didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
DOI: 10.34762/vnxa-c325
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanislawski-nowe-i-stare-perspektywy

/ STANISŁAWSKI

Stanisławski: nowe i stare perspektywy

Katarzyna Osińska | Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk

Stanislavsky: New and Old Perspectives

This article discusses the Polish edition of Maria Shevtsova's book Rediscovering Stanislavsky (Cambridge University Press, 2020) which has been published under the title *Stanisławski na nowo* (translated by Edyta Kubikowska, Instytut Grotowskiego, Wroclaw 2022). The critical part of the article is devoted to a polemic with the thesis put forward by Maria Shevtsova about the decisive role of the Orthodox religion in the formation of Stanislavski's worldview and its impact on his approach to acting and theatre in general. A number of biased or erroneous interpretations of some of the concepts of Stanislavski's 'system' are indicated, such as: 'Ja jesm' (I Am) or perevoploshchenie (trans-embodiment) identified by the author of the book with the religious notion of transubstantiation. The conclusion of this part of the article is as follows: while polemicising with the overly, in her view, materialist approach to 'the system', represented by Sharon M. Carnicke, and also with Sergei Cherkassky's overestimation of the importance of yoga to Stanislavsky, Maria Shevtsova interpreted Stanislavsky's attitude to acting in a one-sided manner, without identifying any sources in the artist's statements themselves that would support her argument.

The following sections of the article outline the cognitive values of the book, such as a depiction of the vast cultural context in which Stanislavsky worked, a presentation of all the theatre studios he inspired, including the Opera Studio and the Opera-Dramatic Studio, an explanation of the importance of the Russian artist's discoveries for both dramatic theatre and opera directing, and finally, a brief discussion of the accomplishments of contemporary directors being Stanislavsky's heirs.

Keywords: Maria Shevtsova; Rediscovering Stanislavsky; Stanislavski's system; Eastern Orthodoxy

Maria Shevtsova, brytyjska badaczka, emerytowana profesorka Goldsmiths University of London, autorka wielu artykułów o teatrze drugiej połowy XX wieku, a także monografii Roberta Wilsona i Lwa Dodina, najnowszą swą pracę poświęciła Konstantinowi Stanisławskiemu. Książka *Rediscovering Stanislavsky* (Cambridge University Press, 2019) szybko – jak na nasze standardy – znalazła polskiego wydawcę i w roku 2023 wyszła pod szyldem Instytutu im. Jerzego Grotowskiego w przekładzie Edyty Kubikowskiej, z przedmową oraz pod naukową opieką Tomasza Kubikowskiego[1]. Oba jej tytuły, angielski i polski – *Stanisławski na nowo*, wskazują na zamiar autorki ukazania dorobku rosyjskiego twórcy z nowych perspektyw, przedstawienia niezbadanych bądź słabo zbadanych aspektów jego działalności. Rosyjskie pochodzenie urodzonej w Paryżu autorki, a zarazem zakorzenienie w świecie kultur anglojęzycznych (USA, Australii i przede wszystkim Wielkiej Brytanii) stanowi jej duży atut. Nie wszyscy badacze zachodni zajmujący się Stanisławskim mieli możliwość dogłębnego studiowania rosyjskich źródeł i nie wszyscy posiedli wystarczająco dobrą znajomość kulturowych kontekstów, w jakich ukształtowała się osobowość rosyjskiego twórcy. Z drugiej strony, spojrzenie z zewnątrz na przedstawiciela innej kultury przy założeniu, że jest to spojrzenie uzbrojone w znajomość rzeczy i nieobciążone uprzedzeniami czy resentymentem, pozwala niekiedy dostrzec to, co umyka badaczom nawykłym do patrzenia na własnych bohaterów. Można zatem przyjąć, że badacz czy badaczka, spoglądający na Stanisławskiego z obu perspektyw, uwzględniający zarówno rosyjski stan wiedzy, jak i badania zachodnie, dostrzeże rozmaite zniekształcenia, jakim podlegała spuścizna twórcy „systemu” po jednej i drugiej stronie, przestawi akcenty, znajdzie oryginalne tropy.

Książka nie jest biografią artysty; fakty z jego życia nie są przedstawiane w porządku chronologicznym, ich przywołanie służy wzmocnieniu argumentacji

wówczas, gdy autorka koncentruje się na poszczególnych zagadnieniach istotnych dla dorobku Stanisławskiego. Pierwsze dwa spośród pięciu rozdziałów oznaczone zostały jako „konteksty", w kolejnych zaś badaczka porusza najważniejsze dla samego Stanisławskiego i spuścizny po nim kwestie ujęte w bloki: „aktor", „studio", „reżyser". Rozdziały mają charakter niejednorodny. W pierwszych dwóch, kontekstowych, przeważa encyklopedyczność: są gęste od dat, nazwisk, terminów, krótkich charakterystyk zjawisk. Na jednej stronie tekstu sąsiadują ze sobą symbolizm, futuryzm, okultyzm, spotykają się Michaił Wrubel, Marc Chagall, Wasilij Kandinski, Aleksandr Skriabin z poetami-futurystami Aleksiejem Kruczonychem, Wielimirem Chlebnikowem, kompozytorem Michaiłem Matiuszynem. Można odnieść wrażenie, że autorka, mająca za sobą doświadczenia akademickiej wykładowczyni, chciała, by książka pełniła rolę skróconego kompendium wiedzy o teatrze i sztuce czasów Stanisławskiego. Odmienny charakter mają trzy kolejne rozdziały, w których autorka powraca – na różnych poziomach refleksji i w różnych konstelacjach – do tematów uznanych przez nią za kluczowe. Po pierwsze, do prawosławia, z którego – jej zdaniem – wyrosły poszukiwania Stanisławskiego, po drugie, idei zespołowości, również ufundowanej na kulturze prawosławnej, a zarazem oddziałującej do dziś na wiele obszarów współczesnego teatru, wreszcie po trzecie, roli Stanisławskiego w tworzeniu podstaw sztuki reżyserii, roli nie dość – jej zdaniem – docenionej przez innych badaczy. W rozdziałach tych, pisanych zapewne przede wszystkim dla osób głębiej wtajemniczonych w poruszaną problematykę, autorka rozwija swoje przemyślenia, nie unikając polemik z innymi specjalistami.

