

- A jak można uniknąć wszystkich grożących nam niebezpieczeństw? – dopytywałem się.
- Tylko w jeden sposób: przez nieustanne dążenie do głównego celu naszej sztuki, czyli stworzenia „życia ludzkiego ducha” postaci i całego utworu scenicznego oraz nadania temu życiu odpowiedniej formy artystycznej. Te słowa streszczają ideał prawdziwego aktora.

*K. Stanislawski*

Gdzieś na peryferiach tego ogromnego obszaru, jakim jest nasza dziedzina sztuki, musi istnieć mała, niewidoczna strefa, gdzie nasi Wielcy Poprzednicy i Nauczyciele potrafią nadać sens i kierunek naszym, często nieświadomym i niezależnym od naszej woli, wyborom i poczynaniom. Pozycja aktora bywa przecież zwykle ze swej natury, przyjmująca, czy też - nazywając to dosadniej - „kobieca”. Wszystkie moje dotychczasowe role w teatrze i filmie „przyszły do mnie” z zewnątrz. Jak dotąd nie odrzuciłem żadnej z nich. W każdej tkwił załączek obietnicy.

W ciągu tych dwudziestu pięciu lat nieprzerwanego uprawiania zawodu aktora zmieniały się teatry, reżyserzy, rodzaje proponowanych ról. Biegający niestrudzenie czas odciskał swoje piętno na biologicznym organizmie, nowe doświadczenia złościły umysł. Ostatecznie aktor zawsze jest Ciałem-Umysłem działającym w konkretnej przestrzeni, więc to właśnie Ono – jego kondycja w danym momencie kariery zawodowej – staje się niejako żywym formatem, w który wpasowują się propozycje reżyserskie. Dlatego też, kiedy podejmuję teraz próbę ujęcia moich artystycznych dokonań w jakąś ramę, natychmiast wyłania się łańcuch aporii. Biorą one swe źródło z radykalnej opozycji pomiędzy owym Ciałem-Umysłem aktora w działaniu i chęcią Jego opisu, włączenia w proces narracji i uhistorycznienia. (Przed takim dylematem stoi każdy teoretyk sztuki, a cóż dopiero aktor, który jest praktykiem w najściślejszym tego słowa znaczeniu, tzn. nie może zobaczyć z zewnątrz wytworu własnego twórczego działania w

dziele scenicznym). Zdarzenia, które aktor współtworzy na scenie, opierają się więc opisowi, a proces symbolizacji prowadzi do zafałszowania istotnego znaczenia tych zdarzeń. W tej pułapce pocieszeniem jest tylko świadomość, że autoreferat nie jest miejscem na prowadzenie wnikliwych naukowych analiz, a jedynie próbą nakreślenia pewnego pejzażu myśli zapłodnionej treścią zawartą w cytowanym na początku fragmencie z „Pracy aktora nad sobą” K. Stanisławskiego. Treść ta jest bowiem, dla niżej podpisanego, pewnego rodzaju manifestem i jednocześnie kompasem wyznaczającym kierunek w tej aktorskiej, a także pedagogicznej żegludze.

Moja działalność artystyczna obejmuje cztery dziedziny, czy też cztery rodzaje mediów, poprzez które może objawić się ekspresja aktorska. Pierwszym i najważniejszym medium jest niewątpliwie teatr. To ponad sześćdziesiąt ról teatralnych reprezentujących różnorodność konwencji i charakterów. To, przede wszystkim, spotkanie z wybitnymi twórcami teatru. Ponieważ najciekawsze role, w moim odczuciu, powstają na styku dwu twórczych osobowości – aktora i reżysera – w tym miejscu pojawia rama mogąca ogarnąć i uporządkować ten ogromny gąszcz. Możemy bowiem mieć ufność, że ludzie, których spotykamy na swej twórczej drodze przypadkowi nie są. To oni właśnie są tymi, którzy potrafią dostrzec w osobowości, żeby nie powiedzieć, w duszy aktora ten jej aspekt, który poddadzą później twórczej, wspólnej obróbce i umieszczą go w świecie, o którym chcą opowiedzieć widzowi.

