

*Magdalena Zaorska*  
Olsztyn

O ROLI MILCZENIA W PROCESIE KSZTAŁCENIA AKTORA  
(W 150. ROCZNICĘ URODZIN KONSTANTINA STANISŁAWSKIEGO)

Niech nie będzie słowo twoje puste  
i milczenie twoje bezsłowne<sup>1</sup>.

Nieco ponad sto pięćdziesiąt lat temu, 17 stycznia 1863 roku, w Moskwie przyszedł na świat Konstantin Aleksiejew, który przyjął później pseudonim artystyczny — Stanisławski. Rok 2013 został ogłoszony w Rosji rokiem Stanisławskiego. Ta szczególna rocznica obliguje i zarazem inspiruje do tego, by powrócić pamięcią do złotego wieku teatru rosyjskiego, wspomnieć luminarza tamtejszej sceny i jeszcze raz przyjrzeć się spuściźnie pedagogicznej Stanisławskiego. Spośród bogactwa tematów, które w swoich pismach poruszał twórca „elementarnej gramatyki sztuki dramatycznej”, wybrałam tylko jeden, ale za to jakże wymowny. Celem moich rozważań będzie próba udzielenia odpowiedzi na pytanie: jakie miejsce w procesie kształcenia aktora szkoły Stanisławskiego<sup>2</sup> zajmowało i nadal zajmuje milczenie? Zatem szkic poświęcony zostanie nauce „wymownego milczenia” w warunkach szkolnej sceny.

Minęło już sto lat od momentu, kiedy Stanisławski rozpoczął pracę nad swoim „systemem”<sup>3</sup>, a metoda kształcenia aktora opracowana przez „nauczyciela nauczycieli”, wciąż zajmują w szkolnictwie teatralnym miejsce

---

<sup>1</sup> W. Toporkow: *Stanisławski na próbie. Wspomnienia*. Przeł. J. Czech. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego 2007, s. 87.

<sup>2</sup> Pod pojęciem „szkoła Stanisławskiego”, jak pisał Władimir Prokofjew we wstępie do książki Giorgija Kristi *Wychowanie aktora szkoły Stanisławskiego*, rozumiemy nie jakąś konkretną placówkę edukacyjną — rosyjską czy radziecką szkołę aktorską, ale nurt w sztuce teatralnej, który jest związany z „systemem” Stanisławskiego i najlepszymi tradycjami MChAT-u. Zob.: Г.В. Кристи: *Воспитание актера школы Станиславского*. Москва: Искусство 1978, s. 12.

<sup>3</sup> K. Stanisławski: *Moje życie w sztuce*. W: tegoż: *Pisma*. T. 1. Przeł. Z. Petersowa. Warszawa: PIW 1954, s. 35.

szczególne. Po dziś dzień wskazówki metodyczne zawarte w pismach autora *Pracy aktora nad sobą*<sup>4</sup> są dla wykładowców sztuki dramatycznej w wielu krajach<sup>5</sup> natchnieniem do pracy zarówno dydaktycznej, jak i naukowej. W niniejszym szkicu, w drugiej jego części, zaprezentowanych zostanie kilka przykładowych ćwiczeń, kształtujących umiejętność myślenia w przestrzeni sceny. Elementarne zadania aktorskie, o których tu mowa, są rezultatem obserwacji rosyjskiej szkoły sztuki dramatycznej. Niektóre z przytoczonych ćwiczeń stanowią rezultat doświadczeń dydaktycznych autorki. Celem omawianych zadań jest przekazanie studentowi wiedzy na temat tego, jak aktor winien pracować nad sobą, wypełniając organicznymi działaniami psychofizycznymi momenty życia scenicznego pozbawione słów.

Jewgienij Basin w artykule *Komunikacyjne milczenie*<sup>6</sup> pisał o Stanisławskim jako znakomitym znawcy języka milczenia. Określenie to dotyczy nie tylko aktorstwa autora *Mojego życia w sztuce*, ale również jego działalności reżyserskiej. Do najbardziej wyrazistych spektakli MChAT-u, bogatych w pauzy, należą z pewnością przeniesione na scenę utwory Antona Czechowa. Historycy teatru rosyjskiego wspominają spektakle „naelektryzowane” scenami pełnymi pauz, które doprowadzały publiczność Teatru Artystycznego do oczyszczającego płaczu. Ogromne wzruszenie wyrażone w głębokim współcierpieniu z bohaterami Czechowa powodowało, że na widowni było cicho, jak makiem zasiał. Świadkowie dramatycznych perypetii scenicznych często do tego stopnia zauroczeni byli światem, do którego przenieśli ich artyści, że z wrażenia zapominali o dziękczynnych oklaskach. Często też ludzie opuszczali teatr w milczeniu. Takie reakcje publiczności były na porządku dziennym, kiedy w teatrze grano *Mewę*, *Trzy siostry* czy też *Wiśniowy sad* (oczywiście i w innych niezapomnianych spektaklach tego teatru pauzy zajmowały istotne miejsce). Arcydziełem sztuki scenicznej granym w Teatrze Artystycznym, który przeszedł do historii teatru rosyjskiego, między innymi dzięki pauzom psychologicznym, był *Wujaszek Wania*. W tym spektaklu rolę Astrowa kreował sam Stanisławski. On również wraz z Władimirem Niemirowiczem-Danczenką wyreżyserował omawiany spektakl. Jak wspomina

<sup>4</sup> K. Stanisławski: *Praca aktora nad sobą*. W: tegoż: *Pisma*. T. 2. Przeł. A. Męczyński. Warszawa: PIW 1954.

<sup>5</sup> W Rosji w 2013 roku odbyło się wiele międzynarodowych naukowo-praktycznych konferencji i festiwali teatralnych poświęconych wpływowi myśli Stanisławskiego na teatr światowy. Zob.: m.in.: *Конференция «Станиславский и мировой театр»* <[http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/73482](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/73482)> (18.10.2013), <<http://ria.ru/culture/20130117/918490423.html>>; *В подмосковной усадьбе Любимовка стартовал новый проект*, Телеканал Культура, Новости Культуры <[http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/99343](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/99343)> (17.09.2013).

