

Stanisławski
na próbie

Ścieżka teatru i kultury

seria pod redakcją

Moniki Blige i Grzegorza Ziółkowskiego

Wasilij O. Toporkow

Stanisławski na próbie

WSPOMNIENIA

Przekład Jerzy Czech

Przedmowa do wydania polskiego Leszek Kolankiewicz



INSTYTUT
IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO
THE GROTOWSKI
INSTITUTE

Wrocław 2007

Przekład: Jerzy Czech

Podstawa przekładu: *K.S. Stanisławskij na riepieticy. Wospominanija*, Iskusstwo, Moskwa 1950, tekst porównano z wydaniem z 2002 roku

Redakcja tomu: Monika Blige i Grzegorz Ziółkowski

Projekt okładki, opracowanie graficzne: Barbara Kaczmarek

Korekta: Stanisława Trela

Łamanie: STANMA

Na okładce: Konstantin Stanisławski, [D.R./Archives B.P.-V.]

© Copyright Marina Swietajewa, 2007

© Copyright for this edition Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007

ISBN 978-83-923635-2-1

Wydawca:

Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław

tel./faks (071) 34 34 267

www.grotowski-institute.art.pl

Kontakt w sprawach wydawniczych:

Monika Blige: monika@grotowski-institute.art.pl, tel. (071) 34 31 711

Druk i oprawa: Drukarnia JAKS

Nakład: 1000 egz.

Objętość: 11 ark. wyd.

Recenzje wydawnicze napisali: Leszek Kolankiewicz, Jerzy Stuhr i Lech Śliwonik
Podręcznik akademicki dotowany przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Wydawca dziękuje Katarzynie Osińskiej za udzieloną pomoc.

Spis treści

Przedmowa do wydania polskiego	7
Przedmowa do wydania radzieckiego z roku 1950	10
Od autora	20
Początek drogi	22
Wstąpienie do MChAT-u i pierwsza praca z Konstantinem Stanisławskim (<i>Defraudanci</i>)	33
<i>Martwe dusze</i>	72
„Prolog”	79
„U Gubernatora”	90
„U Maniłowa”	101
„U Nozdriowa”	107
„U Pluszkina”	117
„U Koroboczki”	131
„Kameralna”	138
„Bal i kolacja u Gubernatora”	144
<i>Świętoszek</i>	149
Wstępna dyskusja i początek praktycznej pracy	149
O zewnętrznej charakterystyczności	208
Pierwsza prezentacja spektaklu kierownictwu artystycznemu oraz inscenizacja <i>Świętoszka</i>	214
Zakończenie	220

Przedmowa do wydania polskiego

Książka Wasilija O. Toporkowa *Stanisławski na próbie* (K.S. *Stanisławskij na riepjeticy*, Moskwa – Leningrad 1949) jest nie tylko jednym z fundamentalnych świadectw na temat metody pracy tego wielkiego reformatora teatru – to w ogóle jedna z ważniejszych książek o sztuce teatru napisanych w minionym stuleciu.

Metoda Stanisławskiego – tak popularna w teatrze rosyjskim, ale też rozkrzewiona na całym świecie, głównie w Stanach Zjednoczonych (tam za sprawą Michaiła A. Czechowa i Ryszarda Bolesławskiego, polskiego aktora i reżysera, który zaszczerpił ją w Hollywood) – w Polsce znana jest z czterotomowego wydania Stanisławskiego pod redakcją Edwarda Csató, opublikowanego przed półwieczem przez Państwowy Instytut Wydawniczy (Warszawa 1954–1956) i będącego wyborem z ośmiotomowej edycji radzieckiej, wtedy właśnie zainicjowanej, wydania dziś chyba – przynajmniej terminologicznie – przestarzałego. Zresztą *Pisma* Stanisławskiego nie miały w Polsce szczęścia już w momencie ich opublikowania: ukazały się tuż po okresie realizmu socjalistycznego, kiedy to zniekształcony system Stanisławskiego był doktryną obowiązującą w polskim szkolnictwie teatralnym, a przed ponownym renesansem tej metody, dobrowolnie i samorządnie już podejmowanej przez polskich pedagogów i artystów teatru. Bez przesady można więc powiedzieć, że współcześnie metoda Stanisławskiego jest w naszym kraju znana słabo lub w wypaczonej wersji. Zainteresowanie nią jednak bynajmniej nie zani-

kło; może o tym świadczyć chociażby fakt opublikowania przekładu słynnej pracy Czechowa *O technice aktora* (trzy wydania w latach 1995, 2000 i 2007), popularyzującej pewien wariant tej metody.

