

Robert Sanetra

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
w Olsztynie
Policealne Studium Aktorskie
im. Aleksandra Sewruka
przy Teatrze im. Stefana Jaracza
w Olsztynie

University Warmia and Mazury
in Olsztyn

PSYCHOANALITYCZNE KONCEPCJE SZTUKI A METODA AKTORSKA KONSTANTEGO STANISŁAWSKIEGO*

Psychoanalytic Concepts of Art and Konstantin Stanislavski's Acting Method

Słowa kluczowe: sztuka, aktorstwo, psychoanaliza, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Konstanty Stanisławski.

Key words: art, acting, psychoanalysis, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Konstantin Stanislavski.

Streszczenie

Celem artykułu jest porównanie wczesnopsychoanalitycznych koncepcji sztuki z metodą aktorską Konstantego Stanisławskiego oraz wykazanie analogii pomiędzy nimi. Na początku przedstawiono zarys głównych założeń metody aktorskiej rosyjskiego reżysera, następnie wskazano na podobieństwa zachodzące między nią a poszczególnymi elementami Freudowskiej i Jungowskiej koncepcji sztuki.

Abstract

The aim of the article is to compare the early psychoanalytic concepts of art with Konstantin Stanislavsky's acting method and to demonstrate the analogy between them. In the beginning, an outline of the main assumptions of the acting method of the Russian director is presented, subsequently the similarities between it and the individual elements of Freudian and Jungian theories of art are indicated.

* Niniejszy artykuł został napisany na podstawie drugiego i trzeciego rozdziału mojej pracy licencjackiej pt. *Psychoanalityczna koncepcja sztuki Sigmunda Freuda i Carla Gustava Junga*, (UWM, Olsztyn 2017) napisanej pod kierunkiem dr hab. Doroty Sepczyńskiej.

Wprowadzenie

Sigmund Freud oraz Carl Gustav Jung zrewolucjonizowali dwudziestowieczne myślenie o człowieku i jego psychice. Wywarli ogromny wpływ na wszelkie obszary działalności człowieka, w tym filozofię. Moim zdaniem w bardzo ciekawym świetle ukazali człowieka w każdym aspekcie jego życia – codzienności, dążeń naukowych, artystycznych, zawodowych i innych. Wiele uwagi poświęcili sztuce – uważali, że to przestrzeń realizacji stłumionych pragnień człowieka. Freud charakteryzował ją przez pryzmat odmiennej od osób nieprzejawiających zdolności twórczych mechanizmów obronnych¹ oraz wskazał podobieństwa i różnice między osobą uzdolnioną artystycznie a cierpiącą na nerwicę. Koncepcję psychoanalitycznej wykładni odbioru dzieła sztuki przez widza rozwijali m.in. Alfred Adler, Wilhelm Stekel czy Ernst Kris. Jung natomiast twierdził, że w twórczości człowieka mogą objawiać się treści zawarte w nieświadomości zbiorowej. Dokonał także rozróżnienia dzieł sztuki na symptomatyczne i wizjonerskie².

Uważam, że można dostrzec związek między powyższymi koncepcjami a wykładaną w każdej szkole teatralnej metodą aktorską Konstantego Stanisławskiego, której centralnym punktem jest pamięć emocjonalna³ i natchnienie jako kluczowe narzędzia w pracy aktora nad rolą. Myślę, że refleksje Stanisławskiego stanowią bardzo interesujący przedmiot pracy badawczej, zwłaszcza w zestawieniu z Freudowską i Jungowską koncepcją człowieka, dlatego podejmę tu próbę porównania wczesnopsychodynamicznych koncepcji sztuki z metodą rosyjskiego reżysera, z uwzględnieniem wpływu nieświadomości i przedświadomości na budowanie roli⁴. Przyjrzę się też cechom osobowości twórczej, takim jak biseksualność, skłonność do regresji twórczej, silne *ego* chroniące przed nerwicą oraz elastyczność represji⁵. W kontekście aktorskiej kreacji w teatrze rozważę wpływ kompleksu autonomicznego⁶,

¹ Zob. Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985, s. 106–108.

² Zob. C.G. Jung, *Psychologia i literatura*, (w:) idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 404–405.

³ Zob. K. Stanisławski, *Pamięć emocjonalna*, (w:) idem, *Praca aktora nad sobą*, t. I, Wydawnictwo PWST, Kraków 2014, s. 319–370.

⁴ Zob. Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, PWN, Warszawa, 1975, s. 162.

⁵ Zob. Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, s. 106–138.

⁶ Zob. C.G. Jung, *Psychological Factors in Human Behaviour*, (w:) A. Warmiński, *Filozofia sztuki C.G. Junga*, Universitas, Kraków 1999, s. 28.

niebezpieczeństwo inflacji⁷ oraz rolę fantazji opartej na obrazach wspomnieniowych⁸. Wczuwanie się aktora w graną postać odniesie do psychoanalitycznego postulatu emocjonalnego umiarkowania w estetyce⁹. Uwzględnię także psychoanalityczną wykładnię odbioru spektaklu teatralnego przez widza, skupiając się na istocie iluzji estetycznej¹⁰ oraz działaniu mechanizmu identyfikacji¹¹. Uważam bowiem, że aktorstwo jako dziedzina sztuki jest obszarem, w którym Freudowskie i Jungowskie refleksje znajdują wyraźne odbicie nie tylko w teorii, lecz również w praktyce.

Wydaje mi się, że w przypadku podjętego celu badawczego niemożliwe jest obranie metody, która zrealizowałby go w sposób bardziej obiektywny i uporządkowany pod względem metodologicznym niż metoda porównawcza. Aktorstwo jest obszarem sztuki, w którym próżno dostrzec jeden uniwersalny sposób opisu czy jednoznaczny klasyfikację określonego zjawiska wydarzającego się na scenie, dlatego próba analizy metody aktorskiej zawsze wymknie się spod ścisłej narracji naukowej. Moje spostrzeżenia dotyczące podobieństw między Freudowską i Jungowską koncepcją sztuki a zbiorem reguł opracowanych przez Stanisławskiego są skazane w dużym stopniu na dowolność i narrację balansującą na granicy pomiędzy nauką a własnymi subiektywnymi refleksjami.

Do najważniejszych autorów publikacji na temat estetycznych koncepcji Freuda należy zaliczyć Zofię Rosińską, Pawła Dybla, Danutę Danek oraz Edwarda Fiałę¹², zaś interpretatorami antropologicznych i estetycznych myśli Junga są: Zenon Waldemar Dudek, Kazimierz Pajor, Jerzy Prokopiuk i Andrzej Warmiński¹³. Porównania rozważań Freuda i Junga dokonali m.in. Ilona Błocian, Leszek Dąbkowski, Marta Haba¹⁴. Ogólnie o psychoanalitycznej teorii sztuki pisali: Danek,

⁷ Zob. Z. W. Dudek, *Dwanaście zasad psychologii Junga*, (w:) idem, *Jungowska psychologia marzeń sennych*, Warszawa 2010, Eneteia, s. 377.

⁸ Zob. C.G. Jung, *Typy psychologiczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 503–504.

⁹ Zob. ibidem, s. 144.

¹⁰ Zob. Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, s. 139.

¹¹ Zob. ibidem, s. 144–145.

¹² Zob. Z. Rosińska, *Freud*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002; P. Dybel, *Freud i Segal: o literaturze i sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk 2011; D. Danek, *Freud – odkrycia, pojęcia, twierdzenia*, „Arkusze” 2002, nr 5–10; E. Fiała, *Modele Freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012.

¹³ Zob. Z.W. Dudek, *Jungowska psychologia marzeń sennych*, Eneteia, Warszawa 2010; K. Pajor, *Psychologia archetypów Junga*, Eneteia, Warszawa 2004; J. Prokopiuk, *Mój Jung*, KOS, Katowice 2008; A. Warmiński, op. cit.

¹⁴ Zob. I. Błocian, *Psychoanalityczne wykładnie mitu: Freud, Jung, Fromm*, Eneteia, Warszawa 2010; L. Dąbkowski, *Freud a Jung*, „Filozofia” 2006, nr 22, s. 75–83; M. Haba, *O twórczości – Freud a Jung*, „Topos” 2007, nr 6, s. 27–33.