<sup>6</sup> Е.Я. Басин: *Коммуникативное молчание*. W: tegoż: *Художник и творчество*. Москва: Гуманитарий 2008, s. 25.

Jelena Polakowa, egzemplarz reżyserski *Wujaszka Wani* pełen był pauz<sup>7</sup>. Minuty organicznego milczenia stanowiły również integralną część „życia ludzkiego ducha” Astrowa.

Aleksiej Popow, tłumacząc czym są w spektaklu tzw. strefy milczenia, pisał:

„Sferami milczenia” nazywam te momenty — krótkie czy też długie, kiedy aktor milczy na scenie z woli autora. Przeważnie, ma się rozumieć, jest to milczenie podczas replik partnera, ale wchodzi w nie także pauzy wewnątrz tekstu jego własnej roli. Te oto okresy będziemy umownie nazywali „sferami milczenia”. Łatwo ustalić, że aktor milczy na scenie dłużej niż mówi<sup>8</sup>.

Rozmowa sceniczna tocząca się między słowami w rozumieniu Stanisławskiego jest intensywną wymianą myśli i emocji<sup>9</sup>. W *Pracy aktora nad sobą* opisana została z życia wzięta sytuacja, traktująca o cichych minutach, jakie zapanowały po sprzeczce między parą narzeczonych i o tym jak dwoje zakochanych w sobie młodych ludzi pogodziło się po dłuższej chwili. Wszystko odbyło się bez słów. Torcow, nauczyciel sztuki aktorskiej wykreowany przez Stanisławskiego, na podstawie tego epizodu pokazuje, na czym polega tzw. wysyłanie i wchłanianie promieni. Mistrz spuentował swoją historię w sposób następujący:

Brakowało słów, nie było okrzyków, wykrzykników, mimiki, gestów, akcji. Były za to oczy, spojrzenie, bezpośrednie porozumiewanie się w najczystszej postaci, płynące z duszy do duszy, z oczu do oczu, z końców palców, z ciała, bez widocznych dla wzroku działań fizycznych<sup>10</sup>.

Tego typu ćwiczenia polegające na organicznej rozmowie oczami, dialogowaniu duszami znaleźć można w wielu rosyjskich podręcznikach aktorstwa<sup>11</sup>. Warto przypomnieć, że Stanisławski, prowadząc badania doty-

<sup>7</sup> Е.И. Полякова: *Станиславский-актер*. Москва: Искусство 1972, s. 121.

<sup>8</sup> А.Д. Попов: *Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. Творческое наследие*. В 3 т. Т. 1. Москва: ВТО 1979, s. 303. Tłumaczenie cytatów z rosyjskich i radzieckich publikacji, które dotychczas nie zostały przełożone na język polski — M.Z.

<sup>9</sup> K. Stanisławski: *Praca aktora nad sobą...*, s. 245.

<sup>10</sup> Tamże, s. 259.

<sup>11</sup> Zob. m.in.: М.О. Кнебель: *Слово в творчестве актера...*, s. 92–93; С.В. Гиппиус: *Актёрский тренинг. Гимнастика чувств*. Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК 2006, s. 244–248; Л.М. Шихматов: *Сценические этюды*. Москва: ПРОСВЕЩЕНИЕ 1966, s. 143–149; Л.В. Грачева: *Актёрский тренинг: теория и практика*. Санкт-Петербург: «Речь» 2003, s. 97.

czące komunikacji pozawerbalnej w przestrzeni scenicznej, niejednokrotnie odwoływał się do filozofii hinduskich joginów<sup>12</sup>.

Jak pokazuje praktyka pedagogiczna tworzenie wewnętrznego świata roli jest procesem misternym, mozolnym i jakże nieprostym. Nikołaj Gorczałow zapisał słowa mistrza, które ukazują, jak ważne dla Stanisławskiego było organiczne milczenie w roli:

O monologu wewnętrznym przypomnę tylko tyle, że pierwszy raz, na próbie, obowiązkowo powinien on zostać wypowiedziany na głos, jednocześnie z tekstem partnera [...]. Nie wierzcie aktorowi, że ma gotowy „monolog wewnętrzny”, że tak jak gdyby go miał, wypowiada go w myślach<sup>13</sup>.

Przytoczone słowa Stanisławskiego przekonują, że w pracy z uczniem nie wolno bagatelizować roli działań wewnętrznych i że wykładowcy powinni dołożyć wszelkich starań, by nauczyć studentów wypowiadania swoich myśli na głos. Jak podkreśla Łarisa Graczowa<sup>14</sup> trening myślenia polegający na rozwijaniu i werbalizowaniu mowy wewnętrznej aktora rozpala wyobraźnię artysty dramatycznego w zakresie kreowania nastroju, emocjonalnego wymiaru roli<sup>15</sup>.

Pierwsze zajęcia z monologu wewnętrznego dotyczą pracy studenta nad sobą w przestrzeni teatralnej. W tych zadaniach uczeń odpowiada sobie na pytanie sformułowane przez Stanisławskiego: „co by było, gdybym... znalazł się w takich, a takich konkretnych okolicznościach?”. Docelowo tego typu zadania aktorskie ukierunkowane są na stworzenie wewnętrznego świata postaci scenicznej — nowej świadomości, nowej osobowości<sup>16</sup> według określeń Łarisy Graczowej.

Na początkowym etapie nauki omawiane są i analizowane w formie ćwiczeń praktycznych, także inne, nie mniej ważne elementy „systemu”, które wraz z monologami budują duchową linię obrazu zaproponowanego przez dramaturga. Niebagatelną rolę w tworzeniu bagażu wewnętrznego postaci scenicznej, a przede wszystkim jej mowy wewnętrznej, odgrywa

<sup>12</sup> Zob. m.in.: С.Д. Черкасский: *Станиславский и йогоа*. Санкт-Петербург: С-ПБГАТИ 2013; С.В. Гиппиус: *Актёрский тренинг...*, s. 290.

