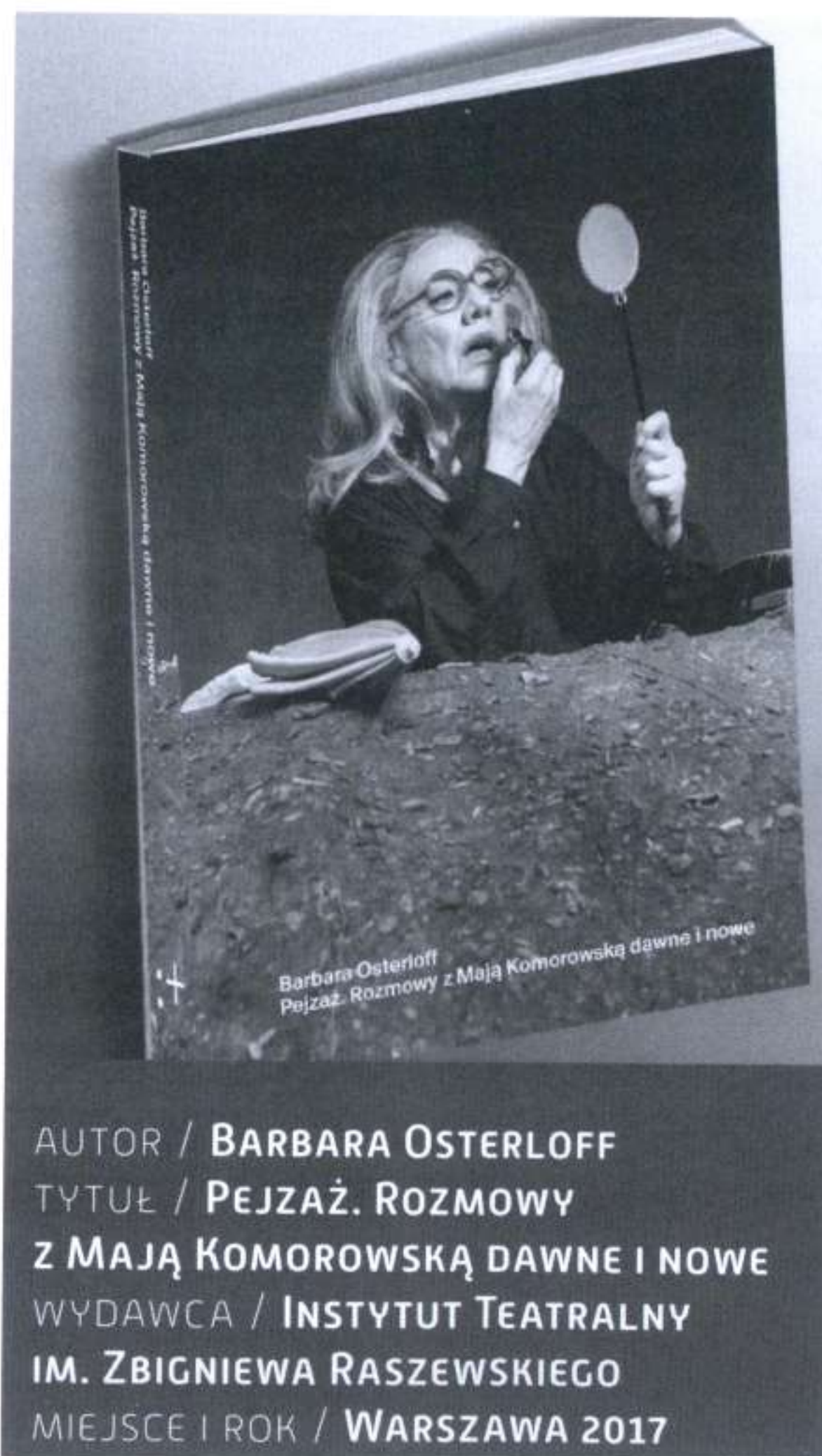


Jak powstawał *Pejzaż...*

AUTOR: BARBARA OSTERLOFF

1.

