didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
DOI: 10.34762/kbxd-sj27
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanislawski-i-jego-system-aktorski-proba-psychologicznej-weryfikacji

/ STANISŁAWSKI

Stanisławski i jego system aktorski – próba psychologicznej weryfikacji

Agata Dziegieć | Instytut Psychologii, Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Krystian Barzykowski | Instytut Psychologii, Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Stanislavski and his acting system – an attempt at psychological verification

The creator and reformer of the turn-of-the-century theatre, Konstantin Stanislavsky, created one of the most famous acting systems still in use today. In An Actor's Work: A Student's Diary, Stanislavski presented a comprehensive set of recommended practices for stage creation, which he developed based on years of observations. The artist also showed that in order to better understand how one should act on stage, it would be good to make use of psychological knowledge, which was not widely available to him at the time, also due to the fact that psychology as a scientific discipline was only just being formed at the time. This paper is an effort to integrate selected aspects of Stanislavski's system with contemporary psychological research. The paper focuses primarily on introducing the issues of memory together with the most important classifications thereof. It also develops the issue of 'emotional memory', which Stanislavski wrote about, in an attempt to interpret the category of memory created by the artist in the light of available terminology and psychological research.

Keywords: Stanislavski's system; Konstantin Stanislavsky; emotional memory; psychology of memory; autobiographical memory; cognitive psychology; cognitive conception of emotions; psychological basis for acting

Wstęp

Przedmiotem niniejszego artykułu jest system Konstantego Stanisławskiego, uważany obecnie za jeden z ważniejszych zbiorów metod i technik aktorskich, który powstawał na przełomie XIX i XX wieku (Piskorska, 2018). Rosyjski reżyser, założyciel i twórca Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MChAT-u), spisał swoje wskazówki dla aktorek i aktorów w serii publikacji, wśród których wymienić należy przede wszystkim *Pracę aktora nad sobą* oraz *Pracę aktora nad rolą* – książki, w których zawiera się wykładnia systemu. System Stanisławskiego zyskał na znaczeniu zwłaszcza w drugiej połowie XX wieku, stając się podstawą dla stworzenia przez twórców takich jak Stella Adler, Lee Strasberg czy Sanford Meisner amerykańskiego sposobu budowania postaci filmowych, czyli tzw. Method Acting (Kołacz, 2017). W Polsce dorobek twórcy MChAT-u stanowił ważne źródło inspiracji dla teatralnych twórców takich jak Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki czy Krystian Lupa (Guczalska, 2011). Również dzisiaj system Stanisławskiego pozostaje tematem prowadzącym do dyskusji i poruszającym praktyki sceniczne – o czym świadczyć może chociażby założona w Warszawie szkoła aktorstwa Stanisławski Studio[1]. Beata Guczalska (2011) sugeruje, że w kontekście systemu Stanisławskiego możemy mówić o trzech wymiarach jego przekazu: estetyce, technice (dwie kategorie wskazywane przez Grotowskiego) i światopoglądzie. Zaczynając więc od kwestii światopoglądu – rozumianego jako sens i cel teatru oraz sztuki aktorskiej – warto przytoczyć słowa Stanisławskiego, który pisał, że w pracy scenicznej kluczowe jest: „stworzenie «życia ludzkiego ducha» postaci scenicznej i przedstawienie tego życia na scenie w formie artystycznej” (1953, s. 27). Tym dążeniom twórca MChAT-u podporządkował swój system. Wobec tak postawionego przed aktorem zadania, wyraźną potrzebą wydaje się szeroko rozumiane

poznanie człowieka-aktora, zrozumienie jego procesów psychicznych, określanych przez Stanisławskiego mianem „motorów życia psychicznego". Podążając za tą myślą, można dojść do wniosku, że adekwatnym punktem odniesienia do pewnej weryfikacji, sprawdzenia potencjalnej skuteczności, metod i technik sugerowanych przez Stanisławskiego powinna stać się wiedza psychologiczna. Sam Stanisławski zresztą na psychologię (ówcześnie dostępną) się powoływał. Wspominał, że w *Pracy aktora nad sobą* będzie używał terminów naukowych, takich jak np. „podświadomość". Jednocześnie jednak podkreślał, że jego rozumienie kategorii przynależnych do innej niż aktorstwo dziedziny będzie, niestety, potoczne, codzienne. Jak wskazywał Stanisławski: „Nie nasza to wina, że nauka lekceważy twórczość sceniczną, że twórczość ta pozostaje niezbadana i że nie dano nam słów potrzebnych w codziennej praktyce" (1953, s. 8).

Takie wezwanie Stanisławskiego, nawet jeśli jest wyrazem żalu, kieruje jednocześnie uwagę ku temu, że twórca był świadomy znaczenia pracy naukowej (w tym badań empirycznych) dla rozwoju sztuki aktorskiej. Należy więc podkreślić, że Stanisławski, budując swój system, starał się korzystać z dostępnej mu wiedzy z dziedziny ówczesnej biologii i psychologii. W *Pracy aktora nad sobą* twórca MChAT-u powoływał się na prace współczesnego mu badacza, Théodule'a Armanda Ribota – nauczyciela filozofii i profesora psychologii eksperymentalnej na Sorbonie. Ribot uważał, że pamięć jest zjawiskiem biologicznym (Nalbantian, 2013). Widział w niej przede wszystkim mechaniczne powtarzanie i szukał połączeń nerwowych, które mogą być odpowiedzialne za ten proces. W związku z tym Ribota ciekawiły przede wszystkim możliwe niesprawności biologicznych mechanizmów odpowiedzialnych za pamiętanie, które badał i opisywał w swojej pracy z 1881 roku *Les Maladies de la mémoire*, czyli *Choroby pamięci*. To on sformułował zasadę związaną ze zjawiskiem amnezji wstecznej, znaną dziś

jako prawo Ribota. Stanisławski inspirował się również Iwanem Pawłowem, badaczem bardzo znaczącym z punktu widzenia rozwoju psychologii – także współczesnej (Zaorska, 2010). Pawłow, autor teorii o procesie kształtowania się odruchów bezwarunkowych, pisał również o typach ośrodkowego układu nerwowego, wyróżniając m.in. typ artystyczny. Z tej koncepcji korzystał Stanisławski, uznając, że dla artystów scenicznych szczególnie ważne jest korzystanie z pamięci wzrokowej i rozwijanie jej, rozumianej jako umiejętność tworzenia lub wydobywania z pamięci wyobrażeń wzrokowych w odpowiedzi na materiał werbalny (np. tekst sztuki, dialog sceniczny)[2]. Patrząc szerzej na rozwój psychologii w Rosji na przełomie XIX i XX wieku, można zauważyć, że w pracy Stanisławskiego pobrzmiewają echa ówczesnego rozumienia tej dyscypliny wiedzy. Pod koniec XIX wieku psychologia w Rosji (podanie jak w innych krajach Europy) była bliska filozofii, a naukowcy zajmowali się problemami takimi jak np. wolna wola czy natura człowieka (Sirotkina, Smith, 2012). Wątek zgłębiania i próby określenia tej ostatniej widoczny jest także u Stanisławskiego, który kilkukrotnie odwoływał się do kwestii dotykających tej problematyki, np. w obszarze kontroli, jaką możemy sprawować nad sobą i naszymi procesami wewnętrznymi (Stanisławski twierdził, że częścią procesów psychicznych włada wyłącznie natura, nie zaś my sami; 2010). W tym okresie w Rosji zaczynała się również rozwijać psychologia i fizjologia eksperymentalna, które miały wpływ na rozpoznanie znaczenia mózgu dla procesów mentalnych. Dla przykładu Iwan Sieczenow napisał ważną pracę, łączącą obie wspomniane dyscypliny, w której pokazywał, że myśl jest niejako działaniem, które jednak nie kończy się fazą ruchu motorycznego. Warto też dodać, że Sieczenow inspirował Pawłowa, do którego odwoływał się Stanisławski. Być może skupienie na działaniu (fizycznym, ale i tzw. wewnętrznym), które twórca MChAT-u prezentował w swoim systemie, było

też wsparte znajomością prac Sieczenowa.