We wstępie do książki Maria Shevtsova podkreśla, że wbrew przekonaniom, iż o Stanisławskim wiadomo już wszystko, trzeba go odkryć na nowo, „a może nawet odkryć go w ogóle" (s. 18)[2]. Przy czym jej podejście nie wynika z

tak rozpowszechnionej obecnie potrzeby rewidowania przeszłości poprzez przykładanie do niej dzisiejszych kryteriów: zarówno estetycznych, jak i etycznych. Tych drugich zresztą znacznie częściej. Stanisławski wyłania się z kart książki jako gigant, wywierający do dziś wpływ na wiele obszarów światowego teatru. Podejmując pracę nad książką, badaczka miała zapewne na uwadze czytelników zachodnich, zarówno studentów, jak i badaczy. I choć wiedzą oni niemało zarówno o samym twórcy, jak i o jego „systemie" (autorka konsekwentnie zapisuje słowo system dużą literą i bez cudzysłowu, czyli wbrew przyjętej dotąd, również w Polsce, tradycji[3]) między innymi dzięki przekładom Jeana Normana Benedettiego (które zresztą ocenia krytycznie), dzięki pracom amerykańskiej teatrolożki Sharon Marie Carnicke[4] (z którą polemizuje), a także dzięki wielu innym amerykańskim i brytyjskim badaczom, badaczkom, praktykom i praktyczkom, jednak wiedza ta nie wyklucza istnienia białych plam. Dlatego autorka skupiła się na problematyce nieobecnej w pracach zachodnich: przede wszystkim na źródłach myślenia Stanisławskiego o aktorstwie, które odkryła w prawosławiu. Według niej: „Religijne nastawienie Stanisławskiego kształtuje jego światopogląd, w nim zaś zawierają się poszukiwania naturalnego aktora-kreatora, z myślą o którym Stanisławski pracował nad swoim Systemem aż do śmierci" (s. 19). Do innych inspiracji artysty badaczka zaliczyła tradycje starowierców, poglądy Lwa Tołstoja, a także osobę Lwa Sulerżyckiego, o którym – jak pisze – niewiele wiadomo (choć akurat polski czytelnik może wiedzieć nieco więcej – zob. Osińska, 2003).

Autorka zajęła się także tematem wpływu rosyjskich środowisk artystycznych na formowanie się osobowości Stanisławskiego, zanim jeszcze powołał do życia MChT. Dzięki temu znajdziemy w książce informacje o kolonii artystów w majątku Sawwy Morozowa, słynnym Abramcewie. O Pieriedwiżnikach (Wędrowcach – w przekładzie zaproponowanym przez tłumaczkę książki[5])

oraz ich następcach, malarzach, których sztuka kształtowała estetyczną wrażliwość twórcy MChT, nie mówiąc o tym, że z niektórymi z nich (choćby z Wiktorem Simowem) później współpracował. O rosyjskich mecenasach sztuki (poza Morozowem, ważną rolę w życiu Stanisławskiego odegrał inny Sawwa – Mamontow), o Rosyjskiej Operze Prywatnej, petersburskim czasopiśmie „Mir iskusstwa" (Świat Sztuki), z którego wywodzili się scenografowie Baletów Rosyjskich. Czyli o tym wszystkim, co stanowi kanon wiedzy o rosyjskiej kulturze tzw. Srebrnego Wieku.

Przybliżaniu wspomnianych postaci i zjawisk towarzyszy refleksja o utopijnych wspólnotach, do których autorka zalicza nie tylko kolonię artystów Abramcewo, ale też starowierców (z tego odłamu religijnego wywodził się, oprócz Morozowa i Mamontowa, także kolekcjoner Pawieł Trietjakow, twórca słynnej Galerii Trietjakowskiej). Wspólnotowość, którą autorka definiuje przez pryzmat kultury prawosławnej, łączy z ideą zespołowości kultywowaną przez Stanisławskiego. Temat ten przewija się leitmotivem przez całą książkę. Autorkę od dawna zajmuje ta kwestia; w 2013 roku podczas konferencji zorganizowanej w Moskwie w sto pięćdziesiątą rocznicę urodzin Stanisławskiego, w której wzięło udział wielu znanych w świecie reżyserów, aktorów, badaczy i badaczek teatru, to Maria Shevtsova podkreślała wielkie znaczenie idei zespołowości w teatrze rosyjskim. Stąd w *Stanisławskim na nowo* rozwija temat studiów, powstających w kręgu MChT, zakładając przy tym, że idea wspólnotowości ma swe źródła w tradycji prawosławnej, którą charakteryzuje nietłumaczone zazwyczaj na inne języki słowo *соборность – sobornost'* (aczkolwiek Andrzej Walicki używa polskiego wariantu: „soborowość" – Walicki, 2002, s. 207 i in.; ma to o tyle sens, że zarówno w języku rosyjskim, jak i polskim etymologicznie słowo pochodzi od słowa „sobór"). Słowo to, będące w staroruskim piśmiennictwie odpowiednikiem greckiego καθολικός w

znaczeniu: powszechny, oznacza w rosyjskiej filozofii religijnej – najogólniej rzecz ujmując – wspólnotę ludzi opartą na dobrowolnych zasadach oraz na etycznych, chrześcijańskich fundamentach. Do języka religijnej filozofii wprowadził je Aleksiej Chomiakow, jeden z klasyków słowianofilstwa, zatem utopia wspólnotowości zakorzeniona w pojęciu soborności istotnie odsyła nas do prawosławia, a zarazem do konserwatywnego nurtu rosyjskiej myśli religijno-filozoficznej, jakim było słowianofilstwo.

