

Edward Wojtaszek

Parady

Opis pracy nad przedstawieniem

AKAD
EMIA
TEATR
ALNA

WARSZAWA



Edward Wojtaszek

Parady

Opis pracy nad przedstawieniem

Edward Wojtaszek

Parady

Opis pracy nad przedstawieniem



WARSZAWA

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza
Warszawa 2022

Teatr Polski w Warszawie
Scena Kameralna

JAN POTOCKI

PARADY

PRZEKŁAD: Józef Modrzejewski, Anna Wasilewska

OBSADA:

Zerzabella:	Joanna Halinowska
Kasander:	Szymon Kuśmider
Gil:	Paweł Krucz
Leander:	Piotr Bajtlik
Doktor, Kryspin:	Paweł Ciołkosz

ZESPÓŁ MUZYCZNY:

Instrumenty perkusyjne:	Marta Maślanka / Robert Siwak
Klarnet:	Adrian Janda / Piotr Zawadzki
Fagot:	Michał Żagan / Artur Kasperek

Reżyseria:	Edward Wojtaszek
Scenografia:	Weronika Karwowska
Kostiumy:	Weronika Karwowska
Muzyka:	Tomasz Bajerski
Ruch sceniczny:	Leszek Bzdyl
Maski:	Tadeusz Znosko
Asystent reżysera:	Kamila Łapicka
Asystent scenografa:	Wisłomira Nicieja (ASP)
Inspicjent:	Katarzyna Zbrojewicz

Premiera: 29.09.2012

Edward Wojtaszek
Parady. Opis pracy nad przedstawieniem
Warszawa 2022

© Copyright by Edward Wojtaszek
© Copyright for this edition by Akademia Teatralna im. Aleksandra
Zelwerowicza w Warszawie

Recenzja naukowa: dr hab. Tomasz Man

Redakcja, skład, korekta: Anna Hegman

Książka powstała na podstawie rozprawy habilitacyjnej
„*Parady*. Opis pracy nad przedstawieniem”,
obronionej na Wydziale Aktorskim Akademii Teatralnej
im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

Wydanie I
ISBN 978-83-953211-4-6

SPIS TREŚCI

Wstęp	9
Tekst	12
Praca z/nad tekstem	26
Commedia dell'arte – inspiracja	39
Praca z aktorem	43
Przebieg warsztatów	48
Próby	72
Scenografia	75
Przestrzeń	75
Kostiumy	77
Kurtynki	81
Rekwizyty	81
Światła	82
Muzyka	85
Zakończenie	88
Bibliografia	90
Spis ilustracji	92
Załącznik nr 1 <i>Kuplety do spektaklu</i>	94
Załącznik nr 2 <i>Wywiad z aktorami autorstwa Kamili Łapickiej</i>	101
Załącznik nr 3 <i>Ilustracje</i>	106

WSTĘP

Przystępując do realizacji *Parad* Jana Potockiego, nie sposób nie postawić sobie pytania na temat konwencji przedstawienia. I nie jest to pytanie rutynowe, jakie rodzi się przed każdym spektaklem. Natura tego tekstu odsyła nas bowiem do głębszej refleksji dotyczącej samej istoty teatru. Należy pamiętać, że powstał on jako scenariusz z a b a w y t o w a r z y s k i e j, w której udział wzięli rezydujący w Łańcucie arystokraci, na czele z adresatką dedykacji, hrabiną Sewerynową z Sapiechów Potocką, bratową autora, a jednocześnie znaną z warszawskich teatrów *de société*¹ aktorką amatorką. Pozostali wykonawcy najprawdopodobniej jeszcze mniej z zawodowstwem mieli do czynienia.

Dotykamy więc materiału napisanego dla rozrywki, zapewne jednorazowej, wysoko urodzonego i wykształconego towarzystwa. Jest rok 1792. Polska jako organizm państwowy upada i nic jej już nie uratuje. W Paryżu gilotyna stanowi najpowszechniej dostępne narzędzie widowiska publicznego. Europa jest u progu wielkich politycznych, kulturowych i cywilizacyjnych przemian. I w tych okolicznościach Jan Potocki zjawia się w Łańcucie. Właścicielką tego miejsca jest księżna marszałkowa Izabela z Czartoryskich Lubomirska, teściowa Potockiego i jedna z najpotężniejszych osób epoki.

Jak piszą François Rosset i Dominique Triaire w znakomitej biografii Potockiego: „Ostatecznie agonია Rzeczypospolitej nie oznaczała kresu wszystkiego: pałace stały na swoim miejscu, fortuny

1 Teatr *de société* – w XVIII w. tym określeniem nazywano zjawisko teatrów salonowych, gdzie obok amatorów mogli występować artyści zawodowi.

były nienaruszone, tytuły zachowane; niektóre majątki zmieniły państwową przynależność, ale dochody z nich nadal zasilały te same kasy, a chłopci pracowali dla tych samych panów”².

Towarzystwo zebrane w owym czasie w Łańcucie to arystokracja z najwyższej półki, nie tylko polska. Niektórzy uciekli z rewolucyjnego Paryża, inni ze smutnej stolicy upadającej Rzeczypospolitej. Wszyscy, ze służbą włącznie, porozumiewają się po francusku.

Jan Potocki, na prośbę księżnej marszałkowej, dostarcza temu towarzystwu rozrywki. Debiutuje jako dramatopisarz, komponując tekst sześciu parad. Zagrano je w miejscowym teatrze: „Sala teatralna w Łańcucie, na pierwszym piętrze południowego skrzydła pałacu, powstała przed 1784 rokiem na zlecenie Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej. Wejście na widownię prowadzi z sali balowej. Pierwotnie wystrój dwukondygnacyjny wnętrza miał zapewne barokowy charakter – zapis z ok. 1790 roku mówi o «dużej sali wybitej adamaszkim ze złotymi galonami». Był to typowy arystokratyczny *théâtre de société* – komedie i «żywe obrazy» grywali domownicy i ich goście”³, dowiadujemy się z przytoczonego opisu.

Rok później tekst ukazuje się w Warszawie drukiem jako *Recueil de parades*.

Jan Potocki ma już za sobą liczne publikacje – relacje z podróży, rozprawy naukowe, teksty polityczne (zwłaszcza działalność edytorską i autorską w okresie Sejmu Czteroletniego w założonej przez siebie Drukarni Wolnej, wydającej „Journal Hebdomadaire de la

2 François Rosset, Dominique Triaire, *Jan Potocki. Biografia*, przeł. Anna Wasilewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006, s. 229.

3 www.zamek-lancut.pl, na podstawie B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971, B. Majewska-Maszkowska, *Teatr w Łańcucie*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, nr 3–4, J. Piotrowski, *Zamek w Łańcucie. Zwięzyły opis dziejów i zbiorów*, Lwów 1933.

Diète”, będący tygodnikiem relacjonującym debaty sejmowe) – ale po raz pierwszy mierzy się z teatrem. Przystąpi jeszcze do prób dramaturgicznych, pisząc dwa lata później *Les Bohémiens d’Andalousie* (*Cyganie z Andaluzji*) czy pozostawiony w manuskrypcie *L’Aveugle* (*Ślepiec*), ale to *Parady* okażą się tekstem, który zapewni autorowi należne miejsce w historii teatru.

Nie wiemy, jak zagrano *Parady* w Łańcucie. Możemy jedynie być pewni, że odbyło się to z udziałem bratowej, że aktorzy i widownia znali się na tego typu rozrywce i chwyтали w lot wszystkie zafundowane przez autora zabawy: schematy intrygi, konwencjonalne postaci czy absurdy językowe.

Te przesłanki stały się punktem wyjścia do założeń przy pracy nad ideą mojego przedstawienia. Wspomnieć należy również, że początkowo spektakl miał powstać na scenie w łazienkowskim Teatrze Stanisławowskim. Charakter tego miejsca odsyłał więc bezpośrednio do domniemanej natury pierwowzoru: niezobowiązującej zabawy.

TEKST

Dorobek dramatopisarski Jana Potockiego obejmuje trzy pozycje: *Parady*, komedię *Cyganie z Andaluzji* i przysłowie sceniczne *Ślepiec*. Wciąż istnieje szansa na odnalezienie nowych pozycji, zwłaszcza w nieprzebadanych archiwach rosyjskich. Niedawno odnaleziono jeszcze jedną paradę napisaną w dziesięć lat po tych z Łańcuta, ale o tym napiszę trochę później.

Należy podkreślić, że sam Potocki nie aspirował do miana dramatopisarza i raczej myślał o sobie jako o pisarzu zajmującym się historią, polityką czy – nazywając to dzisiejszym językiem – etnografią i antropologią. Jeśli chodzi o literaturę nienaukową, to raczej *Manuscrit trouvé à Saragosse* (*Rękopis znaleziony w Saragossie*) stanowi jego opus magnum. Teatr był zaledwie dodatkiem, rozrywką. Na szczęście w oczach autora na tyle wartą uwagi, że zadbał o wydanie dwóch pierwszych pozycji: *Recueil de parades* w Warszawie w 1793 roku⁴, *Les Bohémiens d'Andalousie* w 1794 roku najprawdopodobniej w Rheinsbergu.

Tekst *Parad* powstał latem 1792 roku, w okolicznościach historycznych opisanych we wstępie. W Łańcucie Potocki znalazł publiczność wykształconą i obytą z kulturą teatralną. Na miejscu była sala teatralna, a obowiązującym językiem – francuski. To był język tego towarzystwa. To był język, w którym tworzył Jan Potocki. Nawet wybór na posła Sejmu Czteroletniego nie skłonił go do nauki polskiego. Prawdopodobnie dlatego tak mało występował w czasie

4 Jan Potocki, *Recueil de parades représentées sur le théâtre de Łańcut dans l'année 1792*, Warszawa 1793 – wydanie bez podania autora ani wydawcy.

obrad tej historycznej izby. Cały dorobek Potockiego, zarówno literacki, jak i edytorski, powstał więc po francusku. *Parady* napisano w języku najwyższej próby. Takiego bowiem wymagał ten isticie francuski gatunek. Powstało ich sześć⁵ i tyle przedstawionych zostało w łańcuckim teatrze.

Parada jest już w owym czasie formą zanikającą. Jako gatunek powstała w XVII wieku we Francji. Była grana na ulicy i adresowana głównie do publiczności mieszczańskiej. Reklamowała przedstawienia teatralne i miała zachęcić widzów do zakupu biletów. Jest to również „forma, w której aktor zachowuje wielką wolność; nawet jeśli parada stanowi tekst skończony, wystarczy porównać kilka z nich, by stwierdzić, że wszelkie figury czy *lazzi* w nich się znajdujące są jedynie zarysowane. Wreszcie parada przynależy do teatru *de société*, to znaczy do teatru granego przez amatorów, w miejscach prywatnych lepiej lub gorzej wyposażonych, do rodzaju teatru totalnego, w którym ci sami piszą, grają i oglądają.

Parada nie przekracza swoim rozmiarem kilku stron, miejsce i czas pozostają nieokreślone. Spotykają się cztery postaci: Kasander, ojciec, a czasami małżonek Izabelli, Leander, wiecznie zakochany w Izabelli, Gil, służący Kasandra lub Leandra, i wreszcie Izabella czy Zerzabella. Intryga jest wiecznie ta sama i pozwala na nieskończenie wiele wariacji: Leander chce zdobyć Izabellę (i zawsze mu się to w końcu udaje), Kasander się temu przeciwstawia, Gil pomaga to jednemu, to drugiemu. Ale najbardziej interesujący jest język: nie ma w nim granic fantazji. Nie zapominajmy o pochodzeniu parady: ludo-
dowa, rubaszna, zaspokajająca najniższe instynkty, żeby skuteczniej

- 5 *Gil zakochany* – parada w trzech scenach prozą, *Kalendarz starych mężów* – parodia *Przepierzenia* (z *Teatru pani de Genlis*), *Mieszczanin aktorem* – scena włoska, *Podróż Kasandra do Indii* – parada, *Kasander literatem* – parada w jednym akcie prozą, *Kasander demokratą* – parada.

przyciągnąć klienta, przemawiająca do ludu w języku ludu. Z tych autentycznych parad żaden tekst się nie ostał, ale naznaczyły one te, które je naśladowały. W salonach lubiano się śmiać z tego języka, którego bogaci kupcy wciąż jeszcze używali. Pozwala on na wszelkiego typu błędy (rozwlekłość, wyrażenia odwrócone lub pomyłone, powtórzenia, fałszywa składnia, nieprawidłowe łączenia międzywyrazowe...), zapożyczenia z gwary, żargonu, parodię, a wszystko napisane stylem żywym, z ciętymi replikami; więcej, porzuca czasem intrygę, która za sprawą jednego słowa obraca się w nonsens”⁶.

Taką formę wziął na warsztat Potocki. Musiał ją poznać we Francji i był pewny, że zgromadzone w Łąncucie towarzystwo będzie potrafiło bawić się formą i językiem razem z nim. Warto tu wspomnieć, że *Mieszczanin aktorem* różni się od pozostałych tekstów i ta różnica zaznaczona została przez samego autora już w podtytule – *Scena włoska*. Istotnie, Potocki nie bawi się tu schematem parady, tak jak zostało to opisane wyżej. Niemniej jednak wciąż bawi się tematem teatru i to z myślą o publiczności, która mu w tej zabawie będzie umiała towarzyszyć. Bohaterem tego dwuosobowego tekstu jest młody człowiek z solidnej mieszczańskiej rodziny, który wbrew upodobaniom najbliższych padł ofiarą miłości do teatru. Jest właścicielem miejsca, gdzie przygotowuje się do występów scenicznych i magazynuje kostiumy teatralne. Pod jego nieobecność wślizguje się tam i ukrywa ojciec. Syn, powtarzając teksty Voltaire’a i Corneille’a, tak bardzo wchodzi w role, że w chwili, gdy zauważa ojca, sądzi, że jest to efekt wyobraźni. Zaciera się granica między światem wyobrażonym

6 Dominique Triaire (Université Paul-Valéry, Montpellier), wystąpienie na Kongresie Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów Francuskich, 7 lipca 1998, w: Dominique Triaire, *Le théâtre de Jean Potocki*, w: „Cahiers de l’Association internationale des études françaises” 1999, nr 51, s. 155–178, przeł. Edward Wojtaszek.

a rzeczywistym. Kończy się niby komicznie, ale z punktu widzenia człowieka teatru gorzko, bo syn oświadcza:

Był już taki moment, że brała mnie pokusa, aby zostać zawodowym aktorem... O mały włos nie popełniłem wielkiego głupstwa. Oklaski widzów mają w sobie jednak coś, co ponosi człowieka; ilekroć o nich myślę, znów się podniecam⁷.

Te aspekty tekstu, a więc temat identyfikacji w teatrze, wyobraźni, a równocześnie potrzeby akceptacji tego, co robimy, jak również odmienność w stosunku do pozostałych parad, sprawiły, że ta „nie-parada” idealnie nadawała się na kanwę spektaklu, do którego się przygotowywałem. Według mnie teatralność *Parad* decyduje o ich atrakcyjności. Aktor, jego sposób grania, brak iluzji w tego typu teatrze – wszystko to sprzyja pokusie pewnego autotematyzmu w przygotowywanym przedstawieniu. Inność *Mieszczanina aktorem* daje ponadto możliwość przeciwstawienia dwóch typów teatru: „scena włoska” (a taki jest przecież odautorski podtytuł) z klasycznymi tekstami recytowanymi przez bohatera stoi w wyraźnej opozycji do „parad” ze wszystkimi elementami charakterystycznymi dla tego gatunku.

Teatr w teatrze zawsze jest pociągający, a w tym wypadku występuje w postaci zupełnie czystej. Oto bowiem pojawia się okazja, by bazując na materiale literackim, zasadniczo afabularnym, gdzie bardzo trudno mówić o jakimkolwiek przesłaniu, pokazać pewne sytuacje stricte teatralne. I najprawdopodobniej *Mieszczanin aktorem* stałby się bazą scenariusza, gdyby nie rozmowa z moim przyjacielem i wieloletnim współpracownikiem, choreografem Leszkiem Bzdylem. Dowiedziawszy się, że mamy razem przygotowywać *Parady*, spytał,

7 Jan Potocki, *Parady*, przeł. Józef Modrzejewski, Czytelnik, Warszawa 1966, s. 48

czy czytałem *Gila małżonkiem*, opublikowanego w „Literaturze na Świecie”⁸. Nie znałem tej publikacji. Okazało się, że tekst, o którym mowa, ukazał się po raz pierwszy. Napisany został przez Potockiego w roku 1802 dla teatru rodzinnego w Tulczynie. Przekładu dokonała Anna Wasilewska, specjalizująca się w tekstach tego autora i opracowaniach jego dotyczących. Odkrycie było nader interesujące z kilku powodów. Po pierwsze, zawsze jest coś podniecającego w przygotowaniu prapremiery, a zwłaszcza prapremiery kawałka większej całości. Wszystkie inne parady były już na scenie w różnych konfiguracjach, ta – nigdy (nie licząc oczywiście prawdopodobnego prawykonania w Tulczynie). Po drugie, tekst ten wyraźnie różni się od tych o dekadę wcześniejszych. Owszem, odnajdujemy bohaterów z *Gila zakochanego*, czyli Gila i Zerzabellę, ale jakże odmienionych! Nie ma już naiwnych, niepotrafiących się porozumieć (bo pochodzących z różnych środowisk) postaci rodem z dell’arte. Są już małżeństwem i siedzą przy stole. Obie te rzeczy są jakby z innego teatru: w tym, którego odzwierciedleniem są parady z Łańcuta, nie znajdziemy ani scen małżeńskich, ani tym bardziej sceny przy stole. Język w nowej paradzie, którego używają bohaterowie, nie jest już językiem groteski, przestawień, absurdu, pachnie realistycznym, mieszczańskim dialogiem, przynajmniej do chwili, gdy małżonkowie zaczynają rozmawiać o zazdrości.

Następnie pojawia się nowa postać – Kryspin, kuzyn Zerzabelli. To jeszcze jedna nowość: ani postać, ani jej imię nie występują we wcześniejszych paradach, bo jej pierwowzorem nie jest żadna typowa postać dell’arte... Kryspin jest prostakiem, zdobywcą damskich serc, ale bez zawadiactwa i uroku Leandra. Jak pisze Przemysław B.

8 Jan Potocki, *Gil małżonkiem. Ciąg dalszy Gila zakochanego, parada w jednym akcie prozą*, przeł. Anna Wasilewska, w: „Literatura na Świecie” 2010, nr 7–8 (468–469), s. 109–118.

Witkowski w „Literaturze na Świecie”⁹, Potocki, tworząc po dziesięciu latach *Gila małżonkiem*, był już zupełnie innym człowiekiem, a temat zazdrości o świeżo poślubioną żonę nie był mu obcy. Musiało to niewątpliwie wpłynąć na nastrój, styl i fakturę tekstu. Na dodatek tłumaczenie z francuskiego zostało dokonane przez innego tłumacza. Pierwsze parady przetłumaczył Józef Modrzejewski w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Anna Wasilewska dokonała przekładu w pierwszej dekadzie XXI wieku. Różnica w języku użytym przez autora i różnica w tłumaczeniu powodują, że na pierwszy rzut oka *Gil małżonkiem* bardzo odbiega od parad z Łańcuta. Na dodatek Gil i Zerzabella prowadzą wobec Kryspina pewnego rodzaju grę, żeby zdemaskować jego gruboskórność i niedyskrecję. A więc znowu gra. Wszystko to spowodowało, że moje myślenie nad scenariuszem ewoluowało w kierunku wykorzystania tej ostatniej parady dla wyakcentowania tematu teatru w teatrze. Uważna lektura tekstu podpowiadała, że dialog między bohaterami można potraktować niezwykle realistycznie i współcześnie. Mało tego, psychologia postaci jest czynnikiem motywującym reakcje i działanie. Stojący między bohaterami stół generuje sytuację zupełnie inną niż w pozostałych paradach. Zrozumiałem, że podkreślenie tych różnic daje możliwość pokazania różnych teatralnych konwencji, zwłaszcza w przedstawieniu, w którym konwencja jest główną materią czy zabawą. Zmiana sposobu prowadzenia postaci pozwala na wyakcentowanie opisanych różnic.

Po lekturze *Gila małżonkiem* porzuciłem więc pomysł, by kanwą spektaklu był *Mieszczanin aktorem*. Pozostałością po tamtym pomysłe są – już tutaj cytowane – słowa otwierające i zamykające przedstawienie: „Był już taki moment, że brała mnie pokusa, aby zostać

9 Przemysław B. Witkowski, *Jan Potocki i teatr w Tulczynie*, przeł. Grzegorz Przewłocki, w: „Literatura na Świecie” 2010, nr 7–8, s. 126–127.

zawodowym aktorem... O mały włos nie popełniłem wielkiego głupstwa. Oklaski widzów mają w sobie jednak coś, co ponosi człowieka; ilekroć o nich myślę, znów się podniecam”¹⁰.

Dzięki nim można powiedzieć, że skorzystaliśmy w minimalnym stopniu również ze „sceny włoskiej”.

Ale wróćmy do parad łańcuckich.

Już tytuł i treść pierwszej z parad – *Gila zakochanego* – są ekstrawagancją. Oto służący zakochuje się w jaśnie panience i to z wzajemnością. To się najprawdopodobniej czasem zdarzało, ale rzadko pokazywane było na scenie, a zwłaszcza z takim zakończeniem, jakie funduje nam Potocki:

G I L

Całe szczęście po mojej stronie!

Z E R Z A B E L L A

Po obu stronach, bo nie zaznasz szczęścia,
jeżeli ja nie będę równie szczęśliwa¹¹.

A więc przeszkody zostały pokonane i tej pozornie niedobranej parze udaje się połączyć wbrew wszelkim przeciwnościom. A przecież sami w to nie wierzyli i skarżyli się na sytuację:

G I L

Właściwie to w pannie Zerzabelli powinien się być
zakochać pan Leander – a tymczasem mnie się to

10 Jan Potocki, *Parady*, op. cit., s. 48.

11 Ibidem, s. 31.

przytrafiło. A w dodatku panna Zerzabella, jakby
na złość, urodziła się jaśnie panienką¹².

A jaśnie panienka też narzeka:

ZERZABELLA

Głupia jestem, żeby kochać jakiegoś tam Gila;
ale to uczucie jest silniejsze ode mnie!...¹³

Złamane więc zostały wszelkie normy i zasady, a Gil staje się postacią, która nie tylko „potrafi kochać”¹⁴, ale wręcz „kocha”¹⁵! I to pannę nie ze swojej sfery. Jest to jedyna parada, w której Gil, chociaż naiwny, nie zostaje zredukowany do roli służącego obrywającego kuksańce. To spotkanie dwojga przedstawicieli różnych warstw jest pretekstem do pokazania komizmu, który rodzą trudności w porozumieniu. Oboje są w sobie zakochani, oboje chcieliby usłyszeć, że druga strona czuje to samo, ale używają innego języka i inaczej pojmują swoje słowa. Stąd takie teksty jak:

ZERZABELLA

Co on chce przez to powiedzieć?¹⁶

Druga z parad, *Kalendarz starych mężów*, to najkrótszy z tekstów. Potocki nazywa go parodią *Przepierzenia* pani de Genlis, co jest dosyć przewrotne, jeśli przypomnimy sobie, że sentymentalne komedie

12 Ibidem, s. 21.

13 Ibidem, s. 23.

14 Ibidem, s. 25.

15 Ibidem, s. 25.

16 Ibidem, s. 26.

hrabiny miały służyć celom dydaktycznym. Jak twierdzi Dominique Triaire, treść zaczerpnięta jest z La Fontaine'a, który sam inspirował się Boccacciem, ale Potocki o tych zapożyczeniach nie wspomina¹⁷.

