

Magdalena Zaorska

Z dziejów funkcjonowania metody Stanisławskiego w teatrze polskim

Acta Polono-Ruthenica 8, 105-115

2003

Artykuł został zdigitalizowany i 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
Katedra Historii i Kultury Wschodniosłowiańskiej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

Z dziejów funkcjonowania metody Stanisławskiego w teatrze polskim

Minęło ponad sto lat od historycznej rozmowy między Konstantinem Siergiejewiczem Stanisławskim i Władimirem Iwanowiczem Niemirowiczem-Danczenką. W moskiewskiej restauracji Słowiański Bazar w czerwcu 1897 r. doszło do przełomowego dla teatru światowego wydarzenia, które ostatecznie spowodowało nadciągającą zewsząd (z Londynu, Berlina, Paryża, Krakowa itd.) rewolucję artystyczną, będącą początkiem ery prawdy emocjonalnej w sztuce aktorskiej. Podczas trwającej siedemnaście godzin rozmowy ustalono zasady, według których miał działać najbardziej nowoczesny i profesjonalny teatr ówczesnej Rosji. I tak, po ponad roku misternych przygotowań i wnikliwych prób, 14 października 1898 r. publiczność moskiewska ujrzała sztukę Aleksieja Tołstoja *Car Fiodor* – pierwszą premierę w nowo otwartym Moskiewskim Teatrze Artystycznym (ostatecznie w 1920 r. teatr zyskał miano „akademickiego”, w skrócie MChAT). Olbrzymi sukces artystyczny wkrótce zaowocował kolejnymi premierami i już w 1905 r. w ramach tournée teatr ten zawitał do Warszawy. Ale czy został gościnnie przyjęty przez publiczność „nieistniejącej” wówczas Polski? Z całą pewnością nie! Zawyrokowała o tym ówczesna sytuacja społeczno-polityczna, konsekwencją której był negatywny stosunek Polaków do Rosji, a to z kolei miało ogromny wpływ na odbiór sztuki i akceptację systemu Stanisławskiego.

Doktryna Konstantina Stanisławskiego ściśle splotła się z historią teatru polskiego. Jednakże artyści w różnoraki sposób korzystali z odkryć mistrza. Twórcy, którzy „zasiali ziarno” jego systemu i pieczołowicie je pielęgnowali, w nagrodę zebrali obfity „owoc” sztuki. Byli również artyści, którzy zbrukali „źródło”, jakim była i jest metoda Stanisław-

skiego i oczernili największego reformatora teatru XX w. Wiele złego w tym względzie uczyniła właśnie historia stosunków sąsiadujących ze sobą krajów.

Teatr warszawski przełomu wieków został napiętnowany przez władze ówczesnej Rosji. Rząd carski wyznaczył granice, których polskim artystom nie wolno było przekroczyć. Administrację nad nim sprawowali wyłącznie Rosjanie, czego następstwem była ścisła kontrola i cenzura repertuaru. Afisze drukowano dwujęzycznie, a od 1867 r. językiem administracyjnym był język rosyjski. Owe sankcje władze rosyjskie wprowadziły świadomie, zdając sobie sprawę, jak efektywną bronią może stać się teatr, który z wielką łatwością artyści mogli przekształcić w trybunę polskości. Jednakże aktorzy warszawscy nie pozostali bierni wobec zaistniałej sytuacji i skutecznie buntowali się przeciw zaborcy. W odwet za prześladowanie kultury polskiej w ogóle nie umieszczali w repertuarze sztuk autorów rosyjskich, grali wyłącznie po polsku, odrzucone przez cenzurę dramaty polskie wystawiali konspiracyjnie w swoich mieszkaniach, bojkotowali również zespoły przyjeżdżające na gościnne występy z Moskwy i Petersburga.

