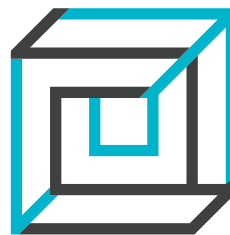


**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



Studia doktoranckie

Dominika Lichy

Nr albumu: 7312

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej:

**Budowanie postaci na podstawie materiałów
dokumentalnych w odniesieniu do metody
Konstantina Stanisławskiego oraz współczesnych
twórców teatralnych i filmowych.**

Opieka promotorska:

Promotor: dr hab. Anna Sarna-Śniecikowska, profesor PWSFTviT

Łódź 2022

Spis treści	
Wstęp	3
Część 1. Kontekst teoretyczny i artystyczny tematu rozprawy	7
1.1. Metoda Konstantina Stanisławskiego	7
1.1.1. Praca aktora nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem.	8
1.1.2. Praca aktora nad sobą i swoją techniką wykonawczą	12
1.1.3. Praca aktora nad rolą	14
1.2. Metoda Sanforda Meisnera	27
1.3. Metoda Uty Hagen	33
1.4. Metoda Dawida Mameta	38
1.5. Refleksje	42
Część 2. Opis i analiza procesu budowania ról w dziełach artystycznych	45
2.1. Budowanie roli w spektaklu <i>Marat/Sade</i>	45
2.2. Budowanie roli w spektaklu <i>Kansas</i>	66
2.3. Budowanie roli w filmie <i>Poza podejrzeniem</i>	88
2.4. Budowanie roli w czytaniu performatywnym <i>Monolog dla Europy</i>	116
Zakończenie	134
Bibliografia	140
Literatura	140
Filmografia	141
Spis ilustracji	142

Wstęp

Założeniem dla przygotowywanej przeze mnie rozprawy doktorskiej w dziedzinie sztuki filmowe i teatralne, w obszarze działalności naukowo-artystycznej aktorstwo, jest zbadanie metody budowania postaci na podstawie źródeł dokumentalnych, w odniesieniu do już powstałych i powszechnie stosowanych technik Konstantina Stanisławskiego, Sanforda Meisnera, Uty Hagen i Davida Mameta oraz na podstawie ról teatralnych i filmowych, nad którymi pracowałam według wymienionych metod w latach 2014-2020. Są to:

Karolina Corday ze spektaklu „Marat/Sade” w reż. Rudolfa Ziolo (Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu),

Vicky O’Tarky ze spektaklu „Kansas” w reż. Marcina Wierzchowskiego (Teatr im. W. Horzycy w Toruniu),

Bronisława Borowska z filmu dokumentalnego „Poza podejrzeniem” w reż. M. Kumosińskiej (TVP Historia)

oraz

Europa z pokazu „Śmierć wędrownej handlarki. Monolog dla Europy” w reż. J. Orłowskiego (Teatr Nowy im. K. Dejmka w Łodzi).

Punktem wyjścia dla moich obecnych rozważań na temat tego, w jaki sposób można pracować nad rolą inspirowaną postacią historyczną lub osobą współcześnie żyjącą, jest moja poprzednia praca naukowa z 2015 r., którą napisałam w odniesieniu do roli dyplomowej. Każda kolejna rola, o której wspominam wyżej, była tworzona za pomocą technik, które stosowałam budując postać w spektaklu „Marat/Sade”, dopasowanych do pracy z reżyserami oraz różnymi formami dramatycznymi (dramat, improwizacje, scenariusz autorski, monolog, scenariusz filmowy). Praca nad każdą z nich była inna nie tylko ze względu na odmienne podejście reżyserów do prób czy odmienne formy dzieł artystycznych, ale

także ze względu na czas, który dzielił poszczególne spektakle, w którym nabierałam doświadczenia i wiedzy jako aktorka. W tym okresie poznawałam nowe metody pracy nad rolą, całkowicie różne od metody Konstantina Stanisławskiego, o którym dowiedziałam się na studiach magisterskich na Wydziale Aktorskim PWSFTviT w Łodzi. Stanisławski opisał autorską metodę pracy aktora w trzech tomach podręczników - „Praca aktora nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem”, „Praca aktora nad sobą i swoją techniką wykonawczą” oraz „Praca aktora nad rolą”. Pozostałe książki, do których będę się odnosić w przygotowywanej rozprawie doktorskiej to „Sanford Meisner on Acting” Sanforda Meisnera i Dennisa Longwella, „Szacunek dla aktorstwa” Uty Hagen oraz „Prawda i fałsz” Davida Mameta. Wybrałam te pozycje, ponieważ ich treść stanowi w dużej części negację techniki stworzonej przez rosyjskiego artystę. W swojej pracy chcę jednak zbadać, czy pomimo odgradzania się współczesnych twórców od metody Stanisławskiego, można mimo wszystko znaleźć punkty wspólne w ich myśleniu na temat budowania roli. Mam nadzieję, że dzięki temu usystematyzuję pracę nad materiałem źródłowym, która - w mojej ocenie - jest niezwykle inspirująca i wzbogacająca sztukę aktorską.

Nad każdą z ról, które są przedmiotem pracy teoretycznej, pracowałam w inny sposób - sięgając do archiwaliów, zdjęć, biografii, dzienników, wspomnień, prowadząc rozmowy z osobami, którymi się inspirowałam, obserwując ich pracę, nagrywając wideo pamiętniki, spisując sny postaci, rysując wspomnienia jej rodzinnego domu, pisząc listy miłosne, tworząc monologi wewnętrzne. Nie byłabym w stanie stworzyć tych ról bez wiedzy zaczerpniętej z życia i doświadczenia osób, które były dla mnie inspiracją. Oczywiście w procesie pracy w dużym stopniu korzystałam z własnej wyobraźni, jednak za każdym razem dochodziłam do miejsca, w którym tworzyłam na bazie już

poznanego. A taka praca nie jest dla mnie ani ciekawa ani rozwijająca.

Pytanie, które we mnie się pojawia, to na ile wystarczające w kontekście budowania postaci jest korzystanie z własnych wyobrażeń, przeżyć i wiedzy. Czy sięganie do doświadczeń innych ludzi, nie jest jedyną drogą do oderwania się od siebie i swojego myślenia? Czy obserwacja tego, co na zewnątrz, nie jest jedynym sposobem, by się rozwijać i tym samym wzbogacać rolę? Kilka fragmentów książek, które przytoczę poniżej, pokazują jak bardzo odmienne podejście do tego problemu mają twórcy teatralni i filmowi, a jednocześnie każdemu zależy na tym samym - na stworzeniu unikalnej, barwnej, żywej roli, którą aktor buduje w sobie na tyle głęboko, że dla widza nie ma rozróżnienia między postacią, a człowiekiem. Uważam, że praca z materiałami źródłowymi i budowanie na nich psychologii postaci, jej przeszłości i doświadczeń, w znacznym stopniu ułatwia rozumienie jej zachowania i działania w sztuce. Praca przygotowawcza, o której napiszę, buduje bardzo silną więź z postacią, skracając - likwidując ? - dystans między ja, a ona. Bez czułości, ciekawości i zrozumienia postaci/człowieka trudno jest mi sobie wyobrazić umiejscowienie wewnątrz siebie obcego bytu, którym aktor ma myśleć, odczuwać i działać w spektaklu czy filmie.

„(...) poszukując materiału wewnętrznego, należy korzystać nie tylko z tego, co sami przeszliśmy w życiu, ale i z tego, czego doświadczyli inni, a co wspólnie z nimi przeżywaliliśmy”¹,
"Wszystko to, czym inni żyją dla siebie u niego [aktora] staje się materiałem dla twórczości.”², „Jeśli pytam siebie, kim ONA [postać] jest i gdzie się urodziła, mogę skończyć na błyskotliwym

¹ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą. Praca nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010, str. 363

² Ibidem, str. 369

traktacie o kimś, kto bardziej różni się ode mnie, niż wydawało mi się na początku”³, „Techniką zajmują się umysły przeciętniaków. Graj tak, jak w swoich fantazjach.”⁴ Przytoczone fragmenty książek dotyczących aktorstwa pokazują, jak bardzo ich autorzy różnie podchodzą do budowania roli. U Mameta można nawet przeczytać, że postać nie istnieje - jest tylko aktor i jego działanie w ramach sceny.

Przytoczę słowa filozofa J. Krishnamurtiego dotyczące prawdy - co u aktora odnoszę do autentyczności przeżyć i logiki działań - „(...) nie ma takiej filozoficznej wiedzy czy psychologicznej techniki, dzięki którym człowiek mógłby do niej [prawdy] dotrzeć. Musi ją znaleźć w zwierciadle związków, dzięki zrozumieniu treści własnego umysłu, dzięki obserwacji, a nie w wyniku intelektualnej analizy czy introspekcyjnych podziałów. Człowiek stworzył w sobie obrazy mające zapewnić mu bezpieczeństwo – religijne, polityczne, osobiste. Przejawiają się one jako symbole, idee, wierzenia. Brzemień tych obrazów opanowuje jego myślenie, jego związki i codzienne życie. Obrazy te wywołują nasze problemy, gdyż oddzielają człowieka od człowieka. Postrzeganie przezeń życia kształtowane jest przez pojęcia już ustalone w jego umyśle. Treść jego świadomości to całe jego istnienie.”⁵

W przygotowywanej rozprawie doktorskiej chcę zbadać, czy i jak w aktorstwie można wyjść poza znane schematy myślowe i wyobrażenia oraz jakie korzyścią taka praca przynosi aktorowi. Mottem pisanej przeze mnie dysertacji są również słowa K.

³ U. Hagen, H. Frankel, *Szacunek dla aktorstwa*, tłum. I. Libucha, M. Orski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2015, str. 155

⁴ D. Mamet, *Prawda i fałsz*, tłum. T. Szafranski, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2014, str. 300

⁵ J. Krishnamurti, *Prawda jest krainą bez dróg*, 1980 [w:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Jiddu_Krishnamurti#cite_ref-79 [26.07.2022]

Stanisławskiego: „Człowiek zawsze czuje obecność człowieka”⁶, które w moim odczuciu zamykają w jednym zdaniu główną myśl niniejszej pracy. W metodzie pracy nad rolą, którą badam, chodziło mi przede wszystkim o drogę, dzięki której można zbliżyć się i poczuć człowieczeństwo w tworzonej postaci.

Budowanie postaci według metody Konstantina

Stanisławskiego

Swoje działania, mające na celu wykreowanie postaci w dziełach artystycznych, o których wspominałam w niniejszej rozprawie, opierałam m.in. na ćwiczeniach i zadaniach, które opisał rosyjski aktor, reżyser i nauczyciel - Konstantin Stanisławski. Swoją słynną metodę zawarł w trzech podręcznikach - „Praca aktora nad sobą”, „Praca aktora nad sobą, t. 2” oraz „Praca aktora nad rolą”. Łącznie 1800 stron zapisanych w formie dziennika z zajęć ucznia Nazwanowa. Lektura dzieła życia rosyjskiego mistrza moim zdaniem nie należy do najprzyjemniejszych. Nie tylko ze względu na objętość, ale przede wszystkim na zawile opisy procesu twórczego, mało przejrzyste metafory, liczne powtórzenia, a nawet zaprzeczenia słowom, które padły we wcześniejszych jego tomach. Nie zmienia to faktu, że jest to dzieło życia Stanisławskiego, oparte na jego ogromnym doświadczeniu, wiedzy i pracy. Sięgam do niego, aby poczuć atmosferę rosyjskiej szkoły, przypomnieć sobie etykę pracy i zarazić się pasją, którą czuć w jego słowach już od pierwszych stron książki. W Stanisławskim można wyczuć idealistę, który poświęcił swoje życie próbie opisania tego, co tak trudno uchwycić słowami - sztuki aktorskiej. W poniżej zapisanych akapitach pragnę się skupić wyłącznie na tych aspektach metody Stanisławskiego, które nawiązują do tematu niniejszej rozprawy - budowania postaci, również w kontekście czerpania inspiracji

⁶ K. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2011, str. 372-374

z materiałów dokumentalnych. Postaram się odpowiedzieć na pytanie, jak do kwestii budowania roli odnosił się rosyjski twórca i czy słusznie inni czołowi nauczyciele aktorstwa, do których będę się odnosić na kolejnych stronach rozprawy, negują jego praktykę.

Praca aktora nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem

W pierwszym tomie w rozdziale II. Sztuka sceniczna i wyrobnictwo sceniczne, pojawia się kwestia przygotowywania się do roli przez aktora poprzez obserwację otoczenia i powtarzanie konkretnego zachowania, chodu, gestów i mimiki jako postać. Jeśli aktor skupi się wyłącznie na tym działaniu i na nim zakończy swoją pracę nad rolą, będzie to wyłącznie sztuka przedstawiania, która nie ma związku z twórczością. Aby ożywić postać należy sięgnąć po pomysły do wyobraźni. Dopiero kiedy materiał funkcjonuje w umyśle aktora, można przejść do sztuki przedstawiania. Należy najpierw stworzyć w swojej głowie model roli, wyobrazić sobie jak postać mówi, usłyszeć jej głos, zobaczyć mimikę, gesty, ubiór i kiedy ten obraz jest żywy, można próbować przedstawić go na próbie. Padają tu słowa twórcy Coquelina, który twierdzi że „sztuka nie jest ani życiem, ani nawet jego odbiciem.”⁷

W procesie tworzenia postaci najważniejsza u aktora jest właśnie wyobraźnia, bowiem w niej aktor dopowiada to, czego nie zapisał autor dramatu, reżyser i inni. Co więcej, dzięki pracy wyobraźni aktor ożywia nie tylko swoją postać, ale również pozytywnie wpływa na cały spektakl, ofiarowując całemu zespołowi żywy akt twórczy. Wyobraźnia potrzebna jest aktorowi zawsze, kiedy tworzy postać, a jeśli jej nie posiada, powinien zacząć ją rozwijać.. Stanisławski uważa, że obok wyobraźni powinna u aktora współistnieć inicjatywa - aby pogłębiać pomysły własne lub

⁷ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą. Praca nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010, str. 62-64

reżysera. Jeśli nie posiada samoistnie takiej woli, być może reżyser będzie w stanie rozbudzić ją podsuwając własne pomysły. Natomiast jeśli nawet taki sposób nie pobudza aktora do pracy z własną wyobraźnią, może okazać się, że ten będzie w stanie jedynie wykonywać narzucone przez reżysera polecenia.⁸

Co jest niezwykle istotne, nawet w wyobraźni działania aktora i postaci powinny być logiczne i konsekwentne. Problem pojawia się wtedy, kiedy aktor musi wyobrazić sobie życie, działanie, przestrzeń, których nie zna ze swojego życia. Te fantazje również powinny być szczegółowe i konkretne, aby dały aktorowi poczucie pewności i realności. W tym celu można sięgać do książek, albumów, malarstwa, pamiętników, aby oprzeć swoje wyobrażenia na rzetelnej wiedzy - historyków, pisarzy, naukowców. Praca przygotowawcza jest zatem zbieraniem konkretnych faktów na temat epoki, miejsca, obyczajów, ubioru postaci, którą aktor ma odegrać, a która jest bardzo oddalona od jego osobistego doświadczenia oraz życia. Pozostała część, wszystko to, czego teoretyczna wiedza nie dostarcza, powinno być dopowiedziane przez aktora i jego wyobraźnię. Umysł tworzy brakujące puzzle życia postaci. Nauczyciel mówi również o przewadze umysłu nad realnością - fantazując można stworzyć dosłownie wszystko - byle trzymać się logiki i konsekwencji - dlatego nauka i wiedza powinny być impulsem dla wyobraźni i jej nieskończonych twórczych możliwości.⁹ Praca aktora polega zatem na tym, aby uzupełniać - poprzez wyobraźnię - to, czego nie powiedział autor, reżyser i twórcy spektaklu.

Ciekawym mechanizmem zachodzącym we wnętrzu aktora, jest widzenie życia postaci „okiem wewnętrznym”. Jest to proces przypominający odtwarzanie się filmu, klatka po klatce z życia

⁸ Ibidem, str. 118-120

⁹ Ibidem, str. 131-132

kreowanej roli. Tworzenie w swojej wyobraźni takich obrazów powoduje, że łatwiej jest się do nich odnieść w celu odczucia odpowiednich emocji, niż do pamięci emocjonalnej. Posługiwanie się okiem wewnętrznym, które widzi życie postaci jak film, jest dużo prostszym narzędziem pracy, niż odnoszenie się do przeżyć i odczuć, które jak wiadomo, nie przychodzą na zawołanie. Odpowiednie emocje pojawiają się w trakcie trwania sztuki, jeśli stworzone obrazy będą adekwatne do okoliczności dramatu.¹⁰

Fantazjowanie aktora powinno opierać się na konkretach. Dobrze jest odpowiedzieć na pytania: kto, kiedy, gdzie, dlaczego, po co i jak. Wiedza ta ukonkretnia wymyślone życie postaci, osadza je w możliwych okolicznościach. Każde działanie i słowo wypowiedziane na scenie, powinno zostać najpierw przez aktora wyobrażone. Aktor musi wiedzieć, a najpierw wyobrazić sobie, co postać robiła przed wejściem na scenę, dokąd pójdzie po scenie, co będzie robić po spotkaniu z daną osobą. Wiedza ta płynie z indywidualnej pracy aktora i jego wyobraźni.¹¹

Aktorzy posiadają również szczególny rodzaj uwagi, który pozwala na ciągłą obserwację otaczającego świata - ludzi, zdarzeń oraz siebie i swojego wnętrza. Aktor potrzebuje dostrzegać to, co dla zwykłego człowieka jest niezauważalne - mimikę, intencje, ton głosu, kryjące się w słowach emocje. To narzędzie dobrze jest kształcić na codzień, aby - będąc na scenie - nie zapominać o uważności, obserwacji, słuchaniu i odpowiadaniu tu i teraz. Ten rodzaj czujności i świadomości działa jak radar, pozwala wyczuwać najmniejsze nawet niuanse w tym, co mówi drugi człowiek. Spostrzegawczość jest kluczowa, by docierać do istoty rzeczy, głębi rzeczywistości czy duszy człowieka. Intuicja aktora

¹⁰ Ibidem, str. 139-140

¹¹ Ibidem, str. 151-152

pozwała na wybieranie z rzeczywistości tego, co najciekawsze i najważniejsze dla sztuki aktorskiej.¹²

Inną ważną kwestią dotyczącą uczuć oraz poczucia tożsamości aktora jest fakt, że zawsze i w każdej roli aktor oddaje postaci własne emocje oraz działa we własnym imieniu, znajdując się w różnych okolicznościach. Oddzielenie się od siebie, od własnych uczuć, które mogą się w nim pojawić na skutek działania w ramach sceny, powoduje oddalenie od tego, co żywe i spontaniczne w aktorze. Aktor może pracować wyłącznie ze swoimi uczuciami. W ten sposób ożywia rolę, która dotychczas była zlepkiem słów na papierze.¹³

Istotne w pracy pozasceniczej jest zapamiętywanie, co przeżywalimy doświadczając życiowych sytuacji oraz co czuliśmy, gdy czytaliśmy lub słuchaliśmy opowieści o cudzych doświadczeniach. Nasza pamięć emocjonalna rozwija się wówczas poprzez współodczuwanie z innymi. Ten szczególny rodzaj empatii powoduje, że w bagażu doświadczeń aktor może sięgać nie tylko do swoich wspomnień i przeżyć, ale również do doświadczeń innych ludzi i dzięki ich historiom przeżywać żywe emocje. W procesie przygotowawczym przed wejściem na scenę, aktor przechodzi wewnętrzny proces od współczucia postaci, które wnosi dystans emocjonalny, do współodczuwania z nią, które likwiduje oddzielenie. To bardzo ciekawe spostrzeżenie rozróżniające te dwie postawy, które często są uważane za to samo.¹⁴

Aktor z otaczającej go rzeczywistości bierze wszystko, co będzie stanowić materiał do jego twórczej pracy - wszelkie reakcje emocjonalne, namiętności, porywy serca i duszy - w ten sposób

¹² Ibidem, str. 195-196

¹³ Ibidem, str. 341

¹⁴ Ibidem, str. 362-363

zdobywa wiedzę wszechstronną, ponieważ być może przyjdzie mu zagrać kogoś żyjącego w minionej epoce, z innej kultury, z innym wykształceniem, itd. To wymaga od niego ciekawości, otwartości, chęci do ciągłej nauki, spostrzegawczości. Tylko w ten sposób będzie w stanie tworzyć ciekawe, różnorodne charaktery, osobowości i oddawać im całego siebie.¹⁵

Ważne jest, aby rozwijać w sobie te narzędzia i techniki aktorskie, które wywołują w aktorze emocje, nigdy odwrotnie, ponieważ nie można zaczynać działania od przywołania konkretnej emocji siłą woli. Nikt nie ma takich umiejętności, by zapamiętać uczucie, przywoływać je wtedy, gdy jest taka konieczność, a później tak samo je przeżywać. Nie da się również zagrać sceny wychodząc od uczucia, gdyż wywołane jest wówczas przymusem. Ono pojawia się poprzez działanie w ramach sceny, dlatego nie warto męczyć się i zmuszać do odtwarzania uczuć, które pojawiły się podczas prób czy pracy własnej.¹⁶

Bardzo ważne w procesie twórczym jest logiczne i konsekwentne działanie. Jeśli aktor robi coś wbrew tej zasadzie, najprawdopodobniej nie pojawią się w nim naturalne reakcje emocjonalne, ponieważ sama sytuacja sceniczna jest zakłamana, daleka od rzeczywistości. Idąc „od zewnętrznego do wewnętrznego” zawsze należy pamiętać o tej zasadzie, o każdym szczególe sytuacji oraz jej logicznych składowych częściach.¹⁷

Praca aktora nad sobą i swoją techniką wykonawczą

Nasuwa się pytanie: jak przekazać widzom zbudowaną wcześniej w wyobraźni postać, jak uzewnętrznić jej „ludzkiego ducha”, co

¹⁵ Ibidem, str. 369

¹⁶ Ibidem, str. 536

¹⁷ Ibidem, str. 555

rozumiem jako uzewnętrznienie stworzonej w wyobraźni figury postaci oraz emocjonalności, która w aktorze się pojawia w związku z tym. Do tego niezbędne jest wypracowanie zewnętrznych przejawów roli - jej głosu, mimiki, chodu. Charakterystyczność pojawia się często samoistnie, kiedy aktor pracuje nad postacią wewnątrz. Nawet niewielkie zmiany w wyglądzie czy ubiorze, które określają postać, wywołują w aktorze pewne dostosowanie, dopasowanie ciała, głosu, zachowania do charakteru postaci. Czasami drobna zmiana w mimice, sposobie chodzenia czy jeden gest wywołuje w widzu i samym aktorze poczucie, że oto mamy przed sobą czy w sobie zupełnie innego człowieka. Szukanie charakterystyczności w ciele, w zewnętrznym wyrazie aspektów osobowości roli, również ma wpływ na zbudowany świat wewnętrzny, na przeżywanie postaci i samego aktora.¹⁸

Wyżej opisaną charakterystyczność można czerpać zewsząd - z przechodniów, sąsiadów, rodziny, rycin, obrazów, literatury, doświadczenia, intuicji, wyobraźni, nauki... Ponownie pojawia się temat uważnego obserwowania, słuchania, zapamiętywania drobiazgów, które przynosi życie.¹⁹

Dlaczego tak ważne jest być sobą, człowiekiem na scenie, a nie „aktorem”? Ponieważ nie ma dwóch takich samych osób, chyba że zaczną kopiować zachowanie od innych. Człowiek sam w sobie jest niepowtarzalny i właśnie tę niepowtarzalność, własne człowieczeństwo, osobowość, charakter, emocje - aktor powinien w sobie pielęgnować, by móc obdarzyć każdą graną przez siebie postać swoją indywidualnością.²⁰ Samo kopiowanie rzeczywistości

¹⁸ „Praca aktora nad sobą. T. 2” K. Stanisławski, Kraków 2010, PWST, str. 255-260

¹⁹ Ibidem, str. 255-256

²⁰ Ibidem, str. 277

bez zrozumienia istoty życia oraz bez wypełnienia zapożyczonych formy wewnętrzną pracą i duchem, nie jest aktem tworzenia.²¹

Aktorzy, którzy unikają tego typu pracy - szukania charakterystyczności postaci w wyrazie zewnętrznym, aby później wypełnić je własnym przeżyciem, mogą skończyć pracę na zwykłej zgrywie, udawaniu. Tutaj znowu sprawdza się zasada zwracania uwagi na szczegóły, a nie ogólne wyobrażenia, stereotypowe myślenie, konwencjonalne pomysły.²²

Bardzo ważną kwestią jest również stawianie siebie za rolę, co pozwala na bardziej śmiałe działanie. Myślenie o postaci jako o kimś, kogo aktor przedstawia, ściąga z jego barków rodzaj odpowiedzialności za bycie dobrym, cnotliwym, szlachetnym czy urodziwym człowiekiem. Aktor może w spokoju i poczuciu bezpieczeństwa oddawać roli te aspekty swojego człowieczeństwa, które na codzień są uznawane za wstydlive, szkodliwe, złe. Aktorzy, którzy myślą, że występują na scenie w swoim imieniu, często są więźniami konwenansów i dobrego wychowania, bo nie chcą by ktoś im przypisał niechlubne cechy. A przecież chodzi o coś zupełnie odwrotnego - o tworzenie każdej roli w sposób odważny, charakterystyczny, ciekawy, dając jej swoją ludzką naturę - dobrą i złą, szlachetną i okrutną, uczciwą i cyniczną. W postaci, nie jako ja.²³

Praca aktora nad rolą

Proces analizy dzieła można podzielić na kilka etapów: przestudiowanie utworu, znalezienie w sztuce i roli materiału do twórczości oraz analiza własnej osoby. Ta autoanaliza ma

²¹ Ibidem, str. 279

²² Ibidem, str. 284-285

²³ Ibidem, str. 287-289

przywołać w aktorze zdarzenia, doświadczenia, pamięć zmysłów, fakty, które zbliżą emocjonalnie aktora do postaci i będą analogiczne do tego, co postać czuje. Im większa i bardziej pogłębiona analiza intelektualna problemu, z którym postać mierzy się w sztuce, tym więcej w aktorze pojawia się impulsów do żywego odczuwania. Analiza intelektualna służy zatem za inspirację dla duchowych poszukiwań aktora, jest początkiem procesu głębszego poznania.

Stanisławski sztukę oraz rolę podzielił na kilka warstw, które warto poddać analizie:

pierwsza - zewnętrzna - gdzie można przyglądać się zapisanym faktom, zdarzeniom, fabule; druga dotyczy życia codziennego - kultury, życia społecznego, tła historycznego, epoki; literacką, gdzie można przeanalizować sztukę pod kątem stylu, myśli filozoficznej, religijnej, duchowej, etycznej, dalej warstwę estetyczną, która dzieli się na inscenizację, malarstwo, ruch, muzykę; duchową z nastawieniem na pragnienia postaci, jej psychologię, uczucia, relacje, dążenia, osobowość; warstwę fizyczną - cielesność postaci, fizjologię, jej zadania i działania fizyczne, maniery, mimikę, zdrowie, kostium, gest, chód i na koniec własne odczucia aktora w roli.²⁴

Po etapie analizy utworu i roli oraz zebraniu faktów na temat sztuki, musi nastąpić proces ożywiania okoliczności zewnętrznych i odnalezienie w nich sensów, które będą inspirować aktora do twórczego przeżywania roli. Zebrane informacje dopóki są suchymi faktami, mogą działać wyłącznie na intelekt aktora, a nie emocje. Dlatego proces ożywiania okoliczności jest bardzo ważny, ponieważ dzięki niemu praca analityczna może przynieść efekt w postaci autentycznego przeżywania. Stanisławski w tym

²⁴ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą. Praca nad sobą i swoją techniką wykonawczą*, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010, str. 15-20

momencie znowu odnosi się do wyobraźni artysty, która może nadawać głęboki sens, osobiste odniesienia i wzbudzać emocje w aktorze. Aktor powinien traktować wyobraźnię i wytwory fantazji jak narzędzie, które rozpala jego duszę, ożywiając wiedzę teoretyczną i fakty, przemieniając je w osobistą, bliską historię, które rolę przeistaczają w żywego człowieka.²⁵

Ten typ pracy nad sztuką prowadzi do twórczego czytania dramatu, nadawania sensów i głębi suchemu zapisowi tekstu na papierze. Zwykle didaskalia „Wchodzi do pokoju”, „Wychodzi” nabierają znaczenia, ponieważ aktor dokładnie wie, skąd postać przychodzi, jaki jest kontekst tego wejścia. Ta wiedza wywołuje konkretny stan emocjonalny u aktora, pozbawia go możliwości wejścia w scenę bez żadnego przygotowania.²⁶

Dla aktora logiczne i konsekwentne działanie powinno stanowić szkielet każdej roli, ponieważ to dzięki nim będzie w stanie wczuć się w sytuację, w której właśnie się znalazł. Aktor zawsze jest w swoim ciele i to nim się posługuje, dlatego swoje uczucia, osobiste reakcje, zachowanie, wiedzę przekazuje w ramach roli i sceny. Jego życie wewnętrzne jest życiem wewnętrznym postaci. Jego ciało jest ciałem postaci. Jego myśli są myślami postaci. Bardzo ważne jest również dawanie przez reżysera czy samego aktora ciekawego zadania do wykonania - w ramach prób, pracy własnej czy na scenie. Są to zadania, które wywołują ciekawość, stawiają wyzwanie, uruchamiają w aktorze nowe przestrzenie, intensywne emocje, stawiają kolejne pytania. Zadania i czynności fizyczne są tym bardziej istotne, gdy w scenie pojawiają się bierne emocje - depresja, smutek, wstyd.²⁷

²⁵ Ibidem, str. 32-34

²⁶ Ibidem, str. 63-64

²⁷ Ibidem, str. 73-75

Dla potwierdzenia tej myśli Stanisławski podaje sformułowanie „Rzeczywistość ożywia prawdopodobną fikcją”, co oznacza, że na scenie i w budowaniu postaci nie należy odrywać się od rzeczywistości ani siebie. To, co aktora otacza w trakcie prób i na scenie czyni fikcję czymś żywym i realnym. Nie należy się od tego odcinać, starając się uwierzyć w nieistniejące. Jest to proces nieskuteczny i niepotrzebny. Brak wiary u aktora wywołuje dystans emocjonalny i brak zaangażowania.²⁸

Stanisławski zachęca również do tego, by inspiracji do tworzenia postaci szukać nie tylko w wyobraźni, otoczeniu aktora, czy zgromadzonych opracowaniach, albumach, obrazach, rycinach. Nauczyciel mówi również o tworzeniu roli poprzez ciało aktora - jego charakteryzację, kostium, szukanie odpowiedniego ubioru, obuwia, biżuterii, fryzury, uczesania, makijażu, noszeniu rzeczy osobistych, które postać zawsze ma ze sobą - okulary, bransoletkę, fotografię kogoś bliskiego, zapalniczkę, papierosnicę, broszkę. Tego rodzaju rekwizyty, które aktor czuje intuicyjnie jako przedmioty postaci, również mogą mieć wpływ na to, by poczuć się bliżej roli. Jeśli więc postać jest daleko od aktora, wyobraźnia ani źródła nie są w stanie pomóc, można eksperymentować z przedmiotami, które aktor uzna za pasujące do tworzonej postaci. A stąd krótka droga do wewnętrznych poruszeń, odczuć, impulsów, życia emocjonalnego aktora.²⁹

Jeśli aktor poczuje prawdę płynącą z działania fizycznego i uwierzy w tę prawdę, wówczas impuls płynący z fizyczności wpłynie na autentyczne odczucie, przeżycie emocjonalne. Dlatego na przykład w roli Otella tak ważna jest praca nad cielesnością postaci. Stanisławski mówi, że uczucie i wiarę aktor najszybciej w sobie odnajdzie poprzez fizyczność, nie odwrotnie. Zmuszanie

²⁸ Ibidem, str. 136

²⁹ Ibidem, str. 168-170

się do odczuwania, aby działać, nigdy nie przyniesie rezultatu w postaci prawdziwych wewnętrznych przeżyć.³⁰

Stanisławski wyjaśnia, dlaczego tak ważne dla procesu przeżywania jest tworzenie przeszłości i przyszłości postaci. Podaje przykład aktorki Duse w scenie przed śmiercią w ostatnim akcie „Damy kameliowej”. Mówi, że aktorka nie byłaby w stanie tak wiarygodnie przeżyć czytania listu do Armanda, gdyby nie stworzyła w procesie budowania roli marzeń postaci, jej przeszłości, doświadczeń, lęków, wspomnień. Aktor otrzymuje od dramaturga zapis teraźniejszości, tego co się wydarza na scenie w trakcie trwania sztuki. Rolą aktora jest stworzenie przeszłości i przyszłości odgrywanej postaci, po to, by móc autentycznie przeżywać to, co się wydarza w akcji utworu.³¹

