

Magdalena Zaorska

Śmierć w (jego) życiu w sztuce : (z biografii Stanisławskiego i doświadczenia szkoły twórcy gramatyki sztuki dramatycznej)

Acta Neophilologica 15/1, 361-372

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Zaorska

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ŚMIERĆ W (JEGO) ŻYCIU W SZTUCE (Z BIOGRAFII STANISŁAWSKIEGO I DOŚWIADCZENIA SZKOŁY TWÓRCY GRAMATYKI SZTUKI DRAMATYCZNEJ)

Odczucie bólu, kiedy tragicznie
tracicie kogoś, jest tak wielkie, że nosi-
cie je latami, jeśli nie przez całe życie¹.

Konstantin Stanisławski

Key words: death, Stanislavski, rearing of the actor, emotional memory, work on a role

Rozpoczynając rozważania na temat roli śmierci w życiu i twórczości pedagogicznej Konstantina Siergiejewicza Aliksiejewa-Stanisławskiego, a także w procesie wychowania aktora opartym na myśli autora publikacji *Moje życie w sztuce*², zaledwie w kilku słowach należy przypomnieć, że to między innymi on, luminarz sceny, dokonał wielkiej reformy teatru, nie tylko rosyjskiego i radzieckiego, że wiek temu jego geniusz wyrażony pod postacią *chefs-d'oeuvre* scenicznych MChAT-u zyskał aplauz właściwie całej ówczesnej publiczności teatralnej, w tym również wybitnych postaci sceny polskiej. Takimi oto słowami w sierpniu 1938 roku świat żegnał koryfeusza sceny:

Osnowa całej tej reformy, tego Odrodzenia, tej Rewolucji teatru, założona została przez Rosjan, urodzonych ludzi sztuki, i przez jedną osobowość – Stanisławskiego. [...] Stanisławski zrewolucjonizował sztukę teatralną, a jego talent reżyserski wywołał burzę okłasków całego zachodniego świata. [...] Bez wątpienia kolejne pokolenia uznają jego osobę za jedną z najważniejszych figur współczesnego teatru³.

¹ *Беседы К.С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918–1922 г.г. записанные заслуженной артисткой РСФСР К.Е. Антаровой*, отв. ред. Л. Гуревич, Москва – Ленинград 1939, s. 163.

² K. Stanisławski, *Pisma. Moje życie w sztuce*, Warszawa 1954.

³ Cyt. za: С. Гиппиус, *Актерский тренинг. Гимнастика чувств*, Санкт-Петербург 2007, s. 270. Tłumaczenia cytatów z rosyjskich i radzieckich publikacji naukowych, a także fragmentów artykułów

Świetlistym śladem powraca w pamięci również epitafium dla Stanisławskiego, które Juliusz Osterwa, ikona sceny polskiej, poświęcił „budownicemu Teatru Artystycznego – zwierciadła natury rosyjskiej”⁴, które, jak pisał twórca Reduty: „duchowi wieku i Rosji ukazało w obliczu świata całego postać ich i piętno”⁵. Osterwa, oddając pośmiertny hołd Stanisławskiemu, porównał go do Leonarda da Vinci (!) i nazwał... działaczem promieniującym, Moskałem serdecznym, prawym człowiekiem, krezusem czasu⁶.

Dokonania Stanisławskiego w obrębie sztuki dramatycznej od ponad stu lat inspirują wielu reżyserów, aktorów, teoretyków sceny i pedagogów teatralnych, a MChAT, który powstał między innymi dzięki niemu, właściwie do dziś nie ma sceny równej sobie. Teatr Artystyczny zaiste przyniósł Stanisławskiemu nieśmiertelność w umysłach ludzi sceny – jego idee są nadal żywe. Ale badając myśl pedagogiczną, którą ofiarował światu, można zauważyć, że i przykazania pedagogiki teatralnej, pod którą kamień węgielny wmurował autor *Pracy aktora nad sobą*, są wciąż aktualne. W ostatniej części prezentowanych rozważań postaram się ukazać, jak dzisiaj, pracując z przyszłymi aktorami według kodeksu szkoły Stanisławskiego, czerpiemy z jej dokonań w obrębie nauki o wychowaniu artysty dramatycznego i jak wplątamy w przestrzeń edukacji motyw „odchodzenia” odnaleziony w spuściźnie mistrza. Zatem ten szkic o śmierci w życiu w sztuce zostanie podzielony na dwie części. Pierwsza będzie dotyczyła życia i twórczości pedagogicznej Stanisławskiego, druga zaś wychowania aktora jego szkoły⁷.

Poddając analizie śmierć – pierwiastek jakże ważny w procesie kształtowania się osobowości obdarzonej talentem aktorskim czy reżyserskim, należy przyjrzeć się wybranym wydarzeniom z biografii Stanisławskiego, tym, które bezpośrednio są związane z wątkiem przemijania w jego życiu w sztuce, a co za tym idzie, z nieśmiertelnością jego imienia.

W 1863 roku w Moskwie, w rodzinie bogatych przedsiębiorców, fabrykantów i kupców pierwszej gildii, przyszedł na świat przyszły wirtuoz sceny dramatycznej i reformator teatru. Dom, w którym się wychował, przepełniony był miłością do dzieci (Stanisławski miał dziewięcioro rodzeństwa, z których jedno zmarło tuż po narodzinach⁸). Szczęśliwe, niczym niezmacone dzieciństwo, bezpieczeństwo materialne, a przede wszystkim wartości, które w rodzinnym gnieździe Aliksiejewych

zamieszczonych w rosyjskim Internecie, które dotychczas nie zostały przełożone na język polski, a w przypisach i spisie literatury zapisane zostały cyrylicą, dokonała autorka.