Rosińska, Fiała oraz Bohdan Dziemidok¹⁵. Po przeanalizowaniu aktualnego stanu wiedzy wydaje mi się, że w Polsce nie poświęcono uwagi problemom psychoanalitycznej interpretacji sztuki aktorskiej czy kreacji aktorskiej w teatrze. Nie odnalazłem również pozycji, w której znalazłaby się analiza porównawcza poglądów estetycznych Freuda i Junga oraz metody aktorskiej Stanisławskiego. Wśród obcojęzycznych nielicznych prac, jakie ukazały się na ten temat, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na książkę Jeana Benedettiego *Stanislawski: His Life and Art*¹⁶. Pragnę zaznaczyć, że w niniejszym artykule nie podjąłem się *explicito* polemiki z tezami w niej sformułowanymi, będzie to przedmiotem mojej dalszej pracy badawczej.

Niniejszy artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej pokrótce scharakteryzuję metodę aktorską Stanisławskiego. W drugiej postaram się wykazać podobieństwa występujące pomiędzy zasadniczymi częściami składowymi koncepcji sztuki wyłożonych przez Freuda i Junga a systemem Stanisławskiego.

I

Konstanty Stanisławski wraz z Władimirem Niemirowiczem-Danczenką w 1898 r. utworzył Moskiewski Akademicki Teatr Artystyczny (MchAT). Jego metoda, zawarta w dwutomowym podręczniku sztuki aktorskiej pt. *Praca aktora nad sobą*¹⁷, stała się tam podstawą warsztatu każdego aktora¹⁸. Książka ta została napisana w formie dzienni-

¹⁵ Zob. D. Danek, *Sztuka rozumienia: literatura i psychoanaliza*, IBL, Warszawa 1997; idem, *Śmierć wewnętrzna: literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012; Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce...*; A. Warmiński, op. cit.; E. Fiała, *Psychoanalityczne interpretacje literatury: Freud, Jung, Fromm, Lacan*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012; B. Dziemidok, *Katharsis jako kategoria estetyczna (I)*, „Studia Estetyczne” 1971, t. VIII, s. 29–52; idem, *Katharsis jako kategoria estetyczna (II)*, „Studia Estetyczne” 1972, t. IX, s. 55–84; idem, *Katharsis jako kategoria estetyczna*, (w:) idem, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2002 s. 180–235.

¹⁶ Zob. J. Benedetti, *Stanislawski: His Life and Art*, Bloomsbury Publishing, London 1999.

¹⁷ Zob. K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, t. I, Wydawnictwo PWST, Kraków 2014.

¹⁸ Koncepcja Stanisławskiego powoli zaczyna być uznawana za archaiczną. Traktuje się ją tak, jak freudyzm w psychoanalizie – stanowi z jednej strony podstawę warsztatu aktora, zaś z drugiej jest przedmiotem wielu polemik i krytyk kierowanych pod jej adresem. Współcześnie istnieje wiele innych, bardziej innowacyjnych metod sztuki aktorskiej, niemniej zbiór reguł wskazany przez Stanisławskiego stanowi swego rodzaju podstawę, którą każdy adept sztuki aktorskiej powinien opanować.

ka fikcyjnego studenta szkoły teatralnej uczęszczającego na zajęcia prowadzone przez prof. Arkadija Nikołajewicza Torcowa – *alter ego* Stanisławskiego.

Głównym wyznacznikiem zbioru reguł sztuki aktorskiej opracowanych przez Stanisławskiego jest realizm psychologiczny postaci tworzonej przez aktora. Jak pisze Grzegorz Pańkowski, Stanisławski „walczył o realizm, liczyło się dla niego zespolenie ducha z ciałem, które ma doprowadzić do takiego samopoczucia, w którym »sama natura ludzka wywołuje podświadomy¹⁹ proces twórczy«²⁰. By ów realizm osiągnąć, wymagał od aktora nadzwyczajnego poświęcenia, całkowitego zaangażowania psychicznego i fizycznego, które wedle rosyjskiego reżysera można osiągnąć przez żmudną i systematyczną pracę nad swoim warsztatem.

Pierwszą zasadą postępowania jest zadanie główne²¹, czyli wskazanie celu postaci granej przez aktora, najczęściej ustalonego na pierwszych próbach w konsultacji z reżyserem. Współgrają z nim zadania poboczne, mające związek z określonym epizodem życia bohatera sztuki. Mogą one stanowić niejako etapy zadania głównego lub realizować drobniejsze cele postaci – odpowiadające poszczególnym wątkom pobocznym sztuki, niemającym bezpośredniego wpływu na oś akcji dramatu. Przykładowo zadaniem głównym Hamleta z dramatu Williama Szekspira będzie pomszczenie śmierci ojca, zaś zadaniem pobocznym może być prowokacja w postaci zorganizowania przedstawienia teatralnego na dworze królewskim, wyraźnie nawiązującego do zabój-

¹⁹ Pańkowski posługuje się pojęciem „podświadomości”, używanym także bardzo często przez samego Stanisławskiego. Pragnę zaznaczyć, że to, co Stanisławski nazywa podświadomością, będę w dalszej części artykułu utożsamiał z Freudowskim pojęciem „nieświadomości” (niem. *Bewusstlosigkeit*) lub „przedświadomości” (niem. *Vorbewußte*). Sam Freud dla określenia obszaru psychiki, w którym kumulują się nieświadome przeżycia i myśli, używał pojęcia „nieświadomości” lub „przeświadomości”, a nie „podświadomości”. Freud o przedświadomości pisze: „wszelkie procesy nieświadome, które przebiegają w ten sposób – tak, że stan nieświadomy może się łatwo przekształcić w stan świadomy – wolimy nazywać procesami, które mogą zostać uświadomione lub procesami przedświadomymi” (*Poza zasadą przyjemności*, s. 162). Freud pisze tu o „procesach przedświadomych”, które oczywiście należy traktować jako procesy zawarte w przedświadomości, natomiast o nieświadomości: „Inne procesy i treści psychiczne [odmienne od tych, które samoistnie przedostają się do świadomości – przyp. R.S.] niełatwo zostają uświadomione i trzeba je [...] rozszyfrować i wyrazić w języku świadomości. Dla nich rezerwujemy nazwę nieświadomości właściwej” (ibidem).

²⁰ G. Pańkowski, *Konstanty Siergiejewicz Stanisławski i metoda gry aktora jurodiwego*, (w:) A. Radomski, R. Bomba (red.), *Granice w kulturze*, Lublin 2010, s. 175–181.

²¹ Zob. K. Stanisławski, *Zadanie naczelne. Główny nurt działań*, (w:) idem, *Praca aktora nad sobą*, t. I, s. 487–508.

stwa króla. Zadanie główne i poboczne aktor realizuje w tzw. okolicznościach założonych, czyli z uwzględnieniem „gdyby”²², wszelkich warunków zewnętrznych, w jakich funkcjonuje postać. Chodzi tu o kontekst historyczny, filozoficzny, czas i miejsce akcji, wizję artystyczną sformułowaną przez reżysera, a nawet warunki atmosferyczne przestrzeni, w której znajduje się postać. Owo „gdyby” warunkuje zatem sposób poruszania się po scenie, mówienia, siadania i wykonywania wszelkich czynności granej postaci. Inaczej bowiem poruszamy się i rozmawiamy w kościele, inaczej na plaży, a jeszcze inaczej na targu.

Aby realizować określone zadanie w założonych okolicznościach, nie wystarczy sama intelektualna analiza tekstu. Kimże byłaby postać stworzona przez aktora posługującego się wyłącznie własnym intelektem i czysto rozumową analizą dramatu? Efektem takiego podejścia byłoby prawdopodobnie martwe, beznamietne odtwarzanie linii akcji dramatu, które w konsekwencji nudziłoby widza, a teatr wiele by stracił. By postać grana przez aktora była żywa, ciekawa i angażowała uwagę publiczności, aktor, zdaniem Stanisławskiego, musi posługiwać się swoją pamięcią emocjonalną²³, czyli obszarem przeżyć zmagazynowanych w jego psychice. Umiejętność posługiwania się nią jest kluczowa dla wiarygodności postaci scenicznej, a jej wpływ na pracę twórczą aktora, zdaniem Stanisławskiego, jest nieoceniony. To z jej pokładów bowiem pochodzą wszelkie inspiracje twórcze w budowaniu roli, to ona uruchamia intuicję, wynosząc aktora poza sztywne granice intelektualnej analizy postaci.