Niniejsza praca jest więc próbą odpowiedzi na wezwanie Stanisławskiego do włączenia twórczości scenicznej do kręgu rozważań naukowych i sprowokowania systematycznej refleksji nad aktywnością aktorską z wykorzystaniem języka właściwego dla psychologii. Adekwatne rozpoznanie i przedstawienie badań z zakresu psychologii, w tym zwłaszcza psychologii poznawczej, pozwoli na praktyczną weryfikację systemu Stanisławskiego, czyli sprawdzenie czy i/lub w jakich warunkach może on skutecznie wspierać proces twórczy aktorek i aktorów.

Nie jest nam znana polska praca, która bacznie przygląda się systemowi Stanisławskiego z takiej właśnie aplikacyjno-weryfikacyjnej perspektywy. System jest więc stosowany – mniej lub bardziej świadomie, mniej lub bardziej wybiórczo. Jak pokazywała Agnieszka Marszałek (2011), system Stanisławskiego jest w polskich realiach często poznawany w oparciu o zasadę „głuchego telefonu", to znaczy dociera do wielu osób, ale z pośrednich, i przez to potencjalnie zniekształconych, źródeł. W środowisku teatralnym i filmowym dzieło Stanisławskiego jest obecne i bywa powszechnie kojarzone, mimo że mało kto zapoznał się z pracami takimi jak *Praca aktora nad sobą*. Jednocześnie w powszechnym dostępie nie funkcjonuje analiza mechanizmów psychologicznych, które Stanisławski (w znacznej mierze) trafnie zaobserwował, ocenił i wykorzystał w systemie. Taki *status quo*, naszym zdaniem, może wiązać się z brakiem ujednoliconej metody aktorskiej, opartej na zweryfikowanych i potencjalnie efektywnych założeniach systemu Stanisławskiego. Nie jest naszym celem wartościowanie takiego stanu rzeczy, chcemy jedynie pokazać, że można by stworzyć taki materiał, który byłby psychologiczną weryfikacją systemu Stanisławskiego. Naszym zdaniem tego rodzaju pracę można porównać do tworzenia zapisu

nutowego melodii – sporządzenie zapisu nutowego zasłyszanej piosenki (o ile zrobi się to wiernie), nie zmienia jej brzmienia, ale ułatwia tej lub kolejnej osobie odtworzenie melodii, jest więc przydatnym i użytecznym narzędziem.

Możliwość spojrzenia na system Stanisławskiego z perspektywy współczesnej psychologii poznawczej ma też znaczenie dla etyki pracy aktorskiej. W tym wątku nie sposób pominąć praktyk promowanych i uprawianych przez jednego z amerykańskich orędowników systemu Stanisławskiego, Lee Strasberga (Kołacz, 2017). Strasberg poznał myśl Stanisławskiego pośrednio, kształcąc się w American Laboratory Theatre. Nie miał okazji do bezpośredniej współpracy z twórcą systemu. Strasberga szczególnie zainteresowała u Stanisławskiego kwestia pamięci emocjonalnej. W prowadzonej przez niego Group Theatre to właśnie pamięć afektywna stała się fundamentem w procesie budowania roli. Strasberg interpretując tę cześć systemu uznał, że aby wiarygodnie i autentycznie oddawać emocje na scenie, należy sięgnąć do własnych wspomnieć i włączyć osobistą historię do procesu kreowania roli. Polegało to na substytucji, czyli mentalnym podstawieniu własnych doświadczeń w miejsce analogicznych przeżyć postaci. Jeśli więc np. postać grana przez aktora X doświadczała smutku i żalu w wyniku burzliwego rozstania z partnerem/partnerką, to grając tę postać, należało odwołać się do swojego trudnego rozstania z kimś bliskim. Strasberg rozumiał, że takie korzystanie ze wspomnień może być obciążające, dlatego swoim uczniom, których wprowadzał w świat aktorstwa w Actors Studio, polecał korzystać z sesji psychoanalizy, pomagającej w przepracowaniu tych trudnych emocji. Jak wspominaliśmy, Strasberg nigdy nie miał okazji współpracować ze Stanisławskim, dlatego jego interpretacja i sposób wykorzystania systemu mógł znacząco odbiegać od tego, jak przebiegały próby w MChAT-cie. Świadczyć o tym może konflikt Strasberga ze Stellą Adler, która razem z nim poznała system Stanisławskiego w

American Laboratory Theatre. Jednakże Adler miała okazję spotkać się ze Stanisławskim i rozmawiać z nimi o jego technikach i metodach. To spotkanie zaowocowało odmienną interpretacją systemu, stając się jednocześnie przyczyną sporu między Adler i Strasbergiem. W świetle tej historii w pełni uzasadnione wydaje się podkreślenie ważności etycznych aspektów pracy aktorskiej. Dlatego też pokazanie psychologicznych mechanizmów stojących u podstaw funkcjonowania pamięci i emocji jawi się jako wartościowy element poznania dynamik rządzących ludzką psychiką. Próba popatrzenia na system Stanisławskiego z wykorzystaniem psychologii poznawczej może pomóc w zrozumieniu, z jakich osobistych zasobów potencjalnie czerpią poszczególne techniki, co z kolei powinno przekładać się na bardziej świadome decyzje w zakresie ich stosowania.

Wątek wykorzystania systemu Stanisławskiego ma szczególne znaczenie dla osób, które dopiero zaczynają zajmować się aktorstwem profesjonalnie. Jak przyznała prof. Barbara Osterloff (była prorektor Akademii Teatralnej w Warszawie) w rozmowie z prof. Barbarą Mróz, twórczość Stanisławskiego nie jest obca pedagogom uczącym w Akademii Teatralnej (Mróz, 2014). Co więcej, jego system, w różnym zakresie oraz poddany indywidualnej interpretacji prowadzących, jest przekazywany studentkom i studentom. Być może rozszerzenie wykładni systemu Stanisławskiego o elementy wiedzy na temat procesów poznawczych mogłoby być korzystne z perspektywy osób uczących się, prowadząc do głębszego zrozumienia mechanizmów psychologicznych mających znaczenie dla pracy scenicznej.

System Stanisławskiego jest obecnie teorią, stosowaną w różnym stopniu wierności wobec oryginału. Jest to jednak teoria nieweryfikowana dotychczas empirycznie z perspektywy psychologicznej. Wprawdzie o związkach psychologii ze sztuką aktorską pisano już w XX wieku, jednak tamte prace

stawiały przed sobą zadanie wyjaśnienia oddziaływania sztuki na człowieka mocno akcentując kwestię katharsis (Chojnacki, 2019)[3]. Nieznane nam są natomiast polskie prace, w których autorzy próbują odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób wykorzystać wiedzę z zakresu psychologii poznawczej, aby sformułować zbiór praktycznych porad, wspierających twórczość aktorską. W niniejszej pracy chcemy w szczególności podkreślić odwołanie do zagadnień psychologii poznawczej – nie będziemy się tu zajmować ani freudowską psychoanalizą, ani też bliską Lwu Wygotskiemu psychologią społeczną czy rozwojową. Nie konstruujemy naszych rozważań wokół pojęcia katharsis, które wydaje się znaczącym konceptem z perspektywy twórczości Freuda czy Wygotskiego. Naszym celem jest podjąć refleksję na tym, jak badania, którymi dysponujemy w dziedzinie psychologii poznawczej, mogą pomóc osobom aktorskim w procesie budowania roli, szczególnie wówczas gdy wykorzystują one system Stanisławskiego i techniki odnoszące się do procesów pamięciowych.

