

Stanisławski na nowo

Maria Shevtsova

Stanisławski na nowo

Przełożyli Edyta i Tomasz Kubikowscy

Redakcja naukowa i przedmowa Tomasz Kubikowski



Wrocław 2023

Recenzent: dr hab. Juliusz Tyszka, prof. UAM

Redakcja tomu i indeks: Monika Blige
Projekt okładki i opracowanie graficzne: Barbara Kaczmarek
Korekta: Stanisława Trela
Łamanie: O!Studio Magdalena Kocińska

Tył okładki: Projekt scenografii Aleksandra Gołowina do piątego epizodu spektaklu *Szalony dzień, czyli Wesele Figara*
Dzięki uprzejmości Muzeum Moskiewskiego Teatru Artystycznego

This translation of *Rediscovering Stanislavsky* is published by arrangement with Cambridge University Press.

© Copyright by Maria Shevtsova, 2023

© Copyright for Polish edition by Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław, 2023

ISBN 978-83-61835-34-9

Wydawca:
Instytut im. Jerzego Grotowskiego
Rynek-Ratusz 27
50-101 Wrocław
grotowski-institute.pl

Saszy, zawsze

Spis treści

Przedmowa do wydania polskiego ... 9

Wstęp ... 18

Podziękowania ... 21

Nota o tekście ... 23

Nota o tekście polskim ... 24

Rozdział 1

Kontekst I ... 25

Droga do Moskiewskiego Teatru Artystycznego ... 25

Teatr zespołowy ... 29

Utopijne wspólnoty ... 40

Metafizyka srebrnego wieku ... 51

Rozdział 2

Kontekst II ... 56

Stanisławski i polityka ... 56

Teatr za rewolucji i Meyerhold ... 66

Moskiewski Teatr Artystyczny w latach stalinowskich 1926–1930 ... 74

Rozdział 3

Aktor ... 89

„Życie ludzkiego ducha” a rosyjskie prawosławie ... 89

Ja jesm’: „Jam jest” a podświadomość ... 99

Kilka problemów z przekładem ... 102

Joga, nadświadomość, natchnienie i prawosławie ... 105

Teatr przeżywania ... 114

Etyka i dyscyplina ... 117

Rozdział 4

Studio ... 121

Zestawienie ... 121

Sulerżycki i Pierwsze Studio ... 123

Drugie Studio ... 136

Trzecie Studio ... 141

Czwarte Studio ... 143

Studio Teatru Wielkiego ... 145

Studio Operowo-Dramatyczne ... 150

Działanie. Metoda działań fizycznych. Analiza czynna ... 152

Rozdział 5

Reżyser ... 159

Towarzystwo Sztuki i Literatury ... 159

Dwaj reżyserzy ... 162

Partytury i muzyczność: Czechow i Gorki ... 166

Trzy siostry i *Wiśniowy sad* ... 169

„Rzeczywistość” i *Na dnie* ... 174

Notatki z prób: *Kain* i *Wesele Figara* ... 178

Reżyser-pedagog: *Otello*, *Romeo i Julia*, *Hamlet* ... 187

Kim jest reżyser? ... 194

Epilog

Dziedzictwo ... 200

Który Stanisławski? ... 200

Perspektywy: Francja, Wielka Brytania, Niemcy ... 204

Teraz: „człowiek” ... 216

Bibliografia ... 227

Indeks ... 237

Przedmowa do wydania polskiego

1.

Znajomość Stanisławskiego w Polsce ugruntowała się na poziomie sprzed około siedemdziesięciu lat. I choć to uogólnienie – jak każde podobne uogólnienie – w pojedynczych przypadkach bywa głęboko niesprawiedliwe, jednak powszechny stan świadomości, zespół przyjętych, utrwalonych mniemań, z pewnością tak właśnie się ma.

