

DR DARIUSZ SZYMANIAK

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

WYDZIAŁ WOKALNO- AKTORSKI

AUTOREFERAT

„Acting is living truthfully under imaginary circumstances”¹

Sanford Meisner

Sanford Meisner, wielki nauczyciel aktorstwa powiedział: *„Potrzeba dwudziestu lat by zostać aktorem”*.²

Pracuję w teatrze od dwudziestu jeden lat. Uczę aktorstwa od czternastu lat. Zagrałem na scenie pięćdziesiąt osiem ról. Zrealizowałem ze studentami około pięćdziesięciu egzaminów.

PWST W KRAKOWIE

Witold Gombrowicz napisał: *„Wszyscy jesteśmy uczniami i tylko uczniami”*.

Miałem wspaniałych profesorów: Annę Polony i Jerzego Jarockiego. Dwa żywioły. Ogień i wodę. Dwa światy krańcowo różne od siebie. Dzisiaj wiem, że możliwość spotkania tak odrębnych i tak silnych osobowości to ogromny skarb, którym mogę dzielić się z moimi studentami.

Profesor Anna Polony nauczyła nas, że aktorstwo to pasja a granie na scenie to pulsujące emocje. Przepętniona była i jest ideą teatru, w który absolutnie wierzy. To teatr i zespół Konrada Swinarskiego. Takiego pojmowania teatru i aktorstwa starała się nas nauczyć. Wiedziała, że aby grać klasyczny repertuar, mówić klasycznym wierszem ze sceny, musimy odnaleźć w sobie większy wymiar, przeskoczyć ponad poprzeczkę banalnej codzienności. Musimy uwierzyć w poezję, w ideę, która jest w stanie rozpaść i pochłonąć nas całkowicie. To dzięki Annie Polony pokochałem „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza, bez którego nie wyobrażam sobie uczenia wiersza. Do tej pory słyszę jak Pani Profesor uczy nas średniówki, akcentu w wersie, swoistej melodii wiersza. Dzięki Annie Polony granie wierszem klasycznym nie sprawia mi żadnej trudności. Mało, uczenie przedmiotu „wiersz” jest jednym z moich ulubionych zajęć.

Profesor Jerzy Jarocki uczył nas trzy semestry. Traktował studentów łagodnie, ale zdarzało się, że potrafił być ironiczny. Szczególnie piętnował bezmyślność, bezcelowe pałętanie się po scenie i lekceważenie zajęć. Oczywiście jest dla mnie dziś, że „testował” na nas swoje sceniczne koncepcje. To właśnie na naszych zajęciach sprawdzał pomysły, które potem umieszczał w spektaklach. Krążyły opowieści, jaki potrafi być dla aktorów w teatrze. Ale my niecierpliwie czekaliśmy na jego zajęcia i umieraliśmy ze strachu.

Pracowaliśmy z Profesorem nad „Płatonowem” Czechowa, potem nad „Wariatem i zakonnica” Witkacego, by wreszcie przez kilka miesięcy czwartego roku współtworzyć „Grzebanie”, nasz dyplom.

¹ Sanford Meisner and Denis Longwell - "On Acting"

² Ibidem

Jerzy Jarocki chciał mnie nauczyć myślenia analitycznego. Chciał, bym myślał niebanalnie, bym wybierał najtrudniejsze rozwiązania, bym nie był ogólny, ale właśnie szczegółowy. Chciał bym myślał kontekstem, abym był odważny w proponowaniu. Chciał bym nieustannie zadawał sobie na scenie pytanie, – „dlaczego”? i starał się na nie twórczo odpowiadać. Profesora nie interesowało co czuję jako student grający na scenie. Jego interesowało czy rozumiem po co na niej jestem. Czy rozumiem czego chce moja postać, do czego dąży, jakie są jej relacje z innymi postaciami. Innymi słowy Profesor chciał bym myślał postacią i w najdalszym stopniu, tak jak to tylko możliwe, starał się z nią zespolic, by jej emocje ujawniły się nie w mojej głowie, ale w działaniu na scenie, w każdym kroku, geście, spojrzeniu.

Moi nauczyciele w dużym stopniu nadali kierunek mojemu myśleniu o teatrze na wiele lat. Nie tylko fantastycznie uczyli przedmiotów aktorskich, ale byli (i są) też wspaniałymi ludźmi. Byli wśród nich: prof. Aleksander Fabisiak, prof. Jerzy Grałek, prof. Krzysztof Globisz, prof. Jerzy Piskorz, prof. Jerzy Świąch. Wszystkich bardzo dobrze pamiętam i dziś głęboko doceniam ich wysiłek, gdy sam jestem nauczycielem.

Ważnym doświadczeniem dla mnie jako studenta Szkoły Teatralnej, była możliwość „grania” w spektaklu Starego Teatru w Krakowie. Tadeusz Bradecki zaproponował mi na drugim roku malutki epizod Hermosita w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”, spektaklu, którego próby mogłem obserwować i w którym potem zjawiałem się przez następne dwa lata. „Rękopis...” był moim pierwszym doświadczeniem zawodowego teatru. Mogłem skonfrontować własne wyobrażenia z teatralną rzeczywistością. Patrząc na moich profesorów na scenie i w bufecie. Dla nas, studentów PWST, możliwość zagrania na zawodowej scenie, była największym marzeniem. Spektakl w Teatrze Starym postawił mnie na bardziej „twardym gruncie” i przygotował do następnego etapu, jakim było zaangażowanie się w 1995 r. do Teatru Wybrzeże w Gdańsku.