Książka Toporkowa, który współpracował ze Stanisławskim od 1927 do 1938 roku, roku śmierci wielkiego reformatora, zajmuje w bibliografii przedmiotu miejsce szczególne. Autor zdaje w niej rzetelnie sprawę z przebiegu ostatnich prac Stanisławskiego: prób do *Defraudantów* Katajewa, do *Martwych dusz* według Gogola i przede wszystkim do *Świętoszka* Moliera – eksperymentalnej pracy w Studiu Operowo-Dramatycznym, czysto pedagogicznej, w której słynny już wówczas system przybrał ostateczną swą postać metody działań fizycznych i którą sam Stanisławski uważał za swój testament artystyczny. Jako że w przeświadczeniu twórcy systemu odkryte przez niego prawidła sztuki aktorskiej można przyswoić tylko na drodze praktycznej, świadectwo Toporkowa ma wartość nieocenioną, jest bowiem wspomnieniem bezpośredniego uczestnika praktycznych poszukiwań i badań prowadzonych przez mistrza pod koniec życia.

Warto pamiętać o historycznej roli, jaką odegrała książka Toporkowa – w momencie publikacji piąta w ogóle rzecz o pracy Stanisławskiego: po jego własnym *Moim życiu w sztuce* z 1925 roku, po *Pracy aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania* z 1938 roku oraz po między innymi – wydanej już pośmiertnie – *Pracy aktora nad sobą w twórczym procesie realizacji* z 1948 roku, ale jeszcze przed paralelnymi: *Pracą aktora nad rolą*, pozostawioną przez Stanisławskiego w nieopracowanych notatkach, i *Lekcjami reżyserskimi Stanisławskiego* Nikołaja M. Gorczakowa, opublikowanymi obie w 1950 roku. To właśnie zaprezentowana w książce Toporkowa metoda działań fizycznych spotkała się z wielkim oddźwiękiem u artystów neoawangardowych drugiej połowy XX wieku, u nas przede wszystkim Jerzego Grotowskiego. O wielkim znaczeniu książki Toporkowa – zarówno w historii myśli teatralnej, jak dla współczesnych poszukiwań teatralnych – mogą świadczyć liczne jej przekłady, na język angielski (*Stanislavski in Rehearsal: The Final Years*, cztery wydania w latach 1979, 1998, 2001 i 2004), niemiecki (*K.S. Stanislavski bei der Probe. Erinnerungen*, dwa wydania w latach 1952 i 1997) czy wło-

ski (*Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, trzy wydania w latach 1991, 1998 i 2003).

Wielką zaletą książki Toporkowa jest to, iż metoda Stanisławskiego została w niej zaprezentowana w dojrzałej postaci i w praktycznym procesie pracy nad przedstawieniem. Autor zdaje w niej niezwykle sumienną relację z tej pracy, wiernie cytując wszystkie drobiazgowo uwagi swego mistrza. Dzięki temu czytelnik uzyskuje wgląd w sekrety warsztatu wielkiego reformatora i może się zapoznać z praktycznym wymiarem jego systemu.

Książka Wasilija O. Toporkowa *Stanisławski na próbie* skierowana jest nie tylko do badaczy teatru – historyków, teoretyków czy krytyków – lecz także do praktyków: aktorów, reżyserów, pedagogów szkół teatralnych. To tym ostatnim jest ona szczególnie potrzebna, zważywszy, że system Stanisławskiego jest u nas wykładany wciąż głównie na podstawie wcześniejszych, nieostatecznych jego wersji. O tym, że może on być nadal przydatny w pracy aktora nad sobą, przekonuje lektura niedawno u nas wydanej książki bliskiego współpracownika Grotowskiego i jego spadkobiercy artystycznego, Thomasa Richardsa, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi* (Kraków 2003) – zresztą niewątpliwie wzorowanej właśnie na książce Toporkowa.

Leszek Kolankiewicz

Od autora

W roku 1909, jako dwudziestoletni młodzieniec, ukończyłem Petersburską Szkołę Teatralną, gdy zaś pełen wiary w siebie, we własne siły, wiedzę, przygotowanie techniczne, śmiało wstąpiłem na szlak aktorskiej kariery... od razu po kilku krokach natknąłem się na przeszkodę.

