

Technika aktorska
MICHAIŁA CZECHOWA
w historii, teorii i praktyce.
VADEMECUM

REDAKCJA NAUKOWA
Karol Suszczyński

TEŁUMACZENIA
Maryla Chaustowicz (z języka rosyjskiego)
Paweł Lipszyc (z języka angielskiego)

RECENZENT
dr hab. Beata Gućalska, prof. Akademii Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

KOREKTA
Marzena Dobosz

OPRACOWANIE GRAFICZNE, REDAKCJA TECHNICZNA
Bogdan Suprun

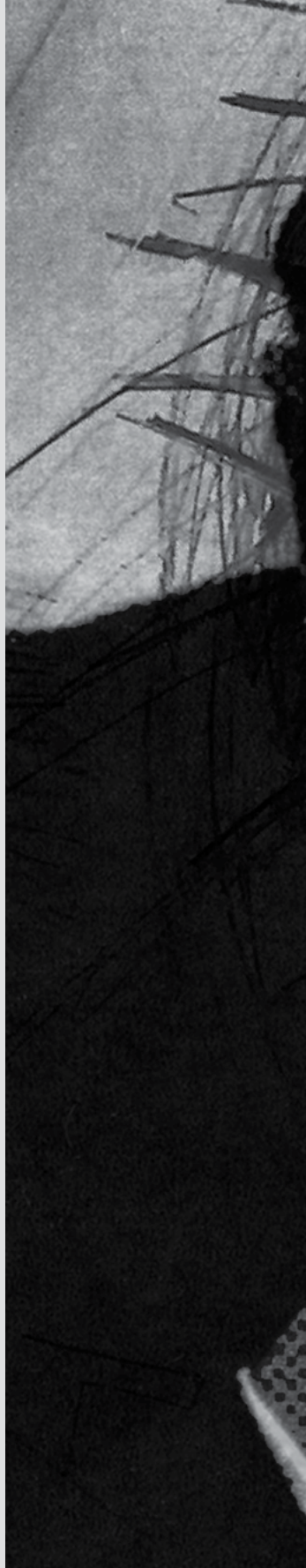
NA OKŁADCE
Michaił Czechow (zdjęcie w domenie publicznej)
oraz fragment jego książki zatytułowanej
О технике актера

© Copyright by Karol Suszczyński, 2019
© Copyright by individual authors, 2019
© Copyright by the publisher, 2019
All rights reserved

WYDAWCA
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza
w Warszawie, Filia w Białymstoku
ul. Henryka Sienkiewicza 14
15-092 Białystok
<https://atb.edu.pl>

BIAŁYSTOK 2019
Wydanie pierwsze

ISBN 978-83-88358-09-8
ISBN 978-83-88358-11-1 (e-book)



Любим, ищущего нового в искусстве, приходится прежде всего сталкиваться с эти мнениями и, не узнавая самой системы, узна суждение о ней от лиц, не способных к во приятию свежих и новых течений. В резул тате — печальное явление: в рядах «врагов с стемы» оказываются люди талантливые, си нные, могущие работать, но поработенн чужим мнением и враждующие против то о чем не имеют ни ясного представлени ни собственного мнения. Вот этих имен людей я и хочу предостеречь от наскоро с ставленных и преждевременных сужден о том, что они вправе узнать из первых р. Всякий может отказаться от того, что про лагает Станиславский в своей «системе», зачем предоставлять свое право другим.

Итак, что же такое Technika? Что р вого дает она художнику?

Представьте себе, да, да, да, да, худо ники всех времен, мастеров, актеры, художники, жившие в совершенно разл ных условиях, при совершенно различн взглядах, окруженные различной средо предстали бы друг другу, и, пожалуй бы обмениваться впечатлениями прожит жизни. Очень возможно, что они смог бы стовориться и понять один другого в чем, кроме одного только... Это одно, п нятное всем, что они не сумеют пережит

VADEMECUM

Spis treści

Wstęp	5
-------------	---

● **W historii**

JOERG ANDREES	
„Na czym polega istota techniki Michaiła Czechowa?” Relacja aktor- -postać i spotkanie Czechowa ze Stanisławskim w Berlinie w 1928 roku.	15
KATARZYNA OSIŃSKA	
Michaił Czechow w pracy nad rolą Don Kichota.....	25
JULIA ROGUSKA	
W kręgu inspiracji antropozoficznych. Michaił Czechow w spektaklu <i>Przebudzenie pałacu</i>	39
SILVIJA RADZOBÉ	
Praca aktorska i reżyserska Michaiła Czechowa w Rydze	47
GYTIS PADEGIMAS	
Rozwój metody twórczej Michaiła Czechowa podczas jego pracy na Litwie	59
BERNARDA ANNA BIELENIA	
Michaił Czechow a film	73

● ● **W teorii**

JOBST LANGHANS	
O życiu, duchu i wolności. Rozważania na temat źródeł oraz tła dzieła Michaiła Czechowa.....	91
JOANNA MAJEWSKA	
Lalka bez oczu. Duchowe poszukiwania Michaiła Czechowa wobec antropozofii Rudolfa Steinera	101

KRZYSZTOF MROWCEWICZ	
Nieciekawa historia - Czechow spotyka Czechowa.....	117
JAROSŁAW GAJEWSKI	
Michaił Czechow, czyli miłość.....	135

● ● ● **W praktyce**

SARAH PURCELL	
Miłość w naszym zawodzie	149
SINÉAD RUSHE	
Polifoniczna struktura dramatu <i>Noc tuż przed lasami</i> Bernarda-Marie Koltèsa. Odkrywanie Czechowowskiego poczucia formy	159
JACEK MALINOWSKI	
„Aktywne oczekiwanie” jako metoda pracy nad spektaklem	177
ARTUR DWULIT	
Możliwości wykorzystania metody Michaiła Czechowa w kształceniu lalkarzy	189
IRINA LAPPO	
Teoria Michaiła Czechowa w praktyce teatru lalkowego Igora Kazakowa	205
Zapiski z paneli.....	223
Noty o autorach.....	231
Streszczenia	235
Abstracts	241
Резюме	247
Indeks osób	252

WSTĘP

Niebawem minie ćwierć wieku od pierwszego polskiego wydania podręcznika sztuki aktorskiej Michaiła Czechowa, zatytułowanego *O technice aktora*¹. Można by sądzić, że pojawienie się tej publikacji – brakującej przecież latami na półkach bibliotek uczelni artystycznych oraz uczelni naukowych zajmujących się teatrem, jego historią i teorią – wywoła lawinę badań i poszukiwań, artykułów i tekstów naukowych, w końcu też konferencji i sympozjów. Tak się jednak nie stało. Czechow, poza zainteresowaniem niektórych pedagogów kształcących przyszłych artystów scen polskich w Krakowie, Warszawie czy Łodzi, pozostał w cieniu swojego, jak sam go nazywał, mistrza – Konstantina Stanisławskiego. A przecież jego technika od lat święciła już triumfy nie tylko w Stanach Zjednoczonych, gdzie otworzyła drogę do najważniejszej nagrody filmowej wielu aktorom i aktorkom Hollywood, lecz także w Niemczech czy Wielkiej Brytanii.

W kolejnych latach niewiele się zmieniło. Czechow co prawda pojawiał się sporadycznie jako bohater artykułów pism branżowych, takich jak „Teatr”, „Dialog” czy „Pamiętnik Teatralny”, i choć trzeba docenić starania autorów, to wciąż nie było i nie ma w naszym kraju szeroko zakrojonych badań poświęconych życiorysowi i dorobkowi jednego z najwybitniejszych twórców teatralnych XX wieku. To zaskakujące, że postać, która w światowej literaturze naukowej ma tak wiele opracowań czy analiz, zarówno w monografiach pojedynczych autorów, jak i publikacjach zbiorczych, u nas jest tak słabo rozpoznana.

¹ M.A. Czechow, *O technice aktora*, oprac. M. Sołek, Kraków 1995.

Mało kto ma świadomość, że poza wspomnianą na wstępie, kilkakrotnie wznawianą książką w opracowaniu Marka Sołka istnieje też w Polsce tłumaczenie *Drogi aktora*² – autobiografii Michaiła Czechowa, napisanej jeszcze w języku rosyjskim i wydanej po raz pierwszy w 1928 roku w Leningradzie, tuż przed emigracją artysty z kraju. Przekładu dokonał reżyser, aktor i pedagog teatralny związany z Warszawą i Łodzią, Karol Borowski, a kopia maszynopisu zdeponowana jest w Bibliotece Głównej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Tekst nie został opatrzony ani datą, ani miejscem wydania, ale wiadomo, że powstał nie później niż w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku.

Dopiero druga dekada XXI wieku przyniosła pierwsze polskie obszerne opracowanie, które rzuca jasne światło na twórcze działania rosyjskiego artysty teatru. To monografia Julii Roguskiej zatytułowana *Michaił Czechow. Poszukiwania, inspiracje, eksperymenty*³. Na tle wyrażnie zarysowanej biografii aktora i pedagoga autorka prezentuje w niej kolejne działania (zarówno sukcesy, jak i porażki), które składają się na całłościowy dorobek twórczy Czechowa. Uwagę poświęca m.in. trudnemu dzieciństwu artysty, doświadczeniom, które zdobywał w Moskiewskim Teatrze Artystycznym (MChT), pracy w Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym Drugim (MChAT-Drugi), różnym realizacjom filmowym (zarówno w Rosji, jak i za granicą), kolejnym podróżom po krajach europejskich, w końcu działaniom, które podejmował po przybyciu do Stanów Zjednoczonych (wpierw w Nowym Jorku, następnie w Hollywood) przerwanych przez śmierć aktora w 1955 roku. Osobny rozdział poświęca duchowym poszukiwaniom artysty, zwłaszcza jego zainteresowaniu antropozofią Rudolfa Steinera i konsekwencjom, jakie ów światopogląd miał dla kształtowania się jego koncepcji gry

² M. Czechow, *Droga aktora*, tłum. K. Borowski, maszynopis przechowywany w Bibliotece Głównej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, sygn.: A.1912, M.1718 i M.32524.

³ J. Roguska, *Michaił Czechow. Poszukiwania, inspiracje, eksperymenty*, Warszawa 2017.

aktorskiej. Dokonuje także analizy techniki Czechowa w kontekście niektórych premier i doświadczeń współpracy z różnymi, ważnymi dla twórcy, osobami. To niewątpliwie bardzo potrzebna publikacja, która wypełnia lukę wieloletnich zaległości w badaniach nad Czechowem.

Oczywiście byli też inni autorzy, którzy próbowali – i to nie jednokrotnie – przybliżyć polskiemu czytelnikowi postać rosyjskiego artysty. W tym miejscu trzeba wymienić reżysera, teatrologa i nauczyciela techniki Czechowa Mariusza Orskiego. Jego wypowiedzi drukowano w „Teatrze”, „Dialogu” czy „Notatniku Teatralnym” na przestrzeni kilkadziesięciu lat⁴. Ważne są także prace badaczki teatru rosyjskiego, Katarzyny Osińskiej – osoba Michaiła Czechowa pojawia się w nich regularnie w kontekście różnych zjawisk teatralnych na Wschodzie w początku XX wieku⁵. Osobny rozdział w książce *Aktor w roli demiurga*⁶ poświęcił Czechowowi także najważniejszy polski badacz teatru lalek, teoretyk tego gatunku i wieloletni wykładowca na białostockim Wydziale Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Henryk Jurkowski, co nie pozostaje bez znaczenia także dla niniejszej publikacji.

Oczywiście tych kilka wymienionych nazwisk nie zamyka listy polskich autorów piszących o Michaiile Czechowie. Niemniej przy liczbie publikacji w takich krajach jak Stany Zjednoczone, Wielka Brytania, Niemcy, Rosja, a nawet Finlandia, nasze rodzime opracowania tematu są bardzo skromne. A przecież jest o czym pisać. Książka *Technika*

⁴ Zob. m.in. M. Orski, *O Michaiile Czechowie*, „Teatr” 1991, nr 5, s. 29-31; tegoż, *Kryzys i przemiana czyli wstęp do metody Michaiła Czechowa*, „Notatnik Teatralny” 1991, nr 1, s. 91-100; tegoż, *Korespondencja*, „Dialog” 1992, nr 4, s. 142; tegoż, *Aktor uważności*, „Teatr” 2016, nr 6, s. 42-43.

⁵ Zob. m.in. hasło: „Czechow Michaił Aleksandrowicz” [w:] K. Osińska, *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku*, Warszawa 1997, s. 22-24; K. Osińska, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, Gdańsk 2009; K. Osińska, Z. Osiński, *Michaił Czechow w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 2009 z. 1-2, s. 107-128.

⁶ H. Jurkowski, *Aktor w roli demiurga*, Warszawa 2006, s. 161-172.

aktorska Michaiła Czechowa w historii, teorii i praktyce. Vademecum stanowi idealny przykład.

Wydawnictwo, które trzymacie teraz w rękach – efekt pracy badaczy, naukowców, teoretyków i praktyków teatru z pięciu krajów Europy: Polski, Litwy, Łotwy, Niemiec i Wielkiej Brytanii – zrodziło się właśnie z potrzeby uzupełnienia wspomnianej luki w naszej literaturze naukowej o nowe i nieznane jeszcze wątki dotyczące biografii i twórczości wybitnego Rosjanina. Nie ma bowiem wątpliwości, że Czechow wciąż jest obecny w polskim teatrze, że różni artyści – aktorzy, reżyserzy – świadomie lub zupełnie bezwiednie korzystają z proponowanych przez niego ćwiczeń, w końcu, że otwartość metody na inne gatunki teatralne doprowadziła do jej rozprzestrzenienia się chociażby na sztukę teatru lalkowego.

Niniejsza książka była też powodem do spotkania autorów w ramach Międzynarodowego Interdyscyplinarnego Sympozjum „Teoria aktorska Michaiła Czechowa – dziedzictwo i inspiracje”, które odbyło się w dniach 26-27 października 2019 roku w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Filia w Białymstoku. Wygłoszone wówczas referaty stanowiły skrócone wersje tekstów napisanych specjalnie z myślą o publikacji, która była gotowa do druku. Uzupełniliśmy ją jedynie o kilka refleksji, zrodzonych w czasie owocnych dyskusji i towarzyszących wydarzeniu warsztatów aktorskich.

Układ książki jest trójdzielny, koherentny z jej tytułem. Pierwsza część, nazwana *W historii*, poświęcona została dziejom pracy twórczej Michaiła Czechowa. Otwiera ją artykuł Joerga Andreesa, w którym autor dokonuje porównania metody Stanisławskiego z techniką Czechowa, a także przybliża ostatnie spotkanie obu twórców w Berlinie w 1928 roku. Co ciekawe, sam Czechow wielokrotnie we wspomnieniach wracał do tego wydarzenia, a zachowane wersje znacznie się od siebie różnią. Katarzyna Osińska prezentuje wieloletnie przygotowania artysty do roli Don Kichota – roli, której Rosjanin nigdy zresztą nie zagrał ze względu

na wygląd fizyczny, inny niż wyidealizowany wizerunek bohatera z klasycznych ilustracji Gustave'a Doré. Zachowane *Rozmyślania o Don Kichocie* oraz *Dzienniki o Kichocie* ukazują jednak nowatorskość myśli ich autora, dotyczących kreowania postaci scenicznej. Julia Roguska próbuje odtworzyć nieudany, zdaniem krytyki i widzów, spektakl-pantomimę *Przebudzenie pałacu*, który Czechow wystawił w Paryżu w 1931 roku. Autorka stawia też tezę, że koncepcja pracy nad przedstawieniem – łącząca eurytmię Steinera i rytmikę Jaques'a-Dalcroze'a z metodą Czechowa – była zbyt pionierska jak na tamte czasy, a odbiorcy, postrzegający teatr jako miejsce rozrywki lub narzędzie propagandy politycznej, niegotowi na takie dzieło. Z kolei pozytywnym reakcją łotewskiej krytyki teatralnej nad aktorskimi kreacjami Czechowa w trakcie jego dwuletniego pobytu w Rydze poświęcony jest artykuł Silviji Radzobe. Badaczka, przywołując liczne recenzje z lokalnej prasy, ukazuje aktora niemal jako teatralną ikonę swojej epoki w krajach nadbałtyckich. Jej wypowiedź uzupełnia tekst Gytisa Padegimasa, który przypomina litewskie sukcesy Czechowa, zwłaszcza w pracy z adeptami sztuki aktorskiej ze studia przy Teatrze Narodowym w Kownie. Zdaniem Padegimasa to właśnie w trakcie szesnastu lekcji udzielonych przyszłym artystom teatrów Litwy technika aktorska Rosjanina przyjęła ostateczny kształt. Pierwszą część zamyka tekst Bernardy Anny Bieleni poświęcony filmowym rolom Michaiła Czechowa. Według wyliczeń autorki było ich dwadzieścia jeden, a wśród nich najważniejsza – rola doktora Alexandra Brulova w filmie Alfreda Hitchcocka zatytułowanym *Spellbound* (*Urzeczona*, 1945), za którą aktor został nominowany do Oscara.

Część druga książki, zatytułowana *W teorii*, zawiera cztery teksty interpretujące różne momenty lub zjawiska w życiu i twórczości Michaiła Czechowa. Otwiera ją artykuł Jobsta Langhansa poświęcony analizie źródeł oraz tła dzieła wybitnego Rosjanina. Langhans uważa, że Czechow, aby osiągnąć podwyższony poziom samoświadomości, musiał wprawdzie przejść przeobrażenie. Dokonało się ono w efekcie kil-

ku ważnych wydarzeń w jego życiu, spośród których najważniejsze były kryzys osobowościowy i odnalezienie duchowej drogi w antropozofii Rudolfa Steinera. Ten ostatni temat zgłębia w swoim artykule Joanna Majewska. Autorka przypomina o spotkaniu Czechowa ze Steinerem oraz ukazuje, w jaki sposób światopogląd austriackiego filozofa i mistyka wpłynęły na kształtowanie się teorii aktorskiej rosyjskiego pedagoga. Krzysztof Mrowcewicz z kolei prezentuje swoje przypuszczenia dotyczące obecności innych impulsów, zwłaszcza technik medytacyjnych – zarówno wschodnich, jak i zachodnich. Dodatkowo wprowadza drugiego bohatera, stryja Michaiła – Antona – i dokonuje interpretacji jego opowiadania zatytułowanego *Nieciekawa historia* metodami pochodzącymi z techniki bratanka. Zamykającym tę część artykułem jest tekst Jarosława Gajewskiego, który interpretuje jeden z ostatnich zarejestrowanych na taśmie magnetofonowej wykładów Czechowa zatytułowany *Miłość w naszym zawodzie*. Gajewski próbuje przy tym zaprezentować czytelnikom rodzaj miłości, o którym mówił swoim słuchaczom artysta.

Część trzecia nosi tytuł *W praktyce* i zawiera teksty poświęcone wykorzystaniu elementów techniki w różnego rodzaju działaniach teatralnych. Sarah Purcell, odnosząc się do tego samego wykładu, który analizował Jarosław Gajewski, opowiada o własnych doświadczeniach i pojmowaniu istoty miłości zawierającej się w technice Czechowa. W ocenie Purcell miłość to nie uczucie, ale czynność, którą charakteryzuje nieustanna potrzeba dawania objawiającego się – zwłaszcza jeśli chodzi o zawód aktora – w rozmaitych formach. Sinéad Rushe opisuje swoją pracę reżyserską nad dramatem Bernarda-Marie Koltèsa *Noc tuż przed lasami* (2018). Podział monologu jedyne go bohatera utworu na grupę postaci działających w przestrzeni był dla niej środkiem do odkrywania Czechowskiego „ciała wyimaginowanego”, a konstrukcja spektaklu doprowadziła do pojawienia się fikcyjnej osoby pomiędzy rzeczywistymi ciałami aktorów, bez umiejscowienia jej w którymkolwiek z nich. Z kolei Jacek Malinowski odnosi się do terminu „aktywnego

oczekiwania" jako najważniejszego momentu przygotowań artysty do premiery spektaklu. W artykule dzieli się przemyśleniami dotyczącymi techniki Czechowa, które towarzyszyły mu w trakcie pracy nad aktorско-lalkowym spektaklem *Historia księcia H. według Hamleta* Williama Szekspira (2016). Artur Dwulit prezentuje możliwości wykorzystania wybranych elementów metody w kształceniu przyszłych aktorów lalkarzy. Jego zdaniem posiłkowanie się wskazówkami dotyczącymi „wyobraźni”, „atmosfery” czy „gestu psychologicznego” przynosi niezwykle cenne efekty w procesie twórczym, w którym przedmiot lub lalka uznane są za środek wyrazu postaci scenicznej. Do tej wypowiedzi kropkę nad „i” stawia Irina Lappo, która omawia dwa lalkowe spektakle dla dorosłych - *Hamlet* (2013) i *Na dnie* (2016) - białoruskiego reżysera Igora Kazakowa. W ocenie autorki takie zagadnienia jak „maska”, „gest psychologiczny” czy „zespoleńie tragicznego z komicznym” - o których pisał Czechow - są stałymi elementami teatru lalkowego, a spektakle Kazakowa idealnie to ukazują.

Mamy nadzieję, że niniejsza monografia pozwoli polskiemu czytelnikowi lepiej zrozumieć fenomen techniki aktorskiej Michaiła Czechowa, sama zaś lektura przyniesie liczne odkrycia i wiele satysfakcji.

Karol Suszczyński



W historii

„NA CZYM POLEGA ISTOTA TECHNIKI MICHAŁA CZECHOWA?”

Relacja aktor-postać i spotkanie
Czechowa ze Stanislawskim
w Berlinie w 1928 roku

*Podziękowania dla Fern Sloan i Teda Pugh,
moich nauczycieli techniki Czechowa*

Uczestnicy moich warsztatów często zadają mi to pytanie.

Mógłbym odpowiedzieć zwięźle, że w centrum uwagi Czechowa jest Miłość; odwołuję się tu do jego wykładu z 1955 roku, znanego jako *Love in our Theatre: Art or Profession?*¹. Ale to nie wszystko. Chodzi także o świadomą pracę z wyobraźnią i jej związek z procesem twórczym

¹ Zob. *Michael Chekhov's To the Director and Playwright*, compiled and written by C. Leonard, New York 1984, s. 14; M. Chekhov, *On the Theatre and the Art of Acting. Five-hour CD Master Class, with A Guide to Discovery with Exercises*, by M. Powers, New York 2004, CD 3; M.A. Чехов, *Литературное наследие*, т. 2: *Об искусстве актёра*, Москва 1995, s. 337-347. Więcej na ten temat w artykułach Sarah Purcell oraz Jarosława Gajewskiego (red.).

- Czechow bowiem wierzył w niezależne istnienie świata wyobraźni². W końcu trzeba też zwrócić uwagę na przejście od świata wyobraźni do rzeczywistości teatru i filmu, relację aktor-postać, gest psychologiczny, atmosferę oraz wszystkie inne narzędzia oferowane przez Czechowa.

Zachodzące w wyobraźni procesy prowadzą do zrozumienia tego, co niewidzialne i nienamagalne, ukryte poza światem rzeczywistym. Czechow proponował pracę z niezależnym światem wyobraźni w sposób świadomy - nie tylko poprzez „śnienie”, „widzenie wewnętrznych czy zapamiętanych obrazów” (z tzw. życia osobistego)³. Zawsze kiedy pracował w sferze uczuć, koncentrował się na tworzeniu przez aktora atmosfery w oparciu o jego własną wyobraźnię. Sedno polegało na tym, że aktor tworzył na scenie czy planie filmowym atmosferę dla postaci, ale też tworzył ją dla sytuacji, w której dana postać się znajdowała. Wszystko więc zaczynało się od wyobraźni (także jeśli chodzi o psychologię postaci oraz tworzenie gestu psychologicznego; podobnie było też z wyobrażonym ciałem czy pracą z wyobrażonymi ośrodkami), a świat wyobraźni ściśle związany jest ze sferą myślenia.

Według mnie istotnym czynnikiem, dzięki któremu powyższe może funkcjonować za pomocą techniki Czechowa, jest relacja, którą aktor nawiązuje najpierw sam ze sobą, później zaś z postacią.

W ćwiczeniach Czechowa - on sam używa terminu „psychofizycznych” - wyobraźnia jest zawsze zaangażowana. Możemy powiedzieć, że przynależy ona do innego poziomu obecności, jednak aktor potrzebuje jej dla rozwinięcia wyższej świadomości wrażeń. To inna strona treningu psychofizycznego.

Działania te przygotowują nie tylko od strony fizycznej „ciało” aktora. Rozwijają też w jego osobowości swego rodzaju drugą istotę; ciało grającego staje się instrumentem dla impulsów twórczego ja. To „nowe cia-

²Zob. M. Chekhov, *On the Technique of Acting*, New York 1991, s. 3.

³Zob. tamże, s. 4-5.

ło aktora” zawiera wypracowany na drodze treningu potencjał twórczej wyobraźni i uczuć artystycznych.

Dzięki ćwiczeniom psychofizycznym aktor nawiązuje relację z samym sobą. Oznacza to, że może „widzieć” czy „wyczuwać” siebie od zewnątrz. W pełni świadomie może grać ze wszystkimi czynnościami oraz cechami, które pragnie przekazać. Wówczas zdobywa zdolność grania na sobie jak na instrumencie. W instrumencie tym – „nowym ciełe aktora” – rezonują wysyłane przez niego impulsy.

Tak więc twórcza praca nad rolą w sztuce czy filmie wnosi na scenę nowy aspekt: stosunek aktora do własnej roli.

W tym punkcie Czechow zaczął odchodzić od wcześniej wyuczonych metod pracy aktorskiej. Ucząc się od Stanisławskiego i razem z nim, rozpoczął własne badania. Wydaje się, że rozwijając się jako aktor, od początku dążył do zrozumienia samego procesu twórczego i może w tym natrafiamy na największą zgodność z metodą jego mistrza.

Już na wczesnym etapie Czechow zaczął zgłębiać relację między aktorem a postacią – tak działo się na przykład podczas pracy pod kierunkiem Stanisławskiego w Moskwie, gdzie zarysowały się różnice w podejściu ucznia i mistrza. Ciekawe, że swoje systemy omówili dopiero wtedy, gdy spotkali się w Berlinie pod koniec lat dwudziestych XX w. Można zadać sobie nawet pytanie, dlaczego taka rozmowa nie odbyła się wcześniej, chociażby w trakcie przygotowań do którejś z premier w MChAT-ie.

Sam Czechow zostawił opis tego spotkania w trzech różnych wersjach: 1. list do Władimira Podgornego (z 1928 roku)⁴; 2. opis zamieszczony w biografii zatytułowanej *Life and Encounter* (z 1944 roku)⁵; 3. za-

⁴ М.А. Чехов, *Письмо В. А. Подгорному от (не позднее 19 сентября 1928 г.)* [w:] tegoż, *Литературное наследие*, т. 1: *Воспоминания. Письма*, Москва 1995, s. 337-339.

⁵ М.А. Čechov, *Leben und Begegnungen. Autobiografische Schriften*, Aus dem Russischen von T. Kleinbub, Stuttgart 1992, s. 140. Tekstu tego nie ma w *The Path of the Actor*, ed. by A. Kirillov and B. Merlin, London and New York 2005. *Life and Encounter* to opublikowana w Stanach

pis wykładu dla studentów w Hollywood (1955), spisany i zredagowany przez Charlesa Leonarda, opublikowany w tomie *To the Director and Playwright* (1964)⁶. Wersje te różnią się nieco między sobą, ale wszystkie zwracają uwagę mniej więcej na te same aspekty - widzimy w nich, jak Czechow starał się określić różnice między swoją techniką a metodą Konstantina Stanisławskiego.

Artyści spotkali się w Berlinie w 1928 roku, kiedy Czechow był już na emigracji. Z przywołanego listu do Podgornego (aktora MChAT-u) wiemy, że do spotkania doszło w Berlin Café przy ulicy Kurfürstendamm w zachodniej części miasta, ale nie to jest istotne. Ważne są wspomnienia dotyczące dwóch aspektów różnicujących metody Czechowa i Stanisławskiego.

Jeden z nich polegał na tym, że - zdaniem Czechowa - w metodzie Stanisławskiego aktor często zmuszony jest do wydobywania z siebie elementów życia prywatnego, by wyrazić osobiste uczucia. Aktor musi odpowiedzieć na pytanie: „Jak moja postać (w tym sensie «ja» jako moja postać) postąpiłaby w podobnej sytuacji”. Czechow pisze, że takie podejście zmienia całą psychologię postaci - staje się ona przez to ograniczona i dużo uboższa w porównaniu z tymi postaciami, których może nam dostarczyć świat wyobraźni. W dalszej części listu pisze też, że różni ich widzenie postaci oraz to, jak wcielają (imitują) jej obraz.

Drugi aspekt: w systemie Stanisławskiego aktor zaczynał od zadania fizycznego, któremu musiał sprostać, aby oddać poczucie prawdy. Jednak według Czechowa aktor powinien znaleźć poczucie prawdy w samej postaci.

Wspominając to samo spotkanie w *Life and Encounter*, Czechow objaśnił z kolei czytelnikom różnice między nim a Stanisławskim - widać

Zjednoczonych tzw. druga biografia Czechowa (autor artykułu korzysta z jej niemieckiego wydania), która pomija niektóre wątki zawarte w wydanej w Londynie *The Path of the Actor* (red.).

⁶ *Michael Chekhov's...*, dz. cyt., s. 48.

wyraźnie, że to, co wcześniej pisał w liście, stanowiło dla niego inspirację do późniejszej pracy i rozmów. W korespondencji poruszył jedynie kwestię tworzenia uczuć na użytek postaci; wyobrażał sobie, że jest aktorem w danej sytuacji i dalej kwestionował budzenie poczucia prawdy (w rozumieniu Stanisławskiego). Dopiero w późniejszym czasie bardziej szczegółowo skoncentrował się na tym i podobnych aspektach.

Temat poczucia prawdy poruszał też w swoich książkach.

W 1928 roku, kiedy mieszkałem już za granicą, Stanisławski zaprosił mnie w celu przedyskutowania jego systemu (było to nasze ostatnie spotkanie). Zgodziliśmy się, że różnimy się w dwóch kwestiach. Pierwszą była sprawa „wspomnień afektywnych”. Stanisławski był zdania, że jeśli aktor skoncentruje się na wspomnieniach ze swego życia osobistego, zrodzą one żywe, twórcze uczucia, potrzebne mu na scenie. Oponowałem, że prawdziwie żywe uczucia osiąga się dzięki wyobraźni. W moim rozumieniu, im mniej aktor czerpie z osobistych przeżyć, tym bardziej jest twórczy. Co więcej, wykorzystuje twórcze uczucia całkowicie oczyszczone z elementów osobistych. Zapomina o swych osobistych doświadczeniach, które ulegają przeobrażeniu w jego podświadomości i wyłaniają się jako przeżycia artystyczne. Dla kontrastu, metoda Stanisławskiego oparta na „wspomnieniach afektywnych” nie pozwala aktorowi zapomnieć o własnych osobistych przeżyciach.

[...] Druga kwestia również wiązała się z tym zagadnieniem. Dotyczyła sposobu, w jaki aktor ma przedstawić postać albo, używając określenia Stanisławskiego, „wyśnić ją”. Jeśli aktor gra na przykład Otella, musi sobie wyobrazić, że znalazł się w sytuacji Otella. Stanisławski utrzymywał, że w ten sposób przywoła uczucia potrzebne do zagrania roli. Mój sprzeciw opierał się na następującym rozumowaniu. Aktor musi zapomnieć o sobie i za pomocą wyobraźni przedstawić Otella w jego otoczeniu. Obserwując Otel-

la (nie siebie) od zewnątrz, w wyobraźni, aktor poczuje to, co czuje Otello, a czyste, przeobrażone uczucia nie uwiężą aktora w jego osobowości. Obraz Otella wywołany w wyobraźni rozpali w aktorze tajemnicze, twórcze odczucia, zazwyczaj nazywane „natchnieniem”.

Dwie kwestie omawiane przeze mnie i Stanisławskiego są w istocie jedną: czy osobiste, nieprzeobrażone uczucia aktora muszą ulec eliminacji, czy też powinny zostać włączone do procesu twórczego? [...] Z wdzięcznością wspominam godziny poświęcone mi przez Stanisławskiego⁷.

W artykule z 1940 roku zatytułowanym *Teamp Бyдyщeгo*⁸ [Teatr przyszłości] Czechow opisuje z kolei cztery etapy tworzenia roli, wyraźnie wskazując przy tym miejsce wyobraźni i sposób pracy aktora, oddzielającego swoje życie osobiste od życia postaci.

Etap pierwszy: dusza aktora zakochuje się w temacie artystycznym; wyższe głębie świadomości i wyżyny duszy przejmują temat i go przeobrażają. Aktor przechodzi w swojej świadomości fazę miłości i oczekiwania. Aktor jest aktywny. Jest zajęty procesem wiedzy.

Etap drugi: z głębi duszy aktora wyłaniają się wyobrażenia i fantazje, aktor ożywia je, zmienia, rozwija lub doskonali poprzez pytania i odpowiedzi. Aktor oddaje całą swoją moc światu wyobraźni.

Etap trzeci: wyobrażona postać, stworzona przez wyobraźnię aktora, dąży do ucieleśnienia w duszy i ciele aktora. Aktor przeobraża

⁷ M.A. Čechov, *Leben und Begegnungen...*, dz. cyt., s. 140.

⁸ M.A. Чехов, *Teamp Бyдyщeгo* [w:] tegoż, *Литературное наследие*, т. 2, dz. cyt., s. 292-301. Wydaje się, że artykuł ten jest wcześniejszą wersją rozdziału, który ukazał się później w książce *On the Technique of Acting* (wersja angielska) jako *Four stages of the creative process*. W obu wersjach zachodzą jednak pewne różnice.

się i przygotowuje do odnowienia wyobraźni w swym ucieleśnieniu. Imituje je.

Etap czwarty: przychodzi natchnienie. Aktor oraz stworzona przez niego wyobrażona postać łączą się ze sobą, po czym aktor jawi się jako swego rodzaju potrójna istota: po pierwsze, jako wolna osobowość artystyczna, obdarzona wysoką i czystą samoświadomością; po drugie, jako człowiek, którego ciało i dusza mogą zostać wykorzystane przez zrodzoną przez wyobraźnię postać; po trzecie, jako postać stworzone przez aktora⁹.

W lekcjach z 1955 roku otrzymujemy dodatkowy etap: sugestię, że aktor powinien stale zadawać pytania o podobieństwa i różnice między sobą a postacią¹⁰. Musi jednak pracować nad tymi różnicami i odgrywać je na podstawie wypracowanej metody.

Wszystkie wyżej omówione aspekty składają się na technikę, która uwalnia aktora od uczuć osobistych i daje mu radość tworzenia. Czechow pisze w liście: „Na marginesie, mój system jest prostszy i wygodniejszy dla aktora. W mojej metodzie, na przykład, aktor od początku do końca zachowuje pełną obiektywność wobec własnej pracy”¹¹.

Po spotkaniu w Berlinie Czechow i Stanisławski niewiele się już kontaktowali. Przyczyną mogły być ich rozmaite sytuacje życiowe: Czechow wyemigrował, Stanisławski zaś był pod presją ze strony nowej władzy sowieckiej.

W roku 1938, roku śmierci Stanisławskiego, Czechow przeniósł swoje Studio z Dartington w Anglii do Ridgefield w Stanach Zjednoczo-

⁹ Zob. tamże, s. 301. Cytowana powyżej wypowiedź Czechowa jest parafrazą dokonaną przez autora artykułu na podstawie rosyjskiego wydania (red.).

¹⁰ M. Chekhov, *On the Theatre...*, dz. cyt., CD 1.

¹¹ Zob. M.A. Чехов, *Письмо В. А. Подгорному...*, dz. cyt., s. 338. Cytowana powyżej wypowiedź Czechowa jest parafrazą dokonaną przez autora artykułu na podstawie rosyjskiego wydania (red.).

nych. Gdy w 1955 roku opowiadał o spotkaniu aktorom w Hollywood, jeszcze inaczej przedstawił dzielące ich różnice. Mówił wtedy:

[...] aktor powinien móc wyobrażać sobie wszystko, każde miejsce, ale bez postaci siedzącej w jego wnętrzu. Zarówno wtedy, jak i teraz moja metoda polega na tym, że postać znajduje się na zewnątrz mnie [...]. To bardziej obiektywny sposób dociekania prawdy. Jak gdybyś prosił postać, by pokazała ci, jak to zrobić¹².

Natomiast na temat drugiego aspektu swoich rozbieżności ze Stanisławskim stwierdził:

[...] jeżeli postać siedzi w moim wnętrzu [...] nigdy nie zdołam się od niej oddzielić ani ona ode mnie; postać nie będzie miała wolnej woli; aktor będzie stale manipulował postacią, jakby była marionetką, a nie czującą istotą, którą musimy spróbować ją uczynić. Zgodnie z moją teorią postać powinna posiadać własną wolną wolę, życie i osobowość, powinna swobodnie ich używać i tym samym pokazywać aktorowi, co i jak powinien stymulować.

[...] Innymi słowy, tak uwięziona postać nie może kierować ani instruować aktora, musi przystosować się do ograniczonej osobowości aktora i jego sposobu działania, podczas gdy powinno być akurat odwrotnie [...].

[...] aktor musi oddzielić swoją osobowość i manieryzmy od osobowości i manieryzmów postaci; musi całkowicie oddać się woli, uczuciom, nawykom i wygląadowi postaci [...] funkcja aktora polega na współpracy i współtworzeniu z dramaturgiem [...] aktor powinien wyobrażać sobie (postać), obiektywnie widzieć, jak działa.

¹² *Michael Chekhov's...*, dz. cyt., s. 48.

Widząc i słysząc postać oczami i uszami wyobraźni [...], badając ją szczegółowo, gdy wiedzie swój krótki żywot na scenie [...] mogę lepiej zmienić swoje ciało, głos i emocje, aby dostroić je do postaci, zamiast zmuszać ją, by dostroiła się do mnie. Tym samym staję się narzędziem postaci, pozwalającym przekazać jej życie widzom¹³.

Z listu do Podgornego wynika, że omawiane wyżej aspekty nie były jedynymi różnicami. Odnośnie do samego siebie i Stanisławskiego Czechow pisał ponadto:

[...] porównaliśmy swoje systemy, znaleźliśmy wiele punktów wspólnych, ale i wiele rozbieżności. Różnice są istotne, ale w rozmowie nie przedstawiłem swojej opinii, ponieważ nie wydało mi się stosowne krytykować dzieło życia takiego giganta. Jeśli o mnie chodzi, odniosłem wielkie korzyści teoretyczne i jeszcze bardziej pogłębiła się moja miłość do własnej metody. Byłoby wspaniale, gdyby Kostia zgodził się na pewne zmiany w swoim systemie. Gdybyśmy mogli pracować w pełnej harmonii, to zapewne więcej dokonalibyśmy razem niż oddzielnie. Prawdziwa szkoda¹⁴.

Technika, w tej postaci, jaką dziś znamy, została rozwinięta przez Czechowa w pełni dopiero w Stanach Zjednoczonych, a relacja aktor-postać stanowiła jedno z jej centralnych zagadnień. W procesie twórczym powinniśmy zatem korzystać z wyobraźni zrodzonej ze zrozumienia tej techniki.

Przełożył Paweł Lipszyc

¹³ *Michael Chekhov's...*, dz. cyt., s. 49-50.

¹⁴ Zob. M.A. Чехов, *Письмо В. А. Подгорному...*, dz. cyt., s. 338.

Bibliografia:

- Čechov Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiografische Schriften*, Aus dem Russischen von Thomas Kleinbub, Verlag Urachhaus, Stuttgart 1992.
- Чехов Михаил Александрович, *Литературное наследие*, т. 1: *Воспоминания. Письма*, т. 2: *Об искусстве актера*, издательство „Искусство“, Москва 1995.
- Chekhov Michael, *On the Technique of Acting*, Harper Perennial, New York 1991.
- Chekhov Michael, *On the Theatre and the Art of Acting. Five-hour CD Master Class*, with *A Guide to Discovery with Exercises* by Mala Powers, The Working Arts Library, New York 2004.
- Chekhov Michael, *The Path of the Actor*, ed. by Andrei Kirillov and Bella Merlin, Routledge, London and New York 2005.
- Michael Chekhov's To the Director and Playwright*, compiled and written by Charles Leonard, Limelight Editions, New York 1984.

MICHAŁ CZECHOW

w pracy nad rolą

DON KICHOTA

W zapiskach opublikowanych w 1926 roku¹, zatytułowanych (przez wydawców pism Michaiła Czechowa) *Размышления о Дон Кихоте* [Rozmyślenia o Don Kichocie], aktor zaznacza, że myślał o zagraniu roli rycerza z La Manchy już w pierwszych latach swojej pracy teatralnej². Nie wiadomo, czy miał na myśli Petersburg, gdzie debiutował w roku 1907, czy już Moskwę, do której przeniósł się w 1912. Wiktor Gromow, pierwszy biograf Czechowa, podkreślał, że obraz rycerza z La Manchy był mu szczególnie bliski. Zaś sam aktor mówił mu, że od dziecięcych lat czuje i widzi Don Kichota na jawie, a niekiedy również we śnie, i że bardzo pragnie zagrać postać rycerza z La Manchy³. Wspomniane zapiski

¹Zob. M.A. Чехов, *Литературное наследие*, т. 2: *Об искусстве актера*, ред. М.О. Кнебель, Москва 1995, s. 82-84.

²Temat pracy aktora nad rolą Don Kichota pojawia się m.in. w: M.-Ch. Autant-Mathieu, *Don Quichotte, le Roi Lear, ou les rôles rêvés d'un théâtre impossible* [w:] *Mikhaïl Tchekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, sous la direction M.-Ch. Autant-Mathieu, Montpellier 2009, s. 169-184; Н. Скороход, *Рыцари Дон Кихота". Сервантес в интерпретации*, „Искусство кино” 2011, № 11 [online], <http://old.kinoart.ru/archive/2009/11/n11-article21> [dostęp: 13.11.2019].

³В. Громов, *Михаил Чехов*, Москва 1970, s. 172.

na temat drogi, którą przebył od pierwszych impulsów do zagrania roli poprzez wahania i wątpliwości aż do decyzji, którą nazywa „kapitulacją”, cechuje specyficzny, właściwy aktorowi styl, który trudno byłoby oddać w streszczeniu. Stąd przytaczamy je w całości:

Don Kichot!

Jeszcze w pierwszych latach mojej pracy teatralnej stanął przede mną Don Kichot i skromnie oświadczył:

„Trzeba mnie zagrać...”

Podeksytowany odpowiadałem mu:

„Przecież nie ma komu!...”

Nawet go nie pytałem: „Dlaczego przyszedłeś *do mnie*?” – wiedziałem, że się pomylił.

Odpędziwszy od siebie Don Kichota, myślałem o jego obrazie spokojnie... obiektywnie i na zimno. Myślałem... *najogólniej!* Rozumiałem, zdawałem sobie sprawę, że jest on głęboki i niepowtarzalny, złożony i dla mnie – niedostępny. Byłem spokojny: on i ja – my nie spotkamy się.

Tak minęło wiele lat.

Ale – o dziwo – Don Kichot nadal się mylił i odwiedzał mnie raz po raz, zwracając się do mnie już innymi słowami:

„Ty musisz mnie zagrać...”

Pełen niepokoju pytałem:

„Kogo?...”

On znikał, nie odpowiadając wprost, ale wizyty jego powtarzały się. Powtarzały się też sugestie.

Wreszcie zacząłem czekać na niego, żeby – kiedy się znów pojawi – wytłumaczyć mu, że nie mogę, *nie mogę* wcielić w siebie wszystkich tych tajemnych, pełnych cierpień głębin jego ducha. Żeby wyjaśnić mu, że nie mam ani środków, ani sił – zewnętrznych i wewnętrznych – potrzebnych do jego urzeczywistnienia. O, przygoto-

wywałem się do boju z nim; chciałem dowieść mu ściśle i precyzyjnie, we wszystkich detalach, niuansach, odcieniach, wnikać głęboko w jego istotę: *kim jest on*, a kim - ja jestem!

Pojawił się, a ja zacząłem dowodzić.

Długo walczyliśmy. Bój z nim uskrzydlał mnie. Ze zręcznością właściwą ludziom stojącym do spodziewanej walki przenikałem w niego coraz głębiej i... kreśliłem przed nim jego samego... mówiłem mu:

„Oto, jaki jesteś!.. Oto, co musi mieć człowiek, co musi przeżyć, żeby ciębie ucieleśnić!”

Przenikałem go swoją myślą, uczuciem i wolą!

Skończyłem. Uwolniłem się. Więcej do mnie nie przyjdzie...

Stał przede mną... jak zwycięzca! Zadowolony i silny! Cały przeniknięty strzałami moich myśli i uczuć, wzmocniony moją wolą!

Mówił:

„Popatrz na mnie”.

Popatrzyłem. Wskazał na siebie i władczo oświadczył:

„Teraz - to *ty*. Teraz to - *my*!”

Zmieszałem się, speszyłem, nie wiedziałem, co odpowiedzieć. On zaś kontynuował z uporem właściwym rycerzowi:

„Wsluchaj się w moje *rytmy*!”

I ujawniał się w rytmach, których figury wyłaniały się jedna z drugiej, zlewając się w jeden, wszystko ogarniający rytm.

„Słuchaj mnie jak melodię”.

I słuchałem melodii.

„Jestem - jak dźwięk”.

„Jestem - jak *plastyka*”.

I tak zakończył się bój z Don Kichotem. To on, zawsze ponoszący klęski, zwyciężył. Przyjąłem jego los - zostałem pokonany. W tej mojej nieudanej walce, w porażce - stałem się Don Kichotem.

Stanął przede mną jeszcze ktoś - to był Don Kichot Fiodora Szalapina⁴. Dopytywał mnie surowo:

„Ośmielisz się..?”

Tłumaczyłem się przed nim. Ukłoniłem się głęboko i powiedziałem:

„Don Kichot ma wiele krawędzi jak brylant i jest wielobarwny jak tęcza. Pozwól mi dotknąć innych jego krawędzi, nie tych, które magicznie zespoliły się w tobie! Pozwól!”

Powiedział:

„Pozwalam!”

Rozstaliśmy się jak przyjaciele. Zresztą, nie - nie jak „przyjaciele”... on pozostał nauczycielem natchnienia, a ja - jego uczniem⁵.

Opisując spotkanie z Don Kichotem, Czechow dawał wyraz swojemu pojmowaniu obrazu, o czym napisał w wydanej po raz pierwszy w Stanach Zjednoczonych w 1946 roku książce *O technice aktora*. Pierwszy jej rozdział zatytułowany *Wyobraźnia i uwaga* zaczyna się od słów: „Obrazy fantazji żyją samodzielnym życiem”⁶. W cytowanych wyżej zapiskach Czechow w pełen humoru sposób opisuje sytuacje, do których mogło dojść w wyniku eksternalizacji postaci poza osobowość aktora, a także poza powieść. Zauważmy, że nie pojawiają się tu żadne odniesienia do powieści Cervantesa, a Don Kichot staje przed Czechowem jako samodzielny byt. Przedstawiony przez aktora w *Rozmyślaniach o Don Kichocie* początkowy etap procesu twórczego mógłby stanowić ilustro-

⁴ Fiodor Iwanowicz Szalapin (1873-1938) – rosyjski bas, jeden z największych śpiewaków operowych w historii, zarówno z uwagi na walory głosowe, jak i na wybitne aktorskie kreacje. Jego warsztat aktorski podziwiali zarówno Konstantin Stanisławski, jak i Wsiewołod Meyerhold. Za jedną z jego najwybitniejszych kreacji operowych uchodzi rola tytułowa w operze Jules’a Masseneta *Don Kichot* (*Don Quichotte*, Opera w Monte Carlo, 1910).

⁵ М.А. Чехов, *Литературное наследие...*, dz. cyt., s. 82-83 (wszystkie cytaty - jeśli nie zaznaczono inaczej - w przekładzie autorki artykułu).

⁶ Tamże, s. 168.

cję do opublikowanego dwadzieścia lat później podręcznika techniki aktorskiej. Píše w nim o chwilach na granicy między jawą a snem, kiedy przed oczami pojawiają się znajome obrazy przeszłości, i kiedy pomiędzy nimi nagle zamigocze jakiś obraz zupełnie nieznany:

Nieznajome obrazy wciągają was w zdarzenia ze swojego życia, a wy zaczynacie aktywnie uczestniczyć w ich walce, przyjaźni, miłości, szczęściu i nieszczęściu. Wspomnienia odeszły na dalszy plan - nowe obrazy są silniejsze od wspomnień⁷.

Rozmyślając o Don Kichocie, aktor odwołuje się do takich kategorii, jak rytm, melodia, plastyka. Stanowią one (wraz z kolorami) podstawy eurytmii, która - obok systemu Stanisławskiego oraz praktyk Wachtangowa - legła u podstaw jego własnej pedagogiki teatralnej⁸. Punktem wyjścia do poszukiwań Czechowa był rzecz jasna „system” Stanisławskiego, z którym zapoznawał się, będąc aktorem Pierwszego Studia MChT. Jednak nie budzi wątpliwości fakt, że stworzył on własną, oryginalną „metodę”, opierającą się na innym, niż to miało miejsce u Stanisławskiego, rozumieniu procesu twórczego, co z kolei wynikało z odmiennego pojmowania „obrazu” scenicznego. I to właśnie „obraz” Don Kichota znajduje się w centrum opisywanego przezeń procesu.

Najkrócej rzecz ujmując, Czechow zakłada obiektywne istnienie świata idealnych bytów, czyli obrazów artystycznych, które aktor ma za zadanie skopiować dzięki metodzie imitacji. Czyli: aktor najpierw

⁷Tamże.

⁸ Na temat pedagogiki teatralnej Czechowa - zob. А. Кириллов, *Театральная система Михаила Чехова* [w:] Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века, Вып. 3, Ред.-сост. В.В. Иванов, Москва 2004, s. 495-516. O znaczeniu wspólnej pracy Czechowa z Wachtangowem - zob. N. Lindovská, *Jewgienij Wachtangow i Michaił Czechow, albo Żenia i jego malutki fantom* [w:] Jewgienij Wachtangow - co zostaje po artyście teatru?, wstęp, kronika, redakcja K. Osińska, Wrocław 2008, s. 189-209.

ma „zobaczyć” ów obraz (czyli postać sceniczną), a potem stworzyć jego cielesną imitację. Zakłada to zupełnie inny proces pracy nad rolą niż ten proponowany przez Stanisławskiego, według którego aktor – dzięki długotrwałym ćwiczeniom i poszukiwaniom – wyłania postać niejako z siebie. Różnicę tę można objaśnić odmiennym rozumieniem przez obu artystów roli „wyobraźni” i/lub „fantazji” w procesie aktorskiej kreacji. Stanisławski odwołuje się do wyobraźni⁹ (choć niekiedy używa też określenia „fantazjowanie”, mając na myśli pracę wyobraźni aktora), pojmując ją jako rozwijanie tego, co dane: „Wyobraźnia nie tylko dopowiada to, czego nie wypowiedzieli autor, reżyser i inni, lecz ożywia pracę wszystkich w ogóle twórców widowiska”¹⁰. W innym miejscu Stanisławski dokonuje rozróżnienia między „fantazją” a „wyobraźnią”:

Wyobraźnia tworzy to, co istnieje, co bywa, co znamy, fantazja zaś to, czego nie ma, czego w otaczającej nas rzeczywistości nie spotykamy, czego nigdy nie było i nie będzie. A może będzie?! Kto wie? Gdy fantazja ludowa stwarzała latający dywan, komu przyjść mogło do głowy, że ludzie unosić się będą w powietrzu na samolotach? Fantazja wszystko wie i wszystko może¹¹.

Stanisławski zakłada, że fantazja niezbędna jest na przykład artyście malarzowi, natomiast aktor dzięki pracy wyobraźni ma za zadanie wydobyć z tekstu to, co zawarł w nim autor, uzupełnić ten materiał, pogłębić go i ożywić autorską wizję. Czechow z kolei, choć często używa określeń „fantazja” i „wyobraźnia” zamiennie, odwołuje się do wyobraźni pojmowanej (m.in. za Rudolfem Steinerem) jako „nie to, co jest”, lecz

⁹ Zob. K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, Część pierwsza: *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, przeł. A. Męczyński [w:] tegoż, *Pisma*, t. II, red. E. Csátó, Warszawa 1953, s. 68-93.

¹⁰ Tamże, s. 70.

¹¹ Tamże, s. 69.

„to, co może być”. Jako motto rozprawy *O technice aktora* Czechow użył cytatu z tekstu Rudolfa Steinera *Goethe jako ojciec nowej estetyki*: „Nie to, co jest, pobudza do twórczości / lecz to, co może być; / nie rzeczywiste, ale możliwe”¹².

Nie ulega wątpliwości, że w pisząc w 1928 roku swój *Dziennik o Kichocie*, Czechow był głęboko wtajemniczony w antropozofię. Prawdopodobnie już w 1918 roku czytał wydaną w Rosji książkę Rudolfa Steinera *Wie erlangt man die Erkenntnisse der höheren Welten?* [*Jak osiągnąć poznanie wyższych światów?*]. Według Margarity Sabasznikowej, duchowej przewodniczki aktora (obok Andrieja Biełego), w roku 1922 Czechow był już członkiem Towarzystwa Antropozoficznego (rozwiązanego w roku 1923). A latem 1926 roku w listach do swojego ucznia i współpracownika Wiktora Gromowa sporządził szczegółowe konspekty podstawowej pracy Steinera poświęconej sztuce teatralnej: jego *Wykładów o sztuce dramatycznej*¹³. To, że antropozofia jako wiedza duchowa i eurytmia jako metoda inspirowały w tym okresie Czechowa, znajduje potwierdzenie w licznych dokumentach, wspomnieniach uczestników prób, w jego tekstach, w tym także w zapiskach odnoszących się do roli Don Kichota.

Zarówno *Rozmyślania o Don Kichocie*, jak i w szczególności *Dziennik* zawierają bezpośrednie odniesienia do nauk Steinera i praktyk przezeń zalecanych, w tym oczywiście do eurytmii. W *Dzienniku* Czechow opisuje proces docierania do duchowej istoty rycerza. Praca jego wyobraźni, dokonująca się zarówno na jawie, jak i w snach, ma sprawić, że obraz

¹²Zob. M.A. Czechow, *O technice aktora*, oprac. M. Sołek, Kraków 1995, s. 12.

¹³Zob. Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма к В.А. Громову, вступ. текст В.В. Иванов [w:] Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века, Вып. 2, Ред.-сост. В.В. Иванов, Москва 2000. s. 85-142. W. Iwanow, autor wstępu do w/w publikacji (s. 85-92), jako pierwszy omówił szerzej temat związków Czechowa z antropozofią. W Polsce pisała na ten temat - podając informacje za W. Iwanowem - Julia Ormińska w artykule: Михаил Чехов – антропософ. Письма Виктору Громову [w:] *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. 2, red. E. Biernat, M. Rzeczycka, Gdańsk 2006, s. 89-112.

początkowo niejasny („Obraz Don Kichota pozostaje nadal niejasny, ale pełen sił i różnorodnych możliwości”¹⁴) nabierze wyrazistości. „Jego istota jest z płomienia” – pisze Czechow na wstępie *Dziennika*. „Widzę długie wąsy, długie brwi, brodę i dwa kosmyki na głowie – wszystko to przypomina płomienie – języki ognia”¹⁵.

Ogień jako metafora namiętności, którymi opanowany jest Rycerz Lwów, wydaje się tu czymś oczywistym. Natomiast kolejne skojarzenie nie jest już tak oczywiste: „ciało małe i marne”¹⁶ – pisze aktor. Wyobrażenie to stoi w sprzeczności z opisem postaci w powieści. U Cervantesa hidalgo z La Manchy jest: „silnie zbudowany, suchy, chudego oblicza”. Skąd zatem to „małe ciało” (które, co prawda, jak pisze aktor, przenika siła ruchów, emocje miłości, ofiary)? Biorąc pod uwagę, że kompleksja aktora nie predysponowała go do roli rycerza z La Manchy (Czechow był niewysokiego wzrostu, raczej drobnej budowy ciała), to już na tym etapie aktor ucieleśnia (w sensie dosłownym) Don Kichota, staje się nim. Co prawda początkowo nie słyszy jego głosu ani – jak pisze – nie widzi jego twarzy, a jedynie – pasma rzadkich, długich włosów. Za to „czuje” rytmy jego figury, ręce, nogi, nawet palce, a intuicja podpowiada mu, że „Kichot nie umie chodzić: albo skacze, prawie lata, albo potyka się i pada”¹⁷. Owo skakanie i padanie doskonale oddaje istotę postaci Cervantesa: jego wzloty – porywy ku szlachetnym czynom i upadki – porażki, jakich co rusz doświadcza. To nie jedyny przykład poszukiwania gestów i dźwięków, które mają pomóc w ucieleśnieniu się obrazu rycerza.

Rozmyślając o Don Kichocie, Czechow nie wychodzi od tekstu powieści ani jej adaptacji. Podkreśla wręcz, że „rysunek mowy zawsze,

¹⁴ М.А. Чехов, *Литературное наследие...*, dz. cyt., s. 99 (*Дневник о Кихоте* – cały tekst: s. 99-111).

¹⁵ Tamże, s. 99-100.

¹⁶ Tamże, s. 100.

¹⁷ Tamże, s. 101.

gdy to jest możliwe, powinien być dźwiękowy, a nie semantyczny”¹⁸. Takie podejście, wynikające z podążania za Steinerem i jego wskazówkami, sprzyja rodzeniu się wyobrażeń, które mogłyby w przyszłości stać się podstawą nieszablonowych rozwiązań scenicznych. Bo jak, na przykład, ma wyglądać na scenie Rosynant, trzecia po Kichocie i Sancho Pansie najważniejsza „postać” w powieści? Zazwyczaj pokazywano go jako drewnianą atrapę konia. Tymczasem Czechow pisze: „Podczas próby Kichot widząc albo wyobrażając sobie wroga, rży jak koń (coś z Rosynanta). Okiem strzela w nieprzyjaciela [...] i razi go lancą¹⁹”. Owo dźwiękowe zespolenie rycerza z koniem oraz potraktowanie lancy jako przedłużenia ciała dawało wielkie możliwości wyjścia poza ilustracyjność aktorskiej kreacji. A zarazem – impulsy do twórczego aktu, w który zaangażowany jest cały organizm aktora. To z kolei sprzyjało uwolnieniu się – do pewnego stopnia – od literackiej materii. Podobnie jak wspomniane skoki rycerza uwalniają go od przywiązania do podłoża, czynią go lekkim, nieważkim. Czechow pisał, że:

najlepsze momenty twórczości (nieczęste!) zdarzają się wtedy, gdy prawa fizyki na chwilę przestają działać: podskakując, można na chwilę zatrzymać się w powietrzu [...]. Trzeba będzie postarać się uzyskać to w Kichocie²⁰.

Rycerz, jakim go widzi aktor, jest lekki nawet w bójce. Kiedy go biją, bez trudu zbiera swoje kończyny. Często się potyka. Aż wreszcie w finale – i tu mamy do czynienia z przykładem niezwyklej swobody wyobraźni – Rycerz powinien się rozsypać: „spadać będzie z niego zbro-

¹⁸Tamże, s. 100.

¹⁹Tamże.

²⁰Tamże, s. 102.

ja, a książki z półek, [...] on sam zaś złoży się jak nożyk” – pisze aktor, dodając: „wówczas uniknie się sentymentalizmu”²¹.

Czechow szuka sposobów na wyzwolenie Don Kichota z pancerza powszechnie znanych jego wizerunków. Powieść Cervantesa należy bowiem od XIX wieku do podstawowego kanonu lektur wykształconych Rosjan i trudno byłoby wskazać inną niż Don Kichot równie rozpoznawalną postać literacką. W pamięci rosyjskich, i nie tylko rosyjskich, widzów z pewnością utrwalił się sceniczny obraz rycerza wykreowany przez Fiodora Szalapina na scenie operowej. Jules Massenet pisał operę *Don Quichotte* z myślą o Szalapinie jako wykonawcy głównej partii. Śpiewak wystąpił w premierowym wykonaniu w Monte Carlo (1910), a następnie objechał z przedstawieniem wiele krajów; w 1910 roku w Moskwie odbyła się rosyjska premiera tego wykonania. Szalapin obdarzony wysokim wzrostem (195 centymetrów) i raczej atletyczną budową ciała był przeciwieństwem Czechowa. Poza tym, dzięki charakterystyce i naturalnym warunkom fizycznym stworzył kanoniczny wizerunek rycerza, odpowiadający powszechnym wyobrażeniom wyniesionym z lektur opatrzonych klasycznymi ilustracjami Gustave’a Doré. Czechow nie przypadkiem pyta właśnie Szalapina o „pozwolenie” na zagranie Don Kichota, a jego metoda ma mu dać klucz do uwolnienia się od narzucającego się wizerunku rycerza.

Ostatecznie Czechow Don Kichota nie zagrał. Ani w Moskwie, na macierzystej scenie teatru MChAT-Drugi, ani za granicą. Najbliższą realizacją planu wystawienia adaptacji powieści we własnej reżyserii był w Paryżu, w 1931 roku. Spektakl miał być wystawiony w ramach parysko-praskiej antreprzyzy Czechowa. Strona czeska obiecała pomoc finansową, o którą starał się osobiście słynny dramaturg i reżyser Jaroslav Kvapil przy współudziale Karela Čapka. Z planów tych, o których pi-

²¹Tamże, s. 106.

sała w swojej książce fińska badaczka Liisa Byckling²², ostatecznie nic nie wyszło.