TEATR

Rudolf Ziolo zaproponował mi od razu rolę Andrzeja w „Woyzecku” Georga Buchnera. Rudolf Ziolo jest reżyserem niesamowicie wyczulonym na prawdę sceniczną. Potrafi współpracować twórczo z aktorem, być otwartym na jego propozycje, być ciekawym jego świata. Jest świetnym psychologiem, który doskonale rozpoznaje stany emocjonalne aktora. Jest wymagający, ale cierpliwy. Często mówi o swojej pracy porównując ją do „akuszera”, który asystuje przy porodzie. Próby „Woyzecka” trwały kilka miesięcy i były bardzo intensywne. Od Rudolfa Ziolo otrzymałem bezcenną lekcję Teatru. Ziolo pracuje od środka, głęboko analizując tekst, aż do pojedynczego słowa. Aktorzy na scenie muszą siebie absolutnie słuchać. Próba zakłada, że zawsze „coś” nieoczekiwanego może się wydarzyć. Emocja może przyjść albo nie, ale grzechem jest na nią się zamykać. Działanie, to co postać robi na scenie, nie jest zaplanowane, ale zawsze wynika z emocjonalnego kontekstu, z relacji dwojga ludzi. Główny nacisk na próbach Rudolf Ziolo położył więc na zbudowanie relacji pomiędzy Woyzeckiem a Andrzejem. To wymagało odstąpienia się, opuszczenia gardy, całkowitego skupienia się na partnerze, na reagowaniu na jego emocjonalne stany. Nie ma przesady w stwierdzeniu,

że postać Andrzeja tworzy się tylko w reakcji na Woyzecka. W ujęciu Ziolo, Andrzej w ostatniej scenie rozumie przyjaciela. Wie, że nie jest w stanie go zmienić. Przyjmuje od niego pamiątki w swoistym pożegnaniu. Z chłopca staje się dorosłym mężczyzną. „Woyzeck” był moim Wybrzeżowym debiutem. Dzięki Rudolfowi Ziolo, dyrektor Krzysztof Nazar powierzył mi rolę Laertesa w „Hamlecie” Williama Szekspira, swoim monumentalnym spektaklu, który próbowaliśmy dziewięć miesięcy.

Krzysztof Nazar swoim formatem przerastał portowo-stoczniowe miasto Gdańsk. Był artystą, który nie przejmował się krytyką. Tworzył teatr osobisty, wizjonerski. Skojarzenie z Edwardem Gordonem Craigiem narzuca się samoistnie. Bardziej jednak skłaniałbym się do interpretacji Craiga, którą wyraził Lee Strasberg. Craig chciał by aktor „nadmarioneta” był nierozzerwalnym elementem scenografii. Co nie oznaczało, że był traktowany instrumentalnie. Podobnie Krzysztof Nazar oczekiwał absolutnej precyzji w graniu. Nigdy nie był w stanie zapamiętać jednego zdania z reżyserowanej przez siebie sztuki. Zawsze jednak pamiętał nawet najdrobniejszy gest powiązany z pojedynczym słowem. Nazar myślał obrazami, nie oznacza to jednak, że odcinał się od poszukiwania sensów, ale była to dla niego sprawa drugorzędna. On dokładnie wiedział jak scena ma przebiegać, z co do sekundy zaplanowaną choreografią. Nawet najlepszych aktorów czasem trafiał szlag i przerywali próbę. Nazara nie interesowały aktorskie propozycje. On chciał by aktorzy urzeczywistnili jego wizje. Powodowało to, szczególnie u młodego aktora tzw. „wyczoną bezradność” (termin z psychologii). Nie widząc potrzeby proponowania, a będąc jedynie środkiem do transformacji wyobraźni, czuł się zwolniony z czegokolwiek, z wyjątkiem precyzyjnego odtwarzania ustalonych gestów i wyliczonych kroków. Nie chciał ryzykować napadów szału reżysera w przypadku pomyłki. Cały zespół na scenie stawał się więc precyzyjnym mechanizmem, a grana sztuka rozpisany na poszczególne instrumenty utworem muzycznym. Dyrygentem zaś był Krzysztof Nazar.

To jednak była pułapka umysłu. Precyzja formy nie oznaczała braku emocji. Krzysztof Nazar chciał i szczerze pragnął by aktor wypełnił kokon formy prawdziwą emocją. By dał siebie. On chciał by każdy aktor tchnął życie w swoją postać. By poczuł się w niej wolny. Może tylko nie potrafił tego umiejętnie komunikować. A ponieważ z natury był człowiekiem bardzo nieśmiałym, może nie miał odwagi się do tego przyznać. Pracowałem z Krzysztofem Nazarem jeszcze dwukrotnie. Nawet przez dwa tygodnie byłem jego asystentem. Nazar miał szansę zbudować fantastyczny zespół. Ludzie byli mu całkowicie oddani, wierzyli mu. I bardzo niedobrze się stało, że został zwolniony z funkcji dyrektora. Wraz z jego odejściem skończyła się pewna epoka w Teatrze Wybrzeże.

Krzysztof Babicki jest reżyserem, z którym pracowałem najczęściej. Zagrałem w piętnastu reżyserowanych przez niego spektaklach. W 2002 r. obsadził mnie w roli Wernera Heisenberga w sztuce „Kopenhaga” Michaela Frayna. Ta rola otworzyła przede mną nowe możliwości. Krzysztof Babicki jest obdarzony ogromną intuicją w decydowaniu o obsadzie. Wyczuwa podskórne napięcia między aktorami. Dzięki pracy nad „Kopenhagą” spotkałem się z wybitnymi osobowościami Teatru Wybrzeże: Haliną Winiarską i Jerzym Kizkiszem oraz odkryłem dramat brytyjski, który przede wszystkim opiera się na świetnie napisanym dialogu. Sztuki Frayna są tak skonstruowane, by każdy, nawet niezający kontekstu widz, mógł się w nich odnaleźć. Ten zabieg stosuje Frayn również w kolejnej sztuce „Demokracja”, o aferze

szpiegowskiej w otoczeniu kanclerza Niemiec Willega Brandta, gdzie zagrałem Güntera Guillaume'a.

Za rolę Heisenberga dostałem nagrodę na Festiwalu Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość Przedstawiona” w Zabrze w 2002 r. oraz Nagrodę Teatralną Marszałka województwa pomorskiego za najlepszą rolę męską w 2002 r.

Za rolę Güntera Guillaume'a w sztuce „Demokracja” Michaela Frayn'a dostałem nagrodę aktorską na kolejnym Festiwalu Dramaturgii Współczesnej w Zabrze w 2005 r.

Ogólnie lata 2002 – 2005 były dla mnie najbardziej intensywne i różnorodne pod względem ról i pracy w Teatrze Wybrzeże. Zagrałem m. in. u Grażyny Kani, Feliksa Falka, Krzysztofa Rekowskiego, Jurija Butusowa, Grzegorza Chrapkiewicza, Jana Klaty. Po raz pierwszy zmierzyłem się z formą musicalu w „Happy Endzie” Bertholta Brechta i Kurta Weila, który zagraliśmy w opuszczonych budynkach Stoczni Gdańskiej.

