

Огњенка Милићевић

ОТВОРЕНИ „СИСТЕМ”

Зашто је и када Станиславски започео темељно да истражује природу глумчевог стваралаштва?

Имао је четрдесет три године, за собом двадесетпетогодишње богато глумачко искуство у високо амбициозном уметничком репертоару. После педесет представа Ибзеновог *Нејријателја народа* – играо је др Стокмана, улогу у којој се прославио – пред полазак на представу помислио је како би више волео да остане код куће; на самој представи – нестало је радости у игри, а живо, узбудљиво осећање заменила је механика, рутина. Први знаци кризе, добро знане сваком правом уметнику.

Понављати се – сматрао је некреативним, дакле, бесмисленим да би на то утрошио живот, увредљивим за уметност театра који је стварао.

Ту, у тој кризи лежи зачетак *Система*.

Свој истраживачки програм одредио је питањима која му је наметала пракса: зашто глума као све друге уметности нема своју технику? Сем неколико основних правила и вреће трикова, ефеката и шаблона, глумац поред талента нема ништа што би му помогло да самостално и слободно ствара. Ту су још предања и узорци, али зар је то довољно ако се мисли на уметност а не на занат?!

Како наћи начин да глумац свесним путем дође до подсвесног стварања – било је централно питање. Како урађену улогу фиксирати тако да на свакој представи глумац живи у њој пун и занимљив живот тог тренутка, те вечери – не јучерашњи, не прошлогодишњи?

Како и у фиксацији сачувати тако нужан, тако делотворан принцип импровизације?

Како, најзад, играти из вечери у вече а моћи то и желети то?

Питања, посматрање себе, партнера, гостујућих величина европске сцене, проучавање театарске традиције (Шчепкин, Гогољ, Островски...) и праксе великих савременика (Медведјева, Јермолова, Давидов, Варламов, наш Далматов...).

У почетку Станиславски је истраживао углавном психотехнику, то јест, трагао је за елементима који би били кадри да покрену глумчеву подсвест и изазову осећање. Знао је да глумац мора знати и шта је Хекуба њему и он Хекуби да би плакао за њом.

Између *радње* и *дајтих околности* понудио је глумцу једно *кад би*, ту чаробну полуку којом се из реалности пребацује на ниво маште, стварања.

Вежбао је *машти* да би установио шта је блокира а шта подстиче.

Тестирао је своју *пажњу* у свим могућим условима, на сцени и у животу. Израдио је цео низ вежби: за концентрацију пажње на објекат, за стабилност, за преношење пажње с једног објекта на други, за стварање малог круга пажње и јавне осамљености. Дугогодишње истраживање тог елемента закључио је сазнањем да занимљиво одабрана, за лик и комад битна радња сама по себи везује глумчеву пажњу, остварује јавну усамљеност и укида страх од гледалишта.

У погледу *односа, комуникације* на сцени сматрао је драгоценом за глумца могућност комуницирања на дубљем нивоу од оног који се на први поглед нуди као читљив. Знао је и упозоравао да гледати се – не значи и видети се, слушати – не обавезно и чути... Истраживао је модалитете односа јединке према групи, маси, према стварима и преко њих с партнером, с простором, као и директно комуницирање с публиком кад то драмска материја захтева. *Технику озрачивања и упијања зрачења* (ирадијација и апсорпција), којом се дуго бавио, на крају није саветовао глумцу мада је тврдио да њему самом помаже.

Однос са самим собом, самоодношење – одбацио је као пасивизирајуће и штетно.

Одломци и задаци имају радну сврху не само у школском вежбању него и у припреми комада. Одломке је касније називао епизодама а одређивао их је догађајем. Глумац ваља одмах да брине о *основној радњи*, тој матрици његова делања на сцени, и *главном задатку* као сталном корективу приликом избора радње на путу до циља. Али главни задатак, ма како тачно и добро одређен, не сме остати искључиво на нивоу рационалне идеје, он мора подстаћи глумца да ангажује целину свог уметничког бића.

Захтев Станиславског да глумац створи у себи *изоштрено осећање истине* и *веру*, његово класично: „Не верујем!” који је понекад сурово знао прекинути глумца, заслужује посебну пажњу. Многи су сматрали тај елеменат типичним реквизитом илузионистичког театра, глуме проживљавања, неподобним за тзв. условни театар или дистанцу брехтијанске драматургије. Станиславски, међутим, није никад ни напустио ни ублажио овај неминован услов глумчева постојања на сцени. Ни онда кад је правио симболистичке

представе (Метерлинка), стилизације (Хамсун или Андрејев) или гротеску (Островски). Бити истинит на сцени значило је имати дубоко оправдано покриће за све што глумац чини и говори у име лика, постојати у околностима драме, живети на сцени, осећати и моћи рећи: *ја јесам!*

Покрећачи психичког живота, подсвесни, осећање...

Неухватљиво, магловито, ћудљиво... ваљало би учинити податним, јасним, постојаним. Проучавати, истраживати, вежбати, пробати, посматрати, закључивати... дани, године, цео живот!

Без зазора упуштао се Станиславски у непозната подручја ако је само слутио да може наћи потврду или решење за претпоставке и проблеме које је изљуштио из праксе. „У погледу психологије, без обзира на то што је био необразован у тој области, није се могао назвати дилетантом. Генијално проницање у духовни живот човека, оштрина којом је посматрао сопствене психофизичке поступке омогућивали су му у многим случајевима тачније и потпуније закључке од оних до којих су професионални психолози дошли... Психологија сценске уметности у његово време још није била конституисана као научна дисциплина...” – сећала се после његове смрти дугогодишњи пријатељ, театролог, критичар и преводилац Љубов Гуревич.

Данас о резултатима његових истраживања подсвесног и надсвесног, емотивног памћења, виђења и самоосећања пишу, цитирају га или проучавају зналци у тој области, академик П. Симонов, Ф. Басин, а чинили су то у своје време и И. Павлов и Д. Узнадзе.