Publiczność warszawska nie oszczędziła nawet mistrza Stanisławskiego. Adam Grzymała-Siedlecki – historyk teatru polskiego – tak oto wspomina przyjazd MChAT-u: „Stanisławski, niezupełnie świadom źródeł tego ostracyzmu, czuł się rozgoryczony; wtedy to Józef Śliwicki, ówczesny kierownik »Rozmaitości«, korzystając z jakiejś sposobności w dłuższej rozmowie wyłuszczył, jakie prześladowania cierpi od rządu carskiego społeczeństwo polskie, jak przeto wy tłumaczał, jeśli już nie słusznym, jest odgradzanie się Polaków od kultury rosyjskiej. Stanisławski słuchał coraz to uważniej, czasem przerywał: »Czy to naprawdę możliwe!« niekiedy z przerażeniem chwycił się za głowę, a gdy Śliwicki skończył, wielki człowiek w wielkim artyście – twórca MChAT-u, wzruszonym głosem rzekł: »Ani w przybliżeniu nie wyobrażałem sobie, że to tak jest; od tej chwili żałuję, ale rozumiem, że Polacy na moich przedstawieniach bywać nie mogą«¹. Dla publiczności patriotyzm i lojalność wobec swoich zasad były wartościami ważniejszymi niż artyzm słynnego w całej Europie teatru. Podobne nastroje panowały nie tylko podczas owej wizyty MChAT-u i chociaż z biegiem lat negatywny stosunek zakodowany w świadomości Polaków, do wszystkiego, co zza wschodniej granicy, niemrawo topniał, to jednak uraz

¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1957, s. 365.

na długo pozostał. I tak na przykład to, co w latach powojennych było à la Stanisławski, wielu naszym rodakom kojarzyło się ze sztuką socrealizmu.

Przyjrzyjmy się jednakże, w jaki sposób warszawski świat teatralny w okresie międzywojennym potraktował niekonwencjonalną na owe czasy „myśl teatralną” Stanisławskiego. Cień historii skutecznie przysłańiał obiektywizm sprawiedliwego spojrzenia na sztukę MChAT-u i spuściznę Stanisławskiego, niemniej jednak wśród twórców teatru polskiego znaleźli się artyści, dla których w sztuce nie istnieją granice geograficzne i z wielkim uznaniem, wręcz fascynacją, ocenili wielkość i ważność prze-mian zapoczątkowanych przez „największego majstra teatralnego świata” – jak mówił o Stanisławskim Mieczysław Limanowski.

Zwróćmy uwagę, że to właśnie w Moskwie doszło do historycznego dla teatru polskiego wydarzenia, które zaowocowało utworzeniem teatru Reduta już w Polsce niepodległej w 1919 r. Wybitny polski aktor, reżyser i pedagog teatralny Juliusz Osterwa wraz z Mieczysławem Limanowskim, profesorem uniwersytetów w Wilnie i Toruniu, specjalistą w dziedzinie geologii, który z powołania był krytykiem i teoretykiem teatru, jako poddani austriaccy wysiedleni zostali z Warszawy w roku 1915. Władze rosyjskie skierowały ich w głąb Rosji, skąd dotarli do Moskwy. Tam wspólnie z zaprzyjaźnionymi artystami, m.in. W. Brydzińskim, W. Drabikiem, W. Osterwiną, S. Wysocką, A. Szyfmanem i innymi, utworzyli Teatr Polski.

Wiosną 1916 r. dyrektor teatru Arnold Szyfman zaprosił Stanisławskiego, który już dawno puścił w niepamięć „incydent” warszawski. Mistrz dwukrotnie odwiedził Teatr Polski, pierwszy raz obejrzał w wykonaniu polskich artystów *Wesele*, za drugim zaś razem *Wieczór poezji* Mickiewicza. Podczas antraktu spotkał się z aktorami w garderobie, chwalił profesjonalną grę aktorską, gratulował wysokiego poziomu artystycznego i nie szczędził komplementów. Kolejne spotkanie inicjatorów Reduty ze Stanisławskim odbyło się w letniej kawiarence, na bulwarze niedaleko Teatru Polskiego, mającego swoją siedzibę w Teatrze Kameralnym na Kamiennym Moście. Tam podczas rozmowy przy „stakańczykie czaja” mistrz zaprosił Osterwę i Limanowskiego do swojego Studia. (Mieczysław Limanowski miał również możliwość osobiście przekonać się, jak wyglądała praca „od kuchni” w MChAcie i przyjrzeć się procesowi twórczemu w najświetniejszym teatrze ówczesnej Europy. Brał on czynny udział w próbach do spektaklu *Sieło Stiepanczikowo*.) Założyciele Reduty wkrótce przekroczyli próg

