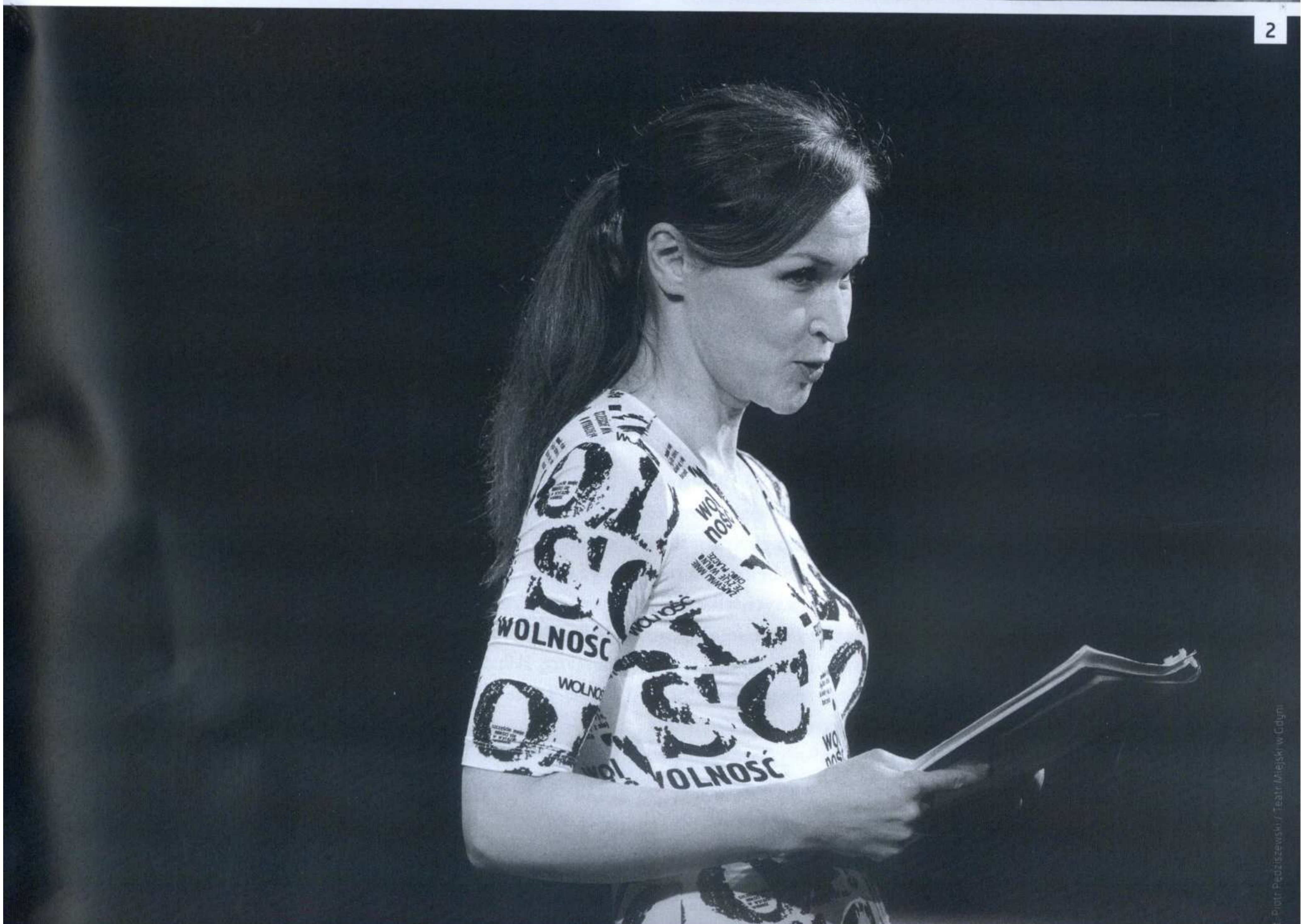


## LUDZIE

- 1/ Roman Gancarczyk, laureat Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza /s. 42/
- 2/ Rozmowa z Agnieszką Bałą /s. 47/



1



2

# Niedoskonałość jest cnotą

„**Trójkąt: reżyser, aktor, widownia**, jest rzeczywiście równoboczny. Reżyser nie posługuje się aktorami, aktorzy są współtwórcami” – mówi Roman Gancarczyk w rozmowie z Joanną Targoń.

**JOANNA TARGOŃ** Luk Perceval w wywiadzie zamieszczonym w programie do *Pewnego długiego dnia* powiedział: „Uwielbiam patrzeć, jak aktorzy Starego Teatru pracują nad materiałem. Powiedziałem im pierwszego dnia: »Nie szukajcie perfekcji. Po prostu badajmy, eksperymentujmy, próbujmy«, i zaakceptowali to. Nie boją się być niedoskonalimi na scenie. Akceptują to. I to jest coś, czym mogę się cieszyć każdego dnia”. Jak z Pana perspektywy wygląda to badanie, eksperymentowanie, nieszukanie perfekcji? Jak wyglądały próby?