Kwestię dotyczącą tego, czy aktor zawsze działa we własnym imieniu czy jako postać, Stanisławski wyjaśnia w następujący sposób: aktor bierze ze sztuki i roli okoliczności zewnętrzne, w których zawsze działa we własnym imieniu. Powinien wiedzieć, co będzie robił, jak będzie działał na scenie w tych okolicznościach, a nie co będzie czuł i jakie emocje przeżywał. Okoliczności zewnętrzne są opisane przez dramaturga, określane przez reżysera, aktora i innych twórców. Dlatego najważniejsze jest by ustalić, jak fizycznie będzie się działać w scenie, ponieważ podczas działania pojawią się czyste uczucie. W przypadku pracy odwrotnej, zaczynając od wymuszania w sobie uczuć, aktor skupia się wyłącznie na wywołaniu emocji, które z natury będą wymuszone.³² Ponadto działając we własnym imieniu aktor ma dostęp do własnych uczuć, działając w imieniu postaci - buduje rolę za pomocą intelektu. Zatem by zbudować wiarygodnie

³⁰ Ibidem, str. 222

³¹ Ibidem, str. 236-237

³² Ibidem, str. 280

przeżywaną rolę, nie można posłużyć się wyłącznie pracą intelektualną, należy uruchomić swoje wnętrze, stawiając siebie w miejscu „postaci”.³³

Tę myśl rozwija dalej, mówiąc o tym, by każdą rolę, w tym tragiczną, rozpisać na logiczne pojedyncze działania fizyczne, które składać się będą na jedno duże zadanie (w ramach sceny czy całego aktu). Wykonując je, należy myśleć nie o wszystkich czy tylko ostatnim, ale realizować je po kolei, skupiając się na obecnym i każdym kolejnym. Najważniejsza jest wiara w wykonywane przez aktora działanie. Pojawia się samoistnie, kiedy aktor w pełni angażuje się fizycznie i emocjonalnie w wykonywane zadanie. Dlatego wywoływanie uczuć siłą woli jest nieskuteczne, a opieranie szkieletu roli na instynkcie i emocjach jest złudne. Oczywiście czasami zdarza się, że aktor czuje natchnienie, jest w odpowiednim nastroju i dlatego daje się ponieść uczuciom. Ale na kolejnej próbie czy spektaklu, uczucie może się nie pojawić, dlatego bezpieczniej jest oprzeć rolę na solidnej i powtarzalnej linii działań fizycznych.³⁴ Aktor Szczepkin mówił: „Możesz zagrać dobrze albo źle, to nieważne. Ważne, żebyś zagrał prawdziwie”. Dlatego najbezpieczniej jest budować postać nie na podtekście wypowiedzianych słów, nie mapie emocjonalnej, tylko najprostszymi działaniami w ramach sceny.³⁵

Powstaje zatem pytanie - do czego służy cała praca przygotowawcza wykonana przez aktora zanim stanął na scenie. Gdyby opierać się na samym materiale analitycznym, najprawdopodobniej aktor zacząłby wymuszać na sobie konkretne emocje, odgrywać je. Zadania fizyczne mają stanowić trzon działań

³³ Ibidem, str. 359

³⁴ Ibidem, str. 320-321

³⁵ Ibidem, str. 323

postaci, a praca przygotowawcza stanowić impuls do wypełnienia tych działań żywym, a nie wymuszonym przeżyciem.³⁶

Czasami w procesie pracy nad rolą pojawia się niebezpieczeństwo, gdy aktor bardzo dużo wie na temat postaci, ale zupełnie nie potrafi odnaleźć siebie w roli. Taka sytuacja może pojawić się wtedy, gdy po kilku miesiącach pracy przy stoliku, analizowania roli i zbierania na jej temat wiedzy, aktor zdany jest na cudze myśli, opinie, oceny, które wręcz blokują mu dostęp do spontanicznych odruchów i reakcji. Również w takim przypadku skupienie się na prostych, logicznych i konsekwentnych zadaniach fizycznych, na ciele i tym, co się w nim pojawia w trakcie zadania, pozwoli aktorowi uwolnić się od obciążającej wiedzy i intelektualnej pracy. To bardzo ważne spostrzeżenie, ponieważ zdarza się, że aktor przez pracę analityczną blokuje dostęp do przeżywania, intuicji i spontanicznego reagowania, kontrolując to, co „nie pasuje” do postaci, jednocześnie zamykając się na to, co żywe.³⁷

Bardzo ważne jest ćwiczenie przez aktora działań fizycznych w różnych okolicznościach we własnym zakresie. W ten sposób aktor wyrabia w sobie uwagę, by zawsze działać w sposób wiarygodny, logiczny i dokładny, również bez rekwizytów. Wytwarza się w nim pamięć, skupienie na detalach, świat wewnętrzny wypełnia naturalnie czynności, którym aktor się poddaje. Dzięki temu można nawet odwrócić kolejność pracy nad rolą - analizę sztuki i roli można rozpocząć po tym, jak przejdzie się próby czystych działań fizycznych. Okazuje się, że nie trzeba znać intencji postaci, ani jej przeszłości, by działać w ramach sceny. Praca analityczna może pogłębić wiedzę na temat postaci, którą aktor wcześniej wyczuwał intuicyjnie podczas wykonywania zadań. Stanisławski nazywa ten proces „odczuciem siebie

³⁶ Ibidem, str. 332

³⁷ Ibidem, str. 345

w postaci i postaci w sobie”. Odpowiadając na pytanie - gdzie kończy się aktor, a zaczyna postać, Stanisławski mówi, że jeśli aktor fizycznie działa w sposób analogiczny do tekstu sztuki i działań postaci, tworzy również w sobie analogiczną linię przeżywania, która będzie adekwatna do przeżyć postaci. Dlatego nie ma tutaj rozróżnienia na aktora lub postać. Aktor samoistnie staje się postacią poprzez wykonywane działanie fizyczne.³⁸

„Człowiek zawsze czuje obecność człowieka”, dlatego jeśli aktor jest bliski swojej ludzkiej naturze, a autor pisze role bliskie człowiekowi, to siłą rzeczy można odnaleźć się w postaci i postać w sobie.³⁹

Działania fizyczne są środkiem do wyrażania myśli, logiki, uczuć, intencji aktora. Aby stworzyć linię działań należy podzielić scenę na mniejsze fragmenty i zadania, najlepiej nie siedząc nad utworem przy stole, ale będąc na scenie, gdyż takie podziały będą bardziej organiczne i wynikające z ludzkiej natury aktora. Istnieje zasadnicza różnica między teoretycznym i intelektualnym podejściem do tworzenia sceny krok po kroku. O wiele bardziej intuicyjnie, instynktownie działa aktor będąc na scenie, poruszając się w ciele, które dokładnie wie, co robić. Spontaniczność aktora może być o wiele bardziej interesującym tropem jeśli chodzi o tworzenie działań fizycznych niż wymyślony przez reżysera czy aktora koncept z ołówkiem w ręku. Wejście swoim ciałem w sytuację, w jakiej znajduje się postać, powoduje, że aktor automatycznie może odczuć i zrozumieć życie wewnętrzne i zewnętrzne postaci.⁴⁰

³⁸ Ibidem, str. 368-370

³⁹ Ibidem, str. 372-374

⁴⁰ Ibidem, str. 382-383

Jeśli aktor całą uwagę skupia na wykonywaniu odpowiednich zadań fizycznych, wtedy odciąża swoją emocjonalną naturę, a uczucia mogą się samoistnie rozwijać, pojawiać i zmieniać wraz z przebiegiem sceny. W ten sposób swobodne i naturalne wnętrze aktora będzie wypełniać każde działanie, którego się podejmuje. Człowiek nie jest do końca świadomy, co się w nim pojawia, tak subtelne mogą być to reakcje i odruchy. Im mniej kontroli, uwagi i prób wywoływania ich siłą, tym lepiej. Tym mocniej mogą prowadzić aktora i na niego wpływać. Dobrze się poddać takim reakcjom wewnętrznym, być na nie otwartym i czułym. Jeśli aktor skupi się na działaniach fizycznych, wewnętrzna siła twórcza aktora w naturalny i swobodny sposób zacznie działać, dzięki czemu uczucia będą wolne od przymusu. To, co się pojawi w aktorze będzie analogiczne do tego, co ma się pojawić w roli. I będzie to jedyny odpowiedni materiał, z którym można pracować na scenie.

Słowo „poznać” oznacza w języku rosyjskim „poczuć”. Zatem aktor, pracując nad rolą poprzez odczuwanie własnych emocji, poznaje uczucia postaci, ponieważ są to te same reakcje. Poznawanie postaci poprzez intelektualną analizę roli nie daje takiej możliwości. Co ważne, zadania powinny być na tyle proste i dostępne dla osoby je wykonującej, aby do niczego się nie przymuszać i nie wkładać w nie zbyt dużego wysiłku. Tworząc postać, nie należy tworzyć jej od nowa, ale zadać sobie pytanie: „Co ja zrobiłbym/zrobiłabym w tej sytuacji?”, po czym należy przejść do wykonania zadania. Jako „ja”, nie wymaginowana postać.⁴¹

Najbardziej inspirujący, żywy materiał twórczy dla aktora, to ten, który sam zdobył, poprzez własne doświadczenie, poszukiwania,

⁴¹ Ibidem, str. 385-387

intuicję. Jeśli reżyser przynosi na próbę własny materiał, może się okazać, że dla aktora będzie on obcy, zimny, odbierany wyłącznie rozumem, przez co będzie mieć mały wpływ na jego pracę.⁴² Podobnie ma się rzecz z przymusem, jaki wywierają reżyserzy na aktorów w przypadku narzucania im linii działań fizycznych wystudiowanych w samotności przy własnym biurku lub myśląc schematycznie i powtarzając znane chwyt, lub też pokazując aktorowi, jak ma zagrać daną postać - nawet jeśli jest to genialny pokaz - dla aktora jest to coś narzucone z zewnątrz. Podobnie ma się sprawa z naśladowaniem działania i zachowania postaci, aktor może zablokować się na myśl, że nie zdoła tak dobrze zagrać, jak reżyser. Dlatego tak ważne jest, aby działania aktora na scenie wpływały z niego. Jak pisze Stanisławski, marna kopia doskonałego obrazu jest gorsza od oryginału średniego malarza. Według niego metoda, którą proponuje aktorom, pozwala im na zachowanie wewnętrznej wolności w swojej pracy.⁴³

Podjęcie do roli poprzez działania fizyczne jest skuteczne, ponieważ ciało aktora jest realne, naturalne, „namacalne”. Jeśli działa się ciałem w sposób logiczny i adekwatny do okoliczności, uczucie naturalnie pojawi się samo. To, do czego ciało zostało stworzone - działanie, wykonywanie czynności - daje możliwość i przestrzeń do żywego i spontanicznego odczuwania.⁴⁴

Pracę nad konkretną sztuką można podzielić na kilka etapów:

1. Streszczenie akcji sztuki, opowiedzenie fabuły.
2. Wykonanie prostych działań fizycznych, które tworzą poszczególne sceny. Co istotne, należy odpowiedzieć sobie na pytania - kto, po co, gdzie, kiedy, z kim działa w ramach

⁴² Ibidem, str. 389

⁴³ Ibidem, str. 390-391

⁴⁴ Ibidem, str. 397-398

założonych okoliczności. Należy odpowiedzieć na pytanie, co bym zrobił/zrobiła, gdybym znalazł/znalazła się w tej sytuacji, w której jest postać.

3. Wykonanie etiudy dotyczącej przeszłości i przyszłości postaci, co się z nią działo zanim widzimy jej teraźniejszość (scena w sztuce), co się z nią dzieje, kiedy opuści scenę.
4. Stworzenie zadania naczelnego postaci.
5. Konstrukcja głównego nurtu działań dla zadania naczelnego, odpowiadając na pytanie, co bym zrobił/zrobiła, gdyby...
6. Dzielenie sztuki/sceny na działania fizyczne - pytanie: bez jakiego działania nie ma sztuki/sceny?
7. Wykonanie ciągu działań fizycznych.
8. Dzielenie dużych działań fizycznych na mniejsze, w myśl logiki i konsekwencji działań.
9. Stworzoną logiczną i konsekwentną linię działań fizycznych należy powtarzać, wykonywać, zapisać. Zachować wewnętrzne poczucie prawdy i wiarę w wykonywane działanie.
10. Wykonywanie działań fizycznych w stanie „tu i teraz”.
11. Udostępnienie tekstu aktorom. Pierwsze czytanie tekstu. Wprowadzanie ważnych, kluczowych słów autora sztuki do scen i własnych słów aktorów. Stopniowe wprowadzanie co raz większych partii tekstu autora. Wykonywanie scen.
12. Nauka tekstu z uwagą na organiczne mówienie, nie mechaniczne powtarzanie słów autora.
13. Tworzenie linii działań wewnętrznych, opowiadanie, zapisywanie linii myśli, linii wizji postaci, które tworzą podtekst roli.
14. Po umocnieniu linii wewnętrznej, czytać tekst w taki sposób, by przekazać myśl sceny i postaci. Praca przy stole. Stopniowo dodawać gesty, ruch.
15. To samo na scenie.

16. Wypracowanie i ustawienie sytuacji na scenie. Aktorzy wykonują wszystkie zadania i działania niezbędne dla przebiegu sceny.
17. Kontrola linii planów i sytuacji.
18. Powrót do dyskusji uwzględniający kwestie polityczne, artystyczne, literackie, filozoficzne, itd.
19. Praca nad charakterystycznością postaci - wewnętrzna powstała w trakcie dotychczasowej pracy, zewnętrzna powinna pojawiać się sama. Jeśli tak nie jest, warto czerpać z zewnątrz inspirację i powtarzać daną czynność.

Należy pamiętać, że ciało ludzkie jest nierozdzielnie związane z duchem i psychiką człowieka. Każda czynność ma podtekst i źródło we wnętrzu człowieka. I odwrotnie - działanie wpływa na wnętrze aktora. Aktor musi zbudować więź między przyczyną, a tym co widoczne na zewnątrz, aby to, co robi, było wiarygodne i pełne.⁴⁵

Działanie we własnym imieniu, nie myśląc o postaci, pozwala unikać odgrywania roli. Aktor wchodzi w scenę całym sobą, oddając roli to, co sam czuje.⁴⁶ Oczywiście aktor może pracować przedstawiając to, co każe mu reżyser czy nauczyciel. Może to nawet robić świetnie, ale nie oszuka duszy widza. To właśnie różni wyrobnika od aktora - artysty - ten drugi przemawia do duszy widza i dzięki temu jest w stanie go poruszyć. Jeśli aktor udaje, kłamie, odgrywa emocje, można stwierdzić, że robi to dobrze lub źle, ale nie wywoła w publiczności żadnego poruszenia.⁴⁷

Proces tworzenia roli przez aktora można porównać do rodzenia dziecka przez matkę. Stanisławski mówi o znaczeniu działania

⁴⁵ Ibidem, str. 399-403

⁴⁶ Ibidem, str. 419

⁴⁷ Ibidem, str. 432

samej natury w tym procesie, która istnieje niezależnie od woli człowieka. Podobnie jak w przypadku rozwoju płodu i urodzenia dziecka, powstawanie życia zachodzi w zgodzie z naturalnym procesem biologicznym, fizycznym, duchowym, tak samo ma się sprawa z budowaniem roli w aktorze - nie jest to akt rozumu. To, co tworzy postać, jest pracą intuicji, niczym nieskrępowanych emocji, czucia, które nie poddaje się woli. Proces ten działa samoistnie w aktorze. Autor i jego sztuka niejako zapładniają aktora twórczym nasieniem, natomiast reżyser zajmuje miejsce swatki, akuszerki, kogoś kto ma zainteresować aktora twórczością dramaturga.⁴⁸

Praca reżysera nie może jednak opierać się na przedstawieniu aktorom jego wizji postaci, tego, co reżysera zainspirowało i co uważa za jedyną słuszną drogę. Jeśli reżyser wykonał ze swoimi współpracownikami pracę twórczą nad postaciami, aktorom odbiera się możliwość pracy nad rolą w sposób twórczy, autonomiczny, bliski aktorowi. Aktor zostaje z wizją reżysera i może w związku z tym jedynie wykonywać to, co jest od niego wymagane. Stanisławski mówi o tym, że jedyną osobą, która jest w stanie dotrzeć do duszy widza, jest aktor. Dlatego w teatrze jest to najważniejsza osoba, gdyż dzięki jego pracy napisana przez dramaturga sztuka i przedstawienie stworzone przez reżysera jest w stanie poruszyć publiczność. Stanisławski sam był aktorem, być może dlatego zdawał sobie sprawę, jak wrażliwymi ludźmi są aktorzy i jak czule należy z nimi pracować, by dawali z siebie to, co najpiękniejsze i najprawdziwsze. Aktorzy łączą się swoim sercem z sercem widza i nie jest to zasługa inscenizacji, tylko tego, co zachodzi między ludźmi w teatrze.⁴⁹

⁴⁸ Ibidem, str. 442-444

⁴⁹ Ibidem, str. 448-452

Stanisławskiemu przyświecał jeden cel opracowując metodę - chciał pierwsze miejsce w epoce rozumu przyznać szczeremu uczuciu, ponieważ według niego twórczość, która nie jest podszyta szczerem, uczciwym przeżyciem, nie jest w sztuce potrzebna.⁵⁰

Budowanie postaci według metody Sanforda Meisnera

Książka „Sanford Meisner on acting” została napisana przez Sanforda Meisnera i Dennisa Longwella w 1987 r. W latach 50. XX w. Meisner odłączył się od Lee Strasberga i Stelli Adler, aby rozpocząć nauczanie w szkole aktorskiej Neighborhood Playhouse w Nowym Jorku, dzięki czemu zdobył doświadczenie i stworzył własną metodę nauczania sztuki aktorskiej. Meisner na początku swojej kariery aktorskiej i pedagogicznej korzystał z nauk K. Stanisławskiego. Można zatem powiedzieć, że trzy najbardziej popularne metody nauczania aktorstwa w USA - Strasberga, Adler i Meisnera - swoje korzenie mają w naukach rosyjskiego pedagoga. Książka „Sanford Meisner on acting” jest zapisem zajęć w szkole teatralnej, podczas których nauczyciel za pomocą luźnych pogadarek, ćwiczeń, anegdot, uczy studentów sztuki aktorskiej. Podobnie jak w przypadku nauk K. Stanisławskiego, skupię się na tych aspektach jego metody, które odnoszą się do budowania postaci.

„Everything should be as in real life” cytat z Czechowa rozpoczyna pierwszy rozdział książki.⁵¹ Aby stworzyć taką iluzję na scenie, należy zwrócić uwagę na działania, ponieważ to one są podstawą naturalnego aktorstwa, które przypomina prawdziwe życie na scenie.⁵² W trakcie prób zatem lepiej się pomylić, popełniać błędy,

⁵⁰ Ibidem, str. 554-556

⁵¹ S. Meisnera, D. Longwella, *Sanford Meisner on Acting*, Wyd. Random House, New York 1987, str. 3

⁵² Ibidem, str. 16

niz nie próbować działać.⁵³ To właśnie fizyczne działania tworzą iluzję postaci na scenie, a nie emocje aktora. Meisner zwracał ogromną uwagę na umiejętność świadomego słuchania i odpowiadania partnerowi.⁵⁴ W tym celu stworzył grę w powtarzanie tekstu, aby u swoich uczniów wyćwiczyć spontaniczne reagowanie na to, co daje im partner. W moim odczuciu jest to nauka bycia tu i teraz na scenie, to nauka uważności na to, co się wydarza wokół aktora. To również ucieczka od tego, co nazywam reżyserowaniem siebie. Wymyślaniu przed próbą, co zrobię, jak zareaguję, co poczuję i odgrywaniu tego w oderwaniu od tego, co robi partner albo co się dzieje wokół. Ćwiczenie zaproponowane przez Meisnera pozwala skupić się na partnerze, a nie na sobie i wewnętrznym kontrolerze, który patrzy z góry i reżyseruje. Taka postawa tworzy przestrzeń do swobodnego, spontanicznego działania, a nie odgrywania wcześniej ustalonych założeń i udawania. Co jest niezwykle istotne, to wiarygodność, którą można osiągnąć jedynie przez autentyczne działanie. Podobnie jak muzyk, który zasiadając do pianina, nie udaje, że gra na opuszczonej klawiaturze, tak aktor również musi działać realnie i logicznie. Jeśli aktor skupia się na tym, co ma za chwilę zrobić, nie będzie mieć czasu na myślenie o postaci. Ona sama się stworzy dzięki fizycznym działaniom, które wykona aktor.⁵⁵ Każda sztuka opiera się na prawdopodobnych, realnych działaniach, dlatego wystarczy poddać się tej prawidłowości i wykonywać kolejne zadania w ramach sceny. Wówczas kwestia postaci i jej emocji nie będą stanowić problemu lub osobnego bytu, który trzeba stwarzać.⁵⁶

⁵³ Ibidem, str. 19

⁵⁴ Ibidem, str. 22

⁵⁵ Ibidem, str. 24

⁵⁶ Ibidem, str. 25

Instynkt, spontaniczne reagowanie na to, co się pojawia w dialogu z partnerem, prowadzi aktora w odpowiednim kierunku, prowokuje odpowiedź na to, co się właśnie wydarzyło.⁵⁷ Cisza w teatrze jest niezwykle znacząca - jest pozbawiona słów, ale zawsze ma znaczenie. Podobnie należy podchodzić do wypowiedzianych kwestii - pod warstwą słowną, zawsze kryje się znaczenie.⁵⁸ W działaniu instynktownym, spontanicznym reagowaniu nie ma miejsca na myślenie, planowanie czy kontrolowanie siebie. Należy reagować na każdą zmianę, która zachodzi w partnerze, ufając odczuciom, a nie kalkulacji rozumu.⁵⁹

Słynne stały się słowa Meisnera, by „nie robić nic, dopóki coś się nie wydarzy, na co trzeba zareagować” oraz „to co zrobi aktor, nie zależy od niego, tylko od jego partnera”.⁶⁰ Zastosowanie się do tych dwóch rad spowoduje, że aktor ulegając prawdzie wewnętrznej, zareaguje spontanicznie w scenie. Poddając się chwili terażniejszej i działając z serca, aktor przestaje planować i myśleć, co będzie atrakcyjne, dobre, właściwe, odpowiednie, efektywne. Dlaczego? Ponieważ tworzy się z przestrzeni czucia, a nie rozumowania. Metoda Meisnera polega na ćwiczeniu się w reagowaniu na wewnętrzne impulsy pojawiające się w ramach ćwiczeń czy sceny, a nie tworzeniu planu działania poprzez intelekt. Ćwiczenie na powtarzanie kwestii partnera właśnie temu ma służyć - aktor nie myśli, co powiedzieć, ponieważ powtarza słowa po partnerze, tym samym nie traci energii ani uwagi na wymyślanie kwestii. Pojawia się zatem przestrzeń na działania instynktowne, intuicyjne i możliwość podążania za ich głosem.⁶¹

⁵⁷ Ibidem, str. 28

⁵⁸ Ibidem, str. 29

⁵⁹ Ibidem, str. 31-32

⁶⁰ Ibidem, str. 34

⁶¹ Ibidem, str. 37

Bardzo ważne jest, by znać powód, dla którego wykonuje się jakąś czynność w ramach sceny. Realność i prawdopodobieństwo działań aktor potrzebuje czuć całym sobą. Powinno być to zadanie, na którym można się skupić, skoncentrować, a wykonanie go stanowić rodzaj trudności dla aktora. Realizacja takiego działania wywoła wówczas w aktorze szczere emocje.⁶² W aktorstwie zatem nie chodzi o nauczenie się słów i ich wypowiedzenie, ale o ich znaczenie i żywe reagowanie na partnera. To jego odpowiedź oraz jego zachowanie jest impulsem do dalszych działań. Kolejna rada Meisnera - „Milcz, aż coś się wydarzy, co pozwoli ci mówić”. Kontakt z wewnętrzną prawdą emocjonalną jest zatem kluczowy. To z niej aktor czerpie wiedzę, co dalej zrobić.⁶³ W sztuce, scenariuszu aktor znajduje słowa, które ma wypowiedzieć. Jego pracą jest wypełnienie nauczonych słów sobą, nadając im tym samym osobiste znaczenie.

„Nie myśl, zrób!” - według Meisnera to powinno być głównym mottem aktora. W przeciwieństwie do Lee Strasberga, Meisner swoimi metodami starał się wyciągnąć studentów z introwertyzmu, nadmiernego analizowania siebie, myślenia, teoretyzowania na temat postaci. Według niego takie działania sprawiają, że aktor skupia się wyłącznie na sobie.⁶⁴ Meisner polecał również uczyć się dialogu bez interpretacji, całkowicie na biało. Chciał, aby studenci w pierwszym etapie prób znali tekst swój i partnera, bez jego analizy czy interpretacji. Dopiero w trakcie prób na scenie tekst nabierał znaczenia dzięki otworzeniu się na chwilę obecną, poddaniu się jej i reagowaniu na pojawiające się impulsy w ciele aktora. Z wypracowaną wcześniej mapą emocjonalną, przygotowaną i przemyślaną przemianą wewnętrzną najczęściej nie na próbie z partnerem, tylko w zaciszu własnego pokoju, trudno

⁶² Ibidem, str. 52-53

⁶³ Ibidem, str. 55-58

⁶⁴ Ibidem, str. 72

być elastycznym i spontanicznie reagować na bodźce pojawiające się podczas grania sceny.⁶⁵

Wyobraźnia aktora jest o wiele lepszym narzędziem do przywołania emocji niż pamięć emocjonalna. Ta pierwsza nie zależy od naszych doświadczeń i przeszłości, pamięć natomiast - by móc jej użyć w trakcie sceny - jest zależna od przeżycia czegoś w przeszłości. W młodym wieku pewne emocje i doświadczenia są wręcz niemożliwe do przeżycia. Można natomiast wyobrazić sobie siebie w okolicznościach życia postaci, wówczas emocje pojawią się same.⁶⁶ Śnienie na jawie jest przygotowaniem się do wejścia na scenę, nastrojaniem się do życia postaci. To tworzenie fantazji, które są spójne z treścią sceny, które przygotowują emocjonalnie aktora, by zacząć poruszać się jako postać. Jest to bardzo intymny proces, o którym wie tylko aktor. W swoim wnętrzu dokonuje zmian, które czynią go bliskim postaci.⁶⁷

Jeśli w aktorze pojawiają się emocje, wywierają one wpływ na niego, pozostałych aktorów oraz na publiczność. Jeśli pokazuje emocje - wskazuje tylko na fakt, że nic nie przeżył. Przygotowanie przed wejściem na scenę powinno zatem pełnić rolę emocjonalnego nastrojenia się do okoliczności, w których znajduje się postać na początku sceny. Nie udawanie emocji, ale pozwolenie, by pojawiły się same dzięki wyobrażeniom na temat tego, skąd postać przychodzi i co się jej przed chwilą wydarzyło.⁶⁸

Postać tworzy się sama dzięki temu, co aktor czuje w związku z okolicznościami. Zatem praca nad budowaniem roli rozpoczyna się, kiedy pojawiają się w aktorze szczerze, naturalne emocje. To

⁶⁵ Ibidem, str. 82

⁶⁶ Ibidem, str. 87

⁶⁷ Ibidem, str. 97-98

⁶⁸ Ibidem, str. 118

one wpływają na to, jak postać mówi i zachowuje się. Nie da się ich ukryć, manipulować nimi, kontrolować ich. Należy się im poddać.⁶⁹ Przygotowanie się do sceny jest jak rozgrzanie silnika pojazdu, daje aktorowi możliwość rozpoczęcia sceny będąc wewnątrz już rozpalonym, nastrojonym. Przede wszystkim trzeba być człowiekiem na scenie i poddać się temu, co się aktualnie wydarza.⁷⁰

„Tekst jest największym wrogiem aktora.” Jeśli nie nadamy mu znaczenia, stosując zasadę „jak gdyby” do wypowiedzianych kwestii, słowa nie będą miały sensu. Podtekstem dla kwestii są szczere emocje, pobudzające wyobrażenia, okoliczności, myśli. Skupienie się na samym tekście i koloryzowanie go głosem, który ma wyrażać emocje, jest niewystarczające.⁷¹ Postać tworzy się przez to „jak robisz to, co robisz”. Poprzez sposób w jaki wykonuje się daną czynność, wyraża się charakter postaci, jej temperament, osobowość, intencje.⁷²

Emocje pojawią się same, jeśli aktor zaangażuje się w wykonywane zadanie, które będzie miało dla niego znaczenie.⁷³ Aktor jest jak kompozytor czytający zapis nut - sztuka jest tylko wskazówką dla aktora, co ma robić, kiedy będzie grał kolejne sceny. Aby scena ożyła, potrzebna jest sztuka aktorska.⁷⁴ Trudno trzymać się wskazówek zapisanych w dramacie, które dotyczą reakcji, emocji, ponieważ autor nie wie, jak wewnętrzne życie

⁶⁹ Ibidem, str. 120

⁷⁰ Ibidem, str. 128

⁷¹ Ibidem, str. 144

⁷² Ibidem, str. 156

⁷³ Ibidem, str. 170-171

⁷⁴ Ibidem, str. 179

aktora ukształtuje rolę. Najlepiej odrzucić wszystkie sugestie i otworzyć się na to, co pojawia się spontanicznie na próbach.⁷⁵

Prawda o człowieku, jego tajemnice są czymś, czego w życiu wolimy nie widzieć. Ważne jest, by konwenanse, kulturę i społeczne uwarunkowania zostawić poza sceną, aby nie cenzurować tego, co w aktorze jest żywe i zwyczajnie ludzkie. Pozwolenie sobie na wewnętrzną prawdę, spontaniczność, szczere uczucia jest otwarciem się na uczciwe aktorstwo. Jest aktem odwagi.⁷⁶

Budowanie postaci według metody Uty Hagen

Uta Hagen była wybitną aktorką teatralną i filmową oraz wieloletnim pedagogiem sztuki aktorskiej w USA. Jej spojrzenie na kwestię budowania roli uważam za niezwykle ciekawe i istotne w kontekście ćwiczeń praktycznych, które można wykorzystać w procesie budowania roli. W swojej słynnej książce „Szacunek dla aktorstwa” przywołuje aktorów, których poznała w pracy, którzy na próbach posługiwali się własną metodą budowania postaci, aby poczuć, że „noszą jej [postaci] majtki”. Oznaczało to przede wszystkim budowanie świata wewnętrznego i zewnętrznego postaci, jej relacji z pozostałymi aktorami, wypowiedzianie kwestii zawartych w scenariuszu dopiero wtedy, gdy odczuje się je i zrozumie, jakby były własne. Wydaje się zatem, że nie ma innej drogi do stworzenia nowego bytu w aktorze, jak poprzez dokładne zbudowanie jego świata, od podstaw. Proces ten jest żmudny, głęboki, może się wydawać niepotrzebny, ale jeśli dla aktora jest drogą, dzięki której zbliży do siebie postać, moim zdaniem wykonana praca jest warta poświęconego czasu i energii.

⁷⁵ Ibidem, str. 191

⁷⁶ Ibidem, str. 162

Odwoływanie się do własnych przeżyć i odruchów pozwala unikać kalki i stereotypowego myślenia.⁷⁷

Forma postaci pojawia się na skutek tego, co aktor robi na scenie. Zmuszanie się do wykonywania konwencjonalnych pomysłów jest zaprzeczeniem procesu, jakim jest stopniowe budowanie postaci w sobie. Bez niego można zakładać kolejne maski, realizować narzucone zadania, ale nie będzie tu miejsca na proces twórczy.⁷⁸

Jak mawiała wielka aktorka Duse, jedyne co artysta może dać z siebie, to odsłonić własną duszę. Jest to najlepszy prezent, jaki aktor może dać widowni w swojej pracy. To skarb o najwyższej wartości. Kiedy publiczność odbiera szczerą uczucie płynących z duszy człowieka, odgrywanych emocji tym bardziej nie da się przełknąć. Uważam, że człowiek, dla którego uczciwość i wierność wobec sztuki jest istotna, w pracy i w relacjach z innymi ludźmi będzie życzliwy, prawdomówny, wyrozumiały, rozumiejący, empatyczny. Takiej osobie można zaufać i polegać na niej, gdyż swoją postawą przejawia odpowiedzialność i dojrzałość. Trudno wyobrazić sobie pracę nad delikatną, miękką częścią człowieka z osobami przejawiającymi przeciwieństwo cech, które wyżej wymieniłam. Aktor jest odpowiedzialny za własne człowieczeństwo lub jego brak oraz to, czym dzieli się ze współtwórcami oraz widzami.⁷⁹

Bardzo ważne jest zgłębianie wiedzy o sobie, poznawanie siebie, aby móc odnaleźć te elementy postaci, które wydają się nam najbardziej odległe od nas. Zaskakujące jest to, że im lepiej znamy siebie, tym więcej przejawów różnorodności w sobie dostrzegamy -

⁷⁷ U. Hagen, H. Frankel, *Szacunek dla aktorstwa*, tłum. I. Libucha, M. Orski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2015, str. 24-25

⁷⁸ Ibidem str. 28

⁷⁹ Ibidem, str. 38

odnajdujemy w sobie zło i dobro, jasną i ciemną stronę natury człowieka. Bez akceptacji każdego przejawu swojej osobowości, trudno odnaleźć w sobie postaci jawnie negatywne. Tworzy się niepotrzebny dystans, który prowadzi do braku zaangażowania emocjonalnego, braku zrozumienia mechanizmów działania. Dystans prowadzi do obserwowania i grania postaci, a nie bycia nią. Wiedza o tym, kim się jest, znajomość własnych emocji i myśli pozwala na ugoszczenie w sobie każdej możliwej postaci - od Hitlera po Jezusa. Dla każdego powinno znaleźć się miejsce. Takie patrzenie umożliwia również odnajdywanie człowieka w scenariuszu, zamiast pustych kwestii na papierze.