⁴ I. Schiller, *Stanisławski a teatr polski*, Warszawa 1965, s. 5.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Pod pojęciem „szkoła Stanisławskiego”, jak pisał Władimir Prokofjew we wstępie do książki Georgija Kristi *Wychowanie aktora szkoły Stanisławskiego*, rozumiemy nie jakąś konkretną placówkę edukacyjną – rosyjską czy radziecką szkołę aktorską, ale nurt w sztuce teatralnej, który jest związany z „systemem” Stanisławskiego i najlepszymi tradycjami MChAT-u. Zob. Г. Кристи, *Воспитание актера школы Станиславского*, Москва 1978, s. 12.

⁸ Zob. *Drzewo genealogiczne rodziny Aliksiejewych*, [online] <<http://domra.ru/stan/>>, dostęp: 12.05.2012.

były najważniejsze, stworzyły stabilną przestrzeń dorastania i wyznaczyły twórcy „systemu” wektor życia w sztuce. Nienaganne wychowanie, wszechstronne wykształcenie⁹, a także ogromna wrażliwość na sztukę, którą młody Aliksiejew wyniósł z domu, zaowocowały już we wczesnym dzieciństwie silną potrzebą wyrażenia artystycznego „ja” na scenie. Beztróskie dzieciństwo spędzone w domu moskiewskich oligarchów, bo tak z pewnością nazwalibyśmy obecnie rodzinę Aliksiejewych, jednak szybko dobiegło końca.

Analizując biografię mistrza, znajdujemy w niej wiele spotkań ze śmiercią, hartujących jego osobowość i tworzących go jako artystę. Latem 1888 roku Stanisławski spędził tydzień przy łożu śmiertelnie chorego brata. Paweł, młodszy o pięć lat od Konstantina, zmarł na zapalenie opon mózgowych, które ujawniło się u chorego na gruźlicę chłopca. Dwa lata później Maria Lilina (wł. Pieriewoszczikowa) i Stanisławski stracili swoją pierworodną córkę – Ksenię. Powodem śmierci trzymiesięcznego dziecka było zapalenie płuc¹⁰. Rok później w liście do przyjaciela, N. Szlezingera, Stanisławski pisał: „Wczoraj, w niedzielę, Bóg zesłał nam córkę [Kirę – przyp. M.Z.]”¹¹. Słowa o nowym, Bożym życiu uświadamiają, jak wielkim darem były dla Stanisławskiego dzieci i jednocześnie uzmysławiają ogrom bólu towarzyszący rodzicom poddanym najtragiczniejszej z prób życia – utracie potomka.

Kolejny pogrzeb w rodzinie Aliksiejewych odbył się na początku 1893 roku. Tym razem żegnano Siergieja Władimirowicza, ukochanego ojca Stanisławskiego, człowieka prawego, pracowitego i wielkiego altruistę. To właśnie dzięki jego usilnym staraniom w Moskwie i jej okolicach powstały liczne przytulki dla bezdomnych, bezrobotnych i sierot, a także szpitale. Jak piszą biografowie Stanisławskiego, „Reputacja ojca przeszła na syna”¹². Senior rodziny Aliksiejewych miał również ogromny wpływ na kształtowanie się talentu przyszłego reformatora sceny. W *Moim życiu w sztuce* Stanisławski opisał rodzinne wyprawy do teatru, których inicjatorem był jego ojciec¹³. Ale największym darem dla młodego artysty była scena domowa, którą Siergiej Aliksiejew wybudował dla swoich dzieci. Jako ciekawostkę, ale jakże wymowną, warto przypomnieć, że widownia tego teatru miała... trzysta miejsc!

Minęły zaledwie dwa miesiące i w tym samym roku, jakże tragicznym dla rodu Aliksiejewych, śmiercią tragiczną zginął kuzyn Stanisławskiego – Nikołaj Aleksandrowicz Aliksiejew¹⁴, gubernator Moskwy. Gospodarz stolicy został zastrzelony przez szaleńca, który wdarł się do budynku Moskiewskiej Dumy. Jego osobie miasto zawdzięczało budowę nowoczesnej, jak na ówczesne czasy,

⁹ Stanisławski biegle władał językiem francuskim i niemieckim, doskonale znał się na historii, literaturze i sztuce. Naukę pobierał w domu u licznych guwernantów zgodnie z patriarchalnym zwyczajem. Uczęszczał również do gimnazjum, lecz nie ukończył nauki w nim. Zob. K. Stanisławski, op. cit., s. 97–101.

¹⁰ С. Балашов, *Алексеевы*, Москва 2008, s. 12.

¹¹ К. Станиславский, *Собр. соч.: в 8 т.*, Москва 1960, т. 7, s. 80.

¹² И. Соловьёва, В. Шитова, К. С. Станиславский. *Человек. События. Время*, Москва 1985, s. 7.

¹³ Zob. m.in. K. Stanisławski, op. cit., s. 82.