**ROMAN GANCARCZYK** Czytałem też wywiad z Percevałem, który na pytanie, co najbardziej ceni w aktorach, odpowiedział, że to, że nie wstydzą się być brzydzy, co mi się bardzo spodobało. Tu mówił o niedoskonałości, co w sumie na jedno wychodzi. Z mojej perspektywy rzeczywiście tak było, sam uważam, że niedoskonałość jest cnotą, że jest w niej coś pociągającego. W związku z tym człowiek się tak nie napina, że musi wszystko doskonale wykonać, bo będzie oceniany, co w przypadku aktora dzieje się prawie codziennie. Perceval nas nieustannie namawiał do tego, żebyśmy byli swobodni, nie przejmowali się efektem, byli tu i teraz, reagowali na partnera i tak dalej. On sam jest człowiekiem łagodnym, może przez uprawianie jogi, nienarzucającym swoich wyobrażeń. Zachęcał nas do eksperymentowania i improwizacji. Zaraz powiem o pewnej trudności z tym związanej. *Pewnego długiego dnia* to moja pierwsza praca z Percevałem, jedyną osobą w naszym składzie, która się z nim wcześniej spotkała, przy *3SIOSTRACH*, jest Małgosia Zawadzka. Bardzo mnie zaskoczyło, pozytywnie, że jego pierwsze intuicje ustawienia scen się zmieniały i w efekcie te sceny były zupełnie inne. Mnie to imponowało, bo Perceval, choć jest Belgiem, ma niemiecki styl pracy, bardzo pilnuje porządku. Nie dotyczy to tylko pracy z aktorem, ale też inscenizacji, w przypadku *Pewnego długiego dnia* skromnej, ale to osobny temat. To nie było tak, że mamy coś ustalone, on ma jakieś wyobrażenie i tak to ma zostać, chociaż była to jego autorska adaptacja tego dramatu. Oczywiście był dramaturg i myśmy też nad tekstem pracowali, zmiany wynikały między innymi ze specyfiki języka polskiego. Więc wychodzimy od niedoskonałości i trudności z tym związanej. Pewien dyskomfort wynikał z dwóch rzeczy. Pierwsza to krótki czas realizacji – mieliśmy pięć tygodni, zresztą premiera została przesunięta o pięć czy sześć dni, bo się okazało, że

nie zdążylibyśmy wszystkiego zrobić. A druga rzecz – dostaliśmy tekst adaptacji z sugestią, żebyśmy go naczytali, ale nie uczyli się dokładnie, ponieważ i tak będziemy improwizować.

**TARGOŃ** Czy w ogóle były próby analityczne, tak zwane stolikowe?

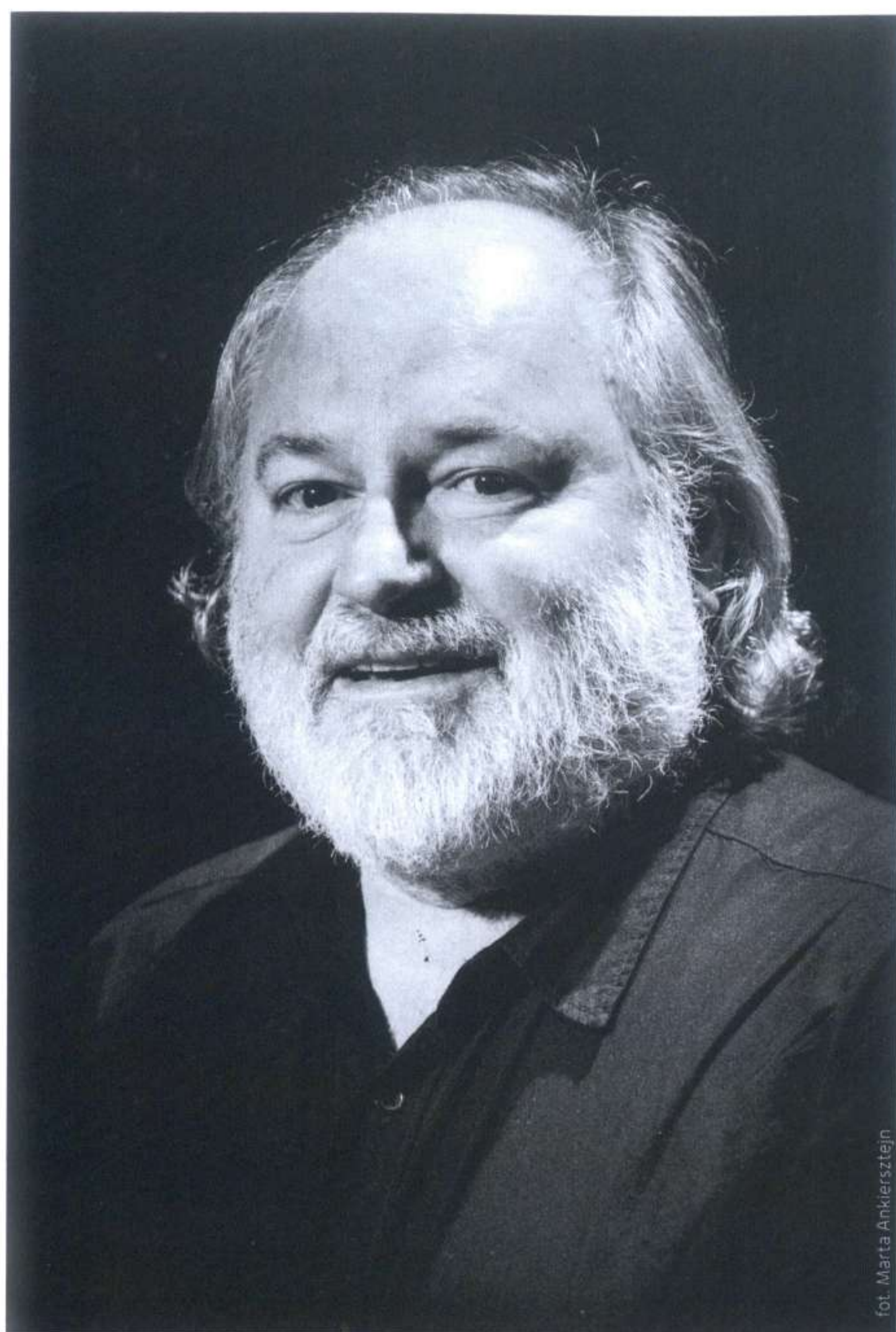
**GANCARCZYK** Właśnie do tego zmierzam. Naczytaliśmy tekst, głównie Małgosia, bo ona ma tam go ogromne ilości.

