

Magdalena Zaorska

O nadświadomości według Stanisławskiego

Acta Neophilologica 14/2, 245-257

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Zaorska

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

O NADŚWIADOMOŚCI WEDŁUG STANISŁAWSKIEGO

Key words: Stanislavski, superconsciousness, consciousness, subconsciousness, rearing of the actor

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 przyjęcia.

Konstantin Stanisławski¹

Na początku ubiegłego wieku wybitny praktyk i teoretyk teatru, Konstantin Siergiejewicz Alieksiejew-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

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

² Należy podkreślić, że Stanisławski miał trudności z wprowadzeniem do słownika teatru pojęć „nadświadomość” (ros. *сверхсознание*) czy też 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 roku i zamordowanego przez NKWD. Jako członkowie rodziny „wroga narodu” Paweł wraz z matką zostali wydaleny 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. *Павел Васильевич Симонов*, [online] <<http://ru.wikipedia.org/wiki/>>, dostęp: 17.09.2011.

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 nadrzędnemu⁵.

Poniższe rozważania zostaną zatem poświęcone wybranym przemyśleniom Stanisławskiego dotyczącym roli nadświadomości – intuicji twórczej w sztuce dramatycznej i w wychowaniu aktora, a także ich interpretacji naukowej dokonanej przez moskiewskich badaczy.

Idee reżyserskie i pedagogiczne Stanisławskiego od ponad stu lat cieszą się nieustającym zainteresowaniem 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 Polsce⁶ (!), części dzieł Stanisławskiego – *Pracy aktora nad sobą*⁷, a także jego *Etyki*⁸, czy też książki Wasilija Toporkowa *Stanisławski na próbie*⁹.

Zainteresowanie „systemem” obliuguje, by jeszcze raz przypomnieć osobę 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 naukowców radzieckich i rosyjskich i przełożona z języka sztuki na język nauki. Stanowi ona swoistego rodzaju klucz do zrozumienia metody Stanisławskiego.

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. 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] <<http://homer.ru/system.html>>, dostęp: 26.08.2011.

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

⁶ Mamy na uwadze cztery tomy wybranych pism Stanisławskiego, które ukazały się w Polsce w 1954 roku.

⁷ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, Kraków, PWST im. L. Solskiego 2010.

⁸ Idem, *Etyka*, Warszawa, PIW 2010.

⁹ W. Toporkow, *Stanisławski na próbie*, Wrocław, Instytut im. J. Grotowskiego 2007.

Teoria, o której mowa poniżej, pozwala przedstawić autora „systemu” nie tylko jako wybitnego reżysera, niezapomnianego artystę sceny i twórcę unikatowej koncepcji pedagogicznej, ale przede wszystkim jako niepośledni umysł naukowy. Celem autorki jest także ukazanie, że metody w żadnym przypadku nie należy 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 ma podłoże naukowe i również przez naukę została potwierdzona¹⁰.

Sto lat temu w Moskwie jeden z założycieli MChAT-u, właśnie Stanisławski, rozpoczął poszukiwania optymalnej drogi ku przeistoczeniu się aktora w postać sceniczną¹¹. 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. Przecierając szlak ku sztuce wysokiej – ku prawdzie sceniczej, pod koniec swojego życia odkrył i podarował światu teatru metodę działań fizycznych. Ustanowił również granicę między rzemiosłem a sztuką w obrębie sceny i ukazał artystom sposób docierania do nadświadomości (intuicji twórczej), tej, która jest źródłem twórczości. W *Moim życiu w sztuce* napisał:

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** [podkr. tu i dalej – M. Z.]¹².

W trakcie studiowania myśli artystyczno-naukowej Stanisławskiego¹³ można zauważyć, że to właśnie świat nauki najwięcej z niej czerpie, poddając wciąż nowym badaniom te odkrycia, których dokonał on podczas analizy procesów i aktów twórczych. We wstępie do *Metody K.S. Stanisławskiego i fizjologii emocji*¹⁴ autorstwa P. Simonowa znajduje się następująca uwaga:

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**, niż dążeniem, by okazać pomoc pedagogice teatralnej i teatrologii¹⁵.