Dlaczego akurat siedemdziesięciu? Po pierwsze – właśnie wtedy, w latach pięćdziesiątych XX wieku kulminował intensywny zbiorowy wysiłek przyswojenia polskiej kulturze teatralnej dorobku Stanisławskiego¹. Zbiegło się w tym wysiłku kilka nurtów i nałożyło kilka fal, czasem przynosząc komiczne efekty, dając zaś całość godną podziwu. Najwcześniejszą falę stworzyło pokolenie, które bezpośrednio zetknęło się z MChT jeszcze przed rewolucją – na czele wypadałoby tu postawić Stanisławę Wysocką i Juliusza Osterwę. Oni podlegli bezpośredniej inspiracji Teatrem Artystycznym, postarali się rozwinąć tę inspirację własną pracą, tworzyli szkoły, stworzyli też i podtrzymali legendę. Legendę tym doskonalszą, że bezpośredni kontakt ze źródłem inspiracji zanikł w dwudziestoleciu międzywojennym: o Stanisławskim „musiały wystarczyć zbierane wiadomości, że żyje, że pracuje, że szuka dalej”².

Po tej pierwszej generacji zostało poruszające świadectwo w postaci bloku wspomnień, opublikowanych po śmierci Stanisławskiego w „Scenie Polskiej”. Wkrótce zaś potem i tuż przed wybuchem II wojny światowej ukazała się w Rosji pierwsza, zredagowana jeszcze przez autora, część *Pracy aktora nad sobą*. W Polsce przekładano ją prywatnie i krążyła w odpisach. W rezultacie Stanisławski stał się – jeżeliby użyć o wiele późniejszych powiedzeń – postacią tyleż „kultową”, co „źle obecną”; jego legenda rosła dziko, podziemnie i pokątnie, na przelotnych relacjach i na apokryfach oparta. Już wtedy jednym tworzyła fetysze, u innych budziła nieufność. Równoległe zaś za frontem wschodnim świeże zwłoki mistrza energicznie (jak on sam powiedziałaby) „malowano na czerwono” i w postaci monochromatycznej mumii wystawiano do oficjalnego kultu. Wkrótce po wojnie zarówno ów kult, jak i wciąż adaptowane do jego celów dziedzictwo Stanisławskiego, wraz z całym pozostałym dobytkiem inwentarza, tryumfalnie wwieziono do nas – użyjmy kolejnej kliszy – „na sowieckich czołgach”.

Paradoksalnie – dyrektwy nowej opresyjnej władzy zestroiły się wtedy z dążeniami dwóch pokoleń niezależnych awangardystów. Wysocka i Osterwa właśnie w tych latach pomarli, a ich następcy byli zwyczajnie ciekawi mitycznej praktyki i spragnieni źródłowej wiedzy o niej. Na każdym kroku też ukazywały się rozbieżności między rozumieniem poszczególnych punktów owego dziedzictwa przez profanów, wyznawców, entuzjastów, sceptyków, przez nowych socrealistów i przez dawnych redutowców; stawiane przez Marię Shevtsovą pod koniec tej książki pytanie: „kt ó r y Stanisławski?” rozbrzmiało z całą mocą.

¹ Szczegółowo o dziejach tego wysiłku zob. Irena Schillerowa: *Stanisławski a teatr polski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965; Juliusz Tyszka: *Między prawdą a doktryną. „System” Stanisławskiego w Polsce 1944–1956*, Wydawnictwo Fundacji „Humaniora”, Poznań 2001. O dalszej recepcji aż do końca PRL zob. Juliusz Tyszka: *Metamorfozy „systemu Stanisławskiego”*, Ars Nova, Poznań 1995.

² Stanisława Wysocka: *Moje wspomnienia*, „Scena Polska” 1938, t. 15, z. 2–3, s. 330.