W Moskwie inscenizacja *Don Kichota* została włączona do planów repertuarowych Moskiewskiego Teatru Artystycznego Drugiego w grudniu 1925 roku. Wtedy też teatr zamówił adaptację powieści u dwojga autorów: zaprzyjaźnionej z Czechowem poetki i tłumaczki Nadieždy Pawłowicz oraz pisarza Pawieła Arenskiego. Reżyserować spektakl mieli bliscy współpracownicy Czechowa – Władimir Tatariov i Walentin Smyszłajew. Znaczący historyk Moskiewskiego Teatru Artystycznego oraz jego studiów Inna Sołowjowa twierdzi, że Czechow nie dostał od autorów adaptacji tego, czego oczekiwał. Że zachowany tekst przypomina scenariusz show – z efektownymi scenami zbiorowymi, numerami cyrkowymi, tańcami i śpiewami²³. W związku z tym do pisania nowej adaptacji przystąpił sam Czechow wraz z Wiktoorem Gromowem. I to ta adaptacja nie uzyskała zgody na wystawienie w Komisji Repertuarowej, co rodziło u komentatorów podejrzenia, że ta odmowa był jeszcze jednym wrogim aktem władz wobec aktora.

Sytuacja jednak wydaje się bardziej skomplikowana. Zacytowana po raz pierwszy przez Wiktora Gromowa notatka Czechowa, którą opatrzył wysłaną w grudniu 1927 roku do urzędu cenzury przeróbkę powieści na scenariusz teatralny, zdumiewa charakterystykami głównych bohaterów Cervantesa. W tezach opracowanych przez Czechowa Don Kichot występuje jako „pozbawiony zdrowego rozsądku idealista” o czystym sercu, nie mający kontaktu z rzeczywistością. A jego przeciwieństwem staje się Sancho Pansa, wyposażony w zdrowy rozsądek; w nim – pisze Czechow – żyje „instynktowne dążenie do przebudowy istniejącego porządku ustanowionego przez Księcia”²⁴. Sancho jawi się

²² Л. Бюклинг, *Михаил Чехов в западном театре и кино*, СПб 2001, s. 93-95.

²³ И. Соловьева, *Первая студия – Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века*, Москва 2016, s. 599.

²⁴ Tamże.

tu jako rewolucjonista wzywający lud do buntu i wystąpienia przeciwko rządowi Księcia.

Można by pomyśleć, że aktor chciał przechytrzyć cenzurę, podsuwając jej w swoich tezach zwulgaryzowaną, zideologizowaną interpretację powieści w duchu bolszewickiej propagandy. Sam był wówczas w trudnej sytuacji, w zespole miał wielu wrogów, nie zgadzających się z jego wizją teatru i bardzo potrzebna mu była kolejna premiera, która uwiarygodniłaby go jako reżysera i nieformalnego lidera teatru w oczach jego współpracowników. Jednak Inna Sołowjowa, która czytała egzemplarz adaptacji Czechowa i Gromowa, twierdzi, że również ona razi propagandowymi uproszczeniami i robi wrażenie podróbki pisanej na zamówienie. W finale wybawiona od zarazy La Mancha tańczy, a Don Kichot umiera, zrozumiałwszy swoje błędy. Rosyjska badaczka nie znajduje odpowiedzi na pytanie, jak wytłumaczyć rozróżnienie między *Dziennikiem o Kichocie*, pełnym głębokich rozważań i fantastycznych przeblysków aktorskiej intuicji, z тезami referatu Czechowa oraz przygotowaną przezeń wraz z Gromowem adaptacją powieści²⁵.

Widzę tu co najmniej dwa problemy. Pierwszy odnosi się do trudności, jakie nastręcza adaptacja skomplikowanej w swej strukturze powieści Cervantesa; to niezwykle trudne zadanie, z którym mierzyło się w Rosji i Związku Radzieckim wielu autorów (w tym Michaił Bułhakow²⁶), raczej bez powodzenia. Drugi wynika z podejścia Czechowa do pracy nad rolą Don Kichota. Opisując proces pracy, aktor konsekwentnie unika kontaktu z tekstem. Wielokrotnie pojawiają się w jego *Dzienniku* uwagi, że Don Kichot nie mówi, że wydaje z siebie tylko nieartykułowane dźwięki (tu w sukurs przychodzi mu ćwiczenia opracowane przez Steinera). Aktor pisze wprost: „Uczucia, stany, atmosfera itd., nie wyni-

²⁵Tamże, s. 623-624.

²⁶Рог. К. Осиньская, *Дон Кихот в инсценировке М. А. Булгакова. Некоторые проблемы истолкования романа* [w:] *Михаил Булгаков, его время и мы. Michail Bułhakow, jego czasy i my*, red. G. Przebinda, J. Świeży, Kraków 2012, s. 525-535.

kają bezpośrednio ze słów tekstu, lecz rozwijają się samodzielnie”²⁷. Zatem cała subtelna, ezoteryczna praca aktora ukierunkowana na zgłębienie kosmicznej istoty rycerza, nie była umocowana w tekście powieści. Tymczasem konwencja teatru dramatycznego, w ramach której realizował się Czechow, zakładała, że podstawą przedstawienia teatralnego jest jednak tekst literacki: czy to gotowego dramatu, czy też tekstu adaptacji. Z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się, że uwagi Czechowa o pracy nad rolą Don Kichota mogłyby wspomóc narodzenie się kreacji poza konwencją teatru dramatycznego: może na skrzyżowaniu gatunków, a może w teatrze tańca? Sam Czechow proroczo pisał: „Nie patrzeć na Kichota jak na rolę. To początek nowego, to może być początek...”²⁸.

Bibliografia:

- Autant-Mathieu Marie-Christine, *Don Quichotte, le Roi Lear, ou les rôles rêvés d'un théâtre impossible* [w:] *Mikhaïl Tchekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, sous la direction Marie-Christine Autant-Mathieu, L'Entretemps éditions, Montpellier 2009, s. 169-184.
- Бюклинг Лийса, *Михаил Чехов в западном театре и кино*, Академический проект, СПб 2001.
- Чехов Михаил Александрович, *Литературное наследие*, т. 2: *Об искусстве актера*, ред. Мария Осиповна Кнебель, „Искусство”, Москва 1995.
- Czechow Michaił A., *O technice aktora*, oprac. Marek Sołek, wyd. Akasza, Kraków 1995.
- Громов Виктор, *Михаил Чехов, „Искусство”*, Москва 1970.
- Кириллов Андрей, *Театральная система Михаила Чехова* [w:] *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного*

²⁷ М.А. Чехов, *Литературное наследие...*, dz. cyt., s. 101.

²⁸ Тамże, s. 105.

- театра XX века*, Вып. 3, Ред.-сост. Владислав Васильевич Иванов, Артист. Режиссер. Театр, Москва 2004, s. 495-516.
- Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма к В.А. Громову*, вступ. текст Владислава Васильевича Иванов [w:] *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века*, Вып. 2, Ред.-сост. Владислав Васильевич Иванов, Эдиториал УРСС, Москва 2000, s. 85-142.
- Lindovská Nadežda, *Jewgienij Wachtangow i Michaił Czechow, albo Żenia i jego malutki fantom* [w:] *Jewgienij Wachtangow – co zostaje po artyście teatru?*, wstęp, kronika, redakcja Katarzyna Osińska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2008, s. 189-209.
- Ormińska Julia, *Михаил Чехов – антропософ. Письма Виктору Громову* [w:] *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. 2, red. Elżbieta Biernat, Monika Rzeczycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2006, s. 89-112.
- Осиньская Катажина, *Дон Кихот в инсценировке М.А. Булгакова. Некоторые проблемы истолкования романа* [w:] *Михаил Булгаков, его время и мы. Michaił Bułhakow, jego czasy i my*, red. Grzegorz Przebinda, Janusz Świeży, Wydawnictwo „Scriptum”, Kraków 2012, s. 525-535.
- Скороход Наталья, *Рыцари „Дон Кихота”. Сервантес в интерпретации*, „Искусство кино” 2011, № 11 [online], <http://old.kinoart.ru/archive/2009/11/n11-article21> [dostęp: 13.11.2019].
- Соловьева Инна, *Первая студия – Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века*, Новое Литературное Обозрение, Москва 2016.
- Stanisławski Konstanty, *Praca aktora nad sobą*, Część pierwsza: *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, przeł. Aleksander Męczyński [w:] tegoż, *Pisma*, t. II, red. Edward Csató, PIW, Warszawa 1953.

W KRĘGU INSPIRACJI ANTROPOZOFICZNYCH.

Michaił Czechow w spektaklu
Przebudzenie pałacu

Antropozofia Rudolfa Steinera odegrała ważną rolę w twórczości Michaiła Czechowa, zdeterminowała kierunek jego artystycznych poszukiwań. Zarówno w Rosji, jak i na emigracji aktor wielokrotnie podejmował próby wcielenia jej elementów do swojej praktyki scenicznej¹. Przykładem spektaklu, w którym zademonstrował metodę gry inspirowaną eurytmią, była pantomima *Przebudzenie pałacu* (rosyjski tytuł *Дворец пробуждается*). Przedstawienie oparte na motywach ludowych baśni rosyjskich² zainaugurowało otwarcie w Paryżu Teatru Cze-

¹ O wpływie antropozofii na życie i twórczość Czechowa pisałam w artykułach: J. Ormińska, *Michaił Czechow – антропософ. Письма Виктору Громову* [w:] *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. 2, red. E. Biernat, M. Rzczycka, Gdańsk 2006, s. 89-112; J. Roguska, *Antropozoficzna wizja teatru. Michaił Czechow i Andriej Bieły w scenicznej adaptacji „Petersburga”* [w:] *Wokół wizji i fascynacji Srebrnego Wieku*, red. F. Apanowicz, M. Rzczycka, Gdańsk 2008, s. 71-87. Zagadnieniu temu poświęciłam także rozdział monografii pt. *Michaił Czechow. Poszukiwania, inspiracje, eksperymenty*, Warszawa 2017. Tezy niniejszego artykułu szerzej omawiam w trzecim rozdziale monografii.

² Spektakl był kontynuacją wcześniejszej pracy aktora nad materiałem folklorystycznym. W 1922 roku w teatrze MChAT-Dруги zrealizował on kilka spektakli na motywach baśni Aleksandra Afanasiewa pt. *Baśń o Iwanie Głupcu* (rosyjski tytuł *Сказка о Иване-дураке и его двух братьях*) oraz *Piękna ukochana* (rosyjski tytuł *Краса ненаглядная*).

chowa³. Teatr ten kontynuował eksperymenty aktora zapoczątkowane na deskach MChAT-u Drugiego.

Zamysł wykorzystania w pantomimie elementów folklorystycznych powstał, jak twierdzi Liisa Byckling, pod wpływem antropozofii. Zgodnie z doktryną Steinera w mitach ludowych zawarta jest wiedza duchowa, którą adept nauki tajemnej może zdobyć poprzez osiągnięcie poszczególnych etapów ezoterycznego wtajemniczenia. W sztuce eurytmicznej Czechow dostrzegł możliwość wydobycia Prawdy zawartej w mitach, a w twórczości ludowej – motywu drogi, którą pokonuje dusza, przechodząc przez kolejne etapy wewnętrznego rozwoju. Folklor stanowił dla Czechowa także punkt wyjścia do pracy nad techniką aktorską, rozwijaną w trzech kierunkach: rytmiczności ruchów scenicznych, artystycznego kształtowania mowy (w powiązaniu z oprawą muzyczną spektaklu) oraz syntezy tych środków wyrazu. W przedstawieniu *Przebudzenie pałacu* Czechow nawiązywał także do estetyki Srebrnego Wieku, dążąc do wcielenia idei teatru syntetycznego, który określał mianem „teatru harmonii”. Podjął również próbę stworzenia teatru międzynarodowego (tzw. *интернационального театра*) przekraczającego bariery językowe, narodowe i mentalne. Ze względu na uniwersalizm środków ekspresji pantomima była idealnym gatunkiem do prowadzenia tego rodzaju eksperymentów.

Ważną rolę w spektaklu odgrywała muzyka skomponowana przez Vladimira Bützowa i wykonywana przez orkiestrę kameralną – połączona w jedną całość z grą aktorską. Takie rozwiązanie wynikało z przeświadczenia Czechowa o tym, że muzyka wprowadza artystę na wyższy poziom świadomości, powodując, że akt jego kreacji nabiera symbolicznego znaczenia⁴. Źródło inspiracji stanowiła dla Czechowa sztuka operowa, dlatego aktorzy wygłaszali swoje kwestie wyłącznie

³ Pełna nazwa teatru brzmiała: Teatr Czechowa, Boner i Spółki.

⁴ Л. Бюклинг, *Михаил Чехов в западном театре и кино*, Санкт-Петербург 2000, s. 118.

w kulminacyjnych momentach akcji scenicznej. Wypowiedzi postaci zastąpiono krótkimi okrzykami, wyrażającymi różne stany emocjonalne, takie jak strach, zachwyt czy zdziwienie.

Istotne znaczenie miał rytm: akcja dramatyczna została zbudowana według zasad rytmicznych⁵, które spełniały funkcję kompozycyjną⁶. Każdy gest, ruch aktorów był opracowany rytmicznie i wpisany w partyturę spektaklu (do osiągnięcia ich współbrzmienia w trakcie prób wszystkie działania sceniczne wykonywano przy akompaniamencie fortepianu). Szczególną uwagę poświęcano plastyce ciała oraz technice gry opartej w znacznym stopniu na ćwiczeniach eurytmicznych. Niektóre elementy rytmiczno-ruchowe zaczerpnięto także z systemu Émile'a Jaques'a-Dalcroze'a (na zaproszenie Czechowa Siergiej Wołkoński, znawca metody szwajcarskiego kompozytora, udzielał aktorom odpowiednich wskazówek). Inspiracją dla Czechowa w trakcie przygotowań pantomimy była także wschodnia sztuka tańca. Wiosną 1931 roku w Paryżu miał on możliwość podziwiania twórczości słynnego hinduskiego tancerza Udaya Shankara i występującej z nim trupy. Szczególne wrażenie wywarły na nim improwizacje połączone z elementami tradycyjnego tańca hinduskiego⁷. W pantomimie zatem najważniejszymi środkami ekspresji scenicznej były gesty, ruchy i mimika twarzy.

W spektaklu Czechow występował w jednej z głównych ról (Iwana), a jednocześnie był reżyserem i autorem całego widowiska. Czechow opracował adaptację baśni rosyjskich, przypominającą scena-

⁵ O prowadzonych eksperymentach wspominał również Igor Aleksiejew, syn Stanisławskiego, który uczestniczył w próbach pantomimy. O swoich wrażeniach z przedstawienia *Przebudzenie pałacu*, a także z innych spektakli Czechowa pisał w listach do rodziców. Zob. М. Чехов, *Литературное наследие в двух томах*, т. 2: *Об искусстве актера*, Москва 1986, s. 506.

⁶ Zob. А. Бюклинг, *Михаил Чехов...*, dz. cyt., s. 108.

⁷ Tamże, s. 111. Tańcem grupy Shankara fascynowało się wielu rosyjskich artystów, między innymi Michaił Fokin i Anna Pawłowa, która stworzyła w 1930 roku przedstawienie baletowe pt. *Wschodnie impresje*, oparte na elementach tańca hinduskiego.

riusz filmowy z podziałem na krótkie epizody. Składała się ona z trzech aktów: pierwszy - ukazywał królestwo snu głównego bohatera Iwana (stanowiące symbol stanu duszy współczesnego człowieka); drugi - przedstawiał walkę Iwana z siłami zła, śmierć bohatera, a następnie przywrócenie mu życia dzięki miłości Ukochanej i siłom przyrody, której uosobieniem był Diabeł Leśny; trzeci akt - to ostateczne zwycięstwo Iwana nad siłami zła, tytułowe przebudzenie pałacu oraz zaślubiny z Ukochaną. Wcielając w pantomimę ideę teatru duchowego, Czechow uwypuklił motyw przewodni sztuki: walkę dobra ze złem. Istota obrazu wykreowana przez aktora tkwiła w przemianie duchowej głównego bohatera, przebudzeniu jego duszy, a wraz z nią całego pałacu (tytuł pantomimy korespondował z tytułem jednego z dramatów misteryjnych Steinera *Der Seelen Erwachen* [Przebudzenie duszy]. „Oniryczna” scenografia autorstwa Wasilija Masiutina odzwierciedlała świat początkowo pogrążony we śnie, a następnie doznający przebudzenia. Symbolizowało to jedną z idei antropozoficznych, według której sen oznacza stan, w jakim znajduje się ówczesna ludzkość (spektakl miał wyrażać przebudzenie świadomości).

Przygotowując koncepcję scenograficzną pantomimy, Czechow chciał stworzyć dynamiczne dekoracje, które miały odzwierciedlać ideę przeobrażającego się świata: rekwizyty, dekoracje powinny były błyskawicznie zmieniać się na oczach widzów⁸. Zamysł ten wynikał z inspiracji aktora dekoracjami konstruktywistycznymi, stosowanymi między innymi przez Wsiewołoda Meyerholda i Aleksandra Tairowa. W pierwszym akcie pałac należący do Sił Zła miał się rozpaść, co symbolizowało panujący na Ziemi chaos i krach iluzji idealnego świata, jednak pod koniec sztuki ziemiska harmonia miała zostać przywrócona⁹. Niestety, ze

⁸ Zgodnie z koncepcją Czechowa iluzję snu miały odzwierciedlać okrągłe formy dekoracji, natomiast w Królestwie Zła dominujące były formy kanciaste, ostre. Tamże, s. 117.

⁹ Według jednego z pomysłów aktora dekoracje w trakcie akcji scenicznej miały rozpaść się na tysiące drobnych części.

względów finansowych wielu nowatorskich pomysłów Czechowa nie udało się zrealizować. Ostatecznie dekoracje przedstawiały jedynie zarysy pałacu i lasu. Interesujące rozwiązanie stanowiły natomiast kostiumy według projektu aktora, nawiązujące do postaci z komedii *dell'arte* (np. kostium Iwana przypominał Pierrota).

Premiera spektaklu odbyła się 10 listopada 1931 roku i od razu wzbudziła wielkie zainteresowanie publiczności i krytyków. Występy słynnego aktora i jego trupy w Paryżu – jednym z największych skupisk rosyjskiej emigracji – przyciągnęły wielu przedstawicieli artystyczno-intelektualnej elity, między innymi Aleksieja Remizowa, Siergieja Makowskiego, Siergieja Lifara, Piotra Suwczyńskiego, Aleksandra Benoisa i innych¹⁰. Inscenizacja pantomimy stała się niewątpliwie wydarzeniem artystycznym: zespół Czechowa zademonstrował nowy styl gry, będący syntezą kilku koncepcji teatralnych: eurytmii, rytmiki Jaques'a-Dalcroze'a oraz metody Czechowa. Eksperyment ten polegał na ograniczeniu (a niekiedy całkowitym zastąpieniu) słowa mówionego na rzecz ruchowo-rytmicznej plastyki ciała oraz wyrażaniu poprzez gestykulację treści duchowych.

Spektakl nie spotkał się jednak z przychylną opinią większości krytyków. Nowatorskie rozwiązania aktorskie, reżyserskie i scenograficzne zostały źle przyjęte przez rosyjskich recenzentów. Próbę stworzenia teatru międzynarodowego uważano za utopijny pomysł, kompletnie oderwany od rzeczywistości¹¹. Z kolei francuska krytyka pisała o herme-

¹⁰ Siergiej Wołkoński (1860-1937) – reżyser, krytyk teatralny, literat. W latach 1899-1901 pełnił funkcję dyrektora Teatrów Imperatorskich w Petersburgu. Przyciągnął do współpracy wielu wybitnych przedstawicieli świata artystycznego, między innymi malarzy z ugrupowania Mir Iskusstwa (A. Wasniecowa, L. Baksta, A. Benoisa, W. Sierowa, K. Korowina), a także S. Diagilewa. Był wykładowcą w wielu ośrodkach teatralnych. W 1921 roku wyemigrował do Włoch, a następnie Austrii. W 1926 roku osiadł na stałe we Francji, gdzie jako krytyk teatralny pisał recenzje, artykuły, wykładał w szkołach teatralnych.

¹¹ Przeciwny Czechowowskiej koncepcji był między innymi Aleksandr Benois (dostrzegał w niej podobieństwa do spektakli Wsiewołoda Meyerholda oraz estetyki niemieckiego ekspresjonizmu, której formuła, jego zdaniem, już się wyczerpała), a także Wołkoński, podkre-

tyczności spektaklu. Próba zastąpienia mowy scenicznej innymi środkami ekspresji nie przekonywała teatrologów¹². Podkreślano eksperymentalny charakter przedstawienia, gdyż – zdaniem wielu krytyków – zaprezentowany język sceniczny mógłby służyć wyłącznie jako ćwiczenie aktorskie. Jednocześnie w recenzjach pojawiał się zachwyt nad poetyckością spektaklu. W pamięć odbiorców szczególnie zapadły dwie sceny: z udziałem trzech wiedźm rozrywających Iwana na kawałki (ta scena, w której wyraźnie brzmiały dionizyjskie echa symbolizmu, przywodziła na myśl nieziemski taniec, szalony wir żywiołu¹³) oraz walki Iwana z Królem Ciemności, w której zaprezentowano elementy akrobatyki i kłownady. Doceniono także kunszt reżyserski i aktorski Czechowa. Obszerny artykuł poświęcił spektaklowi André Antoine. Francuski reżyser negował w nim baśń jako gatunek literacki, jednak samą interpretację rosyjskiego zespołu uważał za interesującą. Szczególne wrażenie na francuskim reżyserze wywarły dekoracje i kostiumy, docenił taneczne walory spektaklu, dostrzegł także inspiracje teatrem Dalekiego Wschodu¹⁴. Na premierze byli obecni także krytycy amerykańscy zainteresowani twórczością Czechowa jako ucznia Stanisławskiego (jeden z nich trafnie określił przesłanie spektaklu jako „zwycięstwo świata duchowego nad materialnym”¹⁵).

Analizując wypowiedzi recenzentów, można odnieść wrażenie, że spektakl nie był jednak do końca zrozumiany. Próba stworzenia uniwer-

ślający nieudolność aktorów w komponowaniu jednolitej partytury rytmiczno-ruchowej połączonej z muzyką. Zob. А. Бюклинг, *Михаил Чехов...*, dz. cyt., s. 123.

¹² Tamże, s. 124.

¹³ Gabriel Boissy w swojej recenzji tak opisał tę scenę: „Ale genialnie ta trupa [...] potrafi ukazać jakże niezwykły obraz, który, ze względu na obecność gigantycznych robaków gryzących i rozdzierających żywe stworzenia na kawałki, mógłby wydawać się komiczny. Pierwszą rzeczą, o której chcę wspomnieć, są pompatyczne i malownicze kostiumy wiedźm oraz rytmiczne przyspieszenie ruchu, przechodzącego w taniec i zapowiadającego powstanie czegoś dziwnego i fantastycznego zarazem” (Cyt. za: tamże, s. 126, tłumaczenie: JR).

¹⁴ Tamże, s. 124.

¹⁵ Tamże, s. 126.

salnego języka teatralnego, dostępnego szerokiej publiczności niezależnie od jej kulturowej przynależności skończyła się klęską. Ze względu na brak zainteresowania widzów spektakl wystawiono zaledwie trzykrotnie. Z memuarów Czechowa wynika, że bardzo boleśnie przeżył to artystyczne niepowodzenie. Mimo że aktor wspominał o spektaklu jako o jednym z najdotkliwszych doświadczeń w swoim życiu, to jednak dzięki niemu wyciągnął wiele ważnych wniosków dotyczących zarówno sztuki scenicznej, jak i kwestii pozaartystycznych. Czechow zauważał z przykrością, że tworzenie nowej estetyki nie jest możliwe w krajach, gdzie teatr jest postrzegany bądź jako miejsce rozrywki, bądź jako narzędzie politycznej propagandy. Jednocześnie utwierdził się w przekonaniu, że wybrana przez niego droga oparta na doktrynie Steinera jest właściwa. Swoje antropozoficzne eksperymenty kontynuował na Łotwie, Litwie, a następnie w Anglii i Ameryce. Poszukiwanie nowych środków wyrazu, podjęte w *Przebudzeniu pałacu*, a wcześniej między innymi w *Hamlecie* i *Petersburgu* oraz późniejsze doświadczenia teatralne (aktorskie, reżyserskie i pedagogiczne) stanowiły impuls do refleksji na temat sztuki scenicznej. Na ich podstawie Czechow opracował własną metodę aktorską, według której kształcił adeptów sztuki scenicznej, propagując ją także w wykładach i pracach teoretycznych.

Bibliografia:

- Бюклинг Лийса, *Михаил Чехов в западном театре и кино*, Академический проект, Санкт-Петербург 2000.
- Чехов Михаил, *Литературное наследие в двух томах*, т. 2: *Об искусстве актера*, Издательство Искусство, Москва 1986.
- Ormińska Julia, *Михаил Чехов – антропософ. Письма Виктору Громову* [w:] *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyj-*

skiej początku XX wieku, t. 2, red. Elżbieta Biernat, Monika Rzeczycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2006, s. 89-112.

Roguska Julia, *Antropozoficzna wizja teatru. Michaił Czechow i Andriej Bieły w scenicznej adaptacji „Petersburga”* [w:] *Wokół wizji i fascynacji Srebrnego Wieku*, red. Franciszek Apanowicz, Monika Rzeczycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, s. 71-87.

Roguska Julia, *Michaił Czechow. Poszukiwania, inspiracje, eksperymenty*, Wydawnictwo Katedry Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Praca aktorska i reżyserska MICHAIŁA CZECHOWA w Rydze

Michaił Czechow przybył do Rygi w 1932 roku. Był to szczytowy okres światowego kryzysu gospodarczego, który ogarnął cały Zachód – dotarł także do Łotwy, gdzie przyniósł bezrobocie, zamykanie miejsc pracy i dewaluację pieniądza. Liczba widzów w teatrach znacząco spadła; w repertuarze dominowały operetki, kryminały i pikantne komedie. Krytycy pisali o degradacji sztuki scenicznej. Czy w tak ciężkiej sytuacji ekonomicznej zaproszenie do Rygi Czechowa z jego „poważnym” repertuarem nie było ryzykowne?

W Łotewskim Teatrze Narodowym Czechow pracował jako reżyser i odtwórca głównych ról w *Hamlecie* Williama Szekspira, *Eryku XIV* Augusta Strindberga czy *Śmierci Iwana Groźnego* Aleksieja Tołstoja. W Ryskim Rosyjskim Teatrze Dramatycznym wystawił *Wieś Stiepanczykowo* Fiodora Dostojewskiego, gdzie wystąpił jako Foma Opiskin, oraz *Wieczór M.A. Czechowa*, gdzie zagrał trzy różne role. W teatrze tym zagrał również trzy inne role, które przygotował jeszcze w Rosji: Malvolio w *Wieczorze Trzech Króli* Szekspira; Chlestakowa w *Rewizorze* Nikołaja Gogola i Frazera w *Powodzi* Henninga Bergera. Ponadto w 1934 roku wystawił w Łotewskiej Operze Narodowej *Parsifala* Richarda Wagnera.

Oczywiście w Rydze słyszano o międzynarodowej sławie Michaiła Czechowa. Jego talent wzbudzał na Łotwie zachwyt już w roku 1922, kiedy w stolicy gościło Pierwsze Studio MChAT. Jednak zarówno dyrektor Teatru Narodowego Artūrs Bērziņš, jak i dyrektor Rosyjskiego Teatru Dramatycznego Aleksandr Griszyn, którzy zaprosili, a później „dzielili” między swoje teatry Michaiła Czechowa, podjęli pewne ryzyko – środowisko teatralne bowiem doskonale wiedziało, że własny teatr Czechowa w Paryżu zbankrutował, a Max Reinhardt w Berlinie odmówił artyście wystawienia *Śmierci Iwana Groźnego* na deskach Deutsches Theater. Sam Michaił Czechow w wywiadzie udzielonym tuż przed łotewską premierą tragedii Tołstoja powiedział:

Nie mógłbym wystawić *Śmierci Iwana Groźnego* ani w Paryżu, ani w Berlinie czy w innym wielkim ośrodku europejskim. Przy obecnym stosunku tamtejszych widzów do teatru nie da się tam realizować podobnych wizji z szeroką publicznością. Ryga stanowi wyjątek. Tutejsza publiczność różni się od zachodnioeuropejskiej, tutejszy widz chce poważnych przedstawień¹.

W kwestii ryskiej widowni artysta miał zupełną rację. W ciągu kolejnych dwóch lat został najbarwniejszym fenomenem tamtejszego życia teatralnego. Podczas spektakli z udziałem Michaiła Czechowa salę wypełniali widzowie łotewscy i rosyjscy, a po spektaklach urządzali owaacje, wywołując artystę na scenę po dziesięć i więcej razy. Aktora dosłownie obsypywano kwiatami, a recenzenci niejednokrotnie nazywali jego przedstawienia „świętem radości”. Czechowa traktowano jak proroka, którego twórczość przywracała sztuce scenicznej utracony prestiż.

W ciągu dwu lat pracy w Rydze Michaił Czechow doczekał się publikacji 113 artykułów i notatek prasowych w językach łotewskim, rosyj-

¹ Боп. Ор., *Чехов – Иоанн Грозный*, „Сегодня”, 17 IV 1932, s. 8.

skim i niemieckim. Krytyczka, Paula Jēger-Freimane, tak pisała o znaczeniu artysty w owym czasie:

Praca Michaiła Czechowa [*Hamlet* - S.R.] w Teatrze Narodowym zasługuje na uznanie już choćby dlatego, że jego wybitna osobowość teatralna znów skierowała uwagę widzów na wielkie, poważne dzieła literatury dramatycznej, odnosząc tym samym zwycięstwo nad operetkowym banałem dzisiejszego życia teatralnego².

Poeta i krytyk Jānis Grots pisał z kolei: „to był wielki dzień dla Teatru Narodowego [Eryk XIV - S.R.]. Takie dni zdarzają się w dziejach naszego teatru - szczególnie w ostatnich czasach - niezbyt często”³.

Twórczość Czechowa głęboko poruszyła też pisarza i krytyka Jānisa Veselisa:

Hamlet Szekspira w reżyserii Gromowa i Michaiła Czechowa to jedno z najwspanialszych wydarzeń tego sezonu; oto po długiej przerwie zobaczyliśmy na scenie coś, co przypomina nabożeństwo⁴.

Czechowa odbierano nie tylko jako wielkiego aktora, lecz także czarownika, powiązanego być może ze sferą transcendentną. Wskazywano tu na dwa aspekty. Pierwszy związany był ze zdolnością aktora do przeobrażania się tak, że nie sposób go było rozpoznać. Voldemārs Puķe pisał: „Niewiarygodne, że wszystkie te kreacje stworzył ten sam człowiek. A skoro tak właśnie jest, Czechow to nie tylko największy aktor naszych czasów, ale też geniusz”⁵; Paula Jēger-Freimane notowała:

²P. Jēger-Freimane, *Hamlets Nacionālajā teātrī*, „Latvis”, 23 X 1932, s. 2.

³J. Grots, *Mihaila Čehova un Augusta Strindberga Ēriks XIV*, „Sociāldemokrāts”, 12 III 1932, s. 3.

⁴J. Veselis, *Teātrī*, „Daugava” 1932, nr IV, s. 478-479.

⁵V. Puķe, *Mihails Čehovs Krievu drāmas teātrī*, „Pēdējā Briedī”, 15 III 1932, s. 5.

„Zadziwiająca umiejętność Czechowa – całe jego ciało się przemienia”⁶; zaś aktorka Austra Šteinberga wspominała: „Na co dzień był [Czechow – S.R.] filigranowym, niewysokim mężczyzną, ale na scenie na moich oczach zmieniał się w giganta”⁷.

Drugi aspekt „czarodziejstwa” Czechowa wiązał się z darem bardzo silnego oddziaływania energetycznego na widzów; jego talent cechował szczególnie magnetyzm, miał on wręcz właściwości hipnotyczne. Dzięki temu Czechow chcąc nie chcąc stosował się do rad Augusta Strindberga, który uważał, że aktor powinien zanurzać się w grze głębiej niż tylko do dna swojej osobowości – aż do poziomu, który można by porównać z szamanizmem albo mistycyzmem. Wprowadzając się w trans – zdaniem Strindberga – aktor powinien stawać się medium psychicznym, duchowym.

To, co dla teoretyków i praktyków ekspresjonizmu, w tym również dla Strindberga, pozostawało na początku lat dwudziestych niespełnionym ideałem, znalazło pełnowartościową realizację właśnie w grze Czechowa. Krytyk Ādolfs Erss tak napisał: „Widz czuje się zahipnotyzowany”⁸. Z kolei u Jānisa Veselisa możemy przeczytać „o nadnaturalnej sugestii gry Czechowa w roli Hamleta”⁹.

Gra aktorska Rosjanina składała się, budowała z szeregu ekstazy stanów, co również stanowi cechę ekspresjonizmu. W związku z tym łotewska krytyka doszła nawet do nieoczekiwanego wniosku: stwierdziła, że sztuka aktorska Czechowa ukazuje istotę słowiańskiego charakteru. Na przykład Jēger-Freimane opisując jego grę w roli Iwana Groźnego, zauważyła, że aktor odkrywał „dwoistość duszy słowiańskiej – mistyczną głębię grzechu i żalu za grzechy”¹⁰. Veselis pisał, że obrazy

⁶ P. Jēger-Freimane, *Divas pirmizrādes*, „Latvis”, 26 IV 1932, s. 2.

⁷ A. Šteinberga, *Atmiņas*, RTMM, nr 1495152, s. 16.

⁸ Ā. Erss, *Teātri*, „Pēdējā Bridi”, 12 III 1932, s. 6.

⁹ J. Veselis, *Ēriks XIV Nacionālajā teātri*, „Daugava” 1932, nr XI, s. 1263-1264.

¹⁰ P. Jēger-Freimane, *Divas pirmizrādes*, dz. cyt., s. 2.

sceniczne z udziałem Czechowa cechował specyficzny „rosyjski nadmiar emocji, burzliwe i szarpiące namiętności”, że Czechow osiągnął coś, do czego łotewscy aktorzy jeszcze nie dorośli, tj. poprzez swoją grę „wyrażał ducha narodu”¹¹. Grots z kolei zauważył, że Czechow „przedstawia Iwana Groźnego w całej jego słowiańskiej głębi”¹².

Za cechy słowiańskiej mentalności uchodziły też wypatrzone przez krytyków motywy chrześcijańskie – zarówno w życiu scenicznym samego aktora, jak i w biografiach postaci, które grał. Erss dostrzegł w Hamlecie Czechowa człowieka, który tak jak Chrystus wziął na siebie „całe cierpienie świata”¹³. Piotr Pilskij pisał: „Czechow jest głęboki i skomplikowany. [...] Pociągają go mistyczne otchłanie. [...] Ten wędrowiec jest zawsze w podróży, nie zatrzymuje się na odpoczynek we mgłę naszej dekadencji. Czasem widzę go jako pątnika, który wędruje pod gwiazdami w dal, przed siebie, z kosturem, w wiecznej pielgrzymce do nieznanych świątyń”¹⁴.

Wszystkie spektakle Czechowa i jego grę aktorską łotewska prasa odbierała jako wzorzec realizmu psychologicznego i tylko nieliczni krytycy dostrzegali w nich również elementy groteski. Czasami jednak szczegółowo opisane przedstawienia oraz fotografie ze spektakli pozwalają wnioskować, że styl gry Czechowa zawierał wszystkie wyznaczniki idealnego aktora teatru ekspresjonistycznego.

Oczywiste jest, że wyjściowo naturę gry Czechowa determinowały jego niezwykle warunki psychofizyczne. Z kolei jego przyjaciel, reżyser Jewgienij Wachtangow, w którego spektaklach Czechow najbardziej organicznie zaprezentował swoją specyfikę, był zdecydowanym wyznawcą rosyjskiego ekspresjonizmu. W ten sposób niezwykle organiczne warun-

¹¹ J. Veselis, *Teātri*, dz. cyt., s. 478-479.

¹² J. Grots, *A.Tolstoja un M.Čehova Jānis Briesmīgais Nacionālajā teātrī*, „Sociāldemokrāts”, 26 IV 1932, s. 5.

¹³ Ā. Erss, „*Hamleta*” *izrāde Nacionālajā teātrī*, „Pēdējā Brīdī”, 23 X 1932, s. 3.

¹⁴ П. Пильский, *Михаил Чехов и его роли*, „Сегодня”, 9 III 1932, s. 6.

ki Czechowa aktora zostały w spektaklach Wachtangowa świadomie rozwinięte i pogłębione w duchu estetyki ekspresjonizmu.

Jeśli wnioskować z recenzji, Czechow reżyser nie był aż tak unikatowy jak Czechow aktor. Swoje prace reżyserskie, w tym również te w Rydze, wzorował – jak się zdaje – właśnie na spektaklach teatru Jewgienija Wachtangowa.

Wszystkie premiery w stolicy Łotwy Czechow stworzył we współpracy z Wiktorem Gromowem. Aktor i reżyser Teatru Narodowego Jānis Zariņš, który pracował jako asystent i tłumacz Czechowa, pisał o rolach ich obu w procesie prób:

Na początku prób Czechow mówił o sztuce; mówił godzinę lub dłużej, z narastającym zaangażowaniem, wręcz z gorączkowym zapałem, i nie było to wykład, przekazanie wiedzy, ale mgnienie geniuszu, inspiracja; potem zmęczony przygasał. Nie był analitykiem logikiem i nie zapisywał swoich myśli systemowo, to było wbrew jego naturze. Natomiast Gromow zawsze wszystko notował¹⁵.

Współpracy Czechowa i Gromowa nie należy jednak upraszczać do związku artysty i rzemieślnika. Czechow w wywiadach, których udzielał w Rydze, dzieląc się swoimi planami artystycznymi w związku z nadchodzącymi premierami, zawsze używał formy „my”, rozumiejąc przez to siebie i właśnie Gromowa. Idea spektaklu rodziła się zapewne podczas twórczych dyskusji, w których wiodąca rola przypadała Czechowowi. Potem wizję tę rozpalał emocjonalnie zespół artystyczny planowanego spektaklu. W dalszym procesie prób nad realizacją tej wizji pracował systematycznie i metodycznie już Gromow, a Czechow włączał się jedynie w miarę możliwości, w chwilach, kiedy mógł oderwać się od własnej roli.

¹⁵ J. Zariņš, *Par teātri*, Rīga 1976, s. 28.

Cechy ekspresjonizmu widać też w reżyserskiej kompozycji ryskich spektakli Michaiła Czechowa. Teatr Narodowy był teatrem tradycyjnym, konserwatywnym, błyszczały w nim gwiazdy aktorskie grające w stylu, który moglibyśmy nazwać „realizmem koturnowym” – wszystko na scenie miało być takie jak w życiu, tylko znacznie piękniejsze i dostojniejsze. A jednak tradycjonalizm ten nie tylko nie stanowił przeszkody dla planów artystycznych Czechowa, lecz wręcz na odwrót – sprzyjał im.

Jak wiadomo, spektakle ekspresjonistyczne powtarzały wciąż na nowo motyw totalnej nieprzystawalności bohatera do realnego świata. Protagonisci teatru ekspresjonistycznego byli zupełnie samotni – wszyscy działali przeciwko nim. Niewątpliwie podobna kompozycja cechowała spektakle Czechowa: ich postaci – Eryk XIV, Hamlet i Iwan Groźny – występują same przeciwko całemu światu. Żeby mocniej podkreślić samotność bohatera, jego wyobcowanie, artysta wykorzystywał środki akcentujące różnice pomiędzy protagonistą a masą, w tym również język (Czechow mówił po rosyjsku, pozostali – po łotewsku) i styl gry (Czechow wykorzystywał groteskę tragiczną, pozostali aktorzy – „dekoracyjny” realizm). W ten sposób konflikt na poziomie stylu gry aktorskiej przeradzał się w konflikt na poziomie ideowo-estetycznym.

We wszystkich spektaklach Teatru Narodowego Czechow i inni wykonawcy używali charakteryzacji jako rodzaju maski, co również stanowi jedną z najistotniejszych cech teatru ekspresjonistycznego. Maski te tworzone za pomocą wyrazistego makijażu, doklejanых elementów oraz peruk. Nie wszystkie były jednak do siebie podobne. W inscenizacjach dramatów Szekspira i Strindberga maska Czechowa nie tylko różniła się od masek pozostałych wykonawców, inny był też sposób jej użycia. Ta, którą „przywdziewał” Czechow, przedstawiała zastygłą w ekstazie twarz bohatera. Maski pozostałych aktorów wyrażały głównie rozmaite emocje i cechy charakteru: arogancję, złośliwość, podejrzliwość itd. W trakcie spektaklu bohater Czechowa grał maską, pokazując,

że pod nią kryje się żywa, zmieniająca wyraz twarzy, natomiast inni aktorzy pozostawali niezmienni. W ten sposób pojawiał się temat żywego indywiduum w otoczeniu marionetek, często eksploatowany w sztuce początku lat dwudziestych – na przykład w realizacjach wspomnianego już Wachtangowa.

Wypracowana przez Czechowa reżyserska kompozycja spektaklu miała też własną, unikalną specyfikę, co częściowo odróżniało ją od klasycznego ekspresjonizmu. O ile u ekspresjonistów zawsze występowały dwie składowe kompozycji – protagonista i masa – o tyle u Czechowa były to już trzy elementy: protagonista, antagonistą, wyróżniający się z masy indywidualistycznym pierwiastkiem, i wreszcie sama masa. W charakterze antagonisty Hamleta występował Klaudiusz, Iwana Groźnego – Borys Godunow, a przyjacielem i jednocześnie wrogiem Eryka był Persson. Role wszystkich trzech antagonistów grał w spektaklach Czechowa aktor Teatru Narodowego Jānis Šaberts. Powody pojawiania się protagonisty – silnej osobowości o zdecydowanym, co istotne, charakterze – mogły być rozmaite. Od czasów rozkwitu klasycznego ekspresjonizmu miało już ponad dziesięć lat i historia jasno pokazała, że metafizyczne zło świata przybiera konkretne rysy twarzy realnych przywódców. Nadto Czechow – będąc na gościnnych występach – musiał liczyć się z gustem miejscowej publiczności i miejscowego teatru, w którym widzowie przywykli śledzić na scenie walkę konkretnych ludzi, a nie pojedynek bohatera z „pustym niebem”.

Temat rozwiązań reżyserskich Czechowa również stał się przedmiotem polemiki w łotewskiej krytyce teatralnej. Niektórzy sądzili, że artysta zbyt skraca sztuki i przez to nie pozwala rodzimym aktorom odpowiednio się zaprezentować. Na przykład Jēger-Freimane pisała, że sztuki były tak bardzo okrojone, że pewne role zostały „zredukowane do minimum, co nie dało naszym aktorom możliwości zmierzenia się

ze sławnym gościem”¹⁶. Pogląd ten świadczy o tym, że krytyczka niestety nie rozumiała specyfiki spektaklu, uznając za dominujące pragnienie gościa, by egoistycznie się „wyeksponować”, przez co nie dostrzegła konceptualnego zamysłu reżysera, by stworzyć obraz masy dzięki skrótom dokonany w tekście.

Echa ekspresjonizmu dostrzec też było można w rozwiązaniach scenograficznych wszystkich trzech spektakli – wspólnym dziele scenografa Artūra Cimermanisa i Czechowa. Miejsce akcji potraktowane zostało nie jako realne, obiektywne, ale jako subiektywna przestrzeń, istniejąca w świadomości głównego bohatera.

We wszystkich trzech przedstawieniach obramowanie sceny stanowiły kulisy, których kolor zmieniał się w miarę rozwoju akcji. Kolorem podstawowym był czarny, w nieskomplikowanej symbolice ekspresjonizmu oznaczający mrok w duszy protagonisty. W *Eryku XIV* oprócz czarnego wykorzystano też szarość i błękit; w *Hamlecie* i *Iwanie Groźnym* – czerwień. Na tle kulis wzniesiono dwupoziomą konstrukcję, która pozwalała rozgrywać kluczowe sceny w układzie wertykalnym. Co jednak najważniejsze, sama konstrukcja zarówno w *Eryku XIV*, jak i w *Hamlecie* przypominała schody – ulubiony element scenograficzny teatru ekspresjonistycznego. Wchodzenie po schodach oznacza symboliczne zbliżanie się do celu. W tym kontekście ważna była druga scena *Hamleta*. Klaudiusz i Gertruda stali na samym szczycie schodów i wkładali królewskie korony, a dworzanie potykając się i upadając, pięli się w górę, żeby powinszować nowym władcom. W tym samym czasie niezauważany przez nikogo Hamlet siedział smętnie u podnóża konstrukcji.

To, że spektakl stanowił subiektywną wizję Hamleta, potwierdzała też scena z pułapką na myszy, rozwiązana w formie pantomimy i po-

¹⁶ P. Jēger-Freimane, *Nacionālais teātris*, „Izglitības Ministrijas Mēnešraksts” 1932, nr III, s. 256-257.

wtórzona czterokrotnie, co wywołało uszczypliwe reakcje niektórych krytyków, oceniających spektakl w paradygmacie realizmu.

W *Iwanie Groźnym* schody stanowiły dwupoziomową konstrukcję; na pierwszym poziomie oczekiwał na śmierć tytułowy bohater, drugi poziom zamieszkiwał zaś Borys Godunow – dziedziczący władzę car następca, do którego należy przyszość.

Jeżeli się zastanowić, dlaczego Czechow wybrał do swojego repertuaru tragedię Aleksieja Tołstoja, można wskazać dwa potencjalne powody. W tym akcie twórczym objawiły się profetyczne cechy jego talentu, przeczucie epoki dyktatorskich reżimów w Europie, w tym również w Rosji Radzieckiej. Nie należy jednak zapominać, że ekspresjoniści, przede wszystkim malarze, żywo interesowali się pięknem rozpadu, co doskonale korespondowało z postacią Iwana Groźnego.

Michaił Czechow znacząco wzbogacił życie łotewskiego teatru nie tylko jako wybitny aktor i reżyser, pracujący w nurcie modernizmu, lecz także jako pedagog – kiedy został dyrektorem artystycznym szkoły teatralnej łotewskiego związku zawodowego aktorów. Ale to już temat na inny artykuł.

Przełożyła Maryla Chaustowicz

Bibliografija:

- Бор. Ор., *Чехов – Иоанн Грозный*, „Сегодня”, 17 IV 1932, s. 8.
- Erss Ādolfs, „*Hamleta*” *izrāde Nacionālajā teātrī*, „Pēdējā Brīdī”, 23 X 1932, s. 3.
- Erss Ādolfs, *Teātri*, „Pēdējā Brīdī”, 12 III 1932, s. 6.
- Grots Jānis, *A.Tolstoja un M.Čehova Jānis Briesmīgais Nacionālajā teātrī*, „Sociāldemokrāts”, 26 IV 1932, s. 5.
- Grots Jānis, *Mihaila Čehova un Augusta Strindberga Ēriks XIV*, „Sociāldemokrāts”, 12 III 1932, s. 3.
- Jēger-Freimane Paula, *Divas pirmizrādes*, „Latvis”, 26 IV 1932, s. 2.
- Jēger-Freimane Paula, *Hamlets Nacionālajā teātrī*, „Latvis”, 23 X 1932, s. 2.
- Jēger-Freimane Paula, *Nacionālais teātris*, „Izglītības Ministrijas Mēnešraksts” 1932, nr III, s. 256-257.
- Пильский Пётр, *Михаил Чехов и его роли*, „Сегодня”, 9 III 1932, s. 6.
- Puķe Voldemārs, *Mihails Čehovs Krievu drāmas teātrī*, „Pēdējā Brīdī”, 15 III 1932, s. 5.
- Šteinberga Austrā, *Atmiņas*, RTMM, nr 1495152, s. 16.
- Veselis Jānis, *Ēriks XIV Nacionālajā teātrī*, „Daugava” 1932, nr XI, s. 1263-1264.
- Veselis Jānis, *Teātri*, „Daugava” 1932, nr IV, s. 478-479.
- Zariņš Jānis, *Par teātri*, Liesma, Rīga 1976.

Rozwój metody twórczej MICHAIŁA CZECHOWA podczas jego pracy na Litwie

Stworzenie jedności z różnorodności - oto jedno z najważniejszych zadań naszego ducha, szczególnie w dziedzinie sztuki, a zwłaszcza w zawodzie aktorskim.

Michaił Czechow¹

Michaił Czechow przejął od swych nauczycieli ideę gry aktorskiej jako procesu duchowego. On sam posiadał wrodzone poczucie pełni, które nieustannie starał się zachowywać i konsolidować w entropicznym środowisku porewolucyjnym (jak i we własnej duszy). Już w 1919 roku jako młody pedagog łączył elementy systemu Stanislawskiego z własną praktyką. „Aktor, pracując nad sobą, jednocześnie rozwija sprężystość duszy”², pisał. Ale jego poglądy kształtowały też wcześniejsze doświadczenia, jak chociażby zajęcia prowadzone przez pierwszego dy-

¹ M.A. Чехов, *Литературное наследие*, т. 2: *Об искусстве актера*, Москва 1995, s. 358-359.

² Tamże, s. 47.

rektora Pierwszego Studia MChT Leopolda Sulerżyckiego, który wraz ze swymi studentami badał bioenergię:

Główne zadanie, jakie [Sulerżycki - red.] stawiał przed aktorami, polegało na wysyłaniu fal ludzkiego ciepła w kierunku widzów. W wyniku intensywnych „ćwiczeń” fale takiej energii mogły być magazynowane w aktorze jak w swego rodzaju baterii³.

Wszystko to pozwoliło Czechowowi osiągnąć w grze aktorskiej samą esencję sztuki dramatycznej. Według białoruskiej teatrolog Tatiany Kotowicz: „W ujęciu Michaiła Czechowa sztuka XX wieku rodzi się, wraz z objawieniem głębi świata wewnętrznego i podświadomości, równoległe do wizualizacji nieświadomości”⁴. Za pomocą swoich wielkich ról artysta ten zafundował współczesnym swoisty duchowy „wstrząs” sejsmiczny, który odsłonił głębię mechanizmu transmutacyjnego.

W swoim testamencie, będącym w istocie żarliwym wyznaniem zatytułowanym *Путь актёра* [*Droga aktora*] Michaił Czechow pisał:

Dlaczego do tej pory za twórczość uważałem jedynie to, co się działo na scenie? [...] Z czasem zawładnęła mną inna myśl, inne uczucie. Zrodziło się we mnie przeczucie możliwości tworzenia wewnątrz siebie. Tworzenia w obrębie własnej osobowości. Jedynie mgliście potrafiłem odróżnić tego, kto tworzy na zewnątrz, od tego, kto tworzy w sobie [...]. W naturalny sposób, wraz z myślą

³Б. Алперс, *Творческий путь МХАТ-2* [w:] tegoż, *Театральные очерки*, т. 2, Москва 1977, s. 33.

⁴Т. Котович, *Пространственно временной континуум театра*, Витебск 2005, s. 38.

o autokreacji, zrodził się we mnie impuls woli – aspiracja, by opañować energię twórczą po to, by przenieść ją w głąb, w siebie⁵.

W nauczaniu Czechowa, zarówno w prowadzonych formalnie, jak i nieformalnie studiach, zaczęła dominować idea „pracy aktora nad sobą” – rozwój duchowy jako podstawa rozwoju profesjonalnego – lub, mówiąc słowami artysty, „tworzenie własnego życia”. Pragnienie, aby „postrzegać sztukę (dramatyczną) wyłącznie jako medytację we wszystkich jej postaciach”⁶, stało się z czasem jego główną aspiracją. Właśnie to okazało się jedną z zasadniczych rozbieżności między Stanisławskim a Czechowem. Ten pierwszy stworzył swój system na potrzeby własnego teatru, opierając go na samowystarczalnej absolutyzacji prawdy i rzeczywistości psychologicznej⁷. Natomiast dla Czechowa probierzem wiedzy duchowej stała się książka antropozofa Rudolfa Steinera *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?*⁸. Znalazł w niej pewne ćwiczenia transformacyjne, z których później rozwinął teorię i praktykę jednego z kluczowych postulatów swojej metody, a mianowicie, że świat wyobraźni jest samowystarczalny, a jego twórca może się z nim całkowicie zintegrować.

W 1928 roku Czechow osiągnął szczyt doskonałości w pracy aktorskiej na scenie. Znalazł też naukę duchową – antropozofię – która zaspokoiła jego aspiracje. Od tego momentu rozpoczyna się wielka odyseja Czechowa w poszukiwaniu „teatru przyszłości”. W kategoriach czasu

⁵ М.А. Чехов, *Литературное наследие*, т. 1: *Воспоминания. Письма*, Москва 1995, s. 89.

⁶ М.А. Чехов, *Литературное наследие*, т. 2..., dz. cyt., s. 105.

⁷ W moim przekonaniu różnicę pomiędzy oboma artystami najlepiej wyraził sam Czechow podczas próby *Hamleta* w teatrze MChAT-2. „Szczyt tego, co można osiągnąć w obrębie ludzkiej etyki i mądrości, znajduje się w osobie Horacja. Hamlet aspiruje do nieporównanie wyższej dziedziny duchowej”. Tamże, s. 390.

⁸ Polskie wydanie zob. m.in. R. Steiner, *Jak osiągnąć poznanie wyższych światów*, Tuchomie 2012 (red.).

i przestrzeni poszukiwania te zaprowadziły go ku jeszcze intensywniejszemu przejściu, do „tworzenia w sobie”.

Możemy jedynie snuć hipotezy na temat dalszej ewolucji metody Czechowa, gdyby jej twórca miał możliwość pracy w ojczyźnie, z rosyjskimi aktorami. Jest jednak oczywiste, że jego praca w wielokulturowych środowiskach, gdzie usiłował stworzyć „teatr międzynarodowy”, jak również działalność dydaktyczna, w której trakcie testował rozmaite elementy swojej techniki na studentach różnych narodowości i mentalności, uczyniły metodę jeszcze bardziej uniwersalną i otwartą na późniejsze, już post-Czechowowskie, poszukiwania lepszego teatru.

Po wymknięciu się z „wiecznej zmarzliny twórczej” na Wschodzie Czechow postanowił dzielić się swoimi odkryciami duchowymi i twórczymi z przedstawicielami wolnych społeczeństw Zachodu, czekała go jednak gorzka porażka. Zobaczył, że we wszystkich sferach życia zaczyna brać górę tak znienawidzony przez niego materializm. „Drzemiąca w każdej zdrowej ludzkiej duszy potrzeba uzyskania przejrzystego poglądu na świat, wyraźnej odpowiedzi na pytanie «po co?» jest zabijana przez wpływ obezwładniającej hipnozy materializmu”⁹, pisał. Szczegółem tego bolesnego procesu stała się wystawiona przez niego w Paryżu pantomima *Przebudzenie pałacu*¹⁰, oparta na rosyjskich baśniach ludowych. W alegoriach dramatycznych Czechow pragnął zawrzeć propagowany przez antropozofię imperatyw poszukiwań duchowych i przebudzenia, wybrał więc materiał ludowy, który jego zdaniem ujawniał archetypy duchowe. W celu ich wyrażenia poszukiwał „międzynarodowego języka teatralnego”. W rezultacie zarówno publiczność, jak i krytycy całkowicie odrzucili jego propozycję reformy teatru, on zaś wyciągnął wniosek, któremu pozostał wierny do końca życia: antropozofia zawsze pozostanie jego „drogą i życiem”, nigdy jednak nie będzie do niej

⁹ М.А. Чехов, *Литературное наследие*, т. 2..., dz. cyt., s. 14.

¹⁰ Tytuł oryginalny *Дворец пробуждается*, prem. 10 XI 1931 (red.).

bezpośrednio nawiązywał w pracy twórczej ani dydaktycznej, choć stale będzie przenikała obie te dziedziny. Gorzka lekcja płynąca z tego niezrozumienia, a także z niepowodzeń związanych ze „zmiernem Euro-py” jeszcze bardziej zachęciły go do poszukiwań nowych horyzontów. Czechow zwrócił się ku najmłodszym krajom europejskim.

W 1932 roku artysta odwiedził swą ukochaną Rygę (pierwsze europejskie miasto, które zwiedził w młodości) i wpisał się do albumu pewnego kolekcjonera autografów:

To, czego poszukuję, można w przybliżeniu wyrazić następującymi słowami: istnieje wspólny, uniwersalny cel. Rozpada się on na nieprzeliczone pomniejsze cele. Każdy człowiek, który przychodzi na ten świat, może zrealizować własny, unikalny potencjał, jednak wszystko to prowadzi do urzeczywistnienia tego uniwersalnego celu. Zrozumienie własnego celu i próba osiągnięcia go – tak można sformułować moje motto¹¹.

Następnie w maju 1932 roku twórca „teatru przyszłości” ruszył w drogę do Kowna, ówczesnej stolicy Litwy, gdzie zamierzał włączyć się w rozwój kultury młodego kraju¹². Jeszcze przed tą podróżą Czechow pisał z Berlina do dawnego kolegi z Pierwszego Studia MChT, litewskiego reżysera Andriusa Oleki-Žilinskasa, namawiając go do wprowadzenia reform w Kowieńskim Teatrze Narodowym: „Tylko raz Litwa może przeżywać twórczą młodość”¹³. Jak zatem rozwijały się wspólne zainteresowania młodego społeczeństwa i jego młodego nauczyciela?

Profesjonalny teatr litewski założyli w 1920 roku absolwenci różnych rosyjskich akademii teatralnych, ale dopiero w roku 1929, wraz

¹¹ М.А. Чехов, *Литературное наследие*, т. 2..., dz. cyt., s. 538.

¹² Republika Litwy była rówieśniczką praktyki dydaktycznej Czechowa: obie narodziły się w 1918 roku.

¹³ М.А. Чехов, *Литературное наследие*, т. 1..., dz. cyt., s. 362.

z inscenizacją sztuki *Šariūnas Vincasa Krėvė* w reżyserii Oleki-Žilinska, zespół był gotowy do tworzenia nowoczesnego teatru.

Kiedy Michaił Czechow przybył do Kowna, aby wystawić *Hamleta* Williama Szekspira, spotkał się z jednej strony z pragnieniem aktorów, którzy po raz pierwszy zasmakowali sukcesu, by twórczo się rozwijać, z drugiej zaś z poważnym brakiem ich umiejętności pracy na scenie. Stało się więc oczywiste, że należało, w miarę możliwości, uzupełnić luki w ich przygotowaniu zawodowym. Przy okazji Czechow otrzymał dodatkowe zadanie – Oleka-Žilinskas i jego studenci poprosili go bowiem, by zaczął udzielać lekcji w studiu prowadzonym przy teatrze.

Podczas pierwszej rozmowy ze studentami, przybyłymi licznie do Teatru Narodowego 18 sierpnia 1932 roku, Czechow powiedział:

Kiedy mam nauczać rzemiosła dramatycznego, kiedy muszę rozmawiać z kolegami aktorami, zawsze zadaję sobie pytanie: co to jest? Czy to jest wydarzenie? Czy w tych ścianach cokolwiek się wydarzy? Czy to, co się tu wydarzy, będzie „tym”, na co zawsze czekam oglądając grę moich licznych kolegów i wielkich mistrzów, a co nigdy się nie wydarza? Czy znajdziemy tutaj owo tajemnicze „coś”? Czy dojdą tu do głosu tajemnicze zasługi aktorów? Czy nowy teatr odsłoni tu swoje oblicze? Ten nowy teatr dyktuje nam historia, dyktuje nam czas...¹⁴

Nie były to czysto retoryczne pytania, mające na celu przyciągnięcie publiczności, lecz kamienie milowe w procesie badawczym o żywotnym znaczeniu dla samego nauczyciela. Nadszedł bowiem czas, by nie tylko zintensyfikować poszukiwania nowej metody, lecz także ująć ją

¹⁴ Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы, 1932 г, материалы к курсу „Мастерство актера”, составитель А. Адомайтите, Москва 1979, s. 6.

w ramy systemowe, uogólnić. Zwracając się do uczniów, zauważył też konieczność walki ze skostnieniem. Apelował do litewskich aktorów:

Jestem mały, nowo narodzony, nie umiem się poruszać, mówić ani myśleć. Będziemy się uczyć poruszać, mówić i myśleć jak dzieci (natura stawia tu przed nami te same żądania). Oznacza to, że zyskamy wiedzę¹⁵.

Jak pokazała przyszłość, Czechow skutecznie wpoił swoim uczniom pierwszorzędne znaczenie wiedzy. Ów głód nowych doświadczeń i niestrudzona autokreacja stanowiły rozwiązanie tej samej tajemnicy, o której artysta wspominał w pierwszym wywiadzie udzielonym po przybyciu do Kowna. Powiedział wtedy:

Istnieje tajemnica, która niestety nie jest znana wszystkim aktorom. [...] za obrazem stworzonym przez aktora publiczność zawsze widzi i ocenia, świadomie bądź nie, osobę, która ten obraz stworzyła. Możliwość powstania relacji między aktorem a publicznością, jak również jej typ, zależą od tego, czy osoba ta zostanie zaakceptowana, czy nie. Właśnie ta relacja, kontakt z publicznością, decyduje o tym, czy aktor obecny w danej postaci jest akceptowany, czy nie. Dlatego też aktor przyszłości, który uchwyci tę tajemnicę, będzie pracował nie tylko nad przydzieloną mu rolą, lecz także zacznie rozwijać swoją osobowość, ponieważ jego przymioty ludzkie i to, co z niego emanuje, określą wszystkie grane przez niego role¹⁶.

Chcąc umożliwić uczniom pracę i zrozumienie tego celu, w trakcie dziesięciu lekcji zaproponował szereg ćwiczeń ruchowych i w zakresie

¹⁵ Tamże.

¹⁶ „7 meno dienos” 1932, nr 83. Numer poświęcony Michaiłowi Czechowowi (red.).

układu ciała. Po każdym ćwiczeniu wskazywał, jak podczas jego wykonywania „drugi aktor” czy „aktor wewnętrzny” rozwijał się i wzmacniał. Kiedy grupa społa się w pojedynczą jednostkę i została ustanowiona silna atmosfera twórcza, podczas jedenastej lekcji nauczyciel przedstawił klarowny i prosty schemat skomplikowanego procesu twórczego¹⁷.

