

dr Anna Sarna-Śniecikowska

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

AUTOREFERAT

„Święta chwila”

Moje spotkania z Antonim Czechowem,

w kontekście pracy aktorskiej i pedagogicznej, ze szczególnym uwzględnieniem

roli Olgi w spektaklu p.t. „Trzy siostry” A. Czechowa w reżyserii

J. Orłowskiego w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi – premiera 29.09.2018r

Anna Sarna-Śniecikowska

SPIS TREŚCI

1. WSTĘP	3
2. SPOTKANIE PIERWSZE – INICJACJA	5
3. SPOTKANIE DRUGIE – TĘSKNOTA	9
4. SPOTKANIE TRZECIE – EKSPLOZJA	14
5. SPOTKANIE CZWARTE – SPEŁNIENIE	19
6. ZAKOŃCZENIE	24
BIBLIOGRAFIA	26
FILMOGRAFIA	26

1. WSTĘP

Kiedy przychodzi moment tworzenia – nastaje „święta chwila”! Wszystko na ten moment zamiera w bezruchu i pochyla się, ku temu, który stwarza. Zatrzymuje się czas, gdy pojawia się myśl, poprzedzająca akt twórczy. I tak być może Bóg stwarzał świat. Arcytwórczy akt! I tak Bóg stwarzał człowieka.

Tę „świętą chwilę” musiał odczuwać Szekspir, gdy po raz pierwszy chwycił za pióro z zamiarem napisania „Hamleta”. Wszystko zamarło w oczekiwaniu na moment, w którym na pięciolinii pojawiły się pierwsze takty 6 Suity Jana Sebastiana Bacha. Tę „świętą chwilę” odczuwać musiał Andriej Rublow tuż przed namalowaniem „Świętej Trójcy”.

Andriej Tarkowski w książce pt. „Kompleks Tołstoja” napisze:

„Sztuka jest cudem. Niemożliwością jest mówić o sztuce językiem potocznym i racjonalnym. Twórczość absolutnie nie wywodzi się z analizy racjonalnej (...). Człowiek nie może istnieć bez sztuki. Jest ona niejako „organicznie” związana z jego duchowym wnętrzem, jak zmysły z ciałem. Sztuka jest po to, aby poruszać, wstrząsnąć człowiekiem, „rozmiękczać” jego duszę, rozbudzać w nim wszystko, co dobre i szlachetne. Tylko w taki sposób człowiek może doskonalić się, rozwijać”.¹

Czemu powstają dzieła sztuki? Czym są arcydzieła? Czemu wszystko w nas zamiera z zachwytem nad obrazem Caravaggia? Czemu „święta trwoga” ogarnia nas z każdym nowoprzeczytanym wersem „Makbeta”? Czemu możemy setny raz czytać „Wiśniowy sad” Antoniego Czechowa i stale, stale czuć niedosyt?!

Mija 20 lat od momentu, gdy pierwszy raz stanęłam na scenie i gdy pierwszy raz poczułam, że aktorstwo również jest tworzeniem, jest cudem! Rzemiosło, warsztat, talent, pracowitość – to oczywiście istotne elementy składowe aktorstwa. Ale bez tego, co pozwoliłam sobie nazwać „świętą chwilą”, nie narodzi się w aktorze jego indywidualność, jedyność, niepowtarzalność.

Gdy patrzę na swoją zawodową drogę z perspektywy dwudziestu lat, to budzi się we mnie pokora i wdzięczność. Widzę celowość i dziękuję za każde doświadczenia, te uskrzydlające, budujące, ale przede wszystkim te trudne, przyplacone niepewnością i łzami.

1 Andriej Tarkowski, „Kompleks Tołstoja”, str. 62,63

Wybór aktorstwa był „zrywem intuicji”. Dzisiaj mogę jednak powiedzieć, że bycie pedagogiem, to coś, co daje mi jeszcze inny rodzaj uczestniczenia w tym cudzie, jakim jest sztuka aktorska. Bycie aktorem „rzemieślnikiem” nie interesuje mnie! Jeśli sztuka aktorska nie jest wyzwaniem dla ducha, staje się błahym sposobem na życie, trywializuje się i nie budzi mojego szacunku.

Tymczasem będąc na scenie za każdym razem mamy szansę odczuwać ową „świętą chwilę”, poprzedzającą tajemniczy akt twórczy. Dlatego moim studentom powtarzam, że my, aktorzy, mamy obowiązek, będąc na scenie, ryzykować nie tylko własne emocje, myśli, pot, łzy. Mamy obowiązek ryzykować własnym duchem!

Zdaję sobie sprawę, że taka postawa wobec aktorstwa nie jest dziś ani popularna w środowisku, ani poprawna politycznie. Z doświadczenia jednak wiem, że każdy kolejny nowy rok studentów, który rozpoczyna swoją drogę twórczą na wydziale aktorskim, takiej właśnie postawy oczekuje i podświadomie poszukuje!

Tak się składa, że obecnie przygotowuję ze studentami pierwszego roku PWSFTviT w Łodzi pracę inspirowaną opowiadaniem Antoniego Czechowa pt. „Narieczona”. Opowiadanie to rozpoczyna fragment, który pozwolę sobie przytoczyć:

„W sadzie jest cicho. Wieje chłodem, na ziemi leżą czarne, nieruchome cienie. Słychać jak gdzieś daleko, bardzo daleko, chyba za miastem, kumkają żaby. Czuje się maj! Najmilszy maj! Oddycha się głęboko i pragnie się wierzyć, że nie tutaj, ale gdzieś pod samym niebem, ponad drzewami, daleko za miastem, na polach i w lasach, rodzi się teraz życie własne, wiosenne, tajemnicze, przepiękne, bogate i święte, niedostępne zrozumieniu słabego człowieka. I nie wiadomo dlaczego zbiera się na płacz”.²

Ukochany Czechow też opisuje ten moment. Gdzieś tam rodzi się teraz „życie własne (...) bogate i święte”. Przecież to dosłowny opis aktu tworzenia, który jest na wyciągnięcie ręki każdego z nas, gdy tylko, jak tytułowa narieczona – Nadia znajdujemy w sobie odwagę, by tego dokonać!

Trzy siostry nie znajdują, Płatonow jest za słaby, ale Nadia – Nadieżda – Nadzieja – tę odwagę znajduje. To ostatnie opowiadanie Czechowa, tak niezwykle właśnie z uwagi na nadzieję, która pęcznieje, by w końcu strzelić liśćmi w górę i rozsadzić to, co stare, skostniałe, bezpieczne, znane.

2 Antoni Czechow „Narieczona” - opowiadanie

A Czechow? Czechow jest ukochany! Bez Czechowa nie byłoby mnie tu, gdzie jestem. I myślę, wierzę (!!!), że to nie ja jego, ale on znalazł mnie. I że to miłość po wieczność!

Swój autoreferat chciałabym zatem poświęcić próbie opisu mojego własnego odkrywania, że w tej podróży, którą odbywamy tutaj, momenty przecucia owej „świętej chwili”, są najważniejszymi momentami w życiu. To one prowadzą nas ku poznaniu kim jesteśmy, po co żyjemy. Dla tych momentów warto żyć i cierpieć.

A ponieważ nieodłącznym towarzyszem na tej drodze poznania stał się Antoni Czechow, i ponieważ pokochałam go, stał się on dla mnie drogowskazem, oczyszczeniem, inspiracją do tego, by żyć lepiej, by życia nie trwonić, by również jak on wymagać od siebie wiele. Dlatego postanowiłam o swoim odkrywaniu odpowiedzieć poprzez niego, i jemu ten autoreferat dedykować.

2. SPOTKANIE PIERWSZE – INICJACJA

O aktorstwie nigdy nie marzyłam. Jak już wcześniej napisałam wybór takiej drogi zawodowej, życiowej, twórczej – był odruchem spontanicznym i zupełnie intuicyjnym. Po czterech latach liceum w klasie o profilu matematyczno-fizycznym znalazłam się na studiach aktorskich w Państwowej Wyższej Szkole Telewizyjnej Teatralnej i Filmowej w Łodzi. Liceum było czasem ogromnej dyscypliny i moich niekończących się prób wpasowania w matematyczno-fizyczny rygor, jakimś czasem uwięzienia. Szkoła aktorska na ul. Targowej stała się, w odniesieniu do wcześniejszych czterech lat, czasem swobody, rozwijania skrzydeł, czasem „bezpiecznej przystani”. Podczas studiów miałam przyjemność pracować ze wspinałymi pedagogami. Jestem przekonana, że bez nich, nie byłoby mnie tu, gdzie jestem. Profesor Waldemar Wilhelm, Michał Pawlicki, Zofia Petri, Aleksander Benczak, Marek Niemierowski, Mirosław Henke, Zofia Uzelac, Barbara Wałkówna, Aleksander Bednarz, czy wreszcie Józef Para, który to zaproponował mi bycie asystentem na zajęciach z wiersza. Ilekroć przechodzę korytarzem wydziału aktorskiego, na którym umieszczone są zdjęcia, nazwiska, odczuwam dumę, z tego, że dane jest mi kontynuować ich dzieło.