Jacek Sieradzki napisał w „Polityce” z 10 – go sierpnia 2002 r.: *„Cóż za sezon! Popisowe role: przezabawny Mr. Nakamura w Brechtowskim „Happy Endzie”, gangster z japońskim rodowodem zagrany bez zewnętrznej charakteryzacji – tylko głosem i gestem. Jeden z bohaterów „Beczki prochu”, sztuki Dukowskiego o łańcuszku przemocy: bandzior i szmata naraz; wybija się wyrazistością swej sylwetki z tego łańcuszka. Wreszcie Heisenberg w „Kopenhadze” Frayn'a, sztuce złożonej wyłącznie z konwersacji (niechętni powiedzą: z gadaniny) fizyków o etycznych dylematach związanych z budową bomby atomowej. U boku doświadczonych Haliny Winiarskiej i Jerzego Kiszki dał sobie radę znakomicie: powściągliwy i wążący słowa umiał trzymać widownię w wielokwadransowym napięciu. Konsekwentny, dobrze dobierający środki”.*

Rok 2006 przyniósł kolejną zmianę dyrektora Wybrzeża. Maciej Nowak został zastąpiony Adamem Orzechowskim, który jest dyrektorem Teatru do dziś. W latach 2006-2011 zagrałem w Wybrzeżu w spektaklach Adama Orzechowskiego, Zbigniewa Brzozy, Szymona Kaczmarka, Ryszarda Majora i Piotra Jędrzejasa.

W 2011 r. przyjąłem od dyrektora Krzysztofa Babickiego propozycję grania w Teatrze Miejskim w Gdyni, gdzie pracuję do dziś.

Istotnym wydarzeniem w mojej pracy aktorskiej było zagranie roli Marka Rothko w sztuce „Red” („Czerwony”) Johna Logan'a, w reżyserii Penny Shefton w Maybe Theater Company, który jest teatrem studenckim. Rolę tę zagrałem w języku angielskim już gościnnie na Małej Scenie Teatru Wybrzeże.

Powodowało mną przede wszystkim instynktowne pragnienie zmierzenia się ze złożoną rolą psychologiczną. Idąc do Maybe Theater Company nie wiedziałem jeszcze czy w ogóle zostanę zaakceptowany. Widziałem ich spektakle i jedyne co wiedziałem na pewno, to że bazują na świetnych tekstach, które dają możliwość budowania postaci. Po długim rozważaniu zostałem zaproszony do prób „Red”, sztuki o Marku Rothko i jego złożonej relacji z ambitnym uczniem Kenem. Jednak tą rolę miała zagrać kobieta, co od razu narzuciło inne sensy i relacje. Próby do „Red” trwały długo. Najtrudniejszym ich elementem było opanowanie języka. Należało myśleć po angielsku, a nie tylko mówić. Przez cały czas prób miałem chwile

zwątpienia czy wręcz załamania, kiedy zdawało mi się, że nie dam rady. Po nich jednak nastąpił przełom. Opanowanie tekstu i akcentu pod wymagającym okiem Penny, brytyjskiej reżyserki, uwolniło mnie od ogromnego balastu. Sama praca nad rolą Marka Rothko stała się tematem mojej osobnej dysertacji. Nie będę więc szczegółowo opisywać złożonej osobowości malarza. Ważne, że „Red” zmieniło kilka rzeczy we mnie, jako aktorze. Zmieniło perspektywę patrzenia na zawód, na jego sens. „Red” Johna Logan’a ma kilka warstw : psychologiczną, filozoficzną, egzystencjalną. Każda z tych warstw dotykała we mnie czegoś osobistego. „Red” stawiało na nowo pytania: o sens tworzenia sztuki, o dylemat pomiędzy wiernością „sobie” a sprzedaniem się, o cenę, jaką płacimy za bezkompromisowość. „Red” było dla mnie bardzo wyczerpujące. Po raz pierwszy po każdym półtoragodzinnym spektaklu przez kilka godzin nie mogłem się uspokoić. Rola Rothko wprawiała mnie w wewnętrzne rozedrganie. Poczulem, że chyba tylko taka praca ma sens, która dotyka nas osobiście. Że nasze życiowe doświadczenia są połączone krwioobiegami z rzeczywistością sceny. I że „*potrzeba dwudziestu lat by zostać aktorem*”.

Pracę nad postacią Rothko, uznaję za jedną z najważniejszych. Pozwoliła mi ona uwierzyć, że istnieje ogromna przestrzeń możliwości grania poza instytucjonalnym teatrem. Że sam mogę decydować o tym kogo chcę zagrać ufając swojemu instynktowi. Że nic mi się nie należy. Że wszystko jest możliwe.

W Teatrze Miejskim zagrałem od 2011 r. w szesnastu spektaklach m. in. Krzysztofa Babickiego, Leszka Mądzika, Tadeusza Bradeckiego, Waldemara Raźniaka i Jacka Bały.

Sz szczególnie cennym doświadczeniem była dla mnie praca z Leszkiem Mądzikiem nad „Antygoną” Sofoklesa w przekładzie Stanisława Hebanowskiego, z kostiumami Zofii de Ines i choreografią Zbigniewa Szymczyka. Spektakle Leszka Mądzika oglądałem jeszcze w Lublinie, moim rodzinnym mieście, będąc na studiach plastycznych. Oddziaływały na mnie swoją mroczną atmosferą (w teatrze krążył później żart, jak określa się natężenie światła na scenie : „Ciemno, ciemniej, Mądzik”).

Leszek Mądzik nie jest reżyserem teatralnym w klasycznym rozumieniu tego słowa. Jest artystą – wizjonerem, szukającym na scenie przy pomocy światła i muzyki wewnętrznych napięć. Nieustannie balansuje na granicy życia i śmierci, piękna i rozkładu. Spektakli Leszka Mądzika nie można po prostu oglądać. Trzeba w nie wnikać, przesiąkać nimi, czuć wszystkimi zmysłami.

Tryb pracy teatru repertuarowego zupełnie nie przystaje do stylu pracy Leszka Mądzika, który zaczyna tworzenie z chwilą zbudowania scenografii. Dlatego właściwie miesiąc przesiedzieliśmy w garderobie rozmawiając. Dzięki tym rozmowom mogłem wejść w świat wyobraźni artysty, który opowiadał mi o swoich inspiracjach. Pamięć Mądzika zapisuje obrazy, by potem na zasadzie skojarzeń przetwarzać je w sceny. I tak w przypadku „Antyfony” stało się w scenie ukarania głównej bohaterki. Wizja zasypywania Antyfony w grobie skojarzyła się artyście z burzą piaskową, którą przeżył w Syrii. Mądzik użył sypanego z góry prosa, które w świetle reflektorów tworzyło wrażenie piaskowego deszczu padającego z szelestem na aktorkę.