Przedstawiając ów schemat, Michaił Czechow wyszedł od bardzo praktycznego wstępu:

Każdy człowiek posiada większą lub mniejszą moc wewnętrzną, każdy ją mniej więcej wyczuwa, ale, rzecz jasna, nikt nie zna jej granic. Uwarunkowane możliwości tej mocy są nam nieznane, ponieważ nigdy nie dociera ona do pola naszych zmysłów, jest przed nami ukryta. Jednocześnie intuicyjnie wyczuwany istnienie takiej mocy¹⁸.

Ta moc wewnętrzna, jej mechanizm akumulacji i transfiguracji w akt artystyczny, jak również pochodzenie „wewnętrznego aktora” i „drugiego aktora duchowego” (później „wyższego ego”, „indywidualności twórczej”), oraz interakcja tej mocy z wyższymi światami i samym twórcą, znalazły się w stałym centrum poszukiwań Czechowa. Nawet później, gdy teatr przestał go interesować, powyższe zagadnienia nadal zajmowały jego pracowity umysł.

Pracując z kowieńskimi uczniami, Michaił Czechow podsuwał im liczne ćwiczenia, które należało wykonywać grupowo. Ćwiczenia te okazały się bardzo pomocne w ich pracy nad inscenizacją *Hamleta*. W trakcie treningu nauczyciel zwracał uwagę nie tylko na ciało aktora czy aktorki, jego/jej ruch w przestrzeni, powtarzał też: „Czujcie przestrzeń, czujcie ludzi wokół was oraz totalność samego siebie w danej chwili. Nieustannie bądźcie razem”. W trakcie wszystkich zadań aktor-

¹⁷Zob. *Уроки Михаила Чехова...*, dz. cyt., s. 6.

¹⁸Tamże, s. 21.

skich podkreślał, że porozumienie ma charakter niebezpośredni, „nie-psychologiczny”, bez „patrzenia w oczy partnerowi”; porozumienie opiera się „nie na osiągnięciu celu w danych okolicznościach”, lecz na postrzeganiu, odczuwaniu oraz umiejętności wsłuchania się w wewnętrzne ja Drugiego. Pisał:

Co by się stało, gdyby człowiek, na drodze medytacji, modlitwy lub w inny sposób, urzeczywistnił w sobie „wyższe ja”, gdyby w wyjątkowych momentach życia zamiast mówić „ja”, nauczył się choć częściowo mówić „Chrystus we mnie”, wreszcie gdyby dostrzegł w sobie zdolność, duchowy zwyczaj zwracania się do tego „wyższego ja”, do Chrystusa w drugim człowieku, nawet w codziennych rozmowach i myślach? Wówczas „ja” drugiego człowieka doznałoby nagle oświecenia. Początkowo jedynie trochę, potem w większym stopniu, „ja” zaczęłoby rozpoznawać siebie. To tylko mały cud, który można uczynić w drugim człowieku dla jego lub jej dobra¹⁹.

Powyższy fragment listu Czechowa wyjaśnia, dlaczego w jego metodzie nie ma mowy o „porozumieniu” jako odrębnym elemencie.

Ów „mały cud”, ujęty w ramy konkretnego ćwiczenia, podarował Michaił Czechow pod koniec swego cyklu lekcji w Kownie. Ponieważ próżno go szukać w kanonicznych książkach o metodzie, zasługuje na dokładniejszą uwagę. W lekcji czternastej mowa jest o nieoczekiwanym przejściu do „pola wyobraźni”. Reżyser i aktor „wymieniają” się funkcjami twórczymi i psychologiami. Według Czechowa:

Reżyser staje się nie tyle nauczycielem, ile obrazem w wyobraźni aktora. Aktor musi kochać reżysera jako owoc własnej wyobraźni.

¹⁹ М.А. Чехов, *Литературное наследие*, т. 1..., dz. cyt., s. 506.

Reżyser musi kochać aktora jako własne ucieleśnienie w stworzonym obrazie²⁰.

Wymieniając się nawzajem obrazami i ucząc się wzajemnie, jak je ucieleśnić, ci dwaj antagoniści przewyciężają dzielącą ich opozycję i tworzą „atmosferę miłości”, najbardziej przydatną do tworzenia. Dialektyka wyżej wspomnianej „miłości” jako integralna, ważna część procesu twórczego zostanie później rozwinięta w wykładzie *Miłość w naszym zawodzie*²¹. Sens tego ćwiczenia miał zostać wyjaśniony w kolejnej, piętnastej lekcji:

W idealnym teatrze przyszłości aktorzy i reżyserzy odkryją nowy język, język obrazów [...] nie jest to język reżysera oparty na strukturach logicznych, ale budzący sympatię obraz, który ma szansę znaleźć oddźwięk w duszy aktora. W idealnej sytuacji reżyser przyszłości powinien wypowiedzieć zaledwie pół słowa po to, by w duszy aktora mógł się zrodzić obraz. Tym samym powstałby język zbudowany nie ze słów, lecz z obrazów²².

Jeśli nawet w tym czasie słownictwo Czechowa nie zawierało sformułowania „gest psychologiczny”, jest oczywiste, że przy wielu okazjach – jak chociażby w trakcie pracy z Jewgienijem Wachtangowem – „mówił” już „językiem obrazów”.

Podczas ostatniej sesji cyklu treningowego, która odbyła się po premierze *Hamleta*, nauczyciel przedstawił reguły dalszego samodoskonalenia się studentów, a jednocześnie wyraził troskę odnośnie do rozwoju kultury i ludzkości. Powiedział między innymi:

²⁰ Уроки Михаила Чехова..., dz. cyt., s. 34-36.

²¹ Zob. М.А. Чехов, Литературное наследие, т. 2..., dz. cyt., s. 337-349.

²² Уроки Михаила Чехова..., dz. cyt., s. 38-39.

To, co w życiu nazywamy chaosem, dysharmonią i brzydotą, my, w naszym procesie myślowym nazywamy zjawiskami arytmicznymi. Każde dzieło sztuki, podobnie jak każde zjawisko naturalne, musi być całkowicie przesycane rytmem. Wszystko, co traci rytm, jest schorzeniem²³.

Już podczas próby *Hamleta* w Moskwie mówił, że wszystko kształtuje się nie przez znaczenie, lecz poprzez rytm. Później, w Kownie, wyjaśniał uczniom:

Po to, by dalej zgłębiać pojęcie rytmu, musimy na nowo przemysleć wszelkie zjawiska naturalne. Tylko wtedy zdołamy obudzić w sobie poczucie rytmu, bez którego niemożliwa jest jakakolwiek twórczość. Musimy wypracować dla siebie pewną filozofię rytmu w naturze, świecie oraz człowieku. Codziennie poświęćcie przynajmniej dziesięć minut na rozmyślanie o rytmie [...]. Rytm, w którym zanurzamy naszą podświadomość, koi nerwy, same w sobie będące zjawiskiem arytmicznym. Kiedy rozmyślamy o rytmie, zdenerwowanie znika²⁴.

Nauczanie to nie ograniczało się do teorii, ale miało też wymiar konkretnej praktyki.

Wszystkie nasze ćwiczenia nie miałyby sensu, gdyby nie były powtarzane codziennie. [...] każdy aktor musi próbować wyjaśnić naturę tych ćwiczeń w sobie, poddając je wielokrotnym przemysleniom. W ten sposób możemy dostrzec i poczuć uśpioną, jeszcze nieznaną, moc ukrytą w ludzkim ciele. [...] jedynie poprzez uzyska-

²³Tamże, s. 44.

²⁴Tamże, s. 44-45.

nie tej wiedzy aktor może dostrzec i osiągnąć najwyższą harmonię wewnętrzną²⁵.

Wszystko to można nazwać wezwaniem Czechowa skierowanym do publiczności, wołaniem o organicznie „twórczy sposób życia”.

Czy to wezwanie zostało usłyszane i zrozumiane w Kownie? Odpowiedzią mogą być tu słowa litewskiego krytyka teatralnego Balysa Sruogi: „Nauk M. Czechowa udzielonych naszym aktorom nie mogą oceniać ludzie spoza teatru. Jednak dla samych aktorów jego nauczanie można porównać do złoża drogiego kruszcu”.²⁶ Należy podkreślić, że w trudnych okolicznościach XX wieku większość owych aktorów zachowała „świadomość estetyczną” i wywarła przemożny wpływ na dalszy rozwój litewskiego teatru i kultury. Pod wpływem Czechowskich idei „teatru przyszłości”, po ukończeniu studia kierowanego przez Olek-Żilinskasa, w 1933 roku założyli oni Teatr Młodych, alternatywę dla Teatru Narodowego.

Czechow gratulował swym młodym kolegom w liście:

Wiercie mi, nawet jeśli dostrzegam między nami wiele różnic, na-
prawdę was kocham. Kocham waszą energię, artystyczną i ludzką
siłę, wasze cele i cierpliwość. Jeśli mam być całkowicie szczery, na-
wet odrobinę wam zazdroszczę, [...] jest ogromnie ważne, abyście
przezwyciężyli swoje trudności²⁷.

Niestety, teatr ten musiał zostać wkrótce zamknięty z wielu po-
wodów. Co tylko potwierdza inne słowa Czechowa z tegoż listu: „[...] dla
tych, którzy ożywiają idee, istnieją tylko dwie rzeczy na tym świecie. Są

²⁵Tamże, s. 21.

²⁶Zob. B. Sruoga, *Mūsų teatro raida* [w:] *Lietuva 1918-1938 metais*, Kaunas 1938, s. 212-236.

²⁷М.А. Чехов, *Литературное наследие*, т. 1..., dz. cyt., s. 414.

to czas i przestrzeń”²⁸. Po zamknięciu teatru, byli aktorzy z zespołu poszli własnymi drogami.

Jakie znaczenie miały dla Czechowa praca i życie w krajach bałtyckich (zwłaszcza w Kownie)? Co otrzymał w zamian za to, co ofiarował? Czy czas spędzony w tych stronach wywarł jakikolwiek wpływ na formowanie się jego metody?

Liisa Byckling pisze w swojej książce, że dwa lata spędzone w Rydze i Kownie, wedle oceny samego Czechowa, „były okresem sukcesów po katastrofie w Paryżu”²⁹. Niewątpliwie był to ogromnie twórczy czas, czemu sprzyjały dobra sytuacja materialna i przyjazna atmosfera. Istotną rolę odegrał tu dyrektor Teatru Narodowego Andrius Oleka-Žilinskas, który grał w sztukach reżyserowanych przez Czechowa, uczestniczył w prowadzonych przez niego zajęciach, a nawet z powodzeniem ukończył cały cykl ćwiczeń. On też nakłonił artystę do spisania swoich nauk, dzięki czemu uczniowie otrzymali klarowniejszy obraz metody. Stale w rozjazdach między Rygą a Kownem, podróżując po innych krajach bałtyckich, spędzając urlop za granicą lub po prostu mieszkając w Kownie nad Niemnem, w willi wynajętej dla niego przez Olekę-Žilinskasa i Wierę Sołowjową, Czechow mógł zaznać iście „kurońskiego” spokoju. W porównaniu z innymi miastami, w których mieszkał, na Litwie mógł się rozkoszować środowiskiem wciąż przesyconym pradawnym duchem pogańskim, pośród zielonych pól i dolin. Kraina ta, prawie nie tknięta przez cywilizację i działalność człowieka, stała się dla Michaiła Czechowa areną do czujnych obserwacji i delikatnych eksperymentów z sekretami duszy, atmosfery i rytmu.

Przełożył Paweł Lipszyc

²⁸Tamże.

²⁹Л. Бюклинг, *Михаил Чехов в западном театре и кино*, СПб 2000, s. 133.

Bibliografija:

- Алперс Борис, *Творческий путь МХАТ-2* [w:] tegoż, *Театральные очерки*, том 2, Искусство, Москва 1977.
- Бюклинг Лийса, *Михаил Чехов в западном театре и кино*, Академический проект, СПб 2000.
- Чехов Михаил Александрович, *Литературное наследие*, том 1: *Воспоминания. Письма*, том 2: *Об искусстве актера*, издательство „Искусство”, Москва 1995.
- Котович Татьяна, *Пространственно-временной континуум театра*. Изд-во ВГУ им. ПМ Машерова, Витебск 2005.
- „7 meno dienos” 1932, nr 83.
- Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы, 1932 г.*, материалы к курсу „Мастерство актера”, составитель А. Адомайтис, ГИТИС, Москва 1979.
- Sruoga Balys, *Mūsų teatro raida* [w:] *Lietuva 1918-1938 metais*, Spaudos fondas, Kaunas 1938, s. 212-236.

MICHAŁ CZECHOW A FILM

Wśród wielu prac badawczych poświęconych twórczości Michała Czechowa te opisujące kinowe doświadczenia artysty nie zajmują obszernego pola. Przez lata skupiano się bowiem na analizowaniu jego techniki aktorskiej, a nie na dorobku filmowym. Od niedawna zaczęło się to jednak zmieniać i obserwujemy wzmożone zainteresowanie naukowców filmowymi rolami aktora wywodzącego się z MChAT-u. Pragnę zaprezentować przegląd najważniejszych prac naukowych dotyczących związków Michała Czechowa z kinem, uzupełniając je własnymi refleksjami płynącymi z obejrzanych filmów fabularnych oraz produkcji dokumentalnych poświęconych osobie tego wybitnego artysty.

We wrześniu 2007 roku w Paryżu odbyła się międzynarodowa konferencja poświęcona Czechowowi, której konsekwencją jest wydawnictwo z 2009 roku zatytułowane *Mikhaïl Tchekhov/Michael Chekhov, de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*¹. Pośród różnych tematów znajdziemy w nim obszerną część omawiającą filmowe doświadczenia aktora, zatytułowaną *L'écran et ses mirages*. W Paryżu nawiązała się też współpraca między Marie-Christine Autant-Mathieu i Yaną Meerzon.

¹Zob. *Mikhaïl Tchekhov/Michael Chekhov, de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*, sous la direction de M.-C. Autant-Mathieu, Montpellier 2009.

Jej efektem jest opublikowana w 2015 roku monografia *The Routledge Companion to Michael Chekhov*², która stanowi kontynuację książki z 2009. Tu także znajdziemy kilka rozproszonych artykułów opisujących pracę Czechowa na planach filmowych. To dwie najważniejsze publikacje, w których możemy szukać informacji o związkach artysty z kinem, ale nie jedyne materiały źródłowe. Kinematograficzna aktywność słynnego rosyjskiego nauczyciela amerykańskich aktorów jest też często akcentowana w filmach dokumentalnych i programach telewizyjnych. Z najciekawszych należy wymienić powstały w USA film: *From Russia to Hollywood: The 100-Year Odyssey of Chekhov and Shdanoff*³ [Z Rosji do Hollywood: 100-letnia odyseja Czechowa i Żdanowa] oraz produkcje rosyjskie: *Михаил Чехов. Чувство целого*⁴ [Michaił Czechow. Poczucie całości], *Москва Михаила Чехова*⁵ [Moskwa Michaiła Czechowa] i *Мэрилин Монро, Энтони Куинн и другие. Фабрика звезд Михаила Чехова*⁶ [Marilyn Monroe, Anthony Quinn i inni. Fabryka gwiazd Michaiła Czechowa].

Dzięki prezentowanym w nich zapisom możemy zobaczyć, jak wyraziste role stworzył Czechow na przestrzeni lat 1913-1954. I choć nie jest ich wiele (według zestawienia przedstawionego przez amerykański wortal filmowy IMDb było ich dwadzieścia jeden⁷), przyniosły konkretne doświadczenia aktorskie, które złożyły się na całokształt publikowanych prac i stanowią ważny trop w opisie metody aktorskiej.

² Zob. *The Routledge Companion to Michael Chekhov*, ed. by M.-C. Autant-Mathieu and Y. Merzon, London and New York 2015.

³ Zob. *From Russia to Hollywood: The 100-Year Odyssey of Chekhov and Shdanoff*, film dokumentalny, reż. F. Kieve, 65 min., USA 2002.

⁴ Zob. *Михаил Чехов. Чувство целого*, program telewizyjny, 9 odcinków, reż. А. Шемятовский, Rosja 2009.

⁵ Zob. *Москва Михаила Чехова*, film dokumentalny, reż. А. Гусева, 26 min., Rosja, 2010.

⁶ Zob. *Мэрилин Монро, Энтони Куинн и другие. Фабрика звезд Михаила Чехова*, film dokumentalny, reż. А. Бурыкин, 44 min., Rosja 2008.

⁷ Zob. https://www.imdb.com/name/nm0155011/?ref_=fn_al_nm_2 [dostęp: 1 VIII 2019].

Przypomnijmy tylko, że przygodę z filmem Czechow zaczął niepełna dwadzieścia lat po inauguracyjnym historii kina pokazie braci Lumière w paryskim Grand Cafe w 1895 roku. Debiutował w Rosji w erze czarno-białego kina niemego, a ostatnim obrazem, w którym zagrał na rok przed śmiercią, był kolorowy film dźwiękowy powstały w tzw. fabryce snów.

Debiut filmowy Czechowa zbiegł się w czasie z rozpoczęciem pracy w pierwszym studiu MChT, do którego aktor został zaproszony przez Konstantina Stanisławskiego w czerwcu 1912 roku. Jeden z odcinków emitowanego w Rosji od 2004 roku telewizyjnego programu dokumentalnego *Легенды мирового кино*⁸ [Legendsy światowego kina] był poświęcony Michaiłowi Czechowowi. Możemy tam usłyszeć, że jakoby do pierwszego filmu aktor Stanisławskiego kuszony był wizją popularności, jaką może zapewnić mu tylko kino⁹. Ale bardziej prawdopodobnym powodem była gaża wynosząca wtedy aż 13 rubli.

W tamtym czasie film to był całkowicie „nowy świat” – wszystko podporządkowane zostało pracy kamery. Nikt jednak nie przywiązywał wagi do kunsztu aktorskiego warsztatu, a wiele osób biorących udział w realizacjach w ogóle nie było aktorami. To musiało intrygować młodego artystę, który wchodził w skład zespołu rewolucjonizującego teatr. Podobno wtedy zakiełkowała w głowie Czechowa myśl zaangażowania kina do rejestracji spektakli teatralnych.

Oglądając pierwszy film z udziałem Michaiła Czechowa – *Трехсотлетие царствования дома Романовых* [Trzysta lat panowania domu Romanowych] Nikołaja Larina i Aleksandra Uralskiego z 1913 roku – nie sposób uwierzyć, że aktor odgrywający rolę cara Michaiła Fiedorowicza w przyszłości zostanie nominowany do najważniejszej nagro-

⁸ *Легенды мирового кино. Михаил Чехов*, program dokumentalny, reż. А. Истратов, 26 min., Rosja 2004.

⁹ Zob. *Легенды мирового кино. Михаил Чехов* [online], <https://www.youtube.com/watch?v=AoaqTYcTskQ> [dostęp: 10 VII 2019].

dy filmowej. W początkach drugiej dekady XX wieku wielka rola kina w życiu społecznym dopiero się rodziła. Produkcja była wyzwaniem dla ówczesnych twórców. Rejestrowanie obrazu stanowiło nowość zarówno dla realizatorów, jak i odbiorców. Specyfika działania aktorskiego przed kamerą różniła się od linearnego prowadzenia postaci w teatrze. Krótkie ujęcia i wyrywkowo odgrywane sekwencje stawały się doświadczeniem bez względu na okoliczności niezwykle interesującym, bo całkowicie nowym. Aktor zmuszony był do wyrazistej ekspresji bez dodatkowych bodźców scenicznych, a to było kolejnym wyzwaniem dla niego.

Po premierze filmu *Трехсотлетие царствования дома Романовых* przyszły kolejne propozycje: *Когда звучат струны сердца* [Kiedy grają струny serca] Borisa Suszkiewicza i *Хирургия*¹⁰ [Chirurgia] w 1914; *Сверчок на печи* [Krykiet na piecu] Borisa Suszkiewicza i *Шкаф с сюрпризом* [Szafa z niespodzianką] Vyacheslava Viskovsky'ego w 1915; *Любви сюрпризы тщетные* [Daremne niespodzianki miłości] Vyacheslava Viskovsky'ego w 1916; i wreszcie najważniejszy wówczas, pochodzący z 1927 roku *Человек из ресторана* [Człowiek z restauracji] w reżyserii Jakowa Protazanowa – zrealizowany w okresie, kiedy Czechow już wyraźnie prezentował swoje uwagi dotyczące aktorstwa, spierając się przy tym ze Stanisławskim i jego zespołem.

Rolę Michaiła Czechowa w tym filmie opisuje Valérie Pozner w artykule *Tchekhov en gros plan. „Le garçon de restaurant” et la question du jeu cinématographique*¹¹. Autorka zwraca uwagę, że niewiele filmów z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku przetrwało do dziś, w związku z czym trudno odnieść się do pełnego dorobku kinowego Czechow-

¹⁰ Niestety film nie przetrwał do naszych czasów. Poza informacją, że był zrealizowany na podstawie opowiadania Antona Czechowa, trudno jest bez odpowiednich badań ustalić nawet nazwisko reżysera.

¹¹ Zob. V. Pozner, *Tchekhov en gros plan. „Le garçon de restaurant” et la question du jeu cinématographique* [w:] *Mikhail Tchekhov/Michael Chekhov...*, dz. cyt., s. 365-382.

wa z okresu rosyjskiego. Zachowany *Человек из ресторана* był znany widzom poza granicami kraju i był to ostatni film aktora przed emigracją do Berlina. Oglądając go dzisiaj, wciąż możemy podziwiać kunszt aktorski Czechowa. Widoczna dbałość o szczegóły najwyraźniej zachwyca w scenach, w których aktor świadomie korzysta z rekwizytu. Scena z tłukącymi się talerzami, kiedy bohater odkrywa obecność córki na bankiecie, czy efektowne upuszczenie kłęбка włóczki w momencie śmierci żony, to niektóre z przykładów. Zresztą plany filmowe zostały tak zmontowane, by kontrast stał się kluczowym narzędziem opowieści – a Czechow to jedynie wspnianie wykorzystał.

Человек из ресторана był filmem, który trafił na rynek europejski. Zwłaszcza niemiecka krytyka przyjęła go życzliwie, ponieważ hasła rosyjskiej rewolucji znalazły przełożenie na film, który w odróżnieniu od rzeczywistych działań propagował treści przemian społecznych bez użycia przemocy. Być może to właśnie sprawiło, że po opuszczeniu Moskwy i przyjeździe do Berlina rosyjski aktor bez pracy długo nie pozostał.

Niemiecki okres filmowych doświadczeń, często pomijany ze względu na trudną dostępność materiałów, przybliży Oksana Bułgakowa w eseju *M. Tchekhov dans le cinéma allemand: le charisme relève-t-il du particularisme?*¹². Dzięki badaczce wiemy, że zanim Czechow zagrał w filmie, podpisał kontrakt z Maxem Reinhardem, z którym pracował nad rolą Skida (klauna) w *Artystach* na podstawie sztuki Arthura Hopkinsa i George'a Mankera Wattersa. Do realizacji filmowej natomiast został zaangażowany przez swoją byłą żonę Olę Knipper-Czechową, z którą rozstał się wiele lat wcześniej. Film *Der Narr seiner Liebe* – w dosłownym tłumaczeniu *Błazen swojej miłości* – miał premierę w 1929 roku¹³. Anatoly Smelyansky opisując ten epizod we wspomnianej już

¹² Zob. O. Bułgakowa, *M. Tchekhov dans le cinéma allemand: le charisme relève-t-il du particularisme?* [w:] *Mikhail Tchekhov/Michael Chekhov...*, dz. cyt., s. 383-400.

¹³ Wcześniej, zanim zdecydował się na stałe opuścić Rosję, zagrał jeszcze w niemieckim fil-

dokumentalnej serii *Михаил Чехов. Чувство целого*, łączy go nierozdzielnie z teatrem, bo w obydwu przypadkach aktorskim zadaniem była postać klauna. Czechowowi trudno jednak było grać na scenie w innym języku i utyskiwał w listach, że nie potrafi poprowadzić frazy tak jak w ojczystej mowie.

Trudności te przyniosły jednak swoistego rodzaju odkrycie. Według Smelyanskiego przy okazji premiery realizowanej z Reinhardem Czechow opowiadał o tym, jak podczas jednej z prób zobaczył siebie jakby z góry, z zewnątrz, jakby z innego wymiaru. Zobaczył wówczas swojego Skida oraz to, co powinien robić, jak mówić i jak się zachowywać. W ten sposób odkrył nowe możliwości pracy nad rolą. Czy film sam w sobie pomógł w tym odkryciu, tego nie jesteśmy w stanie stwierdzić. Ale z pewnością wskazówką może być tu trop fascynacji antropozofią Rudolfa Steinera. Steiner proponował przecież by poprzez ćwiczenia aktywować inny rodzaj patrzenia na siebie i otoczenie. To oglądanie siebie „z zewnątrz” potwierdza teorie austriackiego filozofa jakoby człowiek funkcjonował niezależnie od swojej cielesności.

Co ciekawe, Bułgakowa pisze, że charyzma znakomitego aktora teatralnego nie znalazła przełożenia na film. Jako przyczynę wskazuje między innymi to, że w ówczesnym kinie niemym Czechow nie mógł używać swojego barwnego głosu oraz że nie mógł odnaleźć się w przestrzeni planu filmowego. Sam Czechow w liście do Stanisławskiego napisał: „Zagrałem w trzech filmach. Oczywiście dla pieniędzy”¹⁴. Mimo to w wielu biografiach, które można dziś znaleźć na stronach rosyjskich, film *Der Narr seiner Liebe* opisywany jest jako wielki sukces aktorski¹⁵.

mie pod tytułem *Einer gegen alle* [*Jeden przeciw wszystkim*] w reżyserii N. Malasomma. Miał on swoją premierę w marcu 1927 roku, pięć miesięcy przed premierą ostatniego filmu zrealizowanego w ojczyźnie.

¹⁴ М.А. Чехов, *Литературное наследие*, т. 1: *Воспоминания. Письма*, Москва 1995, s. 372.

¹⁵ Zob. m.in.: <http://mihail-chehov.ru>, <http://chtoby-pomnili.net/page.php?id=1342> [dostęp: 1 VIII 2019].

Następne dwa filmy zrealizowane w Niemczech, *Troika* [*Trojka*] Vladimira Striżewskiego i *Phantome des Glücks* [*Fantom szczęścia*] Reinholda Schünzela, miały premierę w 1930 roku. Bułgakowa analizując role Czechowa w tych produkcjach, porównuje je z aktorstwem Charliego Chaplina. Przerysowane gesty i estetyka kina niemego są wystarczającym powodem, by zestawić wyrazistą ekspresję w odgrywaniu groteskowych charakterów przez obydwu aktorów. Chaplin wykorzystywał gest w sposób mistrzowski, budując swojego bohatera. Fenomen jego ról opierał się przecież na wykreowanej – już wówczas ikonicznej – postaci mężczyzny z laseczką, melonikiem i w przydużych butach. Czechow natomiast niezwykle sugestywnie „przeobrażał się” w postaci swoich bohaterów¹⁶. Wiązało się to także z wyglądem fizycznym. Bardzo plastyczna mimika – dzięki żywej ekspresji oczu, która była charakterystyczna dla Czechowa – pozwalała na pełną gamę emocjonalnych gestów.

Po opuszczeniu Berlina na skutek rosnącej fali faszyzmu Michaił Czechow pracował kolejno w Pradze, Paryżu, Rydze, Kownie. Na dwa lata osiadł w Anglii, gdzie założył swoje studio teatralne w Dartington Hall. W Europie przebywał do 1938 roku – cały ten okres poświęcił jedynie teatrowi. Na rok przed wybuchem II wojny światowej wyprowadził się do USA, gdzie pozostał aż do śmierci¹⁷.

W Hollywood Czechow znalazł się na skutek rozwiązania studia aktorskiego, które prowadził przez pięć lat w Nowym Jorku. Młodzi adepci, którzy uczęszczali na zajęcia, podobnie jak wcześniej członkowie zespołu w Anglii, zostali wcieleni do wojska, trudno było wobec tego kontynuować zajęcia. Decyzja osiedlenia się w Hollywood nie by-

¹⁶To „przeobrażanie się” było też atutem Czechowa w pracy na scenie, o czym często pisali krytycy teatralni recenzujący spektakle, w których występował. Zob. m.in. artykuł Sylwiji Radzobe w niniejszej publikacji (red.)

¹⁷ Informacje o podróżach Czechowa zob. hasło „Czechow Michaił Aleksandrowicz” [w:] K. Osińska, *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku*, Warszawa 1997, s. 22-24.

ła więc podyktowana dążeniami do przebywania w epicentrum filmowych karier, chociaż to właśnie tam Czechow ponownie spotkał swoich podopiecznych ze studia nowojorskiego.

Idąc słynną „Hollywood Walk of Fame” nie znajdziemy jednak gwiazdy poświęconej Michaiłowi Czechowowi. Nie został aktorską sławą w czasie swojego szesnastoletniego (1939-1955) pobytu w Stanach Zjednoczonych, ale to właśnie tam jego technika pracy nad rolą okazała się na tyle istotna, że wiele nazwisk widniejących na charakterystycznych gwiazdach potwierdzało i wciąż potwierdza jej wartość w rozwoju ich karier. Liisa Byckling w artykule *Студии Михаила Чехова в Лос-Анджелесе (1949-1955 гг.)* [Studia Michaiła Czechowa w Los Angeles, 1949-1955] przypomina, jak intensywnie artysta pracował, by dzielić się swoją wiedzą z młodymi aktorami. Píše:

O tym, jak Czechow używał swojej metody w warunkach amerykańskich, można dowiedzieć się z jego książek, zapisków z lekcji i wspomnień jego uczniów. Czechow był zaangażowany w dwa różne rodzaje działalności pedagogicznej. Po pierwsze udzielał prywatnych lekcji aktorom filmowym, początkowo w domu Aki-ma Tamirowa, a następnie w swoim domu w Beverly Hills. Aktorzy przychodzili do niego na zajęcia grupowe lub na prywatne lekcje, które były skierowane na indywidualną analizę roli w filmie. Po drugie, wykładał w Drama Society w Los Angeles, gdzie prowadził ćwiczenia praktyczne z aktorstwa i procesu twórczego¹⁸.

Jednak Czechow w Hollywood, podobnie jak wcześniej w Nowym Jorku, wciąż przebywał w cieniu wielkiej popularności swojego mistrza z MChAT-u. W dodatku sam wielokrotnie podkreślał ogromny wpływ

¹⁸ Л. Бюклинг, *Студии Михаила Чехова в Лос-Анджелесе (1949-1955 гг.)*, „Вопросы Театра” 2018, nr 1-2, s. 333, [online] http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2018_1-2_327-352_bukling.pdf [dostęp 1 VIII 2019].

Stanisławskiego, ale też Meyerholda i Wachtangowa, na kształt swojej koncepcji. Jedynie na dwadzieścia procent oceniał autorski wkład w opisywanie własnych myśli.

Mala Powers (założycielka Narodowego Stowarzyszenia Michaiła Czechowa), która była uczennicą i przyjaciółką Czechowa, często wskazywała na niezwykłą specyfikę jego pracy. Wspominała, że:

[...] Czechow uczył aktorów nie tylko umiejętności aktorskich, lecz także wiedzy o własnej duszy. Metoda pedagogiczna Czechowa była zakorzeniona w głębokiej prawdzie życia, a zatem wszystko, co powiedział o sztuce, dotyczyło życia, przez co doprowadziło do głębszego zrozumienia ludzi¹⁹.

Potwierdza to informacje o niezwyklej skromności w codziennym życiu aktora, który według opowieści uczestników jego lekcji potrafił w mgnieniu oka stać się ogromnym człowiekiem w sytuacji, kiedy wymagała tego rola. Wiele takich historii możemy usłyszeć bezpośrednio od aktorów. W filmie *From Russia to Hollywood: The 100-Year Odyssey of Chekhov and Shdanoff* opowiadają o tym między innymi Anthony Quinn i John Berry.

Specyfika pracy na planie filmowym polega na krótkich ujęciach i częstych powtórzeniach. Wymuszało to inny rodzaj aktorskiego skupienia, zapamiętywania emocjonalnego napięcia i trzymania wciąż w takiej samej kondycji całej złożoności uczuć, które są angażowane w kreowanie postaci. Czechow nauczał aktorów sztuki, którą czerpał z własnych doświadczeń. Mala Powers wspominając spotkania ze swoim mistrzem, podkreślała, że doskonale umiał wykorzystać warun-

¹⁹Cyt. za Л. Бюклинг, *Студии Михаила Чехова...*, dz. cyt., s. 334.

ki planu filmowego. Zwykły podobno mawiać: „Każdy fragment ma początek, środek i koniec, w którym można znaleźć «małe dzieło sztuki»”²⁰.

Hollywoodzka kariera aktorska najzdolniejszego ucznia Stanisławskiego nie przyniosła spektakularnych sukcesów. Ale kino nie mogło zaferować emigrantowi zbyt wiele. Pierwsza rola farmera Ivana Stepanova w filmie Gregory’ego Ratoffa *Song of Russia* [*Pieśń Rosji*] z 1944 roku nie wzbudziła w aktorze entuzjazmu. Czechow wypowiadał się o tym doświadczeniu negatywnie, określając je jako torturę. Anatoly Smelyansky w dokumentalnej serii *Михаил Чехов. Чувство целого* opowiada o dość przykrym dla aktora zdarzeniu. Jego rola w filmie, który był częścią serii prosowieckich produkcji kręconych podczas wojny, była epizodyczna. Czechow nie był zadowolony ze scenariusza, który według niego odtwarzał groteskowy obraz rodzimego kraju. Mimo to pracował nad rolą bardzo skrupulatnie, analizując każdą możliwość poprowadzenia swojej postaci. Miał plan wynikający ze scenariusza, aby rozłożyć akcenty tak, by postać się rozwijała wraz z narracją filmową. Niestety problemy budżetowe nie pozwoliły mu tego planu zrealizować. Tuż przed zdjęciami do kluczowej sceny jego bohater został uśmiercony, a plan okazał się fiaskiem. Czechow pisał o tym w liście do Mstisława Dobużyńskiego:

Przychodzę w jedną piękną sobotę i mówią mi: połóż się panie Czechow na ziemi. Dlaczego? Nie żyjesz. Jak? Kiedy? Z jakiego powodu? Połóż się, mówią, Niemcy cię zabili. Położyłem się, namalowali na mojej twarzy krew, nagraли i powiedzieli: jesteś wolny. Mówię, przepraszam, ale w ostatniej scenie piłem herbatę – nie można umrzeć od herbaty, przynajmniej pokażcie jak mnie zabijają, jak umieram, a oni mówią: publiczność nie lubi przerażających scen, do widzenia! Ogólnie rzecz biorąc, ten cały obraz był tak przeraża-

²⁰Tamże.

jący od początku do końca, że nie mogę sobie wyobrazić, że mogłoby być gorzej, a nawet głupiej, dlatego z przyjemnością będę realizował kolejny film, wiedząc, że bez względu na wszystko, nic gorszego się nie zdarzy. Och, jaki to okropny, nieartystyczny, okrutny i mierny świat!²¹

Być może to doświadczenie okazało się ważnym punktem w dalszej pracy Czechowa. Poznanie warunków hollywoodzkiego świata filmu, a w szczególności gorzkiej rzeczywistości dotyczącej hierarchii gwiazd musiało zaważyć na kolejnych planach. Na pracę jednak szczęśliwie długo nie czekał. W tym samym roku zagrał jeszcze w filmie *In our time* [W naszych czasach], którego reżyserem był Vincent Sherman – choć tu także nie można mówić o sukcesie.

Przełom nastąpił dopiero w roku 1946, kiedy za rolę doktora Alexandra Brulova w filmie Alfreda Hitchcocka zatytułowanym *Spellbound* [Urzeczona], został nominowany do nagrody Blue Boxing Society oraz – co ważniejsze – do Oskara (w kategorii „Najlepszy aktor drugoplanowy”). Ten moment kariery opisuje w artykule *Michael Chekhov actor in Hollywood* Jacqueline Nacache²². Dla wielu współczesnych taka nominacja niejednokrotnie staje się przepustką do wielkiej kariery. Jednak ten, który nauczał wielu nagrodzonych przez Amerykańską Akademię Filmową, nie był angażowany do wielkich hollywoodzkich produkcji. Język angielski, bez względu na jego doskonałą znajomość, stawiał potężne bariery, zwłaszcza wynikające z obcego akcentu, ale Czechow nie zabiegał też o role, traktując spotkania z filmem jedynie jako zapewnienie sobie i żonie właściwej kondycji finansowej.

Na planie *Spellbound* spotkał się z Ingrid Bergman i Gregorym Peckiem. Wielu krytyków (m.in. Harold Clurman w recenzji dla magazynu

²¹ М. Чехов, *Литературное наследие...*, dz. cyt., s. 463.

²² J. Nacache, *Michael Chekhov actor in Hollywood* [w:] *The Routledge companion...*, dz. cyt., s. 328-340.

„Tomorrow”²³) wspomina słynną scenę z pudełkiem zapalek. W dokumentalnym filmie *From Russia to Hollywood* także znajdziemy nawiązanie do tej genialnej kreacji, kiedy Czechow w roli starego profesora przed zapaleniem fajki, nerwowo pociera o draskę kolejne niepoddające się jego woli zapalki. W efekcie jedną udaje mu się skierować ku fajce, ale przy tym wszystkie inne zapalki w rozedrganiu rąk rozrzucone są wokół. Niezwykła precyzja w stworzeniu nerwowości psychoanalityka zaowocowała zauważonymi przez krytykę lekkością i humorem, które nie były oczywiste dla tej postaci. Zarówno producenci, reżyserzy, jak i krytycy byli pod ogromnym wrażeniem jego fenomenalnej zdolności do transformacji przy jednoczesnym zachowaniu realistycznego wrażenia tworzonych obrazów²⁴.

W publikacji Nacache możemy znaleźć odniesienia także do pozostałych filmów zrealizowanych w Hollywood, a było ich jeszcze osiem: wyróżniony przez badaczkę jako „eksperymentalny” *Specter of the Rose* [Widmo róży] Bena Hechta, *Cross My Heart* [Daję słowo] Johna Berry’ego i *Abie’s Irish Rose* Edwarda Sutherlanda – wszystkie trzy z 1946 roku; *Texas, Brooklyn & Heaven* Williama Castle’a z 1948; krótkometrażowy *The Price of Freedom* [Cena wolności] Wilhelma Thielego z 1949; *Initiation* [Inicjacja] Gottfrieda Reinhardta i *Holiday for Sinners* [Wakacje dla grzeszników] Geralda Mayera z 1952; oraz *Rhapsody* [Rapsodia] Charlesa Vidora z 1954²⁵. Dorobek filmowy nie jest najistotniejszym aspektem opisanej przez Czechowa metody aktorskiej. Stał się jednak ważnym odniesieniem analitycznym, które może posłużyć obserwacji wspólnych wektorów teatralnego i filmowego warsztatu aktorskiego.

²³ Zob. H. Robinson, *Russians in Hollywood, Hollywood’s Russians. Biography of an Image*, Boston 2007, s. 140.

²⁴ Zob. B. A. Громов, *Михаил Чехов*, Москва 1970, s. 154, [online] http://teatr-lib.ru/Library/Gromov_V/chehov/#_Toc342413203 [dostęp: 1 VIII 2019].

²⁵ Dane zgodnie ze źródłem <https://www.imdb.com> [dostęp: 01.VII.2019].

Badanie kwestii potencjalnego oddziaływania teatru i filmu w teorii aktorstwa jest bardzo ciekawym zagadnieniem. Mimo wielu różnic istnieje płaszczyzna łącząca profesje aktora filmowego i teatralnego. Obecnie potencjał zaawansowanych technologii używanych w filmie jest nieporównywalny do pierwszych prób rejestracji kinowego obrazu, ale niezmiennie aktor w krótkim ujęciu kamery czerpie z podstaw tego samego warsztatu.

Drobnej postury mężczyzna, z wyrazistym wschodniosłowiańskim akcentem jest wspominany przez wielkie osobowości kina jako wspierały artysta, nauczyciel i przyjaciel²⁶. W dużej mierze dzięki popularności pobierających lekcje jego dzieło nie tylko przetrwało, lecz także wciąż się rozwija. Wiele ośrodków na całym świecie kształci aktorów według jego metody. Wystąpienia takich gwiazd kina, jak Clint Eastwood, Anthony Hopkins czy Beatrice Straight, są pełne pokory wobec mistrzowskich wskazówek. Wielu, jak Jack Nicholson, przywołuje gest psychologiczny jako niezwykle pomocne narzędzie w pracy na planie filmowym. Siedemdziesięciu trzech laureatów Oscara publicznie wspominało o wielkich zasługach metody wypracowanej przez wybitnego Rosjanina. Fenomen popularności tej metody, która sprawdza się zarówno w teatrze, jak i w kinie został opisany przez Marie-Christine Autant-Mathieu w publikacji *Михаил Чехов в поисках универсального метода в театре и в кино*²⁷. Jako źródło autorka wskazuje ciągłą po-

²⁶ Najbardziej ekscytującym wątkiem w historii pedagogicznych doświadczeń Czechowa jest spotkanie z Marilyn Monroe i ogromny wpływ jego metody na rolę tej aktorki, a także prawdopodobny związek z jej pogłębiającą się depresją. Liisa Byckling wspomina: „Tragiczna ironia polega na tym, że Czechow wywarł pozytywny wpływ na Monroe, ale jednocześnie ujawnił zaskakujące aspekty jej charakteru i kariery. Czechow odegrał rolę intensyfikującą jej niezadowolenie z siebie – uczucia znanego każdemu poważnemu artyście w Hollywood”. Л. Бюклинг, *Студии Михаила Чехова...*, dz. cyt., s. 338.

²⁷ Zob. М.-К. Отан-Матье (М.-С. Autant-Mathieu), *Михаил Чехов в поисках универсального метода в театре и в кино*, 17 V 2012 [online], <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00694570/document> [dostęp: 1 VIII 2019].

trzebę poszukiwania, która wyrastała wprost z początków aktorskich doświadczeń Czechowa, czyli idei Pierwszego Studia MChT-u, zatem idei reformatorskich Stanisławskiego. „Studio” hollywoodzkie, tak jak każde poprzednie, z założenia otwierało się na eksperyment. W opisie metody nie bez znaczenia są również działania laboratoryjne wywodzące się z fascynacji Czechowa antropozofią. Chociaż w Stanach Zjednoczonych nie były tak sugestywne jak podczas prac studyjnych w Dartington, ich rola jest widoczna poprzez silne akcentowanie znaczenia duchowości w procesie aktorskim. Paradoksalnie Czechow swoje dogłębnie analizowane i opisane doświadczenie teatralne upowszechnił właśnie przez kontakty z kinem.

I tu warto przypomnieć przepowiednię, którą usłyszał Czechow zachęcany do udziału w produkcji z 1913 roku, kiedy kinematografia była dopiero nowinką. To kino przyniosło mu sławę, mimo że konsekwentnie nie stanowiło dla niego centrum uwagi. Zdolność „natychmiastowego” tworzenia postaci, której nauczał Czechow, w połączeniu ze swobodą wyobraźni i gestem psychologicznym stanowią o uniwersalności tego narzędzia, tak dobrze pasującego do specyfiki pracy na planie filmowym. Kino mimo nienajlepszych okoliczności dla mistycznej „duszyckich” przyczyniło się do dzieła, którym było ciągłe poszukiwanie najlepszej drogi aktorstwa. Bo - jak wiadomo - teatr czerpie z kontrastów.

Bibliografia:

- Отан-Матье Мари-Кристин (Autant-Mathieu Marie-Christine), *Михаил Чехов в поисках универсального метода в театре и в кино*, 17 V 2012 [online], <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00694570/document> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Бюклинг Лийса, *Студии Михаила Чехова в Лос-Анджелесе (1949-1955 гг.)*, „Вопросы Театра” 2018, nr 1-2, s. 327-352, [online] http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2018_1-2_327-352_bukling.pdf [dostęp: 1 VIII 2019].
- Чехов Михаил Александрович, *Литературное наследие*, т. 1: *Воспоминания. Письма*, издательство „Искусство”, Москва 1995.
- Громов Виктор Алексеевич, *Михаил Чехов*, издательство „Искусство”, Москва 1970.
- Mikhaïl Tchekhov/Michael Chekhov, de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*, sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu, L'Entretemps Editions, Montpellier 2009.
- Osińska Katarzyna, *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku*, Sempre, Warszawa 1997.
- Robinson Harlow, *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians. Biography of an Image*, Northeastern University Press, University Press of New England, Boston 2007.
- The Routledge Companion to Michael Chekhov*, ed. by Marie-Christine Autant-Mathieu and Yana Meerzon, Routledge, London and New York 2015.



W teorii

O ŻYCIU, DUCHU I WOLNOŚCI.

Rozważania na temat źródeł
oraz tła dzieła Michaiła Czechowa

Badając dzieło Michaiła Czechowa, dochodzimy do wniosku, że sednem jego zainteresowań było przeobrażenie – przeobrażenie kompletnej osoby, która pragnie zostać aktorem. Czechow chciał umożliwić aktorowi pracę z niewidzialnymi siłami, kryjącymi się za widzialnymi przedmiotami, aby ten zainspirował widzów w najprawdziwszym znaczeniu tego słowa. Interesował go duch, ale rozumiany w takim sensie, że aktor jest w stanie tchnąć ducha w swoją grę i dzielić się nim z publicznością.

Oczywiście inne metody gry aktorskiej także polegają na przeobrażeniu, ponieważ każdy aktor wie, że powszedni sposób myślenia jest nieprzydatny w procesie twórczym. Jednak różne metody podążają różnymi ścieżkami, odpowiadając postrzeganiu świata i człowieka przez ich twórców. Konstantin Stanisławski przez lata wykorzystywał wiedzę psychologiczną w celu stymulowania twórczej podświadomości. Jerzy Grotowski dążył do obniżenia poziomu świadomości, aby dać dojść do głosu podświadomości. Czechow, przeciwnie, pragnął osiągnąć podwyż-

szony poziom świadomości. Zanim jednak dotarł do podstaw swojej techniki, sam musiał przejść przeobrażenie.

Ponieważ bolesne procesy, którym został poddany Michaił Czechow, po części objaśniają jego technikę, zanim przedstawię niektóre ćwiczenia wraz z ich tłem, chciałbym najpierw przyjrzeć się biografii twórcy.

W roku 1912 Stanisławski zaprosił Czechowa do zespołu Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego (MChT). Okres ten to czas sukcesów Czechowa, a zarazem początek dramatycznych zmian w Rosji. Czechow, uczeń Stanisławskiego, szybko stał się popularnym i szanowanym aktorem MChT-u. Jednocześnie nurtowały go głębokie problemy egzystencjalne. Fascynował się trzema sławnymi myślicielami, których nazywał „swoimi trzema mistrzami”¹: Sigmundem Freudem, Charlesem Darwinem i Arthurem Schopenhauerem.

Od Darwina nauczył się, że: życie polega na okrutnej walce o przetrwanie; moralność i religia są szczytne, lecz iluzoryczne; człowiek zaś jest li tylko swoim ciałem, wraz ze wszystkim, co odziedziczył po rodzicach. Dzięki Freudowi wkroczył do świata podświadomości. Poznał ludzką psychikę ze wszystkimi jej skalaniem, czyli popędami seksualnymi, które zdaniem austriackiego naukowca napędzają ludzkie działania. Schopenhauer z kolei kwestionował obraz świata rządzonego przez dziedziczność. Za jego pośrednictwem Czechow poznał posępną fascynację bezcelową, pozbawioną znaczenia egzystencją.

Im bardziej artysta oddawał się podobnym rozmyślaniam, tym głębiej w nich grzązał, a sytuacja polityczna w kraju potęgowała jego nastrój. Moskiewskie ulice stały się sceną krwawych walk rewolucji październikowej - wojna domowa pochłonęła około dziesięciu milionów ofiar, szerzyły się głód i epidemie.

¹ Zob. M.A. Čechov, *Leben und Begegnungen. Autobiografische Schriften*, Aus dem Russischen von T. Kleinbub, Stuttgart 1992, s. 50.

Czechow stopniowo stawał się cynikiem. Gardził wieloma ludźmi, coraz częściej sięgał po alkohol. W swoich dziennikach tak pisał o tym okresie: „Widziałem świat w tak mrocznych barwach, a chaos emocjonalny doprowadzał mnie do takiego wyczerpania, że przestałem szukać wybawienia, straciłem nadzieję na inne życie”².

Co prawda podczas kryzysu psychicznego Stanisławski próbował podnosić go na duchu rozmowami o Bogu, jednak bez powodzenia. Mentor zwrócił się też do trzech psychologów, by pomogli Czechowowi, jednak ich poziom intelektualny tak go rozczarował, że nazwał analityków idiotami. „Ty chyba nikogo nie możesz znieść, prawda?”³ – wybuchnął wówczas Stanisławski.

Ponieważ stan Czechowa się nie poprawiał, wziął on urlop z MChT-u. Wkrótce opłakana sytuacja finansowa skłoniła go do dawania lekcji gry aktorskiej i założenia niewielkiego studia. Działalność ta stanowiła pewną odskocznnię, ale dopiero dzięki hipnozie jego stan zaczął się powoli poprawiać; w końcu odzyskał siły. Odbudowana wola pozwoliła mu „odnieść zwycięstwo nad przygnębiającym mrokiem”⁴.

Kiedy stanął na nogi, zaczął zgłębiać książki na temat jogi i hinduizmu. Lektury te odmieniły jego spojrzenie na sztukę. Czechow doszedł do wniosku, że sztuka nie jest działaniem skierowanym na zewnątrz, lecz procesem wewnętrznym. Dawne poglądy stały się mu obce; zaczął pojmować sztukę życia. Tak zrodziła się wizja „teatru przyszłości”, fundament nowej kultury, kultury ludzkiej wyrastającej z teatru i sztuki.

Czechow ponownie zaproszono do zespołu MChT-u. W tym czasie w Moskwie panował głód, ale on ruszył na tournée po obfitujących w zboże guberniach. Podczas podróży widział biednych ludzi napadających na pociągi z ziarnem. Zadawał sobie wówczas pytanie o sens przedstawień. W obliczu bezlitosnej rzeczywistości działalność aktorów

²Tamże, s. 94.

³Zob. tamże, s. 127 i następne.

⁴Tamże, s. 99.

wydała mu się bowiem pozbawiona sensu. Zrodziło się w nim pragnienie odnowy teatru.

Po powrocie do Moskwy zwrócił się po radę do znajomego duchownego, ojca Aleksieja. „Jakiż chaos panuje w twojej głowie!”⁵ – wykrzyknął ponoć prawosławny ksiądz i odesłał go dalej, do ojca Siergieja, surowego kapłana, który miał mu pomóc uporządkować ten chaos. Tak zaczęły się intensywne poszukiwania Czechowa w świecie chrześcijańskim, które jednak nie ugasiły głodu wiedzy. Wówczas sięgnął po antropozofię Rudolfa Steinera, o której usłyszał od Andrieja Biełego. Całkowicie nowe spojrzenie na człowieka i świat, z którym zetknął się Czechow, miało fundamentalnie odmienić jego pracę.

Obraz człowieka proponowany przez antropozofię opiera się na założeniu, że człowiek jest istotą przemieszczającą się między dwoma światami: fizycznym i duchowym. Świat duchowy można też opisać jako świat idei Platona, a zarazem sferę, za pomocą której dzisiejsi fizycy kwantowi próbują wyjaśnić rezultaty swoich badań. Czechowa szczególnie interesował impuls Chrystusa, ważne pojęcie w antropozofii – impuls ten można również opisać jako wskrzeszenie myślenia, do czego jeszcze wrócę.

W roku 1922, po śmierci Jewgienija Wachtangowa, Czechow objął prowadzenie Drugiego Studia MChAT-u⁶. Władzę w Rosji zdążyli już przejąć bolszewicy, a panującą ideologią stał się materializm dialektyczny. Zgodnie z opinią Karla Marxa, że „religia jest opium dla mas”⁷, bolszewicy zwalczali przejawy życia religijnego i duchowego, edukując naród zgodnie z nową ideologią. Istotną rolę w tej edukacji odgrywał teatr. Na sceny Moskwy i Sankt Petersburga wkroczyły sztuki agitacyjno-pro-

⁵Tamże, s. 135.

⁶Moskiewski Teatr Artystyczny (MChT) w październiku 1920 roku został włączony do grupy teatrów akademickich. Od tego momentu przyjął nazwę Moskiewski Akademicki Teatr Artystyczny (MChAT).

⁷Zob. K. Marx, *On the Critique of Hegel's Philosophy of Law*, Oxford 1970.

pagandowe (agitprop). Jedynym dopuszczalnym stylem stał się socrealizm. Czechow określał taki teatr mianem dramatu „ulicy i rynsztoka”.

Po objęciu Studia artysta wyrugował wszelkie tendencje antyreligijne oraz dramaty uliczne i postanowił wystawić *Hamleta*. Próby rozpoczęto w 1923 roku.

W tej inscenizacji Czechow mógł zastosować wiele swoich nowych idei. *Hamlet* zadaje dawne pytanie o to, czy świat duchowy istnieje, czy też nie. Akcja dramatu rozgrywa się w rządzonej przez tyrana kraju, który może wyzwolić jedynie młody królewicz. Wypowiedziane przez Marcellusa słowa: „Jest coś chorobliwego w państwie duńskim”,⁸ były doskonale zrozumiałe dla wielu Rosjan. Zdanie to stało się jeszcze klarowniejsze w 1924 roku, kiedy władzę objął Stalin, inicjując nową falę niszczenia cerkwi oraz deportacji kapłanów i mnichów.

Czechow widział w *Hamlecie* osobę zdolną do pracy na rzecz prawdy i sprawiedliwości poprzez uduchowioną świadomość. Taka praca mogła przeobrazić społeczeństwo. Pragnął, aby to duchowe wskrzeszenie – impuls Chrystusa – stało się namacalne dla widzów. Ważną rolę odgrywało w inscenizacji światło. Z jednej strony Czechow posługiwał się nim jako środkiem artystycznym, wnosząc je w mroczny świat Klaudiusza, z drugiej zaś opracowywał ćwiczenia dla aktorów, aby mogli promieniować swym wewnętrznym światłem na scenie. Podczas prób wielokrotnie odwoływał się do słów z pierwszego listu Świętego Jana: „Bóg jest światłem”⁹. Tam, gdzie jest Bóg, nie może być ciemności. Wszyscy, którzy poruszają się w tym świetle, niosą je i nim promieniają. Czechowowi przyświecała wizja, w której widzowie zainspirowani światłem poniosą je ulicami Moskwy, dzięki czemu coraz więcej ludzi będzie wносить jasność w mroczne czasy, które nastały w Rosji – i fak-

⁸ W. Szekspir, *Hamlet*, akt I, scena 4, przeł. J. Paszkowski (red.).

⁹ Jan I, 4-5 i VIII, 12.

tycznie, widzowie byli niezmiernie poruszeni sztuką, o czym świadczą liczne listy do MChAT-u¹⁰.

Czechow opracowywał także inne ćwiczenia, mające sprawić, że doświadczenie duchowe na scenie stanie się namacalne - w zasadzie wszystkie znane nam ćwiczenia istniały już podczas tej inscenizacji - z tego kanonu chciałbym omówić cztery zagadnienia.

Po pierwsze, interesowało go myślenie aktora. Zdaniem Czechowa intelekt analityczny jest mordercą. Analiza oznacza dzielenie przedmiotu na części, a jeśli przedmiotem jest żywy organizm, po prostu go zabijasz. Taki rodzaj myślenia, związany z lewą półkulą, dominuje w naszej kulturze. Wyklucza on myślenie holistyczne, oniryczne, kojarzone z prawą półkulą. Czechow dążył do stanu równowagi, gdzie dwa odmienne sposoby myślenia zamiast wykluczać się nawzajem, dopełniały by się. Myślenie analityczne to myślenie umysłem, myślenie obrazami jest myśleniem serca. Analiza zatem nie powinna być panem, lecz sługą.

Ponieważ jednak obrazy mogą być też statyczne i martwe, Czechow interesowało żywe myślenie. Termin „żywe myślenie”, stworzony przez Goethego i innych, był też używany przez Rudolfa Steinera. Oznacza on, że skoro wszystko, co żyje, nieustannie się rozwija i przeobraża, musimy stale aktualizować nasze osądy, aby to zrozumieć.

Dla Czechowa ważna była nie tylko przemiana sposobu myślenia, lecz także jego treść. Zgłębiając dzieła swoich „trzech mistrzów”, doświadczył dotkliwego kryzysu. Współczesna nauka potwierdza starą prawdę, że myślenie ma wielki wpływ na ludzi. Przypuszczalnie znacie słowa Talmudu: zwracaj uwagę na swoje myśli, ponieważ staną się two-

¹⁰ Wykład Fausto Malcovatiego „L'Amleto di Michail Čechov: l'influenza di Steiner e il suo ›Impulso-Cristo‹” wygłoszony podczas międzynarodowego projektu teatralnego „2 + 2 = 8 - Michail Čechov incontra Rudolf Steiner”, Uniwersytet w Bolonii, 1-8 maja 2013. Zob. F. Malcovati, *Michail Čechov - Amleto - Steiner* [w:] *Due maestri del Novecento: Michail Čechov e Rudolf Steiner. Sguardi sul teatro greco contemporaneo. Culture Teatrali 2014*, ed. E. Faccioli, T. Grammatàs, G. Tentorio, Lucca 2014, s. 16-25.

imi słowami; zwracaj uwagę na swoje słowa, ponieważ staną się twoimi czynami; zwracaj uwagę na swoje czyny, ponieważ staną się twoimi nawykami; zwracaj uwagę na swoje nawyki, ponieważ staną się twoim charakterem; zwracaj uwagę na swój charakter, ponieważ stanie się twoim losem. Współczesna psychologia nazywa to „samospełniającą się przepowiednią”. Jak wiemy z medycyny, efekt placebo, oparty wyłącznie na słowach i od dawna uznawany przez naukowców za nonsens, naprawdę działa. Nasze myśli wpływają na nasze ciało i otoczenie. Czechow zrobił użytek z tej intuicji.

Ponadto bardzo interesowało go zagadnienie „atmosfery”. Atmosfera to przestrzeń, w której może pojawić się życie. Na tym właśnie polega teatr. Na scenie musi być życie. (Pomyślmy o atmosferze ziemskiej. Życie jest możliwe tylko w jej obrębie. Poza nią wszystko jest martwe.) Atmosferę w teatrze może tworzyć wiele czynników. Światło, kolory, kostiumy, dźwięki i tym podobne. Czechowa zajmowało tworzenie atmosfery poprzez procesy myślowe. Aktor wyobraża sobie, że powietrze wokół niego jest przesycone pewnym konkretnym nastrojem.

Aktor przeobraża powietrze swoimi myślami. Każdy, kto tego próbował, doświadczył silnego wpływu na ciało. Kiedy człowiek pozwala się dotknąć tak stworzonej atmosferze, zmienia ona napięcie w mięśniach, uczucia, a co za tym idzie także głos i nastrój. Pomyślmy o kinie, gdzie atmosferę tworzy przede wszystkim muzyka. Czechow uczulał swój zespół na pracę z atmosferą poprzez liczne ćwiczenia właśnie z muzyką. „Aktor musi być przepełniony muzyką”¹¹, mawiał.

Aby obudzić wolę aktorów, Czechow rozwinął też koncepcję gestów i archetypów psychologicznych. W przeciwieństwie do Stanisławskiego, który twierdził, że autentyczna gra aktorska musi opierać się na przywołaniu doświadczeń biograficznych, poprzez pamięć emo-

¹¹ „We have to be full of Music” – wykład Michaiła Czechowa wygłoszony w Dartington Hall 6 października 1936 roku. Zob. *Michael Chekhov's Lessons for Teachers*, ed. J. Cerullo, D.H. du Prey, MICA, New York 2018.

cjonalną, Czechow uważał, że każdy człowiek ma w sobie wszelkie doświadczenia życiowe w postaci archetypów. Wszyscy znamy archetypy miłości i nienawiści – te archetypy są ruchami. Charakterystyczne cechy pierwszego wyraża delikatne obejmowanie, pragnienie zjednoczenia się z przedmiotem miłości. Archetyp nienawiści natomiast zawiera w sobie rozszarpywanie – to ruch polującego tygrysa, krokodyla lub King Konga. Spójrzmy na musztrę wojskowych jednostek specjalnych, takich jak piechota morska. To dobry materiał do badań.

Aby grać autentycznie, aktor nie musi odwoływać się do osobistych doświadczeń, tym bardziej że – zdaniem Czechowa – jego osobiste przeżycia są zbyt skąpe, by odtwarzać wielkiego bohatera dramatycznego. Aktor musi pojąć i w intensywny sposób wyrazić wewnętrzny ruch – archetyp – tego, czego chce dana postać. Sprawia to, że gra nabiera autentyzmu.

Na koniec, choć nie jest to najmniej istotne, należy wspomnieć o „rytmie”. Dla Czechowa rytm miał szczególne znaczenie, ponieważ wszystko, co żyje, tworzy procesy rytmiczne. Rytm był dla niego kręgosłupem sztuki. Kiedy przyjrzymy się kręgosłupowi, zobaczymy, że ma on formę rytmiczną.

Czechow rozumiał rytm całkiem inaczej, niż zwykliśmy to czynić:

Dzisiejszemu teatrowi brak czegoś, co na powrót nadałoby mu twórczą całość. Tym „czymś” jest rytm. [...] Potrzebujemy siły woli obejmującej wszystko, idei, która wszystko zjednoczy, przekonania, że wszystko może się połączyć ze wszystkim.

Kiedy owa wola, jednocząca myśli i łącząca przekonania, w końcu nas ogarnie, wydaje się, że rodzi się Wyższa Istota. Gdy elementy zespolonego uczucia, myśli i woli zaczynają się poruszać, mamy do czynienia z rytmem¹².

¹² Notatki z rozmowy przeprowadzonej przez Deirdre Hurst du Prey 17 kwietnia 1936 roku.