Samoświadomość powinna łączyć się z obserwacją tego, co robię w danych okolicznościach, by móc podczas prób wrócić do czynności, które są naturalne, autentyczne i logiczne. Co robię, gdy jest mi smutno? Co robię, gdy się na kimś zawiodę? Co zrobiłam, gdy dowiedziałam się o zdradzie? Co zrobiłam, gdy mąż mi się oświadczył? Pamięć o działaniach fizycznych pozwala unikać powielania na scenie tych samych rozwiązań. Jest mnóstwo wariantów tego, jak zachowuje się człowiek w danych okolicznościach, najciekawsze są te, które są osobiste i w związku z tym indywidualne. Wykorzystywanie kliszy zachowań ludzkich, wziętych ze stereotypowego myślenia, jest zabójstwem dla procesu twórczego aktora. Oczywiście nie chodzi też o to, aby aktor ciągle powtarzał stworzone przez siebie sztuczki i chwytły, które do tej pory się sprawdzały. Takie podejście jest dokładnie tym samym, co kopiowanie wciąż tych samych rozwiązań.⁸⁰

Tolstoj powiedział: „Coś zostało dodane do natury, czego nie było tam wcześniej” odnosząc się do różnicy pomiędzy rzeczywistością, a rzeczywistością stwarzaną w sztuce. Tym czymś dodanym jest

⁸⁰ Ibidem, str. 42-51

perspektywa twórcy - jego widzenie, odbiór życia i wyrażanie swej obserwacji poprzez twórczość. Aktor robi dokładnie to samo - obserwuje życie, zbiera materiał, selekcjonuje to, co najważniejsze i tworzy nowe życie. Życie w sztuce.⁸¹

W rozdziale Historia mowa jest o tym, jak ważne jest zebranie informacji dotyczących czasów, uwarunkowań społecznych, architektury, mody, kultury, z których postać wyrasta, a które w subiektywny sposób wpływają na emocje aktora. Tylko taka analiza realnie może wpłynąć na poczucie wiary aktora, że przenosi się do czasów, w których grana przez niego postać funkcjonowała. Pomocne jest wykonywanie etud z życia codziennego postaci. Nie muszą one nawiązywać do treści sztuki, dla aktora ważne jest jednak znalezienie takich sytuacji, które dużo mówią o jej charakterze - jak zaczynała dzień, co robiła przed snem, co robiła, gdy się jej nudziło, jakie było jej hobby. Wybór źródeł, z których korzysta aktor, jest kluczowy, by taka praca badawcza miała sens i przynosiła rezultat w późniejszej grze, by skutecznie wpływała na wyobraźnię aktora, jego wiarę i uczucia. Warto również pamiętać, że ludzie niewiele się zmienili na przestrzeni wieków, biorąc pod uwagę nasze potrzeby, pragnienia, psychologię. Dlatego nie warto trzymać się stereotypów, które sugerują, że ludzie kiedyś byli inni. Niezależnie w jakich szatach, epoce, miejscu człowiek żył - zawsze był człowiekiem - nie wyobrażeniem, ideą, kalką.⁸²

„Wszystkie znużone analizy warte są jednej inspirującej chwili”. Jeśli aktor budując postać, wie więcej na jej temat, niż ona sama, poznał jej dzieciństwo, w jaki sposób kultura i zasady społeczne wpłynęły na nią i jej decyzje, jak wyglądało jej życie, zanim pojawia się w sztuce, z pewnością przyniesie to korzyści dla jego odczuwania postaci. Nie będzie to obcy byt, tylko ja-aktor żyjący

⁸¹ Ibidem, str. 90

⁸² Ibidem, str. 138-141

w okolicznościach sztuki. Przeniesienie poczucia istnienia z osoby trzeciej do pierwszej zmniejsza dystans i tworzy iluzję, że aktor jest jednością z postacią. Aktor użycza siebie - swoje ciało, umysł, emocjonalność i wchodzi w sytuację stworzoną przez dramaturga. Nie ma tutaj mowy o jakiejś hipotetycznej, wyobrażonej, wymyślonej postaci, którą się odgrywa.

Pomocny jest tutaj zabieg substytucji, opisany przez Hagen jako proces podkładania pod okoliczności życia postaci tych elementów, które wzbudzają w aktorze reakcje emocjonalne i zmysłowe. Wówczas suche fakty dotyczące biografii postaci mogą stać się żywe i pobudzające do aktywnego działania. Kluczowe podczas pracy nad budowaniem roli są pytania, które aktor zadaje. Jest to element twórczości, którą aktor wykonuje sam we własnym zakresie. Nie musi nikomu się spowiadać z tego, co ustalił, jakie własne doświadczenia podłożył pod niektóre fakty z życia postaci. To wszystko może być jego tajemnicą. Niemniej, odpowiedzialnością aktora - artysty jest wykonać taką pracę, by mieć twórczy udział w całości dzieła.⁸³

To, co jest również istotne, to zwrócenie uwagi, jaki postać ma stosunek do głównego tematu utworu, jakie ma poglądy w związku z tym, po której opowiada się stronie oraz jakie ma cele - ogólne dla całej sztuki, poszczególne dla każdej sceny oraz poszczególnych działań. Ustalenie tych informacji i przyswojenie ich jako własnych, da aktorowi pewność i siłę, by walczyć. Aktor musi o coś walczyć. Wiedza ta jest niezbędna, by jasno określić stawkę i robić wszystko, by zdobyć cel. W związku z tym należy również znaleźć przeszkody, konflikty, coś lub kogoś, kto stanowi zagrożenie dla celów postaci. Bez napięć nie ma dramatu, nie ma zatem po co wchodzić na scenę.⁸⁴

⁸³ Ibidem, str. 155-160

⁸⁴ Ibidem, str. 175-180

Podsumowując to, co napisała w książce Hagen, cała analiza i praca wykonana przez aktora, powinna poprowadzić go do aktywnego działania na scenie. Ponieważ „aktorstwo to działanie”. Ciąg zadań tworzy postać, a to jak je aktor wykonuje, tworzy jej charakter.

Budowanie postaci według Dawida Mameta

David Mamet, reżyser, scenarzysta, aktor z wieloletnim stażem pracy w teatrze i filmie w USA, w swojej książce „Prawda i fałsz” radykalnie odrzuca wszystko to, o czym piszą Stanisławski, Meisner i Hagen. Już na pierwszych stronach książki można przeczytać, że według niego substytucje, pamięć emocjonalna, czwarta ściana, pamięć zmysłów, to stek bzdur, ponieważ nie da się ich zastosować w praktyce, a każdą technikę stworzono dla amatorów o przeciętnych umysłach. Mam jednak nieodparte wrażenie, że Mamet nie przeczytał przytoczonych przeze mnie książek lub nie chciał zrozumieć zawartej w nich treści. Osobiście zgadzam się z większością kwestii, które Mamet podejmuje, jego spojrzenie na aktorstwo jest bardzo odświeżające, pisze prostym językiem i ściąga sztukę aktorską na ziemię. Niemniej jego podejście w dużej mierze jest powtórzeniem Stanisławskiego, Meisnera i Hagen i pewnie wielu innych nauczycieli. Wszyscy mówią o prawdzie, prostocie, uczciwości wypowiedzi, działaniach fizycznych, które tworzą scenę i postać oraz magicznym sformułowaniu „jak gdyby”, które pozwala aktorowi funkcjonować w ramach sceny.

Według Mameta nie istnieje coś takiego jak „postać”. Samo sformułowanie świadczy o tym, że istnieje coś osobnego od aktora. Takie myślenie jest błędne. Istnieją wyłącznie słowa zapisane przez dramaturga, które aktor ma za zadanie wypowiedzieć tak, by te

dotarły do widza. Do tego należy dodać dążenie do osiągnięcia celu wyznaczonego przez dramaturga oraz ustalić działania, które ten cel pozwolą osiągnąć. Tak powstaje wyobrażenie, że mamy do czynienia z żywą postacią, w istocie widzimy aktora mówiącego swoje kwestie i działającego, by osiągnąć cele zawarte w scenariuszu.⁸⁵

Tworzenie oaz czy map emocjonalnych, łańcuszków reakcji, podkładanie wspomnień z życia pod każdą kwestię, prywatnych emocji, doświadczeń, zgłębianie się we własną psychikę według Mameta jest całkowicie nieprzydatne, wręcz szkodliwe, ponieważ oddziela aktora od partnerów i publiczności, a także od prawdziwego powodu dla którego aktor jest na scenie - opowiedzenia treści sztuki. Również należy odrzucić pojęcie sytuacji i pytanie, „co bym zrobił w danych okolicznościach”. Z prostego powodu: nie wiesz, co byś wtedy zrobił, a wszystko, co bierze się na wiarę, nie ma znaczenia. Wiara w aktorstwie nie jest potrzebna, ponieważ nie trzeba w nic wierzyć, by coś zrobić. Wysilek, który aktorzy wkładają, by uwierzyć, można przekierować w walkę o osiągnięcie celu. Nie potrzeba w nic uwierzyć, zanim podejdziesz się do walki.⁸⁶

Do zadania aktora nie należy ani zgłębianie sensu sztuki na próbach, ani analizowanie postaci. Sensem prób jest nauka wypowiedzenia tekstu i ustalenie działań, które mają aktora doprowadzić do osiągnięcia celu. Dlatego aktor powinien dbać o ciało, aparat mowy, głos, aby móc wywiązać się ze swojej pracy - opowiedzenia treści sztuki widzom.⁸⁷ Analiza tekstu sztuki to sprawa jej autora. Do niego należało to zadanie i jeśli dobrze się z niego wywiązał, aktorowi pozostaje wypowiedzieć kwestie

⁸⁵ D. Mamet, *Prawda i fałsz*, tłum. T. Szafranski, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2014, str. 21-29

⁸⁶ Ibidem, str. 49-56

⁸⁷ Ibidem, str. 87-90

zapisane na papierze i działać. Do tego nie jest potrzebna ani analiza ani intelektualne interpretacje, które najczęściej usztywniają aktora, odbierając mu spontaniczność, pomysłowość, odwagę. Za słowa i ich interpretacje jest odpowiedzialny autor scenariusza, nie aktor. Nie trzeba wierzyć w słowa, by je powiedzieć. Nie trzeba wierzyć w skuteczność i sens działania, by go wykonać. Wątpliwości są nieodłącznym elementem życia człowieka. Zatem skupianie energii, wysilanie się, by uwierzyć w słowa, działania, wyobrażenia, okoliczności, są zbędne. Dają aktorowi poczucie wykonania pracy, która według Mameta jest bezwartościowa.⁸⁸

Podobnie ma się sprawa z koncepcją budowaniem życia postaci. Jeśli dramaturg napisze, że Hamlet studiował w Wittenberdze i na tym skończy, to najprawdopodobniej nie miało dla niego znaczenia, czy był tam tydzień czy 3 lata. Inaczej zawarłby taką informację w tekście. Aktora również nie powinno to interesować, a wiedza, którą sobie dopisuje do postaci, nie pomoże mu w wypowiedzeniu pierwszej kwestii na scenie. Wszystko, co dotyczy postaci i czasów w których żyła, jej przeszłość, monologi wewnętrzne, nie ma większego znaczenia w graniu. Istota pracy aktora polega bowiem na nauce dialogu, wyznaczeniu sobie prostego celu i działań, które pozwolą aktorowi o niego zawalczyć. Gra aktorska jest żywa, wciągająca, interesująca, gdy aktor angażuje się całym sobą w zdobycie celu, a nie przez to, jak interpretuje postać czy kwestie. Bohater jest w oczach widza bohaterem ze względu na czyny, a nie wypowiedzane „dobrze” słowa. Na scenie czy w filmie publiczność śledzi losy bohaterów, którzy o coś walczą, a nie ludzi, którzy mówią tekst z właściwą interpretacją czy zabarwieniem emocjonalnym. Jeśli aktor mówi prosto i szczerze oraz angażuje się w walkę, z pewnością trafi do serca widza.⁸⁹

⁸⁸ Ibidem, str. 93-97

⁸⁹ Ibidem, str. 101-105

Kolejną kwestią, która według Mameta jest błędnie rozumiana i stosowana, to wprowadzanie się w świat iluzji, wyobrażeń, uludy, co nazywa się potocznie wcielaniem w postać, a co powoduje odcięcie od otaczającego aktora świata. To ogromny błąd, ponieważ w żadnym innym zawodzie, również artystycznym, nie wymaga się od pracownika wiary, że staje się kimś innym. Aktor nie potrzebuje wiary, że jest kimś innym, by wypowiedzieć kwestie i działać. Nie potrzebuje się „przeistaczać”, „wchodzić” w postać. Zawsze jest sobą, w swoim ciele, mówi swoim głosem i znajduje się na planie lub na scenie. Odcinanie się od świata zewnętrznego jest wręcz niebezpieczne, zakrawa o psychozę, odrealnienie. Uwaga aktora zawsze powinna iść w kierunku partnera i zdobycia celu naszkicowanego przez dramaturga. Jeśli aktor skupia się na wprowadzaniu w stan wiary, że znajduje się w innym miejscu niż sala prób, scena czy plan zdjęciowy, nie ma szans na to, by działać aktywnie, z zaangażowaniem, zachowując przy tym zdrowy rozsądek.⁹⁰

Jeżeli aktor - zamiast grać, czyli działać - relacjonuje, interpretuje, pokazuje, jak bardzo czuje, jaki ma stosunek, w co wierzy, ile wie, jak bardzo jest inteligentny, blokuje rozwój wydarzeń, hamuje akcję sztuki. To właśnie aktywne działania, które są niezbędne do osiągnięcia celu, tworzą historię, którą z zainteresowaniem śledzi publiczność. Z tego aktor powinien się wywiązywać, wykonując swoją pracę. Cała reszta jest balastem, jest zalewaniem innych swoją osobą, przemyśleniami, przygotowaniem.⁹¹

Należy odrzucić wszystko, co wymaga od aktora, by uwierzył, koncentrował się na sobie lub coś poczuł. Problem skupiania się na działaniu zniknie wtedy, gdy zadanie będzie aktora bawić,

⁹⁰ Ibidem, str. 115-119

⁹¹ Ibidem, str. 141-144

pociągać, sprawiać frajdę i radość. Jeśli aktora wybrane działania nie interesują, nudzą, pojawi się problem z odpowiednim zaangażowaniem.⁹² Na scenie ma obserwować, co się w okół niego dzieje - co robią partnerzy, co się dzieje na publiczności. Odcinanie się od tego, co na zewnątrz, uniemożliwia odpowiednie reagowanie, dostosowywanie się, elastyczne dopasowanie się. Wywołuje to głuchotę i ślepotę. To nie jest ani zdrowy ani pożądaný stan na scenie, jak również w życiu.⁹³

Postać stworzył dramaturg. Aktor nie musi wykonywać tej pracy, wręcz nie powinien. Ma ją zagrać, a nie dorabiać do niej osobowość, ideologię, pokazywać jej dobrą czy złą twarz. O charakterze człowieka mówią jego wybory i czyny. A one są zapisane w treści sztuki przez dramaturga. Trzeba je po prostu wykonać, by widz dowiedział się, jaki charakter ma człowiek, o którym jest historia opowiadana ze sceny czy z ekranu.⁹⁴

Refleksje

Podsumowując to, co napisałam wyżej na temat twórców i ich podejścia do budowania roli, uważam, że definicja tworzenia postaci polegałaby na wykonaniu przez aktora z pełnym zaangażowaniem zadań fizycznych, aby osiągnąć wyznaczony cel, wypowiadając kwestie w sposób prosty i uczciwy. Co się tyczy korzystania z materiałów dokumentalnych, miałyby one pobudzać wyobraźnię aktora, a ta bezpośrednio wpływać na pojawienie się w aktorze prawdziwych emocji.

Zacznę od końca - zgadzam się z Mametem, że w momencie wejścia na scenę trzeba zapomnieć o wszystkim, co zostało

⁹² Ibidem, str. 157-161

⁹³ Ibidem, str. 186

⁹⁴ Ibidem, str. 189-191

powiedziane wcześniej. Monologi wewnętrzne, cała praca analityczna, przygotowawcza, o której piszę w kolejnych rozdziałach powinna zostać na kartkach papieru w brudnopisie. Zgadzam się, że nie jest możliwe odtwarzanie w swojej głowie napisanych monologów, a w sercu odtwarzanie map emocjonalnych przy jednoczesnym skupieniu na partnerze i byciu w stanie tu i teraz. Obecność, świadomość, elastyczność aktora, słuchanie i odpowiadanie partnerowi wymaga otwartości na to, co wydarza się między aktorami i publicznością w teatrze. Zgadzam się również z tym, że jeśli aktor zacznie odtwarzać na scenie to, co ustalił we własnym zakresie wcześniej, zamknie się we własnej głowie, wyobrażeniach i odetnie od otaczającej rzeczywistości. Zadaję sobie jednak pytanie, czy można połączyć jedno i drugie podejście do pracy nad rolą? Czy naprawdę cała praca, o której pisze Stanisławski czy Hagen jest bezwartościowa i nie należy jej wykonywać? Moim zdaniem można łączyć ich podejścia po to, by mieć jak najwięcej satysfakcji z procesu budowania postaci. Postaram się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego jako aktorka chcę taki rodzaj pracy wykonać - aby później musieć go odrzucić.

To, co dla mnie jest najsilniejszym motorem w pracy aktorskiej, to ciekawość i dociekliwość. To one są moim paliwem do działania i życia w ogóle. Dlatego jako aktorka szukam inspiracji tam, gdzie faktycznie mogę ją znaleźć. Nigdy nie pozwoliłabym sobie na pracę, w której sama sobie odbieram pożywkę dla wyobraźni i emocji. Praca, o jakiej pisze Mamet, pozbawiłaby mnie satysfakcji i poczucia sensu wykonywania tego zawodu. Zgadzam się, że ostatecznie wychodzę na scenę, mówię i działam. Jednak ograniczanie się do wykonania tylko tego, co widać na scenie, dla mnie jest niewystarczające. To nie może być mój punkt startu i koniec pracy zarazem. Być może widz nie zauważy różnicy w grze aktora, który we własnym zakresie wykonał pracę przygotowawczą i tego, który jej nie zrobił. Być może nawet jej nie

ma. Moje rozważania nie są na temat tego, które podejście jest lepsze, a które gorsze. Wybiera aktor w zgodzie ze swoimi preferencjami, a nie z tym, co trzeba lub powinno się robić. Ja pozwalam sobie pracować w sposób, który daje mi poczucie ważności (nie lepszności!). Daję sobie prawo do poruszania się w tych przestrzeniach, które są dla mojej duszy i serca karmiące, wzbogacające, inspirujące, ożywcze, rozwijające, otwierające. Są to z pewnością: malarstwo, literatura, muzyka, rzeźba, biografie, filmy dokumentalne, reportaże, filozofia, psychologia, historia, fizyka, religie, duchowość, obserwacje własne: życia, świata, ludzi, ekologia, aktywizm, feminizm, sport, podróże, kuchnie, relacje, seks, moda, zdrowie, uroda, pieniądze, biznes, inwestycje... To wszystko może być dla mnie paliwem do tworzenia.

Nie wiem, czy mogłabym oddzielić to, czym zajmuję się na co dzień od tego, jak pracuję nad rolą. Uważam, że aktor przede wszystkim jest człowiekiem i to siebie zabiera ze sobą do pracy. Jeśli mam do zagrania postać historyczną i jednocześnie fascynuje mnie historia i biografie, czy mogłabym w pracy ograniczyć się do nauczania kwestii, ustalenia działań, osiągnięcia celu i zejścia ze sceny? Nie. Dlaczego? Ponieważ dla mnie najciekawsze w pracy jest poznawanie, doświadczanie nowego i ciągły rozwój. W przeciwnym razie czuję nudę i pustkę. W mojej pracy nie chodzi o udowodnienie, że warto czy należy pracować w określony sposób, aby osiągnąć określone rezultaty. Jest to raczej refleksja nad tym, co dla mnie jest istotne w pracy aktora, co daje mi poczucie sensu i jaki rodzaj pracy dla mnie jest wartościowy - by nie zapomnieć, dlaczego zostałam aktorką. A o to nietrudno.

Praca nad rolą Karoliny Corday ze spektaklu „Marat/Sade” w reż. Rudolfa Ziolo

Pierwszą rolą, do której pragnę się odnieść w niniejszej pracy, jest postać Karoliny Corday ze spektaklu dyplomowego „Marat/Sade” w reż. Rudolfa Ziolo, którego premiera odbyła się w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu 11 stycznia 2014 r. Spektakl powstał na podstawie sztuki napisanej przez Petera Weissa „Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade”, w której autor odwołał się do wydarzeń z okresu Rewolucji Francuskiej. Rola Pacjentki w sztuce była dla mnie bardzo ważna, dlatego też proces tworzenia jej opisałam w pracy magisterskiej, dzięki której obroniłam tytuł magistra sztuki w 2015 r. Z jednej strony czuję, że praca magisterska wyczerpała temat pracy nad tą konkretnie postacią, bowiem bardzo szczegółowo i obszernie opisałam tam proces budowania roli, jednak w kontekście problemu jaki poruszam w niniejszej dysertacji, postanowiłam do niej wrócić i przytoczyć te fragmenty, które mogą wzbogacić pisaną rozprawę.

To, co jest istotne w pracy nad rolą Corday, to budowanie postaci historycznej, której wygląd, osobowość i działania zostały szczegółowo opisane przez jej współczesnych i której postawa była inspiracją dla późniejszych pokoleń twórców. Podczas prób stworzyłam szereg notatek, które stanowiły dla mnie mapę przeszłości, myśli, emocji, przeżyć Karoliny oraz tego, co się w niej wydarza w każdej ze scen dramatu. Inspiracji szukałam w literaturze, filmach, malarstwie, nauce oraz własnej wyobraźni.

Il. 1 Portret Karoliny de Corday autorstwa Jean-Jacques Hauer'a, 1793 r.



Źródło: domena publiczna

Najbardziej pomocnym w zdobyciu wiedzy na temat Karoliny Corday okazał się esej autorstwa Josepha Shearinga pt. „Anioł mordu” w przekładzie Ireny Pannenkowej.⁹⁵ Praca zawierała również dokładny opis tła historycznego, jaki za życia Corday rozgrywał się we Francji. Lektura tego dzieła, opisująca czasy sprzed Wielkiej Rewolucji, jej rozwój oraz biografia kobiety wplątanej w te wydarzenia, była niezwykle inspirującą. Dokładne informacje na temat tła historycznego znajdują się w mojej pracy magisterskiej, dlatego tutaj nie będę ich rozwijać.

⁹⁵ J. Shearing, *Anioł Morderstwa: Marja - Karolina de Corday d'Armont, Jan - Paweł Marat, Jan - Adam Lux. Studium o trzech uczniach Jana - Jakuba Rousseau*, tłum. I. Pannenkowa, Wyd. Ultima Thule, 1937

To, co było kluczowym działaniem w kontekście tematu niniejszej pracy, to zebranie jak największej ilości faktów na temat problemów poruszanych w sztuce, wiedzy dotyczącej wydarzeń, relacji oraz czasów, w których postać żyła. Bez tej wiedzy, wiele kwestii zawartych w dramacie mogłoby być niezrozumiałych, pozbawionych kontekstu. Nawiązywanie w monologach i dialogach do konkretnych zdarzeń, nazwisk i faktów bez znajomości historii, odbiera wiarygodność, pewność wypowiedzianych słów, celowość działań. W moim odczuciu odbiera aktorowi siłę.

II. 2 Charlotte Corday, aut. Paul Jacques Aimé Baudry, 1860



Źródło: domena publiczna

Kolejnym krokiem w pracy było zebranie filmowych i teatralnych inspiracji, aby zobaczyć, jak inni twórcy odnieśli się do ról silnych kobiet, rewolucjonistek, bohaterek, które z Bogiem lub ideami na ustach dokonywały heroiczych czynów. Zobaczyłam żywoty świętych, „Joannę d’Arc”⁹⁶ w reż. Luca Basona i ekranizację filmową dramatu w reż. Petera Brooka⁹⁷. Dwa ostatnie tytuły były dla mnie o tyle ciekawe, że pokazywały skrajnie różnie zagrane przez Milę Jovovich i Glendę Jackson bohaterki. Zdecydowanie propozycja pierwszej z nich pasowała do „obrazu” Corday, który powstał w mojej głowie, po przeczytaniu „Anioła mordy” - walecznej, pięknej, żywej, odważnej kobiety.

Kolejnym etapem pracy nad rolą była analiza tekstu sztuki Petera Weissa. Starłam się wyciągnąć z niej jak najwięcej faktów na temat postaci Pacjentki, które zawarł autor w dialogach i didaskaliach. Próbowałam znaleźć odpowiedzi na pytania, kim jest, jak znalazła się w zakładzie psychiatrycznym, jaką ma przeszłość. Starłam się również określić, jakie relacje łączą ją z innymi postaciami i dlaczego to ją Sade wybrał do odgrywania postaci Corday w przedstawieniu.

Z tekstu sztuki wynika, że akcja dzieje się w 1808 r. - 15 lat po tym, jak Corday zabiła Marata w Paryżu.

„(...) i oto widzą Państwo dzisiaj lipca trzynastego osiemset ósmego roku

jak piętnaście lat temu w wiecznym pogrzyżu się mroku

krwawo tracąc z ciemnej rany

ów mąż co właśnie wszedł do wanny

gdy go kupionym nożem na zimno zarżnęła dziewczyna

⁹⁶ Joanna d’Arc, L. Besson, Francja 2000

⁹⁷ Prześladowanie i zabójstwo Jean-Paula Marata w wykonaniu pensjonariuszy zakładu dla obłąkanych w Charenton w reżyserii Markiza de Sade, reż. Peter Brook, Londyn 1967

ta która stoi tutaj Karolina.”⁹⁸

Na temat Pacjentki dowiadujemy się:

„(...) lat dwadzieścia pięć. Ubrana w lekką, białą koszulę, według mody z czasów Dyrektoriatu. Koszula nie ukrywa piersi, które przesłonięte są przezrzystym, białym szalem. Włosy ciemnorude, spływające na prawe ramię. Różowe buciki skórzane na wysokich obcasach; w momentach, kiedy występuje, nakładają jej podwiązany pod brodą kapelusz, przyozdobiony wstążkami. Jest stale pod opieką dwóch sióstr zakonnych, które ją podtrzymują, czeszą i podtrzymują na niej ubranie. Ruchy lunatyczki.”⁹⁹

Dalej:

„A tutaj stoi Corday proszę Państwa

W Cean urodzona córka średniego ziemiaństwa

Elegancka osóbką pantofle modne nałożyła

Szkoda, że piersi szalem zasłoniła

Bo według historyków i naszego zdania dziewczyna jest przy kości i warta grzechu.

Karolinę przedstawia lekko stuknięta pacjentka

Którą w naszym zakładzie śpiączka i depresja nęka

I o nią się tutaj najbardziej lękamy

Bo jeśli zapomni roli nie skończymy dramy”¹⁰⁰

Wyżej zamieszczone informacje stały się dla mnie drogowskazem, na co zwrócić uwagę w kwestii wyglądu, zachowania, zdrowia, kondycji Pacjentki.

W celu uzupełnienia brakujących informacji na temat postaci, napisałam jej biografię, która pozwoliła mi zrozumieć jej przeszłość i obecną sytuację. Poniżej zamieszczam fragment:

⁹⁸ Weiss P. Weiss, *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawiona przez zespół aktorski przytułku Charentom pod kierownictwem pana de Sada*, tłum. A. Wirth, Wyd. Narodowe, 1965, w: *Dialog* nr 1 (105)/1965, Akt I, *Prezentacja*

⁹⁹ Ibidem, didaskalia

¹⁰⁰ Ibidem, str. Akt I, *Prezentacja*

„Mam 25 lat. Od piętnastu mieszkam na stałe w zakładzie psychiatrycznym. Podobno lunatykuję, ale nigdy nie jestem tego świadoma. W kartotece mam napisane: głęboka depresja pourazowa. PO-urazowa. Jestem sama. Samotna. (...) Mam terapię. Swojego własnego lekarza, swoje lekarstwa, swoje łóżko i nocnik. Swoją piżamę i swoją poduszkę. (...) Nie chce mi się wracać z powrotem do życia, stan w którym teraz jestem można co najwyżej nazwać wegetacją. Dla kogo? Po co? Nie mogę wyznaczyć sobie celu, dla którego mogłabym się starać wyzdrowieć, nie mam nadziei, nie mam motywacji. Nic nie mam. Zadaję sobie tylko jedno pytanie - ile to jeszcze ma trwać? Jak długo mam jeszcze znosić takie życie? Chciałabym umrzeć. Tak, w śmierci widzę nadzieję. Czuję, że tylko śmierć może mnie uwolnić od ciągłego myślenia, wspomnień... Że w końcu przestane pamiętać i czuć, ucieknę od emocji i nie będzie nic. Piękne nic. Moje działania prowadzą do odcięcia świadomości. Leki, sen, oglupienie, omamienie. Nie chcę myśleć - żądam większej dawki, nie chcę czuć - pogrążam się we śnie. Chociaż nawet tam dopadają mnie lęki i wspomnienia, które tak mocno chcę wyprzeć. Które parzą, bolą, przynoszą tylko cierpienie. (...)

Kilka razy próbowałam się zabić. Za każdym razem byłam powstrzymana. Później tygodnie przykuta do łóżka, ubezwłasnowolniona, martwa za życia. I silne leki. Które oglupiają, sprawiają, że wszystko się staje letnie, miałkie, nieważne, bez sensu, już nieistotne. Już tak nie boli. I tak dzień za dniem, miesiąc za miesiącem, mijają lata. Ani martwa, ani żywa. Bliższa śmierci, niż życiu. Już nie próbuje się zabić. Istnieję między jawą a snem. Bólem a brakiem czucia. Płynę z czasem, przezroczysta i nieobecna.”¹⁰¹

¹⁰¹ D. Lichy, *Praca nad rolą w spektaklu dyplomowym „Marat/Sade” w reż. Rudolfa Ziolo*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2015, str. 21-24

Aby uczynić postać bliższą sobie, wielowymiarową i żywą, wypełniłam ankietę, w której zawarłam informacje stwarzające tajemnicę życia wewnętrznego, intymną wiedzę opierającą się na delikatności wrażeń zmysłowych, które każdy człowiek posiada. Tego typu kwestionariusze tworzą osobistą więź z postacią, bliską relację między aktorem a rolą.

„Zapach

Ziemi po deszczu. Kładłam się zawsze na mokrej trawie albo w lesie na liściach i wachałam zapach ziemi. Kojarzy mi się z dzieciństwem i wolnością.

Smak

Pamiętam jak przez mgłę smak świeżego chleba z masłem, kiedy był jeszcze ciepły i chrupiący. A teraz bez przerwy czuję w ustach zalewajkę z ziemniakami, którą codziennie podają nam w metalowych lepkich miskach. Jest mdła, ani ciepła ani zimna, ohydna.

Lubię, gdy

Kładę głowę na miękką poduszkę, przykrywam się całą kołdrą i mogę spokojnie pogрузić się we śnie. Lubię być niewidzialna. Kiedy nikt na mnie nie patrzy, nie słyszy, nie zwraca na mnie uwagi.

Nie lubię, gdy

Jestem zmuszana do robienia czegoś, czego nie chcę robić, do innego myślenia, życia, przeżywania. Moje życie, to moja sprawa. Jeśli chcę się pozbyć tego ciężaru, dlaczego ktoś rości sobie prawo do uniemożliwiania mi tego!

Marzenie

Śmierć. Oderwanie się od ziemi. Odpłynięcie gdzieś daleko. Wyjście z siebie, z ciała, poza wszystko i wszystkich. Uwolnić siebie od cierpienia, od poczucia ciężkości. Znowu być lekką, nie dotykać ziemi.

Czego się boję

Dotyku. Unikam sytuacji, w których ktoś mógłby mnie dotknąć, pogłaskać, uścisnąć. Boję się cielesności. Bliski kontakt fizyczny z obcymi odpycha mnie, mrozi, peszy, sprawia, że staję się bezsilna i bezbronna.

Moment

Kiedy pierwszy raz dotknęłam zabite zwierzę, przywiezione prosto z polowania. Jeszcze ciepłe, a jednak już martwe. Ten moment, kiedy coś jeszcze przed chwilą było żywe, teraz jest już materią, która tylko nosi ślady przeszłego życia. Pulsująca krew, temperatura, gładka sierść. Pusty worek. Każdy z nas w jednej sekundzie może stać się tylko workiem z odpadkami wewnątrz.