Moje naiwne, dziecinne gaworzenie zostało natychmiast przysłuszone przez wypróbowane rzemiosło sceniczne nowych kolegów – aktorów teatru „Opieki nad Trzeźwością Ludu”, do której to trupy wstąpiłem po skończeniu szkoły teatralnej. Od tej pory zaczęło się pasmo następujących po sobie nadziei i rozczarowań, przy czym te ostatnie doprowadzały mnie nierzadko do rozpacz – zjawisko znane każdemu, kto poświęcił się scenie.

Brak ścisłej wiedzy o naszej sztuce i jej teoretycznych podstawach, chociaż wielu uważa go za rzecz zupełnie oczywistą, właściwą teatrowi, w dużej mierze sprzyja powstawaniu owych dotkliwych kryzysów twórczych.

Konstantin Siergiejewicz Stanisławski, który oświetlił liczne pozostające dotąd w cieniu elementy procesu twórczego, wybawił nas od błędzenia po nieznanym ścieżkach, wskazując najlepszą i najpewniejszą drogę wiodącą ku mistrzostwu.

Miałem szczęście pracować pod jego bezpośrednim kierownictwem.

Wychowując aktora, Stanisławski nie tylko wyposażał go w profesjonalną technikę, ale i wszechstronnie rozwijał duchowo, kierując go na drogę społecznej służby sztuce.

„Trzeba kochać nie siebie w sztuce, ale sztukę w sobie” – mówił.

Ta właśnie sztuka, wzmocniona postępową techniką artystyczną, skierowana ku wzniosłemu celowi wychowania ludu w duchu wielkich idei współczesności, zawsze stanowiła ideał Konstantina Stanisławskiego.

Jego olbrzymi autorytet i gruntowna znajomość twórczej natury aktora dawały mu prawo do śmiałych eksperymentów w pracy z wykonawcami. Wysokie wymagania, które im stawiał, w rezultacie sprawiały, że mogli i łatwiej pokonywać trudności, i znajdować prostsze rozwiązania, związane z problemami wcielania się w postacie.

Czcząc pamięć wielkiego geniusza sceny i uważając się za jego dogonnego dłużnika, postawiłem sobie za cel propagowanie jego idei.

Rozmawiając z młodzieżą teatralną o technice aktorskiej, za każdym razem czułem wzmożone zainteresowanie tym wszystkim, co wiąże się ze Stanisławskim. To podsunęło mi myśl, żeby napisać wspomnienia o ostatnich spotkaniach z genialnym mistrzem, opowiedzieć o odkrytych przezeń nowych sposobach tworzenia spektaklu i roli, a przez to ułatwić naszej dociekliwej młodzieży drogę do poznania metody Stanisławskiego.

Zakończenie

„Im dłużej zajmuję się zagadnieniami naszej sztuki – powiedział kiedyś Stanisławski – tym krótsze formuły znajduję dla swojej definicji naszej sztuki. Jeśli spytacie mnie, jak ją definiuję, odpowiem: „Jest to sztuka, która posiada ZADANIE NACZELNE i GŁÓWNY NURT DZIAŁANIA. A zła sztuka, to taka, w której nie ma zadania naczelnego i głównego nurtu działania”.

Jest to dowodem, że za najważniejsze w sztuce Stanisławski uważał idee, jakie ona niesie. Prezentacja idei w dziele scenicznym nie była dlań jednak sprawą środków zimnej, rzemieślniczej techniki aktorskiej. Marzył o technice artystycznej, takiej, która mogłaby posługiwać się autentycznymi ludzkimi uczuciami i mówić o autentycznych ludzkich przeżyciach i namiętnościach.

Zagrać rolę to znaczy pokazać na scenie „życie ludzkiego ducha”, jak mówił Stanisławski. A czy można stworzyć życie ludzkiego ducha, nie tworząc autentycznego życia na scenie? Oczywiście sam fakt naturalności tego, co się dzieje na scenie, jeszcze nie tworzy dzieła sztuki scenicznej, ale formując żywą tkankę, wybierając to, co potrzebne, i odrzucając wszystko, co zbędne, aktor albo reżyser dają życiu scenicznemu siłę przekonywania i kierunek ideowy, tworząc w ten sposób cechy, które są podstawowymi cechami prawdziwego dzieła sztuki. Będzie ono więc miało tym większą wartość, im bardziej żywa będzie jego tkanka, im przedstawienie życia będzie bliższe prawdy.

