem wyświetlała się identyczna jak na tabliczkach informacja: „50+ na lewo, 50– na prawo”. Tabliczki i wyświetlacze wskazywały widzom, do której kolejki powinni się ustawić w zależności od wieku. Uczestnicy, którzy wybierali kolejkę „50–”, byli rzeczywiście wpuszczani do hali. Natomiast ci, którzy stali w kolejce „50+”, wchodzili do zbudowanego dodatkowo korytarza, który prowadził ich nieświadomie z powrotem do wyjścia. Wąski korytarz został

wyklejony osiemnastoma fotografiami o wymiarach 100 × 150 cm, przedstawiającymi portrety osiemnastu postaci inspirowanych dramatem George’a Taboriego. Wszystkie postaci zostały odtworzone przez dwoje aktorów – mnie oraz Agnieszkę – sfotografowanych przez Zbigniewa Liberego podczas specjalnej sesji. Fotografie stanowiły autonomiczne dzieło, będące refleksją nad kreacją wizerunku, tożsamości, a także nad tematyką wieku i starzenia się.

Na obu bocznych ścianach „Sali Konferencyjnej” umieszczono po sześć pięćdziesięciocalowych telewizorów plazmowych, ułożonych w prostokąt: trzy obok siebie i trzy kolejne bezpośrednio pod nimi. Na ekranach wyświetlany był film zrealizowany na podstawie pierwszej sceny tekstu Taboriego. Każdy z telewizorów prezentował fragment materiału, po czym zatrzymywał obraz w formie stopklatki, a następnie kolejny telewizor uruchamiał dalszą część projekcji. Dzięki takiej wieloekranowej aranżacji widz doświadczał całości utworu w sposób sekwencyjny, lecz jednocześnie rozproszony, co wymagało od odbiorcy aktywnego współuczestnictwa w rekonstruowaniu linearnej fabuły.

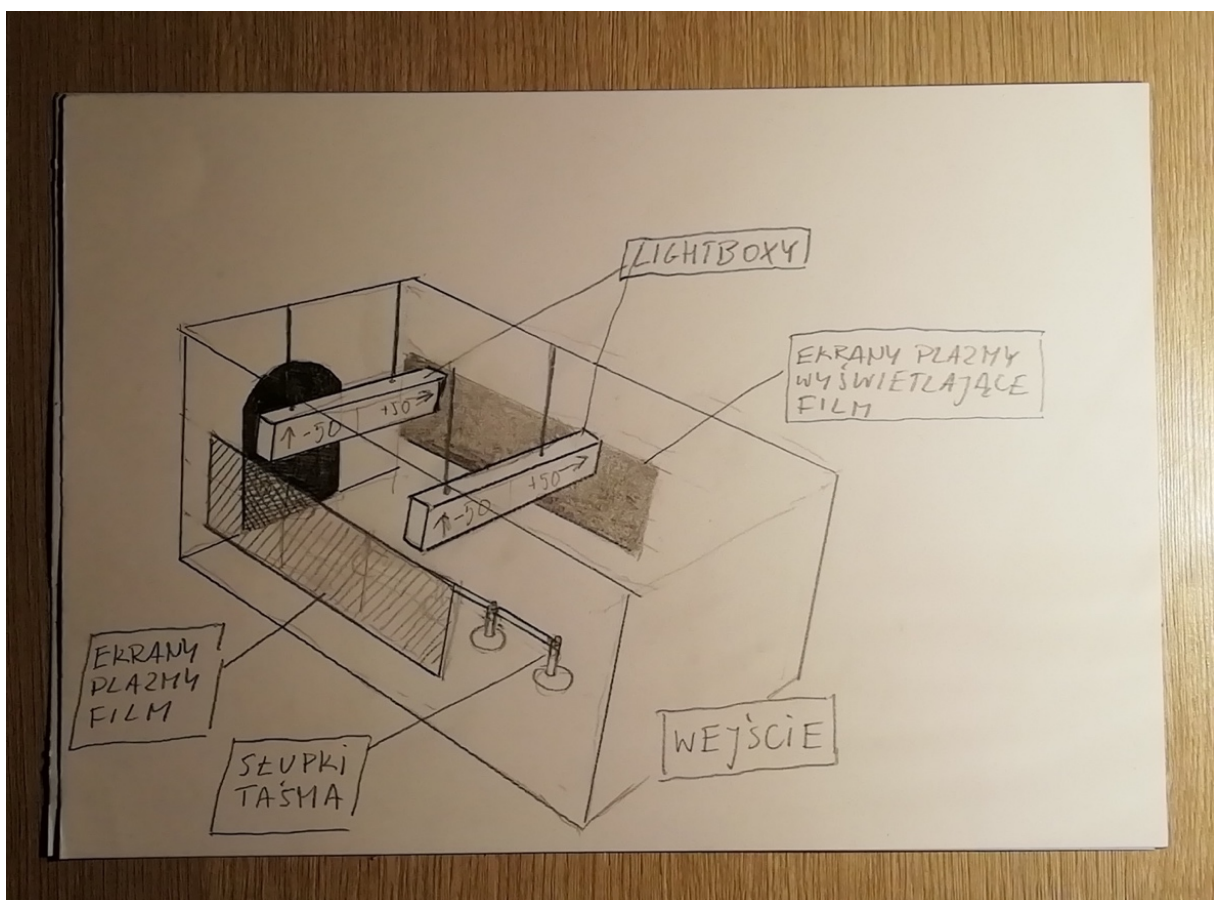
W prawym rogu sali umieszczono mały głośnik, który odtwarzał dźwięk filmu oraz nagrany z offu komunikat:

Jest godzina 8:30 rano 15 czerwca 2066 roku, a mężczyzna w białym płaszczu przeciwdeszczowym to niejaki Karl Korn, pięćdziesiąt jeden lat, któremu udało się chyba uciec przed kontrolą, jaką Pol-Pol przeprowadza co miesiąc wśród wszystkich ludzi po pięćdziesiątce¹⁴.

Zależało nam na wykreowaniu sytuacji autentycznej, która w sposób bezpośredni odwoływałaby się do comiesięcznej selekcji obywateli przedstawionej w sztuce George’a Taboriego, a zarazem już od pierwszych chwil wprowadzała widza w stan aktywnego uczestnictwa. Koncepcja instalacji opierała się na idei realnego doświadczenia wykluczenia, polegającego na eliminacji osób powyżej pięćdziesiątego roku życia. W przypadku instalacji Zbigniewa Libery przekładało się to na konieczność „odmłodzenia się” przez widzów 50+, którzy pragnęli wejść do głównej hali ekspozycyjnej. Aby móc przejść bramkę, musieli świadomie skłamać, zatajając swój wiek. Istotne było, że decyzja o tym działaniu pozostawała całkowicie w gestii uczestnika. Ten gest interpretowaliśmy jako analogiczny do noszenia maski przez bohaterów Taboriego, którzy ukrywali swoją starość, by móc funkcjonować w opresyjnym systemie.

¹⁴ George Tabori, *Przedwcześnie...*, dz. cyt., s. 5.

Zapętlony film wyświetlany na ekranach, utrzymany w estetyce kina noir, wprowadzał atmosferę niepokoju i przywoływał skojarzenia z najmroczniejszymi wydarzeniami XX wieku. Towarzysząca mu narracja pierwszej sceny, odtwarzana z offu, potęgowała poczucie opresyjności świata przedstawionego, osadzonego w roku 2066. Tak zaprojektowany początek stanowił fundament performatywnego charakteru relacji: aktor-widz oraz widz-przestrzeń instalacji. W ten sposób publiczność zostawała włączona w żywe, praktyczne i fizyczne doświadczenie dzieła.



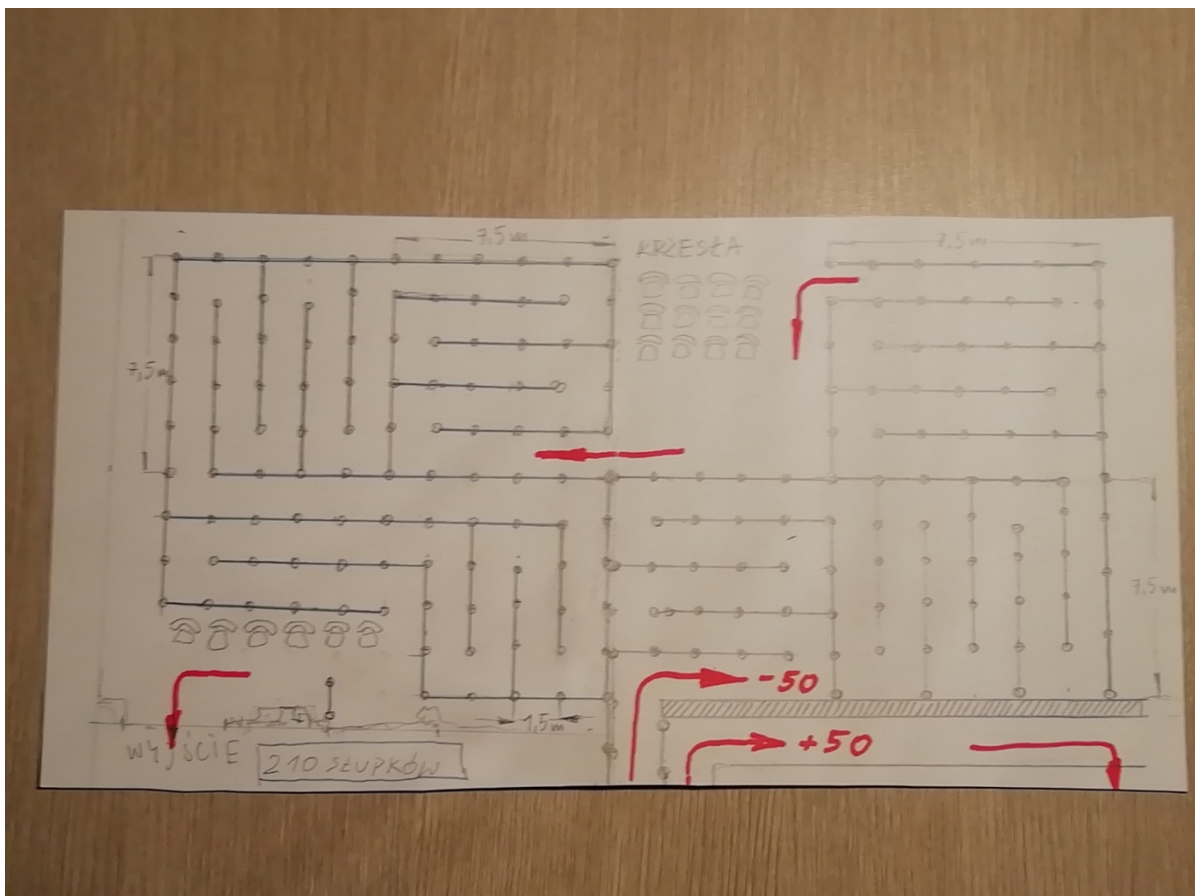
Rysunek autorstwa Z. Libery przedstawiający projekt instalacji w „Sali Konferencyjnej”.

Fot. Krzysztof Ogłóza

Po przejściu przez „Salę Konferencyjną” widzowie wchodzili do hali, stanowiącej główną część instalacji. Była ona przeznaczona wyłącznie dla osób poniżej pięćdziesiątego roku życia.

Osoby starsze nie mogły doświadczać kolejnych etapów interakcji w ramach projektu Libery ani uczestniczyć w działaniach z aktorami.

Główna przestrzeń instalacji wypełniona była 210 słupkami ograniczającymi, połączonymi czarną taśmą. Słupki zostały rozmieszczone co 1,5 metra, zgodnie z precyzyjnie opracowanym rysunkiem technicznym i wypełniały całą halę ekspozycyjną. Ten geometryczny układ tworzył rozległy labirynt, prowadzący krętymi, rytmicznie wytyczonymi ścieżkami do wyjścia, które znajdowało się w bezpośrednim sąsiedztwie drzwi wejściowych. Efekt był taki, że aby dotrzeć do końca labiryntu, widz zmuszony był pokonać długą, meandrującą trasę, rozciągającą się na całej powierzchni hali – mimo że ostatecznie znajdował się niemal w tym samym punkcie, z którego rozpoczął swoją drogę.



*Na zdjęciu rysunek autorstwa Z. Libery przedstawiający projekt instalacji w głównej hali.
Fot. Krzysztof Ogłóza*

W tej z pozoru uporządkowanej, lecz zarazem dezorientującej przestrzeni rozbrzmiewała delikatnie sącząca się, zapętlona piosenka *Sometimes I'm Happy (Sometimes I'm Blue)*, dobiegająca z dyskretnie rozmieszczonych, niewidocznych głośników. Dźwięk ten stanowił swoiste tło emocjonalne, wprowadzając atmosferę rozluźnienia, przyjemności i nostalgicznego sentymentu. Jednocześnie pełnił funkcję wyrazistego kontrapunktu wobec surowości i napięcia pierwszej sali, budując subtelną, nieco ironiczną aurę, która intensyfikowała przewrotność całego doświadczenia.

Labirynt został dodatkowo podzielony na 12 stref, oznaczonych napisami umieszczonymi na czarnych taśmach: 1. ILE MASZ LAT, 2. RZĄD ŻYCZY DOBREJ ZABAWY, 3. ŚMIERĆ WYCHODZI NA DOBRE, 4. פנים (twarz), 5. KSIĄŻKI I MELONY, 6. CHARLIE CHAPLIN CHARLIE BOYER CHARLIE CHAN, 7. WO / MAN, 8. POL-POL, 9. PŁACZ JEST NIEMODNY, 10. MIŁA MIŁOŚCI, 11. RZĄD WIE, CO ROBI, 12. ENDSTATION OHNE SEHNSUCHT.



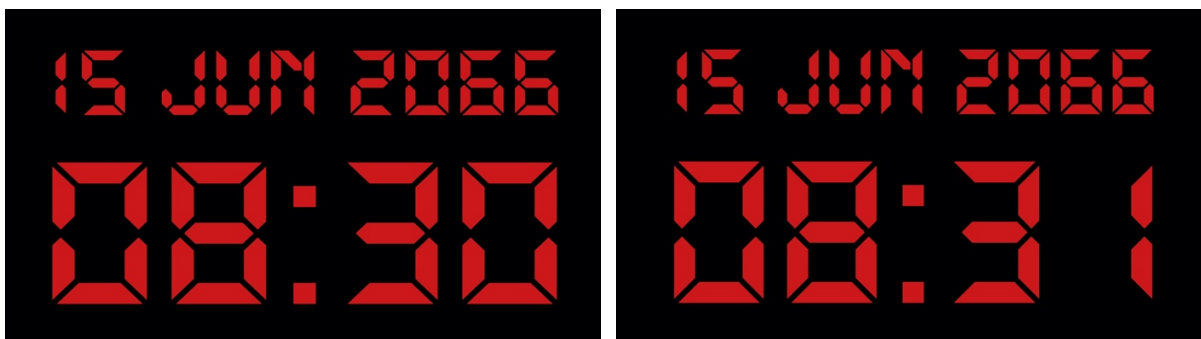
Projekty napisów na taśmach autorstwa Zbigniewa Libery (12 taśm)

Napisy zostały zaczerpnięte bezpośrednio ze sztuki *Przedwczesne odejście* i były wyróżnione różnorodnymi czcionkami oraz kolorami, aby wzmocnić wrażenie wielowarstwowości i fragmentaryczności całej instalacji. Wydrukowane na taśmach hasła nie tylko organizowały przestrzeń, lecz także nadawały jej dramaturgiczny rytm. Wyznaczały tematy kolejnych stref, porządkując narracyjny ciąg następujących po sobie scen oraz działań aktorskich. Dodatkowo pierwsze cztery przejścia między strefami zostały oddzielone czerwonymi taśmami, które zatrzymywały widzów w wyznaczonych punktach. Ich otwarcie lub zamknięcie zależało od decyzji dwójki aktorów pełniących funkcję przewodników, którzy manualnie operowali taśmami, tym samym kontrolując rytm i przebieg poruszania się uczestników. Aktorzy zadawali każdemu z widzów pytanie: „Ile ma Pan/Pani lat?”, a następnie decydowali o możliwości przejścia do kolejnej strefy w zależności od udzielonej odpowiedzi. Osoby 50+, które wcześniej zataiły swój wiek, aby móc wejść do głównej przestrzeni, były zobowiązane do pozostania w danej strefie lub opuszczenia instalacji. Jeśli natomiast chciały przejść dalej i kontynuować uczestnictwo, musiały podtrzymywać swoje kłamstwo dotyczące wieku. Celem tego zabiegu było konsekwentne przestrzeganie zasady selekcji i kontroli, wprowadzonej wcześniej w „Sali Konferencyjnej”. Zależało nam na tym, aby mimo zmiany nastroju – wynikającej z muzyki oraz bardziej „przyjaznej” atmosfery – uczestników nie opuściło poczucie opresyjności sytuacji. Powtarzane cyklicznie pytanie o wiek pełniło funkcję swoistej gry, która miała konfrontować ich z realnym doświadczeniem, że wiek staje się arbitralnym kryterium determinującym zarówno możliwość uczestnictwa, jak i sposób funkcjonowania w strukturze artystycznego wydarzenia.

W centralnej części labiryntu znajdowała się otwarta strefa z trzema rzędami siedzeń lotniskowych oraz obiektem zatytułowanym *Igloo*, którego szczegółowy opis zostanie przedstawiony w kolejnym rozdziale. Przestrzeń ta pełniła funkcję „dyskoteki” – jednej z kluczowych lokalizacji akcji w tekście George’a Taboriego – i stanowiła kulminacyjny element dramaturgicznej kompozycji całej instalacji. Na końcu labiryntu zaplanowano podobną strefę, również wyposażoną w identyczne siedzenia, gdzie widzowie mogli obejrzeć finałowy film będący adaptacją ostatniej części dramatu.

Ważnym akcentem instalacji były dwa płaskie telewizory zawieszone wysoko, ustawione równolegle do siebie, na których ekranach wyświetlał się zegar pokazujący datę i godzinę: 8:30, 15 czerwca 2066 roku. Co pewien czas godzina zmieniała się z 8:30 na 8:31 i następnie powracała,

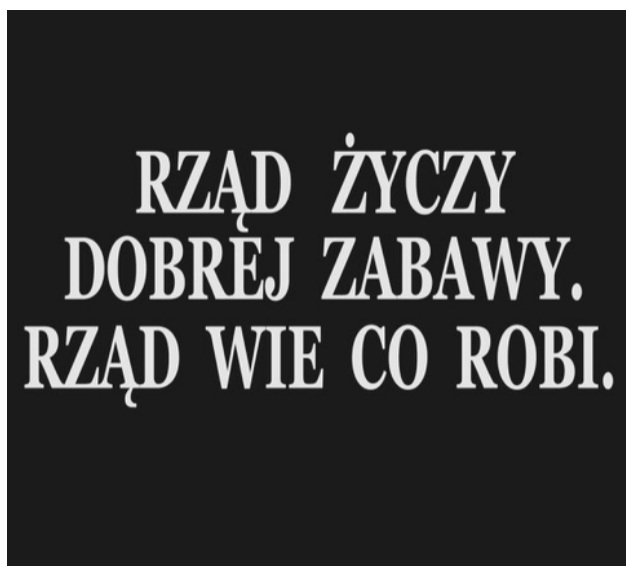
tworząc zapętłony, hipnotyczny rytm, który wzmacniał wrażenie zawieszenia w czasie oraz nieuchronności zdarzeń.



Projekt matrycy zegara do instalacji autorstwa Zbigniewa Libery

Obok zegarów umieszczono tabliczkę ewakuacyjną – prostokątną, w kolorze zielonym, z białym piktogramem sylwetki biegnącego człowieka oraz strzałką skierowaną pionowo w dół. Element ten został potraktowany nie tylko jako znak bezpieczeństwa, lecz także jako znaczący komponent artystyczny. W naszej interpretacji stał się on pomnikiem Gustawa Adolfa, zwanego również Gustawem Wrażliwym – bohatera przywołanego w sztuce Taboriego. Ten symboliczny pozornie monument nabrał cech metaforycznych: w jego „jądrach” autor umieścił redakcję tajnej gazety *Tajemnica*.

Integralnym i estetycznie dopełniającym elementem przestrzeni były monumentalne hasła, zaczerpnięte bezpośrednio z tekstu Taboriego. Ich obecność na ścianach odwoływała się do motywu propagandy przedstawionej w *Przedwczesnym odejściu*. Na dwóch bocznych ścianach hali, przemalowanych na czarno, umieszczono ogromne napisy. Na prawej ścianie widniał slogan: RZĄD ŻYCZY DOBREJ ZABAWY. RZĄD WIE, CO ROBI. Na lewej: KOCHAJCIE RZĄD. MIŁOŚĆ JEST DLA WAS DOBRA.



Projekty napisów ściennych do instalacji autorstwa Zbigniewa Libery



*Realizacja projektów przygotowanych do instalacji Zbigniewa Libery.
Fot. Krzysztof Ogłóza*

Dodatkowo na białej zewnętrznej ścianie wzdłuż opisanego wcześniej korytarza umieszczono cytaty otwierający tekst i opatrzone podpisem autora:

KAŻDA SZTUKA JEST, NAZWIJMY TO, MISTERIUM. POLEGA TO NA TYM, ŻE SIĘ NIE WSZYSTKO ROZUMIE. I WŁAŚNIE TE RZECZY, KTÓRYCH SIĘ NIE ROZUMIE, DAJĄ IMPULS DO MYŚLENIA. DZIESIEĆ RAZY CZYTAŁEM BĄDŹ WIDZIAŁEM „HAMLETA”, I CIĄGŁE SĄ W NIM MIEJSCA, PRZY KTÓRYCH MYŚLĘ: CHWILECZKĘ, CO ON TUTAJ MÓWI? JĘZYK JEST RAZ PO RAZ INNY. „TO BE OR NOT TO BE”. DLACZEGO „OR NOT TO BE”? „AND NOT TO BE”? ŻYCIE CZY ŚMIERĆ? ŻYCIE I ŚMIERĆ! TAKIE MYŚLI PRZYCHODZĄ MI DO GŁOWY, ALE W OGÓLE NIE IDZIE O TO, ŻE CHCĘ NAKŁONIĆ LUDZI, BY SIĘ Z NIMI ZGODZILI. NIE POWINNI ZGADZAĆ SIĘ Z MOIM WIDZENIEM SPRAWY.

GEORGE TABORI



*Fragment instalacji Zbigniewa Libery.
Fot. Zbigniew Libera*

Monumentalne napisy, zestawione z minimalistyczną formą zegara, potęgowały wrażenie wszechobecnych narzędzi kontroli. Ich skala wywoływała podświadomie poczucie przytłoczenia. W ten sposób przestrzeń przedstawiała być jedynie miejscem estetycznego doznania, stając się nośnikiem politycznego i ideologicznego przekazu. Każdy element – napis, dźwięk, obraz – niósł określoną treść, zmuszając uczestnika do nieustannego odbioru i interpretacji bodźców. Widz był konfrontowany z ciągłym przepływem sygnałów, które stawały się narzędziem wpływu i manipulacji. W rezultacie przestrzeń nabierała symbolicznego wymiaru, obnażając mechanizmy dominacji nad jednostką i nasycając całość politycznym napięciem.



*Sala Konferencyjna – początek instalacji Zbigniewa Libery.
Fot. Zbigniew Libera*



*Tabliczka informacyjna w instalacji Zbigniewa Libery, Sala Kameralna.
Fot. Krzysztof Ogłóza*



*Fragment instalacji Zbigniewa Libera.
Fot. Zbigniew Libera*



*Centralny punkt instalacji Zbigniewa Libery z obiektem Igloo.
 Fot. Zbigniew Libera*



*Detal: taśma z nadrukiem Książki i Melony stanowiąca element instalacji autorstwa Zbigniewa Libery.
Fot. Zbigniew Libera*



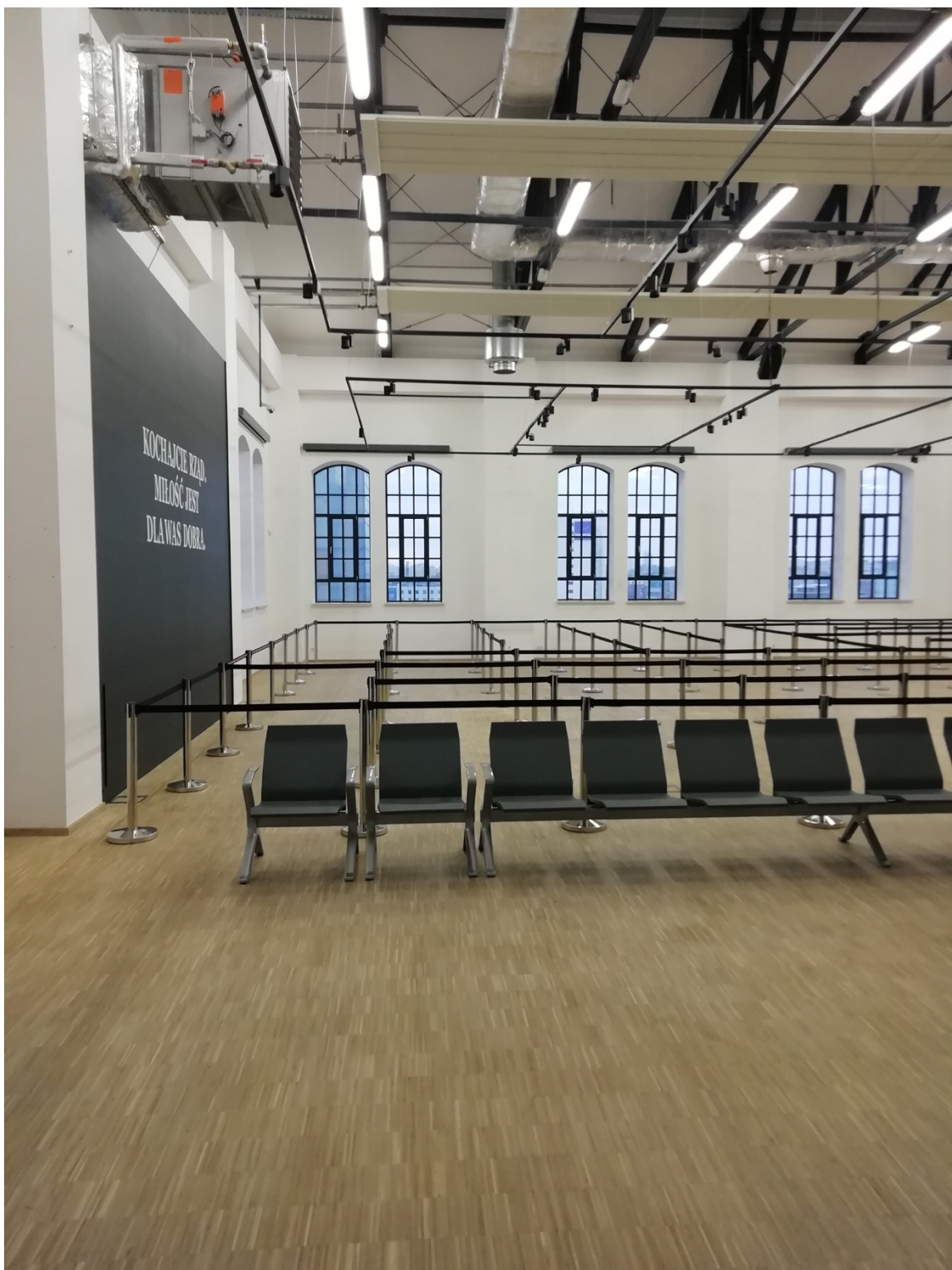
*Obiekt Igloo w instalacji Zbigniewa Libery.
Fot. Zbigniew Libera*



*Perspektywa z góry fragmentu instalacji Zbigniewa Libera.
Fot. Zbigniew Libera*



*Perspektywa z góry fragmentu instalacji Zbigniewa Libera.
Fot. Zbigniew Libera*



*Zakończenie instalacji Zbigniewa Libery.
Fot. Zbigniew Libera*



*Wyjście dla osób 50+ w ramach instalacji Zbigniewa Libera.
Fot. Zbigniew Libera*



*Tabliczka informacyjna – element instalacji Zbigniewa Libery.
Fot. Zbigniew Libera*

2.2. Film

Decyzja o realizacji filmu na podstawie pierwszego i ostatniego rozdziału tekstu Taboriego zapadła w naszym zespole jednomyślnie i z dużym entuzjazmem. Wynikała z naszej fascynacji filmem, potrzeby opowiedzenia linearnej historii, a przede wszystkim z głębokiego przekonania, że to forma powinna odgrywać kluczową rolę – stać się głównym bohaterem dzieła i punktem wyjścia wszystkich decyzji artystycznych. Roland Barthes w książce *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* podkreślał, że maska – czyli zewnętrzna postać, wizualny kształt – stanowi *sens w stanie absolutnie czystym*¹⁵. Parafrazując jego myśl, można więc powiedzieć, że forma nie jest jedynie oprawą treści, lecz jej najgłębszym sensem – znaczeniem, które przybiera kształt.

Każdy z nas – Emilia Sadowska jako absolwentka łódzkiej PWSTiF, Zbyszek po doświadczeniach w Szkole Wajdy i debiucie fabularnym, a także ja i Agnieszka – traktował film nie tylko jako medium, ale jako przestrzeń twórczego wyzwania. Byliśmy spragnieni spotkania z materią, która, jak przewidywaliśmy, wymusi na nas inne sposoby myślenia i działania. Fundamentem naszej decyzji było również świadome i konsekwentne podążanie za sentencją Taboriego: *Sztuka, którą piszę, jest, nazwijmy to, projektem. Propozycją, z którą aktorzy robią różne rzeczy. Chodzi o jak, nie o co*¹⁶. Potraktowaliśmy te słowa nie jako metaforyczne hasło, lecz jako precyzyjne zadanie badawcze: stworzyć dzieło, w którym forma staje się głównym nośnikiem sensu. Film nie był dla nas jedynie kolejnym medium czy dodatkiem inscenizacyjnym, lecz przede wszystkim przestrzenią eksperymentu i badania formy – laboratorium, w którym mogliśmy testować, konfrontować i przekształcać konwencję oraz aktorstwo.

Analityczno-koncepcyjne poszukiwania doprowadziły nas do kina noir. Wybór tej konwencji nie był przypadkowy ani jedynie estetycznym gestem. W naszym przekonaniu w sposób naturalny korespondowała ona ze światem wykreowanym przez Taboriego. Gatunkowe cechy noir – atmosfera mroku, fatalizmu, moralnej niejednoznaczności – doskonale współgrały z tematami i dramaturgią *Przedwczesnego odejścia*. Gra światła i cienia, labirynt narracji, obecność motywu winy i kary harmonijnie wpisywały się w nasze rozumienie bohaterów, zwłaszcza Karla i Santory. Karl jako moralnie dwuznaczny protagonista idealnie odzwierciedlał archetyp

¹⁵ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 61.

¹⁶ George Tabori, *Przedwczesne...*, dz. cyt., s. 1.