Największy wkład w budowanie studyjności na zasadach wspólnotowych, wywodzących się nie tyle z prawosławia jako konfesji, ile z bliskiej słowianofilstwu utopii wspólnoty gminnej (czyli: *obszczyny*), miał niewątpliwie Leopold Sulerżycki – pisałam o tej kwestii w *Klasztorach i laboratoriach* – sam z pochodzenia Polak i z wychowania – katolik, odwołujący się, podobnie, jak Lew Tołstoj, do etycznych wskazań Ewangelii. Niezależnie od tego, jakie relacje łączyły Sulerżyckiego i Tołstoja z oficjalną cerkwią (przypomnę, że w 1901 roku Synod Kościoła Prawosławnego odłączył Lwa Tołstoja od wspólnoty kościelnej; ten akt nie był równoznaczny z ekskomuniką) z uwagi na głoszone przez nich poglądy, budzili oni szacunek w rosyjskich środowiskach artystycznych, także w kręgu Moskiewskiego Teatru Artystycznego

W swych rozważaniach autorka odwołuje się do pewnej wypowiedzi samego Stanisławskiego, mającej potwierdzić nie tylko jego prawosławne korzenie, ale też jego postrzeganie teatru w kategoriach świętości. Tu jednak pojawiają się problemy ze słownictwem, stanowiące być może pochodną trudności, jakie sprawia podwójny przekład: z rosyjskiego na angielski, a następnie – z angielskiego na polski. Rzecz bowiem w tym, że niektóre z przytaczanych sformułowań uległy przeinaczeniu w stosunku do rosyjskich oryginałów, a mają one zasadniczy wpływ na to, jak odczytujemy intencje

autorki.

Jednym z argumentów na rzecz postrzegania przez Stanisławskiego teatru przez pryzmat prawosławia stały się dla Shevtsovej jego słowa z 1908 roku, funkcjonujące w Rosji jako aforyzm, wedle których teatr to *chram* (храм), a aktor – *żriec* (жрец). W polskim przekładzie książki słowa te odsyłają do chrześcijańskiego obrazu świata, bowiem ich autor (Stanisławski) „zastanawia się nad żywotną potrzebą «teatru-kościoła»„ i „porównuje aktorów do księży" (s. 32 i 69). Tymczasem *chram* oznacza świątynię w szerokim rozumieniu tego słowa (zatem też świątynię chrześcijańską), ale w tym przypadku dookreśla je słowo *żriec*, czyli w podstawowym znaczeniu – kapłan, tyle że kapłan w świecie pogańskim. W znaczeniu przenośnym *żriec* może być „kapłanem sztuki", ale nie księdzem lub innym chrześcijańskim duchownym. Gdy zatem czytamy u Stanisławskiego o scenie jako miejscu świętym i aktorze-kapłanie, to – wbrew temu, o czym pisze autorka – nie trzeba dopatrywać się w tych określeniach religijnych treści. Stanisławskim, kiedy pisał o świątyni sztuki i jej kapłanach, kierowało co innego, a mianowicie dążenie do nadania teatrowi wysokiego prestiżu – uznania go za domenę sztuki, a nie rozrywki (jak powszechnie postrzegany był teatr w końcu XIX wieku, zwłaszcza w środowisku ziemiańskim czy kupieckim, z jakiego wywodził się reżyser). Stanisławski pragnął uwolnić sztukę sceniczną od trywialności, dowieść, że zasługuje na najwyższy szacunek, a nie podnosić teatr do rangi religii. Zresztą, czy mógłby to uczynić, gdyby był aż tak religijny, jak tego chce autorka? Zwłaszcza gdy uwzględnimy, że prawosławie tradycyjnie odnosiło się nieufnie, a w niektórych epokach wręcz wrogo do teatru i wszelkich widowisk (zob. Osińska, 2010).

„Stanisławski na nowo" – to przede wszystkim Stanisławski prawosławny, i nie w tym sensie, w jakim potocznie myśli się o Rosjanach jako

prawosławnych (czy – częściej – o Polakach jako katolikach; taka klisza pojawia się u Shevtsovej w odniesieniu do Grotowskiego, o którym pisze, że „miał katolicyzm we krwi" – s. 216), ale Stanisławski charakteryzowany jako „człowiek pobożny" (s. 91), „religijny z wychowania i obyczaju, ale […] też religijny z krwi i kości" (s. 91), a nawet „pobożny wyznawca" (s. 110). Przy tym autorka nie podaje żadnych źródeł, które świadczyłyby o pobożności Stanisławskiego. To, że został wychowany w kulturze prawosławnej – to prawda, ale czy istotnie prawosławie stanowiło podstawowe źródło, z jakiego czerpał, praktykując, myśląc i pisząc o aktorstwie – tu już mam wątpliwości.

Jeden z podrozdziałów autorka poświęca formule *ja jesm*' (co w interpretacji Jerzego Czecha powinno być tłumaczone na: „jam jest" – zob. Stanisławski, 2011, s. 20-21). Pisze:

> Z nabożeństw cerkiewnych, obrzędów oczyszczenia i innych praktyk religijnych Stanisławski wiedział, że *ja jesm*' znaczy nie mniej, niż „jestem w Bogu, a Bóg we mnie" duchem i ciałem; oznacza ono dbałość o moją jednię z Bogiem. […] wypowiadając (lub myśląc) *ja jesm*', aktorzy potwierdzają przyjęcie na siebie „świętego zadania" sztuki (s. 99).

Jest oczywiste, że *ja jesm*' nawiązuje do Biblii. Tyle że Stanisławski opuścił jeden człon tej formuły, będącej odpowiedzią Boga na zapytanie Mojżesza o Jego imię (Księga Wyjścia, 3, 14). Otóż formuła ta w polskiej tradycji brzmiąca: „Jestem, który jestem", w Biblii prawosławnej zapisana jest: *Ja jesm*' *Suszczij*. Owo „Suszczij" – to istniejący, ale też: istotny, prawdziwy. Pisane dużą literą oznacza imię Boga. Stanisławski nie przytacza biblijnej formuły dosłownie (oznaczałoby to w przypadku człowieka religijnego co

najmniej nadużycie).