Z Jerzym Stuhrem spotkałem się jeszcze w szkole teatralnej. Był moim profesorem, potem reżyserem w teatrze i filmie. Na deskach Teatru Ludowego zagrałem pod jego reżyserskim okiem w trzech sztukach (postać Grumia w „Poskromieniu złośnicy” W. Szekspira, Covielle’a w „Mieszczaninie szlachcicem” Moliera, Walentego w „Iwonie, Księżniczce Burgunda”). Dobrze

jest pobierać naukę i kształtować swój gust komediowy u mistrza tego gatunku scenicznego. Wiele niebezpieczeństw czyha na aktora, który w tej trudnej sztuce pozwoli sobie na odejście od żelaznej konstrukcji i dyscypliny i da się ponieść łatwej szarzy. Myślę, że prof. Stuhr uchronił mnie przed tym niebezpieczeństwem i pomógł odnaleźć właściwe narzędzia oraz klucz formalny po to, aby żywioł komediowy, którego niewątpliwie wymagały te trzy postacie, otrzymał właściwe szlachetne brzmienie. Szczególnym sentymentem darzę szekspirowskiego Grumia. Postać żywiołowa i bardzo charakterystyczna, a przecież nie pozbawiona rysu człowieczej godności, ciepła i melancholijnej zadumy wyzierających lękliwie spoza błazeńskiej maski.

Spotkanie z Andrzejem Wajdą to, przede wszystkim, jego „Makbet” W. Szekspira w Starym Teatrze. Niezwykła surowość tej inscenizacji wymagała ode mnie szczególnej mobilizacji. Przeprowadzenie trudnej emocjonalnie partytury postaci Macduffa bez ułatwień inscenizacyjnych jest wyzwaniem i jednocześnie sprawdzianem znajomości techniki emocjonalnej aktora. Jakże ważna jest w takim przypadku dbałość, aby nie zatracić ludzkiej miary w tak zamasyżycie skrojonej przez autora postaci. Był to dla mnie również moment szczególnego doświadczenia, ponieważ nieomal w tym samym czasie Grzegorz Jarzyna zaprosił mnie do swej własnej interpretacji „Makbeta” w warszawskim TR. Szlachetny Macduff zamienił się tutaj w manipulatora Lenoxa. Pojawiła się rzadka możliwość konfrontacji „od środka” dwóch tak różnych interpretacji tego samego utworu dramatycznego. Żywiołowość i rozmach młodego (wówczas) reżysera w kreowaniu scenicznego świata zderzyła się, ze wspomnianą już, prostotą i surowością zaproponowaną przez doświadczonego Mistrza. Spotkanie z Jarzyną to także Szambelan w „Iwonie, księżniczce Burgunda” W. Gombowicza. Jeśli Lenox był dyskretnym doradcą i manipulatorem, to gombowiczowski Szambelan staje się już arcymanipulatorem, który w tym „królewskim piekle”, w zderzeniu z duchowością Iwony, przemienia się nieomal

w demona. Nieuchronne starcie reprezentowanych przez nich sił stwarza coś na kształt wstrząsającego misterium.

W ten ciąg ról wpisuje się Huguenau („Lunatycy” H. Brocha w reż. K. Lupy) – jeszcze inna postać zła. To dezterter, oszust i morderca – modelowy przedstawiciel, opisanej przez Autora, nadchodzącej nowej rzeczywistości, w której dokonuje się rozpad wartości starego świata. Spotkanie z reżyserem tej miary, co Krystian Lupa jest dla aktora doświadczeniem wyjątkowym (o czym zresztą mogłem się dogłębnie przekonać biorąc udział w pięciu jego pracach scenicznych). Jego bezkompromisowość w dążeniu do ukazania prawdy świata przedstawionego zobowiązuje aktora do równie odważnego odarcia swej scenicznej obecności z wszelkiej rutyny i wygodnych chwytów. Nie ma taryfy ulgowej dla żadnego aktorskiego fałszu. Wydaje się, że ta odwaga Reżysera i zarazem jego postawą aktora, bierze się z głębokiej wiary w autentyczną moc, jaką może ze sobą nieść prawdziwy akt twórczy. To moc dziecięcego marzenia, które musi się spełnić. Dla mnie, jako aktora, spotkanie z K. Lupą to, czasem bolesny, ale ostatecznie wyzwalający moment inicjacji w coś, co zwykle się kojarzy z magią tego zawodu i teatru w ogóle.