Wydaje nam się, że takie psychologiczne opracowanie materiału zwartego w wykładni systemu jest bliskie dążeniom Stanisławskiego. Wnioski takie formułujemy na podstawie jego wezwania: „Do podświadomej twórczości człowieka poprzez świadomą technikę psychiczną artysty” (1953, s. 25). Stanisławski wielokrotnie używał terminu „podświadomość” w *Pracy aktora nad sobą*. Jak jednak wspominał w tejże pracy, było to potoczne rozumienie tego terminu. Czasy tworzenia systemu były częściowo zbieżne z powstawaniem psychoanalizy Freuda, uważanego (niesłusznie zresztą) za odkrywcę nieświadomości, trudno jednak jednoznacznie stwierdzić, czy Stanisławski mógł mieć dostęp do jego prac – wśród badaczy nie ma zgody co do tej kwestii. Alexander M. Etkind (1994) wskazuje, że na początku XX wieku psychoanaliza była w Rosji bardzo popularna. Autor przytacza nawet fragment listu Freuda do Junga, w którym pisze on o „epidemii”

psychoanalizy w Rosji (przede wszystkim w Odessie). W 1909 roku ukazały się pierwsze tłumaczenia książek Freuda na język rosyjski, a dwa lata później powstało Rosyjskie Stowarzyszenie Psychoanalityczne. Freudem interesowano się nie tylko w kręgach psychoanalitycznych – odwoływali się do niego także artyści[4]. Z kolei John J. Sullivan (1964) wskazuje, że podejście Stanisławskiego do charakterystyki i tożsamości postaci, eksplorujące życie wewnętrzne bohaterów było naturalnym zwrotem widocznym najpierw głównie w literaturze i zgodnym z powszechnym w Europie duchem czasu. Sullivan wskazuje też, że termin „podświadomy" wywodzi się z francuskiej tradycji psychiatrycznej. Badacz zwraca też uwagę na używanie przez Stanisławskiego słowa „nadświadomy" (*superconscious*), które jest terminem obcym dla teorii Freuda, jak i w ogóle dla tradycji psychologicznej. Jean Benedetti (1999) z kolei uznaje, że twórca MChAT-u, pisząc o podświadomości, mówił o tych procesach psychicznych, które, wedle jego wiedzy, nie podlegały wolicjonalnej kontroli jednostki. Trudno jednoznacznie stwierdzić, jakie dokładnie procesy, zdaniem Stanisławskiego, należały do tej kategorii. Warto natomiast zauważyć w tych słowach dążenie do tego, aby w twórczość aktorską włączyć procesy psychiczne oraz – na ile to możliwe - zyskać nad niektórymi z nich choćby częściową, bezpośrednią kontrolę. W takim ujęcie tym bardziej zasadne wydaje się podjęcie przez nas pracy, która zestawi myśl Stanisławskiego z dokonaniami współczesnej psychologii poznawczej.

Należy tutaj jednak zaznaczyć, że twórczość Stanisławskiego dotycząca problematyki scenicznego wykonania jest dość obszerna i na temat wskazówek, jakich udziela on aktorkom i aktorom, można by napisać niejedną książkę. Dlatego też w tym artykule podejmujemy jedynie jedno z wielu zagadnień, którym twórca MChAT-u poświęca *Pracę aktora nad sobą*. Wybranym przez nas obszarem jest pamięć, a w szczególności pamięć

autobiograficzna. Rozpatrzymy idee i narzędzia wypracowane przez Stanisławskiego w świetle współczesnych badań psychologicznych. Zastanowimy się też nad implikacjami takich zestawień dla twórczości aktorskiej.

Stanisławski a psychologia pamięci

Gdy szukamy związków między aktorstwem a pamięcią, pierwsze skojarzenia mogą dotyczyć nauki tekstu czy przyswajania sekwencji ruchu scenicznego (Stanisławski, 1953). Liczni badacze i badaczki zajmujący się psychologią pamięci najczęściej prowadzą eksperymenty dotyczące ogólnej populacji i rzadko zajmują się konkretną grupą zawodową. Konstanty Stanisławski jawi się jako postać przodująca w próbach zastosowania swoich empirycznych obserwacji (które można by określić mianem psychologii potocznej) oraz zdobytej w tym zakresie wiedzy do działań teatralnych. Zaskakuje też fakt, że twórca swoje prace organizuje wokół pamięci autobiograficznej, która do dziś pozostaje w ramach badań nad pamięcią obszarem relatywnie mniej znanym (Jagodzińska, 2008). Aby lepiej zrozumieć znaczenie i sposób funkcjonowania pamięci autobiograficznej, warto najpierw przyjrzeć się definicjom i kategoryzacjom proponowanym przez badaczy zajmujących się psychologią poznawczą. Jest to również bezpośrednia realizacja wezwania Stanisławskiego do tego, aby dostarczyć codziennej praktyce właściwych i precyzyjnych słów opisu.

Pamięć ujmuje się w psychologii na kilka różnych sposobów w zależności od kontekstu i celu jej analizy. Można bowiem przywiązywać szczególną uwagę do różnych jej aspektów. Stąd definiowanie pamięci pozwala na wyodrębnienie kilku grup pojęciowych. Daniel Schacter i Elden Tulving (1982) zwracają uwagę przede wszystkim na funkcjonalne i dynamiczne

aspekty pamięci, podkreślając jej wagę dla istnienia jednostki w świecie. Tulving (2000) uważał pamięć za neuropoznawczą zdolność do kodowania, przechowywania i wydobywania informacji. Taka szeroka i ogólna definicja pamięci rozumianej jako indywidualna zdolność pokazuje ważność procesów zachodzących w układzie nerwowym, które umożliwiają nam uczenie się. Drugim istotnym sposobem rozumienia pamięci jest ujmowanie jej jako systemu (a więc statycznie), który przechowuje informacje (Atkinson, Shiffrin, 1968). W tym kontekście kodowanie, przechowywanie i wydobywanie treści odnosi się do pamięci metaforycznie przedstawianej jako magazyn. Systemowe ujęcie pamięci pozwala na wprowadzenie dalszego jej podziału na mniejsze podsystemy takie jak: magazyn sensoryczny, magazyn pamięci krótkotrwałej, magazyn pamięci długotrwałej. Opisane powyżej kryterium podziału uwzględnia aspekt czasowy przechowywania informacji, wyodrębniając poszczególne formy pamięci w zależności od tego, jak długo informacja może być w nich przechowywana.

Zgodnie z podziałem zaproponowanym przez Richarda Atkinsona i Richarda Shiffrina (1968) magazyn sensoryczny (nazywany też pamięcią sensoryczną) jest ściśle powiązany z odbieraniem bodźców zmysłowych np. wzrokowych, słuchowych. Rolą magazynu sensorycznego jest przechowywanie w pamięci bodźców przez bardzo krótki okres (od kilku milisekund do kilku sekund), tak aby umożliwić dalsze jego przetwarzanie na wyższych poziomach. Jego działanie jest niezależne od naszej woli.

Zgodnie z kolejnym podziałem, uwzględniającym czas przechowywania informacji w pamięci, wyróżnić można magazyn pamięci krótkotrwałej oraz magazyn pamięci długotrwałej. Magazyn pamięci krótkotrwałej ma niewielką pojemność, przez co łatwo ulega obciążeniu. Przechowuje on zarówno informacje docierające do niego z magazynu sensorycznego, jak i te

przywołane z poziomu pamięci długotrwałej. Jego główną funkcją jest jednak bieżące przetwarzanie informacji i podtrzymywanie ich tak długo, żeby mogły zostać wykorzystane do zrealizowania wyższego celu, np. zapisania numeru telefonu nowego znajomego na kartce papieru. Czas utrzymywania się nowo dostarczonych danych w magazynie pamięci krótkotrwałej wynosi średnio od kilku do kilkudziesięciu sekund (Nęcka i in., 2006).