Jeżeli aktor w swojej grze zdoła przywołać ów rytm, przenika go uczucie dojmującego szczęścia i doświadcza wielkiej wolności. Chociaż unosi się i nie wie, jaki będzie jego kolejny krok, mówiąc słowami Picasa, prowadzi go niewidzialna gwiazda.

Przełożył Paweł Lipszyc

Bibliografia:

Čechov Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiografische Schriften*, Aus dem Russischen von Thomas Kleinbub, Verlag Urachhaus, Stuttgart 1992.

Malcovati Fausto, *Michail Čechov – Amleto – Steiner* [w:] *Due maestri del Novecento: Michael Chekhov's Lessons for Teachers*, ed. Jessica Cerullo, Deirdre Hurst du Prey, MICHA, New York 2018.

Michael Chekhov Lessons for Teachers of His Acting Technique, ed. Deirdre Hurst du Prey, Dovehouse Editions, New York 2000.

Michail Čechov e Rudolf Steiner. Sguardi sul teatro greco contemporaneo. Culture Teatrali 2014, ed. Erica Faccioli, Theòdoros Grammatàs, Gilda Tentorio, La Casa Usher, Lucca 2014, s. 16-25.

Marx Karl, *On the Critique of Hegel's Philosophy of Law*, Oxford University Press, Oxford 1970.

Zob. *Michael Chekhov Lessons for Teachers of His Acting Technique*, ed. D.H. du Prey, New York 2000.

LALKA BEZ OCZU.

Duchowe poszukiwania
Michała Czechowa wobec
antropozofii Rudolfa Steinera

Na stronie internetowej firmy Fabrika Lalka zajmującej się wytwarzaniem lalek waldorfskich, czytamy:

Lalki waldorfskie to ręcznie robione lalki, wykonane z wysokiej jakości naturalnych materiałów, uszyte metodą waldorfską. Stanowią alternatywę dla masowo produkowanych, plastikowych zabawek. [...] Nazwa *lalka waldorfska* pochodzi od niemieckiego [sic! - J.M.] pedagoga żyjącego w XIX wieku, Rudolfa Steinera (1861-1925), twórcy szkoły waldorfskiej. Według Steinera zabawki dla dzieci powinny być wykonane z naturalnych materiałów, drewna, wełny i naturalnych tkanin. Dzięki temu dziecko ma bliższy kontakt z przyrodą. [...] Najbardziej charakterystyczną cechą tych lalek jest okrągła główka i delikatnie zaznaczona linia oczu. [...] Tradycyjna lalka waldorfska ma tylko lekko zarysowane usta i oczy¹.

¹ *O lalkach*, <http://www.fabrikalalka.pl/o-lalkach> [dostęp: 28.04.2019].

W szkołach waldorfskich wspierano wszechstronny rozwój, dokonujący się - wedle doktryny antropozoficznej - w sferze myśli, uczuć i woli. Ważnym narzędziem edukacji były lalki bez oczu, mające pobudzać wyobraźnię dziecka. Wyrwane z kontekstu, skojarzone z okultystycznymi zainteresowaniami twórcy antropozofii, Rudolfa Steinera, lalki waldorskie stały się groźnym argumentem w rękach prawicowych publicystów, którzy nawet dziś przestrzegają przed niebezpieczeństwami czającymi się w przedszkolach i szkołach funkcjonujących zgodnie z koncepcją austriackiego filozofa. Dziennikarz Robert Tekieli przytacza np. świadectwa przerażonych rodziców: „Dzieci uczyły się, że w grudniu będzie Okres Światłości zamiast Bożego Narodzenia. Bawiły się lalkami bez oczu. Po powrocie do domu mówiły, że są zmęczone, że niczego nie pamiętają”².

Okultysta i pedagog. Filozof i artysta. Teoretyk rolnictwa i lekarz amator - Rudolf Steiner - łączył w sobie wiele sprzeczności. Urodził się w 1861 roku w ubogiej rodzinie austriackiego kolejarza. Ukończył Politechnikę Wiedeńską. Jako naukowiec początkowo zajmował się przyrodoznawczymi pismami Goethego, później opublikował *Filozofię wolności*, w której za źródło inspiracji posłużył mu m.in. Nietzsche. W 1902 roku Steiner został kierownikiem niemieckiej sekcji słynnego Towarzystwa Teozoficznego, choć jednocześnie zastrzegł sobie prawo do głoszenia własnych poglądów. Na przełomie 1912 i 1913 roku opuścił Towarzystwo Teozoficzne, a w lutym 1913 roku powołał do istnienia Towarzystwo Antropozoficzne. W 1919 roku przy fabryce wyrobów tytoniowych Waldorf-Astoria w Stuttgarcie powstała pierwsza szkoła, której funkcjonowanie regulowały założenia pedagogiki steinerowskiej. W 1923 roku Steiner założył Wolną Wszechnicę Wiedzy Duchowej, działającą do dzisiaj w szwajcarskim Dornach. Zmarł w roku 1925³.

² R. Tekieli, *Zmanipuluję cię, kochanie*, Kraków 2012, s. 65.

³ Zob. np. M. Głazewski, *Przyczynek do biografii Rudolfa Steinera*, „Przegląd Pedagogiczny” 2013, nr 1, s. 9-30.

Steiner to twórca antropozofii, rozumianej jako metoda poznania duchowego, ale zarazem „wiedza o człowieku kosmicznym”. Antropozofia była ponadto projektem stworzenia alternatywnej cywilizacji i kultury⁴. Steinerowska teoria obejmuje wszystkie dziedziny aktywności człowieka; w trakcie swojego życia filozof wygłosił prawie sześć tysięcy wykładów, omawiając rozmaite zagadnienia, w tym także sztukę teatralną⁵. Teatrem Steiner interesował się już na przełomie stuleci – między 1898 a 1900 rokiem redagował w Berlinie pismo „Dramaturgische Blätter”⁶. Był autorem czterech dramatów misteryjnych – *Die Pforte der Einweihung* [*Bramy wtajemniczenia*], *Die Prüfung der Seele* [*Próba duszy*], *Der Hüter der Schwelle* [*Strażnik progu*] i *Der Seelen Erwachen* [*Przebudzenie dusz*] – wystawionych w Monachium w latach 1910-1913, podczas dorocznych zjazdów niemieckiej sekcji Towarzystwa Teozoficznego⁷. Steiner to także teoretyk teatru – pod koniec życia, we wrześniu 1924 roku, wygłosił w Dornach dla około siedmiuset słuchaczy dziewiętnaście wykładów w ramach kursu *Sprachgestaltung und dramatische Kunst* [*Tworzenie mowy a sztuka dramatyczna*]⁸. Spośród elementów Steinerowskiego teatru najistotniejsze były słowo i gest. Goethenaum, monumentalna budowla w Dornach nieopodal Bazylei, siedziba Towarzystwa Antropozoficznego i Wolnej Wszechnicy Wiedzy Duchowej, początkowo miało się nawet nazywać Domem Słowa⁹.

Powstanie dramatów misteryjnych Steinera przypada na okres, kiedy zaczął on współpracować ze swoją późniejszą żoną, aktorką Marie von Sivers, którą poznał na początku wieku w Towarzystwie Teozo-

⁴Zob. J. Prokopiuk, *Rudolf Steiner, antropozofia i eurytmia*, „Didaskalia” 1999, nr 31-32, s. 81.

⁵Zob. W. Dudzik, *Steiner: jak przywrócić teatrowi styl?*, „Dialog” 1991, nr 11, s. 132.

⁶Zob. B. Kowalewska, *O antropozofii Rudolfa Steinera. Moje ścieżki między Amsterdamem, Samotną, Chartres a Warszawą*, Kraków 2015, s. 286.

⁷Zob. J. Prokopiuk, *Rudolf Steiner...*, dz. cyt., s. 80.

⁸Zob. R. Steiner, *O sztuce recytacyjnej, dramatycznej i teatralnej*, tłum. W. Dudzik, „Dialog” 1991, nr 11, s. 124.

⁹Zob. W. Dudzik, *Steiner: jak przywrócić...*, dz. cyt., s. 133.

ficznym¹⁰. To właśnie z nią filozof opracował podstawy eurytmii, rozumianej jako „widzialny śpiew”, „widzialna mowa”, „ruchoma plastyka” czy też „ruchowy alfabet”¹¹. Jak twierdziła Marie Steiner-von Sivers: „Tę sztukę ruchu może uprawiać jedynie ktoś, kto wie i żyje w przekonaniu, że człowiek składa się z ciała, duszy i ducha”¹². Po raz pierwszy eurytmię zaprezentowała publicznie uczennica Steinera, Lory Smits. Nastąpiło to podczas premiery dramatu *Der Hüter der Schwelle*, 24 sierpnia 1912 roku w Monachium¹³. Od tej pory na całym świecie działają zespoły eurytmiczne, a w 1919 roku eurytmia stała się obowiązkowym przedmiotem w szkołach waldorfskich.

Od początku sztuka ta wzbudzała skrajne emocje. W 1913 roku malarz Franciszek Siedlecki miał okazję oglądać inscenizację dramatów Steinera, wykorzystującą elementy eurytmii. Oto jak odnotował swoje wrażenia:

Na scenie przeplatają się sceny realistyczne ze scenami wizyjnymi. Amatorzy, stanowiący zespół, nie grają, lecz spełniają misję duchową i artystyczną. Idzie ze sceny do widza czar nowej sztuki, rodzącej się w głębiach podświadomego, i budzi w nim nieznanne mu dotychczas przeżycia. Istotom duchowym, aniołom i demonom, pojawiającym się na scenie, towarzyszy chór eurytmiczny, uzupełniając gestem wartości duchowe słowa, nie objęte znaczeniem codziennym wyrazu. Muzyka podkreśla pozaświatowe znaczenie scen. Choć

¹⁰ Zob. M. Głazewski, *Przyczynek do biografii...*, dz. cyt., s. 19.

¹¹ Zob. B. Kowalewska, *O antropozofii...*, dz. cyt., s. 228-229; F. Carlgren, A. Klingborg, *Wychowanie do wolności. Pedagogika Rudolfa Steinera. Obrazy i relacje z międzynarodowego ruchu szkół steinerowskich*, tłum. M. Głazewski, Kraków 2008, s. 101-103; J. Prokopiuk, *Rudolf Steiner...*, dz. cyt., s. 84; zob. też G. Górny, M. Pieszczyk, *Eurytmia, czyli taniec z szatanem*, Fronda.pl [online], 1995, nr 4/5, <https://www.frondda.pl/a/eurytmia-czyli-taniec-z-szatanem,21209.html> [dostęp 1.05.2019].

¹² Cyt. za: W. Dudzik, *Steiner: jak przywrócić...*, dz. cyt., s. 134.

¹³ Zob. tamże, s. 135.

przedstawienie trwało siedem godzin, nikt nie odczuwał zmęczenia lub wyczerpania¹⁴.

Wiadomo, że pod wielkim wrażeniem teatralnych koncepcji Steinera był Juliusz Osterwa. W 1933 pisał do Mieczysława Limanowskiego: „Dla pewnych porównań – trzeba by mi pojechać do Dornach. [...] Myślę, że to będzie dla mnie tym, czym Studio Stanisławskiego dla odwagi założenia Reduty”¹⁵. Tymczasem kiedy w 1957 roku Jerzy Stempowski oglądał w Bernie *Nie-Boską komedię* (bardzo cenioną przez Steinera jako doskonały materiał na widowisko antropozoficzne), wystawioną zgodnie z koncepcjami teatralnymi twórcy Goethenaum, spektakl był dla niego wielkim rozczarowaniem – wywoływał tylko pusty śmiech:

[...] nigdy tak się nie śmiałem, jak tego wieczoru. [...] Przedstawienia te nie wchodzi w zakres życia teatralnego miasta, nie są omawiane w prasie i stanowią rozrywkę wewnętrzną antropozofów. Ci ostatni posiadają jakąś zupełnie odrębną organizację psychiczną, bo na wspomnianym wieczorze eutymin nikt z nich się nie śmiał¹⁶.

Dzisiaj niektórzy sceptycy określają eurytmię mianem „tańca z szatanem”, dostrzegając analogie między ćwiczeniami zalecanymi w szkołach eurytmii a praktykami sekt, które stopniowo pętają wolę swych członków. W rozmowie z uczestniczką kursu eurytmii, zamieszczonej na konserwatywnym portalu Fronda.pl, pojawia się następujące świadectwo:

Byłam w centrum antropozoficznym, w Goethenaum w Szwajcarii, gdzie o każdym uczestniku kursów w całej Europie wiedzą pra-

¹⁴F. Siedlecki, *Misteria Rudolfa Steinera na scenie*, „Dialog” 1991, nr 11, s. 130.

¹⁵Cyt. za: W. Dudzik, *Steiner: jak przywrócić...*, dz. cyt., s. 131.

¹⁶Tamże.

wie wszystko. To jest bardzo sprawnie zorganizowane. Teraz usilnie pracują nad „podbojem” Wschodu; szczególnie zależy im na Rosjanach¹⁷.

Na pytanie dziennikarzy, dlaczego to właśnie Rosjanie są uprzywilejowanym celem zakusów Towarzystwa Antropozoficznego, adepta sztuki eurytmii odpowiada enigmatycznie: „Mówią, że Rosjanie mają szeroką duszę”¹⁸.

Nie jest pewne, kiedy dokładnie doszło do spotkania „Rosjanina o szerokiej duszy” Michaiła Czechowa z Rudolfem Steinere. Jedno ze źródeł podaje, że aktor widział się z filozofem dwukrotnie: po raz pierwszy w 1922 roku w Berlinie, po raz drugi – dwa lata później w holenderskim Arnhem¹⁹, gdzie Czechow uczestniczył w wykładach Steinera pt. *Karma antropozoficznego ruchu*²⁰. Najprawdopodobniej to właśnie tam, 24 czerwca 1924 roku, miała miejsce prywatna rozmowa aktora z twórcą antropozofii²¹. Czechow i Steiner rozmawiali o inscenizacji *Hamleta*, której premierę zaplanowano na listopad²². Czechow miał później powie-

¹⁷Zob. G. Górny, M. Pieszczyk, *Eurytmia, czyli taniec...*, dz. cyt.

¹⁸Tamże.

¹⁹Zob. M. Sołek, *Życie i twórczość Michaiła Czechowa* [w:] M.A. Czechow, *O technice aktora*, tłum. i oprac. M. Sołek, Kraków 2008, s. 232.

²⁰Zob. J. Roguska, *Michaił Czechow. Poszukiwania, inspiracje, eksperymenty*, Warszawa 2017, s. 80.

²¹Zob. tamże; M. Gordon, *Michael Chekhov's Life and Work: A Descriptive Chronology*, „The Drama Review” 1983, nr 3 (numer monograficzny poświęcony Michaiłowi Czechowowi), s. 10. W pierwszej połowie 1922 roku Steiner jeździł z wykładami po Niemczech, Holandii i Anglii. Nauczał pedagogiki, eurytmii i medycyny. W 1924 roku tematyka prelekcji poszerzyła się o pedagogikę leczniczą i odnowę życia religijnego: „Liczba wykładów i ich zakres tematyczny osiągnęły w 1924 roku intensywność i różnorodność trudną do wyobrażenia” (B. Kowalewska, *O antropozofii...*, dz. cyt., s. 281). Steiner podróżował wtedy do Stuttgartu, Pragi, Paryża, Wrocławia, Jeny, Arnheim i Torquay. Zob. tamże, s. 280-281.

²²Zob. J. Roguska, *Hamlet Michaiła Czechowa. Antropozoficzne inspiracje* [w:] *Szkice językowe i literacko-kulturowe*, red. O. Borys, M. Jeż, A. Samadowna, M. Saniewska, Warszawa – Iwano-Frankiwnsk 2017, s. 169.

dzieć: „Po spotkaniu ze Steinerem pojąłem cały majestat duchowego życia człowieka”²³.

Aktor najpewniej zainteresował się antropozofią już w 1918 roku, zresztą – jak sam przyznawał – zupełnie przypadkowo. Pewnego razu, przechodząc obok witryny księgarni, zwrócił uwagę na tytuł rozprawy Steinera *Jak osiągnąć poznanie wyższych światów*. Początkowo to sformułowanie wzbudziło w nim nieufność racjonalisty: „Jeśli by można było rzeczywiście wiedzieć, jak osiągnąć to poznanie, na pewno byłoby ono już osiągnięte, i autor nie miałby potrzeby wydawać swojej książki”²⁴. Jednak szybko okazało się, że teorie antropozoficzne trafiły na podatny grunt: na początku 1918 roku Czechow zapadł bowiem na poważny kryzys nerwowy. Zawsze nadwrażliwy i depresyjny, załamał się pod wpływem śmierci swojego najbliższego nauczyciela, Leopolda Sulerżyckiego (grudzień 1916), choroby matki i dojścia do władzy bolszewików²⁵. Podczas przedstawienia *Powodzi* według Henninga Bergera w Pierwszym Studio MChT uciekł w trakcie antraktu z teatru: „Nerwy nie wytrzymały, ubrałem się, wybiegłem na ulicę... i nie dokończyłem spektaklu”²⁶. Jak wspominał sam autor *O technice aktora*: „Od tego wypadku zaczął się najgorszy okres mojej choroby. Prawie rok nie opuszczałem mieszkania”²⁷. Czechow zaczytywał się wtedy w Schopenhauerze i pogrążał w pijaństwie. Odeszła od niego żona Olga, zabierając ze sobą ich nowo narodzoną córeczkę, Adę. Aktor poddał się terapii hipnozą, zaczął zgłębiać tajniki jogi i filozofii Wschodu oraz poznał pisma antropozoficzne. W ten sposób znalazł ukojenie. Wówczas zrodziła się koncepcja własnej szkoły dramatycznej – Studia Czechowa, otwartego wiosną 1919 roku

²³ Cyt. za: J. Roguska, *Michaił Czechow...*, dz. cyt., s. 80.

²⁴ Tamże, s. 66.

²⁵ Zob. M. Gordon, *Michael Chekhov's...*, dz. cyt., s. 8

²⁶ M. Czechow, *Droga aktora*, tłum. K. Borowski, maszynopis przechowywany w Bibliotece Głównej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, sygn. M. 32525, s. 47.

²⁷ Tamże.

w jego moskiewskim mieszkaniu²⁸. Co ciekawe, nie dość, że słynne Studio zainaugurowało swoją działalność w tym samym roku co pierwsza szkoła waldorfska, to w dodatku w obu placówkach obowiązywały podobne zasady. Jak czytamy w książce poświęconej Steinerowskiej pedagogice:

Atmosfera w szkole była wedle powszechnie obowiązujących kryteriów zgoła swobodna. [...] każdy [uczeń - J.M.] zdawał się sam wyznaczać zasady swego postępowania. [...] Siłą spajającą pracę szkoły [...] był bezpośredni kontakt między nauczycielami a uczniami²⁹.

Tymczasem Czechow wspominał:

Podporządkowani panującej w Studio wewnętrznej dyscyplinie, pędziliśmy żywot w atmosferze wolności. [...] Obywaliśmy się bez tzw. „władzy”. [...] Byliśmy przede wszystkim dobrymi przyjaciółmi. [...] Nigdy nie zastanawialiśmy się nad możliwością istnienia pewnych ustalonych norm, regulujących życie i rozwój instytucji, nie zwracaliśmy uwagi na obowiązujące prawa zwyczajowe, na nawyki, na tradycje. To wszystko zostało raz na zawsze skreślone z kręgu naszych zainteresowań³⁰.

Wiadomo, że w nauczanej w Studio nowej koncepcji języka scenicznego Czechow wykorzystał Steinerowskie teorie mowy. W październiku 1922 roku aktor pojechał nawet specjalnie do Stuttgartu, by wysłuchać wykładu austriackiego filozofa na temat eurytmii. Steiner tak mówił wówczas o zespoleniu słowa i gestu:

²⁸ Zob. M. Gordon, *Michael Chekhov's...*, dz. cyt., s. 8-9.

²⁹ F. Carlgren, A. Klinborg, *Wychowanie do wolności...*, dz. cyt., s. 32-33.

³⁰ M. Czechow, *Droga aktora*, dz. cyt. s. 51-52.

W żywym słowie objawia się treść duszy człowieka. [...] W sztuce scenicznej musi się na nowo obudzić wewnętrzne życie mowy. [...] W szkoleniu aktora trzeba więc najpierw zwracać uwagę na umiejętność gestyczno-mimicznego ucieleśnienia przeżyć duszy. [...] To, co jest wewnętrznie przeżyte przez człowieka, zawierzenie gestowi w jego związku ze słowem i słowu w jego związku z gestem – oto sztuka aktorska. [...] Maria Steiner doskonali od lat sztukę recytacji i deklamacji w tym kierunku, by żywe słowo unaocznilo na scenie wewnętrzne przeżycie³¹.

W swojej pierwszej autobiografii, zatytułowanej *Droga aktora* (1928), Czechow pisał zaś:

Aktor nigdy nie nauczy się prawidłowo artystycznie i wyraziście mówić, jeśli nie wniknie w bogatą i głęboką treść zawartą w każdej literze, w każdej sylabie, jeśli nie zrozumie i nie wyczuje żywej duszy litery jako dźwięku. [...] Mowa, żywa mowa – oto prawdziwy i nieomylny nauczyciel aktora w dziedzinie słowa. [...] Głębokie wycucie muzykalności i plastyki mowy jest jednym z najpierwszych i najważniejszych obowiązków aktora³².

W książce *O technice aktora* Czechow powoływał się zresztą na Steinera wprost; jest tutaj mowa o eurytmii i jej związku ze słynnym „gestem psychologicznym” oraz ze świadomością ciała u aktora³³. Jeden z rozdziałów, poświęcony wyobraźni i uwadze jako pierwszemu sposobowi prowadzenia próby teatralnej, został opatrzoney mottem z dzieła Steinera o Goethem: „Nie to, co jest, pobudza do twórczości, lecz to, co

³¹ R. Steiner, *O sztuce recytacyjnej*., dz. cyt., s. 124, 126-127.

³² M. Czechow, *Droga aktora*, dz. cyt. s. 50, 51.

³³ Zob. M. Czechow, *O technice aktora*, dz. cyt., s. 66-68, 91-92, 126.

może być; nie rzeczywiste, ale możliwe”³⁴. Myśl Steinerowska jest źródłem koncepcji Czechowa o trójpodziale świadomości aktora, o dystansie wobec scenicznej postaci, która zyskuje tym samym odrębny byt. Antropozofia patronuje także Czechowowskiej koncepcji spektaklu teatralnego: skoro egzystencja człowieka dokonuje się w trzech sferach – ciele, duszy i duchu, to należałoby znaleźć ekwiwalenty tych elementów w teatrze. I tak ciało spektaklu to jego aspekt wizualny, zmysłowy, dusza – to jego atmosfera, duch odpowiada zaś idei w nim zawartej. Podobnie trójczłonowa jest postać, która ma zaistnieć na scenie. Podczas pracy nad rolą aktor powinien zawsze wziąć pod uwagę jej myśli, uczucia i wolę³⁵.

Choć antropozofia wywarła ogromny wpływ na Czechowowską koncepcję sztuki teatralnej, to wydaje się, że – przynajmniej początkowo – Steiner przyniósł pogrążonemu w depresji aktorowi przede wszystkim ukojenie duchowe. To właśnie ono zaowocowało następnie decyzją o powrocie do teatru, który w okresie najgłębszego kryzysu Czechow zamierzał nawet definitywnie porzucić: „Przestałem myśleć o teatrze. Zdawało mi się, że nigdy do niego nie wrócę. Moja przyszłość była spowita we mgłę niepewności, a jej punktem szczytowym była decyzja o samobójstwie”³⁶.

Patrząc wstecz na swoje młode lata, autor *Drogi aktora* dostrzegł u siebie narastający stopniowo głód metafizyki. Ojciec, Aleksandr Czechow, uczył go o świecie i kosmosie, ale „tematów religijnych unikał, ponieważ był ateistą i całą swoją istotą skłaniał się ku materializmowi”³⁷. Nadwrażliwy chłopiec, który obsesyjnie obawiał się śmierci rodziców³⁸, wyrósł na skrajnego pesymistę, odznaczającego się w dodatku

³⁴Tamże, s. 23.

³⁵Zob. tamże, s. 42, 147-148, 153, 212, 213, 214, 221.

³⁶M. Czechow, *Droga aktora*, dz. cyt., s. 47.

³⁷Tamże, s. 6.

³⁸Zob. tamże, s. 15.

nieopanowaniem³⁹ i nieznajomością podstawowych towarzyskich konwenansów - podczas pierwszego obiadu ze Stanisławskim i jego najwybitniejszymi aktorami nie wiedział, do czego służą umieszczone przy talerzach sztucze⁴⁰. „Wyostrożona nadwrażliwość” kazała mu uciekać ze sceny w kostiumie Chińczyka, kiedy usłyszał o pożarze domu sąsiadującego z teatrem: „Pędziłem przed siebie w charakteryzacji, w kostiumie, z rozwianym «warkoczem». W ślad za mną biegł krawiec teatralny. «Panie Czechow - wołał - niechżeż pan przynajmniej spodenki odda!»”⁴¹. Ostateczne załamanie nerwowo poprzedził u Czechowa okres fascynacji materializmem:

Mniej więcej w tym okresie stałem się żarliwym wyznawcą materialistycznego światopoglądu, który ze zdumiewającą precyzją i wyrazistością ugruntował się w mojej świadomości. Wchłaniając w siebie myśli związane z „historycznym materializmem”, poznawałem podstawowe nauki Marksa, wczytywałem się w Engelsa, w Kautskiego i innych przedstawicieli wyżej wymienionego kierunku. [...] System Darwina, w którym byłem po prostu zakochany, sprawiał mi wiele radości, ale równocześnie był przyczyną wielu moich utrapień⁴².

Czechow zdawał sobie bowiem sprawę, że to, co we wszechświecie mądre i uporządkowane, sąsiaduje z bezmyślnym przypadkiem; obok kosmosu, otacza nas również chaos: „Im bardziej wchłaniałem w siebie materialistyczny światopogląd, tym mocniej straszyla mnie beznadziej-

³⁹ Zob. tamże, s. 29.

⁴⁰ Zob. tamże, s. 26.

⁴¹ Tamże, s. 20.

⁴² Tamże, s. 45.

na otchłań, w której niepodzielnie królował przypadek⁴³. Tradycyjna religia nie dawała mu ulgi:

Problemy religijne również nie zaspokajały mnie z tego względu, że wiązałem je raczej z dziedziną nastroju, z dziedziną wiary i dlatego przechodziłem nad nimi do porządku". [...] Zagadnienia religijne były mi w dalszym ciągu obce i dalekie⁴⁴.

Dopiero rozmowa z uduchowionym Steinerem przyniosła Czechowowi ulgę. Możemy się domyślać, że oprócz wykładu z eurytmii, aktor wysłuchiwał również prelekcji poświęconej odnowie życia religijnego. Dlatego, po osobistym spotkaniu z austriackim filozofem w Arnheim, Czechow przez pewien czas rozważał zostanie księdzem w inspirowanej poglądami twórcy eurytmii Wspólnocie Chrześcijan (Die Christengemeinschaft)⁴⁵. Zdradził swojej mentorce, malarce Margaricie Sabasznikowej (jednej z pierwszych rosyjskich uczennic Steinera), że pragnie służyć Bogu i kroczyć drogą Chrystusa. Sabasznikowa uświadomiła mu wtedy, że duchową misję może wypełniać również w teatrze⁴⁶.

Na początku lat dwudziestych Czechow został członkiem zakonu templariuszy i zakonu różokrzyżowców, ezoterycznych organizacji powstałych na przełomie stuleci. Brał udział w posiedzeniach Towarzystwa Teozoficznego, którego współzałożycielką była Rosjanka Helena Bławatska. Warto zwrócić uwagę, że w Rosji ruch ezoteryczny znalazł wyjątkowo podatny grunt. Atmosferę *fin de siècle'u* spotęgował bowiem głęboki kryzys, a potem rewolucyjny chaos, który ogarnął państwo carów. W kolejnych latach Czechow przystał do rosyjskiej sekcji Towa-

⁴³Tamże.

⁴⁴Tamże, s. 45-46.

⁴⁵Zob. M. Głazewski, *Przyczynek do biografii...*, dz. cyt., s. 23-24; M. Gordon, *Michael Chekhov's...*, dz. cyt., s. 10.

⁴⁶Zob. J. Roguska, *Michaił Czechow...*, dz. cyt., s. 75.

rzystwa Antropozoficznego⁴⁷. Jego zainteresowania nie były wówczas w środowisku artystycznym niczym odosobnionym. Zawodowym medium i uczestnikiem zjazdów teozofów był np. Władysław Stanisław Reymont. W latach dwudziestych następuje apogeum spirytualistycznych tendencji w kulturze europejskiej. Nawet sceptyczny i nieufny wobec takiej problematyki Tomasz Mann w wydanej w 1924 roku *Czarodziejskiej górze* poświęca mediumizmowi ważny rozdział – *Sprawy najbardziej zagadkowe*, w którym nie ukrywa metafizycznego niepokoju.

W tym właśnie czasie stan Czechowa poprawia się; amerykański krytyk teatralny Oliver Sayler stwierdził, że aktor zmienił się wówczas „z młodego i obojętnego” człowieka w „godnego, dojrzałego i ambitnego” artystę⁴⁸.

W 1926 roku, na skutek konfliktów w teatrze i zaostrzającej się nagonki ze strony władz, które nie pochwałyły mistycznych zainteresowań Czechowa, aktor znów pogrążył się w depresji. Dlatego porzucił plan wyjazdu do Dornach, gdzie miał zgłębiać tajniki eurytmii u samej Marie von Sivers. Wyjazd ten odradzał mu też Andriej Bieły, poeta symbolista i znany w Rosji propagator antropozofii⁴⁹. Czechow poznał Biełego w 1922 roku, co na pewno wpłynęło na rozwój jego fascynacji Steinerem. Cztery lata później pracowali wspólnie nad inscenizacją powieści Biełego *Petersburg*, wykorzystując antropozoficzne koncepcje teatralne⁵⁰. Czechow pojechał też wtedy do Pustelni Optyńskiej, męskiego klasztoru w Kozielsku, gdzie odbył kilka spotkań z ojcem Nektariuszem,

⁴⁷ Zob. tamże, s. 62, 68-69, 70, 72.

⁴⁸ „Sayler writes that Chekhov has changed from «youthful and indifferent» to «dignified, mature and ambitious»”. Cyt. za: M. Gordon, *Michael Chekhov's...*, dz. cyt., s. 11.

⁴⁹ Zob. J. Roguska, *Michaił Czechow...*, dz. cyt., s. 66.

⁵⁰ Zob. J. Roguska, *Antropozoficzna wizja teatru. Michaił Czechow i Andriej Bieły w scenicznej adaptacji „Petersburga”* [w:] *Wokół wizji i fascynacji Srebrnego Wieku*, red. F. Apanowicz, M. Rzezczycka, Gdańsk 2008.

ostatnim świętym starcem Optiny. Dyskutowali o teatrze i Steinerze. Podobno te rozmowy przyniosły aktorowi wielką duchową pociechę⁵¹.

Zarówno Steiner, jak i Czechow, marzyli o uduchowionym, metafizycznym teatrze. Pisze Steiner: „Jeśli sztuka żywego słowa ujawni się w obrazie scenicznym poprzez stosowany gest – wtedy duch, który żyje w dramacie, zaistnieje na scenie. Tylko zresztą wtedy można w ogóle mówić o artyzmie”⁵². Austriacki filozof wskazywał również na pokrewieństwo przeżycia teatralnego i doświadczenia boskości: dawniej religia, nauka i sztuka stanowiły bowiem jedność, z której sztuka stopniowo się wyodrębniła, a potem uległa podziałowi na różne gatunki⁵³. Tymczasem w jednym z rozdziałów Czechowowskiego podręcznika *O technice aktora* czytamy:

W epoce materialistyczno-intelektualnej, jaką jest nasza epoka, ludzie wstydzą się swoich uczuć, boją się je mieć i opornie godzą się na uznanie atmosfery jako samodzielnie istniejącej sfery uczuć. Lecz o ile człowiek może mieć jeszcze iluzję życia „bez uczuć”, to sztuka umrze, gdy uczucia przestaną się poprzez nią przejawiać. Dzieło sztuki powinno mieć duszę [...]. Wielka misja aktora to ratowanie duszy teatru, a tym samym ratowanie przyszłego teatru przed mechanizacją⁵⁴.

W 1930 roku Czechow próbował otworzyć w Pradze nowy, eksperymentalny teatr, oparty na antropozoficznej doktrynie Steinera. Nie udało mu się to na skutek sprzeciwu władz. Rok później fiaskiem zakończyły się starania o utworzenie podobnej sceny w Paryżu. W 1932 ro-

⁵¹Zob. M. Gordon, *Michael Chekhov's...*, dz. cyt., s. 12-13. Por. też: J. Roguska, *Michaił Czechow...*, dz. cyt., s. 63-64.

⁵²R. Steiner, *O sztuce recytacyjnej...*, dz. cyt., s. 128.

⁵³Zob. J. Prokopiuk, *Rudolf Steiner...*, dz. cyt., s. 85.

⁵⁴M.A. Czechow, *O technice aktora*, dz. cyt., s. 43.

ku aktor otworzył w Rydze szkołę teatralną, gdzie uczył m.in. podstaw eurytmii. Marzył jednak wciąż o eksperymentalnym „teatrze przyszłości” – tym razem planował zorganizować go w Szwajcarii, kolebce antropozofii⁵⁵. Już wcześniej zaproponował współpracę wdowie po twórcy Goethenaum, ale Marie von Sivers, w obawie przed naruszeniem ścisłych zaleceń inscenizacyjnych Steinera, odmówiła⁵⁶.

Lalka bez oczu to symbol świata pojmowanego naturalnie – intuicyjnie i instynktownie. Lalka bez oczu jest również emblematem człowieka, który – zamykając oczy na materialną rzeczywistość – zyskuje tym samym „drugą wzrok”, by zgłębiać tajemnice własnego wnętrza, gdzie skrywa się Absolut. Steinerowską lalkę bez oczu można więc uznać za metaforę duchowej i artystycznej drogi Michaiła Czechowa.

BIBLIOGRAFIA

- Carlgren Frans, Klingborg Arne, *Wychowanie do wolności. Pedagogika Rudolfa Steinera. Obrazy i relacje z międzynarodowego ruchu szkół steinerowskich*, tłum. Michał Głazewski, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2008.
- Czechow Michaił, *Droga aktora*, tłum. Karol Borowski, maszynopis przechowywany w Bibliotece Głównej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, sygn. M. 32525.
- Czechow Michaił A., *O technice aktora*, tłum. i oprac. Marek Sołek, Wydawnictwo Arche, Kraków 2008.
- Dudzik Wojciech, *Steiner: jak przywrócić teatrowi styl?*, „Dialog” 1991, nr 11, s. 131-138.

⁵⁵Zob. J. Roguska, *Michaił Czechow...*, dz. cyt., s. 24-26.

⁵⁶Zob. W. Dudzik, *Steiner: jak przywrócić...*, dz. cyt., s. 137.

- Głazewski Michał, *Przyczynek do biografii Rudolfa Steinera*, „Przegląd Pedagogiczny” 2013, nr 1, s. 9-30.
- Gordon Mel, *Michael Chekhov's Life and Work: A Descriptive Chronology*, „The Drama Review” 1983, nr 3, s. 2-21.
- Górny Grzegorz, Pieszczyk Marcin, *Eurytmia, czyli taniec z szatanem*, Fronda.pl [online], 1995, nr 4/5, <https://www.frona.pl/a/eurytmia-czyli-taniec-z-szatanem,21209.html> [dostęp: 1.05.2019].
- Kowalewska Barbara, *O antropozofii Rudolfa Steinera. Moje ścieżki między Amsterdamem, Samotraką, Chartres a Warszawą*, Universitas, Kraków 2015.
- O lalkach*, <http://www.fabrikalalka.pl/o-lalkach> [dostęp: 28.04.2019].
- Prokopiuk Jerzy, *Rudolf Steiner, antropozofia i eurytmia*, „Didaskalia” 1999, nr 31-32, s. 80-85.
- Roguska Julia, *Antropozoficzna wizja teatru. Michaił Czechow i Andriej Bieły w scenicznej adaptacji „Petesburga”* [w:] *Wokół wizji i fascynacji Srebrnego Wieku*, red. Franciszek Apanowicz, Monika Rzeczycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, s. 71-87.
- Roguska Julia, *Hamlet Michaiła Czechowa. Antropozoficzne inspiracje* [w:] *Szki-ce, językowe i literacko-kulturowe*, red. Oksana Borys, Magdalena Jeż, Aleksandra Samadova, Marta Saniewska, Katedra Ukrainistyki Uniwersyte-tu Warszawskiego, Warszawa - Iwano-Frankiwnsk 2017, s. 165-179.
- Roguska Julia, *Michaił Czechow. Poszukiwania, inspiracje, eksperymenty*, Katedra Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.
- Sołek Marek, *Życie i twórczość Michaiła Czechowa* [w:] *Michaił A. Czechow, O technice aktora*, tłum. i oprac. Marek Sołek, Wydawnictwo Arche, Kraków 2008, s. 231-236.
- Siedlecki Franciszek, *Misteria Rudolfa Steinera na scenie*, „Dialog” 1991, nr 11, s. 129-130.
- Steiner Rudolf, *O sztuce recytacyjnej, dramatycznej i teatralnej*, tłum. Wojciech Dudzik, „Dialog” 1991, nr 11, s. 124-128.
- Tekieli Robert, *Zmanipuluję cię, kochanie*, Wydawnictwo M, Kraków 2012.

Nieciekawa historia – CZECHOW SPOTYKA CZECHOWA

Scena jak z Borgesa (albo z Bułhakowa). Na ławce w parku, może w Moskwie, może w Petersburgu, siedzi dwóch mężczyzn. Ten pierwszy niewiele tylko przekroczył trzydziestkę, ale wygląda dużo starszej; jest chudy, niezdrowo chudy i jakby wciąż chudnie; brązowe włosy w wystudiowanym nieładzie, rzadka hiszpańska bródka, modny cwikier wciśnięty na dosyć długi nos z typowo rosyjską bulwą u końca¹. Ten drugi ma w sobie coś dziwnego. Raz wydaje się kilkunastoletnim chłopcem, innym razem chmurnym, młodym księciem, wyzywająco umalowanym, chytrym błaznem, szalonym królem o fantazyjnie wygiętych brwiach, starcem z rzadkimi włosami i pobrużdżoną twarzą. To dwaj Czechowowie. Anton – pisarz – i jego bratanek, Michaił – aktor.

Do takiego spotkania nigdy pewnie nie doszło. Gdy Anton Czechow umierał w 1904 roku w Badenweiler, Michaił miał zaledwie 13 lat. Ale do takiego spotkania musiało dojść, choćby tylko w wyobraźni, bo młody Czechow wyrastał w cieniu rosnącej sławy swojego stryja.

¹ Tak wyglądał Anton Czechow na portrecie z roku 1898, pędzla Osipa Braza, portrecie, który raczej mu się nie podobał, bo był po prostu... nieciekawym.

Łączyły ich pokrewieństwo, miłość do sztuki, ale i dzieliło bardzo wiele. Anton, zdystansowany, spokojny, by nie rzec: smutny, ale też dowcipny, choć z nutą nieodłącznego sarkazmu. Michaił gwałtowny, a nawet histeryczny, miotający się w swoim życiu jak aktor w niewygodnym kostiumie. Na spokój i wewnętrzną równowagę musiał czekać długo – dłużej niż żył jego sławny stryj. Jego życie to droga aktora², który wśród wielu różnych ról szuka siebie. Szuka, by nadać sens tym rolom, by zrozumieć swoją drogę aktora i wskazać ją innym – ostatecznie spełnia się bowiem dopiero w roli nauczyciela.

Anton to zdeklarowany materialista. „Czechow był lekarzem – stwierdzał kategorycznie Tomasz Mann – był nim całą duszą, był człowiekiem nauki i wierzył w naukę jako siłę postępu, jako wielką, serca i głowy rozjaśniającą przeciwniczkę haniebnych stosunków społecznych”³. Swego materializmu bronił do upadłego, choć miał świadomość, że czeka go krótkie życie, a potem będzie NIC. „Darujcie – pisał – ale czegoś podobnego nie rozumiem... Zabronić człowiekowi być materialistą – to przecież to samo, co zabronić mu szukać prawdy. Poza materią nie ma ani doświadczenia, ani wiedzy, a więc nie ma i prawdy”⁴.

Te poglądy, typowe dla większości rosyjskiej inteligencji drugiej połowy XIX wieku, podzielał jego brat Aleksander, alkoholik (Anton mówił o nim podobno: „jest znacznie zdolniejszy ode mnie, ale jego talent pozostanie bezpłodny – gubi go choroba”⁵), który „był ateistą i całą swoją istotą skłaniał się ku materializmowi”⁶.

² Tak zatytułował Michaił Czechow swoje wspomnienia; wszystkie cytaty z tego tekstu na podstawie: M. Czechow, *Droga aktora*, przeł. K. Borowski, maszynopis bez roku wydania przechowywany w Bibliotece Głównej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, sygn. M. 32524.

³ T. Mann, *Esej o Czechowie*, przeł. I. Czermakowa [w:] tegoż, *Eseje*, wybór P. Hertz, Warszawa 1964, s. 474.

⁴ Cyt. za: T. Mann, *Esej o...*, dz. cyt., s. 475.

⁵ M. Czechow, *Droga aktora*, dz. cyt., s. 6.

⁶ Tamże.

W takiej atmosferze wyrastał także Michaił, który nie uniknął „heglowskiego ukąszenia”⁷. W *Drodze aktora* pisał:

stałem się żarliwym wyznawcą materialistycznego światopoglądu, który ze zdumiewającą precyzją ugruntował się w mojej świadomości. Wchłaniając w siebie myśli, związane z „historycznym materializmem”, poznawałem podstawowe zasady nauki Marksa, wczytywałem się w Engelsa, w Kautskiego i innych przedstawicieli wymienionego kierunku⁸.

Ale to nie wystarczało jego niespokojnej naturze. Prześladował go lęk przed tym, co wymykało się pewnej sobie doktrynie nieuchronnego mechanizmu dziejów – lęk przed przypadkiem. Dręczony przez przywidzenia, pograżał się stopniowo w dziedzicznym alkoholizmie: „Piłem w dalszym ciągu i pod wpływem alkoholu pisałem utwory literackie na nieprawdopodobne wprost tematy [...], nie mogłem istnieć bez wódki”⁹. Daleki od umiaru Antona, który unikał przesady zarówno w słowach, jak i w piciu, bez wewnętrznego skupienia, spokoju, świadomości sensu i celu, uwięziony w neurotycznym śnie – oto portret młodego Czechowa.

Rosyjskie doświadczenie przełomu stuleci można określić jako chorobę dwubiegunową. Po jednej stronie materialiści – wielu spośród nich niebezpiecznie balansowało na granicy fanatyzmu; po drugiej – poszukiwacze duchowego odrodzenia, czasem dążący do prawd uniwersalnych, czasem wieszczący – jak choćby pisarz prorok Dostojewski – rosyjską i prawosławną misję odrodzenia zimnej, intelektualnej Europy¹⁰. Myśliciele, tacy jak Siergiej Bułgakow, Pawieł Fłoriński, Nikołaj Bier-

⁷ Formuła Czesława Miłosza pochodząca ze *Zniewolonego umysłu*, Kraków 1999.

⁸ M. Czechow, *Droga aktora*, dz. cyt., s. 45.

⁹ Tamże, s. 48.

¹⁰ Zob. A. Walicki, *Zarys myśli rosyjskiej. Od oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*, Kraków 2005, s. 460-499.

diajew, Lew Szestow¹¹ – czy też wspominany przez Czechowa – Władimir Sołowjow¹² właśnie w wierze szukali ucieczki od konwulsji, w których pogrążył się świat stojący na krawędzi wojny i rewolucji.

Władimir Sołowjow – pisał Michaił Czechow – wydał mi się człowiekiem wierzącym, ale pozbawionym ściśle naukowych podstaw. Żądałem od niego dowodów potwierdzających istnienie pozagrobowego życia i wieczystego dobra, ale nie znajdowałem ich w jego dziełach¹³.

Wśród lektur i inspiracji młodego Michaiła są też Schopenhauer i Nietzsche, duchowi mistrzowie europejskich dekadentów. Jak twierdził, całymi dniami leżał na łóżku i czytał Schopenhauera, Nietzsche zaś pobudzał jego wolę, choć: „był bezsilny wobec niebezpieczeństw ziejących z groźnej przepaści, jaka się przede mną otwarła”¹⁴.

Po drodze pojawia się jeszcze filozofia Wschodu: „Pewnego razu wpadła mi w rękę jedna z popularnych w tym czasie książek – z cyklu opowieści o hinduskich jogach”¹⁵.

Przełom nastąpił w latach dwudziestych, kiedy Michaił Czechow spotkał się w Berlinie z Rudolfem Steinerem, którego antropozofia wywarła na nim głębokie wrażenie. W myśli Steinera Zachód spotykał się ze Wschodem, a tradycja gnostyczna i hermetyczna z mistyką chrześcijańską.

¹¹ Zob. tamże, s. 787-792.

¹² Zob. tamże, s. 523-566.

¹³ M. Czechow, *Droga aktora*, dz. cyt., s. 45.

¹⁴ Tamże, s. 40, 45.

¹⁵ Tamże, s. 57.

Pod wpływem Steinera Czechow wraca stopniowo do religii: „Moje życie duchowe nabierało coraz więcej mocy i odporności [...]. Religijne nastroje przestały mi być obce i dalekie”¹⁶.

Właśnie w tym czasie kształtowała się idea nowej metody aktorskiej, odchodzącej od przyziemnego naturalizmu Stanisławskiego, którego teorie niewątpliwie patronowały poszukiwaniom młodego aktora. Ale Czechow chciał iść dalej. Myślał o metodzie totalnej, angażującej artystę w pełni, metodzie włączającej go w kosmiczną duszę świata, w transcendencję: „Te same prawa rządzą zjawiskami wszechświata, życiem ziemi i człowieka, prawa, które wnoszą harmonię i rytm do takich dziedzin sztuki jak muzyka, poezja czy architektura, mogą znaleźć zastosowanie również w teatrze”¹⁷.

Historyka idei, któremu obce są oczekiwania aktora czy reżysera, książka Czechowa poświęcona metodzie przygotowania roli uderza przede wszystkim osobliwym pomieszaniem uwag ściśle technicznych z treściami religijnymi. Czechow odwołuje się do różnych religijnych tradycji, sięga po język przeżyć duchowych, po religijne metafory, czasem wchodząc nawet w stylistykę biblijną: „Tak jak ziarno niewidzialne zawiera w sobie całą przyszłą roślinę, tak atmosfera ukrywa w sobie twoją przyszłą kreację sceniczną. Podobnie jednak jak ziarno, nie może ona dać plonu przed czasem”¹⁸. Główne idee książki *O technice aktora* mają niewątpliwie związek z mistyczno-medytacyjnymi tradycjami Wschodu i Zachodu.

Ze Wschodu pochodzi antyracjonalizm, wyraźny w wielu fragmentach tego podręcznika-manifestu. Można wręcz powiedzieć, że Czechowa cechuje gwałtowny antyracjonalizm, wprost proporcjonalny do młodzieńczego racjonalizmu. Trzeba „wyzwolić się z analizy umysłowej

¹⁶ Tamże, s. 73.

¹⁷ M.A. Czechow, *O technice aktora*, oprac. M. Sołek, Kraków 2008, s. 153.

¹⁸ Tamże, s. 46.

wej”¹⁹, „pominąć analizę umysłową”²⁰, bo „nigdy analiza umysłowa nie otworzy przed tobą psychologii roli z taką prawdziwością [...] jak stworzone przez ciebie ciało wyobrażone”²¹. Prawdziwym wrogiem aktora są „intelektualne schematy”²², nie powinno się „analizować” – trzeba „przeżywać”²³. Intelekt emanuje „chłodem i biernością”²⁴. Jak u Lwa Szestowa: albo Ateny, albo Jerozolima²⁵, albo Rozum, albo Wiara. W świecie Rozumu „nie ma miejsca dla wolności”²⁶, dla twórczej kreacji. „Rozum – władca i uzurpator – pisał Szestow – zniewolił naiwnego człowieka”²⁷. Zniewolił – doda Czechow – i niewoli także aktora. W budowaniu roli Rozum może być tylko pomocnikiem: „rozum może zażądać swoich praw, osądzać, sprawdzać, zmieniać, wносить poprawki, dopełniać, dawać rady – lecz dopiero wtedy, gdy intuicja artystyczna zrobiła swoje”²⁸. Ze Wschodu pochodzi też technika nieustannych rytmicznych powtórzeń: słowa, obrazu, gestu, która odwzorowuje uniwersalną zasadę świata. To odpowiednik „fali, bicia serca, zmiany pór roku”²⁹. Stąd tylko krok do wschodniej medytacji:

Medytacja wymaga milczenia [...] i skupienia [...] ...tradycja zna jeden sposób, w jaki można osiągnąć taki [stan – K.M.]. W tym celu używamy słowa, które nazywamy mantrą. Aby medytować, nale-

¹⁹ Zob. tamże, s. 52.

²⁰ Zob. tamże, s. 60-61.

²¹ Tamże, s. 105.

²² Zob. tamże, s. 135.

²³ Zob. tamże, s. 151.

²⁴ Zob. tamże, s. 121.

²⁵ Tytuł dzieła Szestowa: *Ateny i Jerozolima*, przeł. C. Wodziński, Kraków 1993.

²⁶ C. Wodziński, Lew Szestow [w:] L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, przeł. C. Wodziński, Warszawa 1987, s. 10.

²⁷ Tamże, s. 11.

²⁸ M. Czechow, *O technice...*, dz. cyt., s. 61.

²⁹ Zob. tamże, s. 172.

ży wybrać takie słowo, a następnie powtarzać je z wiarą i miłością bez ustanku. Oto cała istota medytacji³⁰.

Z Zachodu – za pośrednictwem Rudolfa Steinera – bierze Czechow platońską koncepcję władz duchowych człowieka – rozumu, uczuć i woli: „Człowiek jest istotą trójczłonową: harmonijnie łączą się w nim myśli (obrazy), uczucia i impulsy woli”³¹. Od Steinera pochodzi też wywodzący się z tradycji platońsko-hermetycznej obraz człowieka kosmicznego, którego od zwierząt odróżnia wyprostowana postawa, sygnał jego kontemplacyjnej natury. „Zastanów się nad formą i położeniem głowy człowieka. W swej skończoności (okrągłości) odzwierciedla ona kosmos”³².

Korzenie zachodnie ma też metodyczność ćwiczeń. Czym bowiem jest medytacja? „Medytacja jest [...] skupieniem i ćwiczeniem zarazem: skupieniem rozproszonych uczuć i myśli, ćwiczeniem woli, pamięci i rozumu”³³. Oczywiście w stosunku do zachodniej medytacji u Czechowa widać wyraźne przesunięcie – znika pamięć, pojawiają się zaś uczucia. Różni to co prawda jego metodę od tradycji medytacji jezuickiej, szczególnie popularnej w Europie od XVI wieku, ale trzeba pamiętać, że również jezuita postulowali wykorzystanie wyobraźni w procesie pobożnego rozmyślenia. W słynnych Ćwiczeniach duchownych św. Ignacego Loyoli czytamy np.:

W przypadku rzeczy niewidzialnej, jak np. tu, o grzechach, ustalenie miejsca będzie polegać na widzeniu okiem wyobraźni i roz-

³⁰ Nauki hinduskiego swami, udzielone mistrzowi chrześcijańskiej medytacji XX wieku, ojcu Johnowi Mainowi [w:] tegoż, *Chrześcijańska medytacja*, przeł. G. Kowalewski, R. Ranus, Poznań 1995, s. 12-13.

³¹ M. Czechow, *O technice...*, dz. cyt., s. 42.

³² Tamże, s. 91. Zob. też: Platon, *Timajos* [w:] tegoż, *Timajos. Kritias*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1986, s. 55-56; F.A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma 1985, s. 59-77.

³³ E. von Severus, *Das Wort „Meditari“ im Sprachgebrauch der Heiligen Schrift*, „Geist und Leben“ 1953, nr 26, s. 365.

ważeniu stanu duszy [...] jakby uwięzionej w tym skazitelnym ciełe śmiertelnym i całości złożonej z duszy i ciała, przebywającej jakby na wygnaniu, wśród dzikich zwierząt na tym padole ziemskim”³⁴.

I jezuicki mistrz medytacji, i Czechow dążą więc do całkowitego zaangażowania człowieka w proces duchowej przemiany, do wejścia na wyższy poziom egzystencji, do przekroczenia siebie samego.

Ze Wschodu – a przede wszystkim od Steinera – pochodzi wykorzystanie ciała, które włącza się w kosmiczną całość, oddycha i pompuje krew w rytmie świata. Większość nauczycieli sztuki rozmyślania zalecało raczej bezruch w pozycji klęczącej, siedzącej lub leżącej. Nie wykluczano jednak (z czego skorzystał Steiner) rytmicznych ruchów, sakralnego tańca, obecnego także w tradycji Zachodu. Poza ruchami nóg, ramion, głowy i oczu, „pomocne jest dla medytacji zginanie kolan, skłanianie górnej części ciała czy głowy, rozpościeranie ramion, podnoszenie głowy i wzroku, wpatrywanie się w jeden punkt czy przedmiot, zamykanie oczu, skłanianie rąk jako wyraz wszechobecnego skupienia”³⁵, czyli cały repertuar psychologicznych gestów. „Należy jednak przyznać – pisze jeden z teoretyków sztuki medytacji – że Wschód głębiej doświadczył i lepiej wykorzystał wagę fizycznych warunków wstępnych niż Zachód”³⁶.

Z tradycji Zachodu pochodzi zaś niewątpliwie obecny w metodzie Czechowa indywidualizm. W końcu wszystko zmierza do obudzenia twórczo spotęgowanej świadomości:

³⁴ I. Loyola, *Ćwiczenia duchowne* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, oprac. M. Bednarz, Kraków 1968, s. 112.

³⁵ J.B. Lotz, *Wdrożenie w medytację nad Nowym Testamentem*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1989, s. 129.

³⁶ Tamże, s. 130.

Pragnienie i zdolność transformacji samego siebie jest samym sercem natury aktorstwa³⁷.

„Materiał”, z którego korzystasz w celu urzeczywistnienia artystycznych wizji – to ty sam, z twoimi niepokojami duchowymi, z twoim ciałem, głosem i zdolnością poruszania się. Jednak „materiałem” stajesz się tylko wtedy, kiedy opanowuje cię impuls twórczy, kiedy twoje wyższe „Ja” budzi cię do działania [...]. Co dzieje się z naszym zwykłym „ja”? Błyska ono i schodzi na dalszy plan i na jego miejscu pojawia się inne, wyższe „Ja”. Czujemy je przede wszystkim jako duchową siłę [...]. Przenika ona całą naszą istotę, promieniuje z nas na otoczenie, wypełniając sobą scenę i widownie³⁸.

Jak medytujący, jak chrześcijański mistyk, aktor opuszcza siebie, wychodzi na zewnątrz i wyrusza w drogę jako ktoś inny, obdarzony cudowną siłą, obcujący z Absolutem – z prawdą i pięknem, obdarzony darem, charyzmatem, promieniującym na wszystkich wokół. „Charyzma» aktorki lub aktora na scenie lub ekranie jest ściśle związana ze stopniem czystego, niewidocznego promieniowania, które ona lub on są w stanie osiągnąć”³⁹.

Zachowanie poczucia własnej indywidualności jest zresztą główną różnicą między medytacją wschodnią i zachodnią.

Indywidualizacja – jeden z teoretyków medytacji – uchodzi [...] na Wschodzie za wielkie cierpienie, zaś indywidualność za coś, co należy przezwyciężyć; jest ona, mówiąc obrazowo, podobna do

³⁷ M.A. Czechow, *O technice aktora*, dz. cyt., s. 142.

³⁸ Tamże, s. 143. Kolejność tekstu w cytowanym fragmencie została zmieniona w stosunku do oryginału (red.).

³⁹ Tamże, s. 19.

fali, co się oddzieliła od morza, do którego należy. Zgodnie z tym medytacja rozwija się jako proces, w którym człowiekowi udaje się wyjść poza swoją wyizolowaną indywidualność i powrócić do wszechogarniającego podłoża; mówiąc obrazowo: fala doświadcza siebie jako fali w morzu, w które ponownie wchodzi i w którym się rozpływa⁴⁰.

Z tradycji zachodniej wywodzi się także strategia systematycznych, uściślających pytań. Tak pisał np. słynny dominikański mistrz sztuki medytacji:

Gdy rozmyślamy nad życiem i męką Chrystusa, musimy rozważyć cztery rzeczy: kto cierpi? przez kogo cierpi? z jakiej przyczyny? i w jaki sposób? Kto? Bóg nieskończonego majestatu. Przez kogo? Przez człowieka [...] Z jakiej przyczyny? Wyłącznie z dobroci i miłosierdzia. Ale w jaki sposób? Z wielką pokorą, łagodnością i posłuszeństwem⁴¹.

Co prawda Czechow nie postuluje niemal scholastycznej metodyczności pytań (*quis?*, *quid?*, *ubi?*, *quibus auxiliis?*, *cur?*, *quomodo?*, *quando?*), ale jego praca nad rolą zawiera także elementy wewnętrznej rozmowy. Tak jak medytujący rozmawia z samym sobą i Bogiem („[Medytacja - K.M.] nie jest niczym innym, jak poufałą rozmową z Chrystusem”⁴²), tak aktor ma zadawać pytania „swym obrazom, wyobrażonym postaciom, tak jakby one były jego przyjaciółmi”⁴³.

⁴⁰ J.B. Lotz, *Wdrożenie w medytację...*, dz. cyt., s. 13.

⁴¹ Ludwik z Granady, *Abys nie zapomniał, że jesteś chrześcijaninem*, przeł. K. Niklewiczówna, Poznań 1987, s. 174.

⁴² Zob. S. Izquierdus, *Praxis Exercitorium Spiritualium*, Roma 1695, s. 10.

⁴³ M.A. Czechow, *O technice...*, dz. cyt., s. 100.

Książka Michaiła Czechowa zachęca w wielu miejscach do wykorzystywania w ćwiczeniach materiału literackiego. Weźmy np. ćwiczenie koncentracji uwagi: „Zmieniaj obiekty swojej uwagi...”⁴⁴ – pisze autor. Potem następuje wyliczenie – od zwykłego przedmiotu aż do wyobrażonej postaci fantastycznej. W tym wyliczeniu nie brakuje obrazu wziętego ze sztuki lub literatury⁴⁵. Spróbujmy więc zastosować metodę Michaiła do tekstu jego stryja, Antona, któremu obce były mistyczno-religijne tony obecne w książce bratanka.

Opowiadanie *Nieciekawa historia* to Czechow w pigułce: obraz ludzi przegranych, niespełnionych, cierpiących. Narratorem jest nieznany z nazwiska sześćdziesięciodwuletni profesor, prawdziwy człowiek sukcesu: skromnego pochodzenia, doszedł do stopnia tajnego radcy (czyli trzeciego w rosyjskiej hierarchii urzędniczej, odpowiadającego generałowi), uniwersyteckiej katedry na wydziale medycznym, rozgłosu nie tylko w Rosji, lecz także w Europie. Profesor cieszy się powszechnym szacunkiem. Ma żonę, którą poślubił z wielkiej miłości, syna – oficera – i córkę – studentkę. „W ogóle na moim uczonym nazwisku nie ma żadnej skazy. Jest szczęśliwe”⁴⁶. Ale to tylko pozory. Profesor wie, że niedługo umrze (jest lekarzem), czuje się coraz słabszy, trapią go codzienne kłopoty (ma długi), rodzina stała się dla niego obca, a życie straciło smak i sens. Opowiadanie Czechowa podejmuje temat podobny do *Śmierci Iwana Iljicza* (1886) Lwa Tołstoja, z jedną wszakże różnicą. Otóż Czechow nie moralizuje, nie pokazuje błędów swojego bohatera, bo takich błędów po prostu nie było. Poczucie niespełnienia, braku sensu, klęski wynika z samej natury życia. Życie to porażka, nieustanna strata: młodości, miłości, marzeń, wreszcie złudzeń. I nie ma co oczekiwać jakiejś nagrody potem. Tam przecież – trzeba wierzyć nauce – nie ma już

⁴⁴ Tamże, s. 30.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 30.

⁴⁶ A. Czechow, *Nieciekawa historia*, przeł. R. Śliwowski, Warszawa 2011, s. 40.

nic, a przegrywamy tu i teraz. Co zrobić, żeby nie przegrać? To pytanie bez odpowiedzi.

Fabuła opowiadania jest banalnie prosta. Znaczących postaci - zaledwie kilka. Profesor, jego postarzała, pogrążona w domowych kłopotach żona, lekkomyślna córka Liza, która właśnie szykuje się do ucieczki w szeroki świat, jej adorator, cyniczny młodzian nazwiskiem Gnekker, asystent profesora, przeciętny aż do bólu Piotr Ignatjewicz, kolega z uniwersytetu, Michaił Fiodorowicz, zakochany beznadziejnie w podopiecznej profesora, nieudalej aktorce po przejściach, lekkomyślnej Katii, jedynej pociesze smutnej starości bohatera.

Opowiadanie, zgodnie z zaleceniami twórcy *O technice aktora*, można podzielić na kilka części:

1. Prolog - profesor przedstawia się czytelnikowi.
2. W domu - spotkanie z córką i rozmowa z żoną; „czyżby ta stara, bardzo tęga, niechlujna kobieta z tępym wyrazem troski o życie powszednie i strachu o kawałek chleba, ze spojrzeniem zmętniałym od nieustannych myśli o długach i biedzie [...] była kiedyś tą właśnie szczupłą Warią, którą namiętnie kochałem za jej zdrowy, jasny rozum, za czystą duszę, za piękno...”⁴⁷.
3. Na uniwersytecie - spotkanie z Piotrem Ignatjewiczem, wykład.
4. W domu - wizyta leniwego studenta, rozmowa z doktorantem, przyjęście Katii, historia Katii; obiad z Gnekkerem, starającym się o rękę córki profesora; rozmowa z żoną.
5. Wizyta u Katii; wizyta Michaiła Fiodorowicza.
6. Na dacz - spotkania z Katią; wyznanie Katii: „Talentu nie mam! Nie mam talentu i mam dużo ambicji! Ot co!”⁴⁸.
7. Noc - atak nerwowy Lizy; wizyta Katii.