Jeszcze inny charakter i rodzaj wyzwania aktorskiego reprezentuje postać Wilhelma z „Wertera” W. Goethego. Reżyser spektaklu - Michał Borczuch - młody twórca o oryginalnej wrażliwości, posiadający swój własny idiom w posługiwaniu się językiem scenicznym, znalazł niezwykle sugestywny klucz w tej próbie dotknięcia tajemnicy skrywanej przez bohatera dramatu. Postać Wilhelma, jak wiadomo, jest w powieści Goethego nieobecna – jest tylko adresatem listów Wertera, strażnikiem pamięci po nieżyjącym przyjacielu. Gdyby nie kilka informacji w tekście Goethego świadczących o tym, że Wilhelm odpowiada na listy, można by przypuścić, że żaden list zwrotny do Wertera nie dotarł, a wręcz, że Wilhelm nie istnieje i listy są jakąś formą autoanalizy, czy też autoterapii samego Wertera. Jest coś szczególnego w decyzji samego Goethego i w charakterze listów, żeby nie zamieszczać listów odbiorcy,

żeby odebrać głos Wilhelmowi. Rodzi się w związku z tym pytanie: dlaczego Wilhelm, mając świadomość postępującej depresji przyjaciela, nie reaguje, dlaczego nie krzyczy? Z drugiej strony ów brak odpowiedzi Wilhelma jest siłą, która napędza działanie Wertera, i która to siła ostatecznie popycha go w otchłań katastrofy.

Początkowo postać Wilhelma była pomyślana jako ktoś, kto stwarza możliwość rozegrania dramatu Wertera w ścisłej relacji z Wilhelmem w warstwie przede wszystkim dialogowej. Te dopisane, siłą rzeczy, dialogi pomiędzy przyjaciółmi miały być polemiką pomiędzy dojrzałym racjonalnym i praktycznym umysłem Wilhelma, a młodym, wybująym emocjonalnie umysłem Wertera. Pomysł ten, na szczęście, został szybko porzucony. Wilhelmowi, podobnie jak w powieści Goethego, głos został odebrany! Zrodziło się więc logiczne pytanie o rodzaj relacji pomiędzy tymi dwiema postaciami, relacji, która jest niewątpliwie bardzo znacząca i bardzo intymna. Rozwiązaniem okazała się muzyka. Bezpośrednim pretekstem do spotkań obu postaci stały się próby muzyczne. Przedmiotem tych prób okazała się ostatecznie pieśń F. Schuberta "Wrona" z cyklu "Podróż zimowa", w których to próbach Wilhelm jest akompaniatorem i nauczycielem dążącym do tego, aby Werter w finale spektaklu zaśpiewał perfekcyjnie tę romantyczną pieśń i w ten sposób zamknął swoją opowieść. Werter u Goethego przyjeżdża do Wahlheim ze szkicownikiem. W wersji scenicznej zaproponowanej przez Michała Borczuchal, Werter ćwiczy właśnie pieśń Schuberta. Ścisła forma muzyczna, wymagająca profesjonalnego przygotowania i wewnętrznej dyscypliny staje się tutaj przestrzenią walki Wertera z tą formą i narzuconą konwencją. Paradoksalnie, to formalne wędzidło jest równocześnie najpełniejszym wyrazem jego "romantycznych" uczuć. Powstaje w ten sposób poetycki, czy też "miłosny" trójkąt: Werter - Wilhelm - Muzyka/Fortepian. Trójkąt ten jest odwróceniem innego trójkąta, "psychologicznego", a mianowicie: Werter - Lotta/Lotty (w inscenizacji Borczucha Lotta "rozwarstwiła się na trzy Lotty) - Albert. Wilhelm siedzi przy