Powszechnie zatem podnoszono głos, żeby dać wszelkim sporom i poszukiwaniom najlepszą z dostępnych podstawę: sporządzić wiarygodną polską edycję pism Stanisławskiego. Zresztą właśnie coraz to nowe teksty ukazywały się w ZSRR, skoro opracowywano olbrzymie archiwum notatek i szkiców tekstowych, pozostawione przez zmarłego. Głównym polskim forum asymilacji jego dorobku stał się w latach 1952–1953 dwutygodnik „Teatr”. Redagowane wówczas przez Edwarda Csatę czasopismo zaczęło regularnie zamieszczać tyleż rozważania i dyskusje na temat puścizny Konstantina Siergiejewicza, co przekłady jego świeżo ukazujących się po rosyjsku tekstów. Prowokująco przy tym zaznaczono, że skoro w kluczowych dla Systemu kategoriach nie ustalono dotąd obowiązującej polskiej terminologii, redakcja zostawia ją uznaniu tłumaczy, tymczasem akceptując wszelkie ich propozycje. I to wywołało dyskusję. Toczyła się ona na łamach dwutygodnika intensywnie, jej głosy przeważnie drukowano wraz z kolejnymi odcinkami tekstów Stanisławskiego. Równocześnie zaś uczestnicy dyskusji stworzyli, powołaną przez Państwowy Instytut Wydawniczy, „komisję do ustalenia terminologii fachowej” we właśnie przygotowywanym przez tę najbardziej prestiżową oficynę, wspieranym przez władze i pożądanym przez środowisko wydaniu książkowym *Pism Stanisławskiego*. Skład komisji do dziś budzi respekt, znaleźli się w niej: Erwin Axer, Bohdan Korzeniewski, Jan Kreczmar, Irena i Leon Schillerowie. I teź komisji zawdzięczamy przyjęte odtąd na dziesiątki lat polskie odpowiedniki *przedłagajemych obstojatielstw, swierchzadaczy, prispособlenij czy skwoznogo diejstwija*.

Redaktorem *Pism* został Csató, który jako arbiter wybrał z propozycji komisarzy terminy ostatecznie użyte. Alternatywy lojalnie odnotował w nocie edytorskiej, kończąc ją słowami: „ostatecznej selekcji i wyboru polskich odpowiedników terminologii Stanisławskiego musi dokonać samo życie”³. Na większą jednak uwagę zasługuje sam początek noty: „Wydanie niniejsze *Pism* Konstantego Stanisławskiego obejmuje wszystkie jego ważniejsze prace”⁴ – tak kategorycznie. Zapewne Csató wierzył w to, AD 1954.

I bezsprzecznie, jak na ten czas, edycja PIW-owska była imponującym osiągnięciem. Objęła cztery, przygotowane z wielką redakcyjną starannością tomy⁵. Pierwsze dwa zawierały dzieła wykończone autorsko przez samego Stanisławskiego, czyli *Moje życie w sztuce* i pierwszą część *Pracy aktora nad sobą*. W tomie trzecim znalazła się edytorska rekonstrukcja zamierzonej drugiej części *Pracy aktora nad sobą*: przedrukowano rosyjską notę, w której edytorzy (Aleksiejewa, Drochina i Kristi) tłumaczą zasady kompozycji książki. Wreszcie tom czwarty – *Artykuły, fragmenty, rozmowy* – skrót rosyjskiego wydania o podobnym tytule; *silva rerum*. Wśród rozlicznych drobnych „fragmentów” różnej proveniencji zwracają tu uwagę dwa ważne i wiarygodne teksty: stenogramy rozmów Stanisławskiego z aktorami jego zespołu w kwietniu 1936 roku (*Z rozmów z mistrzami Moskiewskiego Teatru Artystycznego*) i autorski artykuł, napisany do *Encyclopaedia Britannica* (*Sztuka aktora i reżysera*). Część książki zajmuje, firmowane przez Kristiego, brawurowe przedsięwzięcie edytorskie: próba rekonstrukcji kolejnego nienapisanego tomu *operis vitae* Stanisławskiego: *Pracy aktora nad rolą*. Honorowe zaś, otwierające tom miejsce zajęła zawartość brulionu, założonego w okolicach roku 1908 i zatytułowanego *Etyka*. Wydawcy opatrzyli ją osobnym wstępem, który podkreśla wagę rozważań etycznych w życiu Stanisławskiego od jego najmłodszych lat, informuje, że Stanisławski usunął ten „artykuł” z projektowanego wydania *Pracy aktora nad sobą*, „ponieważ [...] temat uznał za tak ważny, że zdecydował

³ KSP 1, s. 6.

⁴ Tamże, s. 5.

⁵ Przypisy do nich opracował Henryk Bieniewski.