Korzystanie z pamięci emocjonalnej polega na odwoływaniu się do swoich wspomnień odpowiadających najlepiej temu, co w danej chwili przeżywa grany przez aktora bohater sztuki. Można powiedzieć, że im większy jest bagaż przeżyć aktora, tym szersze jest jego *emploi* oraz tym głębsze zrozumienie wielu postaci²⁴. Nie oznacza to oczywiście, że aby zagrać np. Rodiona Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego, trzeba wprawdzie zamordować człowieka. Często aktor korzysta z wielu prostszych przeżyć, aczkolwiek naładowanych emocjo-

²² Zob. K. Stanisławski, *Działanie „gdyby”*. „Dane (założone) okoliczności”, (w:) *ibidem*, s. 81–114.

²³ Zob. K. Stanisławski, *Pamięć emocjonalna*, (w:) *ibidem*, s. 319–370.

²⁴ Wielu współczesnych reżyserów nie przywiązuje już tak dużej wagi do tego założenia, bowiem często inspirację aktora mogą stanowić nie tylko jego prywatne przeżycia, lecz także, a często przede wszystkim filmy, książki, wiersze czy obrazy. One także dostarczają wiarygodnych treści dotyczących np. konstrukcji psychiki przygotowywanej postaci.

nalnie w podobny sposób jak przeżycia mordercy. Można przypomnieć sobie sytuację, gdy pokłóciliśmy się z kimś bliskim. Przedmiotem kłótni mogła być błaha rzecz, np. brudny zlew w kuchni. Sprzeczka przybiera na sile, by w końcu przerodzić się w awanturę, w której przywoływane są najtrudniejsze problemy rodzinne. Jakie uczucia wówczas nas przepełniają? Złość osiąga apogeum, po czym przemienia się w frustrację, co może doprowadzić do stanu, że nasze emocje wymkną się spod kontroli i przejdą w czyny, których potem będziemy żałować. Przytoczona sytuacja to prosty incydent, znany chyba każdemu człowiekowi, mogący posłużyć jako inspiracja do tworzonej przez nas na scenie postaci mordercy. Jak jednak wzbudzić pamięć związaną z przeżyтыми emocjami? Czysto intelektualne przypomnienie sobie określonej sytuacji to za mało. Musimy się posłużyć pamięcią zmysłową²⁵. W przytoczonym przykładzie będzie to polegało na przywołaniu z pamięci zapachu osoby, z którą się pokłóciliśmy, barwy jej głosu, tego, jak była wówczas ubrana, jaki miała wyraz twarzy. Możemy też sobie przypomnieć, jaka to była pora roku, która godzina, czy kłótni towarzyszyły jakieś dźwięki, np. odgłosy z podwórka czy melodia grana w radiu, szum telewizora z pokoju obok i wiele innych szczegółów.

Korzystanie z pamięci emocjonalnej może być szkodliwe dla psychiki aktora. Na przykład jeśli aktor przypomina sobie okoliczności związane z bardzo przykrymi przeżyciami z jego prywatnego życia, może mieć potem problemy ze zdrowiem psychicznym, spowodowane nadmiernym, zbyt emocjonalnym zaangażowaniem w graną postać.

Przytoczyłem wybrane, najważniejsze elementy metody aktorskiej Stanisławskiego, w których można odnaleźć wyraźne podobieństwa do Freudowskiej i Jungowskiej koncepcji sztuki. Pragnę także podkreślić, że ujęcie jej w ścisłe, filozoficzne ramy jest zadaniem niełatwym, gdyż jej gruntowne poznanie może odbyć się jedynie poprzez praktykę – naukę w szkole teatralnej lub pracę z reżyserem nad określoną rolą. Tylko wtedy aktor ma możliwość zetknięcia się z wszelkimi niuansami, problemami wynikającymi z teoretycznych założeń, a w konsekwencji nabyć umiejętność przewycięzania ich i zyskać szerszą świadomość własnej psychiki wraz z jej mocnymi i słabymi stronami. Metoda aktorska bazuje bowiem na wiedzy teoretycznej i praktycznej.

²⁵ K. Stanisławski, *Pamięć emocjonalna*, (w:) idem, *Praca aktora nad sobą*, t. I, s. 331.

II

Stanisławski, Freud i Jung żyli mniej więcej w tych samych czasach (Stanisławski był o siedem lat młodszy od Freuda i o dwanaście lat starszy od Junga). Tym, co ich różniło, były oczywiście odmienne rzeczywistości kulturowe i społeczne – Stanisławski żył w komunistycznej Rosji, a Freud i Jung w Europie Zachodniej. Ciekawa jest także zbieżność lat ich działalności zawodowej. Stanisławski powołał do życia MchAT w 1898 r., rok później Freud wydał swoją pierwszą książkę – *Objaśnianie marzeń sennych*, dwa lata później ukazała się pierwsza pozycja Junga – *O psychologii i patologii tzw. zjawisk tajemnych*. Gdy zagłębimy się w *Pracę aktora nad sobą* zauważymy również, że Stanisławski bardzo często używał pojęcia podświadomości, zaś hasłem przewodnim jego metody było: „Poprzez świadomą psychotechnikę aktora – do podświadomej twórczości jego natury!”²⁶. Czy można zatem przypuszczać, że Stanisławski zapoznał się z pracami Freuda i Junga? Jest to mało prawdopodobne, gdyż brak jest w jego pracach odniesień do Freuda lub Junga, dlatego uczeni twierdzą, że rozumienie przez Stanisławskiego pojęcia podświadomości jest przedfreudowskie. Na przykład Jean Benedetti uważa, że według Stanisławskiego termin ten „po prostu oznaczał te obszary umysłu, które nie są dostępne świadomemu przywołaniu czy woli. Nie miał on nic wspólnego z pojęciami odnoszącymi się do ukrytych treści rozwiniętych przez Freuda, którego dzieła nie znał”²⁷. Wyraźne odniesienia do freudyzmu i jungizmu pojawiły się dopiero u kontynuatorów Stanisławskiego (m.in. Lee Strasberga²⁸ czy Jerzego Grotowskiego²⁹).

W mojej opinii pomimo to można podjąć się próby odnalezienia podobieństw między jego metodą a elementami psychoanalitycznych koncepcji sztuki wyłożonych przez Freuda i Junga. Dowiodłaby ona, że w tym samym czasie w różnych rzeczywistościach kulturowych w różnych dziedzinach ludzkiej działalności poznawczej (naukowej na Zachodzie i artystycznej na Wschodzie) dokonano podobnych odkryć dotyczących psychiki człowieka.

²⁶ K. Stanisławski, *Podświadomość w samopoczuciu scenicznego aktora*, (w:) ibidem, s. 547.

²⁷ J. Benedetti, op. cit., s. 169.

²⁸ Zob. L. Strasberg, *Trening teatralny*, rozm. przepr. G. Steiner, „Dialog” 2002, nr 11, s. 140–149; D. Krasner, *Strasberg, Adler i Meisner: metoda*, „Dialog” 2002, nr 11, s. 122–139.

²⁹ Zob. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa 1980, s. 114.