Magazyn pamięci długotrwałej charakteryzuje się najdłuższym czasem przechowywania informacji. Dane mogą być w nim przechowywane przez lata. Pojemność tego magazynu może być nieograniczona. Głównym zadaniem pamięci długotrwałej jest gromadzenie wiedzy o otoczeniu, tak aby mogła ona służyć adaptacji jednostki do środowiska. W obrębie pamięci długotrwałej Larry Squire (1994) dokonał kolejnego podziału na pamięć deklaratywną i niedeklaratywną, nazywaną też proceduralną (Ryle, 1970). Pamięć deklaratywna obejmuje rodzaj informacji, które możemy zwerbalizować, np. „odwiedziłem kuzyna z Holandii w 2009 roku", natomiast informacje przechowywane w pamięci niedeklaratywnej są trudne do precyzyjnego ich ujęcia w słowach, jak np. dokładne opisanie wszystkich czynności, które wykonuje się, prowadząc samochód.

Podział dokonany przez Squire'a służy głównie porządkowaniu wiedzy o pamięci i warto w tym miejscu zaznaczyć, że wyodrębnione przez badacza kategorie nie są hermetyczne, przeciwnie, elementy pamięci deklaratywnej i niedeklaratywnej wzajemnie na siebie oddziałują. W obrębie pamięci deklaratywnej Squire przedstawia kolejny podział, wyróżniając za Tulvingiem (1972) pamięć semantyczną i pamięć epizodyczną. Pierwsza wprowadzona przez Tulvinga kategoria odnosi się do faktów ogólnych, wiedzy o świecie, którą można zwerbalizować, np. „stolicą Francji jest Paryż". Kontekst zdobycia tych informacji nie jest istotny i zwykle nie stanowi ważnego

elementu, niezbędnego do wydobywania. Druga kategoria to pamięć zdarzeń, które dają się zakotwiczyć w konkretnym miejscu i czasie, np. przyjęcie urodzinowe koleżanki, które zorganizowała latem bieżącego roku. Zwerbalizowanie wiedzy zawartej w pamięci epizodycznej jest zależne od sprawności językowej jednostki oraz poziomu szczegółowości zapisu danego wydarzenia. Podobnie jak w przypadku pamięci deklaratywnej i niedeklaratywnej, również w przypadku pamięci semantycznej i epizodycznej należące do tych dwóch kategorii informacje mogą się przenikać.

Specyficznym rodzajem pamięci epizodycznej jest pamięć autobiograficzna, czyli taka, która dotyczy wydarzeń osobistych, a więc tych związanych z Ja, np. moja pierwsza lekcja pływania. Ten typ pamięci ściśle powiązanej z Ja przyporządkowuje się pamięci epizodycznej, ponieważ zawiera proporcjonalnie więcej danych o zdarzeniach niż informacji semantycznych (Maruszewski, 2005). Maruszewski wymienia dodatkowo kolejne wyznaczniki, które pozwalają wyodrębnić pamięć autobiograficzną jako odrębną podkategorię. Materiał w pamięci związanej z Ja podlega charakterystycznej organizacji. Po pierwsze, jest chronologicznie uporządkowany w czasie. Ponadto informacje zawarte w pamięci autobiograficznej są porządkowane i regulowane przez przebieg interakcji społecznych. Takie jednostki informacji zbudowane wokół kontaktów z innymi ludźmi tworzą większe epizody, które są sensowne dla danego podmiotu. Następną istotną cechą pamięci autobiograficznej jest wysoki stopień powiązania z emocjami, co oznacza, że wspomnienia związane z Ja zawierają więcej materiału emocjonalnego w zestawieniu z innymi rodzajami pamięci. Ostatnim ważnym wyróżnikiem jest kwestia związana z kodowaniem i przechowywaniem wiedzy związanej z Ja. Początkowo, czyli jeszcze przed zapisaniem w pamięci, informacje o danej jednostce mają charakter bardzo konkretny, a dopiero po zakodowaniu nabierają ogólnego znaczenia i wpisują

się w szerszy kontekst (np. osobistej narracji dotyczącej własnego życia).

Przedstawione wyżej rodzaje pamięci są aktywowane przez nas każdego dnia podczas codziennych czynności np. w czasie szkolenia przechowujemy w pamięci krótkotrwałej ważny termin, żeby zaraz zapisać go w notatniku lub wraz z kolejnymi zajęciami rysunku coraz lepiej wychodzą nam portrety, choć trudno byłoby wytłumaczyć, jak dokładnie przebiega cały proces tworzenia. Można powiedzieć, że określone typy zadań wiążą się z konkretnymi rodzajami pamięci. W tym kontekście, w przypadku sztuki aktorskiej, w procesie budowania postaci scenicznej również można by wyróżnić takie zadania, uruchamiające korzystanie z różnych rodzajów pamięci. Na wstępie warto wymienić naukę tekstu roli, co łączy się z działaniem pamięci semantycznej. Kolejnym działaniem mogłoby być wyćwiczenie specyficznych umiejętności potrzebnych w konkretnym spektaklu, np. aktorzy mogą mieć do odegrania pojedynek szermierski, jeśli będą występować w *Hamlecie* – mamy tu więc sekwencję możliwą do przyswojenia dzięki pamięci proceduralnej. Tego typu spojrzenie na pracę aktorek i aktorów wydaje się więc odległe od związków z pamięcią epizodyczną. Pamięć o zdarzeniach pozornie nie łączy się w żaden sposób z zadaniami tych, którzy tworzą na scenie. Jednak wymienione wyżej zadania nie odnoszą się do tego etapu tworzenia, który zakłada potrzebę ustalenia wzorców zachowania postaci, czyli, jak pisał Stanisławski: „stworzenie «życia ludzkiego ducha»” (Stanisławski, 1953, s. 27).

Opisanie kategorii oraz podziałów znaczących dla współczesnej psychologii poznawczej było potrzebne z perspektywy refleksji nad pracą Stanisławskiego, ponieważ, jak można zauważyć, nie pojawiło się tutaj pojęcie pamięci emocjonalnej czy też afektywnej, którego chętnie używał twórca MChAT-u, czerpiąc zresztą z prac współczesnego mu badacza,

Ribota. Gdzie więc możemy umiejscowić ową pamięć emocjonalną, o której Stanisławski w formie dialogu mistrz-uczeń pisał tak: „Tę właśnie pamięć, dzięki której powtarzają się wszystkie pana uczucia, doznane podczas występów Moskwina i po śmierci przyjaciela, nazywamy pamięcią emocjonalną” (2010, s. 325).

Umieszczając ten przykład w ramach dzisiejszych kategoryzacji, można zobaczyć, że Stanisławski odwołuje się do pamięci autobiograficznej, której cechą charakterystyczną jest emotogenność (Maruszewski, 2005). Przyjrzymy się więc szerzej rozumieniu pojęcia pamięci emocjonalnej oraz zwrócimy szczególną uwagę na jego konsekwencje w procesie budowania roli.