⁴⁷ Tamże, s. 43.

⁴⁸ Tamże, s. 98.

8. W Charkowie - Gnekker oszustem; telegram z domu: ucieczka Lizy z Gnekkerem.

9. W Charkowie II - niespodziewane spotkanie z Katią; rozmowa z Katią; ostateczne rozstanie: „Czarna suknia po raz ostatni mignęła, uciły kroki...Żegnaj, mój skarbie!”⁴⁹.

Metodę Czechowa zastosujemy oczywiście tylko do jednej postaci - profesora, który jest nie lada psychologiem i analitykiem. Spróbujemy najpierw zbudować partyturę atmosfer.

Część pierwsza ma charakter szyderczy, ale to szyderstwo podszyte jest rozpaczą. W części drugiej dominuje atmosfera rozczarowania. Część trzecia to przede wszystkim żal, a nawet klęska. W części czwartej mamy zniechęcenie i gniew. Część piąta to troska i gniew. W części szóstej dominują znudzenie i złość. Część siódma to strach. W części ósmej wyczuwamy znużenie i obojętność, część dziewiąta zaś to czysta rozpacz.

Muzyka atmosfer - jak pisze Michaił Czechow⁵⁰ - wyglądałaby więc następująco: szyderstwo - rozpacz - rozczarowanie - żal - klęska - zniechęcenie - gniew - troska - gniew - znudzenie - złość - strach - znużenie - obojętność - rozpacz. Dominują więc w niej zdecydowanie tony negatywne, *triste*, z przerywnikami *impetuoso*, ze szczególnie wyeksponowaną rozpaczą, która pojawia się już na początku opowiadania i zamyka je gwałtowną sceną. Jest to więc dzieło niemal wzorcowe, w którym, jak pisał Michaił Czechow, początek przekształca się w koniec, a „biegunowość początku i końca, w sztuce lub spektaklu, tworzy prawidłową kompozycję i podwyższa [ich - K.M.] wartość estetyczną”⁵¹. Akcja rozwija się powoli, *grave* i *largo* z niewielkimi fragmentami *moderato*.

⁴⁹ Tamże, s. 111.

⁵⁰ Zob. M. Czechow, *O technice...*, dz. cyt., s. 45.

⁵¹ Tamże, s. 154.

Przejdźmy teraz do odczuć indywidualnych, zwanych przez Czechowa „zabarwieniami”⁵². Gama tych zabarwień jest w przypadku profesora bardzo szeroka. On sam postrzegał to tak: „w duszy uwiły sobie gniazdo uczucia, jakich nie znałem wcześniej. I nienawidzę, i pogardzam, i oburzam się, i buntuję się, i boję się. Stałem się ponad miarę surowy, wymagający, rozdrażniony, nieuprzejmy, podejrzliwy”⁵³. Co prawda, jak twierdzi Michaił Czechow, zabarwienia to nie uczucia⁵⁴, ale właśnie dzięki nim budzą się nie w pełni świadomie twórcze uczucia aktora⁵⁵. Pod wpływem muzyki atmosfer i za sprawą ćwiczenia prostych gestów, obdarzonych zabarwieniami, powoli rodzi się postać sceniczna, trzecia świadomość artysty⁵⁶.

Aby jednak umożliwić jej narodziny, potrzebne jest znalezienie centrum postaci. W przypadku profesora nie jest to na pewno środek piersi, który „czyni twoje ciało harmonijnym”⁵⁷. Można raczej pomyśleć o jakimś punkcie albo w brzuchu, albo na wysokości brzucha. Tu – jako badacz – wkraczam na grunt czystej intuicji. Profesor jest dla mnie ociężały, wszystko ciągnie go w dół. Także jego ból, smutek i rozpacz płyną gdzieś z dołu, z brzucha. Takie usytuowanie centrum potwierdza gest psychologiczny, który – uwaga! – opisuje sam profesor:

Z bezsenności i na skutek pełnej napięcia walki ze słabością dzieją się ze mną dziwne rzeczy. W środku wykładu coś mnie ni stąd, ni zowąd ściska za gardło, zaczynają swędzieć oczy, napływają łzy i nagle odczuwam namiętne, histeryczne pragnienie **wyciągnięcia przed siebie rąk** [podkr. moje – K.M.] i głośnego poskarżenia

⁵² Tamże, s. 49.

⁵³ A. Czechow, *Nieciekawa historia*, dz. cyt., s. 76.

⁵⁴ Zob. M.A. Czechow, *O technice...*, dz. cyt., s. 51.

⁵⁵ Zob. tamże.

⁵⁶ Zob. tamże, s. 143-144.

⁵⁷ Tamże, s. 105.

się. Chce mi się wrzasnąć na cały głos, że mnie, człowieka znamienitego, los skazał na karę śmierci, że za jakieś pół roku będzie tu, w audytorium, rej wodził ktoś inny. Chcę wykrzyczeć, że mnie otruto; nowe myśli, jakich wcześniej nie znałem, zatrwały ostatnie dni mojego życia i w dalszym ciągu żądlą mój mózg niczym komary. I jednocześnie moja sytuacja wydaje mi się tak przerażająca, że chce mi się, aby przerazili się wszyscy moi słuchacze, zerwali z miejsc i w panicznym strachu, z rozpaczliwym krzykiem rzucili się do wyjścia⁵⁸.

Czyli gest psychologiczny w przypadku profesora to wyciągnięcie rąk do przodu, do ludzi – profesor jest przeraźliwie samotny, swoje odchodzenie przeżywa niezauważalnie dla innych – w postawie skulonej, przygiętej (ciągnie go w dół ciężar trosk, widmo śmierci i grobu). Zabarwienie tego gestu histeryczne, gwałtowne i rozpaczliwe. Ruch w dół stara się zrównoważyć tę namiętą chęć przekazania swojego cierpienia innym, a w połączeniu z ruchem rąk oddaje ambiwalencję uczuć bohatera: z jednej strony wołanie: pomóżcie mi! ja cierpię! ja umieram! ja przegrałem!; z drugiej wściekły krzyk: nienawidzę was! jesteście szczęśliwi! jesteście bezmyślni! „Zostawcie mnie! Zostawcie mnie! Precz!”⁵⁹.

Czy ten gest może posłużyć do opanowania całości roli? Czy jest to Czechowowska skondensowana rola?⁶⁰ Katia, trzeźwo oceniająca swój talent, ale myśląca po aktorsku, mówi w pewnym momencie do profesora: „Rzadki z pana egzemplarz i nie ma aktora, który potrafiłby pana zagrać”⁶¹. Niewątpliwie w geście psychologicznym jest profesor, ale trzeba zwrócić uwagę, że należałoby zbudować nieco inny gest psycholo-

⁵⁸ A. Czechow, *Nieciekawa historia*, dz. cyt., s. 53-54.

⁵⁹ Tamże, s. 95.

⁶⁰ Zob. M.A. Czechow, *O technice...*, dz. cyt., s. 83.

⁶¹ A. Czechow, *Nieciekawa historia*, dz. cyt., s. 96.

giczny dla scen z Katią, która ujawnia inne rysy bohatera. Rozpacz, złość i beznadziejne wołanie o pomoc tłumi w tych scenach troska o drugiego człowieka, która usuwa w cień własne „ja”. Może więc ręce ułożyć inaczej, wysunąć do przodu w geście obejmowania, z zabarwieniem czułości.

Wydaje się jednak, że Katia ma rację. Trudność „zagrania” profesora (jak zresztą jej samej czy Michaiła Fiodorowicza) polega na tym, że ten prawdziwy profesor ciągle gra przed innymi: gra *jego Ekscelencję*, surowego nauczyciela, ojca rodziny, mentora młodej kobiety – gra bez przekonania, bo w ostatniej scenie, która – posługując się językiem Michaiła Czechowa – jest punktem ciężkości opowiadania⁶², Katia, udająca do tej pory *femme fatale*, nagle wybucha:

Niech mi pan pomoże! – szlocha, chwytając mnie za rękę i całując ją. – Przecież jest mi pan ojcem, moim jedynym przyjacielem! Przecież pan jest mądry, uczony, pan długo żył! Był pan nauczycielem! Niechże pan powie: co ja mam robić? – Z ręką na sercu, Katiu: nie wiem⁶³.

Jak w każdej sztuce Czechowa – na końcu jest NIE WIEM. Dlaczego przegrywamy swoje życie? Po co w ogóle żyliśmy? Co się stało z naszymi marzeniami? Czy można jakoś uniknąć klęski? NIE WIEM.

Nieciekawa historia, utwór całkiem niepospolity, fascynujący, [który – K.M.] w swej cichej, smutnej dziwności nie ma sobie równego w żadnej literaturze, pochodzi z roku 1889. Zdumiewa on choćby tym – pisał Tomasz Mann – że młody, niespełna trzydziestoletni

⁶² Zob. M.A. Czechow, *O technice...*, dz. cyt. s. 20.

⁶³ A. Czechow, *Nieciekawa historia*, dz. cyt., s. 110.

człowiek z najgłębszym wyczuciem czyni narratorem tej zapowiedzianej jako „nieciekawa”, lecz wstrząsającej historii – starca⁶⁴.

Czechow był mądry, zdumiewająco mądry, ta mądrość, mądrość rozsądnie rozpaczliwa, nie poddaje się jakimś mistycznym interpretacjom. Ale czytanie Czechowa (Antona) Czechowem (Michaiłem) nie jest zabiegiem jałowym. Odsłania bowiem niemal egzystencjalistyczny wymiar opowiadania (a może całej twórczości Antona) – bezsens istnienia, świadomość tego, co nieuchronne, rozpacz przemijania, cichy heroizm odgrywanych ról i wreszcie samotność, przerażającą samotność każdego „ja”.

Michaił może świadomie, a może podświadomie podążał w życiu drogą Antona. Swoją świat znalazł w teatrze, który tak bardzo pociągał stryjka. W teatrze znalazł też swoją pierwszą żonę.

Była nią aktorka Olga von Knipper, siostrzenica żony Antona, aktorki MChAT-u, także Olgi Knipper.

Bibliografia

- Czechow Antoni, *Nieciekawa historia*, przeł. René Śliwowski, Sic!, Warszawa 2011.
- Czechow Michaił, *Droga aktora*, przeł. K. Borowski, maszynopis bez roku wydania przechowywany w Bibliotece Głównej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, sygn. M. 32524.
- Czechow Michaił A., *O technice aktora*, oprac. Marek Sołek, Arche, 2008.
- Lotz Johannes B., *Wdrożenie w medytację nad Nowym Testamentem*, przeł. Juliusz Zychowicz, Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1985.

⁶⁴ T. Mann, *Esej o...*, dz. cyt., s. 483.

- Loyola Ignacy, *Ćwiczenia duchowne* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, oprac. Mieczysław Bednarz, Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1968.
- Ludwik z Granady, *Abyś nie zapomniał, że jesteś chrześcijaninem*, przeł. Krystyna Niklewiczówna, „W drodze”, Poznań 1987.
- Main John, *Chrześcijańska medytacja*, przeł. Grzegorz Kowalewski, Renata Ranus, Zysk i S-ka, Poznań 1995.
- Mann Tomasz, *Esej o Czechowie*, przeł. Izabella Czermakowa [w:] tegoż, *Eseje*, wybór Paweł Hertz, PIW, Warszawa 1964.
- Miłosz Czesław, *Zniewolony umysł*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Severus Emmanuel von, *Das Wort „Meditari” im Sprachgebrauch der Heiligen Schrift*, „Geist und Leben” 1953, nr 26, s. 365-375.
- Szestow Lew, *Ateny i Jerozolima*, przeł. Cezary Wodziński, Znak, Kraków 1993.
- Platon, *Timajos* [w:] tegoż, *Timajos. Kritias*, przeł. P. Siwek, PWN, Warszawa 1986.
- Walicki Andrzej, *Zarys myśli rosyjskiej. Od oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Wodziński Cezary, *Lew Szestow* [w:] Lew Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, przeł. Cezary Wodziński, „Czytelnik”, Warszawa 1987.
- Yates Frances A., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Roma 1985.

MICHAŁ CZECHOW, CZYLI MIŁOŚĆ

Uczennica Czechowa, Mala Powers, jeszcze w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku opublikowała nagrania kilku wykładów swego nauczyciela, wygłoszonych pod koniec życia¹. Ja otrzymałem je na kasetach magnetofonowych od Piotra Borowskiego, szefa warszawskiego Studium Teatralnego, z informacją, że były one prezentem od... Jerzego Grotowskiego, z którym współpracował we Włoszech. Oto fragment jednego z tych wykładów w moim przekładzie:

Głęboko, w naszym wnętrzu, w skarbnicy naszych dusz są ukryte potężne moce twórcze. I umiejętności. Pozostają one jednak nieużyteczne tak długo, jak długo o nich nie wiemy bądź zaprzeczamy ich istnieniu.

Są one tak potężne, cudowne, że jesteśmy - i to jest zaraza naszego czasu - zawstydzeni ich istnieniem. Dlatego są nieużywane. I pozostaną takimi na zawsze, jeżeli nie otworzymy drzwi, nie wejdziemy bez lęku do owej skarbnicy i nie poszukamy ich. [...]

¹ Zob. *Michael Chekchow: On the Theatre and the Art of Acting. Five-hour CD Master Class. A Guide to Discovery with Exercises*, by Mala Powers, New York 1992, 2004.

Dziś wieczorem pozwólcie mi absolutnie bezwstydnie pomówić o jednym z tych skarbów, który przeraża nas najbardziej i którego najbardziej się wstydzimy. Ten skarb jest podstawą naszej twórczej pracy.

Otóż zamierzam mówić o tym, co moglibyśmy nazwać „miłością”. Wielkie zamieszanie panuje w związku z tym specyficznym skarbem. Myślę, że dobrze zrobimy, jeśli spróbujemy – na ile potrafimy – najpierw zdefiniować, co mamy na myśli, mówiąc o tej „miłości”, która może być praktycznie spożytkowana w naszym zawodzie. [...]

Są trzy rodzaje miłości. Wszystkie bardzo różne. Język grecki ma dla nich trzy różne słowa. My mamy jedno i to tworzy całe owo zamieszanie. Spróbujmy w kilku słowach określić, czym są te trzy rodzaje miłości.

Pierwszy rozwija się pomiędzy dwiema przeciwnymi płciami. Moglibyśmy nazwać go „miłością erotyczną”. Są niejako dwa aspekty tej miłości. Jeden wysoki, drugi niski i podstawowy. Wysoki aspekt często nazywamy romantyzmem lub miłością platoniczną pomiędzy płciami; zaś podstawą, najniższym krańcem jest... dobrze wiecie, co to jest – nie potrzebuję o tym mówić.

Inną naturę ma kolejny rodzaj miłości. Moglibyśmy ją nazwać „czysto ludzką miłością”. Nie ma w niej elementu erotycznego. To miłość między dwiema istotami ludzkimi niezależnie od płci. Ta ludzka miłość ma również swój niższy i wyższy aspekt. Niższy jest zwykle związany z więzami krwi. Wielką i ważną rolę gra tu egoizm. Kocham mojego ojca, syna, córkę, kuzyna, brata... wszystkich, którzy są „moi”. Kocham, by tak rzec, samego siebie w moim bracie, ojcu, mojej matce, siostrze... To jest dobra i szlachetna miłość. Ale [...] realna i prawdziwa ludzka miłość zaczyna się, kiedy zaczynamy kochać każdą ludzką istotę, niezależnie od jej narodowości, od więzów krwi; tylko dlatego, że jest inną ludzką isto-

tą, i że jestem zdolny do kochania jej, bez żadnych szczególnych powodów, bez chęci posiadania.

I to jest najwyższy aspekt ludzkiej miłości [...] kocham go lub ją ponieważ istnieje.

Oczywiście zagraża tu niebezpieczeństwo - możemy popaść w bezgraniczne uczucie abstrakcji, mówiąc: ja kocham ludzkość. Nie to mam na myśli. Nikt nie kocha ludzkości, ponieważ nikt nie czuje, nie doświadcza, czym ludzkość jest. Kochać istotę ludzką, niezależnie od tego, gdzie ona jest w danej chwili i czy znam ją, czy nie - to zupełnie inna rzecz niż igranie z ogólnymi koncepcjami ludzkości.

I wreszcie trzeci rodzaj miłości, najwyższy, który musimy określić jako boską miłość. Ta jest tak wysoka, że nawet nie potrafimy stworzyć jakiegokolwiek prawdziwej jej koncepcji. Nie możemy jej doświadczyć. Tą miłością kochają Bóg czy Trójca Święta i o niej nie zamierzamy mówić.

Pozostaniemy w obrębie tego, co nazwaliśmy „czysto ludzką miłością” i przyjrzymy się, jak można praktycznie spożytkować ów skarb dla naszego zawodu, dla naszej twórczej pracy.

Pojawia się pytanie, co naprawdę kochamy w naszym zawodzie? Oczywiście wszystko. Lecz przede wszystkim, mówiąc ogólnie, wszyscy kochamy granie (*acting*). W tym określeniu zawieram oczywiście radość i przyjemność transformacji w postać, bycia zdolnym do wyrażania się poprzez maskę postaci i wszystkie inne rzeczy z tym związane.

Zauważcie, jak wiele poświęceń czyni aktor, aby grać. Przez jak wiele cierpień i upokorzeń przechodzi. Czy jakaś siła ziemską może go powstrzymać od tej miłości? Być może poświęca karierę, lepsze zawody, nawet lepszy i bezpieczniejszy sposób życia. Nic nie ma dla niego znaczenia. Aktorstwo go opętało (opanowało, posia-

dło...). I prowadzi go przez wszystkie trudności, które zwłaszcza dziś związane są z tym dziwnym zawodem [...].

Inną rzeczą, którą kochamy – być może bardziej niż samych siebie – jest nasza rola. Jak często słyszymy bądź mówimy: „Jak cudowną rolę dostałem!”. Być może wcale taka nie jest, ale gdy tylko ją otrzymałem, pod wpływem magii tej miłości, wydała mi się najlepsza i najcudowniejsza.

Trzecią rzeczą, którą aktor kocha z pasją, jest proces przygotowywania roli – praca nad nią, doskonalenie. Ponieważ my aktorzy jesteśmy perfekcjonistami bez względu na to, czy mamy okazję doprowadzić naszą rolę do perfekcji, czy nie [...]. Naszym ukrytym pragnieniem jest uczynić ją doskonałą. I ów proces tworzenia naszej roli jest całkowicie przeniknięty miłością.

Czwartą rzeczą jest gotowy produkt wysiłku aktorskiego. Gdy rola jest gotowa, aktor zaczyna kochać ją, jak gdyby była inną istotą ludzką, jego lub jej dzieckiem. Istnieje obiektywnie, nawet gdy nie jest doskonała. [...] Ta miłość jest usprawiedliwiona, ponieważ nie tylko w aktorze, lecz także (czasami) w widzu kreacja aktora żyje całe dnie, tygodnie, miesiące, a nawet dłużej. Jest więc istotą żywą, która zasługuje na całą miłość aktora i nawet ją absorbuje, gdy tylko skończy on twórczą pracę.

A teraz rzecz piąta i ostatnia. Widownia. Aktor może myśleć i mówić, co chce o swojej publiczności: „Ja jestem inny niż oni”; „Nienawidzę ich”. To tylko iluzja. Aktor kocha swoją widownię. Potrzebuje swoich widzów, nie mógłby bez nich żyć. Wie doskonale, że pracuje dla widzów. Publiczność jest częścią jego zawodu i to jedną z najważniejszych. Tęskni za publicznością i kocha ją.

Tymi pięcioma elementami „obsługuję” całą profesję aktora. Nic nie pozostało – wszystkie szczegóły i niuanse zwarte są w tych pięciu punktach – ale to jest nasz zawód przeniknięty naszą miłością.

Tu dochodzimy do interesującego i wręcz dziwnego punktu naszej psychologii. Oto on: każdy wie z własnego doświadczenia, że krążą w nas dwa prądy. Dwa nurty władz: pozytywny, twórczy i pomocny oraz negatywny, upokarzający, niszczący.

I teraz: jeśli nie wiemy o tych pozytywnych, twórczych mocach - stają się one słabe, coraz słabsze. Ich wpływ na nas staje się prawie niezauważalny. Mogą całkiem zaniknąć.

I przeciwnie: jeśli nie wiemy o złych mocach w nas - one wzrasta, rozwijają się, wpływają na nasze twórcze działania, stają się coraz silniejsze.

I na odwrót; jeśli wiemy o naszych pozytywnych siłach, to zaczynają one wzrastać, pomagać nam w naszej twórczej pracy coraz bardziej; kiedy wiemy zaś o negatywnych, destruktywnych mocach w nas - te zmniejszają się, powoli zamierają, mogą któregoś dnia w ogóle zniknąć.

Chodzi tu o to, że wiedza na temat złych i dobrych mocy, symultanicznie w nas działających, kreuje nasz ogromny rozwój. Zaś ignorancja wysusza nas coraz bardziej, gdyż żywi moce negatywne, daje im siłę.

To jest zadziwiająca, interesująca i najbardziej praktyczna rzecz, którą możemy spożytkować, by rozwijać swe talenty².

Po wysłuchaniu tego wykładu zrozumiałem, że zostałem wtajemniczony, że przekroczyłem ważną granicę samoświadomości. „Trzeba zejść w głąb naszych dusz” - mówi Czechow. „Żeby się nauczyć czegoś, trzeba zacząć to robić”. Czy nie jest tak, że wykład Czechowa jest właśnie pierwszym stopniem schodzenia w głąb ową?

Autor uprzedza, że będzie mówić „o czymś, co moglibyśmy nazywać miłością”, po czym stwierdza: „spróbujemy, na ile potrafimy, naj-

²Tamże, CD 3.

pierw [ją - J.G.] zdefiniować". Michaił Czechow zatem najpierw nazywa. Czym jest nazywanie? Jest tworzeniem więzi, przede wszystkim między światem zewnętrznym i świadomością podmiotu. To wysiłek świadomości. Najpierw musimy się z czymś zetknąć, doświadczyć jego znaczenia i wartości. Przede wszystkim dla nas. Potem nazywamy. Lokujemy nową więź w sieci związków już istniejących. Niełatwe to zadanie. Trzeba dobrze nazwać. To znaczy prawdziwie. To znaczy tak, by więź umysłu z rzeczywistością była mocna i najlepiej nienaruszalna.

Nazywanie jest czymś, co z jednej strony odczuwamy i rozpoznajemy jako nasze powołanie, z drugiej zaś czymś, czego uczymy się całe życie. Michaił Czechow nazywa i naucza. Naucza przez nazywanie. Pomaga nam krzepić nasze więzi z rzeczywistością. Czy raczej tą szczególną częścią rzeczywistości, która najwyraźniej - w jego mniemaniu - nie zajmuje właściwej pozycji w świadomości indywidualnej i zbiorowej. Której istnienie bywa podważane, pomijane, zaniedbywane, marginalizowane czy wręcz wypierane...

Wydaje się naturalne, że to miłość jest podstawą naszej sztuki. Przymuszenie kogoś do występów na scenie wbrew jego woli mogłoby odnieść żalosny skutek. Jeszcze gorsza mogłaby się okazać kompletna obojętność jakiegoś „aktora” wobec własnych działań na scenie! Udział w akcji scenicznej bez pełnego aktorskiego zaangażowania jest niemożliwością lub co najmniej „błędem w sztuce"! Tylko miłosne, pełne zaangażowanie aktora w proces twórczy, we własną obecność na scenie, wreszcie w kontakt z widownią, która to rozpoznaje (wyczuwa), co z kolei przebija barierę fizycznego oddzielenia - widownia odwzajemnia się uwagą, zainteresowaniem - to właśnie jest teatr...

Zauważcie, proszę: nigdy nie powiedziałem, że aktor powinien kochać swój zawód. Zawsze mówiłem, że on go kocha. Pytanie tylko, na ile jest świadomy swojej miłości³.

Te trzy zdania uważam za kluczowe dla rozumienia całości wypowiedzi Czechowa. Aktorem nie jest ktoś, kto pragnie sprostać jakimś miłosnym powinnościom. Aktorem jest ktoś, kto już kocha, w kim natura miłości już działa co najmniej na pięć wymienionych sposobów (jako: miłość gry, miłość roli, miłość pracy nad rolą, miłość postaci, miłość widowni). Praca aktora nad sobą polega zaś na krzepieniu i poszerzaniu świadomości tej miłości.

Wspominane przez Czechowa trzy „rodzaje” miłości to *eros*, *philia* i *agape*. Czechow skupia się na drugim z nich. Najbardziej ludzkim, humanistycznym. Pierwszy, *eros*, być może zawiera pierwiastek zbyt zwierzęcy; trzeci, *agape*, otwarcie opisuje jako boski, nieosiągalny... *philia* wydaje mu się najstosowniejsza do wyjaśnienia aktorskiej natury czy też „pasji artystycznej”. Pominięcie jednak zarówno miłości erotycznej jako fundamentalnego wzorca wszystkich innych miłosnych odniesień człowieczeństwa, jak i *agape* wydaje się zbyt ostrożne i niesłuszne. Wszystkie trzy formy miłości pozostają ze sobą w ścisłej więzi i wszystkie trzy, w stosownym dla każdej stopniu, odnajdujemy w procesie aktorskim.

W pewnym uproszczeniu można to widzieć tak: *eros* (miłość wstępująca, pragnąca) jest tu obecny jako wzór cało-osobowościowego, absolutyzującego zaangażowania osoby ludzkiej w inną osobę, wzór „chemii płci” z pogranicza świadomości i nieświadomości. W jego działaniu widzimy najbardziej pierwotne zabieganie o uwagę, oczekiwanie porozumienia i pragnienie zjednoczenia. *philia* jest najbardziej świadomą częścią relacji międzyludzkich: przewyciężającą egoizm, rozpoznającą wartość innych osób, tworzącą wspólnotę. *Agape* (miłość boska, zstępu-

³Tamże.

jąca, akceptująca) jest obecna jako pozytywna reakcja widowni, jako doświadczenie „bycia kochanym”.

Sprawę miłości, właściwie do dziś pozostawia się lepszym lub gorszym poetom. Od dawna jednak pojawiały się wyjątki od tej reguły, choć bez poezji do tematu nie ma jak podejść... Władimir Sołowiow, przyjaciel Fiodora Dostojewskiego, uznawany za najwybitniejszego rosyjskiego filozofa XIX wieku, w roku 1894 (rok po narodzinach Michaiła Czechowa) wydał w Moskwie *Sens miłości*. W pięciu artykułach, w bardzo szerokiej perspektywie rozwija myśl o znaczeniu miłości erotycznej dla pełni rozwoju ludzkiego indywiduum, a także o jej wyższości nad innymi miłościami (mistycyzmem, rodzicielstwem, przyjaźnią, patriotyzmem): „różni się ona od innych rodzajów miłości i większą intensywnością, bardziej ogarniającym charakterem, i możliwością pełnej i wszechstronnej wzajemności”⁴. Sens tej miłości jako fundamentu wszystkich innych miłości zawiera się między innymi w tym, że:

Poznając w miłości prawdę innego nie abstrakcyjnie, a istotowo, przenosząc punkt ciężkości swego życia poza granice swej empirycznej osoby, tym samym wyjawiamy i realizujemy swoją własną prawdę, swoje absolutne znaczenie, które polega właśnie na zdolności do przekraczania granic swego faktycznego istnienia, jako fenomenu, na zdolności do życia nie tylko w sobie, ale także w innym⁵.

Wcześniej znajdziemy tam też inne ważne stwierdzenie: „Bezwarunkowa godność człowieka bazuje na niewątpliwie właściwej człowiekowi absolutnej formie (postaci) rozumnej świadomości”⁶.

⁴W. Sołowiow, *Sens miłości*, tłum. H. Paprocki, Kęty 2002, s. 22.

⁵Tamże, s. 18.

⁶Tamże, s. 12.

Nikołaj Bierdiajew, uważany za najwybitniejszego rosyjskiego myśliciela XX wieku, w roku 1915 wydał w Moskwie *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*. Sygnalizuje tam między innymi więź łączącą twórczość i miłość:

Miłość jest wolną twórczością. [...] Orgiastyczna ekstaza miłości jest nadprzyrodzona, w niej wyjście ku innemu światu. [...] Miłość jest drogą do ujawnienia tajemnicy osoby, do akceptacji osoby w głębi jej bytu. [...] Jedynie kochający autentycznie akceptuje osobę, domyśla się jej genialności⁷.

W swej innej książce, *O przeznaczeniu człowieka. Zarys etyki paradoksalnej*, wydanej po raz pierwszy już na wygnaniu w Paryżu, w roku 1931, a która jest rozwinięciem *Sensu twórczości...*, pisze o miłości, że:

powinna być uduchowiona, powinna mieć sens, który zawsze znajduje się w duchu i w świecie ducha, nie powinna być bezsensownym popędem. Naturalny popęd posiada zdolność rozrywania, a nawet niszczenia osoby zarówno kochającego, jak i kochanego.[...] Nie uduchowiona, nieusensowniona i nie rozjaśniona miłość rodziców do dzieci, nawet miłość do przyjaciół, do bliskich, może nieść ze sobą zniszczenie osoby i życia, może siać nasiona śmierci⁸.

Nieco bliżej naszych czasów Erich Fromm wprost wystąpił z tezą, że miłość jest sztuką, której można i trzeba się uczyć poprzez prakty-

⁷ M. Bierdiajew, *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, tłum. H. Paprocki, Kęty 2001, s. 180.

⁸ M. Bierdiajew, *O przeznaczeniu człowieka. Zarys etyki paradoksalnej*, przeł. i oprac. H. Paprocki, Kęty 2006, s. 194.

kę⁹. Wyszedł jednak od „oczywistości” rozumienia sztuki jako bezmetodycznej praktyki, angażującej bez reszty całą osobowość podmiotu, w procesie ukierunkowanym na doskonałe dzieło. Wcześniej musiało też zostać przyjęte niewspominane założenie, że dążenie do doskonałości jest immanentną cechą natury ludzkiej... Miłość zatem jest u niego praktyką artystyczną. Mniej lub bardziej świadomą.

Filozoficzną figurę Fromma łatwo jest odwrócić: sztuka jest praktyką miłosną i tylko dzięki temu angażuje całego człowieka w swe (twórcze!) procedury. Wydaje się, że to właśnie jest teza Michaiła Czechowa. Między miłością i sztuką istnieje dynamiczne sprzężenie zwrotne warunkujące tożsamość każdej z nich. Zarówno miłość, jak i sztuka są ludzkimi aktywnościami z pogranicza świadomości i nieświadomości. Czy też z samej głębi procesu wyłaniania się świadomości z nieświadomości.

W wykładzie Czechowa, na samym końcu, zwraca uwagę co najmniej jeden silny akcent. Ignorancja jako złowroga moc: „Chodzi tu o to, że wiedza na temat złych i dobrych mocy symultanicznie w nas działających, kreuje nasz ogromny rozwój. Zaś ignorancja wysusza nas coraz bardziej, gdyż żywi moce negatywne, daje im siłę”¹⁰. Mamy dziś w polskim piśmiennictwie znakomite dzieło filozofa, profesora Henryka Kieresia pt. *Co zagraża sztuce*¹¹. Odpowiedź na tytułowe pytanie, dotycząca sztuki w ogólności, a wywiedziona z wielu wątpliwości, z rozmów z artystami oraz stawiania fundamentalnych pytań (np. o relacje sztuki z prawdą, pięknem i dobrem...) została sformułowana w precyzyjnym wywodzie i jest doskonale spójna z tezą Czechowa. Największym zagro-

⁹Zob. E. Fromm, *O sztuce miłości*, przeł. A. Bogdański, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1971.

¹⁰*Michael Chekchow...*, dz. cyt., CD 4.

¹¹Zob. H. Kiereś, *Co zagraża sztuce*, Lublin 2004.

żeniem sztuki jest ignorancja. Oznacza to w naszym języku zarówno niewiedzę, jak i lekceważenie. Ignorancja jest przeciwieństwem miłości.

Bibliografia:

- Bierdiajew Mikołaj, *O przeznaczeniu człowieka. Zarys etyki paradoksalnej*, przeł. i oprac. Henryk Paprocki, Wydawnictwo Antyk - Marek Derewiecki, Kęty 2006.
- Bierdiajew Mikołaj, *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, tłum. Henryk Paprocki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2001.
- Fromm Erich, *O sztuce miłości*, przeł. Aleksander Bogdański, wstęp Marcin Czerwiński, PIW, Warszawa 1971.
- Kiereś Henryk, *Co zagraża sztuce*, Fundacja Servire Veritati, Instytut Edukacji Narodowej, Lublin 2004.
- Michael Chekchow: On the Theatre and the Art of Acting. Five-hour CD Master Class. A Guide to Discovery with Exercises*, by Mala Powers, Book Publisher Enterprise, New York 1992, 2004.
- Sołowiow Włodzimierz, *Sens miłości*, tłum. Henryk Paprocki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2002.



W praktyce

MIŁOŚĆ W NASZYM ZAWODZIE

Co Michaił Czechow miał na myśli, mówiąc o „miłości w naszym zawodzie”?

Kiedy piętnaście lat temu znajomy aktor przedstawił mi technikę aktorską Czechowa - wcześniej pracowałam z systemem Stanisławskiego - natychmiast pojęłam, że bardziej mi ona pasuje, choć wówczas jeszcze nie potrafiłam wyjaśnić dlaczego. Wiedziałam tylko, że dzięki niej z jakiegoś powodu mogę swobodniej, bezpieczniej zgłębiać i odkrywać swoje prawdziwe artystyczne ja. Metoda ta niejednokrotnie była też źródłem mojego natchnienia. Z czasem stało się dla mnie jasne, że centralnym punktem techniki Czechowa jest „miłość”. W swoim artykule postanowiłam więc odnieść się do tego tematu.

W 1955 roku, na kilka miesięcy przed śmiercią, Czechow wygłosił wykład w akademii teatralnej w Hollywood. W zbiorze *To the Director and Playwright*, skompilowany przez Charlesa Leonarda¹, znajduje się większość tej wypowiedzi, której tytuł brzmi *Love in our Theatre: Art or Profession?*.

¹ Zob. *Michael Chekhov's To the Director and Playwright*, compiled and written by C. Leonard, New York 1984, s. 14-26.

Ale o jakim rodzaju „miłości” mówił Czechow? W języku greckim istnieje kilka słów wskazujących na miłość: *eros*, greko-chrześcijański termin odnoszący się do miłości seksualnej bądź romantycznej; *philia*, definiowana przez Arystotelesa jako: „życzyć mu tego, co uważamy za dobre, i to ze względu na niego, a nie ze względu na nas, i dążyć z całych swych sił do urzeczywistnienia tych życzeń”²; *pragma*, pojęcie, które sugeruje podejście interesowne (rodzaj relacji dalekiej od miłości romantycznej); *agape*, greko-chrześcijański termin odnoszący do najwyższej formy miłości, serdeczności, miłości Boga do człowieka i człowieka do Boga; *filautia*, miłość własna; *storge*, miłość rodzinna, termin odnoszący się do naturalnego, instynktownego uczucia, takiego jak miłość rodzica do dzieci i odwrotnie.

Ponieważ w języku angielskim istnieje tylko jedno słowo na miłość, mówienie o niej może prowadzić do nieporozumień. Gwoli wyjaśnienia: Czechow omawia więc w swoim wykładzie rozmaite odmiany miłości:

Po pierwsze mamy miłość erotyczną pomiędzy płciami, definicję najczęściej w nas ciskaną, najłatwiej rozumianą i najchętniej akceptowaną. Jej dwa przeciwstawne bieguny są nam mniej więcej znane: najwznioślejsze aspekty określamy mianem miłości platońskiej i romantyzmu; najniższy poziom to zwykłe zwierzęce zaspokojenie. Pomiedzy tymi dwoma biegunami rozciąga się spektrum zbyt szerokie, by dało się je tu omówić i niemające zbyt ścisłego związku z rodzajem miłości, któremu się przyjrzymy. Dość zauważyć, że ów niższy aspekt miłości erotycznej jest czymś, czego teatr, jako medium wizualne i słuchowe, nie może dostarczyć ani nawet imitować, choć często próbuje lub udaje. Tego typu niegodne

² Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, PWN 2004, s. 113.

wysiłki mogą w najlepszym razie rozbudzić cielesny apetyt na seks. Według mnie jest to oszukiwanie nie tylko widza, lecz także samego teatru, zdolnego wyrazić miłość w znacznie szlachetniejszy sposób³.

Niestety, ta niska odmiana miłości opanowuje obecnie wiele umysłów. *Love Island* [*Wyspa miłości*], swego rodzaju komercyjny peep-show telewizyjny, cieszył się, według informacji podanej przez BBC News 19 lipca 2019 roku, „największą jak dotychczas oglądalnością [...], po raz pierwszy liczba widzów przekroczyła sześć milionów”⁴. Fakt, że sześć milionów ludzi wybiera tego rodzaju niskie podniety zamiast dążyć do miłości wyższej, z wyżej postawionymi celami artystycznymi, sprawia, że wykład Michaiła Czechowa brzmi jeszcze bardziej poruszająco.

O miłości boskiej mówił natomiast:

[...] najwyższa spośród wszystkich jej form i przejawów – miłość Boska. Jest to miłość tak wzniosła, że zostaje dana tylko nielicznym z żyjących, o ile komukolwiek; jeszcze mniej ludzi jej doświadcza. Jest to miłość Boga lub Trójcy Świętej i nie zamierzamy nawet próbować profanować jej zwykłymi opisami czy definicjami. Zresztą, na użytek tego rozdziału najlepiej będzie, jeśli ograniczymy się do sfery znaczeniowej, którą znamy jako miłość czysto ludzką i sprawdzimy, jakie praktyczne korzyści może nam przynieść ów skarb⁵.

Następnie Czechow mówił o miłości szlachetnej:

³ *Michael Chekhov's...*, dz. cyt., s. 19.

⁴ *Love Island attracts six million viewers to break ratings record*, BBC NEWS [online], 15 VII 2019, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-48991692> [dostęp: 19 VII 2019].

⁵ *Michael Chekhov's...*, dz. cyt., s. 20.

Zdecydowanie odmiennym rodzajem jest miłość szlachetna. Możemy ją nazwać czystą, ludzką miłością. To pozbawiona wszelkich elementów erotycznych miłość między dwojgiem ludzi, bez względu na płeć. W tej ludzkiej miłości również można wyróżnić niższe i wyższe aspekty. W niższych aspektach zazwyczaj wiąże się ona z więzami krwi, i tu niemałą rolę odgrywa egotyzm. To miłość typu: Kocham mego syna, córkę, ojca, matkę, kuzyna, brata, wszystkich, którzy są „moi”. Kocham siebie w swoim synu, córce, krewnych. To dobry i szlachetny, ale nie najwyższy, nie najbardziej altruistyczny aspekt miłości. Nieco wyżej stoi nasza miłość do kraju, ale i ona nie jest najwyższym aspektem⁶.

W końcu dochodzimy do miłości, będącej centralnym tematem wykładu:

Z prawdziwą, autentyczną miłością mamy do czynienia wtedy, gdy zaczynamy kochać wszystkich ludzi, bez względu na pokrewieństwo czy narodowość; kochamy kogoś tylko dlatego, że jest człowiekiem, możemy go kochać bez żadnego konkretnego powodu, bez zaimków „moje” czy „mój”. To najwyższy aspekt ludzkiej miłości. Nie musimy nawet osobiście znać tego człowieka. To może być ktoś w Chinach, kogo nigdy nie spotkaliśmy i może nigdy nie spotkamy, ale kochamy go po prostu dlatego, że istnieje. Nie sugeruję tu, że powinniśmy rzucić się na oślep w bezkresną, niebezpieczną dziedzinę kochania ludzkości jako abstrakcji. Nikt nie kocha „ludzkości”, ponieważ nikt tak naprawdę nie doświadcza, nie czuje ani nie wie, czym ta ludzkość jest. To uogólnienie, którego nie możemy sobie wyobrazić, a tym bardziej przedstawić. Jeśli jednak mówimy „Kocham człowieka”, momentalnie zy-

⁶Tamże, s. 19.

skujemy mocną, określoną podstawę dla naszych idei i uczuć. Kochanie ludzi, niezależnie od tego, gdzie są i czy znamy ich czy też nie, bardzo różni się od igrania z masowymi konceptami czy ogólnikami⁷.

Moje zrozumienie i doświadczenie tej miłości zrodziło się z psychofizycznego treningu Michaiła Czechowa. Kiedy naprawdę pojęłam jak tworzyć i używać gestów, rzecz stała się jasna. Dla mnie dotknięcie tego rodzaju miłości i zrozumienie, jak ją tworzyć, stanowiło klarowny przykład drugiej z pięciu zasad przewodnich artysty, która brzmi: „używać nienamacalnych środków wyrazu w celu osiągnięcia namacalnych rezultatów”⁸.

Opowiem teraz o swoim doświadczeniu. Moje odkrycie zaczęło się od sugestii, że aktor posiada idealny, wyobrażony środek w klatce piersiowej, tuż za mostkiem⁹. Środek ten jest „domem” aktora, a zarazem centrum jego ruchu. W miarę treningu ów idealny wyobrażony środek staje się namacalny w tym sensie, że wszystkie ruchy są z nim wyrażnie powiązane. Wykonanie zamasyzowanego gestu „dawania” z tego idealnego środka, następnie powtórzenie go w celu wzmocnienia owego środka i wniesienie go do gestu wewnętrznego było dla mnie niemal momentem „eureki”. Wykonanie gestu, płynącego ze środka mojej piersi, bez analizowania go, pozwoliło mi jasno i namacalnie doświadczyć czystej miłości, o której według mnie Czechow mówił, że jest niezbędna zarówno w naszym zawodzie, jak i poza nim.

Moje przeżycia stanowiły psychofizyczny wyraz tego, co Michaił Czechow mówił o miłości jako o nieustannie rozrastającym się procesie dawania. Twierdził, że miłość nie jest statyczna, że nieustannie się poru-

⁷Tamże, s. 20.

⁸M. Chekhov, *On the Theatre and the Art of Acting. Five-hour CD Master Class*, with M. Powers, *A Guide to Discovery with Exercises*, New York 2004, s. 49; CD 4.

⁹Zob. Ćwiczenie 22 w: M. Chekhov, *On the Technique of Acting*, New York 1991, s. 44.

sza, więc należy ją widzieć nie jako uczucie, lecz jako czynność. Czechow sugeruje zatem, że jeśli chcemy jak najpełniej wyrazić miłość, to musimy pamiętać o wzrastaniu i dawaniu. Ruch ten można opisać jedynie mówiąc, że nieustannie i stale się on rozrasta, a wraz z tym wzrostem nasza wewnętrzna istota, esencja naszej artystycznej istoty również się zwiększa. Inaczej mówiąc, nasz talent rośnie, staje się silniejszy, potężniejszy i bardziej ekspresyjny. Rośnięcie oznacza rozwój nas samych jako artystów.

Kiedy więc wniesiemy czysto ludzką miłość do naszego zawodu, co - zdaniem Czechowa - oznacza ona dla artystów?

Aktorzy kochają grać, przemieniać się w inną postać. Zdarza się nawet, że aktorzy ponoszą ofiary, aby móc zagrać. Często cierpią albo są wręcz upokarzani, żeby stanąć na scenie. Większość z nich rezygnuje chociażby z lepszej płacy lub lepszych zawodów z powodu absolutnej miłości do gry aktorskiej.

Czechow wiedział, że oprócz miłości do gry aktor kocha także tworzenie roli. Ten proces twórczy, praca nad postacią, jest również całkowicie przesasycony miłością. Aktor kocha kreowanego przez siebie bohatera. Bez względu na to, czy jest on złoczyńcą czy szlachetną postacią, kocha go bezgranicznie.

Aktorzy kochają też widzów. Nie zawsze się do tego przyznają, jednak bez widzów zwyczajnie nie istnieją.

Czechow w swoim wykładzie odwołał się także do przeświadczenia, że „dramaturg, reżyser czy aktor powinien kochać swój zawód. Zawsze powtarzałem - głosił - że aktor go kocha. To tylko kwestia tego, do jakiego stopnia zdaje sobie sprawę z tej miłości, która nieustannie w nim działa”¹⁰.

W prelekcji poświęconej miłości w naszym zawodzie najcudowniejsze są jednak wskazówki, jak ją stosować. Czechow sugeruje, że na drodze treningu możemy wzmacniać własną zdolność do kochania in-

¹⁰ *Michael Chekhov's...*, dz. cyt., s. 22.

nych, siebie i naszego życia artystycznego. Te proste, lecz skuteczne wskazówki pomagają nam wzmacniać własną zdolność kochania.

Pierwsza z tych wskazówek polega na tym, abyśmy każdego dnia robili coś bezinteresownego dla innych, abyśmy im po prostu pomagali. Może to być coś tak nieskomplikowanego jak na przykład przytrzymanie komuś drzwi. W takiej czynności, polegającej na tym, że robimy coś dla drugiej osoby, kryje się ogromna moc budzenia naszej ludzkiej miłości. Czynność taka nie musi być wcale wykoncypowana (nie trzeba jednak zwlekać z pomocą do czasu, aż poczujemy miłość do innych). Istota leży w naszej świadomości, co możemy zrobić, a potem zwyczajnie to robimy.

Drugie ćwiczenie polega na tym, aby odkryć coś pięknego w rzeczy, którą spontanicznie uznalibyśmy za brzydką i nie chcielibyśmy na nią patrzeć, na przykład w zdechłym zwierzęciu. Celem jest tu znalezienie w owej rzeczy czegoś pozytywnego, nawet czarującego, na przykład kolor krwi, fakturę sierści, kształt łapy. Kiedy w ciągu dnia nasz wzrok pada na coś niezbyt ładnego, czy potrafimy dostrzec w tym pozytywne aspekty? Zawsze można je znaleźć. To ćwiczenie także wzbudza ludzką miłość.

Następne ćwiczenie dotyczy uświadomienia sobie używania sformułowań „moim zdaniem” czy „myślę, że”. Spróbujmy dostrzec ich humorystyczny aspekt i zwrócić uwagę, że często, gdy kogoś słuchamy, wprost nie możemy się doczekać, aż znów będziemy mogli powiedzieć: „myślę, że...”. Dzięki temu rodzi się w nas świadomość postrzegania i myśli o słowach innych ludzi. Celem jest więc widzenie idei i myśli innych nie przez pryzmat własnych myśli, bo nasz punkt widzenia jest często inny. Po prostu zdajmy sobie z tego sprawę - nie chodzi o osądzanie siebie.

Kolejna wskazówka jest szczególnie pomocna w pracy zespołowej. Czechow proponuje, abyśmy swoją artystyczną istotą pomyśleli i odnieśli się do drugiego człowieka, na przykład bezdomnego. Bezdomny posiada wyższe i niższe „ja”. Szukajmy więc wyższego. Indywidualność nie polega bowiem na tym, ile ktoś ma pieniędzy. Czy potrafimy więc dostrzec wyższe „ja” takiej osoby? Nie ma w nas zbyt wiele współczu-

cia dla bezdomnych, ale zatrzymajmy się na chwilę, dostrzeźmy indywidualność, pomyślmy o ludziach, których spotykamy. Postarajmy się rozwinąć w sobie myślenie, że każdy z nich posiada dwa odmienne „ja”, wyższe i niższe; pomyślmy przez sekundę, dwie albo tak długo, jak potrafimy, że dwa odmienne „ja” będą rosnać w czasie i stawać się coraz bardziej konkretne. Kiedy mówimy o naszej miłości do innych, raczej nie możemy kochać ich niższego „ja”, podobnie jak nie możemy kochać niższego „ja” nas samych. Pamiętajmy, że w każdym człowieku wokół nas jest wyższe „ja”. W ten sposób zrodzi się konkretne poczucie, że nasza miłość jest skierowana ku wyższemu „ja”. Niech ta myśl przeniknie nasz umysł, zejdzie do podświadomości, a następnie do wyższego „ja”.

Pracując nad rolą, przechodzimy rozmaite etapy, a na każdym będzie obecna opisana powyżej miłość, inspirując nas, dokonując zmian, wzmacniając środki wyrazu; w każdym momencie przechodzimy przez różne detale tej miłości.

Podsumowując, ważne, abyśmy zapamiętali, że miłość nie jest stanem lecz działaniem. Musimy aktywnie kochać, otwierając się na innych, rosnać i stale świadomie dawać coś bliźnim. Żyjemy w zmieniającym się świecie i niepewnych czasach, ludzie czują się politycznie wydziedziczeni, pogłębiają różnice światopoglądowe spowodowane poprawnością polityczną. Nasilają się wśród nas subtelne podziały, prowadzące do ideologicznej nienawiści wobec innych. Postęp technologiczny z jednej strony stworzył szerszą płaszczyznę porozumiewania się, z drugiej strony istnieje niebezpieczeństwo, że utracimy zdrowy kontakt międzyludzki, skoro wszyscy szukamy spełnienia na ekranach. Temat miłości w naszym zawodzie jest dziś ogromnie ważny; to cudowne, że Michaił Czechow zostawił nam praktyczne wskazówki, jak tę miłość wzmacniać. Mówił oczywiście o miłości w teatrze, lecz temat ten można śmiało przenieść na wszystkie obszary naszego życia, nie tylko stricte artystyczne. Może samo nasze życie należy postrzegać jako dzieło sztuki, które musi mieć u podstaw miłość.

Wspomniany wykład stał się jądrem całej pracy Michaiła Czecho-
wa, punktem centralnym, z którego wypływają jego wszystkie nauki.
Fakt, że mógł się nim z nami podzielić przed śmiercią, sam w sobie sta-
nowi dar. Mam nadzieję, że przywołując go tutaj, sprawiłam, że zdoła-
my przenieść coś z niego do swego życia artystycznego. Pamiętajmy, że
Czechow nigdy nie używał słowa miłość w banalnym, wyświechtanym
znaczeniu. Mówił o miłości w jej najprawdziwszej, najpiękniejszej for-
mie, której potencjał kryje się w każdym z nas. Nie należy więc jej igno-
rować, ale pozwalać, by dochodziła do głosu.

Przełożył Paweł Lipszyc

Bibliografia:

Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. Henryk
Podbielski, PWN, Warszawa 2004.

Chekhov Michael, *On the Technique of Acting*, Harper Perennial, New
York 1991.

Chekhov Michael, *On the Theatre and the Art of Acting. Five-hour CD Ma-
ster Class*, with Mala Powers, *A Guide to Discovery with Exercises*, The
Working Arts Library, New York 2004.

Love Island attracts six million viewers to break ratings record, BBC NEWS
[online], 15 VII 2019, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-48991692> [dostęp: 19 VII 2019].

Michael Chekhov's To the Director and Playwright, compiled and written by
Charles Leonard, Limelight Editions, New York 1984.

Polifoniczna struktura dramatu

Noc tuż przed lasami

Bernarda-Marie Koltès'a. Odkrywanie
Czechowowskiego poczucia formy

W 2018 roku pracowałam nad utworem *La nuit juste avant les forêts* [*Noc tuż przed lasami*]¹, autorstwa znakomitego francuskiego dramaturga Bernarda-Marie Koltès'a (1948-1989). Przygotowałam wówczas dwie inscenizacje: pierwszą ze studentami ostatniego roku programu BA Acting (Collaborative and Devised Theatre)² w Royal Central School of Speech and Drama w Londynie, drugą z międzynarodową obsadą na Festiwalu Sztuki w Makau w Chinach³. Do tekstu dramatu podeszłam jak do kompozycji muzycznej; każde przedstawienie rozwijało się na podstawie projektu dźwiękowego i jego dramaturgii.

Takie podejście stanowi część wypracowywanego przeze mnie szerszego spojrzenia na postać, zwanego charakterystyką polifoniczną. Podstawowe założenie tej metody pracy polega na tym, że złożone, sprzeczne części osobowości czy postaci można przekazać skuteczniej,

¹ Sztukę, napisaną w języku francuskim, opublikowano po raz pierwszy w 1980 roku. Na użytek naszego przedstawienia sporządziłam nowy przekład na język angielski.

² Trzyletni kurs aktorstwa na poziomie licencjatu (red.).

³ Zdjęcia i filmy z obu przedstawień można znaleźć na: www.sineadrushe.co.uk.

jeśli rozpisze się je na kilku aktorów, zamiast przydzielać je jednemu. Gdy parę lat wcześniej realizowałam *Otella*, postać Jago rozdzieliłam między kilku aktorów, aby przekazać nieustannie zmieniającą się twarz Chorażego, który przecież pokazuje jedno oblicze publicznie, a zupełnie inne prywatnie. Do Szekspirowskiego bohatera podeszłam zatem jak do złożonej materii, której komplikacji psychologicznych i wynaturzeń nie sposób zawrzeć w jednym ciele.

Tego rodzaju zgłębianie postaci jest zakorzenione w przedstawionej przez Michaiła Czechowa zasadzie pocucia formy i zachęca do postrzegania osobowości bohatera w szerokim tle. Jeśli nawet Czechow niezbyt interesował się naturalizmem i zachęcał uczniów do poszukiwania odważnych, ekspresyjnych środków wyrazu teatralnego, moja praca nad charakterystyką polifoniczną pozostaje w zgodzie z jego intencjami. Natomiast *Noc tuż przed lasami* jest całkowitym zanurzeniem się w Czechowowskiej „idei formy”, gdzie zagadnienia z dziedziny kompozycji i scenografii napędzają proces twórczy i samą inscenizację.

Poniżej omówię trzy aspekty wspomnianych produkcji: postać, kompozycję muzyczną oraz inscenizację.

1. Postać

Noc tuż przed lasami powstała w 1977 roku po wojnie w Nikaragui, gdy we Francji zaczęła dochodzić do głosu skrajna prawica. Jest to monodram napisany w stylu strumienia świadomości, apel skierowany do nieokreślonych słuchaczy przez człowieka pozostającego w izolacji we wrogim mu mieście. Ten bezimienny, niewyraźnie określony bohater jest równocześnie nieprzystosowanym do rzeczywistości przestępcą i zbiegiem.

Tekst sztuki sugeruje, że bohater to cudzoziemiec – Arab, imigrant. Nie ulega więc wątpliwości, że Koltès w swoim utworze zgłębia relacje polityczne francusko-arabskie, odnosząc się zwłaszcza do problemów wykorzystywania i ucisku imigrantów z Algierii i Maroka. Moim zamiarem było przedstawienie głosu bohatera w perspektywie wolnej od esencjalizmu, bez utraty przenikającego całą sztukę poczucia pełnej przemocy historii postkolonializmu. W utworze kluczowe doświadczenie imigranta sprowadza się do poczucia marginalizacji, wykorzenienia, braku przynależności, niemożności zamieszkania w jednym miejscu, niepewności, niepokoju. Bohater szuka sposobów, aby być sobą, ponieważ nie ma luksusu oparcia się na stabilnej, z góry ustalonej tożsamości. Dla Koltès'a postać, podobnie jak miejsce czy kraj, nie jest punktem wyjścia, ale konstrukcją czy efektem; jest to przyjęta rola – zawsze można po nią sięgnąć, zawsze można ją zakwestionować. W liście napisanym na kilka lat przed *Nocą...* do reżysera i aktora Huberta Gignoux konstatował: „Cała jednostka składa się z różnych przeciwstawnych «sił» [...] siła naciskająca z góry jest równoważona przez siłę skierowaną od dołu, a postać walczy między nimi dwiema”⁴.

Uważam, że tego rodzaju zmagania, przemieszczanie się czy brak poczucia bezpieczeństwa, są udziałem wielu imigrantów w rozmaitych okolicznościach politycznych na całym świecie. Z tego względu uznałam, że utwór Koltès'a najlepiej jest czytać jako dramatyzację ogólnej kondycji ludzkiej, unikając łatwych interpretacji, jakie narzucają się, gdy sztukę gra pojedynczy aktor o określonej tożsamości. Rozpisałam więc scenariusz na pięcioro aktorów różnej płci, różnego pochodzenia czy narodowości, rozszczepiając monolog na polifoniczny tekst, w nadziei, że w ten sposób da się opowiedzieć bardziej uniwersalną historię.

Takie podejście jest uzasadnione, kiedy podążamy za rozwojem tekstu sztuki. Początek dramatu wydaje się bowiem całkiem konkretny

⁴ B.M. Koltès, *Lettres*, Paris 2009, s. 114-116.

- jest pełen przemocy, prostytucji, ubóstwa itd. Ale wraz z rozwojem akcji bohater i jego położenie ulegają coraz silniejszej dekontekstualizacji, stają się coraz słabiej określone. Dobywający się głos może należeć praktycznie do każdego, jest uniwersalnym protestem, przyznaniem się do bezbronności, wołaniem o pomoc.

2. Kompozycja muzyczna: fuga Bacha

Sztuka Koltès'a to w istocie jedna myśl, zajmująca sześćdziesiąt stron, bez kropek. Jest to - jak wspomniałam - strumień świadomości i chociaż zostaje wypowiedziany na głos, nie można wykluczyć, że rozgrywa się w głowie bohatera. Koltès powiedział, że napisał *Noc...* „jak fugę Bacha, gdzie tematy zostają najpierw przedstawione, potem zaś ulegają odwróceniu”⁵. Zastanowiłam się zatem głęboko nad istotą fugi: jest ona rozwinięciem najprostszej idei muzycznej przez określoną liczbę głosów, naśladujących się nawzajem. Najpierw zostaje przedstawiona idea czy temat, następnie odpowiada drugi głos, który odtwarza temat, jednocześnie go transponując, dokładnie lub z lekką modyfikacją tonalną. Głosy mogą być dwa, trzy lub cztery; każdy wprowadza nowy temat lub udziela innej odpowiedzi. Kiedy poszczególne głosy przedstawiają wszystkie muzyczne motywy, fuga eksperymentuje z nimi na rozmaite sposoby, co zwie się kontrapunktem. W kontrapunkcie występują różne techniki: kanon, augmentacja, dyminucja, inwersja, stretto. Kanon polega na tym, że różne głosy grają tę samą melodię, rozpoczynając w innym miejscu, przez co poszczególne melodie zachodzą na siebie; z augmentacją mamy do czynienia, kiedy temat zostaje powtórzony wolniej;

⁵ B.M. Koltès, *Théâtre Aujourd'hui No. 5: Koltès, combats avec la scène*, Paris 2001; wywiad na CD.

w dyminucji z kolei temat zostaje powtórzony szybciej; w przypadku inwersji temat zostaje postawiony na głowie; w stretto zaś części składowe tematu ulegają ścieśnieniu, przez co zachodzą na siebie.

Nie badałam tekstu sztuki pod kątem powyższych technik kontrapunktowych, dałam się poprowadzić jedynie podstawowym zasadom omawianej struktury muzycznej. Ważne było dla mnie, że fuga nigdy nie jest linearna, nie dąży do rozwiązania. Jest eksploracją coraz gęstszej i złożonej przestrzeni, tworzonej poprzez wariacje na temat głównych motywów. Podobnie jest z dramatem Koltès'a – historia przedstawiona nie postępuje naprzód, ale zaczyna się piętrzyć i nawarstwiać. Wiele tematów występujących w *Nocy...* zostaje pospiesznie ukazanych już w początkowych wersach: spotkania, idioci, deszcz, róg ulicy, bieg, mokre włosy i ubrania, lustra, potrzeba znalezienia pokoju na noc. W tekście sztuki czytamy:

[...] kiedy cię spostrzegam, skręcasz za rogiem, pada deszcz, nie wyglądamy najlepiej, kiedy deszcz moczy nam włosy i ubranie, ale podejmuję ryzyko i teraz, gdy już tu jesteśmy, nie chcę na siebie patrzeć, powinienem się osuszyć, zejść na dół i doprowadzić się do ładu, przynajmniej włosy, żeby czegoś nie złapać, dobra, więc wcześniej zszedłem sprawdzić, czy mógłbym doprowadzić się do ładu, ale tam, na dole pełno jest idiotów, którzy stoją, kiedy wycieram włosy, ani drgną, stoją w grupie, czają się za mną, czekają, dlatego wróciłem na górę, tylko na tyle, żeby się wysikać, w mokrym ubraniu, pozostanę tak, dopóki nie znajdę pokoju: jak tylko gdzieś się urządzimy, rozbiorę się, właśnie dlatego szukam pokoju, bo w domu, niemożliwe, nie mogę tam wrócić przez całą noc, i dlatego ty, kiedy skręcałaś tam za rogiem, kiedy cię ujrzałem, pobiegłem, pomyślałem, że nie ma nic prostszego niż znaleźć pokój na noc, na część nocy, jeśli naprawdę chcesz, jeśli odważysz się spytać, mimo moich mokrych włosów i ubrania, pomimo deszczu, który ograni-

cza moje możliwości, jeśli przejrzę się w lustrze, chociaż trudno się nie przeglądać, nawet jeśli człowiek nie chce, wszędzie tu jest tyle luster, że trzeba zostawić je za sobą [...]»⁶.

Wraz z rozwojem sztuki pojawiają się dalsze motywy: piwo, prostytutki, zimna ziemia, cmentarze, trawa, szczury, gołębie ustrzelone w lesie, dziewczyna zwana „mamą”. Każdy z tych elementów powraca w nowych wariacjach, które akumulują się, rozbrzmiewają, nigdy jednak nie dochodzi do rozwiązania.