fortepianie, przygląda się poczynaniom bohatera i z tego oglądu buduje warstwę dźwiękową spektaklu, warstwę, która próbuje utrzymać rytm opowieści i spajać rozczłakowaną fabułę. Jak trafnie zauważa T. Kireńczuk w swojej recenzji: „Wilhelm. jest przede wszystkim wpisany w świat przedstawiony inscenizatorem. Problem polega jednak na tym, że Werter jest niereżyserowalny; nieustannie przełamuje własne emploi, nie chce zapamiętać tekstu, nie chce ćwiczyć. [...] Wilhelm jest nieobecny lub jego obecność jest jedynie subtelnie zaznaczona. Ale to właśnie energia, jaka wytwarza się w relacji Wertera z Wilhelmem i Zarzeckiego z Gancarczykiem, a zatem w punkcie zderzenia historii i jej interpretacji, jest dla przedstawienia kluczowa. To, że ta relacja bardziej opiera się na stanowiących rodzaj wewnętrznego kodu dźwiękach niż na emocjach, sprawia, że przedstawienie ucieka od sentymentalizmu”. I wreszcie w trzeciej, finalnej części spektaklu Wilhelm "odzyskuje głos". Wychodzi z lękiem przed publiczność. Jest odpowiedzialny za to, żeby odpowiedzieć całą historię do końca. Lecz tajemnica cierpienia i tragicznej śmierci bohatera wciąż pozostaje nieodkryta. Wilhelm, który przejął niejako funkcję narratora, jest żałosny: wszystko, co się wydarzyło zadaje kłam jego racjonalnemu umysłowi, wymyka się przyczynowo - skutkowemu paradygmatowi logiki zdrowego psychicznie człowieka. W tej niemocy wobec zagadki szaleństwa zrównuje się egzystencjalnie ze swoim zmarłym przyjacielem. Jego samotność jest tym bardziej przerażająca, że pozbawiona możliwości instynktownego, zwierzęcego odruchu uwolnienia nagromadzonych emocji. Jedyne, co mu pozostaje, to nieudolna próba odpowiedzenia legendy swego przyjaciela, bo tego wymaga publiczność, która przyszła obejrzeć tę stypę do końca. Mówi: "Gdy tak siedzi przy niej dwie, trzy godziny i się nią nasycy, ma szczęśliwe chwile. Ale gdy ona pozwala mu chwycić się za rękę, wtedy on musi odejść. Godzinami łązi po polach, wspina się na najwyższe wzgórza, przedziera się przez las, przez zarośla, przez ciernie. Ręce ma pokaleczone. Trzeba to opatrzyć. [...] Budzi się dzisiaj rano, patrzy przez okno

na wzgórze. I nic. Natura leży drętwo, jak polakierowany obrazek". Na koniec stypa przybiera dziwną formę koncertu, w którym Wilhelm wraz z Werterem wykonują wreszcie do końca pieśń F. Schuberta " Wrona". Zapada ciemność.

Towarzysz, powiernik, strażnik pamięci i także ten, który potrafi intuicyjnie rozpoznać geniusza pod postacią żebraka w łachmanach to Marian Włosiński. I tu wkraczam w inną dziedzinę mojego doświadczenia aktorskiego – do filmu, i niezapomnianego spotkania z reżyserami: Krzysztofem Krauze i Joanną Kos-Krauze przy realizacji filmu „Mój Nikifor”. Obok innych, ważnych prac filmowych, to właśnie to spotkanie wydaje mi się, jak dotąd najpełniejsze i dotyczy co najmniej trzech istotnych wątków mogących odnosić się do każdego twórczego procesu.

Po pierwsze - sam temat filmu, który w warstwie fabularnej jest historią przyjaźni, lecz w warstwie znaczeń jest zadawaniem odwiecznego pytania: czym jest talent? Obie te warstwy kryją w sobie tajemnicę. W fazie przygotowawczej filmu, Krzysztof Krauze pokazał mi film „Listonosz” (reż. M. Radford) opowiadający niezwykłą historię przyjaźni pomiędzy Pablo Nerudą i prostym prowincjonalnym listonoszem. Listonosz ośmielony niejako przez światowej sławy poetę i przez szczerą miłość do kobiety zaczyna tworzyć wiersze, których poetycka prostota i siła zdumiewa samego Nerudę. Historia Nikifora i jego spotkania z Marianem Włosińskim jest, oczywiście, inna ale dotyczy tej samej tajemnicy spotkania dwóch mężczyzn, których dzieli przepaść kulturowa, socjalna, społeczna. Łączy ich jednak coś, co jest nieuchwytnie dla racjonalnego pojmowania rzeczywistości. W istocie bowiem nie da się wyjaśnić relacji tych dwóch ludzi, z których jeden (Marian Włosiński) poświęcił dla drugiego nie tylko utratę rodzinnych więzi ale poświęcił mu także czas. A czasu nie można kupić. Twórcy filmu również nie próbują na siłę rozwikłać tej zagadki, bo zasadnicze decyzje Mariana Włosińskiego dotyczące dalszej opieki

nad Nikiforem dokonują się poza kadrem – w przestrzeni wyobraźni widza (i zgodnie z zasadą żywego suspensu). Podczas rozmów z p. Marianem nigdy nie ośmieliłem się zadać mu wprost pytania: co skłoniło go do podjęcia trudnych i zagadkowych decyzji? Może to uzurpacja, ale myślę, że jakakolwiek jednoznaczna odpowiedź nie byłaby prawdziwa, bo p. Marian sam nie znał tej prawdziwej, „ukrytej” odpowiedzi, mimo że potrafił mówić o swoim nieżyjącym przyjacielu długo i zajmująco. Sam, zresztą, wcale tej odpowiedzi od niego nie oczekiwałem.