W paradzie biorą udział dwie postaci: Kasander, mąż porwanej Zerzabelli, który zjawia się na statku, żeby ją wykupić, oraz Gil, również zagarnięty przez korsarzy. Słychać też głos Zerzabelli oraz kilka głosów męskich. Okazuje się, że Kasander opowiadał młodej żonie o kalendarzu, w którym najwięcej było dni „zupełnie nieodpowiednich”¹⁸. Zerzabella tymczasem, chociaż w niewoli, całkiem nieźle się zabawia ze swymi porywaczami. Cały komizm oparty jest na strojeniu sobie żartów z rogatego, starego męża, który na dodatek całkiem inaczej sobie tłumaczy odgłosy tej zabawy, dopóki nie dotrze do niego prawda ujrzana przez dziurę w przepierzeniu. Następuje chwila prawdziwej rozpacz, ale pointa znów jest komiczna, bowiem kiedy Kasander dowiaduje się, że „za tydzień to się panu odda Zerzabellę za darmo, bez okupu”¹⁹, stwierdza, że dobrze się składa, bo zaoszczędzi pieniądze przeznaczone na okup, a „Zerzabella zostanie wdową – i to po całym statku pirackim!”²⁰

W tej paradzie Gil i Kasander przedstawieni są przez autora w innych rolach niż w pozostałych tekstach. Nie znają się, a Kasander jest mężem, a nie ojcem Zerzabelli, jak w innych paradach. Gil zaś jest „służącym na statku”, czyli chłopcem okrętowym.

Podróż Kasandra do Indii jest tekstem najdłuższym. W przeciwieństwie do dwóch poprzednich gromadzi na scenie cztery postaci: Kasandra, Gila, Leandra i Zerzabellę. Tym razem Kasander jest

17 Podtytuł autorski: parodia *Przepierzenia* (z *Teatru* pani de Genlis).

18 Jan Potocki, op. cit, s. 40.

19 Ibidem, s. 42.

20 Ibidem, s. 42.

ojcem Zerzabelli, o której powiada, że „już prawie trzydzieści lat mija, odkąd osiągnęła dojrzałość i pilnowanie jej cnoty przysparza mi trosk, powodujących żalospokój”²¹. Gil jest zaspianym, niezbyt lotnym służącym, Leander wojowniczym kochankiem, a Zerzabella, pojawiająca się jedynie w ostatniej scenie, sprytem – jak przystało na córkę Kasandra – osiąga swój cel.

Jest to najbardziej tradycyjna gatunkowo parada Potockiego: temat został zapożyczony z *Le Bonhomme Cassandre aux Indes* Thomasa-Simona Gueullette’a. Mamy tu świetny przykład poczucia humoru i zręczności pisarskiej Potockiego. Dowcip, zabawy językowe, komizm sytuacyjny, absurd, a nawet purnonsens – wszystko to daje znakomity materiał aktorski.

W *Kasandrze literatem* znów wracamy do zabawy konwencjonalnymi typami rodem z dell’arte. I tym razem spotykają się cztery postaci: Zerzabella, Kasander, Leander i Doktor. Jest to jedyna parada bez Gila, ale też nie ma dla niego miejsca w „salonie literackim” urządzanym przez Kasandra. Ten postanowił zostać „literatą”, mimo że nie umie ani pisać, ani czytać. Na wątpliwości córki odpowiada z wdziękiem: „Żeby być literatem – wystarczy zaprosić na obiad takich, co umieją czytać i pisać”²². Pojawia się nowa postać, Doktor, który jest doprowadzoną do absurdu parodią pierwowzoru, czyli Dottore. Został wyznaczony na odbiorcę nagrody literackiej w postaci Zerzabelli i pojedynkuje się na wiersze z zawadiackim Leandrem. Ten nie nadaje się do konfrontacji intelektualnej, ale ma tupet i długą szpadę. Po przewrotce, w której uczestniczą wszyscy uczestnicy spotkania, następuje charakterystyczny dialog:

21 Ibidem, s. 62.

22 Ibidem, s. 84.

KASANDER

Mam nadzieję, że pan doktor nic sobie
złego nie zrobił?

DOKTOR

Wprost przeciwnie.

KASANDER

A pan nam sprawił zaszczyt, że pan również
zechciał się przewrócić, ale niestety, nie mam
zaszczytu pana znać. To pewnie jeden z tych
literatów, których przyciągnęły tu odgłosy
ustanowionego przeze mnie konkursu.

ZERZABELLA

Powiedz, że tak.

LEANDER

Tak, proszę pana, w samej rzeczy, jestem...
jak pan to powiedział?

KASANDER

Literatą.

LEANDER

Właśnie, literatą, którą przyciągnął tu konkurs
odgłosów, jakie się stąd rozchodziły²³.

23 Ibidem, s. 90–91.

Zabawa głupotą postaci – nie ma tu bowiem żadnej, która uciekłaby od tego określenia – jest ekstremalna. Potockiemu udaje się wyciągnąć maksimum ze stylu, charakteru i rysunku tego typu tekstów. Ujmujące jest zwycięstwo siły nad Homerem. Cały tekst upstrzony jest smakowitymi, błyskotliwymi żartami „literackimi” autorstwa tych, którzy z dnia na dzień postanawiają mówić językiem wysokim, czytaj – nadętym. I tak Kasander zwraca się do córki: „Pragnę przeprowadzić z tobą osobny monolog w sprawie zięcia, którego postanowiłem zostać teściem”²⁴ albo „odtąd dom mój będzie stał otworem dla wszystkich pięknoduchów z rzeźni niewiniątek”²⁵ czy pełne oburzenia „Wykarmiłem cię na łonie żmii po to, żebyś się stała hańbą twego rodu!?”²⁶ na wieść, że Zerbabella wybiera sobie „pana Leandra kaprała gwardii najemnych ochotników”²⁷.

Wreszcie ostatnia z parad łańcuckich: *Kasander demokratą*, najlepiej oddająca czas, w którym powstała. Echa rewolucji, choć przedstawionej w krzywym zwierciadle, musiały brzmieć niezwykle aktualnie. Rozczarowanie upadkiem starego świata, a jednocześnie gorzycz zrodzona z niemożności przeprowadzenia pokojowej jego naprawy znalazły wyraz w arcykomicznym spotkaniu Kasandra demokraty (wyjątkowo gorliwego neofity w tej materii) z arystokratą Leandrem, pozbawionym wszelkich atrybutów swojej klasy. Kiedy Leander zdecydował się na „kontrewolucję”, zostaje zdemaskowany przez naiwnego Gila, za co ten ledwie ujdzie z życiem. Trzeba przyznać, że cwana przebiegłość i tchórzostwo Kasandra, szczerą naiwność Gila i głupota awanturniczego Leandra są sobie warte.

24 Ibidem, s. 83.

25 Ibidem, s. 84.

26 Ibidem, s. 86.

27 Ibidem, s. 86.

Wspaniała jest struktura wielkiego przemówienia Kasandra, który usiłuje w tych niespokojnych czasach udowodnić, że „chodzi przede wszystkim o to, żeby wykazać, iż zawsze byłem szczerym demokratą, jeszcze zanim się urodził najstarszy z naszych posłów”²⁸.

Już początek parady zapowiada konstrukcję tej wypowiedzi: „Jestem sam. Skorzystajmy z tego sprzyjającego monologu, żeby sprowadzić tu moją córkę i postawić wniosek w sprawie poślubienia przez nią męża, którego jej własnoręcznie przeznaczyłem”²⁹.

Następnie Potocki bawi nas parodią demagogicznego dyskursu, któremu przysłuchuje się coraz bardziej znudzona Zerzabella. Znudzona, dopóki nie usłyszy, że w ramach swoich demokratycznych zapędów ojciec chce oddać jej rękę służącemu Gilowi. Oznajmia, że wyjdzie za Leandra, co powoduje wspaniały wybuch Kasandra: „Nieszczęsna! Chcesz poślubić szlachcica! Córko wyrodna i podrzutku! Gdyby konstytucja przewidywała kopniaki, zaraz bym cię nimi własnoręcznie poczęstował. Ale zdaje się, że odbiegam od porządku dziennego. Zamykam posiedzenie, zostawiam cię twojemu arystokracie i wydziedziczam!”³⁰.

Całość jest trafną i wciąż aktualną satyrą na ludzi przepisujących na nowo swoje życiorysy.

Na zakończenie opisu wykorzystanych tekstów muszę wspomnieć o dedykacji, którą Potocki umieścił na wstępie swojego zbiorku:

28 Ibidem, s. 102.

29 Ibidem, s. 99.

30 Ibidem, s. 105.

Do Hrabiny Sewerynowej z Księżąt Sapiechów Potockiej

Pani!

Łaskawość, jaką okazałaś, zgodziwszy się uświetnić swoim talentem te dramatyczne ekstrawagancje, ośmiela mnie złożyć Ci je w darze, a dedykacja, oddająca je pod Twoje auspicje, byłaby dłuższa, gdyby nie to, że niechęć, jaką budzą w Tobie wszelkie pochwały, nakazuje mi już skończyć.

Mam zaszczyt, z najgłębszym poważaniem, być, o Pani, Twym uniżonym i powolnym sługą

Jan Potocki³¹

Poza urodą tego tekściku uwiiodły mnie szczególnie dwa słowa w nim zawarte, a mianowicie: „dramatyczne ekstrawagancje”. Choć napisane prawdopodobnie z autoironiczną kokieterią, oddają one istotę *Parad.* Według *Słownika języka polskiego* słowo „ekstrawagancja” oznacza: „zachowanie się, postępowanie, wygląd nacechowane dziwacznością, niezwykłością; dziwactwo, wybryk”³². Tak też patrzę na ten materiał: jest to tekst w polskiej literaturze wyjątkowy, według mnie wyprzedzający o sto kilkadziesiąt lat wszystko, do czego przyzwyczały nas teatr absurdu, surrealizm i purnonsens razem wzięte. Trzeba było niezwyklej wyobraźni autora, jego znajomości gatunku i wyjątkowego poczucia humoru, by w roku 1792 stworzyć coś podobnego. Dlatego też chciałbym się jak najlepiej wyrazić o tłumaczach, a zwłaszcza o Józefie Modrzejewskim, który prawie sześćdziesiąt lat temu sprostał naprawdę niełatwemu zadaniu. Jako

31 Ibidem, s. 17.

32 *Słownik języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, tom I.

człowiek tłumaczący z francuskiego, a na dodatek ktoś, kto reżyserował *Parady* w języku oryginału, zdają sobie sprawę ze skali trudności, z jakimi miał do czynienia tłumacz. Język francuski daje dużo możliwości zabawy słowami: w koniugacji mamy więcej czasów, zmiana zakończenia wyrazu pozwala na zmianę znaczenia. Tekst stworzony w takim języku przy przekładzie wymaga czasami wymyślenia całkiem innych, choć zbliżonych w efekcie komicznym odpowiedników w języku docelowym. Muszę wyznać, że zastanawiałem się przez chwilę nad próbą dokonania nowego przekładu, ale uznałem, że pomysły Modrzejewskiego są tak dobre, że przy tym przekładzie pozostaną.

Ostatecznie w skład egzemplarza, nad którym pracowaliśmy, weszły następujące teksty, w takiej kolejności:

- *Dedykacja*,
- wspomniany wyżej cytat z *Mieszczanina aktorem*,
- *Gil zakochany*,
- *Kalendarz starych mężów*,
- *Podróż Kasandra do Indii*,
- *Kasander literatem*,
- *Kasander demokratą*
(wszystkie w tłumaczeniu Józefa Modrzejewskiego),
- *Gil małżonkiem. Ciąg dalszy Gila zakochanego*
(w tłumaczeniu Anny Wasilewskiej).

Praca z/nad tekstem

Wyszedłem z założenia, że tym, co rozdzieliłoby poszczególne parady od siebie, a także wprowadziłoby widza w temat następanej z nich,

mogłyby być kuplety, które jednocześnie byłyby sygnałem, że następuje zmiana relacji między bohaterami, np. Kasander nie jest już ojcem, ale mężem Zerzabelli. Napisałem teksty tych kupletów, a muzykę do nich skomponował Tomasz Bajerski, autor muzyki w tym przedstawieniu. Teksty te załączam na końcu pracy.

Pozostałe ingerencje w tekst można podzielić w następujący sposób:

- skróty,
- zabawa słowem,
- barwy lokalne,
- inkrustacja.

Skrótów jest niewiele. Wynikały one głównie z faktu, że założyłem zagranie całości przedstawienia bez przerwy. Liczyła się więc każda minuta. Poza *Gilem małżonkiem*, który poszedł bez skrótów, we wszystkich paradach dokonałem niewielkich skreśleń dynamizujących dialog. I tak:

W *Gilu zakochanym* skreśliłem po jednym zdaniu w monologach Gila i Zerzabelli oraz po jednym zdaniu każdej postaci we wspólnej scenie. Nie wpłynęły one na treść ani na akcję, jedynie odrobinę przyśpieszyły wypowiedzi.

W *Kalendarzu starych mężów* wypadły trzy krótkie zdania z monologu Gila. Jest to dość długi jak na paradę tekst, który aktor wypowiada w bardzo trudnych, akrobatycznych wręcz sytuacjach. Chodziło o nieprzeciąganie tych sytuacji. Podobnie z kilkoma zdaniami z wypowiedzi Kasandra, których wycięcie nie pozbawia nas ani informacji, ani barwy, ale przyśpiesza działanie.

Wypadła też informacyjna kwestia:

JEDEN Z MAJTKÓW

(głos z góry, postać niewidoczna)

Proszę, schodź pan tędy. Uwaga, Gil!

Jakiś jegomość chce mówić z kapitanem³³.

Wynikało to przede wszystkim z faktu, że nie przewidywałem udziału takiej postaci w przedstawieniu, a informacja ta jest zbyt techniczna. Scena może być równie dobrze odegrana bez tego tekstu.

Podobnie w *Podróży Kasandra do Indii* i *Kasandrze literatem*: skreśliłem pojedyncze zdania lub ich fragmenty w takim samym celu jak poprzednio. W tym drugim przypadku, również w celu uniknięcia mnożenia obsady, zrezygnowałem z tekstu Zerzabelli: „Ale, co widzę! Listonosz z poczty nadchodzi z epistołą”³⁴.

Najwięcej skrótów dokonałem w *Kasandrze demokratą*. Po pierwsze, jest to parada, która w przedstawieniu jest piąta z kolei, nie mogła więc trwać zbyt długo ze względu na rytm spektaklu i percepcję widza, którego jeszcze czekał prapremierowy *Gil małżonkiem*. Po drugie, cały pomysł na pierwszą część tej parady polega na parodii wielkiego przemówienia politycznego w wykonaniu Kasandra, a przerywanego co rusz przez Zerzabellę. Po każdej interwencji córki ojciec wraca do przerwanej wątku, powtarzając słowa: „Proszę o spokój. Wróć jeszcze do tej sprawy w dalszym ciągu swego przemówienia. Dobrze wiem, jak trzeba zaczynać, kiedy się coś mówi”³⁵ czy „Cicho bądź. Jeszcze do tego powrócę”³⁶. Ta scena jest jedną z najdłuższych

33 Jan Potocki, op. cit., s. 36.

34 Ibidem, s. 87.

35 Ibidem, s. 101.

36 Ibidem, s. 101.

w *Paradach* i stanowi wspaniałą partyturę aktorską, pod warunkiem że *Kasander demokratą* jest grany osobno. Jednak z powodów wymienionych wyżej musiałem przyciąć tekst w kilku miejscach. Zrobiłem to w sposób niezmieniający jego charakteru, a jedynie usunąłem zdania, bez których – zachowując konstrukcję sceny – można było odrobinę przyśpieszyć.

Drugim rodzajem ingerencji jest coś, co nazwałem **zabawą słowem**. Wyszedłem z założenia, że zabawa językiem leżała u podstaw oryginalnego tekstu. Mamy do czynienia z bardzo dobrym przekładem, którego tłumacz, mimo że znalazł świetne polskie odpowiedniki żartów słownych, to jednak nie wyczerpał wszystkich możliwości. Niektóre żarty są nieprzekładalne, ponieważ oryginał francuski w większej mierze bazuje na zabawie językiem, słowami, gramatyką. Pozwoliłem więc sobie na zabawę z polską wersją tekstu w miejscach, które nie niszczyłyby pracy Józefa Modrzejewskiego, nie powodowały poczucia przesytu zabawą, a jednocześnie wydobywały poczucie humoru autora. Oto przykłady:

W *Podróży Kasandra do Indii* jest wspaniała scena, w której Leander, żeby wejść do Zerzabelli, musi przechytrzyć stojącego na straży Gila. Tłumaczy mu więc, że przecież jego pan kazał mu jedynie pilnować, by kochanek nie wszedł do ich domu, ale gdyby wracał z bulwarów, to przecież będzie „wychodził, a nie wchodził”. Gil nie do końca rozumie, ale w końcu daje się przekupić i powiada: „dawaj pan i możesz pan iść, nie przeszkadzam”³⁷. W naszym spektaklu wciąż rozgrywa swoją rozterkę mówiąc: „...dawaj pan i możesz pan **wejść, wyjść, wejść, wyjść, zejść, zejść, zejść, zejść**, iść, nie przeszkadzam”. Jednocześnie

37 Ibidem, s. 73.

tłumaczy to zabawne zachowanie Leandra, który wielokrotnie powtarza kroki w przód i w tył, tak jak wtedy, gdy próbował Gilowi wytłumaczyć różnice między „wejść” a „wyjść”. Na dodatek słowo „zajść” kojarzy się z padającymi chwilę później słowami Zerzabelli o jej „poważnym stanie”.

W *Kasandrze literatem* raz zamiast „literatem” Kasander używa formy „literatą”, a Leander powtarza ją za nim. Uznaliśmy w czasie prób, że „nieumiejący czytać ani pisać”³⁸ Kasander mógłby ten błąd popełniać zawsze. Powstaje efekt jeszcze bardziej komiczny, zwłaszcza w chwili, gdy Zerzabella w ślad za ojcem używa tego słowa w tak samo błędnej formie:

ZERZABELLA

Ależ, drogi ojcze, przecież ty nie umiesz czytać
ani pisać! Jakże możesz być literatą?

KASANDER

Żeby być literatą – wystarczy zaprosić na obiad
takich, co umieją czytać i pisać³⁹.

W tej samej paradzie Leander w swoim liście do Zerzabelli, a następnie przy spotkaniu z nią, używa zwrotu „kącanko”⁴⁰. Pozwoliliśmy sobie wykorzystać tę formę jeszcze w paru miejscach, a w *Kasandrze demokratą* zamienić tekst Zerzabelli: „Wyjdę za mąż za pana Leandra, którego kocham i który jest moim kącankiem od

38 Ibidem, s. 84.

39 Ibidem, s. 84.

40 Ibidem, s. 87–88.

pierwszego wejrzenia”⁴¹ na „Wyjdę za mąż za pana Leandra, którego **kącham** i który jest moim **kąchankiem** od pierwszego **wężenia**”. To ostatnie słowo jest konsekwentną zamianą zwykłego „wejrzenia” na mniej zwykłe, bo roznamiętnione, co u naszej bohaterki objawia się unoszeniem samogłosek. Dodatkowo w warstwie słuchowej „pierwsze wężenie” brzmi dosyć dwuznacznie, a można powiedzieć, że w tym tekście podszytym erotyzmem nie uciekaliśmy od takich skojarzeń.

Z podobnych względów bawiliśmy się słowem „feniks”, który Zerzabella tak samo jak wiele innych, trochę bardziej skomplikowanych wyrażań niemiłosiernie przekręca na „fenis”. Kasander powtarza po niej, po czym się poprawia: „Bez fałszywej skromności, moja córko. Znam się na **fenisach, tfu! feniksach!** Ale mi nie przerywaj”⁴².

W ferworze kłótni córka nie jest w stanie powtórzyć niezrozumiałych słów ojca. Na którejś próbie aktorce wyszło: „Pan Leander nie jest ani **Demokretem**, ani **Erystokrostotase**”. Zamiast: „...Demokratem, ani Erystokratesem”⁴³. Jako śmieszniejsze i bardziej absurdalne, zostało w takiej formie wprowadzone do przedstawienia. Również Kasander w zdenerwowaniu miewa trudności ze słowami, dlatego na wieść, że córka wybrała Leandra, zamiast: „Chcesz poślubić szlachcica!”⁴⁴, dusząc się ze złości, wykrzykuje: „Chcesz **poszlubicz ślachczyca!**”. W tej samej paradyzie Gil, nierozumiejący wielu wyrażań, zamiast „kontrewolucji” wprowadza pojęcie „kontr-ewolucji”, które zostaje przejęte przez pozostałe postaci.

41 Ibidem, s.104.

42 W oryginalnym brzmieniu: „Bez fałszywej skromności, moja córko. Znam się na feniksach i zapewniam cię, że jesteś jednym z nich. Ale mi nie przerywaj”.

43 Jan Potocki, op. cit., s. 105.

44 Ibidem, s. 105.

Najdalej posuniętymi ingerencjami w tekst jest to, co nazywam **barwami lokalnymi**. Mając w pamięci fakt, że trupy commedii dell'arte były zespołami wędrownymi i że po przybyciu do nowego miasta zbierały przed występem nowinki, plotki i aktualności z miejsca występu po to, by wpleść je w scenariusz pokazywanego spektaklu, postanowiłem pójść w tym kierunku. W tekście Potockiego jest kilka nazw miejscowości podparyskich, zmieniliśmy je na podwarszawskie. Kilka razy nawiązaliśmy do aktualnych wydarzeń.

W *Podróży Kasandra do Indii* tytułowy bohater mówi: „wszystko zmierza do tego, żeby mi obrzydzić pobyt w Chaillot”⁴⁵. Zmieniliśmy to na „pobyt w **tym mieście**”. Chwilę później twierdzi: „wszyscy moi krewni mieszkają w Chaillot”⁴⁶. Znowż zmiana na „mieszkają **tutaj**”. A wszystko po to, by po nieudanej podróży móc powiedzieć:

Trzeba przyznać, że podróże na dalszą metę napotykają na nieoczekiwane przeszkody. Obszedłem **Rembertów**, potem **Zielonkę**, zawróciłem przez **Ząbki** i **Konstancin-Jeziorną**, byłem nawet na **Chomiczówce**, wszędzie pytałem, gdzie są te Indie, ale nikt nie umiał mi powiedzieć.

zamiast

Trzeba przyznać, że podróże na dalszą metę napotykają na nieoczekiwane przeszkody. Obszedłem Passy, potem Saint Cloud, zawróciłem przez Anières, wszędzie pytałem, gdzie są te Indie, ale nikt nie umiał mi powiedzieć⁴⁷.