Stowarzyszenia takie jak Towarzystwo Sztuki i Literatury – podobnie zresztą jak niewielkie, przeważnie złożone z domowników kółka, na których wzorowało się Kółko Aleksiejewskie – stanowiły wówczas dosyć częste zjawisko w miastach nawet odległych regionów Rosji. Wraz z poprzedzającymi je teatrami chłopów pańszczyźnianych, funkcjonującymi w majątkach arystokratów (pańszczyznę zniesiono w 1861 roku, co wkrótce doprowadziło do upadku tego typu teatrów), dawały niewielką w skali alternatywę wobec monopolu istniejących przed rewolucją 1917 roku pięciu carskich teatrów – trzech w Sankt Petersburgu i dwóch w Moskwie. W tym ostatnim mieście Teatr Wielki (Bolszoi) zastrzeżono dla opery i baletu, a położony na przyległym placu Teatr Mały – dla teatru dramatycznego.

Teatr Mały stał się teatrem państwowym w 1824 roku, kiedy objęto go wydanym w 1756 roku edyktem cesarzowej Elżbiety I – córki i ostatecznie następczyni Piotra Wielkiego, który to car „uzachodnił” Rosję, zaprowadzając w kraju monarchię absolutną. Na mocy rzeczonoego edyktu teatry stawały się instytucjami publicznymi, mającymi dbać o wysoką jakość artystyczną. Subwencje na teatr rosyjski były jednak znacznie niższe od tych, które otrzymywały rezydujące wówczas w Rosji teatry francuskie i włoskie: w oczach zeuropeizowanego dworu teatr rosyjski był zwyczajnie gorszy¹. Okrzyknięty „drugim Uniwersytem Moskiewskim” (właściwy uniwersytet założono w 1755 roku, przy wsparciu Elżbiety I), Teatr Mały rychło jednak okazał się centrum kultury i siedliskiem talentów. To właśnie tam zdobywali sławę Szczępkin i Fiedotowa². W wydanej w 1926 roku książce *Moje życie w sztuce* Stanisławski miał przyznać, że „Teatr Mały lepiej niż wszystkie szkoły [...] stał się motorem, który kierował duchową i intelektualną stroną naszego życia”³.

Monopol teatrów carskich zniesiono w 1882 roku, otwierając drogę scenom prywatnym – a więc w końcu także MChT. Sceny państwowe stanowiły jednakże wzorce o dużej sile oddziaływania, wpływające też na ambitne założenia amatorskiego Towarzystwa Sztuki i Literatury. Miało ono dwie oddzielne sekcje: operową i dramatyczną. Pierwszą kierował Fiodor Komisarzewski, wychwalany tenor operowy, który uczył Stanisławskiego śpiewu; jego syn, odnoszący sukcesy w Sankt Petersburgu reżyser teatralny, wyemigruje w 1919 roku do Anglii i tam jako Theodore Komisarjevsky spróbuje dalszej kariery. Trudno przecenić wagę śpiewaczej szkoły, przez którą przeszedł Stanisławski, gdyż – poza czysto technicznymi korzyściami, jak właściwe osadzenie głosu i wyraźna dykcja – pomogła mu ona frazować tony, intonacje i tempa, wykształciła wzorce rytmiczne i oddechowe oraz kadencje mowy, potrzebne nie tylko po to, by umuzycznici swoją i kolegów grę aktorską, lecz także – by podnieść ogólny poziom przedstawień reżyserowanych przez Stanisławskiego w Towarzystwie. Nabyte tam umiejętności okażą się niezwykle użyteczne w jego przyszłej pracy, podobnie jak umiejętność rysunku i malowania akwarelą – w wizualnym komponowaniu przedstawień.

Towarzystwo Sztuki i Literatury było przedsięwzięciem atrakcyjnym dla inteligencji: charakterystycznego dla dziewiętnastowiecznej Rosji konglomeratu osobników, których wykształcenie i kultura – jak pisze Geoffrey Hosking – „wyrwały z jednej kategorii społecznej, nie bardzo wrzucając w jakąś inną”⁴. Trzeba jednak zaznaczyć, że właśnie to wykształ-

¹ *A History of Russian Theatre*, red. Robert Leach, Victor Borovsky, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 54.

² Tamże.

³ KSP 1, s. 101–102.

⁴ Geoffrey Hosking: *Russia: People and Empire, 1552–1917*, Fontana Press, London 1998, s. 263.

