

Tina Perić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

792.028.4
792.071.2:929 Станиславски К. С.
COBISS.SR-ID 217059596

SISTEM STANISLAVSKOG: OD PSIHOLOŠKOG PRISTUPA DO METODA FIZIČKIH RADNJI I AKTIVNE ANALIZE

Apstrakt

„Sistem“ Stanislavskog poznat je uglavnom po psihološkom pristupu, dominantnom u prvoj fazi njegove elaboracije. Ovaj rad prati dalji razvoj „sistema“ – stvaranje metoda fizičkih radnji i metoda aktivne analize, po mnogima njegovih najznačajnijih i najsavremenijih tehnika. Mada su osnovni principi rada ostali nepromenjeni, fokus više nije na emocijama i psihološkom proživljavanju neke situacije, već na fizičkim radnjama koje na najprirodniji i najefikasniji način mogu da pokrenu ove mehanizme.

Ključne reči

Stanislavski, sistem, metod fizičkih radnji, metod aktivne analize, psihološki realizam, niže i više Ja, iskustveni pristup, improvizacija, herojsko stanje

Stvaralac koji je dao sigurno najveći doprinos temeljnom i sistematičnom proučavanju umetnosti glume jeste Konstantin Sergejevič Stanislavski (1863-1938). On je to činio kako u praksi, kroz dugo i bogato iskustvo glumca, reditelja i pedagoga, tako i kroz teorijsku formulaciju svojih praktičnih iskustava i idejnih stavova. On je, naime, prvi radio na stvaranju celovitog „sistema“ glume, koji je poslužio kako njegovim sledbenicima, tako i pristalicama suprotnih poetika, kao osnova za razvoj sopstvenih pristupa glumačkoj tehnici i izrazu. U tom kontekstu, Grotovski je izjavio: „...svi mi koji se bavimo pozorišnim problemima možemo samo da damo lične odgovore na pitanja koja je on postavio“ (Grotovski 1976: 66).

Zapažanja Stanislavskog o prirodi glumca i glume nipošto ne bi trebalo shvatiti samo kao doprinos određenom tipu glume i pozorišne poetike, već kao

1 tinaperic@libero.it

razmatranja koja su u osnovi svakog ozbiljnijeg pristupa scenskoj umetnosti. Mada je rad Stanislavskog dobrim delom vezan za poetiku realizma,² a njegovi glumci se obučavali otelovljenju u formi svakodnevnog, „prirodnog“ ponašanja, Stanislavski nipošto nije želeo da njegova istraživanja umetnosti glume budu vezana samo za jedan pozorišni stil, već je težio njihovoj univerzalnoj primeni. Najnovija čitanja Stanislavskog upravo dokazuju da je njegov ključni koncept proživljavanja analogan konceptu toka u savremenoj psihologiji i studijama izvođenja, budući da se u njemu naglašava prevashodno iskustvena dimenzija izvođenja (Carnicke 2009: 144-147). Mnoge tehnike i principi, koji su usled pogrešnog tumačenja i kontekstualizacije delovali prevaziđeno, dobijaju sada novi smisao i pronalaze nove primene. Osim toga, Stanislavski je tragao za metodama uz pomoć kojih se može ostvariti istinska ljudska kreativnost, a ne samo umetnička efikasnost. On je sledio i nastojao da prenese najviše univerzalne kriterijume ljudskog delovanja, koji idu i izvan okvira pozorišta, ka herojskim visinama duha i duše.

Trebalo bi odmah istaći da ono što se naziva „sistem“³ ili metod glume Stanislavskog, nije koherentni skup tehnika, uputstava i principa za obuku glumca, već se on tokom dugog i plodnog stvaralačkog veka Stanislavskog konstantno menjao i sazrevao, i smatra se da nikad nije završen (Carnicke 2009: 32). Tako, mada su osnovni principi njegovog rada ostali uglavnom isti, samo težište rada se pomeralo sa jednog na drugi plan i tako je u konačnom ishodu došlo do značajnih metodoloških promena. Naime, u većem delu njegove karijere, akcenat u tehnici glumca stavljen je na psihotehniku, dok je u poslednjoj fazi, preciznije u poslednjoj deceniji rada, Stanislavski intenzivno istraživao metod fizičkih radnji. Ipak, pažljivije proučavanje pokazuje da je ovaj pristup radu na određeni način bio pripreman još od 1916. godine, a zatim kroz rad prvih operских studija. Pred sam kraj života, od 1936. godine, on je razvio i specifičan improvizacioni metod analize dramskog teksta, takozvani metod aktivne analize, generalno manje poznat javnosti. Ova tehnika zasnovana je na metodu fizičkih radnji, iz koga je i proistekla, ali su u njoj integrisani i

2 Smatra se da je Staljin kreirao mit o Stanislavskom odanom, isključivo realizmu (više o tome vidi u Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*, London and New York: Routledge, 2nd edition, 2009, 40). Međutim, poznato je da je Stanislavski imao afinitet ka simbolizmu i istočnim disciplinama, pre svega jogi, a neki autori u njegovom pristupu dramskom tekstu pronalaze velike sličnosti sa ruskim formalistima (videti: Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*, op.cit, 200-201). Uostalom, znamo da je osim realističkih komada, Stanislavski režirao različite scenske žanrove, između ostalog i operu.