Dobrze kwestię *ja jesm*' w pojmowaniu Stanisławskiego objaśniał filozof Oleg Aronson w artykule poświęconym *Pracy aktora nad sobą* w kontekście relacji między „systemem" a kinem i aktorstwem filmowym:

> Kiedy Stanisławski pisze o „sztucznym pobudzeniu peryferii ciała", to należy to rozumieć jako wprowadzenie *przypadkowości* do scenicznego zachowania, w związku z czym przypadkowość reakcji cielesnej pozwala utrwalić stan *pomiędzy* sztampami. Utrwalenie tego warunkuje akt ustanowienia własnej obecności na scenie jako realnego „ja jesm". […] Jednak problem polega na tym, że obecność, którą Stanisławski ujmuje w słowa „ja jesm" i która stanowi wehikuł dla aktorskiej emocji, z wielkim trudem daje się zaobserwować nawet w życiu poza sceną. Ludzie zasadniczo nie zwracają uwagi na momenty „ja jesm" w swoim codziennym bytowaniu. W codzienności nasze istnienie podporządkowuje się mechanice powszednich aktywności, czyli temu, co Stanisławski nazywa „przyuczeniem" i co praktycznie eliminuje afektywność sytuacji obecności. A jest ona właśnie afektywna, ponieważ rozsadza rutynę standardowych działań, postępków, sądów, wszystkiego tego, co zazwyczaj utożsamiane jest z życiem.
> System stanowi swoistą szkołę uważności w stosunku do najsłabszych przejawów obecności w świecie. Samo w sobie jest to tak samo trudne, jak na przykład myśl. I być może to, co Stanisławski rozumie pod uważnością wobec powszedniości, to właśnie protoakty myślenia, czyli prowokacja organizmu w momencie nierozdzielności myśli i czucia (Aronson, 2000).

Maria Shevtsova zauważa, że „świeckie użycie tej formuły [*ja jesm*' – K.O.] w odniesieniu do zawodu aktorskiego może – tak wtedy, jak i teraz – zachować religijne konotacje dla wszystkich, którzy je rozpoznają i przyjmują; wszystkim innym zarazem niosąc niezależne od tego treści, specjalnie skrojone dla aktorów" (s. 99). Autorka sugeruje zatem możliwość używania tej formuły poza kontekstem religijnym, w celu naprowadzania aktora na ścieżkę scenicznej obecności – teraz i tutaj. Sam Stanisławski jednak – według niej – proces pracy aktora nad rolą postrzegał jako analogiczny do przeżycia religijnego.

W religijnym kontekście należy zdaniem autorki rozpatrywać także inny termin Stanisławskiego, a mianowicie *pieriewopłoszczenije* (przeistoczenie). Argumentując swoje rozpoznanie, odwołuje się ona między innymi do rozważań Anatolija Wasiljewa:

> Sam prawosławny, Wasiliew dostrzega ortodoksję już w pojęciu „przemiany"; w jego transsubstancjacji jednej materii w inną lub też – mówiąc językiem samego teatru – w fakcie, że aktor ucieleśnia się w niesobie (w roli), rola zaś ucieleśnia się w aktorze. Wzajemne wcielenie (*wopłoszczenije*) prowadzi do przemiany (*pieriewopłoszczenija*) – do najwyższej formy aktorskiego spełnienia. W rosyjskiej gramatyce przedrostek *pierie-* zawsze oznacza ruch[6]; w tym przypadku oznacza transformujące działanie. Innymi słowy – przemiana jest procesem, nie zaś wynikiem końcowym. Dla Stanisławskiego jest ona nieodłączną częścią „procesu twórczego" (s. 91).

Przywoływana przez autorkę, streszczającą wypowiedź artysty

„transsubstancjacja” ma swoje źródło w teologii katolickiej; w prawosławiu, do którego pojęcie to trafiło późno, akcent pada na tajemnicę Eucharystii. Wasiljew jako artysta ma prawo tak postrzegać ideę przemiany artysty w postać, czyli akt, jakim jest przeistoczenie – wedle terminologii „systemu”[7]. Przypisywanie tej motywacji Stanisławskiemu za Wasiljewem, bez wskazania źródeł świadczących o takim podejściu Stanisławskiego, uważam za nadużycie. Autorka wie przecież, że podobne transformacje symboliczne obecne są w różnych religiach, a idei przemiany, stawania się kimś innym nadaje – za Eliadem – sakralne konotacje. Trudno jednak uznać za przekonujące twierdzenie, że przemiana w to, co święte w aspekcie chrześcijańskim, może mieć bezpośredni związek z aktorstwem w pojmowaniu Stanisławskiego. W jej opinii: „Stanisławski mówi quasi-mistycznym i quasi-seksualnym językiem o tych rzadkich momentach, kiedy aktorzy osiągają owo «całkiem inne», które «jawi się» (*oszczuszczajetsia*) im w stanie «ekstazy»” (s. 92). W przywoływanym fragmencie z pism Stanisławskiego „ekstaza” nie oznacza jednak stanu, w jakim dochodzi do mistycznego aktu przeistoczenia. Stanisławski pisze o zachwycie, o satysfakcji, spowodowanej pięknem aktu własnej twórczości, czyli – o przeżyciu estetycznym. Osiągniętym dzięki „prawidłowemu twórczemu samopoczuciu”, do którego droga prowadzi przez uruchomienie pamięci afektywnej (Stanisławskij, 1993, s. 346).

Ciekawe, że autorka, omawiając kwestie związane z aktorstwem, niewiele uwagi poświęca pamięci afektywnej; prawie nie pojawia się w książce słowo psychologia, nie mówiąc o realizmie psychologicznym. Wspomina o odkryciach Théodule’a Ribota (podobnie jak o innych, ważnych dla Stanisławskiego reprezentantach ówczesnej nauki: Williamie Jamesie, Iwanie Sieczenowie, Iwanie Pawłowie – s. 93), jednak ponad pamięć afektywną czy emocjonalną przedkłada „życie ludzkiego ducha”, sytuując je rzecz jasna w

rosyjskim prawosławiu.