45 Ibidem, s. 61.

46 Ibidem, s. 66.

47 Ibidem, s. 74.

Użycie słów „w tym mieście” i „tutaj” na początku parady pozwala na zmianę lokalnych nazw w momencie, gdy spektakl pokazywany jest w innym mieście. Zawsze wywołuje to radość widzowi.

Podobnego zabiegu dokonaliśmy w *Kasandrze demokratą*. Kasander twierdzi, że urodził się na przedmieściach **Białoleki**, zamiast Saint-Marceau, a swoją faktorię założył na **Wybrzeżu Kościuszkowskim**, zamiast nad brzegiem Sekwany. Chwilę później Leander obwieszcza, że jeżeli nie ma pałacu, to dlatego, że mieszka w **Chotomowie**. Tu skorzystaliśmy z faktu, że aktor grający tę postać prywatnie rzeczywiście mieszka w Chotomowie. Ale w spektaklach wyjazdowych zmieniamy tę miejscowość na inną, w pobliżu miejsca grania, gdzie raczej pałacu nikt nie buduje.

Ostatnim sposobem ingerowania w tekst oryginalny jest tak zwana **inkrustacja**. Chodzi o tu i ówdzie dodane teksty, które nie psuły tekstu Potockiego, ale pozwalały na ogranie jakiejś sytuacji lub aktualizowały rzecz dla dzisiejszego widza. Często teksty wynikały z improwizacji w czasie przygotowania przedstawienia, czasami z potrzeb sytuacyjnych. I tak, poza wspomnianymi już wcześniej kupletami, do spektaklu weszły następujące teksty:

W *Gilu zakochanym* Gil w początkowym monologu wykonuje etiudę na temat znalezienia się na tym świecie. Gdy dochodzi do *lazzi* z zacinającym się zamkiem błyskawicznym, co ilustrowane jest przez perkusję, sprzecza się z perkusistką własnym tekstem. W tym samym monologu rzuca w kierunku orkiestry nieistniejącą szpadą, co akompaniowane jest oczywiście dźwiękiem, ale również okrzykiem jednego z muzyków. Speszony Gil mówi w jego stronę „przepraszam!”, co łączy się z tekstem „nie nauczono mnie robić bronią”⁴⁸.

48 Ibidem, s. 21.

W *Kalendarzu starych mężów* sytuacja okrętu na morzu grana jest przez aktorów nie tylko na dwupoziomowym podeście, ale również w przestrzeni otaczającej podest: Kasander „przyływa” łodzią do okrętu. Różnica poziomów wynosi ok. 3,5 metra. Kasander powoli spogląda wzdłuż kolumny podestu na siedzącego u góry Gila, patrzącego na niego przez lunetę. Kiedy trafia na partnera, kuli się z przestraszu i nieśmiało nawołuje „ahoj, panie korsarzu!”, co oczywiście sprawia największą przyjemność Gilowi, który powtarza te słowa i z dumą pokazuje publiczności, że to o niego chodzi.

W tej samej paradzie zamiast „wejdz pan na krzesło”⁴⁹ Kasander mówi „spójrz tam”. Wynika to z sytuacji i z braku krzesła na scenie.

Najwięcej inkrustacji jest w *Podróży Kasandra do Indii*. Już w pierwszym monologu Kasandra dodaliśmy kilka słów nawiązujących do aktualnej sytuacji polityczno-gospodarczej. W następującym tekście, po słowach „wystawiony na widok gapiów”, dodaliśmy „**ja, Anzelm K.**”:

Uczciwi ludzie zawsze są najbardziej narażeni na obmowy i odkąd znalazłem się pod prężerzem opinii publicznej, wystawiony na widok gapiów, mój kredyt i moje interesy wybitnie na tym ucierpiały. Najlepsze rodziny mnie unikają, gdzie tylko je spotykam; dzieci wytykają mnie palcem, gdy przechodzę. Krótko mówiąc, wszystko zmierza do tego, żeby mi obrzydzić pobyt w tym mieście. A zatem najlepiej będzie, jeżeli każę osiodłać moją starą mulicę i wyjadę do Indii Wschodnio-Zachodnich – do kraju, skąd każdy wraca ozłocony⁵⁰.

49 Ibidem, s. 41.

50 Ibidem, s. 61.

Po ostatnich zacytowanych słowach Kasander dodaje w porozumieniu z widownią „14,1% gwarantowanego zysku”, co było aluzją do głośnej w momencie premiery afery finansowej.

Następnie wprowadziliśmy postać, która oryginalnie w tej paradzie nie występuje: Doktora. Skąd ten pomysł? Otóż w scenie 4 Leander wpada na śpiącego Gila. Razem z choreografem i aktorami zbudowaliśmy dość skomplikowaną sytuację gimnastyczno-akrobatyczną. Trudność polegała na tym, że Leander występuje ze szpadą u boku, która zagrażała bezpieczeństwu obu aktorów biorących udział w scenie. Szukałem więc pomysłu na to, by grający Leandra Piotr Bajtlik mógł pozbyć się szpady, wziąć udział w sytuacji akrobatycznej z Gilem, a następnie w odpowiednim momencie sięgnąć po nią, ponieważ jest mu ona potrzebna do dalszego ciągu akcji. Nie wchodziło w grę odłożenie szpady po to, by następnie po nią sięgnąć, bowiem wspomniana sytuacja z Gilem odbywała się na całej szerokości podestu. Pozbyć się szpady należało po lewej stronie, po której Leander się pojawia, a potrzebna mu jest ona po prawej. Bez pomocy z zewnątrz by się to nie udało.

W czasie pracy nad tą sceną uprzytomniłem sobie, że pomóc mógłby Paweł Ciołkosz grający Doktora. Już w czasie warsztatów poprzedzających próby, podczas improwizacji, Paweł stworzył postać wyrazistą, soczystą, charakteryzującą się swoistym głosem, sposobem mówienia i niezwykle śmieszną niezbornością ciała. Idąc za pierwowzorem (Dottore z commedii dell'arte), potrafił wygłaszać niekończące się, improwizowane przemówienia, przechodzące w wykłady, na dowolny temat. Już wtedy żałowałem, że Potocki tak mało wykorzystał postać Doktora i planowałem, że spróbuję ją wprowadzić również poza paradą *Kasander literatem*. Tu nadarzyła się taka okazja, więc poprosiłem Pawła Ciołkosza o interwencję. W odpowiednim momencie, tuż przed upadkiem Leandra, miał zniecka pojawić się

Doktor, odebrać szpadę, przejść za podestem i pojawić się z drugiej strony po to, by po akrobatycznych wyczynach Gila i Leandra szpadę oddać. Tyle opis techniczny. Aktorsko zaś rzecz wygląda następująco: kiedy Leander wskazuje na podest, odsyłając markowanego konia, na którym przyjechał, Doktor wychodzi zza tylnej kurtynki i przesuwa się wzdłuż podestu w kierunku widowni. Wygląda, jakby nie mógł dłużej wytrzymać, czekając na swoją kolej. Wygłasza teksty staropolskie dotyczące konia. Zaczyna od słynnego „koń, jaki jest, każdy widzi”⁵¹, a następnie „kto zdrowego konia w drogę pożyczyl, ma oddać zdrowego, a jeśli ochromieje, ma się o niego zgodzić”⁵². Ciołkosz ma przygotowaną dalszą część hasła na temat maści koni, ale na ogół w tym momencie wpada mu w rękę szpada Leandra, który stoi na podeście i zostaje podcięty przez przewracającego się przez sen Gila. Od chwili, gdy dotyka szpady, Doktor zmienia temat i zaczyna wykład na temat broni, również z *Encyklopedii staropolskiej* Glogera⁵³. W pewnym momencie spostrzega przewracających się Leandra i Gila i pomrukuje „ale, co ja mogę, co ja mogę”, chowa się za konstrukcją sceniczną. Po rozegraniu kawałka sceny przez Gila i Leandra Doktor pojawia się po przeciwnej stronie podestu z tekstem: „A jednak, okazuje się, proszę państwa, że mogę”, a następnie kontynuuje wykład na temat broni.

W odróżnieniu od pierwszego wejścia, kiedy każda z postaci była niejako we własnym świecie i nie zauważała pozostałych, tym razem wejście Doktora ściąga uwagę nie tyle nawet Leandra i Gila,

51 Słynna adnotacja à propos konia w późnobarokowej encyklopedii *Nowe Ateny* autorstwa ks. Benedykta Chmielowskiego, która przeszła do dzisiejszego języka codziennego jako skwitowanie sytuacji oczywistej.

52 Zygmunt Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. III, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 77.

53 Zygmunt Gloger, op. cit., t. I, s. 206.

ale przede wszystkim aktorów grających te postaci: Piotra Bajtlika i Pawła Krucza. Obaj wychodzą z roli, przyglądają się z niesmakiem brylującemu koledze, Paweł Krucz ściąga nawet maskę, spojrzeniem komentują zaistniałą sytuację i czekają, aż Ciołkosz zauważy, że wszedł w sam środek ich sceny. Doktor, niesiony zapałem objaśniania świata, spogląda na kolegów i ucieszony wskazuje na nich, mówiąc do widowni: „Aktor! dwóch aktorów, teatr, proszę państwa, teatr! scena! kulisy! iluuuuuzja!”. Nie wzbudza to entuzjazmu kolegów, więc w końcu Ciołkosz zdejmuje maskę, „prywatnie”, oddaje Bajtlikowi szpadę i własnym już głosem (jako aktor, a nie postać) stwierdza: „Chciałem sobie coś sprawdzić, zanim wyjdę”, a potem wychodząc, rzuca przez zęby: „Koledzy!”. Po jego wyjściu Krucz i Bajtlik wymieniają porozumiewawcze spojrzenia i w ciągu sekundy wracają do przerwanej sceny. Robią to bez rozbiegu, natychmiast, jak zwolniona z zatrzymania taśma.

Trochę długi to opis, ale po pierwsze przytoczona sytuacja jest dobrym przykładem inkrustowania tekstu Potockiego innymi tekstami, po drugie pokazuje, skąd taka potrzeba wynikła i w jaki sposób została wykorzystana.

W *Kasandrze literatem* pozwoliłem sobie na żart z konwencji teatru w teatrze. Tekst tej parady zaczyna się od słów Kasandra: „Siadaj, moja córko”⁵⁴. Na scenie nie ma żadnego krzesła. Zerzabella rozgląda się zdziwiona i bezradna, a wtedy ojciec śmieje się i mówi do widowni: „tak jest napisane”.

W ostatniej – prapremierowej – paradzie nie poczyniliśmy żadnych zmian ani ingerencji. Uznałem, że skoro przypadł nam zaszczyt

54 Jan Potocki, op. cit, s. 83.

pokazania tego tekstu po raz pierwszy, należy go podać w całości i tak, jak jest napisany.

Podsumowując tę część pracy nad tekstem, stwierdzić należy, że opisane ingerencje w tekst Potockiego są ilościowo niewielkie, a jakościowo wynikają z charakteru spektaklu i jego konwencji. Inspiracja *commedia dell'arte* pozwala również na pewien margines improwizacji, na którą umówiłem się z aktorami. Cała trudność przy tych wszystkich działaniach polega na tym, by nie zniszczyć delikatnej tkanki tekstu Potockiego. Bardzo łatwo byłoby przeładować absurdalne gry słowne żartami utkanymi z innej materii. Dlatego też te wszystkie zabiegi są minimalne i nie przekraczają cienkiej granicy, za którą zaczęłaby się destrukcja.

COMMEDIA DELL'ARTE – INSPIRACJA

Ewidentne inspiracje literackie i teatralne autora *Parad* oraz moje doświadczenie teatralne – praca w Théâtre du Soleil z Ariane Mnouchkine, staż w Barcelonie z Carlem Boso, asystowanie w pracy pedagogicznej, reżyserskiej i warsztatowej Maria Gonzaleza oraz dwukrotne wcześniejsze podejścia do „dell’artowskich” *Parad* – sprawiły, że dość szybko zdecydowałem, że *commedia all'improvviso* stanie się bazą tej realizacji.

Opis klasycznej commedii nie wniesie niczego nowego do historycznego podejścia do tematu. Jak z każdym rodzajem teatru, którego nie dane nam było zobaczyć na żywo, zdani jesteśmy na opis (nigdy nieoddający w pełni specyfiki spektaklu teatralnego) i ikonografię (w tym wypadku ryciny i obrazy). Nie był to jeszcze czas nagrań wideo, które, notabene, też są raczej mechanicznym niż artystycznym zapisem przedstawienia.

Giorgio Strehler, a następnie jego uczniowie, w ogóle Włosi, odtworzając, ożywiając sposób grania commedii, starali się być wierni swojemu wyobrażeniu o czystości stylu i konwencji. I rzeczywiście, kiedy ogląda się ich przedstawienia, ma się wrażenie, że oto jesteśmy świadkami ożywienia czegoś, co parę wieków wcześniej zamarło w nieruchomych obrazkach. Dobrego, szlachetnego ożywienia, takiego, które daje przyjemność obcowania z czymś lekko zamglonym czy pokrytym spękany werniksem: ma swoją siłę, ale zarazem kruchość czegoś, co przetrwało. Dalej działa na odbiorcę, ale zaznacza swój dystans w czasie. Myślę, że są dwa powody takiego stanu rzeczy: bazowanie na klasycznej literaturze i wierność klasycznemu

kostiumowi. Francuzi, którzy już w okresie klasycznej komedii podchodzili do niej bardziej rubasznie albo bardziej melancholijnie, również po drugiej wojnie światowej potraktowali ją mniej nabożnie. Wychodząc od klasycznego rozumienia maski i charakterów, pozwolili sobie na więcej swobody przy improwizacjach postaci. Lecoq, Mnouchkine czy Gonzalez⁵⁵, a zwłaszcza tych dwoje ostatnich, prowadzili aktorów w sposób pozwalający na znalezienie typów postaci we współczesności, oczywiście przy zachowaniu przypisanych odpowiednim maskom cech charakteru, pozycji społecznej, dynamiki, głosu czy sposobu poruszania się. Słynny *Złoty wiek* Théâtre du Soleil w reżyserii Ariane Mnouchkine, w powstawaniu którego miałem przyjemność uczestniczyć, a który prezentowany był w Warszawie w czasie sezonu Teatru Narodów w 1975 roku, opowiadał o społeczeństwie francuskim lat siedemdziesiątych XX wieku, ale przy pomocy postaci rodem z commedii dell'arte. Mario Gonzalez w swoich pracach poszedł jeszcze dalej: reżyserował teksty Ibsena, w których aktorzy występowali w maskach. Nie były to maski dell'arte, ale bez wcześniejszych realizacji w maskach klasycznych nie doszedłby do takiej swobody posługiwania się tym narzędziem.

I właśnie ten drugi sposób używania konwencji dell'arte – wyjście od charakterów klasycznych i powołanie do życia postaci rozpoznawalnych, a jednak różnych od pierwowzorów – legł u podstaw mojej realizacji.

W tym miejscu chciałbym wskazać cechy czy elementy commedii dell'arte, które brałem pod uwagę. Przede wszystkim jej siłę,

55 Mario Gonzalez (ur. 1943) – francuski aktor, reżyser, pedagog pochodzenia gwatemalskiego, wybitny znawca commedii dell'arte, odtwórca głównie roli Pantalona, były aktor Théâtre du Soleil, wieloletni wykładowca Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

bazowanie na wyobraźni (zarówno wykonawców, jak i odbiorców) oraz wymóg najwyższej biegłości technicznej. Należy bowiem pamiętać, że słowo *arte* zawiera w sobie nie tylko pojęcie sztuki, ale odwołuje się do umiejętności, rzemiosła, zawodowstwa.

Chciałem też uwzględnić wędrowny charakter tej sztuki, wykonywanej w czasie przedstawień historie lokalne z miejsc, gdzie zespoły występowały, oraz fakt, że przestrzenią tą bywały miejskie place, gospody czy dziedzińce pałaców. Spektakl powstawał na oczach publiczności, na podeście, bez kurtyny i nadmiaru scenografii. Dekoracje były umowne, malowane, a scena często przedstawiała miejsce „jakiegokolwiek”. Zmiana dekoracji miała być integralną częścią spektaklu, zabawą, konwencją. Rekwizyty ograniczały się do tego, co aktor miał przy sobie, albo były markowane. Charakteryzacja, maska jest przesadą rodem z karnawału, a brak maski niektórych postaci podnosi wartość tych zamaskowanych. Nie ma iluzji, jest teatr w teatrze.

Goły podest sprawia, że cały aktor jest dla widza widoczny. Bliiskość widowni zapewnia wspaniałe kontakty z publicznością i umożliwia komunikację, pozwala śledzić reakcje i odpowiadać na niektóre z nich, improwizować sytuację czy teksty. Aktor wie od razu, jak jest przyjmowany (co bywa zaletą, ale może stać się niebezpieczeństwem, jeśli będzie chciał za wszelką cenę się podobać).

Od aktora wymagano zręczności, umiejętności kształtowania ruchu tak w tańcu, jak i akrobatyce, refleksu, dowcipu, operowania śpiewem, zdolności do zacytowania literatury, ale zarazem poczucia humoru często graniczącego z rubasznością. Gest zależał od jego pomysłowości, ale musiał mieścić się w granicach typu. Ta pomysłowość pozwalała na indywidualne podejście do roli.

Gest ciała miał być sprężysty, taneczny, oszczędny i mądry, ale równocześnie służący do najbardziej cyrkowej akrobacji rąk i nóg. Dobry

artysta musiał umieć wyrazić swój nastrój, swoje myśli i uczucia nie tylko bez słów, ale nawet bez pokazania twarzy. Głos aktora był zasadniczo konwencjonalny, a więc dostosowany do postaci, uzgodniony z rolą, a następnie z sytuacją⁵⁶.

Jeśli aktor sam nie grał na instrumencie, to na pewno można było mówić o interakcji pomiędzy postaciami a orkiestrą.

Opowiadane historie, oparte na pewnych schematach fabularnych, charakteryzowały się perypetiami, zręcznymi zwrotami akcji, brakiem szacunku dla możnych tego świata, akcentowały mądrości ludu i wywoływać miały sympatię dla zakochanych. Celem miała być zabawa estetyczna. „Po raz pierwszy w dziejach Europy powstał teatr tak bardzo artystyczny w sensie kulturalnej zabawy”⁵⁷.

Pracując nad opisywanym przedstawieniem, również postawiłem sobie za cel bezinteresowną zabawę bazującą na wyżej opisanych elementach dell'arte i na tekście, który apeluje do inteligencji i poczucia humoru widza przyzwyczajonego do absurdu, surrealizmu czy purnonsensu.

56 Andrzej Banach, *Wybór maski*, Wydawnictwo Literackie, Wrocław 1984, s. 88.

57 Ibidem, s. 81.

PRACA Z AKTOREM

Każdy z nas w dzieciństwie jest właścicielem teatru. Ma swój teatr, chociaż wcale o tym nie wie. Bawi się. Ta zabawa, to naturalne, niewyuczone zajęcie, dla dorosłych często błahe i niepoważne, dla nas dzieci jest niezwykłą i trudną pracą myśli. Jest poznawaniem niezrozumiałego świata, który otoczył nas w chwili urodzenia, szukaniem w nim własnego bezpiecznego miejsca. W tej zabawie bierze udział bez żadnej różnicy wszystko, co nam dostępne – i własne ciało, i rzeczy, które są pod ręką, i znane słowa, które zastępują niedostępne rzeczy, i wyłącznie nasze, niezrozumiałe dla innych słowa-dźwięki. A wszystko to dzieje się tylko po to, żebyśmy mogli „powiedzieć sobie”, albo lepiej – „pokazać sobie”, albo jeszcze lepiej – „wykonać dla siebie” myśli i uczucia pobudzone przez otaczający świat. Myśli, uczucia, które jeszcze wcale nie są dla nas „samymi słowami”. Stąd teatr⁵⁸.

Przedstawienie w konwencji dell'arte jest przedstawieniem absolutnie aktorskim. Reżyser występuje w roli akuszera i selektonera pomysłów. Owszem, to on nadaje spektaklowi kształt ostateczny, ale robi to na bazie wypracowanej przez aktorów i im oddaje odpowiedzialność za przebieg przedstawienia. Od nich zależy siła postaci, spójność i przebieg akcji oraz ustanowienie pewnego specyficznego kontaktu z widownią, który nie występuje w innym typie teatrze.

58 Krystyna Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak – gry słowne dla teatru*, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 9.

Siłą rzeczy moment stworzenia postaci, opanowania techniki i zasad obowiązujących aktora w masce jest momentem najistotniejszym, newralgicznym i najbardziej delikatnym w procesie przygotowywania realizacji.

Kłopot w tym, że trudno w Polsce mówić o tradycji *commedii dell'arte*, a studenci polskich szkół teatralnych nie przechodzą, jak ich koledzy w wielu innych krajach, treningu gry w masce.

Pamiętam ciekawe odkrycie, którego dokonałem, biorąc udział w Uniwersytecie Teatru Narodów w Barcelonie w roku 1985. Tematem warsztatów była *commedia dell'arte* we wszystkich jej aspektach. Uczestniczyli w nich młodzi ludzie teatru z całego świata, a głównym prowadzącym był Carlo Boso z Włoch, doświadczony reżyser i pedagog w tej materii. Praca skupiała się na improwizacji i tworzeniu typów postaci. Okazało się, że uczestników da się podzielić na „tych z północy” i „tych z południa”. Tym drugim improwizacja, lekkość, łatwy kontakt z publicznością przychodziły o wiele szybciej. Lepiej sobie radzili z pewnym przerysowaniem gestu czy natychmiastowym operowaniem głośnym mówieniem, częściej działali intuitywnie i impulsowo. „Ci z północy” dochodzili do tych efektów dłużej, łatwiej natomiast fiksowali wypracowane sytuacje, bardziej je analizowali i częściej potrzebowali zrozumienia procesu twórczego. Sądzę, że w przypadku południowców nie chodziło jedynie o temperament, ale właśnie o obycie z pewnego rodzaju tradycją, częstsze obcowanie z teatrem improwizowanym, granym w miejscach publicznych, skorym do szybkich reakcji, a w związku z tym mniej zafiksowanym.

Maska jest doskonałym narzędziem do tego typu zadania. Ariane Mnouchkine twierdzi: „Maska jest dla mnie przedmiotem magicznym, czarodziejskim, przedmiotem wcielenia. Jeżeli jej słuchasz, będzie cię prowadzić. Będzie twoim nauczycielem, twoim mistrzem. Aktor, który dąży do tego, aby jego «ja» nadal istniało pod maską,

będzie cierpieć, maska nie będzie chciała mu na to pozwolić. Jeżeli jednak zgodzi się jej ulec – maska może dać mu wyższą przyjemność, przyjemność stawania się «innym»⁵⁹. Zgadając się co do zasady, uczyniłbym jedynie małą uwagę: w jakimś sensie to „ja” aktora musi pod maską istnieć, tyle że jest całkowicie kontrolowane przez postać w tej masce graną.