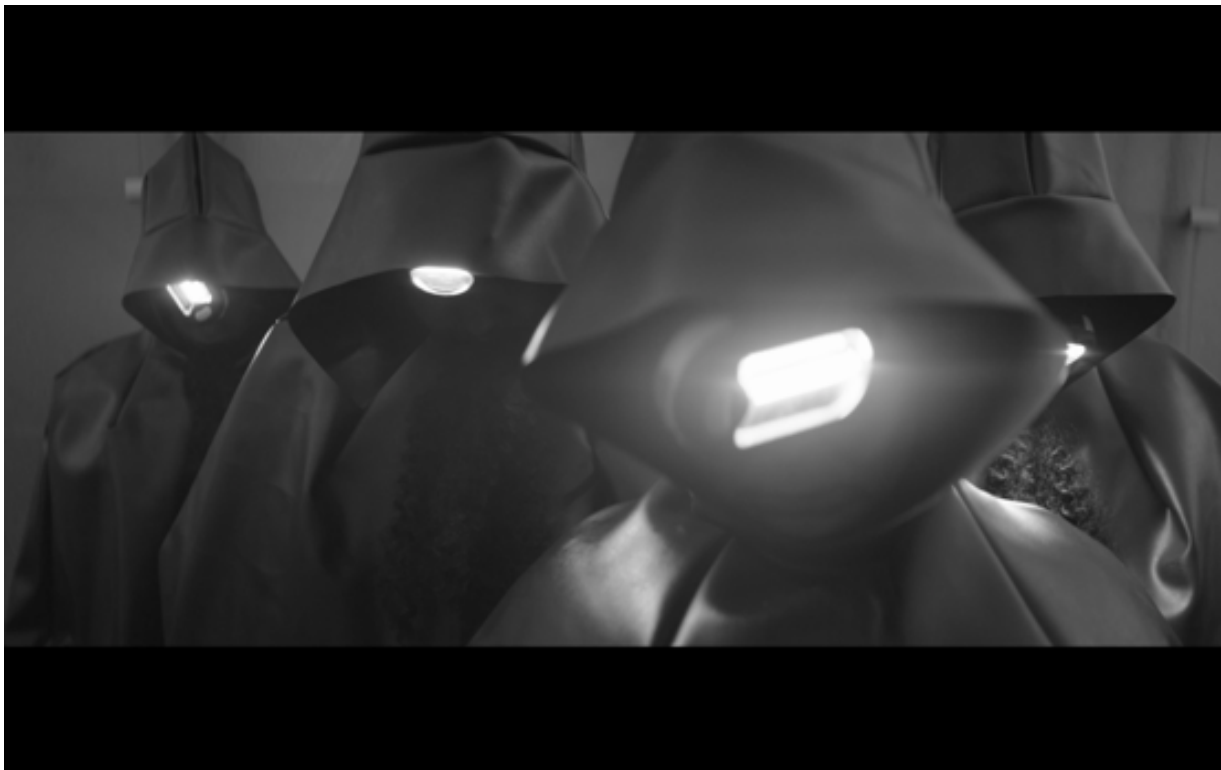
mężczyzny noir: zagubionego, uwikłanego w sieć sprzeczności i kompromisów. Z kolei Santora, kreowana na figurę femme fatale, w pełni realizowała cechy kobiety kusicielki – magnetycznej, uwodzicielskiej, a jednocześnie destrukcyjnej. Kino noir – ze swoją estetyką, psychologiczną ambiwalencją postaci, grą światłocieniami – stało się dla nas metaforą wewnętrznych sprzeczności współczesnego człowieka oraz symbolem duchowego i egzystencjalnego kryzysu.

Paul Schrader trafnie zauważył, że (...) *film czarny definiuje się raczej przez tonację niż gatunek* (...) ¹⁷, że jego istotą jest specyficzna tonacja stylistyczna i emocjonalna. Innymi słowy, noir można rozumieć jako swoisty „stan ducha” – strukturę formalną pozwalającą wyrazić pesymizm oraz moralną ambiwalencję współczesnego świata. Taka definicja otworzyła przed nami możliwość swobodnej reinterpretacji. Świadomie zdecydowaliśmy się na formę, która z jednej strony jest głęboko zakorzeniona w tradycji, a z drugiej otwiera przestrzeń na przekształcenie i twórcze przesunięcia. Nie chodziło nam jedynie o nostalgiczne odtworzenie konwencji noir, lecz także o świadomy gest – sprawdzenia, w jaki sposób ta estetyka może funkcjonować współcześnie i czy dzięki nadaniu jej nowego kontekstu, między innymi za sprawą futurystycznych kostiumów i odważnych środków formalnych, może uzyskać nową aktualność i znaczenie. To właśnie w kostiumach zaprojektowanych przez Martę Szypulską najpełniej ujawnia się nasz dialog z tradycją: zachowując ducha noir, wprowadziliśmy estetykę współczesną, niemal cybernetyczną, podkreślając tym samym aktualność tej estetyki w dzisiejszym świecie.



*Kostiumy do finałowej sceny z filmu. Na zdjęciach: Krzysztof Ogłóza jako Karl
oraz Agnieszka Roszkowska jako Santora.
Fot. Krzysztof Ogłóza*

¹⁷ Paul Schrader, *Uwagi o filmie noir*, tłum. Kordian Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 70.



*Kostiumy autorstwa Marty Szypulskiej dla funkcjonariuszy politycznej policji POL-POL.
Fot. Filip Dziworski*

Równie istotnym aspektem naszego eksperymentu było podejście do pracy nad rolą. Mimo że filmowa materia jest szczególnie wrażliwa na psychologiczną prawdę i wiarygodność, rozmyślnie odrzuciliśmy klasyczny model psychologicznego budowania postaci. Zamiast skupiać się na analizie bohatera, motywacji i monologach wewnętrznych, postawiliśmy na pełne zawierzenie działaniu, sytuacji i okolicznościom. Inspirowaliśmy się myślą Stephena Booka, według którego analiza psychologiczna nie jest jedynym sposobem wchodzenia w rolę; można to osiągnąć poprzez „żywe działanie”. Jak podkreśla sam Book: *Granie to działanie i zawsze można zrobić jeszcze więcej (...). Działanie ciała, działanie fizyczne, bez wyznaczonego celu dokonuje się teraz, w danym momencie*¹⁸. Razem z Agnieszką Roszkowską budowaliśmy postać, wychodząc od precyzyjnie zaplanowanych i wyreżyserowanych działań. Ufaliśmy formalnym założeniom i w pełni im się poddawaliśmy, sprawdzając „tu i teraz”, jakie emocje, jaka kondycja psychofizyczna oraz jakie relacje z partnerem mogą się z nich wyłonić. Konwencja noir, ze swoimi wyrazistymi ramami, stworzyła dla nas szczególny rodzaj dyscypliny. Każdy gest, spojrzenie, każdy moment obecności miały znaczenie

¹⁸ Stephen Book, *Podręcznik dla aktorów. Technika improwizacji*, tłum. Ewa Ziegler-Brodnicka, PWN, Warszawa 2020, s. 18.

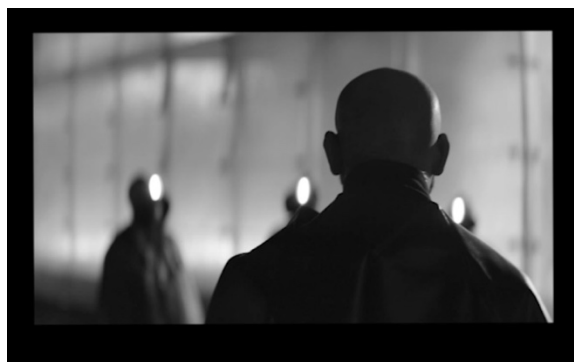
przede wszystkim jako znak formalny, a nie wyraz wewnętrznego psychologizmu. Dzięki temu praca aktorska stawała się ćwiczeniem precyzji, ale również aktem twórczej wolności – wolności wynikającej z pełnego zaufania do formy i jej ograniczeń.

Byliśmy gotowi funkcjonować jak znaki graficzne, świadomie stając się elementem kadru, częścią kompozycji obrazu, podporządkowani statyczności, ruchowi, sytuacji, gestowi i działaniu. Nie baliśmy się podejmować sztucznych, czasem wręcz fałszywych sytuacji, by sprawdzić, dokąd nas one zaprowadzą aktorsko i jaką nową przestrzeń doświadczenia otworzą. Warto podkreślić, że wszystkie role – zgodnie z wolą autora – zostały zagrane wyłącznie przez nasz aktorski duet, co stanowiło wyjątkowe wyzwanie formalne i performatywne. Ten zabieg uświadomił nam motyw płynności tożsamości Karla i Santory, a jednocześnie podkreślił ambiwalencję moralną oraz temat wielości i zmienności ludzkich ról.

Realizacja filmu była jednocześnie procesem badania granic formy. Każdy etap – od koncepcji kadru, przez wybór lokalizacji, aż po ostateczny montaż – podporządkowany był pytaniu o możliwości i ograniczenia przyjętej konwencji. Był integralną częścią refleksji artystycznej, a nie wyłącznie zapleczem technicznym. W tej formalnej dyscyplinie odnaleźliśmy twórczą wolność: w pełnym zaufaniu do struktury, w odwadze poruszania się w jej ramach. Film i przyjęta konwencja noir stały się w naszym projekcie także prowokacją, zmuszającą do postawienia pytania o to, jak współczesny artysta może wypełnić dawną strukturę nową treścią.

Proces twórczy filmu rozwijał się etapami. Ostateczna wieloe ekranowa forma wyświetlania wyłaniała się stopniowo, poprzez wspólny dialog zespołu oraz montaż. Umberto Eco podkreślał, że *każde dzieło sztuki, ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nie naruszającym w niczym jego niepowtarzalnej istoty. Każda percepcja dzieła jest więc zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło odżywa na nowo w oryginalnej perspektywie*¹⁹. Film stał się właśnie takim dziełem: otwartą przestrzenią spotkania i współtworzenia, świadectwem naszej wiary, że świadoma, konsekwentna praca w ramach wybranej estetyki pozwala odkrywać najgłębsze warstwy doświadczenia artystycznego, balansując między konstrukcją a żywym, nieprzewidywalnym działaniem.

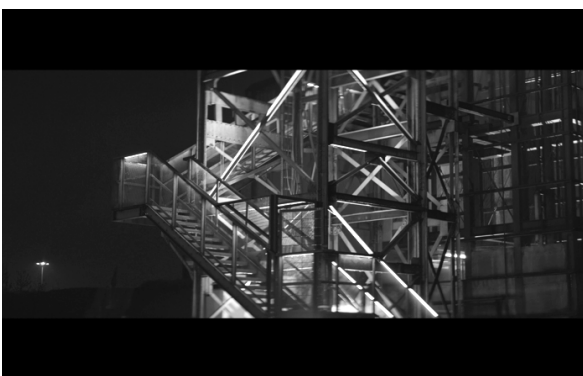
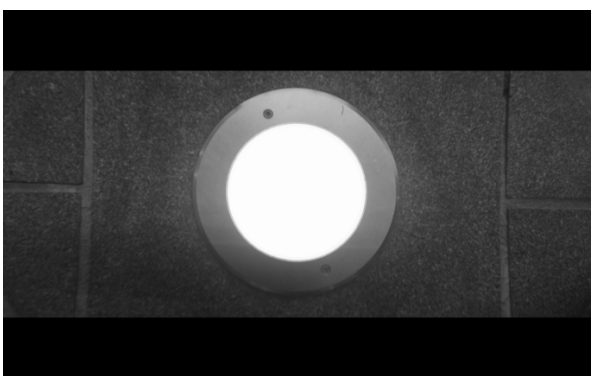
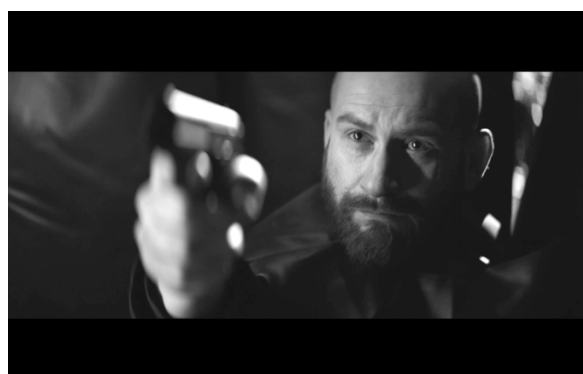
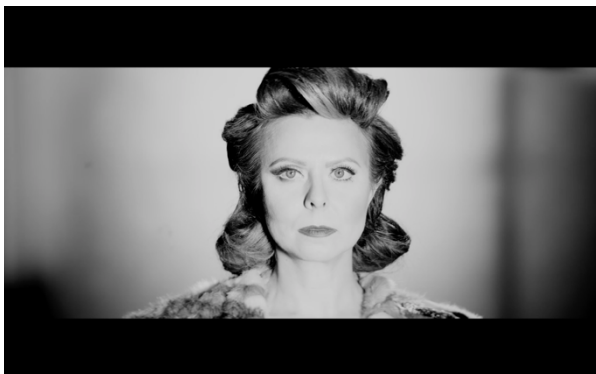
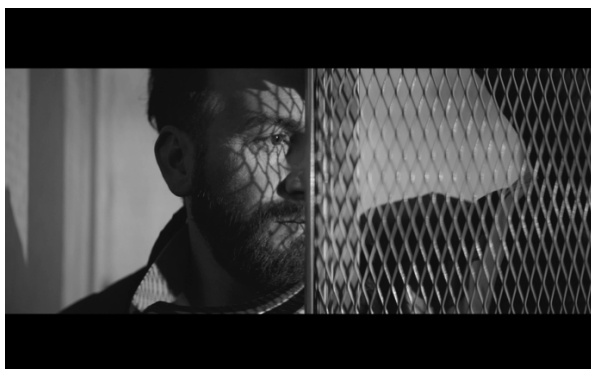
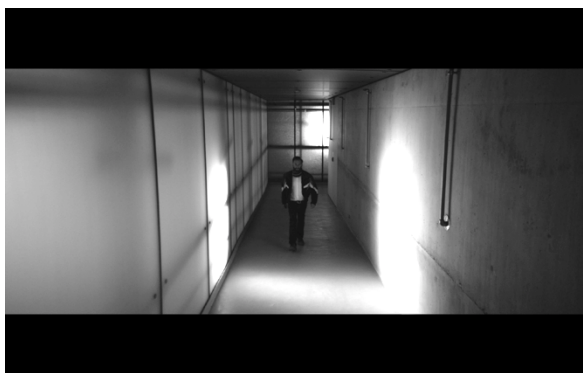
¹⁹ Umberto Eco, *Dzieło otwarte*, tłum. Leszek Serafinowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 26–27.



*Kadry z filmu do instalacji Zbigniewa Libery. Na zdjęciach: Agnieszka Roszkowska i Krzysztof Ogłóza.
Fot. Filip Dziworski*



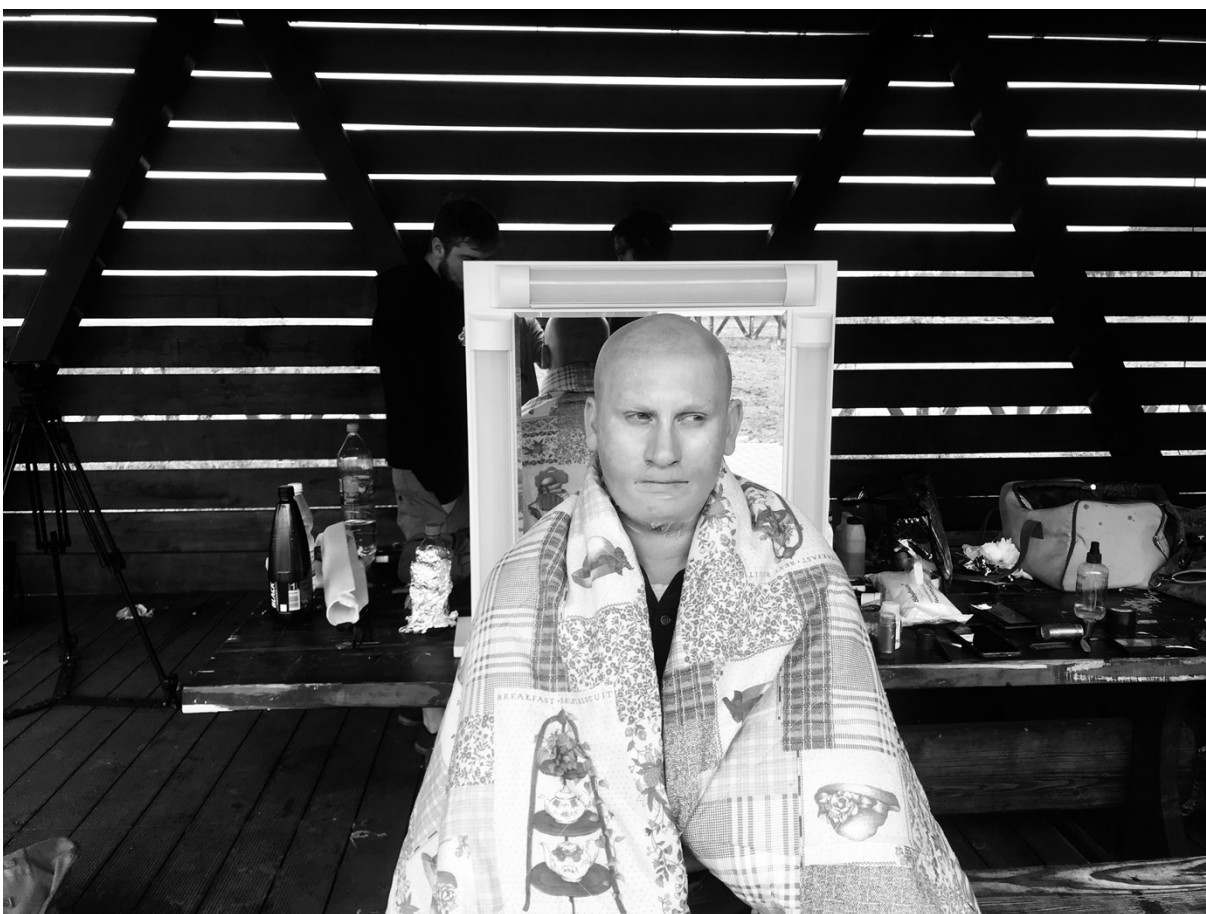
*Kadry z filmu do instalacji Zbigniewa Libery. Na zdjęciach: Agnieszka Roszkowska i Krzysztof Ogłóza.
Fot. Filip Dziworski*



*Kadry z filmu do instalacji Zbigniewa Libery. Na zdjęciach: Agnieszka Roszkowska i Krzysztof Ogłóza.
Fot. Filip Dziworski*



*Krzysztof Ogłóza jako major Barfus z filmu do instalacji Zbigniewa Libery.
Fot. Filip Dziworski*



*Charakteryzacja do filmu: Krzysztof Ogłóza jako Karl.
Fot. Agnieszka Roszkowska*



Próba charakteryzacji autorstwa Izabeli Jahnz do filmu powstałego w ramach instalacji Zbigniewa Libery. Na zdjęciu: Agnieszka Roszkowska i Iza Jahnz. Fot. Krzysztof Ogłóza



Próba charakteryzacji autorstwa Izabeli Jahnz do filmu powstałego w ramach instalacji Zbigniewa Libery. Na zdjęciu: Krzysztof Ogłóza. Fot. Krzysztof Ogłóza



Agnieszka Roszkowska w roli Santory, w kostiumie zaprojektowanym przez Martę Szypulską, podczas próby do filmu realizowanego w ramach instalacji Zbigniewa Libery. Muzeum Śląskie w Katowicach, 2019 rok. Fot. Krzysztof Ogłóza



*Charakteryzacja autorstwa Izabeli Jahnz do filmu powstałego w ramach instalacji Zbigniewa Libery.
Na zdjęciu: Krzysztof Ogłóza jako Karl. Fot. Agnieszka Roszkowska*



*Charakteryzacja autorstwa Izabeli Jahnz do filmu powstałego w ramach instalacji Zbigniewa Libery.
Na zdjęciach: Agnieszka Roszkowska i Krzysztof Ogłóza. Fot. Agnieszka Roszkowska*



*Kadry z filmu do instalacji Zbigniewa Libery. Na zdjęciach: Agnieszka Roszkowska i Krzysztof Ogłóza.
Fot. Filip Dziworski*

2.3. Przestrzeń akustyczna

Hybris, rozumiana w tradycji greckiej jako nadmiar i zuchwałość, oznacza przekroczenie miary ustanowionej przez bogów i tradycję. W tragedii antycznej prowadziła ona do katastrofy bohatera, ale równocześnie stanowiła siłę twórczą, poszerzającą granice ludzkiego doświadczenia. Klasycznym przykładem tej postawy pozostaje historia Ikara: lot ku słońcu, którego konsekwencją jest upadek. Ikar nie ginie z niewiedzy, lecz z pragnienia przekroczenia granic; dlatego jego historia powraca w kulturze jako metafora ryzyka i odwagi artystycznej. Podobny mechanizm odsłania *Frankenstein*²⁰ Mary Shelley. Victor Frankenstein, dążąc do poznania tajemnicy życia, tworzy istotę wymykającą się spod jego kontroli, co prowadzi do klęski. Shelley pokazuje tu dramat pychy twórczej – aktu kreacji, który rości sobie boskie prerogatywy, a w konsekwencji obraca się przeciwko samemu twórcy. Oba przykłady wskazują, że pycha artystyczna nie jest jedynie winą, lecz ambiwalentną siłą: warunkiem przekraczania granic i zarazem źródłem ryzyka.

Podobną logikę rozpoznaję w naszych działaniach nad przestrzenią akustyczną. Naszą ambicją było stworzenie immersyjnej instalacji dźwiękowej – przestrzeni sound-specific, w której widz nie tylko słucha, lecz także sensorycznie zanurza się w pejzażu akustycznym odpowiadającym dramaturgii przedstawienia. Chodziło o to, aby dźwięk nie pełnił funkcji tła, lecz stał się równoległą narracją – akustycznym odpowiednikiem świata Taboriego i przestrzeni instalacyjnej Libery. Dzięki temu widz nie tylko oglądałby historię, lecz także przeżywał ją w doświadczeniu akustycznym, przemierzając narrację tak, jak przechodzi się przez przestrzeń. Rozmieszczone w różnych punktach sali małe głośniki miały kreować zróżnicowane atmosfery – od kameralnych i intymnych po monumentalne i opresyjne. Szczególną rolę wyznaczyliśmy głośnikowi na wózku, pomyślanemu jako mobilna postać – nośnik dialogów bądź muzyki, wchodzący w interakcję zarówno z aktorem, jak i odbiorcą.

Integralnym elementem koncepcji było użycie słuchawek indywidualnych, zakładanych w wybranych punktach przestrzeni. Chcieliśmy, aby dzięki nim widz doświadczał intymności: słyszał kwestie aktorów przeznaczone wyłącznie dla niego, zestawiane na żywo z tworzonymi przez nas improwizacjami muzycznymi i atmosferami. Aby uzyskać bardziej sugestywne efekty,

²⁰ Mary Shelley, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, tłum. Teresa Jeleńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

planowaliśmy również zastosowanie tzw. sztucznego ucha – mikrofonu binauralnego, zwanego także uchem sensorycznym.

Urządzenie to rejestruje dźwięk w sposób zbliżony do ludzkiej percepcji, oddając nie tylko jego natężenie i barwę, lecz także kierunek, odległość i przestrzenną głębię. W praktyce pozwala to odbiorcy doświadczyć niemal fizycznej obecności w akustycznym świecie: słyszeć głos aktora tak, jakby znajdował się tuż obok, rozpoznać odległość kroków czy poczuć atmosferę sali poprzez subtelne pogłosy i rezonanse. Zabieg ten miał sprawić, że widz – zarówno w trakcie performansu, jak i podczas zwiedzania wystawy w czasie bez działań aktorskich – wchodziłby w „żywe” relacje z przestrzenią dźwiękową, funkcjonującą niczym labirynt. Tekst, muzyka i warstwy akustyczne – dialogi, repetycje, improwizacje i warianty muzyczne – miały splatać się w fabularny pejzaż brzmieniowy.

Ważnym elementem koncepcji było twórcze opracowanie jazzowego standardu *Sometimes I'm Happy (Sometimes I'm Blue)*²¹. Motyw ten pojawia się w kluczowej scenie *Przedwczesnego odejścia* – comiesięcznej selekcji – i od początku traktowaliśmy go jako otwarty materiał do reinterpretacji. Pracowaliśmy nad różnymi wariantami tego utworu: od lekkiej, rozrywkowej improwizacji, przez brzmienia elektro-techno, aż po chóralne wykonanie przez nas a cappella, które nadawało melodii niemal liturgiczny charakter. Piosenka w swoich kolejnych przekształceniach powracała nieustannie, stając się leitmotivem całej instalacji.

Praktyka przekształcania, którą rozwijaliśmy podczas pracy nad materiałem muzycznym, otworzyła nas na możliwość wokalne reinterpretacji tekstu dramatycznego. Trzeci rozdział sztuki Taboriego potraktowaliśmy zatem jak operę – akt performatywny oparty na improwizacji wokalne w stylu operowym. W duecie z Agnieszką śpiewaliśmy cały tekst, jednocześnie tworząc na żywo muzykę na elektronicznych instrumentach w aplikacji, która umożliwiała improwizacje na multiinstrumentach. To właśnie koncepcja akustyczna nadała tej scenie ostateczny kształt: operowy śpiew i muzykowanie stały się narzędziem interpretacji Taboriego oraz sposobem wypracowania nowej konwencji, w której mogliśmy istnieć w trybie performatywnym.

W teorii projekt ten jawił się jako spójna i nowatorska całość. W praktyce okazał się jednak niemożliwy do realizacji. Brak wiedzy technicznej z zakresu akustyki i reżyserii dźwięku sprawił, że wizja przerosła nasze możliwości wykonawcze. Zamiast wielowarstwowej instalacji pozostało klasyczne nagłośnienie, kilka nagrań z offu i fragmenty muzyczne, które jedynie w szczątkowej

²¹ Vincent Youmans (muz.), Irving Caesar (sł.), *Sometimes I'm Happy (Sometimes I'm Blue)*, 1925.

formie odpowiadały naszym pierwotnym planom. To zderzenie wyobrażenia z ograniczeniami technologii i kompetencji unaocniło mi, jak blisko siebie znajdują się artystyczna ambicja i twórcze ryzyko.

Określenie „pycha” wydaje mi się w tym przypadku najtrafniejsze. Z jednej strony bowiem niosło nas przekonanie, że możemy wykraczać poza tradycyjne kompetencje aktorskie – co w wielu innych momentach procesu przynosiło realne efekty. W pracy nad ruchem, montażem obrazu czy koncepcją wizualną udawało się nam wielokrotnie przesuwąć granice własnych umiejętności. Z drugiej jednak strony projekt akustyczny ujawnił, że istnieją pola, w których artystyczna intuicja nie wystarcza – a brak wiedzy specjalistycznej prowadzi do porażki, granice twórczości nie przebiegają jedynie w obrębie odwagi czy wyobraźni, lecz także w sferze kompetencji i praktycznej wiedzy. Uświadomienie sobie tej zależności pokazało mi, jak silnie splatają się ze sobą nadmiar artystycznej pewności i potrzeba ryzyka. W tym sensie artystyczna pycha nie musi być rozumiana pejoratywnie. Nadmiar jest często warunkiem koniecznym: bez niego sztuka pozostaje w sferze reprodukcji, nie zaś kreacji. Problem polega jednak na tym, że ten sam nadmiar, który napędza proces, bywa zarazem jego zgubą. *Hybris* to energia niezbędna, ale niebezpieczna.

2.4. Sesja fotograficzna

Bohaterowie sztuki George’a Taboriego tworzą wizerunki, by przetrwać. Pytanie, czy którykolwiek z tych wizerunków jest prawdziwy, pozostaje jednak otwarte. Analogiczny mechanizm obserwujemy w dzisiejszym świecie, gdzie każdy z nas może kreować siebie w nieskończonych odsłonach, zmieniając wizerunek dzięki cyfrowym retuszom, filtrom, zabiegom estetycznym czy chirurgicznym. W rzeczywistości, w której coraz śmielej wyrażamy swoją tożsamość płciową, wybieramy własne zaimki i formy identyfikacji, granica między tym, co „autentyczne”, a tym, co „wykreowane”, staje się coraz bardziej płynna. Problem konstruowania siebie przestaje być jedynie kwestią społeczną – staje się zagadnieniem filozoficznym, kulturowym i egzystencjalnym.

Inspiracją do stworzenia fotograficznej części projektu były dwa zasadnicze impulsy. Pierwszym z nich było założenie Taboriego, wyrażone we wstępie do *Przedwczesnego odejścia*:

*Jeszcze nigdy nie robiłem czegoś takiego, żeby sztukę, która właściwie wymaga 18 aktorów, zrobić tylko z dwoma. To zupełnie nowa rzecz, toteż jestem rad. That turns me on. (...) Jestem za prostotą. Zawsze szukam prostoty*²².

Drugim impulsem była refleksja nad płynnością i wielowarstwowością tożsamości, która skłoniła nas do stworzenia osiemnastu fotograficznych portretów – dziewięciu kobiecych i dziewięciu męskich – w których dwoje aktorów (Agnieszka Roszkowska i Krzysztof Ogłóza) wciela się w postacie reprezentujące różne etapy życia: od dzieciństwa, przez dorosłość, aż po starość.

Nasze poszukiwania rozpoczęły się w 2015 roku, a sama sesja fotograficzna została zrealizowana w 2019 roku. Ten kilkuletni proces pozwolił na istotną ewolucję pierwotnych założeń oraz pogłębienie pierwszych intuicji. Na początku skupialiśmy się na budowaniu odrębnych biografii i realistycznych historii dla każdej z osiemnastu postaci, odwołując się do klasycznego, psychologicznego modelu pracy aktorskiej. Choć początkowo było to dla nas fascynujące wyzwanie, z czasem okazało się, że takie podejście nie przynosi satysfakcji twórczej. Zaczęliśmy dostrzegać, że nasze działania, mimo poszukiwań, wracają wciąż do znanego nam schematu psychologicznego realizmu – opierającego się na analizie motywacji, ciągach przyczynowo-skutkowych czy spójności psychologicznej. Zamysł, by każda postać miała stać się odrębną indywidualnością, zamykał nas w znanych ramach, prowadził w kierunku instytucjonalnego trybu pracy: opartego na hierarchii podziału ról, kalkulowania, „kto gra więcej, kto mniej”. Było to sprzeczne z naszym pierwotnym założeniem, które zakładało ucieczkę od schematycznych struktur i gotowych rozwiązań.

Kluczowym momentem w naszym procesie stała się pogłębiona analiza problemu eliminacji, wizerunku, maski i tożsamości. Amerykański socjolog Robert Ezra Park w książce *Race and Culture* pisał:

To prawdopodobnie nie jest zwykły przypadek historyczny, że słowo osoba (ang. person) w swoim pierwotnym znaczeniu oznacza maskę. Jest to raczej uznanie faktu, że każdy zawsze i wszędzie,

²² George Tabori, *Przedwcześnie...*, dz. cyt., s. 3.

*mniej lub bardziej świadomie, odgrywa jakąś rolę... To właśnie w tych rolach znamy się nawzajem; to w tych rolach poznajemy samych siebie*²³.