Odniesienia do prawosławia w spojrzeniu na historię MChT-u i jego współtwórcy nie są nowe, miały one związek z odstępowaniem – od lat osiemdziesiątych XX wieku, a zwłaszcza po upadku Związku Radzieckiego – od materialistycznej wizji „systemu" oraz z renesansem życia religijnego w Rosji. Podczas zorganizowanego w 1989 roku w Moskwie międzynarodowego sympozjum *Stanisławski w zmieniającym się świecie*, z udziałem (po raz pierwszy tak licznym) gości zagranicznych, Inna Sołowjowa określiła twórczość wczesnego MChT-u jako prawosławną (Sołowjowa, 1994, s. 56). Na dowód badaczka przytoczyła słowa z broszury rozdawanej przez Stanisławskiego na początku XX wieku adeptom i adeptkom sztuki teatru, wedle której zadania sztuki powinny wypływać z chrześcijańskiej wizji świata, opartej na idei braterskiej (dziś dodalibyśmy – i siostrzeńskiej) jedności. Autorem broszury był Lew Tołstoj, a jego rozważania znalazły odzwierciedlenie w zasadach współżycia w zespole wypracowanych w Teatrze Artystycznym i w studiach, jednak kontekst czasu – końca XX wieku – sprawił, że uogólniające wnioski o przemożnym wpływie prawosławia na kulturę rosyjską na początku wieku XX stawały się popularne. Podobnie jak ponad dwie dekady później, już w wieku XXI, kwestia oddziaływania jogi na „system".

Stanisławski posługiwał się słownictwem pochodzącym z różnych źródeł; całe życie szukał adekwatnego języka, by wyrazić nim skomplikowane procesy w aktorstwie. Stąd w jego słowniku, obok wspominanych „jam jest", czy „życia ludzkiego ducha", pojawiają się określenia bardziej nawiązujące do filozofii i praktyk Wschodu, w tym do jogi, takie jak: „krąg uwagi", „skupienie myśli", „rozluźnienie mięśni", „prana", „promienie energii". Shevtsova słusznie, moim zdaniem, podkreśla, że odkrycie zainteresowania

Stanisławskiego jogą (modną w Rosji na początku minionego stulecia), doprowadziło do przecenienia oddziaływania tej tradycji na „system". Polemizując z najważniejszym popularyzatorem tego kierunku myślenia Siergiejem Czerkasskim[8], zarazem jednak dowodzi, że te pojęcia, które Czerkasski wywodził z jogi (*obszczenije*, „uwaga", „unaocznienie", „jam jest") przynależą „głębokiemu prawosławiu" (s. 109). Wizja religijnego Stanisławskiego kreowana przez autorkę w opozycji do wypaczeń radzieckich interpretatorów, czy też nazbyt – jej zdaniem – materialistycznego podejścia do „systemu" reprezentowanego przez Sharon M. Carnicke, staje się przez to równie jednostronna.

Zapewne wychowanie Stanisławskiego predestynowało go do tego, by również w sferze duchowej poszukiwać impulsów, a także słów, które pomogłyby mu nazwać jego odkrycia. A że w prawosławiu, zwłaszcza w jego tradycjach pustelniczych i medytacyjnych, można odnaleźć elementy bliskie jego poszukiwaniom – o tym jestem przekonana. Stąd z zainteresowaniem przeczytałam omówienie prawosławnej kosmologii Teofana Zatwornika (s. 92); autorka przyznaje, że nie ma żadnych dowodów na to, że Stanisławski znał nauki tego świętego mnicha i teologa, co nie znaczy, że nie da się w nich odnaleźć tropów bliskich jego odkryciom. Swoją drogą szkoda, że autorka pominęła przykład innej paraleli między poszukiwaniami twórcy „systemu" a szkołą duchową, dostrzeżonej przez Siergieja Eisensteina i omówionej przezeń w artykule o bliskości technik aktorskich Stanisławskiego praktykom duchowym Ignacego Loyoli (Eisenstein, 2000).

Książka Marii Shevtsovej zawiera tak wiele wątków i tematów, że trudno je wszystkie omówić w jednej recenzji. Niewątpliwie pozwala uzupełnić luki w wiedzy o Stanisławskim nie tylko czytelnikowi zachodniemu, lecz także polskiemu. Mam tu na myśli choćby działalność artysty w obu studiach

operowych: po rewolucji w Studiu Teatru Wielkiego oraz – w ostatnich latach życia – w Studiu Operowo-Dramatycznym. Na podstawie mało znanych źródeł autorka rekonstruuje zarówno metody pracy artysty ze śpiewakami operowymi, jak i jego stosunek do opery. A trzeba podkreślić, że zasługi Stanisławskiego dla zreformowania reżyserii operowej to ważny i rzeczywiście poza Rosją zaniedbany temat. Warto nawet dziś wsłuchać się w opinię Stanisławskiego, że to muzyka niesie zawarte w operze treści. „Reżyser operowy musi zaczynać od partytury i tego, co «mówi» muzyka, nie zaś od libretta i jego fabuły" (s. 151). Stąd wrażliwość Stanisławskiego na słowo śpiewane, na „nutę-słowo", i to nie tylko w aspekcie pracy nad dykcją. Praca w Studiu Operowo-Dramatycznym to przecież czas rozwijania przez Stanisławskiego tzw. metody działań fizycznych. Pracując z aktorami-śpiewakami, Stanisławski utwierdzał się w przekonaniu, że mowa, a także śpiew są działaniem; że działanie „to nie tylko sprawa rąk i nóg" (s. 153).

W działalności Stanisławskiego-reżysera Shevtsova znajduje aspekty, nad którymi pochyla się ze szczególną uwagą. Wskazuje na dążenie artysty do uczynienia z aktorów współtwórców przedstawienia. Omawiając szczegółowo jego pracę w różnych okresach życia, zwłaszcza na gruncie studyjnym, dochodzi do wniosku, że z biegiem lat coraz bardziej był przekonany, iż aktor, który osiąga wyżyny w swoim zawodzie, staje się mistrzem, zatem coraz mniej potrzebuje reżyserowania i tym samym coraz bardziej uczestniczy we wspólnym dziele. To jeszcze jeden z aspektów zespołowości, tak bardzo inspirującej – zdaniem autorki – zespoły w drugiej połowy XX wieku, jak choćby Théâtre du Soleil Ariane Mnouchkine (który to teatr „zaczynał w 1964 roku od reżyserii zbiorowej wszystkich aktorów jako zbiorowości równych sobie we wszystkich dziedzinach swego przedsięwzięcia" – s. 199), a nawet grupy młodych tancerzy w wieku XXI.