■ Poznałyśmy się w warszawskiej szkole teatralnej, dzisiejszej Akademii. Maja Komorowska zaczęła tutaj uczyć na zaproszenie rektora Andrzeja Łapickiego w roku 1982. Trwał jeszcze stan wojenny, gdy na Miodowej zorganizowana została sesja naukowa, która przeszła do legendy. W pięćdziesiątą rocznicę utworzenia Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (PIST-u) rozmawiano o historii i tradycji, o etosie ludzi teatru, o miejscu kultury w społeczeństwie. W auli na drugim piętrze siedzieli zgodnie obok siebie wybitni naukowcy, teatralni praktycy i grono absolwentów przybyłych z zagranicy. Któregoś przedpołudnia przyszła Maja Komorowska i usiadła niedaleko mnie. Wiedziałam, jak słucha jednego z wystąpień, mówił profesor Bohdan Korzeniewski. Uderzyła mnie uważność Mai, jej skupienie, w których – przynajmniej dla mnie – wyrażało się nie tylko zainteresowanie tematem, lecz coś więcej, szacunek dla człowieka, dla jego autorytetu. Profesor należał do tych ludzi teatru, których obecność Maja uznała za ważną w swoim życiu. Obok teoretyków, jak Wiesław Gorecki¹ (stał się być na każdym z przedstawień *Końcówki* Becketta z Mają w roli Hamma), należał do tego grona reżyser Jerzy Krasowski (złe dzisiaj oceniany z powodu życiorysu politycznego w latach PRL-u), i wielu, wielu innych, by wspomnieć tylko scenografa Józefa Szajnę czy dramaturgów i reżyserów Helmuta Kajzara. Ta Mai wdzięczna pamięć o ludziach, zwłaszcza tych, którzy odeszli, przewijać się będzie w naszych rozmowach. W czwartym, najnowszym i zmienionym, wydaniu *Pejzażu...* znalazła się długa lista podziękowań dla wielu



AUTOR / BARBARA OSTERLOFF
TYTUŁ / PEJZAŻ. ROZMOWY
Z MAJĄ KOMOROWSKĄ DAWNE I NOWE
WYDAWCA / INSTYTUT TEATRALNY
IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO
MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2017

osób. Poprzedza ją tekst Mai *Nie z żalu, ale z zamyślenia*, poświęcony ludziom, których w swoim życiu spotkała. Niektórzy są bardzo znani, ich nazwiska zapisały się w polskiej kulturze i historii, inni anonimowi.

2.

Widywałyśmy się więc najpierw w warszawskiej szkole. Czasem w biegu, gdzieś w korytarzu, zamieniając słów kilka. Częściej podczas sesji egzaminacyjnej, kiedy Maja przedstawiała swoją pracę ze studentami. Najpierw były to egzaminy semestralne, później dyplomy, czyli spektakle zamykające cykl kształcenia. I jedno, i drugie stawały się wydarzeniami w życiu naszej uczelni, o co nie było łatwo. Szkoła miała pedagogów doświadczonych i wybitnych, niekwestionowane autorytety artystyczne, legendy jak „Łom” czy „Zapas”. Jednak to, co ze studentami przygotowywała Maja, trudno było z czymś porównać. Niby repertuar tradycyjny, głównie klasyka rosyjska, ulubiony Czechow (*Wesele*, *Jubileusz*, *Oświadczyń*), nawet zapomniany Aleksander Ostrowski (*Ostatnia ofiara*, *Małżeństwo Bielugina*), tyle że czytany nie po akademicku, „nieszkolnie”. Pod okiem Mai młodzież osiągała stan niezwykłego skupienia aktorskiego, a także świadomość stosowanych środków scenicznych, co było ewenementem na I lub II roku studiów. My natomiast, widzowie, przed którymi tajemnica procesu dydaktycznego była zamknięta, mogliśmy się tylko domyślać, jak mozolna to była droga, prowadząca do takich rezultatów. Owszem, krążyły po szkole barwne anegdoty o szalonych, magicznych całonocnych próbach, które przedłużały się do białego ranka, kiedy

to studenci padali z nóg, a Maja była w pełni sił fizycznych, pasji i twórczej energii, ale... choć lubimy anegdoty, lepiej przejdźmy do sedna.

