

Magdalena Zaorska

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

O nadświadomości według Stanisławskiego

Nic jednak nie może zachować i przekazać potomności wewnętrznych dróg uczucia ani świadomego dążenia do wrót nadświadomości, będących jednym, świadomym jądrem sztuki dramatycznej. Stanowi to dziedzinę żywej tradycji, jest pochodnią, którą podawać można tylko z ręki do ręki i to nie ze sceny, lecz drogą nauczania, drogą wyjawiania tajemnic oraz szeregiem wskazówek i usilnej a natchnionej pracy podjętej dla ich przyjęcia¹.

Konstantin Stanisławski

Na początku ubiegłego wieku wybitny praktyk i teoretyk teatru – Konstantin Siergiejewicz Aliksiejew-Stanisławski wprowadził do słownika teatru pojęcie „nadświadomość”². Ta oto przestrzeń, znajdująca się poza świetlistym polem świadomości, zainspirowała Pawła Simonowa³ i jego przyjaciela w nauce – Piotra Jerszowa⁴ do przeprowadzenia badań nad jej istotą. Naukowcy, którzy podjęli się zbadania, zaproponowanej przez Stanisławskiego, trójpoziomowej teorii psychicznej działalności artysty sceny dramatycznej pisali: „Stanisławski dążył do tego, by odnaleźć świadomą «techniczną» drogę do twórczości nadświadomości artysty, by mógł on dzięki niej ucieleśnić na scenie, pod postacią działań obrazu scenicznego, «życie ludzkiego ducha», które będzie podporządkowane jego zadaniu nadrzędnemu”⁵. Przyjrzyjmy się zatem wybranym

¹ K. Stanisławski, *Pisma. Moje życie w sztuce*, t. 1, Warszawa 1954, s. 434-435.

² Powinniśmy podkreślić, że Stanisławski miał trudności z wprowadzeniem do słownika teatru pojęć „nadświadomość” (ros. *сверхсознание*) oraz na przykład „życie ludzkiego ducha”. Cenzorzy epoki komunizmu sugerowali autorowi teorii, że nie wpisują się one do słownika ich ideologii. Dlatego przez dłuższy czas omawiana koncepcja nie była badana przez specjalistów.

³ Paweł Simonow (1926-2002) – radziecki, rosyjski psychofizjolog, biofizyk i psycholog. Członek Rosyjskiej Akademii Nauk. Syn byłego polskiego oficera, Stanisława Stankiewicza, represjonowanego w 1937 r. i zamordowanego przez NKWD. Jako członkowie rodziny „wroga narodu” Paweł wraz z matką zostali wydalenii z Leningradu. Szansę na nowe, lepsze życie dał mu Wasilij Simonow – znany rzeźbiarz, sąsiad rodziny, który ryzykując życiem i karierą usynowił niezwykle zdolnego chłopca i dał mu swoje nazwisko. Zob.: *Паў вел Васіў левіч Сіў монов* [online]. Dostępny w Internecie: < <http://ru.wikipedia.org/wiki/>>, [dostęp: 17.09.2011]

⁴ Piotr Jerszow (1910-1994) – aktor, reżyser, teoretyk teatru. Uczeń między innymi Wasilija Toporkowa – aktora i reżysera, który zapoznał się z metodą działań fizycznych bezpośrednio od Stanisławskiego. P. Jerszow w swoich badaniach interpretował naukę twórcy „systemu”, przyglądając się jej przede wszystkim przez pryzmat myśli psychologicznej. Bliski współpracownik P. Simonowa. Zob.: *Петр Михайлович ЕРШОВ* [online]. Dostępny w Internecie: < <http://homerich.ru/system.html>>, [dostęp: 26.08.2011].

⁵ П. Симонов, П. Ершов, *Темперамет. Характер. Личность*, Москва 1984, s. 108. Tłumaczenia cytatów z rosyjskich i radzieckich publikacji naukowych, które dotychczas nie zostały przełożone na język polski, a w przypisach i wykazie literatury zapisane zostały cyrylicą, dokonała autorka.

rozważaniom Stanisławskiego dotyczącym roli nadświadomości – intuicji twórczej w sztuce dramatycznej i w wychowaniu⁶ aktora, a także ich interpretacji naukowej dokonanej przez moskiewskich badaczy.

Idee reżyserskie i pedagogiczne Stanisławskiego od ponad stu lat cieszą się nieustającym zainteresowaniem wśród działaczy teatru światowego, w tym polskiego. Na teatralnej mapie naszego kraju, w szczególności w ostatnich latach, widoczne jest znaczne ożywienie – odrodzenie myśli Stanisławskiego. Ukłon sceny polskiej w stronę autora „systemu” został wyrażony między innymi przez wydanie, po ponad pół wieku od daty ostatniej publikacji w Polsce⁷(!), części dzieł Stanisławskiego – *Pracy aktora nad sobą*⁸, a także jego *Etyki*⁹, czy też książki Wasilija Toporkowa *Stanisławski na próbie*¹⁰.

Zainteresowanie „systemem” obliguje nas, by właśnie dzisiaj jeszcze raz przypomnieć osobę największego geniusza rosyjskiego i radzieckiego teatru, przyjrzeć się ponownie jego odkryciom i ukazać ich kontekst naukowy – interdyscyplinarnie traktując dorobek autora metody działań fizycznych. Głównym zaś celem jest zapoznanie polskiego odbiorcy z interpretacją trójpoziomowej koncepcji psychicznej działalności artysty sceny, w której to właśnie nadświadomość zajmuje centralną pozycję. Triada: podświadomość (ros. *подсознание*), świadomość (ros. *сознание*), nadświadomość (ros. *сверхсознание*), zaproponowana przez Stanisławskiego, została wnikliwie zbadana przez wybitnych badaczy radzieckich i rosyjskich i przełożona z języka sztuki na język nauki. Stanowi ona swoistego rodzaju klucz do zrozumienia metody Stanisławskiego.