W kontekście sztuki George’a Taboriego staje się jasne, że maska pełni funkcję ochronną, wręcz ocalającą życie – stanowi antidotum na wykluczenie i śmierć. W futurystycznym państwie Taboriego ukrycie wieku to jedyna strategia uniknięcia eliminacji. Symboliczne znaczenie zyskuje brutalne pytanie majora Barfusa: *Wiek?*²⁴. Podobnie jego komentarz do Karla: *Niech pan zdejmie tę głupią maskę*²⁵. Ukazuje to, że wizerunek staje się kwestią życia i śmierci. Jeśli potraktować ten motyw metaforycznie, łatwo dostrzec, że problematyka maski i wizerunku dotyczy każdego z nas. Współczesny człowiek funkcjonuje w rzeczywistości zdominowanej przez obrazy, medialne narracje oraz nieustanną potrzebę autoprezentacji. Maski i wizerunek stają się nie tylko narzędziami przetrwania, lecz także wyrazem głęboko zakorzenionego lęku przed odrzuceniem, porażką czy brakiem społecznej akceptacji.

W kulturze współczesnej wizerunek jawi się jako narzędzie konstruowania iluzorycznego „ja”, współczesna maska nie służy już wyłącznie ukryciu prawdy, lecz często staje się narzędziem tworzenia fałszywego obrazu siebie – projektem wyidealizowanej wersji własnej tożsamości, wykreowanej w celu zdobycia uznania i uniknięcia konfrontacji z realnym „ja”. Jak zauważa Erving Goffman: *Czasem jednostka działa w sposób głęboko wyrachowany, zachowując się w określony sposób tylko po to, by zrobić na innych określone wrażenie, które najpewniej wywoła reakcję taką, jaką chciałyby uzyskać*²⁶. Współcześnie ta potrzeba staje się niemal obsesyjna – jednostka, niczym aktor, odgrywa narzucony przez kulturę scenariusz, nieustannie balansując między prawdą a inscenizacją. Obrazy, role i wizerunki coraz częściej funkcjonują niezależnie od tego, kogo lub co mają przedstawiać. W tym kontekście trafne okazują się diagnozy Jeana Baudrillarda z *Symulaków i symulacji*, gdzie wskazuje on, że współczesna kultura produkuje znaki i przedstawienia pozbawione już swojego odniesienia do rzeczywistości. Andrzej Szahaj,

²³ Robert Ezra Park, *Behind Our Masks*, „Survey Graphic” 56, nr 3 (maj 1926), s. 137; przedruk w: *Race and Culture*, Free Press Glencoe, IL 1950. Oryg.: „It is probably no mere historical accident that the word *person*, in its first meaning, is a *mask*. It is rather a recognition of the fact that everyone is always and everywhere, more or less consciously, playing a role ... It is in these roles that we know each other; it is in these roles that we know ourselves.” [tłum. własne].

²⁴ George Tabori, *Przedwcześnie...*, dz. cyt., s. 6.

²⁵ Tamże, s. 33.

²⁶ Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021, s. 36.

komentując myśl francuskiego filozofa, pisał wręcz, że mamy dziś do czynienia z *kopią bez oryginału, znakiem bez odniesienia, mapą bez terytorium*²⁷. Wizerunek staje się więc autonomicznym bytem, nieodwołującym się już do żadnej „prawdziwej” tożsamości. To zjawisko współcześnie prowadzi do paradoksu: człowiek konstruuje siebie, by przetrwać symbolicznie – by uniknąć porażki, braku sukcesu, a nawet by uciec przed koniecznością akceptacji własnych niedoskonałości, starzenia się czy braku atrakcyjności.

Susan Sontag zwracała uwagę, że *fotografia stała się jednym z najważniejszych wynalazków zwiększających skalę naszych doznań, a to wskutek stworzenia pozorów uczestnictwa*²⁸. Fotografia, podobnie jak współczesny wizerunek, nie jest więc jedynie narzędziem dokumentacji, lecz sposobem inscenizacji siebie – narzędziem władzy nad własnym obrazem. Jak dodaje Sontag: *Choć w pewnym sensie aparat fotograficzny „chwytą” rzeczywistość, nie dopuszczając do całkowicie dowolnej interpretacji, ogólnie rzecz biorąc fotografie – podobnie jak malowidła i rysunki – są także interpretacjami świata*²⁹. W tym sensie obraz fotograficzny może stać się pułapką: zmuszać do nieustannego podtrzymywania wykreowanej tożsamości, nierzadko kosztem autentyczności i wewnętrznej spójności.

Podobny trop podejmuje Zbigniew Libera, który wprost podkreśla inscenizacyjny wymiar fotografii i jej rolę w budowaniu pamięci zbiorowej. Jak zauważa: *Interesuje mnie to, że fotografia mówi to, co chce, i że można ją inscenizować. Żadna z tych wielkich fotografii, jakie mamy w pamięci zbiorowej, to nie jest fotografia ot tak złapana*³⁰. Ta perspektywa demaskuje złudzenie obiektywności fotografii: obrazy, które stają się ikonami kultury, są w istocie produktami świadomej inscenizacji. W połączeniu z myślą Sontag i Baudrillarda pozwala to widzieć fotografię – a szerzej: obraz – jako mechanizm, który nie tyle odzwierciedla, ile kreuje rzeczywistość.

Claude Cahun i Cindy Sherman, operując w obszarze autoportretu, ujawniały, że wizerunek jest zawsze konstruktem, nigdy ostatecznym ani prawdziwym. Sherman, w serii *Untitled Film Stills* (1977–1980), wcielała się w stereotypowe role kobiet, demaskując kulturowe mechanizmy

²⁷ Andrzej Szahaj, *Jean Baudrillard – między rozpaczą a ironią*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 2, s. 23.

²⁸ Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magała, WAiF, Warszawa 1986, s. 11–12.

²⁹ Tamże, s. 8.

³⁰ Zbigniew Libera, w wywiadzie Joanny Glinkowskiej *Fotografia mówi to, co chce mówić*, miejmiesce.com, 2015, <https://miejmiesce.com/sztuka/zbigniew-libera-fotografia-mowi-to-co-chce-mowic> [dostęp: 2.06.2025].

tworzenia kobiecości jako maski. Podobnie Cahun, eksperymentując z androgenicznym wizerunkiem, pokazywała płynność i performatywność tożsamości.

Przyjrzyjmy się teraz scenie comiesięcznej selekcji, która w ujęciu autora jawi się niczym teatr – z wyraźnie wyznaczoną przestrzenią i rolami, jakie przyjmują uczestnicy – w którym widać, jak przestrzeń staje się miejscem gry między tym, co jawne, a tym, co ukryte, między maską a prawdziwą tożsamością.

Cztery reflektory przecinają się na podwórzu, dzieląc je na czarno-białe odcinki. Oprawcy zniknęli w budynkach, które zdają się teraz tętnić życiem, cztery czy pięć żaluzji podnosi się i przez krótką chwilę odsłania to, co dzieje się za nimi, postaci biegające pośpiesznie w tę i z powrotem. Major siedzi teraz sam przy stole. Skrzyżował nogi i zapala papierosa: palenie w mieście jest ustawowo zabronione, ale major, który nie przejmuje się prawem, wydmuchuje kółko dymu w powietrze i kaszle sucho. Dwadzieścioro lub dwadzieścioro pięcioro ludzi wybiega teraz z budynków, kilkoro z walizkami; uprzejmie ponaglani przez oprawców, otrzymują rozkaz ustawienia się w stosownej odległości od stołu. Major z miłym uśmiechem wita ludzi skinieniem głowy i pyta, nie zwracając się do nikogo konkretnego:

Wiek?

Kobieta z walizką wzrusza ramionami i odpowiada:

Pięćdziesiąt jeden, panie!

Na lewo – mówi major, ciągle jeszcze uśmiechnięty i notuje coś na kartce z listą nazwisk.

Wiek? – pyta dalej, nie zwracając się do nikogo konkretnego.

Pewien, nie można tego określić inaczej, dystyngowany pan w garniturze w kratkę, wywijający parasolem, podchodzi do stołu i oznajmia poufnie:

Przypuszczalnie Czarny Autobus już czeka. Ostatnim razem nie mogłem stawić się na comiesięcznej kontroli, byłem w szpitalu, zapalenie woreczka żółciowego.

Wiek?

Nie mniej niż pięćdziesiąt trzy – odpowiada mężczyzna. – Czy mogę pożegnać się z żoną?

Nie czekając na odpowiedź, odwraca się do wysokiej kobiety i długo trzyma ją w objęciach.

Na lewo – przerywa mu major i znowu notuje coś na kartce z listą nazwisk. Zanim udaje mu się zadać zwyczajowe pytanie, do stołu podchodzi, nie, zbliża się tanecznym krokiem jakiś niski mężczyzna o pomarszczonej twarzy, rozpościera szeroko ramiona w geście ze staromodnego wodewilu i woła:

Mam sto dwadzieścia lat!

Szczerzy się w uśmiechu, major uprzejmie odwzajemnia jego uśmiech, mężczyzna wyciąga w teatralnym geście rękę, major bierze ją posłusznie, potrząsa nią, a potem wyciera dłoń, twarz mężczyzny rozpromienia uśmiech od ucha do ucha, stepując wykonuje całą serię kroków, okręca się, po chwili znowu się odwraca z twarzą wzniesioną ku reflektorowi, podkurczonymi kolanami wykonuje krokiem stepowym jakiś jeszcze starszy taniec, lewa ręka, wysoko w powietrzu, drży rytmicznie.

„Sometimes I’m happy” – śpiewa roztrzęsionym głosem – „Sometimes I’m blue...”.

Uprzejmość majora się skończyła.

Na lewo – mówi.

Mężczyzna zmierza w rytmie shimmy do drzwi, kończy przedstawienie i chytrze odwraca twarz w stronę stołu.

Idę – jęczy z groźbą w głosie i znika.

Z dużą walizką w ramionach staje teraz przy stole korpulentna kobieta, udając opieszałość; jedynie kilka kropel potu pod nosem zdradza jej rozpacz.

Jestem stara, bardzo stara – mówi, wcale tak nie myśląc. – Proszę pana o drobną przysługę, mój syn Alexander pragnąłby mi towarzyszyć. On lubi czarne autobusy.

W jakim jest wieku?

W marcu skończył dwadzieścia jeden lat.

Major uprzejmie potrząsa głową.

Na lewo – mówi.

Kulejąc zbliża się tłusty chłopak, nachyla się z nabrzmiałą twarzą idioty nad stołem, jego paluszki wczepiają się w nagłym skurczu w stół, gotowe go przewrócić, język w ustach pojawia się i znika, puste oczy zamykają się niebezpiecznie przed majorem.

Chcę iść z mamusią – bełkocze. Wali pięściami w stół, dwaj oprawcy podnoszą go, podczas gdy on wymiotuje ze wzburzenia. – Nikt mnie nie powstrzyma, nikt!

Zapada cisza. Major potrząsa głową, notuje coś na kartce z listą nazwisk i pyta, nie zwracając się do nikogo konkretnego:

*Wiek?*³¹

W zacytowanej scenie przedstawiony zostaje nie tylko przekrój społeczeństwa – od dziecka po osobę w podeszłym wieku – lecz także szerokie spektrum strategii przetrwania: kostiumy, maski, działania o wyrazie teatralnym, czasem abstrakcyjnym, a momentami wręcz nierealistycznym charakterze. Cała inscenizacja, z postacią majora Barfusa palącego papierosa i zadającego pozornie proste pytanie: *Wiek?*, przywodzi na myśl wyreżyserowany spektakl, w którym każda postać ukrywa się pod kolejną maską i w którym granica między prawdą a fikcją staje się trudna do rozpoznania. Pojawia się wówczas pytanie o autentyczność: co w tej rzeczywistości pozostaje prawdziwe, a co jest w pełni wykreowane?

W realizowanym przez nas filmie Karl, grany przez tego samego aktora, ukazuje również różne oblicza – w istocie trzy równoległe „twarze”. Choć jego prawdziwa twarz nie zawsze jest jawnie przedstawiona, aktor wciela się w postać milicjanta ścigającego samego siebie oraz wykonującego własne rozkazy. Ta konstrukcja prowadzi także do pytania: która z tych tożsamości jest autentyczna?

W warunkach współczesnej kultury, zdominowanej przez estetykę i kreację, wizerunek funkcjonuje jako narzędzie symbolicznego przetrwania, a zarazem element społecznej gry. To mechanizm umożliwiający uniknięcie odrzucenia oraz tworzenie iluzji. Jednak w tej nieustannej grze łatwo o zatarcie granicy między tym, co prawdziwe, a tym, co całkowicie wykreowane. W tym sensie współczesna maska, podobnie jak w tekście Taboriego, staje się jednocześnie formą ocalenia

³¹ George Tabori, *Przedwczesne...*, dz. cyt., s. 5–9.

i pułapką. Pozwala przetrwać – zarówno symbolicznie, jak i społecznie – ale może również prowadzić do alienacji, utraty kontaktu z własnym „ja” i zakwestionowania osobistej prawdy.

Refleksja nad tymi zagadnieniami doprowadziła do zasadniczego przewartościowania dotychczasowych założeń i umożliwiła wyjście poza tradycyjny, oparty na metodzie Stanisławskiego model budowania postaci. Koncentracja na masce – rozumianej zarówno jako strategia przetrwania, jak i narzędzie autoprezentacji – pozwoliła nam przesunąć uwagę z jednostkowej psychologii na formę oraz symboliczny wymiar działania. Z dzisiejszej perspektywy uderza, jak bardzo te rozważania okazały się trwałe i jak silnie korespondują ze współczesnymi zjawiskami społecznymi. Znaczenie miała także nasza decyzja o odrzuceniu podziału ról według płci i rozważenie możliwości, aby Agnieszka mogła zagrać Karla, a Krzysztof – Santorę. Realizacja tego założenia w próbie czytanej, ale także już samo dopuszczenie takiej opcji otworzyło wyobraźnię i nową perspektywę: spowodowało w nas, aktorach, odejście od myślenia w kategoriach „mojej roli” i pozwoliło spojrzeć na postaci jak na metafory reprezentujące uniwersalne pytania o człowieka. Świadomie przyjęliśmy założenie, że wszystkie postaci obecne w świecie Taboriego są jedynie różnymi wariantami Karla i Santory – a być może wyłącznie Karla. Co więcej, zaczęliśmy odczytywać ich losy jako archetypiczne opowieści: o przetrwaniu, potrzebie zmiany, strategiach ukrywania się, manipulacji i nieustannym negocjowaniu tożsamości. Porzucenie egocentrycznego podejścia aktorskiego okazało się możliwością stworzenia przestrzeni do głębszej refleksji nad formą, symbolem oraz dystopijną metaforą maski jako strategii przetrwania. Choć finalnie powróciliśmy do klasycznego podziału ról, nasze rozumienie postaci i całej opowieści uległo transformacji. W rezultacie uzyskaliśmy nowe narzędzie twórcze – fotografie.

Podsumowując, przejście od realistycznego budowania postaci do pracy z formą i metaforą otworzyło nowy wymiar rozumienia całego projektu. Wyzwoliło nas z konieczności psychologicznego uzasadniania każdej roli i pozwoliło skupić się na uniwersalnych pytaniach o naturę człowieka, prawdę wizerunku i mechanizmy społecznej selekcji. Tak doszliśmy do twórczości Zbigniewa Libery, którego fotografie były dla nas źródłem inspiracji. Wspólnie zdecydowaliśmy się, że fotografia stanie się przestrzenią do zbudowania osiemnastu wizerunków, które miałyby wyrażać kondycję postaci Taboriego. Wcieliliśmy się – aktorzy Agnieszka Roszkowska i Krzysztof Ogłóza – w dziewięć postaci kobiecych i dziewięć męskich, reprezentujących kolejne etapy życia: od dzieciństwa aż po starość. Jednym z kluczowych

motywów sesji był temat wieku. Postanowiliśmy symbolicznie sportretować postacie od dziecięcej niewinności po skrajnie zaawansowaną starość (nawet do 101 lat, jak u jednego z bohaterów sztuki).

Przygotowaliśmy rozbudowany zestaw kostiumów i rekwizytów, a profesjonalna charakterystyka stała się jednym z kluczowych elementów kreacji. W trakcie sesji fotograficznej pracowaliśmy według precyzyjnych, często lapidarnych poleceń Libery: „uśmiechnij się”, „mocniej”, „bardziej zamglone oko”, „silniej”, „nic nie wyrażaj”. Ten sposób prowadzenia miał w sobie coś paradoksalnego: z jednej strony był rygorystyczny, niemal opresyjny, z drugiej – otwierał przestrzeń wolności i nieprzewidywalności. Emocje nie wynikały z kontrolowanej gry aktorskiej, lecz pojawiały się spontanicznie, wywołane serią prostych impulsów – gestem, spojrzeniem, fizycznym dyskomfortem.

Z dzisiejszej perspektywy widzę, że była to metoda w pełni zgodna z filozofią Libery, który wielokrotnie podkreślał, że fotografia nie powinna „chwycić” przypadkowych fragmentów rzeczywistości, lecz być świadomym jej odtworzeniem i inscenizacją. Jak sam mówił: *Nawet nie noszę ze sobą aparatu. Kiedy rzuca mi się w oczy coś intrygującego, próbuję to zapamiętać, aby później odtworzyć. Wtedy świadomie aranżuję wszystko tak, żeby było jak najmniej odwracających uwagę elementów, w które obfitują zdjęcia „chwytane”, a nie „tworzone”*³². W tym sensie Libera nadał naszemu procesowi wyrazisty kierunek – skupiliśmy się na świadomie kreowanych obrazach, które – choć inscenizowane – miały siłę prawdy artystycznej. Artysta wyraźnie odróżnia inscenizację od manipulacji, podkreślając: *Nie manipuluję, bo nie mam w tym żadnego interesu. Stalin usuwał niewygodne osoby ze zdjęć. Ja po prostu inscenizuję fotografie. Można by powiedzieć, za angielskim fotografem Davidem Baileyem: „I don’t take pictures, I make them”*³³. W tej zasadzie zawiera się istota naszej współpracy: fotografie nie były dokumentem ról, lecz świadomym ich konstruowaniem – gestem, który sam w sobie miał charakter performatywny.

Jednym z najbardziej sugestywnych momentów było sięgnięcie po środki fizyczne, jak krople do oczu wywołujące łzy. Te sztucznie zainicjowane reakcje prowadziły do zaskakujących rezultatów – od uczucia fizycznego dyskomfortu po autentyczne reakcje emocjonalne. Był to dowód na to, że inscenizacja, choć kontrolowana, nie zamyka drogi przypadkowi. Jak zauważał Libera: *Dzięki inscenizacji minimalizuję ryzyko, że zdjęcie będzie mówić nie o tym, o czym*

³² Zbigniew Libera, w wywiadzie Joanny Glinkowskiej *Fotografia mówi to, co chce mówić*, miejmiesce.com, 2015, <https://miejmiesce.com/sztuka/zbigniew-libera-fotografia-mowi-to-co-chce-mowic> [dostęp: 2.02.2025].

³³ Tamże.

*chciałbym, żeby mówiło. Ale trzeba być przy tym nadal otwartym na przypadek, bo on się zawsze pojawi*³⁴.

Efektem sesji stało się osiemnaście portretów, które można interpretować zarówno jako niezależne historie, jak i wyabstrahowane maski – obrazy pozbawione jednoznacznych odniesień psychologicznych. Każdy z wizerunków zyskał autonomiczny status: był formą pełną potencjalnych znaczeń.

Dzięki tej metodzie sesja fotograficzna stała się integralnym elementem procesu performatywnego. Ujawniła również, jak złożony i wymagający jest sam akt kreowania wizerunku. Ukrywanie siebie pod warstwami gestów, ekspresji twarzy czy stylizacji okazało się formą pracy – wysiłkiem zarówno psychicznym, jak i fizycznym. W tym sensie strategia maskowania nie była doświadczeniem neutralnym: miała charakter opresyjny, porównywalny z mechanizmami kontroli ukazanymi w dystopijnym świecie Taboriego.

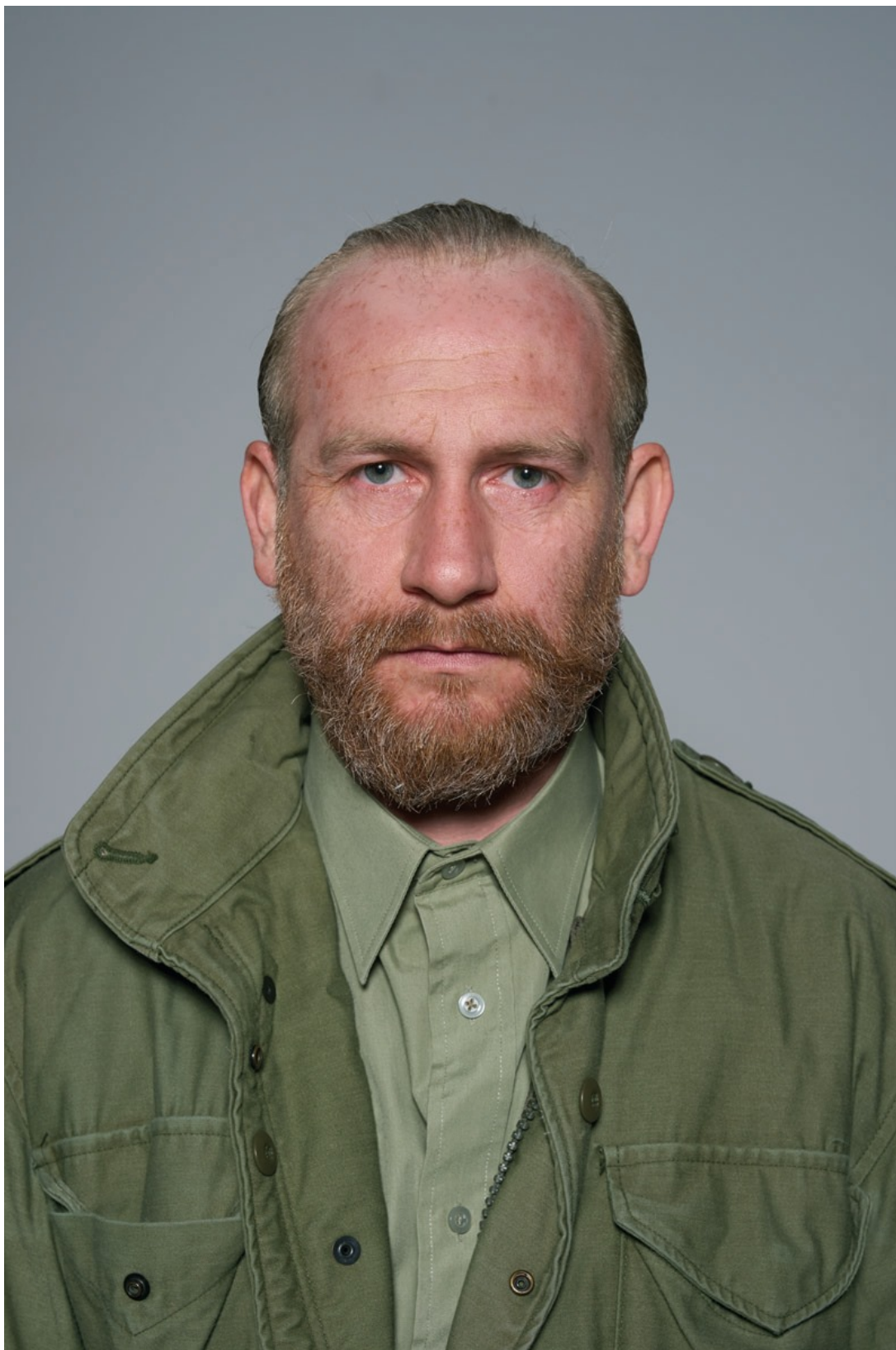
Sesja zdjęciowa została umieszczona w korytarzu instalacji artystycznej, który pełnił funkcję symbolicznego „filtra” – przestrzeni eliminacji. Osoby powyżej pięćdziesiątego roku życia, przechodząc przez ten odcinek, kierowane były poza główną część wystawy, wprost do wyjścia lub do jej początku. W ten sposób korytarz nie tylko wyznaczał granicę uczestnictwa, lecz także materializował temat wykluczenia i selekcji, obecny w twórczości Taboriego.

W rezultacie sesja uzyskała status autonomicznego dzieła, funkcjonującego samodzielnie w przestrzeni instalacji. Stała się nie tylko wizualnym komentarzem do tekstu Taboriego, ale również swoistą diagnozą współczesnej kondycji człowieka – uwikłanego w niekończącą się grę tożsamości i autoprezentacji.

³⁴ Zbigniew Libera, w wywiadzie Joanny Glinkowskiej *Fotografia mówi to, co chce mówić*, miejmiesce.com, 2015, <https://miejmiesce.com/sztuka/zbigniew-libera-fotografia-mowi-to-co-chce-mowic> [dostęp: 2.02.2025].



Na zdjęciu Krzysztof Ogłóza. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Krzysztof Ogłóza. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Agnieszka Roszkowska. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Krzysztof Ogłóza. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Agnieszka Roszkowska. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Krzysztof Ogłóza. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Agnieszka Roszkowska. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Agnieszka Roszkowska. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Krzysztof Ogłóza. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Krzysztof Ogłóza. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Krzysztof Ogłóza. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Agnieszka Roszkowska. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Agnieszka Roszkowska. Fot. Zbigniew Libera



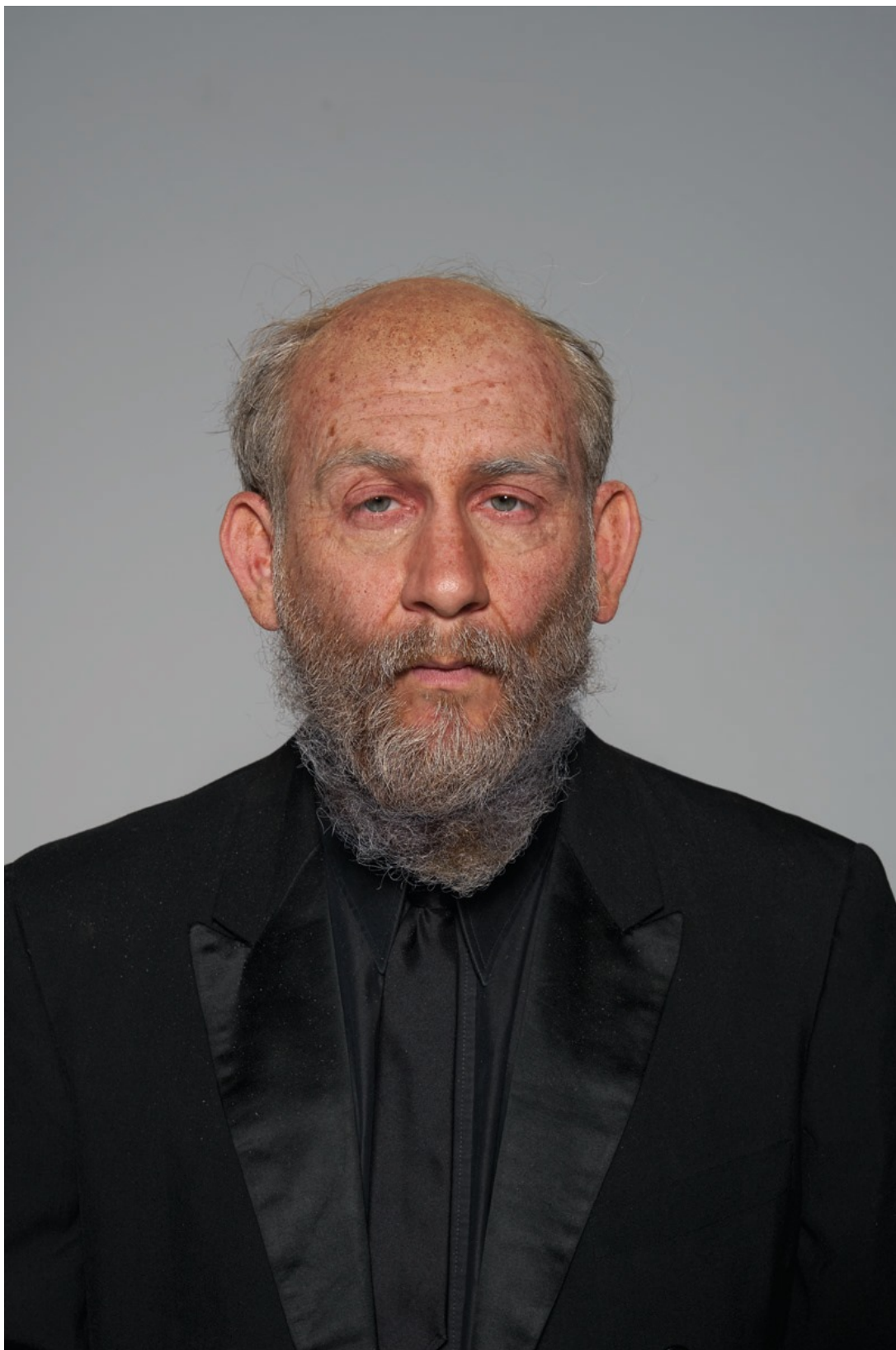
Na zdjęciu Agnieszka Roszkowska. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Krzysztof Ogłóza. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Agnieszka Roszkowska. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Krzysztof Ogłóza. Fot. Zbigniew Libera



Na zdjęciu Agnieszka Roszkowska. Fot. Zbigniew Libera

2.5. *Igloo*

*Nieszczęściem jest postrzeganie kryzysu wyłącznie w kategoriach pejoratywnych*³⁵.

Obiekt *Igloo* nie powstał z koncepcji ani założenia inscenizacyjnego. Nie był wynikiem planu – narodził się z doświadczenia kryzysu: głębokiego, osobistego i zespołowego impasu twórczego. Wyłonił się z napięcia, które przez długi czas narastało w ciszy, z frustracji, poczucia niespełnienia i zawieszenia. Paradoksalnie to właśnie ten moment kryzysu stał się punktem zwrotnym. Istotnym katalizatorem była także długotrwała praktyka: lata pracy nad projektem, setki godzin spędzonych na próbach, spotkaniach, analizie tekstu i poszukiwaniu formy. Ta kumulacja doświadczeń – intelektualnych, cielesnych i emocjonalnych – stworzyła fundament, który pozwolił spontanicznemu impulsowi przekształcić się w znaczący akt twórczy.

W zawodowym języku teatru często powtarza się: „Nie ma straconej próby”. Zdanie to, choć brzmi banalnie, tutaj zyskało pełny wymiar. Każdy moment – nawet pozornie bezczynny – może zaowocować nową jakością. w przypadku *Igloo* takim owocem stał się autonomiczny obiekt artystyczny, powstały bez zapowiedzi, z potrzeby działania „tu i teraz”: impuls niemal biologiczny, a zarazem zakorzeniony w doświadczeniu i przygotowaniu aktorskim.

Od 1 sierpnia do 5 września 2019 roku rozpoczęliśmy intensywny okres prób w przestrzeni roboczej Muzeum Śląskiego w Katowicach. Już w pierwszym tygodniu pracy pojawił się regres twórczy, będący – jak dziś sędzę – skutkiem presji zbliżającej się premiery zaplanowanej na 23 listopada. Silne napięcie rodziło nadmierną autokrytykę i blokadę, skutkując długimi, lecz jałowymi dyskusjami. Brak satysfakcji z efektów naszych eksperymentów prowadził do sporów oraz rozbieżności w potrzebach, oczekiwaniach i koncepcjach. Nadmiar kontroli i chęć osiągnięcia perfekcji potrafią skutecznie zabić energię twórczą – i w takim właśnie stanie się znaleźliśmy.