Swój teatralny debiut zawdzięczam Prof. A. Bednarzowi. To on polecił mnie reżyserowi przedstawienia pt. „Pan Paweł” - Zbigniewowi Brzozie, gdy jeszcze byłam na pierwszym roku studiów. Za rolę Anity, w tymże przedstawieniu dostałam nagrodę za debiut na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych w 1997r.

Ale właściwy debiut, ten po ukończeniu szkoły, to praca nad rolą Soni w przedstawieniu „Wujaszek Wania” Antoniego Czechowa, którego reżyserem był Jacek Orłowski. Pierwsze próby odbyły się w styczniu 2001r. To wtedy rozpoczęła się fascynacja Czechowem. Jestem przekonana, że w ogromnym stopniu fascynację tę zawdzięczam właśnie Jackowi Orłowskiemu, który na pierwszą próbę przyszedł „kipiący wiedzą” i skutecznie zaraził nas chęcią poznawania autora „Wujaszka Wani”. Nigdy nie zapomnę z jaką pasją i zaangażowaniem opowiadał nam o dramacie, o samym Czechowie, o tym co dla niego, reżysera, najistotniejsze w tej sztuce. Pamiętam, że na początku prób wypożyczyłam z biblioteki wszystkie książki z Czechowem związane: dramaty, opowiadania, listy, eseje na temat twórczości Czechowa, w tym fantastyczny autorstwa Tomasza Manna („Czechow w oczach krytyki światowej”). Ale przede wszystkim moją ukochaną książkę autorstwa René Śliwowskiego pt. „Ludzie żywi. Antoni Czechow”, będącą próbą biografii tego genialnego pisarza, dramaturga, wielkiego człowieka. Książkę tę przeczytałam już kilkakrotnie, wracając do niej raz po raz, gdy Czechow przypominał o sobie. Na jej podstawie napisałam własną wersję biografii Czechowa, którą umieszczam jako załącznik mojego autoreferatu.

Praca nad Sonią z „Wujaszka Wani” to była praca niezwykła. Przede wszystkim dzięki fantastycznym aktorom, którzy znaleźli się w obsadzie. Róża Czaplewska, Barbara Wałkówna, Maciej Małek, Piotr Krukowski, Urszula Gryczewska, Darek Siatkowski czy wreszcie Bronisław Wrocławski. Wymieniłam wszystkich, gdyż wspomnienie o nich jest stale żywe i niezwykle ważne. Udało nam się w pracy nad „Wujaszkiem Wanią” stworzyć drużynę, zespół, który bez względu na różnorodność osobowości i charakterów zjednoczył się wokół wspólnego zadania, był wobec siebie szczery, inspirował się. Lubiliśmy się, lubiliśmy nasze kolejne spotkania. Byliśmy jak rodzina. Na pewno wielka w tym zasługa reżysera Jacka Orłowskiego, który oprócz ogromnej wiedzy i zaangażowania, z którymi zjawiał się na próbach, stworzył nam niezwykle warunki swobody twórczej. Jako pierwszy spotkany przeze mnie w pracy reżyser pozwolił nam na moment kreacji, na to by poczuć ową „świętą chwilę”. Za to mu dziękuję! Ale dziękuję również za szacunek do tego, co było moje własne, intuicyjne, za wolność. Za to, że mogłam poczuć się twórcą ani odtwórcą roli. Takie poczucie w szkole dała mi prof. Zofia Petri, a w teatrze właśnie Jacek Orłowski.

To od niego usłyszałam o pisaniu monologów wewnętrznych i życiorysu postaci. Postanowiłam kupić zeszyt, który był poświęcony Soni i zapisywać w nim wszystko z rolą związane. Życiorys, monologi wewnętrzne, wszelkie przemyślenia z pracy nad rolą, zadania i analizy dla

poszczególnych scen. Jeszcze nie zdawałam sobie sprawy, że właśnie w ten sposób odkrywam na sobie metodę Stanisławskiego, o której wcześniej wiele czytałam, na którą często powoływali się pedagodzy, nie dając jednak tak konkretnych wskazówek, jakie dał reżyser „Wujaszka Wani” Jacek Orłowski. To były intuicyjne działania, wówczas uważane przeze mnie za moje osobiste „tajemne klucze do roli”. Byłam z nich dumna, ale bałam się o nich mówić głośno. Jakie było moje zdziwienie jednak, gdy odkryte przeze mnie „klucze” zaczynamy działać! Gdy tylko rozpoczęłam pracę ze studentami na zajęciach u prof. Pary, zaczęłam korzystać z odkrytych metod i stosować je w pracy ze studentami. Również były skuteczne.

Pisanie lubiłam od zawsze. Od zawsze pisałam pamiętniki, wiersze, dzienniki. Pisząc podczas pracy nad rolą zdałam sobie jednak sprawę z niezwykłości pisania. Po pierwsze musiałam sięgnąć pamięcią do własnych przeżyć, do tego, czego sama doświadczyłam i znałam, chwilę poobcować z nimi, następnie nadać im, jakby nowy kształt na potrzeby roli, potem zapisać – a w końcu jeszcze przeczytać. To były takie mikro zdarzenia, mikroetudy, które odbywałam w swojej głowie w samotności, w swojej wyobraźni, ale które często oddziaływały tak silnie, że nie sposób było nie poddać się emocjom. Tworzyłam więc w wyobraźni całe sekwencje zdarzeń z życia Soni, zapisywałam, próbując stworzyć to co Stanisławski nazywa „życiem ludzkiego ducha”. To były często te „święte chwile”, które pamiętam do dziś; chwile, w których czułam, że rodzi się nowy byt – rodzi się moja rola – Sonia zaczyna żyć we mnie.

I tak wcześniej wspomniany zeszyt postaci zapisywał się powoli. Zeszyt ten, zainicjował cały zbiór – odtąd bowiem każda nowa rola miała swój zeszyt. Kolekcję takich zeszytów posiadam do dziś.

Jak już nadmieniłam, równoległe z rozpoczęciem pracy w teatrze im. S. Jaracza w Łodzi rozpoczęłam pracę asystenta na wydziale aktorskim na zajęciach z wiersza u Prof. Józefa Pary. Moje odkrycia warsztatowe mogłam więc badać i sprawdzać w pracy ze studentami. Z czasem zaczęła do mnie dochodzić informacja zwrotna – metoda, która pojawiła się przy pracy nad „Wujaszkiem Wanią” była skuteczna w odniesieniu do innych osób.

Premiera „Wujaszka Wani” odbyła się 21 kwietnia 2001r. Premiera była wydarzeniem niezwykłym. Spektakl spodobał się publiczności. Ale spodobał się również i krytykom. Czechow „unosił się” nad naszym spektaklem! Miałam wrażenie, że udało się nam stworzyć wspólnotę ludzi owładniętych jednym celem. Wszyscy na ten cel uczciwie i z pasją pracowaliśmy. Powstało przedstawienie niezwykle. Każdy zagrany „Wujaszek Wania” był dla

mnie oczyszczeniem. Spektakl doceniono przyznając mu wiele nagród – m.in. za najlepszy spektakl sezonu. Również i mnie udało się przyczynić do tego sukcesu – za Sonię otrzymałam bowiem dwie nagrody aktorskie m.in. „Złotą Maskę” i ogólnopolską nagrodę przyznaną przez ZASP za najlepszy debiut w teatrze dramatycznym sezonu 2000/2001.

Dzięki Soni posypały się kolejne role. Moje pierwsze dziesięć lat na scenie po ukończeniu szkoły aktorskiej, to były dni i noce spędzone w teatrze. Pomiędzy próbami i spektaklami pracowałam w szkole na Targowej. Często spotykałam się ze studentami na dodatkowe zajęcia. Dziesięć lat intensywnej pracy i rozwoju. Wiele zagranych ról, przygotowanych egzaminów. Wiele zapisanych zeszytów postaci, nad którymi dane mi było pracować. Dziesięć lat zwieńczone samodzielną pracą ze studentami i uzyskaniem tytułu doktora.

Te „tłuste lata” wspominam fantastycznie, ale dziś nachodzi mnie taka refleksja: bardzo intensywna praca nie pozwalała na pewien dystans i wiedzę, która się z tym dystansem wiąże. Wszystko „działo się samo”, przychodziło samo, zaskakiwało. Pewien rodzaj zatrzymania pojawił się wraz z pisaniem doktoratu. Rozprawa doktorska była opisem pracy nad rolą Kyry w przedstawieniu wyreżyserowanym znów przez Jacka Orłowskiego pt. „Prześwit”, na podstawie dramatu Davida Hare’a o tym samym tytule. Pracy dla mnie osobiście bardzo trudnej, pełnej przeszkód do pokonania. Sam czas pisania i fakt pisania stał się czymś w rodzaju oczyszczenia z emocji związanych z pracą nad „Prześwitem”. A kontekst, w którym postanowiłam umieścić opis pracy nad rolą Kyry to oczyszczenie spotęgował. W swojej rozprawie doktorskiej bezpośrednio odniosłam się do pewnych istotnych dla mnie zagadnień Tischnerowskiej „Filozofii dramatu”.