W *Stanisławskim na nowo* nie zabrakło politycznych kontekstów, w jakich przyszło żyć i pracować Stanisławskiemu zarówno przed rewolucją, jak i po rewolucji, choć oczywiście czasy radzieckie, a zwłaszcza okres stalinowski stanowiły nieporównanie większe, a często wręcz śmiertelnie niebezpieczne wyzwanie dla każdego, kto angażował się w działalność publiczną. Co istotne, autorka pokazuje Stanisławskiego jako człowieka całkowicie świadomego sytuacji, w jakiej działa; podejmującego trudne decyzje i nie mającego złudzeń co do opresyjnej rzeczywistości politycznej. Ten brak złudzeń był między innymi pochodną osobistych doświadczeń artysty, który po rewolucji stracił nie tylko cały majątek, ale też przeżył tragedie rodzinne związane z aresztowaniami i wyrokami na niektórych członków jego rodziny.

Autorka starała się udowodnić, że poglądy Stanisławskiego, także w okresie caratu, znajdowały wyraz w jego twórczości. Przywołuje między innymi *Wroga ludu* Ibsena (premiera w 1900 roku) – spektakl ten Stanisławski nie tylko reżyserował, ale zagrał w nim Doktora Stockmanna, jedną z najważniejszych swoich ról – i wspomina przy tej okazji o postawie Stanisławskiego, stającego w sporach z władzą po stronie demokratycznej części społeczeństwa. Podczas pokazu spektaklu w Petersburgu trwały demonstracje studentów przeciwko nowym rozporządzeniom, zgodnie z którymi buntowników można było nie tylko wydalić z uczelni, ale też wcielić do wojska. Kiedy wypuszczeni z aresztu studenci podążyli na spektakl, Stanisławski nakazał wydać im bilety (s. 162). Można się domyślać, że wypowiadane przezeń kwestie o wolności i sprawiedliwości spotkały się z gorącym przyjęciem tłumnie zgromadzonej młodej publiczności.

Maria Shevtsova dostrzega również polityczny potencjał spektakli, nad którymi Stanisławski pracował po rewolucji. Dowodzi, że nie był niezdolny do zajmowania się tematami politycznymi, choć był przeciwny teatrowi

używanemu w charakterze trybuny politycznej, wyraźnie zideologizowanemu (s. 183). Przypomina o *Weselu Figara* Beaumarchais'go (premiera w 1927 roku), w którym Stanisławski nie pominął politycznych aspektów dramatu. „Stanisławski nie zapomniał o reputacji *Wesela Figara* jako zwiastuna rewolucji francuskiej roku 1789, podkreślając, że jego bohater «to przede wszystkim człowiek z ludu» oraz «demokrata, opozycjonista, buntownik»" (s. 183). Argumentację autorki osłabia fakt, iż odwołuje się ona do mało wiarygodnego świadka. Nikołaj Gorczakow, autor książki wydanej także po polsku jako *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego* (1957), polityzował Stanisławskiego, tyle że w duchu stalinowskim (jego książka wydana została w Związku Radzieckim w roku 1950). Trudno sobie wyobrazić, by Stanisławski mógł dawać wyraz swojemu poparciu dla zemsty ludu w słowach, jakie przytacza Gorczakow; według niego, reżyser miał apelować do aktorów, by szukali w komedii Beaumarchais'go ludowych, rewolucyjnych pierwiastków: „Oczywiście, w samym wątku treściowym sztuki nie możemy pokazać powstania ludu. Tego ludu, który po upływie kilku lat, uzbrojony w piki, karabiny lub po prostu w widły i siekiery będzie zdobywał Bastylię, burzył zamki francuskich arystokratów" (Gorczakow, 1957, s. 279). Pomijając sam styl tej wypowiedzi, tak niespójny z wizerunkiem Stanisławskiego, jaki Maria Shevtsova stara się wykreować w książce (w tym – Stanisławskiego prawosławnego), to relacji Gorczakowa przeczą opisy spektaklu, jakie wyszły spod piór jego recenzentów. „Romantyka miłości pochłonęła MChAT bardziej, niż zaznaczające się tu społeczne antagonizmy. Teatr zastąpił Beaumarchais'go – jadowitego pamflecistę – «Kawalerem Francji»!" (*Moskowskij Chudożestwiennyj tieatr w russkoj tieatralnoj kritikie*, 2009, s. 215) – tak pisał krytyk Samuił Margolin. A Nikołaj Wołkow referował po premierze: „Spektakl *Wesela Figara* już wywołał w prasie szereg protestów. Teatrowi zarzuca się, że w nowej inscenizacji tej niegdyś

rewolucyjnej komedii nie zaostrzył on walki «stanów», obecnej w tekście, i że na scenie zniknęło przeciwstawienie Francji starego reżymu i Francji demokratycznej" (tamże, s. 217). Zatem obraz Stanisławskiego politycznego w znaczeniu zwolennika lewicowych poglądów został mocno wyolbrzymiony, by nie rzec – wypaczony. Autorka czyni go – także z uwagi na zastosowane przezeń zabiegi inscenizatorskie, jak prowadzenie przez aktorów Pierwszego Studia dialogów w przejściach widowni i przy wejściu na scenę – patronem „radykalnego teatru politycznego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku" (s. 161)

„Zadaniem naczelnym", jakie postawiła przed sobą Maria Shevtsova, było ukazanie Stanisławskiego jako prekursora, jako twórcy silnie oddziałującego na teatr współczesny. W zamykającym książkę epilogu zatytułowanym *Dziedzictwo* omawia oddziaływanie artysty i jego „systemu" na reżyserów i reżyserki, pedagogów i pedagożki, aktorów i aktorki w Stanach Zjednoczonych, Francji, Wielkiej Brytanii, Niemczech, Polsce (pokrótce), a także w Rosji, szczególnie skupiając się na dokonaniach Lwa Dodina i Anatolija Wasiljewa. Niektóre z historycznych transferów „systemu" do innych krajów są bardziej znane (choćby jego przenikanie za pośrednictwem Ryszarda Bolesławskiego i Marii Uspienskiej do Stanów Zjednoczonych), inne mniej, jak przykłady z Wielkiej Brytanii, w której rolę pośrednika między MChT-em a rodzimym teatrem odegrał Harley Granville Barker (s. 207-208), postać nieznana, przynajmniej u nas.