Śmierć

Nie boję się śmierci. Towarzyszy mi cały czas. Nie ustępuje na krok. Łatwiej jest mi się pogodzić ze swoją, niż bliskich. Lubię tą swoją, bo daje mi nadzieję. Dodaje otuchy myślenie o niej, wyobrażanie sobie, jak wygląda i jak to jest, kiedy oddaje się jej ostatnie tchnienie.

Miejsce

Łaźnia w zakładzie. Nienawidzę jej. Śmierdzi moczem, chorobą i wariatami. Czuć lekarstwa w powietrzu. Oddychasz i masz wrażenie, że powietrze jest zatrute, że do twojego ciała dostają się same zarazki. Kąpiesz się i masz wrażenie, że z wodą spływają na ciebie fekalia.”¹⁰²

Kiedy podczas prób zebrałam na tyle dużo informacji i materiałów, dzięki którym byłam w stanie napisać biografię Pacjentki oraz Karoliny Corday, porównałam dwa życiorysy, aby znaleźć punkty wspólne w ich charakterze, wyglądzie, historii. Wydało mi się to ważne, ponieważ dzięki zestawieniu ich biografii, mogłam odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Sade obsadził w przygotowywanym spektaklu w roli Corday odgrywaną przeze

¹⁰² Ibidem, str. 24-26

mnie Pacjentkę. Byłam ciekawa, jakie cechy chorej psychicznie dziewczyny wyróżniały ją na tle innych i dlaczego tak świetnie odegrała, utożsamiała się z historyczną postacią. Faktem jest, że w kulminacyjnej scenie zabójstwa Marata, Sade musiał powstrzymać Pacjentkę, by ta nie zabiła grającego kolegę. Porównanie ich życia pozwoliło mi również na przenikanie się ich osobowości w trakcie trwania sztuki, na uzasadnienie motywów postaci oraz jej łatwości we wchodzenie w postać Corday.

Wygląd

„Pacjentka - Wyglądam na młodszą, niż mam w rzeczywistości, ponieważ przebywanie w zakładzie mumifikuje mi ciało. Kiedy patrzę w lustro widzę wychudzoną dziewczynę, która mogłaby być ładna, gdyby chociaż trochę miała w sobie siły do życia. Nie pamiętam, kiedy miałam na twarzy uśmiech. Chyba zanikły mi już mięśnie odpowiedzialne za ten wyraz twarzy. Mam nieobecny wzrok. Obojętny wyraz twarzy. Jestem nijaka. I zgarbiona. Lubię się w ten sposób chować przed światem, ukrywać kobiecość. Czuję się wtedy bezpieczniej. Nie lubię siebie, chociaż kiedy dostrzegam w swoim odbiciu dziewczynkę, którą byłam piętnaście lat temu, myślę, że mogłabym być piękną kobietą. Ale już nie chcę.

Karolina Corday - Piękna młoda kobieta, która swoim zachowaniem pełnym gracji budzi szacunek wśród ludzi. Wyróżniająca się niezwykłą dystynkcją, lekkością bycia. Pełne kształty, skóra tak czysta i cienka jak płatek róży, długie blond loki spływające po plecach. Lekko zgarbiona, co jednak nie budziło zastrzeżeń w całej sylwetce. Schludnie i skromnie ubrana, nie podkreślała w świadomy sposób swojego uroku. Zachwyty budziła również wrodzoną skromnością i tym, że nie zdawała sobie sprawy z tego, jaki ma wpływ na mężczyzn.

Pacjentka - *Do momentu kiedy mieszkałam z rodzicami na wsi, nic mi nie dolegało. Czułam się świetnie, czułam w sobie mnóstwo siły i energii. Wszystko zmieniło się odkąd znalazłam się w zakładzie. Zdiagnozowana depresja, problemy ze snem, lunatykowanie.*

Karolina Corday - Pełna życia, energii i sił witalnych. Dziewczyna wychowana na swojskim, zdrowym jedzeniu, żyjąca blisko natury. Nie cierpiała na żadne dolegliwości.

Zachowanie

Pacjentka - *Patrząc na moje życie, można przedzielić je grubą kreską. Dawna i dzisiejsza. Zupełnie inne osoby. Sama nie mogę uwierzyć, że kiedyś byłam towarzyską, kochającą ludzi dziewczyną, zawsze roześmianą, lubiącą zabawę... Wiecznie tańczącą, skaczącą i rozśpiewaną. Teraz jestem wyciszona, stronię od ludzi, rozmów, spotkań, staram się unikać jakiegokolwiek kontaktu w innych. Czuję niechęć do siebie i do nich, ponieważ uważam, że nie ma miejsca dla mnie na ziemi, że nigdy nie będę do nikogo pasować ani w żadnym miejscu nie będę się dobrze czuć. Nie pasuję do świata, więc robię wszystko, żeby się przed nim schować.*

Karolina Corday - Już jako dziecko cechowała się ogromną empatią, chęcią pomocy, wspieraniem ludzi słowem i czynem. Mówiono o niej: „święta za życia”, „wcielony anioł” - biednym oddawała swoje posiłki, dzieliła się wszystkim, co posiadała. Przy okazji nie uważała siebie za kogoś wyjątkowego. Czyniła to bowiem z przekonania serca i szczerzej dobroci. Z własnej woli uczyła wiejskie dzieci czytania, haftowania, pisania, szycia. Była przy tym niezwykle wesoła i nawet jej upartość oraz mocne przekonania były brane z przymrużeniem oka. Z biegiem czasu co raz bardziej jednak zamykała się w sobie, wyciszała, oddalała od świata, ponieważ co raz bardziej nie mogła się pogodzić z tym, co działo się wokół niej - sytuacja polityczna, społeczna, rodzinna

bardzo ją przygnębiała, martwiła, nie pozwalała wrócić do pogodnego, szczęśliwego życia. Brała na siebie ludzkie cierpienie i przeżywała go tak, jakby to ją codziennie spotykało nieszczęście. Kiedy już zdecydowała się na zabójstwo, oddała biednym lub przyjaciółom każdą wartościową rzecz, jaką zatrzymała.

Religia

Pacjentka - *Zawsze byłam pobożna, ponieważ rodzice wychowali mnie w takim duchu. Miałam nawet pobierać nauki w zakonie, jednak przekonałam rodziców, żebym uczyła się w domu. Codziennie z mamą i rodzeństwem modliliśmy się o błogosławieństwo dla naszej rodziny i ojczyzny, żeby nie było wojen, żeby ludzie byli szczęśliwi i zdrowi, żeby tata miał zawsze tyle siły... Kochałam Boga i ufałam mu - wierzyłam, że nas chroni, że słucha, że pomoże w potrzebie. I że nigdy nie pozwoli, aby ktoś nas skrzywdził. Często z nim rozmawiałam i czułam, że On jest tam wysoko w Niebie, patrzy i uśmiecha się do mnie. A jak byłam całkiem mała, myślałam, że mieszka w Notre Dame i tam księża mu gotują, sprzątają pokój, ale tata szybko wybił mi to z głowy. Od kiedy straciłam całą rodzinę, sama nie wiem, czy Bóg istnieje czy nie. A przynajmniej przekonałam się, że nie jest ważny dla niego mój los. Zamknął parasol ochrony i zapomniał o mnie. Początkowo nie mogłam zrozumieć, dlaczego do tego dopuścił, pozwolił na takie okrucieństwo, skoro żyliśmy z nim w zgodzie, tak jak przykazał. Pojęłam jednak, że skoro Bóg stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo, nic dziwnego, że ludzie dopuszczają się morderstw, gwałtów, rzezi niewinnych. Jeżeli Bóg to akceptuje, a może i zachęca do tego człowieka, bo daje przykład, dlaczego my - ludzie, mamy tacy nie być? Tylko gdzie wtedy szukać dobra, w kim?*

Karolina Corday - Głęboko wierząca i pobożna. Z domu wyniosła przekonanie, że Bóg istnieje i ma wpływ na to, co dzieje się na

świecie. Nigdy nie zwątpiła w to, że wydarzenia spotykające ludzi, są bezcelowe, a Bóg nie ma planu wobec ludzi lub się od nich odwrócił. Wierzyła w głęboki sens tego, co ją spotykało w życiu i skoro Bóg zaplanował to, musi mieć to jakiś sens. Często prowadziła rozmowy z Bogiem, stapała się z nim w modlitwie. Choć gorąco kochała Go i żyła według Jego przekazów, kiedy miała wątpliwości w stosunku do Słowa Bożego, od razu musiała je wyjaśnić, logicznie zrozumieć ich sens. Dopiero wtedy mogła spokojnie czytać Biblię.”¹⁰³

W podobny sposób porównałam ich dzieciństwo, seksualność, podejście do śmierci, grzechu, morderstwa, relacji z ludźmi.

Il.3, L'Assassinat de Marat, aut. Jean Joseph Weerts's, 1880



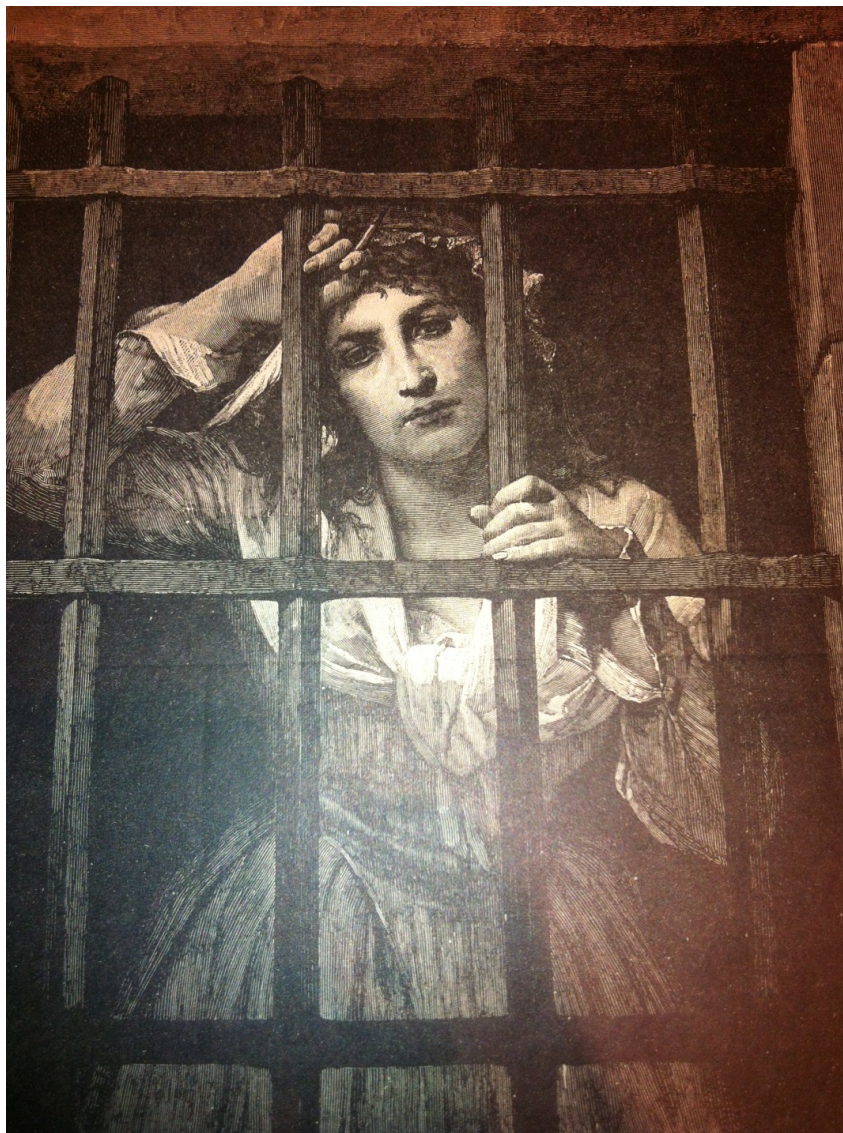
Źródło: domena publiczna

Kolejnym krokiem w budowaniu roli Pacjentki było szukanie informacji na temat chorób, na które cierpiała postać - depresji i lunatykowania. Wiedza ta pozwoliła mi na zrozumienie, jak zachowuje się osoba chora oraz jak choroba wpływa na jej myślenie i emocje. Na podstawie zebranych informacji mogłam

¹⁰³ Ibidem, str. 26-34

wpracować zachowania, działania, gesty, które nie były opisane w didaskaliach i które nie byłyby zaczerpnięte z mojej wyobraźni. Konkretna wiedza na temat zaburzeń psychicznych pozwala na konkretne działania i zwalnia aktora z obowiązku szukania inspiracji w sobie i własnych - często nieprecyzyjnych, oddalonych od rzeczywistości - wyobrażeniach. Opierając się na faktach, aktor urealnia oraz uczłowiecza odgrywaną rolę.

Il. 4, Charlotte Corday en prison, Charles Louis Muller, 1768



Źródło: domena publiczna

Historie osób, które popełniły zbrodnie podczas lunatykowania i które nie były świadome swoich czynów oraz wiedza na temat klinicznych objawów depresji pozwoliły zrozumieć mi lub umotywić niektóre działania Pacjentki w ramach scen z jej udziałem. Jak napisałam w pracy magisterskiej:



Źródło: domena publiczna

„Pozwalało mi w logiczny sposób wyjaśnić, dlaczego w niektórych scenach prowadzą mnie siostry zakonne (czego nie wykorzystaliśmy ostatecznie w spektaklu, ale dla autora sztuki było to istotne), dlaczego jestem pod stałą kontrolą pielęgniarek, skąd bierze się chwiejny chód, zamknięte oczy. Dlaczego siedzę skulona na ławce, a kiedy zaczynam mówić, w przypisach jest zalecone, żeby zacząć przeciągle i ospale, po czym stopniowo się rozbudzam, przytomnieję i znowu nagle opada mi głowa i tak stoję, jakbym nagle zamarła we śnie. Kiedy przed każdym spektaklem wracałam do zapisu tekstu Petera Weissa, za każdym razem utwierdzałam się w przekonaniu, że zapis czynności wykonywanych przez Pacjentkę jest ściśle powiązany z jej psychiką i właściwie nie muszę

„wymyślać” działań fizycznych, ponieważ autor świetnie je wkomponował w tekst sztuki.”¹⁰⁴

Kolejnym etapem pracy nad rolą było zapisanie monologów wewnętrznych postaci przed rozpoczęciem tekstu sztuki oraz w trakcie jej przebiegu. Dzięki monologom wewnętrznym postaci buduje się jej życie wewnętrzne, motywuje działania sceniczne wynikające z tekstu sztuki lub zadań wyznaczonych przez reżysera. Za ich pomocą tworzy się również mapę emocjonalną i myślową, po której można poruszać się na scenie lub wracać do niej, gdy odejdzie się od głównego zadania.

Scena 9 PIERWSZA WIZYTA CORDAY

Il.6, Scena z *Marat/Sade*, Teatr Studyjny w Łodzi, 2014



Źródło: domena publiczna

Znowu coś ode mnie chcę, trzeba wstać i wyjść. Tak, pierwsza wizyta. Zapukać do drzwi, przekazać to, co mam do powiedzenia, i wrócić z powrotem. To miałam zrobić. Jak to powiedzieć... Przyszłam tutaj aby mówić z obywatelem Maratem... Przypominam sobie... Tak, widzę, czuję, czuję ciepło, czuję zapach, jest przyjemny, jest tak blisko. Tak bardzo pragnę bliskości, tak bardzo

¹⁰⁴ *Ibidem*, str. 36

chcę się w niego zanurzyć. I żeby on zanurzył się we mnie... Chcę widzieć jak drży, chcę widzieć spływający pot po jego czole... Tak. Wbić się w niego! Dlaczego mi przerywasz? Dlaczego nie pozwalasz zrobić mi tego, Sade? Czego ode mnie chcesz? Dlaczego rozbudzasz mnie do czerwoności, a potem wylewasz kubel zimnej wody i zostawiasz z tym, co kotłuje się w środku.

II.7, Scena z *Marat/Sade*, fot. Małgorzata Kujawska, 2014



Źródło: Gazeta Agencja

Scena 17, PIERWSZA ROZMOWA MIĘDZY CORDAY I DUPPERETEM

Panie Boże! Proszę, daj mi siłę! Daj odwagę, abym nie zawahała się zabić. Wiem, że muszę to zrobić. Wiem też, że mi sprzyjasz, bo jest to zabójstwo w świetnej sprawie. Wiem też, że grzech ten zostanie mi odpuszczony, bo zabójstwo bestii jest moim obowiązkiem. Tylko powiedz mi, co mam czynić, daj jakiś znak. Powiedz, że nie jest za późno, że wszystko zależy ode mnie. Czy mój plan jest dobry? Panie Boże, ześlij na mnie łaskę, uświęć moje zadanie. (...) Ktoś mnie dotyka... Odejdź! Zostaw mnie! Zostaw! Ratunku! Niech go ktoś ode mnie zabierze! Ściągnijcie go! Pomocy!



Źródło: domena publiczna

Scena 18, SADE POD PRĘGIERZEM

Muszę się wytrzeć, usunąć ten zapach z nóg i rąk, chcę umrzeć. Chcę stąd uciec. Chcę zasnąć. Nie myśl. Po prostu nie myśl! Będzie lepiej! Zostaw mnie, nigdzie nie idę, Sade, proszę, pomóż mi! Sade, co się dzieje. Dlaczego mam robić ci krzywdę? Nie chcę tego robić! Sade, nie chcę cię krzywdzić! Powstrzymaj mnie! Zabierz to z moich rąk! To nie ja! Boże, pomóż...

Scena 22, DRUGA ROZMOWA MIĘDZY CORDAY

I DUPPERETEM

Jeżeli to ma być kara za grzechy, zgadzam się na nią. Jeżeli w ten sposób mogę odkupić swoje winy, zrobię to. Ale tylko ten jeden raz,



Źródło: domena publiczna

ostatni. Zbliżę się do niego, pójdziemy ramię w ramię. Mówisz Boże, że jest nadzieja? Że jeszcze wróci kiedyś spokój i sprawiedliwość? Że moja ofiara ma sens? Bo jeśli zabiję go, a mimo wszystko zło przez niego zasiane będzie się nadal rozprzestrzeniać, to nic się nie zmieni. Nie będzie to miało najmniejszego sensu... Ale ufam Tobie Boże, ufam w słusność Twoich planów. Wierzę, że Twoja pewność umocni we mnie zamiary i nie zawaham się stojąc nad nim z wyciągniętym w górę nożem.

II.10, Scena z *Marat/Sade*, Teatr Studyjny w Łodzi, 2014



Źródło: domena publiczna

Scena 23-25, PRZYGOTOWANIE DO DRUGIEJ WIZYTY

Muszę się przygotować. Poprawić włosy, sukienkę, pokazać wszystkie swoje atuty, żeby nie przyszło mu na myśl wyrzucenie mnie za drzwi. Przekonać Simone, wręczyć list i wejść do tego pokoju. Zastać go w wannie. Bezbronnego. Muszę być silna. Muszę przekonać wszystkich, że mam informację, które mogą powstrzymać zdrajców przed zamachem... Dobrze, pukam. Jeszcze raz. Nie otwiera ich. Przepchnę pod drzwiami list i powiem o co chodzi. Musi mu go przekazać. Nie mogę zawieść... Nie tym razem! Proszę, wpuście mnie! Muszę tam wejść... Nie odejdę stąd póki mnie nie zobaczy! Otwórz te pieprzone drzwi! Dlaczego mnie nie słuchasz Simone? Dlaczego mi to robisz?!

Il.11, Scena z *Marat/Sade*, fot. Małgorzata Kujawska, 2014



Źródło: Agencja Gazeta

Scena 30, TRZECIA I OSTATNIA WIZYTA CORDAY

Czuję, że cała się trzęsę z podniecenia. Jeszcze tylko chwilę. Już jestem tak blisko. Znowu ogarnia mnie uczucie, które przenika całe ciało... Jest to czysta nienawiść. Destrukcyjna energia, która wprawia mnie w rodzaj podniecenia seksualnego. Tak, jestem podniecona przelaniem krwi. Stoję przy nim, czuję jego oddech, czuję jego niepewność, jest zupełnie bezbronny.



Źródło: domena publiczna



Źródło: domena publiczna



Źródło: domena publiczna

Siedzi w tej wannie jak karykatura mężczyzny, odarty z wszelkiego człowieczeństwa. Jest taki słaby. Wyciągam nóż. Unoszę go do góry. Cała drzę. Czuję, jak pot pojawia mi się na czole. Chcę mi się śmiać. Śmiać ze szczęścia, z radości, ekstazy. Jestem tak blisko. Spełni się wszystko, co wyśniłam, wymarzyłam, wymodliłam... Czuję, że łzy spływają mi po policzkach... Nie wiem czy śnię, czy to się dzieje naprawdę... Wyciągam rękę, chcę go dotknąć, dotknąć

*jego włosy, skórę, poczuć krew pulsującą w żyłach, która już niedługo przestanie krążyć.*¹⁰⁵

Il.15, Scena z *Marat/Sade*, Teatr Studyjny w Łodzi, 2014



Źródło: domena publiczna

Praca nad rolą Vicky O'Tarky ze spektaklu „Kansas” w reż. Marcina Wierchowskiego

Pierwsza próba do „Kansas” w reż. Marcina Wierchowskiego w toruńskim Teatrze im. Wilama Horzycy odbyła się 3 stycznia 2015 r. Reżyser polecił nam obejrzeć filmy angielskiego reżysera Mike’a Leigh - „Sekrety i kłamstwa”¹⁰⁶, „Happy go Lucky”¹⁰⁷, „Nadzy”¹⁰⁸, „Wszystko albo nic”¹⁰⁹. M. Wierchowskiemu zależało na tym, abyśmy przed rozpoczęciem prób zobaczyli filmy, w których reżyser pracował z aktorami nad scenariuszem, improwizując sceny. Sam zamierzał pracować z nami w podobny sposób nad scenariuszem spektaklu. Zostaliśmy również

¹⁰⁵ D. Lichy, *Praca nad rolą w spektaklu dyplomowym „Marat/Sade” w reż. Rudolfa Ziolo*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2015, str. 37-50

¹⁰⁶ *Sekrety i kłamstwa*, reż. M. Leigh, Wielka Brytania/Francja, 1997

¹⁰⁷ *Happy go Lucky*, reż. M. Leigh, Wielka Brytania 2008

¹⁰⁸ *Nadzy*, reż. M. Leigh, Wielka Brytania, 1993

¹⁰⁹ *Wszystko albo nic*, reż. M. Leigh, Francja/Wielka Brytania, 2003

poproszeni o przemyślenie, jakie osoby z naszego życia (zbliżone do nas wiekiem i płcią) są dla nas interesujące, ciekawe i „przynieśli” te propozycje na indywidualne próby.

Prototyp postaci

Moimi inspiracjami były przyjaciółki z dzieciństwa, sąsiadki, kuzynki, osoby, z którymi w przeszłości dużo mnie łączyło. To, co mnie interesowało, to ich intensywne życie osobiste, ciekawe osobowości, zachowanie. Po pierwszej konsultacji z reżyserem, wybrałam na swój pierwowzór postaci osobę, z którą w momencie prób nie miałam bliższego kontaktu, ale która kiedyś była bliską mi osobą.

Zaczęłam od swobodnego opisu tego, co zapamiętałam w kontekście jej ubioru, zachowania, zainteresowań:

nosila dużo biżuterii: pierścionki, bransoletki, kolczyki, łańcuszki. Zbierała gadżety, typu pluszowe miśki doczepiane do kluczy. Ubierała się w krótkie spódniczki, zakładała buty na obcasie, nosiła pikowaną czarną kurtkę z futerkiem, białe spodnie. Farbowała swoje blond włosy na kruczoczarny kolor, ścinała grzywkę na prosto, miała bardzo mocno pomalowane oczy na czarno i sztuczne paznokcie. Dużo przeklinała, lubiła papierosy, alkohol, narkotyki. Uciekała z domu jako nastolatka, chodziła na kilkudniowe libacje, po których trafiała na izbę wytrzeźwień, później policja przywoziła ją do domu. Miała problemy z przejściem z klasy do klasy. Kradła z domu złoto i sprzedawała je w lombardach. To wszystko wywołało depresję i ataki duszności u matki, a przynajmniej obwiniała się o to. Z ojcem bardzo długo się nie kontaktowała. Kiedyś przypadkiem spotkała go w autobusie, którym kierował. Nie poznał jej, ale ona przypomniała mu o alimentach. Później spotkała się z nim w galerii handlowej - on cały czas płakał, ona była twarda, nie rozkleiła się, ale jak

opowiadała mi o tym zdarzeniu, miała łzy w oczach. Chciał dać jej perfumy, postawić kawę, ale nie przyjęła ich i zapłaciła za siebie. Dużo sprzęta, lubi porządek. Często się obraża, wpada w histerię.

W podobny sposób opisałam jej relacje z matką, ojcem, ostatnim chłopakiem, przyjaciółkami, dzieciństwo, szkołę - spisałam wszystko o czym pamiętałam. Po przedstawieniu na próbie swoich luźnych skojarzeń, wspomnień i doświadczeń z opisywaną osobą, reżyser zauważył dwie ważne kwestie - jej miłość do zwierząt oraz trudne relacje z matką. Wokół nich zaczęła się praca nad budowaniem roli.

Budowania postaci Vicky O'Tarky

Początkowo reżyser pracował z każdym aktorem indywidualnie, mówiąc jedynie, jakie relacje ma postać z osobami w sztuce - w moim przypadku była to matka i brat. Następnie stopniowo w ramach improwizacji poznawałam swoją rodzinę, a relacje między nimi budowały się stopniowo z każdą kolejną próbą. Tak powstawał scenariusz „Kansas” - postacie poznawały się na próbach - w zaaranżowanych sytuacjach z życia mieszkańców Andover. Improwizacje były nagrywane, a dialogi przepisywane na papier. Aktorzy nie mogli rozmawiać między sobą o założeniach roli, ponieważ to reżyser decydował, ile mogą o sobie wiedzieć. Ogromna część pracy każdego aktora nie została zawarta w scenariuszu, zna ją tylko aktor i reżyser. Ta tajemnica stanowi ogromny bagaż życia postaci. Pracę nad Vicky podzieliłam na dwie części - budowanie jej życia przed rozpoczęciem sztuki oraz opis tego, co się z nią dzieje w trakcie trzech dni zawartych w scenariuszu. Niektóre sytuacje z przeszłości Vicky mogą nie pasować do tego, co działo się w samej sztuce, ale umieszczam je tutaj dla pokazania różnorodności zadań, jakie stawiał nam reżyser.

Praca nad rolą przed powstaniem scenariusza „Kansas”

Il. 16, Program spektaklu *Kansas* w reż. Marcina Wierchowskiego, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 2015



Źródło:domena publiczna

Okres prób był bardzo obfity w pracę własną. Podczas indywidualnych spotkań reżyser proponował nam szereg zadań do wykonania, których celem było stworzenie przeszłości postaci - jej relacji, doświadczeń, wspomnień. Przytaczam tu zapisane notatki z tamtego okresu, w których opisuje dzieciństwo Vicky, jej bliskich oraz ważne wydarzenia z życia.

I

Córeczka tatusia. Mam trudny kontakt z matką. W relacjach rodziców irytował mnie brak szacunku matki do ojca. Często słyszałam „Wdalaś się w ojca”. Mam dużo starszego od siebie brata, którego matka stawiała mi za przykład. Czuję silną potrzebę akceptacji matki.

Zdania od matki, które słyszałam przez całe życie:

„Wdalaś się w ojca. Ty matole. Za jakie winy się urodziłaś. Miałas być chłopcem. Ktoś cię podmienił w szpitalu. Nigdy sobie sama nie poradzisz. Do niczego się nie nadajesz. Kto z taką wytrzyma. Nie masz powrotu do domu.”

Rodzinne spotkania - zakaz mówienia. Każde odezwanie się przy stole od razu było krytykowane lub wyśmiewane. O wujku, który ze mnie żartował i komentował moje „cycki” powiedziałam „idiota”, za co musiałam go przy wszystkich przeprosić i pocałować. Za to, że tego nie zrobiłam, miałam zakaz wychodzenia z pokoju.

Odrabianie z matką lekcji w podstawówce: „Z tobą nie będzie tak łatwo jak z bratem. Same problemy z tobą. Jak zdasz, skończysz szkołę, to będzie cud. Kto przyjmie takiego tłuka.” W przeciwieństwie do brata, który dobrze się uczył, ja nigdy nie lubiłam chodzić do szkoły. Zawsze musiałam ustępować bratu, pomimo że był starszy. Wszystko było podporządkowane jemu, matka mu we wszystkim dogadzała. Kiedy się wyprowadził, nie mogłam się przenieść do jego wielkiego, nieużywanego pokoju. Mieszkanie było przystosowane na jedno dziecko.

Matka - królowa pozorów. Bryluje w towarzystwie jako ta doskonała, idealna. Nie pasuję do niej, do obrazka, który kreuje, dlatego się do mnie nie przyznaje. Jej ciągle wspomnienia, że chciała się rozwijać, pójść w końcu na studia, a ja jej to

uniemożliwiłam. Kiedyś w hysterii powiedziała mi, że zabiłam ojca. Że to moja wina, że zmarł.

O wolontariacie w schronisku dla psów mówi:

„Już widzę jak tymi pazurkami w gównach mieszasz. Do niczego się nie nadajesz, to zajmujesz się głupotami. Matka Teresa się znalazła.” Kiedy nie chciałam jeść mięsa, kpila „Znowu coś wymyśliła. Czemu nie możesz być normalna? Szlak mnie zaraz trafi z tymi jej historiami. Twoje życie, twoja sprawa, ale jak nie będziesz miała co do gara włożyć, to ja ci nie pomogę.”

Relacje z tatą

Jedyny zachowany prezent - „Przytulanka” pajac-chłopiec. Mam do teraz. Dwie twarze - z jednej strony uśmiech, z drugiej strony śpi. Dostałam ją od niego, jak miałam dwa lata. Tata zmarł na zawał, kiedy poszliśmy razem na łyżwy. Miałam 7 lat. Tego dnia od rana rodzice się kłócili o jakieś bzdury. Ostatecznie matka obraziła się o to, że tata pozwolił mi nie założyć czapki, więc poszliśmy sami, żeby nie stracić dnia. Ale tata od samego początku skarżył się na ucisk w sercu. Płytko oddychał, kilka razy musiał się zatrzymać, żeby odpocząć. Bardzo mnie to martwiło, ale wiedziałam, że ojciec jest zdrowy. Po kilkunastu minutach marszu, tata w końcu upadł na schodach, na początku był przytomny, mówił tylko, że go boli w klatce. Nie wiedziałam jak mu pomóc, nikogo wokół nie było. Zobaczyłam nadjeżdżający samochód. Wybiegłam na jezdnię, samochód zatrzymał się. Wyskoczył jakiś facet, wezwał karetkę. Tata już wtedy nie mówił. Miał wykrzywioną twarz w grymasie. Mówiłam do niego, dotykałam, ale nie reagował. Strasznie płakałam, krzyczałam, kazałam mu otworzyć oczy. Przyjechała karetka, zabrali nas do szpitala. Czekałam sama na korytarzu, po chwili dojechała matka z bratem. I tam dowiedzieliśmy się, że tata nie przeżył.

Relacje z ojczymem

Starszy ode mnie o 18 lat. Rzuca teksty w stylu „Mała kobietka”, „Już nie jesteś dzieckiem.” Matka każe mówić mi do niego wujek. Ja mówię on lub ty. Nigdy nie powiedziałam na głos jego imienia. Wietrzę dom z jego obecności. Nienawidzę jego perfum. Ma zakaz wchodzenia do mojego pokoju. Podrywa moje koleżanki. Irytująco śpiewa, jest powierzchownie wesoły, inicjuje rozmowy, pomimo że nie chcę z nim rozmawiać. Przedrzeźnia mnie, mówi, że jestem jak robot, wyśmiewa to, że nie okazuję mu emocji. Gardzi moimi poglądami dotyczącymi zwierząt. Bagatelizuje, bawi się przy mnie mięsem, raz podczas obiadu rzucił we mnie stekiem w ramach zabawy. Śmieje się, że nikt mnie nie zechce i zamieszka sama z psami albo wyjdę za konia. Mówi, że nie jestem zdolna do prawdziwej miłości, więc zastępuję ją ochronieniem zwierząt. Zostawia obcięte paznokcie w wannie oraz swoją sierść na desce klozetowej, co doprowadza mnie do szału. Lubi piwo. Często leży rozwalony na kanapie, wygląda jakby wisiał na krzyżu.