Przyszedłem na poranną próbę. Jak zawsze przebrałem się w roboczy kostium i czekałem na początek pracy. Nikt nie potrafił zdecydować, co będziemy robić. Przez kilka godzin błąkałem się po sali, przedstawiając nierówno ustawione słupki do instalacji. Obserwowałem, jak Zbyszek czyta gazetę, Emilia porządkuje dokumenty, a Agnieszka ćwiczy na aplikacji muzycznej. W końcu

³⁵ Maryla Zielińska, *Biore kurtkę i wracam do domu*, „Teatr” nr 11/2023, <https://archiwum.teatr-pismo.pl/21688-biore-kurtke-i-wracam-do-domu/> [dostęp 30.09.2025].

położyłem się na podłodze i leżałem niemal godzinę, pograżony w monologu wewnętrznym: „Nie chcę tu być”. Towarzyszyły temu emocje o dużym ciężarze – rozczarowanie, gorycz, złość, poczucie bezsensu i zwątpienia w projekt.

Nie potrafię wskazać momentu, w którym stan rezygnacji przekształcił się w impuls do działania. Wstałem instynktownie, bez planu i zacząłem spontanicznie budować konstrukcję z przedmiotów znajdujących się w sali: krzeseł, folii bąbelkowej, worków na śmieci, tektury, gumowych peleryn, butów i manekina – rekwizytów pozostałych po wcześniejszej realizacji filmowej.

Tak powstało *Igloo* – obiekt o nieregularnej, zamkniętej strukturze. Szkielet tworzyły trzy krzesła ustawione tak, aby wyznaczały wnękę – mikroprzestrzeń wewnętrzną. Konstrukcja została obłożona ciężkimi, czarnymi kostiumami z gumy, których matowa, gęsta faktura nadawała jej masywność i cielesny charakter, przywołujący na myśl skórę. Zewnętrzną powłokę uzupełniały warstwy czarnych worków na śmieci, płacht folii bąbelkowej i tkanin o wyraźnym splocie. Folia bąbelkowa nadała powierzchni dodatkową fakturę oraz wzmocniła skojarzenia z izolacją i ochroną przed otoczeniem.

Wokół obiektu rozłożono czarne folie wyznaczające wizualną „strefę graniczną”. W tej przestrzeni ustawiono pary zużytych butów – częściowo rozpiętych, porzuconych lub opartych o konstrukcję – przywołujących skojarzenia z miejscami opuszczonymi, tymczasowymi schronieniami i śladami ludzkiej obecności. Wnętrze *Igloo* zajmował manekin ubrany w piżamę, ułożony w pozycji embrionalnej, z kończynami częściowo przykrytymi materiałami, jakby chronił się przed spojrzeniem z zewnątrz. Przed wejściem ustawiono tekturową tabliczkę z napisem „NO PASSAR”, pełniącą zarówno funkcję ostrzeżenia, jak i performatywnego komentarza o granicy, wykluczeniu i zakazie.

Dominująca czerń materiałów, przełamana refleksami folii i cielistą strukturą gumy, nadała obiektowi surowy, industrialny charakter. Nieregularny, miejscami zapadnięty kształt wzmacniał wrażenie tymczasowości. Bryła miała kształt półkuli, lecz jej powierzchnia była asymetryczna i pozbawiona wyraźnego konturu. W warstwie wizualnej *Igloo* przywodziło na myśl prowizoryczne schronienie – „dom bezdomnego” – zbudowane z przypadkowych, łatwo dostępnych materiałów.

Ta wyjątkowa dla mnie sytuacja twórcza stała się doświadczeniem, które w pełni pokazało, jak szerokie jest pole, na którym może działać aktor, oraz w jak wielu obszarach może

on wyrażać swoją intuicję, wyobraźnię i ekspresję. Praktyka pokazała, że możliwości twórcze aktora wykraczają daleko poza ramy tradycyjnie pojmowanej roli w teatrze dramatycznym – roli opartej na realizacji scenariusza, interpretacji gotowego tekstu i podporządkowaniu się reżyserskiej wizji.

Igloo stało się zapisem momentu, w którym ciało i intuicja przejęły inicjatywę nad planem i kontrolą intelektualną. Do tej improwizacji dołączył dźwięk elektronicznego instrumentu, na którym grała Agnieszka – subtelny, intuicyjny, będący integralną częścią atmosfery. Całość wykroczyła poza ramy działania scenicznego, zyskując autonomię jako instalacja i samodzielny byt artystyczny.

Budowanie *Igloo* było nie tyle aktem kreacji, ile odpowiedzią na potrzebę przetrwania – osobistego i artystycznego. Było dowodem na to, że kryzys, rozumiany jako moment graniczny między zwątpieniem a działaniem, może stać się przestrzenią transformacji. Trafnie oddaje ten paradoks aforyzm przypisywany Albertowi Einsteinowi: *Kreatywność rodzi się z udręki, tak jak dzień rodzi się z ciemnej nocy. To w kryzysie rodzi się wynalazczość, a także odkrycia i wielkie strategie*³⁶.

W refleksji nad tym doświadczeniem nie sposób pominąć przywołanych na początku tego rozdziału słów Krystiana Lupy, który wielokrotnie podkreślał rolę kryzysu jako konstytutywnego elementu procesu twórczego. To właśnie intensywna introspekcja, połączona z gotowością do działania, pozwoliła mi przekroczyć granicę niemocy i przekształcić ją w akt twórczy.

Z perspektywy teorii performansu, szczególnie w ujęciu Richarda Schechnera, proces budowania *Igloo* można postrzegać jako przykład *restored behavior*³⁷ – działania powtarzalnego, lecz nasyconego nowym, osobistym sensem. Obiekt stał się w tym znaczeniu zapisem gestu o głębokiej wartości emocjonalnej, egzystencjalnej i estetycznej, wykraczając poza granice pojedynczej realizacji scenicznej.

Doświadczenie to potwierdziło, że kryzys twórczy nie jest wyłącznie przeszkodą, ale momentem przejścia – stanem zawieszenia między przeszłością a przyszłością, między tym, co

³⁶ Cytat przypisywany Albertowi Einsteinowi, por. *Crisis according to Albert Einstein*, UPRM Department of Chemical Engineering, <https://www.uprm.edu/inqu/crisis-according-to-albert-einstein/> [dostęp: 22.07.2024, tłum. własne].

³⁷ Richard Schechner, *Action-Metaphor*; cyt. za: *Action-Metaphor: The Performatic Sources of Human Meaning*, „Signata” 2010, nr 1, s. 6 [dostęp online: journals.openedition.org/signata/2712].

znane, a tym, co nieznane. Może stać się kluczem otwierającym obszary nieprzewidziane: surowe, eksperymentalne, ale prawdziwe.

Tak narodziło się *Iglloo* – z potrzeby, z impulsu, z instynktu. Improwizacja i intuicja doprowadziły do formy, której nie sposób byłoby zaplanować. Kryzys stał się początkiem nowego języka, a swoboda, którą przyniósł, pozostaje – w moim przekonaniu – jednym z największych marzeń każdego aktora.



*Na zdjęciach obiekt Igloo powstały podczas improwizacji aktorskiej.
Fot. Emilia Sadowska*



*Obiekt Igloo powstały podczas improwizacji aktorskiej.
Fot. Emilia Sadowska*

2.6. Video art: *Myszka Mickey w galarecie*

Myszka Mickey w galarecie to moja pierwsza świadoma realizacja wideo, w której zarejestrowane działania aktorskie przekształciłem w autonomiczną formę sztuki wizualnej. Kamera stanowiła integralny element pracy nad projektem. Decyzja o utrwaleniu pracy miała na celu nie tylko dokumentację, lecz także uchwycenie ulotnych, niemożliwych do zaplanowania momentów, które mogłyby umknąć naszej uwadze. Zgromadzony materiał stał się równocześnie narzędziem archiwizacji i medium umożliwiającym analizę procesu, a z czasem zaczął żyć własnym życiem, otwierając przestrzeń dla dalszych eksperymentów i budowania narracji filmowej. Emilia Sadowska, filmując działania, wносиła do nich swój operatorski punkt widzenia – świadomy, niekiedy zabawowy, a niekiedy ironiczny – co dodatkowo wzbogacało odbiór scen.

Film trwa około 3,5 minuty (1920×1080, 25 fps) i łączy w sobie elementy performansu, groteski oraz kolażu filmowego. Obraz otwiera ujęcie dwójki aktorów, poruszających się w ograniczonej taśmami przestrzeni. Punktem wyjścia do improwizacji była inspiracja czwartym rozdziałem sztuki George’a Taboriego, w którym postać Santory sprzedaje dwa komiksy zatytułowane: *Myszka Mickey w galarecie* – opatrzone krótkimi tekstami – oraz *Podróż Kaczora Donalda* – pozbawiony słów, lecz ze znakomitymi ilustracjami. Równoległym odniesieniem była estetyka kreskówek Walta Disneya oraz sami bohaterowie tych animacji – Myszka Mickey i Kaczor Donald.

Myszka Mickey w galarecie została pomyślana jako realizacja zakorzeniona w języku video artu, w której kluczową rolę odgrywa forma i organizacja materiału. Koncepcja opiera się na kontrastowym zestawianiu sytuacji, układów ciała i póz, a osią dramaturgiczną pozostaje powtarzalny gest pchania wózka bibliotecznego – wykonywany w ruchu wahadłowym, od prawej do lewej strony kadru i z powrotem. Na jego platformie pojawiają się różnorodne warianty sylwetek – od biernych i bezwładnych po figury przesadnie ekspresyjne czy patetyczne. Wózek pełni funkcję ruchomej sceny, na której ciało aktora staje się znakiem – zmiennym, nieustannie przekształcanym i wpisywanym w nowe konteksty.

Montaż oparty został na zasadzie repetycji i zróżnicowania rytmu. Powracające ujęcia z wózkiem pełnią funkcję rytmicznej kotwicy, a kontrastowo zestawiane układy ciał budują znaczenia poprzez samo ich zderzanie. Ważną rolę odgrywają również zabiegi temporalne – zwolnienia, przyspieszenia, krótkie pętle ruchowe – które zacierają linearność narracji i nadają

całości charakter wizualnego rytuału. Rytm nie prowadzi tu opowieści w sposób tradycyjny, lecz organizuje uwagę widza, kierując ją na różnice w napięciu i ekspresji.

Świadoma redukcja barw do czerni i bieli wzmacnia graficzny wymiar obrazu. Zabieg ten odsyła zarówno do estetyki pierwszych animacji Disneya, jak i do ikonografii propagandowych filmów, wyraźnie oddzielając dzieło od realizmu i lokując je w przestrzeni znaku kulturowego. W futurystycznej wizji Taboriego Myszka Mickey i Kaczor Donald – liczący w roku 2066 odpowiednio 138 i 132 lata – stają się groteskowymi symbolami, które w dystopijnym świecie musiałyby zostać wyeliminowane lub ukazane jako *Odstraszający Przykład*³⁸.

Warstwa dźwiękowa – oparta na rytmie, pauzach i kontrastach – nie tylko towarzyszy obrazowi, lecz chwilami przewrotnie go podważa. Naprzemiennie wzmacnia groteskę i komizm albo potęguje grozę i poczucie opresji. To właśnie w tej opozycji – między śmiechem a powagą – film zyskuje swoją siłę, a dźwięk nadaje mu dodatkowe napięcie znaczeniowe.

Całość została zaprojektowana jako projekcja z możliwością prezentacji w pętli. Dzięki temu dzieło przyjmuje formę otwartą, w której odbiór może rozpocząć się w dowolnym momencie, a powtarzalność układów ruchowych i montażowych utrzymuje spójność doświadczenia.

Moim zamiarem było wydobyć z zarejestrowanej sceny jej wieloznacznego, pełnego napięć charakteru. Powtarzalny gest przewożenia ciał ujawniał bowiem podwójny wymiar: z jednej strony przywodził na myśl lekkość i absurd kreskówki, z drugiej – poprzez kontrastowe układy sylwetek i ruchów – przywoływał skojarzenia z nazistowską machiną śmierci oraz archiwalnymi obrazami obozowych transportów. Starałem się zachować tę kruchą równowagę: nie wskazywać wprost na grozę, lecz subtelnie zakłócać ton komizmu obrazami, które uruchamiają pamięć o doświadczeniu Zagłady. Ta dwoistość wyrażała się nade wszystko w kontrastowych pozach ciał – od pomnikowych gestów triumfu po ujęcia sugerujące relaks, rozluźnienie czy chwilowe wycofanie. Ruchy z pozoru niewinne, w innym kontekście neutralne, tu – osadzone w przestrzeni opresji – nabierały znaczenia ironicznego, a niekiedy wręcz cynicznego. Nawet pozornie prozaiczny rekwizyt, jakim był wózek biblioteczny, stawał się nośnikiem dramatycznych sensów, odsyłając do ikonografii transportów śmierci i obciążając przestrzeń kadru powagą historycznych aluzji. W uporczywej repetycji tego samego układu odczytuję wymiar świadectwa – znak,

³⁸ George Tabori, *Przedwcześnie...*, dz. cyt., s. 24.

że przemoc nie jest jedynie zamkniętym rozdziałem historii, lecz doświadczeniem wciąż powracającym, natrętnie obecnym w zbiorowej pamięci i współczesnej wyobraźni.

Istotnym elementem wzmacniającym tę wieloznaczność są również kostiumy aktorów – celowo niejednoznaczne, pozwalające widzieć w nich zarówno strażników, jak i więźniów; zarówno oprawców, jak i ofiary. Ta płynność znaczeń podważa prosty podział ról, sugerując wymienną pozycję między władzą a podporządkowaniem.

W obranej przeze mnie strategii zestawiania elementów dziecięcej kultury – kreskówki i zabawy – ze skojarzeniami obozu zagłady dostrzegam także nawiązanie do pracy Zbigniewa Libery *Lego. Obóz koncentracyjny*. W obu przypadkach lekka, pozornie niewinna forma wizualna skontrastowana jest z ciężarem treści, co rodzi ostrą i bolesną ironię. To zderzenie ironicznej lekkości popkultury z doświadczeniem historii otwiera przestrzeń właściwą dla konwencji charakterystycznej u Taboriego, w której groteska staje się formą pamięci, a komizm narzędziem mówienia o sprawach najcięższych. Humor nie służy tu rozładowaniu napięcia, lecz jego wzmocnieniu, zmuszając widza do konfrontacji z obrazem, w którym symbole dziecięcej rozrywki funkcjonują w kontekście przemocy, cenzury i utraty wolności.

Sprzedawane przez Santorę komiksy – *Myszka Mickey w galarecie* z krótkimi tekstami i *Podróże Kaczora Donalda*, pozbawione słów, lecz opatrzone ilustracjami – odczytałem jako metaforę przesunięcia kultury w stronę obrazu. Ta myśl stała się dla mnie punktem odniesienia: samo wideo potraktowałem jako paradoksalną „książkę bez tekstu, lecz z obrazami”, medium podporządkowane logice kultury wizualnej, w której obraz zdominował słowo, a refleksja coraz częściej ustępuje miejsca powierzchownej rozrywce. Ta przewrotność – film naśladujący książkę, lecz pozbawiony jej słów – wyraźnie koresponduje z wizją *451° Fahrenheita*, gdzie unicestwienie literatury prowadzi do triumfu migotliwych obrazów. W tej perspektywie video art *Myszka Mickey w galarecie* miało rezonować z dystopijnymi wizjami i staje się komentarzem do kondycji współczesnego odbiorcy kultury.

Film wpisuje się w tradycję video artu, rozpoznawalnego w sztuce konceptualnej od lat sześćdziesiątych XX wieku jako świadectwa eksperymentów i wpływu technologii na sztukę. Stał się dla nas nowym narzędziem prezentowania koncepcji artystycznych – medium otwartym, pozwalającym na swobodne łączenie improwizacji, wizualnej narracji i montażu.

Choć forma ta pojawiła się w naszym procesie niespodziewanie, jej pojawienie się nie było przypadkowe. Nasza potrzeba wyjścia poza teatr instytucjonalny i klasyczną formę sceny

skierowała nas ku galeriom sztuki. Współpraca ze Zbigniewem Liberą – artystą zakorzenionym w świecie sztuki współczesnej – ukierunkowała nasze poszukiwania w stronę form prezentowanych w przestrzeniach wystawienniczych. *Myszka Mickey w galarecie* stanowiła w naszej wystawie nowe medium komunikacji.

2.7. Improwizacje aktorskie

Improwizujący aktor, jak pisał jeden z klasyków teatru:

*wykorzystuje temat, tekst, charakter postaci podanych przez autora jak pretekst do swobodnego przejawiania swojej indywidualności twórczej. Jego psychika różni się w sposób istotny od psychiki aktora, który trzyma się pedantycznie raz odkrytych sposobów gry, dążąc do dokładnego powtórzenia wskazanego układu scenicznego. Aktor improwizujący czuje się znacznie bardziej niezależny. Choćby nie wiem jak często odtwarzał tę samą rolę, podczas każdego wejścia na scenę odkrywa nowe niuanse swojej gry*³⁹.

Podczas pracy nad projektem intuicja stała się dla nas równie istotna jak analiza i praca z formą. Od początku zakładaliśmy, że improwizacja będzie ważnym narzędziem twórczych poszukiwań. Chcieliśmy studiować ją na nowo, ale rozumianą nie jako spontaniczne, chaotyczne działanie, lecz jako świadomą metodę poszukiwania autentyczności w działaniu scenicznym. Z tego impulsu powstał pomysł, żeby w przestrzeni instalacji stworzyć osobną „stację” opartą na prezentacji minispektaklu teatralnego. Założyliśmy, że będzie to strefa, gdzie dwójka aktorów improwizuje *Przedwcześnie odejście* George’a Taboriego, eksperymentuje, *robi różne rzeczy*⁴⁰ z tekstem i formą. Naszym celem było porzucenie aktorskiej kontroli i dotarcie do stanu czystej obecności – zgodnie z ideą, że spontaniczne działanie tworzy przestrzeń, w której aktor przestaje grać, a zaczyna po prostu być.

Tego rodzaju proces pozwala artyście przekroczyć granice techniki i wejść w obszar autentycznego doświadczania, gdzie literatura przestaje być zamkniętym i jednoznacznym bytem. Utwór Taboriego traktowaliśmy przede wszystkim jako pretekst. Jego słowa nie były celem samym w sobie. Mimo precyzji zapisu tekst stawał się umowną strukturą, w której szukaliśmy nowych

³⁹ Michaił A. Czechow, *O technice aktora*, tłum. Marek Sołek, Wydawnictwo ARCHE, Kraków 2000, s. 93.

⁴⁰ George Tabori, *Przedwcześnie...*, dz. cyt., s. 1.

znaczeń, zabarwiając go emocjami, przekształcając przez reżyserskie założenia, nowe okoliczności czy przestrzeń. W duchu hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera: *istotą dzieła sztuki jest gra, która realizuje się dopiero wraz z jej odbiorem przez widza, tak też o tekstach w ogóle można powiedzieć, że dopiero w rozumieniu następuje przemiana martwego śladu sensu w żywy na powrót sens*⁴¹. Tak jak muzyka istnieje dopiero w wykonaniu, tak i rozumienie tekstu nie jest odczytywaniem czegoś raz na zawsze zapisanego, lecz wydarzeniem, w którym sens powstaje w żywym spotkaniu⁴².

Ucieleśnieniem tego „żywego spotkania” stała się dla nas improwizacja, dzięki której namacalnie doświadczyliśmy, że sens tekstu rodzi się w bezpośrednim kontakcie – w wydarzeniu, które zawsze dokonuje się „tu i teraz”. Nie piszę o tym z poczuciem odkrycia czegoś rewolucyjnego. Przeciwnie – jest to właściwie podstawowa wiedza dla świadomego, wykształconego aktora. Jednak istotne było to, że zasada ta, która w teatrze często pozostaje jedynie teoretycznym hasłem, tym razem w pełni się urzeczywistniła. Stała się realną, praktyczną metodą, która bezpośrednio wpłynęła na naszą pracę.

Pracując w oparciu o jasno określone założenia, koncentrowaliśmy się w improwizacji na budowaniu monologu wewnętrznego, definiowaniu celu aktorskiego, przepuszczaniu tekstu przez atmosferę, stany emocjonalne i ciało. Tekst tracił status zamrożonego, literackiego zapisu i stawał się żywą tkanką – elastyczną, podatną na modyfikacje, współtworzącą sens w czasie rzeczywistym. Każde powtórzenie konkretnego fragmentu tekstu Taboriego było opowieścią nowego „ja”. Poszczególne frazy przekształcały się, rezonując z chwilowymi napięciami i intuicjami, nabierały różnych odcieni: raz były gestem rozpacz, innym razem wyrazem ironii lub subtelnym wyznaniem. Ten proces odsłonił przed nami tekst jako obszar pracy, który nie musi ograniczać aktora, lecz prowokuje go do działania. Nie tekst „prowadzi” aktora, lecz aktor – zanurzony w temacie i stanie psychiczno-fizycznym – ożywia tekst, nadaje mu kształt i nowe znaczenia. Pod wpływem intensywnego monologu wewnętrznego przedstawialiśmy być odtwórcami przypisanych nam kwestii. Odchodziliśmy od roli biernych wykonawców, by stawać się współtwórcami nowych sensów ukrytych poza literalnym zapisem. W pewnym momencie, jak pisze Lupa, *przestajesz czytać, bo poeta nic więcej ci nie mówi, za to ty masz coraz więcej*

⁴¹ Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 239.

⁴² Tamże, s. 239.

*sobie do powiedzenia*⁴³. Ten stan otwierał nam przestrzeń dla głębszego, bardziej osobistego spotkania z tekstem.

Przytoczone wyżej słowa reżysera wyjątkowo trafnie opisują sens doświadczenia, które stało się dla nas przełomowe podczas jednej z improwizacji. To właśnie ona stała się ważnym narzędziem pogłębiania i przededefiniowania postaci Karla i Santory. Dotychczasowe próby i analizy skłaniały nas do postrzegania ich relacji w kategoriach romantycznych – jako dwojga ludzi wspólnie stawiających opór totalitarnej rzeczywistości. Jednak przełomowa improwizacja, trwająca nieprzerwanie 1:33:29, całkowicie zakwestionowała tę perspektywę. Obnażyła powierzchowność wcześniejszych założeń, ujawniając głębszą, wielowymiarową naturę bohaterów – pełną sprzeczności, skrajnych emocji i ukrytych pragnień. Relacja, którą wcześniej widzieliśmy jako sojusz, odsłoniła swoje mroczne oblicze: przemoc, agresję i toksyczne współistnienie. W efekcie wyłonił się obraz kata i ofiary – niejednoznaczny, kojarzący się z klasycznymi dziełami filmowymi i literackimi okresu powojennego. Ujrzelśmy w nich szaleńców, potencjalnych pacjentów szpitala psychiatrycznego. Zaczęliśmy dostrzegać ludzi przypominających bohaterów *Nocnego portiera* Liliany Cavani czy *Lokatora* Romana Polańskiego – uwikłanych w psychologiczne gry, w których miłość staje się wymówką dla przemocy, a opór – kolejną formą zniewolenia.

Źródłem tego odkrycia były niejednoznaczne działania, skrajne stany emocjonalne, długotrwałe milczenie oraz zaskakujące, czasem gwałtowne wydarzenia, które rozgrywały się pomiędzy postaciami. Ujrzelśmy relację opartą na wzajemnym niszczeniu – czasem brutalnym i fizycznym, innym razem subtelnym i psychicznym. Kondycja bohaterów, przekraczająca logiczne kategorie, przypominała to, co Karl Jaspers określa mianem „sytuacji granicznych”. Niemiecki filozof, uznawany za jednego z najważniejszych przedstawicieli egzystencjalizmu, pisał:

Ze źródła, jakim są sytuacje graniczne, wypływa zasadniczy impuls, który w klęsce każe szukać drogi do bytu. (...) Sposób, w jaki człowiek doświadcza klęski, rozstrzyga o tym, kim się staje. W sytuacjach granicznych albo ukazuje się nicość, albo też daje się odczuć to, co jest naprawdę,

⁴³ Krystian Lupa, *Utopia. Listy do aktorów*, AST im. St. Wyspiańskiego, Kraków 2022, s. 10.

*pomimo i ponad wszelkim znikającym byciem w świecie. Nawet rozpacz, przez sam fakt, że jest możliwa w świecie, staje się drogowskazem odsyłającym poza świat*⁴⁴.

Autor *Allgemeine Psychopathologie* podkreślał, że człowiek nieustannie znajduje się w jakiejś określonej sytuacji, choć nie zawsze jest tego świadomy. To właśnie doświadczenie sytuacji granicznych – takich jak śmierć, walka, wina czy cierpienie – pozwala mu wyrwać się z bezrefleksyjnego trwania i uświadomić sobie własne istnienie. Improwizacja pozwoliła nam dostrzec, że w dystopijnym świecie sytuacje graniczne stają się nieodzownym elementem egzystencji. W nich ujawnia się prawdziwa istota człowieka: jego skłonność do autodestrukcji, ale także nieustanna walka o zachowanie tożsamości i wolności. Karl i Santora, konfrontując się z granicą życia i śmierci, stają się świadomi własnego istnienia i odpowiedzialności. Jednak zamiast prowadzić ich ku emancypacji, doświadczenia te często popychają ich w stronę wzajemnego niszczenia i autodestrukcji – co wyraźnie ujawniło się podczas improvizacji. Życie w brutalnym, opresyjnym świecie dystopii zmusza ich do nieustannej walki – nie tylko fizycznej, ale przede wszystkim wewnętrznej i duchowej. Logicznym następstwem takiej egzystencji staje się poczucie winy, które – jak zauważa Jaspers – wydaje się nieuniknione. Podczas analitycznej pracy nad tekstem te treści pozostawały dla nas całkowicie niedostępne. Dopiero praktyczne doświadczenie improvizacji pobudziło naszą refleksję i skłoniło do zasadniczych pytań: czy ujawniona podczas niej przemoc jest jedynie efektem dystopii, w której żyją bohaterowie, czy może to oni sami stają się źródłem terroru? Wnioski, do których doszliśmy, prowadziły nas do uniwersalnej konkluzji: lęk i agresja są głęboko zakorzenione w naturze człowieka i stanowią wspólne dziedzictwo wszystkich pokoleń, niezmiennie obecne niezależnie od kontekstu historycznego. Na tym tle niezwykle trafna staje się myśl Carla Gustava Junga:

*Nieświadomość zbiorowa zawiera duchowe dziedzictwo rozwoju ludzkości, odrodzone w strukturze mózgu każdego człowieka. W niej zawarte są nie tylko archetypowe obrazy, ale także prastare lęki, które wciąż żyją w nas i domagają się uznania*⁴⁵.

Słowa Carla Gustava Junga wskazują, że przemoc nie jest wyłącznie rezultatem zewnętrznych systemów opresji, lecz stanowi również wyraz nieuświadomionych, archetypowych impulsów,

⁴⁴ Karl Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii*, tłum. Anna Wołkowicz, Siedmioróg, Wrocław 1998, s. 15.

⁴⁵ Carl Gustav Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo Wrota, Warszawa 1993, s. 42.

obecnych w każdej jednostce. W tym ujęciu dystopia przestaje pełnić funkcję jedynie metafory politycznej – staje się symbolicznym zwierciadłem, w którym odbijają się ponadczasowe dramaty ludzkiej egzystencji oraz głęboko zakorzenione w człowieku instynkty zła.

W ramach pracy nad minispektaklem teatralnym – strefą, w której dwójka aktorów *robi różne rzeczy*⁴⁶ z projektem Taboriego – nasza uwaga była skierowana ku zagadnieniu formy i konwencji. Po wielu nieudanych próbach odczuwaliśmy potrzebę formalnego wyzwania, które pozwoliłoby nam przełamać teatralne bariery i ograniczenia. W tej samej improwizacji pojawił się istotny wątek: świadome założenie formalne, które określiliśmy mianem „teatru dworskiego”. Ten historyczny styl, kojarzony z przesadą, ceremonialnością oraz ornamentálním językiem, potraktowaliśmy jako narzędzie badawcze, służące do eksplorowania humoru oraz konwencji teatralnej. Potrzebowaliśmy punktu odniesienia, pewnego klucza interpretacyjnego, który pozwoliłby nam zbadać źródła groteski i czarnego humoru – elementów odgrywających fundamentalną rolę w twórczości George’a Taboriego, w tym w *Przedwczesnym odejściu*. W literaturze poświęconej jego dziełom podkreśla się, że dla Taboriego humor stanowił najpoważniejszą formę rozpacz i ostatnią linię obrony wobec absurdu i grozy świata⁴⁷. Czarny humor nie jawi się jako dekoracja, lecz metoda pozwalająca mówić rzeczy, których nie sposób wyrazić wprost – tarcza i miecz zarazem. W tym duchu sam Tabori mówił, że widział na własne oczy to, co nazwał *najkrótszym dowcipem: AUSCH–WITZ*⁴⁸. Dla Taboriego humor był narzędziem demaskacji, aktem buntu oraz przestrzenią wolności, która chroni sztukę przed fałszywym patosem i moralizatorstwem. Śmiech nie pełnił funkcji rozrywkowej ani ucieczkowej; w jego ujęciu był raczej doświadczeniem egzystencjalnym – głęboką konfrontacją człowieka z własną bezradnością i absurdem świata.

Pomimo konkretnego założenia formalnego intuicja aktorska poprowadziła nas w kierunku zupełnie innych, nieoczekiwanych rozwiązań i środków wyrazu. Konwencja teatru dworskiego nie ograniczyła nas do prostego imitowania czy powielania znanych klisz, lecz sprowokowała do uwolnienia indywidualnych przestrzeni ekspresji i wyobraźni. W rezultacie praca zaczęła przesuwać się w stronę teatru autotematycznego – „teatru w teatrze” – w którym twórcy i postacie

⁴⁶ George Tabori, *Przedwczesne...*, dz. cyt., s. 1.

⁴⁷ Por. George Tabori, *Die Wahrheit ist, dass ich lüge. Gespräche*, Alexander Verlag, Berlin 1995; „Ein guter Witz hat immer eine Katastrophe zum Inhalt”, *der Freitag*, 21.05.2004 [tłum. własne].