¹⁰ Zob. Система Станиславского как наука, w: П. Ершов, *Технология актерского искусства*, Москва 1992, [online] <homeru.ru/DOX/ershov_1.doc>, dostęp: 11.09.2011.

¹¹ Stanisławski rozpoczął pracę nad swoją metodą w 1907 roku i pierwsze jej postulaty określił w 1911 roku.

¹² K. Stanisławski, *Pisma. Moje życie...*, s. 436–437.

¹³ Zob. К. Станиславский, *Собр. соч.: в 8 т.*, т. 4, Москва, Искусство 1957.

¹⁴ W publikacji autor wyjaśnia i poddaje naukowej interpretacji podstawowe pojęcia metody Stanisławskiego, tłumacząc je na język współczesnej mu psychofizjologii. Jest to właściwie jedyna publikacja, w której w tak skrupulatny sposób poddana została naukowym badaniom metoda działań fizycznych. Praca *Metoda K.S. Stanisławskiego i fizjologia emocji*, choć ukazała się w 1962 roku, 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, Академия Наук СССР 1962.

¹⁵ Ibidem, s. 3.

Naukowe inspiracje, które stały się obiektem rozważań Stanisławskiego, 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. Jego idee badawcze stały się również inspiracją do rozważań nad neurobiologicznymi mechanizmami procesów twórczych zachodzących w mózgu artysty i określenia, jaką rolę odgrywa w nich funkcjonalna asymetria mózgu¹⁶. Warto zatem przyrzeć się symbiozie „algebry” i „harmonii”, czyli nauce zaglądającej za kulisy sztuki dramatycznej i sztuce scenicznej, którą Stanisławski przeprowadził przez próg nauki.

Aby rozważania nosiły przejrzysty charakter, ich część właściwą rozpocznie przedstawienie szkicu historycznego opisującego relacje między światem sztuki i nauki – począwszy od ukazania twórczej atmosfery, jaka panowała w drugiej połowie XIX wieku w Rosji. Następnie zostanie podjęta próba ukazania, że trójpoziomowa koncepcja wyższych czynności psychicznych artysty zaproponowana przez Stanisławskiego jest nadal aktualna, ma ponadczasowy charakter i dotyczy nie tylko twórców teatralnych – oraz próba udzielenia odpowiedzi na pytania: jaką rolę w życiu i w sztuce pełnią idealne (duchowe) potrzeby poznania i twórczości, a także czym jest tak zwane zadanie najwyższe artysty? Zadanie najwyższe, jak uczył Stanisławski, 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)...?¹⁷, które formuluje jego świadomość. Ona też skrywa największą tajemnicę procesu twórczego. Według Stanisławskiego,

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 duchowy¹⁸.

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? Szukając odpowiedzi na powyższe pytania, najpierw należy znaleźć korzenie dialogu dwóch bliźniaczych siostr, sztuki i nauki, a konkretniej sztuki dramatycznej i fizjologii. Już w drugiej połowie XIX wieku w Moskwie, a dokładnie w 1863 roku, twórca fizjologii rosyjskiej, Iwan Sieczie-

¹⁶ Zob. П. Симонов, *Лекции о работе головного мозга. Потребностно-информационная теория высшей нервной деятельности*, Москва, Институт психологии РАН 1998, s. 77–91.

¹⁷ 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 wymyślnego świata, do krainy Elsynoru.