To wniknięcie w wyobraźnię, w proces tworzenia, było dla mnie możliwością spojrzenia na inny rodzaj teatru, spotkania się z wybitnym artystą. Nigdy przedtem ani potem nie

dostałem uwagi aktorskiej od reżysera tak lapidarnej a jednocześnie tak uruchamiającej – „Chciałbym, żeby pana gra była bardziej chropowata”.

Kostiumy Zofii de Ines narzucały sposób gry. Stanowiły ogromne ograniczenie dla gestu i poruszania się. Zmuszały właściwie do grania statycznego, posągowego. Same były formą rzeźby, na czym najbardziej zależało artystce. Światło bowiem załamywało się na każdej zmarszczce materiału. To statyczne granie najpierw uwierało, ale z czasem sprawiło, że musiałem ważyć każde słowo i każdy gest. Musiałem przyjąć, że jestem równorzędnym elementem spektaklu, częścią wizji Leszka Mądzika, a nawet, mówiąc bezpośrednio, częścią jego scenografii.

Ale bardzo też chciałem zmierzyć się z Kreonem. Długo nie mogłem znaleźć słowa-klucza, by odnaleźć choćby ślad postaci. Jak ważne jest jednak słuchanie partnera na próbie. Nagłe „olśnienie”, gdy Antygona pyta Kreona: „Czemu więc zwlekasz?”³. Czemu Kreon zwleka? Szukanie odpowiedzi na to pytanie poprowadziło mnie ku postaci. Kreon nie jest despotą, który tępo realizuje swoją strategię od początku. On się waha. Jest postawiony na rozdrożu. Jeśli ocali Antygone – straci autorytet władcy. Jeśli nie posłucha Tyrezjasza, straci ostatnią osobę, która go popiera. Pragnie porządku, rządów prawa, pragnie odciąć się od chaosu wojny i anarchii, ale wpada w pułapkę władzy – nie potrafi już zatrzymać maszyny, którą uruchomił. Wie, że gdyby się cofnął, stałby się nikiem. Tragedia Kreona polega na tym, że los natychmiast weryfikuje jego początkowe deklaracje – „Wróg kraju nigdy nie będzie moim przyjacielem”⁴. Wrogiem okazuje się córka jego siostry, Antygona. Wrogiem okazuje się jego syn, Hajmon. Kreon, chcąc utrzymać autorytet władcy, musi pozbyć się wszystkiego co kocha. Staje się ostatecznie pustą kukłą, żebrzącą bogów o wyzwalającą śmierć.

Czy uchwyciłem postać Kreona? Niech wolno mi będzie zacytować recenzję po premierze spektaklu.

„Spektakl „ciągnie” aktorsko bliski perfekcji Dariusz Szymaniak jako Kreon. Pomimo ograniczonej ilości środków wyrazu świetnie pracuje mimiką i intonacją, jest wiarygodny i precyzyjny w przekazywaniu emocji.[...] Wyśmienitą sceną w spektaklu [...] jest dialog Kreona z Hajmonem (Maciej Wizner). Dialog ten kluczowy jest zresztą dla całej inscenizacji Mądzika. Bo u lubelskiego twórcy istotą tragedii Sofoklesa nie jest niemożliwy wybór pomiędzy prawem boskim i ludzkim, ale sam problem władzy i sposobu jej sprawowania. Tym samym centralną postacią spektaklu staje się Kreon; władca z jednej strony świadom ogromnego brzemienia odpowiedzialności za Teby, z drugiej – zaślepiony mocą stanowienia praw [...]”

Mirosław Baran „Gazeta Wyborcza Trójmiasto” 30.01.2012 r.

Szczegółowo chciałbym opisać pracę nad rolą w sztuce Pawła Huelle „Kolibra lot ostatni” w reżyserii Krzysztofa Babickiego, ze scenografią Jagny Janickiej i muzyką Marka Kuczyńskiego. Tekst sztuki został opublikowany w miesięczniku „Dialog” nr 2/2014 r. W spektaklu zagrałem rolę Witoldo, czyli samego Gombrowicza u boku Piotra Michalskiego, grającego

³ Sofokles „Antygona”, tłum. Stanisław Hebanowski

⁴ Ibidem

Czesława Straszewicza, przyjaciela pisarza. Sztuka opowiada o ostatnim dniu Gombrowicza w Gdyni przed rejsem transatlantykiem „Chrobry” do Argentyny. Innymi słowy o ostatnim dniu Gombrowicza w Polsce przed emigracją, która miała trwać do końca jego życia.

Istotnym dla mnie było uchwycenie osobowości pisarza. Tych, którzy naprawdę znali jego złożony charakter było niewielu.

Morgan Freeman powiedział kiedyś, że scenariusz jest dla niego jak Biblia i że nigdy nie sięga po odnośniki do powieści, bo jest w stanie zagrać tylko to, co jest w tekście. Miałem jednak zagrać znaną postać. Postanowiłem więc bazować w pracy nad rolą jedynie na tym, co Gombrowicz napisał przed wyjazdem z Polski oraz na „Dziennikach”, ponieważ intuicyjnie czułem, że pewne zręby osobowości pozostały u niego niezmiennie. Świadomie odrzuciłem świeżo opublikowany intymny dziennik pisarza pt. „Kronos”. I przyznaję, że do tej pory w ogóle do niego nie zajrzałem. Przeczytałem „Jaśnie panicza” Joanny Siedleckiej, ale podstawą w budowaniu roli stał się „Dziennik” Witolda Gombrowicza. On sam już w pierwszych słowach dał mi wskazówkę jak go zagrać:

„Poniedziałek – ja

Wtorek – ja

Środa – ja

Czwartek – ja”⁵

Zawsze szukam słowa – klucza, czasownika, który ukierunkuje moje poszukiwania, ale w aktywny sposób. I to słowo odnalazłem u Czesława Straszewicza w jednej ze scen „Kolibra...”

[...] STRASZEWICZ : Ależ z Pana błazen. Pan błaznujesz cały czas.