Pierwsze spotkanie z wujkiem:

Miałam 9 lat. Na obiad przyniósł prezent w postaci wielkiego dmuchanego młotka, żebym mogła się bronić przed zakochanymi chłopcami. Matka się śmiała, kazała ładnie podziękować i przytulić wujka, na co się nie zgodziłam. Wzięłam młotek i rzuciłam na stół. Cały obiad nie odzywałam się do nikogo. Jak wujek poszedł, matka zrobiła mi wykład na temat tego, że jestem nadąsaną gówniarą, nie potrafię się zachować przy ludziach, że odbieram jej szansę na zaznanie szczęścia u boku wspaniałego mężczyzny, że chcę ją zniszczyć, bo sama jestem nieszczęśliwa i odbieram szczęście innym. Nie obchodzi ją moje zdanie i wujek będzie przychodził, czy mi się to podoba czy nie, bo to jej dom, a ja nie mam nic do gadania. Albo go polubię albo do 18 roku życia będę siedzieć w pokoju.

W wieku 13 lat pierwszy raz klepnął mnie w tyłek. Wszedł do łazienki, kiedy się kąpałam, niby przez przypadek. Powiedziałam, że jak jeszcze raz to zrobi, w nocy obetnę mu fiuta. Poskarżył się matce, a ona do mnie: „Myślisz, że ktokolwiek chciałby cię zobaczyć? Nie pochlebiaj sobie dziecko. Jesteś zbyt skupiona na sobie i przewrażliwiona.”

W wieku 15, 16 lat kiedy chodziłam po domu w spódnicach mini, w krótkich spodenkach, matka zawsze to komentowała „Może w samych majtkach wyjdź na ulicę, bardziej zwrócisz na siebie uwagę. W szkole powinien być zakaz wpuszczania ubranych jak ty. Nie mogę patrzeć na ciebie.”

Mieliśmy jechać na wycieczkę w trójkę. Było gorąco, więc ubrałam krótkie spodenki i top. Jak już mieliśmy wychodzić, to matka powiedziała, że nie wyjdzie póki się nie ubiorę. Bo spali się ze wstydu, bo wyglądam jakbym chodziła w ubraniach po młodszej siostrze. Wujek stanął w mojej obronie, mówiąc że mam ładne ciało. Matka parsknęła śmiechem i obraziła się na niego na kilka godzin.

II

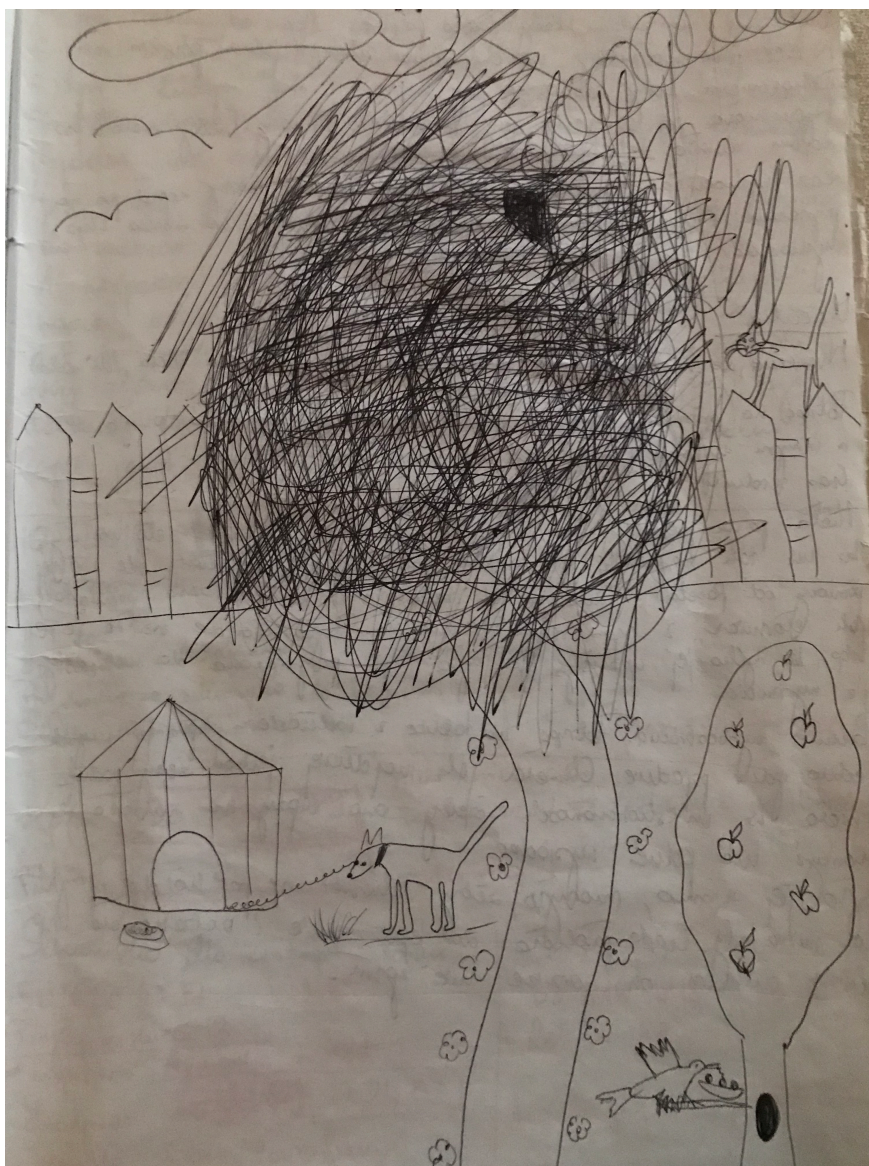
Podczas prób do „Kansas” w Toruniu miałam równocześnie próby w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym. Czasami podczas przerw jechałam nad morze, spacerowałam jako Vicky, aby poczuć, jak się zachowuje w codziennych sytuacjach, kiedy wychodzi sama i nie chce wrócić do domu.

Zachowanie podczas spaceru.

Prowokacyjnie patrzę ludziom w oczy. Gram i sprawdzam, jak długo ktoś wytrzyma moje spojrzenie. Spokojnie szwendam się bez

celu, obserwuję ludzi, karmię kaczki i gołębie. Łażę w kapturze na

Il. 17, „Dom w Andover” narysowany przez Vicky O’Tarky w wieku 10 lat.



Źródło: archiwum prywatne

głowie, ręce trzymam w kieszeniach. Często faceci oglądają się za mną, gwizdzą, zaczepiają. Jak jestem nie w humorze, to pokazuję fakasy albo coś odburknę. Zwykle spacerując palę papierosa. Jak mam ochotę stanąć, to stoję, jak mam ochotę usiąść - siadam. Mam wrażenie, że wszyscy na mnie patrzą. Wkurwiał mnie śmiech ludzi, ich radość. Patrząc na witryny sklepowe, czułam się, jakby wszystko toczyło się w innym rytmie, poza mną. Czas zwolnił. Nic ze sobą nie zabrałam, prócz kilku pluszaków. Poczucie wyobcowania. Patrząc na tablice z rozkładem, było mi wszystko jedno, gdzie pojadę. Chciałam jak najdłużej jechać, żeby podróż

trwała w nieskończoność i żebym nigdy nie musiała jej kończyć lub gdzieś wysiadać. Było mi zimno, marzyłam, żeby schować się pod kołdrę i przytulić do taty.

III

Reżyser poprosił, abym opisała wszystkie relacje Vicky z chłopakami do momentu samobójstwa jej ostatniego chłopaka.

13 lat, 4 miesiące, 3 lata starszy. Poznaliśmy się w szkole. Na szkolnej dyskotecie powiedział do mnie „Chcę się z tobą lizać”. Rozstaliśmy się w wakacje. Przelizał się z koleżanką na ognisku. Chciał wrócić, ale ja już nie chciałam.

14 lat, 2 miesiące, 5 lat starszy. Krótko, ale intensywnie. Wakacyjna miłość. Poznaliśmy się na basenie. Raz przyprowadził swojego kumpla - i tak poznałam kolejnego chłopaka.

15 lat, 2 lata, 3 lata starszy. Pracował jako ochroniarz w Paradise Disco. Od razu się w nim bujnąłam. Ja też mu się spodobałam, więc nie miał oporów by wyrwać mnie swojemu kumplowi. Spotykaliśmy się prawie codziennie, jeździłam do niego na dyskoteki. Zawsze tam byłam, kiedy pracował - wzajemnie się pilnowaliśmy. Ja nie mogłam tańczyć z chłopakami, a on gadać z laskami. W tygodniu odbierał mnie ze szkoły. Dorabiał też przy rozwożeniu pizzy. Lubiałam towarzystwo jego kumpli. Kolesie na przypale. Kradli znaki drogowe, wyrywali kosze na śmieci, wchodzili do klubów i kradli drinki ze stołów. Pierwszy seks - w samochodzie dostawczym na tylnym siedzeniu. Nie planowaliśmy tego, wyszło spontanicznie. Bez zabezpieczenia, bałam się, że zajdę w ciążę, ale całe szczęście tak się nie stało. Szybko, mechanicznie. Byliśmy ze sobą wtedy pół roku. Wszystko z nim było po raz pierwszy - spanie u niego, spanie z nim, kilkudniowe wypady nad jezioro.

Na każdą okazję coś mi kupował - pluszowe misie, które wspólnie nazywaliśmy - Mysza, Kiri, Bambino, Czika... Miałam nakaz spania z nimi, kiedy byliśmy osobno. Rozstanie było tragiczne - zobaczyłam jak na dyskotecze lizał się z jakąś najebaną laską. „Zaopiekowałem się nią” - tak się tłumaczył. Myślał, że tego nie widzę, bo byłam w drugiej części sali. „To ona mnie pocałowała, ja nie chciałem.” Koniec. Dostał po mordzie przy wszystkich, a ją wywlokłam za szkuty do kibla i zbutowałam. Później wywalili nas z klubu. Myślałam, że ich zabije. On przez kolejny tydzień przesyłał mi miśki wielkości dużego dziecka. Z kartkami przyklejonymi do serca „Psiepłasiem. Dziubek. Jesteś moim największym kochaniem. Myszko - czemu się nie odzywasz? Jesteś najlepszą foczką w Paradise, nie zostawiaj mnie. Każdy zazdrości mi takiej dupy, jak ty. Nie rób mi tego, plosię. No dobra, to ostatnia twoja szansa. Nie masz wstępu na Disco.”

Przez cztery lata z nikim nic.

21 lat, 2 lata, 7 lat starszy. Przedostatni chłopak dealował. Jego najlepszy przyjaciel akurat siedział w więzieniu. Suki go zwinęły, podkładając jakiegoś pionka. Miał zeza. Matka nie mogła tego przeboleć, bo nawet jak założył koszulę, to zeza niczym się nie dało przykryć. Spotykaliśmy się przez prawie dwa lata. On już nie kupował mi miśków tylko srebrną biżuterię - wiedział, że lubię koła, duże pierścionki, bransolety. Nie przeszkadzało mi to, że dealuje. Kilka razy wzięłam z nim białe, ale miałam potem tygodniowe zjazdy. Raczej omijam. Ciągłe kłótnie, awantury, szarpanina. Z okazji wyjścia z pudła zrobiliśmy jego kumplowi imprezę przywitalną. Było mnóstwo trawy, wódki. Pokłócili się o coś, na co mój chłopak kazał mi wrócić do domu. Nie chciałam, więc dał mi z liścia. Na to jego kumpel mu oddał i tak się skończyło. Wyszedł

grożąc, że nas zabije. Tak zaczęłam swój związek z Kysiem. Miałam wtedy 23 lata.

23 lata, rok, 7 lat starszy. Nie podnosi wysoko nóg, biodra do przodu. Usztywnione ręce. Uśmiech na jedną stronę, częste wzruszanie ramionami, na twarzy namalowane „wyjebane”. Parskanie, unoszenie brwi. Whisky bez lodu, piwo z puszki. Od początku mi imponował poczuciem humoru, męskością, pewnością siebie. Zwracał się do mnie pieszczotliwie Mała, Słodziak, Kotek. Dbał o mnie. Kiedy na ostatniej imprezie stanął w mojej obronie i dla mnie stracił przyjaciela - odpłynęłam. Zostałam u niego, nie uprawialiśmy seksu, ale spaliśmy w jednym łóżku. Podobało mi się, że jego dotyk nie jest seksualny, że po prostu mnie tuli. Rano zrobił mi kawę z własnej inicjatywy, a później odwiózł do domu.

Pierwszy seks - u niego w mieszkaniu. Oglądaliśmy „Kac Vegas” i w trakcie zrobiliśmy to na kanapie. Dla mnie był to pierwszy seks, którego chciałam. Po raz pierwszy poczułam się ważna dla niego. Był dla mnie czuły, jak nigdy nikt wcześniej.

Jako jedyne akceptował moją miłość do zwierząt. Czasami pomagał mi we włamach i wypuszczaniu psów z łańcuchów.

Pierwsza przemoc

Po wyjściu z klubu on był nabuzowany, bo upomniał go ochroniarz. Ja zamawiałam taksówkę, on chciał wrócić i pobić gościa, ale mu nie pozwalałam. Chwycił go za ubrania, on się odwinął i rzucił mną o ścianę. Wtedy się ogarnął, zaczął przeproszać, byłam wściekła - powiedziałam, że jeśli jeszcze raz tak mnie potraktuje, to będzie koniec. Kilka razy się to powtórzyło.

*Lubiłam wspólne oglądanie filmów, jedzenie chipsów, popcornu.
Wspólne poranne peto przy kawie i włączonym radio.
Nalewanie do mleka malibu i chodzenie po cmentarzu w niedzielę.
Ciągła beka za wszystkiego.
Nie krytykował mojego wegetarianizmu. Próbował jeść to, co ja,
smakowało mu. Interesował się tym, czym się zajmowałam, ale
wkurzał się, gdy za długo siedziałam w schronisku.*

*Temat więzienia nie istniał, nigdy o nim nie mówił, ale kilka razy
wspominał, że się zabije, jeśli znowu tam wróci. Nie mogłam
wtrącać się do tego, co on robił. Dla mojego bezpieczeństwa.
Żeby nie miała przypału z pałami.*

*Pod koniec widziałam, że mu nie idzie, był bardziej agresywny,
wybuchowy, nerwowy. Jak próbowałam go o coś wypytać, było
jeszcze gorzej. Czasami się mnie pytał, czy tęskniłabym, gdyby coś
mu się stało. Bałam się o niego, ale wolałam nie pytać. Kilka razy
powiedział, że się zabije, ale zawsze jak byliśmy w grupie i był
pijany. Nie brałam tego na poważnie. Byłam pewna, że się zgrywa
albo chce zwrócić na siebie uwagę.*

Reżyser poprosił o przygotowanie listy prezentów od Kysia:

Duże koła srebrne

Wisior serce - połówka z grawerem K, a on V

Poduszka czerwona w kształcie serca „kocham Cię”

Kubek z foto-naklejką Kysia w okularach przeciwsłonecznych

Obudowa na telefon w kształcie pingwina, gumowa

Portfel - sztuczne futerko zebra

Ubrania - mini, szpilki, rurki - to co chciał, żebym nosiła

Zawsze przywoził mi zawieszki do kluczy, breloki ze zwierzętami

Miś wielkości dużego dziecka, biały, trzymający serce

Stringi i staniki w intensywnych kolorach. Nie akceptował majtek

Smycz dla 5 psów, żeby mogła je na raz wyprowadzać

*Kastet do obrony, scyzoryk na włamy
Treningi bokserskie. Zrezygnowałam po pierwszych zajęciach
Raz w tygodniu wypas trunek na drinki
Lufka*

Relacja Vicky z dnia samobójstwa jej chłopaka.

Pokłóciłam się. Po dwóch dniach braku kontaktu, zadzwoniłam do niego. Włączyła się sekretarka. Byłam wściekła. Byłam pewna, że mnie prowokuje, każe za to, że się nie odzywałam. Do wieczora nie odebrał - poszłam do niego. Minął mnie policyjny radiowóz na sygnale i pomyślałam - on. Ale szybko odepchnęłam tę myśl. Szłam dalej. Mętlik w głowie, nie wiedziałam, co mnie spotka. Jego mama nie odbierała. Droga dłużyła się i dłużyła, ale nie chciałam tam dojść. Zbliżając się, dostrzegłam policję stojącą pod jego domem. Pomyślałam, że zabierają go na posterunek. Że ktoś go sygnął. Przyjeżdża karetka, wybiega dwóch ratowników. Wchodzę do mieszkania. Leży na kanapie. Chciałam podejść do niego i powiedzieć mu, żeby wstał, ale ktoś mnie przytrzymał. Zaczęłam się szarpać i krzyczeć do niego. Powiedziałam, że jestem jego dziewczyną, że pewnie jest schlany albo się naćpał. Krzyczałam, wyłam, że ma otworzyć oczy, wstać, że to nie jest śmieszne. Nic nie dało się zrobić. Wynoszą go. Puścili mnie, biegnę za nim po schodach. Na dole policjant zapytał, czy podwieźć mnie do domu. Powiedziałam, że sama trafię. Nie wiem, co ze sobą zrobić. Idę do parku. Mój świat się rozsypał.

W trakcie kolejnych prób reżyser zaproponował mi zadanie pożegnania się z nieżyjącym chłopakiem, które polegało na nagraniu 12 filmików, w których Vicky przeżywa roczną żałobę po stracie miłości. Te nagrania nie zachowały się, ale były bardzo ciekawą alternatywą dla słowa pisanego, którego głównie używałam konstruując przeszłość Vicky. W momencie, gdy miała zwracać się bezpośrednio do niego w nagraniach, proces żałoby był

bardziej doświadczany, niż opisywany. Co uważam za duży walor tego ćwiczenia. Żałoba miała uwolnić moją bohaterkę od przywiązania do przeszłości oraz pomóc jej zwrócić się w kierunku życia z nadzieją.

IV

10 lutego 2015 r. Odbyło się spotkanie Vicky z jej bratem Adamem. Umówieni byli w kawiarni. Vicky wracała ze schroniska. Potrzebowała nawiązać kontakt z bratem. Dużo rozmawiali o matce.

Spotkanie odbyło się w przytulnej kawiarence na Starym Rynku w Toruniu. Siedziałam z kolegą Grzegorzem przy jednym stoliku, reżyser i dramaturg przy drugim. Przysłuchiwali się naszej rozmowie, która ostatecznie nie weszła do scenariusza, była natomiast pierwszym kontaktem między scenicznym bratem i siostrą. Dowiedziałam się wtedy na przykład, że mój brat ma problemy z partnerką i teraz mieszka z matką.

V

Spotkania w schroniskach, rozmowy z aktywistkami, wolontariuszkami

Aby lepiej zrozumieć, czym się zajmują i z czym mierzą osoby działające na rzecz zwierząt, przeczytałam i zobaczyłam kilka książek i filmów, m.in. „Zjadanie zwierząt” J. S. Foer¹¹⁰, „Prowadź swój pług przez kości umarłych” O. Tokarczuk¹¹¹, „Grizzly Man” w reż. W. Herzoga¹¹². Osobiście nigdy nie zajmowałam się wolontaryjnie zwierzętami, w tamtym okresie nie byłam wegetarianką, dlatego wiedza na temat życia i pracy wolontariuszy i aktywistów była bardzo cenna i niezbędna, bo zrozumieć moją

¹¹⁰ J. S. Foer, *Zjadanie zwierząt*, tłum. D. Dymińska, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2019

¹¹¹ O. Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Wyd. Literackie, Kraków 2009

¹¹² *Grizzly Man*, reż. W. Herzog, USA 2005

postać - jej oddanie, zaangażowanie, poświęcenie, silne emocje związane z cierpieniem zwierząt.

Spotkałam się również z kilkoma kobietami, które w okolicy Torunia i w Bielsku-Białej zajmują się prowadzeniem schronisk, przytułków, domów dla niechcianych zwierząt. To, co je łączyło z moją postacią, to całkowite oddanie sprawie, idei ratowania bezbronnych zwierząt, poczucie odpowiedzialności za ich los, głęboka miłość i potrzeba dbania o nie jak o własne dzieci. Dodatkowo każda z nich spotykała się z wrogością i niechęcią ludzi, z brakiem zrozumienia, wyzwiskami, odcinaniem się, eksmisją. Byłam pod ogromnym wrażeniem ich postawy - bezinteresownej, odważnej, bezkompromisowej. Te spotkania były dla mnie niezwykle inspirujące, otwierające oczy na problemy zwierząt, na stosowanie przemocy wobec nich i słabe regulacje prawne dotyczące ich ochrony. Spotkałam się z Karoliną W., Asią z Psiej Ekipy, Kasią z Azylu dla Królików, kierowniczką schroniska w Toruniu przy ul. Przybyszewskiego oraz Agnieszką S. z Kocięgo Hospicjum, której historia zrobiła na mnie największe wrażenie.

Fundację prowadzi w mieszkaniu w bloku. Na 40m² kilkadziesiąt kotów. Niektóre umierające, inne chore i leczone, leżą w pampersach. W każdej szafce, na półkach, wszędzie są koty. Nigdy czegoś podobnego nie widziałam. Aga musiała się przeprowadzić z innego mieszkania, gdzie sąsiedzi zaczęli składać na nią skargi tylko dlatego, że kiedyś przypadkowo ktoś zobaczył, ile ma kotów. Teraz bardziej się pilnuje. Pracuje przy nich kilkanaście godzin na dobę, codziennie, nie ma w ogóle urlopu, ponieważ nikt nie przejmie jej obowiązków. Kilka godzin sprząta, podaje leki, jeździ do weterynarza. Pamiętam, że podczas wywiadu zostawiłam na szafce w korytarzu swój szalik. Kiedy chciałam go ubrać, okazało się, że został obsikany przez jej podopiecznych. Aga

zapakowała mi go do worka, ale wyrzuciłam go po drodze do kosza na śmieci. Chciałam się pozbyć tej kociej obecności na sobie. Dla mnie - osoby z zewnątrz - taka ilość zwierząt w domu była trudna do wytrzymania, potwornie przytłaczająca. Niemniej, byłam pełna podziwu dla jej bezkompromisowego działania i poświęcenia.

Il.18, Rejestracja wizyty w Kundelkowisku koło Torunia. Na zdjęciu reżyser M.



Wierzchowski, operator T. Ziółkowski i ja.

Źródło: archiwum prywatne

VI

W trakcie kolejnych prac reżyser poprosił o opisanie wszystkich zwierząt, które posiada Vicky w swoim schronisku oraz znalezienie dla nich zdjęć. Wydrukowane zdjęcia z podpisanymi imionami stały się później elementem scenografii. Niektóre historie to te zaczerpnięte ze spotkań, niektóre zaczerpnięte z mojego życia, inne to moje fantazje. Zamieszczam kilka z nich.

Kruszyzna - ktoś jej wypalił oczy i zostawił w lesie. Znalazły ją dzieciaki i przyprowadziły do mnie. Pokochałam ją od pierwszego wejrzenia. Mała czarna suczka, krótkowłosa z białym krawatem. Małe łapki, długo była wystraszona, strachliwa. Nie wiadomo, kto jej to zrobił. Dla mnie było to najbardziej traumatyczne przeżycie,

jakiego doświadczyłam. Uwielbia być noszona na rękach. Jestem jej oczami na świat.

Aron - młody buldog, wariat, kocha się bawić. Bardzo boi się burzy, trzeba go cały czas głaskać kiedy grzmi, bo wariuje. Jest żywy, energiczny.

Ima - suka, wilk ze stwardnieniem rozsianym, niesprawne tylne łapy. Bardzo stara psina. Nie potrafi już podnieść tyłka, więc cały czas się czołga. Widać, że bardzo chciałaby się ruszać, ale jest w stanie tylko przednimi łapami chodzić i ciągnąć tył za sobą. Uwielbia się nosić, ale najczęściej wożę ją na deskorolce.

Filip - 7-letni wilczur. Postrzelony. Trafił do schroniska, kiedy znaleziono go na w pół martwego i wykrwawionego w rowie pod lasem. Był kilkakrotnie ranny. Strzelano do niego ze śrutówki, miał pokiereszowaną nogę i cały bok. Totalnie wycieńczony. Od razu zawieźliśmy go do szpitala i pod narkozą wyciągali z niego śrut. Nogę próbowali operować, ale miał uszkodzone więzadła, wdało się tam zakażenie i trzeba ją było amputować.

Il. 19, Scena z *Kansas* w reż. M Wierzychowskiego, Fot. Wojciech Szabelski, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 2015



Źródło: domena publiczna

VII

Co dzieje się w życiu Vicky przed rozpoczęciem pierwszego aktu sztuki.

Po zamknięciu schroniska w Kansas, byłam zdruzgotana. Decyzja urzędników wywołała we mnie gniew i nienawiść do władzy. Przez dwa tygodnie organizowałam pikietę. Spałam w namiocie pod urzędem miasta. Założyłam z innymi wolontariuszami organizację OPZ - obrońcy Praw Zwierząt. Kto mógł, zabrał ze schroniska do siebie psy na przetrzymanie i znalezienie dla nich nowych domów. Resztę zawieźliśmy do innych schronisk w stanie. Łącznie 70 psów trzeba było oddać w ręce innych ludzi. Byliśmy wściekli. Zwłaszcza, że schronisko zamknięto na wniosek właściciela przetwórci mięsa - Wściekłego Byka. Zrobił to z zemsty, bo od kilku lat działaliśmy przeciwko męczeniu zwierząt w jego hodowli. To on był za tym, aby zamknąć schronisko. Powód? Hałas, zanieczyszczenia, duży koszt utrzymania dla miasta. Był to jednak impuls dla mnie, by w końcu założyć własne schronisko.

Dom, który znalazłam, jest otoczony z dwóch stron łąką, z jednej lasem, a z przodu rozciąga się pole kukurydzy. Miejsce z daleka od ludzi. Ciche, piękne, mnóstwo przestrzeni. Jestem nim zachwycona! Kiedy tylko zobaczyłam ten dom, od razu pomyślałam, że jest idealnym miejscem na otworzenie przytulku dla zwierząt. Nawet nie trzeba było go remontować. Biały, porządny dach, duży ogród, drewniana szopa z sianem. Z wolontariuszami OPZ przeniosłam klatki i budy z poprzedniego schroniska. Zebraliśmy kasę na nowe koce, jeden chłopak z kupionych belek zrobił nowe budy. W jednym pokoju jest biuro, gdzie organizowane są zebrania OPZ. Na jednym z nich zostałam wybrana przewodniczącą. Kasę mamy głównie od sponsorów - akcje w internecie, adopcje, kalendarze ze zdjęciami zwierzątek. W ostatniej edycji znalazł się nawet partner mojej matki. Stoi na tle swojego samochodu dostawczego z uratowanym

yorkiem. Biuro w tym domu wygląda, jakby był magazynem rzeczy zagubionych. Wszystko z innej parafii, ale jest czysto. Wszędzie wiszą zdjęcia psów, kotów, koni. Są kwiaty, jest wywietrzone. Nad biurkiem jest duże okno z widokiem na drzewa. Założenie schroniska dało mi poczucie, że ja też potrafię robić coś ważnego, coś co ma sens, co daje mi chęć do życia.

W schronisku jest 5 wolontariuszy, którzy mi pomagają, głównie po zajęciach lub w wakacje. Mogę być maksymalnie 8 godz. poza domem, ale nie chcę, żeby zwierzaki były tak długo same. Codziennie sprzątam, karmię, wyprowadzam zwierzęta, opiekuję się nowymi, dla których szukam domu, z chorymi jeżdżę do weterynarza.

Od ludzi często słyszę, że ktoś powinien zamknąć to miejsce, bo zagraża innym wybuchem epidemii, że śmierdzi gównem, itd. Im więcej zalewa mnie hejtu, tym mam większą motywację do działania, bo wiem, że jest niewiele osób, które poświęcą swoje życie dla ratowania zwierząt. Chcę im udowodnić, że sobie poradzę. Także swojej rodzinie. Wśród społeczności Kansas mam jednego sprzymierzeńca - młodego szeryfa, Sherwooda. Pomaga mi, broni podczas interwencji, rozumie moje działania, nie ocenia. To duża nowość dla mnie.

VIII

W związku z tym, że relacje między postaciami co raz bardziej się zacieśniały, w trakcie ostatnich prób reżyser poprosił o opisanie, jak przebiegała relacja Vicky z Sherwoodem, który stał na czele prawa w Andover i który pomagał jej w działaniach z interwencją policji. Początkowo ich relacja była wyłącznie na dystans, jednak w trakcie jej trwania, żaloba Vicky stopniowo mijała i co raz bardziej otwierała się na Sherwooda, który był zupełnie innym mężczyzną niż ci, z którymi dotychczas była.

Praca nad Vicky w ramach scenariusza „Kansas”

Scenariusz podzielony był na trzy dni - akcja zaczęła się w sobotę i zakończyła w poniedziałek. Każdy dzień dla Vicky - jak i pozostałych postaci - oznaczał pożegnanie z czymś, co było martwe oraz zapowiedź nowego. Dla Vicky dni przed nadejściem tornado oraz zaraz po, były intensywną walką ze światem i ze sobą. W moim odczuciu - wygraną. Reżyser przed improwizacją sceny przyjęcia urodzinowego dla mojej scenariuszowej matki, polecił kupić jej prezent. Wybrałam dla niej tanie romansidło.

O ile w przypadku pierwszej roli ze spektaklu „Marat/Sade” praca przygotowawcza miała na celu zgłębienie m.in. życia wewnętrznego postaci i jej przeszłości, aby móc z większym zrozumieniem poruszać się po słowach zawartych przez dramaturga w sztuce, o tyle praca nad „Kansas” w moim odczuciu była konieczna, by móc pracować nad scenariuszem. Nie wyobrażam sobie, jak miałabym improwizować sceny grając Vicky, gdybym nie miała pojęcia jak wygląda praca wolontariuszy, jakie są pobudki aktywistów na rzecz ochrony praw zwierząt, jak powstał konflikt między Vicky a matką. W przypadku improwizacji scen, moim zdaniem bardzo trudno je zagrać, jeśli aktor opiera się jedynie na własnych wyobrażeniach na temat poruszanych problemów. Jeśli odbiegają one od rzeczywistości, nie są osadzone w aktorze, jeśli nie jest ich pewien - jak może być przekonujący w roli? Wracając do tego, co głosi Mamet, jego teoria w przypadku pracy nad scenariuszem i rolą za pomocą improwizacji, nie zdaje egzaminu.

Podróż, którą jako zespół odbyliśmy z reżyserem, zaliczam do jednych z najpiękniejszych, w jakich uczestniczyłam - była to podróż niezwykła, zaskakująca, zbliżająca nas do siebie, magiczna, wymagająca, a co najważniejsze - pokochaliśmy całym sercem

okres prób oraz sam spektakl. Myślę, że miało to przede wszystkim związek właśnie z intensywną i fascynującą drogą do wykreowania postaci i scenariusza, w którą zabrał nas reżyser.

Il. 20, Scena z *Kansas* w reż. M Wierchowskiego, Fot. Wojciech Szabelski, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 2015



Źródło: domena publiczna

Il. 21, Scena z *Kansas* w reż. M Wierchowskiego, Fot. Wojciech Szabelski, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 2015



Źródło: domena publiczna

Praca nad rolą w filmie dokumentalnym „Poza podejrzeniem” w reż. Marzeny Kumosińskiej

Praca przygotowawcza do stworzenia roli Bronisławy Borowskiej w filmie dokumentalnym „Poza podejrzeniem” w reż. Marzeny Kumosińskiej, była niezwykle interesująca w kontekście tematu niniejszej pracy. Materiały archiwalne, zdjęcia, wspomnienia z życia Bronki otrzymałam od reżyserki filmu, która na codzień pracuje w łódzkim Instytucie Pamięci Narodowej i sama - dla inspiracji - przekazała aktorom i realizatorom filmu materiały dokumentalne związane z historią miłosną głównych bohaterów, ich rodzin oraz historią Łodzi w tamtym okresie. Swoją pracę nad rolą oparłam właśnie na tych źródłach. Pierwszym etapem było napisanie biografii Borowskiej opartej na faktach, o których przeczytałam.

Biografia

Bronisława Borowska była najmłodszą córką lekarza oraz nauczycielki, którzy łącznie doczekali się szóstki dzieci. Rodzina Borowskich przeniosła się do Łodzi jeszcze przed wybuchem II wojny światowej i zamieszkała w domu przy ul. Piotrkowskiej 200. Ojciec oraz najstarsza córka, Helena, znaleźli zatrudnienie w szpitalu, matka zajmowała się domem, reszta dzieci mogła kształcić się w szkołach.

Il. 22, Od prawej: Kazik, Janek, Stefan (tata). Niżej Stanisława (mama) i córka Helena.
Przed nimi siedzą Stasia i Zosią, obok Stasi leży mała Bronka.



Źródło: Archiwum rodzinne.

Kiedy wybuchła wojna, Bronka miała 17 lat. Podobnie jak pozostali członkowie rodziny Borowskich mocno zaangażowała się w działalność podziemną. Razem z siostrą Heleną wstąpiła do AK pod koniec 1940 r., kiedy jej szkoła została zamknięta przez Niemców. W związku z tym, że miała zdolności plastyczne i manualne, w AK zajmowała się m.in. wystawianiem fałszywych dokumentów. Po trzech latach działań w konspiracji, została odznaczona Krzyżem Walecznych.