Пред загонетком креативног чина стајао је Станиславски опремљен посматрачким даром, истраживачком упорношћу, продорним логичким и што је битније хеуристичким, продуктивним стваралачким мишљењем. Осећао је ипак да то није довољно. Недостајало му је знања из разних области, није био сигуран у избору извора, тражио је помоћ.

У књизи физиолога И. Сеченова *Рефлекси мозга* ваљало би погледати само нека подвучена места да би се препознале вежбе помоћу којих је Станиславски проверавао његове тврдње:

„... Психичка радња човекова исказује се, као што је познато, спољњим знацима и обично сви људи, и прости и учени, и природњаци и људи који се баве духом, суде о првој по последњим, то јест, по спољњим знацима. О карактеру човека суде сви без изузетка по његовој спољњој радњи. (...).

Човек је кадар да мисли сликама, речима и осећајима који не стоје у непосредној вези с оним што у датом тренутку утиче на његове чулне органе. У његовој се свести, дакле, јављају слике и звуци без суделовања стварних спољњих слика и звукова: моћ репродукције осећаја! (Ту је нашао Станиславски подстицај за унутарња виђења и емоционално памћење!)... Нехотични покрети – рефлекси, сан, страх...

Хотимични покрети.... Наук о памћењу. Воља...”

Ако се знало да је Сеченов, по сопственом признању, све хипотезе правио а да није познавао психолошку литературу, сем што је као студент изучавао углавном француске сензуалисте, могло се поуздано претпоставити да ће Станиславски посегнути за њима. Недостајао му је прави саветник у том домену.

Мада је најчешће тврдио да је у целом животу прочитао једва коју психолошку књигу, била је то само одбрана несигурности. Прочитао је све што му је било доступно. Теодил Рибо био је већ одавно преведен на руски. Већ 1906. године Станиславски је почео да прикупља: *La psychologie de l'attention, Essai sur l'imagination créatrice, La psychologie des sentiments, Essai sur les passions, Еволуцију оишићих идеја, Логику осећања, Афективно памћење ...*

Било би нереално очекивати од аутодидакта Станиславског критичко читање таквог научног ауторитета какав је у то доба био Рибо. Пребацивали су му неадекватну употребу појма „логику осећања” кад је он већ био открио да је *логику радње и постојаности*, доследност поступака поузданији и плодотворнији пут за глумца. Нападали су га због *афективног памћења*, термина који је преузео од Рибоа; он је открио рудник емоционалних сећања који глумац мора научити да користи за своју уметност „стварања живота људског духа!” „Зовите то како хоћете само разумите о чему се ради...” говорио би занесен трагајући за златном жилом надахнућа.

Полако, али сигурно, крчио је стазе којим би глумца извео на пут слободног самосталног стварања, до оног највишег ужитка кад докучи суштину и постаје творац!

Тражио је подршку без предрасуда где год је мислио да би је могао наћи. Упознао је хата-јогу не само читајући популарну библиотеку о јоги, него на свој начин – вежбао је, испробавао на самом себи. Схватио је да је вежбање тела – вежбање духа, а из сопственог искуства је добро знао колико је корисно глумцу да научи да влада собом. Тражио је начина како праву, ту живу енергију, стваралачки користити у преношењу својих доживљаја партнеру...

*
* *

Кад је видео да глумци који су савладали психотехнику танано, занимљиво проживљавају унутарњи живот свога лика, али да све то прати једно неузбуђено и неузбудљиво тело, да гест није покрет душе него случајност, да се гласовни израз своди на дијапазон квинте, а темпо-ритам на пуки одраз тренутног приватног расположења, кренуо је да истражује физиотехнику и средства за стварање телесног живота улоге.

Проучавао је анатомију, физиологију, биомеханику да би, рецимо,

установио најчешће типове хода, неправилности при држању тела; трагао је за узроцима, налазио вежбе за исправку различитих недостатака или лоших навика. Учио је балет, заговарао је и помагао отварање школе Исидоре Данкан да би могао изблиза посматрати њену обуку ученика. Узимао је часове дикције у Паризу (разочаран); три године је на његов позив долазио Мејерхолдов ученик, предавач „биомеханике” З. П. Злобин и практично га упознавао с том методом физичке обуке глумца.

Ритмичку гимнастику Швајцарца Далкроза модификовао је и поставио у основу обуке покрета и пластике. Није се задовољио оним што је могао видети приликом гостовања Далкроза са његовим ученицима у Русији, него је отишао у Институт који је овај основао у Хелерау поред Дрездена и свога брата В. Алексејева, редитеља и педагога упутио да се специјализује, како би могао предавати ритмичку гимнастику.

Отворен за све што би могло помоћи глумцу да унутарњем доживљају улоге омогући богат извор спољњих средстава, увео је у образовање глумаца цели низ дисциплина, које су и до данас у плановима глумачких школа: Техника дисања, техника гласа, дикција, пластика, ритмика, гимнастика, акробатика, плес, борбе. Корпусу физичких дисциплина поклањао је изузетну пажњу. Из увода којим Станиславски представља ученицима сваки нови такав предмет, лако је открити са каквим познавањем и прецизном свешћу о функцији тих дисциплина он компоује специфичан програм за обуку глумца.

Да би омогућио комплетан студиј сценског покрета комбиновао је неке основе из класичног балета, са елементима ритмике и плеса; тражио и налазио стручњаке који су уз његову помоћ и сталну бригу усавршавали програме за физичку обуку глумца.

За акробатику коју је сматрао важнијом за духовну него ли телесну смелост глумца, ангажовао је чувеног клоуна московског циркуса, дакле, артисту коме је акробатика средство за остварење своје уметности а не сврха сама по себи.