⁴⁸ Roland H. Wiegenstein, *George Tabori – Ein melancholischer Clown in finsternen Zeiten*, „Deutschlandfunk”, 25.03.2014, <https://www.deutschlandfunk.de/george-tabori-ein-melancholischer-clown-in-finsternen-zeiten-100.html> [dostęp: 3.07.2025].

stają się świadomi własnej konwencji i ujawniają jej sztuczność. Zamiast wiernego odwzorowania stylu wybraliśmy drogę świadomego rozbijania i przetwarzania konwencji, co pozwoliło na większą swobodę wyrazu oraz na zaskakujące rozwiązania inscenizacyjne. Bohaterowie, początkowo budowani jako pełne psychologiczne postacie, stopniowo ewoluowali w kierunku figur performatywnych – świadomych „marionetek”, które otwarcie komentowały i demaskowały mechaniczność oraz konwencjonalność własnych działań. W ten sposób powstał wyrazisty język sceniczny: oparty na dystansie, fragmentaryczności, powtórzeniach i kontrastach, jednocześnie ironiczny i analityczny. Pojawiły się komizm sytuacyjny i dialogowy oraz groteska, która jednocześnie bawiła i obnażała opresyjny charakter dystopii. Humor nabrał przewrotnego, gorzkiego, a czasem okrutnego wymiaru. Bywał obsceniczny, perwersyjny i żenujący. Nie rozładowywał napięcia, lecz je potęgował, stając się narzędziem demaskacji. Ukształtowała się konwencja o hybrydycznym i otwartym charakterze. Nie była z góry zaprojektowana, lecz rodziła się organicznie w działaniu jako żywa materia, w której każde kolejne zdarzenie sceniczne nadawało jej nowy kierunek. Rodziła się w napięciu między kontrolą a chaosem. Odkryciem stała się świadomość, że konwencja nie jest sztywną formą, lecz dynamicznym organizmem, zdolnym do nieustannego przekształcania się pod wpływem aktorskiej intuicji, cielesności, impulsu i inteligencji. Improwizacja ujawniła, że to właśnie w tym stanie – między świadomym konstruktem a nieprzewidywalnym i spontanicznym gestem – rodzi się nieszablonowy język sceniczny. Humor i groteska, które z niej wyrastały, nie były estetycznym dodatkiem, lecz artystycznym komentarzem do rzeczywistości – aktem sprzeciwu wobec opresji. Śmiech był tu „najpoważniejszą formą rozpacz”, odwagą mówienia prawdy.

Podczas wielokrotnej analizy rejestracji naszej improwizacji zaobserwowaliśmy, że w jej przebiegu wykształcił się rodzaj humoru zbliżony do tego, o którym pisał autor *Przedwczesnego odejścia*. Uznaliśmy to za jedną z najważniejszych wartości całego procesu twórczego: wypracowanie autonomicznej konwencji i oryginalnego poczucia humoru, które – obok funkcji cennego środka wyrazu scenicznego – stało się również narzędziem refleksji nad kondycją człowieka, relacjami społecznymi i otaczającym go światem.

Omawiana improwizacja, zrealizowana w sierpniu 2019 roku w Muzeum Śląskim w Katowicach, stanowiła kulminacyjny etap procesu rozpoczętego w 2015 roku. Od pierwszego czytania tekstu, poprzez cykliczne spotkania, próby i rozmowy, konsekwentnie budowaliśmy wspólną przestrzeń koncepcyjną, równocześnie pogłębiając naszą relację z tematem. Na różnych

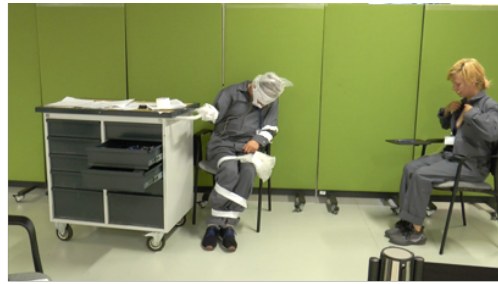
etapach pracy tworzyliśmy przestrzeń twórczego eksperymentu, pracując z tekstem, muzyką, ruchem i ciałem, poszukując nieschematycznych działań oraz różnorodnych form wyrazu. Bogactwo doświadczeń – próby, sesje zdjęciowe, przygotowanie i realizacja filmu, wspólne organizowanie przestrzeni pracy, rozmowy z instytucjami, poszukiwanie producenta, a także wspólne sukcesy i porażki – w połączeniu z codziennymi rytuałami (takimi jak próby w uniformach, poranne przygotowania sali czy wspólne sprzątanie) budowały gotowość twórczą, głębokie osadzenie w temacie i otwartość na podejmowanie ryzyka. To wieloletnie skupienie oraz czas na przepracowywanie materiału – zarówno w warstwie intelektualnej, jak i praktycznej – pozwoliły wykształcić w nas silną kondycję twórczą. Kondycję rozumianą nie tylko jako stan aktorski, lecz długotrwale kształtowana zdolność artysty do pełnego, świadomego uczestnictwa w procesie twórczym. To stan umysłu i ciała, obejmujący sferę emocjonalną i duchową, wyposażający w odwagę, gotowość twórczą do ryzyka oraz otwartość wobec nieznanego. Proces twórczy – jak wielokrotnie podkreśla Krystian Lupa – nie jest prostym odtwarzaniem roli ani realizacją zewnętrznej wizji reżysera, lecz powolnym wchodzeniem w strefę niepewności, w obszar, gdzie aktor przestaje „grać”, a zaczyna istnieć w materii postaci. W tym procesie granice między aktorem a kreacją ulegają rozpuszczeniu; z czasem nie sposób już odróżnić, gdzie kończy się człowiek, a gdzie zaczyna postać⁴⁹. W tym duchu rozwijała się nasza praca: od fazy intuicyjnych impulsów, przez stopniowe pogłębianie świadomości, aż po moment, w którym przestaliśmy „udawać”, a zaczęliśmy naprawdę „być”.

Dopiero z dystansu można dostrzec ukryte zależności i mechanizmy, które w trakcie pracy często pozostają niewidoczne. To właśnie dzięki niej odważnie wychodziliśmy poza własne ograniczenia i obawy, docierając do najbardziej osobistych i szczerych przestrzeni. Bez wejścia w ten szczególny stan twórczego nastrojenia, rozgrzania, nasza improwizacja nie mogłaby przynieść tak interesujących odkryć. To właśnie ta wewnętrzna kondycja – przestrzeń otwartości i zaufania do procesu – staje się kluczem do tworzenia. Nie chodzi tu o technikę czy rzemiosło. Kondycja artystyczna to stan bycia. To odwaga, by pozwolić sobie na nieznanne, na błąd, na ciszę, na obnażenie. To zaufanie do własnej intuicji i gotowość, by pozwolić formie wyłaniać się bez przymusu.

⁴⁹ Krystian Lupa, *Cielesne ścieżki empatii*, rozm. Katarzyna Renes, Teatr-Pismo, https://teatr-pismo.pl/cielesne-sciezki-empatii/?utm_source=chatgpt.com [dostęp: 8.10.2024].

Podobnie było w pracy nad *Igloo*. Kiedy ufasz intuicji, przestajesz dążyć na siłę do rezultatu. Zamiast tego pozwalasz, by dzieło samo zaczęło cię prowadzić. Wartością tej długoletniej drogi było nie tylko osiągnięcie zamierzonego efektu, ale przede wszystkim poczucie, że wszystko, co robimy, ma sens – i że każda próba, każdy błąd, każda chwila zwątpienia składa się na coś, co ostatecznie staje się autentyczne i żywe. Kondycja artystyczna nie była jedynie dopełnieniem, lecz warunkiem istnienia i rozwoju całej drogi twórczej.

Uznaliśmy improwizację za pełnoprawny materiał artystyczny – i stała się przestrzenią, w której tekst dramatyczny, warsztat aktorski i osobiste doświadczenie zderzały się i współistniały, tworząc akt żywego, pulsującego bycia.



Improwizacja aktorska: Krzysztof Ogłóza i Agnieszka Roszkowska, 2019 rok. Fot. Emilia Sadowska



Improwizacja aktorska: Krzysztof Ogłóza i Agnieszka Roszkowska, 2019 rok. Fot. Emilia Sadowska



*Improwizacja aktorska: Krzysztof Ogłóza i Agnieszka Roszkowska, 2019 rok.
Fot. Emilia Sadowska*

2.8. Walc

Fizyczność w pracy aktora i performerera okazuje się nie tylko środkiem wyrazu, ale również źródłem prawdy scenicznej. Wysiłek, repetycja, trwanie, graniczne stany zmęczenia – wszystkie te elementy otwierają ciało na doświadczenie wykraczające poza reprezentację. Tym samym umożliwiają przejście od aktora–interpretatora tekstu do performerera, dla którego ciało staje się samym rdzeniem sztuki. Marina Abramović wielokrotnie podkreślała, że performans istnieje wyłącznie wtedy, kiedy performer jest w pełni obecny; jeśli nie ma pełnej obecności, zostaje jedynie pamięć. Artystka mówiła wprost: *Performance dotyczy w istocie obecności. Trzeba być tu i teraz w stu procentach*⁵⁰.

Zdanie to stało się dla nas nie tylko punktem odniesienia, lecz także impulsem do podjęcia badań nad ciałem jako medium doświadczenia, a nie jedynie nośnikiem roli. Refleksja nad performatycznością oraz obsesyjna – jak dziś to dostrzegam – potrzeba odejścia od nabytego warsztatu aktorskiego skłoniły mnie i Agnieszkę Roszkowską do zadania pytania o to, jaką drogą można osiągnąć kondycję performerera. Fascynowała nas, obserwowana w praktykach Abramović, radykalna obecność. Naszym celem stało się sprawdzenie, w jaki sposób można ją osiągnąć i czy realne jest jej doświadczenie we własnej praktyce.

Im bardziej zagłębialiśmy się w proces prób, tym wyraźniej dostrzegaliśmy, jak silnie zakorzenieni jesteśmy w warsztacie aktorskim. Dysponowaliśmy narzędziami pozwalającymi na budowanie napięcia, konstruowanie konfliktu, precyzyjne rozwijanie etiudy. Potrafiliśmy przeprowadzać myśl przez tekst, analizować jego strukturę dramatyczną i przekładać ją na działanie sceniczne. Zналиśmy wagę intonacji, rytmu i dynamiki, gestu oraz ekspresji. Mogliśmy naprawdę szybko „wyczarować efekt”, który w teatrze działałby bez zarzutu. Jednak właśnie ta biegłość i sprawczość – którą sami określaliśmy mianem „nieznośnej wirtuozerii” – stawała się dla nas przeszkodą. Byliśmy zgodni, że to nie jest droga, którą chcemy podążać. Nie interesowało nas odtwarzanie wypracowanych strategii ani powielanie znanych rozwiązań. W formule eksperymentalnej, którą obraliśmy, ten rodzaj umiejętności należało podważyć, rozbić,

⁵⁰ Marina Abramović, *The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 2010, nagranie audio z wystawy, <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133> [dostęp: 13.08.2025].

zdemontować. Dlatego uznaliśmy, że konieczne jest podjęcie eksperymentu, który pozwoliłby zakwestionować te narzędzia i sprawdzić, co pozostanie, gdy je odrzucimy.

Sięgnęliśmy po scenę z *Przedwczesnego odejścia* George’a Taboriego, w której Karl i Santora tańczą walca wiedeńskiego. Ten taniec – wymagający, rytmiczny, głęboko zakorzeniony w tradycji – wydał się nam idealnym materiałem do badania granic ciała. Postawiliśmy sobie jedno, zasadnicze założenie: codziennie tańczyć walca wiedeńskiego aż do granic możliwości – do momentu, w którym ciało odmówi posłuszeństwa bądź pojawi się przeszkoda, której nie będziemy w stanie przekroczyć.

Wybór okazał się kluczowy. Walc szybko przestał być tańcem. Stał się rytuałem badawczym, laboratorium fizyczności. Powtarzalność, rytmiczne wirowanie, oddech gubiący się w krokach prowadziły nas do stanów, których nie mogliśmy przewidzieć ani wyreżyserować. Doświadczaliśmy:

- euforii,
- niekontrolowanego śmiechu,
- zażenowania,
- poczucia wstydu,
- frustracji,
- bezradności,
- poczucia klęski,
- melancholii,
- wzruszenia,
- dziecięcej beztroski,
- refleksji o śmierci i przemijaniu,
- intensywnej radości,
- chwilowej samotności,
- a zarazem poczucia wspólnoty i intymności.

Emocjonalne zabarwienia pojawiały się w sposób nieadekwatny: euforia przechodziła w nagłe zażenowanie, śmiech w poczucie pustki, a beztroska w ciężar melancholii. Intensywność tych przeżyć była zależna od sytuacji fizycznej. W ciele pojawiało się drżenie mięśni, drętwienie nóg, opadanie z sił, aż do granicy, gdzie ruch zamieniał się w czyste trwanie. Wtedy właśnie

zaczynaliśmy rozumieć, że ciało może być generatorem prawdy scenicznej – nie metaforycznej, nie psychologicznej, lecz tej zakorzenionej w wysiłku. W tym sensie odkrywaliśmy na swój sposób to, co Jerzy Grotowski określał mianem *via negativa*⁵¹ – procesem, w którym *metoda kształcenia aktora w tym teatrze zmierza nie do uczenia go czegoś, ale do eliminowania przeszkód, jakie w procesie duchowym może stawiać mu jego organizm. (...) w tym sensie jest to via negativa: nie sumowanie sprawności, ale eliminowanie przeszkód*⁵². Rozumieliśmy tę zasadę jako swoiste oczyszczanie z nawyków, w wyniku którego pozostaje ciało jako medium, w duchu zbieżnym z tym, co zauważa Elżbieta Muskat-Tabakowska, pisząc, że *via negativa polega na nauce eliminowania („odchodzenia od”) indywidualnych przeszkód w działaniu aktora*⁵³.

To doświadczenie otworzyło nam również drogę do pracy z tekstem Taboriego. *Przedwczesne odejście* – narracja z elementami dialogu – długo stawiało nam opór. W rozmaitych działaniach szukaliśmy metody, by włączyć tekst w całość instalacji. Nawiązać relacje z widzem, który miał być pełnoprawnym uczestnikiem wydarzenia. Nie udawało nam się jednak wyjść poza „opowiadanie historii”. Tekst brzmiał w naszym wykonaniu „teatralnie” i niewiarygodnie. Fizyczność pozwoliła go przefiltrować. Zmęczenie, zadyszka, oddech łamiący frazę sprawiały, że słowa traciły literacką manierę. Zaczynały „wydobywać się z ciała”, rwały się oddechem, narzucały własny rytm. Mówienie tekstu w trakcie tańca czy wypowiadanie go, leżąc na podłodze po wyczerpującym zmaganiu, nie było sposobem na „interpretację”, lecz próbą sprawdzenia, co się stanie, gdy aktor odda głos fizyczności. Słowa stawały się odruchem fizjologicznym – językiem ciała, a nie literatury. Podobnie pracowaliśmy z frazą *I hate you, I love you*, zaczerpniętą z piosenki *Sometimes I'm Happy*, która pojawia się w sztuce Taboriego. Było to ćwiczenie nad fizycznym trwaniem w repetycji. Każde z nas wybierało jedno zdanie i na przemian prowadziliśmy nimi dialog. Powtarzaliśmy je jak mantrę, aż słowa traciły sens, ujawniając napięcia ukryte i podteksty. W ten sposób fizyczność zaczęła przejmować kontrolę nad całym procesem. Odkrywaliśmy, że kondycja performerera nie rodzi się z techniki ani z wypracowanego warsztatu, lecz z cielesnego trwania w doświadczeniu. Najważniejsze było to, że ciało narzucało warunki, a my musieliśmy się im poddać.

⁵¹ Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969*, Wrocław 1990, s. 9.

⁵² Tamże, s. 9.

⁵³ Elżbieta Muskat-Tabakowska, *Gdy słowa są konieczne*, „Performer” nr 18/2019, <https://grotowski.net/performer/performer-18/gdy-slowa-sa-konieczne> [dostęp: 23.05.2025].

Praca nad projektem ujawniała w nas mocne napięcie wobec własnego warsztatu. Mieliśmy natrętne odczucia: że słyszymy w sobie dawne intonacje i widzimy gesty, które powracały niczym echo wcześniejszych ról. Ciała i głosy, zamiast otwierać nowe możliwości, przywoływały pamięć teatru, który chcieliśmy porzucić. Było to doświadczenie irytujące, a czasem niemal bolesne. Dziś mogę je porównać do ćwiczenia *Nóż Keitha Johnstone’a*:

Udaj, że trzymasz bardzo ostry nóż. (...) Trzymaj go oburącz, ostrzem do góry. Udaj, że jesteś pod silną presją psychiczną. Chwilę zwlekaj z decyzją, a potem wbij sobie ostrze w sam środek czoła. Krzyknij, jakbyś był w straszliwej agonii, a potem dojdź do siebie. Trzymając za rękojeść, przejeżdż ostrzem przez całe ciało, trzymając nóż prostopadle do siebie (uwaga na krocze); przejeżdż w dół po jednej nodze, wydając przy tym krzyki lub jęki. Wyciągnij nóż i połóż go na wyimaginowanym stole. Zaczynij oddychać swobodnie. (...) Udaj, że ujmujesz palcami brzegi rozcięcia na głowie i rozrywasz je, krzycząc przy tym i sapiąc. Wrzeszcz (takie dźwięki wzbudzają emocje w widowni), gdy spod starej skóry ujawniasz nową, zdeformowaną twarz, której każdy rys jest groteskowy. Jedną ręką zdejmij skórny skafander z drugiej, potem tą drugą ściągnij „rękaw” z pierwszej. Zroluj swoją skórę w dół, wydając przy tym dźwięki ekscytacji. Zsuń ją z nóg jak rajstopy. Powieś starą skórę na wieszaku albo złóż jak ubranie. Pogłaszcz swoje nowe ciało. Ciesz się nim. Podziwiaj się w lustrze. Skacz z radością i niesamowitą energią⁵⁴.

Johnstone proponował to jako praktykę wyobrazeniową, służącą uwolnieniu od nawyków i narodzinom nowej jakości. My – nie znając jeszcze tego obrazu – intuicyjnie dążyliśmy do podobnego gestu: do „zdjęcia aktorskiej skóry” i odkrycia kondycji performerera.

⁵⁴ Keith Johnstone, *Impro...*, dz. cyt., s. 292–293.

ROZDZIAŁ III

MANIFEST ARTYSTYCZNY

PRZEDWCZESNE ODEJŚCIE

Wystawa / wydarzenie trakcyjne
według tekstu George Taboriego



23.11.2019-9.02.2020

koncepcja:
Agnieszka Roszkowska
Emilia Sadowska
Krzysztof Ogłóza
Zbigniew Libera



Muzeum Śląskie w Katowicach jest instytucją kultury Samorządu Województwa Śląskiego wspieraną przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Muzeum Śląskie w Katowicach
ul. T. Górowskiego 1
40-205 Katowice
tel. 32 779 93 00
www.muzeumslaskie.pl



www.facebook.com/muzeumslaskie
www.instagram.com/muzeumslaskie
www.twitter.com/muzeumslaskie



Muzeum Śląskie wyróżnione
w międzynarodowym konkursie
na najlepsze europejskie muzeum
European Museum of the Year Award 2017



ŻIVA
AWARD FOR THE BEST
SLAVIC MUSEUM

Wyróżnienie za otwartość
i bliskość o publiczność

3.1. Wydarzenie trakcyjne

Peter Bürger, analizując fenomen awangardy, pisał, że jej atak *wymierzony jest w instytucję sztuki jako sferę odseparowaną od praktyki życiowej*⁵⁵. W tym sensie manifest artystyczny nie jest wyłącznie tekstem towarzyszącym dziełu, lecz – jak można odczytać w duchu koncepcji Bürgera – aktem artystycznym samym w sobie, performatywnym gestem, który ingeruje w sposób funkcjonowania sztuki w społeczeństwie. Od początku XX wieku manifest stawał się więc nie tylko „deklaracją estetyczną”, lecz także formą odwagi, buntu i projektowania nowych przestrzeni artystycznych. Filippo Tommaso Marinetti w swoim *Manifestie futurystycznym* z 1909 roku wołał:

1. *Chcemy opiewać miłość niebezpieczeństwa, przyzwyczajenie do energii i do zuchwalstwa. (...)*
2. *Odwaga, śmiałość, bunt – będą zasadniczymi składnikami naszej poezji.* 3. (...) *Chcemy sławić agresywny ruch, gorączkową bezsenność, krok biegacza, salto mortale, policzek i pięść*⁵⁶.

Prymitywiści w manifestie *Prymitywiści do narodów świata i do polski* pisali:

wielka tęczowa malpa zwana dionisem dawno już zdechła. wyrzucamy jej zgniłą spuściznę (...) wybieramy prostotę, ordynarność, wesołość zdrowie, trywialność, śmiech. (...) wyrzekamy się dobrowolnie dostojności, powagi, pietyzmu. liści lauru, którymi nas wieńczycie, użyjemy jako przypraw do potraw. (...) VI. **sztuką jest to tylko, co daje zdrowie i śmiech.** ISTOTA SZTUKI – W JEJ CHARAKTERZE CYRKOWEGO WIDOWISKA DLA WIELKICH TŁUMÓW. **cechy jej zewnętrżność i powierzchowność, pornografia niezamaskowana. sztuka jest nauką**⁵⁷.

W duchu teorii Czystej Formy Witkacego dzieło sztuki stanowi autonomiczną konstrukcję formalną. Tworzenie dzieła jest aktem świadomości, który konstytuuje nową rzeczywistość⁵⁸. W tym sensie pisanie manifestu nie było dla Witkacego jedynie komentarzem do istniejących utworów, lecz pełnoprawnym gestem twórczym – formą indywidualnej kreacji, poprzez którą rodziła się nowa wrażliwość artystyczna.

⁵⁵ Peter Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. Jadwiga Kita-Huber, Wydawnictwo KR, Warszawa 2006, s. 61.

⁵⁶ Stanisław Jaworski, *Awangarda*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992, s. 138.

⁵⁷ Tamże, s. 182.

⁵⁸ Tamże, s. 81–86, 178–181.

W ramach projektu *Przedwczesne odejście. Wystawa pierwszego wydarzenia trakcyjnego zakazanego „z przyczyn obiektywnych”* idea manifestu pojawiła się jako konsekwencja wieloaspektowych działań, które wykraczały poza ramy tradycyjnego spektaklu teatralnego. Podczas wieloletniej pracy zarysowała się potrzeba nazwania tego, co robimy – a jednocześnie dystans wobec określenia „przedstawienie teatralne”. Teatr, choć stanowił istotny element projektu, nie był jego dominantą. Raczej funkcjonował jako jedna z wielu równoprawnych płaszczyzn twórczych, obok filmu, fotografii, obiektów przestrzennych, performansu, happeningu czy muzyki. Ten pluralizm form sprawiał, że tradycyjna nomenklatura stawiała się zbyt wąska, by objąć całość doświadczenia.

Inspiracją dla naszych działań pozostawała tradycja awangardy, która już na początku XX wieku wskazywała, że sztuka nie jest zamkniętym obszarem, lecz procesem dynamicznym, otwartym na kolejne możliwości tworzenia. Futuryści i konstruktywiści, poprzez swoje manifesty i eksperymenty formalne, dowodzili, że dzieło sztuki nie może być pojmowane wyłącznie jako skończony obiekt, lecz raczej jako pole nieustannych przekształceń⁵⁹.

W polskim kontekście znaczenie miały idee Tadeusza Kantora, który w swoich tekstach teoretycznych i działaniach artystycznych konsekwentnie dążył do licznych przewartościowań w sztuce – zarówno w sferze przestrzeni, czasu, obecności artysty, jak i materialności dzieła. Jak przypomina Krystyna Czerni, Kantor o *tradycyjnym, profesjonalnym teatrze miał jak najgorszą opinię. Nazywał go budynkiem nieużyteczności publicznej z fałszywym blichтром dekoracji i kostiumów. Pisał, że jest scholastyczny, przeniknięty konformizmem i w swej pretensjonalności nie do zniesienia*⁶⁰. Marzył, by stworzyć teatr, który *będzie miał pierwotną, wstrząsającą siłę działania, który wytrąci mieszczańską widownię z samozadowolenia*⁶¹.

Jego koncepcja ambalażu (*emballage*) – sformułowana w *Manifestie ambalażu* z 1963 roku – stanowiła gest sprzeciwu wobec estetyzacji rzeczy, podkreślając ich nietrwałość i efemeryczny charakter. W późniejszych tekstach, rozwijających koncepcję tzw. *realności najniższej rangi*, artysta domagał się przywrócenia wartości *rzeczom codziennym, biednym, zużyтым*⁶², a więc temu, co marginalne i nieefektywne. W jego teatrze i działaniach plastycznych przedmiot realny, biedny,

⁵⁹ Stanisław Jaworski, *Awangarda*, dz. cyt., s. 138–294.

⁶⁰ Tadeusz Kantor i jego teatr [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/19384/tadeusz-kantor-i-jego-teatr> [dostęp: 26.10.2025].

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

zużyty ma swoją tragiczną godność, zyskując status równorzędnego uczestnika procesu twórczego. Gest artysty nabierał wówczas wymiaru manifestu w działaniu – zapisanego nie w słowie, lecz w artystycznym geście.

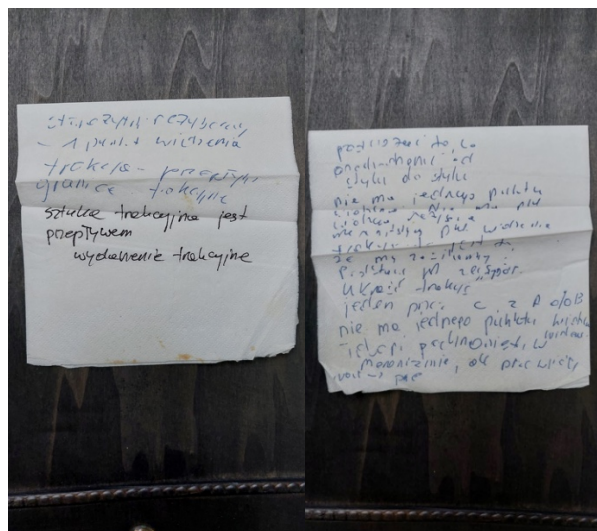
Podobnie odczytywaliśmy twórczość George’a Taboriego. Jego dramaty – takie jak *Mein Kampf* czy *Goldberg Variations* – mogą być interpretowane jako manifesty zapisane w dziele. Poprzez ironię, krytyczną refleksję nad historią XX wieku i przewrotną grę z konwencją teatralną Tabori ukazywał teatr jako przestrzeń nieustannego dialogu z rzeczywistością i pamięcią zbiorową.

Te różnorodne tradycje spotykały się w naszej pracy z koncepcją „dzieła otwartego” Umberto Eco, które włoski semiotyk rozumiał jako: *propozycję możliwości interpretacyjnych, układ bodźców, których zasadniczą cechą jest ich nieokreśloność, sprawiająca, że odbiorca zmuszony jest do całej serii nieustannie zmieniających się odczytań*⁶³. Oznacza to, że utwór artystyczny nie istnieje w formie definitywnej, lecz stanowi przestrzeń nieustannych interpretacji i przekształceń. Podobnie rozumieliśmy nasz manifest – nie jako dokument zamykający, lecz jako formułę prowokującą do kolejnych odczytań i stającą się polem współtworzenia.

Decyzja o stworzeniu manifestu miała także wymiar pragmatyczny. Uznaliśmy, że wpisanie naszych działań w język manifestu mogło stanowić skuteczne narzędzie promocyjne – formę, która nie tylko konstytuuje wspólnotę twórców, ale również przyciąga uwagę odbiorców. „Wydarzenie trakcyjne” – jak określiliśmy tę formę – stało się synonimem intensywności i przyciągania, a także obietnicą oryginalnego doświadczenia. W tym sensie manifest nie był dla nas jedynie podsumowaniem drogi artystycznej, lecz zarazem nową przestrzenią działania, eksperymentem z językiem sztuki i komunikacji.

Stworzenie manifestu było więc spełnieniem nie tylko intelektualnej potrzeby uporządkowania twórczych poszukiwań, lecz także marzenia o wyjściu poza ramy instytucjonalne, poza zamknięte kategorie gatunkowe i dyscyplinarne. Był to gest, w którym – podobnie za awangardą – odważyliśmy się powiedzieć: sztuka to proces, nieustanne przekraczanie granic i poszukiwanie nowych sensów.

⁶³ Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachiewicz, Anna Kreisberg i Michał Olesiuk, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 159.



Zapis pierwszych idei manifestu trakcyjnego.
Fot. Emilia Sadowska

Pojęcie „trakcji” jest wieloznaczne i funkcjonuje w różnych dziedzinach. W sensie podstawowym odnosi się do transportu i techniki, gdzie oznacza *siłę pociągową pojazdu lub zespół urządzeń wprawiających pojazd w ruch (np. trakcja parowa, spalinowa, elektryczna)*⁶⁴. W medycynie odnosi się do rozciągania *kończyn lub kręgosłupa za pomocą specjalnych urządzeń*⁶⁵. W naukach o Ziemi spotykamy się natomiast z terminem „transport trakcyjny” (lub „trakcja denną”), który opisuje *przemieszczanie cząstek skalnych, piasku czy mułu po dnie rzeki pod wpływem prądu*⁶⁶. Proces ten odpowiada za kształtowanie krajobrazu: nanoszenie i osadzanie nowych warstw osadów, a w dłuższej perspektywie – za zmianę koryt rzecznych i powstawanie nowych form geologicznych.

To właśnie to ostatnie znaczenie stało się dla nas szczególnie inspirujące. Metafora hydrologiczna pozwala opisać sztukę nie jako produkt finalny, lecz jako dynamiczny proces, w którym impulsy – wizualne, performatywne czy dźwiękowe – spotykają się, przenikają i wytwarzają nowe konfiguracje znaczeń.

W tym sensie termin „trakcja” najlepiej oddaje charakter naszych działań: wskazuje na procesualność, czyli stawanie się i zmienność; na przepływ, czyli wymianę energii między

⁶⁴ Hasło: *trakcja* [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl> [dostęp: 21.08.2025].

⁶⁵ Hasło: *trakcja – medycyna* [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl> [dostęp: 21.08.2025].

⁶⁶ A. Magnuszewski, *Hydrologia ogólna*, PWN, Warszawa 2006, s. 145–146.

twórcami a odbiorcami; oraz na wspólnotowość, bo każde działanie jest rezultatem spotkania wielu perspektyw artystycznych.

„Wydarzenie trakcyjne” rozumiemy zatem jako otwartą przestrzeń eksperymentu, w której różne formy sztuki – film, teatr, fotografia, performans czy muzyka – ulegają transformacji, a ich połączenie prowadzi do powstania nowych jakości. Nie jest to kategoria techniczna, lecz artystyczna figura pozwalająca uchwycić charakter twórczości: ruchomej, efemerycznej, a zarazem zdolnej do osadzania się w pamięci i doświadczeniu uczestników.

Wielowymiarowość samego pojęcia – łącząca sens techniczny, medyczny i naturalny – otwiera je na zastosowanie artystyczne. W każdym z tych znaczeń obecny jest motyw energii: siły wprawiającej w ruch, napięcia prowadzącego do zmiany, nurtu, który transportuje i przekształca materię. To właśnie energia i jej zdolność do przekształcania otoczenia stanowią fundament metafory „trakcji” w odniesieniu do praktyki artystycznej.

MANIFEST TRAKCYJNY

Trakcja jest działaniem twórczym. Nie stanowi gatunku ani dyscypliny. Nie klasyfikuje spektaklu, filmu czy wystawy – wskazuje raczej na sposób ich konstituowania się w procesie. „Trakcja” oznacza przepływ energii, który niesie, gromadzi i osadza. Tak jak muł w rzece, który z pozornie bezkształtnych drobin buduje nowe koryto, tak i nasze działania – napotykając na swojej drodze materiały, impulsy i obrazy – konstituują przestrzeń sztuki.