¹⁴ *Zob. Алексеев, Николай Александрович (предприниматель)*, [online] <<http://ru.wikipedia.org>>, dostęp: 12.05.2012.

kanalizacji i wodociągów. Do zasług Nikołaja Aliksiejewa należy również dołączyć powstanie wielu szkół, szpitali, a także budowę galerii, której nadano miano Trietiakowskiej. Nikołaj Aleksiejew nie miał syna, stąd też wielkie nadzieje pokładał w Konstantynie – przygotowywał go na swojego następcę, mimo że, jak sam mówił, „dusza Kosti była otruta »estetyką«, przeszkadzającą sprawie”¹⁵ (Nikołaj Aliksiejew doskonale zdawał sobie sprawę z tego, jak bardzo zafascynowany sceną był młody Stanisławski). Przyglądając się relacjom między kuzynami, można określić je jako wyjątkowo bliskie. Potwierdzeniem powyższego niech służy następujące słowa Natalii Brodskiej, biografki Stanisławskiego:

Konstantin Siergiejewicz Aliksiejew czuwał przy łożu umierającego dniem i nocą – wraz z Aleksandrą Władimirowną [żoną Nikołaja Aleksandrowicza – przyp. M.Z.]. Jako człowiekowi najbliższemu Nikołajowi Aleksandrowiczowi i Aleksandrze Władimirownie, polecone mu było poinformować małżonkę śmiertelnie rannego o wystrzale w Dumie¹⁶.

Wspominając postać Nikołaja Aliksiejewa i jego wpływ na życie Stanisławskiego, trzeba przypomnieć jeszcze jedno szczególne wydarzenie, również związane ze śmiercią, bowiem ono właśnie otworzyło młodemu artyście wrota do wysokiego świata ówczesnej Moskwy. W marcu 1881 roku w Paryżu zmarł Nikołaj Rubinsztejn – wybitny pianista, kompozytor, założyciel moskiewskiego oddziału Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego, którego jednym z dyrektorów był wówczas Nikołaj Aliksiejew. Przyszły gubernator był odpowiedzialny za zorganizowanie ceremonii pogrzebowej wybitnego muzyka, która trwała dwa dni i ściągnęła na ulice Moskwy tłumy jej mieszkańców. Ubrany w czarny długi płaszcz, wysokie czarne buty i w czarnym nowym cylindrze, siedemnastoletni Kostia, niczym posępny rycerz, dowodził uroczystością pogrzebową.

Urodzony artysta, on bardziej myślał o wrażeniu, jakie zrobi na publiczności w wyznaczonej mu partii solowej koryfeusza tłumy ulicznego niż o smutnym powodzie wydarzenia. Efekt był oszałamiający. Następnego dnia gazety moskiewskie, piszące o pogrzebie, odnotowały obecność wysokiego, postawnego, pięknego mężczyzny w żałobie, jadącego na koniu¹⁷.

Słowa Brodskiej podkreślają znaczenie, jakie dla młodego Stanisławskiego miała zewnętrzna strona tego wydarzenia, jednak uświadamiają również, jak ważnym dla przyszłego mistrza reżyserii była odpowiedzialność za powierzone mu zadanie, za perfekcyjną formę i nienaganną organizację, w tym przypadku jakże specyficznego mrocznego „spektaklu”, który w tamtych dniach odbywał się na ulicach Moskwy.

Kto wie, jak ułożyłoby się życie Stanisławskiego, gdyby nie nagła i tragiczna śmierć Nikołaja Aliksiejewa? Cioteczny brat ewidentnie faworyzował młodszego

¹⁵ Г. Бродская, *Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея. I том. Середина века – 1898*, Москва 2000, s. 78.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 80.

kuzyna, wróżył mu wielką karierę w świecie kupiectwa, kultury, a także polityki. Kiedy Nikołaj został gubernatorem Moskwy, z jego inicjatywy Konstantin zajął stanowisko jednego z dyrektorów moskiewskiego oddziału Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego, to samo, które wcześniej on piastował, a po śmierci kuzyna to właśnie Stanisławski został głównym dyrektorem rodzinnej fabryki Aliksiejewych.

Podobnie szczególną uwagę zwraca postać Antona Pawłowicza Czechowa. Śmierć dramaturga nie była dla Stanisławskiego wyłącznie stratą autora sztuk, które rozślawiły MChAT. Relacje między artystami teatru były zażyłe, czasami skomplikowane, ale z pewnością nie nosiły wyłącznie charakteru zawodowego. Nieuleczalna jak na ówczesne czasy choroba, która pochłaniała życie Czechowa, trwożyła wielu twórców Teatru Artystycznego. Wszyscy doskonale wiedzieli, jak ciężko chory był autor *Wiśniowego sadu* – byli oni bezsilnymi świadkami tego, jak śmierć powoli odbierała go życiu. W *Moim życiu w sztuce* czytamy:

Jeśli zdrowy człowiek czuje się wesoło i dziarsko, to naturalne i normalne. Lecz gdy człowiek chory, przez siebie samego skazany na śmierć (wszak Czechow był lekarzem), przykuty jak więzień do znenawidzonego miejsca, z daleka od bliskich i przyjaciół, nie widząc przed sobą nadziei, potrafi mimo to śmiać się, żyć jasnymi marzeniami, wiarą w przyszłość, gromadzić zapobiegliwie skarby kultury dla nadchodzących pokoleń – to taką radość życia i żywotność należy uznać za niezwykłą, wyjątkową, przekraczającą wszelkie normy¹⁸.

Obcowanie z Czechowem – dramaturgiem i przyjacielem – z pewnością kreowało Stanisławskiego jako reżysera i aktora. Powyższe słowa mistrza sztuki aktorskiej wskazują, że Czechow uczył Stanisławskiego nie tylko, jak pięknie żyć, ale i jak dostojnie umierać.

O śmierci Czechowa Stanisławski dowiedział się tuż przed wyjazdem z Rosji. Powodem zagranicznej podróży była choroba matki. Elizawieta Władimirowna Aliksiejewa przeżyła Czechowa zaledwie o kilka miesięcy. Stanisławski z wielkim bólem dokonał wyboru między organizacją i uczestnictwem w uroczystościach pogrzebowych przyjaciela w sztuce a opieką nad matką podczas jej ostatniej zagranicznej „pielgrzymki” po zdrowie.