Што се тиче обуке гласа и говора пошао је од књиге С. Волконског *Изражајна реч* да би, проверавајући у пракси његове поставке, дошао до закључка да то није уџбеник за глумца модерног театра. Прижељкивао је да нађе наставника који би био кадар да предаје и технику гласа и певање и дикцију. Сам је учио певање, а до својих предсмртних дана редовно је радио гласовне вежбе и сматрао их обавезним за сваког глумца који жели сачувати кондицију и здрав говорни апарат.

Нажалост, поглавље о гласу и говору, рађено у више варијанти, није довршио, оно је само део онога што је држао да ваља рећи о том за глумца изузетно битном проблему.

Темпо-ритам – важан елеменат представе и улоге, чији се значај разлог за игру.

ни данас не схвата па се оставља за завршницу рада као неки додатни уобличавајући елемент. Пренебрегавајући чињеницу да сваки лик има свој индивидуални темпо-ритам, да се тек укрштањем разних ритамских вредности тка богата ритамска слика, најчешће се дешава да ритам једног доминантног глумца повуче за собом све партнере. Станиславски упозорава глумца да често заборавља поједине делове улоге решавати у различитом темпо-ритму, зависно од расположења, намера и мотива радње. Вредност тензије коју постиже разлика између унутарњег и спољњег ритма не сагледа се управо стога што је темпо-ритам најзапуштенији елемент у школама, па и у представама.

Техника дисања, гласа, дикција, пластика, гимнастика, плес, борбе – све је то техника коју ваља непрекорно савладати да би глумац постао мајстор, а редовно тренирати да би трајао увек спреман за стварање, психички и физички здрав а не убогаљен насиљем, злоупотребом свога гласа, тела, својих чула, једном речју – неприпремљеношћу.

С друге стране примитивно схваћен *Систем* често хоће технологију да прогласи циљем. Довољно је радити одређене вежбе, постићи вештину па ће глумац моћи да оствари сваки уметнички задатак. Управо тога се ужасавао Станиславски. Стално је упозоравао да *Систем* није збирка рецепата него *култура* која тражи трајан рад на оплемењивању, усавршавању свог инструмента, перманентно образовање и преиспитивање резултата са разних становишта.

Најважније – са становишта савременог живота и театра!

Кад је на некој проби један глумац упитао Станиславског: „А каква је у овој сцени природа мог стања?“ он се зачудио: „Шта је то? Никад нисам чуо.“ То, наравно, није била истина. Истина је, међутим, била да је он то превазишао.

Глумца која је са Станиславским пробала шест месеци и помно записивала сваку пробу, замолила га је да јој саветује шта да учини са тим богатством. „Спалите га!“ – одговорио је.

Наводимо ове примере да бисмо подсетили да је Станиславски стварао *Систем* тридесет година. Он се развијао и мењао као и његов аутор који је безболно одбацивао превазиђено за рачун бољег, прецизнијег. То никад не треба заборавити!

Поготово не ваља заборавити да Станиславски није довршио своје дело. „Никад га нећу довршити!“ – говорио би кад би га питали како напредује у писању.

Нису га разумели.

Кад је 1915. године Љубов Гуревич, знајући да би он могао да утиче на Станиславског да заврши књигу, поразговарала о томе са Сулержицким, он није ни могао знати колико је дубоко био у праву: „Ох, никад он неће завршити рад на тој књизи! Он ће је преправљати и усавршавати без краја и конца!“

*
* *

Знао је вероватно Сулер као и Станиславски да је довршен систем – мртав систем; театар претпоставља трајну обнову, он је жива уметност човека који ствара у свом времену о свом времену за своје време. Позоришном музеју Станиславски је оставио безброј експоната; *Систѐм* је наменио будућим уметницима театра у наслеђе да им помогне да у своју уметничку авантуру уђу много припремљенији него што су били њихови претходници. У ту уметничку штафету прегео је да сажме све своје богато, мукотрпно, прегалачко, непојмно марљиво стицано глумачко искуство.

Тај разговор са нама, који једва да је могао слутити – „Шта ли ће рећи о нама за двеста, триста година?!” – питао се он годинама као Астров и Вершињин – и јесте његова недоумица над хартијом, немоћ док тражи најбољи начин да искаже све што је нагомилао у себи. Да ли је нашао праву форму за свој *Систѐм*? Почео га је писати као *Педагошки роман* ... оставио га је недовршеним. Бежао је од сваке квази учености; једноставност је била оно што је ценио и код других. Многи су му замерали форму ученичког дневника коју је одабрао. Ни сам није био сигуран да ли је то најбољи пут. Било је прекасно да га мења.

Како је далеко, рекли бисмо, Станиславски – пасионирани трагач отвореног слуха за искуства других, за другачије мишљење – од свезнајућег Торцова! Није ли то пројекција прижељкиване лакоће убеђивања коју никад није сретао, понајмање у МХАТ-у, али његови противници нису били пропшни, самосвесни јуноше као Говорков. Супротстављала му се инерција, нерад, интелектуална склероза и непрестајање на стално преиспитивање...

*
* *

Последња његова стваралачка преокупација био је такозвани *метод физичких радњи*. Сматрао га је коначно најкраћим и ефикасним путем до самоосећања, радне спремности за стварање и надахнућа... Група глумаца и сарадника МХАТ-а која је с њим до последњих дана радила на материјалу *Тарџифа* била је у прилици да се упозна и искуси предности тог новог метода. Нашао је, по свему судећи, главно глумачко средство за дешифровање драмског текста – радњом откривати карактер, ситуацију, догађај, однос...