AKTOR

„Życie ludzkiego ducha” a rosyjskie prawosławie

Jakkolwiek System zasadza się na praktyce, nie jest też pozbawiony myśli, a myśli te układają się w cały światopogląd – pewien sposób widzenia świata i tego, jak w nim być. Na ów światopogląd Stanisławskiego dotąd niemalże nie zwracano uwagi, mimo że jest on dla Systemu istotny i że wpływa na jego rozmaite praktyczne aspekty. Kluczową postacią tego światopoglądu jest aktor.

Aktor Stanisławskiego – to człowiek, który jest aktorem. To *czelowiekartist*, zawsze w ten sposób zapisywany, aby podkreślić nierozłączność dwu członów, składających się w jedno jestestwo¹. Aktor, jak zauważa Stanisławski, jest niepodobny do malarza, posługującego się farbami i płótnem, ani do muzyka, który gra na instrumencie. Aktor stanowi swoje własne medium i instrument; stąd, żeby grać, może czerpać jedynie z siebie i z tego, co się na jego lub jej osobę w danym momencie składa. I nawet jeżeli to wszystko uznamy – Stanisławski dalej nie jest pewien, czy to właśnie „gra” (*igra*), jest tym, o co idzie w samym aktorstwie i w zawodzie aktora.

Niepewność Stanisławskiego bierze się z jego krytycznego namysłu nad graniami roli, nad aktorstwem fałszywym, nad grą kliszami i nad utartymi procederami konwencji teatralnej (*ustłownost*). Peter Brook nazywał to teatrem martwym². Z biegiem czasu, w miarę jak Stanisławski usiłował ująć w słowa swą praktykę, uznał, że aktorstwo nie polega na przybieraniu masek i na „grze”, ale na byciu *czelowiekom-artistom*, który działa, a nie tylko udaje, że coś robi na scenie w odwołującym się do wyobraźni procesie teatralizacji.

Stanisławski walczył ze wszystkim, co „martwe”, odwołując się do „życia ludzkiego ducha” człowieka-aktora, który to człowiek-aktor sięga do owego źródła, czy też – wyrażając się rdzenną stanisławszczyzną – do owego „ziarna”, poszukując z kolei „życia ludzkiego ducha» postaci”³. Kwestie: czego używa się, aby czerpać z „ludzkiego ducha”, jak aktor osiąga „twórcze samopoczucie sceniczne” i jak owo „samopoczucie” może pomóc aktorowi stać się twórcą ról, a nie tylko imitatorom – dotyczą u Stanisławskiego samego centrum jego ideału: organicznego aktorstwa, wyzwolonego z okowów jakiegokolwiek standaryzacji. Za wszystkim tym stoi przekonanie Stanisławskiego, że nie można dostąpić owego wyzwolenia, nie dysponując potężną techniką, na którą składają się wspierające ewolucję aktora zabiegi praktyczne. Logiczny ciąg takich zabiegów powinien po długiej nauce kulminować

¹ SS 8, 2, s. 310 [*Robota aktora nad soboj, czast' I*]. *Czelowiek-artist* pojawia się tu w tym samym wierszu co *czelowiek-rol'*, co pokazuje ich związek. Słowo *artist* po rosyjsku jest synonimem słowa *aktor*. (KSP 2, s. 298: „czelowiek-artysta” i „człowiek-postać”; PAS 1, s. 456: „Człowiekaktor i człowiekpostać” – przyp. tłum.)

² Por. Peter Brook: *Pusta przestrzeń*, wstęp Zygmunt Hübner, tłum. Witold Kalinowski, noty Małgorzata Semil, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 25–56. (Przyp. tłum.)

³ SS 8, 2, s. 306. PAS 1, s. 451. Por. KSP 2, s. 295: „«życie ludzkiego ducha» roli”.

nabyciem pewnej psychotechniki, którą – jak powiada Torcow, nauczyciel-protagonista obydwu tomów *Pracy aktora nad sobą* – on i jego studenci mają „szczęście” dysponować na swój „rozkaz” i „wedle swej woli”⁴.