Teoria, którą zaprezentujemy w niniejszym artykule, pozwoli przedstawić autora „systemu” nie tylko jako wybitnego reżysera, niezapomnianego artystę sceny i twórcę unikalnej koncepcji pedagogicznej, ale przede wszystkim jako wybitny umysł naukowy. Celem naszym jest także ukazanie, iż metody w żadnym przypadku nie powinniśmy traktować jako jednego z wielu zjawisk teatralnych, które może być modne lub nie, może się komuś podobać czy też nie. Stanisławski zbudował swój „system” na niezmiennych organicznych prawach rządzących naturą człowieka, a jego teoria stała się osnową i inspiracją naukową dla wielu badaczy, czyli na filarach nauki została stworzona i przez nią również potwierdzona¹¹.

⁶ Domeną szkoły Stanisławskiego jest właśnie wychowanie aktora, a nie samo jego kształcenie.

⁷ Mamy na uwadze cztery tomy wybranych pism Stanisławskiego, które ukazały się w Polsce w 1954 r. Zob. spis literatury.

⁸ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, Kraków 2010.

⁹ K. Stanisławski, *Etyka*, Warszawa 2010.

¹⁰ W. Toporkow, *Stanisławski na próbie*, Wrocław 2007.

¹¹ Zob.: *Система Станиславского как наука* [w:] П. Ершов, *Технология актерского искусства*, Москва 1992 [online]. Dostępny w Internecie: <homer.ru/DOX/ershov_1.doc>, [dostęp: 11.09.2011].

Sto lat temu w Moskwie jeden z założycieli MChAT-u – właśnie Stanisławski, rozpoczął poszukiwania optymalnej drogi ku przeistoczeniu się aktora w postać sceniczną¹². Wnikliwy badacz uważnie studiował tajniki „życia ludzkiego ciała” i „życia ludzkiego ducha”, a prowadząc badania nad fenomenem sztuki aktorskiej skierował uwagę na osiągnięcia współczesnej mu myśli naukowej. Luminarz pedagogiki teatralnej, przecierając szlak ku wysokiej sztuce – ku prawdzie sceniczej, pod koniec swojego życia odkrył i ofiarował światu teatru metodę działań fizycznych. Ustanowił on również granicę między rzemiosłem i sztuką w obrębie sceny i ukazał artystom marszrutę ku nadświadomości (intuicji twórczej), tej, która jest źródłem twórczości. W *Moim życiu w sztuce* czytamy: „rzemiosło uczy aktora, jak ma wejść na scenę i jak grać. A **prawdziwa sztuka powinna uczyć, w jaki sposób świadomie wzbudzać w sobie nieświadomą twórczą naturę dla nadświadomej organicznej twórczości** [podkreślenie – M.Z.]”¹³. Studiując myśl artystyczno-naukową reformatora teatru i te publikacje, dla których piedestałem naukowym stała się teoria autora *Pracy aktora nad rolą*¹⁴ odkrywamy, iż to właśnie świat nauki najwięcej czerpie ze „źródła” Stanisławskiego, poddając wciąż nowym badaniom te odkrycia, których dokonał właśnie on podczas analizy procesów i aktów twórczych. We wstępie do *Metody K.S. Stanisławskiego i fizjologii emocji*¹⁵ autorstwa akademika P. Simonowa czytamy: „[...] książka nasza wcale nie pretenduje do fizjologicznego uzasadnienia teorii twórczości sceniczej. **O wiele bardziej pochłonięci jesteśmy tym, co fizjologia wyższych czynności psychicznych może wziąć od Stanisławskiego** [podkr. – M.Z.], niż dążeniem, by okazać pomoc pedagogice teatralnej i teatrologii”¹⁶.

„Iskry” naukowe, które stały się obiektem rozważań wielkiego myśliciela, nie tylko teatralnego – K. Stanisławskiego, do dziś rozpalają wyobraźnię wielu badaczy. Stanowiły i stanowią kanwę wielu badań w takich dziedzinach nauki, jak: fizjologia, neurofizjologia, psychofizjologia, psychologia, psychiatria, pedagogika, kulturologia, socjologia, teatrologia, nauka o sztuce dramatycznej itd. Idee naukowe Stanisławskiego stały się również inspiracją do rozważań nad neurobiologicznymi mechanizmami procesów twórczych zachodzących

¹² Stanisławski rozpoczął pracę nad swoją metodą w 1907 r. i pierwsze jej postulaty określił w 1911 r.

¹³ K. Stanisławski, *Pisma...*, op. cit., s. 436-437.

¹⁴ К. Станиславский, *Собр. соч.: в 8 т., т. 4*, Москва 1957.

¹⁵ W publikacji autor wyjaśnia i poddaje interpretacji naukowej podstawowe pojęcia metody Stanisławskiego, tłumacząc je na język współczesnej mu psychofizjologii. Jest to właściwie jedyna publikacja, w której w tak skrupulatny sposób poddana została badaniom naukowym metoda działań fizycznych. *Metoda K. S. Stanisławskiego i fizjologia emocji* choć ukazała się w 1962 r. nadal cieszy się zainteresowaniem rosyjskich praktyków i teoretyków teatru, jest często cytowana, a treści w niej zawarte zadziwiają swoją aktualnością. Zob.: П. СИМОНОВ, *Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций*, Москва 1962.

¹⁶ П. СИМОНОВ, *Метод...*, op. cit., s. 3.

w mózgu artysty i do określenia, jaką rolę odgrywa w nich funkcjonalna asymetria mózgu¹⁷. Przyjrzyjmy się zatem symbiozie „algebry” i „harmonii”, czyli nauce zagląającej za kulisy sztuki dramatycznej i tej sztuce scenicznej, którą Stanisławski przeprowadził przez próg nauki.