Zasady grania w masce, a zwłaszcza w masce dell’arte, są dosyć ściśle określone, dlatego tak zdumiewające bywa odkrycie, że dwaj zupełnie różni prywatnie aktorzy dochodzą do bardzo podobnych efektów podczas pracy nad postacią Arlekina czy Pantalona. Zasady te są, powiedziałbym, dość rygorystyczne i, paradoksalnie, dopiero poddanie się im daje aktorowi wolność i swobodę w odtwarzaniu postaci i improwizacji. Jest coś na rzeczy, kiedy mówi się, że najlepsza improwizacja jest improwizacją dobrze przygotowaną. Kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych przebywałem na półrocznym stypendium w Paryżu, miałem okazję asystować w pracy Mario Gonzalezowi, który wykładał w Konserwatorium właśnie grę w masce. Prowadził też staże dla grup teatralnych, reżyserował (między innymi spektakl dyplomowy w tymże Konserwatorium). Wcześniej, przez wiele lat, był aktorem w Théâtre du Soleil. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że o masce wie wszystko, sam był doskonałym wykonawcą postaci Pantalona. Mimo że wcześniej próbowałem gry w masce i wydawało mi się, iż sporo o niej wiem, dopiero dzięki obserwacji Gonzalez’a uporządkowałem swoją wiedzę. Można powiedzieć, że od niego nauczyłem się najwięcej, zwłaszcza jeśli chodzi o prowadzenie aktora i pedagogiczny aspekt tej pracy. Podjąłem się wówczas napisania książki o jego metodzie pracy. Miała nosić tytuł *Le plaisir de la rigueur*,

59 Wypowiedź Ariane Mnouchkine w przekładzie Anny Skuratowicz zacytowana w programie do przedstawienia za www.theatre-du-soleil.fr.

czyli *Przyjemność rygoru*, i składać się z długiego wywiadu czy zapisu naszej rozmowy na temat maski, treningu i kreowania postaci w dell'arte. Głównym tematem miały być ćwiczenia, które Mario Gonzalez ułożył w spójny system i które pozwalają aktorowi zdobywać umiejętności zachowania w masce. Ostatecznie książka nie powstała z powodu nieporozumienia się z wydawcą, ale wiedza została. Zostały też szacunek dla systemu pracy i przyjemność z rygoru w ćwiczeniach.

W polskich szkołach teatralnych studenci wydziałów aktorskich, poza nielicznymi, wyjątkowymi sytuacjami, nie mają kontaktu z tego typu grą i tego rodzaju teatrem. Dlatego decydując się na przygotowanie *Parad* w Teatrze Polskim w Warszawie, ustaliłem z dyrekcją teatru, że pracę chcę zacząć od trzytygodniowych warsztatów przygotowujących zespół do czekającego go zadania. Otrzymałem zgodę i wsparcie organizacyjne. Dwa pierwsze tygodnie poświęciłem na naukę techniki maski, a w trzecim zaprosiłem choreografa Leszka Bzdyla do przeprowadzenia warsztatów ruchu połączonych z improwizacją i maską. Kompozytor Tomasz Bajerski prowadził w tym czasie codziennie godzinne ćwiczenia ze śpiewu i rytmu.

Trzeba zaznaczyć, że przystępując do *Parad*, wybrałem aktorów, z którymi nigdy wcześniej nie pracowałem. Zdarza się to dosyć często i reżyser czeka wtedy z niepokojem na początek prób i pierwsze spotkania. Oczywiście jest stwierdzenie, że nasze zawody (aktora i reżysera) za materiał mają tylko i wyłącznie *człowieka*. W wypadku warsztatów z maski dla zawodowych aktorów, którzy nigdy wcześniej nie próbowali tego rodzaju teatru, kwestia zaufania do prowadzącego jest jedną z najważniejszych rzeczy. Jego utrata w czasie warsztatów źle wróżyłaby, jeśli chodzi o próby i pracę nad spektaklem.

Dlaczego tak podkreślam rolę zaufania? Wspomniałem wyżej, że gra w masce wiąże się z pewnymi rygorystycznymi zasadami, których opanowanie wymaga od ćwiczącego koncentracji, silnej woli

graniczącej z samozaparciem, refleksu, precyzji, bardzo ścisłego kontaktu z partnerem (aktorem czy widzem), umiejętności reagowania na zdarzenia niespodziewane i włączania ich do swojej gry. Przy tym należy zachować swobodę improwizacji, pomysłowość, poczucie humoru i konwencji, a najlepiej sprawiać wrażenie człowieka, którego nic nie kosztuje to, co przedstawia – ot, tak na luzie przed państwem sobie występuję... Dodajmy do tego opanowanie techniki noszenia maski, mówienia nie swoim naturalnym głosem, gospodarowania wzrokiem, a będziemy mieli – z grubsza – wyobrażenie, jakim wymaganiom sprostać musi aktor w masce, a szczególnie w masce dell'arte. Ćwiczenia są żmudne, trudne, czasem nudne. Niektóre wydawać by się mogły absurdalne albo przynajmniej niezrozumiałe i tylko wiara w to, że prowadzący wie, czego chce, a koledzy pracują równie ciężko i dają z siebie wszystko, pozwalają wytrwać. To wspólne pokonywanie początkowych trudności jest równie istotne jak praca indywidualna, bo buduje zespół i zaufanie do kolegów, co na podeście jest niezwykle istotne. Trzytygodniowe warsztaty po 7–8 godzin dziennie nie zrobią z nikogo mistrza, ale wystarczą, żeby przygotować aktora, który chce wejść na wyższy stopień wtajemniczenia, do intensywnej pracy w czasie prób, a następnie w czasie przedstawień.

Joanna Halinowska, Piotr Bajtlik, Paweł Ciołkosz, Paweł Krucz i Szymon Kuśmider to nazwiska aktorów i aktorki, z którymi się spotkałem przy tym spektaklu. Czworo z nich znałem z Akademii Teatralnej, widywałem ich egzaminy czy dyplomy. Szymona Kuśmidra, najbardziej doświadczonego zawodowo z całej piątki absolwenta PWST w Krakowie, znałem jedynie z kilku przedstawień widzianych w teatrze.

Z całą stanowczością mogę stwierdzić, że z przyjemnością przyglądałem się ich pracy od pierwszego spotkania do premiery. A i dzisiaj, w czasie eksploatacji spektaklu, z radością konstatuje, że udało nam się utworzyć zespół w najlepszym znaczeniu tego słowa.

Przebieg warsztatów

Przed rozpoczęciem warsztatów odpowiednio przygotowaliśmy salę prób, która na czas ich trwania została nam oddana do wyłącznego użytku. Wyposażyliśmy ją w reflektor prowadzący, odtwarzacz CD z głośnikami, odpowiednią liczbę jednakowych krzeseł, dwa stoły – jeden na maski, kosmetyki i peruki, drugi na rekwizyty i szpady – oraz wieszak na przygotowane do improwizacji kostiumy wybrane wcześniej z magazynu teatru. Do tego pudło z różnym obuwem.

Pierwszego dnia odbyła się prezentacja przyniesionych przeze mnie masek. Były to głównie maski dell'arte, ale też inne: meksykańska, papierowa, wyłoczone z PVC i używane w innych spektaklach. Opowiadając o każdej z nich, starałem się ją scharakteryzować, opisać jej sposób działania i jednocześnie przedstawić pokrótce technikę aktorską, która pozwala z tego magicznego przedmiotu jak najlepiej skorzystać. Te maski miały służyć do improwizacji i ćwiczeń z techniki.

Właściwe maski były już w tym czasie przygotowywane w pracowni Tadeusza Znosko, rzeźbiarza, z którym kilkanaście lat wcześniej odtworzyliśmy klasyczną technikę ich wyrobu. Warto tu pokrótce ją opisać. Proces zaczyna się od gipsowego odlewu twarzy aktora. Jest on konieczny, bo maska musi leżeć idealnie jak rękawiczka, a każdy człowiek ma inny rozstaw oczu i kości policzkowych, różną wielkość nosa czy odległość ust od brody. Wszystkie te szczegóły grają więc niebagatelną rolę. Następnie z tego odlewu, który jest negatywem, należy przygotować gipsowy pozytywny stanowiący wierne odwzorowanie twarzy aktora. Kiedy wyschnie, posłuży do modelowania na nim w glinie kształtu maski. Gdy ta już będzie gotowa, trzeba przy pomocy narzędzi rzeźbiarskich przenieść model na drewno, które

stanie się kopytem. Teraz przygotowujemy odpowiednio wyprawioną skórę. Na początku mojej pracy z Tadeuszem Znosko stanowiło to największy problem. Kilka prób ze skórą przygotowaną w różnych garbarniach nie przyniosło zadawalających rezultatów: owszem, skóra przybierała kształt kopyta, ale po wyschnięciu traciła ostrość formy, a ponadto nie twardniała. Współcześnie wyprawia się skórę chemicznie, głównie na obuwie, i producentom zależy właśnie na tym, by skóra nie twardniała po zmoczeniu. Po wielu próbach udało nam się namówić garbarza, by dla celów edukacyjnych, dla swoich uczniów, przeprowadził garbowanie metodą tradycyjną, bez użycia środków chemicznych, a przy pomocy mimozy i kory dębowej. Dopiero tak wygarbowana skóra okazała się właściwa.

Moczmy więc skórę, a następnie mokrą przybijamy przy użyciu miedzianych gwoździków (stalowe rdzewiałyby) do kopyta. Następnie specjalnie przygotowanym młoteczkim (z wygotowanego krowiego rogu, żeby nie kaleczyć uderzanej skóry) uderzamy przez wiele godzin w każdy punkt na obciążonej na kopycie skórze. To bardzo żmudna praca, ale chodzi o to, by mokra skóra w jak największym stopniu przyjęła dokładny kształt drewnianej formy. Wszystkie zagłębienia i zmarszczki kształtujemy wąskim, nieostrym narzędziem. Kiedy maska uzyska swój kształt, suszy się ją, a następnie zdejmujemy z kopyta, usuwając po jednym gwoździку, dokonuje usztywnienia i maluje. Po tych zabiegach przeprowadza się najdelikatniejszą operację w całym procesie, czyli wycina otwory na oczy. Są one niesłychanie ważne, bowiem to one w połączeniu z kształtem oczu aktora nadają postaci charakter i pozwalają na osiągnięcie odpowiedniej ekspresji. Na koniec wystarczy wszyć gumkę z rzepami do zapinania i maska gotowa. Często, mimo usilnych starań, trzeba po pierwszych spotkaniach aktora z maską dokonywać drobnych korekt. Zdarza się nawet, że trzeba jeszcze raz klepać skórę, trochę inaczej ją rozkładając na

kopycie czy przycinając. Zależało mi na skróconym opisie tej technologii, żeby pokazać, z jak trudnym procesem mamy do czynienia, i zwrócić uwagę na ten akt rękodzieła, który ma niebagatelny wpływ na ostateczny kształt przedstawienia.

Wróćmy zatem do pierwszego dnia warsztatów. Po zapoznaniu się z maskami aktorzy dostali zadanie, żeby przy pomocy taśmy malarskiej wykleić na podłodze specjalny schemat do ćwiczenia zwanego chórem. Jest to koło o średnicy kilku metrów z wyraźnie zaznaczonymi kierunkami na obwodzie wynikającymi z precyzyjnego podziału koła na osiem równych części. W dokładnie wyznaczonym środku koła krzyżują się cztery kreski przecinające się w środku i rozchodzące się w kierunku ośmiu zaznaczonych na obwodzie punktów. Prócz tego wyklejaliśmy dwa fragmenty okręgu większego od wyżej wspomnianego, lecz o wspólnym z nim środku. Fragment z jednej strony sali służył do ściśle określonego ustawienia krzeseł, drugi po stronie przeciwnej podzielony był na osiem części i stanowił „kulisy”, czyli miejsce startu do ćwiczenia zwanego chórem, a także do innych ćwiczeń zbiorowych mających dać aktorom pojęcie o zachowaniu w masce.

To wspólne wyklejanie, niezwykle precyzyjne, według linii wyrysowanych kredą na podłodze i po okręgu wyznaczonym przy pomocy sznurka, może się wydawać dziwnym zadaniem dla aktorów. Jednak praca ta miała swój ukryty sens – precyzja, koncentracja, współpraca, współodpowiedzialność, dbałość o szczegóły, liczenie na partnera i liczenie się z partnerem odgrywają niezwykle ważną rolę grając w każdym przedstawieniu, a w commedii dell'arte są wręcz niezbędne.

Pierwszego dnia warsztatów aktorzy dostali jeszcze czarne chusty, które musieli zamienić w „maski neutralne”, czyli przy pomocy koleżanki lub kolegi spersonalizować swoją chustę poprzez wycięcie otworów pasujących do ich rozstawu oczu.

Następnych kilka dni minęło na ćwiczeniach w wyklejonym kole, które uczyły aktorów abecadła zachowania się w masce. Z początku z gołą twarzą, potem z chustą/maską neutralną, a w końcu z maską wykonywali coraz trudniejsze zadania według wprowadzanych przeze mnie zasad. W miarę jak czuli się coraz pewniej, zadania się komplikowały. Zasady nie odbiegały od tych, które obowiązują, kiedy gra się w masce. Wprowadzane były stopniowo, bo w czasie przedstawienia trzeba przestrzegać wszystkich naraz, nie myśląc o nich. Ten rygor ma nam dać swobodę budowy postaci w pewnym skodyfikowanym języku. Można ten etap pracy porównać do pierwszych lekcji języka obcego lub nauki jazdy. Wszystko nam przeszkadza, o czymś zapominamy, coś już wyszło, ale ucieka, nagle odkrycie: przecież ja to już wiem, dlaczego tego nie zrobiłem. A oto wspomniane zasady:

- Jeśli zakładasz maskę, nie używaj prywatnego głosu.
- Jeśli nie masz nic do powiedzenia, nie otwieraj ust.
- Miej oczy bardzo szeroko otwarte (w sensie dosłownym).
- Jeśli chcesz skierować wzrok na dany punkt, zrób to nie gałkami ocznymi, ale całą głową, używając czubka nosa jako celownika, tak jak robi to większość zwierząt. Wynika to z faktu, że maska wystaje przed oczy aktora i ruch gałek ocznych jest w niej niewidoczny.
- Utrzymuj kontakt wzrokowy z konkretnym widzem.
- Jeśli nie jesteś pewny kierunku lub położenia partnera, rekwizytu, mebla, zrób przerwę techniczną (oderwanie wzroku od widza i sprawdzenie kierunku), co oznacza zatrzymanie energii, sylwetki, napięcia w środku akcji, a następnie powrót i kontynuuj. W masce bawimy się zatrzymaniem akcji/czasu, a widz odbiera to zatrzymanie jako naturalne.
- Staraj się iść najprostszą i najkrótszą drogą, robić rzeczy najprościej, nie dotykać w ruchu partnera, ścian, przedmiotów. Jeśli

zdarzy ci się dotknąć któregoś z tych elementów, nie udawaj, że nic się nie stało: zauważ to, może coś z tego wyniknie.

- Nie śpiesz się. Jeśli nie wiesz, co grać dalej lub co powiedzieć, nic się nie stało: zatrzymaj się, utrzymując energię i sylwetkę, albo skomentuj spojrzeniem czy gestem.
- Jeżeli mówisz, mów do konkretnego widza, jeżeli mówi partner, patrz na niego.
- W czasie dialogu, po zakończonej kwestii, oddaj spojrzenie partnerowi, do którego adresowałeś wypowiedź. Partner może również „ukraść” spojrzenie i zacząć mówić. Zauważ to, przerwij swoją grę, a spojrzeniem na partnera podkreśl to, co on robi („oświetl” swoim spojrzeniem, jak dodatkowym reflektorem).
- Jeżeli grasz z rekwizytem, wskaż go najpierw precyzyjnym spojrzeniem. Kontakt twojego ciała z nim musi być pewny i dokładnie taki, jak sobie zaplanowałeś. To samo dotyczy gry z wymagowanym rekwizytem.
- Nie zasłaniaj gestem maski. Zrób go w odpowiedniej odległości od twarzy.
- Gest powinien być duży i wyraźny. Lepiej jeden duży gest niż kilka małych, niewyraźnych.
- Zauważ reakcję widza, zatrzymaj się, zareaguj.
- Zauważ działanie partnera, zwłaszcza jeśli jest nieprzewidziane.
- Zauważ nieprzewidziane sytuacje, które ci się przydarzą, wykorzystaj je do improwizacji, daj się u(po)prowadzić. Chodzi zwłaszcza o tak zwane „wypadki”: potknięcia, niezaplanowane dotknięcia partnera czy elementu scenografii, wypadnięcia rekwizytu, nieoczekiwane zdarzenie na widowni. „Wypadki” bywają często wspólnym materiałem do improwizacji i pojawiania się pomysłów, a już na pewno do komentarza, który wiele nam mówi o postaci.

- Jeżeli się pomyliłeś (w słowie, w geście, w kierunku), nie karć się, nie przerywaj. Zatrzymaj się, pokaż, że zauważyłeś swój błąd, powtórz go trzykrotnie (np. źle wypowiedziane słowo), zrób mocny (dźwięczny, energiczny) wydech i graj dalej, tym razem dobrze.
- Ostatnia zasada: jeżeli panujesz już nad wszystkimi wyżej wymienionymi zasadami, to możesz je łączyć, jeśli robisz to świadomie. Nie rób tego często, a jeśli już łamiesz jakąś zasadę, to powinieneś mieć pomysł, żeby widzieć się tym razem z tobą bawił, a nie podejrzewał, że coś ci się nie udało.

Ćwiczenia z początku polegały na prostym dojściu do naklejonego na podłodze punktu, w kontakcie wzrokowym z kimś z widowni. Chodziło o zapamiętanie tego punktu w przestrzeni i trafienie do niego jak najbardziej precyzyjnie, mimo że wzrok cały czas skierowany jest na widownię. Należało pamiętać o zasadzie „technicznej przerwy”, unikać przypadkowego dotknięcia ściany, nadeptnięcia na krawędzie wyklejonego koła itp.

Następnie zadania stopniowo się komplikowały. Na przykład po zajęciu miejsca należało wyjść przez drzwi, które znajdowały się za plecami (wciąż w kontakcie wzrokowym z widownią), i wrócić, pokonując sprawnie i zgodnie z zasadami przeszkody w postaci porozkładanych na podłodze sprzętów i mebli.

Kolejnym etapem były ćwiczenia z udziałem dwu, czterech, wreszcie wszystkich pięciu osób. Wtedy ćwiczenie polegało już przede wszystkim na obserwacji partnera, umiejętnym odbieraniu i oddawaniu, „kradzieży” spojrzenia, zauważeniu gry partnera z rekwizytem lub gry dwojga, trojga partnerów. Aktorzy szukali możliwości przejścia gry lub komentarza.

Po opanowaniu tych podstaw przeszliśmy do ćwiczenia zwanego „chórem”. Jest to skomplikowany układ gry, którego celem jest

nauczenie aktora całego zestawu czynników określających jakość jego gry i udziału w przedstawieniu.

Ćwiczenie to jest wykonywane przez cztery lub osiem osób (w naszym wypadku ta druga ewentualność nie wchodziła w grę, z powodów zasadniczych). Polega ono na ciągłym kontrolowaniu swojego miejsca w przestrzeni, kolejności gry, dokładnym oddawaniu spojrzenia, współodpowiedzialności za równowagę przestrzeni (koła), precyzyjnym wymierzeniu długości kroków w zależności od zagrania partnera, nieakceptacji byle jakiego odegrania kolegi, odpowiedzialności za współgranie w tym samym rytmie i w tym samym czasie.

Ćwiczenie odbywa się w milczeniu. Jedynie prowadzący wydaje polecenia lub przypomina o zasadach. Podczas wykonywania kolejnych chórów prowadzący odzywa się coraz rzadziej. Wykonanie jest neutralne, to znaczy niczego nie gramy, nie wyrażamy, staramy się jak najprościej wykonywać rzeczywiste, proste czynności. Zaczyna się od założenia maski przez siedzącego uczestnika. Wszyscy (biorący udział lub nie) siedzą na krzesłach ustawionych dokładnie na wycinku koła usytuowanym naprzeciwko tego, które nazwaliśmy kulisami. Każdy z biorących udział w ćwiczeniu wstaje, wymienia spojrzenie z każdym obecnym w sali, spogląda w kierunku punktu w kulisach, do którego ma dojść (jego wybór nie jest przypadkowy i zależy od miejsca siedzenia pozostałych uczestników, w myśl zasady najkrótszej i najprostszej drogi), wybiera sobie kogoś z siedzących, na kogo będzie patrzył w czasie przejścia, idzie w kierunku swojego miejsca w kulisach i jak najprecyzyjniej je zajmuje. Po drodze musi pamiętać, by ominąć koło, nie dotykać ścian ani kolegów i nie tracić kontaktu z widownią, przypomnieć sobie zasadę technicznej pauzy itd.

Po dojściu wszystkich uczestników do kulis opuszczamy głowy, zamykamy oczy i zaczyna się część zwana „podróżą” (rodzaj skoncentrowanej medytacji na stojąco czy też koncentracji na każdym

elemencie naszego ciała, nawet na tym, o którym na co dzień nie myślimy), kończąca się podniesieniem głowy i rozglądaniem się za ostatnim z „podróżujących”. Kiedy ten otwiera oczy, stwierdza, że wszyscy już na niego czekają. Teraz ta właśnie osoba rozpoczyna podchodzenie do stanowisk przy kole. Każdy następny idzie na swoje miejsce w momencie, kiedy otrzyma spojrzenie od poprzedniego. Idący, a następnie ustawiający się (krótko mówiąc, działający) skupia na sobie spojrzenia pozostałych, którzy w tym czasie nie działają. Znow, jak poprzednio, miejsce przy kole wynika z układu stojących w kulisie. Gdy wszyscy już staną wokół okręgu, ostatni przybyły zaczyna właściwy „chór”. Patrząc na partnera stojącego dokładnie naprzeciw niego, robi krok do przodu. W tym momencie asystent włącza muzykę i reflektor prowadzący. Muzyka towarzyszy działającym, dopóki trwa ćwiczenie w samym kole. Reflektor prowadzący oświetla twarz (maskę) działającego; w momencie przekazania spojrzenia oświetlenie przechodzi na tego, który spojrzenie otrzymał. Muzyka zmienia się przy każdym kolejnym ćwiczeniu, jest dla ćwiczących niespodzianką. Najczęściej wybieram utwory muzyki klasycznej, ale czasami jazz lub rock symfoniczny. Chodzi o wymiar dźwięku, który towarzyszy dość powolnym ruchom zamaskowanych, milczących postaci. Muzyka sprawia, że ćwiczenie nabiera doniosłości, a jej obecność staje się elementem jego dramaturgii.