<sup>13</sup> Н.И. Горчаков: *Система К.С. Станиславского в действии* <[www.krispen.narod.ru/gorchakov\\_04.doc](http://www.krispen.narod.ru/gorchakov_04.doc)> (17.09.2013).

<sup>14</sup> Łarisa Graczowa — profesor Sankt Petersburgskiej Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej, kierownik Laboratorium Psychofizjologii Sztuk Performatywnych. Laboratorium to prowadzi badania wraz z Instytutem Mózgu Człowieka Rosyjskiej Akademii Nauk. Graczowa jest autorką wielu publikacji dotyczących procesu kształcenia aktora, w tym roli treningu w pracy aktora nad sobą i nad rolą.

<sup>15</sup> Л.В. Грачева: *Тренинг в работе актёра над ролью*. Санкт-Петербург: СПГАТИ 2010, s. 34.

<sup>16</sup> Tamże, s. 40–41.

tw. taśma wizji wewnętrznych. Termin ten został wprowadzony do słownika teatru przez Stanisławskiego<sup>17</sup>. W tym miejscu warto przypomnieć, iż błędem byłoby myślenie, że aktor prowadzi monolog wyłącznie słowem. Obrazy zapisane w naszej pamięci wzrokowej wraz z językiem werbalnym budują świat wewnętrzny roli. Stanisławski doskonale wiedział o tym, kiedy w pracy nad „systemem” posiłkował się myślą naukową, czytał dzieła współczesnych mu fizjologów i psychologów (np. Iwana Pawłowa i Théodule Ribot)<sup>18</sup>. W *Pracy aktora nad sobą* czytamy: „Sądząc z własnych doznań, wyobrażać, fantazjować, imaginować oznacza przede wszystkim: oglądać, widzieć wzrokiem wewnętrznym to, o czym się myśli”<sup>19</sup>. Zatem monologu wewnętrznego nie budujemy wyłącznie za pomocą drugiego układu sygnałów. Jest on kompilacją mowy wewnętrznej, obrazów pamięci wzrokowej, wrażeń słuchowych i innych śladów pamięciowych, w tym śladów pamięci naszego ciała i oczywiście pamięci emocjonalnej. Wizje wewnętrzne i monologi wewnętrzne to według Innokentija Smoktunowskiego bardzo bliskie pojęcia<sup>20</sup>. Trzeba jednak oddać pierwszeństwo słowu, bowiem na początku każdego monologu wewnętrznego zawsze stoi słowo... dramaturga. Graczowa, analizując proces rodzenia się słowa w okolicznościach sceny, pisała:

W życiu słowa rodzą się z wizji wewnętrznych, z mowy wewnętrznej. W pracy nad rolą wizje wewnętrzne i mowa wewnętrzna powinny rodzić się ze słów. Na początku jest to wczytywanie się w słowa autora, potem mówienie własnych tekstów, dotyczących określonych okoliczności<sup>21</sup>.

Maria Knebel uważała, że wizje wewnętrzne w pracy nad rolą powinny być gromadzone nieustannie. Dotyczyć powinny one tych momentów życia postaci scenicznej, które nie zostały opisane przez autora, a miały miejsce albo przed rozpoczęciem wydarzeń, rozwijających się w sztuce, albo między nimi<sup>22</sup>.

Ucząc studentów, jak pracować nad rolą, Knebel prosiła, by młodzi artyści fantazjowali, tworzyli dziesiątki monologów wewnętrznych swoich postaci, ponieważ dzięki temu napełnią treścią właśnie te miejsca roli, w których

<sup>17</sup> Zob.: K. Stanisławski: *Praca aktora nad sobą...*, s. 80–87.

<sup>18</sup> Zob.: П. Симонов: *Метод К.С. Станиславского и физиология эмоции*. Москва: Академия Наук СССР 1962; Г.Ю. Бродская: *Вишневоградская эпопея. В 2-х т.* Москва: Аграф 2000, s. 444; M. Zaorska: *O nadświadomości według Stanisławskiego*. „Acta Neophilologica” XV, t.1. Olsztyn: UWM w Olsztynie 2012, s. 249–250.

<sup>19</sup> K. Stanisławski: *Praca aktora nad sobą...*, s. 80.

<sup>20</sup> А.С. Шведерский: *Внутренняя речь в работе над ролью. Методическая разработка*. Ленинград: ЛГИТМИК им. Н.К. Черкасова 1988, s. 28.

<sup>21</sup> Л.В. Грачева: *Тренинг в работе актера над ролью...*, s. 40.

<sup>22</sup> М.О. Кнебель: *Слово в творчестве актера...*, s. 60.

aktor milczy<sup>23</sup>. Gorąca orędowniczka takiej organizacji procesu twórczego przekonywała, że artysta dramatyczny powinien nauczyć się myśleć w taki sposób, jak jego bohater sceniczny<sup>24</sup>. Zwracała również uwagę na brak zrozumienia w środowisku aktorskim dla tego, jak ważne jest organiczne, nieprzerwane życie w okolicznościach sceny<sup>25</sup>.

Jednym ze sposobów pracy nad ciągłością linii roli, szczególnie w interesujących nas „sferach milczenia”, jest zaproponowanie studentowi, by werbalizował swoje myśli, wymawiając je na głos. Takie wskazówki dydaktyczne często występują w rosyjskich publikacjach poświęconych wychowaniu aktora<sup>26</sup>. Jako przykład zadania aktorskiego, którego celem jest wypracowanie nawyku prowadzenia monologu wewnętrznego, może posłużyć jedno ze spektakularnych ćwiczeń Stanisławskiego. Próbę, na której mistrz polecił wykonać młodemu artyście poniższe zadanie, zaprotokołował Nikołaj Gorczakow. Praca dotyczyła *Bitwy o życie* Karola Dickensa:

— Czy pomyślała pani o tym, o czym mówiłem wam wszystkim po przedstawieniu?  
— spytał [Stanisławski — M.Z.] Stiepanową, która grała Mery.