Pytanie o to, czym jest talent ogniskuje naszą uwagę na osobie Nikifora, ponieważ to on był tym, którego los obdarzył szczególnym darem, darem który jest jednocześnie przekleństwem. Mariana Włosińskiego ten dar ominął – był wykształconym, dobrym rzemieślnikiem, który skrywał przed światem swoje marzenie o karierze wielkiego malarza. I to wszystko. Twórczość Nikifora zaś, to biologiczna wręcz potrzeba nieustannego przenoszenia na papier swojego zamkniętego świata „nie z tego świata”, to walka na śmierć i życie, to niezmordowana kontestacja świata zastanego i sublimacja świata ujrzanego okiem człowieka, który „koleguje się” ze świętymi. Ukończenie szkół artystycznych, sława, blichtr nie ma tu żadnego znaczenia, bo jeśli się nawet pojawi, to nie ma przecież nic wspólnego z istotą i tajemnicą tworzenia.

Po drugie – ciekawy paradoks leżący u podstaw zarówno strategii reżyserskiej, jak i realnej sytuacji w konkretnym momencie realizacji filmu. Krystyna Feldman miała zagrać kogoś, kto dawno już nie żył. Ja miałem zagrać kogoś, kto w czasie realizacji filmu żył, mało tego był często obecny na planie a nawet wystąpił w niewielkim epizodzie Kuracjusza. Kiedyś w rozmowie z prof. Jackiem Popielem usłyszałem z jego ust sugestię, że mogłoby być ciekawe wykorzystanie tej mojej przygody filmowej i tego niezwykłego spotkania z Krystyną Feldman do porównania „starej” i „nowej” szkoły aktorstwa. Sugestia wydała mi się ciekawa. Paradoks polega jednak na tym, że to p. Krystyna zagrała na wskroś „nowoczesną” postać. Oczywiście, pojęcia „starej” i „nowej”



szkoły są bardzo ogólnikowe, ale najprościej (może stereotypowo) można to ująć w ten sposób: „stara” szkoła, to porządne rzemiosło, wyraziste granie intencji i charakterystyczne emploi; „nowa” szkoła, to umiejętność całkowitego wcielania się w graną postać (zarówno wewnątrz jak i zewnątrz) i pewien rodzaj niejednoznaczności w wyrażaniu intencji, co ma swoje źródło w próbie naturalistycznego odtworzenia realnego życia (np. praca Roberta De Niro). Na to „nowoczesne” aktorstwo p. Krystyny złożyły się: jej własny talent, umiejętne prowadzenie przez reżysera i jakieś tajemnicze wręcz zewnętrzne i wewnętrzne podobieństwo do realnego Nikifora. Jak ktoś powiedział: ”Krysia jest bardziej >nikiforowata< niż sam Nikifor”. (Nie jest to miejsce, aby analizować fenomen Jej roli ale muszę powiedzieć, że praca w tym filmie, to dla mnie przede wszystkim lekcja pokory i podziwu wobec geniuszu aktorskiego p. Krystyny i wobec Niej jako niezwykle człowieka. Partnerować takiej Aktorce, to największa nagroda, jaka mogła przypaść mi w udziale – po stokroć cenniejsza niż Srebrny Hugo, przyznany mi za moją rolę na MFF w Chicago). Moim zadaniem było coś innego, co wynikało z prostej logiki. Marian Włosiński był anonimowy, nie miał też w sobie niczego tak charakterystycznego, co byłoby niezbędne do budowania żywej tkanki filmowej opowieści i było decydujące dla istoty relacji pomiędzy tymi dwiema postaciami. Reżyser nie wymagał ode mnie abym próbował uchwycić coś z osobowości p. Mariana. (Zresztą, sam p. Marian po zaakceptowaniu mnie jako „siebie”, nie próbował i nie chciał w najmniejszym nawet stopniu wpływać na kształt mojej roli. Jedynym, jeśli można tak powiedzieć, prezentem dla p. Mariana był mój pomysł, aby filmowy Włosiński był, tak jak w życiu realnym, leworęczny, co wymagało ode mnie jako praworęcznego delikatnego przesterowania motorycznego). Moim zadaniem było „być”, tzn. swoją wrażliwością i osobowością wypełnić relację rodzącą się „tu i teraz” w założonych okolicznościach danej sceny. Nie mnie oceniać na ile się to udało.