Кад је у последњем разговору с глумцима и редитељима МХАТ-а, 1936. године, предлагао радње са замишљеним предметима као најбољи начин да се глумац доведе у радно стање, да се концентрише и почне да машта, да своје радње дотерује до прецизности којој се мора

поверовати, да нађе право физичко стање у коме ту радњу може нај-ефикасније да обави, да изабере дате околности у којима та радња открива суштину човека, његове намере и фрустрације – зачуђени, сматрали су да им жели рећи како треба да се врате у школску клупу. А он је озбиљно мислио да само на тај начин могу постепено савладати нови метод и користити га у припреми улоге, комада.

Затечени тим необичним захтевом посегли су за радњама, оним првим које су им пале на памет, верујући да ће ланчаним низом радњи остварити свој глумачки задатак. Била је то велика заблуда!

Добро одабрана, права радња пошто истражи материју коју су глумцима понудили писац и редитељ – налази пут да на дубљем, на први поглед нечитљивом и невидљивом нивоу открије однос и сукобе, намере и мотивације личности. Глумац тако постаје суверени познавалац чињенице, комбинатор, водич радње, инспиратор игре у којој преобращени карактер није маска него лик коме се до краја мора веровати.

Ту је, по нашем мишљењу, проживљавање уступило примат делању!

Акциона анализа или анализа радњом коју је из метода физичких радњи развила сарадник Станиславског Марија Кнебель, редитељ и педагог – остварује у много чему оне предности које је метод физичке радње сугерирао.

Станиславски је, наиме, одбацио уобичајени начин упознавања са драмским текстом, пробе за столом или читајуће пробе; он одмах изводи глумца у простор и чита драму анализирајући епизоду по епизоду тражећи радње помоћу којих тестира описани догађај, личности које у њему учествују, начин на који то чине, допуштајући при том само најпотребнији текст по сећању. То захтева активан глумчев однос према материјалу, мноштво питања која иначе никад не би поставио, непосредан однос према могућем простору радње, трајању, итд.

Враћање пишчевом тексту, тек пошто је откривена његова дубинска акциона матрица и главни задатак целине и улоге, јесте догађај првог реда, јер је сад тај текст глумцу нужан, неопходан а не наметнут, подводни ток подтекста је пребогат, његов унутарњи филм виђења поуздано храни сваку говорну радњу...

На овај начин између осталог Станиславски остварује један битно другачији однос редитеља и глумца према ауторском тексту.

Недовршено дело – метод (психо) физичких радњи чека још увек даље пропитивање и примену.

Метод физичких радњи није никако лакши пут за стварање представа са осредњим глумцима, како се то често мисли. Напротив, он захтева креативност мајстора који не потапају своје умеће у пишчев текст да би га осликали него да би целином своје личности исказали свој однос према теми којом се драма бави и нашли свој уметнички

*
* *

Станиславски је *Систѐмом* поставио многа питања на која свако време и искуство мора наћи своје одговоре.

Између осталих ту је и цела област психотехнике. Данас, кад је психологија дошла до важних сазнања, кад је расветлила раније непознате узроке човековог понашања, кад зна много више о памћењу и заборављању, о мотивацији, о машти и фантазији, о предсвести, кад је парапсихологија разрадила цео низ техника аутогеног тренинга, сугестивне самоконтроле, опуштања, итд., театру би био потребан један Станиславски да истражи све што би могло да унапреди психотехнику савременог глумца.

Станиславски је будно пратио развој психологије. Од те научне дисциплине очекивао је помоћ у многим погледу. „Научници, темељно проучивши најсмелије хипотезе, долазе до закључка да те научне претпоставке још ничим не могу потврдити. Зато они још ништа одређено не могу рећи ни о генијалности, ни о таленту, ни о надсвести, ни о подсвести. Они се само надају да ће наука у будућности доћи до тих спознаја о којима засад може само да сања.

То незнање, засновано на огромним сазнањима, та отвореност – резултат је мудрости која је схватила немогуће. То признање изазива у мени поверење и нагони ме да осетим узвишеност, величину тога за чим човек трага, моћ и снагу радознале, истраживачке мисли. Она тежи уз помоћ осетљивог срца да схвати недостижно. У очекивању новог тријумфа науке мени не остаје друго него да изучавам али не надахнуће, подсвест и надсвест – него тек путеве ка њима.”

Каква свест о процесима сазнања, дуготрајном упорном раду који понекад уроди тек претпоставком коју је при том немогуће доказати! Какав је широк, добро трасиран пут оставио наследницима. Да ли га вредно крче даље или је већ заостао у коров немара? И ту свако свој одговор мора дати.

*
* *

За живота Станиславског *Систѐм* је био негиран, игнорисан, исмејаван, пародиран. Негиран од брижних чувара status quo-а у театру, игнорисан од самозадовољних незналица. Исмејаван – јер је његов аутор толико захтевао да га је лако било огласити занесењак. Издвојен елеменат или вежба чија се суштина не схвата, па понавља само форма, просто се нуди пародији. Булгаков јој није одолео.

Систѐм су тумачили његови бивши ученици, али то је поглавље за себе. Рећи ћемо само толико да је сваки од њих проповедао онај део

пута који је прошао са Станиславским. Невоља је, међутим, била у томе што су они остали тамо, а учитељ је отишао даље, испредњачио. Нигде за то нисмо нашли тако уверљиву потврду као у записима. Ј. Бахрушина, сарадника Станиславског из Оперног студија, иначе сина оснивача Театарског музеја Бахрушина у Москви. Приликом једне уобичајене посете, затиче Станиславског на балкону у раду. „Ево пишем и мислим: да ли је све то потребно? Издали су моје напомене за *Галеба* (редитељска партитура за *Галеба* коју је приредио С. Балухатиј – О. М.). Био сам против тога. Протестовао. Јер то је етапа коју сам већ превазишао; ја сам то одавно одбацио. Тако и ова књига (*Рад ђлумца на себи I* – О. М.) за неколико година она ће застарети а ја ћу отићи даље, нечем новом... ако будем жив”. Говорио је то три месеца пред смрт читајући, коригујући слог за књигу.