— Owszem pomyślałam. Nie wiem tylko, co mam zrobić, żeby widz zobaczył i zrozumiał moje myśli o Grace, ona zaś żeby nie zauważyła prawdziwego stanu mej duszy. Bo przecież w moim tekście nie jest napisane, że się domyślałam miłości Grace do Alfreda.

S t a n i s ł a w s k i: Istotnie, nie używa pani słów i to właśnie jest bardzo dobre. Oczy i odbijająca się na twarzy myśl nieraz silniej aniżeli słowa odzwierciedlają wewnętrzny świat człowieka, jego stan duchowy. Ale żeby pani w to uwierzyła, zrobimy następującą etiudę: teraz obydwie jeszcze raz zagracie scenę przy huśtawce. Pani partnerka, Garrel, będzie mówiła tekst Grace, tak jak jest napisane w sztuce, pani zaś nie tylko będzie mówić tekst swojej roli, lecz wypowiadać również na głos wszystkie myśli o Grace, które przyjdą pani do głowy — o jej miłości do pani narzeczonego. Ten drugi tekst, tekst pani — głośne myśli pani, oczywiście, mogą miejscami zgadzać się z tekstem Grace zapisanym w sztuce. Czasami zdarzy się tak, że obie będziecie mówić jednocześnie. Niech panią to nie krępuje. Robimy to tylko jako ćwiczenie i na przedstawieniu tego nie zastosujemy. Ale teraz, na próbie, niech pani wynajdzie dwa tony wyróżniające się dźwiękiem i intonacją. W pierwszym tonie — dla tekstu sztuki — będzie pani mówiła tak jak przedtem, w drugim będzie pani na głos wypowiadała swoje myśli. Zapewne drugi ton będzie dwa razy cichszy od pierwszego, lecz za to jego intonacja może się okazać podwójnie wyrazista. W każdym razie niech pani zrobi tak, bym równie dobrze słyszał obydwaj teksty.

<sup>23</sup> M.O. Кнебель: *О действенном анализе пьесы и роли*. Москва: Искусство 1982, s. 75.

<sup>24</sup> Tamże, s. 73.

<sup>25</sup> M.O. Кнебель: *Поэзия педагогики*. Москва: ВТО 1976, s. 471.

<sup>26</sup> Zob.: M.O. Кнебель: *Поэзия педагогики...*, s. 143, 275, 352; *Мастерство режиссера*. Red. Н.А. Зверева. Москва: ГИТИС 2002, s. 31; Л.П. Новицкая: *Уроки вдохновения. Система К.С. Станиславского в действии*. Москва: ВТО 1984, s. 137; Л.В. Грачева: *Тренинг в работе актера над ролью...*, s. 54–136; А.С. Шведерский: *Внутренняя речь в работе над ролью...*, s. 32.

Z Grace zawrzemy układ, że (jako aktorka) nie słyszy drugiej części tekstu — głośnych myśli Mary — nie reaguje na nie. Zresztą zakładam, że gdyby podczas tej sceny Mary naprawdę mówiła coś „do siebie”, o połowę ciszzej, jak to bywa w życiu, Grace nie zwróciłaby uwagi na jej mamrotanie, tak dalece jest pochłonięta swoimi myślami o Alfredzie. Niech tylko pani nie przyjdzie czasem do głowy naprawdę „mamrotać” swoich myśli o Grace. Nie będę ich wtedy słyszał, a ja przecież muszę skontrolować, czy skomponowała pani poprawnie, jak go nazywamy, „monolog wewnętrzny”<sup>27</sup>.

W przytoczonym cytacie wyeksponowany został jeden z etapów, sposobów pracy nad rolą wypracowany przez Stanisławskiego, który ukazuje, że szkoła wiarygodnego milczenia w okolicznościach sceny powinna rozpoczynać się od słowa wypowiedzianego na głos. Zanim jednak studenci przejdą do podobnych, skomplikowanych i niezmiernie wyczerpujących prób (tego typu etudy, polegające na ciągłym mówieniu, czasami trwają nawet po kilkanaście minut!) wykonać muszą wiele ćwiczeń, których zadaniem jest doskonalenie umiejętności werbalizowania swoich myśli. Celem ich jest doprowadzenie do biegłości w improwizacji słownej na zadany temat i wypracowanie nawyku momentalnego przełączania się z monologu wewnętrznego na wypowiedzanie go na głos czy też odwrotnie. Łarisa Graczowa, prowadząc badania w obrębie treningu myślenia w roli, pisała:

Mowa wewnętrzna w roli, w etudzie powinna rodzić się, nie pomijając etapów rozwoju mowy u dziecka: wypowiedzanie strumienia świadomości na określony temat w formie rozwiniętej, szept, przejście do specyficznego rodzaju mowy wewnętrznej w formie zwiniętej<sup>28</sup>.

Rozprawiając o milczeniu w kształceniu aktora, koniecznie trzeba przypomnieć o tym wkładzie, jaki w metodę pracy nad rolą przy pomocy monologów wewnętrznych wniósł Władimir Niemirowicz-Danczenko. Pracując z aktorem, reżyser cierpliwie z próby na próbę pomagał artyście w komponowaniu logiki myśli postaci scenicznej oraz jej zachowania i razem z nim fantazjował, kreując wciąż nowe monologi wewnętrzne<sup>29</sup>. W ten sposób powstawał tzw. drugi plan roli, czyli według terminologii Niemirowicza-Danczenki jej obraz wewnętrzny. Tak oto reżyser angażował do pracy podświadomość aktora i dążył do tego, by została uruchomiona jego pamięć emocjonalna. Dzięki temu powoli następowało zrastanie się „ja” aktora z „ja” jego roli<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> N. Gorczakow: *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego*. Przeł. A. Wierzbicki. Warszawa: PIW 1957, s. 53–54.