Po trzecie wreszcie – ten film, to możliwość spotkania i współpracy z Krzysztofem Krauze i Joanną Kos-Krauze. Uważam, że takie spotkanie to dla aktora wielkie szczęście i możliwość wyjątkowego wzbogacenia swego warsztatu. Ludzka wrażliwość i wyjątkowe wyczulenie na prawdę zdarzeń dziejących się przed okiem kamery – czegoż można żądać więcej od reżysera? Muszę dodać, że „Mój Nikifor” był pierwszym filmem w Polsce (obok „Ediego” P. Trzaskalskiego) kręconym w technologii HD (było to 10 lat temu!). To, co zawsze stanowiło zmorę filmowców, czyli ograniczona ilość taśmy, tutaj nie stanowiła żadnego problemu. Dawało to możliwość nagrywania wielokrotnych improwizacji i wariantów danej sceny (dotyczyło to szczególnie scen z dziećmi i pozwalało uzyskać w ich grze naturalną spontaniczność!). I jeszcze jedno: Krzysztof i Joanna Kos-Krauze umieli tchnąć w tę pracę atmosferę skupienia i wzajemnej serdeczności, bez których, myślę, nie mogło by powstać dzieło tak głęboko ludzkie.

Jeszcze innym polem mojej działalności artystycznej jest Teatr TV. To medium lokujące się gdzieś pomiędzy teatrem a filmem, ale nie będące żadnym z nich, posiadające własną specyfikę, zawsze stanowiło wyzwanie dla aktorskiej roboty, swoisty poligon doświadczalny. Część realizacji TV, w których miałem okazję uczestniczyć, to przeniesienia spektakli teatralnych granych na scenie. Zmiana przestrzeni, rodzaju ekspresji aktorskiej stawała się okazją do dalszych poszukiwań nad, wydawać by się mogło, ukończonymi już, uformowanymi postaciami. Trudno mi w tym miejscu nie wspomnieć o ekscytującym i rzadkim w dzisiejszych czasach doświadczeniu jakim był udział w teatrze TV „na żywo”. (Spektakl „Zrędnosc i przekora” A. Fredry w reż. M. Grabowskiego przygotowany został specjalnie – przy okazji jubileuszu powstania TVP - jako

część widowiska promującego twórczość naszego wielkiego komediopisarza). Świadomość wielomilionowej widowni i braku możliwości poprawienia ewentualnych błędów nie ułatwia zadania i wymaga od aktora nie lada koncentracji. Tym większa jednak później satysfakcja z dobrze wykonanej roboty. Chcę jeszcze dodać, że spotkanie z Mikołajem Grabowskim (i uwzględniając także dwie wcześniejsze nasze wspólne realizacje teatralne, czyli: Józek z „Obywatela Pekosiewicza” T. Słobodzianka i Ksiądz Robak z „Pana Tadeusza A. Mickiewicza”), to cenna lekcja z prawdziwym fachowcem od teatralnej i aktorskiej roboty, który potrafi szybko dotrzeć do właściwego źródła aktorskiego impulsu i nadać mu właściwy kierunek. Dwadzieścia pięć spektakli Teatru TV to możliwość spotkania z tak wybitnymi twórcami, jak (prócz wymienionych już przy okazji prac teatralnych) m.in.: Kazimierz Kutz, Agnieszka Glińska, Feliks Falk czy Piotr Trzaskalski. Każdy z tych twórców miał coś oryginalnego do zaproponowania, każdy z nich swoimi metodami i sposobami pomagał odsłonić tę część mojej aktorskiej osobowości, z której dałoby się ulepić potrzebną postać.

I wreszcie Radio – teatr wyobraźni, najbardziej intymne medium aktorskiego przekazu myśli i emocji. Dla mnie osobiście, praca w teatrze radiowym to okazja, aby spotkać się z legendarną już Romaną Bobrowską (m.in. tytułowa rola w „Anhellim” J. Słowackiego). Jej nieomylny słuch reżysera radiowego nie pozwalał przepuścić najmniejszego fałszu w przekazywanej przez aktora intencji, czy emocji.

Są to, oczywiście, tylko niektóre ze spotkań jakie zesłał mi aktorski los. I choć każde z nich mogłoby stać się przyczynkiem do osobnego szerszego opracowania, to przecież nie wyczerpują całego szeregu innych, równie

istotnych spotkań z takimi choćby twórcami, jak: Jerzy Jaroński, Waldemar Zawodniński, Bogdan Hussakowski, Tadeusz Bradecki, Remigiusz Brzyk, Maciej Wojtyszko, Krzysztof Nazar, Paweł Miśkiewicz, Krzysztof Garbaczewski, Wiktor Rubin i wielu innych.