Кад је десет дана пре но што је потписао примерак за штампу *Литерарна газета* објавила неколико одломака из књиге, Љиљина пише сину Игору: „Тата је читао и као увек, критикујући најоштрије себе, пошто је прочитао све одломке рекао: „Како је то незанимљиво!”

Сам је био свој најстрожи критичар.

*
* *

Да се књига порађала дуго и мучно посведочиће сећања скоро свих сарадника који су с њим провели последњу деценију његовог живота. Од стваралачких мука над белим листом папира било је и горих.

Ужурбано је радио на књизи страхујући да је не забране. Љубов Гуревич дели његову бојазан: „Велика опасност за ту књигу је то што она одражава Вашу дистанцу од реалног живота, од епохе у којој живмо и која је, не само по својој идеологији него и целином живота и захтевима које поставља уметности и уметнику бескрајно далеко од света у коме сте ви стварали своју књигу...”

Зна он да су сви примери у књизи из предреволуционог доба, али много тачније осећа да највећа опасност прети отуда што он заговара стварање „живота људског духа улоге”. О духу се ради?!

У предговору књизи *Рад ђлумца на себи* у процесу проживљавања К. С. Станиславски пише: „Како ова тако и све следеће књиге не претендују на научност.” Књига се још слаже а Станиславски пише Љубов Гуревич: „Изражавам Вам дубоку, срдачну захвалност за Ваш љубазни пристанак да обавите општу редакцију мојих литерарних и научних (курзив О. М.) радова чије је издање предвиђено Указом Президијума Врховног совјета СССР-а од 24. јануара 1938. године. У вези с тим Вас молим да се прихватите предлога и избора из материјала, које сам Вам предао, свега што сматрате потребним и занимљивим.

Народни уметник СССР-а К. С. Станиславски.” Непрепознатљиво официјелан тон у обраћању старом пријатељу и помоћнику, којем, нота бене, оставља слободу избора?!

Ова одлука највишег тела државе долази пошто је Станиславски већ у предговору до краја релативизовао амбиције свога дела, мада многи подаци из различитих периода казују да су теоријска уопштавања и научност били онај највиши циљ који је прижељкивао своје раду.

У предговору К.С. Станиславски пише даље: „Терминологију коју користим у овој књизи нисам ја измислио, узета је из праксе, од самих ученика и глумаца почетника...” из књиге се да видети да је све називе давао Торцов. Даље: „... Ми имамо наш театарски лексикон, наш глумачки жаргон, који је створио сам живот. Истина, ми такође користимо и научне термине: „подсвест”, „интуиција” али не употребљавамо их у филозофском него у најобичнијем, свакодневном смислу.”

Узмимо, рецимо, интуицију! Intuor (лат.) гледам у, непосредно гледање, сагледавање, виђење, опажање – рећи ће нам речник. Не мисли се значи на Платона, Декарта, Спинозу, Лока, Бергсона, па ни на феноменолошко одређење Хусерла, који поред емпиријске разликује еидетску интуицију, способну да спозна саму бит, што би највероватније било најближе поимању Станиславског. Шта подразумева свакодневица – уствари, не знамо.

Написано је то у предговору очевидно после писма Ангарова Станиславском (11.2. 1937). О том писму у коментарима осмом тому сабраних дела А. Григорјева даје на знање да је Ангаров, очигледно у својству службеног лица у апарату ЦК партије, прочитао рукопис књиге *Рад глумца на себи* и пише: „Мени термини „интуиција” и „подсвест” изгледају магловити. Треба открити, показати њихов реалистички садржај, конкретно испричати људима шта је то уметничко чуло и како се и у чему испољава. То је задатак оних који теоријски раде на питањима уметности”.

Станиславски у одговору на писмо: „... Ја не могу да одговорим на Ваша питања (било их је још, каквих? – О.М.) ни у овом писму а ни у књизи коју управо спремам за штампу. Напротив, ја објашњења очекујем од Вас... Разумећете да ни Ви од нас него ми од Вас очекујемо научна објашњења”.

Ко је Ангаров, зашто је читао рукопис, зашто је дужан пружити научна објашњења – то се из коментара не види. Ми, додуше, знамо да је и Немирович-Данченко пола године раније имао сличних сусрета. У писму Лигској, својој особној секретарици, пише између осталог: „... Упорно ме убеђују да што пре, неодложно напишем књиге о мојим редитељским и педагошким методама. Пошто су прочитали моју књигу (*Из прошлости* – О. М.) из ЦК партије посебно инсистирају на

томе...” Мада Данченку у писмима не треба увек веровати, допуштамо себи наивност и питамо се да ли је то био обичај носити своју књигу пре штампања у ЦК или је то било обавезно због цензуре или су таквим гестом, од партије подржавани уметници, изражавали поштовање својим добрчинитељима?!

Станиславски, даље у писму: „У очекивању да ћете ми приликом сусрета (сусрета ће, дакле, бити! – О. М.) темељно разјаснити „интуицију” ја сам *избацио* (курзив О.М.) ту реч из књиге првог издања. Ако је суђено да се појави и друго, ја ћу у њему попунити белине ако ми Ви у томе помогнете...”

Жртвовао је Станиславски пред сусрет „интуицију” да би спасао „живот људског духа”, „подсвест”, „зрачење”, „виђења”, „надахнуће”, „душу”, све саме у то време крајње сумњиве ствари! И на примедбу Ангарова „да у стваралачком процесу нема ничег тајанственог ни мистичног и да о томе ваља говорити...” јадни Станиславски се слаже, али ... „Нека у самом тренутку стварања, стојећи пред осветљеном рампом и многољудном публиком он, уметник, нека на секунду, на минуто заборави на то. Постоје стваралачка осећања која нам не треба ускраћивати без велике штете по саму ствар... Ја сам дужан о томе да говорим глумцима и ученицима, али шта учинити да не будем оптужен за мистицизам! Поучите ме!”