Po pierwszym kroku pierwszego z ćwiczących, który staje się protagonistą, partner stojący naprzeciw robi w jego kierunku krok, będący lustrzanym odbiciem kroku protagonisty. Chodzi o idealnie taką samą długość i trzymanie się osi, po której obaj się poruszają (pamiętajmy o wyklejonych promieniach rozchodzących się ze środka koła, które stają się punktami odniesienia). Obaj (oboje) działający utrzymują przez cały czas ścisły kontakt wzrokowy, więc ocena sytuacji wymaga niezwyklej koncentracji. Jeśli protagonista

zaakceptuje krok partnera jako idealnie równoważący koło, robi następny krok i całe działanie się powtarza, aż do momentu, w którym protagonista przestaje akceptować krok partnera. Wtedy nie robi kroku następnego i przenosi spojrzenie na kogoś stojącego na okręgu, pierwszego po prawej. Niezaakceptowany partner również przenosi spojrzenie na wywołaną osobę. Jednocześnie przechodzi na stronę dotychczasowego protagonisty i ustawia się za nim (po lewej lub prawej stronie). Nowy (ten wywołany z okręgu) protagonista zajmuje jego miejsce naprzeciw protagonisty dotychczasowego. Ten staje się przodownikiem chóru, a odrzucony partner chórzystą. Działania powtarzają się aż do momentu wejścia w ćwiczenie wszystkich uczestników lub niemożności uczynienia następnego kroku bez nadeptnięcia na środek wyklejonego koła. Wtedy wszyscy uczestnicy chóru opuszczają maski, a następnie po kolei wracają na swoje miejsce w kulisach.

Tam zaczyna się następny etap ćwiczenia: powrót na miejsca, na których uczestnicy siedzieli przed rozpoczęciem chóru. Aktorzy wracają na miejsce, improwizując na zadany temat. Jeśli są w masce neutralnej (chuście), improwizacja ma charakter ruchowy, jeśli w maskach charakterystycznych (są to półmaski niezakrywające ust i pozwalające na mówienie), jest to improwizacja z użyciem słów. Celem jest wyrobienie nawyku mówienia czy grania do publiczności, natychmiastowego oddawania spojrzenia, jeśli chcemy usłyszeć odpowiedź albo uruchomić grę partnera, ogywania wszystkich nieprzewidzianych zdarzeń, świadomego wspólnego grania z istniejącymi lub tylko sugerowanymi przedmiotami. Ogólnie rzecz biorąc, chodzi o stosowanie zasad, o których mowa była wyżej. Często na drodze aktorów rozstawiam wtedy różne przeszkody, typu przewrócone meble, rekwizyty, kostiumy, cokolwiek, co trzeba będzie ominąć czy ograć. Nabycie tych umiejętności niemal na poziomie odruchów

przypomina opanowanie umiejętności prowadzenia samochodu czy skomplikowanej techniki sportowej. Chodzi o to, by stosować się do zasad automatycznie, nie skupiając się na nich, a zamiast tego koncentrować na temacie, na postaci i jej charakterze, na sytuacji. To zapewnia jednolitość konwencji. Jest to wczesny, ale bardzo ważny etap nauki gry w masce. Zadania są dość proste, ale właśnie na nich najłatwiej można wskazać błędy i nabyć pewnej swobody mimo ograniczających początkowo zasad.

Po kilku dniach ćwiczeń z chórem i „powrotami” przeszliśmy do techniki zwanej „rodzeniem postaci”. Wszyscy aktorzy mocno przeżywali ten etap: wszak pojawiało się nowe życie, powstawała nieistniejąca dotychczas postać. Technika ta (tak samo, jak i poprzednie ćwiczenia) nie była dotychczas znana moim aktorom.

Spróbuję opisać, na czym ona polega.

Aktor wybiera jedną z postaci z rodziny dell’arte, którą chciałby stworzyć (urodzić). Rozmawiamy o niej, przypominając sobie jej charakterystykę: status społeczny i majątkowy, pochodzenie, wiek, charakter, sylwetkę, wagę, emocje, głos, sposób mówienia, zasób używanych słów, upodobania, sposób poruszania się (krok, rytm), wady i słabostki, poziom inteligencji, umiejętności, najczęściej uprawiane zawody itd. Następnie dobieramy kostium, zwracając szczególną uwagę na obuwie, rekwizyty, wreszcie maskę. Po założeniu kostiumu i wykonaniu makijażu⁶⁰ aktor wstaje ze swojego miejsca na półkolu,

60 Makijaż do maski robi się według pewnych zasad. Ma on uzupełnić charakter postaci i stworzyć z maski i twarzy aktora jedną całość. Konwencja zakłada, że wszystko jest jak najdalej od naturalizmu, a więc twarz aktora również. Na ogół górna warga aktora ukryta jest pod maską, malujemy więc dolną wargę i powierzchnię twarzy poniżej maski oraz powieki górne i dolne aż do wygubienia pod maską. Każda z postaci ma swoje charakterystyczne kolory i kreski rysunku na twarzy. Najczęściej używane kolory: czarny, czerwony i biały.

obdarza wszystkich siedzących spojrzeniem, spogląda w kierunku stołu, na którym rozłożone są maski, wybiera kogoś z siedzących i pozostając w kontakcie wzrokowym z wybraną osobą, udaje się do stołu. Tam bierze w obie ręce odpowiednią maskę („twarzą” do góry, dołem maski do siebie) i – znów w kontakcie z widownią – idzie zająć miejsce na krześle ustawionym na środku wyklejonego koła. Siada na nim, a następnie opuszcza wzrok. Zostaje sam na sam z maską i swoim wewnętrznym wyobrażeniem o postaci, którą ma zamiar „urodzić”. Rozstawia szeroko nogi, opiera łokcie na udach, cały czas trzymając w dłoniach maskę. Taka pozycja pozwala (tak długo, jak jest to aktorowi potrzebne) wpatrywać się w maskę, chłonać jej rysy, wyobrazić sobie siebie z tą maską na twarzy. Następnie zamyka oczy i wkłada maskę. Czasem trzeba mu w tym pomóc, na przykład kiedy mamy do czynienia z peruką czy nakryciem głowy. Kiedy wszystko jest przygotowane, zwiesza tułów między kolanami, kładąc dłonie na podłodze. Chodzi o to, by wszystkie mięśnie tułowia, te wokół kręgosłupa, a przede wszystkim krtań i szyja, były jak najbardziej rozluźnione. Przez chwilę aktor szuka wygodnej pozycji, sprawdzając, czy rzeczywiście czuje to maksymalne rozluźnienie. Następnie, nie zmieniając pozycji, rozpoczyna szukanie głosu postaci. Czyni to, korzystając z wcześniej uzyskanej wiedzy, swojego wyobrażenia na ten temat i podpowiedzi prowadzącego.

Tu chciałbym podkreślić rolę prowadzącego. Od tego bowiem momentu, aż do zakończenia „porodu” i następującej po nim improwizacji, to on prowadzi aktora. Zwykle całe działanie zajmuje około 30–45 minut. W tym czasie prowadzący jest maksymalnie skoncentrowany. Bardzo często jego podpowiedzi, pytania, podsuwane zadania mają decydujący wpływ na powodzenie i poziom całej akcji. Aktor, zwłaszcza jeśli znajduje się w tej sytuacji po raz pierwszy, może o wielu rzeczach nie pamiętać. Umiejętne prowadzenie, aprobata,

trzymanie improwizującego aktora w ryzach konwencji i postaci potrafią nadać jego pracy odpowiedni wymiar. Często prowadzący bywa też wsparciem, dzięki któremu improwizujący nie rezygnuje. Wymaga to oczywiście wzajemnego zaufania i maksymalnej odpowiedzialności ze strony prowadzącego. „Porody” zawsze bardzo wiele go kosztują. Ja jestem po każdej takiej akcji do tego stopnia wyczerpany, jakbym sam improwizował.

Ale wróćmy do naszego „porodu”. Aktor, który siedzi z tułowiem zwieszonym między kolanami, szuka głosu poprzez wydobywanie z siebie różnych odgłosów. Mam tu na myśli wszelkiego rodzaju dźwięki, które wydaje człowiek na różnych etapach rozwoju i w różnych sytuacjach, a więc chrząkanie, kaszel, płacz, kwilenie, gaworzenie, śmiech, krztuszenie się, złorzeczenie, szloch, łkanie, lament, chichot, pomstowanie. Aktor stara się znaleźć odpowiedni rejestr, wysokość, barwę i natężenie głosu. Moje wieloletnie doświadczenie nauczyło mnie, że każdy człowiek potrafi znaleźć wiele, czasem zupełnie dla niego samego niespodziewanych rodzajów głosu. Trudność polega na utrzymaniu tego wybranego. Technika „porodu” pozwala na stopniowe wchodzenie w wybrany głos, a jednocześnie kontrolowanie osiągniętego rezultatu.

W momencie, kiedy słyszę wśród niezbornych dźwięków głos, który mógłby pasować do poszukiwanej postaci, podpowiadam aktorowi gaworzenie (bez słów), podśpiewywanie itp. W końcu głos zostaje znaleziony. Wtedy proszę, by ćwiczący (pamiętajmy, że od chwili założenia maski ma zamknięte oczy!) podnosił się z pozycji, którą zajmuje, aż do pozycji siedzącej, dzieląc to podniesienie na dziesięć odcinków i licząc jednocześnie głośno do dziesięciu. Chodzi o to, by utrzymać znaleziony głos. Wypowiadane kolejno liczby muszą być wypowiadane głośno i bardzo wyraźnie. Czasami zwracam ćwiczącemu uwagę i musi daną liczbę powtórzyć wyraźniej. Zdarza

się, że w miarę liczenia i podnoszenia ciała głos zaczyna uciekać. Wtedy proszę o powrót do poprzedniej liczby i poprzedniej wysokości. Jeśli aktor dojdzie do końca liczenia, nie gubiąc głosu postaci, siada wyprostowany, wypowiadając liczbę „dziesięć”, otwiera szeroko oczy i patrzy na przyglądających się mu kolegów.

W tym momencie zapala się reflektor prowadzący, który będzie towarzyszył ćwiczącemu aż do końca improwizacji. Zaczynam wtedy od przywitania i zapytania o imię postaci, o to, skąd przybyła, czym się zajmuje. Taki miniwywiad pozwala aktorowi na łagodne wejście w improwizację, a jednocześnie kontrolowanie znalezionej głosu. Zwracam się oczywiście do postaci, nie do aktora. Czasami jestem z nią na „ty”, kiedy indziej na „pan/pani”. Stopniowo zaczynam zadawać pytania, które wymagają dłuższych odpowiedzi. Obecni w sali prób na ogół bardzo żywo reagują na ten moment: pojawia się bowiem ktoś nowy, nieznany. Jeśli proces przebiega prawidłowo, nie pamiętamy już o aktorze i jego prywatnej twarzy czy głosie. Koledzy zwykle zachowują się spontanicznie: śmieją się, biją brawo, czasem wykrzykują lub powtarzają słowa postaci, niekiedy zadają dodatkowe pytania. To wspaniały moment dla ćwiczącego, bo bardzo potrzebuje aprobaty. Reakcje publiczności może natomiast wykorzystać w myśl wyćwiczonych w poprzednich ćwiczeniach zasad do budowania i utrwalania znalezionej postaci. Często zdarzają mi się pomyłki, przejęzyczenia lub dziwne słowa czy zwroty, na które koledzy reagują żywiołowo. To też wspaniały materiał do „osadzenia” wątlej przecież wciąż konstrukcji postaci.

Kiedy mamy już wrażenie, że oto naprzeciw nas siedzi postać z krwi i kości, proszę ją, by wstała i zrobiła kilka kroków. W ten sposób prócz głosu pojawia się sposób poruszania, rytm i waga ciała, coś, co nazwałbym zindywidualizowanym temperamentem ruchu. Należy pamiętać, że do elementów kostiumu nadających charakter

postaci należą często sztuczne brzuchy, garby, kutasy, za duże buty lub dziwnie zachowujące się pelerynki, peruki czy inne detale nałożone na prywatne ciało aktora. Tych kilka pierwszych kroków pozwala mu na oswojenie tego początkowo obcego rynsztunku. Staram się, by zadanie wymagało w dalszym ciągu używania głosu. Proszę więc na przykład, by nowo narodzona postać wykonała jakąś najprostszą czynność. Fantazja i temperament aktora, siła jego wiary w siebie są podpowiedzią, jak daleko można pójść. Dobrym sposobem na poznanie postaci jest prośba o zaśpiewanie prostej piosenki, czasem kołysanki, którą śpiewała mama, opowiadanie jakiejś przygody lub bajki, poprowadzenie wykładu itp. Przez cały czas improwizacji staram się pomagać aktorowi w utrzymaniu stworzonego rysunku i rodzaju głosu. Trudność mojego zadania polega na tym, że nawet najbardziej techniczne uwagi muszę wpleść w rozmowę z postacią, a nie z aktorem. Mówienie wprost do ćwiczącego aktora mogłoby zniweczyć jego pracę nad utrzymaniem uzyskanego rezultatu.

Pod koniec dobrze rozwijającej się improwizacji aktor swobodnie przemieszcza się po całej przestrzeni, utrzymuje kontakt z publicznością, potrafi powtarzać charakterystyczne momenty w zachowaniu postaci i wykorzystywać podpowiedzi oraz rekwizyty i nieprzewidziane sytuacje. Kiedy można powiedzieć, że postać rzeczywiście istnieje, proszę ją o wyjście z sali i pożegnanie się z obecnymi. Wcześniej jestem umówiony z aktorem, że za drzwiami zdejmie maskę, a następnie wróci, już prywatnie, do pomieszczenia i usiądzie z powrotem na krześle, na którym zaczynał poród. Zwykle wraca z rozmazanym makijażem, zziębnięty, mokry od potu, często jakby z trochę innej rzeczywistości. Jest to chwila, kiedy proszę go o podsumowanie przebytego doświadczenia. Na ogół, prócz zmęczenia, dominuje szczęście i radość. Aktor najczęściej dziękuje obecnym za ich reakcje i wsparcie, opowiada, że zdarzały się momenty, których nie wymyślił,

kiedy miał wrażenie, że to maska i postać nim kierowała, a nie on nią. Oglądający również wyznają, co im się podobało, co wydawało im się właściwe dla danej postaci, ale też jakie błędy zauważyli. Zwykle jedna dobrze poprowadzona improwizacja wystarczy, by aktor już bez wcześniejszego przygotowania potrafił wrócić do urodzonej postaci. W wypadku tej pracy tak właśnie było. Oczywiście czasami zdarza się, że podczas następnej improwizacji postać się zatracza. Wtedy należy poród przeprowadzić po raz drugi, po uprzednim dokładnym przegadaniu wcześniej osiągniętych rezultatów. Tym razem nie było takiej potrzeby.

Warto podkreślić, że dokładnie tak samo przebiega poród postaci występującej w clownowskim nosie lub bez maski. W tym ostatnim przypadku oczywiście pomijamy etap przyglądania się masce na początku ćwiczenia, bo maską jest ostry, charakterystyczny makijaż. Aktor musi wtedy włożyć więcej wysiłku w pamiętanie o regułach, bo nie czując maski na twarzy, często zapomina o szeroko otwartych oczach czy precyzyjnym celowaniu spojrzeniem. Ciągłe przypominanie o zasadach i korygowanie błędów to rola prowadzącego. Kiedy osiągnięta zostaje odpowiednia dyscyplina, nie ma różnicy w grze aktora w masce i aktora z makijażem.

Najciekawsze jest, że tę samą technikę można zastosować przy tworzeniu postaci rodem z tradycyjnego teatru, nawet realistycznych! Szukanie głosu i fizyczności postaci przebiega dokładnie tak samo. Gramy tylko na innych rejestrach.

W opisany wyżej sposób stworzyliśmy postaci do naszego przedstawienia.

Na końcu pracy załączam wywiad, jaki na temat warsztatów przeprowadziła z aktorami moja asystentka, Kamila Łapicka.

Paweł Krucz pracował nad **Gilem**⁶¹. Pierwowzorem jest oczywiście klasyczny Arlekin, postać znana i szeroko opisana. Jest to służący, najczęściej Pantalona, niezbyt inteligentny, za to niezwykle sympatyczny, raczej sprytny, zręczny i przebiegły; posługuje się dość ubogim językiem. W społeczności miejskiej znalazł się niedawno, pochodzi z podweneckiej wsi, jest blisko natury, utrzymuje ścisły kontakt z pierwotnymi żywiołami, a zwłaszcza z ziemią. Mówi się, że ma w sobie elementy psa, kota, małpy i diabła, a osobowość aktora decyduje, który z nich wychodzi na plan pierwszy. Mam wrażenie, że w Gilu Pawła Krucza dominują pies i małpa. Jest wiecznie głodny. Próbuje imać się różnych prac z marnym na ogół rezultatem (patrz *Sługa dwóch panów*⁶²). Warto tu wspomnieć o jego masce, która na czole ma zawsze czerwony guz. Istnieją dwie teorie na jego temat. Pierwsza mówi, że jest to pozostałość po diabelskim rogu, druga, że jest to guz, który nabija sobie Arlekin, próbując wejść w nieznaną sobie świat. Oczy tej maski są szeroko otwarte, tak jakby chciały zobaczyć cały świat. Wszystkie jej linie sprawiają wrażenie napiętych, naciągniętych. Twarz wygląda – w zależności od okoliczności – na przerażoną, zdumioną, zaskoczoną, napiętą, pazerną lub na twarz człowieka z ogromnym apetytem na to, co widzi. Taka maska zobowiązuje do sprężystości ciała i niezwyklej, wręcz akrobatycznej sprawności fizycznej. Głos postaci jest trochę zwierzęcy, chropowaty, piskliwy, jakby niewykształcony jeszcze do końca. W tym również słychać jego zwierzęce pochodzenie. Nasz Gil, za sprawą Potockiego, bywa czasami bardziej liryczny niż oryginał, zwłaszcza w *Gilu*

61 Jest to zabawne tłumaczenie francuskiego imienia Gilles, które po polsku daje więcej możliwości do śmiesznych skojarzeń.

62 Carlo Goldoni *Il servitore di due padroni*.

zakochanym. Można by się wtedy w nim doszukiwać pewnych elementów Pierrota⁶³.

Szymon Kuśmider zmierzył się z rolą **Kasandra**⁶⁴. Pierwowzorem jest Pantalón, jedna z najbardziej znanych i lubianych postaci dell'arte, kupiec wenecki, właściciel pokaźnego majątku. Jest stary, skąpy, inteligentny, przebiegły, bywa złośliwy; zakochany w swojej córce, dla której zawsze szuka lepszego kandydata na męża, niż ona sobie wybiera. Mimo wieku potrafi wymierzyć kuksańca i ogląda się za spódniczkami. Ma bogate słownictwo, aczkolwiek zdarzają mu się pomyłki, zwłaszcza kiedy chce zaimponować. Ma do dyspozycji służbę, najczęściej Arlekina. Jego skąpstwo jest legendarne. Różne bywają maski Pantalóna, ale ich cechami wspólnymi są: ciemny (na ogół czarny lub ciemnobrązowy) kolor, nos i wszystkie mięśnie twarzy zwiotczałe, zwisające, dotyczy to również powiek. Mimo tej ostatniej cechy oczy są tak wycięte, że spod opadniętych powiek błyska wzrok czujny i kontrolujący wszystko. Maską ta narzuca kształt i sposób funkcjonowania ciała: najczęściej postać przedstawiana jest z garbem i brzuszkiem, ręce są ciężkie, chód starczy (powłóczenie nogami, często w zbyt dużych, rozczłapanych butach), wspomagany opieraniem o laskę czy kij, głos stary, matowy (bywa grany, jakby postać była bezzębna), zwiotczałe policzki wymuszają charakterystyczną artykulację. Również ta maska wymaga od aktora niezwyklej

63 **Pierrot** – postać męska rozślawiona przez francuską pantomimę; biały strój, biała twarz z namalowanymi czarnymi łzami; romantyczny, liryczny kochanek.

64 **Kasander** – imię męskie pochodzenia greckiego, gr. *Κασσανδρος*, *Kassandros*, złożone z członów *kekasmai* – „wyróżniający się” i *anēr*, d. *andrós* – „człowiek”. Por. Jan Grzenia, *Słownik imion*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2002.

kondycji i wytrzymałości fizycznej; pracuje na ugiętych nogach, efekt potęguje przygiętym kręgosłupem.

Ciekawostką jest fakt, że maski Pantalona mogą być używane w wersji kobiecej do zagrania postaci czarownicy.

Paweł Ciołkosz stworzył postać **Doktora** wzorowaną na dell'artowskim Dottore. Rodzina Dottore może używać kilku różnych masek. Kłasy czna składa się jedynie z wydatnego nosa i bardzo wysokiego czoła. Policzki aktor ma wtedy własne. Ciołkosz zdecydował się na maskę Tartaglii, bardzo zabudowaną, z niewielkimi szparkami na oczy, zmuszającą aktora do „zadzierania” nosa. Tartaglia był prawnikiem lub farmaceutą, czyli tak jak każdy Dottore przedstawicielem inteligencji, absolwentem uniwersytetu, najczęściej bolońskiego. To towarzysz i przeciwnik Pantalona, z którym toczył nieustające spory. Bywało, że syn Dottore i córka Pantalona tworzyli parę, co dawało okazję do sporów i perypetii. Głównym atutem tej postaci jest mówienie. Jest skłonny wygłaszać niekończące się mowy na każdy temat, stosując przy tym wyszukany naukowy lub pseudonaukowy język. Uwielbia przemawiać i słuchać się w trakcie przemówień. Najczęściej stosowanym zabiegiem do stworzenia tej postaci jest wyposażenie jej w jakąś wadę wymowy. Może to być jąkanie, lekkie seplenienie, niewymawianie którejs gloski, zacinianie, chropowaty czy zbyt wysoki głos lub powtarzające się powiedzonka, przekręcanie wyrazów albo tworzenie nowych. Mówienie jest jego żywiołem, a taka lekka wada daje nieodparty efekt komiczny. Fizycznie jest bardziej wyprostowany od Pantalona, trochę od niego młodszy, choć już na tyle dojrzały, że zdążył wyhodować sobie brzuszek. Nie tak wielki jak jego towarzysz, ale w połączeniu z płaskostopiem i zupełnie niesportową sylwetką dopełnia on portretu naszego bohatera. Nasz Doktor, wyposażony przez Pawła Ciołkosza w niezwykłą energię i nadzwyczajną umiejętność

wypowiadania się w każdej chwili i na każdy temat oraz – zgodnie z tekstem Potockiego – w każdym języku, zupełnie nie zwraca uwagi na swój strój. Mówi głosem bardzo mocnym, chropowatym i wplata, kiedy się da, swoje powiedzonko: „ale, co ja mogę, co ja mogę!”. Fajtlapowatość postaci wymaga od aktora niemal akrobatycznych umiejętności, bowiem ciągle się potyka lub przewraca, spada z podestu itd.