Aby nasze rozważania nosiły przejrzysty charakter część właściwą naszej pracy rozpoczniemy od przedstawienia szkicu historycznego opisującego relacje między światem sztuki i nauki. Ten wątek rozpoczniemy od ukazania twórczej atmosfery, jaka panowała w drugiej połowie XIX wieku w Rosji. Postaramy się ukazać również, że wyżej wymieniona trójpoziomowa koncepcja wyższych czynności psychicznych człowieka-artysty, którą zaproponował właśnie Stanisławski, jest nadal aktualna, nosi ponadczasowy charakter i dotyczy nie tylko twórców przestrzeni teatru. W naszych rozważaniach udzielimy także odpowiedzi na pytania: jaką rolę w życiu w sztuce pełnią idealne (duchowe) potrzeby poznania i twórczości, a także czym jest tak zwane zadanie najwyższe artysty? Te oto nieodzowne duchowe elementy „systemu” korelują z interesującym nas obiektem wymienionym w tytule. Zadanie najwyższe wprawia w ruch maszynę nadświadomości – najważniejszą sferę psychicznej działalności artysty. A ta z kolei udziela twórcy – aktorowi, twórcy – reżyserowi, twórcy – pedagogowi teatralnemu, czy też... twórcy – badaczowi odpowiedzi na magiczne pytanie: co by było gdyby(m)...?¹⁸, które formułuje jego świadomość. Ona też, jak uczył Stanisławski, skrywa największą tajemnicę procesu twórczego. Według koryfeusza rosyjskiego i radzieckiego teatru „[...] istota sztuki i główny źródło twórczości skryty jest głęboko w duszy człowieka; tam w niepojętej przez nas sferze nadświadomości, gdzie znajduje się źródło żywego życia, gdzie centrum naszej natury, – nasze tajemne «ja», samo natchnienie. Tam właśnie skryty jest najcenniejszy materiał duchowy”¹⁹.

A w jaki sposób kształtowała się myśl naukowa autora „systemu” i jak zrodziła się idea, by w badania o charakterze ściśle artystycznym wpisać dokonania współczesnych mu naukowców? Zanim odpowiemy na to pytanie, najpierw jednak znajdziemy korzenie dialogu dwóch bliźniaczych sióstr, sztuki i nauki, a konkretniej sztuki dramatycznej i fizjologii. Otóż zauważamy je już w drugiej połowie wieku XIX w Moskwie. W 1863 r. ojciec fizjologii

¹⁷ Zob.: Симонов П., *Лекции о работе головного мозга, Потребностно-информационная теория высшей нервной деятельности*, Москва 1998, s. 77-91.

¹⁸ W terminologii, którą wprowadził do słownika teatru Stanisławski kluczowe miejsce zajmuje tak zwane magiczne „gdyby” (ros. *магическое «если бы»*) – jeden z najważniejszych terminów „systemu”. To właśnie ono pozwala aktorowi przekroczyć próg realnego świata. Pomaga w tym artyście jego wyobraźnia i wiara w okoliczności założone przez dramaturga, reżysera i te zadania, które przede wszystkim on sam stawia przed sobą. I... aktor, wymawiając magiczne słowa, na przykład: „Co by było gdybym był Hamletem?”, przenosi się do wymyślanego świata, do krainy Elsynoru.

¹⁹ К. Станиславский К., *Собр. соч.: в 8 т.*, т. 4, op. cit., s. 156.

rosyjskiej Iwan Sieczenow przedstawił światu nauki swoje dzieło *Odruchy mózgu*²⁰. Pozycja ta wzbudziła zainteresowanie nie tylko w środowisku fizjologów – stała się ona również powodem do dyskusji dla twórców takich dziedzin jak: literatura, dramat, teatr itd. Książką tą zainteresował się również Aleksandr Ostrowski. Tak oto wybitny dramaturg, ale i praktyk moskiewskiej sceny, komponując szkic swojego artykułu *O aktorach według Sieczenowa*²¹ jako pierwszy związał interdyscyplinarnie sztukę dramatyczną z fizjologią.

Kolejny i najważniejszy etap analizy twórczego procesu budowania roli i aktu artystycznego w kontekście fizjologii i psychologii, który weźmiemy pod uwagę, otworzył już twórca metody działań fizycznych (powinniśmy także zaznaczyć, że i inni działacze ówczesnej epoki teatralnej, na przykład Wsiewołod Meyerhold, również korzystali w swoich artystycznych poszukiwaniach ze spuścizny naukowej fizjologii i psychologii). P. Simonow pisał: „Stanisławski nie mógł nie czuć, że tak zwana psychologia twórczości jest bezsilna, żeby przybliżyć badacza ku zrozumieniu natury twórczości, by odkryć obiektywny sens obserwowanych przez niego zjawisk i siły procesu twórczego”²².

Stanisławski tworząc swoją metodę prześledził liczne naukowe koncepcje, głównie o charakterze psychologicznym oraz odwoływał się między innymi do teorii psychologa Terego Ribo (na jego nauce oparli swoją szkołę Michaił Czechow i Jegienij Wachtangow²³). Studiując myśl naukową Stanisławskiego powinniśmy również zaznaczyć, iż zapoznał się on z teorią o emocjach zaproponowaną przez Williama Jamesa, tą samą, która obok teorii Fredericka Taylora, stała się podstawą do rozważań nad sztuką dramatyczną dla twórcy biomechaniki – W. Meyerholda. W badaniach Stanisławskiego niekwestionowaną rolę odegrała także filozofia hinduskich joginów, którą mistrz badał, a której to elementy widoczne są w procesie kształtowania się „systemu” – ujęte w jego metodzie i wyrażone w terminologii, którą znajdujemy w materiałach źródłowych.

Szczególne miejsce w badaniach prowadzonych przez twórcę metody działań fizycznych zajmowała fizjologia. P. Simonow podkreśla, że autor „systemu” studiował dzieła fizjologów, w tym zapoznał się z publikacją Iwana Pawłowa *Dwadzieścia lat badań wyższej czynności nerwowej (zachowania się) zwierząt*²⁴, a na próbach posługiwał się terminologią zapożyczoną z fizjologii. Stanisławski mówił: „do Pawłowa nam daleko. Ale jego nauka jest

²⁰ Zob.: *Иван Михайлович Сеченов – биография* [online]. Dostępny w Internecie: <<http://to-name.ru/biography/ivan-sechenov.htm>>, [dostęp: 12.09.2011].

²¹ Zob.: С. Гиппиус, *Актерский тренинг. Гимнастика чувств*, Санкт-Петербург 2007, s. 294.

²² П. Симонов, *Метод...*, op. cit., s. 11.

²³ С. Гиппиус, *Актерский...*, op. cit., s. 292.