Цитирајући делове овог писма хтели смо само да подсетимо у каквим је условима Станиславски користио и бранио термине и жаргон у свом делу.

Било је то, међутим, пре више од пола века.

Ако је он тада избацио „интуицију” да би књига изашла – а знамо колико се плашио да је не забране – зашто је нема у другој књизи осмотомног издања, па ни у најновијем (1989)? Појављује се она, додуше, на два места, на истој страни у неважном контексту, што нас наводи на помисао да му је то у брисању промакло. Јер да је само ту био тај термин, Ангаров не би имао разлога да интервенише.

Морамо се питати да ли су обављене све текстолошке предрадње да бисмо сазнали чиме је Станиславски заменио интуицију, да би се вратило оно што је он хтео да каже? У његовим *Зайисима* налазимо: несвесно/интуитивно! Одатле можда потиче збрка: несвесно, подсвесно, надсвесно, често недоследно кориштено?

Знамо ли, у ствари, какве су биле редакторске интервенције и избор Љубов Гуревич, у намери да помогне Станиславском и књизи да би изашла?

А. Смелански је изврсно завршио свој предговор другој књизи најновијег деветотомног (највероватније ће бити 11 томова) издања: „Дорећи!” – записивао је Станиславски на маргинама рукописа незадовољан, али и свестан да неће доспети. Смелански је у праву – „Упућено је то будућности!”

Али да би могла дорећи – потребно је да будућност сазна све што је Станиславски бележио у својим свескама, све што је носио у легендарном ковчежићу. Нека се сви архиви отворе, нека се све белине попуне!

Кад се за пар година заврши дуготрајна реконструкција Музеја МХАТ-а, ко зна шта ће нам открити 32 повезане кутије писане заоставштине Станиславског.

*
* *

Терминологија у *Систему* је у свом већем делу жаргон и ту се, наравно, рађају проблеми у превођењу. С научним терминима и кад се неадекватно користе је лако, јер се зна шта она значе.

Али са жаргоном је много сложеније. Жаргоном сматрамо договор, конвенцију професије а пошто се конвенција рађа и постиже у одређеној радној атмосфери, при особеном стању духа, краће речено, у координатном систему простора и времена, она у сваком погледу зависи од односа према материји, од количине и каквоће стваралачке енергије која је породила жаргон. Испражњен од контекста, он остаје само сува љуштурса којој свако ко жели да га васкрсне приписује своје значење.

Дијапазон жаргонског говора је врло широк. Од неспретних назива (израз је В. Вољкенштајна) којих није мало, поменућемо понајважнији: „проживљавање“! Сви ми знамо шта је Станиславски мислио и хтео, па ипак зашто се тај термин скоро не употребљава у пракси? Где је он расхоровао, утрошио кредит који му је Станиславски дао? Компликовани и недовољно јасан, Станиславском толико важан „живот људског духа улоге“ – није ли, у ствари, по свему што значи на просто – духовни живот лика?

Од инфлације назива: „Спољње самоосећање“, „унутарње самоосећање“, „сценско самоосећање“, „глумачко самоосећање“ – данас говоримо само о самоосећању.

А ророс глумца! Дистинкција коју Станиславски прави између глумца (актер) и глумца-уметника (артист) у преводима се најчешће губи, па и у животу.

Или, узмимо термин који се често употребљава а ретко, у ствари, поуздано зна шта он значи: „природа“ којој је певао дитирамбе! „Органска стваралачка природа глумца-уметника. Где се крије? Где је треба тражити?... То чиме се ја одушевљавам називају разним нерзумљивим речима: геније, таленат, надахнуће, надсвест, подсвест, интуиција. Али где се они налазе – не знам“ – вели Станиславски у завршници треће књиге.

Из поређења енглеског, француског и немачког превода са руским оригиналом закључили смо да би умножавање жаргона кроз

преводе и као последицу тога естетски и теоријски релативизам, било могућно избећи кад би се, дознавши све што је Станиславски написао без цензуре и редакторских интервенција, сачинио лексикон који би све појмове из *Система* обрадио у историјској рефлексiji, описао материју у покрету, дао научни контекст тамо где је то могуће, све корелате, презентирао тезе и методе анализе и праксе и теорије уметности.

*
* *

Огромно по значају дело Станиславског тражи систематску конфронтацију са праксом савременог театра. Он је знао колико је то нужно да би се избегла судбина канона. Прибојавао се тога а сам је томе и несвесно понешто допринео.

Кад се вратио из Француске с лечења 1930. године, затекао је у МХАТ-у 300 људи више, примљених у тај престижни колектив без познатог мхатовског критерија, представе савремених комада који по квалитету никад не би доспели на репертоар; театар је играо неразумно велики број представа као последицу такмичења с другим московским театрима; затекао је, најзад, болесне и преморене глумце са жалосним платама. Очајан кад је видео на шта се свело његово животно дело, покушао је да ствари доведе у ред на њему својствен начин и, дакако, дошао у сукоб са новоименованим директором театра, комесаром.

Написао је једно оштро писмо влади у коме, да би се театар спасио од катастрофе, предлаже следеће мере: „1.) донети прецизне државне и партијске одлуке о месту МХАТ-а у данашњици као театра класичне драме и најбољих, уметнички значајних комада савремене драматургије; 2.) ослободити га обавеза да ради на брзину и разбацује своје снаге на бројна играња ван куће; 3.) признати му право да се с другим театрима не такмичи у количини новопостављених савремених комада, него у квалитету својих представа.”