Cała jej rodzina była związana z działalnością konspiracyjną. W domu jej rodziców znajdował się lokal kontaktowy, a kiedy ktoś wsypał nazwiska - rodzice Bronki i siostra Zofia zostali złapani przez Gestapo w swoim domu, wkrótce zostali skazani i wywiezieni do obozów koncentracyjnych. Stamtąd wróciła już tylko Zosia.

Przed złapaniem w czasie nalotu uchroniło Bronkę i Helę to, że ta pierwsza w drodze powrotnej do domu poczuła silny niepokój i poprosiła siostrę, by na chwilę usiąść na ławce w parku. Po chwili

pojawiła się przy nich sąsiadka, która powiedziała im, że w domu były aresztowania i muszą uciekać. W ten sposób dwie siostry uniknęły wywózki, ale musiały uciec do Warszawy, gdzie wzięły czynny udział w Powstaniu Warszawskim.

Bronka wspomina, jak podczas Powstania przemieszczała się kanałami, do których bali wchodzić się Niemcy; jak wrzucali przez włazy do kanałów granaty, by zapobiec przemieszczaniu się Powstańców oraz jak otrzymała kij od znajomego, który ułatwiał jej czołganie się w wąskich miejscach, a który wsadzała w poprzek przejścia i na nim się podciągała.

Po otrzymaniu rozkazu opuszczenia Warszawy, aby przedostać się na Mokotów, szły kanałami razem z Helą przez 4 godziny. Następnie udały się do Piotrkowa Trybunalskiego, skąd miały być przetransportowane do Szwajcarii. Niestety w związku ze zmianami sił na froncie, a później wkroczeniem wojsk Radzieckich na teren okupowany, siostry nie uciekły za granicę, ale wróciły pieszo do Łodzi.

Dwa tygodnie po powrocie dziewczyn do rodzinnego miasta, zostały one aresztowane i przewiezione do WUBP, gdzie wcześniej urzędowało Gestapo. Tam były przesłuchiwane, później przewiezione do więzienia, w którym mieściło się NKWD, gdzie w tragicznych warunkach były przetrzymywane, torturowane, bite. Zanim je wypuszczono, dostały polecenie o tym, aby nie mówić, w jakich warunkach NKWD więzi byłych AKowców.

Po wyjściu na wolność w 1945 roku Broneczka wróciła do nauki w szkole. Podczas jednej z potańcówek u znajomego poznała Stanisława Stachurę. Nie przez przypadek, było to bowiem ustawione spotkanie, które miało na celu zapoznanie tych dwoje ze sobą.



Źródło: Archiwum IPN w Łodzi

Stachura bowiem pracował w SB, a Bronka po wyjściu z więzienia nadal działała w konspiracji, dlatego nawiązanie bliskiej, intymnej relacji z osobą z WUBP mogło przynieść wiele korzyści dla organizacji WiN w Łodzi. Oczywiście ich znajomość szybko przerodziła się w prawdziwe uczucie. Czesław miał ogromną słabość do Bronki, dlatego wynosił dla niej dokumenty, w których były ważne informacje - wykazy podejrzanych, agentów, informatorów, dane operacyjne. W listopadzie 1946 r. na skutek podejrzeń o wyciekanie informacji przez wtyczkę w SB, ktoś wydał Stachurę oraz siostry Borowskie. Prawdopodobnie był to ktoś z WiNu, kto poznał prawdziwe dane Czesława Stachury.



Źródło: Archiwum IPN w Łodzi

Bronka i Helena zostały aresztowane w swoim mieszkaniu i przewiezione do dwóch różnych aresztów. Początkowo Broneczka była przesłuchiwana trzy doby bez snu, po tygodniu przenieśli ją do celi, gdzie było wiele kobiet, jedno łóżko, brak ogrzewania i okien. Na ścianach można było zdrapywać szron. Bronka była przesłuchiwana wielokrotnie, wyłącznie nocą. Często podpisywała zeznania, zdarzyło się, że na końcu prawie pustej strony.

To, co w historii Bronki pozostaje do teraz niewyjaśnione, to fakt, że po aresztowaniu Stachury, śledczy powiedzieli mu, że Bronka nigdy go nie kochała, a chodziło jej wyłącznie o wynoszenie przez niego tajnych dokumentów. Ale jak wielokrotnie podkreślała na sali sądowej, jak i po wyjściu z więzienia, jej miłość do niego była prawdziwa, jeszcze przed aresztowaniem planowali ślub, a informacja o interesownej czy udawanej relacji miała służyć temu, by ostatecznie poniżyć Stachurę.

16 grudnia 1946r. został ogłoszony wyrok w ich sprawie podczas rozprawy w Sądzie Rejonowym w Łodzi. Na podstawie art. 7 w związku z art. 15 Dekretu z dnia 13 czerwca 1946r. ” O przestępstwach szczególnie niebezpiecznych w okresie odbudowy państwa”, skazano Czesława Stachurę na karę śmierci,



Źródło: Archiwum IPN w Łodzi

siostrę Helenę Borowską skazano na 8 lat więzienia, z których odsiedziała 4 lata, a Bronisławę Borowską skazano łącznie na dwadzieścia lat więzienia, jednak zwolniono ją po 7 latach odbywania kary ze względu na zły stan zdrowia. W związku z tym, że warunki w więzieniu były bardzo ciężkie, ubrania nie chroniły przed zimnem, kobiety zaraz po kąpieli wypuszczane były na mróz, Bronisława zachorowała na reumatyzm, który do końca życia towarzyszył jej każdego dnia.



Źródło: Archiwum IPN w Łodzi



Źródło: Archiwum rodzinne

Po wyjściu na wolność Bronisława Borowska żyła jeszcze przez 42 lata i wyszła za mąż. Ze względu na przebyte choroby nie doczekała się dziecka. Zmarła w Szczecinie w 1996 r.¹¹³

¹¹³ T. Kłosowska, *Perłowy ród. Pustka to rzeczywistość wypełniona możliwościami*, archiwum prywatne Nowe Brynki 2011

Po zapoznaniu się z historią życia Bronisławy Borowskiej, jej rodziny oraz Czesława Stachury, zapisaną we wspomnieniach bliskich, przyjaciół, dokumentach sądowych i materiałach, które zachowały się z okresu działań Bronki w AK, a później WiNu w Łodzi, mogłam przejść do bardziej osobistej narracji na temat jej relacji z rodziną, Czesławem oraz przyczyn, dla których angażowała się w walkę o wolną Polskę. Czytając scenariusz filmu byłam zaciekawiona dwoma kwestiami - jej silnym patriotyzmem oraz związkiem ze Stachurą.

Patrząc na postawę jej najbliższej rodziny, nic dziwnego, że już jako uczennica wzięła aktywny udział w działaniach AK na terenie Łodzi pod okupacją niemiecką. Właściwie cała 8-osobowa rodzina była zamieszana w działalność przeciwko okupantom, to co jednak mnie uderza najmocniej, to wiek najmłodszej z nich. Bronka chodziła zaledwie do szkoły, kiedy wybuchała wojna, miała 17 lat. Była jeszcze dzieckiem, a mimo to pracowała jako maszynistka, informatorka i prowadząca punkt legalizacji, w którym fałszowała dokumenty. Czy bała się, że jej rodzina albo ona zostaną złapani przez Gestapo? Czy sama zgłosiła się do wzięcia udziału w konspiracji? Aby przybliżyć sobie jej uczucia i myśli, które mogły się w niej pojawiać, napisałam kilka stron z pamiętnika Bronki, kiedy zostali aresztowani jej rodzice, gdy brała udział w Powstaniu Warszawskim oraz w trakcie innych ważnych momentów w trakcie i zaraz po II wojnie światowej.

Pamiętnik Bronki Borowskiej z lat 1939 - 1947 r.

23 grudnia 1939 r.

Jutro Wigilia. Odkąd przestałam chodzić do szkoły, nie widziałam się z Marią i Basią ani razu. Ciekawa jestem, co u nich, jak sobie teraz radzą i kiedy się zobaczymy. Mam nadzieję, że wojna skończy się szybko i będziemy mogły wrócić do szkoły. Bardzo się cieszę, że

jutro są święta, ale trochę męczy mnie, że ciągle jest tyle ludzi w domu. Nikogo nie znam. Wiem, że rodzice robią co mogą, sama też chcę pomóc. Po nowym roku mam zająć się tym, co najbardziej kocham - pisaniem i odwzorowywaniem. Jestem podekscytowana, ale też boję się, że jeśli coś źle zrobię, przepiszę, ktoś może mieć poważny problem. Jestem dumna z tego, że powierzono mi tak odpowiedzialne zadanie. Czuję się dorosła. Mam też dobry kontakt z Heleną, pomimo tego, że jest najstarsza i różni nas aż 11 lat. Czasami denerwuje mnie, że jest tak despotyczna, wszystkimi chce rządzić, ale ostatecznie to dobry człowiek. Cieszę się, że poznała Wiktora i jest z nim szczęśliwa. Ja jeszcze nie spotkałam miłości swojego życia, ale jestem pewna, że gdzieś na mnie czeka. W tym roku nie będzie tradycyjnych potraw na stole, ani prezentów jak zawsze. Niecodzienne święta... Czuję smutek, że jest w nas tak mało radości. Wcześniej cieszyłam się, że wybuchła wojna, wierzyłam, że potrwa kilka dni i odzyskamy niepodległość, teraz jednak myślę, że potrwa to jeszcze kilka miesięcy...

22 sierpnia 1943 r.

Dzisiaj zostałam odznaczona Krzyżem Walecznych. Bardzo mi miło, nie spodziewałam się. A jednak czuję ból, bo chciałabym żyć normalnie, pójść na studia, wychodzić z domu po zmroku bez strachu i żyć bez strachu, że moim bliskim może się coś stać... Biedna Helena... Tak mi jej szkoda, że straciła Wiktora. Na jej oczach został postrzelony i wykrwawił się na śmierć. Mieli zaplanowaną randkę, ale zaraz przed spotkaniem został zabity przez Niemców. Helena mówi, że już nigdy nikogo nie pokocha, ale nie wierzę jej. Jest piękna, na pewno kogoś znajdzie. Mi spodobał się ostatnio kolega mojego brata Kazika. Wysoki, dobrze zbudowany, ma długie rzęsy, miły głos. Mam nadzieję, że nie zostanie przetrzucony do Warszawy. Jutro ma przyjść odebrać dokumenty, które dla niego kopiuję. Ubiorę się ładniej niż zwykle.

31 czerwca 1944 r.

Dwa tygodnie temu nasi rodzice, siostra Zosia z mężem i bratową, zostali złapani przez Gestapo. Ktoś musiał ich wydać. W naszym domu było wiele osób, nie wiadomo, kto był wtyczką albo kto był przesłuchiwany. Bardzo się o nich boję. Podobno trafią do obozów pracy... Tata jest lekarzem, może trafi do obozowego szpitala? Ale co z mamą? Jak zniosą rozstanie? Jak przeżyją w tych okropnych warunkach? Boże, miej ich w opiece. Biedny Tadius... Mój malutki siostrzeniec będzie tęsknić za rodzicami. Cieszę się, że pozostałe siostry się nim opiekują. To był prawdziwy cud, że nie poszłyśmy z Heleną prosto do domu. Czulałam jakiś dziwny niepokój, którego nie mogłam nazwać. Przeczuwałam, że dzieje się coś złego i tylko to nas zatrzymało na dłużej w parku. Teraz wydaje mi się, że był to znak zesłany prosto z nieba, który nie pozwolił nam iść dalej. Szybko dowiedziałyśmy się, co naprawdę się stało. Kochana pani Gertruda, nasza sąsiadka, przekazała wieści. Była przerażona jak nas zobaczyła, jakbyśmy zaraz miały umrzeć. Teraz jesteśmy w Warszawie, zostałyśmy przerzucone przez granicę i trafiłyśmy w sam środek walk. Najgorsze są noce. W kanałach jest mokro, wilgotno, zimno i ciemno. Podobno w okolicy Mokotowa Niemcy trafili na grupę naszych, zablokowali włązy, wrzucili granaty, nikt nie przeżył. Wczoraj od kilku dni prowadzi nas Podziemny. Przypomina mi brata Janka. Widział, że czasami nie mogę sobie poradzić z podciąganiem się przez wąskie przejścia, dlatego pokazał mi, jak za pomocą kija włożonego w szczeliny ścian, robić to szybciej. Chciałabym wrócić do Łodzi do mojej rodziny.

4 listopada 1944 r.

Dzisiaj otrzymałam Złoty Krzyż Zasługi z Mieczami. Podobno razem z siostrą będziemy transportowane do Szwajcarii razem z innymi członkami AK, którzy przedostali się ostatnio do Piotrkowa. Dostaliśmy zaproszenie, jestem ciekawa, jak żyje się w miejscu, gdzie nie ma wojny. Czy chciałabym zostać? Co z resztą

rodziny? Jest tyle niewiadomych. Od kilku miesięcy nie mam kontaktu z braćmi i Stasią, nie wiem, co się z nimi dzieje. Czy oni też tyle o nas myślą? Czy jeszcze się zobaczymy?

10 marca 1945 r.

Po powrocie do Łodzi, dowiedziałam się z siostrą, że oddział AK został rozwiązany przez Rosjan. W połowie stycznia zostałyśmy aresztowane razem z innymi działaczami i przewiezione na przesłuchania do siedziby NKWD przy ul. Kilińskiego 152. Tam z innymi kobietami byłyśmy zamknięte w zimnej i małej celi. Dostawałyśmy jedzenie dwa razy dziennie, chociaż trudno nazwać kromkę chleba i brudną wodę pożywieniem.

Siedziałam w celi z żoną mojego szefa z AK, kapitana Bolesława Jabłońskiego. Kiedy usłyszałam, że jego żona nie przyznaje się, że są małżeństwem, postanowiłam, że koniecznie muszę przekazać mu tę wiadomość. Wiedziałam, w której celi jest zamknięty, nie miałam tylko pojęcia, jak się do niego dostać. Napisałam gryps, schowałam go do kieszeni i poprosiłam strażnika, by pozwolił mi wejść do innej celi po tekturę, dzięki której będę mogła zapalić w piecu. Zgodził się i wpuścił mnie do celi kapitana. Dowiedziałam się od niego, żeby przekazać pozostałym, by godzili się na układ z NKWD, inaczej wszystkich wywiozą na Sybir. Dla niego nie było już ratunku, ale reszta powinna udawać przejście na współpracę. Przekazałam mu gryps i wróciłam do celi. Bardzo poruszyła mnie jego postawa. Do samego końca myślał o nas. Miał smutek w oczach, jakby czuł, że zbliża się najgorsze. Nigdy nie zapomnę tego wyrazu oczu, który wcześniej był przecież pewnością.

Same przesłuchania wspominam jako bardzo nieprzyjemne. Byłam bita po twarzy, szyi, wymuszano zeznania, szantażowano mnie. Jeden ze śledczych, który mnie przesłuchiwał, na stole położył rewolwer i kręcił nim, czasami zatrzymując lufę wymierzoną w mój

brzuch. Bałam się, że w końcu wystrzeli, ale chyba bawiło go ciągle trzymanie mnie w niepewności o własne życie. Nie wiem jak znajduje w sobie odwagę, by przetrwać takie sytuacje. To uczucie ciągłego zagrożenia powoduje jakiś rodzaj znieczulenia, odrealnienia, zobojętnienia na zachowanie innych. Ile można się bać? Ile jeszcze mam przeżyć?

Teraz jestem na wolności. Cieszę się, że mogę wrócić do nauki w szkole. Niestety nie spotkałam swoich koleżanek, jest dużo nowych osób. Dziwnie się czuję po kilku latach przerwy, tyle się wydarzyło. O wiele bardziej doceniam życie, możliwość doświadczania, spotkania się z bliskimi i wspólne wypicie herbaty. Takie małe rzeczy bardzo mnie teraz cieszą. Kiedy patrzę w lustro, widzę, że zbrzydłam, trochę się postarzałam, chociaż mam dopiero 23 lata. A może to zmęczenie po latach poniewierania się w strasznych miejscach. Potrzebuję słońca, ciepła, sukienek i trochę radości w życiu.

15 maja 1945 r.

Koniec wojny nastąpił kilka dni temu. Radość i smutek jednocześnie. Ten rok będzie rocznicą zwycięstwa i śmierci moich rodziców, którzy nie dożyli w obozach koncentracyjnych powrotu do domu. Matka zmarła z głodu na początku tego roku, tata w komorze gazowej na kilka dni przed wyzwoleniem obozu.

Moja siostra Zosia i jej mąż wrócili do nas, Tadziu nie poznał ich, tak długo się nie widzieli. Zosi o mało nie pękło serce, gdy jej synek chciał od niej uciec.

Po naszym tacie została tylko jedna perła, którą przekazał wyleczonemu w obozie studentowi. Wiedział już, że nie wróci do nas i poprosił chłopaka, by nas odnalazł i oddał tę jedną perlę, która kiedyś tworzyła piękny sznur ofiarowany przez hrabiego

Krasickiego. Mój tata wyleczył jego ciężko chorą żonę, za co nie chciał przyjąć zapłaty. W ramach wdzięczności podarował mu sznur pereł, którym później mój tata ratował kolejne życia w obozie - za każdą uratowaną chorą osobę przed komorą gazową, oddawał jedną perłę Niemieckiemu lekarzowi, by go przekupić. Aż została mu tylko jedna, którą chciał zachować dla nas na pamiątkę. Dziękuję, tato. Zawsze będziemy o Tobie pamiętać.

Ile warte jest ludzkie życie? Jaką dasz cenę? Dla niektórych ludzi naprawdę nie ma żadnej wartości. Na wojnie życie człowieka warte jest tyle, na ile wycenia je drugi człowiek. Trzeba się modlić o to, kogo się spotyka na swojej drodze.

Il.28, Rodzice Bronki Borowskiej - Stanisława i Stefan Borowscy





Źródło: Archiwum rodzinne

25 lutego 1946 r.

Tydzień temu na spotkaniu z okazji zaręczyn Tadzia Zdziechowskiego, poznałam się z Czesławem Stachurą. Czulałam się niezręcznie, bo z jednej strony było to spotkanie nieprzypadkowe, ale Czesław od razu mi się spodobał. Dużo rozmawialiśmy, kilka razy zaprosił mnie do tańca. Bardzo przystojny mężczyzna. A poszłam na spotkanie, bo dostałam informację, że Czesław pracuje w Wydziale II WUBP w Łodzi w Kartotece w stopniu sierżanta. Dla naszej organizacji pozyskanie takiego sojusznika byłoby bezcenne. P. Zbigniew Zakrzewski, szef wywiadu WiN w Łodzi, polecił mi uzyskać wiadomości z UB, więc wymyśliłam, że

poproszę go o informację w sprawie swojej rodziny, a ten bez problemu odnalazł nazwisko Borowskich i przekazał mi, co wie w tym temacie.

22 sierpnia 1946 r.

Mija lato, a ja czuję się tak, jakby miało się nigdy nie skończyć! Czuję lekkość, życie, świeżość, nie mogę się nadziwić, jak zielona może być trawa, błękitne niebo i jak piękne może być życie. Z Czesławem od samego początku było przyjemnie, ale teraz jestem prawie pewna, że będziemy razem. Doceniam jego odwagę i poświęcenie, jest pomocny i potrzebny... Helena bywa o niego zazdrosna. Odkąd straciła Wiktora, z nikim się nie związała i zachowuje się jakby już nic ją nie czekało. Robi się coraz bardziej despotyczna, surowa i poważna. Ja ze swoim śmiechem, zakochaniem i marzycielstwem wypadam przy niej jak nastolatka. Inni traktują mnie poważniej niż siostra i wiem, że pomimo zrywów serca, dobrze wykonuję swoją pracę.

15 października 1946 r.

Rozmawiałam z Czesławem. Przekazał mi, że w organizacji WiN jest wtyczka o pseudonimie „Kapitan”. Koniecznie musimy ustalić, kto to jest. U niego w pracy też się już domyślają, że ktoś wynosi informacje, ponieważ od dłuższego czasu nikogo nie udało się złapać. Czesław przekazuje nam nazwiska konfidentów, agentów, na kogo szykują obławę, informacje o więźniach, aresztach. Kogo jesteśmy w stanie uchronić przed aresztowaniem i torturowaniem, tego uprzedzamy, by na czas obławy nie było go w domu.

A z dobrych wieści - postanowiliśmy z Czesławem, że za rok weźmiemy ślub. Tak się cieszę! Czekam, aż się oświadczy. Pewnie zrobi to na obiedzie przy mojej rodzinie i przyjaciółach. Myślę, że Helenie trudno będzie to znieść, ale wiem, że bardzo lubi i szanuje Czesława. Martwię się o nią, że do reszty zgorzknieje i nawet nie

będzie się cieszyć na naszym weselu. Ale nie o tym. Jestem taka szczęśliwa, że moja droga przecięła się z drogą Czesława! Jest to człowiek wartościowy, o wielkim sercu, zdolny do poświęceń i walki. Rzadko mężczyźni mi imponują, uważam, że kobiety są równie odważne i silne, ale Czesław jest przy tym bardzo wrażliwy, czuły i wspierający. Nie mogłam spotkać lepszego człowieka.

30 listopada 1946 r.

Niecałe dwa tygodnie temu zastali nas w mieszkaniu i aresztowali. Mnie, Helenę, Czesława, Zakrzewskiego też. Chce mi się płakać, ale muszę być twarda. Na początku przesłuchiwań było strasznie. Przez trzy dni kazali mi zeznawać i nie pozwolili spać. Zamknęli mnie w małej łazience, gdzie zamiast posłania miałam deskę na wannie i koc. Nic nie powiedziałam. Po tygodniu zamknęli mnie w areszcie śledczym. Cały czas myślę o Czesławie. Czy to on wydał? Czy zeznaje przeciwko nam? Nie wierzę, nie chcę w to wierzyć. Co teraz będzie? Czuję, że już z tego nie wyjdziemy. Za dużo wiedzą. Tutaj jest strasznie zimno, karmią nas gorzej od zwierząt, ile będę tu siedzieć? Kiedy rozprawa? Zobaczę Czesława. To jest jedyne pocieszenie. Cała reszta wydaje się malować w samych ciemnych barwach.

10 grudnia 1946 r.

Z bardziej tragikomicznych sytuacji, jakie ostatnio się wydarzyły, to jakiś czas temu rodowita Mazurka z naszej celi, wróciła zrozpaczona z przesłuchania. Śledczy podejrzewali ją o to, że ukrywała w lesie partyzantów z AK. Zapytali się jej, którądy chodziła do tego lasu, a ona na to (bardzo słabo mówi po polsku, posługuje się wyłącznie gwarą): „Hań zawdy wzdycy chadzał steckom”, co oznaczało: „Tam zawsze każdy chodził ścieżką”. Na co jeden ze śledczych zaczął wypytywać „jaki to Wzdycy chodził do lasu, z jaką teczką i co w tej teczce nosił. Domagał się, aby podała gdzie ten Wzdycy mieszka i czy sam chodził do tego lasu

czy też ktoś go prowadził.” Ona zupełnie nie wiedziała, o co mu chodzi, nie rozumiała, co mówi i nie odpowiadała na pytania. W końcu w złości ją pobił, kazał wrócić do celi i namyślić się, bo na kolejnym przesłuchaniu ma o wszystkim opowiedzieć. Było nam jej żal, bo wróciła cała rozżalona i nic nie rozumiała, ale jednocześnie chciało nam się śmiać z głupoty śledczych.

18 grudnia 1946 r.

Już po rozprawie. Nie mogę uwierzyć, że go stracę. Czesław otrzymał karę śmierci. Spodziewałam się tego, a mimo wszystko trudno mi pojąć, że już go nie zobaczę. Co życie jeszcze może przynieść? Czekam na swoją rozprawę i nie spodziewam się już niczego dobrego. Nie zależy mi na niczym. Czuję pustkę.

19 lutego 1947 r.

Łącznie dwadzieścia lat. Wolalabym umrzeć. Leżę na samej górze trzypiętrowego łóżka i jedyne, co mnie zadowala, to że pluskwy nie dochodzą do mnie w takich ilościach jak do dziewczyn na dole. Chociaż i tak jestem pogryziona, a dezynfekcja nie wiele daje. Bardziej trują nas niż te robaki. Obrzydlistwo. Jest nas piętnaście w sali, mało rozmawiamy. Każda jakby siedziała w swojej głowie. 20 lat. To prawie tyle samo ile żyję. Może zdarzy się cud - albo szybciej umrę albo szybciej mnie wypuszczą. Tyle chciałabym jeszcze przeżyć na wolności.

Rozstrzelali mojego Czesława. Musieli pokazać, co się dzieje ze zdrajcami. O czym myślał przed śmiercią? Tak bardzo za nim tęsknię i tak trudno się pożegnać. Pamiętam jego spojrzenie, gdy wyprowadzali mnie z sali sądowej, jakby mówił przepraszam. Może czuł, że zawinił? Ja wiem, że jest bohaterem i zawsze takim będę go pamiętać - odważnym, wspaniałym mężczyzną.

Wyjaśnienie użytych w tekście skrótów:

„AK – Armia Krajowa – zbrojna podziemna organizacja wojskowa, podlegała emigracyjnemu Polskiemu Rządowi w Londynie. Początkowo nosiła nazwę Związek Walki Zbrojnej (ZWZ). Szacunkowe dane określają liczebność AK na ok. 400 ÷ 600 tys. członków. Po zajęciu terenu Polski przez Armię Czerwoną w roku 1945, ostatni dowódca AK gen. Okulicki, został zmuszony do wydania rozkazu rozwiązującego AK. Pomimo to został uprowadzony do Moskwy i skazany w tzw. „Procesie Szesnastu”, na karę więzienia i zmarł, lub został zamordowany w końcu 1946 r.

UB – Urząd Bezpieczeństwa – podlegał on Ministrowi Spraw Wewnętrznych. Został powołany głównie w celu walki z tzw. „Zbrojnym Podziemiem”, do którego zaliczano byłych żołnierzy AK, którzy nie chcieli ujawnić się i pójść na współpracę z nowymi władzami rządzącymi w Polsce. Ponadto UB prowadził działalność dywersyjną i wywiadowczą w środowiskach opozycji politycznej, przez co większość społeczeństwa szczerze nienawidziła funkcjonariuszy tego urzędu.

WiN – Wolność i Niezawisłość – organizacja podziemna powstała po zlikwidowaniu AK, w celu obrony społeczeństwa przed indoktrynacją nowych władz (w tym celu powołano komórkę BIP tj. Biuro Informacji i Propagandy), oraz w celu ujawniania manipulacji jakich dopuszczały się nowe władze przy wyborach i podczas referendum. Pomimo, że nie miała ona (WiN) charakteru zbrojnego, władze rozprawiły się z nią brutalnie, głównie metodą prowokacji, przysyłając swoich agentów jako rzekomych kierowników WiN z Londynu. Ostateczna likwidacja WiN-u, nastąpiła w roku 1948.”¹¹⁴

¹¹⁴ J. Oleśkiewicz, *Znalezione w... laptopie. Wspomnienia Mojego Taty*, archiwum prywatne, Szczecin 2016

Drzewo genealogiczne rodziny Borowskich - relacje z członkami rodziny

Zanim zaczęłam przyglądać się postaci Bronki i jej historii, potrzebowałam uporządkować jej relacje z domu rodzinnego, ponieważ rodzina odgrywała w jej życiu bardzo ważną rolę i wpływała na podejmowane wybory. Obok faktów z życia rodziny, dopisuję również jej możliwe odczucia, myśli i spostrzeżenia.

Tata - Stefan Borowski (1886-1945)

Miałam dużo lepszy kontakt z tatą niż z mamą. Może dlatego, że od zawsze interesowałam się nauką, a tata był bardziej odczytany i chciał, żeby jego dzieci również się kształciły? Po tacie odziedziczyłam odwagę i charyzmę, dzięki której potrafiłam oczarować chłopców i dostać to, czego akurat potrzebowałam. W AK i WiNie mówili, że to moja tajna broń. Nie raz uratowała mi życie. Tata miał świetne poczucie humoru, dużo żartował, pacjenci go uwielbiali. Pamiętam, jak kiedyś przyjął bardzo wystraszonego chłopca, który bał się zbadać i mój tata założył na głowę spódnicę mamy, udając bezzębną babcię. Chłopca tak to rozweseliło, że bez problemu przeszedł ciężkie badanie. Mojemu tacie bardzo zależało na tym, żeby ludzie przy nim dobrze się czuli i jak mawiał, dzięki temu szybciej wracali do zdrowia. Jego śmierć tylko potwierdziła to, jakim był człowiekiem - do końca dbał o innych, bycie lekarzem i ratowanie ludziom życia stało u niego na pierwszym miejscu. Zmarł wykonując swoją misję, realizując życiowy plan niesienie pomocy. Jestem wdzięczna za to, że wychował nas w poczuciu odpowiedzialności za siebie i innych ludzi. Myślę, że właśnie tacy ludzie są potrzebni na świecie.



Źródło: Archiwum rodzinne.

Mama - Stanisława Borowska (1887 - 1945)

Mama odkąd pamiętam zajmowała się domem. Była typową kobietą, która zostawiła swoją pracę, żeby móc wychowywać dzieci. Bardzo ją za to szanuję, ale sama nie chciałabym pójść tą drogą. Uwielbiam naszą rodzinę, jest nas cała gromadka i wiem, że to głównie zasługa mojej mamy, iż tak bardzo się kochamy i wspieramy. Widocznie rodzina była dla niej ważniejsza, niż nauka w szkole obcych dzieci. Dzięki temu nas nauczyła wszystkiego po trochu - jak robić najlepszy kogel-mogel, wyhaftować na pościeli rozkwitającą różę, zrobić stroik z bukszpanu. Mama była bardzo cichą osobą, spokojną, wspierającą i kochającą. Jeśli o coś się kłóciła, to tylko wtedy, gdy nie szanowaliśmy ubrań albo porządku, który zrobiła. Miała dobry gust jeśli chodzi o ubiór i wrodzony talent do szycia, poprawiania, wybierania dobrej jakości materiałów, rysowała projekty krawieckim mydłem, a potem kroila materiał według miar. Pewnie po niej mam umiejętność rysowania, odwzorowywania i pisanie różnymi charakterami pisma - mama w pracy manualnej była świetna. Czasami wydawało mi się, że jest samotna. Może dlatego, że mało mówiła, najczęściej słuchała, a my nie dawaliśmy jej miejsca na wyrażanie własnych

przemysleń. Z drugiej strony wydawała się szczęśliwa, rzadko kiedy się smuciła, bywała poważna, może nawet surowa, ale i tak wydawała się zadowolona. Kiedy pomyślę sobie, że w obozie zmarła z głodu, od razu mam łzy w oczach. To potworna niesprawiedliwość. Musiała być bardzo wychudzona, nie mieć siły. Po raz pierwszy daleko od swojej rodziny. Zniszczona, zagłodzona, pozbawiona godności. Nie taką chcę ją pamiętać.

Il. 30, Małżeństwo Borowskich z wnukiem



Źródło: Archiwum rodzinne.

Helena Borowska (1911 - 2001)

Z moją najstarszą siostrą miałam najlepszy kontakt. Była odpowiedzialna, zaradna, bardzo mądra i poważna. Poszła w ślady taty, razem pracowali w szpitalu w Łodzi. Jednak Helena często narzekała na „krzyżące panie”, „rozwydrzone dzieci” i „stęających mężczyzn”, co tacie się nigdy nie zdarzało. Może nie miała w sobie tyle współczucia albo cierpliwości. Czasami przeszkadzało mi to, że zrzędzi jakby miała 100 lat, narzuca mi swoje zdanie, chociaż wie, że z wszystkich siostr jestem ostatnia, by przyznać jej rację. Helena była bardzo powściągliwa jeśli chodzi o sprawy sercowe, nazywałyśmy ją czasami służbistką. Tylko przed Wiktorem zdołała się otworzyć i naprawdę serce mi pęka, jak pomyślę, jakie nieszczęście ją spotkało. Zaczęła pić zaraz po jego

śmierci i z roku na rok ma co raz większą słabość do alkoholu. Zamiast zacząć żyć na nowo i pożegnać przeszłość, tkwi w niej na przemian próbując od niej uciec. Każdego z naszej rodziny w ostatnim czasie spotkało wiele nieszczęścia - rozstania, wywózki, śmierć, pobicie. A jednak tylko Helena zapija smutki, a do tego robi się nieznośna, złośliwa i zrzędliva. Kocham ją, jest mi bardzo bliska, ale nie mogłabym z nią mieszkać pod jednym dachem. Poza tym denerwuje mnie to, że nie stara się wyjść z nałogu, nie chce pomocy, nie chce rozmawiać. Martwię się, że będzie tylko gorzej. Patrząc na to, jaki był pierwszy mąż Zosi i co robił po alkoholu, nawet nie chcę sobie wyobrazić Heleny za kilka lat. Boże, daj jej siłę, by zawalczyć o siebie.