²⁴ И. Павлов, *Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных*, Москва 1973.

przydatna dla naszej aktorskiej nauki”²⁵. Przytoczmy kolejne słowa badaczy – P. Simonowa i P. Jerszowa, którzy wyjaśniają, w jaki sposób kształtowała się myśl naukowa Stanisławskiego. Pisali oni, że: „w 1933 r. artysta A. E. Aszanin (Szydłowski) zorganizował przy Wszechrosyjskim Stowarzyszeniu Teatralnym laboratorium, na którego czele stali najbliżsi pomocnicy Pawłowa N. A. Podkopajew i W. I. Pawłow. Przez Aszanina I. P. Pawłow przekazał informację, że wyraża chęć zapoznania się z rękopisami K. S. Stanisławskiego, za co K. S. Stanisławski podziękował Iwanowi Pietrowiczowi w liście²⁶ napisanym 27 października 1934 r.”²⁷. Niestety śmierć noblisty udaremniła dialog między człowiekiem nauki i człowiekiem sztuki. Ważnym dla rozumienia wagi odkryć Stanisławskiego będą również słowa P. Simonowa, w których badacz podkreśla, że „[...]metoda działań fizycznych była rówieśniczką metody odruchów warunkowych [podkr. – M.Z.]”²⁸!

Jak uważają P. Simonow i P. Jerszow wartość naukowa dokonań twórcy „systemu” porównywalna jest z odkryciami takich wybitnych osobistości świata nauki jak: Dimitrij Mendelejew, Charles Darwin i I. Pawłow²⁹. I właśnie w tym miejscu przypomnijmy, że 20 marca 1917 r. K. Aliksiejew-Stanisławski otrzymał tytuł honorowego członka Rosyjskiej Akademii Nauk³⁰.

Ale powróćmy do sztuki dramatycznej w ujęciu Stanisławskiego, tej samej, która stała się obiektem rozważań naukowych takich wybitnych badaczy jak: Ezras Asratian, Borys Ananijew, Leon Orbeli, Aleksandr Łuria, Natalja Roźdiestwienskaja, Lew Wygotski, Siergiej Rubinsztejn, a także wielu innych osobistości rosyjskiej i radzieckiej nauki – wszystkich tych, których nie sposób wymieniść na łamach tego artykułu. Szczególne miejsce wśród badaczy, analizujących myśl naukową Stanisławskiego zajmuje z pewnością postać akademika P. Simonowa. On bowiem poddał skrupulatnym badaniom spuściznę, którą pozostawił światu sztuki i nauki Stanisławski. Powinniśmy podkreślić, iż dzieła naukowe P. Simonowa, a także te napisane wspólnie z P. Jerszowem, w których autorzy rozszyfrowują w sposób naukowy idee Stanisławskiego nie zostały dotychczas przetłumaczone na język polski i stąd dostęp do interpretacji naukowej metody Stanisławskiego według P. Simonowa, a także P. Jerszowa, jest ograniczony dla czytelnika polskiego. Między innymi właśnie to zainspirowało autorkę

²⁵ П. Симонов, П. Ершов, op. cit., s. 118.

²⁶ Zob. Станиславский К., *Собр. соч.: в 8 т.*, т. 8 Москва 1961. s. 405.

²⁷ П. Симонов, П. Ершов, op. cit., s. 118.

²⁸ П. Симонов, *Метод...*, op. cit., s. 11.

²⁹ Ibidem, s. 15.

³⁰ Zob.: Почётные члены РАН [online]. Dostępny w Internecie: <http://www.ras.ru/win/db/show_per.asp?P=.id-49345.ln-ru>, [dostęp: 16.09.2011]

do prześledzenia rozważań Stanisławskiego o roli nadświadomości w twórczości w obrębie teatru i w procesie wychowania aktora oraz do zapoznania odbiorcy polskiego z rezultatami wybranych badań moskiewskich naukowców.

Rozpoczynając analizę trójpoziomowej koncepcji psychicznej działalności artysty według Stanisławskiego, w pierwszej kolejności powinniśmy zwrócić uwagę na te czynniki duchowe, które sprzyjają działalności nadświadomości.

Oto triada bazowych pierwotnych potrzeb człowieka-artysty zaproponowana przez P. Simonowa i P. Jerszowa. Według badaczy nad witalnymi (biologicznymi) i socjalnymi potrzebami, które dzielą się na potrzeby dla siebie i dla innych, górować powinny idealne (duchowe) potrzeby poznania i twórczości³¹, ponieważ to właśnie one stają się źródłem poszukiwań twórców przestrzeni sztuki i nauki. Według naukowców stanowią one monolit i nie dzielą się jak potrzeby witalne i socjalne na podgrupy dla siebie i dla innych i, jak zaznaczał P. Simonow: „[...] nie są ich pochodną (pochodzenie potrzeby poznania wywodzi się od uniwersalnej potrzeby w informacji, która założona jest w każdym żywym organizmie na równi z potrzebą dopływu materii i energii)”³².

Celem idealnych potrzeb, jak podkreśla P. Simonow, jest poznanie świata, który otacza człowieka i miejsca, jakie w nim zajmuje, poznanie sensu i przeznaczenia jego życia na ziemi przez przyswojenie zasobów kultury, jak też przez odkrycie tego, co nowe, nieznanne poprzednim pokoleniom³³. One też dążą do udzielenia odpowiedzi na najbardziej nurtujące człowieczeństwo pytania – szukają prawdy. Ważnym dla zrozumienia istoty nadświadomości będzie i ta, niezwykle ważna myśl badaczy: „w chwili obecnej można uważać za ustanowione, że nadświadomość (intuicja twórcza) zawsze «pracuje» na zaspokojenie potrzeby, która trwale dominuje w hierarchii motywów danego subiekta”³⁴.

Elementem duchowej osi metody, który ściśle związany jest z idealnymi potrzebami poznania jest „zadanie najwyższe” (ros. *сверх-сверхзадача*), które wprowadził do terminologii teatru Stanisławski. W artykule *Instynkt celu Pawłowa, Dominanta Uchtomskiego i Zadanie najwyższe Stanisławskiego*³⁵, autorstwa P. Simonowa i P. Jerszowa, naukowcy odnajdują wspólny mianownik między wymienionymi w tytule pojęciami. „Instynkt celu”³⁶, jak podkreślają badacze, to występowanie celu, który nieustannie zajmuje

³¹ П. СИМОНОВ, *Лекции...*, op. cit., s. 42.