Czechow zmarł 2 (15) lipca 1904 roku. Stanisławski nie zdążył otrząsnąć się jeszcze po stracie dramaturga, a już, jak pisała Marina Ignatiewa:

w październiku 1904 roku, pięć dni po powrocie Stanisławskiego ze Spasskiego, dokąd jeździł w odwiedziny do chorej matki, ona umarła. Organizując pogrzeb, nie przestawał grać Sanina w spektaklu MChAT-u *Na dnie*. Najcięższa dla niego była myśl o cierpieniach Elizawiety Wasiliewny: powoli dusząc się przez zapalenie płuc, ona nie skarżyła się i nie żaliła. Jej pokora wobec śmierci wstrząsnęła synem, a niemoc w przyniesieniu ulgi w jej cierpieniach doprowadzała go do szaleństwa¹⁹.

¹⁸ K. Stanisławski, op. cit., s. 319.

¹⁹ М. Игнатъева, *Станиславский и его матушка. Генетическая игра*, [online] <http://stanislavsky.ng.ru/tema/2006-10-01/60_genetics.html>, dostęp: 2.05.2012.

Bolesne doświadczenie, jakim była śmierć rodzicielki, ale i innych bliskich jego sercu osób, które „odprowadził” z tego świata, z pewnością miały duży wpływ nie tylko na życie i twórczość Stanisławskiego, ale i na godność, z jaką umierał. Śledząc ostatnie miesiące życia „nauczyciela nauczycieli”, można zauważyć tę samą pokorę wobec losu, którą obdarzona była jego matka.

Stanisławski zegnał się ze światem latem 1938 roku. Jak wspominają jego biografowie i bliscy, sierpień tego roku był wyjątkowo upalny. Lilina w liście do syna – Igora – pisała, że wszystkim doskwierał żar lejący się z nieba. Ale Stanisławski nie skarżył się na pogodę – mówił, że z przyjemnością chłonie letni powiew wiatru, delektuje się jego dotykiem. Podkreślał, że lubi upały²⁰. Jednak jego nad wyraz ciemne oczy i utrzymująca się wysoka temperatura ciała były dla lekarzy i rodziny symptomami nieuchronnie zbliżającej się śmierci.

7 sierpnia 1938 roku o godzinie 3.45 chciano zmierzyć choremu temperaturę, ale było już za późno... Nastąpił momentalny zgon, którego powodem był paraliż serca.

Dwa jeszcze szczególne wydarzenia z życia mistrza w dosadny sposób opisują epokę, w jakiej przyszło żyć twórcy gramatyki sztuki dramatycznej po rewolucji 1917 roku. W lutym 1919 roku za kulisami MChAT-u rozegrała się tragedia, która wstrząsnęła całym teatrem. Podczas trwania *Trzech siostr* powiesił się Aliksiej Stachowicz²¹ – były adiutant moskiewskiego generała-gubernatora, aktor, jeden z dyrektorów MChAT-u, a także jego udziałowiec. Czynem tym dał swoją odpowiedź na przestępstwa „nowego czasu”²². Kolejna tragedia miała miejsce 12 stycznia 1920 roku na Krymie, kiedy to został rozstrzelany Georgij Siergiejewicz Aliksiejew (ur. 1869) wraz ze swoimi trzema synami. Wszechrosyjska Nadzwyczajna Komisja jako powód unicestwienia młodszego brata Stanisławskiego podała kontrrewolucyjną działalność i bandytyzm²³. Ale nie tylko oni stali się ofiarami „krwawej rzeczywistości leninowskiego czerwonego terroru”²⁴. Wielu członków rodziny Aliksiejewych było represjonowanych, niektórzy zostali zesłani do łagrów, inni zaś brutalnie zamordowani przez nową „czerwoną władzę”²⁵.

Przytoczenie faktów z biografii Stanisławskiego potrzebne było nie tylko po to, by ukazać, jak często śmierć zaglądała do jego rodzinnego domu i jak to doświadczenie budowało osobowość reformatora teatru, jak ją łamało, odbierało wiarę w życie, by znów mu ją zwrócić. Powyższe fakty przywołano w tym celu, by każdy z uczniów jego szkoły docenił wpływ, jaki ma śmierć i na kreowanie siebie, – człowieka, i na tworzenie siebie – artysty dramatycznego. Ona bowiem, obok

²⁰ И. Виноградская, *Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись. Том четвертый, 1927–1938*, Москва 1976, s. 538–539.

²¹ Zob. pośmiertne wspomnienie o Stachowiczu zapisane przez Stanisławskiego: К. Станиславский, *Собр. соч.: в 8 т.*, Москва 1959, t. 6, s. 104–109.

²² И. Виноградская, op. cit., s. 276.

²³ Г. Бродская, *Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея, II том 1902–1950-е*, Москва 2000, s. 310.

²⁴ Ibidem, s. 294.

²⁵ Zob. np. ibidem, s. 236–237.

miłości, nienawiści, żądzy władzy, sławy i pieniędzy, wzbudza najwięcej emocji w życiu, modyfikuje charakter i osobowość człowieka, a to z kolei odciska piętno na jego twórczości.

Prowadząc rozmowy o pamięci emocjonalnej i o śmierci w życiu w sztuce, nauczyciel Torców, stworzony przez Stanisławskiego w *Pracy aktora nad sobą*, pytał swojego ucznia:

– A co odczuwa pan duchowo bądź fizycznie, gdy wspomina pan tragiczną śmierć swego przyjaciela [...]?

– Unikam tych przykrych wspomnień, ponieważ dotychczas działają na mnie przygnębiająco.