Il. 31, (od lewej) Stanisława Borowska, Wiktor (przyjaciół), Helena Borowska



Źródło: Archiwum rodzinne

Zofia Borowska (1917-2006)

Zosia wyszła za mąż, kiedy miała 20 lat. Potem urodził się jej syn, Tazio. Był oczkiem w głowie naszych rodziców. Zresztą wszystkich moich siostr też. Kiedy wybuchła wojna, jej mąż Stefan został wysłany do obozu pracy, a Zosia, by uniknąć wywiezienia,

zatrudniła się jako sprzątaczką w Czerwonym Krzyżu. W służbowym mieszkaniu przylegającym do biura, spotykali się członkowie AK. Niestety w 1944 r. została złapana przez Gestapo razem z naszymi rodzicami i wszystkich przewieziono do obozów koncentracyjnych. Tylko Zosi udało się stamtąd wrócić. Ale najpierw przewieziono ją do Szwajcarii, gdzie przez pół roku starała się o powrót do Polski. Jak potoczyłyby się jej losy, gdyby tam została? Jednak tęskniła za rodziną. Musiała wrócić. Bardzo się zmieniła. Tak bardzo, że gdy przyjechała do Łodzi i zawitała w domu, Tazio nie wiedział, kim ona jest. Po jakimś czasie z obozu wrócił jej mąż, Stefan i znowu tworzyli rodzinę. Zosia dużo opowiadała o tym, co działo się w obozie. O tym, jak wszy i pluskwy nie dawały spać, jak głód odbiera myślenie, jak człowiek codziennie się kładzie na pryczę marząc o śmierci i codziennie wstaje z nadzieją, że jednak ratunek nadejdzie. Trzeba tylko przetrwać ten dzień. Ta codzienna walka ze sobą była najtrudniejsza. Zosia chciała wrócić, więc codziennie modliła się o siłę, ale osoby, w których zgasła nadzieja, bardzo szybko umierały.

Stanisława Borowska (1920-2003)

Stasia jako jedyna z całej rodziny miała jasne włosy i niebieskie oczy, dlatego mówiliśmy na nią Siwek. Miała też największe powodzenie u chłopaków i jeszcze przed ukończeniem 20 roku życia poznała miłość swojego życia. W parku - gdzie codziennie siadała na ławce - podglądał ją z okna Stanisław, chłopak kilka lat od niej starszy, hrabia. Bardzo nas bawił ten tytuł. Tak się zaczęło, a skończyło przed ołtarzem. Wkrótce urodziła im się córka Wiesława. Stasia była chroniona przez nas w okresie ciąży i nikt nie wciągał jej w działania konspiracyjne. Ale w jej mieszkaniu często spotykali się członkowie AK. Ostatecznie Stacha wywieziona do Oświęcimia, skąd po kilku miesiącach napisał list. Wiedział, że nie



Źródło: Archiwum rodzinne

wróci i poprosił żonę, by wykształciła córkę i ponownie kogoś pokochała tak mocno, jak jego. I tak też się stało. Ale jej kolejny związek był katastrofą. Nie wiem, dlaczego tak szybko wzięła ślub z kolejnym mężczyzną. Stasia nie lubiła być sama, teraz dodatkowo miała małą córeczkę. Nie miała pomocy rodziców, była wojna, a Broniek wydawał się bardzo odpowiedzialnym mężczyzną. Silnym, z pracą. Był oficerem i to dzięki jego słowu Zosia nie została aresztowana po tym, jak złapano nas. Po ślubie zaszła po raz drugi w ciążę, urodziła córkę i po jakimś czasie musiała uciec od niego na drugi koniec Polski - był tak brutalny, agresywny po alkoholu i nieobliczalny. Pierwsza córka Stasi, Wiesia, bardzo go nie lubiła, nie chciała, aby brali ślub. Może dobrze wyczuwała tego

człowieka? Dzieci bywają lepiej wyczulone na obłudę. Jak widać, wolność w jej przypadku oznaczała trudne wybory, rozterki, wielką niewiadomą, jednak Stasia nigdy nie straciła pogody ducha, była zawsze piękną od środka, promieniował z niej optymizm i ciepło. Udało jej się przetrwać trudny czas, miała wspaniałe córki i pewnie one dawały jej tyle radości. Bardzo zazdrościłam jej tego, że ma dzieci. Ja niestety po wyjściu na wolność nie mogłam zająć w ciążę, chociaż długo się starałam. Ostatecznie musiałam zaakceptować koszty, jakie poniosłam za lata młodości spędzone w więzieniu.

Il. 33, Stanisława Borowska



Źródło: Archiwum rodzinne

Bracia Kazimierz i Jan

Urodzili się po najstarszej Helenie. Miałam z nimi najgorszą relację z całego rodzeństwa, może dlatego, że byli chłopcami, a może dlatego, że mieli zupełnie inny temperament od nas - dziewczyn. Byli cisi, wycofani, szybko wylecieli z gniazda zakładając własne rodziny, rzadko nas odwiedzając. Mama zawsze mówiła, że z chłopakami tak już jest, uciekają do kobiety i wracają do rodziców tylko czasami, jako głowy swoich rodzin. I zawsze

mówiła, że cieszy się na tyle córek, które zostaną w domu. Zawsze mnie to irytowało. Sama chciałam szybko wyfrunąć, założyć rodzinę, mieć dzieci i swój dom. To nie znaczy, że nie kochałam rodziców. Po prostu byłam odważna, silna i chciałam być wolna, tworząc swoje życie od podstaw, na moich zasadach. Tak myślałam w młodości, ale oczywiście życie pisze swoje scenariusze. Kiedy zaczynałam być z Czesławem wszystko wydawało mi się proste, pewne i oczywiste. Ślub, trójka dzieci. Albo i piątka, gdyby wystarczyło czasu i zdrowia. W młodości człowiek zawsze ma marzenia i jest przekonany o tym, że się spełnią. Moi bracia mieli najprostsze drogi do przejścia. A może tylko z pozoru tak się wydaje? Może niczyje życie nie jest prostą drogą, każdy niesie swój ciężar, który uwiera jak kamień w butach. Moi bracia nigdy o nich nie wspominali. Zaciskali zęby, nakładali uśmiech na twarz i szli przed siebie.

Myślę, że nikt z nas nie stał się ofiarą okoliczności. A to zawsze oznacza zwycięstwo. Cała nasza szóstka codziennie walczyła o kolejny dzień życia. Pożegnaliśmy rodziców i wielu bliskich. To nieodwracalnie zmienia. Odziera z wyobrażeń, marzeń, pozbawia złudzeń. Ale idziemy.

II. 34, Rodzeństwo Borowskich (od lewej): Helena, Jan, Kazimierz, Zofia, Stanisława, Bronisława



Źródło: Archiwum rodzinne.

Postać Bronisławy Borowskiej była dla mnie na tyle trudna do zrozumienia, że potrzebowałam całkowicie zmienić swoje myślenie na temat aktywnych działań ludności cywilnej na wojnie. Myślę, że gdybym rozpoczęła pracę nad nią po wybuchu wojny z Ukrainą, nie miałabym tak dużego problemu, ponieważ to, co dzieje się za naszą wschodnią granicą wyzwoliło we mnie pokłady uczuć, których wcześniej w sobie nie wyczuwałam. Aktywna postawa i wola walki z oprawcą wśród Ukraińców oraz ich poczucie solidarności, buntu i gotowości by wspólnie stanąć w obronie własnego kraju, całkowicie zmieniły moje postrzeganie osób walczących. Do tego momentu dużo bardziej zrozumiała była dla mnie postawa np. Mariny Cwietajewej, która po wybuchu rewolucji bolszewickiej uciekła z Rosji, po rozpoczęciu II wojny światowej miała myśli samobójcze, aż w końcu przytłoczona sytuacją w kraju, ale i swoją pozycją w tamtym czasie - odebrała sobie życie. Osoby takie jak Borowska były poza moim wyobrażeniem siebie w takiej sytuacji. Nie wiedziałam, skąd brała się w niej gotowość do walki, odwaga i siła oraz optymizm. Napisanie jej pamiętników pozwoliło mi odnaleźć się w jej skórze, która - być może? - do mnie nie pasuje. Obserwowanie tego, co dzieje się w Ukrainie pozwoliło mi na dużo więcej - wyzwoliło we mnie bunt i złość, które konieczne są do aktywnego działania. Ta rola pokazała mi również, że czasami musi się realnie coś zmienić w człowieku na skutek zdarzeń i doświadczeń, aby móc odczuć innego człowieka na głębszym poziomie. Nie jest to zmiana wywołana siłą woli, rozważaniami czy aktem rozumu, dokonuje się samoistnie na poziomie wnętrza człowieka i pochodzi z czystego czucia. Myślę, że gdybym w tym momencie miała zagrać Borowską, czułabym inny ciężar tej roli. Podobnie jak teraz inaczej odczuwam ludzi, którzy mają odwagę i siłę, by walczyć o swoją ziemię, wolność i kraj. Ja nigdy nie musiałam. Tkwiłam w uśpieniu i ignorancji.

Praca nad rolą w „Śmierć wędrownej handlarki. Monolog dla Europy” w reż. Jacka Orłowskiego

„Śmierć wędrownej handlarki. Monolog dla Europy” Tanji Šljivar to monodram rozpoczynający antologię dramatów pt. „Obudź mnie, gdy to się skończy. Wybór nowych dramatów z Bośni i Hercegowiny”, autorstwa średniej i młodej generacji dramatopisarzy. Publikacja powstała dzięki inicjatywie Instytutu Teatralnego im. Mieczysława Hertza w Łodzi, przy wsparciu współwydawców - Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie, Instytucji Publicznej Międzynarodowy Festiwal Teatralny MESS – Scena MESS w Sarajewie oraz partnerami projektu - Fundacją Wydawniczą w Sarajewie i Inicjatywą Młodych na Rzecz Praw Człowieka w BiH. Książkę opublikowano dzięki wsparciu finansowemu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z Funduszu Promocji Kultury oraz sarajewskich instytucji wymienionych wyżej. Redaktorkami oraz tłumaczkami publikacji są Gabriela Abramowicz oraz Martyną Lechman.

12 grudnia 2020 r. odbyło się spotkanie online zorganizowane przez Fundację Instytut Teatralny im. Mieczysława Hertza, Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi oraz Mazowiecki Instytut Kultury w Warszawie, które było poświęcone wydanej antologii. Spotkanie rozpoczęło wyreżyserowane przez Prezesa Instytutu Teatralnego, Jacka Orłowskiego, wygłoszenie monologu autorstwa T. Šljivar, który jest wstępem do publikacji. Miałam ogromną przyjemność wcielić się w postać Europy, a pracę nad tekstem uważam za interesującą w kontekście tematu niniejszej rozprawy.

Europa - portret

Monolog rozpoczyna się obszernym opisem tego, kim jest Europa. To biała kobieta, która jest zarazem młoda i stara. Jej młodość i współczesny rys objawia się w jej ubraniu - nosi czarne rurki,



Teatru Nowego w Łodzi, 2020

Zdj. Greg Noo-Wak, archiwum prywatne

kurtkę bomberkę i białe sportowe buty marki Nike, a równocześnie pokryta jest grubą warstwą pudru, nosi siwą perukę i długą, plisowaną spódnicę oraz złote szpilki. Pije alkohol w dużych ilościach. Kiedy jest na kacu, dla zamaskowania zmęczonych oczu zakłada wielkie plastikowe okulary, które zasłaniają pół twarzy. Nie korzysta z usług lokalnych rzemieślników i krawców. Nie ma problemu z tym, żeby kupować ubrania i buty produkowane w Azji przez tanią siłę roboczą. Nigdy nie miała podobnych rozterek moralnych. To, w czym jest najlepsza, to gadanie - przekonywanie do swoich racji, sprzedawanie, wciskanie swoich towarów, czerpanie profitów ze sprzedaży tego, co nikomu nie jest potrzebne. Ukończyła w tym celu najlepsze uniwersytety w Europie, przyswoiła wiedzę filozoficzną, teologię, erystykę, retorykę, biznes i stosunki międzynarodowe - wszystko po to, by sprzedawać swoje idee tym, którzy ich nie potrzebują. Europa świetnie odnajduje się w przeliczaniu wartości wszelkiego istnienia na pieniądze. Jej pogarda do ludzi i miejsc jest jednak tym większa, im większe profity z nich czerpie, a uczucie to oczywiście rodzi się ze strachu. Ma świadomość, że jej istnienie zależne jest od innych, na których zawsze patrzy z góry. Jej lęk objawia się w dystansie

fizycznym, który stara się utrzymać. Tworzy wokół siebie przestrzeń, w której nikt nie ma prawa istnieć. Potencjalny kontakt z innymi napawa ją obrzydzeniem, myśl o możliwości spotkania wzbudza w niej panikę. Dystans ten jest jednak pozorny, a zbliżająca się katastrofa związana z konfrontacją z przeszłością i teraźniejszością jest nieunikniona.

Europa jest perfekcyjna. To, w jaki sposób mówi, jak wygląda, ile wie, jak sprawnie manipuluje słuchaczami, od zawsze napawało ją irracjonalną dumą. Tworzenie własnych praw i idei, według których jest reprezentantką czystej rasy cywilizowanych ludzi, usprawiedliwiało jej niepohamowane pragnienie kontroli, władzy, panowania nad innymi oraz uzasadniało słusność działań, które podejmowała w celu zaspokojenia swoich żądz. Nawet jeśli były nimi wyzysk, niewolnictwo, handel ludźmi, handel bronią, kradzież czy ludobójstwo. W imię swojego boga i swoich racji na przestrzeni setek lat dokonywała zawłaszczeń ziemi, ciał, surowców, dóbr natury, wmawiając swoim ofiarom, ale i samej sobie, że rasa, wiara i krew jest wystarczającym powodem do takich działań.

Paliwem do stosowania przemocy na tak wielką skalę było porównywanie się do innych - dzikich, pierwotnych, czarnuchów, brudasów, innowierców, żółtych, Indian, murzynów, którzy zawsze wypadali gorzej na tle cywilizowanego, białego, europejskiego mężczyzny. Oczywiście według kryteriów stworzonych przez tego ostatniego. Humanizm zaczynał się i kończył tam, gdzie rozpoczynały się i kończyły idee filozofów - na papierze. Niestety ich oderwanie od rzeczywistości i ślepa wiara w słusność własnych myśli powodowała, że nie widzieli i nie słyszeli krzyków swoich ofiar.

Jakie jednak były prawdziwe powody jej działań? Handel - sprzedaż czegokolwiek dla zysku. Złoto, kauczuk, bawełna.... Dostawcy - ziemia, ludzie, natura - z jednej strony byli niezbędnym zasobem w tym procesie, z drugiej, stawali się przeszkodą, by napawać się własną wielkością. Wyzyskiwany od zawsze był problemem, bo przypominał o prawdzie. Biała Europa wołała swoje wierzenia i ideały, a nie rzeczywistość, w skład której wchodził wyzyskiwany ze swoją nieuniknioną obecnością. Europa długo uważała, że jej okrucieństwo, bezdusność, ignorancja, apatia, bezwstyd to przejaw sprytu i inteligencji, wyższości jej intelektu nad prymitywizmem innych. Oczywiście nie mówiła o tym wprost - wołała swoje działania przypisać wyższym celom, aby przy własnym stole móc swobodnie rozmawiać, bez konieczności nazywania rzeczy po imieniu.

Il. 36, Pokaz „Monologu dla Europy” w reż. Jacka Orłowskiego, mała scena Teatru Nowego w Łodzi, 2020



Zdj. Greg Noo-Wak, archiwum prywatne

Kiedy Europa wymyśliła karabin maszynowy, stała się panią innych lądów. Dzicy ludzie ze swoją prymitywną bronią nie mieli szans z atakującym, który zabijał z odległości. Straty po jednej i drugiej stronie były bardzo nierówne. Po podporządkowaniu sobie tych, którzy przeżyli, Europa zaczęła sprzedawać im broń, czerpiąc

z handlu ogromne korzyści. Oczywiście broni nie można było użyć przeciwko niej samej. Są pewne zasady, które zmierza egzekwować. Sama jednak nie wywiązywała się z umów i traktatów, raz za razem podpisywanych na papierze, łamanych w rzeczywistości. Europa jednak doskonale wie, że co zostało napisane, w przyszłości będzie dowodem jej szlachetności, uczciwości i dobroci. Obecnie historia daje jednak o sobie znać i jest zupełnie inna, niż ta opisana w podręcznikach. Pozostałe kontynenty mają pamięć i zaczynają mówić. Europa czuje, że teraz to ona będzie milczeć. Słowa ofiar, które nie były wypowiedane przez setki lat, są gorzkie, nie da się ich przyjąć bez poczucia bezpowrotnej utraty swojej tożsamości. Tożsamość ta jest jednak zgniła, zbudowana na kłamstwie, które miało kryć jej zbrodnie.

Europa jest niezwykle sprytna w przrzucaniu odpowiedzialności na swoje ofiary. To im zarzuca czyny, których przez lata dopuszczała się siłą i przemocą - wymuszając na innych przejęcie jej wierzeń, kultury, myślenia, demokracji, systemów społecznych. Oczekując w zamian pełnego podporządkowania, poświęcenia, niewolniczej pracy oraz wdzięczności i uśmiechu wymalowanych na twarzach gnębionych ludzi. To czego Europa w swojej chorej dumie nie zauważa, to fakt, że ofiara, która nie uwierzy w narzucone siłą przekonania, nigdy nie będzie wdzięczna. Będzie czuła gniew i nienawiść. A te uczucia będą paliwem do buntu i walki o swoje prawa. Właśnie tego Europa najbardziej się boi. Konsekwencji własnego ucisku, który przez setki lat usprawiedliwiała. Nawet jeżeli teraz bije się w pierś, to tylko po to, by okazać swoją wielkoduszność, cnotę i otwarty umysł. Jednocześnie nadal wspierając prostytucję, handel ludźmi, tanią siłą roboczą w Azji i Afryce, prawo zachodnich korporacji do korzystania z dóbr i surowców cudzej ziemi. Niewolników z plantacji bawełny czy kauczuku przeniesiono do burdeli, z których usług korzystają osoby posiadające pieniądze i kręcące

na tym biznes. Zmiana się nie dokonała. Podobnie jak kiedyś - dokonuje się w słowach, wygłaszanych na nowych kierunkach studiów w europejskich uczelniach. I podobnie jak wcześniej, słowotok ma uspić gniew tych, którzy zaczynają przedstawiać swoją wersję zdarzeń. Bez ich głosu istnieje wyrwa w historii, jest to pustka po dziesiątkach milionów zabitych - niebiałych, nieeuropejskich, niekatolickich, niecywilizowanych nie ludziach.

Europa powoli się rozpada. Wie, że proces rozkładu już się zaczął, mimo wszystko trzyma fason. Czepia się frazesów, którymi karmiła się przez wieki, ma świadomość, że sama już nie jest w stanie ich przełknąć. To ogromna zmiana. Moment, w którym dławi się własnymi kłamstwami, może poprowadzić ją do głębokiej przemiany - poddania się lub wewnętrznej rewolucji. Europa musi oddać głos swoim siostrze. Europa musi przekazać im opowieść, którą wcześniej tworzyła sama, aby te mogły dopisać swoją. Historia się rozpada, a wraz z nią wizerunek Europy, który z dumą i próżną wyższością pielęgnowała. Każde kolejne kłamstwo, fałszywy gest będą powtórką przeszłości w chwili obecnej. Będzie kontynuacją fałszywego przekonania o wyższości białego człowieka nad innymi. Każda próba przywrócenia starego porządku skończy się porażką, ponieważ zmiana dokonała się poza nią. A tą zmianą jest głos buntu - prawdziwy, szczerzy, oparty o rzeczywistość, nie iluzję.

Europa robi z siebie ofiarę. Mówi o tym, że kontakt z „innym” był dla niej traumatyczny i to trudne doświadczenie jest prawdziwym motorem jej działań. Obrona własna. Kiedy zapanowała nad światem, poczuła się osaczona bliskością pozostałych kontynentów. Inni mogą się na niej wzorować, dążyć do tego, by być jak ona, ich ambicje budzą w niej odrazę i poczucie, że została wykorzystana. Afryka, blizna na ciele Europy, której nawet najbliższy puder nie jest w stanie wybielić, idzie po swoje. Dotychczas niema, teraz

nieodwracalnie podąża w kierunku Europy. Dotyka ją. Europa boi się równych praw. Europa była przez tyle lat zajęta swoją pustą gadaniną, że widzi zagrożenie i możliwość utracenia nierównych szans w kobietach i dzieciach przybywających do jej granic na pontonach. Liczy trupy na swoich plażach. Walczy z ociepleniem klimatu. Zaleca najbiedniejszym, by nie podróżować, jeść mniej mięsa, nie korzystać z plastikowych słomek. Tworzy kolejne getta. Odpycha najazd obcych, każąc przybyszom wrócić do piekła, które sama stworzyła. Kongo. Rwanda. Zimbabwe. Nigeria. Pracą ich mieszkańców zbudowano wiele europejskich miast, ale ci ludzie nadal do nich nie pasują. Żądają równych praw i tych samych możliwości. Europa zawsze prawiała o równych szansach, choć doskonale wie, że one nie istnieją. Tak długo o tym mówiła, że sama uwierzyła w tę ideę! Zakrawa to o psychozę. Europa boi się własnych myśli i tego, że mogą się urzeczywistnić. Jest tak przerażona utratą swojej pozycji, że zdążyła zapomnieć, iż demokracja i kapitalizm nie dąży do zrównania szans, tylko pogłębia rozwarstwienie i podziały społeczne. Biedni stają się co raz biedniejsi, bogaci się wciąż bogacą. Te dwie klasy nadal istnieją i co raz większy dzieli je dystans.

Strach, który odczuwa Europa, to strach tyrana, który widzi zagrożenie wśród ludu, nad którym trzyma swój bat. Potrzeba dystansu wynika z chęci zachowania swojej pozycji. Utrata jej jest jednak nieunikniona. Historia zatacza koło. Afryka upomina się o swoje. O europejskie miasta zbudowane z ich krwi, życia, śmierci i darów ich ziemi, o amerykański sen okupiony ludobójstwem rdzennych mieszkańców obu Ameryk i niewolniczej pracy czarnych. Potęga Europy, jej próżność i duma powstała w myśl idei czystości i wyższości białej rasy. Pojęcie ludobójstwa powstało dopiero w XX w. w kontekście nazizmu i II wojny światowej. Europa znała doskonale tę zbrodniczą myśl, gdyż dopuściła się zbrodni przeciwko ludzkości wiele wieków wcześniej.

Eksterminacja ludności, która nie pasowała do tworzonej przez siebie historii, nazywana była kolonializmem, imperializmem, krucjatą, ewolucją.

Il. 37, Próba generalna „Monologu dla Europy” w reż. Jacka Orłowskiego, mała scena Teatru Nowego w Łodzi, 2020



Zdj. Greg Noo-Wak, archiwum prywatne

Europa już nie może mówić. Milczy. Uważnie słucha tych, którzy przez wieki milczeli znosząc jej wielkościowe roszczenia. Tylko czy nie jest to kolejna iluzja? Czy realna zmiana może się dokonać, jeśli nadal w rękach nielicznych jest najwięcej dóbr? Biedni mają być biedni i mają chcieć poprzez swoją pracę dorównać bogatym. Co oczywiście nigdy się nie wydarzy. Może jednak w milczeniu pojawi się w Europie przeblysk samoświadomości i pokory. Szczerej, nie na pokaz.

Problem

Autorka monodramu, Tanja Šljivar, w swoim utworze przedstawia perspektywę, z jaką patrzy na Europę Zachodnią młode pokolenie Bośniaków. Urodziła się w 1988 r., więc wydarzenia jak np. masakra bośniackich muzułmanów w Srebrenicy, doskonale pamięta. W tym czasie, gdy na Bałkanach toczyła się wojna, w Bośni i Hercegowinie dokonywano czystek etnicznych, torturowano ludzi, masowo gwałcono kobiety (co jest bliźniaczym

zjawiskiem każdej wojny), a ci którzy byli w stanie uciec, stawali się uchodźcami. Doznania zbrodni wojennych z pewnością odcisnęło piętno na młodym pokoleniu twórców, właściwie moich rówieśnikach. W przypadku wojny zawsze mamy do czynienia z zabójczą siłą przeciwnika, jego żądzą władzy, kontroli i dominacji, oraz ofiarami, które są zabijane, kaleczone, odzierane z prawa do godnego życia. Myślę, że nie bez powodu autorka tekstu tak jednoznacznie i bezkompromisowo maluje portret Europy jako cynicznej kobiety, która strojąc się w dyplomy, przekonuje do swoich racji. Z jej poczucia wyższości wynika konieczność zawłaszczenia myślenia, życia, ciał podległych ludzi oraz ich ziem. Kiedy przeczytałam tekst po raz pierwszy, moim pierwszym odruchem był sprzeciw, że Europa jest kobietą, a nie mężczyzną. Działania, o których mówi, w większości mają męską twarz, dlatego trudno było mi pogodzić jej charakter i historię z kobietą oraz odnaleźć realne osoby, które pasowałyby do tego opisu. Zapewne przypisanie Europie żeńskiej płci ma związek z nazwą kontynentu, która pochodzi z mitologii greckiej od imienia córki króla Tyru - Europy, w której zakochał się Zeus i pod postacią białego byka porwał ją na Kretę. W monodramie mamy do czynienia z kobietą o cechach charakterystycznych dla monarchii europejskiej, prowadzącej politykę kolonialną. Jak to się ma do sprawy Bośni? Bałkany funkcjonują od zawsze na peryferiach Europy, traktowane są po macoszemu, jak obce ziemie, z których oczywiście też można coś wyciągnąć, coś sprzedać, ale najlepiej trzymać się na dystans. Jak młode pokolenie twórców odnajduje się w takiej relacji? Jak mówią o historii, bez zakłamywania niewygodnych faktów na temat zachodniej Europy, której chcą być częścią?¹¹⁵

¹¹⁵ *Obudź mnie, gdy to się skończy. Wybór nowych dramatów z Bośni i Hercegowiny*, tłum. G. Abrasowicz, M. Lechmann, Drukarnia Cyfrowa Tłustym Drukiem, Łódź 2020

Historia

Przyglądając się problemowi kolonializmu sięgnęłam po dwa dokumenty reżysera Raoula Pecka „Nie jestem Twoim murzynem” oraz „Wytępić całe to bydło”. Obie produkcje nie dotyczą kwestii problemu relacji Europa - Bałkany, ale odnoszą się do polityki kolonialnej, imperializmu, mechanizmów, które stoją za decyzjami europejskich monarchów, polityków oraz brutalnością wysyłanych na podboje innych krain europejczyków. Przedstawię poniżej te myśli, pytania i narrację, które pojawiły się w dokumentach, które uważam za adekwatne do zrozumienia tego, w czym tkwi problem, o którym autorka „Monologu dla Europy” pisze.

Strach jest uczuciem ponadczasowym i uniwersalnym. Im bardziej człowiek trzyma się życia, tym bardziej boi się, że go utraci oraz tym bardziej będzie walczyć, by go zachować. Nie dopuści do sytuacji, w której jego życie mogłoby być zagrożone. Największe europejskie monarchie oraz kościół katolicki za wszelką cenę starali się zachować czystość białej i chrześcijańskiej krwi. Począwszy od wypraw krzyżowych, które miały na celu przejęcie kontroli na szlakach handlowych obsługiwanych przez muzułmanów, po wyprawy do Indii, przez podbój Afryki i lądów obu Ameryk, ich celem było zdominowanie tych terenów, wyzyskiwanie podludzi zamieszkujących te tereny - czarnych, czerwonych, żółtych, Żydów, Muzułmanów. Stwarzano tam warunki, które były podwaliną dla ludobójstwa, a były nimi fanatyzm religijny, wyzysk, niewolnictwo, pogarda do obcych oraz podbój. Takie myślenie dawało pozwolenie przyjeźdnym, by zrobić wszystko, aby narzucić swoją władzę. Oczywiście nie mówiono o tym wprost w Europie. Te działania nazwano cywilizowaniem dzikich, działaniami misyjnymi. A kiedy napotymano opór wśród tubylczej ludności, stawiano siebie w roli ofiary. Przypomina mi to słowa Papieża Franciszka o tym, że Ukraina i Rosja powinny się przeprosić i sobie wybaczyć, jakby fakt, kto jest najeźdźcą, a kto

broni swojej ziemi, nie miał znaczenia. Zresztą - jego słowa są spuścizną polityki, jaką Watykan stosuje od wieków.

Historia kolonialnej polityki Europy to historia zawłaszczania ziemi i ciał. To czynienie sobie poddanej ziemi i ludzkich istnień. To historia handlu żywym towarem i nadania sobie prawa do dysponowania nim jak własnością. Skąd w europejczykach mógł pojawić się taki pomysł? Było to przekonanie o wyższości białego katolika nad resztą świata. Myśl, że mój bóg (piszę z małej litery, ponieważ mam na myśli ideę), moja kultura i rasa jest lepsza, dlatego mam prawo do odebrania cudzej ziemi i wolności człowieka. Do tego dochodziła przewaga siły fizycznej oraz posiadanie lepszej broni, dzięki której dziki człowiek nie miał szans na obronę swojej ziemi i ciała. Najeźdźca natomiast uległ kuszącej iluzji, że skoro ma przed sobą bezbronny ląd i bezbronych ludzi, jest predestynowany do podboju i przejęcia władzy.

Wiele europejskich miast, w państwach które należą do Unii Europejskiej, są zbudowane dzięki niewolniczej pracy milionów ludzi mieszkających w Afryce. Dowodem istnienia zbrodni na ludzkości jest europejska architektura. Na przykład Bruksela, stolica Unii, zbudowana jest dzięki pracy Kongijczyków na plantacjach kauczuku. Tym, którzy nie wykonywali pracy, obcinano ręce. Nie trzeba jednak cofać się do XIX w. i rządów Leopolda II, którego prywatną własnością stało się Kongo - państwo kilka razy większe do Belgii. Prezes szwajcarskiego koncernu Nestle stwierdził kilka lat temu, że woda nie jest prawem człowieka, tylko towarem. W związku z tym pozbawiło wioskę w Pakistanie wody, a ludzie, którzy nie mieli dostępu do źródła, korzystali z zanieczyszczonej wody i chorowali. Nestle korzysta również z niewolniczej pracy kilkuletnich (sic!) dzieci w Ghanie i Wybrzeżu Kości Słoniowej, skupując surowiec w bardzo niskiej

cenie i przyczyniając się do handlu dziećmi, które pracują na plantacjach kakaowca za darmo. Nestle wykupiło również koncesje na wydobywanie wody źródlanej zdatnej do picia w Republice Południowej Afryki. W kraju, w którym jego mieszkańcy nie mają dostępu do bieżącej wody, zdatnej do picia. Oczywiście Nestle pojawiło się w RPA, aby pomóc w rozwoju gospodarczym tego regionu. Wyszło jak zawsze. Mechanizm jest ten sam. Pod płaszczem pomocy, rozwoju, edukacji, zbawienia, politycy i korporacje kręcą swoje interesy i dzięki darmowej pracy gorzej wykształconych dorabiają się miliardowych zysków.

Pieniądze dają władze, a władza poczucie wyższości. Poczucie wyższości rodzi pogardę, a od tego krok od odczłowieczenia tych, nad którym władze się posiada. Nie ma tu miejsca na moralność czy empatię. Pragnienie kontroli nad życiem innych ludzi wypacza myślenie, sprowadza dominującego do roli drapieżnika. Sam staje się kimś w rodzaju anty-człowieka. Pochłania go własna ciemność - żądza władzy, pycha, duma, pogarda. To on tworzy historię, która jest powszechna, dzięki której w swoich oczach i kolejnych pokoleń jest niewinny. Tworzy w ten sposób usprawiedliwienie własnych czynów - szlachetne pobudki, moralne i etyczne powody zbrodni. A to, czego wytłumaczyć się nie da, do określenia czego nie ma właściwych słów, czego nawet kłamstwo nie zakryje - przemilcza. Historia jest zatem zbiorem przemilczeń, a za każdym przemilczeniem stoi ofiara. Tu pojawia się również problem odpowiedzialności artysty, jaką historię opowiada poprzez swoją twórczość. Które narracje powiela, na jakie tematy milczy i dlaczego. O czym opowiada, kogo słucha i komu oddaje przestrzeń do mówienia. Historia i sztuka są ze sobą nierozzerwalnie związane, a artysta poprzez swoją twórczość ma szansę dopowiedzieć to, co zostało pominięte w oficjalnej narracji. Tu rodzi się prawdziwa odpowiedzialność artysty wobec przeszłości,

teraźniejszości i przyszłości ludzkości. Odpowiedzialnością artysty jest zatem dekonstrukcja przemilczeń.