Pierwszą taką analogię możemy dostrzec między koncepcją pamięci emocjonalnej Stanislawskiego a ideą biseksualności pobrzmiewającej we freudyzmie³⁰, a dokładnie zdefiniowanej przez Ernsta Krisa. Jak pisze Rosińska: „Biseksualność artysty polegałaby na tym, iż jest on w stanie biernie słuchać impulsów płynących z *id*, poddawać się im, zmniejszając tym samym zakres treści represjonowanych, a zarazem kontrolować je, przetwarzać i ujawniać świadomości, czyli być aktywnym”³¹. Zatem można powiedzieć, że wspomniana cecha artysty to nic innego jak jego natchnienie. Wśród artystów natchnienie jest utożsamiane z sytuacją bycia kierowanym przez coś z zewnątrz, to coś, czego się nie zaplanowało, pod wpływem czego zaczyna się pisać wiersz, malować obraz lub w wypadku aktora odnajdować pomysł na tworzona przez siebie postać. Owo natchnienie może być utożsamiane z inspiracją, czyli przypadkową sytuacją będącą punktem zapalnym procesu twórczego. Może być nią określony dźwięk, obraz, incydent wywołujący lawinę skojarzeń. Stanislawski pisze:

Czy przedstawienie [...] zyska jeśli aktor ulegnie [...] pierwotnemu [uczuciu i posłucha [...] „natchnienia”?

– To znaczy, że pierwotne uczucia są niepożądane? – chciałem się dowiedzieć.

– Przeciwnie, bardzo pożądane – uspokajał mnie Arkadij Nikołajewicz. Są bezpośrednio, mocne, barwne, ale nie przewijają się na scenie tak, jak pan sobie wyobraża, to znaczy nie trwają długo, z pewnością nie przez cały akt. Wybuchają na chwilę [...] Wówczas są nader pożądane [...]. Oby zjawiały się u nas najczęściej i wzmacniały prawdę namiętności [...]. Zaskoczenie, jakie niosą ze sobą pierwotne uczucia, niezawodnie stymuluje aktora. Jest jeden mankament: to nie my władamy chwilaми pierwotnych przeżyć, ale one nami dlatego nie pozostaje nam nic innego, jak pozostawić je samej naturze i powiedzieć sobie: skoro już pierwotne uczucia czasem się zdarzają, to niechaj rodzą się same, kiedy chcą, byle tylko nie zakłócały sztuki i roli. [...] niespodziewane, podświadome „natchnienie” jest kuszące! Jest naszym marzeniem i ulubioną postacią twórczości³².

³⁰ Sam Freud nie opisał biseksualności jako cechy charakterystycznej osób uzdolnionych twórczo.

³¹ Rosińska powołuje się na rozważania Krisa (*Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, s. 109) i abstrahuje od rozumienia biseksualności jako orientacji seksualnej polegającej na pociągu seksualnym do osób obojga płci. W kontekście Freudowskiej koncepcji sztuki należy ją rozumieć jako wzajemne przeplatanie się kobiecych i męskich cech artysty. W tym wypadku słuchanie impulsów z *id* będzie odpowiadać żeńskiej stronie jego charakteru, zaś świadoma ich kontrola – męskiej. Jest to zgodne z poglądem obecnym wśród ludzi teatru, że w osobowości aktora lub reżysera, ze względu na jego twórczą wrażliwość, można odnaleźć więcej pierwiastków żeńskich niż u ogółu społeczeństwa.

³² Zob. K. Stanislawski, *Pamięć emocjonalna*, (w:) idem, *Praca aktora nad sobą*, t. I, s. 339–340.

Czy owe „podświadome natchnienie” i „pierwotne przeżycie” nie są tym samym, co impulsy z *id* w rozumieniu Freuda? Na świadomą ich kontrolę zwracał uwagę także Stanisławski, pisząc, by „nie zakłócały sztuki i roli”:

Z podświadomością żyjemy w wielkiej przyjaźni. W realnym życiu trafia się ona na każdym kroku. Każde rodzące się w nas wyobrażenie, każda wizja wewnętrzna, w takiej czy innej mierze wymaga podświadomości. One z niej powstają. Każdy przejaw życia wewnętrznego [...] bez podświadomej twórczości naszej natury duchowej i fizycznej, gra aktora będzie wyrozumowana, fałszywa, konwencjonalna, formalna, bez życia. Niechże twórcza podświadomość ma wolny wstęp na scenę! Wszystko, co jej przeszkadza, winno być usunięte, a to, co pomaga – wzmacnione. Stąd wynika podstawowe zadanie psychotechniki: doprowadzić aktora do takiego samopoczucia, które wywoła w aktorze podświadomy proces twórczy samej natury³³.

Stanisławowska podświadomość to nic innego, jak Freudowskie *id*, zaś „krytykant” u Stanisławskiego znajdzie swój odpowiednik we Freudowskim pojęciu *superego*³⁴. „Przepędzenie krytykanta”, o którym pisze rosyjski reżyser, można traktować jako umiejętność kontaktu z treściami *id* przy jednoczesnym częściowym powstrzymaniu kontroli *superego*. W powyższych fragmentach można dostrzec także podobieństwa do założeń Jungowskiej koncepcji sztuki, a konkretnie pojęcia kompleksu autonomicznego³⁵. Nietrudno zauważyć, że istota jego dzia-

³³ K. Stanisławski, *Podświadomość w samopoczuciu scenicznym aktora*, (w:) ibidem, s. 518–519.

³⁴ Freud opisuje *superego* w następujący sposób: „W rezultacie długiego okresu dzieciństwa, podczas którego życie rozwijającego się człowieka zależne jest od rodziców, w jego »ja« wykształca się specjalna instancja, w której wpływ rodziców trwa nadal. Instancja ta otrzymała nazwę »nad-ja«, *superego* (Überich). [...] *superego* oddziela się od *ego* lub się mu przeciwstawia, stanowi ono [...] siłę, do której *ego* musi się dostosować. [...] Wpływ rodziców to naturalnie nie tylko ich oddziaływanie osobiste, lecz także przekazywany wpływ tradycji rodzinnej, rasowej i narodowej, jak również reprezentowane przez nich wymogi danego środowiska społecznego. [...] wkład w rozbudowę *superego* wnoszą także późniejsi kontynuatorzy i osoby zastępujące rodziców, jak wychowawcy – publiczne wzory ideałów kultywowanych w społeczeństwie” (Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, s. 147–148).

³⁵ Kompleksy autonomiczne to według Junga: „psychiczne fragmenty, które odszczepiają się w wyniku traumatycznych oddziaływań czy też pewnych sprzecznych tendencji [...], stają one na przeszkodzie zamiarom woli i przeszkadzają świadomemu spełnieniu; powodują zaburzenia pamięci i blokują przepływ skojarzeń; pojawiają się i znikają zgodnie ze swymi własnymi prawami; mogą czasowo opanować świadomość i w nieświadomiony sposób wpłynąć na mowę i działanie” (C.G. Jung, *Psychological Factors in Human Behaviour*, (w:) A. Warmiński, op. cit., s. 28). Innymi słowy, kompleks autonomiczny to bliżej nierozpoznana siła drzemiąca w nieświadomości człowieka, która w pewnym momencie owłada nim, wprowadzając go w swego rodzaju trans, który w wypadku artysty może stać się impulsem do powstania dzieła sztuki.

łania pokrywa się w znacznej mierze ze znaczeniem Stanisławowskiego pojęcia natchnienia.

Kolejne podobieństwo możemy zauważyć pomiędzy pojęciem regresji twórczej³⁶ a rozważaniami dotyczącymi zachowań małych dzieci, z których, zdaniem rosyjskiego reżysera, aktor powinien czerpać inspirację do swojego działania na scenie.

Mamy teraz próby starej sztuki francuskiej, która zaczyna się tak: dziewczynka wbiega do pokoju i żali się, że lalkę rozbolał brzuszek. [...] W magazynie nie było żadnej lalki. Zamiast niej rekwizytor wziął kawał drewna, owinał ją w lekki materiał i dał występujące u nas dziewczynce. Ta od razu uznała w drewnienku swoją córkę i pokochała ją całym sercem. [...] Po próbie dziecko za nic w świecie nie chciało rozstać się ze swoją córeczką. Rekwizytor z chęcią podarował dziewczynce rzekomą lalkę – deseczkę, ale nie mógł oddać materiału, który potrzebny był do wieczornego spektaklu. Dziecko przeżyło dramat, płakało. [...] To jest właśnie prawda i wiara w tę prawdę³⁷! Proszę, od kogo powinniśmy się uczyć gry – zachwycał się Torcow³⁸.