Pierwszego Studia (zwanego inaczej Studium na Powarskiej), po którym sam mistrz oprowadził polskich twórców, tłumacząc niuanse eksperymentalnej metody pracy studyjnej. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa historyka teatru polskiego, doskonałego znawcy Reduty, Zbigniewa Osińskiego: „Porównanie z wizytą w Studio Stanisławskiego stanowiło dla obu twórców Reduty miarę najwyższego uznania. Wszak tam właśnie, w Moskwie, nastąpiło Przemienienie, spotkanie zaś ze Stanisławskim i pobyt w jego laboratorium stanowiły górę Tabor dla przyszłego dzieła, jakie miało powstać wkrótce po powrocie do ojczyzny”.²

Osterwa i Limanowski, zainspirowani nowatorską metodą pracy nad rolą i spektaklem, żelazną dyscypliną panującą w teatrze, etyką aktorską i przede wszystkim Studium na Powarskiej, wrócili pełni zapału do odradzającej się ojczyzny. Niewątpliwie owa znajomość miała decydujący wpływ na kształt pierwszego polskiego „laboratorium teatralnego”, jakim z pewnością była Reduta. Osterwa już w Moskwie, obcując ze Stanisławskim i Niemirowiczem-Danczenką, przeczuwał, jak wielkim brzemieniem będzie dla niego piętno „rosyjskiego pochodzenia” Reduty. Niestety, nie mylił się w swoich przypuszczeniach. Zdawał sobie sprawę, iż nikt w Warszawie nie uwierzy, że już wcześniej, przed spotkaniem z koryfeuszami sceny rosyjskiej, snuł w wyobraźni wizję o utworzeniu teatru eksperymentalnego. Tak oto pisał w swoich wspomnieniach: „Na Boga! Toć ja tu widzę już zrealizowaną dużą część tych pomysłów, które, jako wydrwione marzenia, ośmieszona »mrzonki« chowałem od dawna w swoich zeszytach. Jestem jak »odkrywca bieguna«, który dążąc do swego dziwnego celu, widzi tam nagle już zatkniętą chorągiew, znak pierwszeństwa i prawa własności. Nie o pierwszeństwo mi chodzi ani o prawo własności – tylko o to, że gdy wrócę do Polski Niepodległej, nawet bliscy mi towarzysze zawodu teatralnego będą twierdzili, że pomysł konstrukcji, organizacji i wyrazu polskiej sceny »wziąłem« z Moskwy, jako jeden z listków lauru Stanisławskiego”.³

Twórca Reduty – najbardziej profesjonalnego i nowatorskiego teatru II Rzeczypospolitej – znał doskonale mentalność rodaków i z wielką precyzją przewidział ich reakcję. „Ciężkie” warszawskie środowisko teatralne, ciągle jeszcze pamiętające krzywdy wyrządzone przez władze rosyjskie, stosunkowo krytycznie oceniło wprowadzoną przez niego

² *Mieczysław Limanowski Juliusz Osterwa. Listy*, Warszawa 1987, s. 11.

³ *Ibidem*, s. 36.

reformę teatralną i jej sceniczne „rezultaty”. Jako dowód niech posłużą słowa Józefa Kotarbińskiego, który co prawda nie wprost, ale dosadnie pisał o Reducie jako o „kółku nowatorów, które zostaje pod wpływem doktryn i prądów wiejących ze wschodu” – to tylko jeden z wielu przykładów złośliwej krytyki pod adresem Reduty.