Напади који већ једну деценију угрожавају МХАТ и, наравно, Станиславског достижу у то доба најјачу баражну ватру са свих страна: Руска асоцијација пролетерских писаца – РАПП – на најбољем путу да оствари свој монопол у питањима пролетерске и револуционарне књижевности, са капиталом Харковске конференције, нападаће Станиславског и његов театар као табор реакционарне буржоазије која пружа уметничко уточиште Булгакову; Новицки у Комунистичкој академији држи реферат *О стваралачким њушевима МХАТ-а*, оштар напад на Станиславског и *Систем* као идеалистички метод који не одговара револуционарном театру. Раслојени писци: „лефовци”, „напостовци”, бивши пролеткултовци и многи слободни стрелци по наруџбини, лако би се ујединили кад се ради о МХАТ-у,

Станиславском, *Сисџему*... Треба знати при том да Станиславски после инфаркта на прослави тридесетогодишњице МХАТ-а више не наступа као глумац, али је после европско-америчке турнеје непобитно постао светско име, неприкосновени уметнички ауторитет. У Америци му је изашла прва књига *Мој животи у уметности*, тек потом у Русији; уговорио је и другу књигу која ће такође прво изаћи у Америци, две године пре руског издања.

Уморан од харанге, Станиславски влади поставља ултиматум: или нека предузме мере да се театар ослободи туторства политичког директора и његовог мешања у уметничке послове а глумцима омогући пристојан живот, или нека влада на последњој страници историје МХАТ-а својом руком напише: крај!

Влада(р) прихвата изазов, ослобађа МХАТ комесара, театар предаје на управу Станиславском и Данченку, његовим оснивачима, повећава плате глумцима; 1932. именује МХАТ театром СССР-а о коме директно брине влада. Отада награде и повластице глумцима МХАТ-а нису реткост, театар је одахнуо, Станиславски такође.

Настаје, међутим, време кад театарски живот уређују партијске резолуције.

Није ни могао слутити да је Владару послужио за нагли обрачун с РАПП-ом и да је загрљај власти смртоносан. До 1934. Станиславски покушава да у театру уради што може а онда, видећи да је немоћан све преостале снаге поклања књизи коју жели да заврши и изда. Направио је план за пет књига, али... Од 1934. није крочио у МХАТ, а да вероватно никад није постао свестан да је живео у изолацији. Лекар је био ту да му забрани свако кретање, писма и новине само ако га неће потрести, из театра му шаљу готове текстове поздравних честитки различитим колективима на потпис; у санаторијум Барвиху одводе га на лечење у строгом режиму, па опет кући. „Изолован али сачуван”, постаје он и Народни уметник СССР-а.

Реализам Станиславског нема ништа са нормативним реализмом али сад се већ појављују чланци који подсећају да се први радник на сцени појавио у МХАТ-у у комаду Горкога. „Главни задатак” добија идеолошки набој. „Стварање живота људског духа” почиње да се чита као „инжењери људских душа”... Потреба за научном заснованошћу решава се тако што се науком прогласи оно што Владару одговара. *Сисџем* постаје „научна филозофија театарске уметности”.

Уметност МХАТ-а оглашена је моделом за све, *Сисџем* – обавезом.

Страховања Станиславског су се обистинила. Књига *Рад глумца на себи I* излази три недеље после његове смрти. За више од четврт века *Сисџем* је претворен у умртвљену пародију живе стваралачке културе његовог неуморног истраживача.

На сцени глумци се гледају у очи и мисле да тако комуницирају,

играју у своје име и подмећу своје досадне, уплашене животе јунацима комада, раде физичке радње не откривајући дубоку, најскривенију мотивацију људских поступака. И драматургија и театар се баве распоредом позитивних и негативних јунака у процепу неуметничке самоконтроле. У таквим условима *Систѐм* који брине о стварању живота људског духа, подвести и слободном уметничком стваралаштву – није ни могао да се развија.

У западној Европи и САД личност и дело Станиславског били су стално у фокусу пажње. Према њему се и Брехт морао одредити, од њега је нешто касније пошао и Гротовски... У Совјетском Савезу се нико није бавио ни Станиславским ни даљим истраживањем *Систѐма*. То објашњава нераспаковане кутије.

Тек средином педесетих година дискусија о наслеђу Станиславског у СССР-у, посебно о методу физичких радњи, узела је маха и поларизовала групе опречних мишљења... Та дискусија је повукла конач и успаван, запретан интерес за дело Станиславог се пренуо... почеле су да се одмотавају потискиване идеје, из фијока су извучени рукописи који су чекали своје време...

Владар је умро и као кад пролећна поплава отплови зимски шљам, људи театра су угледали дугу које, међутим, још није било, али почели су лакше да дишу, сетили су се да умеју и могу да мисле и стварају и онда кад им то често поново неће допуштати, али ускоро... могли смо видети строге, смеле представе Товстоногова, млади театар Јефремова, чудесно маштовитог Ефроса, Љубимова... Уметност се не затире лако; генерације су ипак, отђутале свој најбољи део живота...

*
* *

Систем или метод? – често се поставља то питање у разговорима о делу Станиславског.

Ако је метод начин, пут, поступак да би се постигао неки циљ, онда се мора рећи да је Станиславски разрадио и технику његовог остварења.

Систѐм подразумева методички сређен скуп или приказ елемената, чињеница, спознаје у једној грани знања и научавања.

Станиславски је често упозоравао да *Систѐм* није естетика и није филозофија – што је на срећу тачно – ипак и метод тога *Систѐма* извире из врло одређеног поимања света, уметности, театра, а то је она промени подложна ставка његовог дела. Да ли је свестан тога упорно настојао да не затвори круг *Систѐма*? Та суптилна дијалектика односа између потребе за фиксираним законитостима, важећим за све и свугде, и свести о предности и нужности отвореног дела које траје зато што има прилику да се развија – била је, по нашем мишљењу,

стално присутна мада никад дефинисана дилема Станиславског.

Био је неуморан и доследан практичар који је сва искуства црпео из праксе, све проверавао у њој и враћао јој наук који је може унапредити. Многе поставке *Система* немају теоријску утемељеност, базиране су искључиво на провереном искуству.