Wizytówką charyzmatycznej pracy Mai stał się egzamin na motywach *Wesela*, opowiadania Czechowa pod zmienionym tytułem *Przy stole*. Spektakl pokazano na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi, potem w ramach wymiany z Conservatoire w Paryżu, na koniec w Teatrze Telewizji (emisja 28 I 1987). Zasłużenie, bo Maja postawiła studentom trudne zadania. Zabrała im tekst; spektakl odbywał się niemal bez słów, pojawiały się z rzadka, jako kulminanta działań aktorskich, sytuacyjna puenta. Słowo miało być zwieńczeniem wewnętrznych emocji wypowiadającej je postaci, powstałych w wyniku skomplikowanego procesu uruchamiającego zarówno ciała młodych aktorów, jak też ich wyobraźnię (własne skojarzenia obrazowe). Trudna też była, skrupulatnie obmyślana, z miejscem dla improwizacji, partytura całości. Wszyscy wykonawcy, od pierwszej do ostatniej sekwencji, musieli być obecni na scenie jak jeden organizm. Ale każdy z nich/każda z postaci miała swoje odrębne miejsce, swoją biografię i swoje aktorskie „pięć minut”. W przestrzeni gry znajdowało się to, co niezbędne: długi stół, siedzenia, kostiumy umowne, niewiele rekwizytów. Rytm tego spektaklu, początkowo powolny, stopniowo narastał do „galopu”, budowanego na gwałtownych zderzeniach stanów emocjonalnych. Płacz nagle przechodził w śmiech, ten przekształcał się na jednym oddechu – w śpiew, a śpiew przemieniał się w taniec. „[...] tak uzyskany rytm budował formę teatralną” – tłumaczyła Maja Komorowska w wywiadzie Jerzemu Koenigowi². Słowa te dotyczą aktorskiej praktyki samej Mai, jej doświadczeń wyniesionych z teatru Jerzego Grotowskiego.

Później przyszły inne dyplomy: *Teraz ja...*, *Letnicy* Gorkiego, *Opowieści Hollywoodu* Christophera Hamptona (nagrane dla Teatru Telewizji). Były też egzaminy w latach dziewięćdziesiątych i późniejszych, z Ibsena, Iwaszkiewicza, Wyspiańskiego, Dostojewskiego, w których Maja pedagog bardzo pilnowała interpretacji słowa (z niektórych egzaminów powstały dyplomy, jak *Panny z Wilka*, *Sceny z „Idioty”*). O wszystkich tych pracach szkolnych Maja nie chciała ze mną w książce rozmawiać. „Niech studenci o tym mówią”. Mówią więc i piszą w *Pejzażu...*, wspominają nauki Mai, wciąż niezastąpione, bezcenne. Dyplomy Mai w warszawskiej szkole zauważali nawet recenzenci i krytycy (co, jak dobrze

wiemy, jest raczej ekscesem niż regułą). Studyjna praca nad *Akropolis* Wyspiańskiego, żmudne poszukiwanie środków aktorskich dla dramatu poetyckiego, zostały zanalizowane w tomie naukowym *Sztuka aktorska a dramat*³. A jednak wszystkie te dyplomy i egzaminy, nierozdzielnie związane z doświadczeniem, osobowością i wielką sztuką aktorską Mai Komorowskiej, powinny zostać kiedyś solidnie opisane. Nikt nie uczył w szkole przy Miodowej w taki sposób jak ona. Maja nie mówiła o „metodzie”, lecz nie ulega wątpliwości, że ją sobie wypracowała, miała własne pedagogiczne pryncypia oraz instrumentarium, ze słownictwem włącznie. Tylko jej uczniowie wiedzą, co to jest „prawda w kapeluszu” albo „stany”. I tylko oni mogą mówić o tym, jak z nauczycielki zawodu Maja Komorowska stawiała się dla nich nauczycielką życia.