**TARGOŃ** Pan też ma niemało.

**GANCARCZYK** Mam niemało, ale ona znacznie więcej. To ona jest rdzeniem, to wokół niej wszystko się tu kręci. Perceval właściwą pracę zaczyna od razu na scenie, to znaczy czytaliśmy tekst dwukrotnie i rozmawialiśmy o nim, ale to była kwestia dwóch, trzech spotkań. Mnie to imponuje i podoba się, zresztą w ogóle teatr, jak mi się wydaje, idzie w takim kierunku. Mniej czasu poświęca się na analizowanie intelektualne tekstu, tylko próbuje się szukać prawdy tekstu poprzez ciało aktora. I wydaje mi się, że to jest słuszne, bo właściwie nie wiadomo, co aktor ma zrobić z wszelkimi informacjami intelektualnymi, o których tygodniami rozmawiano na próbach. Wychodząc na scenę, jest paradoksalnie uwiązany całą tą wiedzą, a nie uwolniony w sensie ciała. Ciało jest ostatecznym probierzem, bo ciało nie kłamie. Ciało aktorskie. Ale to jest osobny temat. Natomiast kończąc temat trudności, myślę się z dnia na dzień szybko uczyli tekstu, żeby Perceval mógł w ogóle cokolwiek zrobić z nami, ale też z tekstem. Bo jednak tekst w przypadku tego akurat dramatu jest ważny, jest jednym z głównych elementów.

**TARGOŃ** W spektaklu tekst jest mocno skrócony, oryginał jest bardzo obszerny, bohaterowie mówią i mówią w nieskończoność. Wydawało mi się, że dla dzisiejszego odbiorcy byłoby to nieco staroświeckie.

**GANCARCZYK** Adaptacja to skrócenie i wydobicie wątków. Bohaterowie cały czas w gruncie rzeczy mówią o tym samym i ta dziwna repetytywność, jakby się zapętlili, jest swego rodzaju walorem. Ale gdy się czyta, to jest wręcz nie do zniesienia. Gadulstwa jest tam mnóstwo. Pierwsze dwa tygodnie były w tym sensie trudne, że trudno nam się



fot. Marita Ankersztajn

### Roman Gancarczyk [1964]

aktor teatralny i filmowy, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Pracował w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi i Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Od 1993 roku aktor Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Współpracował m.in. z Krystianem Lupą, Janem Klatą i Krzysztofem Garbaczewskim. Laureat Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza za rolę Jamesa Tyrone'a w spektaklu *Pewnego długiego dnia* na podstawie sztuki Eugene'a O'Neill'a wyreżyserowanym przez Luka Percevala w Starym Teatrze w Krakowie.

było całkowicie uwolnić, bo cały czas trwała gorączkowa praca nad tekstem. Między próbami oczywiście też. Ale Perceval poświęcał czas próby także na naukę tekstu, bo on ma swoje metody. Na przykład słynną metodę z piłeczką.

**TARGOŃ** Nic o niej nie wiem. Na czym ona polega?

**GANCARCZYK** Bardzo często robił z nami, właściwie do końca, coś, co nazywał próbą włoską, czyli szybkie przegadywanie tekstu, na tempo. W dodatku z piłeczką. Są różne warianty piłeczki, ale w najprostszym

rzuca się piłeczką w grupie, która przekazuje tekst na tempo. W związku z tym aktor mówiąc tekst, nie koncentruje się na nim, tylko na piłeczce.