WITOLDO : A cóż innego ja robić mam? Cóż innego, panie Czesławie?”.⁶

Drugim podstawowym elementem jest zdefiniowanie relacji z głównymi postaciami dramatu. Na pierwszej próbie czytanej Krzysztof Babicki doskonale nazwał relację Straszewicza i Gombrowicza. Przeprowadził analogię do Franca Kafki i Maxa Broda.

Straszewicz jest zafascynowany Witoldo. Sam też próbuje pisać, ale ma świadomość, że nigdy mu nie dorówna. Być może przeczuwa zbliżający się wybuch wojny i próbuje namówić przyjaciela na rejs do Argentyny pod pretekstem obejrzenia z bliska kolibrów.

I wreszcie trzeci element, najważniejsze pytanie, które aktor powinien sobie zadać, – „dlaczego”? Dlaczego Gombrowicz chce wyjechać, dlaczego „błaznuje”, czego pragnie, do czego dąży? Pytanie „dlaczego”? jest zawsze najtrudniejsze i czasem odnajduje się odpowiedź po długim czasie. Gombrowicz zbudowany jest na podstawowym paradoksie: z jednej strony traktuje ludzi z intelektualną wyższością, gardzi nimi, używa jak widownię w teatrze, gdzie gra jednoosobowe przedstawienie, a z drugiej „*Ignie do nich i to na poziomie najwulgarniejszych czasem potrzeb*”, jak trafnie ujął to recenzent Jarosław Zalesiński. W tym

⁵ Witold Gombrowicz „Dzienniki”

⁶ Paweł Huelle „Kolibra lot ostatni” Dialog nr 2/2014

kontekście Gombrowicz nieustannie pragnie aplauzu, podziwu, a rejs do Argentyny jawi się jako próba wyskoczenia ponad banalną orbitę codzienności. Próbując Witoldo musiałem po pierwsze pozbyć się balastu „Wielkiego Gombrowicza”. Nie obchodziło mnie, czy jestem do niego podobny, czy ktokolwiek poczuje się urażony, że oto gram Pisarza homoseksualistę, który zapina rozporek na scenie. Jeśli o to idzie, to sam Gombrowicz już w latach pięćdziesiątych w swoim „Dzienniku” bezpruderyjnie mówi o seksualnych preferencjach.

Po drugie odrzucić lęk, który przejawiał się w myśleniu, że przecież Gombrowicz to „jakaś forma” i że przecież „jakoś to trzeba w formę ubrać”. Forma sama zjawiała się podczas prób, gdy tylko odnalazłem główny motyw działania postaci.

I po trzecie tchnąć w Witoldo coś osobistego. Zagrać bardziej personalnie, bo tylko wtedy ma to sens. Szansa na to pojawiała się właściwie często. Ale najgłębiej ujawniła się w świetnie napisanym przez Pawła Huelle monologu Witoldo nad martwym Walkiem, leżącym w hotelowym łóżku.

„[...] WITOLDO : Walek. Ty mnie nie zrozumiałeś. Ja wtedy od ciebie w gębę wziąłem. Panicz od parobka. Wyższość i niższość, to nie pany i chamy w Polsce, Walek. To cała ludzkość. To świat cały Walek. Boso można u siebie, ze sobą, ze swojakiem, albo samemu przed lustrem. No powiedz coś Walek.

Zmieniłeś się.

Kark wąski miałeś, słońcem opalony, śliczny taki, piękny, jedyny. Teraz karczycho białe, tłuste takie. Tylko dłonie takie same. Palce delikatne. Jak skrzydła kolibra.

Ja w tobie młodość kochałem. Sam niedojrzały niedojrzałość twoją czułem.

Dlatego bratać się z tobą chciałem, Walek.

Twoja dorosłość, nagość twoja obecna odrażająca jest.

Obrzydliwa.”⁷

Ten monolog to być może pożegnanie Gombrowicza z dzieciństwem, z Małoszycami, z całym znanym do tej pory światem. To być może przeczucie, że do Polski już nigdy nie wróci. Jest w tym monologu ogromna tęsknota za „utraconym rajem”, z którego Witoldo został na zawsze wygnany. W innej scenie „Kolibra...” Witoldo mówi o tym bezpośrednio.

„[...] WITOLDO : Pamiętam zapach piaszczystej drogi po drobnym deszczu. Zapamiętam go już na zawsze. Z daleka las a bliżej ziota. Lekko chłodny powiew. Stawy jakieś dalekie. Tęskne jakieś wołania. Filon i Laura? Parobkowie. Parskanie koni. Wieś nasza polska, polska wierzba nasza, jawor nasz polski i sosna polska. Gwiazdy, odległe mgławice. Niewyobrażalne odległości. Natura jest okrutna. My sami w niej zagubieni. Ona nie dla nas. Kosmos nie jest dla nas!”⁸

Co najbardziej ujęło mnie w Gombrowiczu? Jego relacja z bratem Januszem. W ogóle jego przywiązanie do rodziny. Prześmiewczy Witold Gombrowicz, egocentryk skoncentrowany

⁷ Paweł Huelle „Kolibra lot ostatni” Dialog nr 2/2014

⁸ Ibidem

tylko na sobie. Nagle z „jaśnie panicza” wyłania się ktoś zupełnie inny. Gombrowicz przez cały czas emigracji przesyła rodzinie paczki, bo przesyłanie pieniędzy było niemożliwe. Sam żyje w Argentynie na skraju nędzy przez wiele lat, ale nigdy nie zapomina o matce, siostrach i braciach. Szczególnie relacja z Januszem była wyjątkowa. Gdy wreszcie pisarz przybywa do Berlina Zachodniego na stypendium Forda, po dwudziestu czterech latach dzwoni do brata. Ani on, ani jego brat ze wzruszenia nie są w stanie wypowiedzieć słowa. Gombrowicz dostaje ataku astmy i tak milczą przez cały czas połączenia.

Podczas czytania „Dziennika” zafascynowała mnie jego bezkompromisowość w stosunku do narodowych mitów. Obalanie literackich świętości, bezlitosne rozliczanie polskich wad.

Paweł Huelle celnie ujął to w scenie ze Straszewiczem.

„[...] WITOLDO : Ja, panie Czesławie Sienkiewicza to nie cierpię. Kraśność jego i piękno mnie zbrzydzają.

STRASZEWICZ : Że co proszę?