W powyższym fragmencie Torcow ilustruje przykładem dziewczynki grającej we francuskiej sztuce godny naśladowania wzór do wiary w fikcyjną rzeczywistość sceny, w którą aktor wchodzi w trakcie gry. Warto zauważyć, że wiara w prawdę, do której nakłania Torcow, to nic innego jak nakłanianie swoich studentów do świadomego korzystania z tego mechanizmu. Warto także zwrócić uwagę na analogię pomię-

³⁶ Zgodnie z założeniami Freudowskiej koncepcji sztuki, regresja twórcza to mechanizm obronny, który polega na „powrocie, zwykle pod wpływem stresu, do zachowania charakterystycznego dla wcześniejszego okresu rozwojowego” (K. Drat-Ruszczak, *Teorie osobowości – podejście psychodynamiczne i humanistyczne. Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. II, GWP, Gdańsk 2000, s. 616). By zrozumieć istotę tego mechanizmu w odniesieniu procesu twórczego, należy odnieść się do charakterystyki zachowań dziecka we wczesnym etapie rozwoju. Najistotniejszą cechą jest niczym nieskrępowane wyrażanie emocji. Małe dziecko płacze bez żadnych zahamowań i zwracania uwagi na otoczenie, w którym się znajduje – może to być ulica, kościół czy jakiegokolwiek inne miejsce wymagające dyskretnego i cichego zachowania. To, co charakteryzuje dzieci, to ich ciągła ciekawość świata, którego jeszcze nie poznały, objawiająca się w dotykaniu, obgryzaniu, bawieniu się wszystkim, co przykuje ich uwagę bez względu na konsekwencje, które najczęściej, jeśli są im znane, to tylko z przekazu słownego rodziców uprzedzających ich przed niebezpieczeństwami wynikającymi np. z wkładania ręki do ogniska. Skłonność do regresji rozumianej jako powrót do wcześniejszego etapu rozwoju w osobowości artystycznej jest bardzo ważnym czynnikiem, który otwiera drogę do kontaktu z popędowością twórcy.

³⁷ „Prawda i wiara w tę prawdę” to znane hasło metody Stanisławskiego oznaczające zaangażowanie i intuicyjną wiarę w fikcyjną rzeczywistość, w którą aktor wchodzi podczas przedstawienia. To swego rodzaju autentyczne wciągnięcie się w życie i losy granego przez siebie bohatera na tyle silne, że aktor przez chwilę zapomina o tym, że jest na scenie i gra określoną postać. Zob. K. Stanisławski, *Poczucie prawdy i wiara w tę prawdę*, (w:) idem, *Praca aktora nad sobą*, t. I, s. 254–318.

³⁸ *Ibidem*, s. 258–259.

dzy poczuciem prawdy a iluzją estetyczną³⁹ oraz identyfikacją⁴⁰. We Freudowskiej koncepcji sztuki pojęcie to opisuje mechanizm zachodzący w psychice odbiorcy sztuki, pozwalający mu na chwilę zapomnieć, że to, z czym obcuje, jest fikcją i na przykład w wypadku sztuki aktorskiej wczuć się w losy bohaterów granych przez aktorów. Stanisławski dokonał rzeczy podobnej – z jedną małą różnicą, bo nałożył ją na dyspozycję psychiczną aktora. Mechanizm działania pozostał jednak ten sam jak w wypadku funkcjonowania psychiki odbiorcy opisywanej przez Freuda. Sposób działania identyfikacji Stanisławski zresztą opisywał w innym miejscu, co prawda *implicite*, lecz w bezpośrednim odniesieniu do widza, używając zwrotu „wymiana promieni między sceną a widownią”:

Gdyby udało się zaobserwować z pomocą jakiegoś przyrządu ten proces wymiany promieni między sceną a widownią, zdziwilibyśmy się, jak nasze nerwy wytrzymują napór fluidów, które wysyłane przez nas, aktorów, na widownię odsyła nam tysiąc żywych istot siedzących na parterze! Że też nas wystarcza, by wypełnić swoim promieniowaniem olbrzymie pomieszczenie, takie jak nasz Teatr Bolszoj! Niesamowite! Biedy aktor! Żeby zawładnąć salą, musi wypełnić ją niewidzialnymi fluidami swojego własnego uczucia czy też woli... Dlaczego tak trudno gra się w obszernym pomieszczeniu? Wcale nie dlatego, że trzeba wyteńczyć głos, wysilać się. Nie! To głupstwo. Kto włada mową sceniczną, temu niestraszne są takie rzeczy. Trudność sprawia dopiero wysyłanie promieni⁴¹.

³⁹ Iluzja estetyczna, jaki pisze Ernst Kris, to zaproszenie przez artystę do wspólnego doświadczenia przez twórcę i odbiorców jego dzieła swego rodzaju fikcyjnej rzeczywistości (zob. Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, s. 137). Źródłem jej działania należy szukać w mechanizmie regresji twórczej. Małe dziecko w toku socjalizacji doznaje ustawicznie swego rodzaju zawodów. Z biegiem czasu okazuje się, że kolejne jego potrzeby wypływające instynktownie z *id* nie mogą być zaspokojone ze względu na potrzeby innych ludzi, normy obyczajowe, społeczne i etyczne. By jednak znaleźć drogę zaspokojenia, dziecko zaczyna się bawić, wczuwać się w fikcyjne sytuacje, animować zabawki, malować, rysować, modelować tak, by spełnić swoje stłumione pragnienia. Przeto sztuka jest również swego rodzaju zabawą, tworzeniem fikcji, kontynuacją dziecięcej zabawy (ibidem, s. 139). I tak np. malarstwo będzie przedłużeniem dziecięcych rysunków, teatr zaś dziecięcego tworzenia fikcyjnych sytuacji, z czego najbardziej wymownym przykładem jest, moim zdaniem, teatr lalkowy, który wprost stanowi odbicie tego typu dziecięcych zachowań.

⁴⁰ Identyfikacja to „proces świadomy lub nieświadomy, w którym podmiot ma wrażenie, że myśli, czuje i działa tak, jak przedmiot, z którym się utożsamia” (ibidem, s. 125). Można więc powiedzieć, że z tym mechanizmem mamy do czynienia, kiedy wzruszamy się podczas dobrego spektaklu teatralnego albo pięknego filmu, wczuwamy się w losy bohaterów, płacemy nad ich nieszczęściem, niespełnionymi miłościami lub gdy przeraża nas apokaliptyczna wizja przedstawiona na obrazie albo zachwyca piękno namalowanego aktu. Ulegamy, zdaniem Krisa, subiektywnemu wrażeniu, że to my przeżywamy losy obserwowanych przez nas bohaterów (ibidem, s. 144–145).

⁴¹ K. Stanisławski, *Kontakt*, (w:) idem, *Praca aktora nad sobą*, t. I, s. 406–407.

Pojęcie iluzji estetycznej przejawia się również w Stanisławowskim pojęciu „gdyby”, charakteryzowanym na początku niniejszego artykułu. W „gdyby” zawierają się wszelkie fikcyjne okoliczności, w których znajduje się postać grana przez aktora. Gdy aktor w nie uwierzy, ulega Freudowskiej iluzji estetycznej – zapomina o tym, że jest aktorem poruszającym się po scenie. Stanisławski tak to ujmuje:

[...] w słowie „gdyby” ukryta jest jakaś właściwość, jakaś siła [...]. Te właściwości i siła „gdyby” wywołały w państwa wnętrzu błyskawiczne przedstawienie – przesunięcie [...], dzięki niemu oczy zaczynają inaczej patrzeć, uszy – inaczej słuchać, umysł – w nowy sposób oceniać to, co nas otacza. W rezultacie fikcja wywołuje realne działanie, niezbędne do osiągnięcia postawionego celu⁴².

Jeszcze bardziej istotę „gdyby” jako iluzji estetycznej przybliżają nam przemyślenia studenta prowadzonego przez profesora Torcowa:

Kiedy poznałem to wspaniałe słowo, od razu uwierzyłem, ale w tej wierze długo nie wytrwałem. Po pewnym czasie naszły mnie wątpliwości, mówiłem sobie: o co ci chodzi? Wiesz dobrze, że każde „gdyby” jest wymysłem, zabawą, a nie prawdziwym życiem. Ale drugi głos mówił co innego: Zgoda, „gdyby” to zabawa, fikcja, ale całkiem do pomyślenia, coś takiego może się zdarzyć. W dodatku nikt cię do niczego nie zmusza⁴³.