Porównując sytuację, jaka panowała w cywilizowanym świecie teatralnym ówczesnej Rosji z istniejącą w teatrach Warszawy, dochodzimy do wniosku, iż źródłem niechęci wobec nowatorów był nie tylko konflikt polsko-rosyjski. Publiczność polska o stosunkowo skostniałych poglądach oraz tradycjonalistyczni krytycy teatralni widocznie nie posiadali dostatecznego przygotowania merytorycznego, ażeby zrozumieć i docenić ideę teatru nowego typu, pod który fundamenty w Polsce położyła właśnie Reduta. Do dzisiaj trwa spór między historykami teatru polskiego o to, w jakim stopniu o formie i treści Reduty zaważyło jej „pokrewieństwo” z MChAT-em. O Reducie, która wyrosła na ziemi warszawskiej, Zbigniew Raszewski napisał: „nie ma co owijać w bawełnę: nowoczesny teatr polski jest rodem z Galicji”. Faktem jest, iż Juliusz Osterwa właśnie na krakowskich deskach teatralnych stawiał swoje pierwsze kroki aktorskie. Daleki był od atmosfery konfliktu polsko-rosyjskiego, dlatego może obiektywnie, bez uprzedzeń ocenił „majątek”, jakim była metoda Stanisławskiego. Niewdzięczny багаż „prorosyjskości” Reduty dźwigał przez całe życie.

Kolejnym i zarazem niefortunnym etapem wdrażania systemu Stanisławskiego były wczesne lata powojenne, kiedy w wyzwolonej Warszawie „wskrzyszono” szkołę teatralną. Jan Kreczmar – ówczesny rektor Państwowej Wyższej Szkoły Aktorskiej – wprowadził podyktowany ogólnie przez ministerstwo program radzieckich szkół teatralnych oraz metody obowiązującego wtedy realizmu socjalistycznego. Polscy wykładowcy wyjeżdżali do Moskwy, gdzie uczestniczyli w zajęciach, rozmawiali z pedagogami i poznawali najważniejsze aspekty pracy nad wykształceniem aktora. Trudne jednak i wręcz fizycznie niemożliwe było w tak krótkim czasie opanować cały ogrom „programu wychowania” aktora. (Zwróćmy uwagę, że w rosyjskich szkołach teatralnych artystę właśnie wychowuje się – воспитывается.) Równie ważnym aspektem, który z pewnością wpłynął na specyficzny odbiór metod nauczania obowiązujących w radzieckich szkołach aktorskich, było to, iż wielu pedagogom polskim, wykształconym w innej estetyce teatralnej (pierwsza warszawska szkoła dramatyczna została otwarta przez W. Bogusławskiego w 1811 r.), trudno było się przestawić na nieznaną im z własnej

praktyki pedagogicznej system, który dotychczas nie „płynął w ich artystycznych żyłach”, a został im sztucznie „przetoczony”. Jednakże reforma została przeprowadzona.

Na wzór szkół radzieckich studia w Polsce zostały przedłużone z trzech do czterech lat. Czteroletnie studia aktorskie oczywiście nie mogły być wymysłem Stanisławskiego. Wydłużenie okresu nauki bez wątpienia powinno było przynieść korzyść uczącemu się, często jednak stanowiło i stanowi do dnia dzisiejszego barierę w karierze aktorskiej. Jedna z wielu różnic między polską i rosyjską szkołą aktorską polega na tym, iż w Rosji (edukacja w szkole podstawowej i średniej w sumie trwa dziesięć lat) dyplom bardzo często otrzymują młodzi ludzie, którzy ledwie ukończyli dwadzieścia lat, zaś w Polsce dwudziestoletni kandydat na aktora właściwie dopiero staje przed komisją egzaminacyjną.

Kolejnym novum sprowadzonym ze wschodu był kategoryczny zakaz publicznego występowania studentów na scenie do momentu nabycia przez nich tzw. podstaw techniki aktorskiej. Leon Schiller – reżyser, inscenizator, kompozytor oraz polski pedagog teatralny, również znawca teorii Stanisławskiego – miał na ten temat jednak odmienne zdanie, wysuwając na pierwszy plan w edukacji aktora bliskość szkoły i teatru. Niemniej jednak Ministerstwo tego nie zaakceptowało. Konstantin Stanisławski i Leon Schiller akurat w tym względzie mieli podobne spojrzenie na aspekt kształcenia przyszłych adeptów sztuki aktorskiej. Analizując proces kształtowania się systemu twórcy teatru MChAT, dochodzimy do wniosku, iż wprowadzając klasztorną zasadę laboratorijności, nie miał on z całą pewnością na myśli sztucznego oderwania szkoły od teatru. A to niewątpliwie „udało się” osiągnąć ówczesnej polskiej szkole teatralnej.