³² П. СИМОНОВ, *Мотивированный мозг. Высшая нервная деятельность и естественнонаучные основы общей психологии*, Москва 1987, s. 50.

³³ Ibidem.

³⁴ П. СИМОНОВ, П. ЕРШОВ, op. cit., s.73.

³⁵ Ibidem, s. 100-106.

³⁶ Zob. П. ПАВЛОВ И., *Двадцатилетний...*, op. cit., s. 214-218.

człowieka, jednocząc wszystkie jego potrzeby, zaś „dominanta”³⁷ to pochłaniające go nastawienie na wytyczony cel. Natomiast zadanie najwyższe jest „dominantą całego życia artysty”. Ma ono bezpośredni wpływ na twórczość rodzącą się w przestrzeni nadświadomości. Według badaczy kumuluje ona myśli i uczucia artysty i tylko zadanie najwyższe jest w stanie obudzić nadświadomość. A ta, jak podkreśla P. Simonow, bezwarunkowo włącza się do działalności twórczej poza wolą artysty i jeśli dominanta jest słaba bądź przewyższa ją inna dominanta, której cel znajduje poza sferą sztuki – nie uruchomi ona nadświadomości twórczego subiekta³⁸. Jak tłumaczą, P. Simonow i P. Jerszow: „zadanie najwyższe jest właśnie głęboko osobistym i żarliwym dążeniem artysty, by dowiedzieć się czegoś niezwykle ważnego o ludziach, o świecie, który ich otacza, o prawdzie i sprawiedliwości i o tym czym jest dobro, a czym zło. Po czym... aktor wchodzi na scenę, by p o d z i e l i ć s i ę t ą w i e d z ą z widzem i uzyskać od niego potwierdzenie prawdziwości rezultatów swojego poznania”³⁹.

Stanisławski wiedział doskonale, że przekroczenie progu nadświadomości nie jest wcale taką prostą sprawą, a prawdziwe natchnienie niestety nie podlega woli człowieka. Uczył, że droga, wiedząca do tej magicznej galaktyki twórczości, znajdującej się poza świadomością twórcy, ma swój początek właśnie w jego świadomości⁴⁰, ale podkreślał, że kluczem, otwierającym bramy nadświadomości jest sama organiczna natura człowieka, tę zaś autor omawianej koncepcji widzi: „[...] w n o r m a l n y m n i e z g w a ł c o n y m ż y c i u t w ó r c z y m”⁴¹. Najgorszym według Stanisławskiego jest wulgarne podejście do sztuki, które prowadzi od rozumu, wymysłu, od tego, co zewnętrzne, modne, wyrafinowane w swojej formie i poparte teoriami podyktowanymi przez rozsądek⁴².

Pojęcie wyeksponowane w tytule przewija się w wielu materiałach źródłowych Stanisławskiego. O nadświadomości czytamy już w *Moim życiu w sztuce*, natomiast w *Pracy aktora nad rolą*, która ukazała się już po śmierci Stanisławskiego (autor nie zdążył ukończyć tej pracy) znajdujemy najwięcej informacji poświęconych omawianemu tematowi. Rozdział *Nadświadomość* Stanisławski rozpoczyna następującymi słowami: „wyczerpawszy wszystkie świadome drogi i sposoby twórczości artysta dochodzi do granicy, której nie jest w stanie przekroczyć ludzka świadomość. Tam, dalej, zaczyna się sfera nieświadomego, intuicji, dostępna nie rozumowi, a uczuciu, nie myśleniu, a najprawdziwшему twórczemu

³⁷ Zob. А. Ухтомский, *Доминанта. Статьи разных лет. 1887-1939*. Санкт-Петербург 2002, s. 16-35.

³⁸ П. СИМОНОВ, *Мотивированный...*, op. cit., s. 184-185.

³⁹ П. СИМОНОВ, П. ЕРШОВ, op. cit., s. 129-130.

⁴⁰ К. СТАНИСЛАВСКИЙ К., *Собр. соч.: в 8 т.*, т. 4, op. cit., s. 156.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, s. 156-157.

przeżywaniu, nie wulgarnej technice aktorskiej, jak by nie była ona doskonała, a bezpośrednio jedynej mistrzyni-naturze. Nierzadko nawet słaby promień świadomości (chwyt rzemieślniczej techniki aktorskiej) zabija najdelikatniejsze, najsubtelniejsze, nieświadomione uczucia i przeżywania⁴³. Myśl zawarta w słowach, które właśnie wybrzmiały, stanowi wskazówkę dla artystów i dla reżyserów, ale przede wszystkim dla pedagogów teatralnych. Skupienie się w procesie kształcenia aktora przede wszystkim na roli, jaką w budowaniu osobowości twórczego subiekta i jego pracy twórczej odgrywa technika aktorska, a umniejszanie czy też negowanie roli intuicji twórczej, czyli nadświadomości w rezultacie doprowadzić może do wykształcenia rzemieślnika, a z pewnością nie to było celem twórcy metody działań fizycznych. Przytoczmy jeszcze jedną myśl Stanisławskiego, która doskonale ilustruje, jak ważną funkcję w twórczości pełni nadświadomość: „wszyscy ci, którzy podążają bezpośrednio prostą drogą ku nadświadomości i próbują techniką aktorską kopiować te formy przejawu, które dostępne są tylko nadświadomej intuicji, popadają w odwrotną skrajność, czyli zamiast na wyżyny natchnienia na niziny rzemiosła⁴⁴. W kontynuacji swoich rozważań Stanisławski dodał, że właśnie ci aktorzy posiadają swoje własne rzemieślnicze natchnienie, ale jego nie powinno się mylić z nadświadomością⁴⁵.

Omawiając koncepcję trójpoziomowej psychicznej działalności artysty według Stanisławskiego powinniśmy zwrócić uwagę i na następujące słowa P. Simonowa i P. Jerszowa: „Trzeba specjalnie podkreślić, że nadświadomość w naszym rozumieniu nie ma nic wspólnego z przedstawieniem Z. Freuda o «Nad-Ja»⁴⁶. A w kolejnej pozycji P. Simonow dodał: „specjalnie przeciwstawiamy ją nieświadomemu i podświadomemu szkoły psychoanalitycznej⁴⁷.