Pamięć emocjonalna

Czym więc jest dla Stanisławskiego owa pamięć emocjonalna (lub też inaczej pamięć uczuć)? Artysta twierdzi, że to stopniowalna zdolność, występująca u poszczególnych osób na różnych poziomach, która dotyczy możliwości przypomnienia sobie uczuć towarzyszących jednostce w danych okolicznościach. Mało kto posiada tę dyspozycję w formie rozwiniętej. Stanisławski organizuje też pamięć według zmysłów – wyróżnia chociażby jej formę wzrokową i słuchową. W dzisiejszej psychologii pamięć sensoryczna funkcjonuje w ramach systemu pamięci krótkotrwałej i zalicza się do niej zarówno pamięć ikoniczną, związaną ze wzrokiem (Sperling, 1960) jak i echoiczną, powiązaną ze słuchem (Neisser, 1967). Jednakże obie te kategorie odnoszą się do niezwykle krótkotrwałych reakcji na prezentowany bodziec, bowiem czas przechowywania percepcyjnej informacji zarówno wizualnej, jak i akustycznej mierzy się w milisekundach. Można jednak zauważyć, że to,

co Stanisławski rozumie poprzez pamięć zmysłów, współcześnie rozpoznajemy jako kwestie związane z organizacją trzech procesów pamięciowych – kodowania, przechowywania i wydobywania. Pamięć wzrokową w ujęciu Stanisławskiego najtrafniej byłoby dopasować do jednego ze sposobów kodowania, jakim jest tworzenie wyobrażeń. Jeśli chodzi zaś o pamięć emocjonalną w jego wizji, to znacznie wyraźniej zarysowuje się tu znaczenie procesów wydobywania, zwłaszcza umiejętność wykorzystywania odpowiednich wskazówek. O wyżej wymienionych dwóch rodzajach pamięci Stanisławski pisze tak:

> Podobnie jak w pamięci wzrokowej, przed pańskim wewnętrznym wzrokiem ożywa dawno zapomniany przedmiot, krajobraz albo postać ludzka, tak w pamięci emocjonalnej ożywają przeżyte kiedyś uczucia. Wydaje się nam, że całkowicie o nich zapomnieliśmy, gdy nagle jakaś aluzja, myśl, znajomy obraz sprawiają, że znowu doświadczamy przeżyć niekiedy równie silnych, jak za pierwszym razem, niekiedy trochę słabszych (2010, s. 325-326).

Pisząc dalej o pamięci emocjonalnej, Stanisławski w swoim dzienniku porusza też kwestię indywidualnych różnic, które mogą mieć wpływ na mechanizmy pamięci. W celu zobrazowania swoich spostrzeżeń przytacza historię dwóch podróżnych: pierwszy z nich doskonale pamiętał swoje zachowanie, to znaczy działania podjęte podczas zdarzenia, w którym brał udział, natomiast drugi nie przypominał sobie żadnych działań, za to potrafił odtworzyć emocje, które mu wówczas towarzyszyły. Możliwość przywołania i opisania uczuć w tak dokładny oraz wyrazisty sposób, jaki potrafił zademonstrować drugi mężczyzna z opowieści, Stanisławski nazywa „posiadaniem pamięci emocjonalnej”. Artysta uważa, że pamięć emocjonalna

to pewna zdolność, która różni się międzyosobowo. Oznacza to według niego, że nie każdy może osiągnąć taki sam poziom wykonania zdania powiązanego z pamięcią emocjonalną, np. przywołać uczucia towarzyszące danej osobie podczas konkretnego zdarzenia.

Pamięć emocjonalna jest dla Stanisławskiego szczególnie ważna, ponieważ jego zdaniem determinuje ona możliwość uzyskania i ukazania w procesie odgrywania roli wewnętrznych przeżyć postaci. Bez nich, zdaniem twórcy MChAT-u, aktor/aktorka oraz jego/jej kreacja jest oparta tylko na zewnętrznych działaniach, mechanicznym powtarzaniu sekwencji ruchów i wypowiadanych zdań. W takich okolicznościach nie zostaje więc spełniony cel „stworzenia życia ludzkiego ducha".

Jak już wcześniej wspominaliśmy, Stanisławski widzi pamięć emocjonalną jako stopniowalną zdolność, która różni się międzyosobowo. Podaje też przykłady możliwych zachowań, wskazujących na określony poziom sprawności pamięci emocjonalnej. Jeśli aktor/aktorka w warunkach scenicznych potrafi bardzo szybko, niemalże odruchowo przywołać wszystkie uczucia, które towarzyszą graniu danej roli na poprzedniej próbie, to znaczy, że posiada wyjątkową pamięć uczuć. Jak jednak wskazuje sam Stanisławski, zdarza się to bardzo rzadko. Jeżeli natomiast twórca sceniczny uruchamiając początkowo tylko ustaloną wcześniej sekwencję działań fizycznych, po pewnym czasie jest w stanie przypomnieć sobie uczucia, których wcześniej doświadczał w połączeniu z tymi fragmentami roli, to znaczy, że ma on dobrą pamięć emocjonalną. Stanisławski pisał o tym tak:

> mogli państwo zacząć etiudę, kierując się wyłącznie poprzednimi ustawieniami. One winny przypomnieć o doświadczonych uczuciach, a państwo oddaliby się tym wspomnieniom

> emocjonalnym i zagrali etiudę pod ich dyktando. Powiedziałbym wówczas, że mają państwo dobrą pamięć emocjonalną, choć może nie wyjątkową czy ponadnaturalną (2010, s. 324).

Takie ujęcie wskazuje wyraźnie na korzystanie z zasobów pamięci autobiograficznej. Stanisławski odnosi się tutaj do fazy wydobywania z pamięci, odpamiętywania. Warto tutaj więc przedstawić krótko organizację czasową procesów pamięciowych. Ich istotną cechą jest możliwość wprowadzenia podziału na trzy etapy: kodowanie, przechowywanie, wydobywanie. To ujęcie ma charakter dynamiczny i zwraca uwagę przede wszystkim na to, że możemy patrzeć na pamięć nie tylko jako na system struktur, tak jak sugerował to przytoczony wcześniej podział Atkinsona i Shiffrina (1968), ale też jak na mechanizm funkcjonalnego przetwarzanie informacji.

Wstępną fazą procesów pamięciowych jest kodowanie, które umożliwia przechowanie informacji w pamięci dzięki operacjom takim jak: organizowanie, werbalizacja, tworzenie wyobrażeń, elaboracja. Kodowanie może zachodzić zarówno świadomie (jawnie), jak i niejawnie. Procesem, który utrwala nowo powstały ślad pamięciowy, jest werbalizacja, czyli nazwanie poszczególnych elementów widzianego obrazu. Ten etap charakteryzuje się wybiórczością, ponieważ nie wszystkie elementy rzeczywistości będą zakodowane. Znacząca jest tutaj rola procesów uwagowych oraz strategii wykorzystywanych do osiągnięcia celu jakim jest, np. skuteczne zapamiętanie wybranych aspektów własnego doświadczenia. Im głębiej, bardziej świadomie i aktywnie przetwarzamy docierające do nas informacje, tym bardziej jest prawdopodobne, że przechowamy je w pamięci (Zinczenko, 1961).

Co ważne, zarówno kodowanie, jak i późniejsze wydobywania są skuteczniejsze, gdy zestawimy je z celem i zastosujemy odpowiednią strategię, ściśle połączoną ze świadomym i aktywnym wykorzystaniem uwagi. Fergus Craik i Robert Lockhart (1972) stworzyli koncepcję poziomów przetwarzania, wedle której trwałość śladu pamięciowego jest zależna od głębokości przetwarzania docierających do nas treści. Materiał, który odbieramy jedynie sensorycznie (a więc np. zapach, smak, wrażenia wizualne, kolor i kształt czcionki), to poziom najbardziej podstawowy, natomiast to, co poddajemy analizie semantycznej, znajduje się na przeciwnym krańcu kontinuum. Oznacza to w skrócie, że im głębiej przetwarzamy daną porcję informacji, tym lepiej ją zapamiętujemy, np. jeśli piszemy pracę będącą interpretacją wybranej sceny filmowej, to ten fragment dzieła zapamiętamy lepiej niż inne sekwencje, które jedynie oglądaliśmy na ekranie.