Gdyby teraz zapytać, posługując się analogią malarską: co jest podobrazem, na którym przez dwadzieścia pięć lat czyjeś ręce nakładały cierpliwie rozmaite kolory farby, tworząc ten, niedokończony przecież, obraz moich aktorskich zmaganiań, to najprostszą odpowiedzią znów będzie treść zawarta w motcie otwierającym ten szkic: „[...]celem naszej sztuki jest stworzenie >życia ludzkiego ducha< postaci[...]”. Autor pisze sztukę, reżyser jest strażnikiem sensu i odpowiada za kształt całego przedstawienia, scenograf projektuje dekoracje, kostiumy i oświetlenie, kompozytor musi zadbać o muzyczny klimat stwarzanego świata. Aktor ma tylko to jedno: stworzyć życie ludzkiego ducha postaci tak, aby widz mógł się z nim choć przez chwilę utożsamić. Tylko tyle. I aż tyle - bo jest to zadanie najtrudniejsze. Oznacza to również, poza wszystkim innym: „ja dla sztuki”, a nie: „sztuka dla mnie”. Ten prosty paradygmat etyki aktorskiej K. Stanisławskiego dotyczy, w moim pojęciu, każdej sfery działania aktora, i w każdym czasie. Nie jest przejawem skromności, lecz mądrości wypływającej ze zrozumienia istoty każdego twórczego działania.

Te właśnie zasady i postawę staram się wpajać młodym adeptom sztuki aktorskiej. Od trzynastu lat prowadzę zajęcia w krakowskiej PWST na Wydziale Aktorskim. Z perspektywy czasu mogę śmiało powiedzieć, że działalność pedagogiczna jest równie ważna, a czasem wręcz ważniejsza i wymagająca większego wysiłku niż własna działalność artystyczna. Wiąże się

to, oczywiście, z ciężarem odpowiedzialności za rozwój i kształtowanie osobowości twórczej przyszłych artystów sceny i filmu. Odpowiedzialności, która, paradoksalnie, wzrasta wraz z upływem lat i wypuszczaniem w teatralny świat kolejnych roczników.

Prowadzę przedmioty kierunkowe: najpierw były to „Proza” i „Wiersz”, potem „Sceny współczesne” i „Sceny klasyczne”, a ostatnio „Elementarne zadania aktorskie” i „Podstawy gry aktorskiej”. (Doświadczenia i refleksje dotyczące pierwszego okresu pracy pedagogicznej stały się jednym z głównych wątków mojej pracy kwalifikacyjnej I-go stopnia). Trudno jest, oczywiście, jednoznacznie sformułować metodę pracy, jaką posługuję się w pracy ze studentami. Jest ona, mniej lub bardziej, modyfikowana w zależności od potrzeb, wybranego materiału, a przede wszystkim w zależności od konkretnego studenta – jego osobowości i potencjału twórczego – staram się bowiem każdego traktować indywidualnie. Chcąc ująć to najkrócej, myślę, że najlepiej będzie jeśli posłużę się tutaj cytatem wziętym z wywiadu udzielonego przez jednego z moich byłych studentów. Marcin Kowalczyk (bo o nim tu mowa) powiedział po sukcesie swego filmu „Jesteś Bogiem”: „Uczyłem się u Romana Gancarczyka. [...] On nie naucza. Szuka rozwiązań z tobą, nie próbując niczego narzucać. Mogłem iść z nim, a nie za nim. O tym zresztą pisałem moją pracę magisterską. O kształtowaniu młodego aktora[...].” Oczywiście, nie oznacza to, że nie kryje się za tym żadna metodologia. „Ten, który uprawia praktykę bez teorii jest jak żeglarz, który kieruje się w stronę wybrzeża bez steru i kompasu; nigdy nie jest pewien dokąd płynie” – przestrzegał już Leonardo Da Vinci. To, co interesuje mnie najbardziej, to próba odtworzenia organiczności studenta, zanim nałożone zostanie wędzidło jakiegokolwiek formy. Chyba najtrafniej i najbardziej syntetycznie ujmuje to F. Ruffini w swoim artykule dotyczącym aspektu poszerzonego umysłu aktora (w rozumieniu K. Stanisławskiego): „Dzięki systemowi aktor uczy się, jak być obecnym na scenie w sposób organiczny zanim zagra jakąkolwiek rolę, a także niezależnie od niej. Praca