3.

Jaki był pierwszy impuls? Dlaczego podjęliśmy rozmowę o rolach, o przedstawieniach, o sensie uprawiania aktorstwa, i o tym, jak sztuka splata się z życiem? Przypadek to sprawił, czy też Maja mnie sobie upatrzyła, wybrała? Czy tak, czy inaczej, czas nam sprzyjał. Było po wielkim sukcesie *Opowieści Hollywoodu* w szkole, po filmowej premierze *Cwału* Krzysztofa Zanussiego i brawurowej, podwójnej roli Emilii-Idalii, która nade wszystko kochała konie; wreszcie po *Szczęśliwych dniach* Becketta w warszawskim Teatrze Dramatycznym, gdzie Maja zagrała Winnie, może najważniejszą rolę teatralną w swoim życiu (grać ją będzie przez dwadzieścia trzy lata!). Tematem pierwszych naszych rozmów stała się jednak rola inna – Matki w *U celu* Thomasa Bernharda. Premiera sztuki odbyła się w Teatrze Współczesnym w Warszawie, reżyserował Erwin Axer (1997). Nie myślałyśmy jeszcze o książce, chodziło o tekst dla mojego macierzystego miesięcznika „Teatr”. Zadanie nie wydawało się skomplikowane, nie był to dla nas obu pierwszy Bernhard, wcześniej Maja zagrała Dobrą w *Święcie Borysa*, a ja przedstawienie widziałam. Pomyślałam więc, że będzie się od czego „odbić”; albo od samej sztuki, w latach siedemdziesiątych przyjętej u nas z oporami, albo od roli, w której Maja była fizycznie uwięziona (grała kalekę bez nóg na wózku); toteż chciałam zapytać: co znaczy takie cielesne ograniczenie dla aktora? Ale Maja zaskoczyła mnie już na wstępie: „Ja tak słabo *Święto Borysa* pamiętam”. Nie rozmawiałyśmy więc o Dobrej, tylko o tym, co w pisarstwie Bernharda, tak

wyrafinowanym, nas fascynuje, ironia – czy trudna do określenia poetyckość. *U celu* napisane jest wspaniałą, rytmiczną prozą, brzmącą jak biały wiersz. Ten wiersz, jak zauważyła Maja, prowadzi aktora, ale z drugiej strony „nakłada kaftany”, narzuca nieprzekraczalne rygory formy. W zmaganiu się z rolami Bernharda – mówiła Maja dalej – z tymi potężnymi monologami, jest coś biologicznego, bo tutaj „mówienie jest działaniem” (podobnie jest w Beckettzie, w roli Winnie). Ważnym dla nas tematem była też bohaterka sztuki, kobieta, której życie nie szczędziło rozczarowań. Zazwyczaj Maja grywała postaci budzące sympatię, lub przynajmniej życzliwe zainteresowanie widzów. Matka w *U celu* mogła być przykrym zaskoczeniem: despotyczna, złośliwa, emanująca chłodem, w stosunku do córki okrutna. Ale Maja znalazła racje, które pozwalały ją nie tyle usprawiedliwić, co zrozumieć (tragedia macierzyństwa, „noworodek wyglądał jak starzec”). Starła się też dać swojej bohaterce cień nadziei, o co niełatwo w mrocznym świecie Bernharda. Umieściła więc tę nadzieję już poza tekstem: „[...] ja prywatnie chciałabym uwierzyć, że jeszcze coś dobrego może spotkać Matkę. Wolę założyć, że może uda się coś mojej bohaterce”⁴. Przyznam się, że i ja uwierzyć chciałam; może rzeczywiście Matka i dramatopisarz zostaną ze sobą w Katowijk na dłużej...