Praca ta została w kolejnych latach wydana przez szkolne wydawnictwo i załączam ją jako jeden z materiałów dodatkowych do mojego autoreferatu. Jest ona w swej drugiej części zapisem analizy roli, analizy dramatu Davida Hare’a. Ale analiza ta, to oczywiście efekt metody, o której już wcześniej pisałam, a która podczas pracy nad „Prześwitem”, sprawdzona po wielokroć, była już czymś kompletnym, ale jeszcze nienazwanym. Dziś myślę, że to brak zaufania do siebie sprawiał, że na ten czas bałam się zaryzykować i spróbować prowadzić zajęcia według tejże metody, odrzucając „stare sposoby”.

W roku 2008, zaraz po uzyskaniu tytułu doktora sztuki, zostałam opiekunem pierwszego roku na wydziale aktorskim. Miałam moich studentów, mogłam w pewien sposób kształtować

ich w myśl mojej metody. Praca ta po 2 latach została jednak przerwana. W roku 2010 urodziłam pierwsze dziecko. Nastąpiły pierwsze 2 lata przerwy od życia zawodowego.

3. SPOTKANIE DRUGIE – TĘSKNOTA.

Dom, macierzyństwo od zawsze był moim pragnieniem. Intensywne życie zawodowe stawało na przeszkodzie do jego realizacji. Gdy marzenie o macierzyństwie ziściło się, wtedy teatr z powodu pewnych, niezależnych ode mnie okoliczności musiał zejść na dalszy plan. Była więc radość z bycia matką i tęsknota za teatrem. Kiedyś przeczytałam takie słowa, wypowiedziane przez reżysera Krzysztofa Kieślowskiego, w jednym z wywiadów:

„Albo się żyje, albo opowiada”. Mocno się pod nimi podpisuję. Nie można opowiadać, nie doświadczając życia. Przyszedł więc dla mnie czas intensywnego doświadczenia życia, z wszystkimi jego barwami, odcieniami. Gdy czytam dziś opowiadanie „Narieczona” Antoniego Czechowa, to czuję, że w pewnym sensie, jest to opowiadanie o mnie. O tym, że w pewnych okolicznościach dla człowieka jedynym rozwiązaniem jest „całkowicie zmienić życie”. Porzucić to, co bezpieczne, znane, „wziąć kij żebraczy i iść” – słowa Czebutykinia, które wypowiada on do Andrzeja w ostatnim akcie „Trzech sióstr”. A wtedy wszystko się zmieni, ożyje, stwarzać się będzie na nowo. Iść za owym przeczuciem, pragnieniem najgłębiej ukrytym. Nie czekać aż ono przyjdzie do ciebie – samemu za nim podążać!

Zmiana miejsca (przeprowadzka z Łodzi do Warszawy), zmiana otoczenia, zmiana osobistej sytuacji życiowej na początku była doświadczeniem trudnym. Doświadczeniem wewnętrznej wolności, ale też i pewnej pustki i lęku przed nowym. Ale związany z tą zmianą dystans miał się okazać ożywczy, wręcz życiodajny. Sięgnięcie poczucia „pustki twórczej” jest nieodzownym etapem rozwoju, tak jak doświadczenie „pustyni” nieodzowne jest w doświadczeniu duchowym. Chęć zostawienia za sobą tego, co było ważne dotychczas i co nagle okazało się błahe, nieistotne, oraz pójście w skrajnie inną stronę, by dowieść swej wartości ludzkiej – to było coś najistotniejszego na tamten czas.

I znów zjawił się Czechow. W tej „pustce” dowiedziałam się bowiem o nowej książce pt. „Anton Czechow. Droga na wyspę katorżników” autorstwa Leonida Bieżyna. Książka jest próbą odtworzenia krok po kroku, dzień po dniu wyprawy jaką Antoni Czechow odbył na Sachalin w roku 1890. Sam fakt decyzji na taki krok przyprawił wszystkich, którzy znali Czechowa o zdziwienie. Czemu wzięty już wtedy pisarz porzuca nagle pisanie i udaje się

samotnie w tak karkołomną podróż, nie zważając na wszelkie niedogodności, ani nie mając uwagi na swój stan zdrowia. A zdrowie było już mocno nadwyrężone przez toczącą organizm gruźlicę. Badacze Czechowa podają przyczyny różne, jak choćby śmierć brata Mikołaja. Niektórzy jednak piszą o tym, że był to wynik głębszego kryzysu duchowego, światopoglądowego, jaki przeżywać musiał Czechow – pisarz u progu wielkiej kariery, któremu współcześni mu krytycy i znawcy literatury zarzucili brak „ogólnej idei”.

Co tam znalazł Czechow – tam, na Sachalinie, zmęczony okrutnie, przemarznięty, w mokrych butach, niedospany – Bieżyn pisze w jednym z końcowych rozdziałów, że znalazł tam sens – Boga – znalazł nadzieję. W żadnym z opowiadań, w żadnym z dramatów Czechow nie jawi nam się jako człowiek deklarujący wiarę w Boga. Znany jest nawet często cytowany fragment listu, w którym Czechow zaprzecza wierze w Boga, przyznając prymat rozumowi, wiedzy, pracy. Zupełnie nowym światłem w tej sprawie jest książka Bieżyna. Twierdzi on idąc wiernie śladami Czechowa na Sachalinie, rozmawiając z ludźmi, odwiedzając miejsca, w których Czechow przebywał, że autor „Trzech sióstr” wierzył! I tę wiarę znalazł na nowo tam na Sachalinie.

Zresztą gdy czyta się ostatni monolog Soni z „Wujaszka Wani”, albo Olgi z „Trzech sióstr”, albo Ani z „Wiśniowego sadu”, gdy czyta się opowiadanie „Step”, albo „Student” lub wcześniej wspomniane opowiadanie „Narzeczoną”, człowiek odczuwa, że ponad słowami zapisanymi przez Czechowa, unosi się „coś”. „Coś jeszcze”!

Kiedyś podczas spotkania klubu dyskusyjnego w Teatrze Jaracza W Łodzi poświęconego twórczości A. Czechowa, reżyser Jacek Orłowski pokusił się o stwierdzenie, że za każdym razem gdy wraca do Czechowa, odnajduje jakąś tajemnicę, pomyślałam, że może mieć na myśli właśnie to, o czym pisze Bieżyn. Siła Czechowa bierze się moim zdaniem nie z jego genialnej obserwacji i ironii, ale z pokory i wiary. Kiedy pierwszy raz przeczytałam opowiadanie „Student” byłam pewna, że wierzył. A kiedy przeczytałam „Narzeczoną” pewność ta się zwielokrotniła. W tym życiu, które budzi się gdzieś za miastem, święte i niedostępne, jest siła, która napędza Czechowa, która nadaje sens światom przez niego wykreowanym.

Ta siła, Boska siła jest w opisie stepu, jest w pożarze w III akcie „Trzech sióstr”. A wielkość prawdziwa twórcy bierze się ze świadomości tego „ducha” i z pokory wobec niego. Dlatego też nie zgadzam się ze stwierdzeniem, że u Czechowa to „przypadek” sprawia, że nasze życie jest właśnie takie, a nie inne. Zawsze bowiem w opisie świata, Czechow umieszcza gdzieś ten

nazwijmy to: Absolut, a człowiek albo szuka go, otwiera się na jego obecność albo zostaje na etapie mówienia o pragnieniu otwarcia się na Prawdę, na Pełnię!

Moje spotkanie z książką Leonida Bieżyna pt. „Anton Czechow. Droga na wyspę katorżników” przyniosło owoc – wielką tęsknotę za teatrem, ale też i poczucie, że dopiero znajdując *sens życia*, o wiele głębszy, niż tylko realizowanie się jako twórca, pisarz, aktor itd. znajdujemy tak naprawdę drogę do źródła, z którego nasze tworzenie wypływa. Andriej Tarkowski, ten właśnie Tarkowski – wielki prorok kina, wizjoner, we wszystkich wywiadach powtarzał, że źródłem twórczości naszej nie może być tylko chęć opowiadania o sobie, swej niepowtarzalności, bo wtedy nasza twórczość karłowacieje, my popadamy w megalomanię. Dopiero doświadczając swej znikomości i pokory wobec „Czegoś” większego od nas, wobec Absolutu, Losu, Boga, jesteśmy w stanie wydać z siebie prawdziwe dzieła sztuki. Tarkowski w „Kompleksie Tołstoja” napisze:

„Jest to egocentryzm, myślenie jedynie w kategoriach: A co jeszcze może być dla mnie? To okropna pretensjonalność, potrzeba uczynienia z siebie centrum świata (...). Przytoczę przykład, który mnie urzeka bez reszty. W średniowieczu żyło w Japonii wielu malarzy, którzy znajdowali schronienie na dworze szoguna, u różnych feudałów (...) i oni byli doskonałymi artystami, bardzo cenionymi, osiągnęli niezwykłą sławę. Wielu z nich – osiągnąwszy to – nagle zniknęło, odchodzili. Oni całkowicie znikali i pojawiali się na dworze innego szoguna, jako zupełnie nieznani ludzie, pod innymi nazwiskami i zaczynali od nowa karierę nadwornego malarza, tworząc w zupełnie innym stylu. I tak, niektórzy przeżywali w ten sposób po pięć, sześć żywotów. Oto wielkość dzieła! (...) dla mnie to prawie modlitwa, w której moje „ja” nie ma żadnego znaczenia. Ponieważ talent, który został mi dany, został mi dany z góry i ja – jeżeli jest mi on dany – czymś się odznaczam. A jeżeli się odznaczam, to znaczy, że powonieniem temu służyć, jestem niewolnikiem, a nie pępkiem świata”.³

Myślę, że taką prawdę znalazł o swojej twórczości Czechow na Sachalinie. I mnie też udało się taką prawdę odnaleźć. Odnaleźć w sobie pokorę, żeby zacząć patrzeć inaczej na to, czym mnie obdarzono, czym być może się odznaczam. By zacząć służyć tym, by być niewolnikiem i powinność służby tej, uczynić sensem życia.