¹⁸ К. Станиславский, *Собр. соч.: в 8 т.*, т. 4, s. 156.

now, przedstawił światu nauki swoje dzieło *Odruchy mózgu*¹⁹. Pozycja ta wzbudziła zainteresowanie nie tylko w środowisku fizjologów – stała się również powodem do dyskusji prowadzonej przez twórców reprezentujących takie dziedziny, jak literatura, dramat, teatr itd. Książką tą zainteresował się również Aleksandr Ostrowski. Ten wybitny dramaturg, ale i praktyk moskiewskiej sceny, komponując szkic swojego artykułu *O aktorach według Sieczienowa*²⁰, jako pierwszy związał sztukę dramatyczną z fizjologią.

Kolejny i najważniejszy etap analizy twórczego procesu budowania roli i aktu artystycznego w kontekście fizjologii i psychologii zapoczątkował sam twórca metody działań fizycznych (należy zaznaczyć, że i inni działacze ówczesnej epoki teatralnej, na przykład Wsiewołod Meyerhold czy też Nikołaj Demidow, korzystali w swoich artystycznych poszukiwaniach ze spuścizny naukowej fizjologii i psychologii). 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 twórczego²¹.

Stanisławski, tworząc swoją metodę, prześledził liczne koncepcje naukowe, głównie o charakterze psychologicznym, odwoływał się między innymi do teorii psychologa Terego Ribo (na jego nauce oparli swoją szkołę Michaił Czechow i Jewgienij Wachtangow²²). Zapoznał się także z teorią o emocjach zaproponowaną przez Williama Jamesa, tą samą, która obok teorii Fredericka Taylora stała się dla Meyerholda podstawą rozważań nad sztuką dramatyczną. W badaniach Stanisławskiego niekwestionowaną rolę odegrała filozofia hinduskich joginów, którą badał i której elementy są widoczne w procesie kształtowania się „systemu” – ujęte w jego metodzie i wyrażone w terminologii występującej w materiałach źródłowych.

Szczegółne miejsce w badaniach prowadzonych przez twórcę metody działań fizycznych zajmowała fizjologia. 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*²³, a na próbach posługiwał się terminologią zapożyczoną z fizjologii. Stanisławski mówił: „do Pawłowa nam daleko. Ale jego nauka jest przydatna dla naszej aktorskiej nauki”²⁴. Simonow i Jerszow wyjaśniają, w jaki sposób kształtowała się myśl naukowa Stanisławskiego:

¹⁹ Zob. *Иван Михайлович Сеченов – биография*, [online] <<http://to-name.ru/biography/ivan-sechenov.htm>>, dostęp: 12.09.2011.

²⁰ Zob. С. Гиппиус, *Актёрский тренинг. Гимнастика чувств*, Санкт-Петербург, Прайм-ЕВ-РОЗНАК 2007, s. 294.

²¹ П. Симонов, *Метод К.С. Станиславского...*, s. 11.

²² С. Гиппиус, op. cit., s. 292.

²³ И. Павлов, *Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных*, Москва, Наука 1973.

²⁴ П. Симонов, П. Ершов, op. cit., s. 118.

w 1933 roku 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 Stanisławski podziękował Iwanowi Pietrowiczowi w liście²⁵ napisanym 27 października 1934 roku²⁶.

Niestety, śmierć noblisty udaremniła dialog między człowiekiem nauki a człowiekiem sztuki. Ważne dla rozumienia wagi odkryć Stanisławskiego będą również słowa Simonowa, w których badacz podkreśla, że „**metoda działań fizycznych była rówieśniczką metody odruchów warunkowych**”²⁷.

Jak uważają Simonow i Jerszow, wartość naukowa dokonań twórcy „systemu” jest porównywalna z odkryciami Dimitrija Mendelejewa, Charlesa Darwina i Iwana Pawłowa²⁸ (warto przypomnieć, że 20 marca 1917 roku Stanisławski otrzymał tytuł honorowego członka Rosyjskiej Akademii Nauk²⁹). Sztuka dramatyczna w ujęciu Stanisławskiego to ta sama sztuka, która stała się obiektem rozważań naukowców tej miary, co Ezras Asratian, Borys Ananijew, Leon Orbeli, Aleksandr Łuria, Natalja Roźdiestwienska, Lew Wygotski, Siergiej Rubinsztejn, a także wielu innych osobistości rosyjskiej i radzieckiej nauki – wszystkich tych, których nie sposób wymienić na łamach tego artykułu.