**TARGOŃ** Fajna zabawa, ale wymagająca.

**GANCARCZYK** Czasami, jeżeli się nie zna dobrze tekstu, jest to trudne. Można ustalać zasady, na przykład: jeśli ktoś upuści piłeczkę, to robi pompkę. I tak dalej. Są różne warianty piłeczki. Spodobała mi się, zacząłem ją stosować w szkole teatralnej. Oczywiście żeby się bawić, trzeba już umieć tekst. Natomiast coś takiego się dzieje, że gdy człowiek się koncentruje na piłeczce, żeby ją złapać i śledzić, a jednocześnie mówi tekst, to tekst się osadza w mózgu w taki sposób, że później ma się większą gotowość do jego swobodnego używania. Do improwizacji po prostu. Bo to nie jest proces intelektualny, związany z myśleniem. Tym bardziej że przecież w tej sztuce postaci ze sobą właściwie nie rozmawiają. Tak naprawdę to są monologi, którymi, jak to uzależnieni, kłamią. W toksycznej rodzinie ludzie nie patrzą sobie w oczy, tylko raczej unikają kontaktu i właściwie monologują. Tutaj ten mechanizm jest podkreślony, są to niekończące się kompulsywne monologi. Oczywiście robię pewien skrót myślowy, ale tak o tym wielokrotnie mówił Perceval. To jest paradoksalne, bo z jednej strony improwizujemy, jesteśmy na siebie wyczuleni, a z drugiej tak naprawdę nie rozmawiamy ze sobą. W gruncie rzeczy jest to założenie psychologiczne, tak jest w życiu – ludzie unikają kontaktu, jeśli kłamią lub jeśli są w toksycznej relacji.

Mówiliśmy o tej trudności i o tym, że to, co nazywało się dawniej próbami stolikowymi, jest bardzo zawężone i bardzo skromne w porównaniu z tym, co było kiedyś. Nie oceniam tego, przecież tak pracowali wybitni reżyserzy, Jerzy Jarocki na przykład, również Krystian Lupa, choć i u niego były improwizacje i jest ich coraz więcej. Ósmego grudnia odbędzie się premiera *Jogi* w reżyserii Anny Smolar na podstawie książki Emmanuela Carrère'a. Biorę w tym udział. W jej poprzednim spektaklu w Starym Teatrze, *Halce*, też brałem udział, i ona również ma taką metodę pracy. Oczywiście metoda zależy od materiału, tematu i tak dalej, natomiast akurat w tych dwóch spektaklach taką metodę stosowała: to znaczy praca analityczna była bardzo zawężona. Wiadomo, że się czyta książkę, chwilę o niej mówi, ale de facto później jest już seria improwizacji, które są opracowywane.

**TARGOŃ** No właśnie, na stronie Starego Teatru w informacji o twórcach *Jogi* jako współautorzy scenariusza są wpisani wszyscy aktorzy z obsady.

**GANCARCZYK** Jestem w takiej sytuacji po raz pierwszy w życiu. W gruncie rzeczy współautorami byliśmy też przy *Halce*. Wiadomo, że te teksty z improwizacji są spisywane, a później podrasowywane, opracowywane i tak dalej, ale są to jednak teksty nasze, głównie aktorów. Anna Smolar w związku z tym wyszła z propozycją, żebyśmy się zapisali do ZAiKS-u i czerpali z tego niesamowite wręcz tantiemy...

**TARGOŃ** Na pewno będą to wielkie pieniądze. Ale rzeczywiście taka sytuacja – oficjalne uznanie współautorstwa aktorów – rzadko się zdarza, chociaż zapisywanie improwizacji i opieranie na nich scenariusza jest od lat popularne wśród reżyserów.

**GANCARCZYK** Oczywiście. Ale ta metoda ma też słabe strony. Bardzo często te teksty są po prostu literacko marne, mimo że opracowywane.

Przecież aktor improwizując, nie tworzy z myślą, żeby się dobrze czytało czy słuchało, nie zastanawia się nad jakością tego, co mówi, nad tym, gdzie postawić przecinek i czy zdanie jest dobrze sformułowane.

**TARGOŃ** To byłoby stanowczo za dużo zadań dla aktora.

**GANCARCZYK** I byłoby sprzeczne z istotą improwizacji. Te teksty mają swój cel, swoje zadanie. W przypadku Anny Smolar jest to o tyle bezbolesne, że ona jest niezwykle skrupulatną reżyserką, panuje nad tym i wszystko kontroluje. Bywa i tak, że z godziny improwizacji zostaje na przykład strona, więc ulega ona całkowitemu przetworzeniu. Nie da się uciec od istoty improwizacji, bo aktor nie może myśleć o jakości tekstów. No ale to zależy, co kto lubi, zależy też od kontekstu – wszystko zresztą zależy od kontekstu. Czasami to świetnie pracuje, a czasami widz jest znudzony niską jakością literacką.

**TARGOŃ** Gdy oglądałam *Halkę*, miałam wrażenie, że w drugiej części tekstu jest za dużo. Może nie z powodu niskiej jakości, bo tekst był dowcipny i inteligentny, ale miałam poczucie, że postaci za bardzo popisują się dowcipem, że jest to przegadane.

**GANCARCZYK** Parę osób mi to też mówiło, że druga część jest przegadana, że jest tam nadmiar, który już nie pracuje na korzyść spektaklu.