WITOLDO : Łatwizna Ojczyzna. Tu blizna tam blizna.[...] Sienkiewicz, panie Czesławie, to nawet jak grzech opisuje, no to ten grzech kraśny być musi. Taki zacny. Taki cacany. Katolicki jak tej dziwki cycki.

STRASZEWICZ : Pan chyba pijany?!

*WITOLDO : Moją dewizą jest trzeźwość, panie Czesławie. Trzeźwość w każdej sprawie. Narodowa obora zbyt pełna jest ryczącego bydła. Tu trzeba wody, ręcznika oraz mydła”.*⁹

Witoldo nie oszczędza Jerzego Andrzejewskiego i jego powieści „Ład serca”. Nie do uwierzenia było dla mnie, że autor „Popiołu i diamentu” mógł napisać coś tak kompromitująco żalosego. Z trudem dobrnąłem do końca. Co za kontrast z „Ferdydurke” Gombrowicza, która nie mogła znaleźć uznania przed wojną!

Zastanawiałem się, co mógł czuć Gombrowicz tuż przed opuszczeniem Polski?

Czytając „Dziennik” odnalazłem fragment, który mi pomógł. Pisarz w 1963 r. wraca do Europy.

„[...] Burza, jaką nas powitał Atlantyka, nie była taka sobie codzienna. [...] Wiedziałem, że na tej pustyni szalonej wyrasta już przede mną, wyznaczona kierunkiem naszym Europa. [...] Ze wszystkich spotkań, jakie mnie oczekiwały, jedno było najkłopotliwsze...musiałem się spotkać z jednym białym statkiem... który wypłynął z polskiej Gdyni w drodze do Buenos... z którym wiec miałem się spotkać nieuchronnie za jakiś tydzień na pełnym oceanie...Był to „Chrobry”. „Chrobry” z roku 1939 –go, z sierpnia, ja na nim byłem i Straszewicz...[...] tak, wiedziałem, że spotkać się muszę z owym Gombrowiczem, płynącym do Ameryki. Jakaż ciekawość żarła mnie wtedy, potworna, odnośnie do losu mojego, czułem się wtedy w losie moim jak w ciemnym pokoju, gdzie pojęcia nie masz o co nos rozbijesz, ileż bym dał za najniklejszy promyk rozświetlający zarysy przyszłości – i oto ja nadpływam tamtemu Gombrowiczowi, jak rozwiązanie i wyjaśnienie, jestem odpowiedzią. Czy jednak, jako

⁹ Ibidem

odpowiedz, będę na wysokości zadania? Czy zdołam w ogóle coś powiedzieć tamtemu, gdy „Federico” wynurzy mu się na mglistym obszarze wód z żółtym kominem swoim, czy nie będę musiał „przemilczeć”?...

To byłoby przykre. Jeśli on mnie zapyta ciekawie:

- Z czym wracasz? Kim teraz jesteś?...a ja mu odpowiem zakłopotanym gestem rąk pustych, wzruszeniem ramion...i może czymś w rodzaju ziewnięcia „aaach, nie wiem, daj mi spokój!”.¹⁰

Cała historia opisana w „Kolibrze...” przez Pawła Huelle jest oczywiście wytworem wyobraźni. Ale ogromnie się cieszę, że dzięki roli Witoldo, mogłem choć trochę poznać Gombrowicza, który zawsze wydawał mi się hermetyczny przez swoje dramaty.

Dla celów tej prezentacji niech mi wolno będzie przytoczyć fragmenty recenzji, które ukazały się po premierze „Kolibra...”

„[...] Kreacją jest Gombrowicz grany przez Dariusza Szymaniaka. Poznajemy go jako młodego chłopaka, który „boso” chce wkroczyć do literatury, a także jego rodzinę, z dużą cierpliwością znoszącą fanaberie młodego „jaśnie panicza”. Aktor po mistrzowsku oddał złożoną osobowość autora „Ferdydurke”. Z dużą klasą pokazał jego słodki narcyzm, poczucie własnej wartości, inteligencję, ale też zagubienie, skrywane namiętności, nad którymi stara się zapanować w dorosłym życiu, nie zawsze z powodzeniem.”

Jan Bończa – Szablowski „Rzeczpospolita” 21.04.2014 r.

„[...] Grany przez Dariusza Szymaniaka Witoldo to synteza całego Gombrowicza. Od młodości w dworku w Małoszycach, gdzie przymierzający się do kariery literata Gombrowicz uczył się tego, co w ludzkim i społecznym życiu znaczą wyższość i niższość czy młodość i dojrzałość; [...]Najciekawsze w Witoldo są jednak nie jego takie czy inne poglądy, zaczerpnięte z książek Gombrowicza, tylko cała jego osoba. Człowieka intelektualnie przerastającego otoczenie o głowę, a zarazem przedziwnie bezradnego i zagubionego w międzyludzkim świecie. Szymaniak, z postury mikrus, świetnie tę dwoistość pokazał. Ubrany w szary, lichej, dwurzędowy gajerek, wydaje się małym, zahukanym człowieczkiem. Ale to zarazem ktoś przenikliwie widzący innych ludzi i otaczającą go rzeczywistość. Potrafi traktować innych z intelektualną wyższością, ale – od drugiej strony Ignie do nich, i to na poziomie najwulgarniejszych potrzeb. A że Szymaniak z fizjonomii odrobinę przypomina Gombrowicza, można było odnieść czasem wrażenie, że na scenie pojawił się On, Witold Gombrowicz, z całym swoim wewnętrznym zawikłaniem”.

Jarosław Zalesiński „Polska Dziennik Bałtycki” 20 stycznia 2014 r.