Co więc jest zadaniem tej nadświadomości, która stała się tematem rozmyślań Stanisławskiego, a którą to poddali wnikliwym badaniom P. Simonow i P. Jerszow?

Otóż według moskiewskich naukowców celem nadświadomości (twórczej intuicji) jest udzielenie odpowiedzi na pytania postawione przez świadomość. Na początkowym etapie twórczości świadomość i wola jednak nie kontrolują mutacji i rekombinacji engram funkcjonujących w obrębie pamięci twórcy. Ale nie jest to wcale przypadkowe rekombinowanie śladów w niej chronionych. Działając według zasady mechanizmu dominanty nadświadomość jest potrójnie kanalizowana: dominującą potrzebą, wcześniej

⁴³ Ibidem, s. 155.

⁴⁴ Ibidem, s. 158.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ П. СИМОНОВ, П. ЕРШОВ, *op. cit.*, s. 100.

⁴⁷ П. СИМОНОВ, *Лекции...*, *op. cit.*, s. 84.

zgrupowanym doświadczeniem, włączając doświadczenie minionych pokoleń i sytuacją problemową⁴⁸. To właśnie na początkowym etapie pracy nad rolą, nad spektaklem, nadświadomość odgrywa wiodącą rolę. P. Simonow i P. Jerszow pisali: „do sfery nadświadomości zaliczyć możemy początkowe etapy wszelkiej twórczości – rodzenie się hipotez, domysłów i olśnień twórczych. Jeśli podświadomość ochrania świadomość przed zbytnią pracą i psychicznymi nadmiernymi obciążeniami, to nieuświadomione procesy intuicji twórczej stanowią *ochronę przed przedwczesnym wmięszaniem się świadomości*, przed przytłoczeniem wcześniej zgromadzonego doświadczenia. Gdyby nie było tej ochrony, zdrowy rozum, oczywistość bezpośrednio obserwowanego, dogmatyzm dokładnie przyswojonych norm dusiłyby «brzydkie kaczątko» (śmiałą hipotezę, oryginalny wymysł itp.) w momencie jego powstania, nie dając mu przerodzić się w «przepięknego łąbądzia» przyszyłych odkryć”⁴⁹.

Bazą dla twórczości nadświadomości, jak tłumaczą P. Simonow i P. Jerszow, służą podświadomość i świadomość. Według badaczy w podświadomości twórczego subiekta zgromadzony jest cały bagaż doświadczeń i dobrze przyswojonych czynności doprowadzonych do automatyzmu, a także oddelegowane do niej konflikty motywacyjne⁵⁰.

Stanisławski pisząc o podświadomości uczył, by artysta wrzucał do worka podświadomości „kłębki myśli”, bowiem to właśnie one stanowią pokarm dla nadświadomości – materiał dla twórczości. „Kłębki myśli” według nauczyciela to: wiedza, doświadczenie i wspomnienia, które chronione są w naszej pamięci intelektualnej, afektywnej, wzrokowej, słuchowej i w pamięci naszego ciała⁵¹. Pisał: „oto dlaczego artysta powinien bez przerwy uzupełniać pokłady swojej pamięci, uczyć się, przyglądać się, podróżować, orientować się we współczesnym społecznym, religijnym, politycznym i innym życiu”⁵². I tu właśnie, w twórczości artysty sceny, odnajdujemy jak niezwykle ważną rolę odgrywa nadświadomość w tworzeniu za każdym razem nowej, niepowtarzalnej osobowości, nigdy wcześniej nieistniejącej postaci scenicznej – nowej roli. Samą świadomością i materiałem zgromadzonym w podświadomości możemy kopiować, skanować, plagiować role swoje lub te, które zaistniały w czyimś wykonaniu⁵³. W żargonie studentów szkół

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ П. Симонов, П. Ершов, op. cit., s.73.

⁵⁰ Ibidem, s. 72-73.

⁵¹ К. Станиславский К., *Собр. соч.: в 8 т.*, т. 4, op.cit., s. 158.

⁵² Ibidem.

⁵³ Do momentu powstania „systemu” szkolenie aktora w Rosji polegało przede wszystkim na kopiowaniu utartych schematów, czyli sztampek aktorskich dotyczących konkretnych ról. Uczeń obserwował grę mistrza czy też innych aktorów i uczył się, jak grać tę czy inną rolę. Tak właśnie wyglądała nauka gry aktorskiej oparta na kształtowaniu nawyków o charakterze rzemieślniczym. Zob. np.: П. Симонов, П. Ершов, op. cit., s. 134.

teatralnych mówi się po prostu: „robić coś na małą”. W takim przypadku mamy do czynienia z dobrym, solidnym... rzemiosłem. O tym też właśnie pisali P. Simonow i P. Jerszow: „do podświadomości zaliczamy i te przejawy intuicji, które nie są związane z wywołaniem nowej informacji, ale zakładają wykorzystanie wcześniej zgromadzonego doświadczenia”⁵⁴. To samo z pewnością miał na myśli Stanisławski pisząc: „najbardziej zabójczym jest to, co pozbawione jest twórczego pierwiastka, czyli naśladownictwo”⁵⁵.

A świadomość, według P. Simonowa i P. Jerszowa, to wiedza wspólna z kimś. Tu powinniśmy wytłumaczyć, że w języku rosyjskim „co-” – jest równoznaczne polskiemu „wspólna” i jak tłumaczy *Mały słownik języka polskiego* – „to pierwszy człon wyrazów złożonych wskazujących na wspólny udział, wspólne lub jednoczesne występowanie tego, co oznacza drugi człon”⁵⁶. Słowo zaś *знание* oznacza wiedzę. Tak więc dosłownie tłumacząc słowo *сознание* otrzymalibyśmy w języku polskim słowo „współwiedza”, analogicznie jak funkcjonują w naszym języku na przykład słowa: współodczuwanie, współprzeżywanie, współcierpienie itd. Czyli „świadomość” to wiedza wspólna z kimś i P. Simonow, i P. Jerszow określają ją jako wiedzę, która przy pomocy mowy, symboli matematycznych i uogólnionych obrazów dzieł sztuki może być przekazana, może stać się dobrem innych członków społeczeństwa⁵⁷.