Pełny tytuł pierwszego tomu dzieła brzmi: *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*; drugiego – *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie wcielenia*⁵. Wydane w 2008 roku angielskie tłumaczenie Jeana Benedettiego ukazało się w jednym tomie, w zgodzie z pierwotnym zamiarem Stanisławskiego, który w końcu jednak uznał, że jeden tom będzie zbyt obszerny⁶. Przekład Benedettiego będzie jedynym, do którego poza tekstem rosyjskim odwołam się w tej książce, jako że historia i porównywanie tłumaczeń Stanisławskiego na język angielski zwyczajnie nie mieszczą się w jej ramach⁷.

Pierwszy angielski przekład stanowiła mocno okrojona wersja Elizabeth Reynolds Hapgood, wydana w dwóch niewielkich tomikach w latach 1936 i 1949. Hapgood zachowała stały kontakt ze Stanisławskim po tym, jak poznali się w czasie nowojorskich występów MChT i choć on nie znał angielskiego, i nie mógł zatem sprawdzać jej przekładu, chętnie zawierzył jej znakomitej znajomości języka rosyjskiego – wyraźnie widocznej w ich korespondencji. W następnych latach spotykali się, kiedy okoliczności i plany na to pozwalały – w Moskwie, Francji czy Niemczech – łącząc wówczas pracę z odpoczynkiem i kuracjami. Przedsięwzięcie Hapgood w dużej mierze krępowały żądania amerykańskiego wydawcy, aby materiał, który wydawał się specyficznie rosyjski i trudny do zrozumienia, tłumaczka zaadaptowała do warunków bliższych czytelnikom, mającym też słabe pojęcie o „kształceniu aktora”, tak jak się je dziś rozumie⁸.

Ważne jest, żeby zaznaczyć niezgodności oryginalnych tytułów Stanisławskiego z ich angielskim przekładem Benedettiego, jako że tytuły mówią czytelnikom, czego mogą oczekiwać i jak mają się wobec tego nastawić. Zaczniemy od tytułów obydwu tomów. Benedetti upraszcza je i zmienia, nazywając tomy odpowiednio: *Year One: Experiencing* [*Rok pierwszy: przeżywanie*] i *Year Two: Embodiment* [*Rok drugi: ucieleśnianie*]. Propozycja, żeby bezpośrednio przypisać poszczególne książki odpowiednim latom studiów, zgadza się z zamiarem Stanisławskiego, brzmi też dla angielskich czytelników zachęcająco. Jednak pominięcie słów: „twórczy proces” – wskazujących, jakiego rodzaju pracę zaleca się tu podjąć aktorowi – w efekcie daje obraz zawartości książki tyleż metodyczny, co nieco mechaniczny. Owszem, Torcowowska wersja sokratycznych dialogów z uczniami często układa się w schemat wszechwiedzącego nauczyciela i posłusznego ucznia, jednak istotnym tematem owych rozmów i działań jest właśnie „twórczy proces” w całej jego wnikliwej płynności. Nie ma tutaj miejsca na żadne mechanizmy, żadne poręczne narzędzia, myślowe nastawienia i ustalone zachowania. Torcowa można zaś uznać za *porte-parole* Stanisławskiego.

⁴ PAS 1, s. 470.

⁵ W KSP, gdzie przekład tytułów tomów jest wierniejszy rosyjskiemu oryginałowi, zamiast „wcielenia” użyto słowa „realizacji”. W PAS odpowiednio: *Praca aktora nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem* i *Praca aktora nad sobą i swoją techniką wykonawczą*. (Przyp. tłum.)

⁶ SS 9, 9, s. 438, list do Lubow Guriewicz z 23–24 grudnia 1930 i dyskusja o przytłaczającej masie tekstu.

⁷ W tej sprawie zob. Jean Benedetti: *A History of Stanislavski in Translation*, „New Theatre Quarterly” 1990, t. 6, nr 23, s. 266–278.

⁸ Obszernie i z uwzględnieniem kapryśnych okoliczności, w jakich pracowała Hapgood – łącznie z presją wydawcy – opowiada o tym Sharon Carnicke: *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*, Routledge, London – New York 2009, s. 77–93.

DZIEDZICTWO

Który Stanisławski?