<sup>28</sup> Л.В. Грачева: *Тренинг в работе актера над ролью...*, s. 39.

<sup>29</sup> И.И. Судакова: *Внутренний монолог и «зоны молчания»*. W: *Мастерство режиссера...*, s. 114–123.

<sup>30</sup> Tamże, s. 122.

Przy okazji rozmyślań o milczeniu wypełnionym gorącymi monologami wewnętrznymi choć na chwilę wypada zatrzymać się na temacie szczerości emocji aktorskich, czyli tego, co w sztuce aktorskiej jest najcenniejsze. Maria Kenbel uważała, że monolog wewnętrzny zawsze nosi charakter emocjonalny<sup>31</sup>. Paweł Simonow<sup>32</sup>, analizując metodę Stanisławskiego, pisał: „Tylko jeszcze raz, jeszcze jeden raz chcemy podkreślić właściwość oddziaływania mowy na logiczną i emocjonalną sferę ludzkiej psychiki”<sup>33</sup>. Kontynuując tę myśl, badacz dodał:

W istocie, metoda działań fizycznych K.S. Stanisławskiego jest metodą zamierzonej transformacji materiału słownego (tekst sztuki, wskazówki reżysera, wszystkie informacje o granej postaci, wydarzeniach, epoce) w system obrazów zmysłowych, które jako jedyne są w stanie wywołać reakcje emocjonalne i funkcjonowania mechanizmów intuicyjnego reagowania. Oto dlaczego, zanim przejdziemy do analizy metody, należy rozpatrzyć przypadek, kiedy oddziaływanie sygnałów słownych na sferę emocjonalno-vegetatywną gwałtownie wzrasta, kiedy bodźce słowne zaczynają oddziaływać silniej niż bezpośrednie bodźce ze środowiska otaczającego człowieka<sup>34</sup>.

To przecież słowo — sygnał sygnałów daje impuls do twórczości scenicznej i to właśnie ono inicjuje działanie fizyczne. Jako potwierdzenie tej tezy niech posłużą słowa Łarisy Graczowej, która powołując się na współczesne badania w obrębie psychofizjologii, konkludowała: „[...] eksperymentalne badania pokazały, że właśnie mowa wewnętrzna kieruje działaniami fizycznymi i odwrotnie być nie może”<sup>35</sup>. Ono zaś — działanie fizyczne, jak podkreśla Wiktor Tarasow, jawi się jako bodziec przeżyć emocjonalnych i jest ich zewnętrznym przejawem<sup>36</sup>. W „strefach milczenia” emocjonalno-myślowa informacja za pośrednictwem organicznych działań fizycznych, w tym tak ważnego ich elementu, jaki stanowi mikromimika, jest przekazywana partnerom scenicznym i widzom. Skoro już poruszony został temat działań fizycznych<sup>37</sup>, to jeszcze raz za Stanisławskim powtórzę, że w działaniu fi-

<sup>31</sup> М.О. Кнебель: *Слово в творчестве актера...*, s. 97.

<sup>32</sup> P. Simonow (1926–2002) — radziecki, rosyjski psychofizjolog, biofizyk i psycholog. Członek Rosyjskiej Akademii Nauk. Syn byłego polskiego oficera Stanisława Stankiewicza represjonowanego w 1937 r. i zamordowanego przez NKWD. Jako członkowie rodziny „wroga narodu” Paweł wraz z matką zostali wydaleni z Leningradu. Szansę na nowe, lepsze życie dał mu Wasilij Simonow — znany rzeźbiarz, sąsiad rodziny, który ryzykując życiem i karierą, usynowił niezwykle zdolnego chłopca; dał mu także swoje nazwisko. Zob.: *Павел Васильевич Симонов* <<http://ru.wikipedia.org/wiki/>> (17.09.2011).

<sup>33</sup> Tamże, s. 56.

<sup>34</sup> Tamże, s. 57.

<sup>35</sup> Л.В. Грачева: *Тренинг в работе актера над ролью...*, s. 35.

<sup>36</sup> В.И. Тарасов: *Чувство речи*. Санкт-Петербург: С-ПбАТИ, s. 129.

<sup>37</sup> Metoda działań fizycznych — termin roboczy, który był przez Stanisławskiego używany w jego praktyce reżysersko-pedagogicznej. W rzeczywistości zaś autor „systemu”

zycznym, a właściwie psychofizycznym, bo tak właśnie rozumiał je twórca tej metody, proporcje są następujące: 9/10 działania psychicznego i tylko 1/10 fizycznego<sup>38</sup>. Zatem na tym przejściowym etapie pracy aktora nad rolą skupiamy uwagę na działaniach p s y c h o fizycznych, nie umniejszając w żadnym przypadku roli tych drugich. Gorczakow podkreślał, że Stanisławski nigdy nie przeciwstawiał tzw. działań wewnętrznych działaniom psychofizycznym, uważając, że stanowią one nieodzowny, istotny element jednolitego, organicznego psychofizycznego procesu działania aktora na scenie<sup>39</sup>. Działania myślowe, jak pisał Gorczakow, są kontynuacją badań Stanisławskiego nad monologiem wewnętrznym<sup>40</sup>.

Podsumowując część teoretyczną rozważań o roli milczenia w procesie kształcenia aktora, przytoczę myśl Borysa Zachawy. Autorytet w dziedzinie pedagogiki teatralnej, mobilizując uczniów do pracy nad działaniami wewnętrznymi, mówił: „Umiejętność myślenia na scenie odróżnia prawdziwego twórcę od żalostnego rzemieślnika, artystę od dyletanta”<sup>41</sup>.