I znów Czechow przyszedł z wyciągniętą ręką ku mnie i moim obawom. Studenci z roku, którego byłam opiekunem zaczęli pracę nad dyplomem. A była to praca nad sztuką A.

3 A. Tarkowski „Kompleks Tołstoja”, str. 59, 60.

Czechowa pt. „Trzy siostry” w reżyserii Rosjanina – mistrza Wieniamina Filsztyńskiego. Próby do tego przedstawienia pokryły się z czasem, w którym rodziłam dzieci. Ale zaraz po premierze „Trzech sióstr” pięcioro studentów poprosiło mnie o to, bym zgodziła się być promotorem ich prac magisterskich. Wszyscy swoje rozprawy pisali o pracy z Wieniaminem Filsztyńskim. Podczas rozmów i spotkań przed przystąpieniem do pisania, a także już w trakcie pisania, wszyscy zgodnie dzielili się swoim zachwytem nad osobą reżysera – człowieka pełnego dobroci, bogatego duchem, o wielkim sercu do pracy teatralnej. Ale też przede wszystkim wiele opowiadali o pisali o metodzie prof. Filsztyńskiego. Metoda ta wywodziła się ze szkoły petersburskiej i opierała się na spuściźnie po Stanisławskim, ale tym „późnym”, który odkrył, że podstawowym narzędziem wiedzy o postaci dla aktora staje się nie rozum, umysł, racjonalne poznanie, ale intuicja i ciało. Tzw. „METODA ETIUDOWA”, która była metodą pracy nad „Trzema siostrami” stosowaną przez Filsztyńskiego bardzo współgrała z moimi własnymi próbami poszukiwania metody w pracy nad sobą. Wiedza, jaką uzyskałam na temat tejże metody podczas bycia promotorem moich magistrantów bardzo mi pomogła. Dodała przede wszystkim odwagi, by nie bać się stale szukać, by słuchać intuicji aktorskiej, pedagogicznej i zgodnie z tą intuicją rozwijać własne metody pracy ze studentami.

Ponieważ po urodzeniu pierwszego dziecka propozycje teatralne nie pojawiały się, moja uwaga skupiała się całkowicie na aktywności w szkole. Uzmysłowiłam sobie, że jeżeli naprawdę czymś się „odznaczam” - jak to nazywa Andriej Tarkowski – to z pełną pokorą oddam się temu, zacznę „służyć” tym co mam nie szczędząc sił. Pracowałam więc ze studentami bardzo intensywnie. Zaczynaliśmy od ćwiczeń improwizacyjnych, takich jak „ja sam w pokoju”, „moja postać sama w pokoju”, „rekwizyt postaci”, „pierwsze spotkanie” – to takie hasła pod którymi kryły się kolejne etapy poznawania roli, postaci nad którą dane było pracować. Kolejnym etapem były improwizowane sceny, a w końcu już praca nad konkretnym monologiem – gdyż akurat wtedy powierzono mi prowadzenie zajęć w ramach przedmiotu „wiersz”. Już na pierwszym roku sięgnęliśmy po krótkie monologi z „Romea i Julii”, na drugim roku zmierzaliśmy się z monologiem antycznym.

Dodatkowo w owym czasie byłam pod ogromnym wrażeniem książki pt. „Podróż do nieuchwytnego” będącej zapiskiem rozmowy z reżyserem Krystianem Lupą. W rozmowie tej padają mocne słowa na temat edukacji w szkołach aktorskich, na temat konieczności zreformowania skostniałego systemu pracy, który opiera się na mechanicznym powtarzaniu,

odtworzeniu, powielaniu, zabijając indywidualność studenta. Ustawianie tonów, ruchów, powielanie klisz to nie droga do twórczości.

Metoda Filsztyńskiego, o której tak wiele się dowiedziałam, słowa Lupy i przede wszystkim moja własna intuicja i chęć poszukiwania, pchnęły mnie w stronę totalnego wyzwycia się kompleksów, zaryzykowania i pójścia własną drogą.

Odkrycia były niezwykle! Studenci, którzy na innych zajęciach uznani zostali za „mało zdolnych”, nagle tutaj pokazywali ogrom swoich możliwości i rozwijali skrzydła! To był piękny czas! Piękny przez to, że bardzo twórczy; czas, w którym zdobyłam się na odwagę, by pójść drogą, którą podpowiadała mi dotąd tylko moja intuicja, ale którą odtąd widziałam jako jedyną słuszną drogę. Praca stała się przygodą. Egzamin były niezwykle! Ale jakimś ukoronowaniem i potwierdzeniem były dla mnie prace magisterskie, w których poszczególni studenci pisali o naszych „nowatorskich” zajęciach z wiersza. Jedna z nich była całkowicie poświęcona mojej „metodzie” - wiem, że to za wielkie słowo, ale student tak to właśnie przedstawił. Fragment tej pracy pozwolę sobie zacytować. Lecz nie po to, by dać upust próżności. Raczej by utwierdzić siebie, innych w tym, by odważnie szli za głosem, który podpowiada im coś całkowicie innego, nowego. A mówi to tak intensywnie, że nie sposób go nie słyszeć. Warto go posłuchać. Bo to nakaz, głos intuicji. Trzeba za nim iść.

„„System komórkowy” (to nazwa, którą student nadał naszej metodzie) (...) pomagał kształcić i uwrażliwiać mnie w sposób najgłębszy, jak tylko to możliwe, a nie odbywał się na przedmiocie tak złożonym, jak sceny. Były to zajęcia z wiersza, prowadzone przez dr Annę Sarnę, które dały psychologiczną podwalinę do pracy nad sobą, czy pojedynczymi scenami i ukazywały mi, że najmniejszy nawet materiał, jest przepustką do wykreowania w sobie wszechświata, zasługującego na autonomiczne życie. Sposób myślenia, który jest zyskiem przejścia edukacji tą metodą, jest rzeczą walczącą z kliszami, złym wyrobnictwem, oraz nadawaniem ram, które paraliżują (...)

„Metoda komórkowa” jest jedyną techniką, która kształtowała młodego artystę w sposób prawie pełny (...) Anna Sarna dawała możliwości użycia umiejętności i sprawności, aby poczuć się w postaci jak najwygodniej, czyli stworzyć dla niej świat, w którym może oddychać (...) Metoda zastosowana na zajęciach sprawiała, że nauka w szkole teatralnej nie była

zaśniedziałym konceptem, lecz nowoczesnym sposobem wychowania młodego aktora i podarowaniem mu narzędzi, które wciąż może doskonalić w pracy w teatrze.”⁴

4. SPOTKANIE TRZECIE – EKSPLOZJA

Opisany w poprzedniej części czas „tęsknoty” do czynnego uprawiania zawodu; „tęsknoty” i szukania sposobu na wyrażenie siebie, uważam dziś za bardzo twórczy. Proces szukania „formy” jest już przecież po części jakimś etapem kreowania tej „formy”. I chociaż na zewnątrz, mogłoby się wydawać – dzieje się niewiele, to wewnątrz, „w człowieku” wszystko miesza się, przegrupowuje, nabiera nowego kształtu. Rośnie tęsknota za „nowym”, rodzi się wyobrażenie „nowego” – a to już początek aktu twórczego. To znów „święta chwila”, to życie, które gdzieś tam majaczy w oddali, ale zarazem już jest coraz bliższe, coraz bardziej realne.