Szczególne miejsce wśród badaczy analizujących myśl Stanisławskiego zajmuje z pewnością postać Simonowa. Dzieła naukowe Simonowa, także te napisane wspólnie z Jerszowem, w których autorzy rozszyfrowują w sposób naukowy idee Stanisławskiego, nie zostały dotychczas przetłumaczone na język polski i dlatego dostęp do interpretacji naukowej metody Stanisławskiego według Simonowa, a także Jerszowa, jest w przypadku polskiego czytelnika ograniczony. Między innymi właśnie to zainspirowało autorkę 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.

Simonow i Jerszow wyszczególnili triadę bazowych pierwotnych potrzeb artysty. Według wymienionych badaczy nad witalnymi (biologicznymi) i socjalnymi potrzebami, które dzielą się na potrzeby „dla siebie” i „dla innych”, górować powinny idealne (duchowe) potrzeby poznania i twórczości³⁰, ponieważ to właśnie one stają się źródłem poszukiwań twórców przestrzeni sztuki i nauki. Stanowią one monolit i nie dzielą się jak potrzeby witalne i socjalne na podgrupy „dla siebie” i „dla innych” i, jak zaznaczał Simonow,

²⁵ Zob. К. Станиславский, *Собр. соч.: в 8 т.*, т. 8, Москва, Искусство 1961, s. 405.

²⁶ П. Симонов, П. Ершов, *op. cit.*, s. 118.

²⁷ П. Симонов, *Метод К.С. Станиславского...*, s. 11.

²⁸ *Ibidem*, s. 15.

²⁹ Zob. Почётные члены РАН, [online] <http://www.ras.ru/win/db/show_per.asp?P=id-49345.ln-ru>, dostęp: 16.09.2011.

³⁰ П. Симонов, *Лекции о работе...*, s. 42.

nie są ich pochodną (pochodzenie potrzeby poznania wywodzi się od uniwersalnej potrzeby informacji, która założona jest w każdym żywym organizmie na równi z potrzebą dopływu materii i energii)³¹.

Celem idealnych potrzeb, jak podkreśla Simonow, jest poznanie świata, który otacza człowieka, i miejsca, jakie człowiek w nim zajmuje, poznanie sensu i przeznaczenia jego życia na ziemi poprzez przyswojenie zasobów kultury, jak też poprzez odkrycie tego, co nowe, nieznanne poprzednim pokoleniom³². One także dążą do udzielenia odpowiedzi na najbardziej nurtujące człowieczeństwo pytania – szukają prawdy. Ważna dla zrozumienia istoty nadświadomości będzie i ta, niezwykle istotna myśl badaczy:

obecnie można uważać za ustanowione, że nadświadomość (intuicja twórcza) zawsze „pracuje” na zaspokojenie potrzeby, która trwale dominuje w hierarchii motywów danego podmiotu³³.

Elementem „duchowej osi” metody, który ściśle jest związany z idealnymi potrzebami poznania, jest „zadanie najwyższe” (ros. *цель-задача*); pojęcie to wprowadził do terminologii teatru Stanisławski. W artykule *Instynkt celu Pawłowa, dominanta Uchtomskiego i zadanie najwyższe Stanisławskiego*³⁴ autorstwa Simonowa i Jerszowa naukowcy ci odnajdują wspólny mianownik między wymienionymi w tytule pojęciami. „Instynkt celu”³⁵, jak podkreślają badacze, to występowanie celu, który nieustannie zajmuje człowieka, jednocząc wszystkie jego potrzeby, zaś „dominanta”³⁶ 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 Simonow, włącza się do działalności twórczej bezwarunkowo i jeśli dominanta jest słaba bądź przewyższa ją inna dominanta, której cel znajduje się poza sferą sztuki, to nie uruchomi ona nadświadomości twórczego podmiotu³⁷. Jak tłumaczą Simonow i 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 podzielić się tą wiedzą z widzem i uzyskać od niego potwierdzenie prawdziwości rezultatów swojego poznania³⁸.