Powróćmy teraz do koncepcji Stanisławskiego i pamięci emocjonalnej. Jak już powiedzieliśmy, to, co twórca nazywa pamięcią uczuć, mieści się w obrębie systemu współcześnie klasyfikowanego jako pamięć autobiograficzna. Stanisławski uważał, że jest to cecha stopniowalna i nie każdy wykazuje w jej zakresie takie same zdolności. Z perspektywy współczesnej psychologii poznawczej rozważania Stanisławskiego możemy zestawić ze wspomnianą już wcześniej koncepcją poziomów przetwarzania (Craik, Lockhart, 1972), ale również z efektywnym wykorzystaniem wskazówki w wydobywaniu, czyli informacji, która może być pomocna w uzyskaniu dostępu do naszych wspomnień (Jagodzińska, 2008). Wskazówki możemy podzielić na zewnętrzne – dotyczące kontekstu, np. przedmiot znajdujący się w środowisku – oraz wewnętrzne, czyli takie, które jednostka generuje sama, np. skojarzenia, wyobrażenia. Ważna jest też jakość takiej wskazówki – dobra wskazówka powinna być dystynktywna, czyli

charakterystyczna wyłącznie dla danego wspomnienia. Przyglądając się roli wskazówek, warto zastanowić się, czy opisywane przez Stanisławskiego zróżnicowane zdolności w zakresie pamięci emocjonalnej mogą być powiązane z umiejętnością ich tworzenia oraz wykorzystywania. Umiejętne opracowywanie wskazówek może pomóc aktorowi/aktorce w uzyskiwaniu szybkiego dostępu do swoich wspomnień, w tym doświadczeń powiązanych z emocjami. Przykładowo: aktor podczas pracy nad rolą w trakcie prób odkrył, że konkretna scena prowadzi jego postać do poczucia wstrętu, obrzydzenia. Jeśli chciałby wspomóc proces wewnętrznego przeżywania tej emocji, mógłby spróbować zastanowić się, z czym kojarzy mu się wstręt. Mógłby wtedy uświadomić sobie, że wstręt kojarzy mu się z jabłkiem antonówką i dzięki temu przypomnieć sobie sytuację, w której będąc u znajomych został poczęstowany owocem z ich sadu. Niestety, kiedy nadgryzł jabłko okazało się one robaczywe i wtedy poczuł wstręt. Pomocne w opracowywanie wskazówek powiązanych ze wspomnieniami o mniejszym lub większym ładunku emocjonalnym mogłoby być prowadzenie dziennika, który zawierałby pary emocja-skojarzenie. Skojarzenie miałoby być wskazówką pozwalającą dotrzeć do wspomnień powiązanych z przeżyciem konkretnej emocji. Naszym zdaniem, tego typu praktyki mogłyby zostać docenione przez Stanisławskiego, który pisał w swojej *Etyce*:

> w większości przypadków na próbach analizuje się odczucia, które przechowała pamięć emocjonalna. Aby je pojąć, ogarnąć rozumem i zapamiętać, trzeba znaleźć odpowiednie słowo, przykład (opisowy) lub jakiś gest, za pomocą którego da się wywołać i utrwalić to właśnie odczucie (2010a, s. 60-61).

Należy jednak w tym miejscu odnieść się także do aspektu etycznego. Takie

korzystanie z własnych zasobów pamięci autobiograficznej może okazać się ryzykowne – jak pokazuje praktyka Lee Strasberga i zalecenie korzystania z sesji psychoanalizy, aby aktorzy i aktorki mogli poradzić sobie z trudnymi wspomnieniami, które przywoływali do celów praktyki scenicznej. Wydaje nam się, że Stanisławski nie sugeruje aktorom, iż jedyną drogą do uzyskania na scenie wewnętrznego przeżywania i wyjścia poza schematyczne działanie fizyczne jest każdorazowe przywoływanie osobistych wspomnień autobiograficznych o dużym ładunku emocjonalnym. Twórca MChAT-u traktuje raczej materiał zawarty w pamięci autobiograficznej jako źródło natchnienia i inspiracji, a stosując terminy bardziej psychologiczne – jako zasoby poznawcze, na których bazie osadzone są kolejne etapy pracy aktorskiej. Stanisławski pisał o tym procesie tak:

> Niech więc się pan stara poznać, po pierwsze, środki i sposoby wydobycia z własnej duszy materiału emocjonalnego, a po drugie, środki i sposoby tworzenia z niego niekończących się kombinacji ludzkich dusz postaci, charakterów, uczuć i namiętności (2010, s. 342-343).

Wspomnienia zwierające w sobie reakcje emocjonalne nie służą więc temu, aby za każdym razem przywoływać je na scenie i starać się przeżyć dokładnie takie uczucia (rodzaj, natężenie) jakie odnajduje się w wydobytych wspomnieniach. Poza tym Stanisławski był świadomy, że pamięć nie działa niczym aparat fotograficzny, a wspomnienia nie są wywołaniem po raz kolejny dokładnego obrazu cyfrowego przechowywanego na karcie pamięci. Reżyser pokazywał bowiem, że to, co wydobywamy z pamięci, odpamiętujemy, jest płynne, zmienne i podatne na fluktuacje. Pisał: „Proszę nie czekać na to, co wczorajsze, i zadowalać się tym co dzisiejsze. Trzeba

tylko dobrze przyjąć nawet wskrzeszone wspomnienia” (Stanisławski, 2010, s. 337). Pamięć autobiograficzna ma bowiem re-konstruktywny charakter, a to, jakie wspomnienia wydobywamy, jest zależne od wielu czynników, takich jak kontekst czy też nasz aktualny cel (Jagodzińska,2008; Maruszewski, 2005; Bartlett, 1932/1933).

Pamięć emocjonalna a okoliczności założone

W koncepcji Stanisławskiego fundamentalną rolę odgrywają tzw. okoliczności założone, czyli ustanowiony przez twórcę scenicznego kontekst działania, dający się zbudować z wykorzystaniem słowa „gdyby”. Jest to sugestia, która stawia przed aktorem/aktorką pytanie: jak byś się zachował/zachowała, gdyby zaistniały określone okoliczności? Spoglądając na przytoczone wcześniej słowa Stanisławskiego opisujące dobrą pamięć emocjonalną, nie można jednoznacznie stwierdzić, w jaki sposób opisani aktorzy i aktorki doszli do doświadczenia konkretnych emocji na poprzedniej próbie. Znając jednak szerszy kontekst, jakim jest cały system, można założyć, że pomocne w tym procesie były właśnie okoliczności założone – a nie osobiste wspomnienia. Okoliczność założone mają doprowadzić do tego, że działanie sceniczne będzie „wewnętrznie uzasadnione, logiczne, konsekwentne i możliwe w rzeczywistości” (Stanisławski, 2010, s. 98). Z kolei możliwość „stworzenia życia ludzkiego ducha” na scenie Stanisławski mocno osadza właśnie w działaniu scenicznym. Warto więc zastanowić się nad tym, w jaki sposób, posługując się owym „gdyby”, twórca sceniczny może dojść do autentycznego wzbudzenia w sobie przeżycia emocjonalnego. Pomocna okazuje się tutaj koncepcja Richarda Lazarusa (1991).

Teoria Lazarusa zakłada, że emocje są skutkiem dokonywanej przez jednostkę interpretacji zdarzeń. Każda sytuacja – przez Lazarusa określana

jako spotkanie lub epizod adaptacyjny – jest w pewien sposób sprzężona z systemem dążeń, celów i wartości danej osoby. Jednostka dokonuje oceny spotkania w odniesieniu do osobistych motywów. Skutkiem takiego procesu oceniania jest pojawianie się emocji, których znak – pozytywny lub negatywny – zależy od interpretacji epizodu adaptacyjnego dokonanego przez osobę.