Pierwszym momentem przełomowym był dla mnie film studenta reżyserii PWSFTviT Nadima Suleimana pt. „Droga do domu”. W filmie tym powierzono mi główną rolę – rolę matki. Cały film to historia kobiety, która w pewnym momencie swojego życia postanawia zmienić je całkowicie. Porzuca więc dom, zostawiając dwóch synów wraz z ich ojcem i sama udaje się w podróż, którą musi odbyć, by móc dowiedzieć się kim jest. Fakt porzucenia przez matkę odbija się wielką traumą na życiu rodziny, w szczególności dzieci. Film to historia spotkania po latach. Matka postanawia któregoś dnia spotkać się z synami, mając głęboką nadzieję na to, że możliwy jest jej powrót do dzieci i odbudowanie relacji z nimi. Do spotkania dochodzi i trwa ono jeden dzień i jedną noc. Odbywa się bolesna dla wszystkich rozmowa między matką a starszym synem. Padają raniące i oskarżające słowa. Oskarżona o egoizm matka traci nadzieję na powrót do dzieci. Następnego dnia, po „nocy prawdy” ojciec zabiera synów. Matka samotna zostaje. Czeka ją powrót do siebie, do świata, z którego chciała uciec, donikąd.

Wiele wcześniejszych okoliczności zapracowało na to, że zadanie jakie postawił przede mną reżyser filmu stało się dla mnie zadaniem bardzo ważnym, w jakiś sposób zatem również i osobistym. Ale osobistym nie tylko dla mnie. Był to film ważny i osobisty również dla reżysera, dla aktora – chłopaka, który grał mojego syna. Nigdy nie zapomnę mojego pierwszego spotkania z reżyserem gdy opowiadał o scenariuszu, o sobie. W pewnym momencie czułam, że

4 Fragment pracy mgr. Marcina MIODKA pt. „Miejsce metody aktorskiej i jej stosowalność w nauczaniu artystycznym dzisiaj”. Praca napisana pod opieką prof. nadzw. dr hab. Jadwigi Sobczak. Łódź 2016

jest to jego historia, która musiała ujrzeć światło dzienne, bez której opowiedzenia nie byłoby jego własnego oczyszczenia.

Powstał piękny film, przejmujący, wysoko oceniany przez komisję, potem pokazywany na festiwalach. Ale nie to jest istotne. Istotne jest to, co praca nad tym filmem mi uzmysłowiła. Sztuka powinna zawierać jeden element, na którym wszystko „inne” powinno dopiero się zasadzać. Ma być ona aktem *szczerości* i *uczciwości* wobec tego, co chcemy powiedzieć. Szczerść wobec siebie! Prawda i uczciwość wypowiedzi.

Zaraz po zakończeniu pracy nad tym filmem, chyba nie przez przypadek wróciłam do filmów Andrieja Tarkowskiego, a zainteresowawszy się na nowo osobą reżysera, zaczęłam zgłębiać literaturę z nim związaną. I tak trafiłam na książkę pt. „Zwierciadło”, będącą zapisem wywiadu jaki przeprowadzili z Tarkowskim Jerzy JLG i Leonard NEUGER.

W kontekście wcześniejszej pracy nad filmem „Droga do domu” szczególnie utkwiły mi w pamięci opisy procesu twórczego Tarkowskiego przy realizacji filmu „Zwierciadło”. Pozwolę sobie w tym miejscu umieścić kilka ważnych dla mnie cytatów:

„Pytacie jakie to zwierciadło? A więc przede wszystkim ten film został zrobiony według mojego własnego scenariusza, w którym nie ma ani jednego wymyślonego epizodu. Wszystkie epizody miały miejsce w życiu mojej rodziny. Jedyne epizody wymyślone, to choroba narratora, autora (którego nie oglądamy na ekranie) (...) Pytacie czy taka twórczość, owo stworzenie własnego świata, czy to jest prawda? To oczywiście prawda, ale taka, która przekłamuje się w mojej pamięci (...) Weźmy na przykład ten dom mojego dzieciństwa, który sfilmowaliśmy (...), ten dom został dokładnie zrekonstruowany według fotografii (...). Nie próbowałem szukać specjalnej formy dla wspomnień (...), przeciwnie, starałem się odtworzyć wszystko takim, jakim było. I rezultat okazał się dla mnie dziwny. Było to dla mnie osobliwe doświadczenie. Zrobiłem film, w którym nie było ani jednego epizodu skomponowanego, czy wymyślonego po to, aby zainteresować widza, przyciągnąć jego uwagę. To były rzeczywiście wspomnienia związane z moją biografią. I bez względu na to, a może właśnie dlatego, że była to właśnie bardzo prywatna historia otrzymałem po tym filmie bardzo dużo listów, w których widzowie zadawali mi retoryczne pytanie: jak udało się Panu dowiedzieć o moim życiu? I to jest bardzo ważne, w takim wewnętrznym sensie. Wspominam to jako fakt bardzo ważny w sensie moralnym, duchowym. Ponieważ jeżeli człowiek wyraża w dziele sztuki swoje prawdziwe uczucia, nie mogą one być niezrozumiałe dla innych (...). Porozumienie między aktorem, a publicznością, bez którego dzieło sztuki nie istnieje, jest możliwe tylko wtedy, kiedy

twórca jest szczerzy (...) Bez szczerości artysty nie możliwa jest prawdziwa twórczość. Wydaje mi się, że jeżeli człowiek mówi jakąś wewnętrzną prawdę, to zawsze będzie zrozumiany”.⁵

Czas pracy nad filmem i wszystko, co się wydarzyło potem nazwałam w podtytule czasem EKSPLOZJI. To jedno odkrycie, a może przypomnienie intuicyjnie poznanego kiedyś elementu, uruchomiło bowiem następujące po sobie zdarzenia, które utwierdziły mnie tylko w słuszności tezy postawionej przez wielkiego Andrieja Tarkowskiego.

Zaczął się okres wielkiej fascynacji tym reżyserem. Oglądałam wszystkie jego filmy po wiele razy, czytałam książki o nim, jego książki, wywiady, których udzielił. Stał się moim mistrzem i chyba jeszcze dziś sama nie wiem dokąd mnie zaprowadzi. Udało mi się napisać w owym czasie scenariusz filmu i wielkim pragnieniem jest to, by móc go kiedyś zrealizować.

Nastąpił „efekt domina”. Odkrycie „szczerości”, a może przypomnienie o niej w akcie twórczym rzuciło na wszystkie moje działania całkiem nowe światło. Odtąd bowiem nie było żadnego nakazu, przymusu, każda okoliczność była szansą na szczerą rozmowę; każde najmniejsze nawet zadanie aktorskie było ku temu okazją. A przede wszystkim każda praca ze studentami dawała taką możliwość. Powstawały piękne egzaminy. Studenci byli spragnieni takiego podejścia do pracy, gdyż dawało im ono wielkie możliwości kreacji, ale przede wszystkim nie narzucało klisz, sprawdzonych, bezpiecznych, nudnych.

Pedagogiczne spełnienie i poczucie rozwoju nie dawało jednak uczucia pełni. Marzyłam o powrocie do teatru. Przedsmakiem, a może przygotowaniem do tego powrotu stały się warsztaty dla aktorów w Teatrze Współczesnym w Warszawie zorganizowane w 2017r.

Grupa uczestników została wyłoniona z castingu, który odbywał się przed warsztatami. Zgłosili się kandydaci z całej Polski. Również i ja. Ku memu zaskoczeniu zostałam zaproszona do udziału w warsztatach. Miesięczny kurs obejmował pracę nad rolą – zajęcia prowadzone przez dyrektora Macieja Englerta; pracę nad głosem i ciałem – prof. Jurij Wasilew z Petersburga, zajęcia z szermierki – prowadzone przez Janusz Sieniawskiego i jego synów, a także „mistrzowski kurs” - poprowadzony przez aktora Teatru Współczesnego w Warszawie – Borysa Szyca.

Chyba nie będzie przesadą stwierdzenie, że decyzję o udziale w warsztatach aktorskich w charakterze uczestnika, nie prowadzącego, była jak „skok na bungee”. Oto dane mi było stanąć ramię w ramię, z – niedawno jeszcze – moimi studentami i razem z nimi uczyć się na

5 Andrzej Tarkowski w rozmowie z Jerzym Ilgiem i Leonardem Neugerem. „Zwierciadło” – str. 46, 49.

nowo pokory, przypominać o szacunku do tego jedyne w swoim rodzaju miejsca – teatru. Razem z nimi odbywać podróż, w której trzeba było przyznać się do swoich słabości, niedomagań.

Dziś mogę powiedzieć, że była to dla mnie ogromna lekcja. Myślę, że każdy pedagog, któremu przyszło stanąć na scenie obok swego zdolnego studenta doskonale wie, o czym myślę podejmując ten temat. A za tę lekcję jestem wdzięczna losowi i przede wszystkim dyrektorowi Maciejowi Englertowi, który taką szansę mi stworzył.

Zaraz po warsztatach dostałam propozycję pracy na Akademii Muzycznej w Łodzi ze studentami Wydziału Wokalno-Aktorskiego o specjalności MUSICAL.

Wszystkie zdarzenia, które postarałam się opisać, by zobrazować proces, który zaczął coraz mocniej wyzwalać we mnie jakiś nowy potencjał, działały się myślę dzięki tej wcześniejszej pustce, a potem wielkiej tęsknocie. A piszę o tym, i chcę to zaakcentować dlatego, by zwrócić uwagę na jeden fakt – jeśli jest w nas czujność i postawa oczekiwania, otwarcie na świat, ludzi – wtedy każdy czas może być czasem twórczym. Myślę, że przypomnianie sobie o tym stale na nowo, szczególnie w przypadku bycia aktorem jest nieodzowne i stanowi skuteczną obronę przed marazmem i frustracją.