– Właśnie ta pamięć, która pomaga panu odtwarzać wszystkie znane, przeżyte dawniej uczucia na występach gościnnych Moskwinia i przy śmierci przyjaciela, jest pamięcią emocjonalną.

Podobnie jak w pamięci wzrokowej wskrzesza pan w swym widzeniu wewnętrznym przedmiot dawno zapomniany, krajobraz lub czyjąś postać, tak również w pańskiej pamięci emocjonalnej zmartwychwstają przeżyte kiedyś uczucia. Zdawało się, że już całkiem poszły w zapomnienie, gdy wystarczy jakieś napomknienie, myśl jakaś, znajome rysy i nagle ogarniają pana przeżycia, czasem tak intensywne jak za pierwszym razem, niegdyś słabsze, to znów silniejsze, takie same lub w nieco zmienionej formie.

Jeżeli może pan pokryć się białością lub rumieńcem przy samym wspomnieniu o czymś doznanym niegdyś, jeżeli lęka się pan myśleć o dawno już przeżytym nieszczęściu, posiada pan pamięć uczuć, to jest pamięć emocjonalną²⁶.

Stanisławski, twórca metody działań fizycznych, doskonale wiedział, jak istotną rolę w sztuce aktorskiej odgrywa pamięć emocjonalna. Akademik Paweł Simonow – psychofizjolog, biofizyk, psycholog – autor między innymi publikacji *Metoda K.S. Stanisławskiego i fizjologia emocji*²⁷, wskazuje, że:

Myślowe odtworzenie sytuacji okraszonych emocjonalnie jest najbardziej pewnym sposobem warunkowego (a dokładniej, według zadania eksperymentatora) zmienienia bezwarunkowych funkcji fizjologicznych – częstotliwości skurczy serca, potencjałów skórnych, elektrycznej aktywności mózgu itp. Ale przecież to odtworzenie motywowane jest potrzebą wykonania zadania, zademonstrowania swoich możliwości itp.²⁸

Powyższy eksperyment jest tożsamy z tymi ćwiczeniami aktorskimi, w których uczestniczą przyszli artyści dramatyczni. Wykładowca zadań aktorskich pełni w nich rolę eksperymentatora, student zaś uczestniczy w badaniach nad sobą – aktorem.

Myśl zawarta w słowach Simonowa, a przede wszystkim metoda Stanisławskiego, posłużyły jako impuls naukowy i dydaktyczny do tego, by podczas ćwiczeń z przyszłymi aktorami nie szczeniść pamięci emocjonalnej uczniów, a właśnie jak najczęściej korzystać z jej zasobów. Larysa Graczowa, profesor Sankt

²⁶ K. Stanisławski, *Pisma. Praca aktora nad sobą. Część pierwsza: Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, Warszawa 1953, s. 211.

²⁷ П. Симонов, *Метод К.С. Станиславского и физиология эмоции*, Москва 1962.

²⁸ Idem, *Лекции о работе головного мозга. Потребностно-информационная теория высшей нервной деятельности*, Москва 1998, s. 61.

Petersburskiej Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej, wraz z naukowcami z Instytutu Mózgu Człowieka RAN przeprowadziła szereg badań, którym zostali poddani studenci petersburskiej szkoły teatralnej. Podsumowując jeden z etapów badań, Graczowa pisała:

Ponieważ na pierwszym roku nie może być mowy o przeżywaniu w okolicznościach założonych przez Czechowa czy też Szekspira, wzięliśmy porównanie autobiograficznych okoliczności i etiud emocjonalnie pozytywnych i emocjonalnie negatywnych [...]. Tak jak i w poprzednich badaniach, na tym etapie okoliczności autobiograficzne na razie wywołały większą reakcję niż proponowane²⁹.

Rezultaty badań przeprowadzonych przez badaczy z Sankt Petersburga jeszcze raz potwierdzają ogromną rolę, jaką odgrywa pamięć emocjonalna w sztuce dramatycznej i w procesie kształcenia aktora, i wskazują, że na początkowym etapie nauki wykładowcy powinni w zadaniach aktorskich wykorzystywać materiał autobiograficzny, skumulowany w pamięci emocjonalnej studenta, a następnie wzbogacać okoliczności założone o wymysł, który budzi wyobraźnię uczniów. Oczywiście, nie tylko pamięć emocjonalna tworzy aktora. Nie należy gloryfikować jej udziału w sztuce dramatycznej³⁰. Podczas zadań aktorskich studenci wykonują szereg ćwiczeń: na wyobraźnię i fantazję, na uwagę sceniczną, pamięć i koncentrację, na samopoczucie fizyczne, a także uczą się, jak budować działania fizyczne itp.

Rozmawiając z uczniami, Stanisławski poruszał szereg trudnych spraw dotyczących życia. Mistrz nie stronił od rozważań na temat śmierci, która w przestrzeni sceny zajmuje szczególne miejsce. Podczas zajęć w Studio Operowo-Dramatycznym podzielił się z młodymi ludźmi pewnym spostrzeżeniem:

Kiedyś siedziałem na bulwarze. Zobaczyłem starszą kobietę, która prowadziła wózek, a w nim klatkę z czyżykiem. Pomyślałem, że tej kobiecie umarło dziecko, i że wszystko, co jej zostało drogiego – to ten oto czyżyk. Dlatego też ona go i wozi. Właściwie, może wcale tak nie było, ale dzięki mojemu wymysłowi zapamiętałem ten obrazek na całe życie. Wasz wymysł będzie materiałem dla waszej twórczości³¹.