Trakcja nie zna hierarchii. Aktor, reżyser, scenograf, fotograf, performer – wszyscy uczestniczymy w działaniu, którego sens polega na równorzędności. Każdy element ma swoją wagę, a jego miejsce nie jest wyznaczone przez tradycyjny podział ról, lecz przez dynamikę współtworzenia. Wydarzenie trakcyjne powstaje tam, gdzie zaufanie do niewiedzy staje się źródłem nowych jakości, a eksperyment zastępuje plan.

Trakcja jest siłą napędową sztuki. W sensie technicznym to energia, która wprawia pojazd w ruch; w sensie artystycznym – energia procesu, która prowadzi do nieustannego generowania form. W sensie społecznym trakcja oznacza przyciąganie, tworzenie sytuacji skupiających uwagę i prowokujących wymianę myśli. Każde wydarzenie trakcyjne jest więc zarówno laboratorium, jak i miejscem spotkania – przestrzenią, w której różne dziedziny wiedzy i doświadczenia twórcze zostają zintegrowane.

Nie tworzymy skończonych dzieł, lecz uruchamiamy przepływy. Nie zamykamy znaczeń, lecz pozwalamy im gromadzić się, nakładać i przesuwac. Przedmiot sztuki nie jest celem, lecz śladem procesu. Wydarzenie trakcyjne istnieje jako doświadczenie – otwarte, nieprzewidywalne, transformujące.

Manifestujemy trakcję jako formę sztuki, która wyraża się w ruchu, w zbieraniu i w osadzaniu. Jest to sztuka przyszłości rozumianej jako ciągła zmiana, sztuka wspólnoty zamiast indywidualnej własności, sztuka przepływu zamiast dzieła zamkniętego. W tym właśnie widzimy sens naszego projektu i jego miejsce w szerszej tradycji awangardowych poszukiwań: trakcja nie opisuje, lecz uruchamia.

ROZDZIAŁ IV
EFEKTY PROCESU

4.1. Redefinicja nabytych umiejętności aktorskich

Nieprzypadkowo w niniejszej pracy – a także w jej podtytule – posługuję się terminem „redefinicja”, a nie określeniami takimi jak „zmiana” czy „modyfikacja”. Użycie tego pojęcia jest moim świadomym wyborem, ponieważ – w moim przekonaniu – najlepiej oddaje ono charakter procesu, który opisuję. „Zmiana” czy „modyfikacja” sugerowałyby raczej prostą substytucję środków, natomiast „redefinicja” w swoim słownikowym rozumieniu oznacza *określenie czegoś na nowo, nadanie czemuś nowego znaczenia*⁶⁷. Można przyjąć zatem, że istotą redefinicji nie jest odrzucenie tradycji ani wcześniejszych doświadczeń, lecz ich twórcze przefiltrowanie przez aktualny kontekst, ponowne nadanie funkcji temu, co już istnieje. W tym sensie termin ten nie tylko odsyła do procesu aktualizacji, ale także otwiera przestrzeń dla poszerzania doświadczeń. Erika Fischer-Lichte – niemiecka teatrolożka, badaczka performansu i autorka fundamentalnych prac z zakresu współczesnej estetyki teatru – opisując zjawisko procesualności współczesnego teatru, zauważa, że teatr współczesny charakteryzuje się procesualnością i zdolnością do nieustannego generowania nowych sensów. Jak pisze:

*Wszyscy biorący udział w tym wydarzeniu zdawali się zgadzać co do tego, że teatr charakteryzuje specyficzna procesualność: działania wykonawców mają na celu ustanowienie określonej relacji z widzami, zaś działania widzów albo potwierdzają proponowaną im przez wykonawców definicję wspólnych relacji, albo też starają się ją zmodyfikować czy zastąpić jakąś inną*⁶⁸.

Jej diagnoza – choć autorka nie posługuje się pojęciem „redefinicji” – trafnie wspiera moje rozumienie tego terminu, wedle którego oznacza on nie prostą korektę czy poprawkę, lecz proces twórczej transformacji, pozwalający dawnym narzędziom zachować żywotność i zdolność do dialogu ze współczesnością. W swojej dialektycznej naturze – łączącej pamięć przeszłości z otwarciem na innowację – redefinicja staje się dla mnie kategorią kluczową do opisu praktyki aktorskiej i artystycznej, której istotą jest nieustanne poszukiwanie sensów poprzez reinterpretację i twórcze przekształcanie doświadczeń.

⁶⁷ Hasło: *redefinicja* [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pl/redefinicja> [dostęp: 27.08.2025].

⁶⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 27.

Z tej perspektywy sześć lat pracy nad projektem *Przedwczesne odejście. Wystawa pierwszego wydarzenia trakcyjnego odwołanego z „przyczyn obiektywnych”* stało się dla mnie doświadczeniem formacyjnym, które w istotny sposób zredefiniowało rozumienie mojego warsztatu aktorskiego. Projekt, wielokrotnie odwoływany, przekształcił się w laboratorium, w którym mój warsztat został poddany intensywnej eksploracji, otwierając nowe perspektywy: od myślenia o procesie i relacji po wykorzystanie narzędzi aktorskich w obszarach pozateatralnych.

Charakter naszej pracy był nietypowy. Kiedy o nim myślę, pierwszym słowem, które powraca, jest „adaptacja”. Nie rozumiem jej jednak ani w sensie literackim, ani jako panicznego dostosowywania się do warunków, lecz jako gotowość do ciągłego przeformułowywania sposobu działania – przyjmowania zmienności jako naturalnej części procesu. Odwoływanie premier, brak Sali do prób, konieczność zaczynania od nowa, liczne zmiany koncepcji – z czasem okazały się istotą samego procesu i zaczęły działać jak motor twórczy. Adaptacja w kontekście pracy nad *Przedwczesnym odejściem* oznaczała dla mnie zgodę, że proces nie przebiega linearnie. Taki też był charakter naszej formuły pracy: raz była to improwizacja, innym razem eksperyment formalny, a jeszcze kiedy indziej projekt hybrydowy, w którym teatr spletał się z kamerą, instalacją wizualną czy dźwiękiem. Zrozumiałem, że sztywny warsztat oparty na przyzwyczajeniach nie tylko nie wystarcza, ale w takich warunkach w ogóle nie działa. Zamiast wspierać twórczość, zaczyna ją blokować – pozostaje w nieustannej sprzeczności z formułą pracy, która domaga się otwartości. Dlatego uświadomiłem sobie, że potrzebuję nie tyle „gotowych narzędzi”, ile umiejętności reagowania na to, co wydarza się tu i teraz. Elastyczność stała się ważniejsza niż perfekcja, a zgoda na niewiedzę – bardziej twórcza niż uporczywe szukanie pewności. Na nowo zdefiniowałem profesjonalizm zawodowy i odkryłem go w zdolności do szybkiej adaptacji. Teatr wymaga bowiem, aby aktor był przygotowany na sytuacje nieprzewidywalne. Już w 1999 roku Hans-Thies Lehmann wskazywał, że współczesne podejście do teatru charakteryzuje się wykorzystaniem różnorodnych wyznaczników teatru postdramatycznego: parataksy, symultaniczności, gry gęstością znaków, umuzyycznienia, dramaturgii wizualnej, cielesności, inwazji realności i zdarzenia (sytuacji)⁶⁹. Te środki – obejmujące m.in. multimedialność, fragmentaryzację czy zmianę

⁶⁹ Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 132–152.

perspektywy⁷⁰ – wymagają od aktora szczególnej gotowości do nieustannych przekształceń. Teatr postdramatyczny, jak podkreślają współcześni badacze, destabilizuje utrwalone relacje i kategorie, przez co aktor staje wobec konieczności ciągłego redefiniowania swojej roli, funkcji i tożsamości w procesie twórczym.

Przyzwolenie na błąd okazało się jednym z najważniejszych doświadczeń wyniesionych z pracy nad *Przedwczesnym odejściem*. W tradycyjnej pedagogice aktorskiej błąd bywa traktowany jako coś, czego należy unikać, a nawet wyeliminować, tymczasem dla nas stał się przestrzenią twórczą – miejscem, w którym mogło wydarzyć się coś nieoczekiwanego. Wraz z nim pojawiła się zgoda na niewiedzę: zamiast paraliżować, stawiała się ona punktem wyjścia do odkrywania. To realne przyzwolenie na niedoskonałość rozwijało w nas kondycję aktorską, opartą na twórczej bezczelności i otwartości na ryzyko. We wstępie do książki *Impro. Spontaniczne kreowanie świata* Keith Johnstone pisał:

Opracowałem więc listę pod tytułem „Rzeczy, których zakazali mi nauczyciele” i używałem jej jako sylabusa. Misją moich nauczycieli było zniszczenie w nas spontaniczności i wykorzystywali do tego techniki uznawane za skuteczne od setek lat – czemu więc nie odwrócić ich metod? (...) Ceniono „oryginalność” i „koncentrację”; ja okryłem się wątpliwą sławą jako instruktor, który krzyczał do adeptów sztuki aktorskiej „Bądź bardziej oczywisty” czy „Bądź nudniejsza”, albo „Nie koncentruj się!”. Wiele z tych „odwróceń” to teraz „klasyczne” gry, zupełnie jakby pochodziły ze starożytnej Grecji⁷¹.

Podobnie jak on, w naszym projekcie świadomie łamaliśmy dotychczasowe nawyki, odrzucaliśmy psychologiczny paradygmat pracy nad postacią, szukając raczej formy od jak, a nie od co. Dzięki temu mogliśmy eksperymentować w przestrzeni fałszu, przekory, wygłupu, absurdu, żenady – wbrew regułom wyniesionym z edukacji, ale także wbrew przyzwyczajeniom, które utrwały w nas klasyczne wzorce.

Doświadczenie tych niestandardowych podejść zmieniło moje rozumienie kondycji aktorskiej. Dziś nie pojmuję jej jako sumy sprawności technicznych, lecz jako gotowość do podejmowania zadań w warunkach niepewności. To elastyczność – zdolność otwierania się na

⁷⁰ Małgorzata Sugiera, *Poetyka postdramatyczna i teatr nowych mediów* [w:] *Teatr i tekst. Próby dialogu*, Universitas, Kraków 2016, s. 72–75.

⁷¹ Keith Johnstone, *Impro...*, dz. cyt., s. 11–12.

różnorodność form i sytuacji – oraz umiejętność porzucenia kontroli, gdy staje się ona barierą. Kiedy świadomie rezygnowałem z potrzeby „opanowania wszystkiego”, pojawiała się reakcja żywa, autentyczna, wolna od lęku.

Wyraźnie zrozumiałem różnicę między kondycją opartą na mnożeniu efektownych środków wyrazu a tą, która prowadzi aktora ku poszukiwaniu trafnych i adekwatnych rozwiązań – wyrastających z intuicji, a nie z intelektualnych kalkulacji. Oryginalność bywa kusząca, ale to właśnie adekwatność działań scenicznych – ich zgodność z kontekstem i wrażliwością widza – otwiera przestrzeń napięcia i znaczeń. Ilekroć rezygnowałem z „fajerwerków” czy „wirtuozerii” aktorskiej, tym wyraźniej słyszałem, co tak naprawdę „mówi” literacki materiał, i tym intensywniej odczuwałem kontakt z widzem oraz partnerem scenicznym. Wielokrotnie przekonałem się, że najmocniejszym gestem bywa prostota: spojrzenie, milczenie, powtórzenie jednego ruchu. W pracy nad scenami z Taboriego to właśnie cisza budowała napięcie silniej niż najbardziej rozbudowane działania aktorskie. Z dzisiejszej perspektywy prostota ta nie oznacza dla mnie redukcji środków, lecz raczej ich wyostrenie – pozwalające, by znaczenie i energia działania wyłaniały się wprost z sytuacji scenicznej, a nie z psychologicznego uzasadnienia.

Praca nad projektem otworzyła mnie na zupełnie nowe myślenie o budowaniu roli. Coraz mniej interesowało mnie – jak dotąd – jej „interpretowanie”, a coraz bardziej projektowanie doświadczenia: współtworzenie sytuacji spotkania, w której widz nie tyle ogląda, ile uczestniczy. To przesunięcie akcentu wymusiło na mnie zmianę perspektywy. Zamiast pytać wyłącznie: „Kim jest bohater?”, coraz częściej pytałem: „Co wydarza się pomiędzy nim a partnerem scenicznym, a także pomiędzy nim a widzem?”.

Różnorodność form poszukiwań upewniła mnie w przekonaniu, że postaci nie trzeba budować linearnie, poprzez ciągi przyczynowo-skutkowe. Fragmentaryczność, brak konsekwencji czy nawet abstrakcyjność zachowań mogą tworzyć pełnokrwistą i wielowymiarową postać. Dowodem na to była nasza improwizacja w stylu teatru dworskiego. Wbrew romantycznej wizji dwojga zakochanych, którą rozwijaliśmy przez lata, odkryliśmy w tej relacji ukryty potencjał przemocy – napięcie pomiędzy katem a ofiarą. To doświadczenie uświadomiło mi, że nielogiczne zderzenia form i sensów, abstrakcyjność założeń oraz odejście od psychologicznego modelu pracy nad rolą prowadzą do powstania intrygującej, nieoczywistej, wielopłaszczyznowej osobowości scenicznej.

Tego rodzaju praktyka wymaga jednak zaufania do metody – i to wskazałbym jako kolejny aspekt redefinicji mojej świadomości aktorskiej. Budując rolę w sposób niechronologiczny, wierzyłem, że fragmenty powstające w procesie ostatecznie złożą się w spójną, choć niekoniecznie przewidywalną całość. W praktyce aktorskiej często obserwuje się brak cierpliwości wobec metod, które nie prowadzą do natychmiastowych rezultatów, a zwłaszcza wobec takich, które wymagają od aktora gotowości do ryzyka – związanego z emocjonalnym lub fizycznym odsłonięciem. Brak zaufania do procesu skutkuje wzmocnieniem potrzeby kontroli, która – zamiast wspierać działanie twórcze – staje się mechanizmem je blokującym. Z własnego doświadczenia wiem, że teatr postdramatyczny może wyzwolić aktora z potrzeby psychologicznej spójności, co pomaga przezwyciężyć lęk oraz uświadomić sobie wartość konsekwentnego podążania za metodą i zaufania procesowi jako integralnej części pracy aktorskiej.

Efekty naszych poszukiwań, rozpięte pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki, otworzyły przede mną kolejną perspektywę: dowiodły mi także, że warsztat aktorski może znajdować zastosowanie w obszarach dotąd nieoczywistych. Szczególnie ważnym momentem było dla mnie przełożenie emocji na materię i formę – jak w przypadku budowy *Igloo* – kiedy warsztat aktorski stał się narzędziem kreacji przestrzennej. Podobne źródło odnajduję w pracy nad sesją fotograficzną, do której doprowadziły nas długie analizy dotyczące tematu wizerunku. Z kolei świadomość rytmu, znaku, mowy ciała poprowadziła mnie do stworzenia video artu, którego montaż i koncepcję oparłem na własnej intuicji aktorskiej oraz warsztacie pracy z kamerą. Uświadomiło mi to, że narzędzia aktorskie – dostęp do wyobraźni, intuicji, emocji, umiejętność improwizacji czy świadomość ciała – stanowią potencjał twórczy, który można realizować nie tylko w teatrze, ale również w performansie, sztukach wizualnych czy edukacji.

Podczas naszej wieloletniej pracy zrozumiałem, co w praktyce artystycznej oznacza przesunięcie uwagi z dążenia do efektu na proces twórczy. Eksperymentalna formuła naszych działań przekonała mnie, że efekt nie musi być celem samym w sobie. Model pracy skoncentrowany wyłącznie na szybkim osiągnięciu rezultatu prowadzi często do powierzchownego dotknięcia tematu: daje chwilową satysfakcję, ale nie otwiera przestrzeni pogłębionych poszukiwań. Skupienie na „wymuszonym” efekcie koncentruje artystę na uruchamianiu intelektualnych zasobów twórczych – na wymyślaniu sytuacji, działań czy inscenizacji – co odcina go od wnikliwszych poziomów doświadczenia. Tymczasem, jak uświadomiłem sobie w toku pracy nad *Przedwczesnym odejściem*, efekt istnieje zawsze – w każdym momencie procesu: w próbie,

w kryzysie, w konflikcie, w odkryciach, w porażkach. To proces – a nie efekt – otwiera przestrzeń poszukiwań. Proces pozwala na błędzenie, sprawdzanie, eksperyment, zmianę założeń, nie zakładając z góry końcowego rezultatu, lecz wyznaczając go poprzez kolejne odkrycia twórcze. Dzięki temu możliwe staje się pogłębianie roli, dramaturgii oraz samego doświadczenia aktorskiego. Kryzys – wcześniej postrzegany jako przeszkoda – w tej perspektywie okazał się miejscem narodzin jakości artystycznej.

Odkrycie znaczenia procesu zmieniło moje podejście do gry scenicznej. Kiedy przestałem traktować premierę jako jedyny sens drogi, moja praktyka uległa pogłębieniu. Nawet w teatrze repertuarowym, którego struktura wydaje się z definicji zamknięta, zacząłem świadomie poszukiwać możliwości improwizacji – drobnych „pęknięć” – pozwalających każdorazowo budować relację z partnerem na nowo. Nie chodziło już o perfekcyjne odtwarzanie zapamiętanych sytuacji czy dialogu, lecz o tworzenie zdarzeń, które dzieją się tu i teraz. W tym sensie „zamknięta” struktura okazała się nadal otwarta – pod warunkiem odpowiedniego podejścia. Przykładem jest dla mnie spektakl *Koniec czerwonego człowieka* w reżyserii Krystyny Jandy, w którym gram postać Jurija. Choć przedstawienie ma precyzyjnie zbudowaną konstrukcję i wyraźnie określoną formę, wciąż traktuję je jako przestrzeń spontanicznych działań, żywego dialogu i reakcji – a więc jako sposób podtrzymywania procesu w ramach pozornie sztywnej struktury.

W kontekście redefinicji kompetencji aktorskich szczególnie istotnym obszarem okazała się dla mnie rola relacji w procesie twórczym. Praca z Agnieszką, Emilią i Zbyszkiem dowiodła mi, że o jakości dzieła decyduje nie tylko indywidualna inwencja, lecz w dużej mierze siła więzi oraz dynamika wzajemnych relacji między współtwórcami. Nasza współpraca łączyła w sobie dwa – pozornie sprzeczne – wymiary. Pierwszy dotyczył budowania atmosfery bezpieczeństwa i wzajemnego zaufania, drugi – ustanawiania wysokich standardów pracy: konsekwencji, pełnego zaangażowania, jakości oraz odpowiedzialnego wykonywania powierzonych zadań. Jednocześnie w pełni akceptowaliśmy sytuacje kryzysowe i twórcze zapaści, traktując je jako naturalny element procesu. Dzięki temu zespół stawał się przestrzenią inspirującej konfrontacji i twórczych wyzwań. Pasja, szczerość i gotowość do dialogu tworzyły warunki zarówno dla swobodnych działań artystycznych, jak i pogłębionych rozważań teoretycznych. Spory nie osłabiały pracy, lecz mobilizowały nas do większej precyzji. Istotny był również wymiar codziennych kontaktów – wspólne miesiące prób, w których poczucie humoru współlistniało z intensywnymi dyskusjami o współczesnej sztuce. Relacja miała charakter nie tylko

profesjonalny, ale i formacyjny: przez sześć lat stanowiła kotwicę projektu *Przedwczesne odejście* oraz motor naszej twórczości. Często odwoływaliśmy się do relacji Mariny Abramović i Ulaya – przykładu, jak więź artystyczna, oparta na bliskości i konflikcie, może generować wyjątkową jakość dzieła. To właśnie w napięciu pomiędzy komfortem a wymaganiem dostrzegaliśmy źródło autentycznej przestrzeni twórczej.

Długotrwały proces – obejmujący zarówno wielomiesięczne próby, jak i intensywne okresy systematycznej pracy, podczas których przez tygodnie codziennie tańczyliśmy walca, realizowaliśmy improwizacje czy konstruowaliśmy etiudy – unaoczniał mi znaczenie treningu aktorskiego oraz jego fundamentalną rolę w praktyce twórczej. Trening nie pełnił w tym przypadku funkcji jedynie przygotowawczej czy rozgrzewkowej, lecz stanowił autonomiczne źródło wartości artystycznej. Regularność ćwiczeń wpływała nie tylko na kondycję fizyczną, lecz także na otwarcie instrumentu głosu, pobudzenie wyobraźni oraz rozwój intuicji aktorskiej. Szczególne znaczenie miało doświadczenie rozluźnienia – będące rezultatem codziennych improwizacji – które usuwało napięcia i likwidowało blokady ograniczające ekspresję. Rytm systematycznej pracy pozwolił mi na nowo zdefiniować pojęcie rutyny zawodowej, często utożsamianej w teatrze repertuarowym z praktyką zubożającą i schematyzującą. Uświadomiłem sobie, że aktor zobowiązany jest do stałej troski o kondycję swojego ciała, głosu, wyobraźni i intuicji, niezależnie od tego, czy aktualnie uczestniczy w procesie prób. Jedynie taka perspektywa zapewnia utrzymanie żywotności oraz głębi praktyki artystycznej.

W toku pracy przekonałem się, że autentyczne eksperymentowanie wymaga więcej niż samej deklaracji czy pozoru nowości. Jego istotą jest kondycja realnego ryzyka oraz wysiłku – zarówno fizycznego, jak i intelektualnego. Prawdziwy eksperyment pojawiał się tam, gdzie w grę wchodziła możliwość porażki i gdzie konieczne było pełne zaangażowanie, rezygnacja z kontroli i otwarcie na nieznane. Kluczowa była także zgoda na dyskomfort wpisany w tego rodzaju praktyki oraz akceptacja nieudanych rezultatów. To rozróżnienie – pomiędzy pozorem pracy a rzeczywistym podjęciem jej wymagań – uświadomiło mi, że eksperyment nie jest dowolną formą artystyczną, ale praktyką, która opiera się na konkretnych zasadach. Jego powodzenie wyznacza dyscyplina i konsekwencja.

Aktorstwo, tradycyjnie definiowane jako zawód podporządkowany cudzej wizji, przez długi czas pozostawało dla mnie synonimem niesuwerenności. Liczne doświadczenia sceniczne potwierdzały, że rola aktora jest najczęściej rozumiana jako wykonawcza – wpisana w ramy

reżyserskiej koncepcji i ograniczona do realizacji wcześniej zaplanowanego zamysłu. Proces pracy nad *Przedwczesnym odejściem* pozwolił mi jednak rozpoznać możliwość przełamania tej zależności. Odkrycie autonomii – twórczej, a zarazem zakorzenionej we wspólnocie – uznaję za jedno z fundamentalnych osiągnięć mojego procesu badawczego.

4.2. Metodologia w pracy pedagogicznej – źródło zmiany

Tekst, który prezentuję w tym podrozdziale, stanowi rozwiniętą wersję refleksji, którą po raz pierwszy przedstawiłem podczas *International Forum National Methodology for Acting*, zorganizowanego w ramach *World Theatre Education Alliance (WTEA) Festival 2021* (Chiny, online). Uznaję go za istotny dokument zmiany mojego myślenia o pedagogice aktorskiej – zmiany, która dokonała się w wyniku pracy nad projektem *Przedwczesne odejście. Wystawa pierwszego wydarzenia trakcyjnego zakazanego „z przyczyn obiektywnych”* oraz inspiracji twórczością George’a Taboriego. Tekst ten traktuję jako świadectwo momentu, w którym doświadczenie artystyczne zaczęło w sposób zasadniczy redefiniować moje rozumienie dydaktyki aktorskiej.

Wstęp

Edukacja teatralna – jak każda praca dydaktyczna – jest zjawiskiem niezwykle złożonym. Adaptacja metod kształcenia aktorów do współczesnych wymagań nie traci na aktualności i wciąż pozostaje żywym tematem. Trudno się temu dziwić; świat zmienia się dynamicznie, a teatr – jako miejsce spotkania z widzem – musi stale korespondować z rzeczywistością. Zmieniają się aktorstwo, estetyka, taktyki, metody pracy i koncepcje artystyczne, zmieniają się także potrzeby odbiorców. Definicje artysty i sztuki nieustannie ewoluują – i ma to istotne znaczenie. Ta nieunikniona konieczność zmian sugeruje potrzebę przeformułowania sposobów myślenia o kształceniu aktorów, a także świeżego spojrzenia na zdobyte doświadczenie, wiedzę i dotychczasowe metody pracy.

Jean Piaget

Od pięciu lat prowadzę zajęcia z przedmiotu *elementarne zadania aktorskie* na pierwszym roku studiów w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Filii w Białymstoku. Podjęcie pracy dydaktycznej na tym etapie kształcenia stanowiło dla mnie nową sytuację, ponieważ wcześniej pracowałem głównie ze studentami trzeciego roku w ramach zajęć *praca nad rolą*. Okoliczność ta skłoniła mnie w naturalny sposób do postawienia szeregu pytań o charakterze metodycznym i pedagogicznym: jakie cele powinno się wyznaczać w początkowej fazie nauczania rzemiosła aktorskiego? Jakie predyspozycje i umiejętności należy rozwijać u studentów pierwszego roku? Wreszcie – w jaki sposób, po osiemnastu latach własnej praktyki scenicznej, rozumiem i definiuję pojęcie *elementarnych zadań aktorskich*?

W poszukiwaniach pomógł mi Jean Piaget – jeden z najważniejszych badaczy rozwoju intelektualnego dziecka, autor teorii stadiów rozwoju poznawczego. W jego książce *Dokąd zmierza edukacja* natknąłem się na stwierdzenie:

*Podstawowym celem kształcenia jest ukształtowanie człowieka zdolnego do robienia rzeczy nowych, a nie tylko powtarzającego to, co robiły już poprzednie pokolenia – człowieka twórczego, wynalazczego i odkrywczego. Następnym celem jest ukształtowanie zmysłów, które będą sprawdzały, a nie tylko akceptowały to, co się im zaoferuje*⁷².

Postanowiłem zmienić w tym fragmencie słowo „człowiek” na „aktor”:

Podstawowym celem kształcenia jest ukształtowanie aktora zdolnego do robienia rzeczy nowych, a nie tylko powtarzającego to, co robiły już poprzednie pokolenia – aktora twórczego, wynalazczego i odkrywczego. Następnym celem jest ukształtowanie zmysłów, które będą sprawdzały, a nie tylko akceptowały to, co się im zaoferuje.

Czy nie brzmi to jak znakomita definicja aktora? Pomyślałem: „to idealny opis aktorskiej kondycji”. Uznałem ją za elementarną i zrozumiałem, do czego chcę dążyć. Podstawowe założenia pracy ze studentami pierwszego roku wydają się oczywiste, lecz sposób ich osiągania pozostaje

⁷² Jean Piaget, *Dokąd zmierza edukacja*, tłum. Maria Przetacznikowa, PWN, Warszawa 1977, s. 15.

miejszem dla pedagogicznej kreatywności. Dlatego dobór odpowiednich narzędzi ma zasadnicze znaczenie – to one pomagają osiągnąć cel.

Setki stron podręczników, często z obszernymi opisami i całą masą nowych pojęć, wymagają cierpliwości. Przebrnięcie przez nie bywa trudne nawet dla zawodowca. Wiedziałem jednak, że będą dobrą bazą do wyznaczenia kierunku naszej pracy – do skonstruowania podstawy programowej opartej na łączeniu różnych metod kształcenia aktorów. Miks metod. „W tym jest metoda” – pomyślałem. Skupiłem się na kilku kluczowych dla mnie lekturach, które potraktowałem jako pretekst i inspirację do wyznaczenia obszaru tematycznego, praktycznego i teoretycznego zajęć z *elementarnych zadań aktorskich*. Te tytuły to:

1. Keith Johnstone, *Impro. Spontaniczne kreowanie świata*;
2. Stephen Book, *Podręcznik dla aktorów. Technika improwizacji dla profesjonalnych aktorów filmowych, teatralnych i telewizyjnych*;
3. Michaił A. Czechow, *O technice aktora*;
4. Uta Hagen, *Szacunek dla aktorstwa*;
5. Judith Weston, *Reżyserowanie aktorów*.

Myślę, że edukacja osób rozpoczynających zdobywanie profesjonalnej praktyki zawodowej wymaga szczególnej uwagi. Pierwsze doświadczenie ma ogromny wpływ na dalsze działania i rozwój studenta – bywa wręcz kluczowe. Dziecko musi raczkować, aby mogło nauczyć się dobrze chodzić. Pominięcie istotnego etapu może stać się przyczyną wielu trudności w osiąganiu kolejnych umiejętności. Aby zbudować rolę i poprowadzić postać – nawet w sprzeczności z własnymi przekonaniem, temperamentem czy ekspresją – trzeba najpierw dobrze poznać siebie. Ten aspekt ma dla mnie ogromne znaczenie. Dlatego zdecydowałem, że głównym narzędziem mojej pracy będzie improwizacja.

Pedagog

Konsekwencja w działaniu i przekonanie do własnej metody pracy odgrywają dużą rolę w budowaniu zaufania. Niejednokrotnie tego doświadczyłem. Zaufanie to fundament relacji między pedagogiem a studentem. Praktyka uczy mnie, że wiara w to, co się robi, wzmacnia tę więź. Nauczyciel może mieć wątpliwości, popełniać błędy, zmieniać założenia – ale musi uczyć tego, w co wierzy. Musi być wiarygodny. Wzajemny kredyt zaufania ma ogromny wpływ na całokształt

wspólnej pracy: wzmacnia odwagę studentów, ośmiela ich działania, daje poczucie bezpieczeństwa, zachęca do ryzyka i przyspiesza rozwój. Ma też ogromną wartość w sytuacjach kryzysowych. Kryzys pojawia się zawsze, na różnych etapach pracy. Głównym jego elementem są wątpliwości. Pojawia się zniechęcenie i opór wobec zadań, metody, wysiłku fizycznego, a czasem także wobec samego nauczyciela. Według mnie osadzenie pedagoga w wybranej metodzie stanowi dla grupy silny argument i pozwala przejść przez kryzys konstruktywnie. Łatwiej wówczas przekonać studentów do słuszności podjętych działań, wyznaczonych kierunków czy formy zajęć.

– *Dlaczego mam grać sto lat, skoro mam dwadzieścia?* – pyta studentka.

– *Dlaczego mam robić coś, czego nie czuję?*

– *Nie rozumiem, o co panu chodzi. Nic już nie rozumiem.*

Ten krótki zestaw autentycznych pytań uruchomił na jednych z moich zajęć lawinę obaw i chęć podważenia dotychczasowej pracy. W pierwszym odruchu poczułem napięcie, ale ponieważ ufałem temu, co robię, i wierzyłem własnej intuicji, ostatecznie sytuacja mnie ucieszyła. Zrozumiałem, że była wyrazem zaangażowania studentów – potrzebą zrozumienia naszych działań. Mnożące się wątpliwości sprowokowały dyskusję – moim zdaniem jedną z najważniejszych przestrzeni pracy. Dyskusja pobudziła atmosferę twórczego starcia. Rozpoczął się proces poszukiwania przyczyn i rozwiązań. Studenci samodzielnie nazywali swoje problemy, a w efekcie oswajali je. Kryzys okazał się twórczy. Był dla mnie świadectwem żywego procesu, który otwiera nowe horyzonty, poszerza perspektywę pracy i stymuluje rozwój.