¹⁰ Witold Gombrowicz „Dzienniki”

UCZENIE AKTORSTWA

Uczenie aktorstwa dało mi impuls do poszukiwań różnych metod i technik. Dlatego sięgnąłem po książki opisujące zajęcia i metody uczenia : Stelli Adler, Lee Strasberg'a, Sanforda Meisner'a, Roberta Lewis'a, Williama Esper'a, Larrego Moss'a, Larrego Silverberg'a, Ivany Chebutikin, Michaiła Czechowa, Uty Hagen i Davida Mammet'a. Zwróciłem się ku Stanom Zjednoczonym intuicyjnie czując, że znajdę więcej wskazówek, które będę mógł zastosować w pracy ze studentami. Impuls do poszukiwań innych metod wziął się po prostu z braku metody. Zrozumiałem w pewnym momencie, że nie mogę uczyć aktorstwa tak jak jestem reżyserowany przez reżyserów w teatrze, ponieważ reżyserzy (przynajmniej ich przytłaczająca większość) nie są aktorami. Zrozumiałem, że potrzebuję dotrzeć do istoty aktorstwa, do mechanizmu stawania się aktorem. Dogłębne i staranne studiowanie książek o metodach uczenia postawiło mnie w fantastycznej sytuacji. Musiałem porzucić wszystko co wiedziałem o aktorstwie i uczyć się od nowa. Utwierdziło mnie w tym zdanie, które w jednym z wywiadów wypowiedział William Dafoe : „*Nie ma czegoś takiego jak aktorstwo. Są pewne umiejętności, jest wiedza, ale to wszystko musisz nieustannie po drodze porzucać.[...] Musisz się zagubić, żeby się odnaleźć*”.

Lektura książek o uczeniu technik aktorskich zrewidowała moje podejście do aktorstwa. Odkryciem była dla mnie metoda Sanforda Meisner'a. Jest dla mnie niezwykle prosta, spójna i uniwersalna. Można ją stosować w każdym rodzaju teatru: od opery i musicalu po teatr klasyczny i współczesny. Wielu studentów aktorstwa w Stanach po ukończeniu podstawowego kursu metoda Meisner'a najczęściej wyrażało swoją opinię jednym słowem: „*lifechanging*”. Co takiego niezwykłego jest w tej metodzie, że od kilku lat staram się nią posługiwać w pracy nad rolą i w uczeniu studentów?

Meisner główny nacisk kładzie na spontaniczność aktora. Jego instynkt. „*Wyjdź z głowy*”, „*bądź w chwili*”, „*nie rób nic, jeśli coś lub ktoś nie zmusi cię do tego*”.¹¹ Marlon Brando wyraził to dosadniej: „*To, że mówią akcja nie oznacza, że musisz coś robić*”.

Sztandarowym ćwiczeniem wymyślonym przez Meisner'a jest tzw. „*Repetition Game*” (gra w powtarzanie), którą wprowadził na swoich zajęciach w latach pięćdziesiątych lub sześćdziesiątych.

W przeciwieństwie do Lee Strasberg'a główny nacisk kładł na wyobraźnię. „*Acting is living truthfully under imaginary circumstances*”.¹² Żeby zrozumieć to stwierdzenie należy przywołać historię z „*rumieńcem*”, którą Meisner opowiadał całe swoje nauczycielskie życie.

Eleonora Duse, legendarna włoska aktorka, grała w sztuce Hermana Sudermann'a „*Heimat*” („*Home*”), lub tak jak nazywała ją sama Duse – „*Magda*”. George Bernard Shaw w 1895 r.

¹¹ Sanford Meisner and Denis Longwell "On Acting"

¹² Ibidem

napisał recenzję o „rumieńcu”. Parafraza tego opisu uczyniona przez Meisner’a jest krótka ale poprawna w podstawowych szczegółach.

„Kiedy Magda była młodą dziewczyną miała romans z chłopakiem z tej samej miejscowości. Miała z nim dziecko. Ojciec wyrzucił ją z domu. Dwadzieścia pięć lat później, jako gwiazda opery powraca by przebłagać ojca. Jednym z najbliższych przyjaciół domu okazuje się dawny kochanek, ojciec jej dziecka. Gdy ten przychodzi ją odwiedzić, przyjmuje od niego kwiaty, siada i rozmawia. Nagle Magda orientuje się, że się rumieni. Jest tak zawstydzona, że opuszcza głowę i ukrywa twarz w dłoniach w zakłopotaniu. Oto kawałek realistycznego grania! I Shaw przyznaje się do pewnej zawodowej ciekawości. Czy tak dzieje się za każdym razem kiedy Duse gra tą rolę? Chodzi na następne spektakle i stwierdza, że nie. Ale ten rumieniec jest wzorem prawdziwego przeżywania w wyobrażonych okolicznościach (living truthfully under imaginary circumstances), co jest moją definicją dobrego aktorstwa. Ten rumieniec („blush”) powstał w niej. Była genialna!”¹³

Robert Lewis napisał w swojej książce „Advice to the Players”: „*Nasze uczucia, natura naszych emocji, są najbardziej kapryśne.[...] Ludzie zdają się myśleć, że emocja oznacza jakiś duży, ogólny nadmiar uczucia, podczas gdy rzeczywista emocja jest czymś, co jest zawsze obecne w takiej czy innej formie, i jest czasem tak subtelna, że aż niezauważalna [...]* Całe szkoły aktorskie oparte są na płaczu [...] *Jeśli płacz byłby aktorstwem, moja ciocia Rivka byłaby Eleonorą Duse*”.¹⁴

Więc co jest istotą bycia na scenie? Sanford Meisner używa kluczowego słowa: „behavior” (zachowanie). To jest po prostu „bycie” w określonych okolicznościach.

Największym wrogiem aktora jest samokontrola, koncentracja na sobie. Meisner daje prostą receptę – skoncentruj się na swoim partnerze, staraj się temu co robisz na scenie poświęcać całą swoją uwagę. „*Wtedy nie będziesz miał czasu obserwować siebie działającego. Będziesz miał tylko czas i energię by działać*”. I znowu: „*podstawą aktorstwa jest prawdziwe działanie*” (reality of doing).

„*Przesunięcie punktu koncentracji na zewnątrz siebie, jest wygraniem wielkiej bitwy*”¹⁵- mówi Meisner.

Drugim kluczowym słowem jest Instynkt. „*Wierzę, że talent powstaje z instynktu*”. „*To co robisz, nie zależy od ciebie, ale od partnera*”. „*Jest faktem, że dobre aktorstwo powstaje z serca [...] i nie ma w nim myślenia*”. „*Twoja wyobraźnia jest bardziej przekonująca niż realne doświadczenie*”.¹⁶ To tylko niektóre ze stwierdzeń Meisner’a, które ukierunkowały moje dalsze poszukiwania.