Podczas treningu aktorskiego w klasie mistrzowskiej profesor Graczowej w Sankt Petersburgskiej Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej często pojawia się ćwiczenie o nazwie „nagadywanie”<sup>42</sup> (ros. *наговор*). Przybliżając metodę pracy nad sobą i rolą za pomocą „nagadywań”, obowiązkowo trzeba podkreślić, że ćwiczenie to zostało opatentowane przez Graczową. Badaczka stosuje omawiane zadanie nie tylko na początkowym etapie kształcenia aktora. Studenci jej klasy mistrzowskiej również podczas kolejnych lat nauki z powodzeniem prowadzą tego typu monologi na zadany temat, analizując i tworząc postaci sceniczne<sup>43</sup>. Ten sposób wykorzystywany jest również w audytorium Graczowej — jako metoda „nastrajania się” studentów bezpośrednio przed spektaklem — tzw. wchodzenie w rolę.

---

opracował metodę działań psychofizycznych. W swojej teorii udowodnił, że czynniki fizyczny i psychiczny (duchowy) są w twórczości artysty dramatycznego nierozdzielalne. Należy również nadmienić, że praktycy teatru zasugerowani tym terminem często kładli nacisk w swoich badaniach artystycznych na fizyczną stronę gry aktorskiej, co według Siergieja Gippiusa, doprowadziło do wulgaryzacji metody. Zob. С.В. Гиппиус: *Актёрский тренинг...*, s. 340.

<sup>38</sup> *Беседы К.С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг., записанные з.а. РСФСР К.Е. Антаровой*. Red. Л. Гуревич. Москва: ВТО 1952, s. 116–117.

<sup>39</sup> Н.И. Горчаков: *Система К.С. Станиславского в действии...*, s.12–13.

<sup>40</sup> Тамże.

<sup>41</sup> Б.Е. Захава: *Мастерство актера и режиссера*. Москва: Просвещение 1973, s. 91.

<sup>42</sup> Inna, robocza nazwa, jakiej używam w mojej praktyce pedagogicznej dla określenia słowa *наговор*, brzmi „monolog zewnętrzny”. Z tym ćwiczeniem, jak również z jego teoretycznym ujęciem opisanym w licznych publikacjach Graczowej, zapoznałam się, biorąc udział w stażach naukowo-praktycznych w październiku 2011 r. i wrześniu 2012 r. w Sankt Petersburgskiej Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej.

<sup>43</sup> Л.В. Грачева: *Тренинг в работе актера над ролью...*, s. 54–134.

Jednym z pierwszych ćwiczeń z „nagadywania” jest zadanie, które uczniowie wykonują, chodząc swobodnie po sali (z biegiem czasu zmienia się tempo od spacerowania po scenie poprzez normalny chód, aż po szybkie przemieszczanie się po sali. Studenci chodzą w rytmie 1, 2, 3). Każde ćwiczenie trwa nie krócej niż 15 minut i tyle czasu studenci bez przerwy prowadzą głośny monolog, fantazując na temat zadany przez nauczyciela.

Przykładowe tematy do pracy nad „nagadywaniem”:

- ludzie, których kocham...,
- nie lubię jej/jego, ponieważ...,
- bardzo boję się...,
- kiedy byłem mały...,
- gdybym był bogaty ...,
- moje najpiękniejsze wakacje...,
- Boże Narodzenie w moim domu...,
- szczęście to...<sup>44</sup>,
- muszę zmienić życie, ponieważ nie mam czym oddychać<sup>45</sup>.

Oto jedno z ćwiczeń zatytułowane *Mój pokój*<sup>46</sup>:

Studenci przypominają sobie wygląd swojego pokoju. Widzą go z otwartymi oczami i prowadzą monolog wewnętrzny, następnie wypowiadają go na głos, opisując meble i inne przedmioty, które się tam znajdują: dywan, książki, ubrania, talerz z niedojedzoną kanapką, komórka, budzik itp. Po pięciu minutach opowiadają o kolejnej ścianie i w ten sposób opisują cały swój pokój. W następnej odsłonie tego ćwiczenia studenci prowadzą monologi na temat np. sali ćwiczeń, drogi z domu do szkoły, kuchni w domu babci itp.

Następne ćwiczenie: *W przedszkolu*<sup>47</sup>:

Studenci wymawiają magiczne słowa: „co by było, gdybym” miał zaledwie kilka lat i był przedszkolakiem. Następnie każde „dziecko” bierze wyobrażone kredki i na wyimaginowanej kartce rysuje obrazek, prowadząc pod nosem monolog. Następnie dzieci opowiadają, co narysowały, chwając się przed całą grupą. Dalej każdy bawi się swoją ulubioną zabawką, np.

<sup>44</sup> Tamże, s. 85.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> Inspiracją do stworzenia tego zadania było ćwiczenie Gippiusa *Комнас*. Zob.: С.В. Гиппиус: *Актерский тренинг...*, s. 78.

<sup>47</sup> Powrót do świata dzieciństwa, do atmosfery, jaka towarzyszy dzieciom podczas zabawy, i do tej wiary, która przenosi dzieci do świata wyobraźni, w rosyjskiej pedagogice teatralnej zajmuje ważne miejsce, szczególnie w pierwszym semestrze kształcenia. Na wyjątkową uwagę zasługuje tu „nadświadomość” — termin wprowadzony do słownika teatru przez Stanisławskiego, która jest wspólnym mianownikiem dla zabawy, sztuki i nauki. Zob.: M. Zaorska: *Bajka i baśń w procesie kształcenia aktora (Z doświadczenia szkoły Stanisławskiego)*. W: *Bajka w przestrzeni naukowej i edukacyjnej*. Red. M. Zaorska, J. Nawacka. Olsztyn: Katedra UNESCO UWM w Olsztynie 2011, s. 104–106.

misiem, i rozmawia ze swoim pluszowym partnerem zabaw, „podkładając” głos również za maskotkę.