Kolejną dość istotną analogię można dostrzec między istotą działania pamięci emocjonalnej a Freudowskim rozróżnieniem między osobą znerwicowaną a osobą utalentowaną twórczo⁴⁴ oraz postulatem emocjonalnego umiarkowania⁴⁵:

⁴² K. Stanisławski, *Działanie „gdyby”*. „Dane (założone) okoliczności”, (w:) idem, *Praca aktora nad sobą*, t. I, s. 100–101.

⁴³ Ibidem, s. 103.

⁴⁴ Zgodnie z założeniami psychoanalitycznego myślenia o człowieku, nerwica to choroba *ego*, „wynik konfliktu intrapsychnicznego pomiędzy *ego* a innymi sferami psychiki człowieka” (Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, s. 96), „stan kompromisowy pomiędzy silnymi popędami *id*, które domagają się zaspokojenia, a *ego*, którego siły obronne [...] nie są wystarczające do pełnego stłumienia nieświadomych pragnień” (ibidem). Istotą niezgodności między osobą znerwicowaną a osobą utalentowaną artystycznie jest zdolność tej drugiej do kontroli fantazji wynikających z niezaspokojenia popędów wynikających z potrzeb *id*. Obydwie osobowości im ulegają, natomiast człowiek chory nerwowo nie potrafi nad nimi zapanować, ulega im, staje się ich ofiarą będąc neurotykiem, artysta przeciwnie – potrafi je kontrolować dzięki sile swojego *ego*, które pozwala mu na wejście w świat jego popędowości, ale jednocześnie daje sposobność do powrotu.

⁴⁵ Postulat emocjonalnego umiarkowania w estetyce przestrzega artystę przed zbyt odważnym poddawaniem się sile *id* i zaleca świadomą kontrolę oraz uporządkowanie tego typu treści. W przeciwnym wypadku iluzja estetyczna upadnie. Zaburzenie

Kiedy aktor przywyknie do mechanicznego kreowania postaci, powtarza swoją pracę nie tracąc nerwów i nie zużywając sił duchowych. Zaangażowanie takie przy publicznym występie uważane jest za niepotrzebne, a nawet szkodliwe, bo wszelkie wzruszenie osłabia panowanie aktora nad sobą, zmieniając ustaloną raz na zawsze formę. Niepewność co do formy i jej przekazu szkodzić mają wrażeńiu⁴⁶.

Owe niepotrzebne i szkodliwe zaangażowanie można traktować jako nadmierne poddanie się swojemu *id*, z kolei szkodliwą dla wrażeńia niepewność co do formy – jako zaburzenie iluzji estetycznej. W powyższym fragmencie możemy także doszukać się podobieństwa do istoty Jungowskiej inflacji, która oznacza pograżenie świadomości jednostki w treściach zawartych w nieświadomości indywidualnej⁴⁷. W środowisku aktorskim problematyka ta jest dość znana, choć wielu aktorów i reżyserów nie zdaje sobie sprawy, że w swojej pracy dotyczą problemu, który opisywali Freud czy Jung. Niektórzy aktorzy zresztą ignorują tego rodzaju zagrożenia, zbyt często korzystając z zasobów swojej pamięci emocjonalnej i nadmiernie angażując się w fikcyjną rzeczywistość sceny, co może prowadzić do zaburzeń psychicznych. Nie bez powodu wielu ludzi teatru zaleca nabycie swego rodzaju umiejętności mechanicznego kreowania postaci. Nie negował emocjonalnego zaangażowania w losy tworzonych przez siebie bohaterów podczas pojedynczego spektaklu. Najczęściej jednak jest tak, że dana sztuka w teatrze grana jest wiele dni, dlatego autentyczne przeżywanie swojej roli, zwłaszcza gdy wiąże się z ciężkimi przeżyciami (np. Makbet czy Raskolnikow) podczas każdego spektaklu może być dla aktora zbyt wyczerpująca psychicznie.

iluzji estetycznej może mieć miejsce, gdy aktor zbyt personalnie traktuje graną przez siebie rolę, traci rozróżnienie między fikcją a rzeczywistością poddając się w niekontrolowany sposób fantazjom mającym źródło w jego *id*. Inną, hipotetyczną sytuacją mogą być osobiste zwierzenia aktora na scenie. Przestaje on być wtedy postacią, staje się dokładnie sobą, uprawiając swego rodzaju emocjonalny ekshibicjonizm, który bardzo często może budzić w widzu poczucie zażenowania. Jeszcze innym przykładem może być powstały w XX wieku *performance*, który ze względu na niekonwencjonalną przestrzeń, w której się odbywa, oraz środki wyrazu – często dość brutalne w swoim charakterze, sprawia, że jego świadkowie mogą mieć problem z jego interpretacją, na ile jest dziełem sztuki, a na ile czystą prowokacją. Szerzej zob. T. Kubikowski, *Czym jest z natury performans?* (w:) E. Bał, W. Świątkowska (red.), *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, Wyd. UJ, Kraków 2013.

⁴⁶ K. Stanisławski, *Sztuka sceniczna i wyrobnictwo sceniczne*, (w:) idem, *Praca aktora nad sobą*, t. I, s. 62.

⁴⁷ Zob. Z. W. Dudek, op. cit., s. 377.

Problematyka pamięci emocjonalnej w metodzie Stanisławskiego pokrywa się również z Freudowską elastycznością represji⁴⁸, charakteryzującą osobę uzdolnioną twórczo. Freud pisał, że jedną z cech osób twórczych jest niwelowanie mechanizmu obronnego nazywanego stłumieniem⁴⁹. Stanisławski, wykluczając skrajne przypadki, nakłaniał w sposób kontrolowany do ćwiczenia umiejętności kontrolowanego stłumienia tego mechanizmu. Dobrze ilustruje to fragment, w którym student Torcowa dociera w swojej twórczej pracy do przykrych wspomnień:

– [...] co pan czuje, duchowo czy fizycznie, kiedy wspomina pan tragiczną śmierć przyjaciela, o którym też mi pan opowiadał wówczas we *foyer*?

– Tych wspomnień unikam, bo nadal są dla mnie udawką.

– Tę właśnie pamięć, dzięki której powtarzają się wszystkie pana uczucia [...] po śmierci przyjaciela, nazywamy pamięcią emocjonalną. Podobnie jak w pamięci wzrokowej, przed pańskim wewnętrznym wzrokiem ożywa dawno zapomniane przedmioty, krajobraz albo postać ludzka, tak w pamięci emocjonalnej ożywają przeżyte kiedyś uczucia. Wydaje się nam, że całkiem o nich zapomnieliśmy, gdy nagle jakaś aluzja, myśl, znajomy obraz sprawiają, że znowu doświadczamy przeżyć, niekiedy równie silnych, jak za pierwszym razem [...]. Skoro potrafi pan błędnie lub czerwienić się na samo wspomnienie o tym, co pan przeżył, skoro boi się pan myśleć o dawno przeżytych nieszczęściach, to znaczy, że dysponuje pan pamięcią o uczuciach, to znaczy emocjonalną⁵⁰.

Freudowską elastyczność represji Stanisławski ilustruje wypowiedzią Torcowa, że choć wydaje nam się, iż zapomnieliśmy o określonych uczuciach, to przypadkowe sytuacje niespodziewanie odsyłają nas do nich, wywołując lawinę wspomnień. Aktor, by osłabić działanie represji, korzysta z wielu tzw. wabików⁵¹, będących elementami opisywanej

⁴⁸ Elastyczność represji, nazywana także przez Freuda represją twórczą, polega na częściowym zahamowaniu jej działania na potrzeby tworzenia dzieła sztuki. Konsekwencją tego jest kontrolowany dostęp twórcy do treści stłumionych, będących bardzo wartościową, jeśli nie jedyną inspiracją tworzenia. Zob. Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, s. 106–107.