Postanowiłam więc wystawić sztukę jako fugę składającą się z części czy głosów. Zaczęłam o tym myśleć jako o „stereofonicznej” artykulacji postaci, gdzie pierwszą osobę liczby pojedynczej można rozszcześcić na poszczególne pasma, które łączą się i rozdzielają równocześnie. Ponieważ monolog jest wyrazem niespokojnego, zaburzonego stanu umysłu, w którym myśli wpadają na siebie, szukałam sposobu przedstawienia tego formalnie, niemal dosłownie. Pragnęłam pokazać na scenie nie tyle fikcyjną postać w sposób fizyczny i naturalistyczny, ile mentalność albo stan umysłu. Zdałam sobie też sprawę, że w tekście stan emocjonalny postaci jest wyrażany przez rytm muzyczny, podobnie jak w sztukach Szekspira, gdzie wersyfikacja i pentametr jambiczny napędzają dramat (Koltès zresztą uwielbiał Szekspira; przetłumaczył na francuski *Opowieść zimową*⁷). Crescenda, diminuenda, powtórzenia, reprzyzy, krążenie w koło, powrót do tych samych punktów, innymi słowy dynamika tekstu i forma kontrapunktowa tworzące intensywność emocjonalną. Zamiast, jak to zwykle czynią aktorzy i reżyserzy, poszukiwać postaci w tradycyjny sposób, czyli psychologicznie, zgłębiałam muzyczność i kompozycję tekstu, aby dokopać się do psychologii – moim ce-

⁶Fragmenty podaję we własnym niepublikowanym przekładzie. Tę samą scenę można przeczytać po angielsku w opublikowanej wersji sztuki, zob. B.M. Koltès, *Night Just Before the Forests* [w:] tegoż, *Plays*, vol. 2, ed. by David Bradby and Maria M. Delgado, London 2004, s. 3.

⁷Przekład Koltèsa ukazał się w 1988 roku.

lem była de-psychologizacja metodologii w celu lepszego dotarcia do psychologii. Chciałam oddać niepewność położenia bohatera w pokoju, w którym się znajduje, poprzez rozszerzoną dynamikę przestrzenną, zamiast ograniczać ją do ciała jednego aktora. W tym sensie poszerzyłam Czechowowskie pojęcie „ciała wyimaginowanego”, w którym ciało bohatera jest wyobrażone i przywołane w przestrzeni teatralnej między rzeczywistymi ciałami aktorów, a nie zamieszkałe lub „umiejscowione” w żadnym z nich⁸.

Przy jednym z pierwszych czytań usłyszałam początek sztuki jako cichą arię solową, zakończenie zaś niemal jako symfonię, chociaż cały utwór należy raczej porównywać do muzyki kameralnej niż orkiestrowej. W zakończeniu emocjonalnej intensywności bohatera dorównuje rytmiczna akumulacja wszystkich motywów sztuki, które zderzają się ze sobą:

[...] mówię do siebie: dobra, wstanę, przejdę korytarzem, wbiegnę po schodach, wyjdę z metra, a gdy znajdę się na powierzchni, pobiegnę, nadal marzy mi się piwo, biegnę, piwo, piwo, mówię do siebie: co za pieprzony zamęt, muzyka operowa, kobiety, zimna ziemia, dziewczyna w koszuli nocnej, dziwki i cmentarze, biegnę, już nic nie czuję, w całym tym zamęcie szukam czegoś w rodzaju trawy, nad lasem lecą gołębie, do których strzelają żołnierze, ulicznicy grajkowie żebrzą, dobrze ubrani bandyci polują na małe szczury, biegnę, biegnę, biegnę, marzy mi się tajemna wspólna pieśń Arabów, towarzysze, znajduję cię i chwytam za ramię, tak bardzo chcę znaleźć pokój, cały jestem przemoknięty, mam, mam, mam, nic nie mów, nie ruszaj się, patrzę na ciebie, kocham cię, towa-

⁸ U Czechowa „ciało wyimaginowane” polega na tym, że aktor szczegółowo wizualizuje fizyczne ciało bohatera i włącza ten obraz do własnego ciała. Aktor zamieszkuje to wyobrażone ciało, które różni się od jego własnego. Proces ten nazywa również „naśladowaniem obrazu”.

rzyszu, towarzyszu, szukałem kogoś, kto byłby jak anioł w tym pieprzonym zamęcie, i oto jesteś, kocham cię, i całą resztę, piwo, piwo, i nadal nie wiem, jak ci powiedzieć, co za mętnik, co za pieprzony mętnik, towarzyszu, i nadal deszcz, deszcz, deszcz, deszcz [...] ⁹

Przed tą finałową kulminacją, graną przez jednego aktora, bohater opowiada, jak został napadnięty w metrze, a scenę tę odgrywał cały kwintet. Oto jak rozbiliśmy ten fragment sztuki:

A: dobra, nie bądźcie idiotami, oddajcie mi forszę, pójdziemy się napić, obgadamy to przy drinku, wszystko wyjaśnimy.

B: wciąż patrzą się po sobie, jakby nie rozumieli, potem, stopniowo, nie spuszczać z siebie wzroku, dochodzą do pewnego porozumienia, zaczynają mówić, coraz głośniej, wszyscy ich słyszą, nadal na mnie nie patrzą.

C: czego chce ten facet?

D: szuka kłopotów czy co?

C: co to za facet?

E: czemu tak się naprzykrza?

B: popychają mnie w stronę drzwi:

C: wyrzucimy tę ciotę na następnej stacji i rozkwasimy mu mordę...

B: wtedy mówię im,

A: dobra, oddajcie mi forszę i zapomnimy o wszystkim,

B: ale oni mówią:

C: tylko poczekaj, cioto, zaraz rozkwasimy ci mordę...

B: nikt nie reaguje, nikt nie wierzy w tę historię z pieniędzmi, wszyscy wierzą w historię z ciotą, nikt nie kiwa palcem, kiedy wyrzucają mnie na następnej stacji, masakrują mi twarz, jak ostatniemu pedałowi, potem ulatniają się z moją forszą.

⁹Inny przekład tej samej sceny, zob. B.M. Koltès, *Night Just Before...*, dz. cyt., s. 26.

E: chociaż krzyczę i nikt mi nie wierzy,

B: nie ruszam od razu:

D: przede wszystkim, stary, nie nakręcaj się, usiądź na ławce, nie ruszaj się, zastań tu...

[D jęczy boleśnie do mikrofonu i jego jęk rozbrzmiewa aż do końca sceny]

B: przed sobą widzę, jestem pewien, że widzę:

C: dziewczynę w koszuli nocnej, z długimi włosami na plecach,

B: przechodzi przede mną

A: z zaciśniętymi pięściami

C: w białej koszuli nocnej,

B: tuż przede mną,

E: jej twarz się marszczy,

A: zaczyna wyć,

B: idzie dalej do końca peronu,

C: włosy ma zmierzwione,

A: pięści trzyma tak,

C: i koszula nocna,

E: nagle ja

A: mam tego po dziurki w nosie,

E: tym razem, dość, dłużej nie wytrzymam,

A: mam tego po kokardę, cały ten świat, gdzie każdy głądzi w kącik swoją historyjkę, wszystkie te twarze, mam ich po dziurki w nosie, chcę wybuchnąć, tamta kobieta trzymająca się poręczy, chcę ją uderzyć, ten Arab, który sobie podśpiewuje, chcę go walnąć, grajek, który hałasuje za moimi plecami, w głębi korytarza, i ta świrуска naprzeciwno,

[tekstowi towarzyszy rozłożony w czasie dźwięk, do którego dochodzą odgłosy tworzone przez aktorów na żywo przy mikrofonie: E oddycha, C pociąga nosem i prycha, B śpiewa arabską piosenkę, D płacze]

E: mam po dziurki w nosie ich i całego tego bajzlu, tej dziewczyny w koszuli nocnej, która wciąż zawodzi na końcu peronu, zaraz wybuchnę, mam ochotę tłuc, bracie, staruszki, Arabów, żebraków, ściany z kafelkami, wagony, kanarów, policjantów, kasowniki, plakaty, latarnie, ten cholerny smród, ten cholerny hałas, myślę o litrach piwa, które w siebie wlałem i tych, które jeszcze wleję, aż brzuch mi pęknie, siedziałem tam, mając ochotę wybuchnąć, stary, żeby wszystko się skończyło, żeby wszystko się zatrzymało...

[przeciągły odgłos i dźwięki tworzone na żywo się urywają]

E: wtedy nagle wszystko staje na dobre: pociągi zastygają w miejscu, Arab milknie, kobieta nade mną przestaje oddychać, nie słychać pochlipywania dziewczyny w koszuli nocnej, wszystko nagle zamiera oprócz muzyki na końcu peronu, i starej świruski, która otworzyła usta i zaczyna śpiewać najbardziej niewiarygodnym Zespół: niewiarygodnym

E: głosem, grajek na końcu peronu gra to samo, niewidoczny, świruska śpiewa to samo, odpowiadają sobie, muzyka i śpiew, jakby to ćwicz yli, niewiarygodne

Zespół: niewiarygodne

E: muzyka (coś z opery albo podobne gówn o), ale takie to mocne, takie zespolone, że wszystko naprawdę staje¹⁰.

¹⁰ Inny przekład tej samej sceny, zob. B.M. Koltès, *Night Just Before...*, dz. cyt., s. 24-25.

Podjmując decyzję w kwestii podziału tekstu pomiędzy pięć aktorów, kierowaliśmy się rozmaitymi zasadami: czasem próbowaliśmy podążać za motywami i przydzielać je konkretnemu głosowi, jak instrumentowi w orkiestrze. W innych przypadkach podejmowaliśmy decyzję, kiedy czuliśmy zmianę tonacji, rytmu, atmosfery czy tego, co można nazwać „kluczem” muzycznym. W tym sensie posługiwaliśmy się postulowanym przez Czechowa narzędziem „obiektywnej atmosfery”. Zaczęliśmy myśleć o tekście jako o utworze muzycznym, który ma zostać zagrany, a nie jako o sztuce do wystawienia czy postaci, w którą należy się wcielić. Kwestie aktorów stały się partyturami i pragnęłam, by były one artefaktami samymi w sobie, widocznymi dla publiczności, a co pewien czas wręcz czytany przez wykonawców.

W Makau eksperymentowaliśmy z różnymi językami aktorów z zespołu – kantońskim, mandaryńskim, koreańskim i angielskim – wszystkie one zapisywane są innymi znakami, alfabetem, każdy ma odmienną estetykę. Papier, na którym wydrukowano partytury został zmoczony wodą, jako echo deszczu. Do scenografii włączyliśmy też zawieszoną nad sceną powiększoną kartę z tekstem, którą wszyscy czytali w kulminacyjnym momencie. Tworzyliśmy sytuację, w której aktorzy wcielali się w role muzyków orkiestry kameralnej. Przed występującymi umieszczono stojaki na nuty z poszczególnymi partyturami; kiedy mówili, zwracali się bezpośrednio do publiczności; kiedy nie grali, śledzili tekst jak członkowie zespołu orkiestrowego nuty w chwili wolnej od grania.

Przygotowując koncepcję inscenizacji, inspirowałam się koncertem muzyki klasycznej w wykonaniu kobiecego kwartetu smyczkowego Quatuor Zaïde, który oglądałam w Wigmore Hall w Londynie¹¹. Podczas pierwszej części koncertu, składającej się utworów Mozarta

¹¹ Koncert odbył się 27 marca 2016 roku. Program składał się z *Kwartetu smyczkowego C-dur nr 4*, K. 157 Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Kwartetu smyczkowego F-dur*, op. 50, nr 5 *Sen Josepha Haydna* oraz *Kwartetu smyczkowego nr 5* Béli Bartóka.

i Haydna, aktorki odegrały role muzyków orkiestry kameralnej: wymieniały uśmiechy, miały wyprostowane sylwetki, wyrażały radość z faktu, że wspólnie mogą dać się ponieść kompozycji. Panowała uprzejma, pełna spokoju, miła atmosfera. W czasie drugiej części koncertu grano *Kwartet smyczkowy nr 5* Béli Bartóka. Muzyka była tak dramatyczna, atonalna, energiczna i wymagająca pod względem fizycznym, że wykonawczynie zostały „przygwożdżone” do podłogi. W sensie Czechowskim było tak, jakby grające przestały się wznosić i zaczęły poruszać się w dół, od ośrodka myśli ku ośrodkowi woli. Wydawało się, że z trudem podążają palcami za nutami. Włosie zaczęło się odrywać ze smyczków, włosy instrumentalistek fruwały bezładnie. W pierwszej części koncertu publiczność siedziała zrelaksowana, ukołyszana pięknymi brzmieniami; podczas grania utworów Bartóka publiczność stała się czujna. Pragnęłam, by moi aktorzy podobnie zaangażowali się i „grali” tekstem.

Koncert pozwolił mi docenić pełną skalę dynamiki: niezwykle ciche dźwięki przeplatały się z ekstremalnie głośnymi, kobiety grały pizzicato, skakały smyczkami po stronach, uderzały drewnianymi trzonkami smyczków, stosowały harmonię, sordino, vibrato, by po chwili całkowicie się z tego wycofać. Zamarzyłam wówczas o osiągnięciu podobnej skali.

3. Inscenizacja: dźwięk i przestrzeń

Jednym z moich celów było jak najpełniejsze wyciągnięcie wniosków z owego podejścia do tekstu jako kompozycji. Nie chciałam przedstawiać Koltèsowskiego bohatera zwyczajnie na ulicy w deszczu. Pragnęłam przywołać go „symfonicznie”: jako energię, psychologię, obecność, wieloczołowy głos, psychikę, coś nie tyle postrzeganego czy oglądanego, ile słyszanego, odczuwanego, doświadczanego.

Tym samym obraz orkiestry kameralnej zaczął kształtować sposób odczytania utworu i estetykę naszej scenografii. Zaprojektowaliśmy pięć „stanowisk”, mających odzwierciedlać pięcioro aktorów; na każdym stanowisku znajdowało się krzesło, stojak na nuty oraz partytura. Ponadto, opracowaliśmy ideę „zanurzenia się w”: bohater był zarazem w każdym punkcie sali i nigdzie – ruchomy głos, który nigdy nie zatrzymywał się w jednym miejscu. Sztuka jest monologiem skierowanym do pojedynczej osoby, dlatego chciałam uniknąć sytuacji, w której publiczność siedzi jak zbita masa czy „blok”. Należało skonfrontować widzów z bohaterem. Posadziłam więc odbiorców spektaklu na oddzielnych krzesłach na całej sali, twarzami w różnych kierunkach. Taka konfiguracja odpowiada motywowi lustra w sztuce, odzwierciedla też las wspomniany w tytule, las w Nikaragui. W takim układzie aktorzy znaleźli się bardzo blisko widzów, ocierali się o nich, niemal ich dotykali; zwracali się do poszczególnych osób na widowni, wybierali ludzi, próbowali nawiązać intymną relację; ale nigdy nie śledzili wzrokiem widzów jako grupy.

Z powodów praktycznych w takim panoramicznym krajobrazie aktorzy musieli posługiwać się mikrofonami, aby było ich wyraźnie słychać, gdy przemieszczali się w różnych kierunkach. Co więcej, użycie mikrofonów wydawało się ważne, ponieważ bohater *Nocy tuż przed lasami* mówi niekiedy straszliwie intymnym głosem, jak gdyby się spowiadał.

Na pewnym etapie prób pomyślałam, że najlogiczniejszą konkluzją powyższych założeń byłoby całkowite unieruchomienie aktorów: powinni siedzieć lub stać za biurkiem, z tekstami i mikrofonami, i w ten sposób „grać” tekst, niczym muzycy. Aktorzy okazali entuzjazm wobec tego pomysłu i bardzo chcieli spróbować, jednak wówczas już za daleko zabrnęliśmy w próby, by ryzykować tak potężną zmianę konfiguracji. Uświadomiłam też sobie, że panorama trzysta sześćdziesiąt stopni i aspekt zanurzenia się w utworze były kluczowe, ponieważ przełamy-

wały nasze tradycyjne frontalne podejście do przedstawienia. W ten sposób, odchodząc od typowego sposobu wystawiania utworu beletrystycznego, najlepiej można było oddać świat wewnętrznych przeżyć bohatera.

Innym ważnym elementem było zachęcenie widzów do rozluźnienia się i do tego, aby nie przyglądali się aktorom; nie powinni się starać wszystkiego naraz śledzić, zamiast tego po prostu powinni słuchać i czuć, jak obmywa ich wewnętrzny głos. Chciałam, aby poczuli, że wpadają do głowy bohatera i razem z nim toną w kotłujących się tam chaotycznych myślach. Praca z nagłośnionym, wykonywanym na żywo dźwiękiem wydawała się najlepszym sposobem na stworzenie wnętrza bohatera i nie tyle nawet realistycznego, co psychologicznego krajobrazu.

Za stronę dźwiękową inscenizacji odpowiadał niemiecki reżyser dźwięku Niels Lanz, który przez dwadzieścia pięć lat współpracował z choreografem Williamem Forsythe'em¹². Niels wpadł na pomysł, by wyposażyć aktorów w mikrofony nauszne, a na stanowiskach umieścić dodatkowo mikrofony kondensacyjne i dynamiczne. W ten sposób powstał, jak to określił Niels, kwadrofoniczny układ mikrofonów w powietrzu i części podłogi.

Tekst Koltèsa nie jest podzielony na sceny, jednak podzieliliśmy go na dwadzieścia cztery fragmenty czy bloki, kierując się zmianą nastroju. Każdy z fragmentów zatytułowaliśmy oraz – jak wcześniej wspomniałam – nadaliśmy każdemu odmienną atmosferę. Charakter każdego z bloków dodatkowo podkreśliliśmy, wykorzystując urządzenie do efektów dźwiękowych (procesor Eventide Orville). Język sztuki Koltèsa jest mieszanką języka poetyckiego i potocznego – znów niemal Szekspirowskim – toteż wprowadzone efekty pomogły nam wznieść się na poziom surrealistyczny. Staraliśmy się nigdy nie powtarzać efektu, chyba

¹²Zob. www.nielslanz.de

że zależało nam na podkreśleniu samego powtórzenia. Wszystko też było wykonywane na żywo.

Niels i ja opracowaliśmy następujące zasady:

- Każdemu fragmentowi powinna przyświecać przewodnia idea czy reguła.
- Każdy fragment powinien oferować coś nowego pod względem dźwięku, dynamiki, konfiguracji przestrzennej.
- Każdy fragment powinien się charakteryzować konkretnym zastosowaniem nagłośnienia: niekiedy dźwięk wędrował, innym razem stosowaliśmy dźwięk wielokanałowy, czasem płynął z jednego głośnika, czasem z dwóch.
- Nie wszyscy aktorzy muszą grać w danym momencie (choć wszyscy stale mają być widoczni).
- Dowolny fragment może zostać rozciągnięty na kilka etapów.
- Jeden z aktorów może wypowiadać słowa bohatera, a w tym samym momencie inni mogą odgrywać „odgłosy” pozostałych postaci lub miejsc wspomnianych w danym fragmencie, tworząc pejzaż dźwiękowy.
- Należy pozwolić na możliwie jak najdalej idące zmiany dynamiki i dramatyzmu, nie tracąc przy tym poczucia rytmu tekstu: tekst nigdy się nie zatrzymuje.

Efekty dźwiękowe, z którymi pracowaliśmy, miały zróżnicowany charakter. Tekst sugeruje na przykład, że bohater może być gejem. W pewnym momencie stara się on podkreślić swoją siłę, męskość, stając po stronie ojca, a nie najwyraźniej słabej matki. Ten fragment tekstu grała aktorka – tym samym stawialiśmy pytanie o seksualność bohatera – a jej głos był przepuszczany przez filtr, przez co nabierał „męskiego” brzmienia.

Niekiedy tworzyliśmy atmosferę czy pejzaż dźwiękowy – swoistą przestrzeń pamięci – w którym dziewczyna zwana „mamą” wywoływała w bohaterze zarówno pozytywne, jak i negatywne myśli. Wówczas jeden z aktorów opowiadał historię, podczas gdy aktorka reagowała śmiechem, szeptała, kokietowała głosem „mamy”, a jej słowa filtrował zwykły opóźniacz. Ten sam efekt stosowaliśmy czasem, używając różnych mikrofonów.

Atmosferę tworzyliśmy ponadto za pomocą rejestrowania efektów dźwiękowych w trakcie występu. Aktor naśladował odgłosy metra, dmuchając do mikrofonu, co nagrywano i natychmiast zapętlało. Innym razem zgniatał kartki papieru, by oddać szelest liści, kiedy bohater wyobraża sobie, że jest w lesie – ten dźwięk był puszcany z głośników w podłodze, pod fotelami widzów. Na początku sztuki, za pomocą kartek z tekstem i własnych ciał – w zaprojektowanych specjalnie przez nas strojach – aktorzy tworzyli też odgłos deszczu, jeden z dominujących motywów w sztuce.

Pracując z dźwiękami deszczu, zmagaliśmy się z tym, że tworzone przez nas odgłosy tak naprawdę nie przypominały prawdziwego deszczu, aż uświadomiliśmy sobie, że wcale nie muszą; wystarczyło, że wywoływały narastające napięcie. Dotarło do nas, że nasz świat jest światem teatralnym i kiedy deszcz zostanie wspomniany w tekście, a zapętłony odgłos odtworzy się później, publiczność zrozumie. Deszcz w tekście jest metaforą łez i smutku, ucisku, tonięcia, elementów świata zewnętrznego, nad którymi nie mamy kontroli. Szum opadów w kulminacyjnym fragmencie sztuki miał tworzyć atmosferę drżenia, zachwianej równowagi, niepokoju, zapowiadać kogoś, kto za chwilę wybuchnie.

Czasami nie używaliśmy żadnych efektów, opierając się jedynie na dynamice głosów aktorów w danej kombinacji: solo, w duecie, w trio, kwartecie, kwintecie. Za pomocą tych konfiguracji chcieliśmy wyrazić konkretny stan psychiczny czy cechę danego fragmentu. Czasem mówiliśmy chóralnie, kiedy poszczególne aspekty osobowości bohatera były

zsynchronizowane: rzadkie momenty, gdy bohater doświadczał pewnej klarowności umysłu i pewności.

Konkluzja

Tworząc tę dźwiękową, kontrapunktową inscenizację na możliwie najpełniejszej, najbardziej zróżnicowanej płaszczyźnie głosowej, miałam nadzieję przywołać coś z psychologicznej niestabilności bohatera i zasugerować, że stała, określona tożsamość jest luksusem, na który ta postać nie może sobie pozwolić. Rozsadzając tradycyjne wyobrażenia na temat postaci, ucieleśnienia i przedstawienia, pokazałam, że nie tylko ludzie, lecz także fikcyjni bohaterowie są złożeni i nie dają się jednostronnie opisać. Wszystko bowiem składa się z wielu części i aspektów, nie stanowi przy tym koherentnej, spójnej całości.

W swojej inscenizacji *Nocy tuż przed lasami* nie odrzuciłam całkowicie idei postaci, ale zasugerowałam, że polifoniczne podejście do niej lepiej oddaje niespokojną tęsknotę i dezorientację, będące udziałem imigranta; bohater ten jest zbiorem popękanych części, które zmagają się ze sobą i rezonują w harmonii i dysonansie.

Moja praca reżyserska została zakorzeniona w zasadach i technice Michaiła Czechowa. Ekspansywne, polifoniczne podejście do struktur, które zgłębiłam w tekście Koltèsa, było inspirowane Czechowowskim eksperymentalnym, interdyscyplinarnym podejściem do teatru. Na pierwszy plan wysunęłam kwestię formy, a umieszczając ją w samym sercu dramaturgii, scenografii i metodologii, zaproponowałam ekspresyjne, swobodne zrozumienie psychologii bohatera.

Przełożył Paweł Lipszyc

Bibliografia:

Koltès Bernard-Marie, *La Nuit juste avant les forêts*, Les Éditions de Minuit, Paris 1977.

Koltès Bernard-Marie, *Lettres*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009.

Koltès Bernard-Marie, *Night Just Before the Forests* [w:] Bernard-Marie Koltès, *Plays*, vol. 2, ed. David Braddy and Maria M. Delgado, Methuen, London 2004, s. 1-26.

Koltès Bernard-Marie, *Théâtre Aujourd'hui No. 5: Koltès, combats avec la scène*, CNDP/Ministère de l'éducation nationale/Ministère de la culture et de la communication, Paris 2001.

„AKTYWNE OCZEKIWANIE”

jako metoda pracy
nad spektaklem

Moje rozważania ukazują element metody reżyserskiej oraz sposób pracy nad spektaklem *Historia księcia H.*, który miał premierę w Białostockim Teatrze Lalek w czerwcu 2016 roku. Refleksje Michaiła Czechowa nad praktyką sceniczną zawarte w książce *O technice aktora*¹ posłużyły mi do stworzenia opowieści o aktorze i jego zmaganiach w kreowaniu postaci Horacego z dramatu Szekspira. Cytaty z myśli Czechowa znalazły w spektaklu miejsce obok wizji snutych przez Szekspirowskiego bohatera.

W procesie realizacji ważny okazał się temat „aktywnego oczekiwania” rozumiany również jako wskazówka pedagogiczna dotycząca istoty procesu twórczego, który zwłaszcza dziś jest zakłócony przez pęd cywilizacyjny wywołujący wszelkie nerwice i niszczący zdolność artysty do twórczego ryzyka na scenie. W spotkaniu z aktorem młode-

¹ Zob. M.A. Czechow, *O technice aktora*, oprac. M. Sołek, Kraków 2010.

go pokolenia² przemyslenia Czechowa okazały się niezwykle odkrywcze i bardzo współczesne.

Chciałbym podkreślić, że wypowiedź ta jest punktem widzenia praktyka teatru, który stara się swoje słowa, refleksje, a w szczególności opis metody pracy nad spektaklem, wiązać z rzeczywistością doświadczaną na deskach teatru wraz z aktorem, będącym od zawsze partnerem reżysera w twórczym poszukiwaniu.

Na początku, aby zwrócić uwagę na drogę reżysera, pragnę przytoczyć słowa wyjątkowego twórcy, Brunona Schulza. Jego literackie procrestwa, niezwykle celnie zapowiadały nadchodzące w XX wieku zjawiska społeczne, które w sposób długofalowy miały też wpływać na postawę twórców i ich dzieła. To właśnie myślenie o tych postawach stało się bezpośrednim impulsem do rozpoczęcia pracy nad spektaklem.

Lecz ojciec mój rozwinął tymczasem program tej wtórnej demiiur-gii, obraz tej drugiej generacji stworzeń, która stanąć miała w otwartej opozycji do panującej epoki. – Nie zależy nam – mówił on – na tworach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmujemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą,

² *Historia księcia H.* to monodram w wykonaniu aktora lalkarza zatrudnionego w Białostockim Teatrze Lalek, Błażeja Piotrowskiego (red.).

niewchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zszyte płótnem lub pobielone. Naszą ambicję pokładać będziemy w dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu, powołamy do życia osobnego człowieka. Taki jest nasz smak, to będzie świat według naszego gustu. Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach, my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału³.

Bruno Schulz prócz społeczeństwa wyzbytego indywidualizmu opisywał w ten sposób metaforycznie twórcę i sztukę przyszłości. Sztukę zadziwiająco podobną do współczesnej masowej papki, mającej na celu zaspokojenie podstawowych potrzeb odbiorcy. Refleksja pisarza, zapisana na kartach *Sklepów cynamonowych* w latach trzydziestych ubiegłego wieku, zapowiadała drastyczne zubożenie procesu twórczego, a także obniżenie statusu świadomego artysty z kreatywnego, wyrafinowanego myśliciela do odtwórcy zaprojektowanych przez grupy „szarlatanów” sztucznych modeli intelektualnych.

Oczywiście nie był to jedyny głos epoki wyrażający obawy. O nadciągającym nowym przed Schulzem pisał już Stanisław Ignacy Witkiewicz. W *Nowych formach w malarstwie* czytamy:

Poznawać prawdę mogą ci, co ją tworzą, i ci, dla których była stworzona; pojmować piękno mogą ci, przez których i dla których się ono staje. Ludzie przyszłości nie będą potrzebować ani prawdy, ani piękna; oni będą szczęśliwi – czyż to nie dosyć? Prawda stała się dla naszych filozofów synonimem użyteczności, jako taka jest w dzisiejszym życiu nonsensem. Piękno jest czymś, co daje nam poczucie metafizycznej tajemnicy bez potwornego osamotnienia

³ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 2005, s. 24.

we wszechświecie. Ludzie przyszli nie będą odczuwać tajemniczości istnienia, nie będą mieli na to czasu, a przy tym nie będą nigdy samotni w idealnym przyszłym społeczeństwie.

Dlaczegoż więc będą żyli? Będą pracować, aby jeść, jeść – aby pracować. Lecz dlaczego ma niepokoić nas to pytanie. Czyż nie uspokaja nas widok mrówek, pszczół czy trzmieli już doskonale zmechanizowanych i zorganizowanych. Prawdopodobnie są one zupełnie szczęśliwe, tym bardziej że nigdy zapewne nie mogły myśleć i przeżywać tego, co my przez te cztery czy pięć tysięcy lat, które z świadomością tajemnicy bytu przetrwaliśmy⁴.

Temat niebezpiecznych epokowych przemian poruszył także słynny hiszpański filozof i eseista tamtego okresu José Ortega y Gasset. W *Buncie mas* pisał:

Jesteśmy obecnie świadkami pewnego zjawiska, które, czy tego chcemy, czy nie, stało się najważniejszym faktem współczesnego życia publicznego w Europie. Zjawiskiem tym jest osiągnięcie przez masy pełni władzy społecznej. Skoro masy już na mocy samej definicji nie mogą ani nie powinny kierować własną egzystencją, a tym mniej panować nad społeczeństwem, zjawisko to oznacza, że Europa przeżywa obecnie najcięższy kryzys, jaki może spotkać społeczeństwo, naród i kulturę⁵.

To oczywiście nie jedyne świadectwa obaw wybitnych twórców oraz umysłów drugiej i trzeciej dekady minionego wieku. Podobne głosy powróciły też po II wojnie światowej. Tadeusz Kantor w charakte-

⁴ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* [w:] tegoż, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. i przypisami opatrzył J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 110-111.

⁵ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 2002, s. 2.

rystycznych dla siebie konstrukcjach słownych również wyrażał lęki przed nadciągającą epoką:

W miarę jak rośnie cywilizacja przemysłowa i techniczna,
sztuka w wielu krajach traci swoją postawę awangardową i swój
dynamizm - teatr zmienia się coraz bardziej w instytucję,
a aktor automatycznie w jej funkcjonariusza.

Prawa, które zdobył, deformują się w zetknięciu ze
społeczeństwem

konsumpcji, budującym swoją egzystencję i swoje idee na
skrajnym pragmatyzmie, kulcie skuteczności i automatyzmu -
na pojęciach sprzecznych z bulwersującą interwencją sztuki.

[...] Asymilacja i rekuperacja artysty i jego sztuki
przez społeczeństwo konsumpcji znalazły w wypadku aktora
klasyczny przykład.

Aktor - artysta został rozbrojony i oswojony,
odjęta mu została jego siła oporu,
tak ważna dla niego samego i jego roli w społeczeństwie,
co w rezultacie doprowadziło go do posłuszeństwa zasadom
i prawom
społeczeństwa produkcji i konsumpcji oraz
do utraty niezależności, która sytuując go poza
wspólnotą - pozwalała mu na nią wpływać⁶.

Myślę, że jako praktyk i pedagog teatru zacząłem potwierdzać
w otaczającej mnie rzeczywistości słuszność słów cytowanych wcze-
śniej wielkich myślicieli i ludzi sztuki. Panująca dziś kultura masowa
nie zakłada twórczego procesu. To bezduszna taśma produkcyjna, two-

⁶ T. Kantor, *Kondycja aktora* [w:] *Metamorfozy. Teksty o latach 1938 - 1974*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 418-419.

rząca modele odpowiadające gustom konsumentów. To maszyna obliczona na szybki efekt wpisany w wykreowane mody i tendencje. I właśnie dlatego w sposób naturalny na horyzoncie pojawił się sceptyczny wobec rzeczywistości Hamlet Szekspira i jego słynne pytanie: „Być albo nie być?”. Być twórcą albo nim nie być? Być nim albo poddać się maszynie społecznej miażdżącej indywidualizm artysty?

Być albo nie być; oto jest pytanie:
Czy szlachetniejszym jest znosić świadomie
Losu wściekłego pociski i strzały,
Czy za broń porwać przeciw morzu zgryzot,
Aby odparte znikły?⁷

Mam wrażenie, że naprzeciw tym wyzwaniom, temu „morzu zgryzot” w dziedzinie teatru, w momencie rosnących w siłę masowych ruchów i koncepcji, wyszedł właśnie Michaił Czechow. Już w rękopisie z 1942 roku, a następnie w wydanej w 1953 roku w Nowym Jorku książce *To the Actor*⁸, podsunął poszukującemu aktorowi i reżyserowi niezwykle ciekawy zbiór refleksji, porad i ćwiczeń, które to mogą wpłynąć nie tylko na warsztat, lecz także na postawę twórcy wobec swego dzieła. W kontrze do teorii definiujących rodzącą się hydrę kultury masowej Michaił Czechow zasugerował – mając przed oczyma ówczesne amerykańskie systemy produkcji teatru i kina – wielopoziomą wędrówkę artysty we własne wnętrze, we własną wyobraźnię. Podkreślił przy tym wagę procesu twórczego, którego istotą jest ilość czasu poświęconego na refleksję:

⁷ W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 2005, s. 73.

⁸ Zob. M. Chekhov, *To the Actor. On the Technique of Acting*, New York, Evanston and London 1953.

Nie powinienes jednak myśleć, że obrazy będą się przed tobą pojawiać już skończone. Będą one wymagały niemało czasu po to, by – zmieniając się i doskonaląc – osiągnąć potrzebny ci stopień wyrazistości. Powinienes nauczyć się cierpliwie czekać. Leonardo da Vinci czekał całe lata na moment, w którym mógł wreszcie wykonać głowę Chrystusa w Ostatniej Wieczerzy⁹.

Słowa Michaiła Czechowa rozbrzmiewają dziś niezwykle świeżo i rozsądnie w kontekście pracy artysty nad twórczym warsztatem oraz nad jego osobistym stosunkiem do tworzonego dzieła. Słowa i jego spostrzeżenia mogą stać się parasolem chroniącym artystę przed ostrymi odpryskami panoszącej się współcześnie, pełnej paradoksów kultury masowej.

Pojęcie „kultura masowa” jest wewnętrznie sprzeczne. Pierwotnie słowo *cultura* odnosiło się do uprawy roli, następnie metaforycznie zaczęto go używać przy mówieniu o „uprawie duszy”. Owa uprawa zawsze oznaczała pracę indywidualną, samotną, w pojedynkę, w odróżnieniu od tej stadnej czy plemiennej. W zderzeniu ze wspomnianymi Szekspirem i Czechowem potrzebowałem zatem tylko jednego aktora, który to w samotności „uprawiałby duszę”, czyli w kontekście zawodu – tworzył rolę.

Co przeżywa dusza w momencie koncentracji? Jeśli zdarzyło ci się obserwować siebie w takich momentach życia, kiedy w ciągu dni i tygodni z niecierpliwością oczekiwałeś ważnego dla ciebie zdarzenia lub spotkania z ukochanym człowiekiem – to mogłeś zauważyć, że równolegle ze swym życiem powszednim prowadziłeś jeszcze inne życie, wewnętrznie czynne i napięte. Czego byś nie robił, dokąd byś nie szedł, o czym byś nie mówił – nieustannie wyobra-

⁹ M.A. Czechow, *O technice aktora*, oprac. M. Sołek, Kraków 2000, s. 13.

żałeś sobie oczekiwane zdarzenie. Nawet w głębi duszy nie utraciłeś kontaktu z nim. Wewnętrznie byłeś w nieustająco aktywnym stanie¹⁰.

Linijka po linijce z myśli Czechowa odczytywałem kolejne informacje. Gdzie aktor oczekuje na ważny moment, ważne wydarzenie? Co jest owym wydarzeniem? To garderoba i stan twórczego oczekiwania aktora na najważniejszą próbę, na premierę, na istotne przedstawienie. To moment, w którym staje przed tym najważniejszym egzaminem, kiedy to jeszcze przez chwilę pragnie przeanalizować rzeczywistość, w jakiej się znalazł.

Pomysł jest myślą. Myślą, która mieści w sobie więcej, niż ci się wydaje, kiedy przychodzi ci do głowy. Lecz w tym pierwszym momencie rozbłyśka iskra. [...] Zakochujesz się w pierwszym pomysle, w tym małym kawałeczku układanki. A kiedy już go masz, reszta przychodzi z czasem¹¹.

Słowa Davida Lyncha doskonale korespondują z refleksją Czechowa o tzw. „aktywnym oczekiwaniu” oraz doskonale obrazują stan reżysera czy po prostu artysty zmagającego się z samym sobą w obliczu tematu, z którym się mierzy. To stan przeżywany samotnie, w odosobnieniu, w „mentalnej garderobie”, gdzie zapadają kluczowe twórcze decyzje. I tu z aktorem stajemy po tej samej stronie, bombardowani przez wyobraźnię i intelekt setkami myśli i emocji.

Aktor i reżyser, tak jak każdy artysta, zna takie chwile. „Zawsze otaczają mnie obrazy” mówił Max Reinhardt. „Cały ranek – pisał

¹⁰ Tamże s. 17.

¹¹ D. Lynch, *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie*, przeł. J. Kozłowski, Poznań 2007, s. 23.

Dickens – siedzę w swoim gabinecie, czekając na Oliviera Twista, lecz on wciąż nie nadchodzi”. Goethe powiedział: „Obrazy budzące nasze natchnienie zjawiają się przed nami, mówiąc: jesteście tu!”. Rafael ujrzał w swoim pokoju przechodzący przed jego oczami obraz, była to Madonna Sykstyńska. Michał Anioł wykrzyknął z rozpacz: „Obrazy prześladowają mnie i zmuszają do tworzenia ich form ze skał”¹².

Należy tylko cierpliwie nasłuchiwać siebie, by po chwili zrozumieć, że ów aktor czekający w garderobie na ten podniosły moment spała się po to, by wygłosić ważny z punktu widzenia opracowywanej roli monolog. Szukam go w dramacie Szekspira i znajduję. To tak naprawdę odpowiedź na pytanie ze słynnego monologu Hamleta, które cytowałem wcześniej. Odpowiedź Horacego:

Wydajcie rozkaz, aby owe zwłoki
Na podniesieniu wysokim złożono,
A mnie pozwólcie odpowiedzieć światu
Niewiedzącemu, jak do tego doszło.
Słuchać będziecie o cielesnych, krwawych
I zwyrodniałych uczynkach, o losu
Zrządzeniach, zbrodniach przypadkowych, zgonach,
Które sprowadził podstęp z konieczności,
A w rozstrzygnięciu też o zamierzeniach,
Które runęły na głowy swych twórców.
Rzecz całą mogę uczciwie przekazać¹³.

¹²M.A. Czechow, *O technice aktora*, dz. cyt., s. 12.

¹³W. Szekspir, *Hamlet*, dz. cyt., s. 162.

I jeszcze kilka innych przekładów dramatu Szekspira, kilka innych dźwięków języka, a zatem innych „atmosfer”, które przecież u Czechów są duszą:

I wy tu z Anglii, przeto też rozkażcie,
Aby te ciała wystawione były
Na podwyższeniu, na widok, a ja zaś
Nieświadomemu niech opowiem światu,
W jaki do tego przyszło wszystko sposób,
Wtedy o czynach usłyszycie tutaj,
Cielesnych, krwawych i wynaturzonych,
O tych wyrokach ze rządzenia losów,
O tych zabójstwach z przypadku, o śmierciach,
Spowodowanych podstępem i siłą,
I o wynikach planów, co zbłądziwszy,
Spadły na głowy tych, co je powzięli
Wszystko opowiem według prawdy¹⁴.

To głoszenie pamięci o człowieku, o jego indywidualności i samodzielnych czynach zapewnia mu byt wykraczający poza życie. To odpowiedź Horacego na wątpliwości Hamleta. Ten właśnie monolog staje się głównym wyzwaniem aktora w mojej koncepcji spektaklu. Aby go właściwie wypowiedzieć, należy zbudować odpowiedni kontekst, przeanalizować zdarzenia dramatu, wątki, powiązania między postaciami, odnaleźć współczesne asocjacje. Na tym również polega „aktywne oczekiwanie”. Czechow pisał:

Może trzeba będzie tu godzin, a może nawet dni. Zobacysz szeregi scen, momentów, zdarzeń, z których z coraz większą jasnością

¹⁴ W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Kasprowicz, Lwów 1890, s. 182.

twój bohater swym zachowaniem, swoją „grą”, które obserwujesz wewnętrznym spojrzeniem, krok za krokiem rozjaśni ci swój stosunek do innej osoby. Powinieneś dać mu na to czas. Jeszcze więcej czasu niewątpliwie potrzeba będzie na to, byś mógł „zobaczyć” odpowiedź na pytanie: jaka jest myśl przewodnia sztuki?¹⁵

Po nakreśleniu strategicznych linii kierunkowych przedstawienia jasne stało się, że aktor w rodzącej się koncepcji pracuje nad rolą w *Hamlecie*, która to właściwie zbudowana zapewni mu odpowiednie wypowiedzenie monologu scenicznego Horacego. Wszelkie próby interpretacji tekstu Szekspirowskiego bohatera ukazują wachlarz możliwości aktora, dając jednocześnie do zrozumienia, jak wiele znaczy kontekst sytuacyjny postaci scenicznej. Dążenie do idealnego rozwiązania scenicznego staje się tu celem aktora. Ta motywacja wpływa na jego emocje i działania, odsłaniając nieustanne balansowanie pomiędzy pierwiastkiem destrukcji i kreacji. Czyż życie artysty nie jest właśnie ciągłym burzeniem własnych dzieł, pasmem nieustannych prób podejmowanych z ryzykiem? Dojrzałość twórcza pojawia się w momencie uświadomienia sobie tej - zdałoby się - prostej zasady. Horacy również zdaje sobie sprawę z tego, że należy zaryzykować, uwalniając niszczyielskie siły skumulowane w pojęciu zemsty realizującej się poprzez działania Hamleta. Tylko wtedy zaistnieje nowy porządek. W spektaklu, tak jak w dziele Szekspira, zakończenie ma charakter otwarty. Czy zrealizuje się ów idealny koncept? Czy nowa wizja monologu zaistnieje na scenie? Kto będzie ów aktorem?

Być może pedagogiczny ton emanujący ze stron książki *O technice aktora* zainspirował mnie do podjęcia ryzykownej decyzji, a może to sam dramat młodości zapisany w *Hamlecie* upewnił mnie, że musi to być utalentowany młody artysta, który tak jak ja zadaje sobie pytanie

¹⁵ M.A. Czechow, *O technice aktora*, dz. cyt., s. 15.

o przyszłość: „Być albo nie być?”. I dalej za Erichem Frommem: „Mieć czy być?”.

„Aktywne oczekiwanie” wywiedzione z teorii Michaiła Czechowa jest z pewnością metodą pracy nad spektaklem, która dała mi wiele satysfakcji jako twórcy. Myślę, że może stać się również interesującą drogą pedagoga na kierunkach reżyserii. Oczywiście jeśli owe kierunki nie ulegną wpisanej w kulturę masową „szarlatanerii”.

Bibliografia:

- Chekhov Michael, *To the Actor. On the Technique of Acting*, Harper & Row, New York, Evanston and London 1953.
- Czechow Michaił A., *O tej sztuce aktora*, oprac. Marek Sołek, Wydawnictwo Arche, Kraków 2010.
- Kantor Tadeusz, *Kondycja aktora* [w:] *Metamorfozy. Teksty o latach 1938 - 1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 418-421.
- Lynch David, *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie*, przeł. Jerzy Kozłowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2007
- Ortega y Gasset José, *Bunt mas*, przeł. Piotr Niklewicz, „Muza”, Warszawa 2002.
- Schulz Bruno, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Wydawnictwo Greg, Kraków 2005.
- Szekspir William, *Hamlet*, przeł. Jan Kasprowicz, Księgarnia i Skład Nut Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1890.
- Szekspir William, *Hamlet*, przeł. Maciej Słomczyński, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2005.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* [w:] tegoż, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. i przypisami opatrzył Jan Leszczyński, PWN, Warszawa 1974, s. 1-149.

Możliwości wykorzystania metody MICHAŁA CZECHOWA w kształceniu lalkarzy

Przedmiotem moich rozważań będzie wpływ, jaki wywarła metoda aktorska Michała Czechowa na sposób kształcenia aktorów lalkarzy na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. Skupię się na zajęciach ściśle związanych z edukacją lalkarską, ponieważ korzystanie z ćwiczeń proponowanych przez Czechowa w pracy z aktorami dramatycznymi jest znane i wielokrotnie było opisywane. Wszystko to, co poniżej przedstawię, dla praktyków teatralnych nie będzie ani odkryciem, ani rewolucją, ani żadnym wielkim przełomem. Można by nawet rzec, że w dobie nowych teorii i praktyk aktorskich, zajmowanie się Czechowem to coś niemodnego, archaicznego. A jednak... Niektórym z nas, lalkarzom, Czechow pomógł sprecyzować idee przyświecające założeniom dydaktycznym. Jego materiały edukacyjne pozwoliły lepiej poznać i objaśnić to, co w zasadzie było przez nas realizowane, ale nie zawsze jasno i jednoznacznie formułowane.

Cofnijmy się zatem o trzy dekady, do lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. W tym okresie krążyła w formie maszynopisu praca pt. *O technice aktora* (oficjalnie wydana w Polsce dopiero w 1995 roku). Domyślam się jedynie, jak wiele nowości mogły wprowadzić tezy Czechowa do

skromnego wówczas programu zadań aktorskich w żywym planie na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. Na szczęście zainteresowani pedagodzy lalkarze również zaczęli czerpać ze „źródła poznania”. Nie pomyślę się, jeśli stwierdzę, że prekursorem wykorzystania czechowskiej myśli w kształceniu lalkarzy był profesor Piotr Damulewicz – aktor i wybitny, wieloletni pedagog tej uczelni. Inspirując się metodą aktorską Czechowa, stworzył autorską metodę nauczania w zakresie gry przedmiotem.

„Zadania aktorskie z przedmiotem” to jedno z dwóch najważniejszych zajęć praktycznych prowadzonych na pierwszym roku studiów lalkarskich, które, jak pisze Damulewicz:

[...] kształtują wyobraźnię jako twórczy łącznik wszystkich uzdolnień, pobudzają do intensywnego myślenia, wzbogacają i rozwijają pamięć, koncentrację oraz kształtują zawodowe umiejętności aktora lalkarza. Jedną z nich jest przyzwyczajanie się do przenoszenia pierwiastka życia na rzecz martwą¹.

I właśnie ten element jest podstawą działania w teatrze ożywionej formy. Wiara w życie z pozoru martwej materii, jakby wyjęta wprost z bajek i baśni czy zabaw dziecięcych, staje się tu kwintesencją budowania wypowiedzi teatralnej.

Teatralne życie przedmiotu można uzyskać za pomocą szczegółowej analizy cech danego obiektu – zarówno pod względem jego właściwości fizycznych, jak i funkcji, które spełnia w życiu codziennym. Zgodnie z myślą Damulewicza życie przedmiotu określamy za pomocą jego formy i treści, którą w sobie niesie. Określenie cech przedmiotu nazywane jest przez niego „mową przedmiotu”: przedmiot mówi o sobie.

¹ P. Damulewicz, *Ewolucje programu w nauczaniu gry aktora przedmiotem na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku – geneza, przemiany, stan obecny*, Białystok 1999, s. 3 (maszynopis).

Nie będę wnikliwie omawiał idei i całej filozofii związanej z wykorzystaniem przedmiotu w teatrze lalek jako podmiotu zdarzenia scenicznego, ponieważ temu tematowi należałoby poświęcić osobny wykład. Dość na tym, że teatr ożywionej formy, a szczególnie teatr wykorzystujący fizyczne przedmioty poprzez swoją wieloznaczność, symbolizm jest szczególnym i niezwykłym narzędziem pozwalającym prowadzić dialog pomiędzy twórcami a widownią.

Bardzo przydatne w budowaniu wypowiedzi sceniczej stały się refleksje Damulewicza dotyczące pojmowania pojęć dotyczących atmosfery, odczuć i zabarwień jako części przeżycia, koncentracji, skupienia uwagi oraz relacji między aktorem a przedmiotem rekwizytem. Szczegółowo opisuje on wykorzystanie metody Czechowa, zwracając uwagę na to, że:

[...] w metodzie znalazło się wiele punktów zbieżnych pomiędzy sposobem przygotowywania się aktora do roli w teatrze dramatycznym i aktora lalkarza do swojej funkcji w teatrze ożywionej formy. [...] Michaił Czechow swoją uwagą, skupieniem nad trudem pracy aktora, w jakiś sposób pomógł w uporządkowaniu moich przemyśleń nad elementarnymi zadaniami aktorskimi z przedmiotem, co w efekcie zaowocowało określeniem nowej metody kształcenia w tym zakresie. Wprawdzie już od paru lat w uczelni białostockiej funkcjonowała metoda nauczania, ale była zbyt ogólnikowa i w związku z tym nie do końca skuteczna. Sposób określony wcześniej „od żywiołu do formy” sprecyzowałem i stwierdziłem, że nowa metoda kształcenia powinna wyglądać tak:

1. Wnikliwa analiza tematu.
2. Znalezienie i opisanie atmosfery.
3. Szukanie zabarwień jako części przeżycia.

4. Uświadomienie i wykorzystanie uczuć i emocji.
5. Myślenie o formie, czyli o środkach wyrazu².

Spróbujmy zatem przyjrzeć się dokładnie tej pięciostopniowej drodze pokonywanej zdaniem Damulewicza przez młodego artystę.

Wnikliwa analiza tematu dotyczy pracy nad treścią oraz dramaturgią zawartą w wypowiedzi scenicznej. Bardzo ważnym elementem tego etapu jest próba odpowiedzenia sobie na pytanie o cel przedsięwzięcia: po co i do kogo skierowana jest wypowiedź; i oczywiście za pomocą jakich środków. I tu kolejny cytat z pracy pedagoga:

Pierwsza część metody, jak się zdaje, to podstawa każdego teatralnego przedsięwzięcia. Wiąże się bowiem z właściwym wykorzystaniem najważniejszych umiejętności aktora lalkarza. Mamy na myśli wyobraźnię i uwagę. Michaił Czechow opisując obrazy wyobraźni, ich tworzenie i ich funkcje w budowaniu roli aktorskiej, posługuje się konkretnymi ćwiczeniami uruchamiającymi fantazję do tego stopnia, że ćwiczący wyobraża sobie samoistne życie tworzonych w wyobraźni obrazów. Do tego Czechow używa określeń raczej z naszego, lalkarskiego „podwórka” i mówi o życiu obrazów. Sygnalizuje tym samym jakąś bliżej nieokreśloną formę ich życia. W rzeczywistości zaś uświadamia, że tzw. życie obrazów to nic innego, jak ożywienie ich w wyobraźni aktorów i widzów³.

Praca z wyobraźnią otwiera następny etap, którym jest określenie i opisanie atmosfery tematu. I tu napotykamy kolejne sugestie Czechowa, które jakby wprost były dedykowane artystom teatru lalek. Otóż Czechow zauważa, że wszystko wokół nas ma swoją atmosferę. Ćwiczenia

²Tamże, s. 21.

³Tamże, s. 23-24.

dotykające sfery atmosfer doskonale wpływają na pobudzanie wyobraźni. Są ściśle ze sobą połączone. Podczas ćwiczeń ze studentami zauważono, że chwila poszukiwań atmosfery powodowała jakiś magiczny stan przejścia z atmosfery nieteatralnej przestrzeni, w której odbywają się próby, w konkretną atmosferę zdarzenia teatralnego, wywołując przy tym narodziny konfliktu dramatycznego. Czechow twierdzi, że egzystencja sceniczna atmosfery jest adekwatna do treści i formy sceny. Pozostaje w ciągłym ruchu, a więc jest procesem.

W rozważaniach na temat teatralnych atmosfer Damulewicz posługuje się cytatem wziętym z Czechowa, a dedykowanym szczególnie artystom teatru ożywionej formy: „Dzieło sztuki powinno mieć duszę i tą duszą jest właśnie atmosfera. Wielka misja aktorstwa to ratowanie duszy teatru, a tym samym ratowanie przyszłego teatru przed mechanizacją”⁴.

Wykorzystanie czechowowskiego pojęcia „zabarwienia” staje się w momencie pracy dydaktycznej niezwykle użyteczne. Czechow narysował drogę od atmosfery przez zabarwienie, uczucia, przeżycia aż do świadomego rodzenia się emocji. Dzięki temu tak trudna na tym etapie praca nad emocjami, zwłaszcza z młodymi ludźmi, poddaje się łatwej kontroli. Mamy zatem do czynienia ze świadomym procesem twórczym. Zauważono w dalszej części prac laboratoryjnych, że pojęcie „zabarwienia” można użyć w jeszcze kontekście atmosfery, czyli obiektywnego odczucia wypełniającego przestrzeń. Chodzi o to, że w teatrze przedmiotu każdy użyty, uczestniczący w zdarzeniu teatralnym element ma swoją atmosferę. Zatem do opisanie atmosfery należy dodać zabarwienia, ponieważ dopiero wtedy można myśleć o dramaturgii zdarzenia.

Reasumując – ten etap pracy należy rozumieć dwojako. Z jednej strony jako uszczegółowienie tematu, z drugiej zaś wstęp do świadomego budowania emocji, czyli kolejnego etapu kreacji.

⁴Tamże, s. 26.

Ten etap jest bardzo złożony i jednocześnie fascynujący. Złożoność polega na tym, że w teatrze dramatycznym aktor wykorzystuje swoje ciało i umysł w celu budowania postaci scenicznej. W teatrze ożywionej formy, gdzie podmiotem scenicznym jest obiekt z pozoru martwy, następuje zupełnie inny rodzaj kreacji. Emocje aktora przekazywane są obiektowi i w ten sposób następuje coś, co określamy mianem „cudu ożywienia”. Przedmiot staje się podmiotem ożywianym zgodnie atmosferą, którą posiada, którą tworzy i która jest głównym tematem.

Ostatnim elementem budowania roli, czy też dzieła teatralnego, jest forma. Można pokusić się o stwierdzenie, że jeśli pierwsze elementy metody zostały wnikliwie i rzetelnie przepracowane, to forma rodzi się sama. Forma w teatrze lalek jest pojęciem, na które składają się uruchamiana plastyka, przestrzeń i dźwięk. W sytuacji teatru przedmiotów ważnym elementem jest zrozumienie dwoistości ruchu. Aktor animator wprowadza w ruch przedmiot, sam będąc w ruchu. Niezwykle istotna jest w takim ćwiczeniu świadomość samego siebie oraz ożywianego obiektu. Dopełnieniem formy zdają się być przestrzeń i dźwięk. Należy pamiętać, że w każdej chwili te elementy mogą stać się głównymi bohaterami akcji scenicznej, przyjmując funkcję podmiotu. Na tym polega skomplikowane, ale dzięki inspiracji Czechowem, świadome działanie w teatrze przedmiotów.

„Aktorstwo nie powinno być działaniem przynoszącym wyczerpujące napięcie, lecz sztuką uszczęśliwiającą i niosącą radość”⁵ – pisał Czechow. Mając w pamięci te słowa, postanowiłem już jako początkujący pedagog szukać kontekstów i analogii w technice Czechowa i przekuć je na praktykę lalkarską – zresztą sam Czechow dał nam przyzwolenie do korzystania z jego metody w takim stopniu, w jakim pozwala nam na to nasza indywidualna świadomość. Nie ma przymusu wykonywania wszystkich ćwiczeń dla osiągnięcia celu. Możemy modyfiko-

⁵ M.A. Czechow, *O technice aktora*, oprac. M. Sołek, Kraków 1995, s. 179.

wać elementy treningu, nie ograniczając się tylko do tego, co napisane. Możemy wykorzystywać metodę do własnych potrzeb i korzystać z tego, co rozumiemy i co nam jest potrzebne. „Nie analizuj bez potrzeby rezultatów swojej pracy nad metodą – zachęcał Czechow – lecz czyń wciąż nowe wysiłki. Kiedy pojawią się prawdziwe rezultaty, bezbłędnie rozpoznasz je i nie będziesz musiał przedwczesną interwencją rozsądku niszczyć stosunku do metody”⁶.

Zacząłem więc inspirować się Czechowem i Damulewiczem przy tworzeniu własnej metody pedagogicznej w przedmiocie „Gra aktora jawajką”.

Prowadzona przeze mnie metoda dydaktyczna realizowana jest przy tak zwanym klasycznym modelu współistnienia animatora i lalki. Mamy więc do czynienia z ukrytym za parawanem aktorem, który jest źródłem motorycznym i użycza głosu. Parawan określa poziom prowadzonej nad nim lalki, zaś jej pion uwarunkowany jest prawidłową postawą animatora. Punktem wyjścia do prawidłowego komponowania lalki w przestrzeni scenicznej i usytuowania się animatora wobec niej jest pozycja neutralna: lalkarz stoi w niewielkim rozkroku z twarzą zwróconą do parawanu; ręka, którą prowadzi korpus lalki, podniesiona jest nad głowę tak, by lalka była w pełni widoczna nad parawanem i lekko wysunięta do przodu (dzięki czemu animator może obserwować i kontrolować lalkę od tyłu); ręce lalki opuszczone i lekko rozchylone prowadzone są przez animatora za pomocą czempurytów⁷.

I tu dochodzimy do najważniejszego pytania: Co sprawia, że technika Czechowa jest pomocna właśnie w grze jawajką? Sądzę, że składa się na to kilka elementów. Po pierwsze, budowa jawajki oraz sposób jej prowadzenia. Jawajka jest człekokształtną formą i jako jedyna lalka klasyczna jest najbliższej związana z aktorem. Jej motoryka jest bliska moto-

⁶Tamże, s. 183.

⁷Czempuryty – wykonane z drewna, metalu lub tworzywa sztucznego i mocowane do dłoni lalki palczki, za pomocą których animator ma możliwość wprowadzania ich w ruch.

ryce ludzkiej. Drugą rzeczą jest możliwość wykorzystania gestu psychologicznego jako rzeczywistego gestu postaci scenicznej w teatrze lalek. A po trzecie, lalki te jako formy wywodzące się bezpośrednio z teatru azjatyckiego⁸ niosą w sobie pewien duchowy pierwiastek. Są traktowane jako element pewnego rodzaju rytualnego spotkania ze światem zmarłych. Ten rodzaj transcendencji w dużym stopniu koresponduje z ideą aktu tworzenia dzieła dokonywanego na poziomie duchowym, w którym aktor winien być osobą uduchowioną, jednocześnie uzbrojoną w technikę gry.

Siergiej Obrazcow, formułując swój sąd na temat aktorstwa w teatrze lalek, odpierał przypisywaną mu praktykę wykorzystania w pracy systemu Stanisławskiego. Pozwolę sobie zacytować jego wypowiedź zamieszczoną w książce Henryka Jurkowskiego *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*:

[...] jeśli formuła Stanisławskiego „ja w założonych okolicznościach” jako robocze przesłanie jest słuszna wobec aktora dramatycznego, to ta formuła wobec aktora teatru lalek winna brzmieć w trzeciej osobie „on w założonych okolicznościach”. [...] Co się zmieni w psychice aktora, jeśli zamiast słowa „ja” zastosujemy słowo „on”? Zmieni się bardzo wiele. Aktor staje się reżyserem roli. Widzi swojego bohatera. Rzeczywiście widzi. I nie tylko decyduje o fizycznym zachowaniu lalki, ale również obserwuje rezultaty tego działania⁹.

Obrazcow mówi tu o obiektywizmie aktorskim, który w pracy ze wszystkimi możliwymi formami teatru lalek (również z jawaiką) jest

⁸ Pierwowzorem jawaiki jest indonezyjski *wayang golek* – trójwymiarowa drewniana lalka prowadzona przez *dalanga*, czyli animatora.

⁹ Cyt. za H. Jurkowskiego, *Metamorfozy teatru lalek XX wieku*, Warszawa 2002, s. 39.

niezbędny do uzyskania pożądanych rezultatów. Jest drogowskazem do świadomej kreacji artystycznej, popartej twórczym natchnieniem.

Obiektywizm aktorski pomaga w uświadomieniu sobie sytuacji aktora wobec lalki i granej roli. Okazuje się, że ów obiektywizm nie jest jedynie wynikiem stanu duchowego, ale może być fizycznym zjawiskiem polegającym na odpowiadającym rzeczywistości stanie kreacji postaci scenicznej. Aktor działający w bliskim kontakcie z lalką (zwłaszcza jawką, którą porusza obiema rękami i transmituje jej swoją motorykę) w pełni kontroluje jej ruch, gest, sytuację, w której się znajduje. W odpowiednim czasie scenicznym i napięciu emocjonalnym jest w stanie zareagować na otaczającą go rzeczywistość teatralną. Dzięki temu aktor ma obiektywny obraz kreowanej postaci, widzi jej ciało i może (zwłaszcza w czasie prób) doznać przeżyć równych przeżyciom widzów.

Proces zachodzący w twórczej indywidualności aktora, polegający na syntezie świadomości, jego postrzeganiu samego siebie i świadomości granej roli, tj. postrzeganiu egzystencji i życia wewnętrznego postaci scenicznej, która objawia się w jego twórczej wyobraźni, skutkuje stworzeniem duszy, jak to określa Czechow, „nosicielki trzeciej świadomości”. Czym jest trzecia świadomość i twórcza indywidualność? Aby odpowiedzieć na to pytanie, Czechow posłużył się przykładem:

Jeżeli zaproponujemy dwóm jednakowo utalentowanym pejzazystom namalowanie tego samego widoku, z absolutnym warunkiem oddania go możliwie jak najdokładniej, to w rezultacie ich pracy twórczej otrzymamy dwa różne pejzaże. Stanie się tak dlatego, że każdy z nich przedstawi nam swój indywidualny odbiór pejzażu, czyli pejzaż wewnętrzny, a nie zewnętrzny. [...] Ten sam pejzaż posłuży im jako pretekst do przejawiania swej własnej indy-

widualności, przy czym obrazy ich będą świadczyły o różnorodności tych indywidualności¹⁰.