³¹ Idem, *Мотивированный мозг. Высшая нервная деятельность и естественнонаучные основы общей психологии*, Moskwa, Nauka 1987, s. 50. Warto też zwrócić uwagę na wcześniejszą pracę Simonowa: *Эмоциональный мозг. Физиология. Нейроанатомия. Психология эмоций*. Moskwa, Nauka 1981.

³² П. Симонов, *Мотивированный мозг...*, s. 50.

³³ П. Симонов, П. Ершов, op. cit., s. 73.

³⁴ Ibidem, s. 100–106.

³⁵ Zob. И. Павлов, *Двадцатилетний опыт объективного...*, s. 214–218.

³⁶ Zob. А. Ухтомский, *Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939*, Санкт-Петербург, Питер 2002, s. 16–35.

³⁷ П. Симонов, *Мотивированный мозг...*, s. 184–185.

³⁸ П. Симонов, П. Ершов, op. cit., s. 129–130.

Stanisławski doskonale zdawał sobie sprawę, że przekroczenie progu nadświadomości nie jest prostą sprawą, a prawdziwe natchnienie, niestety, nie podlega woli człowieka. Uczył, że droga wiodąca do tej magicznej galaktyki twórczości znajduje się poza świadomością twórcy i ma swój początek właśnie w jego świadomości³⁹. Ale podkreślał, że kluczem otwierającym bramy nadświadomości jest sama organiczna natura człowieka, tej zaś upatrywał „w normalnym niezgwałconym życiu twórczym”⁴⁰. Najgorsze według Stanisławskiego jest wulgarnie podejście do sztuki, które prowadzi od rozumu, wymysłu, od tego, co zewnętrzne, modne, wyrafinowane w swojej formie i poparte teoriami podyktowanymi przez rozsądek⁴¹.

Pojęcie nadświadomości przewija się w wielu tekstach Stanisławskiego. Pojawia się już w *Moim życiu w sztuce*, zaś w *Pracy aktora nad rolą*, która ukazała się po śmierci Stanisławskiego (autor nie zdążył ukończyć tej pracy), znajduje się 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 przeżywaniu, nie wulgarniej technice aktorskiej, jak by nie była ona doskonała, a bezpośrednio jedynej mistrzyni-naturze. Nierzadko nawet słaby promień świadomości (chwyt rzemieślniczej techniki aktorskiej) zabija najdelikatniejsze, najsztubtelniejsze, nieświadomione uczucia i przeżywania⁴².

Myśl zawarta w powyższych słowach stanowi wskazówkę dla artystów i dla reżyserów, ale przede wszystkim dla pedagogów teatralnych. Stanisławski przestrzega, że skupienie się w procesie kształcenia aktora przede wszystkim na roli, jaką w budowaniu osobowości twórczego podmiotu i jego pracy twórczej odgrywa technika aktorska, a umniejszanie czy też negowanie roli intuicji twórczej, czyli nadświadomości, w rezultacie doprowadzić może do wykształcenia rzemieślnika. Kolejny zapis 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 są dostępne tylko nadświadomej intuicji, popadają w odwrotną skrajność, czyli zamiast na wyżyny natchnienia na niziny rzemiosła⁴³.

W dalszej części rozważań Stanisławski dodaje, że właśnie ci aktorzy posiadają swoje własne rzemieślnicze natchnienie, ale nie powinno się go mylić z nadświadomością⁴⁴.

³⁹ К. Станиславский, *Собр. соч.: в 8 т.*, т. 4, s. 156.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem, s. 156–157.

⁴² Ibidem, s. 155.

⁴³ Ibidem, s. 158.