Paweł Ciołkosz gra w *Paradach* również drugą postać – **Kryspina**⁶⁵ z nowej prapremierowej parady *Gil małżonkiem*. Jest to jedyna postać w przedstawieniu, która nie została „urodzona” metodą opisaną wyżej. Tak jak wcześniej wspominałem, praca nad tą paradą była z założenia odmienna, bo chodziło o zabawę inną konwencją. Dlatego tej postaci poszukaliśmy zwykłym sposobem, a więc analiza – omówienie – próba. Pracę nad tą ostatnią paradą rozpoczęliśmy, dopiero kiedy wszystkie pozostałe były gotowe, żeby maksymalnie skonstrastować ją z poprzednimi.

Joanna Halinowska przygotowała postać **Zerzabelii**. Jest to jedna z dwóch postaci występujących w naszym spektaklu bez maski. Wiąże się to z tradycją takiego właśnie grania *Innamorati*, czyli zakochanych. Twarz przykryta jest całkowicie makijażem: biała cera, wielkie czerwone plamy na policzkach i wydatne usta, ostre, duże rzęsy. Peruka z kwiatami i ptaszkami uzupełniają jej wygląd. Głos dość wysoki. Jak każda zakochana, skłonna do skrajnych emocji. Nieodrodna córeczka tatusia, stąd jest przebiegła, uparta, nieustępliwa, cwana i potrafi pokazać pazury.

65 **Kryspin** – imię męskie pochodzenia łacińskiego, pierwotnie stanowiące zdrobnienie od łac. imienia męskiego *Crispus*, które powstało z przymiotnika oznaczającego „kędzierzawy”, za Wikipedia <http://pl.wikipedia.org/wiki/Kryspin>.

Wreszcie **Piotr Bajtlik** stworzył postać **Leandra**⁶⁶. Jest to postać w *Paradach* złożona. Trudno go bowiem uznać za Innamorato (kochanka) czystej krwi, który jest raczej romantycznym młodzieńcem, najczęściej beznadziejnie zakochanym, zmuszonym pokonać wszelkie przeszkody, by połączyć się z obiektem swoich westchnień. Leander Potockiego ma zaś bardzo wiele cech klasycznego Capitano, czyli Żołnierza Samochwała. Tak samo jak on, robi wokół siebie dużo zamieszania, chwali się wyczynami bojowymi, grozi szpadą, którą więcej macha, niż walczy, dudni potężnym, dźwięcznym głosem (tradycyjnie mówi z obcym akcentem), dowartościowuje się opowieściami na temat zdobywanych serc niewieścich, chodzi wyprostowany, stuka obcasami, a zadarte głowa i nos bywają przyczyną potknięć, kłopotów z rekwizytami i przestrzenią. Jak każdy krewny Papkina, unika prawdziwych starć i chętnie korzysta z cudzego majątku. Jako że Leander łączy w sobie cechy Innamorato z Capitano, zdecydowałem, iż postać grana będzie bez charakterystycznej maski („pancerne”, ostre rysy, geometryczne brwi, długi, również geometryczny, nos), ale zachowa wiele cech Żołnierza Samochwała. Dlatego poprosiłem Piotra Bajtlika o dwa „porody”: najpierw w masce Capitano, a następnie, kiedy udało się stworzyć ostrą i wyraźną postać, w samym makijażu, bardziej w kierunku zakochanego. Powstała dzięki temu mieszanka, o której pisałem wcześniej. Buty, szpada i kostium nawiązują do Samochwała, makijaż jest parodią makijażu Innamorato.

Kiedy wszystkie postaci zostały „urodzone”, przystąpiliśmy do ćwiczeń i improwizacji z ich udziałem. Początkowo były to improwizacje

66 **Leander** – zlatynizowane imię męskie pochodzenia greckiego. Wywodzi się ze złożenia słów *leon* – „lew” i *andros* – „człowiek”. Jego patronem jest święty Leander, za Wikipedia [https://pl.wikipedia.org/wiki/Leander_\(imię\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Leander_(imię)).

dwuosobowe wokół zadanego tematu. Stopniowo zwiększaliśmy liczbę uczestników, aż doszliśmy do udziału wszystkich pięciu postaci. Powtarzaliśmy ćwiczenia chóru i powrotu opisane wcześniej, a następnie doszliśmy do improwizacji tematycznych według założonych miniscenariuszy. Można powiedzieć, że zadanie wyglądało tak, jak w XVIII w. opisywał je Jean-Augustin Desboulmiers:

Jeden z aktorów zapełnia swoją wyobraźnię wszelkimi pomysłami Autora. Poszukuje różnych dróg, którymi może poprowadzić Dialog we wszystkich punktach akcji. Drugi, który ma wziąć udział w tej samej scenie, studiuje ją ze swej strony i zwykle wyobraża sobie całkiem inny sposób ukształtowania Dialogu. I oto mamy tych dwóch Aktorów na scenie, każdy wypełniony swoją postacią i sytuacją. Obaj dążą do tego samego punktu; zobowiązani do sensownych wzajemnych odpowiedzi i związani w sposób oczywisty tymi samymi celami, zmuszeni są, każdy po kolei, do porzucania wybranej drogi, żeby podążać tą, którą chce iść ten drugi. To właśnie nadaje scenie naturalność i prawdę, które najlepszy z pisarzy osiąga jedynie rzadko. Coś się rodzi i jest trafne. W wymyślonym tekście prawie zawsze bywa to zbyt przygotowane, w improwizacji zjawia się jak błyskawica, ponieważ rodzi się w danym momencie⁶⁷.

Ćwiczenia i improwizacje miały oczywiście za cel wypracowanie swobody zachowania, zwłaszcza w sytuacjach niespodziewanych, przy jednoczesnym utrzymaniu postaci. Pilnowałem, by aktorzy mówili właściwym głosem, poruszali się w odpowiedni sposób i znaleźli

67 Jean-Augustin Desboulmiers (1769) *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, t. I, s. 33, za: Ferdinando Taviani i Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte*, Contrastes Bouffonneries 1984, s. 291.

cały arsenał zachowań, które można danej postaci przypisać. Ważne było wyrobienie w nich pewnych nawyków, które przydają się w teatrze typu dell'arte, są prawdziwe dla danej postaci, a jednocześnie mieszczą się w konwencji. Moim zadaniem było między innymi przypominanie aktorom o otwieraniu szeroko oczu (najczęściej zapominali o tym aktorzy bez maski), bardzo starannej artykulacji słowa, patrzeniu w stronę kogoś konkretnego z publiczności w momencie mówienia lub grania, patrzeniu na grającego partnera, reagowaniu na wszelkie nieprzewidziane zdarzenia zarówno na scenie, jak i na widowni, możliwości komentowania bez używania słów, zabawie z zatrzymaniem akcji, by wstawić komentarz itp.

Celem tych działań było wyrobienie w aktorach przeświadczenia, że publiczność jest zwierciadłem, a widzowie ich przyjaciółmi, że to w ich spojrzeniach i reakcjach się przeglądają i ładują ich energią.

Na koniec tego opisu chciałbym zanotować kilka słów o tym, jak trudną sztuką jest granie w masce. Wydawałoby się, że skoro opanujemy wszystkie zasady techniczne, nauczymy się języka maski i damy się – jak chce Ariane Mnouchkine – poprowadzić masce, technika sprawi, że łatwo i przyjemnie będzie nam się kroczyło za postacią. Otóż to niezupełnie tak. Owszem, technika i zasady są niezbędne, ale ciekawe, pełne życia efekty osiąga się, kiedy spotykają się one z osobowością, pomysłowością, temperamentem, koncentracją, spostrzegawczością, inwencją czy umiejętnościami aktora.

I raczej zgodziłbym się z Mario Gonzalezem niż z cytowaną wcześniej Ariane Mnouchkine, kiedy ten powiada: „Maska potrafi zabić, jeśli nie ma nikogo za nią”⁶⁸. Bardzo do tej sytuacji pasują słowa Karoliny Gruszki wypowiedziane zupełnie bez związku z commedią

68 Mario Gonzalez, Program ARTE, <http://www.youtube.com/watch?v=MPv-Lsv093yI>.

dell'arte: „Na scenie stoję ja i to ja proponuję widzom rozmowę, a postać jest tylko moim narzędziem pracy”⁶⁹. Nie bez przyczyny powiada się, że „maska demaskuje”. I rzeczywiście, źle użyta potrafi pokazać wszystkie słabości osoby, która ją włożyła, zarówno fizyczne, jak i intelektualne czy psychologiczne. Maska jest bowiem formą i dopiero jej dokładne wypełnienie zrodzi i pokaże jej piękno. Maska pozwala aktorowi grać tak, jak nigdy w życiu nie zagrałby bez niej. Można niektóre rzeczy wyolbrzymić albo skupić się na drobiazgu, który urasta do rozmiarów całego świata, abstrakcja miesza się z konkretem, czas biegnie inaczej niż w takich samych sytuacjach zagranych realistycznie, rekwizyty i przestrzeń pojawiają się w wyobraźni widza dzięki sugestywnemu gestowi aktora, na dodatek nasyconemu relacją postaci do kreowanej rzeczywistości. Maska potrafi nie tylko śmieszyć, ale też wywoływać wzruszenie czy nawet łzy. Za tą maską jest aktor, który oddaje postaci nieprawdopodobną ilość energii, spala się. Wystarczy zobaczyć każdego z wykonawców chwilę po zdjęciu maski, i to obojętnie, czy zdejmuje ją po długiej improwizacji, czy po krótkiej scenie zagranej w gotowym już spektaklu. Dlatego w tym miejscu chciałbym przypomnieć, że *arte* tłumaczy się nie tylko jako sztuka, ale również jako rzemiosło czy zawodowstwo, i przekazać moim aktorom słowa najwyższego uznania dla ich pracy, wysiłku i zapału, z jakim każdego dnia warsztatów zdobywali nowe umiejętności, wiedzę i kompetencje.

Po dwóch tygodniach warsztatów poświęconych tylko i wyłącznie masce i dell'arte zaplanowaliśmy wraz z choreografem Leszkiem Bzdylem tygodniowy warsztat ruchowy. Założyliśmy, że nie będzie

69 Dorota Wyżyńska, *Alfabet Karoliny Gruszki*, „Gazeta Wyborcza Stołeczna” nr 182, 6.08.2011.

to „nauka kroków” czy praca nad układami choreograficznymi lub akrobatycznymi, ale działania mające na celu uzmysłowić aktorom, jakie są ich ukryte, nie do końca uświadomione zdolności do pracy ciałem. Chodziło o to, by aktorzy nabrali zaufania do własnych umiejętności, nauczyli się współpracować z partnerami, nie zapominając oczywiście o masce i zasadach, które ona narzuca. Dlatego harmonogram pracy w tym tygodniu wyglądał następująco: przed południem – rozluźnienie, rozgrzewka, ćwiczenia indywidualne, których tematem była stabilność, równowaga, sprężystość, zakres ruchu, harmonia, kontakt z podłogą itp., ćwiczenia zespołowe, uczące współdziałania, czytania intencji partnera, odpowiedzialności za działanie i bezpieczeństwo partnera itd. Po południu były to zabawy i etiudy tematyczne, na ogół zespołowe, niekiedy w masce i w postaciach, czasami w masce neutralnej.

Ta trzytygodniowa praca uczyniła z pięcioosobowej obsady zespół. W trakcie warsztatów wszyscy razem pokonywali kolejne przeszkody i stopnie wtajemniczenia w technikę dell’arte i dzięki temu – rzecz ostatnio rzadka w polskim teatrze – kibicowali wysiłkom kolegów i cieszyli się z ich sukcesów. Zaprocentowało to w czasie prób, kiedy schodzący z podestu nie znikali w bufecie, ale siadali na widowni i przyglądali się pracy kolegów, podsuwali pomysły, reagowali żywo na pojawiające się sytuacje. Po skończonej pracy wszyscy długo stali przed teatrem i omawiali to, co zdarzyło się w trakcie próby. Muszę powiedzieć, że taki stan rzeczy był dla mnie źródłem olbrzymiej satysfakcji, zarówno na polu zawodowym, jak i prywatnym.

Próby

Dopiero po warsztatach przystąpiliśmy do pracy nad tekstem Potockiego. Ten etap także różnił się od tego, do czego przyzwyczajeni byli aktorzy, bowiem przygotowanie spektaklu granego w maskach, ale opartego na tekście wymaga specyficznego podejścia. Po zwykłej analizie tekstu przystępujemy do ćwiczenia, które ma wyrobić nawyk mówienia do publiczności oraz patrzenia na mówiącego partnera. Odbywa się to w następujący sposób: aktorzy siedzą obok siebie z twarzą zwróconą do reżysera. Osoba mówiąca tekst kieruje wzrok na mnie (jako przedstawiciela publiczności), pozostali patrzą na niego. Kończący tekst oddaje spojrzenie temu, który będzie mówił po nim. Powoli uczymy się, kto w danym momencie gra. Odkrywamy miejsca, w których spojrzenie się oddaje (bo ktoś zwraca się do partnera), a w których będzie ono „skradzione” (bo ktoś przerywa mówiącemu). Następnie szukamy miejsc, w których spojrzenie będzie oddane na czas reakcji, komentarza lub działania partnera, oraz miejsc, w których akcja biegnie równolegle, momentów typu „na stronie”, a więc kiedy partner nie powinien patrzeć na mówiącego, bo wyglądałoby to tak, jakby go słyszał itp. Wciąż na siedząco wyobrażamy sobie działanie, sytuacje, komentarze itd. Dopiero kiedy można powiedzieć, że znamy tekst na wylot, przystępujemy do prób sytuacyjnych. Zaczynamy bez masek, choć wciąż pamiętamy o zasadach gry w masce.

Trzeba nie tylko znaleźć wszystkie możliwe sytuacje, relacje, motywacje, intencje, emocje, tak jakbyśmy to robili w „normalnym” teatrze, ale też to zagrać. Bo jak już będziemy wiedzieć, co gramy, to wejść maski i zagrają to sto razy mocniej. Pamiętajmy, że zarówno sama maska, jak i gra aktora w masce to forma, którą trzeba dokładnie wypełnić, inaczej powstanie wrażenie formy pustej.

Najtrudniejszy, ale i najbardziej fascynujący jest moment, gdy aktor sam prosi o to, by już założyć maskę. Wkłada ją i nagle to wszystko, co ułożone i znalezione, osiąga wymiar, którego nie umieliśmy sobie wyobrazić.

Oczywiście zdarzają się sytuacje, że osiągnięty już rezultat ucieka. Czujemy, że coś jest nieświeże, trąci sztucznością. Pozornie wszystko jest tak jak trzeba, ale mamy wrażenie, że to jest techniczne, nie ma za tym żywej postaci. Co wtedy? Wtedy trzeba pokornie zdjąć maskę, zejść o poziom niżej i poszukać. I znowu, kiedy uda się tchnąć życie w sytuację czy postać, zapraszamy maskę, której gra zwielokrotni efekt naszej pracy.

Czasami ucieka tylko jeden element, na przykład głos czy sposób chodzenia. Jeśli brakuje energii, wtedy wystarczy podnieść ją na odpowiedni poziom i uciekający element wraca na swoje miejsce.

W miarę postępów w budowie szkieletu przedstawienia aktorzy coraz częściej wybierali próbowanie w maskach: wiedzieli, co mają grać, poznawali coraz lepiej swoje postaci, mieli coraz więcej trafnych (pasujących do konwencji i do postaci) pomysłów. Zdarzało się, że to ja prosiłem ich, żeby zagrali jakąś scenę bez masek albo zupełnie w innej konwencji. To pomagało wychwycić momenty, które pozornie funkcjonowały, ale wymagały jeszcze dopracowania.

Do premiery przedstawienie miało ustawiony kształt, jednak zakładaliśmy, że w miarę jak spektakl będzie krzepł i rozwijał się, w naturalny sposób będziemy otwarci na nowe pomysły czy improwizacje. I tak też się stało. Piszę te słowa po dwudziestu paru spektaklach. Forma przedstawienia jest ta sama, ale szczegóły się zmieniają. Przede wszystkim wykonawcy panują nad swoim materiałem o wiele lepiej niż na początku eksploatacji i potrafią, nie przekraczając ram konwencji i nie niszcząc pracy pozostałych, wprowadzić świeże pomysły lub skorzystać z nieprzewidzianych zdarzeń na scenie czy na widowni.

Żałuję jedynie tego, że przedstawienie grane jest zbyt rzadko i w zbyt dużych odstępach czasowych. W przypadku dell'arte niezwykle ważna jest częstotliwość grania. Aktorzy na próbach wyrabiają sobie pewną kondycję psychofizyczną, której wymaga tego typu teatr i która jest bardzo trudna do utrzymania przez np. trzy tygodnie niegrania. Daje się wtedy zauważyć, że po próbie wznowieniowej najczęściej dopiero trzeci spektakl tryska właściwą energią.

Kończąc ten opis pracy z aktorami, chciałbym stwierdzić, że przygotowanie *Parad* w Teatrze Polskim w Warszawie dało mi dużo satysfakcji nie tylko reżyserskiej, ale również czysto pedagogicznej. Pracując któryś raz z rzędu tą metodą, wciąż zadaję sobie pytanie, czemu żadna ze szkół teatralnych w Polsce (łącznie z uczelnią, w której jestem zatrudniony!) nie wprowadza do swojego programu zajęć z maski dell'arte i improwizacji. Moje doświadczenia pozwalają mi stwierdzić, że nie spotkałem aktora, który przeszedłby tę drogę, nie odkrywając w sobie nowych umiejętności, które na dodatek przydają się nie tylko w pracy nad spektaklami w tej konwencji. Na razie moje pytanie wciąż pozostaje bez odpowiedzi.

SCENOGRAFIA

Przestrzeń

Należy pamiętać, że przedstawienia *commedii dell'arte* u swego zarania grane były na scenach/estradach ustawianych pod gołym niebem. Nie budowano dekoracji ani mebli, a jedynym tłem dla sylwetek aktorów było zawieszane z tyłu płótno, czasem malowany horyzont. Świat wykreowany to świat powstający między wyobraźnią aktora a wyobraźnią widza.

Początkowo *Parady* miały być grane w Teatrze Stanisławowskim w Łazienkach. Jednocześnie dyrekcja teatru wyraziła życzenie, żeby zaprojektować scenografię w sposób pozwalający na objazd przedstawienia. Wraz ze scenografką Weroniką Karwowską musieliśmy sprostać tym założeniom.

Postanowiliśmy, że zbudujemy przestrzeń, która pasowałaby do Sceny Stanisławowskiej, a jednocześnie mogła być „wstawialna” w każde inne miejsce, w które przyjdzie nam pojechać. Od początku myśleliśmy o drewnianym podeście przypominającym stare podesty jarmarczne, takim, który sam w sobie miałby charakter, a jednocześnie dawał dużo możliwości sytuacyjnych. Niełatwo jest połączyć maksymalną prostotę z obsługą wielu funkcji, które taki podest miałby spełniać. Ostatecznie powstał projekt podestu o powierzchni 4×4 metry, podniesiony w stosunku do podłogi o 45 cm, ale w sposób ażurowy (na 9 grubych drewnianych podstawach). Na nim, w tylnej jego części, na ostatnim metrze głębokości zbudowaliśmy drugi poziom o wysokości 2 metrów. Dzięki temu umożliwiliśmy granie na dwóch wysokościach i uzyskaliśmy zamknięcie, które wypełnione

zostało pięcioma malowanymi kurtynkami, sukcesywnie ukazującymi się wraz z kolejnymi paradami. Na górny podest można wejść po dwóch drabinach: jedna jest sznurowa, widoczna dla publiczności – z prawej strony podestu, patrząc od strony widowni – druga drewniana, ukryta za kurtynkami, a więc niewidoczna.

Ta dość prosta w swojej formie konstrukcja daje pole do wielu działań aktorskich, a mianowicie:

- grania na trzech poziomach (podest dolny i górny oraz podłoga wokół podestu),
- wejść z różnych kierunków (zza kurtynek; z podłogi wokół podestu; znienacka na górny podest przy wykorzystaniu tylnej drabiny; spod podestu, między podstawami, na których stoi itd.),
- niezwykle dynamicznej akcji na stosunkowo małej powierzchni (zeskoki, zsunęcia, wymyki, zjazd na linie z górnego podestu na dolny możliwe dzięki akrobatycznej sprawności fizycznej aktorów).

Pracownie teatralne wzmocniły i ustabilizowały drewnianą konstrukcję, tak by pięcioro aktorów wykonujących dynamiczne ewolucje miało zapewnione bezpieczeństwo. Górny podest uzupełniono o poręcz, która nie tylko zabezpiecza przed upadkiem, ale jest też jednym z elementów okrętu w *Kalendarzu starych mężów*.

Do momentu, kiedy plany zakładały występy w Łazienkach, wejścia spoza podestu miały się odbywać zza kulis na scenie. Aktorzy mieli też wykorzystywać wszystkie inne możliwości pojawienia się na scenie, a więc przez boczne wejścia, łoże, fosę orkiestrową, balkony.

Gdy okazało się, że będziemy robić przedstawienie na małej scenie Teatru Polskiego, stanęliśmy wobec konieczności dostosowania naszego projektu do zupełnie innej przestrzeni. Na szczęście sam podest nie wymagał przeprojektowania i ostatecznie powstała konstrukcja zgodna z naszym pierwotnym zamiarem, którą można wstawić

praktycznie w każdą przestrzeń choćby niewiele większą niż ona sama. Zmianie uległo jedynie myślenie o wejściach. Z powodu braku stałych kulis na małej scenie wstawiliśmy dwie składane zastawki, zaprojektowane tak, by umożliwić korzystanie z dwojga drzwi znajdujących się w tej sali, po obu stronach w głębi. Rozwiązało to problem komunikacji tylnej (korytarzem za ścianą pomieszczenia), jako że po ustawieniu podestu przy tylnej ścianie małej sceny pozostało 50 cm wolnej przestrzeni. Chciałbym w tym miejscu nisko ukłonić się moim aktorom, którzy muszą w takiej ciasnocie przebywać w czasie trwania całego przedstawienia! Tam się przebierają, przygotowują do wejścia, pomagają kolegom będącym na scenie, np. przytrzymując w odpowiedni sposób kurtynki czy podając rekwizyty.

Pragnę też wyrazić wdzięczność dyrekcji teatru, warsztatom technicznym i okolicznościom, które sprawiły, że dość wcześnie ustawiono całą konstrukcję. Dzięki temu mogliśmy próbować we właściwych warunkach, co było niezwykle istotne zwłaszcza w scenach wykorzystujących elementy akrobatyczne.

Kostiumy

Wybór kostiumu był przedmiotem dosyć długich dyskusji i rozważań. Braliśmy pod uwagę kilka możliwości: klasyczny kostium dell'arte wzorowany na historycznych postaciach tego gatunku, współczesny kostium nienawiązujący do pierwowzoru lub ponadhistoryczny, bazujący jednak na założeniach oryginału. Biorąc pod uwagę fakt, że przedstawienie miało być grane w klasycznych maskach, a jednocześnie pamiętając o pastiszowym charakterze tekstu, wybraliśmy tę ostatnią opcję. Postaci nawiązywały więc do swoich klasycznych prototypów, ale zabawa polegała na tym, by zaprojektować kostium

odpowiadający charakterowi i tradycji danej postaci, tyle że z wykorzystaniem współczesnych elementów i materiałów.