Cokół pomnika, jaki Maria Shevtsova wystawia Stanisławskiemu, jest podejrzanie nieskazitelny, bez zarysowań i śladów starzenia się. Szkoda, że autorka nie znalazła okazji, by pokazać, że Konstantin Siergiejewicz był postacią niejednoznaczną i że bywał krytykowany nawet przez swoich uczniów i współpracowników. Nie przywołuje na przykład, a zatem i nie

komentuje, słynnej wypowiedzi Wachtangowa z 1921 roku, który twierdził, że: „teatr Stanisławskiego umarł i już się więcej nie odrodzi", ponieważ „Stanisławski zupełnie nie panuje nad formą teatralną w pełnym tego słowa znaczeniu. Jest wprawdzie mistrzem w konstruowaniu scen i splątaniu nieoczekiwanych związków między działającymi postaciami, lecz nie jest bynajmniej mistrzem w kształtowaniu spektaklu teatralnego" (Wachtangow, 2008, s. 181).

Książka Marii Shevtsovej ma gęstą fakturę: pojawia się w niej ogrom informacji i wątków. Wiele z nich zasługuje na uwagę, choćby z tego powodu, że w Polsce są nieznane, a istotne dla poszerzenia wiedzy o „systemie", o jego twórcy, a także dla zrozumienia, dlaczego Stanisławski do dziś budzi zainteresowanie nie tylko niektórych praktyków, ale też ludzi, piszących o teatrze. W polskiej literaturze przedmiotu próbę zmierzenia się z „systemem" podjął Juliusz Tyszka w książce *Metamorfozy „Systemu Stanisławskiego"* (1995). Badacz skoncentrował się na opisaniu „systemu" w ramach światopoglądu samego Stanisławskiego, na ukazaniu źródeł myślenia Stanisławskiego o aktorstwie, wreszcie na recepcji „systemu" w powojennej Polsce (tej kwestii poświęcił drugą ze swych książek na ten temat – Tyszka, 2001)

Tomasz Kubikowski z kolei przeczytał pisma Stanisławskiego (zwłaszcza jego *Pracę aktora nad sobą*) na nowo, przyjmując perspektywę współczesnego badacza, świadomego stanu dzisiejszych badań w zakresie tych dziedzin, które mogą pomóc w rozpoznaniu fenomenu aktorstwa (Kubikowski, 2015). Ważnym dlań tematem stało się dostrzeżenie w dziele Stanisławskiego księgi życia: próby uchwycenia życia samego – jak pisze autor – i za jego pośrednictwem aktorstwa. Ten wątek książki znalazł między innymi wyraz w jej tytule: *Przeżyć na scenie*. Kubikowski zmierzył się z zadaniem opisania

„systemu” przy użyciu narzędzi, jakie podsuwają współczesne nauki biologiczne. Odwołał się przede wszystkim do odkryć noblisty, biologa i immunologa Geralda Edelmana, do jego koncepcji działania świadomości w oparciu o „darwinizm neuronowy”, do teorii selekcji. Innym punktem odniesienia stały się dla Kubikowskiego badania nad ludzkim umysłem prowadzone przez filozofa Johna Searla. Czy wreszcie – koncepcje z zakresu *performance studies*. Kompetencje Tomasza Kubikowskiego pozwoliły mu zatem opisać „system” nie, jak dotąd zazwyczaj to czyniono, z punktu widzenia stanu wiedzy epoki, w jakiej działał Stanisławski (zwłaszcza w dziedzinie psychologii), lecz z perspektywy współczesnej neuropsychologii, neurofizjologii, filozofii umysłu. W efekcie doszedł do interesujących wniosków, dowodząc, że odkrycia Stanisławskiego w dziedzinie aktorstwa są prekursorskie wobec badań nad człowiekiem prowadzonych kilkadziesiąt lat później. Inaczej rzecz ujmując, Stanisławski zdaniem Kubikowskiego wiedział to, co wiedzą dzisiejsi badacze, tyle że brakowało mu języka, by swe odkrycia precyzyjnie nazwać.

Maria Shevtsova starała się zbalansować dwie perspektywy: historyczną i współczesną. Przekraczanie granic między nimi wymagało swobodnego poruszania się w ogromnym materiale, co nie wykluczyło drobnych pomyłek, prawdopodobnie trudnych do wychwycenia przez większość odbiorców książki[9]. O własnych wątpliwościach co do niektórych ustaleń autorki napisałam wyżej. A ile jest starego Stanisławskiego w nowym, ile zaś nowego w starym – o tym niech rozstrzygną czytelnicy.

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *Stanisławski: nowe i stare perspektywy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/vnxa-c325.

Autor/ka

Katarzyna Osińska

Katarzyna Osińska (katarzyna.osinska@ispan.edu.pl) – prof. Instytutu Slawistyki PAN, rusycystka, zajmująca się teatrem rosyjskim XX i XXI wieku, związkami teatru ze sztukami plastycznymi oraz transferami kulturowymi w relacjach polsko-rosyjskich i hiszpańsko-rosyjskich. Autorka m.in. monografii: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow* (2003); *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje* (2009; przekład na angielski: *Twentieth-Century Russian Theatre and Tradition. Continuities, Ruptures, Transformations*, https://ispan.waw.pl/ireteslaw/handle/20.500.12528/84). ORCID: 0000-0003-4142-040X.