Stanisławski rozmyślając o świadomości artysty pisał: „ludzie przyzwyczaili się, by przydawać zbyt dużo znaczenia życiu na scenie wszystkiemu, co świadome, widzialne, dostępne dla słuchu i wzroku. Tymczasem tylko jedna dziesiąta ludzkiego życia przebiega na płaszczyźnie świadomości; dziewięć dziesiątych, przy tym tego najbardziej wzniosłego, ważnego i pięknego życia ludzkiego ducha przebiega w naszej pod- i nadświadomości”⁵⁸. W kontynuacji jego rozważań czytamy: „praca naszej podświadomości i nadświadomości nie ustaje ani nocą, kiedy nasze ciało znajduje się w spoczynku i odpoczywa nasza natura, ani dniem podczas krzątaniny dnia codziennego, kiedy myśli i uczucia zajęte są czymś innym. Ale my nie widzimy i niczego nie wiemy o tej pracy, ponieważ odbywa się ona poza naszą świadomością”⁵⁹.

Twórcza atmosfera pracy w obrębie sceny i klasy aktorskiej, którą starał się stworzyć Stanisławski to aura emocjonalnego bezpieczeństwa, wolności i radości tworzenia. I, jak uczył autor *elementarnej gramatyki sztuki aktorskiej*, wiara w drugiego człowieka,

⁵⁴ П. Симонов, П. Ершов, op. cit., s. 71.

⁵⁵ К. Stanisławski, *Pisma...*, op. cit., s. 390.

⁵⁶ *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupski i in., Warszawa 1969, s. 912.

⁵⁷ Zob.: П. Симонов, П. Ершов, op. cit., s. 69.; П. Симонов, *Лекции...*, op. cit., s. 66.

⁵⁸ К. Станиславский К., *Собр. соч.: в 8 т.*, т. 4, op. cit., s. 155.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 158.

cierpliwość i spokój powinny towarzyszyć procesowi twórczemu i sztuce wychowania aktora. Właśnie w takich – przychylnych okolicznościach zewnętrznych do głosu sztuki dochodzi intuicja twórcza artysty. Zwróćmy uwagę na jeszcze kilka wskazówek nauczyciela nauczycieli, które uczą, jak pracować nad własną nadświadomością i jak inspirować intuicję twórczą ucznia. Stanisławski przestrzegał: „zadając pracę nadświadomości, nie powinno się go poganiać; trzeba umieć być cierpliwym”⁶⁰. Mistrz ubolewał nad tym, że aktor, który ledwie otrzymał rolę już się rwie, by ją grać i wpada w czarną rozpacz z tego powodu, że nie udaje mu się jej zagrać od razu. Autor *Pracy aktora nad rolą*, zwracał uwagę na mylnie powszechnie panujące przekonanie, że w sztuce dramatycznej, gdzie na każdym kroku spotykamy się z rolami – trafaretami, porażki towarzyszące pierwszym próbom są oznaką braku talentu, a szybkość w komponowaniu roli świadczy o tym, że aktor posiada dar z nieba⁶¹.

Podsumowując nasze jakże krótkie rozważania o roli nadświadomości w twórczości aktora, a także w jego wychowaniu, przytoczmy własną refleksję, która zrodziła się podczas badań nad relacjami mistrz – uczeń w przestrzeni pedagogiki teatralnej⁶². Otóż: **celem najwyższym pedagoga teatralnego jest inspirowanie, poprzez dialog, którego jest on inicjatorem, świadomości i podświadomości twórczego subiekta – ucznia szkoły teatralnej, w celu uruchomienia jego nadświadomości (twórczej intuicji)**. I, jak uczył Stanisławski, tajemnicę nadświadomości, niczym pochodnię przekazywaną z rąk do rąk, pedagogzy teatralni – artyści dojrzałym powinni nieść artystom... dojrzewającym. Parafrazując zaś wielką i nieśmiertelną myśl Stanisławskiego, w której czytamy: „Rzemiosło uczy aktora, jak ma wejść na scenę i jak grać. A prawdziwa sztuka powinna uczyć, w jaki sposób świadomie wzbudzać w sobie nieświadomą twórczą naturę dla nadświadomej organicznej twórczości”⁶³, konkludujemy: **celem kształcenia w obrębie teatru jest nauczenie aktora, jak ma wejść na scenę i jak grać. A prawdziwy twórczy proces wychowania aktora dramatycznego powinien uczyć, i tu kolejny raz zacytujmy największego maga pedagogiki teatralnej – Stanisławskiego: „w jaki sposób świadomie wzbudzać w sobie nieświadomą twórczą naturę dla nadświadomej organicznej twórczości”**⁶⁴.

⁶⁰ Ibidem, s. 159.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Temat: kształcenie a wychowanie rozwinięty został przez autorkę w artykule *Człowiek w szkole teatralnej – dylematy kształcenia (Z doświadczenia rosyjskiej myśli teatrologicznej)*. Zob.: *Dylematy współczesnego wychowania i kształcenia*, red. A. Augustyn i in., Łódź 2011, s. 289-302.

⁶³ K. Stanisławski, *Pisma...*, op. cit., s. 436-437.

⁶⁴ Ibidem.

Ale zadajmy sobie pytanie: czy myśl osobistości sztuki i zarazem nauki – Stanisławskiego, która wybrzmiała w poprzednim akapicie, może zostać przełożona i zastosowana jako credo świata nauki? I co by było, gdybyśmy użyli naszego magicznego „gdyby” i w złotej myśli Stanisławskiego w miejsce tylko jednego słowa sztuka wstawili inne, ale jakże pokrewne słowo – nauka i nim też ją spuentowali? A **prawdziwa nauka powinna uczyć, w jaki sposób świadomie wzbudzać w sobie nieświadomą twórczą naturę dla nadświadomej organicznej twórczości naukowej.**

Kończąc nasze rozważania o nadświadomości według Stanisławskiego, powinniśmy podkreślić, iż świat teatru radzieckiego i rosyjskiego od lat śledzi dokonania Leonardo da Vinci sztuki aktorskiej – Stanisławskiego i interpretuje je, korzystając z najnowszych odkryć w obrębie psychicznych i fizycznych możliwości człowieka. Wymieńmy zaledwie kilka postaci, które zapisały się w historii sceny rosyjskiej i radzieckiej nie tylko jako wybitni praktycy i teoretycy teatru, ale przede wszystkim jako badacze organicznych działań psychofizycznych artysty dramatycznego: W. Meyerhold, W. Wachtangow, Aleksandr Tairow, Leopold Sulerżycki, W. Toporkow, Giorgij Kristi, Siergiej Gippius, Giorgij Towstonogow, Aleksandr Kunicyn, Wiktor Tarasow, Larysa Graczowa, Tamara Daszczyńska i wielu, wielu innych.