Ta pierwsza nasza rozmowa znalazła swoją kontynuację po trzech latach. Maja powróciła do Bernharda, tym razem dzięki Krystianowi Lupie. W *Wymazywaniu* w warszawskim Teatrze Dramatycznym (2001) zagrała postać zupełnie inną niż ta w *Święcie Borysa* czy w *U celu*. Maria – przyjaciółka poetów – była kobietą dojrzałą, jeszcze atrakcyjną i pełną młodzieńczej energii, skłoną do szaleństw, nieprzewidywalną. Maja opowiadała mi o pierwszym spotkaniu z Lupą, o tym, jak jej przybliżał tę postać (i nęcił), a potem szukała dla Marii odpowiedniego kostiumu, butów – musiała przecież wiedzieć, jaka ma ona (zewnętrznie) być. Szczegół jest bardzo ważny – to jedna z dewiz Mai (wychodzi się w pracy albo od szczegółu, albo od całości, różnie). W pracy niczego nie wolno lekceważyć – to dewiza druga. Krok po kroku, poznawałam skomplikowany proces konstruowania postaci, rysowany przez Maję w emocjonalnych monologach, które płynęły jak rwąca rzeka, pozornie niezborynych, w gruncie rzeczy logicznych, sięgających bardzo głęboko, do pierwszych impulsów i skojarzeń. Kiedy tak jej słuchałam, pomyślałam, że nie spotka-



Maja Komorowska i Barbara Osterloff, Instytut Teatralny 2018

fot. Marta Ankersztajn / materiały Instytutu Teatralnego

łam do tej pory nikogo, kto z taką otwartością chciałby mówić o tym, jak buduje rolę, i dlaczego właśnie tak to robi. Pomyślałam też, że to wielki dar, możliwość takiego spotkania. Znałam wiele ról Mai Komorowskiej, podziwiałam, niektóre lubiłam, teraz miałam szansę spojrzeć na nie z innej perspektywy. Ale szybko pojawił się lęk, powiedziałabym nieprofesjonalny: czy aby takie spojrzenie od wewnątrz nie zburzy poprzedniego obrazu, nie „ukradnie” mojego podziwu, oczarowania? Czy nie zniszczy tajemnicy sztuki aktorskiej, tego fascynującego aktu przemiany, kiedy ktoś staje się na naszych oczach kimś innym? Ostatecznie rozmowa o Matce ukazała się w miesięczniku „Teatr”. Wiedziałyśmy już, że możemy spróbować pójść dalej, a nawet pomyśleć o zrobieniu całej książki.

4.

Jaka ta książka ma być? Łatwiej było odpowiedzieć, jaka ma nie być. Zgodziłyśmy się, że nie interesuje nas rozmowa rzeka, popularny gatunek autobiograficzny. Chciałyśmy rozmawiać o zawodzie, o aktorskim warsztacie, o wybranych rolach, o tym, jak się one rodzą,