Kolejne — *Polana*:

Studenci chodzą po lesie stworzonym przez ich wyobraźnię, przyglądają się pejzażom, przyrodzie, która ich otacza, a żeby zapamiętać wrażenia wzrokowe i słuchowe, zapachy, smaki i to, co czuje ich ciało (samopoczucie fizyczne), zapisują je na dyktafon/telefon. Prowadzą monolog o tym pięknym miejscu, w którym się znaleźli, i o tym, co łączy ich z tym miejscem, jak tu trafili, w jakim celu spacerują po lesie.

Kolejny etap ćwiczenia polega na zmianie założonych okoliczności, np. deszcz, burza, ściemnia się, co by było, gdybym zabłądził w lesie<sup>48</sup> itp.

A oto inne przestrzenie, które można zaproponować studentom dla prowadzenia monologu: plaża, basen, dworzec, muzeum, szpital, Sezam, Księżyc, cztery pory roku, przy ognisku itp.

Przytoczmy kolejny przykład — *Miłość*:

To ćwiczenie studenci wykonują w parach. Ona patrzy na śpiącego obok ukochanego i szeptem, by go nie zbudzić, prowadzi monolog na temat, jak bardzo jest szczęśliwa, jak bardzo jest zakochana itp. Następnie studenci zamieniają się rolami i teraz z kolei on odwdzięcza się swojej ukochanej słowami monologu zewnętrznego.

Jeszcze jeden przykład — *List*<sup>49</sup>:

Zadanie polega na wyrażeniu monologu w formie epistolarnej. Student powinien napisać list (czasami wiele listów) do tego bohatera, z którym emocjonalnie związana jest postać, nad którą właśnie pracuje. Na przykład: Sonia z *Wujaszka Wani* Czechowa, pisze list do Astrowa, a ten z kolei pisze do Heleny, Stanisław Wokulski pisze do Izabeli Łęckiej, Julia pisze list do Romea i odwrotnie, Tatiana do Oniegina i on do niej, Telimena do Tadeusza, a ten z kolei do Zosi itp.

Kolejnym ćwiczeniem jest *Portret*<sup>50</sup>:

Studenci wybierają portret, starają się jak najgłębiej wniknąć w wewnętrzną świat postaci wykreowanej przez artystę, próbują ustalić biografię osoby portretowanej i rozwiązać zagadkę jej życia. Następnie w formie pisemnej komponują monologi wybranej przez siebie postaci.

<sup>48</sup> Należy pamiętać, by każdy trening, nawet ten okraszony łzami, kończył się pozytywnymi emocjami i adresowane do uczniów podziękowanie za dobrze i uczciwie wykonane zadania aktorskie.

<sup>49</sup> Ćwiczenie zanotowałam w Sankt Petersburgskiej Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej na zajęciach ze sztuki aktorskiej w klasie Aleksandra Kunicyna i Galiny Baryszewoj, gdzie w latach 1991–1995 studiowałam na kierunku: aktor teatru dramatycznego i kina.

<sup>50</sup> Kanwę ćwiczenia stanowi jedno z najważniejszych zadań, jakie Maria Knebel zadawała studentom pierwszego roku reżyserii w szkole GITIS. Zob. М.О. Кнебель: *Поэзия педагогики...*, s. 80–91.

A oto kolejna odsłona powyższego zadania.

W ćwiczeniu biorą udział dwie osoby: malarz i model. Malarz słowami „maluje” portret modela, którego uprzednio ustawił w pozie, w jakiej ma zamiar uwiecznić go na płótnie. Przykładowe tematy do ustawienia modela: rozpacz, marzenie, szczęście, oczekiwanie, pokora, modlitwa, głód, samotność, ból, śmierć itp.

Podobnie wygląda ćwiczenie *Portret „malowany” słowem*:

Studenci siedzą naprzeciw siebie w parach, w dość bliskiej odległości (o ile to możliwe dziewczyna i chłopak). On wpatruje się w nią, przygląda się jej uważnie, a ona w tym czasie pisze to, co właśnie czuje. Chłopak powinien zapamiętać dokładnie szczegóły jej twarzy, ubrania itp. On próbuje odpowiedzieć sobie na pytanie: co nowego, szczególnego jest dziś w jej twarzy? Dziewczyna skupia się na wrażeniach, na tym, co czuje, kiedy mężczyzna lustruje ją wzrokiem. Kolejny etap ćwiczenia polega na tym, że tym razem dziewczyna przygląda się chłopakowi, a on odwdzięcza się jej monologiem w postaci listu.

Wartościowym zadaniem kształtującym umiejętność myślenia w przestrzeni sceny jest również zadanie aktorskie *Wszystkich Świętych*:

W tym ćwiczeniu, opartym na pamięci emocjonalnej<sup>51</sup> studenta, ale rozgrywającym się w przestrzeni scenicznej, uczniowie mocą wyobraźni przenoszą się na groby swoich bliskich i prowadzą z nimi w myślach rozmowę. Wspominają znajome twarze, widzą na wewnętrznym ekranie tych, którzy odeszli. Na ich grobach młodzi ludzie stawiają zapalone (wyobrażone) znicze. Po skończonym ćwiczeniu, trwającym czasami nawet pół godziny, studenci opowiadają o tym, kogo z bliskich odwiedzili i co przy tym czuli.

Na kolejnych zajęciach studenci stają nad wyobrażonym grobem fikcyjnego bohatera z dramatu, powieści czy też opowiadania. Uczniowie sami wybierają postać, którą będą oplakiwali. Każdy ma za zadanie przypomnieć sobie bohatera, którego śmierć zrobiła na nim największe wrażenie. Następnie przygotowują indywidualne czy też zbiorowe etiudy, w których wspominają na przykład Annę Kareninę, Antygone, Desdemonę, Hamleta, Ofelię, Romea i Julię, Stanisława Wokulskiego, Tristana i Izoldę, Wertera itp.