Analogiczną sytuację zaobserwować możemy w momencie, gdy dwie grupy studentów realizują ten sam materiał literacki, wykorzystując te same formy lalkowe. Z pozoru nic się nie zmienia. Opowiedziana jest ta sama historia, występują te same postaci sceniczne, w tych samych przestrzeniach i sytuacjach. A jednak indywidualności twórcze adeptów dają się poznać w sposobie interpretacji roli i wykorzystania formy.

Uświadomienie sobie różnicy między „ja” codziennym a „Ja” natchnionym (twórczym) prowadzi do poznania możliwości przeżycia twórczej indywidualności.

Twórcze „Ja” dominuje w chwilach artystycznych uniesień na scenie. Przejawia się ono jako duchowa siła, ale zupełnie inna niż ta codzienna. Codzienne „ja” związane jest z nami, naszymi przyzwyczajeniami, sposobem życia, sytuacją w rodzinie itd. „Ja” twórcze „przenika całą naszą istotę, promieniuje z nas do otoczenia, wypełniając sobą scenę i widownię. Wiąże nas z publicznością i przekazuje jej nasze twórcze idee i przeżycia”¹¹ – pisał Czechow. Świadomość wyższego „Ja” natomiast „wywołuje i gasi uczucie twórcze i pragnienia, porusza ciało, mówi twoim głosem. W chwilach natchnienia staje się twoją drugą świadomością obok zwykłej codziennej świadomości”¹².

Na czym polega rola pierwszej świadomości? Czechow nazywał ją zdrowym rozsądkiem niższego „ja”, a jej istotą jest to, że nie pozwala wyjść poza ramy roli czy spektaklu w wyniku twórczego natchnienia. Sam zdrowy rozsądek powoduje grę wyłącznie techniczną, dlatego obie

¹⁰M.A. Czechow, *O technice aktora*, dz. cyt., s. 119.

¹¹Tamże, s. 120.

¹²Tamże, s. 122.

świadomości, współgrające ze sobą i przenikające się nawzajem, tworzą trzecią świadomość, którą nazywam duszą postaci.

Czym jest zatem ciało? Lalka jest ciałem postaci. Jest ucieleśnieniem twórczych wizji postaci. Czechow pisał: „Wyobrażasz sobie zamiast swego ciała inne ciało. [...] Uczysz się chodzić, poruszać i mówić zgodnie z jego formami”¹³.

Aktor jest duszą ożywiającą ciało – lalkę. Zanim jednak tchnie w nią życie, czeka go intensywny trening, który prowadzi do jednego celu. Jest nim, jak mówił Siergiej Obrazcow, „cud ożywienia lalki”, czyli wywołanie u widza wrażenia życia martwej z pozorów formy. Cud ożywienia, o którym już była mowa przy okazji zadań z przedmiotem, traktuję jako dzieło sztuki. Uświadomienie sobie i próba ukazania w ruchu, geście, słowie, przeżyciu duchowym na scenie, sformułowanych przez Czechowa cech charakterystycznych dla dzieła sztuki (lekkość, forma, jednolitość, piękno) jest moim zdaniem drogą ku cudownemu ożywieniu.

Lalka teatralna – jawajka – dysponuje niezwyklejmi predyspozycjami. Dzięki swojej budowie może uzyskać wrażenie życia psychologicznego postaci. Asynchroniczne działanie głowy i ramion dają taką możliwość. Należy jednak pamiętać o tym, że użycie lalki teatralnej nie jest stosowane wyłącznie jako zamiennik aktora żywopłanowego. Lalka teatralna jest twórczą wizją postaci. Traktowana jest jako instrument do gry. Tak samo jak ciało aktora dramatycznego jest jego instrumentem. Zatem wykorzystanie lalki nie powinno służyć celom naśladowczym.

Etap pracy, który wydaje się jednym z najbardziej interesujących i absorbujących, jest związany z „tworzeniem obrazów”. Michaił Czechow niejako dedykuje go artystom lalkarzom. Chodzi o przedstawianie postaci scenicznej w różnych szczegółowych konfiguracjach emocjonalnych i kompozycyjnych na scenie.

¹³Tamże, s. 95.

Proces budowania obrazów wyrażających sytuację sceniczną (jej atmosferę, stan, w którym znajdują się postaci), opartych na niewielkich fragmentach tekstu (czasem nawet na jednym słowie), a następnie połączenie tych obrazów, pozwala na zbudowanie całej sceny czy też etiudy - i nie ma to nic wspólnego z przypadkowym i sztucznym budowaniem sytuacji scenicznych. W rzeczywistości rysuje się szczegółowa partytura działań emocjonalnych i motorycznych. Użyte przez aktora słowo może wpływać na wyprowadzenie gestu, może się z gestem nakładać i może z niego wynikać. Rytm poszczególnych sekwencji etiudy porządkuje działanie postaci na scenie, a wykorzystanie pauzy, czyli zatrzymanie ruchu i słowa, pogłębia wrażenie życia psychicznego postaci sceniczej.

Kiedy obraz jest swobodnie wykonywany, zaczynamy dołączać kolejne „zabarwienia” oraz pojedyncze słowa lub fragmenty tekstu. Po stworzeniu jednego obrazu zaczynamy budować kolejne. I tak z połączenia wszystkich obrazów, zawierających temat, atmosferę, emocje, otrzymujemy partyturę zdarzeń, które tworzą małą formę sceniczną.

Dzięki takiej strukturze prowadzenia prób powstające sytuacje nie są tylko wymyślonymi, sztucznie budowanymi na potrzeby etiudy, lecz w pełni wynikają z tematów, uczuć i emocji pojawiających się postaci sceniczych. Z drugiej strony następuje skrupulatne opanowywanie techniki prowadzenia jawajki, absolutnie detaliczny rozbiór sytuacyjno-emocjonalny. W ten sposób każdy student nabiera pełnej świadomości wykonywanego działania scenicznego. Prowadzący zaś ma kontrolę nad pobudzaniem emocji i przelewaniem ich w formę lalki.

Budowanie obrazu scenicznego z wykorzystaniem jawajki jest skomplikowanym zabiegiem, ponieważ aktor prowadzi obie ręce lalki w swojej lewej ręce (jeżeli jest praworęczny) lub w swojej prawej ręce (jeżeli jest leworęczny). Taki układ rąk wymaga treningu technicznego. Bywają sytuacje, w których aktorzy pomagają sobie nawzajem, prowadząc ręce lalki partnera. Taką formę prowadzenia jawajki wyko-

rzystywali m.in. aktorzy Siergieja Obrazcowa, gdzie jedną lalkę prowadziło dwóch lub nawet trzech aktorów. Oczywiście trudno jest tu mówić o geście psychologicznym. Raczej o perfekcyjnej choreografii, której efektem było realistyczne ożywienie lalki. Wydaje się nieprawdopodobne, aby dwóch lub trzech aktorów w tym samym momencie miało tak samo silne pragnienie wykonania gestu. Bo przecież gesty mówią o pragnieniach.

Budowanie gestu w pracy z jawajką jest sprawą indywidualną. Na bazie ogólnych gestów np. otwarcia i zamknięcia, aktor buduje swoje indywidualne gesty, odpowiadające charakterowi kreowanej postaci. Ale gest to nie tylko sprawa wyprowadzenia rąk. Gestem w teatrze lalek jest znalezienie się postaci w odpowiednim miejscu na scenie i odpowiednia kompozycja całej lalki. A gestem w teatrze jawałek jest nawet odpowiednia kompozycja ciała i ruch głowy.

W chwili gdy piszę te słowa, trwa na naszym wydziale proces przewodu doktorskiego Mateusza Smaczego. Jego dysertacja traktuje o wpływie motoryczności aktorskiej na motoryczność lalki. W jednym z rozdziałów Smaczny odwołuje się do czechowowskiego gestu psychologicznego. Nie skupia się na jednej technice lalkarskiej, ale jak sądzę, proponuje tego rodzaju postrzeganie pracy w celu uruchomienia uczuć i emocji wszystkim lalkarzom. Pisze:

Rzeczywiście można zauważyć, że lalki często posługują się szerokim, dość ogólnym gestem, który skojarzyć się może z gestami psychologicznymi Czechowa. Postaci lalkowe są często wykorzystywane jako archetypy ludzkich postaw, osobowości. Same w sobie są przecież „archetypami gestów”, jak mawiał Czechow. [...] Sądzę, że aktor, wykonując gesty psychologiczne lalką, może doświadczać podobnych uczuć, których doznawałby wykonując je za pomocą swojego własnego ciała lub własnej wyobraźni. Lalkowe gesty, siłą rzeczy różne w swoim wyrazie od naszych gestów

osobistych, stają się podobne do tych, które Czechow nazywał „fantastycznymi gestami psychologicznymi”¹⁴.

Zauważa również to, co było jedynie moim przypuszczeniem, a co urzeczywistniało się podczas prób teatralnych, że „fizyczne praktykowanie gestów psychologicznych ma co prawda uruchamiać uczucia tylko na etapie prób, jednak w teatrze lalek przydać się może także praktyczne wykorzystanie ich na scenie”¹⁵. Trzeba zatem uznać, że gest psychologiczny, który dla aktora dramatycznego może być lub jest wykorzystywany tylko w celu wywołania emocji i uczuć, dla aktora lalkarza może być i często jest właściwym środkiem wyrazu. Lalkarz może użyć – jak pisze Smaczny – „lalkowego gestu psychologicznego” zarówno jako ćwiczenia, jak również jako środka wyrazu postaci scenicznej.

Ciekawe, co powiedziałby Michaił Czechow, gdyby dożył naszych czasów i przekonał się jak wszechstronna jest stworzona przez niego technika? Sądzę, że jako człowiek teatru byłby mile zaskoczony, widząc wykorzystanie swojej metody, adresowanej przecież do aktorów dramatycznych, w pracy twórczej sięgającej po formę jako podmiot wypowiedzi scenicznej. A także jak jego refleksje dotyczące wyobraźni, atmosfery, zabarwienia, gestu psychologicznego stają się w niektórych przypadkach podstawą kształcenia lalkarzy.

¹⁴ M. Smaczny, *Świadomość ciała aktora-lalkarza. Próba analizy motoryczności aktorskiej oraz jej przełożenia na motoryczność lalki, w oparciu o rolę Gustawa w spektaklu „Śluby panieńskie” w reżyserii Artura Dwulita*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. S. Janowicz-Dobrowolskiej, Białystok 2019, s. 111 (maszynopis).

¹⁵ Tamże, s. 111.

Bibliografia:

- Czechow Michaił A., *O technice aktora*, oprac. M. Sołek, Akasha, Kraków 1995.
- Damulewicz Piotr, *Ewolucje programu w nauczaniu gry aktora przedmiotem na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku - geneza, przemiany, stan obecny*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, Białystok 1999 (maszynopis).
- Jurkowski Henryk, *Metamorfozy teatru lalek XX wieku*, Errata, Warszawa 2002.
- Smaczny Mateusz, *Świadomość ciała aktora-lalkarza. Próba analizy motoryczności aktorskiej oraz jej przełożenia na motoryczność lalki, w oparciu o rolę Gustawa w spektaklu „Śluby panieńskie” w reżyserii Artura Dwulita*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Sylwii Janowicz-Dobrowolskiej, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, filia w Białymstoku, Wydział Sztuki Lalkarskiej, Białystok 2019 (maszynopis).

IRINA LAPPO

TEORIA MICHAIŁA CZECHOWA

w praktyce teatru lalkowego
Igora Kazakowa

System teatralny stworzony przez Michaiła Czechowa opiera się na uniwersalnych regułach i pojęciach sztuki, dzięki czemu jest otwarty na rozwój i interpretacje. Niezwykle twórcze zastosowanie myśli Czechowa można znaleźć na gruncie teatru lalkowego, który „stwarza możliwość wykorzystania przestrzeni między lalką i aktorem, wykorzystania ich wzajemnych stosunków, co jest najprostszą drogą do przywoływania na scenę metafor”¹. W swojej karierze zawodowej Michaił Czechow nie zajmował się teatrem lalkowym, jednak w domowym zaciszu uprawiał swoisty teatrzyk, animując pluszowe zabawki (zachowało się nawet zdjęcie Czechowa bawiącego się z „niedźwiedziami”).

Michaił Aleksandrowicz lubił bawić się zabawkami. Były to pluszowe zwierzęta różnej wielkości. Od malutkich do dość pokaźnych. Zrobione były z pluszu różnego rodzaju - były wśród nich zarówno bardzo gładkie, jak i całkowicie kudłate. Głównie niedźwie-

¹ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 2: *Od Modernizmu do współczesności*, Lublin 2014, s. 604.

dzie i psy. Jednak wszystkie razem nazywano „niedźwiedziami”. Przechowywano je w jadalni, na uboczu, na małym stoliku. Tam, na okrągłych tacach siedziały rodzinami: tata, mama i ich dzieci, a dookoła inni krewni. W te zwierzęta Michaił Aleksandrowicz jakby się wcielał. Nie było w tym żadnego mistycyzmu, czysta gra. W ten sposób nigdy nie mówił w pierwszej osobie: „Podoba mi się, nie podoba, chcę, nie chcę...”. Mówił: „Podoba im się, nie podoba, chcą, nie chcą...”. Na przykład gdy dostawał scenariusz, najpierw go przeglądał, a następnie kładł zwierzętom. Potem powiadał: „Mówią, że scenariusz jest zły, nie trzeba się zgadzać”. Albo gdy dostawał czek gotówkowy, kładł go zwierzętom i mówił do żony: „Nie chcą go teraz spieniężać”. I czek tak sobie leżał, dopóki niedźwiedzie nie pozwoliły².

Niewiele z tych zabaw z pluszakami wynika dla praktyki teatru lalkowego (poza unaocznieniem dziecięcej potrzeby delegowania pewnych trudnych decyzji komuś innemu), ale jeśli Grotowski powiedział o sobie: „zacząłem moją drogę tam, gdzie Stanisławski ją skończył”³; to twórcy teatru lalkowego z pewnością mogą odnosić się podobnie do technik opracowanych przez Czechowa dla aktorów żywego planu. Metody te bowiem znakomicie nadają się dla twórców teatru ożywionej formy.

Stosowana w teatrze lalkowym metoda imitacji obrazu pozwala na wykorzystywanie Czechowowskich technik aktorskich związanych z maską, gestem psychologicznym, partyturą atmosfer oraz zespoleniem tragicznego z komicznym. Referując w listach do swojego ucznia

² Л. Яковлева, *Былое*, „Петербургский театральный журнал” 1995, nr 7, [online], <http://ptj.spb.ru/archive/7/in-opposite-perspective-7-2-7-archive/byloe/> [dostęp: 12 X 2019]. Wszędzie, gdzie nie zaznaczono inaczej, cytaty z języka rosyjskiego w przekładzie autorki artykułu.

³ J. Grotowski, *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego*, „Notatnik Teatralny” 1992, nr 4, s. 21.

i przyjaciela Wiktora Gromowa⁴ książkę Rudolfa Steinera *Eurythmie als sichtbare Sprache*⁵ (1924), która składa się z wykładów filozofa na temat sztuki mówienia i deklamacji (*Sprachgestaltung*) Michaił Czechow zwrócił uwagę na następstwo i współzależność gestu i słowa oraz specjalny status zespolenia tych dwóch środków w teatrze. Pisał:

W gestach żyje człowiek. Gest znika w języku. Gdy wypowiada się słowo - człowiek znów pojawia się w słowie. W tym zaś co człowiek mówi - odnajdujemy całego człowieka. Lecz mowę trzeba umieć tworzyć (*gestalten*). Mówiąc krótko: w mowie zmartwychwstaje człowiek, który zniknął w gestach. Lecz rzeczą charakterystyczną i atrakcyjną w sztuce teatru jest to, że na scenie aktor (czyli człowiek) niezupełnie znika w gestach i niezupełnie zmartwychwstaje w słowie. Daje to możliwość widzowi uzupełnić za pomocą fantazji to, co nie-w-pełni-zmartwychwstało (*не-до-воскресло*) w słowie⁶.

W teatrze dramatycznym gest psychologiczny jest chwytem pomocniczym, przygotowawczym, służebnym, jest drogą dojścia do roli, kluczykiem, dzięki któremu otwierają się drzwi do przekonującej, bogatej w podteksty i sensy kreacji aktorskiej. Czechow wyraźnie zastrzegając, że gest psychologiczny - zewnętrzny znak określonego stanu emocjo-

⁴ Wiktor Gromow wrócił z emigracji do Rosji Sowieckiej w 1934 roku i po rekomendacji Czechowa został przyjęty do teatru Meyerholda. Po jego likwidacji przez wiele lat pracował jako główny reżyser w Centralnym Teatrze Lalek prowadzonym przez Siergieja Obrazcowa w Moskwie. Jest autorem niezwykle cennej monografii poświęconej Czechowowi. Zob. В. Громов, *Михаил Чехов*, Москва 1970.

⁵ Wydanie polskie zob. R. Steiner, *Eurytmia jako mowa widoma*, Warszawa 1936 (red.).

⁶ *Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма к В.А. Громову*, вступ. текст В.В. Иванова [w:] *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века*, Вып. 2, Ред.-сост. В.В. Иванов, Москва 2000, s. 98.

nalnego⁷ - to narzędzie, które należy wykorzystywać na próbach, ale nie podczas spektaklu. Zakaz ten jednak nie rozpowszechnia się na teatr lalkowy, ponieważ archetypowy z założenia gest psychologiczny spotyka się z lalką - rzeczą w istocie swej archetypową⁸. W teatrze lalek gest rozumiany jako konfrontacja z przestrzenią zatacza koło - obumiera w słowie, zmartwychwstaje w lalce, która - mimo że jest martwa - jednak się rusza, choć przemawia za nią zawsze ktoś inny. Aktor człowiek przekazuje gest, który „znika” w jego ludzkim ciele na rzecz słowa, zaś lalka za pomocą tego wypełnionego energią i emocją gestu „zmartwychwstaje” (w terminologii Czechowa) jako postać.

Na przykładzie dwóch spektakli dla dorosłych⁹ białoruskiego reżysera Igora Kazakowa¹⁰ - *Hamleta* Szekspira (2013)¹¹ i *Na dnie* Gorkiego (2016)¹² - spróbuję pokazać jak gest psychologiczny w teatrze lalek, wypierając klasyczną animację, pozwala tworzyć groteskowe obrazy poprzez wizualno-plastyczne chwytły, a estetyka brzydoty wspomaga na przez skomplikowaną partyturę atmosfer determinuje interpretacje i staje się dominantą semantyczną spektaklu. Takie podejście otwiera dwa obszary badań: technikę przeniesienia gestu psychologicznego, energii aktorskiej na lalkę z jednej strony oraz filozofię aktorstwa z dru-

⁷ Tamże, s. 96-97.

⁸ Zob. J. Łotman, *Lalka w systemie kultur*, przeł. P. Ustrzykowski, „Teksty” 1978, nr 6, s. 46-53.

⁹ Lalkowy teatr dla dorosłych jest rozpowszechnionym zjawiskiem na Białorusi, właśnie w tej konwencji powstały najlepsze spektakle najważniejszych białoruskich reżyserów „lalkowych”: Aleksieja Lelawskiego, Aleksandra Januszkiewicza, Igora Kazakowa, Eugeniusza Korniaga (chyba nie bez znaczenia jest tu fakt, że trójka ostatnich to uczniowie Lelawskiego).

¹⁰ Absolwent Państwowej Białoruskiej Akademii Sztuki (2006, specjalność: reżyser teatru lalek). Już w trakcie studiów reżyserował spektakle na podstawie tekstów Gorkiego, Maeterlincka, Ostrowskiego i Janki Kupały. Po studiach objął stanowisko głównego reżysera w Mohylewskim Obwodowym Teatrze Lalek, od 2009 roku był jego dyrektorem artystycznym, w 2019 roku odszedł z teatru.

¹¹ Mohylewski Obwodowy Teatr Lalek, Białoruś. Scenografia i kostiumy: Aleksandr Wachramiejew. Muzyka: Jegor Zabelow. Premiera: 24.03.2013.

¹² Mohylewski Obwodowy Teatr Lalek, Białoruś. Scenografia i kostiumy: Tatiana Niersisian. Muzyka: Aleksandr Litwinowski. Premiera: 07.07.2016.

giej (Czechow tym obszarom poświęcił dwie książki *O technice aktora*¹³ oraz *Droga aktora*¹⁴).

Igor Kazakow nie uznaje żadnych granic gatunkowych – wszystkie środki wyrazu są dopuszczalne. Jego język obrazów łączy elementy teatru lalkowego, plastycznego i dramatycznego. Reżyser umiejętnie wykorzystuje nowoczesne technologie, różnorodne środki sceniczne, żywy plan, światło, pracuje z różnego rodzaju lalkami, maskami. Bogactwo tych teatralnych środków pozwala tworzyć spektakle, które wyróżniają własny wyrazisty styl i wspólna rozpoznawalna estetyka.

Co istotne, w analizowanych spektaklach relacje między animatorem a lalką układają się inaczej niż w klasycznym teatrze lalek (stosowane są także różne rodzaje lalek i odmienne rozwiązania techniczne). Każdy z tych spektakli operuje własnym językiem, wspólnym mianownikiem pozostaje jednak groteskowy obraz rzeczywistości, zespolenie tragicznego i komicznego oraz Czechowowski warsztat aktorski.

Gatunkowe określenie Szekspirowskiego *Hamleta* w wersji Igora Kazakowa opiera się na grze słów „farsa” i „farsz”. Powstała w ten sposób „tragifarsza” łączy w sobie tragizm, farsę i krwawą przepuszczoną przez maszynkę do mięsa masę, która kiedyś była żywą istotą albo arcydziełem literatury światowej, albo szlachetną konwencją teatralną. Obraz przemielonego mięsa jest metaforą pojemną, mocną, krwawą, lecz też kuchenną, oswojoną, zdegradowaną¹⁵. Tragizm zostaje unicestwiony przez śmiech. Tragizm zostaje wzmocniony przez śmiech. Kwintesencją teatru Kazakowa – podobnie jak teatru Michaiła Czechowa, na które-

¹³ Zob. M.A. Czechow, *O technice aktora*, oprac. M. Sołek, Kraków 2008.

¹⁴ Zob. M. Czechow, *Droga aktora*, tłum. K. Borowski, maszynopis przechowywany w Bibliotece Głównej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, sygn.: A.1912, M.1718 i M.32524..

¹⁵ Białoruska krytyka ubolewając nad brakiem motywacji psychologicznej, narzeka, że zamiast Stanisławskiego dostaje w spektaklach Kazakowa tragifarsz: „Celem tragedii jest katharsis, celem farszu – kotlet”. Г. Алисейчик, *Трагедия в стиле дель арте*, Gromykotheatre.org [online], 05 IX 2017, <https://gromykotheatre.org/author/gromykotheatre/> [dostęp: 05 X 2019].

go ogromny wpływ wywarła filozofia Schopenhauera – jest zespolenie tragizmu z komizmem oraz ukształtowanie tych kategorii estetycznych jako pewnej dynamicznej jedności, której podstawa leży w pesymistycznym oglądzie świata przez pryzmat komizmu. W jednym z wywiadów Kazakow zwraca uwagę na wspólne fizjologiczne podłoże obu zjawisk:

Śmiech, jest zjawiskiem zupełnie niesamowitym. [...] Im bardziej poważny jest materiał, tym śmieszniejszy powinien być. Śmiech i łzy są bardzo podobne w swojej istocie. Nieprzypadkowo człowiek zaczyna płakać, gdy bardzo się go rozśmieszysz. Fizjologia jest ta sama. I śmiech, i łzy przemawiają. Śmiech to jest coś wielkiego, co dane jest człowiekowi. [...] Jak można o tragedii człowieka mówić w sposób bezgranicznie tragiczny?¹⁶

Wydobycie z dobrze znanych klasycznych tekstów tego nieoczywistego pokrewieństwa tragicznego i komicznego jest w duchu Czechowskie. Ideą tą prześiąknięte były role wielkiego rosyjskiego aktora, a jak czytamy w publikowanych w czasopiśmie „Сороконожка” *Отдельные мысли* [Myślach odrębnych] Czechow zauważa, że „przerażające graniczy ze śmiesznym” i rozwijając to spostrzeżenie, twierdzi:

Gdyby istniała istota, która mogłaby się pochwalić w pełni obiektywnym punktem widzenia, to takie klęski żywiołowe, jak trzęsienie ziemi, epidemie i in., oraz takie zjawiska, jak namiętność, ślepotą – prawdopodobnie wydałyby się jej śmieszne¹⁷.

¹⁶ I. Kazakow, *A Dreamer's Journey. Interview*, Laforesta.co [online], <http://www.laforesta.co/igor-Kazakow> [dostęp: 22 VIII 2019].

¹⁷ М. Чехов. *Отдельные мысли. Из журнала «Сороконожка»*, публ. Е. Белодуброского, „Петербургский театралный журнал” 1995, nr 7 [online], <http://ptj.spb.ru/archive/7/in-emptyrean-7/mixail-chexov-otdelnye-mysli/> [dostęp: 22 VIII 2019].

Groteskowe odczytanie Szekspirowskiego arcydramatu obnaża komiczność tragicznych dążeń i poszukiwań. Kazakow mocno osadza *Hamleta* w cielesności, wizualizując na poziomie fizyczności aktora psychiczne dążenia postaci. Kreuje świat przedstawiony za pomocą aktorów pracujących w żywym planie, lecz uprzedmiotowionych i wykorzystujących własne ciało jako rekwizyt teatru lalkowego, ożywiony przedmiot.

Ten świat wypełniony jest atmosferą karnawału: dół zastąpił górę na poziomie gatunkowym; farsa zamiast tragedii - ideologicznym; farsz zamiast mięsa - aktorskim; tyłek zamiast twarzy - wizualnym. Farsowy żywioł cielesnego dołu to dominujący obraz w spektaklu. Zwłaszcza gdy aktorzy dzięki kostiumom stają się „lalkami”. Na przykład w scenie ogłoszenia zaręczyn Klaudiusz i Gertruda pojawiają się w strojach, które wyglądają jak tłuste nagie ciała ze wszystkimi szczegółami anatomicznymi, przedstawionymi zresztą w sposób zarówno czytelny, jak i umowny. Klaudiusz ubrany jest jedynie w malutkie stringi, z których co rusz wypada przyrodzenie, zaś szmaciane płaskie trójkąty przedstawiają opadłe i brzydko trzęsące się piersi Gertrudy. Król wychodzi na scenę w pantoflach na wysokim obcasie i defiluje po niej krokiem modelki z wybiegu. Ma na sobie jedynie stringi, które zresztą demonstracyjnie zrywa gestem striptizera (opadające szmaciane genitalia przyszyte do trykotu - zadziwiająco skromne w stosunku do tuszy króla - wywołują salwy śmiechu na widowni).

W tekście Szekspira nie zostało zmienione ani jedno słowo, lecz karnawałowy obraz uzupełniony przez gest definiuje Klaudiusza bez możliwości odwołania. Wydawałoby się, że trudno o większą kompromitację postaci, lecz na tym polu skuteczniej konkurować z królem będzie Poloniusz grany przez tego samego aktora - Nikołaja Steszycy, który dla Kazakowa z pewnością jest takim samym aktorem-laboratorium, jakim był Cieślak dla Grotowskiego. Gdy król odwraca się do publiczności tyłem i się pochyla, pojawia się Poloniusz, swoiste *alter ego* Klaudiu-

sza. Na pośladkach aktora bowiem mieści się maska z ogromną twarzą. Położenie maski jest trudną do obalenia charakterystyką postaci. Od tego momentu wszystko, co powie Poloniusz, będzie przecież pochodziło z...

Aktorzy podejmują perfidną grę z kulturą masową: to nie tylko przejście po podium i gest Klaudiusza, to przede wszystkim sama postać Hamleta – trzydziestoletniego chłopczyka, który nie potrafił? nie chciał? nie musiał? dorosnąć. Aktor, który go gra – niewysoki, nieprzystöjny, z niewielką nadwagą¹⁸ – ubrany jest w kostium Supermana: obcisły szary trykot z pomarańczowymi majtkami i kapturkiem zastępującym pelerynę oraz z literą H na piersi. H to niewątpliwie Hamlet, ale też z angielskiego *hero* (bohater). Taki kostium od razu unicestwia wszelki patos, a infantylnego, niedojrzałego Hamleta pozbawia wszelkich wątpliwości. Gdy duch ojca prosi go o pomstę, bohaterski królewicz nie zastanawiając się, wyrzuca rękę z zaciśniętą pięścią do góry w charakterystycznym geście Supermana i zaczyna działać, świetnie się przy tym bawiąc. Z przyjemnością uprzykrza życie Królowi i matce, jeździ po scenie na deskorolce, z powagą sześciolatka bawi się w superbohatera. Wspomniany gest Supermana jest kwintesencją jego charakteru: to bohater śpieszący, by zbawić świat. Jego infantylność to bunt i sposób walki z pokoleniem rodziców, z dorosłością, z brzydotą tłustych brzydkich ciał.

W finale nie ma pojedynku, zatrutych szpad i otrutego wina. Hamlet chwytą za piłę łańcuchową i tnie wszystko na drobne kawałki. Idealista, który wyobraził się sobie Supermanem, uwalnia świat od zła, zbrod-

¹⁸ Czechow pracując nad *Hamletem*, realizował swoje dawne marzenie – badał możliwości interpretacji tekstu poprzez ruch. Jednak nie miał wykonawcy tytułowej roli, więc postanowił sam zagrać postać. Nikt nie wierzył, że może tego dokonać, tak bardzo nie mieściła się w „jego emploi”: nie sprzyjały temu ani warunki fizyczne, ani dotychczasowy dorobek sceniczny. Por. Т.И. Бачелис, *Образ Гамлета в искусстве XX века* [w:] *Современное западное искусство. XX век: Проблемы комплексного изучения*, ред. Б. Зингерман, Москва 1988, s. 112-143.

ni i brzydoty. Książę duński, który za pomocą mechanicznej piły gotów jest rozczłonkować cały Elsynor, jest jakby żywcem przeniesiony z thrillerów klasy C, ale właśnie dzięki temu zabiegowi wyraźniejsze – na tym spłaszczonym, uprzedmiotowionym tle – są liryczne przebiegi i tragiczne wibracje. I okazuje się, że ta celowo prymitywna forma wybrana przez teatr nie umniejsza filozoficznej głębi tekstu Szekspira. Subtelne znaczenia wybrzmiewają w teatrze ożywionej formy, odzyskują moc i rezonują z nowoczesną świadomością.

Kazakow czyta dramat dosłownie i wprost przenosi na scenę Szekspirowskie metafory, jak chociażby wypowiedź Hamleta: „Dla mnie Dania jest więzieniem”¹⁹ – postaci ubiera w szare więzienne stroje, każe im pchać wózki jak na budowie Biełomorkanału i pracować łopatami. W rozmowie z Rozenkrancem i Gildensternem Hamlet „robi z nich jaja” też dosłownie – chwyta między nogi, zmuszając do wyjawienia prawdy. Sami zaś Rozenkranc i Gildenstern, wciśnięci w kostiumy ze sterzącymi z rękawów i nogawek olbrzymimi rękami i nogami, w spektaklu powieszni są na wieszakach. Nie są w stanie poruszać się samodzielnie, są jak ludzkie marionetki – manipulowani, bezwolni i bezradni, ale nieświadomi własnego ubezwłasnowolnienia. Wieszak daje jedynie możliwość poruszania nogami i rękami, daje zatem pozory wolności.

Igor Kazakow nie robi teatru lalkowego, lecz teatr z lalkami, w którym na postać – rozumianą właśnie jako teatralny obraz – składają się aktor i kilka lalek²⁰. I to właśnie lalki dopowiadają sensy oraz szczególne psychologiczne, przez co istotne stają się też te relacje, które zachodzą

¹⁹ Akt II, scena II.

²⁰ Lalki w teatrze Kazakowa najczęściej nie są animowane, w pewnym sensie pełnią funkcję rekwizytu, uczestniczą w akcji formalnie, aktorów zastępują jedynie wtedy, gdy zgodnie z reżyserską partyturą mają „coś do powiedzenia”. Na przykład w scenie teatru w teatrze reżyser wprowadza postaci z tradycyjnego angielskiego teatru lalek, pacyнки Puncta i Judy, które nad czarnym parawanem odgrywają brata i żonę króla. Gonzago zaś przedstawia olbrzymia maska unosząca się ponad nimi.

dzą między aktorem a lalką-repliką²¹. Sposób animacji oraz wybór formy lalkowej zależą od tego, jaka atmosfera panuje w konkretnej scenie. Na przykład para królewska reprezentowana jest przez dość duże (prawie ludzkiego wzrostu), prymitywne i schematyczne szmaciane lalki-pałuby, podobne do manekinów treningowych. Aktorzy często wyładowują na nich swoje emocje – biją je, rzucają, ciągną po podłodze i kręcą w powietrzu. Wyraźnie nie lubią tych lalek, tak jak nie lubią ich postaci prezentowane przez aktorów. Dobrym przykładem jest też rozmowa Hamleta z matką: pełen gniewu, wytykając jej zbrodnicze małżeństwo, w furii wyrzywa z rąk Gertrudy aktorki Gertrudę lalkę, kręci nią nad głową i ciska na widownię. Gest psychologiczny – jedno z kluczowych pojęć w teatralnej filozofii Czechowa – znajduje tu zatem szczególne zastosowanie.

W technice Czechowa gest psychologiczny jest punktem wyjścia dla aktora w pracy nad rolą, w lalkowym teatrze Kazakowa zostaje przywołany na scenę i wzmocniony poprzez wyrazistość lalki. Matkę aktorkę Hamlet dosłownie „odrzuca”, podczas gdy z własną lalką (repliką aktora) obchodzi się pieczołowicie, bawi się nią jak dziecko ukochaną zabawką, tuli, trzyma na kolanach, układa do snu. Jest to ta ukochana, zniszczona i zazwyczaj brzydka zabawka, której dziecko nie wypuszcza z rąk. Gest tulenia do siebie lalki od razu uruchamia skojarzenia z dzieckiem, Hamlet z Hamletem lalką na rękach staje się niekochanym, samotnym (ale też samolubnym) młodym dziedzicem. Także przejście przez scenę z własnym sobowtorem, którego zgarbiony Hamlet ciągnie po podłodze za nogę, jak Krzyś Kubusia Puchatka, jest gestem psychologicznym, odsyła bowiem do obrazu smutnego dziecka.

W finale *Hamleta* świat brzydkich lalek upada, po rzezi na scenie panuje pustka i cisza. Podobny finał – oczyszczona z mieszkańców nocle-

²¹ Oprócz kukiełek, marionetek, manekinów, masek i lalek-sobowtórów szeroko stosowana jest też technika teatru plastycznego, np. na początku spektaklu mieszkańcy Elsynoru przedstawieni są jak ożywione łopaty-krzyże.

gownia - wieńczy *Na dnie*. Na scenę wchodzi ludzie w ochronnych kombinezonach i ze specjalnych urządzeń puszczałą dezynfekujący dym. Przesłanie jest jak z finału filmu *Dogville* Larsa von Triera: „Miało spalić, mieszkańców rozstrzelać”. Ludzkość trzeba uznać za projekt pomyłkowy i szkodliwy. Teoretycznie można zacząć na nowo, ale po dezynfekcji, bo przecież wszyscy obecni tu i teraz są skażeni. Przyjdą więc sanitariusze i oczyszczą pomieszczenie, dokonają sterylizacji. Piękni ludzie w białych kitlach zrobią porządek, wyrzucą brzydkie lalki.

W spektaklu *Na dnie*, według brzmiącej niespodziewanie aktualnie sztuki Maksima Gorkiego, bezdomne postaci zamieszkują noclegownię, która pokazana jest jako miejsce, gdzie egzystują strzępy ludzi, społeczne wyrzutki. Kazakow definiuje swoje dzieło jako „dramat egzystencjalny w dwóch aktach rozpacz”²². Scena przedstawia pochyloną ku widowni platformę z licznymi otworami. Postaci wychodzą przez te otwory jakby z suterenu, z piwnicy. Cechuje je niesłychana brzydota: małe główki, z garstką włosów i wielkimi wyłupiastymi oczami; okropne szarosine twarze, wykrzywione w uśmiech, a może w grymas bólu; zdeformowane, przygarbione ciała - jakby zeszedli z obrazów Goi. Aktorzy noszą na sobie podobne do manekinów lalki, które całościowo „pochłaniają” swoich animatorów. Konstrukcja wszystkich form jest podobna: jedną ręką aktorzy prowadzą - nieco mniejszą niż naturalna - głowę na długiej wyrazistej szyi, drugą animują jedną z rąk postaci²³. Wszystkie postaci są do siebie podobne, wszystkie są odmianami jednej skrzywdzonej istoty - „człowieka upodłonego”. Aktorzy pokazują swoich bohaterów z całym naturalizmem brzydoty, ale dzięki temu wydobywają też ich popękane, poharatane, pokraczne wewnętrzne życie. Różni je

²² To autorska definicja gatunkowa zamieszczana w programie teatralnym, w zapowiedziach prasowych oraz w opisie spektaklu na stronie teatru. Zob. <http://www.teatrkukul.by>.

²³ Drugą rękę, bezwładnie zwisającą wzdłuż ciała lalki, aktorzy umiejętnie wprawiają w ruch wahadłowy, dzięki czemu całościowy ruch postaci wygląda bardzo naturalnie, zwłaszcza wobec faktu, że od pasa w dół postaci mają prawdziwe ciało aktora - jego nogi.

jednak dokładny, wystudiowany, powtarzający się i charakterystyczny gest – u każdego własny.

Jako motto do rozdziału o geście psychologicznym Czechow zamieścił cytata z Leonardo da Vinci: „Dusza potrzebuje ciała dlatego, / że bez niego / nie może ona działać, ani czuć”²⁴. W spektaklu *Na dnie* ten dychotomiczny podział został przedstawiony jako symbioza aktora z nałożoną na niego lalką. Aktor-dusza dąży do uwolnienia się od formy-ciała, lecz z utratą brzydkiej osłony „nie może ani działać, ani czuć”. Reżyser niezwykle ciekawie prowadzi więc „dialektykę” gry ujawniając obecność lalkarzy. Aktorzy użyczając formom swojej cielesności, wychodzą poza klasyczną rolę animatorów i na nowo kształtują napięcie między ożywionym i nieożywionym. Forma zorganizowana jest wokół „żywego” człowieka w sposób zarówno widoczny, jak też sekretny (właściwie nie zwracamy uwagi na aktora poza scenami „ujawnienia”). Stopień widzialności animatora wchodzi w definicję jej statusu. Gdy za plastyczną formą tkwi ukryty niewidzialny lalkarz, udzielający jej własnego ciała, pojawia się właśnie pokusa uwolnienia. Jedną z postaci – były Aktor, który stoczył się na dno przez alkohol – na chwilę „wraca do zawodu”, przypomina sobie ulubiony wiersz i zaczyna go recytować, jednocześnie zrzucając z siebie potworne przebranie. Wówczas na chwilę prostuje się, staje się czysty, niewinny i piękny, ale tak bezbronny, że z przerażeniem garbi się i wraca do zrzuconego kostiumu, przybierając poprzedni wygląd. W innej scenie, gdy Piepieł wyznaje Nataszy miłość, animatorzy zrzucają z siebie formy i pozostają w samej bieliźnie – podobnie jak wcześniej Aktor – czyści i piękni. Z otworów w podłodze, skąd wcześniej jak robaki wyłazili inni mieszkańcy noclegowni, wybucha kwitnący sad. Obsypane kwiatami białe krzaki wzmacniają liryzm sceny aż do patosu, ale sztuczna roślinność przemienia to wesele

²⁴ M.A. Czechow, *O technice aktora*, dz. cyt., s. 55.

w pogrzeb, nadmiar piękna obraca się w kicz²⁵. Zakochani jakby stoją na progu – myślą, że na progu nowego życia, ale jak się okaże, jest to próg śmierci. Liminalność tej sceny jest wyrazista i bardzo mocna. W książce *Droga aktora* Michaił Czechow z dużą sugestywnością pisał o progu, który musi przekroczyć aktor, progu, który dzieli go od postaci²⁶. W spektaklu Kazakowa takim progiem staje się kostium. Napięcie między duszą a ciałem postaci buduje się przez stopniowość widzialności animatora – ujawniając i chowając go.

Świat zdeformowanych ludzi kręci się wokół uniwersalnych zagadnień dotyczących życia i śmierci. Przez cały spektakl na proscenium leży olbrzymia czterometrowa lalka przedstawiająca umierającą Annę. Lalka ta ciężko oddycha, jej ręce animowane są za pomocą czempurytów, lecz sama porusza się rzadko, a mówi jeszcze rzadziej. Jej obecność jest obecnością śmierci – wobec jej bólu i rozpaczyny pozostałe tragiczne wydarzenia w noclegowni wydają się biegiem karaluchów. Bezruch zajmującej całe proscenium Anny zostaje wzmocniony przez naruszenie proporcji. Większość postaci jest ludzkiego wzrostu (aktorzy z nałożonymi formami) i tylko dwie burzą brzydką harmonię tego świata swoim odmiennymi rozmiarami – ogromna prawie nieruchoma Anna i malutki bardzo ruchliwy starzec Łuka, który działa na wszystkich mieszkańców niczym „drożdże”. Wygląda jak anioł zbawiciel, anioł stróż, lecz w rzeczywistości jest straszliwym prowokatorem. Lalka Łuki to pacynka ze skrzydełkami na plecach i głupim wyrazem twarzy. Dobrotliwy malutki staruszek – jak aniołek, jak dziecko. Niewinny gaduła, która lubi sobie pofilozofować, lecz jego logorea jest pusta. W spektaklu staje się coraz mniejszy. W scenie śmierci Anny pojawia się jako zupełnie już malutka kukiełka, która lata nad umierającą, uwija się nad nią niczym mucha.

²⁵ Postaci w finale drogo zapłacą za nieudaną próbę zrzucenia masek – Natalię pokaleczy siostra, Piepła oskarżą o zabójstwo męża Wasilisy.

²⁶ Por. M. Czechow, *Droga aktora*, dz. cyt.

„Prawdziwe piękno tkwi wewnątrz człowieka, fałszywe – na zewnątrz”²⁷ – pisał Czechow, zastanawiając się nad dialektyką piękna i brzydoty na scenie. Kazakow w swoim „dramacie w dwóch aktach rozpacz” dosłownie wizualizuje ten postulat. Spektakl rozgrywa się w atmosferze agresji i w estetyce brzydoty. Wszystkie lalkowe formy są tak brzydkie, że aż piękne, w myśl zasady sformułowanej kiedyś przez Oscara Wilde’a, że brzydkie może być piękne, sympatyczne – nigdy. Wewnątrz tych „lalek” tkwi jednak wrażliwa dusza, która ujawnia się w pełnych liryzmu scenach, gdy aktorzy zrzucają nałożone na siebie formy i prezentują nie-samowitą zjawiskowość swej ludzkiej postaci. Ten stworzony przez Kazakowa obraz „przebudzenia duszy” odsyła do idei antropomorficznych tak bardzo fascynujących niegdyś Czechowa.

Kwintesencją teatru Kazakowa – podobnie jak teatru Michaiła Czechowa – jest zespolenie tragizmu z komizmem oraz ukształtowanie tych kategorii estetycznych jako pewnej dynamicznej jedności, której podstawa leży w pesymistycznym oglądzie świata. Groteskowy, „mroczny” – jak często określa go krytyka – teatr Kazakowa opiera się na dysonansowej wizji rzeczywistości, na ostrym skonfliktowaniu i skonstrastowaniu jej przeciwstawnych elementów.

Lalkowy teatr Igora Kazakowa dla dorosłych niewątpliwie korzysta z myśli i technik Czechowowskich na poziomie warsztatu aktorskiego i pewnych rozwiązań scenicznych²⁸, lecz najważniejsze pokrewieństwo

²⁷ M.A. Czechow, *O technice aktora*, dz. cyt., s. 83.

²⁸ Kostium, forma, wizualny obraz – wszystko to nabiera znaczenia i zaczyna przemawiać przez gest psychologiczny aktora, gest, który leży u podstaw interpretacji charakterów i sposobu zachowania się postaci. Psychologię postaci aktor animator zastępuje gestem psychologicznym opartym na chwycie wizualnym. Te wizualne chwytły (upupienie Poloniusza, ubezwłasnowolnienie poprzez zawieszenie na wieszakach Rozenkranca i Gildensterna, ucho Ducha w *Hamlecie*, kostium-lalka jako więzienie dla duszy w spektaklu *Na dnie*) są

kryje się w kategoriach artystycznego światopoglądu. Współczesny teatr – zwłaszcza na Białorusi – nadal nie jest najlepszym czy nawet po prostu sprzyjającym miejscem dla wyznawanego przez Michaiła Czechowa ofiarnego idealizmu. Nawet pewna zbieżność między marzeniem a jego realizacją wydaje się symptomatyczna: Czechow marzący o Don Kichocie gra Marmieładowa, Kazakow, którego fascynuje ta sama postać²⁹, wystawia *Na dnie*. Jak pisze znakomity rosyjski badacz spuścizny Czechowa Andriej Kiriłow:

Opracowanie i przyjęcie podobnego światopoglądu oraz praktyczne zastosowanie go w twórczości jest znacznie trudniejsze niż zmiana kostiumu, nałożenie maski i wyrzucenie z siebie burzy emocji. Religijna w swej istocie Czechowowska idea teatru jest bardzo osobista, wręcz intymna. Wyniki terminowania u Czechowa zależą od stopnia osobistego przygotowania. Teatrowi naszych czasów nadal są obce punkty orientacyjne i kryteria wysunięte przez Czechowa w pierwszej połowie XX w. Nadal jego spuścizna traktowana jest jako zbiór wygodnych i przydatnych ćwiczeń praktycznych. Wtedy jak zwykle fizyczne wykonanie ćwiczeń doładnie odtwarzające literę opisów Czechowowskich nie ma nic wspólnego z jego ideologią teatralną. Z innej strony jest oczywi-

bardzo wyraziste i pomysłowe, jednocześnie całkowicie wykluczają psychologiczny rozwój charakterów, niejako go zastępując. Zamiast psychologii na scenie panuje atmosfera groteski, a gest psychologiczny wzmocniony przez plastyczny kod zastępuje „zadanie nadrzędne” (сверхзадача) w terminologii Stanisławskiego.

²⁹ „Moje ulubione charaktery to Don Kichot i Charlie Chaplin. Moje ulubione postacie – «mali ludzie», malutkie ludziki, na które idzie jakaś fala nieszczęśliwych okoliczności. A mój bohater to taki trochę przygłup, który wychodzi naprzeciwko tym okolicznościom, wie, że zostanie zniesiony przez tę falę, lecz idzie, bo nie ma wyboru – musi iść. Jestem marzycielem, podobają mi się tacy ludzie. Don Kichot, na przykład, uważany jest za idiotę, lecz moim zdaniem wcale nie z psychiatrycznego punktu widzenia. Jest idiotą, bo sprzeciwił się regułom tego świata, jak Hamlet. W tym tkwi jego idiotyzm. Mówi: «Idę naprawiać świat, by uczynić go doskonalszym»”. I. Kazakow, *A Dreamer's Journey*. Igor Kazakow, interview, Laforesta.co [online] <http://www.laforesta.co/igor-Kazakow> [dostęp: 15 VIII 2019].

ste, że każde ćwiczenie, każda akcja na scenie może być wykonana zgodnie z teatralną ideologią Czechowa³⁰.

O ile Andriej Kiriłłow teoretycznie udowadnia, że teatralna ideologia jest pierwotna w stosunku do konkretnych „technicznych” środków realizacji jej na scenie, o tyle Kazakow udowadnia to w praktyce. Przede wszystkim wymiar estetyczno-światopoglądowy spektakli Kazakowa jest pokrewny poszukiwaniom wielkiego rosyjskiego aktora, bo „teatr Czechowa lubi marzycieli, idealistów, mających czas, chęć i zdolności do działalności medytacyjnej, która jest istotą jego rzeczywistej ideologii teatralnej”³¹.

³⁰ А. Кириллов, *Театр и театральная система Михаила Чехова*, диссертация, Санкт-Петербург 2008, Cheloveknauka.com [online], <http://cheloveknauka.com/teatr-i-teatralnaya-sistema-mihaila-chehova> [dostęp: 15 X 2019].

³¹ Tamże.

Bibliografia:

- Алисейчик Галина, *Трагедия в стиле дель арте*, Gromykotheatre.org [online], 05 IX 2017, <https://gromykotheatre.org/author/gromykotheatre/> [dostęp: 05 X 2019].
- Бачелис Татьяна, *Образ Гамлета в искусстве XX века* [w:] *Современное западное искусство. XX век: Проблемы комплексного изучения*, ред. Борис Зингерман, Наука, Москва 1988, s. 112-143.
- Czechow Michaił, *Droga aktora*, tłum. K. Borowski, maszynopis przechowywany w Bibliotece Głównej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, sygn.: A.1912, M.1718 i M.32524.
- Czechow Michaił A., *O technice aktora*, oprac. Marek Sołek, Arche, Kraków 2008.
- Чехов Михаил, *Отдельные мысли. Из журнала «Сороконожка»*, публикация Евгения Белодуброского, „Петербургский театральный журнал” 1995, nr 7 [online], <http://ptj.spb.ru/archive/7/in-empyrean-7/mixail-chexov-otdelnye-mysli/> [dostęp: 22 VIII 2019].
- Dostojewski Fiodor, *Zbrodnia i kara*, przełożył Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2018.
- Громов Виктор, *Михаил Чехов, „Искусство”*, Москва 1970.
- Grotowski Jerzy, *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego*, „Notatnik Teatralny” 1992, nr 4, s. 19-24.
- Яковлева Лидия, *Былое*, „Петербургский театральный журнал”, 1995, nr 7 [online], <http://ptj.spb.ru/archive/7/in-opposite-perspective-7-2-7-archive/byloe/> [dostęp: 12 X 2019].
- Jurkowski Henryk, *Dzieje teatru lalek*, t. 2: *Od Modernizmu do współczesności*, Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, Lublin 2014.

Kazakow Igor, *A Dreamer's Journey. Igor Kazakov*, interview, Laforesta.co [online], <http://www.laforesta.co/igor-Kazakow> [dostęp: 22 VIII 2019].

Кириллов Андрей, *Театр и театральная система Михаила Чехова*, диссертация, Санкт-Петербург 2008, Cheloveknauka.com [online], <http://cheloveknauka.com/teatr-i-teatralnaya-sistema-mihaila-chehova>, [dostęp: 15 X 2019].

Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма к В.А. Громову, вступ. текст Владислава Иванова, [w:] *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века*, Вып. 2, Ред.-сост. Владислав Иванов, Индрик, Эдиториал УРСС, Москва 2000.

Łotman Jurij, *Lalka w systemie kultur*, przeł. Paweł Ustrzykowski, „Teksty” 1978, nr 6, s. 46-53.

Zapiski z paneli¹



KAROL SUSZCZYŃSKI: W polskiej literaturze naukowej brakuje obszernych prac poświęconych Michaiłowi Czechowowi. To, co jest, to w większości porzucane po prasie branżowej różnego rodzaju artykuły, przeważnie sprzed wielu lat. Mnie osobiście brakuje mapy podróży artysty po Europie – podróży, podczas których kształtowała się jego technika. Teksty tu zaprezentowane koncentrują się na wczesnej epoce pracy Czechowa, choć w większości dotyczą już okresu emigracyjnego. Czy moglibyśmy narysować mapę wędrówek aktora, od momentu, kiedy opuścił Rosję, pojechał do Niemiec i Francji? Jaką trasę pokonał Czechow?

JOBST LANGHANS: Nie wiem, czy to w ogóle możliwe, jako że badacze twórczości Michaiła Czechowa wciąż nad tym pracują. Liisa Byckling z Uniwersytetu w Helsinkach, bada ten temat, ale nie znamy wyników jej badań. Oczywiście wiemy o wielu miejscach na mapie Europy, jednak nie znamy ich wszystkich.

KAROL SUSZCZYŃSKI: Wszędzie, gdzie przebywał, pozostawił po sobie niezatarte wrażenie. Jego pobyt na Litwie czy Łotwie do dziś jest wspominany przez osoby, które z nim wówczas współpracowały. Jak Czechow rysuje się w tych świadectwach?

GYTIS PADEGIMAS: Kazimiera Kymantaitė, jego ulubienica na Litwie, a później bardzo znana litewska reżyserka, wyznała mi kiedyś, że Czechow był uwielbiany przez ludzi. Jej z kolei mówił, że czuje misję, by przekazać innym klucz do tajemnicy zawodu aktora. Tuż przed śmiercią wyznał, że był pod wielkim wpływem mnicha Nektariusza z Pustelni Optyńskiej, którego odwiedził w życiu kilka razy. Tego tematu też nikt jeszcze nie zgłębił. Znana jest jego inspiracja antropozofią Rudolfa Steinera, ale nikt nie wie, jaki

¹ Zapiski prezentują kilka wybranych tematów, które powtarzały się w trakcie dyskusji panelowych podczas zorganizowanego w Białymstoku w dniach 26-27 października 2019 roku Międzynarodowego Interdyscyplinarnego Sympozjum „Teoria aktorska Michaiła Czechowa – dziedzictwo i inspiracja”. Osoby wypowiadające się to zarówno prelegenci, jak i publiczność obecna podczas obrad.

wpływ miała na niego sztuka bizantyjska klasztoru w Optynie i co mówił mu Nektariusz. Było w Czechowie coś bardzo tajemniczego, i do dziś nie wszystkie te ślady są zbadane.

JOBST LANGHANS: Ale jego podróż po świecie nie była tylko misją, uciekał także przed faszyzmem, rodzącym się w Europie lat trzydziestych.

EDITE LEŠČINSKA: Wydaje mi się, że miał zdolność przewidywania. To wynika z jego tekstów napisanych już po II wojnie światowej, a dotyczących jego pobytu na Litwie i Łotwie. Rygę opuścił właśnie w obawie przed grożącymi mu konsekwencjami i nie tyle faszyzmem, ale wszelkimi autorytaryzmami tamtego okresu.

GYTIS PADEGIMAS: I co ciekawe po II wojnie światowej nigdy nie chciał wrócić do Europy czy nawet jej odwiedzić. Chyba rzeczywiście posiadał jakieś profetyczne zdolności.

KAROL SUSZCZYŃSKI: Wróćmy do wspomnień, do informacji uzyskanych od jego uczniów. Jaką był osobą w bezpośrednich relacjach? Co miał w sobie tak niebywale magnetycznego, że czarował zarówno na scenie, jak i podczas lekcji?

GYTIS PADEGIMAS: Kazimiera Kymantaitė opowiadała, że spotkała go kiedyś przed wejściem na scenę. Stał skulony w rogu, wyglądał jak mały człowieczek i powtarzał coś na kształt mantry: „Byłem, jestem i będę największym rosyjskim aktorem...”. Zaraz potem wkroczył na scenę i stał się kimś zupełnie innym, przede wszystkim dużo wyższą osobą. To było podobno coś niesamowitego, niemal cud. I tak jak już wspominałem, było w nim coś z wieszcza. Wielu osobom spotkanym na Litwie przepowiedział przyszłość. To potwierdza, że posiadał ogromną duchową siłę. W teatrze XX wieku były tylko trzy osoby, których duchowe poszukiwania wykroczyły tak daleko poza teatr: Jacques Copeau, Michaił Czechow i Jerzy Grotowski. Kiedy w roku 1946 przyjaciele Czechowa z Rosji chcieli wysłać mu nowe książki o teatrze, odpisał: „Dziękuję, już nie interesuję się teatrem”. Wtedy był już tylko nauczycielem duchowym. I właśnie dlatego jego metoda jest wciąż żywa i taka uniwersalna. Nie dotyczy tylko teatru, sposobu grania. Jest czymś dużo pojemniejszym.

JOBST LANGHANS: Jego uczniowie wspominali, że praca z nim to była czysta przyjemność. Czuli się przy nim bardzo bezpiecznie. Nigdy na nich nie naciskał. I - szczerze mówiąc - też na samą naukę nie poświęcał wiele czasu. Podobno często zdarzało się, że na pierwszych zajęciach realizował różne ćwiczenia, a na drugie zadawał już lekturę do

czytania. A równocześnie nigdy nie wspominał bezpośrednio o religii, zwłaszcza o antropozofii. Najważniejsza była atmosfera tych zajęć.

SINÉAD RUSHE: Ale wiemy też, że miał wielkie poczucie humoru. W dodatku wprowadził stałą zasadę, która polegała na tym, żeby uczyć się śmiać z samego siebie, a nie tylko brać siebie na poważnie. Dzięki temu zwiększał poczucie empatii pośród swoich uczniów.

GYTIS PADEGIMAS: Tak, odrobina humoru i odrobina filozofii. A potem przechodził do treningu. Chodziło mu bowiem o to, żeby nie było czysto mechanicznego powtarzania ćwiczeń.

KAROL SUSZCZYŃSKI: Ciekawe jest także to, że wielu nauczycieli różnych metod teatralnych - Stanisławski, Strasberg, Grotowski - doprowadzało swoich uczniów czy aktorów do silnego wyczerpania psychicznego. Jakby wysysali z nich całą energię. Wydaje się, że Michaił Czechów taki nie był. Wręcz odwrotnie, on dawał mnóstwo energii.

GYTIS PADEGIMAS: Tak, i przez to metoda Czechowa jest taka zdrowa.

JOANNA MAJEWSKA: Dla mnie czymś zaskakującym i niezwykłym jest to, że Czechow odkrył metodę, jak być lepszym aktorem. I w zasadzie mógł ją zatrzymać dla siebie, ale nie zrobił tego. Zdecydował, by się nią dzielić ze wszystkimi. W moim rozumieniu to jest właśnie ta miłość, o której tyle mówiono w trakcie wystąpień.

JOBST LANGHANS: Zdecydowanie tak...



BERNARDA ANNA BIELENIA: Prezentowane tu wypowiedzi, to bardzo różne spojrzenia, ale wydaje mi się że mają pewien punkt wspólny. We wszystkich przewija się wątek dotyczący realnego życia, które Czechow włączał w swoją metodę - nie bagatelizował go - a jednocześnie pojawia się pewnego rodzaju duchowość, która występuje w specyficznym „nieoderwaniu” od życia. Nie jest to duchowość, która całkowicie odciąga nas od rzeczywistości. Uważam że to fenomen, który pozwolił Czechowowi na pewien uniwersalizm. I mimo wielu wątków, czasem wręcz mistycznych, ciągle osadzony jest on w życiu. Jak waszym zdaniem przykłada się to praktycznie na pracę nad rolą?

SINÉAD RUSHE: W mojej opinii najważniejsza w metodzie jest rola fantazji, a równocześnie to, że postać wiecie niezależne życie – tak jak w przypadku przygotowań Czechowa do roli Don Kichota. Koncepcja ciała wyobrażonego, którą opisywał Czechow, to proces imitowania obrazu. Ten obraz istnieje jako efekt mojej imaginacji, ale staje się subiektywnie niezależny. Gdzie on jest, gdzie żyje? Właśnie w naszej wyobraźni, przez co staje się prawdziwy. W odniesieniu do wątków duchowych i efektów ćwiczeń Czechowa wydaje mi się to niezwykle interesujące.

JOBST LANGHANS: Czechow uczył ludzi, by odnajdywali w sobie wyobraźnię, by pobudzali w sobie utraconą fantazję. Oczywiście każdy ma zdolność do fantazjowania, ale czasem o tym zapominamy.

GYTIS PADEGIMAS: Czechów napisał, że Stanisławski miał bardzo silną wyobraźnię, ale równocześnie bał się przekroczyć jej próg. Mówił, że system Stanisławskiego to arytmetyka, a jego metoda to algebra.

KATARZYNA OSIŃSKA: *À propos* zdolności Czechowa do wytwarzania obrazu, który staje się samodzielnym, niezależnym bytem – na tym właśnie polegała jego siła jako aktora. Ja w pewnym momencie interesowałam się tym, jak artysta był odbierany w Polsce, kiedy przyjeżdżał na gościnne występy w okresie międzywojennym. Napisaliśmy ze Zbigniewem Osińskim artykuł na ten temat, opublikowany w „Pamiętniku Teatralnym”². Właściwie wszystkie recenzje, które pisali wówczas różni krytycy, były bardzo entuzjastyczne, jednoznacznie pełne zachwytu. A motyw, który się w nich powtarza, to tajemnica jego niezwykłego aktorstwa – mimo że on przecież nie grał w trakcie tych występów w klasycznych spektaklach teatralnych, to były rodzaje koncertów, w czasie których Czechow pokazywał fragmenty swoich ról. Natomiast tym, co bardzo poruszało widzów, była właśnie zdolność do konkretnej, całkowitej transformacji w sensie fizycznym i psychicznym. Widzowie odbierali tę przemianę, tak jakby Czechow stawał się po prostu inną osobą. Wszyscy krytycy podkreślali, że mieli do czynienia z kimś innym. Po prostu, kiedy Czechow wychodził na scenę, wychodził już ktoś inny – inny niż ten którego przed chwilą oglądano i inny niż sam aktor. I to jest jedna z tych najważniejszych tajemnic Czechowa.

SINÉAD RUSHE: Po prostu sens transformacji u Czechowa jest totalny.

² Zob. K. Osińska, Z. Osiński, *Michał Czechow w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 2009 nr 1-2, s. 107-128 (przyp. red.).

JOERG ANDREES: I to jest właśnie ta rozwinięta wyobraźnia. To nie sen czy śnienie, o których mówił Stanisławski - że aktor powinien śnić o swoim charakterze, swej postaci i sytuacjach. Czechow mówił: „Muszę to sobie wyobrazić, to bardzo skomplikowany proces”. Dlatego też tak często medytował. Zachowały się nawet zdjęcia Czechowa w pozach medytacyjnych. Są także listy z okresu emigracji, w których opisuje swoje doświadczenia w czasie prób i pyta się znajomego, czy wolno mu, czy wypada, żeby wchodził w kontakt z istotami duchowymi. Zatem dla Czechowa była to ciężka praca, ta potrzeba rozwijania siły wyobraźni. Efektem tego była artystyczna wolność, która odrywała artystę od prywatnej przeszłości...