**TARGOŃ** Wróćmy może do pracy z Percevałem: słyszałam, że aktorzy w *3SIOSTRACH* długo nie musieli się uczyć tekstu. Jak było przy Waszym spektaklu?

**GANCARCZYK** Z naszej obsady tylko Małgosia Zawadzka miałaby to porównanie. W *3SIOSTRACH* aktorzy byli w innej sytuacji niż my. Oni pewnie zaczęli szukać w ogóle bez tekstu, w tym, jakby to nazwać, medytacyjnym spektaklu tekstu jest po prostu mało, więc można się go nauczyć z dnia na dzień, chyba że ktoś ma dłuższy monolog. A u nas jest gadanie przez dwie i pół godziny.

**TARGOŃ** Poza tym tam była bogata inscenizacja: lustra, projekcje, muzyka. A w *Pewnego długiego dnia* nic właściwie nie macie: fotel i ekran, ironicznie pusty. Widz się spodziewa, że skoro jest na scenie ekran, to coś się na nim pojawi – a tu nic.

**GANCARCZYK** Ktoś mi mówił, że był świadkiem rozmowy po spektaklu: pani, która mówiła, że jest scenografką i się na tym zna, była oburzona, że na ekranie nic nie było. Że to skandal. Powinno być jak u Czechowa – skoro jest strzelba, to musi wystrzelić. Skoro jest ekran, to musi się na nim coś pojawić.

**TARGOŃ** A mnie się ten pusty ekran podobał.

**GANCARCZYK** Nie wiem, czy Pani o tym wie, ale pierwotny zamysł inscenizacyjny był zupełnie inny. Philip Bußmann, który współpracuje z Percevałem od wielu lat, przygotował inny projekt scenograficzny. Zresztą prehistoria tego spektaklu jest dłuższa, Perceval robił ten dramat w Kolonii, tyle że z powodu pandemii nie ukończył pracy. To była zupełnie inna koncepcja inscenizacyjna – ponieważ tam była ogromna przestrzeń, każdy aktor miał swój pokoik. Czyli było pięć pokoików i oni, siedząc w nich, jakby ze sobą rozmawiali. W Starym Teatrze z powodu

rozmiaru sceny było to niemożliwe, więc Bußmann z Percevałem doszli do wniosku, że będzie jeden pokój, ale aktorzy będą mentalnie rozdzieleni. A pierwotny pomysł w naszym spektaklu polegał na tym, że przez całą przerwę, jakieś piętnaście minut, miał padać deszcz. Było to związane z tym, że akcja umiejscowiona jest nad morzem, mówi się o mgle i tak dalej. I myśmy mieli całą drugą część grać w wodzie, w dwucentymetrowej warstwie wody. Zrobiono deszczownicę, mieliśmy próby z wodą, ale Perceval z tego zrezygnował na samym końcu pracy. Chciał ten efekt zobaczyć i sprawdzić, jak działa. W drugiej części ekran nie był pusty, światło odbijało się od wody i tworzyło niesamowite obrazy. Było to bardzo piękne.