Kolejne, ostatnie z prezentowanych ćwiczeń, wykorzystujących technikę monologu wewnętrznego pochodzi z praktyki pedagogicznej Łarisy Graczowej<sup>52</sup>. Zadanie wymaga od jego uczestników wirtuozerii w kontrolowaniu i ukierunkowywaniu własnych myśli, a także w utrzymywaniu uwagi w obrębie zadanego tematu. Studenci kładą się na podłodze i rozluźniają mięśnie. Następnie każdy powinien w wyobraźni obudzić się i przypomnieć sobie,

<sup>51</sup> O roli pamięci emocjonalnej w procesie kształcenia aktora pisał m.in. Stanisławski. Zob. K. Stanisławski: *Praca aktora nad sobą...*, s. 207–240.

<sup>52</sup> Л.В. Грачева: *Актёрский тренинг...*, s. 97.

jak wyglądał jego dzisiejszy poranek. Uczniowie powracają w myślach do tego, co robili i co czuli kilka godzin wcześniej. Na ich wewnętrznym ekranie pojawiają się obrazy kuchni i łazienki, a także przedmiotów i ubrań, bez których nie można się obejść rano. Studenci pobudzają również pamięć słuchu, kiedy próbują przypomnieć sobie piosenki, które słyszeli w radiu, czy też rozmowy, jakie przeprowadzili z bliskimi przed wyjściem do szkoły. Niektórzy wykonują w wyobraźni gimnastykę poranną. Uczestnicy ćwiczenia przypominają sobie ze szczegółami smaki i zapachy śniadania. Myśląc o porannej toalecie, wspominają samopoczucie fizyczne towarzyszące prysznicowi, np. uczucie mokrego ciała albo to, kiedy nagle z kranu leci bardzo gorąca albo wręcz lodowata woda. Myśl, która przeniosła uczniów do ich łazienek, prowokuje z kolei pojawienie się na wewnętrznym ekranie obrazów i zapachów kosmetyków, a czasami też smaków, na przykład smak pasty do zębów. Jak pisała Graczowa: „[...] 30 minut studenci leżeli na podłodze i «nic nie robili». Po skończonym ćwiczeniu wszyscy mieli to samo subiektywne odczucie: że są rozgrzani, skupieni, a niektórzy nawet oświadczyli, że są syci, w związku z tym, że właśnie «zjedli» śniadanie”<sup>53</sup>.

Podsumowując komentarz do omawianego ćwiczenia, jego autorka zauważyła, że oczywiście nie ma nic prostszego jak „schałturzyć” w tym zadaniu<sup>54</sup>.

Ćwiczeń, które inspirują myślenie na scenie i organizują monologi wewnętrzne, w skarbcu szkoły Stanisławskiego jest bardzo wiele i oczywiście nie sposób ich wszystkich opisać w jednym artykule. Jak pokazuje praktyka i teoria rosyjskiej pedagogiki teatralnej, milczenie w przestrzeni sceny nadal traktowane jest w sposób wyjątkowy i zajmuje ważne miejsce w procesie kształcenia aktora. Droga, jaką musi przejść student, by wiarygodnie, wymownie i organicznie milczeć na scenie, często rozpoczyna się od zwerbalizowania monologu wewnętrznego, od słowa brzmiącego ze sceny.

Puentując rozważania dotyczące roli milczenia w kształceniu aktora, jeszcze raz zacytuję słowa Aleksieja Popowa — wiernego ucznia Stanisławskiego. Ponad pół wieku temu ten wybitny pedagog teatralny wypowiedział jakże do dziś aktualne słowa:

Walka o aktywne życie w „sferach milczenia” to w rzeczywistości walka o nieprzerwane życie w obrazie scenicznym, o monologi wewnętrzne, o poszukiwanie tempa-rytmu, walka o właściwe i precyzyjne samopoczucie fizyczne, o pełniejsze odczuwanie „ziarna” obrazu. Jestem przekonany, że w najbliższej przyszłości w pedagogice nastąpi przeakcentowanie uwagi z pracy nad tekstem w stronę pracy nad „sferami milczenia”<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Tamże.

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> А.Д. Попов: *Творческое наследие...*, s. 303–304.

*Магдалена Заорска*

О РОЛИ МОЛЧАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА  
(В 150-Ю ГОДОВЩИНУ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО)

Резюме

Данный очерк посвящен роли, которую в процессе воспитания актера школы Станиславского играет молчание. В 150-ю годовщину со дня рождения корифея российского театра автор обращает внимание на то, что методические рекомендации, определенные Станиславским в так называемой «системе», по-прежнему актуальны. Ссылаясь на опыт русской и советской театрологической мысли, автор показывает, насколько важно умение актера заполнять «зоны молчания» в спектакле органическим психофизическим действием. В статье также идет речь о роли паузы в истории русской сцены, а также о том, каким образом выдающиеся театральные педагоги, последователи идеи Станиславского, развивали учение о «внутреннем монологе» и «кинолентевидений». В заключительной части статьи представлено несколько упражнений, формирующих умение думать на сцене и вести внутренний монолог.

*Magdalena Zaorska*

THE ROLE OF SILENCE IN THE PROCESS OF ACTOR'S UPBRINGING  
(ON THE 150TH ANNIVERSARY OF KONSTANTIN STANISLAVSKI'S BIRTHDAY)

Summary

The article is devoted to the area, which embraces a widely understood concept of the silence in the process of actor's upbringing according to the Stanislavski School. On the 150th anniversary of the Russian theatre coryphaeus's birthday the author draws attention to the issue, that the methodological guidelines created by Stanislavski in so-called "system" are still up-to-date. Referring to the experience of the Russian and Soviet theatrical thought she portrays how important the actor's skill of the impletion of so-called spheres of silence with the organic psychophysical acting appears to be in the spectacle. In the article we are going to read also about the place which pause has taken in the history of Russian stage, and about the way the prominent theatre educators, the successors of Stanislavski's thought, cultivated the study about "an inner monologue" and "a stream of inner visions". In the final part of the article some example exercises which shape the skill of thinking on the stage and conducting of the inner monologue have been presented.