i o ludziach ważnych w biografii artystycznej Mai, ale o tym także, jak się ta biografia kształtowała, co zmieniało jej bieg i dlaczego. Jednak Maja zawsze dodawała, „ale będziemy też rozmawiać o życiu”. Taki był wstępny plan, wybór ról nie wydawał się trudny, obie uważałyśmy, że trzeba połączyć teatr i film, by skupić się na kreacjach powszechnie kojarzonych z nazwiskiem Mai. Ostatecznie rozmawiałyśmy i o takich, które słabo przebiły się do szerszego grona widzów, grane krótko w kameralnych warunkach, czego przykładem Claire w *Sza-leństwie* Marguerite Duras na Scenie Prezentacji. Maja po raz pierwszy w swojej karierze zagrała kobietę, która zabiła. Claire nie wyglądała na zbrodniarkę. Nieśmiała, „wycofana”, stopniowo nabierała odwagi, coraz więcej mówiła, a wtedy odsłaniała się szalona logika jej myślenia i wyobraźni, lęki, ból zawiedzionej miłości i bezgraniczna samotność, czyli to, co popchnęło ją do zbrodni. Ale nawet po obejrzeniu przedstawienia nie wszystko o niej wiedziałam; Claire strzegła swojej tajemnicy, niepokoiła, drażniła, i budziła współczucie – było w tej postaci tyle, że starczyło nam na cały jeden rozdział książki. Początkowo podąża-

łyśmy w naszych rozmowach właśnie tropem postaci, później zaczęłyśmy je łączyć, układać w problemowe narracje. Dobrze godziły się ze sobą role filmowe: samotna Rachela z *Wesela* Wajdy, zakompleksiona Anna z *Za ścianą* i „szalona”, poraniona uczuciowo Bella z *Życia rodzinnego* czy wspomniana wcześniej bohaterka *Cwału* Zanussiego. Analizując je, starałyśmy się określić osobność każdej z tych ról, i to, co koresponduje z rolami teatralnymi Mai.

Kształt naszej książki nie był ściśle zaprogramowany, ewoluował, właściwie wpisywał się w formułę *work in progress*. „Zobaczmy, co nam się uda” – to zdanie powracało jak mantra. Stan niepewności, czy w ogóle się uda, i huśtawka nastrojów towarzyszyły nam przez całe miesiące. Rozmawiałyśmy długo, bardzo długo, w sumie ponad rok, albo i więcej, w mieszkaniu Mai przy ulicy Dzikiej (niezwykła gościnność Mai i klimat tych spotkań to osobny temat). Nagrywane rozmowy spisywałam, potem zaczynało się wspólne czytanie i poprawianie, czyli etap najzwyklejszy. I nie chodziło o stylistyczną cyzelację, choć każde słowo i każde zdanie musiało mieć swoją wartość i miejsce, tempo i rytm. Trzeba było dojść do sedna, do

tego, co Maja uważa za najistotniejsze. Nie widzę powodu, aby rozwodzić się nad tym, że prawie każda strona wydruku naszej rozmowy poprawiana była nie raz, nie dwa, nie trzy, ale cztery, pięć, sześć i więcej razy (moje archiwum z kolejnymi wersjami rozmowy pęka w szwach). O niektórych sprawach rozmawiać było coraz trudniej z powodu upływu czasu, jaki nas od nich dzielił. Proces „odpominania” dawnych ról, odtwarzania realiów i szczegółów, a co dopiero emocji, jakie im towarzyszyły, był mozolny, czego ślady nieuchronnie przelewały się na papier. Nigdy też nie wiedziałymy, czy brakujące ogniwo, jakiś obraz, motyw, nie pojawi się nagle przy innej okazji. Takie swoiste epifanie szczęśliwie się zdarzały.