Jakimś dopełnieniem było zaproponowanie mi przez Dziekan Wydziału Aktorskiego Zofię Uzelac poprowadzenia na drugim roku zajęć w ramach przedmiotu „sceny klasyczne”. Dopełnieniem, gdyż znowu mogłam wrócić do ukochanego „Czechowa” i wszystkie niezwykle odkrycia, które przyniosły ostatnie lata, wdrożyć w procesie pracy ze studentami. Pracy, którą uwielbiam! Mam nadzieję, że TEATR nie obrazi się na mnie, gdy użyję zwrotu, iż pracę pedagogiczną przedkładałam ponad swoją pracę aktorską. Ten rok, gdy mogłam prowadzić sceny klasyczne, utwierdził mnie w poczuciu, że bycie p e d a g o g i e m na wydziale aktorskim to wyzwanie, odpowiedzialność, ale też rodzaj szczególnego powołania, służby. Rodzaj pracy w której moje „ego”, tak czasem rozbudzone poprzez uprawianie aktorstwa, musi zejść na plan dalszy. Służby, w której na pierwszym miejscu jest „DRUGI”, nie „JA”! Gdzie stale, na nowo uczę się! Przede wszystkim to ja, pedagog uczę się od tego młodego człowieka, z którym przyszło mi się spotkać w okolicznościach studiów.

Pamiętam jak mój wspaniały profesor Waldemar Wilhelm stale nam przypominał – nam studentom – „Najpierw jesteś człowiekiem, potem aktorem”. Teraz, będąc pedagogiem stale powtarzam sobie: Najpierw jesteś człowiekiem, potem pedagogiem, aktorem itd. I to jest to wyzwanie. I to jest moja służba dla innych.

A zatem ukochany Czechow powrócił. Razem ze studentami podjęliśmy decyzję, że będziemy pracować nad scenami z „Płatonowa” A. Czechowa. Pracy tej nie zapomnę, bo była to moja pierwsza samodzielna próba wypowiedzi tekstem dramatu Czechowa. Do tej pory wypowiadałam się tekstem Czechowa jako aktor, teraz to ja miałam inspirować studentów i czuć nad ich osobistym spotkaniem z mistrzem Czechowem.

Tym razem Czechow powrócił jeszcze intensywniej. Podczas przygotowań do pracy nad „Płatonowem” jeszcze raz wróciłam do książek już znanych, ale też udało mi się odkryć nowe. Jak choćby książka autorstwa Iwana Bunina pt. „O Czechowie”. Zresztą, pozycja ta okazała się bardzo ważna, gdy rozpoczęłam pracę nad rolą Olgi w przedstawieniu pt. „Trzy siostry” w reżyserii J. Orłowskiego. Ale odkryciem był Czechow globalnie. Wszystko jakby na nowo zostało przeze mnie przeczytane, bo przepuszczone przez własne, nowe życiowe doświadczenie. I tak, jak już wcześniej pisałam, czytając po raz kolejny życiorys Antoniego Pawłowicza, czułam, że moją powinnością jest stałe doskonalenie siebie i wymaganie od siebie rzeczy, które nie będą tylko zaspokajaniem mojego egoistycznego apetytu na życie, ale które będą moim udziałem w jakimś większym dziele, o wiele ważniejszym. Czynieniem d o b r a !

Poza tym jeszcze raz przeczytawszy życiorys Czechowa na tym etapie mego życia, szczególnie zapamiętałam cytat pochodzący z listu Czechowa do Aleksego Suworina. Oto on:

„Oprócz talentu i bogactwa materiału potrzebne jest jeszcze coś, nie mniej ważne. Potrzebny jest „wiek męski”. To po pierwsze. Po drugie, potrzebne jest poczucie wolności osobistej. A to poczucie zaczęło rosnać we mnie dopiero od niedawna. Przedtem go nie miałem. Całkowicie mi je zastępowały brak szacunku do własnej pracy i lekkomyślność”.⁶

„Niech Pan napisze opowiadanie o synu pańszczyźnianego chłopca, młodym człowieku, który był przedtem chłopcem sklepowym, śpiewakiem cerkiewnym, gimnazjalistą i studentem, który został wychowany w szacunku dla zwierzchności, w całowaniu popów po rękach, hołdowaniu cudzym myślom; który dziękował za każdy kęs chleba, był wielokrotnie bity, biegał po korepetycjach bez kaloszy, wdawał się w bójki, dręczył zwierzęta, lubił zjeść obiad u bogatego krewniaka; kłamał przed Bogiem i ludźmi bez żadnej potrzeby – jedynie z powodu swej nicości – niech pan opisz jak ten młody człowiek powoli, kropla po kropli – wyciska z

6 René Śliwowski „Antoni Czechow”, str. 48.

serca niewolniczą uległość, aż obudziwszy się pewnego pięknego dnia, czuje się, że w jego życiu płynie już nie krew niewolnika, tylko prawdziwa, ludzka”.⁷

5. SPOTKANIE CZWARTE – SPEŁNIENIE

Wiosną 2018r. dowiedziałam się, że reżyser Jacek Orłowski powierzył mi rolę Olgi w „Trzech siostrach” Czechowa. A był to czas pracy ze studentami drugiego roku wydziału aktorskiego Łódzkiej Szkoły Filmowej nad „Płatonowem”, a więc czas zdominowany przez Antoniego Pawłowicza. Wiadomość o znalezieniu się moim w obsadzie „Trzech sióstr” uczyniła moje poszukiwania „czechowowskie” jeszcze wnikliwszymi, intensywniejszymi.

Praca ze studentami nie mogła odbywać się inaczej, niż według wcześniej wypracowanej metody; metody, która była moim własnym wyobrażeniem o metodzie Stanisławskiego, o metodzie Filsztyńskiego, o której tak wiele dowiedziałam się od moich studentów. Udało mi się też dotrzeć do tłumaczenia książki autorstwa W. Filsztyńskiego pt. „Pedagogika twórczości aktorskiej” – było to jednak tłumaczenie dokonane przez osobę prywatną. Książka ta wskazała na nowe tropy i upewniła, że to, czego intuicyjnie poszukuję może być uznane za największą wartość. Tak zwana „*metoda etiudowa*”, którą spróbowałam zastosować podczas pracy nad „Płatonowem” stała się dla mnie jedyną, słuszną drogą pracy aktora. Wymagała jednak dużo intensywniejszych spotkań, dużo intensywniejszego zaangażowania. Spotykałam się więc ze studentami dodatkowo, kiedy tylko nadarzała się taka możliwość. Oni sami, niestety już na drugim roku przyzwyczajeni do „ustawiania”, do szukania „efektu”, na początku nieco nieufnie podchodzili do takiej metody. Jednakże po kilku przygotowanych etiudach odkrywali ogromne korzyści z takiego stylu pracy. Przekonywali się bowiem do tego, że ciało i intuicja to równie ważne narzędzia w pracy nad rolą, co rozum, intelekt.

Pracując metodą etiudową wychodziliśmy od improwizowania po czym skupialiśmy się nad etiudami na temat scen, których autor w sztuce nie zapisał, a które z pewnością musiały się wydarzyć w życiu postaci. Aktor, student startował do pracy nad taką wykreowaną przez siebie scenę bez obciążeń takich jak tekst autora, nakaz autora. Równolegle odbywały się rozmowy o samych postaciach, scenach, autorze. Szukaliśmy muzyki, która nas inspirowała szukaliśmy

7 René Śliwowski „Antoni Czechow”, str. 48.

inspiracji w malarstwie. Udało nam się stworzyć jeden wielki „kocioł”, do którego każdy dodawał coś od siebie; kocioł, w którym dojrzewiała strawa, która miała nas nakarmić za chwilę. Ćwiczenia, które miały nas ubogacić były przeróżne, również bardzo abstrakcyjne, jak np. etiuda pt. „sen postaci”. Każdy miał mieć zeszyt, w którym zapisywał wszystko co mu się składało ze światem „Płatonowa”. Dopiero na końcu zaczęliśmy szukać formy na to, co udało nam się wcześniej odkryć. Oczywiście w zespole dziesięciu osób, nie wszyscy chcieli pracować z jednakową intensywnością, nie wszyscy mieli siłę i odwagę by zaufać. Ostatecznie jednak udało nam się stworzyć wiarygodny świat. Ale, co najważniejsze, każdy ze studentów mógł odkryć i odkrył siebie na nowo. Te odkrycia to były także moje pedagogiczne „zwycięstwa” – móc komuś pomóc, by całe jego bogate wnętrze znalazło wyraz sceniczny. I tak rzeczywiście się wydarzyło w przypadku naszego „Płatonowa”. Studenci żyli na scenie pięknym, poruszającym, bolesnym i dotkliwie prawdziwym życiem. A ja czułam ogromne spełnienie, a przede wszystkim zyskałam kolejne potwierdzenie, że droga, którą podążam jest właściwa i że warto nią iść dalej i w niej się rozwijać.