⁴⁴ Ibidem.

Omawiając koncepcję trójpoziomowej psychicznej działalności artysty według Stanisławskiego, należy także zwrócić uwagę na następujące słowa Simonowa i Jerszowa: „Trzeba specjalnie podkreślić, że nadświadomość w naszym rozumieniu nie ma nic wspólnego z przedstawieniem Z. Freuda o »nad-Ja«⁴⁵. A w kolejnej pozycji Simonow dodaje: „specjalnie przeciwstawiamy ją nieświadomemu i podświadomemu szkoły psychoanalitycznej”⁴⁶.

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

Otóż według moskiewskich naukowców celem nadświadomości (twórczej intuicji) jest udzielenie odpowiedzi na pytania postawione przez świadomość. W początkowym etapie twórczości świadomość i wola jednak nie kontrolują mutacji i rekombinacji engram funkcjonujących w obrębie pamięci twórcy. Ale, jak pisał Simonow:

nie jest to wcale przypadkowe rekombinowanie śladów w niej chronionych. Działając według zasady mechanizmu dominaty, nadświadomość jest potrójnie kanalizowana dominującą potrzebą, wcześniej zgromadzonym doświadczeniem, włączając doświadczenie minionych pokoleń i sytuacją problemową⁴⁷.

To właśnie w początkowym etapie pracy nad rolą, nad spektaklem, nadświadomość odgrywa wiodącą rolę. Simonow i Jerszow pisali:

do sfery nadświadomości możemy zaliczyć początkowe etapy wszelkiej twórczości – rodzenie się hipotez, domysłów i olśnień twórczych. Jeśli podświadomość ochrania świadomość przed zbytnią pracą i nadmiernymi psychicznymi obciążeniami, to nieświadomienie intuicji twórczej jest ochroną przed przedwczesnym w mieszaniem się świadomości, przed nadmiernym przytłoczeniem przez wcześniej zgromadzone doświadczenie. Gdyby nie było tej ochrony, zdrowy rozum, oczywistość bezpośrednio obserwowanego, dogmatyzm dokładnie przyswojonych norm dusiłyby „brzydkie kaczątko” (śmiała hipotezę, oryginalny wymysł itp.) w momencie jego powstania, nie dając mu przerodzić się w „przepięknego łabędzia” przyszłych odkryć⁴⁸.

Podstawą twórczości nadświadomości, jak tłumaczą Simonow i Jerszow, są podświadomość i świadomość. Według badaczy, w podświadomości twórczego podmiotu jest zgromadzony cały bagaż doświadczeń i dobrze przyswojonych czynności doprowadzonych do automatyzmu, a także oddelegowane do niej konflikty motywacyjne⁴⁹.

Stanisławski, pisząc o podświadomości, uczy, by artysta wrzucał do worka podświadomości „kłębki myśli”, bowiem to właśnie one stanowią pokarm dla nadświadomości – materiał twórczości. „Kłębki myśli” według niego to: wiedza, do-

⁴⁵ П. СИМОНОВ, П. ЕРШОВ, *op. cit.*, s. 100.

⁴⁶ П. СИМОНОВ, *Лекции о работе...*, s. 84.

⁴⁷ *Zob. np. ibidem.*

⁴⁸ П. СИМОНОВ, П. ЕРШОВ, *op. cit.*, s. 73.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 72–73.

świadczenie i wspomnienia, które są chronione w naszej pamięci intelektualnej, afektywnej, wzrokowej, słuchowej i w pamięci naszego ciała⁵⁰. Podkreśla:

oto dlaczego artysta powinien bez przerwy uzupełniać pokłady swojej pamięci, uczyć się, przyglądać się, podróżować, orientować się we współczesnym społecznym, religijnym, politycznym i innym życiu⁵¹.