Niezadowolony ze stanu współczesnej techniki aktorskiej, Konstantin Siergiejewicz niejednokrotnie mówił: „Nasza sztuka

jest na razie sztuką dyletancką, ponieważ nie mamy jej prawdziwej teorii. Nie znamy jej praw, nie znamy nawet elementów, z których się składa. Weźcie państwo na przykład muzykę. Jej teoria jest absolutnie sprawdzona, muzyk ma do dyspozycji wszystko, aby rozwijać technikę. Ma na usługi niezliczoną liczbę wprawek, etud do treningu wszystkich cech, jakich wymaga jego sztuka: biegłości palców, poczucia rytmu, słuchu, władania smyczkiem itd., itd. Dokładnie wie, że elementem jego sztuki jest dźwięk. Dobrze zna gamy dźwiękowe, z którymi ma do czynienia. Krótko mówiąc, wie co robić, żeby się doskonalić, i nie znaleźlibyśmy takiego skrzypka, choćby nawet zasiadającego skromnie przy pulpicie drugich skrzypiec w orkiestrze, który by poza zwykłą pracą nie przeznacział czterech czy pięciu godzin na trening. I tak jest we wszystkich innych sztukach. A proszę mi wymienić bodaj jednego aktora, który poza próbami i spektaklem robi coś dla udoskonalenia swoich umiejętności. Nie podacie ani jednego takiego przykładu, nie możecie z tej prostej przyczyny, że taki aktor nie wiedziałby, jak ma się do tego zabrać. Nie znamy elementów swojej sztuki. Nie znamy gam, nie mamy etud, nie wiemy, co mielibyśmy trenować, co rozwijać. A najbardziej zadziwiającą ze wszystkiego rzeczą jest, że mało kto się tym przejmuje. Co więcej, właśnie w tym widzi się szczególny urok naszej sztuki, że jej rozwojowi i przyszłości nie ogranicza jakaś teoria, trącająca matematyką. Nie, u nas wszystko jest w rękach Apollina”.

Konstantin Stanisławski, który w swoim życiu osiągnął szczyty sztuki aktorskiej i reżyserskiej, odznaczył się tym, że dobrze poznał jej elementarne założenia. Stworzył metodę, umożliwiającą nieograniczony rozwój techniki aktorskiej, lepsze wykorzystanie i rozwinięcie indywidualności aktora, a także – ogólny dalszy postęp sztuki teatru.

Obserwując grę wielkich artystów, człowiek ten starał się przede wszystkim zrozumieć, co zmienia ich grę w sztukę naprawdę wielką. Starał się zrozumieć, w jaki sposób to osiągają, jaką metodą posługują się w pracy nad rolą i jak w ogóle wygląda proces twórczy u aktora, jaka jest jego artystyczna natura. Myślał, czy nie dałoby się określić elementów sztuki aktorskiej i stworzyć metody, z której korzystając

zwykły aktor, dzięki pracy nad sobą, codziennemu wytrwałemu treningowi, mógłby podwyższać jakość swego wykonawstwa, doskonalić, szlifować swoją technikę do poziomu, na którym sensowne byłoby już mówienie o artyzmie; taka artystyczna technika jest najpewniejszą i najkrótszą drogą, prowadzącą do twórczości o charakterze naturalnym, organicznym.

Praca Stanisławskiego z aktorem zmierzała przeważnie w stronę budzenia w nim sił, które wyswobodziłyby jego twórczą naturę.

Do rozwiązania tego czy innego problemu scenicznego aktor-wyrobnik posiada dwa, trzy, najwyżej dziesięć szablonowych chwytów, natura zaś – niezliczoną liczbę. Dlatego nie wolno jej gwałcić, trzeba działać zgodnie z jej prawidłami. To jest jedynie słuszna droga. Poprzez upartą pracę nad sobą dojdziemy do techniki na najwyższym poziomie aryzmu, która właśnie doprowadzi nas do zgodności z naturą. Poprzez prawdę i wiarę wiedzie droga do twórczości o charakterze naturalnym, organicznym. Żeby naszą naturę wraz z jej podświadomością zmusić do pracy, niezbędne jest stworzenie normalnego życia na scenie.