⁴⁹ Stłumienie jest mechanizmem obronnym zbliżonym w swej istocie do wyparcia, ale nie należy ich utożsamiać. Wyparcie to „usunięcie ze świadomości lub utrzymywanie poza świadomością myśli, wyobrażeń i wspomnień, które są bolesne lub budzą lęk (konflikt pomiędzy id i ego)” (K. Drat-Ruszczak, *Teorie osobowości – podejście psychodynamiczne i humanistyczne*, (w:) J. Strelau (red.), *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. II, s. 615), natomiast stłumienie to świadome unikanie myślenia o rzeczach budzących przykre uczucia oraz kontaktu z traumatycznymi przeżyciami. Stłumienie jest więc w stosunku do wyparcia dużo bliższym świadomości mechanizmem obronnym (zob. Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, s. 186).

⁵⁰ K. Stanisławski, *Pamięć emocjonalna*, s. 325.

⁵¹ Zob. *ibidem*, s. 365.

przez Stanisławskiego psychotechniki⁵², czyli warsztatu pozwalającego na stworzenie wiarygodnej postaci scenicznej. Owa psychotechnika to narzędzie, które we Freudowskim rozumieniu służy aktorowi do wyrażenia w języku świadomości treści ukrytych w jego nieświadomości lub uświadomienia treści przedświadomych⁵³: „to, co nieświadome, może dzięki naszym wysiłkom zostać uświadomione, przy czym odnosimy wrażenie, że częstokroć pokonujemy wtedy nader silny opór”⁵⁴. W owych wysiłkach, o których Freud wspomniał, możemy dostrzec wyraźne podobieństwo do aktora korzystającego z psychotechniki, która pozwala mu pokonać wspomniany przez Freuda opór przed zetknięciem się z nieuświadomionymi treściami jego umysłu.

Inny przykład, jaki podawał Stanisławski, dobrze ilustruje sytuację, która dość mocno koresponduje z osłabieniem opisanego przez Freuda stłumienia:

– [...] dwaj młodzi ludzie po nocnej pijatyce wspominali melodię jakiejś banalnej polki, którą gdzieś słyszeli, ale nie pamiętali gdzie.

„To było... Gdzie to było?... Siedzieliśmy przy słupie albo przy kolumnie... – jednego z nich męczyło wspomnienie.

– Co ma do tego kolumna? – złościł się drugi.

– Ty siedziałeś po lewej, a po prawej... Kto siedział po prawej? – pierwszy hulał i wyciskał to ze swojej pamięci wzrokowej.

– Nikt nie siedział i nie było żadnej kolumny. Ale jedliśmy szczupaka po żydowsku, co do tego, to jestem pewny, i...

– I pachniało okropnymi perfumami, wodą kwiatową – podpowiadał pierwszy.

– Tak, tak – przytaknął drugi. – Zapach perfum i szczupak po żydowsku... Razem to był okropny i niezapomniany nastrój”.

Te wrażenia pomogły im przypomnieć sobie jakąś panią, która siedziała obok nich i jadła raki. Następnie zobaczyli stół, jego nakrycie, kolumnę, przy której, jak się okazało, rzeczywiście siedzieli. Wtedy jeden z nich niespodziewanie zanucił motyw grany przez flet i pokazał, jak muzyk go wykonał. Przypomniał się nawet dyrygent orkiestry. Tak stopniowo odżywały w pamięci wspomnienia odczuć smakowych, węchowych, dotykowych, a poprzez nie także wrażenia słuchowe i wzrokowe tamtego wieczoru. W końcu jeden z nich przypomniał sobie kilka taktów owej polki. Drugi dodał jeszcze kilka taktów, a następnie obaj, wymachując rękami jak

⁵² Zob. K. Stanisławski, *Sztuka sceniczna i wyrobnictwo sceniczne*, s. 51.

⁵³ Można przypuszczać, że to, co za pomocą psychotechniki przedostanie się do świadomości, pochodzi z przedświadomości lub nieświadomości, zależne jest od profilu psychologicznego granej przez aktora postaci. Im bardziej przeżycia postaci odnoszą się do trudniejszych lub traumatycznych przeżyć aktora z jego życia prywatnego, tym większe prawdopodobieństwo, że aktor pracując nad nią dotrze do nieświadomych warstw swojej psychiki. Jeśli postać nie dotyka najcięższych zakamarków duszy aktora, można stwierdzić, że w pracy nad nią aktor zetknie się jedynie z treściami swojej przedświadomości.

⁵⁴ Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, s. 162.

dyrygent, zaśpiewali melodię, którą zdołali jednak odtworzyć. Na tym się nie skończyło: jeden przypomniał sobie, że drugi po pijanemu go wtedy obraził. Od słowa do słowa zaczęli się klócić i w rezultacie znowu się na siebie obrazili⁵⁵.

W powyższym przykładzie widzimy proces stopniowego „odkopywania” stłumionych wspomnień przez bohaterów przytoczonej przez Torcowa historii. Korzystają oni z wabików, którymi posługują się często aktorzy, by osłabić działanie mechanizmu stłumienia. To korzystanie z pamięci zmysłowej⁵⁶ – odtwarzania wrażeń słuchowych, węchowych, wzrokowych, a przede wszystkim korzystanie z pamięci ciała (tańczenie polki, wymachiwanie rękami, śpiewanie melodii). Owe czynności sprawiły, że stłumione wspomnienia bohaterów historii ożyły na nowo, na tyle, że ponownie, nie zdając sobie pewnie z tego sprawy, zaczęły odczuwać względem siebie te same, zapomniane emocje.

Warto zwrócić także uwagę, że owo docieranie do wspomnień zawartych w pamięci emocjonalnej koresponduje z Jungowskim rozumieniem fantazji opartej na obrazach wspomnieniowych. By lepiej uchwycić tę analogię, zacytuję fragment *Typów psychologicznych* Junga:

Mimo że fantazja pierwotnie może opierać się na obrazach wspomnieniowych dotyczących przeżyć, które miały miejsce w rzeczywistości, to jednak nie odpowiada jej treść jakiejś realności zewnętrznej, stanowi ona bowiem zasadniczo wynik twórczej aktywności psychicznej, uaktywnienie lub wytwór kombinacji złożonych z elementów psychicznych obdarzonych energią. Imaginacja [aktywność imaginacyjna] jest reproduktywną lub twórczą aktywnością ducha w ogóle; nie jest to jakaś szczególna zdolność, ponieważ może ona zachodzić we wszystkich podstawowych formach akcji psychicznej: w myśleniu, czuciu, doznaniu i intuicji⁵⁷.

Powyższy cytat odnosi się oczywiście do twórczości człowieka w ogóle. Wydaje mi się, że bardzo dobrze ilustruje proces korzystania aktora z własnych wspomnień. Aktor, docierając do swoich stłumionych przeżyć, nie korzysta z nich wprost. Użycza ich jedynie granej przez siebie postaci, przekształcając je w fantazję – daje element siebie, ale nie jest na scenie dokładnie sobą. Przekształca swoje wspomnienia, transformuje je tak, by stworzyć kogoś, kim nie jest. Inaczej: wyobraźnia aktora, podobnie jak każdego innego artysty, tworzy się na podstawie jego życiorysu i zawartych w jego psychice wspomnień. Każdy z nas w końcu ma swój indywidualny bagaż wspomnień (u jednych będzie on bo-

⁵⁵ K. Stanisławski, *Pamięć emocjonalna*, (w:) idem, *Praca aktora nad rolą*, t. I, s. 330.

⁵⁶ Zob. ibidem, s. 331.

⁵⁷ C.G. Jung, *Typy psychologiczne*, s. 503–504.

gatszy, u innych skromniejszy), który tworzy na podstawie doznań, przeżyć, obserwacji, a potem na potrzeby sztuki, w szczególności granej postaci, potrafi syntetyzować i przekształcać. Dzięki temu grana postać jest autentyczna, a jednocześnie nie posiada znamion aktorskiego egocentryzmu, czyli źle pojętego korzystania z pamięci emocjonalnej (odgrywania wprost swoich prywatnych przeżyć na scenie).