Postawa pedagoga odgrywa znaczącą rolę w procesie kształcenia. Jestem o tym głęboko przekonany. Uważam, że nauczyciel powinien być tego świadomy. Świadomy własnych dyspozycji, umiejętności i możliwości ich wykorzystania, a także odpowiedzialności za kształtowanie i wpływ na młodego człowieka. Nauka aktorstwa to materia delikatna, wymagająca szczególnej wrażliwości na drugą osobę – empatii. Proces rozwoju studenta i grupy jest dla mnie stałym przedmiotem obserwacji. Wybór odpowiednich zadań aktorskich decyduje o postępach. Dlatego staram się być elastyczny w podejściu do pracy. Nie boję się modyfikacji. Żywa reakcja na spontaniczne działania studentów, ich potrzeby i energię rozbudza ich motywację. A motywacja rozwija proces.

1+1=3

Łączenie metod przypomina różnorodność form artystycznych. Sam akt łączenia jest procesem twórczym – idealnym, z mojego punktu widzenia, dla pracy pedagogicznej. To podejście sprzyja przekazywaniu wiedzy i rozwijaniu umiejętności aktorskich. Mając dostęp do różnych sposobów myślenia, form, estetyk czy ćwiczeń opartych na odmiennych zasadach, student podejmuje działania fizyczne i intelektualne, których rezultatem jest doświadczenie. To rozbudza ciekawość, otwiera przestrzeń poznawczą, rozwija krytyczne myślenie i prowokuje do twórczości, a więc budzi samoświadomość.

„1+1 = 3” to prosty zapis efektu synergii. Oznacza, że jeśli połączymy sposoby myślenia dwóch osób, ich wiedzę, doświadczenia i metody pracy, otrzymamy lepszy efekt, niż gdyby każda z nich działała osobno. Wspólne działanie daje większe i często nowe rezultaty. Wiedza płynąca z dorobku takich autorów, jak Stanisławski, Czechow, Book, Hagen, Johnstone, Spolin czy Meisner, mimo różnic w poglądach, w intrygujący sposób uzupełnia się i współpracuje. To dla mnie doskonały przykład synergii – efekt pracy zespołowej, dający nieograniczone możliwości edukacyjne i rozwojowe, większe niż suma działań indywidualnych opartych wyłącznie na jednym podręczniku lub osobistym doświadczeniu zawodowym. Początki mojej pracy pedagogicznej opierały się na takim właśnie sposobie działania. Ideę łączenia różnorodnych technik treningu aktorskiego, twórcze korzystanie z wiedzy autorów podręczników, poradników, a także książek niekierowanych bezpośrednio do aktorów zawodowych odkryłem później. Dziś wydaje mi się ona szczególnie aktualna i adekwatna wobec wymogów współczesnego teatru. To metoda poszukująca, holistyczna w swojej istocie, oparta na ciągłym zderzaniu różnych dróg dochodzenia do celu. Dzięki temu student odkrywa wiedzę samodzielnie – nie otrzymuje jej „z góry”. Metody oparte na realizacji z góry ustalonego efektu (np. narzucanie gotowych intonacji, rozwiązań scenicznych, gestów) uważam za nieefektywne, a nawet szkodliwe. Jestem ich zdecydowanym przeciwnikiem, choć wiem, że wciąż obecne są w wielu teatrach zawodowych w Polsce.

Słowa Uty Hagen z książki *Szacunek dla aktorstwa* wydają mi się trafnym komentarzem do takiego podejścia:

Kiedys zgadzałam się ze stwierdzeniami w rodzaju: „To urodzony aktor”, „Aktorzy tak naprawdę nie wiedzą, co robią na scenie”, „Aktorstwo to sprawa instynktu. Tego nie da się nauczyć”.

W owym dość krótkim okresie, kiedy w to wszystko wierzyłam, nie traktowałam aktorstwa z szacunkiem – podobnie jak każdy, kto myśli we wspomniany sposób⁷³.

Wszystkie pozycje metodologiczne uważam za istotne i inspirujące do poszukiwania własnego sposobu pracy. Kiedy inne spotyka się z własnym – dochodzi do starcia. Konfrontacja wyzwala energię i kreatywność. Przyjęty przeze mnie charakter pracy jest z założenia permanentnym procesem „work in progress”. Jest elastyczny, otwarty na ciągłe modyfikacje i akceptujący niewiedzę. To praca oparta na wymianie, współpracy i ciekawości. Wolna od tezy. Świadomie rezygnuję ze sztywnych programów nauczania, założonego z góry efektu. Koncentruję się raczej na integracji różnych technik aktorskich, na pracy w systemie laboratoryjnym, który zakłada trzy zasady: wolności twórczej, współpracy oraz realizacji wyznaczonych zadań.

Exercises

W tej części opisuję praktykę dydaktyczną – kilka ćwiczeń i pomysłów, które wypracowałem podczas zajęć z przedmiotu *elementarne zadania aktorskie* na pierwszym roku studiów Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filii w Białymstoku. Na kierunku aktorstwo, specjalność aktorstwo teatru lalek.

MINY

Etap 1. Biografia

Każdy student otrzymał ode mnie fotografię człowieka z bardzo wyrazistą miną lub silnym stanem wewnętrznym. Na jej podstawie studenci mieli zacząć pisać fikcyjną, wymyśloną przez siebie biografię postaci ze zdjęcia. Samodzielna praca studentów miała charakter elastyczny, mogli swobodnie dobierać formę pisania: opowiadania, pamiętnika, listu, w pierwszej lub w trzeciej osobie. Istotne było utrzymanie ciągłości pisania, zależało mi na zderzeniu studentów z realnym odczuciem procesu w kreowaniu nowej rzeczywistości. Pierwsze działania opierały się na wspólnym czytaniu opisanych historii, sytuacji, konkretnych zdarzeń. Na bieżąco omawialiśmy

⁷³ Uta Hagen, *Szacunek dla aktorstwa*, tłum. Iwona Libucha, Mariusz Orski, PWSFTviT, Łódź 2015, s. 23.

biografii i rozwijaliśmy je w dyskusji. Zadawaliśmy pytania, wyznaczaliśmy nowe kierunki, zbieraliśmy istotne informacje, które służyły później do budowania improwizacji aktorskich. W połowie semestru poprosiłem, by każdy napisał kilkuzdaniowy monolog swojego bohatera ze zdjęcia. Miał to być rodzaj przedstawienia się. Napisane monologi posłużyły nam potem do pracy nad tekstem. Ćwiczenie „Przepuszczaj tekst” opiszę w dalszej części.

Etap 2. Wbij się w minę

Nie przerywając pracy nad monologami i utrzymując studentów w procesie ciągłego pisania, przeszliśmy do kolejnego etapu ćwiczenia. Zadaniem studentów było precyzyjne odwzorowanie miny ujętej na fotografii. Praca odbywała się w przestrzeni sceny.

Polecenie: *Podjmij decyzję i Wbij się w MINĘ. Kiedy to zrobisz, nie możesz już zrezygnować. Skoncentruj się na momencie decyzji i zrób to ze świadomością, że nie możesz poprawić tego momentu. Utrzymuj MINĘ. Badaj swoje odczucia. Ulegaj im.*

Przymus utrzymania miny uruchamiał wewnętrzny stosunek do postawionego zadania, czyli do konieczności utrzymania miny. Pobudzenie aktywności wewnętrznej stanowiło główny cel tego etapu ćwiczenia. Aktywność była osiąganą przez stopklatkę/bezruch. Koncentrując się na precyzyjnym odbiciu miny z fotografii, student niemal automatycznie uruchamiał pracę wewnętrzną, ulegał swoim myślom, wyobraźni. Pojawiły się emocje. Fałszywe stawało się autentyczne, bo było przepełnione osobistym stosunkiem oraz zmaganiem z utrzymaniem skopiowanej miny. Istotny w zadaniu był czas jego trwania. Doświadczenie pokazało mi, że im dłużej student się z nim zmagał (od 3 do 10 minut), tym więcej osiągał. Monolog wewnętrzny rozbudowywał się samoistnie, student miał większe szanse na odczucie autentycznego zmagania, a dzięki temu – lepszy dostęp do swoich emocji. Podświadomie zaczynał działać. Wszystko rozgrywało się tu i teraz. Start ćwiczenia był dla studenta sytuacją konfliktową. Robił coś fałszywego. Często tego nie chciał. Konflikt tworzył napięcie. Prowokował konfrontację ze sobą.

Etap 3. Zmazywanie miny

Zadaniem aktorskim na tym etapie ćwiczenia było zmazanie skopiowanej miny. Gest zmazywania miał doprowadzać do odmładzania lub starzenia się. Nie chodziło o sceniczne pokazywanie

starości czy młodości. Chodziło o proces, przez który przechodził aktor podczas realizacji tego zadania. Istotne było powołanie osobistego tematu skojarzonego z odmładzaniem lub starzeniem, np. przywołanie osobistej lub wyobrażonej historii, wydarzenia, sytuacji, jak lęk przed samotnością, uzależnienie, sukces, marzenie, wakacje, podróż w kosmos. Studenci musieli samodzielnie znaleźć konkretny temat, a następnie przełożyć go w procesie realizacji zadania. Zmazywanie miny odbywało się przy użyciu całego ciała, które powinno poruszać się swobodnie i adekwatnie do stanu wewnętrznego.

Polecenie: *Wybierz jeden z dwóch kierunków zmazywania miny: odmładzanie lub starzenie się. W czasie terażniejszego skoncentruj się na przeprowadzeniu wybranego przez siebie kierunku. Powołaj temat. Podejmij decyzję o zmazывaniu. Pracuj bez cenzury. Miej dostęp do emocji i ciała. Zmazuj minę. Niech temat poprowadzi cię do celu.*

Finalnym etapem ćwiczenia „Miny” było skondensowane przejście przez wszystkie jego fazy z uwzględnieniem ćwiczenia „Przepuszczaj tekst”:

1. Podejmij decyzję i wbij się w minę.
2. Podejmij decyzję i zmaż minę.
3. Przepuść tekst.

PRZEPUSZCZAJ TEKST

Ćwiczenie to ma dwojakie zastosowanie. Ma uświadomić, że tekst jest pretekstem do wyrażenia myśli, emocji, które wyrastają z celów, oraz uczyć umiejętności łączenia kilku działań naraz. W trakcie różnych ćwiczeń, na wskazany przez instruktora moment student zaczyna „przepuszczać” tekst. Ćwiczenie to wprowadziłem w ostatnim etapie elementarnych zadań aktorskich. Wykorzystywałem je jako dodatkowe zadanie podczas pracy studentów nad innymi ćwiczeniami. Wprowadzałem je zazwyczaj w kulminacyjnych momentach improwizacji i pracy wewnętrznej.

Polecenie: *Zaufaj zdarzeniom, procesowi wewnętrznemu i użyj tekstu, by to wyrazić. Przepuść tekst przez wyobraźnię, działanie fizyczne, myśli, emocję, sytuację. Nie przerywaj procesu*

wewnętrznego. Zapomnij o znaczeniu poszczególnych słów, zacznij przepuszczać tekst przez aktualny moment, w którym jesteś. **NIE MÓW. PRZEPUSZCZAJ.**

Wewnętrzna kondycja aktorska, czyli monolog wewnętrzny, buduje podtekst. Podtekst decyduje o interpretacji tekstu. To bardzo ważna umiejętność dla aktora. Kiedy potrafi on zbudować atmosferę, powołać monolog wewnętrzny, ma dostęp do ciała i emocji. Często rozpoczęcie mówienia (użycia tekstu) blokuje te działania. Aktor odcina je i skupia się wyłącznie na mówieniu. Zaczyna używać tylko głowy. Musi nauczyć się rozpoznawać ten moment. Ważne, by uświadomił go sobie w praktyce. Kiedy to osiąga, zaczyna rozumieć siłę podtekstu. Przestaje skupiać się na słowach. Odkrywa, że kwestia nie jest jedynie tym, co oznacza tekst. Osobne dotąd działania zaczynają wspólnie pracować.

Dlaczego przepuszczać, a nie mówić tekst? Przepuszczać rozumiem jako:

- spowodować przechodzenie, przesuwanie się czegoś przez coś w określonym celu;
- poddać coś lub kogoś określonym działaniom;
- podzielać czymś na coś w celu wywołania określonych reakcji fizycznych, chemicznych itp.⁷⁴

Użyłem celowo tego czasownika, by nadać inny kontekst mówieniu tekstu. Konsekwentne używanie polecenia „przepuszczaj tekst” sukcesywnie eliminowało odrębność mówienia. Studenci rzeczywiście koncentrowali się na przepuszczaniu kwestii przez okoliczność, w której się znajdowali. Czasownik „przepuszczać” wzmacniał monolog wewnętrzny, koncentrował uwagę studentów na wyobraźni, emocjach i działaniu scenicznym. Tekst stawał się żywy, nabierał intensywności i przede wszystkim zaczynał wiarygodnie brzmieć.

PRZESTRZEŃ BŁĘDU

Lęk przed popełnieniem błędu blokuje uczenie się, myślenie i kreatywność. Przyczyn odczuwania dyskomfortu, kontroli ciała, zachowań, nieporadności jest wiele. Gdy pojawia się spięcie, aktor przestaje mieć kontakt ze sobą, traci łączność z zadaniem, ciałem, myślami, szybko

⁷⁴ Hasło: *przepuszczać* [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przepuszczać.html> [dostęp: 6.07.2025].

zapomina o „tu i teraz”. Zaczyna odtwarzać, grać na pamięć, kontroluje swoje działania. Lęk należy oswoić. Pomyłki są wpisane w proces twórczy tak jak w życie. Bez nich byśmy się nie uczyli. Nie poszukiwalibyśmy nowych rozwiązań. Nie zadalibyśmy ważnych pytań. Zrozumienie znaczenia pomyłek w procesie twórczym pomaga je zaakceptować. Stworzyliśmy na zajęciach „przestrzeń błędu” odpowiedzialną za osvajanie lęków. Wszystko, co niewygodne, co boli, przeszkadza, hamuje, odcina, kontroluje, zabija intuicję, możemy – będąc w niej – wyrzucić. To jest jej główny cel.

Zachęcam studentów do różnorodnych działań scenicznych, np. do grania na instrumencie, malowania obrazu przy użyciu ciała, tańczenia, skakania, śpiewania, za pomocą których student może wyrzucić z siebie dopadające go w trakcie pracy ograniczenia i własną ocenę. Mówię: weź trąbkę i za jej pomocą przekaż, co dzieje się w tobie tu i teraz. Graj i wyrażaj aktualny stan. Wyrzucaj z siebie myśli, kontrolę, stres. Np. Masz okazję uwolnić tłumioną agresję. Trwaj w działaniu, aż nie wyrzucisz z siebie wszystkiego. Bądź nudny, nieprzebojowy, niepewny siebie. Nie musisz w siebie wierzyć. Bądź tu i teraz. Możesz pozwolić sobie na wszystko. Nie bój się. Popełniaj błąd! Jeśli improwizacja, gra studenta w scenie skreśliła w kierunku „niewłaściwym”, należy dać temu czas. Pozwolić rozpoznać studentowi ten obszar. Trzeba go z nim skonfrontować. Czas odgrywa wtedy istotną rolę. Nie można przerywać tego procesu, należy go wydobyć. Pozwolić mu trwać. Mimo zmęczenia, nudy, czasem zażenowania przyglądam się tym momentom. Chcę lub muszę być konsekwentny wobec założeń i pozwolić im zaistnieć. Błąd jest tak samo ważny jak odkrycia. Jest nieodłączną częścią poszukiwań aktorskich i pracy aktora nad sobą. Błąd to wyzwanie i ryzyko. Myląc się, zdobywamy wiedzę. Mamy impuls do pytań. Doświadczamy tego, co „tu i teraz”. Tak ważnej przestrzeni dla każdego aktora.

STORY CUBES

Stworzona przez Rory’ego O’Connora gra *Story Cubes* jest znakomitą treningiem kreatywności i wyobraźni. Używałem jej jako rozgrzewki. Ta niewielka gra daje nieograniczone możliwości twórczego działania. Jest też świetnym narzędziem integrującym grupę. Przedmiotem opowieści były często tematy z naszych zajęć. Wykorzystywaliśmy grę jako narzędzie do rozgrzewki mentalnej, wyciągania wniosków i podsumowywania pracy.

Polecenie: *Rzuć wszystkimi dziewięcioma kostkami. Następnie opowiedz historię w oparciu o dziewięć obrazów, które wypadły na kostkach. Zaczynij od dowolnego z nich, najlepiej od tego, który jako pierwszy przykuł Twoją uwagę⁷⁵.*

ODCZAROWYWANIE ZNACZEŃ

Słowa GRASZ i POKAZUJESZ mają w polskim teatrze bardzo pejoratywne znaczenie. Moi studenci często obawiali się, że ich sceniczne działania są zagrane lub pokazane, czyli – niewiarygodne. Postanowiłem zamienić ten problem w zadanie aktorskie. Nazwałem je „Odczarowywanie znaczeń”. Celem zadania było GRAĆ lub POKAZYWAĆ konkretne założenia.

Nadanie tym słowom znamiona celu aktorskiego przynosiło odwrotny efekt. Uwaga studentów skupiała się na dążeniu do grania i pokazywania. Przynosiło to bardzo żywą i spontaniczną obecność. Żeby coś pokazać lub zagrać, studenci musieli wysilić wyobraźnię i ciało. W efekcie zaczynało ono być śmielsze w działaniu i dużo bardziej otwarte. Pojawiała się ekspresja. Przystawali się bać. Przystawali źle grać i pokazywać. Jeśli koncentrujesz się na zadaniu aktorskim – nie grasz i nie pokazujesz – działasz.

SKOJARZENIA

„Skojarzenia” to ćwiczenie poświęcone ciału aktora. Jego źródło upatruję w „geście psychologicznym” M. Czechowa. Ćwiczenie miało głównie charakter rozgrzewki aktorskiej. Rozpoczyna je spacer po sali. Studenci chodzą w przestrzeni, każdy w swoim tempie. Jeden z uczestników lub pedagog odczytuje bądź mówi spontanicznie hasła.

Polecenie: *Wyrażaj całym ciałem: spontaniczne i bez cenzury skojarzenia do usłyszanych słów czy zdań. Nie szukaj pomysłu, jak to zrobić. Poddaj się intuicji. Zaufaj pierwszemu skojarzeniu, które podpowie ciało. Zrób to i trwaj w działaniu aż do zakończenia ćwiczenia.*

⁷⁵ Oryginalny opis z gry, *Story Cubes* LTD 2015.

Obserwator

„Żadnych obserwatorów” w trakcie zajęć. To zasada stworzona przez Stephena Booka, którego zdaniem taka obecność wywiera presję i hamuje pracę. Mam w tej kwestii odmienną opinię. Pozycja obserwatora nie musi się wiązać z negatywną oceną kolegów i blokadą ich autentyczności na scenie. Ma ona także pozytywny aspekt. Jestem absolutnie pewny, że obserwując, można się uczyć. Świadome oglądanie działań innych często przynosi pozytywne skutki. Obserwować znaczy dla mnie: Patrzeć. Myśleć. Zauważać. Dostrzegać. Być czujnym. Rozumieć. Nie rozumieć. Przyglądać się. Zastanawiać. Podążać. Doświadczać emocji. Wyciągać wnioski. Niejednokrotnie tego doświadczyłem. Obserwowanie jest kondycją. Bycie obserwowanym zaś to nieodłączna część pracy aktora. Działania i postępy innych są często inspiracją i motywują obserwatora do osobistej aktywności. Ma szansę upewnić się o słuszności stawianych zadań. Lepiej rozumie ich sens i wartość pracy na scenie. Ważna jest kwestia dobrego nazwania tej funkcji. Nadania jej znamiona celu, zadania. Dostrzegaj fakty, uważnie się im przyglądaj, szukaj ich przyczyny. Patrz na siebie samego. Wyciągaj wnioski. Takie podejście daje szansę, by zamienić odruch oceny na stawianie pytań. Umożliwia budowanie wspólnego języka, który rozumiem jako umiejętność starannego dobierania słów odnoszących się do treści zadania. Nie deprecjonują jakości próby, rozwijają ją poprzez adekwatne pytania do założeń i celów. Widzę tu miejsce dla współpracy pomiędzy obserwatorem a obserwowanym. Miejsce na budowanie komunikacji i podejmowanie samodzielnych działań. Bez pedagoga. Na pewnym etapie celowo proszę studentów, by omawiali siebie nawzajem. Poświęcam także czas na dyskusję dotyczącą sposobu ich omówień. Komunikacja jest dla aktora podstawą.

Konkluzja

Niezależnie od wieku i etapu kariery aktor – i szerzej: człowiek – podlega nieustannym procesom przemiany. Studiowanie aktorstwa jest początkiem tej drogi. To dążenie, które staje się kondycją samą w sobie. Kondycją, której szukam w procesie nauczania i mojej pedagogicznej działalności. Prof. Wieniamin Filsztyński (wykładowca metody Stanisławskiego w petersburskiej Akademii Sztuki Teatralnej), którego miałem zaszczyt być asystentem, powtarzał studentom: *zadawajcie pytania*. Pytania uruchamiają proces, prowokują nowe tropy, konteksty, otwierają możliwości. Pytając – zaczynamy dążyć. Dążyć znaczy poznawać, być aktywnym wewnątrz, pracować, żyć

na scenie. Aktorstwo to nieustający proces poznawania siebie. Każda próba, choćby trudna, jest wartościowa, bo rozwija świadomość aktorską. Doskonalenie narzędzi to proces, który nigdy się nie kończy – bo możliwości rozwoju są nieograniczone.

4.3. Funkcje aktora w procesie twórczym

Historyczna perspektywa oraz praktyki ostatnich dekad pokazują konsekwentną zmianę pozycji aktora: od wykonawcy podporządkowanego hierarchii reżyserskiej ku współautorowi, a wreszcie – ku artyście interdyscyplinarnemu, który współtworzy dramaturgię, kompozycję sceny, strukturę doświadczenia widza i obsługuje narzędzia technologiczne.

Coraz częściej mówi się dziś – zarówno w praktyce, jak i w refleksji o teatrze – o różnicy między aktorem zadaniowym a aktorem performatywnym. Pierwsze określenie funkcjonuje głównie w potocznym języku branżowym, wskazując na aktora, którego rola ogranicza się do realizacji zadań wyznaczonych przez reżysera. Drugie natomiast – aktor performatywny – stało się pełnoprawną kategorią teoretyczną, rozwijaną w ramach performatyki.

Wojciech Baluch w tekście *Po co dramaturgowi aktor performatywny?* analizuje to przeciwstawienie nie po to, by stworzyć nową typologię, ale by wskazać, że kluczowe staje się rozpoznanie potencjału sprawczego aktora performatywnego:

*Aktorstwo performatywne nie jest metodą, lecz postawą twórczą oraz zdolnością do ciągłego penetrowania swoich możliwości i zakresu gry aktorskiej*⁷⁶.

Tym samym Baluch przesuwając akcent z „zadania” rozumianego jako realizacja reżyserskich wskazówek na twórczą aktywność aktora, która kształtuje proces i jego efekty. Podobnie Dariusz Kosiński w tomie *Performatyka. W(y)prowadzenia*, redagowanym przez Ewę Bal, zwraca uwagę, że perspektywa performatyki koncentruje się na działaniu i obecności, które same w sobie generują sensy⁷⁷. Ten podział – na aktorstwo zadaniowe i performatywne – nie jest więc arbitralną klasyfikacją, lecz efektem przemian, które od wieków zmieniały status aktora. Dzisiejsze praktyki potwierdzają, że autonomia aktora wynika z samej natury procesu twórczego: im bardziej

⁷⁶ Wojciech Baluch, *Po co dramaturgowi aktor performatywny?*, „Przestrzenie Teorii” nr 36, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2021, s. 138.

⁷⁷ Dariusz Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, red. nauk. Ewa Bal, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 21–22, 36–37.

rozproszona i zespołowa staje się produkcja teatralna, tym wyraźniej aktor ujawnia się jako współautor.

Zmianę tę trafnie uchwycił Richard Schechner, opisując performans jako „zachowanie powtórzone” (twice-behaved behavior) – a więc coś, co zawsze jest już wyborem, montażem, świadomą aranżacją, a nie tylko spontanicznym działaniem⁷⁸. W tym sensie aktor nigdy nie był wyłącznie odtwórcą. Zawsze coś „przywracał”, zawsze coś komponował, nawet jeśli ukryte było to pod płaszczykiem dyscypliny reżyserskiej. Taka perspektywa otwiera aktorowi pole sprawczości: „paski zachowań” można układać, montować i negocjować w trakcie prób, aż staną się „partyturą” zdarzenia scenicznego. Moje doświadczenie pracy nad *Przedwczesnym odejściem* dobrze ilustruje tę logikę. Rezygnacja z hierarchii, praca kolektywna i autorska formuła pozwoliły mi wyjść poza samo „odtworzenie” i dojść do tworzenia. W praktyce oznaczało to działanie w kilku funkcjach równocześnie.

W teatrze *devised* – o którym pisała Alison Oddey – spektakl nie powstaje na podstawie gotowego dramatu, lecz jest rezultatem kolektywnego procesu twórczego, w którym wszyscy uczestnicy – aktorzy, reżyserzy, dramaturdzy i scenografowie – wspólnie generują, porządkują i komponują materiał sceniczny⁷⁹. Aktor w takim modelu nie ogranicza się do odgrywania roli, lecz aktywnie współtworzy strukturę przedstawienia, stając się jednym z autorów całości. W pracy nad *Przedwczesnym odejściem* przeżyłem to namacalnie – nasze działania aktorskie na różnych polach nie były jedynie dodatkiem, lecz fundamentem: współtworzyły sceny, materiał dramaturgiczny, projektowały relację z widzem i były świadomie wykorzystywanym narzędziem badania formy.

Rozbudowane pole działań aktorskich wydaje się odpowiedzią na wyzwania i poszukiwania, jakie stawia teatr progresywny i współczesny. Erika Fischer-Lichte zauważa, że teatr współczesny nie polega na reprezentacji tekstu, lecz na wydarzeniu, w którym aktor i widz stają się współuczestnikami⁸⁰. To właśnie wtedy pojawia się kolejna funkcja aktora – projektanta doświadczenia widza. Pauza jest „gestem wobec widza”; spojrzenie – mostem między sceną a audytorium. W pracy nad *Przedwczesnym odejściem* szczególnie istotne okazały się momenty,

⁷⁸ Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 44–45, 50.

⁷⁹ Alison Oddey, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, Routledge, London–New York, 1994, s. 1–2.

⁸⁰ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 27.

w których cisza i czysta obecność kreowały sens silniejszy niż wypowiedany dialog. Niejednokrotnie testowaliśmy w naszych działaniach, w jaki sposób nadać tym jakościom znaczenie w relacji z widzem.

Sorin-Dan Boldea nazwał to „dramaturgią aktora”, zauważając, że aktorzy coraz częściej komponują znaczenia na poziomie gestu, przestrzeni i relacji z widzem⁸¹.

Teatr progresywny stawia dziś duże wyzwania przed aktorem, który coraz częściej konfrontuje się z technologią, stając się – chcąc nie chcąc – mediatorem między żywym ciałem a mediami cyfrowymi. Badania Georges’a Gagneré i współpracowników nad tzw. *avatar direction* pokazują, że współobecność aktora i bytu wirtualnego zmienia logikę całego procesu: aktor musi nie tylko grać, ale też „sterować” i współprojektować interakcję⁸². W pracy nad *Przedwczesnym odejściem* tego elementu nie było, ale wiem, że jest to przyszłość, do której trzeba się przygotować: aktor jako performer w przestrzeni mieszanej, współtwórca wydarzenia rozpiętego między ciałem a ekranem.

Praktyki współczesnych twórców pokazują, jak szeroko można rozumieć te funkcje. Tim Crouch w spektaklu *An Oak Tree* co wieczór zaprasza innego, nieprzygotowanego aktora i w ten sposób czyni go współautorem przedstawienia. Jak pisał: *An Oak Tree is a play for two actors. I am one of them. Each night the second actor will change...*⁸³. To model, w którym sprawczość aktora nie jest dodatkiem, lecz istotą formy. Dimitris Papaioannou idzie inną drogą – jego partytury ruchowe są precyzyjne, ale aktorzy, jak mówi, traktują je jako szansę, by wyrazić siebie... podążają za nimi i z kreatywnością czynią je lepszymi⁸⁴. Milo Rau w *Five Easy Pieces* (2016) uczynił świadectwa i improwizacje aktorów integralną częścią dramaturgii.

W Polsce podobne przesunięcia obserwujemy w praktykach Michała Borczucha. W spektaklu *Aktorzy prowincjonalni. Autobiografie* aktorzy nie tylko odtwarzali, ale opowiadali własne historie, stając się autorami materiału, który współtworzył strukturę przedstawienia. Borczuch konsekwentnie otwiera aktorów na autobiograficzność, czyniąc z nich nośników treści

⁸¹ Sorin-Dan Boldea, *The Actor's Dramaturgy: Identity, Freedom, and Discipline*, „Theatrical Colloquia”, vol. 12, nr 2, 2022, s. 173–177, <https://www.researchgate.net/publication/366419495> [dostęp: 6.08.2025]

⁸² Cédric Plessiet & Georges Gagneré, *Spectacular and interactive avatar staging: two research-creation strategies involving real-time pre-visualization tools*, „Hybrid – Journal of Interdisciplinary Narratives”, 2022, <https://journals.openedition.org/hybrid/2944> [dostęp: 6.08.2025].

⁸³ Tim Crouch, *Who's the daddy?*, „The Guardian”, 3.08.2005, <https://www.theguardian.com/stage/2005/aug/03/theatre> [dostęp: 6.08.2025].

⁸⁴ Dimitris Papaioannou, *The Great Tamer – An Interview with Dimitris Papaioannou*, „KALTBLUT Magazine”, 2.04.2019, <https://www.kaltblut-magazine.com/the-great-tamer-an-interview-with-dimitris-papaioannou> [dostęp: 6.08.2025].

wykraczających poza fikcję. Z kolei Anna Smolar podkreśla, że reżyseria polega dla niej przede wszystkim na tworzeniu przestrzeni współpracy, w której aktorzy mają realny wpływ na kształt procesu twórczego. W swoich wypowiedziach wielokrotnie akcentuje znaczenie zaufania i otwartości w pracy zespołowej, traktując próby jako proces, w którym aktorzy wnoszą własne doświadczenia, emocje i refleksje⁸⁵. Reżyserka zwraca także uwagę na potrzebę budowania relacji opartych na dialogu i uważności, a nie na tradycyjnych, hierarchicznych strukturach teatru⁸⁶. Choć w jej podejściu mniej miejsca zajmuje idea współautorstwa dramaturgicznego w sensie formalnym, to konsekwentnie rozwija model pracy, w którym relacyjność, empatia i współodpowiedzialność stanowią fundament całego procesu artystycznego.