Również dzisiaj w Federacji Rosyjskiej prowadzone są badania nad mechanizmami procesu i aktu twórczego, a także sztuki wychowania aktora. Nieoceniony wkład w poznanie omawianej teorii Stanisławskiego włożyli moskiewscy badacze z Instytutu Sztuki Teatralnej im. P.M. Jerszowa, którzy wspólnie z naukowcami z Rosyjskiej Akademii Nauk, kontynuują badania nad „systemem” Stanisławskiego. To właśnie w murach tej szkoły teatralnej powstała „technologia nadświadomości”, to właśnie pracownicy tej uczelni, pod przewodnictwem naukowców Niny Świderskiej i Tamary Daszczyńskiej, wyłonili dwie krzyżujące się osie: oś kognitywną i oś nadświadomości⁶⁵. Badacze nadal prowadzą badania rozpoczęte przez P. Simonowa i P. Jerszowa – patrona uczelni, dotyczące nadświadomości według twórcy metody działań fizycznych.

Wszystko wyżej powiedziane pozwala nam konkludować, iż teoria – triada psychicznej działalności artysty dramatycznego, której autorem jest Stanisławski, uczy nie tylko jak pracować nad sobą – aktorem, reżyserem, pedagogiem teatralnym i jak pracować z aktorem i przyszłym artystą sceny dramatycznej, ale również inspiruje badaczy wielu dyscyplin naukowych. Idee zaś, które pozostawił światu sztuki dramatycznej Konstantin

⁶⁵Zob. *Наука* [online]. Dostępny w Internecie: <<http://ershov-test.ellips-service.ru/science.html>>, [dostęp: 12.05.2011]. *Сверхсознание и современная наука* [online]. Dostępny w Internecie: <<http://ershov-test.ellips-service.ru/science-superconscious.html>> [dostęp: 12.05.2011]

Siergiejewicz Aliksiejew-Stanisławski, jak i te, подарowane światu nauki przez Iwana Pietrowicza Pawłowa będą rozpałały wyobraźnię jeszcze wielu pokoleń twórców świata nauki i sztuki. A „algebra” i „harmonia” – „córki” idealnej (duchowej) potrzeby poznania będą się wzajemnie wspierały i uzupełniały, budowały i wzbogacały i wespół będą istniały.

Literatura

- Dylematy współczesnego wychowania i kształcenia* (2011) red. A. Augustyn i in., Łódź, AH-E w Łodzi.
- Ершов П. (1992) *Технология актерского искусства*. Москва 1992 [online]. Dostępny w Internecie: <homerich.ru/DOX/ershov_1.doc>, [dostęp: 11.09. 2011].
- Mały słownik języka polskiego* (1969) red. S. Skorupski i in., Warszawa, PWN.
- Гиппиус С. (2007) *Актерский тренинг. Гимнастика чувств*. Санкт-Петербург, Прайм-ЕВРОЗНАК.
- Иван Михайлович Сеченов – биография* [online]. Dostępny w Internecie: <<http://to-name.ru/biography/ivan-sechenov.htm>>, [dostęp: 12.09.2011].
- Наука* [online]. Dostępny w Internecie: <<http://ershov-test.ellips-service.ru/science.html>>, [dostęp: 12.05.2011].
- Паі вел Васіі льевич Сіі монов* [online]. Dostępny w Internecie: <<http://ru.wikipedia.org/wiki/>>, [dostęp: 17.09.2011].
- Петр Михайлович ЕРШОВ* [online]. Dostępny w Internecie: <<http://homerich.ru/system.html>>, [dostęp: 26.08.2011].
- Павлов И. (1973) *Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных*. Москва, Наука.
- Почётные члены РАН* [online]. Dostępny w Internecie: <http://www.ras.ru/win/db/show_per.asp?P=.id-49345.ln-ru>, [dostęp: 16.09.2011]
- Сверхсознание и современная наука* [online]. Dostępny w Internecie: <<http://ershov-test.ellips-service.ru/science-superconscious.html>> [dostęp: 12.05.2011]
- Симонов П. (1962) *Метод К. С. Станиславского и физиология эмоции*. Москва, Академия Наук СССР.
- Симонов П. (1981) *Эмоциональный мозг. Физиология. Нейроанатомия. Психология эмоции*. Москва, Наука.
- Симонов П. (1987) *Мотивированный мозг. Высшая нервная деятельность и естественнонаучные основы общей психологии*. Москва, Наука.
- Симонов П. (1998) *Лекции о работе головного мозга. Потребностно-информационная теория высшей нервной деятельности*. Москва, Институт психологии РАН.
- Симонов П., Ершов П. (1984) *Темперамент. Характер. Личность*. Москва, Наука.
- Stanisławski K. (1954) *Pisma. Moje życie w sztuce*. Warszawa, PIW.
- Stanisławski K. (2010) *Etyka*. Warszawa, PIW.
- Stanisławski K. (2010) *Praca aktora nad sobą*. Kraków, PWST im. L. Solskiego.
- Станиславский К. (1957) *Собр. соч.: в 8 т.* Москва, Искусство, 4.
- Станиславский К. (1961) *Собр. соч.: в 8 т.* Москва, Искусство, 8.
- Торошков В. (2007) *Stanisławski na próbie*, Wrocław, Instytut im. J. Grotowskiego.
- Ухтомский А. (2002) *Доминанта. Статьи разных лет. 1887-1939*. Санкт-Петербург, Питер.