Kasander – aktorowi dodaliśmy olbrzymi brzuch i garb oraz pokazanych rozmiarów przyrodzenie. Te elementy są ukryte pod właściwym kostiumem, ale wyraźnie kształtują sylwetkę i narzucają sposób poruszania się postaci. Ubrany jest w bordowy kostium z materiału przypominającego jedwab, stanowiący jedną całość, ze spodniami sięgającymi do pół łydki i wykończony żabotem tego samego koloru w ciemniejszym odcieniu. Na to wkłada lekki płaszczyk przypominający wschodni, zdobny szlafrok. Jeśli chodzi o obuwie, ma do dyspozycji dwie pary: ciężkie stare buty lekko za duże, gdy akcja dzieje się „na zewnątrz” oraz tzw. papcie cycki – welurowe kapcie ozdobione guzikami przypominającymi sutki. dopełnieniem kostiumu jest pas-piterek i kij-laska o wymyślnej gałce w kształcie małych pośladek. Na głowie aktora – peruka z długich do ramion, rzadkich, siwych włosów. Kostium inspirowany klasycznymi rycinami przedstawiającymi Pantalona, warunkuje sposób poruszania się aktora i nawiązuje do wieku, stanu majątkowego i słabostek postaci.

Gil – nawiązaniem do pierwowzoru są obcisłe spodnie w białoczarne romby. Góra to koszulka typu T-shirt zmieniana do każdej parady: różowa do *Gila zakochanego* i *Gila małżonkiem*, niebieska, przypominająca piłkarską w *Kalendarzu starych mężów*, biała z napisem „I ♥ New York” w *Podróży Kasandra do Indii*, czerwona z wizerunkiem niedźwiedzia w *Kasander demokratą*. Ma skarpetki nie do pary: jedną białą, drugą czarną, i tenisówki. Na głowie nosi czapkę pilotkę. Dodatkowym elementem jest ruchomy czerwony pompon na rzepy, który aktor przypina sobie w różnych miejscach w kolejnych paradach, w których bierze udział. Kostium pozwala na bardzo

trudne i wymagające numery akrobatyczne i gimnastyczne, podkreśla ubóstwo Gila, a zmiany koszulek nie tylko nawiązują wizualnie do tematu danej parady, ale też pozwalają aktorowi na włożenie na siebie suchej koszulki w miejsce przepoconej.

Kostium **Zerzabelli** to połączenie laleczki i rokokowej damy, niepozabawiony szczypty współczesności. Trykocik z dużym dekoltem jest różowy i ozdobiony truskaweczkami, spódnica z czarnego szyfonu przypomina rozbudowaną paczkę baletową, do tego białe pończochy i współczesne różowo-białe buty typu trampki, ale na obcasiku. Bluzeczka wzdłuż dekoltu i przy rękawkach ozdobiona jest koronkami, koronkowe są też mankiety na gołych nadgarstkach. Całość wieńczy okazała peruka w kolorze białoróżowym, uczesana w stylu rokoko, ozdobiona kwiatami i kolorowym ptaszkiem. Dodatkiem są trzy torebki w różnych kolorach, wszystkie w absurdalnym kształcie damskiego gorsetu. Kostium odzwierciedla pozycję i charakter postaci: córka tatusia, ale mająca własny gust i potrafiąca pokazać pazurki.

Leander ubrany jest głównie w skórę: skórzane, motocyklowe spodnie i takąż kurtkę obszytą różnymi pseudowojskowymi szamerunkami, wykończoną epoletami. Kurtka ma wszyte szerokie bary, a spodnie wypchany tyłek. Koszulka pod kurtką jest w wojskowych kolorach, tzw. moro. Przy boku nieodłączna szpada, a na głowie czerwony beret z zadziwiającym piórkim w tym samym kolorze. Kruczoczarna peruka z długim warkoczem i z lokiem na czole uzupełniona jest malowanymi wąsami i bródką. Buty wysokie skórzane typu muszkieterskiego z ostrogami. Wszystko razem ma opowiadać o typie postaci, w której hormony walczą z wojskową mentalnością.

Doktor, jak to *Dottore*, zupełnie nie przywiązuje wagi do swojego wyglądu. Ważne są idee, a nie strój, więc garnitur lata świetności ma dawno za sobą, sandały nie pasują do garnituru, nie szkodzi, skarpetki nie do pary i trochę dziurawe, no cóż..., stara, wytarta, skórzana teczka. Peruka to zmierzwione, rzadkie, siwe włosy, oczywiście nieuczesane. To obraz kogoś, kto żyje tym, co mówi, a nie tym, jaki jest. Pod koszulą sztuczny brzuszek.

Kryspin to jedyna nowa postać pojawiająca się w prapremierowej, ostatniej paradzie. Trudno tu było o pierwowzór rodem z *dell'arte*. Jako że ostatnia parada rozegrana została jako demontaż teatru, trochę na granicy sceny i garderoby, uznałem, że może się w niej pojawić postać z innego teatru. Kryspin ma w sobie coś z lowelasa i tak też został ubrany: czerwone, błyszczące, krzykliwe trzewiki, wąskie spodnie w kratkę, dopasowana cienka marynareczka na goły tors, gruby złoty łańcuch na szyi.

Warto odnotować, że na etapie prób jedynie kostiumy wzbudziły wątpliwości dyrekcji teatru. Uwagi dotyczyły tego, że kostiumy nie są dosłownie klasyczne i tego, że liczne kolorowe szczegóły mogą zniknąć na tle również kolorowych kurtynek. Na szczęście mimo początkowych obaw kostiumy według projektów Weroniki Karwowskiej skierowano do realizacji i decyzja ta okazała się słuszna. Kostiumy są wyraziste, dowcipne, nie udają klasycznych, wręcz przeciwnie – pachną współczesnością, ale znający się na rzeczy widz wytrópi nawiązania do klasyki. Kolory są odpowiednio dobrane, wcale sobie nie przeszkadzają.

Kurtyнки

Jak już wspomniałem wcześniej, każda z parad rozgrywana jest na innym tle. Kurtyнки odsuwane są przez aktorów w czasie kupletów śpiewanych między paradami.

- *Gil zakochany* – biała gałąź z kilkoma czerwonymi kwiatami na czarnym tle, przypomina trochę japońskie malarstwo.
- *Kalendarz starych mężów* – wielka ośmiornica na niebieskim tle.
- *Podróż Kasandra do Indii* – architektura miejska w perspektywie, kolorowy rysunek, przypomina stare sztychy.
- *Kasander literatem* – podłoga w białą-czarną szachownicę.
- *Kasander demokratą* – białe chmurki na czerwonym tle.
- *Gil małżonkiem* – to jedyna parada bez kurtyнки w tle: ponieważ rzecz rozgrywa się na pograniczu rzeczywistości i fikcji, sceny i garderoby, wszystkie kurtyнки są odsłonięte i widzimy tylną, gołą ścianę teatru.

Rekwizyty

Rekwizytów jest naprawdę niewiele. Weszły do spektaklu tylko te niezbędne. Konwencja pozwala na doskonałą zabawę z rekwizytami sugerowanymi, które fizycznie nie istnieją, a rodzą się jedynie w wyobraźni widza. Te realnie istniejące to:

- Parasol.
- Gruszka do lewatywy (obie te rzeczy służą w *Kalendarzu starych mężów* jako absurdalna wizualizacja łodzi żaglowej, na której Kasander przy pływa na okręt piracki).

- Mała flaga piracka – czerwona, żeby ją było dobrze widać na czarnym tle (w tej samej paradzie Gil przyczepia ją na szczycie konstrukcji, czyniąc z podestu okręt).
- List od Leandra do Zerzabelli w formie rulonu, pojawiający się na podeście dzięki sznurkowi, do którego jest przywiązany.
- Rozpoczęta robótka (odrobina wełny i dwa druty) Zerzabelli w *Kasandrze demokratą*.
- Stół, przybory do demakijażu, półmisek z prawdziwymi kanapeczkami w *Gilu małżonkiem*.

Światła

Zarówno podczas improwizacji warsztatowych, jak i na etapie prób stosowaliśmy reflektory prowadzące. O roli światła przy narodzinach postaci, przy wydobyciu spojrzenia aktora pisałem w części dotyczącej warsztatów poprzedzających próby do przedstawienia.

Oświetlenie dwupoziomowego podestu nieposiadającego kulis (a co za tym idzie możliwości świecenia bocznego) samo w sobie nie jest najłatwiejsze. Jeżeli do tego dodamy problem oświetlenia maski bez wywoływania efektu okropnych cieni na horyzoncie, to będziemy mieli pojęcie o wyzwaniu, przed jakim stoimy przy tego typu przedstawieniu.

Przypomnijmy, że oczy aktora – a więc jego najskuteczniejsza broń – ukryte są w bryle maski. Nawet najlepiej dopasowana maska i jak najdokładniej wycięte otwory na oczy nie dadzą zadowalających efektów, jeśli źrenice nie zostaną odpowiednio oświetlone. Optymalnym sposobem na pokazanie maski jest reflektor prowadzący, najlepiej po jednym na każdego aktora będącego na scenie i to nie

z góry, ale z naprzeciwnika. Ponieważ ani warunki techniczne, ani ekonomiczne nie sprzyjały takiemu rozwiązaniu, zdecydowaliśmy się zbudować umieszczoną przed podestem rampę, składającą się ze stojących w szeregu siedmiu reflektorów (pary), każdy na specjalnie przygotowanym klocek-stojaku. Są one ustawione tak, by świecić w maski na różnych głębokościach podestu. W przypadku maski bardzo istotne jest to, by nie świecić na nią z góry, bowiem jeszcze bardziej niż żywa twarz odwdzięcza się wtedy okropnymi cieniami pochodzącymi z brwi i innych wypukłości. Rampa oświetla maski aktorów znajdujących się na dolnym podeście. Kiedy natomiast aktorzy wchodzi na górny, oświetlani są reflektorami znajdującymi się na ich wysokości, nad głowami widzów. Światło na maski jest światłem podstawowym, pojawiającym się zawsze, kiedy na podeście są postaci. Kiedy aktorzy śpiewają kuplety pomiędzy poszczególnymi paradami, są bez masek i występują poza rolą. Wtedy rampa jest zgaszona.

Poza światłem rampy używamy reflektorów z góry, z boku i światła kontry. Są to aparaty, które tworzą klimat każdej z parad oraz likwidują ostre cienie powstające na kurtynkach od dolnego światła rampy. Na ogół są to światła jasne i ciepłe. Wyjątkiem jest *Kalendarz starych mężów*, w którym zależało nam na stworzeniu atmosfery burzy na nocnym morzu. Prócz mocno zoporowanych światel przednich użyliśmy kilku niebieskich kontr, a dodatkowo zaprogramowany reflektor przesuwiał w regularnych odstępach ostrą plamę światła, tak jak czyni to latarnia morska. Drugim „efektem specjalnym” jest gwałtowne migotanie wielu światel (efekt błyskawicy) połączone z dymem na wejście rozwścieczonego Leandra w *Kasandrze demokratą*.

Innym typem światła jest niebieskie światło skierowane z góry na pulpity trojga muzyków.

W przedstawieniu nie ma blackoutów. Od momentu, gdy zapala się światło na początku, aż do zejścia aktorów po ukłonach, wszystko

jest oświetlone. Jest to zgodne z zasadą spektaklu, w którym całość rozgrywa się na oczach widza. Publiczność widzi wejścia, zejścia, przejścia, przygotowania, odsłanianie kurtynek, ba, poprawianie ich w trakcie akcji, jeśli się przesunęła lub niepoprawnie ułożyła. Jest w przedstawieniu taki moment, kiedy bawimy się tą zasadą. Po kupiecie przed *Kasandrem demokratą* wszyscy aktorzy prócz Szymona Kuśmidra znikają, a ten lekko wskakuje na podest z maską na czole, nie na twarzy, z wyprostowaną sylwetką i prywatnym uśmiechem. Nie jest Kasandrem, jest aktorem gotowym do wejścia w rolę. Staje na środku podestu, rozgląda się po widowni i tajemniczo się uśmiecha. Patrzy, czy nie ma nikogo z kolegów, i dopiero po dłuższej chwili sięga po maskę, nakłada ją wolnym ruchem na twarz, jednocześnie przybierając pozę Kasandra, garbi się i ugina kolana. Przemieniony w Kasandra mówi tekst Potockiego, który w pewnym sensie odnosi się również do bieżącej sytuacji teatralnej: „Jestem sam. Skorzystajmy z tego sprzyjającego monologu...”. W trakcie tego wolnego nakładania maski odzywa się muzyka i jednocześnie powoli zapala się światło dolnej rampy. W czasie jednego gestu widzowie są świadkami przemiany aktora z prywatnej osoby w postać i uruchomienia całej maszyny teatralnej. Na każdym z zagranych dotychczas przedstawień ten króciutki moment wywołuje zainteresowanie i reakcje publiczności. Kuśmider często się nimi bawi i utrzymuje widzów w niepewności: czy aktor zapomniał włożyć maskę, czy może zaczyna się coś, czego jeszcze nie rozumiemy?

MUZYKA

Przygotowując się do realizacji *Parad*, poczyniliśmy z kompozytorem Tomaszem Bajerskim pewne założenia. Pierwszym z nich było, by muzyka (zarówno śpiewana przez aktorów, jak i grana na instrumentach) wykonywana była na żywo. Charakter spektaklu wykluczał jakiegolwiek nagranie, mikrofony czy przetworzenie elektroniczne. Drewniany podest, maski i sposób gry wymagały kreatywnej obecności żywych muzyków zdolnych do interakcji z aktorami oraz tradycyjnych instrumentów. Drugim założeniem było użycie muzyki w dwóch płaszczyznach: śpiewanych kupletów (rozdzielających poszczególne parady, komentujących właśnie obejrzane zdarzenia lub zapowiadających to, co się za chwilę stanie) oraz muzyki ilustracyjnej.

Komponując muzykę do kupletów, Tomasz Bajerski założył, że powinna ona współgrać z rzeczywistością teatralną. Uznał, że idealną formą, która mogłaby spełnić te oczekiwania, jest forma kanonu. Polifoniczna, ale podlegająca rygorowi ścisłego powtórzenia linii melodycznej z opóźnieniem kilkutaktowym. Taki zabieg (stosowany głównie w muzyce baroku) powoduje u słuchacza pewnego rodzaju zaburzenie w odbiorze zarówno muzyki, jak i tekstu, ale jednocześnie buduje wyjątkowe napięcie oraz wzmacnia dynamikę, zmuszając odbiorcę do zwiększonej koncentracji. Pozwala na uzyskanie wrażenia bogactwa dźwięku, co jest istotne przy małej liczbie wykonawców.

Zarówno w kupletach, jak i pozostałej warstwie muzycznej spektaklu aktorom towarzyszą trzy instrumenty: klarnet, fagot i perkusja.

Klarnet – potrafi wydobyć szczególnie smutek i nostalgię (np. w przypadku Gila w *Gilu zakochanym*), a jednocześnie być ostrym, wręcz agresywnym „współaktorem” scenicznych działań.

Fagot – groteskowo prześmiewczy, ale też potrafiący w sposób niezwykle tajemniczy zapowiadać zdarzenia lub je komentować.

Instrumenty perkusyjne: od werbla, nieocenionego w scenie rewolucji, po drobne, różnorodnie brzmiące, nadające poszczególnym scenom kolorytu „przeszkadzajki”: na przykład odsłanianie kurtynek, którym przypisaliśmy ich terkotkobrzmiący dźwięk, czy lecąca w powietrzu szpada, której lot, jak i osiągnięty cel miały konkretne brzmienie i wyraz, wreszcie kopnięcia, ciosy, upadki i wiele innych sytuacji, zwłaszcza związanych z markowanymi, nieistniejącymi rekwizytami.

Bajerski wykorzystał jeszcze jedną ciekawą technikę kompozytorską, funkcjonującą głównie w muzyce współczesnej, a mianowicie aleatoryzm. Polega on na improwizacji muzycznej w określonych i założonych z góry ramach. Do tego typu zaprojektowanej improwizacji uciekliśmy się w *Kalendarzu starych mężów*, kiedy Gil walczy z falami na wzburzonym morzu. Aktor, jego gra oraz emocje określają i wyznaczają przebieg, gęstość i dynamikę pojawiających się i w określony sposób improwizowanych dźwięków.

Oczywiście obecność tego typu muzyki wymaga doskonałego zgrania instrumentalistów z aktorami. Poświęciliśmy na to kilka prób. Aktorzy i muzycy uczyli się siebie nawzajem, nabierali nawyku traktowania drugiej strony jak partnerów w dialogu. Ta koncentracja i współpraca jest widoczna w każdym zagrany spektaklu.

Moja wieloletnia współpraca z Tomaszem Bajerskim zaowocowała czymś, co moglibyśmy nazwać naszym wspólnym językiem czy kodem porozumienia. Bajerski twierdzi, że w pracy ze mną nie ma mowy o muzyce „do wyciszenia”, czyli komponowania długich fragmentów na tak zwaną zakładkę, kiedy to w zależności od czasu trwania sceny można w każdym momencie muzykę wyciszyć. Zwłaszcza w spektaklu tak precyzyjnie zbudowanym jak *Parady*,

gdzie współpraca muzyków i aktorów jest bardzo istotna, wymagam od kompozytora zaprojektowania takiego motywu lub frazy, żeby zgadzała się czasowo od początku do końca i współgrała z tym, co dzieje się na scenie. Wtedy okazuje się, że muzyka nie przeszkadza aktorom, a wręcz pomaga, stając się organicznym elementem spektaklu. Aktor winien ją najpierw usłyszeć, zrobić pauzę, niejako „wpuścić” w swoją przestrzeń, a następnie z nią współgrać.

Wydaje się, że tym razem to zadanie zostało wykonane. Muzyka Tomasza Bajerskiego nie tylko tworzy atmosferę spektaklu, jego nastrój, ilustruje działania, gesty, sytuacje, ale komentuje, polemizuje z grą aktorską i przede wszystkim porządkuje i strukturyzuje przedstawienie.

ZAKOŃCZENIE

Kończąc opis pracy nad przygotowaniem przedstawienia *Parady* w Teatrze Polskim w Warszawie, chciałbym krótko wymienić problemy, wobec których stanąłem, kiedy zdecydowałem się na reżyserię tego spektaklu.

Nigdy dotychczas w życiu zawodowym nie zdarzyło mi się po raz trzeci przygotowywać tego samego tytułu. Tym razem tak właśnie było: po raz pierwszy wyreżyserowałem *Parady* w Teatrze Atlantis w Warszawie w roku 1996, po raz drugi (w języku oryginału) w roku 1997, jako przedstawienie dyplomowe w szkole teatralnej w Rabacie.

To niełatwe doświadczenie. Trudność polega na tym, że ciężko zapamiętać to, co się udało czy sprawdziło w poprzednich realizacjach, a musiało się coś udać, skoro pozwoliłem sobie po raz trzeci po tytuł sięgnąć. Z drugiej strony istnieje coś takiego jak strach przed powtarzaniem się, czyli tzw. odcinaniem kuponów. Chciałoby się stosować zasadę wiecznego debiutanta i idąc do walki, zapominać o wszystkim, co się dotychczas wyćwiczyło.

Co zatem nowego pojawiło się w tej realizacji w stosunku do poprzednich?

- inny układ tekstu, głównie z powodu nowej, prapremierowej parady *Gil małżonkiem*, która stała się zaczynem myślenia o całości,
- pięcioosobowa obsada (poprzednio – cztery osoby w Warszawie i kilkunastoosobowa grupa studencka w Rabacie),
- inne maski,
- inaczej pomyślana muzyka z orkiestrą na trzy instrumenty.

Aktorzy nieprzygotowani do pracy w konwencji dell'arte

Uważam, że absolwenci polskich uczelni teatralnych wiele tracą przez to, że nie mają w czasie studiów zajęć z maski i z improwizacji w masce. Na szczęście spotkałem się ze zrozumieniem dyrekcji teatru i mogłem zorganizować trzytygodniowe warsztaty, nim przystąpiłem do prób nad przedstawieniem. Ten etap pracy opisałem dość szczegółowo, gdyż uważam go za najistotniejszy w przygotowaniu spektaklu. Trafiłem ponadto na wspaniale zmotywowanych, chłonnych i zdyscyplinowanych aktorów, którzy stworzyli zespół napędzany wzajemną życzliwością i chęcią współpracy. Dzięki nim i gronu moich współrealizatorów ta trudna praca dała mi dużo satysfakcji.

Warunki przestrzenne na małej scenie Teatru Polskiego

Realizacja spektaklu w Teatrze Polskim zamiast w Teatrze Stanisławowskim postawiła nas przed nowymi wyzwaniami, natury zarówno technicznej, jak i artystycznej. Przestrzeń małej sceny Teatru Polskiego ma odmienny charakter, a brak komunikacji za wstawionym podestem wymusza inną relację scena-widownia. Na szczęście założenia poczynione na wstępie, by przedstawienie nadawało się do zagrania wszędzie, pozwoliły szybko odnaleźć się w nowych warunkach.

Warunki finansowe teatru

Podejrzewam, że gdyby dyrektor administracyjno-ekonomiczny teatru mógł przeznaczyć choćby niewielką sumę na zatrudnienie reżysera światła, efekty jego pracy byłyby lepsze niż to, co mnie udało się stworzyć. Mimo tych trudności zespół techniczny Teatru Polskiego stanął na wysokości zadania. Nasza współpraca układała się świetnie, a w jej wyniku powstał plan świecenia, który po kilku próbach z rampą opisaną przeze mnie w rozdziale na temat światła został zaakceptowany i zrealizowany.

BIBLIOGRAFIA

- Andrzej Banach**, *Wybór maski*, Wydawnictwo Literackie, Wrocław 1984.
- Jean-Augustin Desboulmiers** (1769) *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, t. I, p. 33, za: *Ferdinando Taviani* i *Mirella Schino*, *Le secret de la Commedia dell'Arte*, Contrastes Bouffonneries 1984.
- Zygmunt Gloger**, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. III, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 77.
- Krystyna Miłobędzka**, *Gdzie baba siała mak – gry słowne dla teatru*, Biuro Literackie, Wrocław 2012.
- Jan Potocki**, *Recueil de parades représentés sur le théâtre de Łańcut dans l'année 1792*, Warszawa 1793 – wydanie bez podania autora ani wydawcy.
- Jan Potocki**, *Parady*, przeł. Józef Modrzejewski, Czytelnik, Warszawa 1966.
- François Rosset**, **Dominique Triaire**, *Jan Potocki. Biografia*, przeł. Anna Wasilewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006.

CZASOPISMA

- Barbara Majewska-Maszkowska**, *Teatr w Łańcucie*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, nr 3–4.
- Jan Potocki**, *Gil małżonkiem. Ciąg dalszy Gila zakochanego, parada w jednym akcie prozą*, przeł. Anna Wasilewska, w: „Literatura na Świecie” 2010, nr 7–8.
- Dominique Triaire** (Université Paul-Valéry, Montpellier), wystąpienie na Kongresie Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów

Francuskich, 7 lipca 1998, w: Dominique Triaire, *Le théâtre de Jean Potocki*, w: „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1999, nr 51, s. 155–178, przeł. Edward Wojtaszek.
Dorota Wyżyńska, *Alfabet Karoliny Gruszki*, „Gazeta Wyborcza Stołeczna” nr 182, 6.08.2011.