Zacytowane słowa uczą, jak zaledwie szczegół jest w stanie uruchomić lawinę obrazów wyobraźni i jak czuły na ból drugiego człowieka powinien być artysta. W drugim semestrze pierwszego roku nauki na elementarnych zadaniach aktorskich słuchacze Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka przy Teatrze Państwowym im. Stefana Jaracza w Olsztynie szukają prawdy o człowieku i świecie, który go otacza. Uczniowie zadają sobie pytania: czym jest życie, a czym odcho-

²⁹ Л. Грачёва, С. Данько, Е. Кошечая, *Динамика психологических изменений в процессе обучения актёров*, Санкт-Петербург 2006, s. 7.

³⁰ Zob. m.in.: M. Zaorska, *Zanim urodzi się słowo (Z doświadczenia rosyjskiej szkoły sztuki aktorskiej)*, Acta Polono-Ruthenica 2011, 15, s. 241–256; eadem, *Bajka i baśń w procesie kształcenia aktora (Z doświadczenia szkoły Stanisławskiego)*, w: *Bajka w przestrzeni naukowej i edukacyjnej*, red. M. Zaorska, J. Nawacka, Olsztyn 2011.

³¹ *Станиславский репетирует. Записи. Стенограммы. Репетиции*, ред. И. Виноградская, Москва 1987, s. 500.

dzenie, i pod postacią działań fizycznych udzielają na nie odpowiedzi. Młodzi ludzie uczą się współodczuwania, współprzeżywania i współcierpienia z partnerem scenicznym, ale i po prostu z człowiekiem. Wśród wielu zadań, ćwiczeń i etud, o zabarwieniu od radosnego szczęścia do bolesnego cierpienia, jakie wykonują uczniowie, ważne miejsce zajmuje temat śmierci. Zadaniem słuchaczy jest przyglądanie się ludziom, badanie ich natury, rozwiązywanie rebusów tragedii związanych z odchodzeniem z życia bliskich im osób czy też analizowanie zachowań tych postaci, które same odbierają sobie życie. Przyszli aktorzy czerpią materiał przede wszystkim z własnego życia, z opowieści rodzinnych czy też z tych, które usłyszeli od znajomych. Niezwykle ważną pozycję w zrozumieniu tragedii ludzkich zajmuje świadectwo, jakie na stronicach swoich utworów pozostawili ludzkości wybitni twórcy literatury. Jak istotne dla wychowania artysty dramatycznego jest zrozumienie mechanizmów psychologicznych prowadzących do samounicestwienia bądź do zgładzenia istoty ludzkiej, młodzi ludzie przekonują się już wkrótce, podczas kolejnych lat studiów, pracując nad scenami dialogowymi, a także budując emocjonalną partyturę roli w spektaklach dyplomowych.

Czytając literaturę światową, w tym przede wszystkim utwory dramatyczne, można znaleźć szereg arcydzieł traktujących o śmierci, szczególnie tej, która bezpośrednio dotyczy młodych ludzi. To właśnie motywuje pedagogów teatralnych do wprowadzania na szkolną scenę tego jakże skomplikowanego pierwiastka życia ludzkiego. Wymieńmy zaledwie kilka tytułów, w których motyw ten stanowi źródło konfliktu bądź jego puentę: *Antygona* i *Król Edyp* Sofoklesa, *Romeo i Julia*, *Hamlet*, *Makbet* i *Otello* Williama Szekspira, *Dziewczyna z dzbanem* Lopego de Vegi, *Fedra* Jeana Racine'a, *Mewa* i *Trzy siostry* Antoniego Czechowa, *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego, *Dziady* Adama Mickiewicza, *Balladyna*, *Maria Stuart* i *Kordian* Juliusza Słowackiego, *Sędziowie* i *Klątwa* Stanisława Wyspiańskiego, *Maskarada* Michaiła Lermontowa, *Eugeniusz Oniegin* Aleksandra Puszkina, *Zbrodnia i kara* i *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego, *Anna Karenina* i *Wojna i pokój* Lwa Tołstoja, *Burza* i *Śnieżka* Aleksandra Ostrowskiego, *Panna Julia* Augusta Strindberga, *Dama Kameliowa* Aleksandra Dumasa, *Tristan i Izolda* – oraz wiele innych utworów, których wszystkich nie sposób wymienić na łamach tego artykułu. Z przytoczonymi właśnie arcydziełami w przyszłości przyjdzie zmierzyć się młodym artystom dramatycznym czy w teatrze, czy w kinie, i rozszyfrować meandry psychologii postaci, które zostały obciążone fatum śmierci. Dlatego tak ważne jest, by nasi podopieczni już na początku swojej drogi przez sztukę zmierzili się z tym problemem.

Na elementarnych zadaniach aktorskich, o czym była mowa wcześniej, studenci wykonują ćwiczenia, biorą udział w treningach aktorskich i budują etudy, w których motywem przewodnim jest śmierć. Studenci wykonują dziesiątki szkiców o starych ludziach myślących i marzących o śmierci, o więźniach maltretowanych w obozach koncentracyjnych i o ich katach, o maltretowanych dzieciach, albo o tym, jak sami zostali zaskoczeni przez śmierć. Za każdym razem, według