Na pewnym etapie pracy uznałyśmy, że trzeba złamać przyjęty w rozmowach, wygodny tok „personalny” (myślę o granych postaciach), bo są sprawy ogólniejsze warte omówienia. Przede wszystkim teatr Jerzego Grotowskiego (ta rozmowa już po ukazaniu się książki została przetłumaczona na obce języki), potem praca z Jerzym Jarockim, rola Starej Kobiety w sztuce Tadeusza Różewicza, gdzie Maja fruwała na żyrandolu, dając pokaz sprawności fizycznej. Obie te rozmowy nawzajem się oświeślały i komentowały (pewnie nie byłoby fruwania bez Teatru Laboratorium). Pojawił się też temat ról komediowych⁵, domagający się uwagi. Maja, specjalistka od dramatycznych ról kobiet skomplikowanych, nieprzystosowanych (Jola w *Pannach z Wilka Wajdy*), żyjących w stanie jakiegoś dziwnego zawieszenia między rzeczywistością i zmyśleniem (jak Rachela), jedną ze swoich największych kreacji stworzyła w komedii *Letycja i lubczyk Shaffera*, w Teatrze Współczesnym w Warszawie⁶. Ostatecznie książka uzyskała kompozycję otwartą, na czym szczególnie mi zależało; rozmowy stanowiły jej trzon, lecz namówiłam Maję, by sama napisała o domu rodzinnym w Komorowie, ja z kolei opisałam jej poruszającą, choć tak powściągliwą emocjonalnie rolę w *Nadludzkiej medycynie*, opartej na pamiętniku z getta doktor Adiny Blady-Szwajgier; Maria Prussak przeprowadziła z Mają rozmowę o wierszu, fachową dokumentację, kronikę życia i twórczości ułożyła Maria Napiontkowa. W starannie dobranej ikonografii znalazły się rarytasy, jak zdjęcia z teatru Grotowskiego czy seria ujęć Mai charakteryzującej się do roli Hamma. *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską* po raz pierwszy ukazał się w roku 2004. [książkę na łamach „Teatru” omawiał Piotr Mitzner, nr 1–3/2005 – przyp. red.] Nie minęły cztery lata, kiedy

znów siadłyśmy do rozmów o rolach w *Niedokończonym utworze na aktora*, *Na szczytach panuje cisza* Krystiana Lupy i *Mimo wszystko* w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza. Planowałyśmy kolejną książkę, do czego nie doszło, powiedzmy, że z powodów losowych. Nagrany materiał długo czekał, aż zasilił rozszerzony *Pejzaż...*, z mojej inicjatywy wydany na jubileusz osiemdziesięciolecia urodzin Mai w nowej graficznej formie. Od pierwszej naszej rozmowy, trudno uwierzyć, minęło okrągłych dwadzieścia lat.

5.

Czy te rozmowy zmieniły moje postrzeganie aktorstwa Mai Komorowskiej? Pytanie takie, zapraszając na łamy, postawiła mi Redakcja „Teatru”. Kusi mnie, by odpowiedzieć krótko: „I tak, i nie”. Zaczę od tego, co się chyba nie zmieniło. Myślę, że moja hierarchia ról Mai, to, jak o nich myślałam, jak je rozumiałam, jak przeżywałam; zapisana emocjami, ani drgnęła, choć dowiedziałam się tylu rzeczy nowych. Nieraz były to szczegóły zaskakujące, jak na przykład realia improwizacji z Danielem Olbrychskim na planie *Życia rodzinnego*, czy ze Zbigniewem Zapasiewiczem w *Za ścianą* (karp do zabicia w wannie) w scenach, które w filmie wypadły bardzo naturalnie. Skalę wysiłku fizycznego w roli Winnie uprzytomnił mi drobniarz, informacja o tym, że wewnątrz kopca, w którym Maja siedzi przez cały spektakl, przypięta pasami (żeby nie oddalać się od brzegu kopca), umieszczono uchwyty – podpórki pomagające wytrzymać uwięzienie ciała. Zrozumiałam, dlaczego, kiedy gra Winnie, za każdym razem czuje się „jakby kajakiem wypływała w morze”. Wiele jest podobnych „odsłoneń” tego, czego widz nie widzi, czasem zabawnych (niezliczone eksperymenty z butami, które narzucają sposób chodzenia), ale zawsze przywoływanych jako świadectwo merytorycznie istotne. Najważniejsze jednak są, rozsiane w opowieściach Mai, tropy, które prowadzą do spraw znacznie bardziej skomplikowanych, głęboko sięgających w proces tworzenia. Pojawiają się słowa kluczowe, jak tytułowy „pejzaż”, który ma różne znaczenia (od krajobrazu po pejzaż ludzki, pejzaż mentalny itp.), przede wszystkim jednak odnosi się do wyobraźni, do zakodowanych w ciele obrazów (a także snów), o czym Maja chętnie mówi. Dramatyczny bieg-lot jej Racheli w *Weselu* zrodziło skojarzenie z biegiem na druty obozowe, ze śmiercią. Widz, który Rachelę w kinie oglądał, tego nie wie, i nie musi