Trudno wyobrazić sobie rozwój teorii i techniki jakiegokolwiek sztuki, jeśli nieznane są elementy, z których się ona składa. Elementy każdej sztuki są jasne dla wszystkich. Któż wątpi, że w muzyce jest to dźwięk, w malarstwie – kolor, w rysunku – linia, w pantomimie – gest, w poezji – słowo. A w naszej sztuce?... Proszę spytać kilku działaczy teatralnych, a każdy odpowie inaczej, no i z reguły nie wymieni tego, co w istocie jest, co było znane już tysiąc lat temu, i co jest prawdą nie do podważenia: głównym elementem naszej sztuki jest **d z i a ł a n i e**, „działanie autentyczne, naturalne, celowe i produktywne”, jak twierdzi Stanisławski.

Postać sceniczna to przede wszystkim zbiór działań człowieka. Aktor powołany jest do tego, by zrealizować w spektaklu wskazaną przez dramaturga linię działania granej przez siebie osoby. Kiedy aktor pozna epizody sztuki, określa dla siebie logikę poszczególnych ogniw przyszłej ogólnej, ciągłej linii walki. To jest już początek pracy nad rolą. Określenie „zadania”, „głównego nurtu działań”, „sedna” roli – to wszystko nie dokonuje się od razu, ale jest rezultatem długich

poszukiwań, rozwiązania najpierw najprostszych, całkiem oczywistych „zadań” roli. Następnie, idąc od jednego epizodu do drugiego, aktor stopniowo poznaje całą linię swojego zachowania, swojej walki, jej logikę na przestrzeni całej sztuki. Ta linia w świadomości wykonawcy powinna być ciągła. Zaczyna się dla aktora na długo przed rozpoczęciem sztuki, kończy poza jej granicami, ale też nie urywa w momentach jego nieobecności na scenie. Realizacja jej powinna być wyraźna, jasna, niebudząca wątpliwości, maksymalnie prawdziwa, naturalna. Człowiek, w życiu pragnący stworzyć sobie tę czy inną reputację i zasłużyć na zaufanie otoczenia, musi być rozważny w swoich czynach (działaniach), nigdy nie naruszać ich logiki, konsekwencji, i postępować w sposób autentyczny.

Wiarygodność sceniczna aktora opiera się na tych samych zasadach. Stworzenie logicznie konsekwentnej linii zachowań postaci, jej naturalna realizacja – to podstawy, fundament budowy przyszłej postaci scenicznej, i dlatego oczywiście praca aktora nad rolą winna zaczynać się właśnie od szukania tej linii działań, jej „naturalności”. To jest najslusniejsza i chyba jedyna właściwa droga. Sceniczna realizacja jakiegokolwiek działania wymaga mobilizacji wszystkich elementów, z których składa się zachowanie człowieka. W życiu owa mobilizacja dokonuje się nieświadomie, jako naturalna reakcja na takie czy inne wydarzenie zewnętrzne; na scenie jednak wszystkie wydarzenia są wymyślone i nie mogą wywołać u aktora naturalnej reakcji. Jaką więc drogą może on realizować naturalną linię zachowań postaci?

Konstantin Sergejewicz zwraca naszą uwagę na to, co jest najbardziej namacalne, najbardziej konkretne w każdym ludzkim działaniu: na jego stronę fizyczną. W swojej praktyce reżysersko-pedagogicznej, szczególnie w ostatnich latach, nada tej stronie roli znaczenie najważniejsze, jako elementowi, organizującemu pracę nad postacią. Oddzielenie fizycznej strony zachowania człowieka od całej reszty jego elementów jest oczywiście rzeczą umowną, pedagogicznym chwytem, wynalezionym przez Stanisławskiego. Odwracając uwagę aktora od obszaru uczuć, psychologii, i kierując go ku wypełnieniu czysto fizycznych działań, skłania tym samym aktora, aby torował

sobie oczywistą, naturalną drogę do sfery uczuć, towarzyszących tym działaniom.

„Zbudujcie państwo najprostszy schemat działań fizycznych roli – mówił Konstantin Sergejewicz. – Połączcie te działania w linię ciągłą, a już przynajmniej w trzydziestu pięciu procentach macie rolę opanowaną”.

Schemat działań fizycznych jest szkieletem, na którym osadzamy to wszystko, co tworzy istotę ludzkiej postaci. Jednocześnie jest metodą, sprawdzającą naturalność zachowania na scenie i najbardziej sugestywnym odbiciem uczuć, przeżyć i w ogóle wszystkiego, co składa się na postać sceniczną.