Zaraz po egzaminie z „Płatonowa” rozpoczęły się próby do „Trzech sióstr” i rozpoczęła się przygoda – wielka, wytęskniona przygoda z Olgą. Wcześniej dowiedziałam się, że powierzono mi opiekuństwo pierwszego roku Wydziału aktorskiego. A nadmieniam o tym, ponieważ w IV akcie „Trzech sióstr”, Olga mówi: „Nie chciałam być przełożoną, a jednak musiałam nią zostać”. We mnie też na początku była obawa. Znowu, życie dostarczało materiału, z którego mogłam czerpać w pracy nad rolą.

Pamiętam pierwszą próbę czytaną naszych „Trzech sióstr”. Utwór brzmiał, jak symfonia. Czechow genialny i jedyny unosił się w powietrzu i znowu dane mi było pójść za nim, być zaproszoną do jego świata. Oczywiście założyłam „zeszyt *Olgi*” – ku rozbawieniu starszych kolegów i zdziwieniu młodszych – że chce mi się pisać.

Tak! Chciało mi się pisać, zastanawiać, kreować w głowie sceny z przeszłości, szukać inspiracji. A ponieważ „wisiał nad nami” termin premiery, musieliśmy pracować trochę „szybciej” niż tego by się chciało doświadczyć podczas pracy nad Czechowem. Nie mogliśmy sobie pozwolić na improwizacje, eksperymenty. Myślę, że oprócz niesprzyjająco krótkiego czasu, również nie było takiej gotowości i otwartości w zespole – nie wszystkim metoda improwizacyjna odpowiadała. A teatr to nie szkoła. Tu zbyt wiele czynników pracuje na przedstawienie. Pozostawało więc „zaczysze domowe” i pisanie. To pisanie zastępowało mi takie improwizacje. Zastosowałam też metodę, którą wcześniej stosowałam w pracy ze studentami:

malowanie obrazów. Dosłownie: biorę farby, pędzel i maluję daną sytuację. To przedziwne, ale akt takiego malowania może się zamienić prawie w medytację. Taki obraz bardzo oczyszcza, przynosi wiedzę na temat postaci, zdarzenia ale też zostaje w pamięci i jest tym, z czego potem można czerpać, będąc już na scenie.

Jak już nadmieniłam, mój czechowowski księgozbiór poszerzył się o jeszcze jedną nieocenioną pozycję autorstwa Iwana Bunina pt. „O Czechowie”. Książka ta, to zebrany przez Bunina materiał, który miał posłużyć do stworzenia pełnej pozycji poświęconej przyjacielowi – mistrzowi Antoniemu Czechowowi. Buninowi nie udało się jednak książki dokończyć.

Czytając „O Czechowie”, upewniłam się, że moja własna intuicja i wyobrażenie o Czechowie współgrały z tym, co pisał Bunin. Wiem, że to może być odebrane jako pewien rodzaj egzaltacji, ale po książkę Bunina byłam pewna, że zakochałam się w Antonim Pawłowiczu. Tak bardzo jest mi bliski, poprzez to, jaką drogę musiał przejść będąc wnukiem pańszczyźnianego chłopca, nosząc w sercu wszystkie te rany, a w głowie mocując się z wieloma obciążeniami, z których w końcu dane mu było się wyzwolić. Myślę, że historia Czechowa, to historia trochę każdego z nas. Dlatego to, co napisał tak mocno oddziałuje na każde nowe pokolenie. Jest tutaj ten element niezwyklej pokory, szczerości, o której mówi Tarkowski, zupełnie niezbędnej do tego, by autor odznaczający się tą pokorą, mógł wydać z siebie dzieło sztuki.

Książka Bunina okazała się niezwykle inspiracją podczas pracy nad rolą Olgi, z uwagi na opisany tam wątek miłości Antoniego Czechowa i Lidii Awiłowej, młodej, dobrze zapowiadającej się pisarki. Awiłowa, gdy poznała Czechowa, miała już męża i dzieci. Bunin przytacza w swej książce wspomnienia Awiłowej o Czechowie, które ta opublikowała już na długo po śmierci Czechowa. Opisuje w niej szczegółowo historię ich romansu, miłości skrywanej przed światem. Książka ta rzuca całkiem nowe światło na biografię Czechowa, o którym zwykło się sądzić, iż nie zaznał prawdziwego uczucia. Wspomnienia Lidii Awiłowej zdają się temu zaprzeczać. W jednym z opowiadań pt. „Miłość”, które Bunin przytacza jako te będące dowodem na to, jak silnie romans z Awiłową podziałał na Czechowa, jest taki oto fragment:

„Byłem nieszczęśliwy. I w polu, i w domu, i w stodole, myślałem o niej. Starłem się zrozumieć tajemnicę młodej, pięknej kobiety, która wychodzi za nieciekawego człowieka (...) i wciąż starałem się zrozumieć, dlaczego ona spotkała właśnie jego, a nie mnie, i dlaczego było potrzebne, aby w naszym życiu zaszła taka fatalna pomyłka. A kiedy przyjeżdżałem do miasta,

za każdym razem poznawałem po jej oczach, że czekała na mnie, i nawet mi się sama przyznawała, że od rana miała osobliwe przeczucie i zgadywała, że przyjadę”.⁸

I choć wiem, że opis ten bardziej przystaje do znajdującego się w „Trzech siostrach” wątku Masza – Wierszynin, to mnie osobiście on bardzo inspirował, jeśli chodzi o relację Olga – Wierszynin. Myślę, że Olga mogła tu przeżywać coś podobnego do samego Czechowa. Widziała jak bardzo Wierszynin kocha Maszę, wiedziała, że ma żonę i dzieci; z drugiej strony jednak na pewno musiała zdawać sobie sprawę z tego, jak niezwykłego człowieka spotkała. Jakaś bliskość dusz! Ktoś, kogo kocha się pomimo wszystko i ponad wszelkie przeciwności.

Zresztą, relacja Olga – Wierszynin jest dla mnie poniekąd nawiązaniem do relacji Sonia – Astrow w „Wujaszku Wani”. On nigdy nie spojrzy na nią jak na kobietę – bardziej jak na przyjaciela. Ale my, z boku patrząc na nich, widzimy, że prawdopodobnie to ona jest tą kobietą, która byłaby w stanie, z uwagi na swój mocno osadzony na pewnych wartościach charakter, żyć z nim, być z nim, opiekować się nim, kochać – dając, a nie szukając dla siebie. Ale taka miłość na dziś dzień jest niemożliwa. I może ona jest w ogóle niemożliwa. A może zdarzy się dzień, gdy tak jak w filmie „Moskwa nie wierzy łzom” Vladimira Menshova z 1980r., ludzie mocno „poobijani” przez życie, już niczego od życia nie oczekując, odnajdą siebie, przyłgną bezinteresownie dusza, do duszy i to będzie prawdziwe szczęście. Naiwnie wierzę w to, że Astrow powróci do Soni, Wierszynin do Olgi... Ale to naiwna wiara, która czepia się nadziei. Żaden z interpretatorów literatury Czechowa tak tego nie postrzega.

Praca nad „Trzema siostrami” to był czas mojego osobistego wyzwania się ku nowemu. Odbudowywanie zaufania do swego ciała, głosu, swej aktorskiej intuicji. Odnajdywania tego jakby raz jeszcze i radości, dziecięcej radości i wdzięczności!

Czas pracy nad Czechowem to dla każdego teatru prawdziwe święto. Gdy teatr jakiś sięga w swym repertuarze po „Trzy siostry”, „Wujaszka Wanię”, „Wiśniowy Sad” – znak to, że jest gotów do rozmowy z widzom o rzeczach najistotniejszych. Dodatkowo, moja osobista sytuacja aktorska sprawiła, że byłam gotowa zniesć każdy pot i łzy, że byłam gotowa całować scenę z wdzięczności, że było mi dane uczestniczyć w takim „święcie”. Uczcie Czechowowskiej!

Tym bardziej, że reżyser postawił nam arcytrudne zadanie – żadnych podpórek, żadnych niezwykłych pomysłów inscenizacyjnych. Na scenie tylko aktorzy i sprawa, która ich łączy.