Do tej grupy dołącza także Wojtek Ziemilski, który w swoich pracach często wykorzystuje materię autobiograficzną i rodzinne archiwa. Przykładowo w spektaklu *Mała narracja* (Teatr Studio, 2010) prezentował dokumenty ze swoich rodzinnych archiwów oraz państwowych, pozwalając, aby materiał mówił sam za siebie, często minimalizując swoją fizyczną obecność na scenie. Jego ostatnia praca *Monolog wewnętrzny* (Komuna Warszawa, 2024) idzie dalej w stronę intymności i performatywności: artysta leży na scenie i używa mikrofonu przyłożonego do brzucha, nasłuchując mikrobioty jelitowej i prowadząc „dialog” z tym, co wewnątrz jego ciała – moment bardzo osobisty, przekraczający granice między ciałem prywatnym i performansem⁸⁷. Filmowy przykład stanowi *Tatarak* Andrzeja Wajdy (2009). W mojej analizie szczególnie istotne jest to, że osobista opowieść Krystyny Jandy o śmierci jej męża została włączona do struktury filmu jako integralny element dzieła. To pokazuje, że aktor może stać się współautorem nie tylko teatralnego, ale i filmowego aktu twórczego.

George Tabori, mistrz ironii i teatru, doskonale rozumiał, że najprostsza anegdota potrafi obnażyć więcej niż obszerne traktaty o estetyce. Dlatego, idąc jego śladem, pozwolę sobie przywołać jeden z dowcipów, które od lat krążą w teatralnym obiegu. Choć z pozoru błahy, w istocie dodaje on istotny kontekst dotyczący natury aktora i trafia w samo sedno problemu jego podmiotowości.

⁸⁵ Anna Smolar w rozmowie z Anną Goc, *Oglądając siebie: jak powstają spektakle Anny Smolar*, „Tygodnik Powszechny”, 2024, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/ogladajac-siebie-jak-powstaja-spektakle-anny-smolar-187044> [dostęp: 11.08.2025].

⁸⁶ Anna Smolar, *Reprodukowanie złych wzorców*, wywiad w: „Dialog”, 2018, <https://www.dialog-pismo.pl/rozmowy-dialogu/reprodukowanie-zlych-wzorcow> [dostęp: 11.08.2025].

⁸⁷ Wojtek Ziemilski, *Monolog wewnętrzny*, Komuna Warszawa, 2024, program spektaklu: komuna.warszawa.pl.

Aktor przez cztery miesiące pracuje z reżyserem, rzetelnie powtarzając ustawione gesty, sytuacje intonacje, emocje. Na premierze reżyser zasiada na widowni i widzi, że aktor gra wszystko inaczej, niż się umawiali. Przerażony biegnie po spektaklu za kulisy i pyta:

– Co pan zrobił?! Dlaczego pan wszystko zmienił?!

A aktor odpowiada spokojnie:

– Ja się panu przez cztery miesiące nie wpierdalałem.

W tej brutalnie szczerzej puencie można – choć z przymrużeniem oka – dostrzec symboliczną ilustrację funkcji aktora w procesie twórczym. Nawet w najbardziej restrykcyjnej hierarchii aktor znajduje sposób, by zaznaczyć swoją podmiotowość i zachować prawo do ingerencji. Nie należy tego odczytywać wyłącznie jako akt sabotażu, lecz raczej jako przejaw owej organicznej funkcji – potrzeby uczestnictwa i współautorstwa, która konstituuje aktorstwo w jego najgłębszej istocie.



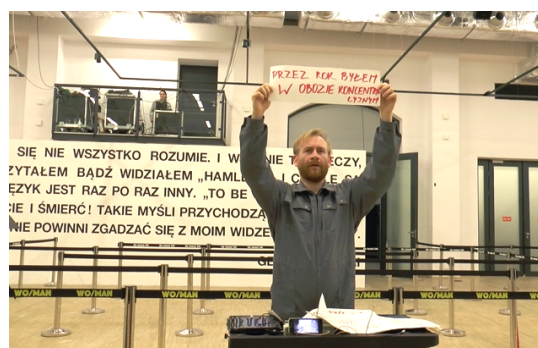
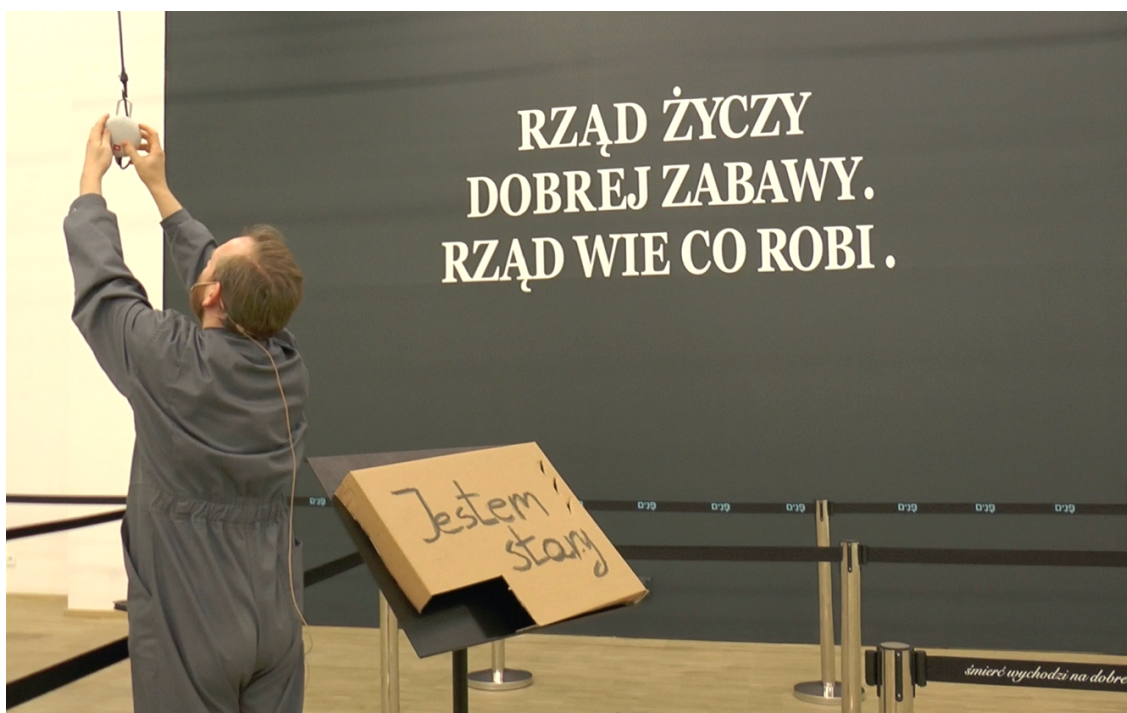
Fragment próby do wydarzenia trakcyjnego oraz przygotowanie charakteryzacji do filmu towarzyszącego instalacji. Na zdjęciach: Agnieszka Roszkowska i Krzysztof Ogłóza.

Fot. K. Ogłóza, A. Roszkowska

Pytanie: „Kim jest dziś aktor?” nie jest jedynie retorycznym zabiegiem, lecz ważnym problemem współczesnej refleksji o teatrze. Odpowiedź wydaje się najbliższa prawdy, gdy przyjmujemy, że to rola zależna od wyboru i postawy: od gotowości, by pełnić rolę wykonawcy, po odwagę, by stawać się współtwórcą. To, jak aktor definiuje samego siebie, pozostaje bezpośrednio związane z jego potrzebami, praktyką i modelem teatru, w którym uczestniczy. Być może najbardziej trafne ujęcie polegałoby na stwierdzeniu, że aktor to ten, kto nieustannie negocjuje swoją rolę w obrębie dzieła – nawet jeśli czyni to poprzez gest nieposłuszeństwa. Jest to figura, która nie daje się zamknąć w jednej definicji, gdyż współczesny teatr domaga się od niej wielości ról i funkcji. Paradoksalnie, właśnie ta niejednoznaczność okazuje się jego najbardziej stabilną cechą.

Jeśli teatr jest – jak pisała Fischer-Lichte – wydarzeniem, w którym spotykają się aktor i widz, to aktor jest tym, który to spotkanie projektuje, ale też tym, który je sabotuje, zmienia, komplikuje. Innymi słowy: jest jednocześnie strażnikiem i zakłóceniem formy.

Moje spostrzeżenia i doświadczenie zawodowe prowadzą mnie ku przekonaniu, że teatr, który „naprawdę żyje”, to teatr, w którym aktor nie jest trybikiem, lecz partnerem – a czasem nawet inicjatorem. W tym sensie własną drogę w *Przedwczesnym odejściu* postrzegam nie jako jednostkową przygodę artystyczną, lecz jako fragment szerszego ruchu, w którym aktor odzyskuje swoją podmiotowość.



Działania performatywne z II próby generalnej wydarzenia trakcyjnego, 21 listopada 2019 roku, Muzeum Śląskie w Katowicach. Na zdjęciach: Krzysztof Ogłóza i Agnieszka Roszkowska

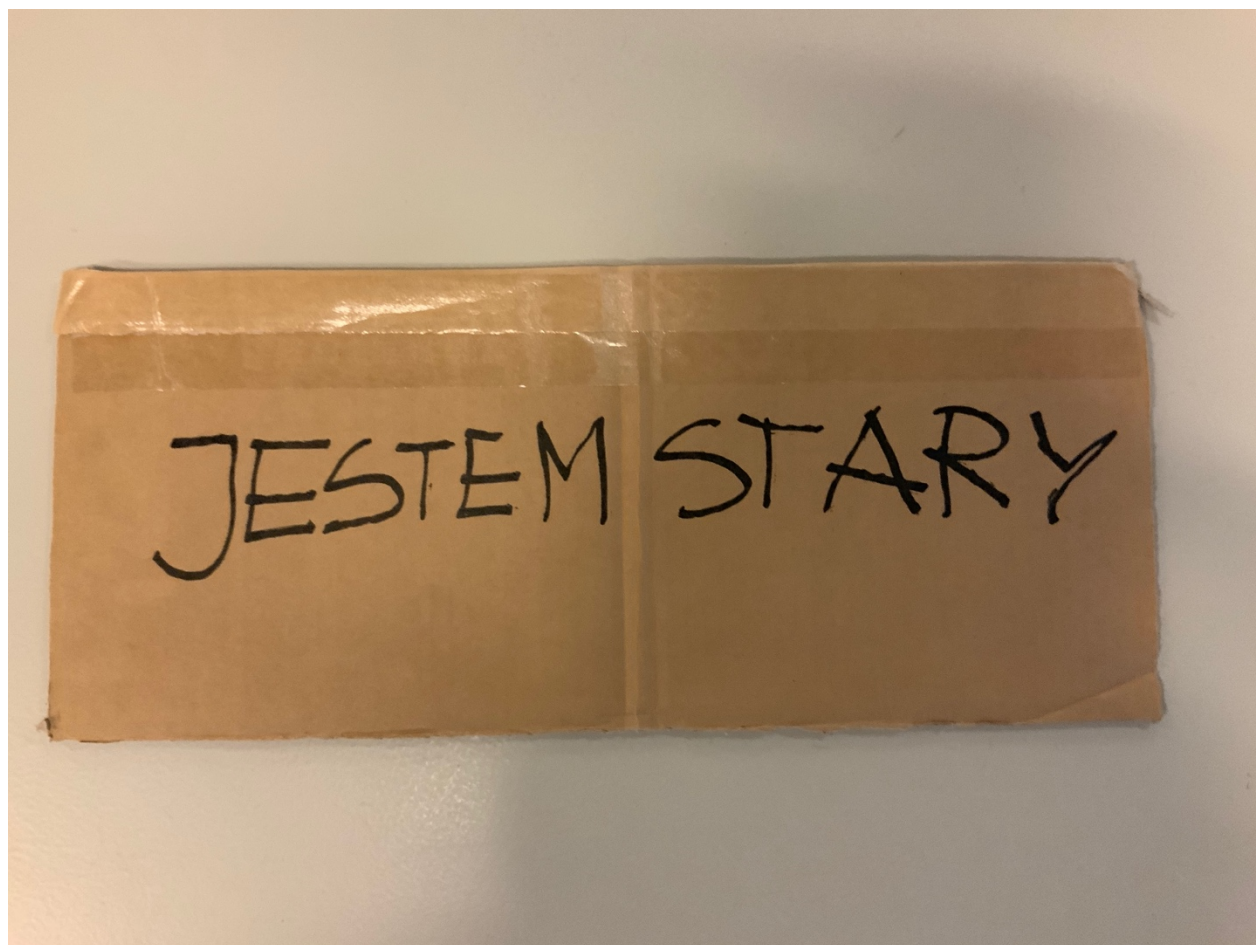


Działania performatywne z II próby generalnej wydarzenia trakcyjnego, 21 listopada 2019 roku, Muzeum Śląskie w Katowicach. Na zdjęciach: Krzysztof Ogłóza i Agnieszka Roszkowska



Na zdjęciach: Krzysztof Ogłóza podczas próby upadku manekina przygotowanego na potrzeby filmu do instalacji oraz manekin wykonany wspólnie przez aktorów i Martę Szypulską

(...) mężczyzna, który powiesił się na stryczku zaczepionym o gwóźdź w suficie. Tekturowa tabliczka na brzuchu wisielca głosi: „Jestem stary”⁸⁸.



Rekwizyt wykonany przez Krzysztofa Ogłozę, włączony w strukturę wydarzenia trakcyjnego i monolog o wisielcu Trollope'a

⁸⁸ George Tabori, *Przedwczesne...*, dz. cyt., s. 9.



*Moment, w którym aktorzy po raz pierwszy wkładają kostiumy.
Na zdjęciu: Krzysztof Ogłóza i Agnieszka Roszkowska.
Fot. Emilia Sadowska*



Improwizacja aktorska zarejestrowana podczas prób projektu w przestrzeni Muzeum Śląskiego w Katowicach, 2019 rok. Fot. Emilia Sadowska



*Improwizacja aktorska, Muzeum Śląskie w Katowicach, 2019 rok.
Na zdjęciach: Krzysztof Ogłóza i Agnieszka Roszkowska.
Fot. Emilia Sadowska*



*Improwizacja aktorska Myszka Mickey w galarecie, Muzeum Śląskie w Katowicach, 2019 rok.
Fot. Emilia Sadowska*



Agnieszka Roszkowska i Emilia Sadowska po zakończeniu nocnych zdjęć i pracy nad filmem realizowanym w ramach instalacji. Katowice, 2019 rok. Fot. Krzysztof Ogłóza



*Na zdjęciach: Zbigniew Libera podczas próby w Instytucie Austriackim w Warszawie, 2016 rok.
Fot. Krzysztof Ogłóza*



*Zbigniew Libera i Krzysztof Ogłóza w Muzeum Śląskim w Katowicach, 2019 rok.
Fot. Agnieszka Roszkowska*

ROZDZIAŁ V
PODSUMOWANIE

Co by było, gdyby projekt *Przedwczesne odejście* nigdy się nie wydarzył? Na pierwszy rzut oka odpowiedź jest prosta: nie byłoby materiału badawczego, nie byłoby tej rozprawy. Jednak w istocie sprawa okazuje się bardziej złożona. Brak premiery, który wówczas odczułem jako porażkę, stał się paradoksalnym początkiem. To, co się „nie odbyło”, wydarzyło się inaczej – jako proces, jako praca, jako pytanie, które – jak dziś rozumiem – było ważniejsze niż sam sceniczny efekt.

Gdyby projekt się nie wydarzył, pozostałbym w logice, wedle której dzieło kończy się w dniu pierwszego pokazu. Nie odkryłbym, że droga ma rangę równą efektowi – i że to właśnie droga kształtuje aktora. W moim aktorskim warsztacie nadal dominowałby porządek interpretacji nad porządkiem działania: analiza przed ruchem, psychologia przed czynem. Tymczasem *Przedwczesne odejście* otworzyło perspektywę, w której próba, repetycja i błąd mają tę samą wagę co finałowy pokaz. Bez tego doświadczenia teatr w moim myśleniu nie stałby się realnym laboratorium – przestrzenią krytycznego namysłu i eksperymentu.

Gdyby ten proces nie zaistniał, nie odkryłbym, że pasja – słowo zbanalizowane w języku potocznym – w praktyce artystycznej staje się kategorią etyczną. To ona utrzymuje artystę w ruchu, zmusza do przekraczania granic, podejmowania ryzyka i błędzenia. Dzięki niej warsztat nie funkcjonuje jako zamknięty zbiór technik, lecz jako proces ich ciągłego wytwarzania i odnawiania. Pasja czyni aktora nie tyle rzemieślnikiem, ile twórcą, którego tożsamość nieustannie się przekształca.

Gdyby projekt się nie wydarzył, ciało nie stałoby się w mojej praktyce pierwszym źródłem poznania. Nie zobaczyłbym, jak „fizyczność” oczyszcza tekst z nawykowej intonacji, jak rytm i oddech organizują znaczenia, zanim pojawi się słowo. Improwizacja pozostałaby „wymyślaniem na poczekaniu”, a nie pełnym uczestnictwem w chwili. Bez tego doświadczenia nie miałbym dowodu, że psychologia rodzi się z działania, a nie odwrotnie.

Nie narodziłaby się praktyka dokumentowania prób kamerą – bez niej nasze metody pozostałyby efemeryczną opowieścią, której nie da się ani powtórzyć, ani zweryfikować. Dokumentacja stała się fundamentem: dzięki niej można porównywać procesy, analizować decyzje i przenosić doświadczenia z jednej pracy do drugiej.

Nie powstałby również moduł dydaktyczny, który dziś pozwala płynnie przenosić rozwiązania z sali prób na zajęcia i z powrotem. W pedagogice zatrzymałbym się na etapie

„pracowałem z...”, nie dochodząc do „istnieje metodologia”. Nie wypracowałbym też konkretnych procedur pracy, które można powtarzać i rozwijać.

Gdyby projekt się nie odbył, autonomia aktora pozostałaby sloganem. Nadal myliłbym wolność z samotnością; nie zrozumiałbym, że współautorstwo zaczyna się od ustanawiania reguł i brania odpowiedzialności za ich konsekwencje – razem, w zespole, który potrafi utrzymać ryzyko na poziomie twórczym. Bez tej perspektywy nie pojawiłaby się też przewrotna korzyść: powrót do klasycznych narzędzi „po drugiej stronie” eksperymentu. Analiza, etiuda, napięcie odzyskały świeżość, jak przedmioty w domu dzieciństwa, które po latach znaczą inaczej.

Gdyby nie było *Przedwczesnego odejścia*, teatr w moim myśleniu nie stałby się laboratorium. Nie narodziłby się manifest trakcyjny ani wydarzenie trakcyjne, nie powstałaby też przestrzeń spotkania z Agnieszką Roszkowską, Emilią Sadowską i Zbyszkiem Liberą – spotkania, które przerodziło się w twórcze działanie. Nie odkryłbym także, że aktorstwo potrafi przenikać inne dziedziny – taniec, muzykę, obraz czy performans – i że właśnie w tych spotkaniach znajduje nowe formy wyrazu.

Gdyby projekt się nie wydarzył, pytanie: „Kim jestem jako artysta?” musiałoby pozostać retoryczne. Nie mógłbym sformułować tożsamości opartej na sprawczości: aktor–twórca, który projektuje warunki, współtworzy reguły, przekłada proces na dydaktykę i bierze odpowiedzialność za sens dzieła. Pozostałbym w roli wykonawcy – poprawnej, ale ciasnej wobec złożoności współczesnej praktyki. Tymczasem doświadczenie *Przedwczesnego odejścia* pozwoliło mi przekroczyć tę redukcyjną rolę i zbudować tożsamość artysty, który działa na wielu polach – od teatru, przez pedagogikę i performans, po pracę z obrazem i muzyką.

I wreszcie: gdyby ten projekt się nie wydarzył, nie stałby się jednym z najważniejszych doświadczeń mojego życia zawodowego. Nie dlatego, że zakończył się klasycznie rozumianym sukcesem, lecz dlatego, że otworzył pole redefinicji: uświadomił mi, iż aktorstwo jest praktyką nieustannego stawania się, a droga ma rangę równą efektowi – bo to właśnie droga kształtuje aktora.

Gdyby ten projekt się nie wydarzył, nie zrozumiałbym w pełni wagi słów Uty Hagen, że *the learning process in art is never over. The possibilities for growth are limitless*⁸⁹. Szacunek dla aktorstwa – jak odczytuję dziś za Hagen – nie polega na doraźnym uznaniu publiczności, lecz na odpowiedzialności, jaką artysta podejmuje wobec samego siebie i swojej pracy, w gotowości do nieustannego treningu i autorefleksji.

⁸⁹ Uta Hagen, Haskel Frankel, *Respect...*, dz. cyt., s. 3.

Właśnie ta perspektywa „co by było, gdyby” najpełniej ujawnia unikatowość projektu. Bez niego nie mielibyśmy dowodu, że pasja daje się ująć w regułę, działanie – w procedurę, a autonomia – w praktykę współodpowiedzialności. Z nim zyskałem materiał badawczy, który pracuje: na scenie, w sali prób i w dydaktyce. Powstał model pracy, który można stosować, korygować i rozwijać. Dlatego *Przedwczesne odejście* nie jest zakończeniem, lecz punktem wyjścia – świadectwem tego, że aktorstwo żyje tylko wtedy, gdy pozostaje w ruchu, w ryzyku i w redefinicji.

Myślę, że wnioski płynące z tej pracy nie są wyłącznie moim doświadczeniem – wpisują się w szerszą refleksję o teatrze współczesnym i o roli aktora. Mam nadzieję, że staną się częścią tej dyskusji i posłużą kolejnym artystom, pedagogom i badaczom jako punkt odniesienia – nie w teorii, lecz w praktyce.

Czarny Autobus jest zaparkowany przed lasem sosnowym. Santora siedzi z tyłu z parą staruszków. Karl wsiada z przodu. Młody kierowca wysiada, by opuścić czarne żaluzje w oknach. Karl zajmuje jego miejsce i rusza; wjeżdża na wiejską drogę. Piekło. Ludzie z Pol-Polu krzyczą, oddają strzały, ale autobus chybotnie się po gościńcu i jedzie dalej. Przez kilka minut trzęsie się po wąskiej drodze, na której końcu widnieje szyld: „Przejście graniczne”. Tam, po drugiej stronie bramy, siedzi tłusty mężczyzna, popijając piwo. Karl trąbi dwa razy i szlaban podnosi się.

– *Happy end?* – pyta Santora, siadając obok Karla.

– *Tak* – odpowiada Karl⁹⁰.

⁹⁰ George Tabori, *Przedwczesne...*, dz. cyt., s. 33–34.

Bibliografia

- Augé, Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Baluch, Wojciech, *Po co dramaturgowi aktor performatywny?*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2021.
- Barthes, Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Book, Stephen, *Podręcznik dla aktorów. Technika improwizacji*, PWN, Warszawa 2020.
- Bürger, Peter, *Teoria awangardy*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2006.
- Czechow, Michaił A., *O technice aktora*, Wydawnictwo ARCHE, Kraków 2000.
- Eco, Umberto, *Dzieło otwarte*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Eco, Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Gadamer, Hans-Georg, *Prawda i metoda*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Goffman, Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.
- Hagen, Uta, *Szacunek dla aktorstwa*, PWSFTviT, Łódź 2015.
- Hagen, Uta; Frankel, Haskel, *Respect for Acting*, Macmillan, New York 1973.
- Jaworski, Stanisław, *Awangarda*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- Johnstone, Keith, *Impro. Spontaniczne kreowanie świata*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2013.
- Jaspers, Karl, *Wprowadzenie do filozofii*, Siedmioróg, Wrocław 1998.
- Jung, Carl Gustav, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, Wydawnictwo Wrota, Warszawa 1993.
- Kosiński, Dariusz, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Lupa, Krystian, *Utopia. Listy do aktorów*, AST im. St. Wyspiańskiego, Kraków 2022.
- Piaget, Jean, *Dokąd zmierza edukacja*, PWN, Warszawa 1977.
- Schrader, Paul, *Uwagi o filmie noir*, „Studia Filmoznawcze”, Wrocław 2010.

Shelley, Mary, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Sontag, Susan, *O fotografii*, WAiF, Warszawa 1986.

Sugiera, Małgorzata, *Poetyka postdramatyczna i teatr nowych mediów*, Universitas, Kraków 2016.

Szahaj, Andrzej, *Jean Baudrillard – między rozpaczą a ironią*, Kultura Współczesna, Warszawa 1993.

Tabori, George, *Przedwczesne odejście*, Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2015.

Tabori, George, *Teatr – Sztuki*, ADiT, Warszawa 2001.

II. Źródła elektroniczne i materiały cyfrowe

Abramović, Marina, *The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, Nowy Jork, 2010.

Crouch, Tim, *Who's the daddy?*, „The Guardian”, 3.08.2005,
<https://www.theguardian.com/stage/2005/aug/03/theatre> [dostęp: 13.08.2025].

Hasło: *przepuszczać* [w:] *Słownik języka polskiego PWN*,
<https://sjp.pwn.pl/slowniki/przepuszczać.html> [dostęp: 6.07.2025].

Hasło: *redefinicja* [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pl/redefinicja> [dostęp: 27.08.2025].

Libera, Zbigniew; Glinkowska, Joanna, *Fotografia mówi to, co chce mówić*, miejmiesce.com, 2015, <https://miejmiesce.com/sztuka/zbigniew-libera-fotografia-mowi-to-co-chce-mowic> [dostęp: 2.02.2025].

Muskat-Tabakowska, Elżbieta, *Gdy słowa są konieczne*, „Performer” 18, 20.11.2019,
<https://grotowski.net/performer/performer-18/gdy-slowa-sa-konieczne> [dostęp: 23.05.2025].

Papaioannou, Dimitris, *The Great Tamer – An Interview with Dimitris Papaioannou*, „KALTBLUT Magazine”, 2.04.2019, <https://www.kaltblut-magazine.com/the-great-tamer-an-interview-with-dimitris-papaioannou> [dostęp: 6.08.2025].

Plessiet, Cédric; Gagneré, Georges, *Spectacular and Interactive Avatar Staging: Two Research-Creation Strategies Involving Real-Time Pre-Visualization Tools*, „Hybrid – Journal of Interdisciplinary Narratives”, 2022, <https://journals.openedition.org/hybrid/2944> [dostęp: 6.08.2025].

Schechner, Richard, *Action-Metaphor: The Performatic Sources of Human Meaning*, „Signata” 2010, nr 1, journals.openedition.org/signata/2712 [dostęp: 22.07.2024].

Tadeusz Kantor i jego teatr [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/19384/tadeusz-kantor-i-jego-teatr> [dostęp: 26.10.2025].

Wiegenstein, Roland H., *George Tabori – Ein melancholischer Clown in finsternen Zeiten*, „Deutschlandfunk”, 25.03.2014, <https://www.deutschlandfunk.de/george-tabori-ein-melancholischer-clown-in-finsternen-zeiten-100.html> [dostęp: 3.07.2025].

Youmans, Vincent; Caesar, Irving, *Sometimes I’m Happy (Sometimes I’m Blue)*, 1925.

Zielinska, Maryla, *Biorę kurtkę i wracam do domu*, „Teatr” nr 11/2023, <https://archiwum.teatr-pismo.pl/21688-biore-kurtke-i-wracam-do-domu/> [dostęp: 30.09.2025].

Ziemilski, Wojtek, *Monolog wewnętrzny*, Komuna Warszawa, 2024, komuna.warszawa.pl.

Oryginalny opis z gry, *Story Cubes LTD*, 2015.

ANEKS 1

Wykaz twórców biorących udział w projekcie:

Realizatorzy wydarzenia trakcyjnego:

Koncepcja: Agnieszka Roszkowska, Emilia Sadowska, Krzysztof Ogłóza, Zbigniew Libera

Instalacja/Fotografie: Zbigniew Libera

Obsada:

Karl – Krzysztof Ogłóza

Santora – Agnieszka Roszkowska

16 innych postaci – Krzysztof Ogłóza, Agnieszka Roszkowska

Asystentka Zbigniewa Libery: Ewa Libera

Opracowanie muzyczno-dźwiękowe: Mariusz Szyc

Kostiumy: Agnieszka Roszkowska, Marta Szypulska (film)

Charakteryzacja: Izabela Jahnz (film), Joanna Chudyk i Katarzyna Gajda (fotografie)

Rozpisanie na głosy i opracowanie muzyczne utworu *Sometimes I'm Happy (Sometimes I'm Blue)*: Hanna Klepacka

Realizacja techniczna: art studio oho, Anna Kutyla, Adam Pyrek

Lektor: Erik Christiansen

Producent: Muzeum Śląskie

Opieka nad projektem: Łukasz Adamski

Kierownik produkcji: Tomasz Buczyński

Realizatorzy filmów do instalacji:

Reżyseria: Emilia Sadowska, Agnieszka Roszkowska, Krzysztof Ogłóza, Zbigniew Libera

Zdjęcia: Filip Dziworski

Operatorzy kamery: Marcin Magier, Antoni Grałek, Julia Dziworska

Ostrzyciele: Bartosz Toboła, Katarzyna Hordowicz

Asystent operatora kamery: Aleksander Szamałek, Julia Dziworska, Katarzyna Hordowicz, Karolina Biedrowska

Operator drona: Marcin Polar

Mistrz oświetlenia: Michał Kałucki

Grip: Grzegorz Kraczla

Dyżur: Jan Kolankiewicz, Mateusz Worek, Krzysztof Solich

Scenografia: Zbigniew Libera

Muzyka: saksofon – Ewa „Wiosna” Malas

Udzwiękowanie: Mariusz Szyc

Kierownictwo produkcji: Noemi Berenstein, Tomasz Buczyński

II kierownik produkcji: Maria Magdalena Jeziorkowska

Kierownik planu: Piotr Kwiatkowski

Asystent kierownika produkcji: Marysia Puch, Matylda Jastrzębska

Montaż: Katarzyna Leśniak

Montaż materiału do instalacji: Zbigniew Libera, Krzysztof Ogłóza, Emilia Sadowska

Wystąpili:

Karl/Karl Korn – Krzysztof Ogłóza

Kobieta/Santora – Agnieszka Roszkowska

Barfus – Krzysztof Ogłóza

Staruszek – Agnieszka Roszkowska

Pol-Pol – Krzysztof Ogłóza, Agnieszka Roszkowska, Karolina Biedrowska, Patryk Makowski, Grzegorz Kraczla, Marta Szypulska

Współpraca:

Koordinacja wydarzeń towarzyszących: Seweryn Kuter, Jolanta Niedoba

Koordinacja techniczna: Maciej Piekara, Łukasz Świerkosz

Dział Administracji: Justyna Pitas, Katarzyna Szafranek, Katarzyna Szędzielorz

Dział Bezpieczeństwa: Dariusz Korlacki, Mirosław Kulawik, Rafał Stobieniecki

Dział IT: Mariusz Gocyła, Łukasz Juszczyk, Tomasz Płóciennik

Dział Komunikacji Wizualnej i Wydawnictw: Wojciech Bednarski, Elżbieta Spadzińska-Żak, Bernadeta Stalmach

Dział Obsługi Publiczności i Organizacji Imprez: Beata Bieniek, Sandra Braksator-Malina, Anna Dąbrowa, Dorota Pietrzniak, Damian Rak

Dział Promocji: Anna Adamkiewicz, Barbara Bajus, Paweł Doś, Dorota Lochowicz, Danuta Piękoś-Owczarek

Dział Techniczny: Tomasz Musik, Tomasz Żabiński

Sekcja Wystawiennicza: Krystian Banik, Henryk Dubis, Marta Nocoń, Mariusz Paluchiewicz

Specjalne podziękowania dla: Austriackiego Forum Kultury w Warszawie, Sinfonii Varsovii, Matteo de Montiego oraz wszystkich, którzy przyczynili się do powstania tego wydarzenia