Przypisy

1. Autora ważnej dla nowego spojrzenia na „system" Stanisławskiego książki – zob. Kubikowski, 2015.
2. W nawiasach podaję numery stron omawianej publikacji.
3. Autorka tak objaśnia swoją decyzję: „Słowo «System» piszę dużą literą, żeby odróżnić system Stanisławskiego od wszelkich innych, a też, aby odróżnić to od ironicznego, lekceważącego użycia tego słowa przez krytyków we wczesnych latach istnienia MChT. Sam Stanisławski pisał «system» w cudzysłowie, gdy ich cytował albo – co ważniejsze – gdy chciał podkreślić prowizoryczność terminu. […] Stąd «system» w cudzysłowie zwraca uwagę na nieadekwatność terminu wobec nieustannie rozwijającego się procesu twórczego, jaki zachodzi u aktorów" (s. 23). Można by się zastanawiać, czy decyzja autorki, by podnieść słowo „system" do rangi nazw własnych, postawić go niejako na postumencie, nie stoi w sprzeczności z intencjami samego Stanisławskiego. W niniejszym artykule pozostaję przy dawnym zapisie.
4. Zob. Carnicke, 2009; 2023. Amerykańska badaczka znana jest także w Polsce, nie tylko ze swoich publikacji; w 2016 roku została zaproszona przez Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza do udziału w konferencji *Ryszard Bolesławski, jego twórczość i jego czasy* (2016).
5. Pieriedwiżnicy (ros. Предвижники) to nazwa własna, nietłumaczona na inne języki, oznaczająca grupę artystów-realistów z drugiej połowy XIX wieku; pełna nazwa ugrupowania brzmiała Towarzystwo Objazdowych Wystaw Artystycznych.
6. Nie zawsze. Może też oznaczać czynienie czegoś nie w pełni, np. *pieriekusit'* (przekąsić).
7. Słowo to pochodzi od czasownika *pieriwopłotit'sia*, czyli przeistoczyć się lub wcielić – z uwagi na jego pochodzenie od słowa ciało (*płot'*).
8. Rosyjski reżyser teatralny i pedagog, znany również w Polsce, m.in. dzięki wydanej przy współudziale Instytutu im. Grotowskiego książce *Stanislavsky and Yoga* zob. Tcherkasski, 2016.
9. Oto niektóre z nich: Sulerżycki nie był duchoborcą, jak chce tego autorka (s. 123), a jedynie pomagał w przeprawie członków sekty do Kanady. Kobiety w Pierwszym Studiu MChT jednak reżyserowały (zob. s. 131): Nadieżda Bromlej i Lidia Dejkun *Córkę Iorio* D'Annunzia (1919). To Wachtangow postrzegał studio jako „klasztor", a nie Stanisławski (s.

126), natomiast teatr MChAT Drugi został rozwiązany w 1936 roku, więc nie mógł stracić siedziby w roku 1955 (s. 140). Wreszcie zabawna pomyłka z polskim akcentem. Otóż Maria Shevtsova, relacjonując dzieje Czwartego Studia MChAT, omawia spektakl *Ziemia obiecana* z 1922 roku nieustalonego, jak pisze, autora (s. 144). Tłumaczka, powołując się na opinię autorki, dopowiada, że najprawdopodobniej była to adaptacja powieści Władysława Reymonta. Tymczasem rzut oka do starej radzieckiej *Encyklopedii teatralnej* pozwala ustalić, że chodzi o dramat *The Land of Promise* Williama Somerseta Maughama.

Bibliografia

Aronson, Oleg, *Kino i granica sceny (kommientarii k rabotie K.S. Stanisławskogo „Rabota aktiora nad soboj")*, „Kinowiedczeskije zapiski" 2000, nr 47.

Carnicke, Sharon Marie, *Stanislavsky in Focus: an Acting Master for the Twenty-First Century*, Routledge, London – New York 2009.

Carnicke, Sharon Marie, *Dynamic Acting through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy*, Bloomsbury Publishing, London 2023.

Eisenstein, Siergiej, *Stanisławskij i Loyola*, „Kinowiedczeskije zapiski" 2000, nr 47, s. 107-133.

Gorczakow, Mikołaj, *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego*, przeł. A. Wierzbicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.

Kubikowski, Tomasz, *Przeżyć na scenie*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2015.

Moskowskij Chudożestwiennyj tieatr w russkoj tieatralnoj kritikie. 1919-1943, część 1, 1919-1930, pod red. O. Radiszczewej, „Artist. Rieżyssior. Tieatr", Moskwa 2009.

Osińska, Katarzyna, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtantow*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

Osińska, Katarzyna, *Teatr jako szkoła. Leopolda Sulerżyckiego poglądy na teatr na tle epoki*, [w:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu-aktorze*. Część II, pod red. M. Leyko i K. Wielechowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 269-282.

Sołowjowa, Inna, *„Krug" Stanisławskogo (Stanisławskij i Niemirowicz-Danczenko: problemy soawtorstwa)*, [w:] *Stanisławskij w mieniajuszczemsia mirie. Sbornik matieriałow Mieżdunarodnogo simopozjuma 27 fiewrala – 10 marta 1989 g. Moskwa* [bez nazwy wydawnictwa], Moskwa 1994, s. 49-56.

Stanisławski, Konstantin, *Praca aktora nad sobą*, przeł. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2011, tom 1.

Stanisławskij, Konstantin Sierigjewicz, *Sobranije soczinienij w 9 tomach*, tom 5, część 2, „Iskusstwo”, Moskwa 1993.

Tcherkasski, Sergei, *Stanislavsky and Yoga*, ICARUS, translated from Russian by V. Farber, The Grotowski Institute and Theatre Arts Researching the Foundations, Holstebro – Malta – Wrocław – London – New York 2014.

Tyszka, Juliusz, *Metamorfozy „systemu Stanisławskiego”*, Ars Nova, Poznań 1995.

Tyszka, Juliusz, *Między prawdą a doktryną. „System” Stanisławskiego w Polsce 1944-1956*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2001.

Wachtangow, Jewgienij, *Notatki z sanatorium*, przeł. H. Bieniewski, [w:] *Jewgienij Wachtantow – co zostaje po artyście teatru?*, wstęp, kronika, redakcja K. Osińska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2008, s. 180–185.

Walicki, Andrzej, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktury i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/stanislawski-nowe-i-stare-perspektywy*