STRONY INTERNETOWE:

Ariane Mnouchkine

www.theatre-du-soleil.fr

Wikipedia

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Kryspin>

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Leander_\(imię\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Leander_(imię))

Mario Gonzalez, Program ARTE

<http://www.youtube.com/watch?v=MPvLsv093yI>

SPIS ILUSTRACJI

Ilustracja na okładce: Maski przygotowane do zajęć warsztatowych (fot. Maciej Głowacki)

1. Przygotowanie odlewu twarzy Szymona Kuśmidra przez Tadeusza Znosko (fot. Bożena Wojtaszek), s. 107
2. Zdejmowanie gipsowego negatywu z twarzy Pawła Ciołkosza (fot. Bożena Wojtaszek), s. 107
3. Trzy schnące negatywy gipsowe Pawła Krucza, Szymona Kuśmidra i Pawła Ciołkosza (fot. Bożena Wojtaszek), s. 108
4. Gliniany model maski Kasandra na odlewie twarzy Szymona Kuśmidra. W tle fotografia maski klasycznej powstałej w pracowni Amleto i Donato Sartorich (fot. Bożena Wojtaszek), s. 108
5. Joanna Halinowska przymierza maskę przed ćwiczeniem (fot. Maciej Głowacki), s. 109
6. Piotr Bajtlik, Szymon Kuśmider i Joanna Halinowska przed startem do improwizacji (fot. Maciej Głowacki), s. 109
7. Joanna Halinowska udająca się do wyznaczonego punktu w kontakcie z widownią (fot. Maciej Głowacki), s. 110
8. Szymon Kuśmider (tyłem), Piotr Bajtlik i Joanna Halinowska w improwizacji zbiorowej (fot. Maciej Głowacki), s. 111
9. Powrót na miejsca po improwizacji. Reflektor prowadzi asystentka Kamila Łapicka, siedzi reżyser Edward Wojtaszek (fot. Maciej Głowacki), s. 111
10. Ćwiczenie zwane „podróżą”. Maską neutralną (fot. Maciej Głowacki), s. 112
11. Wygaszenie chóru (fot. Maciej Głowacki), s. 112

12. Improwizacja zbiorowa w czasie powrotu po chórze (fot. Maciej Głowacki), s. 113
13. Szkic wyklejonej na podłodze sali prób przestrzeni ćwiczeń, s. 113
- 14 i 15. Praca nad dopasowaniem makijażu do maski. Paweł Krucz (Gil), scenografka Weronika Karwowska i reżyser Edward Wojtaszek (fot. Wiśłomira Nicieja), s. 114
16. Szymon Kuśmider – makijaż przed założeniem maski Kasandra (fot. Wiśłomira Nicieja), s. 115
17. Szymon Kuśmider – makijaż po założeniu maski Kasandra (fot. Wiśłomira Nicieja), s. 116
18. Próba sytuacyjna w sali prób. Szymon Kuśmider (Kasander) (fot. Wiśłomira Nicieja), s. 117
19. Próba kupletu nr 4 (fot. Wiśłomira Nicieja), s. 118
20. Próba *Kasandra literatem*. Szymon Kuśmider (Kasander), Joanna Halinowska (Zerzabella), Piotr Bajtlik (Leander) i Paweł Ciołkosz (Doktor) (fot. Wiśłomira Nicieja), s. 118
21. Szymon Kuśmider z podniesioną maską – sytuacja przejściowa do *Kasandra demokratą* (fot. Wiśłomira Nicieja), s. 119
22. Joanna Halinowska (Zerzabella) i Paweł Krucz (Gil) w *Gilu zakochanym* (fot. Robert Jaworski), s. 120
23. Szymon Kuśmider (Kasander), Joanna Halinowska (Zerzabella), Piotr Bajtlik (Leander) i Paweł Ciołkosz (Doktor) w *Kasandrze literatem* (fot. Robert Jaworski), s. 120
24. Paweł Ciołkosz (Doktor) w czasie interwencji w *Podróży Kasandra do Indii* (fot. Robert Jaworski), s. 121
25. Piotr Bajtlik (Leander), Szymon Kuśmider (Kasander), Joanna Halinowska (Zerzabella) i Paweł Ciołkosz (Doktor) w *Kasandrze literatem* (fot. Robert Jaworski), s. 121
26. Szymon Kuśmider (Kasander) w *Podróży Kasandra do Indii* (fot. Robert Jaworski), s. 122

ZAŁĄCZNIK NR 1

Kuplety do spektaklu *Parady* w Teatrze Polskim w Warszawie

Muzyka: Tomasz Bajerski

Tekst: Edward Wojtaszek

PROLOG

Podest, maska i kurtyнка,
dobry humor, kostium, szminka.
I paradę sytuacji,
żartów, gagów, akrobacji
zacząć czas!

Nie da rady! – Dla zasady,
wejdź na podest, doładź szpady,
choćbyś nie wiem jak był blady –
bo „Parady”, bo „Parady”
zacząć czas!

Na początek – taki wątek:
burza uczuć, uczuć wrzątek,
namiętności kilka chwil,
Zerabella, no i Gil!

II. A teraz na okręcie,
w paradzie numer dwa,
Gil nowe ma zajęcie.
Czy sobie radę da?

Tu temat warto podać,
bo aktualny wciąż:
Co robi młoda żona,
gdy trochę starszy mąż...

III. Tak oto starych mężów
kalendarz chwieje się.
Więc lepiej niech Kasander
w tatusia zmieni się.

W trzeciej naszej paradzie
intrygi nowa nić –
Kasander chce Leandra
po zadku mocno zbić.

A wszystko to dlatego,
by cnoty córki strzec,
mieć zięcia bogatego
albo z honorem lec.

IV. Z podróży nic nie wyszło –
(Ach, gdzie te Indie, gdzie?)
Więc teraz literatem
Kasander zostać chce.

W paradzie numer cztery
poezji będzie huk.
Leander się z Homerem
na wiersze będzie tłukł.

V. Tym razem polityka
na podest wkroczy nasz!
Za rogi złapmy byka –
zanim on złapie nas!

Kasander demokratą?
Tak jest! I tak ma być!
Bo w czasach rewolucji
Kasander też chce żyć.

VI. Na koniec wielka sprawa:
małżeński zwykły dzień.
I nagle, w czas obiadu
zazdrości pada cień!

Nasz Gil już jest małżonkiem,
przy stole trzyma ster.
Lecz Zerzabella buja
wśród lepszych, wyższych sfer.

FINAŁ

I tak kończą się „Parady”.
Czas zdjąć maski, szminki, szpady,
zejść z podestu, zdjąć kurtynkę,
bo na odpoczynku krzywkę
też już czas...

Więc wybaczcie nam widzowie –
niedoskonałości mrowie.
To, co złe trzeba zapomnieć.
To, co dobre, czasem wspomnieć.
W dobry czas...

ZAŁĄCZNIK NR 2

Wywiad do programu przeprowadzony z aktorami
przez moją asystentkę, Kamilę Łapicką

Zanim aktorzy grający w *Paradach* rozpoczęli próby czytane i sytuacyjne, wzięli udział w dwutygodniowych „warsztatach maski”, podczas których poznawali zasady gry panujące we włoskiej commedii dell’arte. Warsztaty prowadził reżyser spektaklu, Edward Wojtaszek. Wykonawcy ćwiczyli precyzję spojrzenia, umiejętność nawiązywania kontaktu z konkretnymi osobami na widowni i dowiedzieli się, że w masce nie należy mówić prywatnym głosem. Podczas tych kilkunastu dni „narodziło się” sześć postaci – Kasander, jego córka Zerzabella, służący Gil, przyszły zięć – Leander oraz (nie)mile widziani goście – Doktor i Kryspin. Każda z nich zyskała własne gesty, postawę, barwę głosu, a nawet charakterystyczne powiedzenia.

Zanim przyjdzie czas, aby rozpocząć *Paradę*, dowiedzmy się czegoś więcej na temat wrażeń aktorów i techniki gry, jaką zobaczymy na scenie.

Zerzabella i Leander to dwie postaci Parad, które nie występują w maskach. Stają się nimi wasze twarze. Na czym polega ten proces?

Joanna Halinowska (Zerzabella): W naszym przypadku najistotniejszy jest bardzo wyrazisty makijaż, jednak zasady operowania maską dotyczą wszystkich aktorów bez wyjątku. Aby je poznać, podczas warsztatów posługiwaliśmy się tzw. maskami neutralnymi i uczyliśmy się przebywania w nich na scenie. Więc makijaż absolutnie nie zwalnia nas z charakterystycznego w tej konwencji sposobu

gry. Przeciwnie. Nierzadko intensyfikujemy emocje. Wydaje mi się, że grając bez masek, musimy z Piotrem bardziej „gimnastykować” mimikę, aby nasze reakcje były wiarygodne i nie odstawały od zachowania „zamaskowanych” kolegów.

Piotr Bajtlik (Leander): Dodam, że zasady posługiwania się ciałem i twarzą w przypadku postaci z maską lub bez są tak naprawdę bardzo podobne. Oczywiście aktor bez maski może wyrażać emocje całą twarzą i jest to znaczne ułatwienie. Jednak z drugiej strony maska go dyscyplinuje i narzuca pewien sposób gry czy zachowania. Aktor grający wyłącznie w charakteryzacji musi się dyscyplinować samodzielnie...

Jak „rodziły się” wasze postaci?

Paweł Krucz (Gil): Najpierw poznałem swoją postać w teorii. Dowiedziałem się, jak się zachowuje, jaki ma stosunek do otaczającego świata oraz jakie są jej cechy fizyczne. Następnie miałem za zadanie włożyć maskę (poprzedzała to chwila koncentracji i skupienia), zamknąć oczy i schować się z nią między kolanami w pozycji, nazwijmy to, siedząco-embrionalnej. Z głową w dół i ściśniętym żołądkiem zacząłem wydawać dźwięki, które według mnie mogły odpowiadać postaci, którą chcę zbudować. W moim przypadku – grając Gila (Arlekina) – szukałem wysokich, szorstkich tonów przeplatanych ze zwierzęcymi pomrukami i dziecięcym płaczem. Gdy reżyser uznał, że dźwięk, jaki stworzyłem, jest podobny w charakterze do mojej postaci, polecił mi się powoli wyprostować, otworzyć oczy i rozpoczęliśmy pierwszą improwizację w masce i z nowym głosem Gila.

Joanna Halinowska (Zerzabella): U mnie, podobnie jak u Pawła, wszystko zaczęło się od analizy tekstu Jana Potockiego. Wynika z niego, że Zerzabella jest młoda, wygadana i przebiegła – co odziedziczyła po ojcu Kasandrze – oraz niezwykle kochliwa. Bywa

także uparta, bezpośrednia i bystra (jednak wielką inteligencją nie grzeszy). Nie zna półśrodków. Wszystko jest dla niej albo niebywale piękne i urzekające, albo nużące i złe. Takie jest też jej zachowanie, „nakreślone grubą kreską”. Nie można powiedzieć, że jest ciekawa świata, chyba że świat ten ograniczymy do jej „kąchanków” – Leandra i Gila. Te oraz kilka innych cech jej osobowości wyznaczyły obszar, na którym poruszałam się w poszukiwaniu tej postaci. Zerzabella ma wyższy głos niż ja prywatnie oraz charakterystyczny śmiech. Jej ciało jest niecierpliwe i nad wyraz aktywne, jednak mniej niż w przypadku Gila. Tak przedstawia się „urodzona” przeze mnie postać Zerzabelli, ale jestem przekonana, że razem ze swoimi kompanami szykuje dla nas jeszcze wiele niespodzianek przy okazji kolejnych spektakli!

Jak pracują oczy i usta w masce? Co sprawia wam największy problem, gdy macie ją na twarzy?

Paweł Ciołkosz (Doktor/Kryspin): Oczywiście jest, że maska bardzo zawęży pole widzenia. Dodatkowo utrudnia mówienie. Do pokazania emocji, które normalnie widać na twarzy, wykorzystujemy ekspresję ciała. Największy problem grania w masce to właśnie uzyskanie owej odpowiedniej ekspresji, również adekwatnej do wyrazu twarzy, jaki przedstawia maska.

Paweł Krucz (Gil): Ja najbardziej boję się momentu, gdy maska spadnie mi z twarzy. Wtedy grający na scenie aktor staje się obnażony i bezbronny wobec widzów. Wychodzi z postaci i trudno mu powrócić do odgrywanej roli, gdyż cała magia spektaklu pryska i aktor jest tego zupełnie świadom. Przeszkadza mi również moment, gdy maska od wewnętrznej strony zaczyna robić się wilgotna, a potem mokra od potu. Zmęczenie i do tego niekorzystne warunki pod maską przeszkadzają w skupieniu nad odgrywaną sceną.

Czy maska to rodzaj „zasłony”, czy może jest elementem tak zrosniętym z postacią, że bez niej bohater praktycznie nie istnieje?

Szymon Kuśmider (Kasander): Z pewnością maska jest swego rodzaju „zasłoną”. To takie alibi na każdą emocję i zachowanie sceniczne. Zrasta się z aktorem i pełni funkcję filtru w przekazywaniu osobowości granej postaci. Anzelm Kasander nie istnieje bez maski! I choć rola, którą dedykuję świętej pamięci Juliuszowi Grabowskiemu, czerpie garściami z bogactwa dowcipu mojego starszego kolegi ze Starego Teatru w Krakowie, rodziła się tu i teraz – w Teatrze Polskim.

Co było dla was największym zaskoczeniem podczas warsztatów commedii dell’arte? Zetknęliście się wcześniej z tą formą pracy?

Piotr Bajtlik (Leander): Z dell’arte spotkałem się dwukrotnie podczas studiów, więc nie była to dla mnie zupełnie obca technika. Jednak przygotowując *Parady*, mieliśmy okazję poznać tę konwencję znacznie głębiej. To, jak wielkiej precyzji wymaga tego typu teatr, było dla mnie dużym zaskoczeniem. Myślę, że umiejętność sprawnego posługiwania się tą techniką daje aktorowi większą swobodę również na innych polach jego działalności zawodowej...

Paweł Ciołkosz (Doktor/Kryspin): Warsztaty nie zaskoczyły mnie aż tak bardzo, gdyż miałem już przyjemność uczestniczyć w podobnym spotkaniu. Zdumiewającym doświadczeniem były jednak dla mnie opisywane przez kolegów „narodziny postaci”. Fenomenalne doświadczenie! Każdy młody aktor zdecydowanie powinien zetknąć się z dell’arte! Ta konwencja teatralna i sposób grania ogromnie poszerzają horyzonty patrzenia na warsztat aktora.

Szymon Kuśmider (Kasander): Grałem już dwukrotnie w tego typu przedstawieniach. Jednakże to mój pierwszy raz w masce. Ta inicjacja ma swoje cudowne, ale i ciemne strony. Radość z przesłonięcia twarzy i schowania się za pokraczną sylwetką bohatera kontrastuje

z niewyobrażalną dla aktora dramatycznego dyscypliną spojrzeń i reakcji. Dopiero po zakończeniu warsztatów odkryłem skomplikowane mechanizmy poruszające postacią w masce, a próby pozwoliły mi rozsmakować się na dobre w tej konwencji teatralnej. Wierzę, że widz z równą przyjemnością da się uwieść takiemu teatrowi.

ZAŁĄCZNIK NR 3

Ilustracje

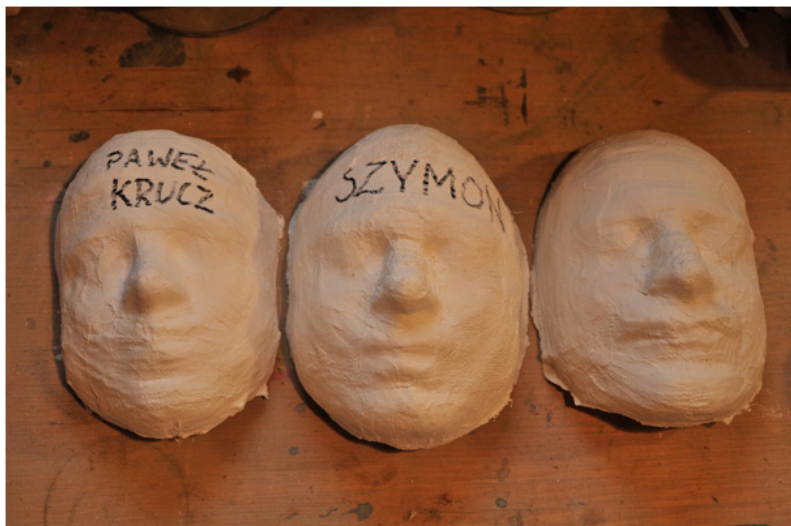
W pracowni masek



1. Przygotowanie odlewu twarzy Szymona Kuśmidra przez Tadeusza Znosko (fot. Bożena Wojtaszek)



2. Zdejmowanie gipsowego negatywu z twarzy Pawła Ciołkosza (fot. Bożena Wojtaszek)



3. Trzy schnące negatywy gipsowe Pawła Krucza, Szymona Kuśmidra i Pawła Ciołkosza (fot. Bożena Wojtaszek)



4. Gliniany model maski Kasandra na odlewie twarzy Szymona Kuśmidra (fot. Bożena Wojtaszek)

Warsztaty



5. Joanna Halinowska przymierza maskę przed ćwiczeniem (fot. Maciej Głowacki)



6. Piotr Bajtlik, Szymon Kuśmider i Joanna Halinowska przed startem do improwizacji (fot. Maciej Głowacki)



7. Joanna Halinowska udająca się do wyznaczonego punktu w kontakcie z widownią (fot. Maciej Głowacki)



8. Szymon Kuśmider (tyłem), Piotr Bajtlik i Joanna Halinowska w improwizacji zbiorowej (fot. Maciej Głowacki)



9. Powrót na miejsca po improwizacji. Reflektor prowadzi asystentka Kamila Łapicka, siedzi reżyser Edward Wojtaszek (fot. Maciej Głowacki)



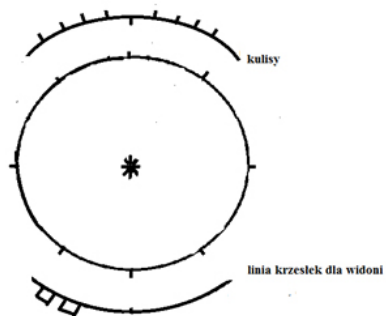
10. Ćwiczenie zwane „podróżą”. Maski neutralna (fot. Maciej Głowacki)



11. Wygaszenie chóru (fot. Maciej Głowacki)



12. Improwizacja zbiorowa w czasie powrotu po chórże (fot. Maciej Głowacki)



13. Szkic wyklejonej na podłodze sali prób przestrzeni ćwiczeń

Próba makijażu



14 i 15. Praca nad dopasowaniem makijażu do maski. Paweł Krucz (Gil), scenografka Weronika Karwowska i reżyser Edward Wojtaszek (fot. Wiśłomira Nicieja)

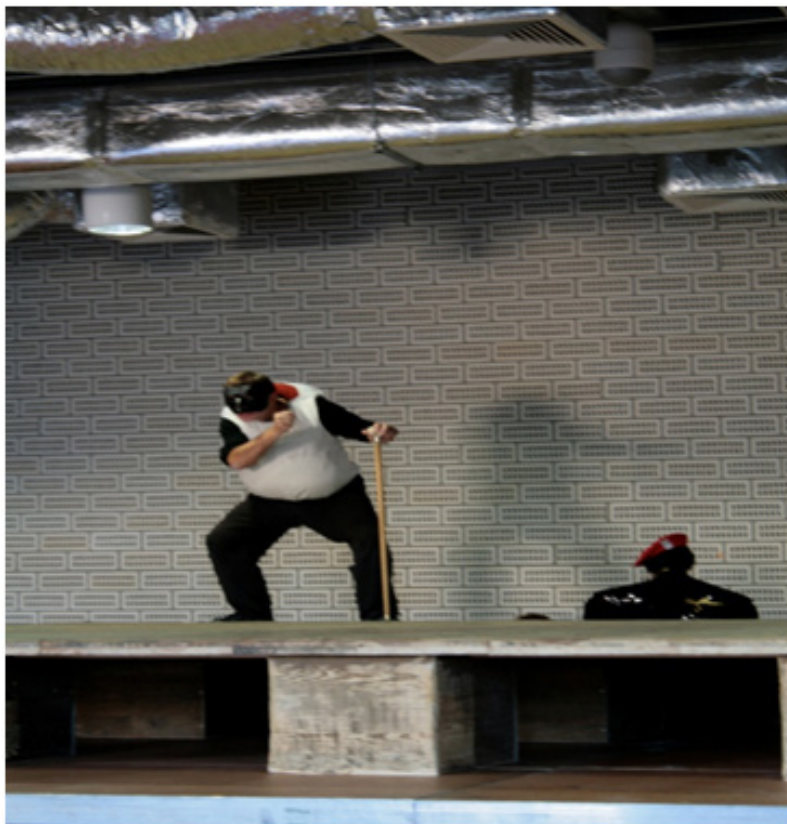


16. Szymon Kuśmider – makijaż przed założeniem maski Kasandra
(fot. Wiśłomira Nicieja)



17. Szymon Kuśmider – makijaż po założeniu maski Kasandra
(fot. Wisłomira Niciejka)

Próby



18. Próba sytuacyjna w sali prób. Szymon Kuśmider (Kasander)
(fot. Wiśłomira Niciejca)



19. Próba kupletu nr 4 (fot. Wisłomira Nicieja)



20. Próba *Kasandra literatem*. Szymon Kuśmider (Kasander), Joanna Halinowska (Zerzabella), Piotr Bajtlik (Leander) i Paweł Ciołkosz (Doktor) (fot. Wisłomira Nicieja)



21. Szymon Kuśmider z podniesioną maską – sytuacja przejściowa do *Kasandra demokratą* (fot. Wiśłomira Nicieja)

Przedstawienie



22. Joanna Halinowska (Zerzabella) i Paweł Krucz (Gil) w *Gilu zakochanym* (fot. Robert Jaworski)



23. Szymon Kuśmider (Kasander), Joanna Halinowska (Zerzabella), Piotr Bajtlik (Leander) i Paweł Ciołkosz (Doktor) w *Kasandrze literatem* (fot. Robert Jaworski)



24. Paweł Ciołkosz (Doktor) w czasie interwencji w *Podróży Kasandra do Indii* (fot. Robert Jaworski)



25. Piotr Bajtlik (Leander), Szymon Kuśmider (Kasander), Joanna Halinowska (Zerzabella) i Paweł Ciołkosz (Doktor) w *Kasandrze literatem* (fot. Robert Jaworski)



26. Szymon Kuśmider (Kasander) w *Podróży Kasandra do Indii* (fot. Robert Jaworski)