**TARGOŃ** Wyobrażam sobie.

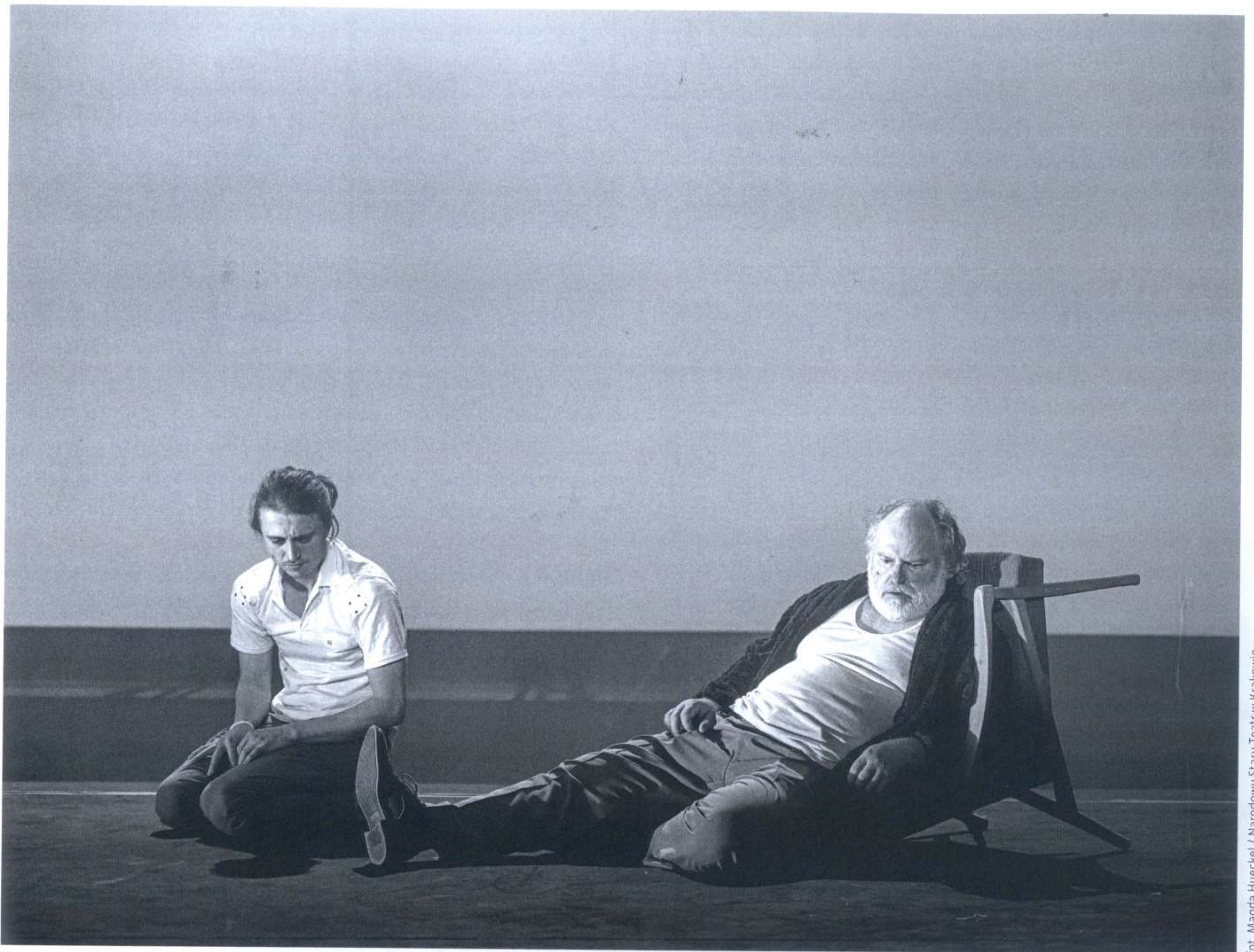
**GANCARCZYK** Wtedy może ta pani, o której mówiłem, byłaby zadowolona, bo ekran w drugiej części żył. Natomiast Perceval, gdy zobaczył całość i nas w tej wodzie, męczył się z tym długo, nie spał całą noc, a następnego dnia powiedział, że chyba z tego zrezygnuje. Wiele osób było tą decyzją rozczarowanych, ale Bußmann, który wszystko zaprojektował i przygotował, przyjął to jako coś oczywistego: dobra, nie będzie wody. Perceval mi zaimponował, trzeba mieć, że tak powiem, jaja, aby podjąć taką decyzję, bo to był w tym spektaklu zasadniczy efekt. Powiedział, że ta woda, te odbicia odciągają uwagę od aktorów i o czymś innym się ten spektakl robi. Powiedział też ciekawą rzecz, która nas uspokoiła, że gdy wisi ten ekran i zupełnie nic na nim nie ma, to daje to podobny efekt, jak w filmie Woody'ego Allena *Purpurowa róża z Kairu*, w którym postaci wychodzą z ekranu. My też jakby wychodzimy z ekranu i gramy dalej na jego tle. W tej uwadze było coś uwalniającego – możemy zrobić wszystko, bo wyszliśmy z ekranu. Możemy sobie pozwolić na niedoskonałości. Myśmy już zagrali na ekranie, a tutaj, na scenie, gramy sobie to, co chcemy, w cudzysłowie oczywiście.

**TARGOŃ** Wyszliście z ekranu nie tylko jako postaci, ale także jako aktorzy. James Tyrone, którego Pan gra, wykonuje zawód aktora i jest z tego niezadowolony, bo pieniądze z aktorstwa są, ale przyjemności nie ma. Te monologi są na granicy opisu aktorskiego, który należy do postaci, ale i do aktora.

**GANCARCZYK** Tak to próbował Luk prowadzić. Tak się składa, że James Tyrone jest aktorem, podobnie jak ojciec Eugene'a O'Neill'a, bo to przecież sztuka autobiograficzna. Od początku Luk mnie namawiał, żeby lekko sparodiować bohatera, trochę bufona, aktora jednej roli – hrabiego Monte Christo. Miałem być starej daty aktorem, który recytuje

Godzina jogi z Lukiem Percevałem nie miała nic wspólnego z późniejszą próbą, ale jednak pozostawiała w aktorach pewien rodzaj koncentracji i poczucia wspólnotowości, co powodowało, że inaczej niż zwykle wchodziło się w próbę.

Roman Gancarczyk



Pewnego długiego dnia, reż. Luk Perceval, Narodowy Stary Teatr w Krakowie [2023]

fot. Magda Hueckel / Narodowy Stary Teatr w Krakowie

albo się zapędza. Zresztą Luk też jest przecież aktorem, to znaczy był, bo w pewnym momencie zrezygnował, postanowił być reżyserem, słusznie, jak się okazało. Nie wiadomo, czy Tyrone wyśmiewa się z samego siebie, czy z tego zawodu, czy ma to we krwi, że on tak „aktorzy”, jak to się mówi. Więc w tym sensie to było świadome oczywiście.

**TARGOŃ** Chciałam zapytać o jogę jako element pracy Percevala nad spektaklem. Jak wyglądają te sesje jogi i czemu służą?