Doświadczenia Meisner’a okazały się niesamowicie kompatybilne z osiągnięciami współczesnej psychologii. Paul Ekman w książce „Emocje ujawnione” opisuje swoje badania nad pochodzeniem emocji. Pod koniec 1967 r. udał się do Nowej Gwinei i przeprowadził

¹³ Ibidem

¹⁴ Robert Lewis „Advice to the Players”

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Ibidem

badania nad ludem Fore. Odkrył, że emocje są uniwersalne i wrodzone, a nie jak sądzono do tej pory „wyuczone” na drodze wychowania. Te pierwotne emocje to: radość, smutek, gniew, zaskoczenie i strach, wstręt i pogarda. Ekman stwierdził, że wszyscy ludzie reagują tak samo na podstawowe impulsy. Różnice polegają jedynie na tym, jak społeczeństwo wymusza ukrywanie emocji. A jeśli Ekman ma rację, to przenosząc jego twierdzenia na grunt uczenia aktorstwa, uzyskujemy potwierdzenie doświadczeń Meisner’a. Reakcje emocjonalne są rzeczą instynktu a nie intelektu.

„Aktorstwo jest strasznym i paradoksalnym zajęciem. Jednym z głównych paradoksów jest to, że aby osiągnąć sukces jako aktor, musisz stracić świadomość siebie samego aby przekształcić siebie w postać ze sztuki. To nie jest łatwe, ale można tego dokonać”¹⁷ - twierdzi Meisner.

Echart Tolle w swojej książce „Potęga teraźniejszości” mówi wprost: *„Przez to, że żyjemy w kulturze bez reszty zdominowanej przez umysł, prawie cała nasza sztuka [...] wyprana jest z piękna i z wewnętrznej esencji. Dzieje się tak dlatego, że sami twórcy ani na chwilę nie potrafią wyzwolić się spod władzy umysłu”*.¹⁸

Dzięki Sanfordowi Meisnerowi oraz jego uczniom, przede wszystkim Larremu Silverbergowi i Larremu Mossowi uświadomiłem sobie co przeszkadza w ekspresji aktorstwa. Co przeszkadza w pozbyciu się samokontroli.

Traumatyczna przeszłość powoduje, że wypieramy wszystkie negatywne wspomnienia. Prowadzi to do blokady emocjonalnej aktora, który nie jest w stanie zagrać pewnych sytuacji i wyzwolić określonych emocji. Są bowiem zbyt bolesne. Prócz tego tkwią w nas tzw. „klisze”, określenia lub sytuacje, które głęboko odcisnęły swoje piętno w naszej osobowości. Wystarczy wtedy niewinny żart lub nieświadome zdanie by uruchomić w nas lawinę. Nie należy mylić „klisz” z kompleksami. „Klisze” najbardziej ujawniają w sytuacji stresu, np. w reakcji na krzyk lub niepowodzenie.

Tutaj pomocą jest niesamowita książka austriackiego psychiatry Wiktora Frankla „Człowiek w poszukiwaniu sensu” i jego nowa gałąź psychologii zwana logoterapią (od „logos” czyli „sens”). Frankl przetrwał piekło obozu koncentracyjnego robiąc notatki do swojej naukowej pracy. Jego odkrycia w dziedzinie logoterapii są identyczne jak odkrycia Larrego Moss’a w dziedzinie pracy z aktorem! Aktor musi pogodzić się z własną przeszłością. I Frankl i Moss mówią jednym głosem – twoja przeszłość sprawiła, że jesteś unikalny, jedyny w swoim rodzaju, wyjątkowy. Twoja przeszłość to twój cały kapitał jako aktora, twoja „złota szkatułka”, w której ukryte są przeżycia, które wywarły na tobie największy wpływ. Pogódź się z nimi. Larry Moss mówi wręcz, że jeśli masz z tym problem powinieneś skorzystać z terapii.

I wreszcie umysł czyli ego. Tak zrównuje te pojęcia Echart Tolle. Umysł (ego) jest przyczyną największego spustoszenia w aktorze, jakie mogą sobie wyobrazić. Umysł projektuje lęk przed oceną, klęską, odrzuceniem. Umysł (ego) za wszelką cenę broni swojej odrębności, stawia opór chwili, bo nie ma nad nią kontroli. Żyje albo uciepiony przeszłości lub projektowanej przyszłości, nigdy „teraz” i „tutaj”. Największym nieszczęściem aktorstwa jest budowanie

¹⁷ Ibidem

¹⁸ Echart Tolle „Potęga Teraźniejszości”

poczucia własnej wartości na tym jak zagraliśmy lub jak jesteśmy odbierani przez widownię i krytykę. To właśnie powoduje koncentrację na sobie a nie na partnerze. To wpuszcza nas w pułapkę samokontroli. Przez to jesteśmy niewolnikami własnego umysłu, który odbiera nam całą radość z pracy. Teatr nie jest miejscem, gdzie leczymy swoje chore ego, ale przestrzenią gdzie wyraża się ludzkie doświadczenie.

ZAKOŃCZENIE

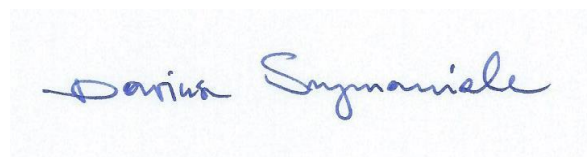
Najtrudniej pisać o sobie. Wiem, że wpływ na moje zawodowe życie mieli ludzie z którymi pracowałem. Silne teatralne indywidualności. Starłem się rzetelnie opisać co im zawdzięczam.

Najważniejsze jest jednak „teraz”. Jedyne co wiem na pewno to to, że wszystko nieustannie się zmienia. I mógłbym powtórzyć za Januszem Gajosem, że sensem naszej pracy jest „szukanie prawdy”. Właśnie szukanie, czasownik niedokonany, a nie znalezienie.

Kiedy myślę : Teatr, nasuwa mi się obraz rwącej rzeki. Nigdy nie poznam jej do końca. Ale możliwość płynięcia u jej źródeł uważam za ogromny przywilej.

Nie ma dla mnie większego zawodowego szczęścia, niż ujrzenie jak studenci, których uczę już mnie nie potrzebują. Nie ma większego szczęścia, gdy masz poczucie, że ludzie na widowni teatru podążają za tobą „*moment po momencie*”.

I wciąż ciekawi mnie co będzie jutro. Czy może czeka tam nowa inspiracja: człowiek wypełniony pasją, autor którego jeszcze nie poznałem?

A handwritten signature in blue ink that reads "Dariusz Szymoniele". The signature is written in a cursive, flowing style.