Najważniejszym punktem reformy bez wątpienia było wprowadzenie metody Stanisławskiego do programu nauczania. Narzucony, w związku z czym nienaturalnie przyswojony przez większość polskich pedagogów, system niestety nie sprawdził się w praktyce kształcenia polskiego aktora, o czym chociażby mogą świadczyć wspomnienia Zbigniewa Wilskiego: „Oczywiście nie wszyscy aktorzy zajmujący się pedagogiką teatralną i nie wszyscy teoretycy mogli i chcieli zrozumieć, o co naprawdę chodziło Stanisławskiemu. Próbowali natomiast dostosować się do wymagań władz i uczyć »prostych działań fizycznych« oraz »przeżywania«, nie bardzo rozumiejąc, jaki jest mię-

dzy nimi związek i czemu ma to służyć. Skutki były oczywiście opłakane”⁴.

Większość wykładowców warszawskiej szkoły posiadała powierzchowną wiedzę o metodzie Stanislawskiego, więc w skróconej formie, dla świętego spokoju, przekazywała ją swoim podopiecznym i w efekcie „genialna metoda gry aktorskiej” (wedle A. Zelwerowicza) nie przyniosła pozytywnych rezultatów pedagogicznych, a wyrządziła studentom szkodę. I tu należałoby poruszyć problem profesji mistrza-nauczyciela.

Spadkobiercy spuścizny Konstantego Stanislawskiego – wykładowcy radzieckich szkół teatralnych – niejednokrotnie rezygnowali z kariery w teatrze, ażeby poświęcić się pracy w szkole aktorskiej. W Polsce, w odróżnieniu od Rosji, niemile widziane jest być tylko wykładowcą gry aktorskiej, przede wszystkim trzeba być na przykład znanym aktorem wykładowcą, czy też wybitnym reżyserem wykładowcą. Dla artystów rosyjskich, którzy poświęcili się pracy dydaktycznej, bycie mistrzem jest powołaniem i to właśnie oni biorą na siebie odpowiedzialność za „wychowanie” przyszłego twórcy. Cała ich uwaga skupiona jest na szkole aktorskiej i studentach. „Tchnąć” w młodego człowieka sztukę i stworzyć z niego artystę, to niewątpliwie główny cel szkoły Stanislawskiego. Ale powróćmy do sprawy pechowej reformy.

W połowie lat pięćdziesiątych, po burzliwych dyskusjach, system Stanislawskiego, obwiniony za wszystkie porażki edukacyjne, przestał być obowiązkowym programem kształcenia aktorów polskich. Wielu wykładowców przyjęło ową decyzję z entuzjazmem. Jednakże wśród grona wykładowców warszawskiej szkoły teatralnej znaleźli się również tacy, którzy konsekwentnie do końca swojego życia propagowali ideę pracy nad sobą – aktorem według wskazówek geniusza Stanislawskiego. Wymieńmy chociażby Marię i Edmunda Wiercińskich, Jana Kreczmara, a także Aleksandra Zelwerowicza – aktora, reżysera, pedagoga, patrona i jednego z założycieli powojennej warszawskiej szkoły aktorskiej. Aleksander Zelwerowicz potrafił trafnie ocenić uniwersalizm i fenomen, jakim dla nauki o sztuce aktorskiej była i jest metoda Konstantego Stanislawskiego. Znał mistrza osobiście i kilkakrotnie odwiedził Moskwę zafascynowany odkryciami w dziedzinie aktorstwa.

⁴ Z. Wilski, *Warszawska szkoła teatralna 1944-1989*, [w]: *Warszawska szkoła teatralna. Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1998, s. 22.