recepty Stanisławskiego, zadają sobie pytanie: „Co by było, gdybym to ja znalazł się w takich okolicznościach?”. Magią swej wyobraźni młodzi aktorzy przekształcają scenę na przykład w cmentarz, by tam postawić znicz na grobie nienarodzonego dziecka, czuwają przy stworzonym przez ich wyobraźnię Grobie Nieznanego Żołnierza albo opłakują kogoś, kto był im niezwykle bliski. Czasami w pierwszym rozumieniu banalne wspomnienie, na przykład ukochanego psa, który zginął pod kołami auta, wywołuje kaskadę łez. Podkreślmy, że w procesie pedagogicznym, który materializuje się w przestrzeni audytorium szkoły teatralnej, niezwykle istotne jest, by każde zajęcia zostały zakończone w ten sposób, żeby student opuścił przestrzeń sceny nie tylko fizycznie, ale by psychicznie „wyszedł” ze świata emocji estetycznych (opartych na własnym doświadczeniu życiowym) i bezpiecznie powrócił do realnego świata okraszonego słonecznymi emocjami, którymi powinien obdarzyć go wykładowca, dziękując za dobrze wykonane zadanie aktorskie. Maria Knebel, aktorka, reżyser i wybitny pedagog teatralny, uczennica między innymi Konstantina Stanisławskiego, Władimira Niemirowicza-Danczenki, Michaiła Czechowa i Aliksieja Popowa, przypominała:

Niemirowicz-Danczenko mówił, że łączy w życiu różniąc się od łączy na scenie tym, że w życiu człowiek odczuwa tylko nieszczęście. **Placząc zaś na scenie, aktor oprócz nieszczęścia odczuwa i radość z dobrze przeżywanego nieszczęścia** [podkr. – M.Z]. Dlatego też Niemirowicz-Danczenko twierdził, że „dobrze grać można tylko w dobrym nastroju, nawet najbardziej tragiczne role”³².

Przedstawiona poniżej etiuda powstała po przeprowadzeniu szeregu ćwiczeń opartych na mrocznych emocjach i stanowi rezultat wielu badań i rozważań o życiu i śmierci, a także o tym, czym jest dobro, a czym zło.

Początkowe okoliczności założone etiudy: sytuacja sceniczna opowiada o Marinie, lat 21, i jej młodszej, 14-letniej siostrze – Oli, które podczas najstraszniejszej zimy Blokadą Leningradu³³ straciły całą rodzinę: matkę, dziadków i młodsze rodzeństwo. Szkic sceniczny został przygotowany przez Joannę Gindę (Marina) i Angelikę Kujawiak (Ola) – słuchaczki szkoły aktorskiej w Olsztynie. Etiudę zaprezentowano na egzaminie z elementarnych zadań aktorskich w drugim semestrze pierwszego roku nauki, w czerwcu 2009 roku (opieka pedagogiczna Magdalena Zaorska).

Ostatnie Boże Narodzenie (Blokada Leningradu, 7 stycznia 1942 roku)

W cichym, prawie pustym pokoju leży na łóżku młoda, blada kobieta owinięta dwiema kołdrami. Głowę ma otuloną ciepłą, wełnianą czapką, a jej szyję okrywa kwiecista rosyjska chusta. Dziewczyna nieruchomo wpatruje się w świat sufitu. To Marina, młoda leningradka.

³² М. Кнебель, *Поэзия педагогики*, Москва 1976, s. 72.

³³ Z trzech milionów mieszkańców Leningradu po pierwszej zimie Blokadą w mieście pozostało tylko 900 tysięcy. Wielu ludzi zginęło pod gruzami palących się domów, setki oddało życie w obronie miasta, jednak najwięcej mieszkańców Miasta Bohatera umarło śmiercią głodową.

Mija kilka chwil, po których zza drzwi donosi się ledwie słyszalny odgłos kroków. Dziewczyna zamyka szkliste oczy. Zaraz potem do pomieszczenia „wchodzi”... świerkowa gałązka, a za nią uśmiechnięta dziewczynka. To Ola, młodsza siostra Mariny. Mała, pociągając nosem, delikatnie układa na podłodze choinkowy patyk, który cudem udało się jej zdobyć w odgrodzonym od świata mieście. Zsuwa z przemarzniętych dłoni duże wełniane rękawice, długo chucha w lodowate dłonie, rozciera skostniałe palce, po czym chusteczką wyciera mokrą twarz, na której jeszcze przed chwilą lśniły białe śnieżynki. Ola cichutko otrzepuje ze śniegu szal i walonki, po czym zdejmuje z siebie stare, wyliniałe futerko.

Dziewczynka na paluszkach zbliża się do łóżka chorej siostry, przygląda się jej uważnie, sprawdza czy...? Marina śpi. Przekonawszy się, że wszystko jest w porządku, Ola wychodzi do kuchni. Po chwili wraca ze słoikiem i stawia go na podłodze tuż przy łóżku siostry. W radosnym, świątecznym nastroju wstawia do naczynia wybiedzoną choinkową gałązkę. Następnie wyjmuje z kieszeni przyniesioną z kuchni kolorową bombkę i dokładnie wyciera ją z kurzu. Przegląda się w lśniącej zabawce, wieszając ją na „drzewku”, po czym rozkręca ozdobę. Z zachwytem przygląda się bożonarodzeniowej gałązce i z nadzieją spogląda na śpiącą siostrę.

W pokoju nie ma już właściwie żadnych mebli (prawie wszystkie zostały spalone w piecyku), stąd też dziewczynka zmuszona jest przycupnąć na skraju łóżka, na którym leży Marina.

Ola kładzie na kolanach białe zawiniątko, misternie rozwija chusteczkę, w której ukryła zdobyte z wielkim trudem dwie kromki czarnego chleba, każda po 125 gramów! Tę, jak wydaje się Oli, większą, kładzie na pościeli tuż przy dłoni siostry, a drugą dzieli na trzy części: na śniadanie, na obiad i na kolację. Dziewczynka przygląda się swojej porcji i zastanawia się, który z kawałeczków wybrać. Po chwili namysłu bierze ten obiadowy, największy. Wkłada go do ust i długo, długo smakuje, delektując się upragnionym pokarmem. Następnie bardzo dokładnie zbiera wszystkie, nawet najmniejsze drobinki, które wykruszyły się z czerstwego chleba, skrzętnie zawija resztę drogiego pożywienia w chusteczkę i chowa do wewnętrznej kieszeni kurteczki.