Mistrzostwo, do którego prowadził Stanisławski, rzadko otrzymujemy za darmo. Na ogół osiąga się je codzienną uporczywą, wielką pracą, trwającą całe życie. Nie ma sensu liczyć na to, że się jest geniuszem „z bożej łaski”, któremu wszystko łatwo przychodzi. Geniusze to rzadkie zjawisko, o wiele lepiej raz na zawsze przyjąć do wiadomości, że nasza sztuka jest bardzo trudna i tylko uporem można przezwyciężyć te trudności. Niestety, mało kto to naprawdę rozumie i bierze sobie do serca, bo patrzącemu z boku wszystko wydaje się proste i łatwe, im zaś lepsza i doskonalsza jest gra aktora, tym łatwiejsza i prostsza wydaje się jego sztuka.

Aktor, dysponujący zaawansowaną techniką i umiejętnościami, dzięki którym może stworzyć żywą, przekonującą w swej naturalności postać ludzką, słuszenie zajmie zaszczytne miejsce, przeznaczone w naszym kraju dla każdego prawdziwego artysty. Jego głęboka, subtelna, wywołująca wrażenie sztuka działa na publiczność. Widz jest mu wdzięczny za chwile szlachetnych wzruszeń, zabiera te wzruszenia ze sobą i długo żyje wrażeniami ze spektaklu. Takiego artystę, władającego sztuką prawdy, każdy może darzyć tylko głębokim szacunkiem i uznawać władzę tego artysty nad swoją duszą.

Żeby tworzyć prawdę na scenie, trzeba rozwijać w sobie zdolność do odczuwania tej prawdy. Owa zdolność jest tym samym, co słuch u muzyka. Ta zaleta bywa w większym czy mniejszym stopniu wrodzona, ale daje się także kształcić. Prawda sceniczna i naturalne zachowanie wymagają od aktora nieustannej, wytrwałej pracy nad

sobą w trakcie całej jego działalności, uważnej obserwacji życia oraz chłonięcia współczesności wszystkimi zmysłami. Najmniejsze niuanse stosunków międzyludzkich, wyrażone często w ledwie dostrzegalnych działaniach fizycznych, winny być gruntownie przestudiowane przez aktora i stać się obiektem jego codziennych ćwiczeń. To, co w życiu wykonujemy bez trudu i nieświadomie, trzeba ogarnąć świadomością i doprowadzić do tego, aby stało się łatwe i nieświadome, nawykowe także na scenie. Do tego służy cały szereg ćwiczeń autorstwa Konstantina Siergiejewicza i jego uczniów.

Wystąpienia wielu naszych czołowych działaczy scenicznych, teatrologów, krytyków, często bywają wymierzone przeciw technice zalecanej przez Stanisławskiego. Jest ona postponowana za pomocą etykietek: „matematyka”, „mechanika precyzyjna” itp. Wynika to jedynie stąd, że z zagadnieniami nowej techniki mało kto w praktyce starał się zapoznać i dlatego mało kto je rozumie. Studiowanie ich sprawia dużą trudność. Ale reżyser, powołany do tego, aby wspólnie z aktorem tworzyć dzieło sceniczne – spektakl, i aktor, poprzez którego reżyser przekazuje widzowi ideę pisarza, dramaturga, nie mają prawa ignorować żadnych możliwości wzbogacania swego warsztatu, swojej techniki, jakkolwiek trudne początkowo by im się to wydawało. Reżyserzy i aktorzy, niewładający tą techniką i niezadowolający się zarazem zwykłymi chwytami rzemiosła teatralnego, albo szukają środków wyrazu w ostentacyjnie umownej manierze wykonawczej, albo aktorstwo dramatyczne zastępują jakąś inną sztuką, i są przy tym przekonani, że odkrywają nowe drogi właśnie w naszej dziedzinie. Jakiż to wielki błąd!

Spektakl dramatyczny, będący w swej istocie odbiciem życia, najbardziej przekonuje wtedy, gdy używa się w nim naturalnych, autentycznych działań. Możliwość stworzenia prawdziwej, żywej postaci ludzkiej jest piękną, niepowtarzalną cechą aktorstwa dramatycznego, i nie ma najmniejszego sensu wyrzekać się tej cechy i w ten sposób naszej dziedziny zubażać. Ale stworzenie żywej postaci ludzkiej wymaga, powtarzam, wielkiego mistrzostwa, specjalnej techniki, zupełnie innej, niż ta, którą często za taką bierzemy, a która w rzeczywistości jest techniką wyrobniczą, dostarczającą tylko imitacji sztuki.