I tu właśnie, w twórczości artysty sceny, okazuje się, 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 można kopiować, skanować, plagiować role swoje lub te, które zaistniały w czyimś wykonaniu⁵². W żargonie studentów szkół teatralnych mówi się po prostu: „robić coś na małą”. W takim przypadku mamy do czynienia z dobrym, solidnym... rzemiosłem. O tym też piszą Simonow i Jerszow:

do podświadomości zaliczamy i te przejawy intuicji, które nie są związane z wywołaniem nowej informacji, ale zakładają wykorzystanie wcześniej zgromadzonego doświadczenia⁵³.

To samo z pewnością miał na myśli Stanisławski, zauważając: „najbardziej zabójcze jest to, co jest pozbawione twórczego pierwiastka, czyli naśladownictwo”⁵⁴.

A świadomość, według Simonowa i Jerszowa, to wiedza wespół z kimś. W języku rosyjskim przedrostek *co-* jest równoznaczny polskiemu „wespół-”, 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”⁵⁵. 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 wespół z kimś – i Simonow i Jerszow określają ją jako wiedzę, która za pomocą mowy, symboli matematycznych i uogólnionych obrazów dzieł sztuki może być przekazana, może stać się dobrem innych członków społeczeństwa⁵⁶. Stanisławski, rozmyślając o świadomości artysty, pisze:

ludzie przyzwyczaili się, by przydawać zbyt dużo znaczenia w życiu na scenie wszystkiemu, co świadome, widzialne, dostępne dla słuchu i wzroku. Tymczasem tylko jedna

⁵⁰ К. Станиславский, *Собр. соч.: в 8 т.*, т. 4, s. 158.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Do momentu powstania „systemu” szkolenie aktora w Rosji polegało przede wszystkim na kopiowaniu utartych schematów, czyli sztamp 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.

⁵³ Ibidem, s. 71.

⁵⁴ К. Станиславский, *Пisma. Moje życie...*, s. 390.

⁵⁵ *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupski i in., Warszawa, PWN 1969, s. 912.

⁵⁶ Zob. П. Симонов, П. Ершов, op. cit., s. 69; П. Симонов, *Лекции о работе...*, s. 66.

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 nadświadomości⁵⁷.

Praca naszej podświadomości i nadświadomości nie ustaje ani nocą, kiedy nasze ciało znajduje się w spoczynku i odpoczywa nasza natura, ani dniem podczas krzątania dnia codziennego, kiedy myśli i uczucia są zajęte czymś innym. Ale my nie widzimy i niczego nie wiemy o tej pracy, ponieważ odbywa się ona poza naszą świadomością⁵⁸.

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 twórca elementarnej gramatyki sztuki aktorskiej, wiara w drugiego człowieka, cierpliwość i spokój powinny towarzyszyć procesowi twórczemu i sztuce wychowania aktora. Właśnie w takich – przychylnych okolicznościach zewnętrznych do głosu sztuki dochodzi intuicja twórcza artysty. Stanisławski przestrzegał: „zadając pracę nadświadomości, nie powinno się jej poganiać; trzeba umieć być cierpliwym”⁵⁹. Ubolewał nad tym, że aktor, który ledwie otrzymał rolę, już się rwie, by ją grać i wpada w 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 nieba⁶⁰.

Te krótkie rozważania o roli nadświadomości w twórczości aktora, a także w jego wychowaniu, można podsumować refleksją, która zrodziła się podczas badań nad relacjami mistrz – uczeń w przestrzeni pedagogiki teatralnej⁶¹: **celem najwyższym pedagoga teatralnego jest inspirowanie, poprzez dialog, którego jest on inicjatorem, świadomości i podświadomości twórczego podmiotu – 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 – dojrzały artyści – powinni nieść artystom dojrzewającym:

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 twórczości⁶².

⁵⁷ K. Станиславский, *Собр. соч.: в 8 т.*, т. 4, s. 155.

⁵⁸ Ibidem, s. 158.