KAROL SUSZCZYŃSKI: Te dwa dni, to próba dotknięcia materii prawie zupełnie nieznannej, trudno namacalnej w polskiej literaturze naukowej zajmującej się twórcami teatru XX wieku, zwłaszcza wywodzącymi się ze szkoły rosyjskiej. O ile istnieje mnóstwo opracowań poświęconych twórczości Konstantina Stanisławskiego, o tyle praktycznie nie ma obszernych kompendiów wiedzy poświęconych Michaiłowi Czechowowi. Chciałbym zadać pytanie, choć nie wiem, czy ktoś będzie potrafił na nie odpowiedzieć, z czego wynika ta pustka, to niedowartościowanie twórcy w Polsce?

KONRAD SZCZEBIOT: Mam taką hipotezę. Czy nie jest tak, że Czechow w Polsce „przykrył” Grotowski, że w jakiś sposób metoda Polaka, potrzeba, której ona odpowiadała - nie chodzi mi tylko o ćwiczenia aktorskie, lecz także o pewien proces rozwoju duchowości i sposób życia - zdominowała technikę Rosjanina? Jako polski twórca, Grotowski jest nam po prostu bliższy. Tak bardzo zachłysłaliśmy się jego twórczością, że ktoś, kto był w pewien sposób podobny, nie wydał nam się interesujący. Poza tym trzeba też pamiętać o podróży Czechowa i wpływie polityki. Czechow wydaje mi się dzieckiem, jednym z najwybitniejszych, ale jednak dzieckiem swojej epoki, srebrnego wieku Rosji. A przez to że musiał wyjechać, że działał za granicą, w Stanach Zjednoczonych, zostaliśmy po prostu odcięci od jego dziedzictwa, bo na nas bardziej oddziaływał teatr Związku Radzieckiego ufundowany na realistycznej technice Stanisławskiego.

BERNARDA ANNA BIELENIA: Dodam tylko, że u nas w szkole³ po raz pierwszy zetknęłam się z techniką aktorską Czechowa w roku 1987. Funkcjonowała ona w formie skryptu, odbitki na bibule. W tamtym czasie traktowałam to jako coś niedozwolonego w Polsce, dlatego że nie było jej w obiegu publicznym – była jeszcze komuna – istniała jedynie w obiegu podziemnym. Książka Czechowa po raz pierwszy została wydana w Polsce dopiero w połowie lat dziewięćdziesiątych. Natomiast u nas w szkole metoda była znana między innymi dzięki Tadeuszowi Słobodziankowi, który przywiózł skądś ten skrypt. I był to skrypt w języku polskim. A ponieważ technika ta jest uniwersalna, to natychmiast ją wchłonęliśmy. Niemniej uznawaliśmy ją za coś niedozwolonego, dlatego że Czechów kojarzony był wciąż z amerykańską szkołą, natomiast my byliśmy wtedy jeszcze bardzo mocno formatowani szkołą Stanisławskiego.

KONRAS SZCZEBIOT: A w dodatku kształtował nas też Grotowski.

BERNARDA ANNA BIELENIA: Tak, to bardzo słuszna uwaga.

GYTIS PADEGIMAS: Analogiczna sytuacja była też w Rosji – gdy w latach siedemdziesiątych pojechałem do Moskwy, Michaił Czechow był tam zakazany. U nas zaś, na Litwie, także mieliśmy podobne kopie, i to właśnie dzięki nim wykonywaliśmy ćwiczenia.

KAROL SUSZCZYŃSKI: Zatem chyba udało nam się znaleźć odpowiedź...



BERNARDA ANNA BIELENIA: Dyskusja o tym, jak szeroko może być dziś interpretowane dzieło Czechowa, jest naprawdę interesująca. Jestem nią niezwykle poruszona, dlatego że zupełnie nieoczekiwanie ukazało się nam takie szerokie spektrum tego dzieła. Mam nadzieję, że wam też się to gdzieś udzieliło.

SINÉAD RUSHE: Myślę, że metoda Czechowa jest otwarta na różne dziedziny sztuki, nie tylko na teatr dramatyczny. Jest mocno ekspansywna. Duch tej metody może łatwo odnaleźć się w nowych formach teatralnych, także takich, których Czechow nie mógł znać w swojej epoce

³ Mowa o Państwowej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i jej zamiejscowym Wydziale Łalkarskim w Białymstoku (obecnie Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Filia w Białymstoku).

GYTIS PADEGIMAS: Kilka lat temu rozmawiałem o metodzie Czechowa z Patrice'em Pavisem. Powiedział mi wówczas, że w czasach teatru postpostmodernistycznego metoda ta jest wciąż bardzo aktualna.

JOBST LANGHANS: Mamy jednak też doświadczenia z wieloma osobami z różnych innych dyscyplin, na przykład z lekarzami czy architektami, którzy dołączają do naszych zajęć. Oczywiście im metoda potrzebna jest w innym celu, ale faktem jest, że to technika bardzo uniwersalna.

KAROL SUSZCZYŃSKI: Nowym doświadczeniem była pewnie dla wielu perspektywa lalkowa.

SARAH PURCELL: Tak. I muszę coś powiedzieć *à propos* moich obserwacji dotyczących waszych studentów, których podglądaliśmy w trakcie warsztatów. Było w nich coś niezwykle świeżego, niespotykanego, i wydaje mi się, że wynikało to właśnie z faktu, że są lalkarzami. Widać było, że bardzo często skupiają się na przedmiocie, który jest obok. Ale przez to, że muszą dać mu życie, to między nimi a tym obiektem tworzył się pewien dystans. Wycofywali się, aby wyeksponować przedmiot, podczas gdy każdy aktor dramatyczny, taki, z którym ja mam zazwyczaj do czynienia, w pierwszej kolejności stanąłby na środku sceny i chciał zwrócić na siebie uwagę. Działania waszych studentów oddawały myśl Czechowa.

GYTIS PADEGIMAS: W każdym wystąpieniu, w każdej opowieści o Czechowie, którą usłyszałem tutaj podczas tych dwóch dni, znalazłem dla siebie coś nowego, coś, co chciałem włączyć do swojej wiedzy, przemyśleć i odpowiednio wykorzystać...

Noty o autorach

JOERG ANDREES - reżyser teatralny i filmowy, performer i nauczyciel, uznawany za jednego z głównych propagatorów techniki Michaiła Czechowa na świecie. Jako założyciel Międzynarodowej Akademii Michaiła Czechowa (MCIA) w Berlinie prowadzi liczne programy treningowe, kończące się Certyfikatem Nauczania Techniki Michaiła Czechowa. Lekcje techniki pobierał pod kierunkiem Teda Pugh i Fern Sloan w Nowym Jorku. W 1992 roku, z przyjacielem Jobstem Langhansem, zainicjował i zorganizował pierwszą Międzynarodową Konferencję Michaiła Czechowa (IMCC) w Berlinie (następnie czwartą w 1995). Jego praca dydaktyczna cieszy się ogólnoświatowym uznaniem, wykładał w wielu krajach. Jest członkiem MICHA (Stowarzyszenie Michaiła Czechowa) oraz MCE (Michael Chekhov Europe).

BERNARDA ANNA BIELENIA - doktor sztuki, reżyserka teatralna, radiowa i filmowa, dziennikarka. Absolwentka kierunków aktorskiego i reżyserii Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Jako pedagog związana z macierzystą uczelnią od 1995 roku - obecnie pracuje na kierunku reżyserii. Przez wiele lat związana z TVP, współtworzyła m.in. ośrodek w Białymstoku w pierwszych latach jego działalności. Współpracuje ze Studium Wokalno-Aktorskim w Białymstoku, gdzie realizuje spektakle muzyczne. Jest wiceprezesem Białostockiego Stowarzyszenia Artystów Lalkarzy oraz członkiem zarządu POLUNIMY.

ARTUR DWULIT - doktor habilitowany sztuki, aktor lalkarz, absolwent Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. Na stałe związany z Wydziałem Sztuki Lalkarskiej i Białostockim Teatrem Lalek. Prowadzi zajęcia na kierunku aktorskim z zakresu gry aktorskiej lalkami klasycznymi, teatru ożywionej formy, interpretacji piosenki aktorskiej. Prodiękan ds. studentów Wydziału Sztuki Lalkarskiej w kadencjach 2005-2008 i 2008-2012, a od 2016 dziekan tego wydziału. Grał w spektaklach wybitnych polskich i światowych twórców teatru formy, m.in. Wojciecha Szlachowskiego, Wojciecha Kobylińskiego, Waldemara Śmigasiewicza, Mariana Pecki, Piotra Tomaszuka, Pawła Aignera, Dudy Paivy, Christopha Bochdanský'ego, Fabrizia Montecchi.

JAROSŁAW GAJEWSKI - aktor, pedagog, reżyser. Absolwent Wydziału Aktorskiego warszawskiej PWST im. Aleksandra Zelwerowicza (1984), jej wykładowca (1988 - asystent, 1994 - adiunkt, 2002 - profesor nadzwyczajny, 2012 - profesor zwyczajny), wieloletni prorektor PWST-AT (1993-1999 oraz 2002-2008), kierownik i pełnomocnik rektora ds. Teatru Collegium Nobilium (1999-2008). Aktor warszawskich teatrów (Polskiego 1984-1987, Dramatycznego 1987-2003, Narodowego 2003-2010 i od 2016). Zastępca dyrektora naczelnego, a zarazem dyrektor artystyczny Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana (2011-2016).

JOBST LANGHANS - reżyser, aktor i wykładowca teatralny. Studiował muzykę kościelną, filozofię i aktorstwo z Else Bongers i Jürgenem von Alten. Jako aktor i reżyser współpracował z różnymi scenami teatralnymi w Niemczech i za granicą. W latach 1983-1995 był dyrektorem Theaterforum Kreuzberg w Berlinie. Od 1984 roku jest dyrektorem studium aktorskiego Michael Tschechow Studio Berlin. Inicjator i organizator pierwszej i czwartej Międzynarodowej Konferencji Michaiła Czechowa w Berlinie w 1992 i 1995 roku. Wykładowca w akademiach teatralnych i na uniwersytetach w Niemczech oraz za granicą, a także w klasach mistrzowskich w Moskwie, Nowym Jorku, Londynie, Madrycie, Amsterdamie, Istambule i innych miastach. Główny wykładowca w Michael Chekhov Association w Stanach Zjednoczonych.

IRINA LAPPO - doktor habilitowana, teatrolożka, slawistka, tłumaczka, etnolingwistka. Absolwentka polonistyki Uniwersytetu w Sankt Petersburgu, doktoryzowała się i habilitowała na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień teorii oraz historii teatru i dramatu, recepcji teatralnej, etnolingwistyki, a także teorii i praktyki przekładu. Autorka książek *Mrożek à la russe* (2007) oraz *Czechow w teatrze polskim* (2010). Członkini redakcji czasopism „Nowaja Polska” (2014-2018) i „Etnolingwistyka” (od 2004).

JOANNA MAJEWSKA - doktor nauk humanistycznych, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i l'UFR d'Études slaves de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Od 2015 roku adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Autorka tekstów na temat Huysmansa, de Maupassanta, Prusa, Reymonta, Żeromskiego i wiktoriańskiej literatury grozy oraz książki o życiu i twórczości Stefana Grabińskiego.

JACEK MALINOWSKI - doktor habilitowany sztuki, reżyser i scenarzysta, dyrektor naczelny i artystyczny Białostockiego Teatru Lalek, profesor na Wydziale Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, filia w Białymstoku, w latach 2016-2019 prodziekan do spraw kierunku reżyserii. Pracował w radiu, operze i licznych teatrach w Polsce i za granicą (Niemcy, Węgry, Słowacja, Litwa, Estonia, Dania). Zrealizował ponad osiemdziesiąt spektakli. W latach 2009-2012 był dyrektorem artystycznym Teatru Maska w Rzeszowie (pełnił także funkcję dyrektora naczelnego). Od 2015 roku członek zarządu, a od 2019 Prezydent Polskiego Ośrodka Lalkarskiego POLUNIMA. Pomysłodawca i organizator festiwali teatralnych, m.in. Maskarady i Źródeł Pamięci w Rzeszowie oraz Meta-

morfoz Lalek w Białymstoku. Zdobywca wielu nagród i wyróżnień na festiwalach w kraju i za granicą. W 2018 roku odznaczony brązowym medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

KRZYSZTOF MROWCEWICZ - doktor habilitowany, historyk literatury i kultury, eseista; profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i Instytutu Badań Literackich PAN; wieloletni wykładowca literatury w Akademii Teatralnej na wszystkich jej wydziałach. Od lat prowadzi interdyscyplinarne badania nad literaturą i kulturą europejską. Zajmował się między innymi medytacyjnymi korzeniami poezji metafizycznej. Autor licznych książek i artykułów, dotyczących zarówno kultury dawnej, jak i współczesnej. Dwukrotnie nominowany do Nagrody Literackiej Gdynia (2012, 2018). Laureat Nagrody Literackiej Gdynia za książkę *Rękopis znaleziony na ścianie* (2018), poświęconą autorowi *Parad*, hrabiemu Janowi Potockiemu.

KATARZYNA OSIŃSKA - doktor habilitowana, profesor w Instytucie Slawistyki Polskiej Akademii Nauk (Warszawa). Zajmuje się teatrem rosyjskim XX i XXI wieku, relacjami teatru ze sztukami plastycznymi, problematyką transferu kulturowego w odniesieniu do związków rosyjsko-hiszpańskich (w tym tematem obecności „Don Kichota” w Rosji). Najważniejsze publikacje książkowe: *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku*, Warszawa 1997; *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003; *Jewgienij Wachtangow - co zostaje po artyście teatru?*, Wrocław 2008 (redakcja, wstęp, kronika); *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, Gdańsk 2009. Wykłada historię teatru rosyjskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.

GYTIS PADEGIMAS - reżyser teatralny, wykładowca, profesor i nauczyciel sztuki dramatycznej na Uniwersytecie w Kłajpedzie. Studiował reżyserię w Państwowym Instytucie Teatralnym (obecnie Rosyjska Akademia Sztuki Teatralnej) w Moskwie. Pracował w Państwowym Teatrze Młodzieżowym w Wilnie, Teatrze Dramatycznym w Kłajpedzie, Teatrze Dramatycznym w Szawle (dyrektor w latach 1988-1993), Kowieńskim Akademickim Teatrze Dramatycznym (dyrektor w latach 1993-1999) oraz Kowieńskim Dramatycznym Teatrze Narodowym. Zapraszano go do reżyserowania w teatrach Elisabethbühne w Salzburgu (Austria), Rogaland w Stavanger (Norwegia) oraz Dialog w Kopenhadze (Dania). Od 2005 roku należy do MICHA (Międzynarodowego Stowarzyszenia Michaiła Czechowa). Łącznie, na Litwie i za granicą, wystawił sto piętnaście przedstawień.

SARAH PURCELL - pochodząca z Dublina aktorka i wykładowczyni, obecnie mieszkająca w Berlinie. Od ponad dziesięciu lat pracuje techniką Michaiła Czechowa. Ma za sobą trening w Studio Michaiła Czechowa w Londynie, uzyskała też prawo do nauczania technik Czechowa w Gaiety School of Acting w Dublinie. Obecnie uczy w Michael Chekhov International Academy w Berlinie. Planuje współpracę z The Northern Centre for Voice and Movement oraz ALRA (Academy of Live and Recorded Arts) w Wielkiej Brytanii.

SILVIJA RADZOBĖ - doktor habilitowana sztuki, profesorka i czołowa badaczka Uniwersytetu Łotwy (LU), krytyczka teatralna i teatroznawczyni. W 1991 roku zainicjowała na LU programy licencjackie i magisterskie w dziedzinie teatroznawstwa. W XXI wieku wydała dwie monografie naukowe. Jest redaktorką prowadzącą i naukową oraz współautorką ośmiu monografii zbiorowych; najbardziej znane to: czterotomowa *Teātra režija pasaulē [Reżyseria teatralna na świecie, 2004-2012]*, *Latvijas jaunā režija [Nowa reżyseria Łotwy, 2015]* i dwutomowa edycja *100 izcili Latvijas aktieri [100 wybitnych aktorów łotewskich, 2018]*. Autorka ponad dwóch i pół tysiąca recenzji oraz artykułów poświęconych teatrowi i dramaturgii.

JULIA ROGUSKA - doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa rosyjskiego, adiunkt w Katedrze Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi badania w zakresie teatru rosyjskiego przełomu XIX i XX wieku oraz pierwszej połowy wieku XX. Zajmuje się także historią kina niemego w Rosji. Publikowała w uznanych czasopismach naukowych polskich („Pedagogika”) i międzynarodowych („Science and World”, Rosja), a także w recenzowanych monografiach tematycznych.

SINÉAD RUSHE - irlandzka reżyserka teatralna pracująca w Londynie, dyrektorka artystyczna kompanii teatralnej *out of Inc.* Wykłada na wydziale Acting and Movement (Collaborative and Devised Theatre) w Royal Central School of Speech and Drama w Londynie. Jest autorką pracy *Michael Chekhov's Acting Technique: A Practitioner's Guide* (Bloomsbury, Londyn 2019) oraz jedną z tłumaczek na francuski pięciu sztuk Howarda Barkera (Éditions Théâtrales, Paryż 1996-2005).

Streszczenia



JOERG ANDREES

„Na czym polega istota techniki Michaiła Czechowa?”

Relacja aktor-postać i spotkanie Czechowa ze Stanisławskim w Berlinie w 1928 roku

Autor artykułu przedstawia dwie podstawowe różnice między technikami Czechowa i Stanisławskiego, wymienione i opisane przez samego Czechowa po jego spotkaniu ze Stanisławskim w 1928 roku w Berlinie. Mówiąc w skrócie są to: „pamięć afektywna” i włączanie spraw osobistych do procesu gry aktorskiej; oraz „wyobrażenia postaci” i proces inkorporacji. Aspekty te były zawsze obecne w pracy Michaiła Czechowa. Wydają się leżeć w centrum jego techniki i na ich podstawie można zrozumieć wszystkie inne narzędzia opracowane przez artystę na użytek, jak to określał, „aktora przyszłości” i „teatru przyszłości”.

KATARZYNA OSIŃSKA

Michaił Czechow w pracy nad rolą Don Kichota

Przed emigracją ze Związku Radzieckiego, od końca roku 1925 Michaił Czechow planował wystawienie w teatrze MChAT-2 *Don Kichota* Miguela de Cervantesa. W latach 1926-1928 pracował nad rolą błędnego rycerza – pozostawił zapiski, które dobrze oddają metodę jego pracy, uwzględniającą eurytmię Rudolfa Steinera. Do realizacji zaplanowanego przedstawienia jednak nie doszło, głównie z powodu braku zadowalającej artystę adaptacji dzieła hiszpańskiego pisarza. Artykuł poświęcony jest analizie *Dziennika o Kichocie* i innych zapisków Czechowa, dotyczących jego pracy nad rolą rycerza z Manczy.

JULIA ROGUSKA

W kręgu inspiracji antropozoficznych. Michaił Czechow w spektaklu *Przebudzenie pałacu*

Artykuł jest poświęcony spektaklowi *Przebudzenie pałacu*, pochodzącemu z emigracyjnego okresu działalności artystycznej Michaiła Czechowa. W przedstawieniu-pantomimie aktor ujawnił swoje inspiracje antropozofią i eurytmią Rudolfa Steinera. W artykule podjęto próbę analizy poszczególnych elementów tego niezwykłego eksperymentu: gry aktorskiej, muzyki, oraz koncepcji scenograficznej. Omówiono także reak-

cje publiczności i krytyków na nowatorską koncepcję teatru zaproponowaną przez rosyjskiego twórcę.

SILVIJA RADZOBÉ

Praca aktorska i reżyserska Michaiła Czechowa w Rydze

Silvija Radzobe w artykule *Praca aktorska i reżyserska Michaiła Czechowa w Rydze* na podstawie materiałów publikowanych w łotewskich czasopismach pierwszej połowy lat trzydziestych XX wieku oraz wspomnień i materiałów fotograficznych analizuje specyfikę talentu Michaiła Czechowa jako aktora. Szczególną uwagę poświęca jego wielkim zdolnościom przemieniania się i sugestii energetycznej. Z kolei pracę Czechowa jako reżysera autorka rozważa w kontekście modernizmu; w kompozycji spektakli bowiem wyraźnie dostrzega zarówno klasyczne, jak i zmodyfikowane cechy ekspresjonizmu.

GYTIS PADEGIMAS

Rozwój metody twórczej Michaiła Czechowa podczas jego pracy na Litwie

W 1928 roku, gdy Czechow osiągnął szczyt doskonałości w pracy aktorskiej na scenie, znalazł naukę duchową - antropozofię. Tak rozpoczęła się jego wielka odyseja w poszukiwaniu „teatru przyszłości”. Rozczarowany materializmem zarówno w Związku Radzieckim, jak i na Zachodzie, odpowiednią głębię dla swoich badań znalazł w nowopowstałych krajach bałtyckich. „Im młodszy jest kraj, tym więcej myśli się w nim o kulturze, pojawiają się też ambicja i nowe możliwości stworzenia nowego teatru”, mówił Czechow po przybyciu w maju 1932 roku do Kowna, ówczesnej stolicy Republiki Litewskiej. Właśnie tam, w Teatrze Narodowym i jego studiu, prowadzonych przez kolegę z MChAT-u Drugiego, Andriusa Olekę-Žilinskasa, Czechow wystawił trzy sztuki i udzielił szesnastu lekcji, rozpoczynając tym samym formalizację tak zwanej techniki Czechowa.

BERNARDA ANNA BIELENIA

Michaił Czechow a film

W artykule autorka dokonuje przeglądu najważniejszych prac naukowych poświęconych związkowi Michaiła Czechowa z kinem, poszerzając wypowiedź o własne refleksje płynące z obejrzanych filmów fabularnych oraz produkcji dokumentalnych poświęconych osobie artysty. Bielenia przywołuje pierwsze doświadczenia Czechowa na planach zdjęciowych w Rosji, prace powstałe w czasie jego pobytu w Berlinie, w końcu omawia najobszerniejszy - także pod względem materiałów źródłowych - do-

robek artystyczny powstały w Hollywood. Ostatni okres twórczości jest bogato zdokumentowany zwłaszcza dzięki licznym wypowiedziom aktorów, którzy uczestniczyli w kursach prowadzonych przez Czechowa lub współpracowali z nim na planie.



JOBST LANGHANS

O życiu, duchu i wolności. Rozważania na temat źródeł oraz tła dzieła Michaiła Czechowa

„Teatr przyszłości” – fundament nowej kultury ludzkiej – był wielką wizją Michaiła Czechowa. Postać Hamleta była dla niego przykładem tego, jak człowiek, za pomocą inspirowanej duchowo świadomości, może walczyć o prawdę i sprawiedliwość, a tym samym zmieniać społeczeństwo. Zanim jednak Czechow mógł wnieść te ideały na scenę w swojej legendarnej inscenizacji *Hamleta* w Moskwie, dla której opracował nową technikę aktorską, musiał przezwyciężyć polityczny zamęt rewolucji październikowej i własny kryzys psychiczny. Było to niezbędne dla zmiany poglądów na świat i ludzkość, a zarazem dla nowej metody aktorskiej.

JOANNA MAJEWSKA

Lalka bez oczu. Duchowe poszukiwania Michaiła Czechowa wobec antropozofii Rudolfa Steinera

Artykuł pokazuje ewolucję poglądów Michaiła Czechowa – od materializmu do charakterystycznych dla początku XX wieku tendencji spirytualistycznych. Przybliża również sylwetkę i dzieło austriackiego filozofa i pedagoga Rudolfa Steinera, eksponując przy tym jego zainteresowania teatralne. Autorka artykułu przypomina o spotkaniu Czechowa i Steinera, opisuje, w jaki sposób idee filozofa oddziaływały na koncepcje teatralne rosyjskiego aktora, oraz sytuuje zainteresowania twórcy oryginalnej metody pracy nad rolą na tle duchowych fascynacji jego epoki.

KRZYSZTOF MROWCEWICZ

Nieciekawa historia – Czechow spotyka Czechowa

Artykuł prezentuje religijny kontekst metody Michaiła Czechowa. Autor dostrzega w niej język, pojęcia i metaforykę o rodowodzie religijnym. Nie wynika to tylko z inspiracji myślą Rudolfa Steinera. W metodzie Czechowa widać także obecność zachodnich i wschodnich technik medytacyjnych. Treści religijne, obecne w pracach Czechowa, wy-

dają się zdecydowanie odróżnić go od jego stryja Antona, wierzącego przede wszystkim w naukę. Autor bada przydatność metody Czechowa do budowania roli bohatera słynnego opowiadania Antona Czechowa *Nieciekawa historia*. Korzysta przy tym z takich elementów metody, jak atmosfera, partytura atmosfer, zabarwienie, gest psychologiczny, punkt ciężkości. W rezultacie metoda ujawnia egzystencjalistyczny niemal wymiar opowiadania.

JAROSŁAW GAJEWSKI
Michaił Czechow, czyli miłość

Tekst jest komentarzem do obszernego cytatu zaczerpniętego z dźwiękowego nagrania wykładu Michaiła Czechowa pt. *Miłość w naszym zawodzie* i przetłumaczonego na język polski. Problem wzajemnych relacji miłości, świadomości i sztuki postawiony przez Czechowa zostaje odniesiony do wybranych myśli z dzieł Władimira Sołowio-wa, Nikołaja Bierdiajewa i Ericha Fromma. Na koniec przywołany zostaje współczesny polski filozof, Henryk Kiereś, którego teza o ignorancji jako największym zagrożeniu dla sztuki pozostaje doskonale zbieżna z myślą Czechowa.



SARAH PURCELL
Miłość w naszym zawodzie

Artykuł omawia wykład wygłoszony przez Michaiła Czechowa w akademii teatralnej w Hollywood w 1955 roku, na kilka miesięcy przed śmiercią. Większość wykładu można znaleźć w skompilowanym przez Charlesa Leonarda zbiorze *To the Director and Playwright* w rozdziale zatytułowanym *Love in our Theatre: Art or Profession?* Czechow omawia w nim bardzo szczególny rodzaj miłości niezbędnej do uprawiania sztuki. Wiedział bowiem, że aktor musi kochać swoją grę, musi kochać postać, musi kochać grać tę postać, musi też kochać widzów. Podaje więc proste i skuteczne ćwiczenia pomagające artyście w zastosowaniu tej miłości do wykonywanego zawodu.

SINÉAD RUSHE

Polifoniczna struktura dramatu *Noc tuż przed lasami* Bernarda-Marie Koltès. Odkrywanie Czechowowskiego poczucia formy

Bernard-Marie Koltès (1948-1989) był najwybitniejszym francuskim dramaturgiem swego pokolenia, a *Noc tuż przed lasami* to jeden z jego najbardziej intrygujących i niepokojących tekstów. Koltès powiedział, że historię wyobcowanego młodego imigranta we wrogim mieście napisał jak kompozycję muzyczną, gdzie motywy i wariacje przywołują dojmujące poczucie niespokojnej tęsknoty i dezorientacji. Sinéad Rushe opowiada o swojej przełomowej inscenizacji, opartej na nowym przekładzie sztuki na język angielski. Oryginalny monolog został tam rozpisany polifonicznie na pięcioro aktorów różnej płci i narodowości – chór rozbitych na fragmenty głosów, które rezonują ze sobą w harmonii i dysonansie.

JACEK MALINOWSKI

„Aktywne oczekiwanie” jako metoda pracy nad spektaklem

Artykuł ukazuje metody oraz sposoby pracy nad spektaklem *Historia księcia H.*, który miał premierę w Białostockim Teatrze Lalek w 2016 roku. Refleksje Michaiła Czechowa nad praktyką sceniczną zawarte w książce *O technice aktora* posłużyły reżyserowi do twórczego poprowadzenia opowieści o aktorze i jego zmaganiach w kreowaniu postaci Horacego z dramatu Szekspira. Cytaty z książki Czechowa, zawierające teoretyczne przemyślenia i praktyczne podpowiedzi artysty, znalazły w spektaklu miejsce obok wizji snutych przez Szekspirowskiego bohatera i otaczające go osoby. W procesie realizacji ważny był temat „aktywnego oczekiwania” rozumiany jako wskazówka pedagogiczna dotycząca istoty procesu twórczego. Zwłaszcza dziś jest on zakłócony przez pęd cywilizacyjny wywołujący wszelkie nerwice i niszczący zdolność artysty do twórczego ryzyka na scenie. W spotkaniu z aktorem młodego pokolenia przemyślenia Czechowa okazały się jednak niezwykle odkrywcze i bardzo współczesne.

ARTUR DWULIT

Możliwości wykorzystania metody Michaiła Czechowa w kształceniu lalkarzy

Autor prezentuje możliwości wykorzystania techniki aktorskiej Michaiła Czechowa w procesie kształcenia aktorów lalkarzy na przykładzie działań podejmowanych na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwewicza w Warszawie. Omawia metody nauczania w ramach zajęć „Zadania aktorskie

z przedmiotem” oraz „Gra aktora jawajką” prowadzonych na kierunku aktorskim. Opisuje, jak metoda skierowana do aktorów dramatycznych - zwłaszcza w zakresie pojmowania wyobraźni, atmosfery czy gestu psychologicznego - stała się inspiracją w procesie twórczym wykorzystującym lalki jako środek wyrazu postaci scenicznej.

IRINA LAPPO

Teoria Michaiła Czechowa

w praktyce teatru lalkowego Igora Kozakowa

System teatralny stworzony przez Michaiła Czechowa opiera się na uniwersalnych regułach i pojęciach sztuki, dzięki czemu jest otwarty na rozwój i interpretacje. Niezwykle płodne zastosowanie myśli Czechowa można zatem odnaleźć także na gruncie teatru lalkowego. Autorka artykułu na przykładzie dwóch spektakli białoruskiego reżysera Igora Kozakowa - *Hamleta* Williama Szekspira (2013) oraz *Na dnie* Maksima Gorkiego (2016) - próbuje pokazać, jak „gest psychologiczny” w teatrze lalek, wypierając animację, pozwala tworzyć groteskowe obrazy poprzez wizualno-plastyczne chwytły, a estetyka brzydoty wspomagana przez skomplikowany montaż atmosfer determinuje interpretacje i staje się dominantą semantyczną spektaklu.

Abstracts



JOERG ANDREES

“What is specific about the Michael Chekhov Technique?”
The actor/character relationship and Chekhov-Stanislavski
meeting in Berlin in 1928

In the article the author gives an overview of two main differences between both Chekhov's and Stanislavski's techniques named by Michael Chekhov himself after his meeting with Stanislavski in Berlin in 1928. In brief these differences are: 'Affective Memory' and the inclusion of personal issues in the acting process; and 'Imagination of the Character' and the process of incorporation. These aspects were always present in Michael Chekhov's work. They seem to be one of the central points in his technique from which one can understand all the other tools Chekhov has developed for, as he names it, 'The Actor of the Future' and the 'Theatre of the Future'.

KATARZYNA OSIŃSKA

Michael Chekhov's work on the part of Don Quixote

Prior to his emigration from the Soviet Union, until the end of 1925, Michael Chekhov planned to stage in MChAT *Don Quixote* by Miguel de Cervantes. In 1926-28 he worked on the part of the knight-errant, leaving notes which reflect his method of work, incorporating eurythmy of Rudolf Steiner. The play, however, was never finally staged, due mostly to Chekhov's dissatisfaction with the existing adaptation of the Spanish masterpiece. Professor Osińska's article analyses *The Quixote Diary* and other Chekhov's notes concerning his work on the part of the knight-errant from Mancha.

JULIA ROGUSKA

In the midst of anthroposophical inspirations. Michael Chekhov in
The Castle Awakens.

The article is devoted to the staging of *The Castle Awakens*, from the emigrée period of Michael Chekhov's artistic activity. In this pantomime the actor expressed his fascination with anthroposophy and eurythmics of Rudolf Steiner. The article attempts to analyse specific elements of this extraordinary experiment: acting, music and scenographic idea. The author discusses response of the audience and critics to the innovative idea of theatre as proposed by the Russian artist.

SILVIJA RADZOBĒ

Michael Chekhov's activity as actor and director in Riga.

In her article *Michael Chekhov's activity as actor and director in Riga*, based on materials published in Latvian magazines of the early 1930-ties as well as memoirs and photographic documents, Silvija Radzobe analyses the unique character of Michael Chekhov as actor. Radzobe pays much attention to his ability to transform and energetic suggestiveness. Chekhov's work as director is analysed in the context of modernism. In the structure of Chekhov's plays Radzobe clearly distinguishes both classical and modified features of expressionism.

GYTIS PADEGIMAS

The Emergence of Michael Chekhov's Creative Method During His Work in Lithuania

In 1928, when Michael Chekhov's professional excellence has reached its peak, he found spiritual teaching - Anthroposophy. Thus began Chekhov's great odyssey searching for his 'Theatre of the Future'. Disappointed in the materialism both in the Soviet Union and in the West, he found the suitable soil for his researches in new founded Baltic States. "The younger country, the more thinking about culture, and ambition - the more possibilities appear for creating a new theatre", - said Chekhov just after his arrival to Kaunas - provisional capital of Lithuanian Republic on May of 1932. There, at the State theatre and it's studio, both leaded by his friend and colleague from MAT-2, Andrius Oleka-Žilinskas, Chekhov staged 3 performances and offered 16 lessons, starting to fix what was called 'Chekhov's Method'.

BERNARDA ANNA BIELENIA

Michael Chekhov and cinema

In her article the author revises the most important scholarly works on Michael Chekhov's relationship with cinema, adding her own thoughts after seeing narrative films and documentaries about the artist. Bielenia evokes Chekhov's first experiences on film sets in Russia, his works from the Berlin period and, finally, the richest - also from the point of view of source materials - artistic output in Hollywood. This last period of Chekhov's activity is very well documented, especially thanks to numerous quotes of actors who participated in his lectures or collaborated with him on the set.



JOBST LANGHANS

It's about life, spirit and freedom. Thoughts about Michael Chekhov's work, its origin and backgrounds

The 'Theatre of the Future' – the foundation of a new human culture – was the great vision of Michael Chekhov. For him, Hamlet was an example how man, through a spirit-inspired consciousness, can stand up for truth and justice and so can change society. But before Chekhov could bring these ideals to the stage in his legendary Hamlet production in Moscow, for which he developed his new acting technique, he had to get through the political turbulences of the October Revolution and a mental crisis himself, in order to transform finally his view on the world and humanity and with it also his acting method.

JOANNA MAJEWSKA

An eyeless doll. Spiritual exploration of Michael Chekhov in relation to Rudolf Steiner's antroposophy

The article presents evolution of Michael Chekhov's views – from materialism to spiritualist tendencies typical for the early 20th century. It also brings forth the life and work of the Austrian pedagogue and philosopher Rudolf Steiner, stressing his interest in theatre. The author recalls a meeting between Chekhov and Steiner; she describes ways in which the philosopher's views influenced theatrical ideas of the Russian actor and presents the interests of the creator of the methods of work on a role against the background of spiritual fascinations of his time.

KRZYSZTOF MROWCEWICZ

Uninteresting Story – Chekhov meets Chekhov

The article presents religious context of Michael Chekhov's method wherein the author discovers religious language, concepts and metaphors. These are not limited to inspiration with the teaching of Rudolf Steiner. One can also trace western and eastern meditational practices in Chekhov's method. Religious content present in Chekhov's works seems to distinguish him from his uncle who put his faith mainly in science. The author attempts to apply Chekhov's method to the construction of the hero of the well-known short story by Anton Chekhov, *Uninteresting Story*. He uses such elements of the method as atmosphere, sheet music of atmospheres, colouring, psychological gesture,

centre of mass. Application of the method reveals an almost existential dimension of Anton Chekhov's short story.

JAROSŁAW GAJEWSKI
Michael Chekhov or love

The text is a commentary to an expanded quote from the recorded lecture by Michael Chekhov *Love in our profession*, translated into Polish. Relations between love, consciousness and art, as presented by Chekhov, are discussed in the light of selected thoughts found in the works of Vladimir Solovyov, Nikolai Berdyaev and Erich Fromm. Finally, the Polish philosopher Henryk Kiereś is mentioned, whose thesis about ignorance being the gravest danger to art corresponds perfectly with Chekhov's thought.



SARAH PURCELL
Love in our Profession

This article looks at a lecture Michael Chekhov gave to a Hollywood drama society in 1955, just months before he died. Most of this lecture can be found in *To the Director and Playwright* compiled by Charles Leonard, and it was titled *Love in our Theatre: Art or Profession?* Chekhov describes a very specific love required for the arts. He knew how the actor must love to act, must love the character, must love to play the character and must love the audience and so he gives simple and effective training suggestions to inevitably help the artist apply this love to his profession.

SINÉAD RUSHE
Polyphonic Characterisation in Bernard-Marie Koltès play *Night Just Before the Forests*. An Exploration of Michael Chekhov's Feeling of Form

Bernard-Marie Koltès (1948-1989) was the greatest French playwright of his generation, and *Night Just Before the Forests* is one of his most captivating and unsettling texts. The story of an isolated young immigrant in a hostile city, Koltès said he wrote it like a musical composition, whose motifs and variations evoke a profound sense of restless yearning and disorientation. Sinéad Rushe discusses her pathbreaking production in a new translation into English that reimagines the original monologue as a polyphonic work for five performers of different nationalities and genders, a chorus of fragmented parts that resonate with each other in harmony and dissonance.

JACEK MALINOWSKI

Active Anticipation' as a method of working on a play

The article presents methods and ways of working on *Historia księcia H.* [*The Story of Prince H.*] which opened in Białystok Puppet Theatre in 2016. Using Michael Chekhov's thoughts on stage practice, included in *To the Actor*, the director tells a story about actor's struggle in creating the role of Horatio from the Shakespeare's tragedy. Quotes from Czechow's book, concerning both theoretical thoughts and practical instructions, were included in the play together with visions of the Shakesperean hero and persons surrounding him. The theme of 'Active Anticipation', understood as pedagogic instruction concerning the core of creative process, was a key importance. Especially today this process is distorted by civilization rush, causing neuroses and destroying artists ability to take risks on stage. However, actor of young generation found Czechow's thoughts very innovative and modern.

ARTUR DWULIT

Ways to use Michael Chekhov's method in the training of puppeteers

The author presents ways to use the Michael Chekhov's method in the training of actors- puppeteers, as exemplified by activities at the Puppet Theatre Art Department in Białystok of the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw. The training methods discussed are incorporated in the courses at the acting department: 'Actor Tasks with an Object' and 'Puppeteer's Acting with Rod Puppet'. The author describes how the method addressed to dramatic actors - especially in relation to understanding imagination, atmosphere or psychological gesture - became an inspiration in creative process using puppets as a means of expression of the stage character.

IRINA LAPPO

Michael Chekhov's theory in Igor Kazakov's puppet theater practice

The theatrical system created by Michael Chekhov is based upon universal rules and concepts of art and is thus open to development and interpretation. Chekhov's thought proved to be very fertile also in the sphere of puppet theatre. The article's author, taking as an example two plays staged by Belorussian director Igor Kazakov - *Hamlet* by William Shakespeare (2013) and *The Lower Depths* by Maxim Gorki (2016) - attempts to show how 'Psychological Gesture' in puppet theatre, excluding animation, allows to create grotesque images by means of visual devices, while the aesthetics of ugliness, aided by complex editing of atmospheres determines interpretation and becomes a semantic dominant of the play.

Резюме

ЙЁРГ АНДРЕС

«В чем суть техники Михаила Чехова?». Отношения между актером и персонажем и встреча Чехова со Станиславским в Берлине в 1928 году

Автор статьи представляет два основных различия между техниками Чехова и Станиславского, описанными самим Чеховым после его встречи со Станиславским в 1928 году в Берлине. Это «аффективная память» и включение собственного опыта в процесс актерской игры, а также «воображение персонажа» и процесс инкорпорации. Эти аспекты всегда присутствовали в творчестве Михаила Чехова. Можно полагать, что они лежат в основе его техники, и помогают понять все другие инструменты, разработанные художником для того, что он называл «актером будущего» и «театром будущего».

КАТАЖЫНА ОСИНЬСКА

Работа Михаила Чехова над ролью Дон Кихота

Перед эмиграцией из Советского Союза, с конца 1925 года Михаил Чехов думал над постановкой «Дон Кихота» Мигеля де Сервантеса в театре МХАТ-2. В 1926-1928 годах он работал над ролью злого рыцаря, и остались записи, в которых хорошо отражен метод его работы, с учетом эвритмии Рудольфа Штайнера. Однако запланированное представление не было поставлено, в основном из-за отсутствия у художника удовлетворительной адаптации произведения испанского писателя. Статья посвящена анализу «Дневника Кихота» и других заметок Чехова о его работе над ролью рыцаря из Манчи.

ЮЛИЯ РОГУСКА

В сфере антропософских инспираций. Михаил Чехов в спектакле «Пробуждение дворца»

Статья посвящена спектаклю «Пробуждение дворца», созданному в эмигрантский период художественной деятельности Михаила Чехова. В спектакле-пантомиме актер показал влияние антропософии и эвритмии Рудольфа Штайнера. В статье предпринята попытка проанализировать отдельные

элементы этого необычного эксперимента: актерское мастерство, музыку и сценографическую концепцию. Рассматривается также реакция зрителей и критиков на инновационную концепцию театра, предложенную русским художником.

СИЛВИЯ РАДЗОБЕ

Актёрская и режиссёрская работа Михаила Чехова в Риге

Силвия Радзобе в статье «Актёрская и режиссёрская работа Михаила Чехова в Риге», основываясь на материале публикаций латвийской периодики первой половины 30-ых годов 20 века, на воспоминаниях и фотоматериалах, анализирует специфику таланта Михаила Чехова-актёра. Особое внимание уделяется его высокой способности к перевоплощению и энергетической суггестии. В свою очередь, работа Михаила Чехова-режиссера автором статьи рассматривается в контексте модернизма, в композиции постановок акцентируются как классические, так и трансформированные признаки экспрессионизма.

ГИТИС ПАДЕГИМАС

Развитие творческого метода Михаила Чехова во время его работы в Литве

В 1928 году, когда Чехов достиг пика совершенства в актерской работе на сцене, он нашел духовную науку – антропософию. Так началась его великая одиссея в поисках «театра будущего». Разочарованный материализмом как в Советском Союзе, так и на Западе, он нашел подходящую почву для своих исследований во вновь созданных странах Балтии. «Чем моложе страна, тем больше в ней думают о культуре, появляются также амбиции и новые возможности для создания нового театра», – сказал Чехов, прибыв в Каунас в мае 1932 года, столицу Литовской Республики в то время. Именно там, в Национальном театре и его студии, который возглавлял коллега из МХАТ-2, Андрус Олека-Жилинскас, Чехов поставил три пьесы и дал шестнадцать уроков, тем самым начав формализацию так называемой техники Чехова.

БЕРНАРДА АННА БЕЛЕНЯ

Михаил Чехов и кино

В статье автор рассматривает наиболее важные научные работы о связи Михаила Чехова с кинематографом, дополняя их собственными размышле-

ниями на основе просмотренных ею художественных и документальных фильмов, посвященных артисту. Беления вспоминает первый опыт Чехова на съемочных площадках в России, работы, созданные во время его пребывания в Берлине, и, наконец, анализирует самую обширную (также и с точки зрения источников информации) художественную продукцию, созданную в Голливуде. Последний период его творчества хорошо задокументирован, благодаря многочисленным высказываниям актеров, которые участвовали в курсах под руководством Чехова или сотрудничали с ним на съемочной площадке.



ЙОБСТ ЛАНГГАНС

Про жизнь, дух и свободу. Размышления об источниках и предыстории творчества Михаила Чехова

Театр будущего» – основа новой человеческой культуры – был великим замыслом Михаила Чехова. Фигура Гамлета была для него примером того, как человек с вдохновлённым свыше сознанием может бороться за правду и справедливость и, таким образом, изменять общество. Однако прежде, чем Чехов смог внести эти идеи на сцену в своей легендарной постановке «Гамлета» в Москве, для которой он разработал новую актерскую технику, ему пришлось пережить политическую сумятицу Октябрьской революции и собственный психологический кризис. Это было необходимо для изменения взгляда на мир и человечность, и в то же время для нового актерского метода.

ИОАННА МАЕВСКА

Кукла без глаз. Духовный поиск Михаила Чехова в отношении к антропософии Рудольфа Штайнера

В статье показана эволюция взглядов Михаила Чехова – от материализма к спиритуалистическим тенденциям, характерным для начала XX века. Она также знакомит с фигурой и творчеством австрийского философа и педагога Рудольфа Штайнера, обращая внимание на его интерес к театру. Автор статьи рассказывает о встрече Чехова и Штайнера, анализирует, как идеи философа повлияли на представления о театре русского актера, и определяет интересы создателя оригинального метода работы над ролью на фоне духовных исканий его эпохи.

КШИШТОФ МРОВЦЕВИЧ

Скучная история - Чехов встречается с Чеховым

В статье представлен религиозный контекст метода Михаила Чехова. Автор отмечает в нем язык, понятия и образы религиозного происхождения. Это связано не только с влиянием идей Рудольфа Штайнера. В методе Чехова заметно также наличие западных и восточных техник медитации. Религиозный контент, присутствующий в творчестве Чехова, должен определенно отличать его от его дяди Антона, верившего, прежде всего, в науку. Автор рассматривает пригодность метода Чехова для создания роли героя знаменитого рассказа Антона Чехова «Скучная история». При этом он использует такие элементы метода, как атмосфера, партитура атмосфер, тональность, психологический жест, фокус. В результате метод раскрывает почти полный экзистенциализм истории.

ЯРОСЛАВ ГАЕВСКИЙ

Михаил Чехов, или любовь

Текст представляет собой комментарий к большой цитате, взятой из звукозаписи лекции Михаила Чехова под названием «О любви в нашей профессии» и переведенной на польский язык. Проблема взаимодействия любви, сознания и искусства, поставленная Чеховым, связывается с избранными мыслями из работ Владимира Соловьева, Николая Бердяева и Эриха Фромма. Наконец, упоминается современный польский философ Генрих Кереш, чей тезис о невежестве как величайшей угрозе искусству полностью согласуется с мнением Чехова.



САРА ПЁРСЕЛЛ

О любви в нашей профессии

В статье рассказывается о лекции, прочитанной Михаилом Чеховым в Голливудской театральной академии в 1955 году, за несколько месяцев до его смерти. Большую часть лекции можно найти в сборнике Чарльза Леонарда «To the Director and Playwright» в главе «Love in our Theatre: Art or Profession?» Чехов рассматривает в нем особый вид любви, необходимый для занятия искусством. Он знал, что актер должен любить свою игру, должен любить пер-

сонажа, должен любить играть этого персонажа, кроме того, должен любить зрителей. Поэтому он дает простые и эффективные упражнения, которые могут помочь художнику применить эту любовь в своей профессии.

ШИНЕЙД РУШЕ

Полифоническая структура драмы «Ночь на пороге лесов» Бернар-Мари Колтеса. В свете Чеховского чувства формы

Бернар-Мари Колтес (1948-1989) был величайшим французским драматургом своего поколения, а «Ночь на пороге лесов» – это один из его самых интригующих и волнующих текстов. Колтес сказал, что он написал историю отчужденного молодого иммигранта во враждебном городе как музыкальную композицию, где мотивы и вариации вызывают глубокое чувство беспокойства, тоски и растерянности. Шинейд Руше рассказывает о своей революционной постановке, основанной на новом переводе пьесы на английский язык. Первоначальный монолог был расписан для пяти актеров разных полов и национальностей – хор, разбитый на фрагменты голосов, которые резонируют друг с другом в гармонии и диссонансе.

ЯЦЕК МАЛИНОВСКИЙ

«Активное ожидание» как метод работы над спектаклем

В статье показаны методы и способы работы над спектаклем «История принца Г.», премьера которого состоялась в Белостокском театре кукол в 2016 году. Размышления Михаила Чехова о сценической практике, содержащиеся в книге «О технике актера», были использованы режиссером для творческой постановки истории про актера и его усилия при создании персонажа Горация из драмы Шекспира. Цитаты из книги Чехова, содержащие теоретические выкладки и практические подсказки артиста, использованы в спектакле рядом с репликами героя Шекспира и окружающих его людей. В процессе постановки спектакля важной была тема «активного ожидания», понимаемая как педагогическое руководство относительно сущности творческого процесса. Особенно сегодня он трудноразрешим из-за цивилизационного ускорения, которое вызывает неврозы и уничтожает способность артиста к творческому риску на сцене. Для актера молодого поколения мысли Чехова оказались чрезвычайно показательными и очень современными.

АРТУР ДВУЛИТ

Возможности использования метода Михаила Чехова в обучении кукловодов

Автор представляет возможности использования актерской техники Михаила Чехова в процессе обучения актеров-кукловодов на примере шагов, предпринятых на факультете театра кукол в Белостоке Театральной Академии имени Александра Зельверовича в Варшаве. Рассматриваются методы обучения в рамках занятий «Задачи актера с предметом» и «Игра актера марионеткой», которые проводятся на актерском отделении. Рассказывается, как метод, адресованный драматическим актерам – особенно с точки зрения создания образа, атмосферы или психологического жеста – стал источником вдохновения в творческом процессе с использованием кукол в качестве средства выражения сценического персонажа.

ИРИНА ЛАППО

Применение теории Михаила Чехова в кукольном театре Игоря Казакова

Театральная система, созданная Михаилом Чеховым, основана на универсальных правилах и концепциях искусства, благодаря которым она открыта для развития и интерпретации. Поэтому чрезвычайно плодотворное применение идей Чехова можно найти и в театре кукол. Автор статьи на примере трех спектаклей белорусского режиссера Игоря Козакова – «Гамлет» Уильяма Шекспира (2013) и «На дне» Максима Горького (2016) – показывает, как «психологический жест» в кукольном театре, вытесняя анимацию, позволяет создавать гротескные образы через визуально-пластические приемы, а эстетика безобразного, поддерживаемая сложным антуражем, определяет интерпретацию и становится семантической доминантой спектакля.

Indeks osób

- Afanasjew Aleksandr • 39
Aleksiejew Igor • 41
Andrees Joerg • 8
Antoine André • 44
Arenski Paweł • 35
Arystoteles • 150
Autant-Mathieu Marie-Christine • 73, 85
Bach Johann Sebastian • 162
Bakst Léon • 43
Bartók Béla • 169-170
Benois Aleksandr • 43
Berger Henning • 47, 107
Bergman Ingrid • 83
Berry John • 81, 84
Bērziņš Artūrs • 48
Bielenia Bernarda Anna • 9
Biely Andriej • 31, 94, 113
Bierdiajew Nikołaj • 143
Bławatska Helena • 112
Boissy Gabriel • 44
Borges Jorge Luis • 117
Borowski Karol • 6
Borowski Piotr • 135
Bułgakow Siergiej • 119
Bułgakowa Oksana • 77-79
Bułhakow Michaił • 36, 117
Bützow Vladimir • 40
Byckling Liisa • 35, 40, 71, 80, 85, 223
Čapek Karel • 34
Castle William • 84
Cervantes Miguel de • 28, 32, 34-36
Chaplin Charlie • 79, 219
Cieślak Ryszard • 211
Cimermanis Artūrs • 55
Copeau Jacques • 224
Czechow Aleksandr • 110
Czechow Anton • 10, 76, 117-119, 127, 132-133
Czechow Michaił • 5-11, 15-18, 20-21, 23, 25, 28-37, 39-45, 47-56, 59-68, 70-71, 73-86, 91-99, 106-115, 117, 120-124, 126-127, 129-133, 135, 139-142, 144, 149-151, 153-157, 160, 165, 169-170, 175, 177-178, 182-184, 186, 188-195, 197-199, 201-202, 205-210, 212, 214, 216-220, 223-229
Czechowa Ada • 107
Damulewicz Piotr • 190-193, 195
Darwin Charles • 92, 111
Diagilew Siergiej • 43
Dickens Charles • 185
Dobużyński Mstisław • 82
Doré Gustave • 9, 34
Dostojewski Fiodor • 47, 119, 142
Dwulit Artur • 11
Eastwood Clint • 85
Engels Friedrich • 111, 119
Erss Ādolfs • 50-51
Florienski Paweł • 119

Fokin Michaił • 41
 Forsythe William • 172
 Freud Sigmund • 92
 Fromm Erich • 143-144, 188
 Gajewski Jarosław • 10, 15
 Gignoux Hubert • 161
 Goethe Johann Wolfgang von • 96, 102, 109, 185
 Gogol Nikołaj • 47
 Gorki Maksim • 208, 215
 Goya Francisco • 215
 Griszyn Aleksandr • 48
 Gromow Wiktor • 25, 31, 35-36, 49, 52, 207
 Grotowski Jerzy • 91, 135, 206, 211, 224-225, 227-228
 Grots Jānis • 49, 51
 Haydn Joseph • 169-170
 Hecht Ben • 84
 Hitchcock Alfred • 9, 83
 Hopkins Anthony • 85
 Hopkins Arthur • 77
 Iwanow Waczesław • 31
 Januszkiewicz Aleksandr • 208
 Jaques-Dalcroze Émile • 9, 41, 43
 Jēger-Freimane Paula • 49-50, 54
 Jurkowski Henryk • 7, 196
 Kantor Tadeusz • 180
 Kautsky Karl • 111, 119
 Kazakow Igor • 11, 208-211, 213-215, 217-220
 Kiereś Henryk • 144
 Kiriłłow Andriej • 219-220
 Knipper Olga • 133
 Knipper-Czechowa Olga • 77, 133
 Koltès Bernard-Marie • 10, 159, 161-164, 170, 172, 175
 Korniać Eugeniusz • 208
 Korowin Konstantin • 43
 Kotowicz Tatiana • 60
 Krève Vincas • 64
 Kupała Janka • 208
 Kvapil Jaroslav • 34
 Kymantaitė Kazimiera • 223-224
 Jan, św. • 95
 Langhans Jobst • 9
 Lanz Niels • 172
 Lappo Irina • 11
 Larin Nikołaj • 75
 Lelawski Aleksiej • 208
 Leonard Charles • 18, 149
 Lifar Siergiej • 43
 Litwinowski Aleksandr • 208
 Loyola Ignacy, św. • 123
 Lumière August Marie Louis • 75
 Lumière Louis Jean • 75
 Lynch David • 184
 Maeterlinck Maurice • 208
 Majewska Joanna • 10
 Makowski Siergiej • 43
 Malinowski Jacek • 10
 Mann Tomasz • 113, 118, 132
 Marks Karol • 111, 119
 Masiutin Wasilij • 42

- Massenet Jules • 28, 34
 Mayer Gerald • 84
 Meerzon Yana • 73
 Meyerhold Wsiewołod • 28, 42-43, 81, 207
 Michał Anioł • 185
 Miłosz Czesław • 119
 Monroe Marilyn • 74, 85
 Mozart Wolfgang Amadeus • 169
 Mrowcewicz Krzysztof • 10
 Nacache Jacqueline • 83-84
 Nektariusz z Optyny (właśc. Nikołaj Wasiljewicz Tichonow) • 113, 223-224
 Nicholson Jack • 85
 Niersisian Tatiana • 208
 Nietzsche Friedrich • 102, 120
 Obrazcow Siergiej • 196, 199, 201, 207
 Oleka-Žilinskas Andrius • 63-64, 70-71
 Ormińska Julia • 31
 Orski Mariusz • 7
 Ortega y Gasset José • 180
 Osińska Katarzyna • 7-8
 Osterwa Juliusz • 105
 Ostrowski Aleksandr • 208
 Padegimas Gytis • 9
 Pavise Patrice • 229
 Pawłowa Anna • 41
 Pawłowicz Nadieżda • 35
 Peck Gregory • 83
 Picasso Pablo • 99
 Pils kij Piotr • 51
 Piotrowski Błażej • 178
 Podgorny Władimir • 17-18, 23
 Powers Mala • 81, 135
 Pozner Valérie • 76
 Protazanow Jakow • 76
 Pugh Ted • 15
 Pułke Voldemārs • 49
 Purcell Sarah • 10, 15
 Quinn Anthony • 74, 81
 Radzobe Silvija • 9
 Rafael • 185
 Ratoff Gregory • 82
 Reinhardt Gottfried • 84
 Reinhardt Max • 48, 77-78, 184
 Remizow Aleksiej • 43
 Reymont Władysław Stanisław • 113
 Roguska Julia • 6, 9
 Rushe Sinéad • 10
 Sabasznikowa Margarita • 31, 112
 Šaberts Jānis • 54
 Sayler Oliver • 113
 Schopenhauer Arthur • 92, 107, 120, 210
 Schulz Bruno • 178-179
 Schünzel Reinhold • 79
 Shankar Uday • 41
 Sherman Vincent • 83
 Siedlecki Franciszek • 104
 Sierow Walentin • 43
 Sloan Fern • 15
 Słobodzianek Tadeusz • 228
 Smaczny Mateusz • 201-202

Smelyansky Anatoly • 77-78, 82
 Smits Lory • 104
 Smyszajew Walentin • 35
 Sołek Marek • 6
 Sołowjow Władimir • 120, 142
 Sołowjowa Inna • 35-36
 Sołowjowa Wiera • 71
 Suoga Balys • 70
 Stanisławski Konstantin • 5, 8, 17-23, 28-30, 41, 44, 59, 61, 75-76, 78, 81-82, 86, 91-93, 97, 105, 111, 121, 149, 179, 196, 206, 209, 219, 225-228
 Šteinberga Austrā • 50,
 Steiner-von Sivers Marie • 103-104, 113, 115
 Steiner Rudolf • 6, 9-10, 30-31, 33, 36, 39, 40, 42, 45, 61, 78, 94, 96, 101-110, 112-115, 120-121, 123-124, 207, 223
 Stempowski Jerzy • 105
 Steszyc Nikołaj • 211
 Straight Beatrice • 85
 Strasberg Lee • 225
 Strindberg August • 47, 50, 53
 Striževskij Vladimir • 79
 Sulerżycki Leopold • 60, 107
 Suszkiewicz Boris • 76
 Sutherland Edward • 84
 Suwczyński Piotr • 43
 Szalapin Fiodor • 28, 34
 Szekspir William • 11, 47, 49, 53, 64, 160, 164, 172, 177, 182-183, 185-187, 208-209, 211, 213
 Szestow Lew • 120, 122
 Tairow Aleksandr • 42
 Tamirow Akim • 80
 Tatariow Władimir • 35
 Tekieli Robert • 102
 Thiele Wilhelm • 84
 Tolstoj Aleksiej • 47-48, 56
 Tolstoj Lew • 127
 Trier Lars von • 215
 Uralsky Aleksandr • 75
 Veselis Jānis • 49-50
 Vidor Charles • 84
 Vinci Leonardo da • 183, 216
 Viskovsky Vyacheslav • 76
 Wachramiejew Aleksandr • 208
 Wachtangow Jewgienij • 29, 51-52, 54, 68, 81, 94
 Wagner Richard • 47
 Wasniecowa Apollinarij • 43
 Watters George Manker • 77
 Wilde Oscar • 218
 Witkiewicz Stanisław Ignacy • 179
 Wołkoński Siergiej • 41, 43
 Zabelow Jegor • 208
 Zariņš Jānis • 52

Organizator:



WARSZAWA



Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie
Filia w Białymstoku

Mecenat:



**Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego**

Międzynarodowe Interdyscyplinarne Sympozjum
„Teoria aktorska Michaiła Czechowa: dziedzictwo i inspiracje”
– zadanie finansowane w ramach umowy nr 633/P-DUN/2018
ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego przeznaczonych
na działalność upowszechniającą naukę

Patronat:

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**



Honorowy Patronat
Podsekretarza Stanu w MKiDN
Wandy Zwinogrodzkiej

*Honorowy Patronat
Prezydenta Miasta
Białegostoku*

Partnerzy:



Białostockie
Stowarzyszenie
Artystów
Laikarzy



Latvian Centre of ITI



FINA



INSTYTUT
SZTUKI
POLSKIEJ
AKADEMI
NAUK



Instytut Sławistyki
Polskiej Akademii Nauk
Kategoria A

Patroni medialni:

**PAMIĘTNIK
TEATRALNY**



scena



teatralny^{pl}

e-teatr.pl

TEATR LALEK



Białystok ONLINE
www.BialystokOnline.pl

To zadziwiające, że postać Michaiła Czechowa stała się znana w polskim środowisku teatralnym dopiero w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, najpierw za sprawą publikacji w „Dialogu” i „Teatrze” (teksty Mariusza Orskiego, fragmenty książek Czechowa), a na dobrą sprawę po opublikowaniu przekładu *O technice aktora* w roku 1995. Ale po boomie na Czechowa z lat dziewięćdziesiątych zainteresowanie jakby przygaśło. [...] A przecież w środowisku zawodowych aktorów technika Czechowa budzi nieustannie zainteresowanie i jest stałą inspiracją, przekazywaną również w procesie nauczania - studenci aktorstwa zaintrygowani przez swoich pedagogów sięgają często po dostępne teksty Czechowa, piszą o nim prace magisterskie, niejednokrotnie dokonując na własny użytek pionierskich odkryć (co wiem z własnego doświadczenia).

[...] Ten przydługi wstęp ma jedynie podkreślić, jak cenną i potrzebną inicjatywą jest wydanie książki o technice aktorskiej Michaiła Czechowa. Inicjatywa edytorska białostockiej filii Akademii Teatralnej jest wprost nie do przecenienia - zwłaszcza, że nie jest to typowe wydawnictwo pokonferencyjne, zawierające zbiór przypadkowych tekstów, lecz pozycja głęboko i strategicznie przemyślana.

[...] Jestem pewna, że *Technika aktorska Michaiła Czechowa w historii teorii i praktyce*. *Vademecum* zasługuje na status podręcznika akademickiego, którym bez wątpienia stanie się w praktyce, nie tylko na poziomie kategorii wydawniczej. Pozostaje wyrazić uznanie dla wydawcy i redaktorów za niezwykle cenną i świetnie zrealizowaną inicjatywę.

- z recenzji dr hab. Beaty Guczalskiej,
prof. Akademii Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

ISBN 978-83-88358-09-8



9 788388 358098

ISBN 978-83-88358-11-1



9 788388 358111

e-book



e-book