Stanisławski, niedoceniony po raz kolejny w Warszawie, zostaje na nowo odkryty przez studenta Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Jerzy Grotowski, bo o nim mowa, pisał o mistrzu swojej młodości: „Kiedy rozpoczynałem studia w szkole dramatycznej na wydziale aktorskim, całą bazę mojej wiedzy teatralnej oparłem na zasadach Stanisławskiego. Jako aktor byłem opętany Stanisławskim. Sądziłem, że są to klucze otwierające wszystkie drzwi do twórczości. Chciałem pojąć go lepiej niż inni, dużo pracowałem, aby dowiedzieć się wszystkiego, co tylko możliwe o tym, co powiedział czy co powiedziano na jego temat”⁵. Grotowski uparcie, precyzyjnie i wnikliwie drażył „stanisławowską” wiedzę o sztuce aktorskiej i tylko takie prawidłowe, twórcze podejście do owej unikalnej nauki miało prawo wydać na świat artystę rangi światowej – mędrca wedle Jerzego Jarockiego. Młody student pełen twórczego entuzjazmu, zainspirowany nową metodą, głodny wiedzy, praktykował nowatorską „metodę działań fizycznych” na sobie i swoich kolegach szkolnych w założonym przez siebie Studenckim Kole Naukowym. W 1955 r. Grotowski został oddelegowany na studia reżyserskie do Moskwy. W stolicy ZSRR, jak wspominał, zajmował się przede wszystkim pracą badawczą nad biomechaniką Meyerholda, a nie metodą Stanisławskiego. Po roku studiów, znając doskonale „myśl” rosyjskiej i radzieckiej pedagogiki teatralnej, wrócił do kraju. W krakowskiej szkole teatralnej rozpoczął studia na wydziale reżyserii, jednocześnie będąc w niej asystentem kontraktowym.

Grotowski jako dojrzały artysta na swój własny sposób zmodyfikował, ażeby w końcu „wysoko zdradzić” doktrynę mistrza Stanisławskiego i stworzyć własną filozofię teatru. Marzenia o teatrze „wielkich uczuć” przerosły aspiracje jego kolegów po fachu. W 1959 r. Grotowski podjął decyzję o rezygnacji z pracy w szkole krakowskiej. Usunął się ze środowiska teatralnego, wyjechał na prowincję, żeby tam skupić się na misterium teatralnym, pracować w warunkach laboratoryjnych, szukać nowych możliwości w sztuce teatralnej i dać światu swoje „przykazania” teatru. Twórca Teatru Laboratorium 13 Rzędów obrał drogę poszukiwań przetartą przez Stanisławskiego, kontynuował ją, odkrywając i pokazując światu, jak wielkim potencjałem wiedzy o człowieku może stać się teatr. Czuł potrzebę eksperymentalnej pracy studyjnej i jak mistrz Stanisławski często podważał swoje odkrycia.

⁵ J. Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969*, Wrocław 1999, s. 148.

Skupiając uwagę głównie na relacji Grotowski – Stanisławski, nie powinniśmy jednakże pominąć faktu, iż na kształt teatru twórcy *Akropolis* duży wpływ wywarła również laboratoryjna koncepcja teatru Osterwy, o czym świadczyć może chociażby to, iż właśnie pętla będąca symbolem Reduty stała się godłem Teatru Laboratorium 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego.

Spuścizna którego z artystów: Stanisławskiego czy Osterwy legła kamieniem węgielnym pod „świątynię” teatru Jerzego Grotowskiego? Na to pytanie już dzisiaj nie odpowie nam twórca *Apocalypsis cum figuris!* Chociaż z pewnością adwersarze, których w Polsce Grotowski miał olbrzymią rzeszę, z satysfakcją nękaliby go (jak wcześniej Osterwę) i z przyjemnością wysłuchaliby obrony „pozwanego” mistrza. Bez wątpienia niestosowne byłoby zadanie takiego pytania, ponieważ „drzewo genealogiczne” sztuki teatralnej dąży do nieskończoności. Spróbujmy naskicować jego niewielki fragment: Dla Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki inspiracją był Teatr Meiningejski. Meyerhold i Wachangow byli uczniami Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki. Twórcy *Mewy* odkryli światu Antona Pawłowicza Czechowa jako dramaturga. Osterwa myśl przewodnią dla swojego teatru zaczerpnął z MChAT-u. Prototypem teatru Grotowskiego było Studio na Powarskiej oraz Reduta. Niewątpliwie Ryszard Cieślak nie wszedłby do kanonu aktorów światowych, gdyby nie „stworzył” go Grotowski. Tak moglibyśmy snuć ową „pajęczynę pokrewieństwa teatralnego” w nieskończoność. W sztuce teatralnej bez wątpienia ważne jest, czyim jesteś „potomkiem” i z czyich doświadczeń korzystałeś, budując swój niepowtarzalny teatr, ale najistotniejsze – do czego doszedłeś w swoim życiu w sztuce!