Skąd się wzięły podobieństwa pomiędzy teorią aktorstwa Stanisławskiego a psychoanalitycznymi koncepcjami sztuki Freuda i Junga? Warto przypomnieć, iż na lata 1890–1940 przypadła Wielka Reforma Teatru. W wielkim skrócie można powiedzieć, że w tym czasie doszło do procesów, zjawisk i postulatów teoretycznych związanych z odrzuceniem teatru mieszczańskiego i próbami wprowadzenia nowego teatru jako sztuki autonomicznej. Pierwsze oznaki Wielkiej Reformy wiązały się z wkroczeniem do teatru naturalizmu i realizmu, później pojawiły się symbolizm i ekspresjonizm, odezwały się hasła reteatralizacji teatru, *teatru jako syntezy sztuk*⁵⁸. Co było jej efektem? Jak słusznie uważa Marta Kacwin: „Wielka Reforma odrzuciła malowane dekoracje na rzecz nowoczesnej scenografii, przetwarzała dawne konwencje teatralne, zwróciła się ku teatrom pozaeuropejskim, miała swe dokonania praktyczne, wytworzyła nowe style w aktorstwie [...]”⁵⁹. W przypadku aktorstwa przyniosła ona nowe spojrzenie na aktora scenicznego. Pojawiły się dwa odmienne nurty w sztuce aktorskiej: naturalizm i realizm *contra* antynaturalizm. Prekursorem pierwszego był André Antoine, inicjatorem drugiego – Edward Gordon Craig.

Stanisławski był głównym reprezentantem realizmu i naturalizmu: „występował przeciw patosowi, rutyniarstwu, szablonowi czarnych charakterów, fałszywemu liryzmowi. Propagował »codziennosc«, grę plecami do widza, »naturalną« konwencję teatralną [...] największy nacisk kładł na wnętrze, psychiczne przygotowanie aktora do roli. Aktor miał zapomnieć o obecności widzów, miał w pełni identyfikować się z bohaterem scenicznym. Stanisławski żądał od swoich aktorów, by doprowadzili się do stanu autentycznego przeżycia emocjonalnego, sytuacji granych bohaterów i następnie odtwarzali podczas spektakli te stany z maksymalnym prawdopodobieństwem”⁶⁰. Wprowadził zatem do teatru psychologizm. Jego metoda przygotowania aktora to psycho-

⁵⁸ Zob. D. Kosiński, *Wielka reforma teatru*, (w:) idem, *Słownik teatru*, Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 220.

⁵⁹ M. Kacwin, *Biomechanika ciała i rozumny arlekin. Cieleśność „nowego” aktora w świetle teorii Wsiewołoda Meyerholda i Lesia Kurbasa*, „Slavica Wratislaviensia” 2011, nr 153, s. 573.

⁶⁰ Ibidem, s. 574.

technika. Naturalną konsekwencją działań na rzecz tworzenia wiarygodnej psychologicznie roli było zmuszenie aktora do korzystania z pokładów własnych wspomnień.

III

Pamięć emocjonalna, zdaniem Stanisławskiego, jest potężnym narzędziem w służbie prawdy scenicznej. Mam nadzieję, że udało mi się wykazać, że między nią a Freudowską i Jungowską koncepcją sztuki istnieje tożsamość częściowa. Podobieństwa te można, moim zdaniem, dostrzec między koncepcją pamięci emocjonalnej i biseksualnością⁶¹, pojęciem natchnienia i impulsami z *id*, krytykantem i superego, poczuciem prawdy, pojęciem „gdyby” i postulatem emocjonalnego umiarkowania, iluzją estetyczną wraz identyfikacją, istotą rozróżnienia między nerwicą a predyspozycjami twórczymi i niepotrzebnym zaangażowaniem w grze aktorskiej, regresją twórczą i rozważaniami nad specyfiką zachowań dzieci. W wypadku podobieństw metody aktorskiej Stanisławskiego do Jungowskiej koncepcji sztuki można je, moim zdaniem, zauważyć między pamięcią emocjonalną i fantazją opartą na obrazach wspomnieniowych, a także niebezpieczeństwem inflacji *ego* oraz między natchnieniem a istotą działania kompleksu autonomicznego.

Gdy aktor dociera do głęboko zakorzenionych w jego psychice wspomnień *de facto* penetruje opisane przez Freuda i Junga obszary nieświadomości. Można uznać, że Stanisławski pisał o psychologicznie rozumianej praktyce pracy nad rolą. Jego myśl może nie wyrasta z psychoanalizy, ale w wielu miejscach się z nią pokrywa. Przełom XIX i XX wieku to czas odkryć nieznanych dotąd zaułków ludzkiej duszy. Na przykładzie doświadczeń Stanisławskiego można dostrzec, jak teatr docierał tam niemal w tym samym czasie co filozofia i nauka.

Literatura

- Benedetti J., *Stanislawski: His Life and Art*, Bloomsbury Publishing, London 1999.
Błocian I., *Psychoanalityczne wykładnie mitu: Freud, Jung, Fromm*, Eneteia, Warszawa 2010.
Bloomfield R., *Biographical outline*, [online] <<https://ernstkris.wordpress.com/biographical-outline/>>.

⁶¹ Zgodnie z uwagami Krisa, jako dyspozycją do słuchania impulsów z *id* wraz z ich świadomą kontrolą.

- Danek D., *Sztuka rozumienia: literatura i psychoanaliza*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997.
- Danek D., *Śmierć wewnętrzna: literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012.
- Danek D., *Freud – odkrycia, pojęcia, twierdzenia*, „Arkusz” 2002, nr 5–10.
- Dąbkowski L., *Freud a Jung*, „Filozofia” 2006, nr 22.
- Drat-Ruszczak K., *Teorie osobowości – podejście psychodynamiczne i humanistyczne*, (w:) J. Strelau (red.), *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. II, GWP, Gdańsk 2000.
- Dudek Z.W., *Jungowska psychologia marzeń sennych*, Eneteia, Warszawa 2010.
- Dybel P., *Freud i Segal: o literaturze i sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk 2011.
- Fiała E., *Modele Freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Wyd. KUL, Lublin 2012.
- Fiała E., *Psychoanalityczne interpretacje literatury: Freud, Jung, Fromm, Lacan*, Wyd. KUL, Lublin 2012.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpienia*, Wyd. KR, Warszawa 1992.
- Freud Z., *Poza zasadą przyjemności*, PWN, Warszawa 1975.
- Freud Z., *Psychopatologia życia codziennego*, PWN, Warszawa 1987.
- Freud Z., *Zarys psychoanalizy*, (w:) J. Pawlak (red.), *Kierunki filozofii współczesnej*, cz. II, Wyd. UMK, Toruń 1995.
- Haba M., *O twórczości – Freud a Jung*, „Topos” 2007, nr 6.
- Jung C.G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Jung C.G., *Typy psychologiczne*, Wyd. KR, Warszawa 1997.
- Kacwin M., *Biomechanika ciała i rozumny arlekin. Cieleśność „nowego” aktora w świetle teorii Wsiewołoda Meyerholda i Łesia Kurbasa*, „Slavica Wratislaviensia” 2011, nr 153.
- Kosiński D., *Wielka reforma teatru*, (w:) idem, *Słownik teatru*, Zielona Sowa, Kraków 2006.
- Krasner D., *Strasberg, Adler i Meisner: metoda*, „Dialog” 2002, nr 11.
- Kubikowski T., *Czym jest z natury performans*, (w:) E. Bal, W. Świątkowska (red.), *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, Wyd. UJ, Kraków 2013.
- Osiński Z., *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa 1980.
- Pajor K., *Psychologia archetypów Junga*, Eneteia, Warszawa 2004.
- Pańkowski G., *Konstanty Siergiejewicz Stanisławski i metoda gry aktora jurodiwego*, (w:) A. Radomski, R. Bomba (red.), *Granice w kulturze*, Lublin 2010.
- Prokopiuk J., *Mój Jung*, KOS, Katowice 2008.
- Rosińska Z., *Freud*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
- Rosińska Z., *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985.
- Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą*, t. I–II, Wyd. PWST, Kraków 2014.
- Strasberg L., *Trening teatralny*, rozm. przepr. Steiner G., „Dialog” 2002, nr 11.
- Warmiński A., *Filozofia sztuki C.G. Junga*, Towarzystwo Wydawców i Autorów Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1999.