Sytuacja może więc wywołać negatywny stan afektywny, ponieważ zostaje przez jednostkę ocenione jako zdarzenie niekorzystne, w jakimś stopniu zagrażające jej aktualnemu statusowi. Choć na tym etapie przedstawiona koncepcja emocji i jej zastosowanie w odniesieniu do prac Stanisławskiego wydawać się mogą oczywiste, to jednak zaproponowana przez Lazarusa koncepcja w świetle pism twórcy MChAT-u ma dużo bardziej znaczące implikacje. Stanisławski zauważył bowiem, że należy koncentrować się nie na samej emocji, a na okolicznościach, które ją wywołały. Przykładem mogą być następujące okoliczności założone: bohaterka dostaje list od bogatej ciotki, która postanawia, że może ofiarować jej pieniądze na edukację, jeżeli uzna, że dziewczyna ma odpowiedni potencjał. Ciotka pisze, że przyjedzie z wizytą. Obserwujemy protagonistkę tuż przed tą wizytą. Przyjęcie pewnych założeń dotyczących sytuacji, w której znajduje się sceniczna bohaterka czy bohater sprawia, że przed artystami scenicznymi pojawiają się możliwości działań zewnętrznych (czynności, w które postać może być zaangażowana) oraz wewnętrznych (myśli, które towarzyszą postaci, stany afektywne). Taka wizja Stanisławskiego, który podkreślał potrzebę nakreślenia postaci możliwości działania ukierunkowanego na cel jest zbieżna z koncepcją Lazarusa, ponieważ pokazuje, że stany afektywne nie powstają w próżni i są niejako skutkiem ubocznym doświadczenia różnych sytuacji i odnoszenia ich do osobistych dążeń.

Ponadto Stanisławski podkreślał, że niemożliwe jest przeżycie dwa razy identycznego stanu afektywnego. Wobec tego, dążenie do odtworzenia samych tylko emocji wydaje się nieskuteczne i niepełne. Zgodnie z koncepcją poznawczą Lazarusa emocje nie powstają w próżni, dlatego aby ich doświadczyć, potrzebujemy procesu rozgrywającego się od spotkania (epizodu adaptacyjnego) do dokonania oceny. Takie spotkanie może się rozegrać właśnie w ramach opisywanych przez Stanisławskiego okoliczności założonych, kiedy to twórca sceniczny formuje kontekst, w którym rozgrywać się będą sceniczne zdarzenia. Aktor/aktorka, wcielając się w rolę, dokonują oceny tej sytuacji z perspektywy ich postaci. W ten sposób możliwe jest powstanie stanu afektywnego i doświadczenie emocji, zgodnych z emocjami postaci. Jak pisał Stanisławski: „Można zrozumieć postać, wczuć się w jej sytuację i zacząć działać tak jak ona. To twórcze działanie wywoła w samym aktorze przeżycia analogiczne do przeżyć postaci" (2010, s. 341).

Koncepcja Lazarusa przytoczona w odniesieniu do systemu Stanisławskiego bardzo dobrze pokazuje możliwości podjęcia się próby wyjaśnienia mechanizmów działania kolejnych elementów zawartych w dziełach twórcy MChAT-u. Taka perspektywa ukazuje potencjał weryfikacji założeń reżysera dzięki wykorzystaniu zasobów wiedzy z zakresu psychologii.

Podsumowanie

Zmierzając ku podsumowaniu naszych rozważań na temat systemu Stanisławskiego w kontekście współczesnej psychologii, chcielibyśmy jeszcze przytoczyć zestaw uwag, które twórca MChAT-u wyraził w swojej pracy zatytułowanej *Etyka*: „Wielu aktorów, zwłaszcza pracujących gościnnie, zwykle na próbach tylko markuje, a to jest niedopuszczalne. Co za pożytek z tego, że się ledwo dosłyszalnie wymamrocze rolę, nie przeżywając jej

wewnętrznie, a nawet nie rozumiejąc” (2010a, s. 23).

Rzeczywiście, bez zrozumienia oraz przeżywania roli zapewne trudno osiągnąć założony przez Stanisławskiego cel sztuki, jakim jest stworzenie życia ludzkiego ducha na scenie. Jednakże jeśli odwołamy się do psychologii poznawczej oraz procesów pamięciowych, możemy dostrzec sens próby, podczas której aktorzy i aktorki jedynie „technicznie”, czy też, jak powiedziałby Stanisławski, „rzemieślniczo”, odgrywają swoje role. Wartość takiej próby tkwi w funkcjonowaniu przytaczanej przez nas wcześniej pamięci proceduralnej, która pozwala nam opanować powtarzalne czynności i umiejętności. Dzięki tego typu ćwiczeniom scenicznym aktor/aktorka uczy się (zapamiętuje) sekwencję dialogów i ruchu scenicznego (np. jeśli w spektaklu pojawia się układ choreograficzny), co wydaje się użyteczne, pod warunkiem, że twórcy są świadomi, jaki jest cel takiej próby.

> w większości przypadków na próbach analizuje się odczucia, które przechowała pamięć emocjonalna. Aby je pojąć, ogarnąć rozumem i zapamiętać, trzeba znaleźć odpowiednie słowo, przykład (opisowy) lub jakiś gest za pomocą którego da się wywołać i utrwalić to właśnie odczucie (Stanisławski, 2010, s. 60-61).

W niniejszej pracy zaproponowaliśmy spojrzenie na prace Stanisławskiego jako na przestrzeń do eksploracji, interpretacji i weryfikacji przy użyciu narzędzi, jakimi są badania współczesnej psychologii. Twórca MChAT-u działał ze swoim zespołem, z którym starał się dosięgnąć wizji teatru, jaka rysowała się w jego fantazjach. Jednocześnie był pilnym i skrupulatnym obserwatorem życia i ludzi, dzięki czemu wiele kwestii poruszonych w jego pracach jest nie tylko aktualna i możliwa do wdrożenia, ale też efektywna w

kontekście pracy nad rolą. Należy jednak zaznaczyć, że Stanisławski, nawet chcąc podpierać się wiedzą, dysponował skromnymi zasobami, gdyż psychologia to stosunkowo młoda dyscyplina naukowa. Twórca MChAT-u sugerował, że aktorstwo to profesja ukierunkowana na korzystanie z osobistych zasobów, a on te zasoby rozpoznawał, opisywał i wskazywał, w jaki sposób robić z nich sceniczny użytek. To właśnie ten potencjał implementacji jego systemu do pracy scenicznej jest powodem, aby przyjrzeć się jego metodom pracy i osadzić je w kontekście aparatu pojęciowego, który dzisiaj jest szeroko dostępny dla zainteresowanych danym obszarem wiedzy. Rozpoznanie i interpretacja uprawianej przez Stanisławskiego psychologii potocznej może służyć temu, by twórcy sceniczni zobaczyli, w jaki sposób mogą wykorzystywać swoje zasoby i stworzyć z nich narzędzie dopasowane do indywidualnych charakterystyk. Patrząc chociażby na przytoczoną w tym artykule koncepcję Stanisławskiego dotyczącą pamięci emocjonalnej oraz zaproponowane przez nas bliższe i dalsze konotacje związane z tą kategoria, można zauważyć, że chociaż nasze procesy pamięciowe rządzą się względnie uniwersalnymi (czyli przynależnymi wszystkim) zasadami, to jednak nie prowadzą u wszystkich do jednakowych rezultatów.

Ukazując pamięć w sposób dynamiczny i skupiając się na zachodzących po sobie fazach kodowania, przechowywania i wydobywania, zasygnalizowaliśmy, że to ,co dzieje się w każdej z nich, wpływa na to, jakie informacje możemy odpamiętać, a więc także wykorzystać w praktyce scenicznej. Przyglądając się systemowi Stanisławskiego szerzej, można zauważyć, że jako autor starał się pokazać, iż drogą do twórczości scenicznej – realistycznej i bliskiej prawdziwemu życiu – jest poznanie przez aktora swoich uwarunkowań oraz, w kolejnym kroku, dobieranie do tych dyspozycji takich narzędzi, aby w okolicznościach scenicznych móc dojść do zamierzonego wykonania.