**GANCARCZYK** To jego stała praktyka, zawsze to robi, w każdym teatrze. Jest instruktorem jogi, prowadzi zajęcia online. Ta joga, którą myśmy mieli, nie polegała na tym, że on nas poprawiał czy instruował, tylko była włączona kamerka, do której można się podłączyć. Perceval przecież pracował z setkami aktorów i dalej wielu z nich z nim praktykuje. Przez godzinę streamingował zajęcia, w których uczestniczyliśmy. Być może w różnych teatrach przyjmuje różne zasady, u nas joga nie odbywała się codziennie, ale trzy razy w tygodniu po godzinie, przed próbą, na takiej zasadzie, że jeżeli ktoś nie przyjdzie, to się nic nie stanie. Joga nie była obowiązkiem, nikt za niechodzenie na nią nie dostawał niedostatecznego z zachowania. Perceval opowiadał nam, że gdy niedawno pracował w Niemczech, jeden ze starszych aktorów w ogóle nie przychodził, bo dla niego to było niezrozumiałe i niepotrzebne. Natomiast on traktuje te seanse jako integralną część pracy, mimo że joga nie ma bezpośredniego związku z późniejszym działaniem scenicznym. Nigdy wcześniej nie praktykowałem jogi, jestem za mało rozciągnięty,

żeby wykonać prawidłowo większość tych asan. Ale dla mnie ważne było też to, że w ogóle, że tak powiem, się ruszyłem, co działało na mnie bardzo pozytywnie. Ta godzina jogi nie miała nic wspólnego z późniejszą próbą, ale jednak pozostawiała w aktorach pewien rodzaj koncentracji i poczucia wspólnotowości, co powodowało, że inaczej niż zwykle wchodziło się w próbę.

**TARGOŃ** Nie chodziło więc tylko o to, żeby uruchomić ciało?

**GANCARCZYK** O to też. Trudno mi powiedzieć, co konkretnie działało, ale samo oddychanie jogiczne powoduje, że się inaczej wchodzi w próbę. Z przyjemnością przychodziłem na tę jogę, mimo że trzeba było wstać godzinę wcześniej i nie spóźnić się, bo zaczynał się streaming. Po tej godzinie przychodziło uwolnienie. Nie chcę analizować osobowościowo Percevala, ale jest w nim spokój, który być może ma źródło w tym, że on od wielu lat praktykuje ten szczególny rodzaj koncentracji. Tak sobie to tłumaczę, ale być może taki jest z natury. Jest w nim rodzaj poszanowania ciszy czy w ogóle drugiego człowieka, co wynika chyba z tej praktyki, z tego, że energia się bardziej koncentruje czy inaczej przepływa. Nie chcę przez to powiedzieć, że Perceval jest świętym, uduchowionym, niedostępnym mędrcom. Myśmy przez ostatnie dwa tygodnie pracy chodzili codziennie na piwo – nie żeby rozmawiać o sztuce, postaciach, tylko żeby pobyć razem. Perceval jest dla mnie, jak to się mówi, fajnym gościem. Teraz, gdy po wakacjach wznawialiśmy spektakl, nie przyjechał, bo miał próby do 1984 według George’a Orwella

w Berlinie, ale skontaktowaliśmy się z nim online. Na końcu zapytaliśmy go, czy ma w Berlinie swoją ulubioną knajpę. W Krakowie znalazł sobie Stary Port, ponieważ jest żeglarzem i upodobał sobie taki klimat i ludzi. A on ze smutkiem powiedział, że w Berlinie jest niestety tylko praca. Tutaj miał o tyle łatwiej, że to bardzo kameralny spektakl z pięciorgiem aktorów, a tam ma chyba piętnastoosobową obsadę i ogromną inscenizację.

**TARGOŃ** To wymaga innego rodzaju pracy.

**GANCARCZYK** Nie ma lekko niestety. W Niemczech już nie jest tak fajnie.

**TARGOŃ** Tu byliście w rodzinie, co prawda przedstawionej jako toksyczna, ale w rodzinie. Wracając do metod pracy i improwizacji. Pracował Pan z wieloma reżyserami. Jak się przez lata zmieniła praca w teatrze? Czy można znaleźć jakiś wspólny mianownik? Wydaje mi się, że wszyscy już wykorzystują improwizację, ale może się myłę.