8 A. Czechow - „Miłość”.

Zachowanie epoki w kostiumie i rekwizycie na tle” dość” pustej sceny. Sztuka bez skrótów, bez naginania tekstu do własnej interpretacji. Przeciwnie – będąca próbą zaufania Czechowowi, pójdzie za nim, wiernego wsłuchiwanie się w niego! Niektórzy krytycy zarzucili po premierze reżyserowi, że nie wykreował na podstawie dramatu własnego świata; że nie zastosował modnego wśród reżyserów „rozsadzenia” tekstu klasycznego własnym pomysłem. Osobiście jednak uważam, że taki kierunek jaki obrał w pracy nad „Trzema siostrami” Jacek Orłowski, to akt największej artystycznej pokory – akt jakże niepopularny wśród współczesnych twórców, którzy na pierwszym planie stawiają własne EGO. Pamiętam jak po jednej z czytanych prób Jacek Orłowski powiedział, że żeby zagrać Czechowa, trzeba dążyć do osiągnięcia w sobie stanu e w a n g e l i c z n e j c z y s t o ś c i. Stanu, w którym aktor rezygnuje z wszelkich ozdobników, gestów, podpórek, efektów na rzecz czystego, szczerego skupienia się na temacie. Osobiście bardzo się w tym stwierdzeniu zgadzam. Świat Czechowa to „arcyświat” – każda dodana nuta brzmi fałszywie. W swoich wspomnieniach o Czechowie, Olga Knipper – Czechow – żona Czechowa i aktorka czechowowskich spektakli napisze tak o pracy nad „Wujaszkiem Wanią”:

„Z „Wujaszkiem Wanią” nie poszło gładko. Przedstawienie wyglądało niemal na klapę. Jaka była tego przyczyna? Myślę, że tkwiła w nas samych. Trudno jest grać w sztukach Czechowa. Na to nie wystarczy być dobrym aktorem i mistrzowsko odegrać rolę, Trzeba jeszcze kochać i czuć Czechowa. Trzeba się przejąć atmosferą przedstawionego środowiska, a przede wszystkim trzeba kochać ludzi tak, jak kochał Czechow, i żyć ich życiem. Wtedy można odnaleźć to coś żywego, wiecznego, co jest u Czechowa”.⁹

Moim największym odkryciem podczas pracy nad rolą Olgi było poczucie jak bardzo próbuje ona ocalić świat, ocalić siostry, rodzinę przed rozpadem; przed utratą relacji, utratą nadziei. Olga walczy o wartości, które zaszczepili rodzice: ojciec, matka. Jaka Olga taki świat, który właśnie na oczach widza się kończy. Z wszystkich sióstr, to Olga najmniej myśli o sobie, dba o siebie. Zależy jej na Andrzeju, Maszy, która popada w romans z Wierszyninem, romans, który Olga potępia. Nie jest on dopuszczalny w jej poczuciu moralności. Myślę, że podobnie jak Awiłowa nigdy nie zdradziłaby męża. Kochałaby skrycie, tak by nie ranić innych. Zdrada jest złem, brakiem moralności. Oldze zależy najbardziej na Irinie. Stara się ją ulepić tak, by

9 René Śliwowski „Antoni Czechow”, str. 291.

była doskonałą wersją jej samej, mając ku niej nie siostrzane, ale matczyne uczucia. Wszystkie wysiłki ocalenia świata idą na marne! Ponoś klęskę.

Mało jest w sztuce takich momentów, w których Olga zwierza się z tego, co czuje. Zwykle skupia się na tym, by ratować innych. Nie rozczuła się nad sobą, nie stosuje wobec siebie taryfy ulgowej, stawia sobie zadania, które mają ją umocnić na pozycji strażniczki ładu w świecie, który przyszło jej ochraniać. Pęka na początku sztuki, gdy mówi, że największym jej marzeniem jest wyjście za mąż; i na końcu, gdy w rozmowie z Wierszyninem wymyka jej się stwierdzenie: „Zawsze dzieje się inaczej niż chcemy”.

Kiedy myślę o Oldze, to za każdym razem czuję współczucie i ogromny szacunek do niej. Pochyliam się więc nad nią i wtedy widzę ją samotną w swoim pokoju. Wszyscy już śpią, dom ogarnięty, wszędzie ład i porządek. Można wreszcie iść spać. Ale Olga nie może spać. Siedzi sama w swoim skromnym pokoju, zmęczona całym dniem. W koszuli nocnej. Ma rozpuszczone włosy. Wreszcie czuje się jak kobieta. Zdjęła z siebie mundur nauczycielki gimnazjum, zdjęła wszelki nakaz, przymus walki ze światem. Jest bezbronna, piękna, krucha i silna zarazem. Siedzi w oknie. Patrzy przed siebie. Płacze z bólu, z samotności, z nadziei na miłość. Ale czuje na plecach oddech czasu, który z dnia na dzień czyni ją starszą, mniej atrakcyjną, samotną coraz bardziej. Ale patrzy w okno i czeka na znak! Wypatruje tej „świętej chwili”, tego doznania wolności, bliskości Absolutu, bliskości Opieki; tego doznania, za którym trzeba pójść i z m i e n i ć ż y c i e!

„Dzisiaj obudziłem się rano, zobaczyłem tyle światła, zobaczyłem słońce i aż mi serce drgnęło z radości”.

„Muzyka brzmi tak wesoło, tak radośnie... zdaje się, że jeszcze moment, a dowiemy się wszystkiego: po co żyjemy, po co cierpimy. Gdyby wiedzieć...”.

6. ZAKOŃCZENIE

W ostatnim opowiadaniu pt. „Narzeczona”, Sasza, który jak Czechow jest gruźlikiem i wkrótce umrze, wypowiada do Nadii, głównej bohaterki następujące słowa:

„Droga, najmiłsza, niech pani jedzie! Niech Pani dowiedzie wszystkim, że to nieruchawe, szare, grzeszne życie pani obrzydło! Niechaj pani dowiedzie tego chociaż samej sobie... Nigdy, przenigdy pani tego nie pożałuje. Wyjedzie pani, będzie się uczyć i niechaj los ma panią w

swojej opiece. Kiedy zmieni pani swoje życie, wszystko się zmieni. Najważniejsze, to całkiem zmienić życie”.¹⁰

Mój autoreferat jest próbą opisanego własnego doświadczenia dynamiki rozwoju , zmiany. Tłem stały się poszczególne spotkania z twórczością Antoniego Czechowa – pisarza, dramaturga, genialnego twórcy i nietuzinkowego człowieka. Jak stwierdza on w swoim ostatnim opowiadaniu napisanym na rok przed śmiercią: „Najważniejsze, to całkiem zmienić życie”. Najważniejsze, to pójść za głosem, który słyszymy gdzieś w głębi serca, duszy; głosem intuicji, Opatrzności, a może naszym najszczerzym głosem wewnętrznym. Pójść za tym właśnie głosem, gdy nasze życie przestaje być twórcze, gdy staje się ciężarem, gdy jest grzeszne i nudne. Chciałam zatem w swoim autoreferacie opisać to moje osobiste doświadczenie zmiany życia, może po to, by uświadomić sobie jak prawdziwe są słowa Czechowa, jaka w nich życiodajna moc. Im wcześniej zrozumiemy jak chwilowy, doraźny jest stan posiadania przez nas czegokolwiek, jak ulotne jest tzw. „szczęście”, tym większa nadzieja na to, że życie nas nie zrani dotkliwie, że znajdziemy jego wartość ponad to, co większość określa mianem „szczęście”. Wierzę, że to możliwe!

Na tej drodze jest wiele do zrobienia, są marzenia i nadzieje i świadomość wielkiej pracy do wykonania. Pracy, która jest powinnością, jak już pisałam – rodzajem „służby”. Wierzę w kolejne, niezwykle spotkania z Antonim Czechowem, wierzę, że dane mi będzie realizować się jako pedagog, wierzę w marzenie o założeniu własnego teatru. Z drugiej strony, nie wyobrażam sobie tej drogi bez realizacji się jako matka, żona itd. I chociażby dlatego czuję, że wsłuchiwanie się w ten głos, który nawołuje do zmiany, czujności, będzie na mej drodze czymś nieodzownym, koniecznym. Ciągła czujność, bycie w pogotowiu, oczekiwanie na to, co nazwałam „świętą chwilą”, na moment, w którym przychodzi przecucie n o w e g o!... Tego właśnie pragnę!

10 A. Czechow, opowiadanie: „Narzeczone”.

BIBLIOGRAFIA

1. RENÉ ŚLIWOWSKI, „Antoni Czechow”, PIW Warszawa 1986r.
2. „Czechow w oczach krytyki światowej” – wybór René Śliwowski, PIW.
3. IWAN BUNIN, „O Czechowie”, Wydawnictwo Farbiarnia
4. ANDRIEJ TARKOWSKI, „Kompleks Tołstoja”, Wydawnictwo Pelikan 1989r.
5. ANDRIEJ TARKOWSKI, „Czas utrwalony”, Wydawnictwo Pelikan 1991r.
6. „Andriej Tarkowski. Zwierciadło”, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016.
7. ANTONI CZECHOW, „Święta noc i inne opowiadania”, Czytelnik Warszawa 1985r.
8. ANTONI CZECHOW, „Trzy siostry”.
9. ANTONI CZECHOW, „Wujaszek Wania”
10. ANTONI CZECHOW, „Listy I”, „Listy II”, Wydawnictwo Literackie Kraków 1987r.

FILMOGRAFIA

1. „Zwierciadło”, reż. A. Tarkowski
2. „Moskwa nie wierzy łzom”, reż. Vladimir Menshov
3. „Niedokończony utwór na pianole”, reż. N. Michałkow
4. „Spaleni słońcem”, reż. N. Michałkow
5. „Oczy czarne”, reż. N. Michałkow