Мора се, међутим, признати да је предност метода Станиславског што у хегелијанском смислу одговара предмету на који се примењује, да је у ствари унутарња организација или структура самог садржаја.

*
* *

Систем је и данас поуздана основа професионалног образовања глумца, најталентованијег као и оног са скромним талентом. Стилска, жанровска, естетска њадградња – могу у њему наћи сигуран темељ.

Вредније, значајније ствари крију се, рекли бисмо, у противуречностима, у неспретностима него ли у јасноћама *Система*. Стога смо уверени, јер смо то свакојачко проверили, да његове књиге ваља пробати, вежбати, искусити а не читати; тачније, тако их ваља читати: пробајући, вежбајући да бисте их искусили. Тек тад ће вам открити многа питања на која бисте иначе само прочитали одговоре – а питања су у ствари та која нас упућују култури!

Зашто појам културе тако упорно везујемо за Станиславског? Пре и изнад свега због његовог поимања глумца као уметника који се стално усвршава не само у техници своје професије, него и у етици и интелектуалном занимању за феномене живота, цивилизације, за достигнућа других уметности...

Глумцу савременог театра Станиславски поставља високе захтеве. Био је свестан да „...неки глумци не подносе у својој уметности ни закон, ни технику, а поготово не систем. Они воле своје „надахнуће”. Такви људи не желе да схвате да случајност није уметност и да се на њој не заснива. Мајстор мора да влада својим инструментом. А глумчев инструмент је врло сложен. Да би овладао свим елементима духовне и физичке природе човека, потребно му је време и предан, систематски рад за који вам програм пружа такозвани *Систем*.

Поред свакодневног вежбања гласа, тела и маште, сматрао је обавезом глумца да своју личност унапређује образовањем, активним живљењем, да се не запусти и буде мудар само кроз пишчев текст, осетљив и сасећајан – само кад то лик затражи. „Глума је уметност, а уметност је највиши израз људског духа” – записао је у првој зрелости.

Бити уметник – велика је привилегија живота, али ваља стећи право на њу. Тада у стварању – достиже се срећа којој нема равне.

На молбу глумице Тихомирове (играла је с њим Олгу у *Три сесѝре* 1928. на прослави 30-годишњице театра) да јој напише нешто за сећање кад је дошла да га посети 1933. године, Станиславски је откинуо комад папира у који је било умотано цвеће што му је донела и написао у једном даху:

„Дуго сам живео. Много видео.
Био богат. Затим осиромашео.
Видео сам света.
Имао добру породицу, децу. Живот их је растурио свуда по свету.
Желео сам славу. Стекао сам је. Доживео почести.
Био млад. Остарио. Ускоро ћу умрети...
Сад ме питајте: У чему је срећа на земљи?
У сазнавању! У уметности и раду да бисте је досегли.
Веће среће од те – нема.
А успех? То је пролазно.”

Литература

- Ежегодник МХАТ за 1948. Искусство, Москва - Лењинград 1950.
Прокофиев, Вл.: *В сѝорах о Станиславском*, Искусство, Москва 1976.
Станиславскиј, К.С.: *Рабоѝа акѝера над собој I*, Искусство, Москва 1954.
Рабоѝа акѝера над собој II, Искусство, Москва 1995.
Рабоѝа акѝера над рол'ју, Искусство, Москва 1957.
Собрание сочиненији в девјайѝ томов, Искусство, Москва 1988.
Stanislavsky: *An Actor Prepares*, Theatre ARTS, Inc. Boston 1936.
Building a Character, Methuen, London 1950.
Building a Character, Max Reinhardt LTD, London 1950.
La formation de l'acteur, Pigmalion, Paris 1986.
La construction du personnage, Pigmalion, Paris 1988.
Stanislavski: *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, DEB, OstBerlin 1955,
WestBerlin 1984.
Топорков, В.О.: *К.С. Станиславски на реѝеѝицији*, Искусство, Москва - Лењинград 1949.

Ognjenka Milićević

OPEN "SYSTEM"

Summary

The author examines the reasons Stanislavski was moved into the inquiry of the very nature of actor's creativity.

The analysis of the evolving process gives the possibility to establish the notion and the essence of the *System*, helps to understand why Stanislavski forsook some previous attainments and how important his last procedures are for actor's formation.

His books *An Actor's Work on Himself* (published in English in two books known as *An Actor Prepares* and *Building a Character*), both edited in Russia posthumously, share the common fate of the free-thinker's works in the gloomy time of Stalinism. At the end of his life (1934 - 1938) he was isolated and his work, under the patronage of the State, was turned into a dogma. So, his work met with the usual treatment of all dogmas: it was accepted without being studied and unstudied it was rejected.

K. Stanislavski, in the preface to *An Actor's Work on Himself*, wrote: "...We have our own, actor's jargon which life itself has developed... It is through no fault of ours that the sphere of the scenic art is neglected by science, that it has remained unstudied and that we have not been given words necessary for practical work..." It is unknown that this preface comes out after the accusation for mysticism from the high Central Committee censor. The author discovers that under the pressure of that his book could be banned, Stanislavski left out from the first volume of his work for him the very important term *intuition!*

"The most crucial faculty of the great actor, one which is far more often a gift than an attainment, is an inner resource of mind, a power of introspection", Stanislavski used to explain. The introspective power is not synonymous with intelligence or intuition but shares some attributes with them. Till now it has been undiscovered what substitute for *intuition* made Lybov Gurevich, a friend of Stanislavski and redactor of his first volume of the *System*.

This text - *Open System* - is a plaidoyer for thoroughly examination of the manuscripts on the *System* that are kept at the Museum of the Moscow Art Theatre. These manuscripts will offer a vivid picture of how Stanislavski's terminology was modified.