⁵⁹ Ibidem, s. 159.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Temat: kształcenie a wychowanie został rozwinięty przez autorkę w artykule *Człowiek w szkole teatralnej – dylematy kształcenia (Z doświadczenia rosyjskiej myśli teatrologicznej)*, zamieszczonym w: *Dylematy współczesnego wychowania i kształcenia*, red. A. Augustyn i in., Łódź, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi 2011, s. 289–302.

⁶² K. Stanisławski, *Pisma. Moje życie...*, s. 436–437.

Czy myśl osobistości świata sztuki i zarazem nauki, największego maga rosyjskiej pedagogiki teatralnej – Stanisławskiego, która wybrzmiała w poprzednim akapicie, może zostać przełożona i zastosowana jako *credo* świata nauki? I co by było, gdyby użyć magicznego „gdyby” i w myśli Stanisławskiego w miejsce tylko jednego słowa „sztuka” wstawić inne, ale jakże pokrewne słowo – „nauka”, i nim też ją spuentować? **A prawdziwa nauka powinna uczyć, w jaki sposób świadomie wzbudzać w sobie nieświadomą twórczą naturę dla nadświadomej organicznej twórczości naukowej.**

Kończąc rozważania o nadświadomości według Stanisławskiego, warto przypomnieć, że świat teatru radzieckiego i rosyjskiego od lat interpretuje jego dokonania, korzystając z najnowszych odkryć w obrębie psychicznych i fizycznych możliwości człowieka. Wystarczy wymienić kilka postaci, które zapisały się w historii sceny radzieckiej i rosyjskiej nie tylko jako wybitni praktycy i teoretycy teatru, ale przede wszystkim jako badacze organicznych działań psychofizycznych artysty dramatycznego: to Wsiewołod Meyerhold, Jewgienij Wachtangow, Nikołaj Demidow, Aleksandr Tairow, Leopold Sulerżycki, Wasilij Toporkow, Georgij Kristi, Siergiej Gippius, Georgij Towstonogow, Aleksandr Kunicyn, Wiktor Tarasow, Larysa Graczowa, Tamara Daszczyńska – i wielu, wielu innych.

Również dzisiaj w Federacji Rosyjskiej prowadzi się badania nad mechanizmami procesu i aktu twórczego, a także sztuki wychowania aktora. Nieoceniony wkład w poznanie teorii Stanisławskiego włożyli moskiewscy badacze z Instytutu Sztuki Teatralnej im. P. M. Jerszowa, którzy wspólnie z naukowcami z Rosyjskiej Akademii Nauk kontynuują badania nad jego „systemem”. 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 nadświadomości⁶³. Nadal prowadzą oni badania rozpoczęte przez Simonowa i Jerszowa, patrona uczelni, dotyczące nadświadomości według twórcy metody działań fizycznych.

To, co powiedziano powyżej, pozwala na konkluzję, że teoria mówiąca o triadzie psychicznej działalności artysty dramatycznego, której autorem jest Stanisławski, uczy nie tylko, jak pracować nad sobą – nad 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 Siergiejewicz Aliksiejew-Stanisławski, jak i te podarowane 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 będą wespół istniały.

⁶³ Zob. *Наука*, [online] <<http://ershov-test.ellips-service.ru/science.html>>, dostęp: 12.05.2011; *Сверхсознание и современная наука*, [online] <<http://ershov-test.ellips-service.ru/science-superconscious.html>>, dostęp: 12.05.2011.

Summary

Superconsciousness According to Stanislavski

The article is dedicated to the concept of “superconsciousness” which was for the first time put into the theatre dictionary by Stanislavski. Discussed area of psychological activity of the artist, also called creative intuition, has been deeply analysed by psychophysicologist P. Simonow and P. Jerszow, theatre practitioner and theoretician, and it is the key to understanding of Stanislavski’s “system”. The important aspect in the process of rearing of the actor is skillful incitement of the consciousness and subconsciousness of creative subject in order to awake the sphere of superconsciousness – the essence of creativity.