Za ideą odkrywania nowych lądów szedł ogromny kryzys demograficzny. W obu Amerykach wymordowano kilkadziesiąt milionów ludzi pierwotnie zamieszkujących te tereny. Chodziło oczywiście o złoto. Indianie pytali - „Co oni robią z tym złotem? Chyba je jedzą?”. Wszyscy w Europie wiedzieli o masowej rzezi, która się tam dokonywała. Kiedy skala zbrodni przerastała nawet Europejczyków, biały najeźdźca wpadł na kolejny pomysł - uwolnić tubylców, przywieźć zniewolonych czarnych z Afryki. W XVII i XVIII w. im więcej napływało niewolników do pracy, tym więcej oświeconych filozofów w Europie mówiło o człowieku. Oczywiście mieli na myśli białego mężczyznę. Wszyscy inni stanowili podkategorię człowieka, któremu trzeba odebrać wolność i autonomię, by mieć nad nimi pełną kontrolę i władzę. Tak cywilizowany biały świat wspierał i sponsorował ludobójstwo.

Kiedy w drugiej połowie XIX w. wynaleziono karabin i zaczęto produkować ze stali broń, po raz pierwszy użyto jej w Afryce, aby wypróbować na tamtejszej ludności nowy wynalazek. Wielki sukces - tysiące czarnych zabitych i tylko kilkudziesięciu białych stratnych w walkach. Afryka i Azja nie miały szans, ponieważ nie mieli dostępu do stali przemysłowej, by tworzyć własne uzbrojenie. Byli na przegranej pozycji ze swoją prymitywną bronią. Mam nieodparte wrażenie przyglądając się historii, że wynalezienie koncepcji boga ma na celu wyłącznie uspokojenie siebie, że istnieje sprawiedliwa moc, która chroni tych „dobrych”. Patrząc jednak uważniej na historię ludzkości, wydaje się, że ludzie od zawsze byli i są skazani na siebie nawzajem, a wygrywa nie lepszy, czy mądrzejszy, tylko silniejszy. Siła nie zawsze idzie w parze z moralnością. Przygotowując ten materiał poczułam, że nigdy nie chodziło o sprawiedliwość, tylko o zwycięstwo silniejszego.

Amunicja dum-dum, która była zakazana w państwach Europy ze względu na ogromne rany, które tworzyła w postrzelonym ciele, zarezerwowane były na dzikie zwierzęta oraz niebiałych w kolonizowanych państwach. Wszystko można było wykorzystać, jeśli celem był podbój dzikiego terenu. Takie działania nazywano zwycięstwem nauki nad barbarzyństwem. Do teraz na lekcjach historii powtarza się tę wersję.

Nazywanie to władza. To zdanie tłumaczy, dlaczego tak ważne jest opowiedzenie historii przez stronę, która zwyciężyła. To tworzy iluzję na temat humanitarnej strony podboju. Zrzucenie bomb na Hiroszimę i Nagasaki nie nazwano zbrodnią wojenną, ponieważ narrację tworzył ten, który zrzucił bomby. Do tego dochodzi przekonanie, że kto posiada przewagę militarną, ma również przewagę intelektualną i biologiczną. To stwarza podwaliny do usprawiedliwienia każdej przemocy. Łącznie z czystkami etnicznymi. Przez wieki Europejczycy właśnie tak myśleli. Wierzyli w to. Z ludobójstwa uczyniono warunek konieczny, by ewolucja była możliwa. Według teorii ewolucji rasy dzikie są skazane na wymarcie, ponieważ są słabsze, w związku z czym przyspieszenie tego procesu nie jest złe. W białych rękawiczkach walczone o przetrwanie, a walka ta była motywowana strachem o własne życie. W XIX w. narody podzielono na żywe - cywilizowane i umierające - dzikie. Silne są od tego, by zajmować obszary po słabszych. Dlatego nikogo nie dziwiły czystki. Przyspieszano proces, który był wpisany w prawo natury. Oczywiście to prawo zostało stworzone przez białego człowieka, nie Ziemię czy Życie.

Ludobójstwo nie pojawiło się i nie zniknęło wraz z nazizmem, słowo ludobójstwo powstało by nazwać zbrodnie przeciwko ludzkości, które w czasie II wojny światowej miały miejsce.

Ludobójstwo było działaniem, które towarzyszyło kolonizacji i polityce imperialistycznej europejskich mocarstw, a u jego podstaw również był rasizm. Imperializm miałby być wpisany w biologię silnych, którzy według praw natury mają przetrwać. Europejczycy do tego stopnia uwierzyli w tę myśl, że chcieli przysłużyć się naturze i przyspieszyć wymarcie słabszych ras. Pojawiały się głosy, aby zabić wszystkich pierwotnych mieszkańców Ameryki Północnej, aby nie dawali świadectwa swoim istnieniem zbrodni, której dokonano na ich bliskich.

Rewolucja przemysłowa w Stanach Zjednoczonych dokonała się dzięki niewolniczej pracy czarnych na plantacjach bawełny. Dzięki produktom ich darmowej pracy bogaciły się elity. Nic jednak, żaden produkt, nie przynosił tak dużych zysków, jak człowiek zdegradowany do roli towaru. Handel żywym towarem przynosił największy dochód, większy niż złoto, banki, kolej, przedsiębiorstwa, ziemia razem wzięte (sic!). Nic dziwnego, że tak długo Amerykanie borykali się z problemem niewolnictwa. Wartość sprzedanego niewolnika i jego darmowej pracy była najbardziej dochodowa w państwie. Niewolnicy byli nawet oddawani w zastaw pod kredyt. Tak duża mieli wartość, przy czym sami oczywiście nie czerpali żadnych profitów z tego, że są towarem w rękach białego.

Częstym usprawiedliwieniem dla własnej ignorancji jest brak wiedzy. Ale właściwie wszyscy wiedzieli - wykształceni, oświeceni, wierzący, bogaci, elity - wszyscy z „cywilizowanego świata” wiedzieli, jaką cenę płaci ludzkość za ekspansję europejskich mocarstw. Podejrzewam, że wiara w wyższość Europejczyka nad dzikimi i potrzeba „rozwoju” do dzisiaj jest wystarczającym usprawiedliwieniem dla tych zbrodni. Nie przypominam sobie, by na lekcjach historii dotyczących odkryć Kolumba, Magellana, Vespucciego i innych, mówiono

o ludobójstwie. Wspomina się o Indianach i niewolnictwie, ale bez moralnej oceny kolonializmu. Być może podbój i masowe czystki na tle etnicznym czy rasowym nie są tak istotne jak rozwój handlu, przemysłu i gospodarki niektórych państw. Nadal historię opowiada się z perspektywy zwycięzcy - dzięki odważnym Europejczykom odkryto nowe lądy. Praca niewolników w kontekście rozwoju i wzrostu? Nieistotne. Lubimy przypisywać sobie zasługi. Opłaca się milczeć.

Wraz z pojawieniem się białych na lądzie nowego świata, jak powiedział jeden z mieszkańców tamtych terenów, umarło marzenie narodu, które tam mieszkało. Czym było to marzenie? Marzeniem o wolności? O sprawiedliwości? O ziemi, która chroni swój lud? Marzeniem o bóstwach i przodkach, które wspierają żyjących? Ktoś, kto doświadczył takich przeżyć, nie może marzyć o dobrym świecie. Sama przygotowując ten materiał głęboko odczułam, jak wielką iluzją jest wiara w to, że istnieje dobro, sprawiedliwość czy siła, która chroni człowieka przed drugim człowiekiem. Historia jasno wskazuje, że w starciu z silniejszym, słabszy nie ma szans. I nie jest to kwestia praw natury. To kwestia prawa człowieka do wolnego wyboru - czy wykorzysta swoją siłę przeciwko drugiemu człowiekowi. Od wielu lat przeraża mnie, z jaką łatwością oddajemy odpowiedzialność za dokonywanie wyboru na boga, szatana czy naturę. Być może dlatego, że łatwiej jest wówczas podjąć decyzję, o której wiemy, że jest niemoralna. Pytamy, jak bóg mógł na coś pozwolić. Ja bym odwróciła pytanie i zapytała, jak człowiek może pozwalać sobie na budowanie obozów pracy, przemoc wobec słabszego, poczucie wyższości wobec kogokolwiek, czy usprawiedliwianie własnej pogardy. Wybory są po naszej stronie, a nie boga. To jest wolność, którą otrzymaliśmy przychodząc na świat. I naszą odpowiedzialnością jest, jak z niej korzystamy. Możemy zabić marzenia ludzi o sprawiedliwości, dobru, miłości, bo jesteśmy wolni. Możemy

również być ofiarą kogoś, kto zabija marzenia w nas. Nikt nas przed tym nie obroni. Jako ludzie jesteśmy skazani na siebie i naszą wolność, co uważam za największe niebezpieczeństwo z jakim trzeba się mierzyć każdego dnia.¹¹⁶

W filmie „Nie jestem twoim murzynem” przywołane zostało pytanie - dlaczego czarni się nie uśmiechają, zadawane w czasach, gdy nie mieli tych samych praw w swoim kraju co biali. USA jest ich krajem. Należy do nich tak samo, jak do białych. Pada również zdanie, że przemoc odcina ofiarę od poczucia rzeczywistości. Z drugiej strony, czy można być obecnym w ciele, czasie, gdy przemoc jest codziennością? Jaki siłacz dałby radę nie uciekać od tego, co się wokół niego dzieje, gdy przemoc jest wpisana w jego życie? Robią to wszyscy - również ci którzy przemoc stosują. Uciekają na wiele sposobów - w apatię, ignorancję, nazywanie ofiary kimś gorszym, nie-człowiekiem. Segregacja sama w sobie jest przemocą, ponieważ u jej podstaw jest przekłamanie, że istnieją ludzie lepsi i gorsi. Biali w walce o utrzymanie swojej pozycji kierują się lękiem. Lęk o utratę władzy, kontroli przeradza się w nienawiść i jeszcze większą chęć podporządkowania sobie tego, kto zagraża. A po stronie osób, które są zagrożeniem, leży ta sama nienawiść, ale podszyta gniewem. Gniew jest paliwem do działania i zmiany. Tego obawiają się oprawcy. Buntu i wyzwolenia ofiary. Dokładnie ten sam mechanizm pojawia się w „Monologu dla Europy”. Europa rozpada się, ponieważ jej skrywany lęk pod maską cynizmu i pewności, nie jest w stanie już niczym zakryć - żadną ideologią, teorią, słowem, pudrem, manipulacją. W trakcie mówienia dopada ją lęk, który jest urzeczywistniony. Jej rozpad dokonuje się ponieważ dokonało się to, czego tak się bała. Z czym walczyła. Przez co zniewalała, mordowała, wyzyskiwała. Świat

¹¹⁶ *Wytepić cale to bydło*, R. Peck, USA 2021

powiedział amen. I żadna siła nie przerwie już tego cyklu zmiany. Nieuchronnego końca. Pozostaje milczenie.

Każda ofiara jest dowodem przeciwko zwycięzcy. Zwłoki wymordowanych w końcu zaczynają mówić i nie przestaną dopóki nie nastąpi konieczna zmiana. Wszystko, co zbudowane jest na kłamstwie i przemocy, musi rozbić się o rzeczywistość. Ofiara zawsze idzie w parze z katem, dobro ze złem, prawda z kłamstwem. To wszystko zawiera się w Życiu. Nie można wierzyć w ideały, jeśli rzeczywistość pokazuje dowody na ich fałsz. Nie można wierzyć w moralną stronę kolonializmu, jeśli znamy jej prawdziwą twarz. Nie można wierzyć w humanitarne formy czystek etnicznych, jeśli patrzymy na wszystkich ludzi jak na równych sobie. Jeśli wierzymy, że każdy człowiek ma prawo do autonomii ciała, wolności, zdrowia, miłości, sprawiedliwości, nie możemy wyłączać z tych praw niektórych ras, wyznawców religii, płci, a każdą próbę łamania tych zasad uznajemy za formę ucisku i przemocy. Jej ofiary odczuwają bunt i pasję, by się wyzwolić, czego oprawca nigdy nie będzie w stanie pojąć. W jego wyobrażeniu okruciny dobroci, które rzuca swoim ofiarom, powinny w zupełności im wystarczyć. Bunt i dążenie do wyzwolenia traktują jako brak wdzięczności. Dlatego czarni się nie uśmiechali. Nie mieli za co być wdzięczni. Kto jest w tym układzie bardziej szalony? Czy nie wyzyskiwacz, który wierzy w swoją wyższość, karmiący się swoją wielkością, odczuwający pod skórą permanentny lęk, że jego tajemnica kiedyś wyjdzie na jaw? Prawdę o nim mają do wypowiedzenia ofiary. I muszą ją opowiedzieć światu, by historia się dopełniła. Prawda jest wyzwalająca. Tylko prawda prowadzi do zmiany.

Historia nie jest przeszłością. Jest teraźniejszością, ponieważ funkcjonuje w naszych umysłach jako prawda na temat nas samych. Jeżeli wspieramy funkcjonowanie historii, w której nie ma

miejsca dla ofiar, stajemy się potomkami zabójców. Wspieramy ich działania poprzez własne milczenie i ignorancję. Jesteśmy ślepi na mechanizmy, które kierują naszym życiem i myśleniem. Historia ma wpływ na każdego z nas. Nie można żyć obok niej. Powtarzanie kłamstw jest przyzwoleniem, by kierować się przekonaniem, które rodzą lub usprawiedliwiają przemoc. Wracam do odpowiedzialności. Jesteśmy odpowiedzialni za słowa. Za pytania, które stawiamy i odpowiedzi, których udzielamy.

Na końcu filmu padają pytania: Po co Amerykaninowi (choć śmiało można powiedzieć - światu) był czarnuch? Po co go stworzył? Do czego było mu potrzebne wyobrażenie o czarnuchu? Autor filmu „Nie jestem twoim murzynem” uważa, że tylko odpowiedzi na powyższe pytania są w stanie skonfrontować człowieka z prawdą na swój temat, z własnym strachem o przetrwanie, z własną słabością, wewnętrzną pustką i brakami.¹¹⁷

Niezwykłe dla mnie jest odkrycie, jak narracja dokumentów, którą powyżej przytoczyłam, pokrywa się z dynamiką monologu i rozpadem Europy. Zauważyłam tu pewien uniwersalny mechanizm, który pojawia się, gdy przemoc zatacza krąg i ustępuje prawdzie. Wydaje się, że proces rozpadu czegoś z natury fałszywego jest nieunikniony, co daje jakiś rodzaj nadziei, że sprawiedliwość zawiera się jednak w naturze Życia, a nie jak wcześniej wierzyłam - w człowieku, jego działaniu i życzeniowym myśleniu.

Zakończenie

Gdybym miała odpowiedzieć na pytanie, dlaczego poruszyłam temat budowania roli na podstawie materiałów dokumentalnych w niniejszej pracy, odpowiedź zawiera się w moim poczuciu sensu

¹¹⁷ *Nie jestem twoim murzynem*, R. Peck, USA/Francja/Belgia/Szwajcaria 2017

wykonywania zawodu aktora. To, co od zawsze fascynowało mnie w aktorstwie, to ludzki wymiar zawarty w każdej roli i historii, którą opowiada sztuka. Możliwość spotkania się z własnym człowieczeństwem, dzięki odgrywanym postaciom i ich życiu. Uważam, że będąc aktorką, moim obowiązkiem jest znaleźć taki sens w twórczości, który jest dla mnie karmiący i ważny. Czy dla innego aktora moje poczucie sensu będzie istotne? Pewnie nie, ale nie tym się zajmuję.

Mam wrażenie, że niniejsza praca opisuje proces, który przeszłam w ciągu ostatnich 12 lat, odkąd dostałam się na studia aktorskie. Od momentu, gdy poruszałam się głównie w świecie własnych wyobrażeń i fałszywych przekonań na swój temat, świata i ludzi, przez trwanie rok po roku tego wszystkiego na rzecz własnej nagości i bezbronności. Może podobnie jak w „Monologu dla Europy” przyszedł czas na milczenie. Po to, by dokonała się konieczna zmiana. Mam wrażenie, że w ciągu ostatnich 12 lat nie tylko zmieniały się role i moje podejście do ich budowania, ale przede wszystkim ja sama. I podobnie jak Europa - która w moim odczuciu kończy pewien bardzo ważny etap w moim życiu - mam potrzebę zamilknąć po to, by dać przestrzeń na nowe słowa, które zbudują nowe światy.

Gdybym miała powiedzieć, co daje mi metoda pracy, którą opisuję w niniejszej rozprawie, to dotykanie wymiaru ludzkiego w rzeczywistości zdarzeń, czasu i ludzi. To dotykanie czegoś, co jest uniwersalne w człowieku niezależnie od tego, w jakim punkcie historii się znajduje. To dotykanie w sobie przestrzeni, które dotychczas były niewidoczne i otwieranie się na to, co wnosi ze sobą historia budowanej postaci. Każda, którą tutaj przytoczyłam - Karolina, Vicky, Bronka i Europa - pozwoliły mi zobaczyć w sobie nieznane twarze, których wcześniej nie widziałam, nie czułam, może delikatnie przeczuwałam.

Obecnie pracuję nad projektem, w którym przyglądam się biografiom artystek, mających na mnie bardzo duży wpływ. Historie ich życia, wyborów, myślenia są lustrem dla mojego życia, wyborów i myślenia. Gdybym miała szansę zagrać którąś z nich, z pewnością chciałabym wiedzieć o nich wszystko. "Kwestie zapisane na papierze" nie są dla mnie wystarczające, nie sycą mojej ciekawości. Jako artystka daję sobie prawo do tego, by karmić siebie tym, co realnie oddziałuje na moją duszę, ciało i umysł. I jest to dokładnie to, co opisałam w niniejszej pracy. Nawet jeśli ktoś uzna, że nie ma to znaczenia lub przełożenia na „efekt” zbudowanej roli - być może będzie mieć rację, ale nie o efekt tutaj chodzi.

Mam wrażenie, że w tym, czym najbardziej lubię się zajmować - dociekaniu, szukaniu znaczeń, przyczyn i skutków - chodzi o zaspokojenie moich potrzeb. Czy to egoizm? Być może. Nad efektem końcowym zagranej roli nie mam żadnej kontroli. I nie mnie należy oceniać ten „efekt”. W swojej pracy lubię wzbudzać w sobie ciekawość i pasję i nasycać się owocami własnych poszukiwań. Wiem, że nie zejdem z tej drogi, ponieważ kroczę nią od dawna, fascynując się tematami, które zgłębiam. Tematy się zmieniają, potrzeba dociekliwości nie znika. Wiem, że moje obsesje rodzą się głównie z konieczności zrozumienia - zjawisk, mechanizmów działania psychiki człowieka, Życia w ogóle. Odpowiedzi szukam w różnych dziedzinach nauki i sztuki. Dochodzę do własnych wniosków obserwując Życie, świat i ludzi. Obserwując siebie.

Gdybym miała podsumować cztery lata doktoratu w Szkole Filmowej w Łodzi, one również domknęły to, co zapoczątkowałam na studiach magisterskich - moje podejście do pracy. Obserwując pedagogów na zajęciach, na których asystowałam oraz studentów pracujących nad scenami, doszłam do wniosku, że na studiach

magisterskich pracowałam dokładnie tak, jak tego pragnę i wróciłam do tego dopiero pod koniec studiów doktoranckich. Cała reszta to udawanie, dostosowywanie się do ludzi, warunków, zarabiania pieniędzy. Niewiele warte działania, pozbawione moich prawdziwych potrzeb. Ostatnie dwa lata doktoratu uzmysłowiły mi również, dlaczego chciałam wrócić na uczelnię - tylko tam w ciągu ostatnich 12 lat doświadczałam poczucia pełni w tym co robię. Dlaczego tak trudno jest mi to odnaleźć w zawodzie? Nie wiem, może kiedyś znajdę odpowiedź na to pytanie. Czuję jednak, że w ciągu ostatnich dwóch lat pewna zmiana się we mnie dokonała i może szybciej niż myślę, przyniesie owoce. Ostatnio przyszły do mnie trzy słowa - zaufanie do siebie. Być może to straciłam zostając aktorką i być może jako człowiek nie mogłam pogodzić się z utratą tego poczucia. Największą wartością skończenia doktoratu jest przypomnienie sobie tego, co faktycznie jest dla mnie ważne, istotne, wartościowe w aktorstwie. Mam nadzieję, że nie zapomnę o tym tak szybko.

Nie wiem czy byłabym aktorką, gdyby nie możliwość pracy, jaką tutaj opisałam. Myślę, że gdybym ograniczyła swoje działania do nauki kwestii na pamięć, prób, wchodzenia na scenę, by wykonać zadanie, castingów i zabiegania o pracę, rzuciłabym ten zawód od razu, gdy po raz pierwszy pojawiła się we mnie taka myśl, jeszcze w trakcie studiów. Dlaczego? Bo ograniczanie się do tego jest dla mnie niewystarczające. Pamiętam, że gdy skończyłam szkołę, zapytałam siebie: „I co. To wszystko? To już?”.

Jestem osobą, która uwielbia zdobywać i poznawać nowe - czymkolwiek by to nie było. Uczyć się będąc ciągle w rozwoju, który mam nadzieję, nigdy się nie zakończy. Tym dla mnie jest aktorstwo. To rzucanie się na drogę nieznaną, krętą, czasami nieprzyjemną, ale zawsze bliską natury człowieka. To droga do siebie - do tego kim się jest naprawdę, nie na pokaz dla otoczenia,

ale w swoim intymnym wewnętrznym świecie, do którego tylko my mamy dostęp. Aktorstwo to dla mnie odkrywanie w sobie światów tak realnych, że drugi człowiek wierzy w ich prawdopodobieństwo. Aktorstwo jest dla mnie umiejętnością poznawanie siebie w odbiciu innych ludzi - ich historiach, przekonaniach, wierzeniach, subiektywnych prawdach. Gdyby nie możliwość poznawania cudzych istnień, byłabym bardzo uboga.

Aktorstwo jest dla mnie sztuką najbardziej ludzką z możliwych. W tym zawodzie poznaję wiele wymiarów człowieczeństwa, a dzięki temu mogę odkrywać te wymiary w sobie. Wracając do Mameta - „są tylko kwestie zapisane na papierze” - dla mnie jednak istota pracy aktora odbywa się poza tekstem, wypływa z tego, jakim się jest człowiekiem. W moim odczuciu nie da się oderwać tego, kim się jest w życiu, od tego, kim się jest w pracy. Wnosimy do zawodu siebie. Jeśli brakuje nam empatii i wrażliwości lub ciekawości, by zrozumieć innego człowieka, jego mały światek, moim zdaniem sztuka aktorska zatracą swój głęboki sens - ukazanie tego świata publice.

Jedynym właściwym drogowskazem dla mnie jest moje wewnętrzne poczucie prawdy. Nigdy od siebie nie ucieknę. Choćbym nie wiem jak chciała udawać kogoś, kim nie jestem, moja natura i prawda mnie dopada. Mogę się im tylko poddać. Uczę się odpuszczać walkę z samą sobą. Dla sztuki aktorskiej kłamanie to zabójstwo, z drugiej strony mam wrażenie, że łatwiej i bezpieczniej mu ulec. Jedyną obroną przed kłamstwem jest trzymanie się swojej wewnętrznej prawdy. To wszystko co można zrobić, by obronić swoje człowieczeństwo przed zepsuciem.

Aktorstwo jest dla mnie o Życiu, o byciu, o istocie człowieka. Co to znaczy? Zawsze chodzi o przedstawienie prawdy, nawet jeśli opowiada się ją poprzez kłamanie. Kłamstwo wskazuje tylko, gdzie

znajduje się prawda. Jeżeli nie sięgam do własnej prawdy, jak mogę widzieć ją w innych ludziach i ich opowieściach? Jeśli kłamstwo uznaję za prawdę, zatrzymuję się na poziomie iluzji - tego jak powinno być, na poziomie wierzeń i wyobrażeń. Co jest pod tym wszystkim?

Aktorstwo jest dla mnie poszukiwaniem prawdy i przedstawianiem jej widzowi. Prawdy o mnie. O Tobie. O nas wszystkich. Prawda zahacza o człowieka, zmusza do zatrzymania się, refleksji nad sobą, swoim życiem, relacjami. Czy można zobaczyć swoje prawdziwe oblicze w krzywym zwierciadle? Moim zdaniem nie. Wiara w kłamstwa zakrzywia realne odbicie, dlatego wystrzegam się tego, jak tylko potrafię i chronię przed ludźmi, którzy wolą wierzyć, że zaburzony obraz jest tym właściwym.

Pracując nad rolą szukam prawdy w sobie, w ludziach, w historii, relacjach, naukach, sztuce. By nie zostać na poziomie wierzeń, iluzji i wyobrażeń. Tak, sztuka powstaje, kiedy do rzeczywistości doda się nowy element - perspektywę twórcy. Dla mnie moja prawda wewnętrzna jest tym, co pragnę dodać do rzeczywistości, a aktorstwo jest narzędziem, dzięki któremu mogę to zrobić. Do tego potrzebuję wierności i lojalności wobec obranej przez siebie drogi oraz nadziei, że to, co wnoszę do świata, jest jakąś wartością.

Bibliografia

Literatura

Abrasowicz G., Lechmann M., *Obudź mnie, gdy to się skończy. Wybór nowych dramatów z Bośni i Hercegowiny*, tłum. G. Abrasowicz, M. Lechmann, Drukarnia Cyfrowa Tłustym Drukiem, Łódź 2020

Depresja, w: *Ja, My, Oni, Poradnik psychologiczny Polityki, Tom 7*, Wydanie Specjalne 3/2011, Indeks 381-005

Foer J. S., *Zjadanie zwierząt*, tłum. D. Dymińska, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2019

Hagen U., Frankel H., *Szacunek dla aktorstwa*, tłum. I. Libucha, M. Orski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2015

Kłosowska T., *Perłowy ród. Pustka to rzeczywistość wypełniona możliwościami*, archiwum prywatne, Nowe Brynki 2011

Krishnamurti J., *Prawda jest krainą bez dróg*, 1980 [w:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Jiddu_Krishnamurti#cite_ref-79 [26.07.2022]

Księga Judyty 13, 6-10 [w:] *Biblia Tysiąclecia Online*, tłum. Ks. S. Grzybek, Wyd. Pallottinum, Poznań 2003, <https://biblia.deon.pl/index.php> [26.07.2022]

Lichy D., *Praca nad rolą w spektaklu dyplomowym „Marat/Sade” w reż. Rudolfa Ziolo*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2015

Meisner S., Longwell D., *Sanford Meisner on Acting*, Wyd. Random House, New York 1987

Mamet D., *Prawda i fałsz*, tłum. T. Szafranski, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2014

Oleśkiewicz J., *Znalezione w... laptopie. Wspomnienia Mojego Taty*, archiwum prywatne, Szczecin 2016

Shearing J., *Anioł Morderstwa: Marja - Karolina de Corday d'Armont, Jan - Paweł Marat, Jan - Adam Lux. Studium o trzech uczniach Jana - Jakuba Rousseau*, tłum. I. Pannenkowa, Wyd. Ultima Thule, 1937

Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą. Praca nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010

Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą. Praca nad sobą i swoją techniką wykonawczą*, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010

Stanisławski K., *Praca aktora nad rolą*, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2011

Tokarczuk O., *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Wyd. Literackie, Kraków 2009

Weiss P., *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawiona przez zespół aktorski przytułku Charentom pod kierownictwem pana de Sada*, tłum. A. Wirth, Wyd. Narodowe, 1965, w: Dialog nr 1 (105)/1965

Filmografia

Grizzly Man, reż. W. Herzog, USA 2005

Happy go Lucky, reż. M. Leigh, Wielka Brytania 2008

Joanna d'Arc, L. Besson, Francja 2000

Nadzy, reż. M. Leigh, Wielka Brytania, 1993

Nie jestem twoim murzynem, R. Peck, USA/Francja/Belgia/Szwajcaria 2017

Prześladowanie i zabójstwo Jean-Paula Marata w wykonaniu pensjonariuszy zakładu dla obłąkanych w Charenton w reżyserii Markiza de Sade, reż. Peter Brook, Londyn 1967

Sekrety i kłamstwa, reż. M. Leigh, Wielka Brytania/Francja, 1997

Wszystko albo nic, reż. M. Leigh, Francja/Wielka Brytania, 2003

Wytepić całe to bydło, R. Peck, USA 2021

Spis ilustracji

Il. 1: J. J. Hauer, *Portrait of Marie Anne Charlotte Corday*, 1793;

źródło:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Corday.PNG

Il. 2: P. J. Aimé Baudry, *Charlotte Corday*, 1860; źródło:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Charlotte_Corday.jpg

Il. 3: J. J. Weerts's, *L'Assassinat de Marat*, 1880; źródło:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27Assassinat_de_Marat.jpg

Il. 4: Ch. L. Muller, *Charlotte Corday en prison*, 1768; źródło:

<https://www.bridgemanimages.com/en/stefano-bianchetti/charlotte-corday-in-prison-by-charles-louis-lucien-muller-private-collection/engraving/asset/5033160>

Il. 5: A. Gentileshi, *Judyta i Holofernes*, 1614; źródło:

http://www.historiasztuki.com.pl/strony/000-52-OLD_MASTERS.html

Il. 6: R. Ziolo, *Marat/Sade*, 2014; źródło:

<http://www.teatrstudyjny.lodz.pl/maratsade-w-studyjnym-juz-w-sobote/>

Il. 7: R. Ziolo, *Marat/Sade*, 2014; źródło:

<http://lodz.gazeta.pl/lodz/51,35153,15506510.html?i=2>

Il. 8: R. Ziolo, *Marat/Sade*, 2014; źródło:

<http://www.teatrstudyjny.lodz.pl/maratsade-w-studyjnym-juz-w-sobote/>

Il. 9: R. Ziolo, *Marat/Sade*, 2014; źródło:

<http://www.teatrstudyjny.lodz.pl/maratsade-w-studyjnym-juz-w-sobote/>

Il. 10: R. Ziolo, *Marat/Sade*, 2014; źródło:

<http://www.teatrstudyjny.lodz.pl/maratsade-w-studyjnym-juz-w-sobote/>

Il. 11: R. Ziolo, *Marat/Sade*, 2014; źródło:

<http://lodz.gazeta.pl/lodz/51,35153,15506510.html?i=2>

Il. 12: R. Ziolo, *Marat/Sade*, 2014; źródło:

<http://www.teatrstudyjny.lodz.pl/maratsade-w-studyjnym-juz-w-sobote/>

Il. 13: R. Ziolo, *Marat/Sade*, 2014; źródło:

<http://www.teatrstudyjny.lodz.pl/maratsade-w-studyjnym-juz-w-sobote/>

Il. 14: R. Ziolo, *Marat/Sade*, 2014; źródło:

<http://www.teatrstudyjny.lodz.pl/maratsade-w-studyjnym-juz-w-sobote/>

Il. 15: R. Ziolo, *Marat/Sade*, 2014; źródło:

<http://www.teatrstudyjny.lodz.pl/maratsade-w-studyjnym-juz-w-sobote/>

Il. 16: M. Wierzchowski, *Kansas*, 2015, program teatralny; źródło:

<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/kansas-ad-astra-per-aspera.html>

Il. 17: D. Lichy, „Dom w Andover”, 2015, archiwum prywatne

Il. 18: Rejestracja wizyty w Kundelkowisku, archiwum prywatne

Il. 19: M. Wierzchowski, *Kansas*, 2015, fot. Wojciech Szabelski; źródło:

<https://teatr.torun.pl/spektakle/kansas/>

Il. 20: M. Wierzchowski, *Kansas*, 2015, fot. Wojciech Szabelski; źródło:

<https://teatr.torun.pl/spektakle/kansas/>

Il. 21: M. Wierzchowski, *Kansas*, 2015, fot. Wojciech Szabelski; źródło:

<https://teatr.torun.pl/spektakle/kansas/>

Il. 22: Rodzina Borowskich; źródło: Archiwum rodzinne

Il. 23: Bronisława Borowska; źródło: Archiwum IPN w Łodzi

Il. 24: Bronisława Borowska; źródło: Archiwum IPN w Łodzi

Il. 25: Czesław Stachura; źródło: Archiwum IPN w Łodzi

Il. 26: Helena Borowska; źródło: Archiwum IPN w Łodzi

Il. 27: Bronisława Borowska; źródło: Archiwum rodzinne

Il. 28: Stanisława i Stefan Borowscy; źródło: Archiwum rodzinne

- Il. 29: Stanisława i Stefan Borowscy z dziećmi: Kazimierzem i Bronisławą; źródło: Archiwum rodzinne
- Il. 30: Stanisława i Stefan Borowscy z wnukiem; źródło: Archiwum rodzinne
- Il. 31: Stanisława i Helena Borowskie z przyjacielem Wiktorem; źródło: Archiwum rodzinne
- Il. 32: Zofia Borowska; źródło: Archiwum rodzinne
- Il. 33: Stanisława Borowska; źródło: Archiwum rodzinne
- Il. 34: Rodzeństwo Borowskich: Helena, Jan, Kazimierz, Zofia, Stanisława, Bronisława; źródło: Archiwum rodzinne
- Il. 35: J. Orłowski, *Monolog dla Europy*, 2020, fot. Greg Noo-Wak; źródło: archiwum prywatne
- Il. 36: J. Orłowski, *Monolog dla Europy*, 2020, fot. Greg Noo-Wak; źródło: archiwum prywatne
- Il. 37 J. Orłowski, *Monolog dla Europy*, 2020, fot. Greg Noo-Wak; źródło: archiwum prywatne