Ugruntowana w badaniach psychologicznych wiedza na temat pamięci może okazać się pomocna w konstruowaniu mapy przestrzeni, jaką tworzą indywidualne zasoby każdej osoby działającej na scenie – jej osobowość, temperament, schematy kulturowe, doświadczenia życiowe etc. W tej pracy udało nami się spojrzeć jedynie na niewielki fragment tych zasobów skupiony przede wszystkim na współczesnych koncepcjach pamięci oraz zakreślony wokół opisywanego przez Stanisławskiego wątku pamięci emocjonalnej. Mamy jednak świadomość, że publikacje twórcy MChAT-u są bogate w treści, które, mamy nadzieję, w najbliższych latach doczekają się stosownej, systematycznej analizy i interpretacji w kontekście wiedzy psychologicznej, zgodnie z przytoczonym we wstępie tego artykułu życzeniem Stanisławskiego. Niniejszy artykuł jest krokiem w tym kierunku i odpowiedzią na wezwanie Stanisławskiego do systematycznej analizy tego typu twórczości scenicznej.

Wzór cytowania:

Dziegieć, Agata; Barzykowski, Krystian, *Stanisławski i jego system aktorski – próba psychologicznej weryfikacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/kbxd-sj27.

Autor/ka

Agata Dziegieć (agata.dziegiec@student.uj.edu.pl) – absolwentka krakowskiego Lart Studio, studentka psychologii w ramach MISH Uniwersytetu Jagiellońskiego. Naukowo interesuje się badaniem związków między psychologią a współczesnym aktorstwem, a także psychologią edukacji. ORCID: 0000-0002-6643-7235.

Krystian Barzykowski (krystian.barzykowski@uj.edu.pl) – dr hab., profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; głównymi przedmiotami jego zainteresowań naukowych są: wspomnienia autobiograficzne, pamięć prospektywna, metodologia badań pamięci, diagnoza psychologiczna i psychologia kulturowa. Jest laureatem kilku stypendiów i nagród za osiągnięcia naukowe: m.in. Stypendium Rządu Francuskiego dla Młodych Naukowców

(2019). Otrzymał stypendium podoktorskie Marie Curie od Komisji Europejskiej na prowadzenie projektu badawczego dotyczącego pamięci mimowolnej i déjà vu na Uniwersytecie Grenoble Alpes we Francji (2024-2026). ORCID: 0000-0003-4016-3966.

Przypisy

1. Witryna internetowa Stanisławski Studio: https://www.stanislawskistudio.pl/
2. Koncepcja Pawłowa o typach ośrodkowego układu nerwowego jest obecnie w psychologii uznawana za jedną z wczesnych koncepcji typów temperamentu. Współczesne, ugruntowane w badaniach teorie z tego zakresu w pewnym stopniu rozwijają myśl Pawłowa – zob. Strelau, 2015. Nie odnoszą się jednak do kategorii takich jak np. „pamięć wzrokowa".
3. Lew Wygotski, przyglądając się systemowi Stanisławskiego, sformułował w *Psychologii sztuki* teorię dramatu. Pokazał też, w jaki sposób dochodzi do uwolnienia energii i przeżycia stanu katharsis.
4. Etkind wspomina o sytuacji z 1912 roku, kiedy troje aktorów z Petersburga zorganizowało performans, w którym wcielili się oni w trzy jakości Ja – racjonalne, emocjonalne i nieświadome – co mogło stanowić nawiązanie do Freudowskiego id, ego i superego.

Bibliografia

Atkinson, Richard; Shiffrin, Richard, *Human memory: A proposed system and its control processes*, [w:] *The psychology of learning and motivation: Advances in research and theory*, red. K.W. Spence, J.R. Spence, Edward Elgar Publishing, Cheltenham 1968.

Bartlett, Frederic, *Remembering: A study in experimental and social psychology*, Cambridge University Press, Cambridge 1932.

Bartlett, Frederic, *Experiments on remembering: The method of repeated reproduction*, [w:] *The psychology of memory*, red. P.E. Morris, M.A. Conway, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, 1932/1933.

Benedetti Jean, *Stanislavski: His Life and Art*, Bloomsbury Publishing, London 1999.

Chojnacki, Marek P., *Od oczyszczenia ku performatywnemu (samo)poznaniu. Katharsis i katarktyczny wymiar literatury*, [w:] *Перформатизация Современной Русской Драмы: Славянский Литературный Контекст*, red. N. Maliutina, A. Lis-Czapiga, Rzeszów 2019.

Craik, Fergus; Lockhart, Robert, *Levels of processing: A framework for memory research*, „Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior" 1972 nr 11, https://doi.org/10.1016/S0022-5371(72)80001-X.

Etkind, Alexander M., *How psychoanalysis was received in Russia, 1906-1936*, „Journal of Analytical Psychology" 1994, nr 39.

Guczalska, Beata, *Nieujawnione dziedzictwo*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 101.

Jagodzińska, Maria, *Psychologia pamięci*, Helion, Gliwice 2008.

Kołacz, Kamila, *Moda na Metodę: „the Method Acting" w klasycznym kinie hollywoodzkim i kinie Nowego Hollywoodu*, „Maska” 2017, nr 42.

Lazarus, Richard S., *Emotion and Adaptation.* Oxford University Press, Oxford 1991.

Marszałek, Agnieszka, *Niedoskonałość jako okoliczność założona,* „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 101.

Maruszewski, Tomasz, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Mróz, Barbara, *Rozmowa Barbary Mróz z Barbarą Osterloff. Szkoła z perspektywy mistrzów – rozmowa o teatrze i kształceniu aktorów*, „Biuletyn Edukacji Medialnej” 2014, nr 2.

Nalbantian, Suzanne, *Pamięć w dobie psychologii dynamicznej. XIX-wieczne konteksty*, „Pamiętnik Literacki” 2013, nr 4.

Neisser, Ulric, *Cognitive Psychology*, Appleton-Century-Crofts, New York 1967.

Nęcka, Edward; Orzechowski, Jarosław; Szymura, Błażej, *Psychologia poznawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

Piskorska, Anna, *Konstanty Stanisławski ojcem teatru XX wieku*. [w:] *Koloryt ojcostwa*, red. J. Zimny, Akademia Wychowania Fizycznego w Katowicach, Katowice 2018.

Ryle, Gilbert, *Czym jest umysł*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1970.

Schacter, Daniel; Tulving, Endel, *Memory, Amnesia, and the Episodic/Semantic Distinction*, [w:] *The Expression of Knowledge*, red. R.L. Isaacson, N.E. Spear, Plenum Press, New York 1982.

Sirotkina, Irina; Smith, Roger, *The Oxford Handbook of the History od Psychology: Global Perspectives*, Oxford University Press, Oxford 2012.

Sperling, George, *The information available in brief visual presentations*, „Psychological Monographs: General and Applied” 1960, nr 74.

Squire, Larry, *Declarative and nondeclarative memory: Multiple brain systems supporting learning and memory*, [w:] *Memory Systems*, red. D.L. Schacter, E. Tulving, MA: The MIT Press, Cambridge 1994.

Stanisławski, Konstanty, *Praca aktora nad sobą*, tłum. A. Męczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.

Stanisławski, Konstantin, *Praca aktora nad sobą*, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła

Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010.

Stanisławski, Konstantin, *Etyka*, tłum. J. Żmijewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010a.

Strelau, Jan, *Różnice indywidualne*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2015.

Sullivan, John J., *Stanislavski and Freud*, „The Tulane Drama Review ” 1964, nr 1.

Tulving, Endel, *Episodic and Semantic Memory*, [w:] *Organisation of Memory*, red. E. Tulving, W. Donaldson, Academic Press, Cambridge 1972.

Tulving, Endel, *Concepts of Memory*, [w:] *The Oxford Handbook of Memory*, red. E. Tulving, F.I.M. Craik, Oxford University Press, Oxford 2000.

Zinczenko, Pyotr, *Neproizvol’noe zapominanie [Unintentional memorizing]*, Akademiya pedagogicheskikh nauk RSFSR, Moscow 1961.

Zaorska, Magdalena, *Zanim urodzi się słowo (Z doświadczenia rosyjskiej szkoły sztuki aktorskiej)*, „Acta Polono-Ruthenica” 2010, nr 15.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/stanislawski-i-jego-system-aktorski-proba-psychologicznej-weryfikacji