Te dwie techniki są tak różne, jak hodowla żywych roślin w szklarni różni się od fabrycznej produkcji sztucznych kwiatów.

Często aktorzy, niecieszący się reputacją subtelnych artystów, mający pod tym względem sławę wręcz złą, jednocześnie, nie wiedząc czemu, uważani są za aktorów władających techniką swojej sztuki. O nich zazwyczaj się mówi: „Tak, nie ma gustu, jest ordynarny, ale ma znakomitą technikę”. Technika, rodząca ordynarną, niegustowną sztukę, albo nie jest w ogóle techniką, albo, w najlepszym wypadku, nie jest tą techniką, o której mowa. Umiejętność olśniewania naiwnego widza za pomocą wielokrotnie sprawdzonych, tanich efektów, zręcznego, wyraźnego, jeśli chodzi o dykcję, „podawania” komicznych kwestii albo sentymentalnych sentencji, wywoływania oklasków, robienia korzystnych wejść i wyjść, umiejętność przeciągania owacji publiczności po zakończeniu przedstawienia, odrywania uwagi widzów od partnera, zagłuszania jego kwestii albo nadzwyczaj zręcznego wykorzystywania ich do przechwytywania cudzego sukcesu itd., itd., to nic więcej, niż arsenał wyrobniczych nawyków i chwytów. Mogą one być ordynarne, tak jak te, które przytoczyłem wcześniej, albo nieco wymyślniejsze, których tandetę dostrzega tylko bardziej wymagający widz, ale tak czy owak istota ich nie ma związku z tym, co u Stanisławskiego nazywa się techniką artystyczną, i dlatego nie mogą nas interesować.

A zatem postać żywego, naprawdę żywego człowieka jest zadaniem wysokiej sztuki. Aktor, któremu chociaż raz udało się w pełni połączyć z postacią tworzoną na scenie, niezawodnie czuje, że wziął udział w niezwykle istotnym wydarzeniu artystycznym i doznał wielkiego szczęścia. Rzecz taka zdarza się niezbyt często, toteż artysta, który choć raz tego szczęścia doświadczył, nigdy nie będzie zadowolony z tego, co stanowi namiastkę w jego sztuce, nawet przy założeniu, że ten fabryczny wyrób odnosi sukces u publiczności. Nie, kiedy aktor naprawdę zaczął żyć życiem innej, przez czyjąś wyobraźnię stworzonej istoty, kiedy logika tej istoty stała się jego logiką, kiedy czyny, dyktowane przez ową logikę, zaczęły być z całą finezją wykonywane przez posłuszne organy żywego człowieka-aktora, kiedy własnymi nerwami chłonie wszystkie najsubtelniejsze przeżycia

owej istoty, a jego mózg nadaje sens wydarzeniom, wtedy dopiero zaczyna odczuwać radość mistrza, tworzącego prawdziwe dzieło artystyczne.

* * *

Opierając się na wielkich tradycjach całej dotychczasowej kultury teatralnej Rosji, Konstantin Siergiejewicz Stanisławski doszedł w badaniach techniki reżyserskiej i aktorskiej do rezultatów i wniosków bez precedensu w historii sztuki światowej. Jego gigantyczny krok na drodze rozwoju i umocnienia pozycji sztuki realistycznej, która zawsze cechowała nasz ojczysty teatr, wyposażenie aktora w przodującą technikę, pomagającą w osiągnięciu tego celu, jest naprawdę nieocenioną zasługą wobec sztuki, toteż mamy pełne prawo być dumni z tego wielkiego geniusza naszego kraju.

[Wielka Socjalistyczna Rewolucja Październikowa otworzyła przed Stanisławskim niesłychane możliwości dla jego twórczych eksperymentów, takie, o których można było przedtem tylko marzyć. Wielkiemu mistrzowi sceny dało to możliwość wspaniałego uwieńczenia poszukiwań, którym poświęcił całe życie.

To, co zostawił nam Stanisławski, powinno być gruntownie przestudiowane i przyswojone jako najdoskonalszy na froncie kultury oręż w walce o nasze wielkie idee.]