Marina przygląda się siostrze z czułością.

Ola, która poczuła na sobie wzrok siostry, zerka na nią i odwdzięcza się ciepłym uśmiechem. Gładzi chorą po ręce, po czym dumnie układa na jej dłoni razowy kawałek. Ale siostra nie zamyka dłoni, nie bierze chleba, a tylko słabym gestem odsuwa go od siebie, oddając siostrze. Dziewczynka ponownie podaje Marinie kromkę i drobnymi palcami delikatnie pomaga zamknąć ją w bezsilnej dłoni. Na próżno. Przygnębiona, bierze chleb, szczypie z niego okruszki i podsuwa siostrze do ust. Zaciśnięte wargi sprzeciwiają się, odrzucają pokarm. Ola całuje siostrę po dłoni, gestem błaga ją, żeby jadła, ale i tym razem Marina nie daje się uprosić. Słabą ręką usiłuje przyciągnąć Olę ku sobie, jednocześnie próbując nieudolnie podnieść się z poduszki. Dziewczynka reaguje na ruch siostry i energicznie pochyla się nad chorą. Marina chce coś powiedzieć, ale sprawia jej to ogromną trudność. Powoli cedzi nieme słowa, których dziewczynka nie jest w stanie odczytać. Ola przykłada ucho blisko, blisko do ust siostry i uważnie wsłuchuje się w jej ciche słowa. Przerazone dziecko nie zgadza się, nerwowo kiwa głową w lewo i w prawo, w lewo i w prawo, próbuje wstać, uciec, ale dłoń starszej siostry zaciska się na nadgarstku dziewczynki.

Ola dłuższą chwilę wpatruje się w choinkową gałązkę – jej myśli szukają wyjścia z sytuacji. W końcu uwalnia dłoń z siostrzanego uścisku, pokornie wstaje i niezmiernie powoli zbliża się do jedyne go przedmiotu, który pozostał w pokoju. To stary gramofon. Dziewczynka drżącymi dłońmi nakręca korbkę, ustawia igielkę... i wnet pokoik wypełniają ulubione dźwięki Mariny. To *Walc kwiatów* z bożonarodzeniowego baletu

Piotra Czajkowskiego *Dziadek do orzechów*. Mała patrzy na spokojną, rozpromienioną twarz siostry. „Marinka się uśmiecha. Marinka jest szczęśliwa!” – myśli Ola.

Sparaliżowana dziewczynka stoi przy gramofonie. Nie potrafi ruszyć się z miejsca. W końcu powolutku, milimetr po milimetrze, kroczy po kroczy, Ola zaczyna dreptać w stronę łóżka. Mijają minuty. Ona wciąż idzie, przyciągana błagalnym spojrzeniem siostry. Marina ze wszystkich sił, jakie pozostały w jej wycieńczonym głodem organizmie, zaciska pięści, zamyka oczy i czeka. Dziewczynka zatrzymuje się przy łóżku siostry. Kreśli nad jej głową prawosławny znak krzyża. Bierze w dłonie poduszkę... Zamiera. Nagle przykrywa nią twarz siostry, obejmuje Marinę i przytula jej głowę do własnej piersi. Trzyma Marinę w objęciach i najmocniej jak potrafi, ze wszystkich swoich sił, długo, po matczynemu kołysze siostrę do snu, wiecznego snu.

Zaciśnięta dłoń Mariny powoli uwalnia się z uścisku życia. Ola, łkając, tuli w ramionach spokojną już duszę siostry.

Dookoła wiruje *Walc kwiatów*.

Koniec.

Natchnieniem do powstania zaprezentowanej etudy, swoistym „czyżykiem twórczym”, była opowieść o matce „opętanej” przez głód, która unicestwiła własne dzieci. Do tragicznego wydarzenia doszło podczas Blokad Leningradu w mieszkaniu komunalnym, w którym mieszkała także Inna Szubina – wieloletni wykładowca Leningradzkiego Państwowego Instytutu Teatru, Muzyki i Kina³⁴, a także były pracownik szkoły aktorskiej w Olsztynie.

Opuszczając kurtynę rozważań o śmierci w życiu i twórczości pedagogicznej Stanisławskiego, a także o jej roli w wychowaniu aktora, wypada skonstatować: człowiek artysta doświadczony przez życie, ten, który rozumie, jak wielką tragedią jest śmierć, ten, który potrafi współprzeżywać, współodczuwać i cierpieć wspólnie z bliźnim w realnym świecie, sam, tak jak Konstantin Stanisławski, z pewnością nauczy się wskrzeszać w przestrzeni sceny „życie ludzkiego ducha”.

Summary

Death in (His) Life in Acting (From the Biography of Stanislavski's, the Founder of Grammar of Dramatic Acting School's Experience)

The leading theme of the author's considerations is the motif of death found in the biography of Stanislavski's and its role in the process of rearing of the actor. In the text a range of acting exercises based on students' emotional memory have been named. Students' autobiographical memories and testimony of death bequeathed on the cards of world literature play a key role in acting tasks. In the final part of the article the author mentions the etude about death prepared by the students of the Acting Studio named after Aleksander Sewruk of the Stefan Jaracz State Theatre in Olsztyn.

³⁴ W latach dziewięćdziesiątych uczelnia została przemianowana na Sankt Petersburską Państwową Akademię Sztuki Teatralnej.