**GANCARCZYK** Są reżyserzy, z którymi przeszedłem drogę od początku, na przykład Michał Borczuch czy Krzysztof Garbaczewski. Wydaje mi się, że u nich się niewiele zmieniło w metodach pracy. Nie pracowałem z nikim, kto jest teraz młody, tylko raczej z tymi, którzy kiedyś byli młodzi: Michałem Zadarą, Barbarą Wysocką, Garbaczewskim, Borczuchem. Ale rzeczywiście teatr się zmienia, choćby w wykorzystywaniu improwizacji. Nawiasem mówiąc, stało się to już trochę nużące, że ciągle mówimy o improwizacji i wszyscy improwizują. Tylko że to też jest zależne od kontekstu, kondycja aktorska improwizatorska... Ja sam próbuję to robić w szkole ze studentami. Tylko zależy, o czym mówimy, bo improwizować można zawsze. Czy o improwizowaniu na bazie dramatu, gdzie później wracamy do oryginalnego tekstu, czy o takim improwizowaniu, które mi się trochę przejadło, czyli improwizowaniu tekstu, który później będzie grany. To bardzo dziwne zjawisko, że tekstu, który sam wypowiedziałem i stworzyłem, po zapisaniu go i opracowaniu, muszę się nauczyć dokładnie na pamięć. Wtedy staje się on trudniejszy niż tekst cudzy, jest sztuczny i paradoksalnie bardziej nie mój niż powinien, bo przecież sam go, przynajmniej częściowo, wyprodukowałem. Jakaś sztuczność i obcość pojawiają się w momencie, kiedy muszę się nauczyć tego, co powiedziałem spontanicznie. Gdy muszę przyswoić i przełożyć na siebie cudzy tekst, jest to naturalniejsze niż osvajanie własnego tekstu.

**TARGOŃ** To bardzo interesujące, zwłaszcza że przyjęło się uważać, że improwizacja to wolność, oddanie głosu aktorowi. A Pan mówi, że to nienaturalne.

**GANCARCZYK** Zależy, czego improwizacja dotyczy. W szkole teatralnej na zajęciach z pierwszym rokiem studentów aktorstwa zajmowałem się tym przez cztery lata bez przerwy. W zasadzie wszystko polegało na czystej improwizacji, nawet bez tekstu, czasami tylko na zadane tematy. Improwizacja jest rzeczywiście uwolnieniem aktora, bo jej zasadą jest to, że aktor ma się niczego nie lękać. Po prostu nie ma nieudanej improwizacji. Jest tu i teraz, aktor tak czuł i tak zrobił, nie można go za to oceniać, więc jest to działanie uwalniające. Ale gdy mówimy o produkowaniu tekstu, to także kwestia indywidualna. Niektórym to nie przeszkadza, lubią to. Ja też przecież lubię, tylko mam wątpliwości.

Na przykład w pracy z Anną Smolar, zarówno w *Halce*, jak i w przypadku *Jogi*, trudno mi sobie wyobrazić inną metodę. Improwizacje dotyczące *Jogi* według Carrère'a powstają przecież na bazie tematów z książki. Improwizowanie przynosi ciekawsze rezultaty, niż gdyby ktoś wziął książkę i próbował napisać dialogi, bo dialogów w tej książce przecież nie ma. W tym sensie ta metoda pracy jest oczywiście zasadna i Ania Smolar ma w tym duże doświadczenie, ale też, jak mi się wydaje, ona to czuje.

Jeszcze à propos tego, co się zmieniło w teatrze. Widzowie obecnie przychodzą nie na aktorów, tylko na reżyserów. Są ciekawi, co na przykład Perceval zrobił z dramatu O'Neill'a, co odczytał w tym tekście. Ale paradoks jest taki, że generalnie reżyserzy mniej instrumentalnie traktują aktora. Trójkąt: reżyser, aktor, widownia, jest rzeczywiście równoboczny. Reżyser nie posługuje się aktorami, tylko aktorzy są, najprościej mówiąc, współtwórcami. Improwizacje też są gestem uwalniającym aktora, niewkładającym go od razu w sztywne ramy.

**TARGOŃ** Jak mówiliśmy, Perceval lubi niedoskonałości. Wielu reżyserów także deklaruje, że nie należy się bać porażek czy niedoskonałości. Jest w tym też coś uwalniającego.

**GANCARCZYK** No tak, jasne.

**TARGOŃ** Ósmego grudnia, jak już mówiliśmy, czeka Pana premiera *Jogi* według Carrère'a. Czy przed próbami robicie jogę, tak jak u Percevala?

**GANCARCZYK** W spektaklu praktykowania jogi nie będzie, bo to byłoby trochę śmieszne, gdybyśmy udawali joginów. W książce jest oczywiście ten temat, pierwsza część to pamiętnik Carrère'a z dziesięciodniowej vipassany. Anna Smolar praktykowała jogę, ale nie zarządziła sesji jak Perceval. Mieliśmy przed próbami półgodzinny *body scanner*, służący rozluźnieniu ciała. Jeszcze na tym nie byłem, bo w sumie niewiele miałem prób. Mnie samego rozbawiło, że wątek jogi zaczął przewijać się w moim życiu – po pracy z Percevałem zacząłem próby do *Jogi* prawie z dnia na dzień.

**TARGOŃ** I jeszcze jest Pan współtwórcą tego scenariusza.

**GANCARCZYK** No tak. Zapiszę się do ZAiKS-u. Może przyjmę jakiś pseudonim. ■

Wiadomo, że teksty z improwizacji są spisywane, a później podrasowywane, opracowywane i tak dalej, ale są to jednak teksty nasze, głównie aktorów. Anna Smolar w związku z tym wyszła z propozycją, żebyśmy się zapisali do ZAiKS-u i czerpali z tego niesamowite wręcz tantiemy...

Roman Gancarczyk