aktora odbywa się zatem na poziomie preekspresywnym”. I dalej: „Metoda majeutyczna - >sztuka akuszerii< - to sztuka wydobywania myśli, a tym samym sztuka tchnięcia ducha w myśl. Dla Sokratesa metoda majeutyczna była nie tyle metodą nauczania, ile samym nauczaniem – nawet jeśli pozostawała ukryta jako rama. To samo trzeba powiedzieć o Torcowie-Stanisławskim. Nauczyciel nie naucza techniki przeżywania, to znaczy techniki umysłu poszerzonego. Albo trafniej: ucząc technik (korzystania z pamięci emocjonalnej, okoliczności założonych itd.), naucza techniki wszystkich technik, czyli metody majeutycznej w formie platonskiego dialogu, poprzez sokratejskie zadawanie pytań. Student Torcowa uczy się, że umysł poszerzony (*pierieżywanje*) można zdobyć tylko na drodze nieustępliwego zadawania pytań i wiary w ideę, która wyłoni się w odpowiedzi. Co więcej, uczy się, że wspomnienia, obrazy i historie ożywione w procesie *przeżywania* zapewnią tej idei wiarygodność tylko wtedy, gdy sam w tę ideę uwierzy.[...] nie wierzy się w coś dlatego, że jest to prawdziwe, ale na odwrót – coś jest prawdziwe, ponieważ się w to wierzy”. To, oczywiście, tylko jeden z wątków dotyczących metodologii, stanowiący jednak dla mnie ważny wyznacznik i postulat w tej, ciągle przecież, żywej i rozwijającej się materii.

Efekty mojej wspólnej pracy ze studentami były często udostępniane publiczności spoza szkoły podczas „Dni otwartych” organizowanych corocznie przez naszą Uczelnię. Możliwość konfrontacji swoich pierwszych aktorskich kroków z „normalną” publicznością, to jeden z ważnych elementów pedagogicznej strategii i okazja do wysnuwania ciekawych wspólnych wniosków. Miałem też okazję zrealizować spektakl dyplomowy ze studentami IV roku („Wizja Mozarta” wg. dramatu Franzobela). Do nie mniej ważnej pracy związanej, w moim pojęciu, ściśle z pedagogiką zaliczam również swój udział w charakterze aktora w licznych etiudach studenckich. Stwarza to naturalną możliwość wymiany myśli, także tej międzyśrodowiskowej, bo poza udziałem w etiudach studentów Reżyserii Dramatu naszej Uczelni, często stają także przed kamerą łódzkiej i katowickiej „filmówki”.

Na zakończenie nie sposób nie wspomnieć o satysfakcji i zwykłej ludzkiej radości będącej udziałem pedagoga, który na scenie, na ekranie telewizyjnym lub kinowym może podziwiać świetne prace swoich wychowanków. Byłoby, oczywiście, uzurpacją i zwykłym przejawem pychy przyznawać sobie zasługę w takim przypadku. To oczywiste, że na sukces złożyło wiele sprzyjających okoliczności, praca wielu innych pedagogów i nie tylko pedagogów, a przede wszystkim talent i wysiłek samego młodego aktora spotykającego (i w tym miejscu mój krótki szkic zatacza nieuchronnie koło) wrażliwego i równie utalentowanego reżysera. Jednak w zakątku mózgu zawsze kołacze się myśl, że jakaś cząstka mnie, mojego myślenia, choć niewielka, przeniknęła w świadomość naszego wychowanka i w jakiś sposób mu pomogła.

My aktorzy wiemy, że jesteśmy tylko sługami Melpomeny. (Czasem lepszymi, czasem gorszymi). Melpomena w orszaku Apollina wraz ze swoimi siostrami uświetniała śpiewem biesiady bosko-ludzkie. Nie wiemy, na kogo łaskawiej spojrzy muza z wieńcem winorośli na głowie, i kto zasiądzie bliżej Niej przy biesiadnym stole. Myślę jednak, że warto się starać i nie poddawać się tak łatwo przy nieuchronnie towarzyszących naszej pracy upadkach i upokorzeniach. Tragiczny grymas maski trzymanej przez muzę w prawej ręce, odzwierciedla sens naszej pracy – ukazywanie doli człowieczej, tej igraszki w rękach bogów. Ale przecież Jej własna twarz, pozbawiona maski, jest pełna łagodności i gdy śpiewa na uczcie, Jej oczy promieniają radością. Ta twarz wydaje się bardziej ludzka niż boska. I z tym Jej wizerunkiem wiązałbym obietnicę i pocieszenie. I tym zakończę – obrazem wiary w ludzką naturę, która jest władna z pomocą sztuki odnosić się do spraw boskich.