wiedzieć. Ktoś, kto oglądał Pilar w *Sztuce hiszpańskiej*, i usłyszał zmianę intonacji w dialogu o Bożym Narodzeniu z Fernanem (grał go Władysław Kowalski), nie mógł wiedzieć, że impuls do tej zmiany dał Mai obraz bożonarodzeniowej szopki, tej „świętości dzieciństwa”, umieszczonej gdzieś wysoko w górze (i dlatego do góry powędrował jej głos). Owe pejzaże, jak Maja mówi, pozwalają opanować emocje, ale też na przykład zgubić rodzajowość zapisaną w wypowiedzanym tekście. W rozmowach o rolach w teatrze Krystiana Lupy pojawił się temat włączania prywatności aktora w rolę, tego, co się w nim dzieje, ujawniania „człowieka wewnętrznego”. „Pamięć” to kolejne arcyważne słowo klucz. „Pamięci ciała” poświęciłyśmy rozdział, Maja znakomicie to pojęcie objaśniła, powtarzając za Jerzym Grotowskim, że „całe nasze ciało jest pamięcią”.

Mogłabym wiele podobnych rzeczy wyliczać, ale nie o to, tak naprawdę, chodzi. Wielokrotnie zadawałam sobie pytanie, skąd płynie siła aktorstwa Mai Komorowskiej, dlaczego mnie ono wciąż tak porusza. Wiem jedno – Maja potrafi odsłonić człowieczeństwo zarówno w tym, co małe i niskie, jak i w tym, co wielkie i wspaniałe; nie boi się podkreślać drobnych ludzkich wad czy śmieszności. „Bo wszyscy mamy tę samą biedę z życiem, z miłością, ze śmiercią”. Aktorstwo to dla niej zawód wymierny, rzemiosło, ale głównie przestrzeń łącząca sztukę i życie, która pozwala ujawnić swój system wartości i pogląd na świat, świat ciągle przez nią obserwowany z ciekawością, uwagą i empatią.

✱

Na moim biurku leży zdjęcie. Na odwrocie dedykacja: „Basiu droga – Dziękuję Ci za Naszą wspólną drogę – za P e j z a ż. Mają Komorowską”. Ja też dziękuję. Takie spotkanie, jestem pewna, zdarzyć się może tylko raz w życiu. ■

1 ■ Wiesław Gorecki (1903–1981) – krytyk teatralny i muzyczny, dramaturg, reżyser, pedagog.

2 ■ „[...] wszystkie kadrowania, zatrzymywania były po to, żeby ta galopada, to zwiększenie rytmu potem mogło być podwójnie odczuwalne”. Oba cytaty pochodzą z rozmowy Jerzego Koeniga z Mają Komorowską, która odbyła się przed emisją spektaklu *Przy stole* w Teatrze Telewizji i po niej. Tekst rozmowy w archiwum autorki.

3 ■ M. Prussak, *Wyspiański i aktorzy (Z doświadczeń pracy nad pierwszym aktem „Akropolis”)*, [w:] *Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1996, s. 168–182.

4 ■ B. Osterloff, *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską dawne i nowe*, Warszawa 2017, s. 118.

5 ■ Zob. B. Osterloff, *Maja Komorowska – aktorka komediowa*, [w:] *Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. E. Guderian-Czaplińska, K. Kurek, Poznań 2013, s. 261–274.

6 ■ Zob. S. Treugutt, *Maja Komorowska, intymna lekcja teatru*, „Dialog” nr 10/1990.