Kwestia dziedzictwa Stanisławskiego i tego, w jakim aspekcie, gdzie, kiedy, jak i dlaczego je zawłaszczano, dostosowywano czy przekształcano w rozmaitych kontekstach społecznych i artystycznych, jest tak rozległa, że nie sposób ją omówić w jednym rozdziale jednej książki – już nie mówiąc o jej epilogu.

Niniejszy epilog stanowi panoramę, *tour d'horizon* po rozmaitych ważnych elementach krajobrazu, z których pewne są uchwytnie dla oka, podczas gdy inne w oddali umykają mi po prostu dlatego, że wzrok nie może objąć ich wszystkich za pierwszym, a nawet za czwartym czy piątym razem. Ponadto – jak to bywa z epilogami – wyraża on jedynie moje osobiste (i z pewnością niewyczerpujące) poglądy; jakkolwiek są one nieprzypadkowe, ponieważ dotyczą obszaru, który znam i o którym mogę się wypowiadać. Jednak przypisywanie dalszej wypowiedzi jakiejś „konstrukcji”, choćby subiektywnej, byłoby zdecydowanie zbyt doniosłe: stanowi ona z gruntu lżejsze, bardziej liryczne przedsięwzięcie.

Mój wzrok zatrzyma się więc na kilku obszarach krajobrazu kulturalnego Europy i Ameryki Północnej. Od tych dwóch kontynentów trzeba zacząć, gdyż właśnie po nich Teatr Artystyczny odbył swoje pierwsze, brzemienne w skutki podróże; tam oddział natychmiast i bezpośrednio, wywierając to, co nazywamy „wpływem” i co stanowi integralny element dziedzictwa kulturowego. Należąca do kontynentu europejskiego Rosja ma całkiem własną historię przekazu tego dziedzictwa, obejmującą praktyki studyjne i same studia, i jeszcze wiele innych form dokumentacji nieustannie zmiennej postawy Stanisławskiego wobec własnej pracy. Obok najbardziej znanych figur, Meyerholda, Wachtangowa i Michała Czechowa – mamy tu Sulerzyckiego i Demidowa, a w ich pobliżu także Suszkiewicza, Bolesławskiego, Birman, Uspienską i Giacintową z kwitnącego Pierwszego Studia.

Suszkiewicz, jedyny z tej grupy ledwie wymieniony z nazwiska w rozdziale 4, bez najkrótszej nawet notki biograficznej, był reżyserem Teatru Artystycznego. Następnie w 1933 roku został dyrektorem Teatru Aleksandrńskiego w Leningradzie, a w 1936 roku dyrektorem Leningradzkiego Państwowego Instytutu Teatralnego¹ (obecnie RGISI, zob. rozdział 5)². Z Drugiego Studia na horyzoncie wyraźnie rysują się, wśród innych wymienionych

¹ Do 1939 roku, kiedy nadano jej status instytutu, była to Leningradzka Centralna Szkoła Teatralna. (Przyp. tłum.)

² Podczas rozmowy o Suszkiewiczu już po ukończeniu „Epilogu” mój stary znajomy i wybitny uczonek Aleksandr Czepurow zwrócił mi natychmiast uwagę, że Komitet ds. Sztuk w Moskwie wysłał Suszkiewicza do Leningradu w jasno określonym celu – żeby uczył Systemu w mieście przesiąkniętym teatralną tradycją Sankt Petersburga. Ten fakt jeszcze mocniej potwierdza to, co pokazuję tutaj oraz w rozdziałach 2 i 5: jak instytucje przenoszą określone postawy i wartości i jak rozpowszechniły one spuściznę Stanisławskiego na całym świecie, a szczególnie w Związku Radzieckim, zwłaszcza gdy działały (albo działają) według rządowych dyrektyw – jak ta dotycząca Suszkiewicza.

w rozdziale 4, postaci Tarasowej, Knebel i Kiedrowa. Kristi – kolega Knebel i Kiedrowa ze studiów operowych – opublikował notatki, które czujnie sporządzał podczas operowych prób Stanisławskiego; był też reżyserem oraz w latach pięćdziesiątych redaktorem *Dzieł zebranych* Stanisławskiego. Znajduje więc swoje miejsce w dziejach jego spuścizny.