Autorytet, jakim dla wielu twórców teatru jest Grotowski, w ewidentny sposób sięga poza granice Polski. Jako świadectwo niech tu posłużą słowa wieloletniego przyjaciela Grotowskiego, reżysera rosyjskiego Anatolija Wasilijewa. On to podczas międzynarodowego sympozjum w Modenie w 1989 r. tak powiedział o twórcy Teatru Laboratorium 13 Rzędów: „[...] prawdę mówiąc, spośród wszystkich ludzi żyjących po Stanisławskim, najwięcej ze Stanisławskiego ocalał Grotowski. U niego Stanisławski przetrwał w jakiejś wiedzy tajemnej [...]. Wówczas, kiedy studiowałem reżyserię, a po korytarzach niesło się imię »Grotowski« – dla mnie to był Stanisławski”⁶.

⁶ Z. Osiński, *Jerzy Grotowski – źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998, s. 34.

Niewątpliwie w historii teatru polskiego XX w. metoda twórcy MChAT-u zapisała się jako „siła motoryczna”. Konstantina Siergiejewicza Stanisławskiego wielbiono i obwiniano, czczono i ponizano. Bez jego udziału Osterwa Redutę, a Grotowski Teatr Laboratorium 13 Rzędów stworzyliby z pewnością w inny sposób i może nie doszłoby do awantury w warszawskiej szkole, chociaż, jak widzieliśmy, była ona równocześnie i pro-, i antystanisławowska.

Konstantin Siergiejewicz Stanisławski był nie tylko wielkim aktorem i reżyserem, ale przede wszystkim wybitnym pedagogiem. On to właśnie wypowiedział znamienne słowa: „Nikogo niczego nie można nauczyć. Można tylko nauczyć się!”. To motto pedagogiki wyjaśnia, jak ważną kwestią w sztuce jest inicjatywa i aktywność artysty reżysera i artysty aktora, czy też artysty pedagoga i artysty studenta. Dowodem tego niewątpliwie jest doświadczenie, jakie zdobył teatr polski, przyswajając istotę sztuki aktorskiej „największego majstra teatralnego świata”.

Резюме

История функционирования метода Станиславского в польском театре

Воздействие взглядов К.С. Станиславского на искусство и образование актера, на развитие театральной мысли в Польше было чрезвычайно велико. Многие представители польской театральной культуры обращались к его учению, чтобы обрести в нем источник вдохновения. В начале прошлого века многие польские актеры ездили в Россию, для личного знакомства с деятельностью МХТ, Станиславским и изучения его метода. В 1950-е годы наступает новый подъем интереса к системе, связанный в первую очередь, с варшавской школой. Но период активного введения учения Константина Сергеевича в Польше имеет и свою обратную сторону, часто понимание метода грешило упрощенностью. В то же время, в Кракове, благодаря стараниям выдающегося польского режиссера и педагога, тогда еще студента актерского факультета краковской школы, Ежи Гротовского, широкое признание получил „метод физических действий”. Влияние взглядов Станиславского на польскую театральную школу

и театр, несомненно. Дух мысли великого реформатора актерского искусства, который принесли на польскую почву Ю. Остерва, М. Лимановски, Я. Кречмар, А. Зельверович и, конечно, Е. Гротовский, дух универсальной системы господствует и сегодня, не только в польском, но и мировом театре.