Suszkiewicz stanowi też doskonały przykład praktyka, który po doświadczeniu pracy ze Stanisławskim stał się szerzycielem jego zasad w instytucjonalnych ramach uczelni. W Leningradzie, jako nauczyciel i dyrektor ważnej placówki, miał wpływ na program i metody nauczania w Instytucie. Nie można zaś lekceważyć wpływu, jaki programy ośrodków edukacyjnych wywierają na przekaz i kształtowanie (lub deformację) dziedzictwa kulturowego. W rozdziale 5 pokazałam, jak państwowe placówki edukacyjne w Rosji przekazywały dziedzictwo Stanisławskiego; na ogół z ręki do ręki, począwszy od pierwszego pokolenia wielkich nauczycieli reżyserii GITIS: Birman, Sachnowskiego, Sudakowa, Suszkiewicza, Zawadzkiego i jeszcze wielu innych poza tym kilkorgiem najwybitniejszych. Podobnie rzecz wyglądała w instytucjach teatralnych i w szkołach dramatycznych, na uczelniach i uniwersytetach na całym świecie – zarówno tych finansowanych przez państwo, jak i prywatnych lub mających zróżnicowane źródła finansowania.

Dziedzictwo Stanisławskiego rozprzestrzeniło się szeroko – mam tu na myśli wymiar czysto geograficzny. Dotarło na Kaukaz i do krajów turekojęzycznych, na Bliski Wschód (zwłaszcza do Izraela, głównie za sprawą osiadłych tam członków Habimy), na subkontynent indyjski, do Chin, Japonii i Korei (zazwyczaj wymienia się właśnie te kraje, chociaż można by wyliczyć jeszcze inne państwa azjatyckie); do Australazji, Ameryki Południowej i Afryki, nie wspominając o państwach skandynawskich i bałtyckich³. To, że w tym epilogu skupiam się jedynie na wąskim – w zestawieniu z całym globem – obszarze, nie ma nic wspólnego z europocentryzmem; wynika tylko z faktu, że jedna osoba nie może objąć całego świata⁴.

Pomimo ograniczeń wspólnych wszystkim zajmującym się tym uczonym, warto wziąć pod uwagę, że Gruzja oraz kraje turekojęzyczne zasadniczo najwięcej skorzystały z bezpośredniego przekazu, który miał miejsce w latach trzydziestych oraz przez mniej więcej trzy dekady po II wojnie światowej. Gruziński reżyser Gieorgij Towstonogow w 1938 roku ukończył GITIS, do 1946 roku reżyserował w Tbilisi, po czym wrócił do Moskwy, a w 1956 roku objął dyrekturę Wielkiego Teatru Dramatycznego w Leningradzie, gdzie zdobył legendarną pozycję; był on znany ze szczególnej sympatii do Stanisławskiego. Młodszy od niego Robert Sturua, wykształcony w Tbilisi wedle szkoły rosyjskiej, zaczął tam w 1965 roku karierę, która później przybrała wymiar międzynarodowy. Fakt, że kraje grupy turkojęzycznej w przeważającej mierze należały do Cesarstwa Rosyjskiego i zostały włączone w obszar Związku Radzieckiego, stanowi istotny czynnik w procesie rozpowszechniania dziedzictwa Stanisławskiego, który to proces zaczynał się najczęściej w GITIS – często za sprawą Knebel, ale też Aleksieja Popowa, który należał do Pierwszego Studia MChT, a w 1923 roku reżyserował w Trzecim Studiu, gdzie Knebel regularnie uczyła reżyserii.

³ Zob. *Stanislavsky in the World: The System and its Transformations across Continents*, red. Jonathan Pitches, Stefan Aquilina, London 2017.

⁴ Z powodu teź niemożności redaktorzy książki wymienionej w poprzednim przypisie oparli się na specjalistycznej wiedzy swoich współpracowników i trudno im wyrzucać, że nie wymienili Korei, Gruzji i Azerbejdżanu (nie wspominając o jeszcze innych), gdzie nauki Stanisławskiego, dotyczące nie tylko Systemu, wywarły duży wpływ i wciąż silnie oddziałują w rozmaitych kręgach. A trzeba pamiętać, że „Stanisławski” to nie tylko System. W istocie, ważne jest pytanie: k t ó r y Stanisławski?