3 Sam Stanislavski je reč „sistem“ uvek upotrebljavao sa navodnicama, pa i mi tako činimo, a on je ispred nje stavljao još i „takozvani“.

elementi psihološkog rada iz prethodne faze, tako da neki autori smatraju da je ona psihofizički pristup glumi *par excellence* i da predstavlja krunu stvaralaštva Stanislavskog.⁴ Značajno je istaći da između ovih faza postoji nesumnjiv kontinuitet. Naime, već u prvoj fazi rada Stanislavski je isticao važnost pravilno izvedene fizičke radnje u indukciji emocija i doživljaja, a naglašavanje fizičkih radnji u kasnijem radu predstavlja dalju elaboraciju ovog stava. Najzad, metod aktivne analize ujedinjuje prethodne tehnike Stanislavskog i njegov zahtev za poštovanjem konteksta dramskog teksta.

Prvi koraci u radu na „sistemu“ datiraju iz 1906. godine, kada je Stanislavski, nakon osam godina intenzivnog rediteljskog i glumačkog rada u MHAT-u, otišao na odmor u Finsku, gde je izučavao postojeće traktate o glumi i načinio prvi pokušaj da teorijski obradi i formuliše svoje iskustvo i znanje o toj umetnosti. Iza njega su tada već bile predstave kao što su *Galeb* (1989), *Na dnu* (1902), *Višnjik* (1904), kao i čuvena interpretacija doktora Stokmana (*Neprijatelj naroda*, 1900). Ipak, on se pita: „Kako sačuvati ulogu od izrođavanja, od duhovnog umrtvljenja, od neograničene vlasti glumačke nabijene navike i spoljne okretnosti? Da li je potrebna neka duhovna priprema pred početak stvaralaštva, svaki put, pri svakom ponavljanju?“ (Stanislavski 1955: 301) Ova pitanja navode ga da uoči ključnu razliku između stanja glumca koji zanatski kopira neki model uloge, i istinski kreativnog stanja koje zahteva duhovnu pripremu i svesnost.

Po povratku u Moskvu, u pokušaju da nađe odgovore na postavljena pitanja, Stanislavski počinje intenzivno da eksperimentiše i istražuje glumačku umet-

4 Postoje velika neslaganja stručnjakâ povodom vrednovanja navedenih tehnika. Neki autori, za koje metod fizičkih radnji predstavlja vrhunac „sistema“ Stanislavskog, smatraju da je naglašavanje fizičkih radnji na račun psihotehnike dovelo do fundamentalnih promena u samom metodu i da su tada neke prethodne tehnike bile odbačene kao neadekvatne. Karniki pak dokazuju da se oni oslanjaju na nepouzdana sovjetske izvore, smatrajući da je naglašavanje fizičkih radnji podjednako ekstremna i isključiva pozicija, kao i ona koja naglašava emotivni pristup. Ona smatra da je metod aktivne analize najzrelija i u potpunosti psihofizička tehnika (vidi Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*, op.cit, 187-188). Ipak, možemo da primetimo da o metodu fizičkih radnji kao o najznačajnijoj tehnici Stanislavskog govore praktičari i teoretičari kao što su Grotovski, Zarili, Rufini, Merlin, ističući takođe njen psihofizički karakter. Merlin smatra da metod aktivne analize proističe iz metoda fizičkih radnji i smatra da oba metoda predstavljaju kulminaciju kreativnog putovanja Stanislavskog (vidi Bella Merlin, *Beyond Stanislavsky*, London and New York: Routledge, 2001, 21). U suštini, nakon razmatranja različitih izvora, stekli smo utisak da su neslaganja posledica različito definisanih pojmova i vremenskih okvira. Karniki na primer kritikuje pre svega sovjetsku bihejvioralnu verziju metoda fizičkih radnji, dok improvizacioni psihofizički proces svrstava u aktivnu analizu. Međutim, sličan improvizacioni proces detaljno opisuju Toporkov i Merlin, ali ga označavaju kao metod fizičkih radnji, a Merlin i kao aktivnu analizu.

nost i kreativno stanje, proces koji je trajao do kraja njegovog života. Budući da pokušaj ekperimentalnog rada u okviru MHAT-a nije dao dobre rezultate, on odlučuje da ovu vrstu rada neguje u odvojenom studiju (Prvi studio), čije je vođstvo poverio prijatelju L. A. Suleržickom (zvanom Suler). Suler gotovo da nije imao pozorišno iskustvo, ali je posedovao veliku harizmu i dar u radu sa ljudima i ubrzo postao neka vrsta duhovnog vođe grupe. Ovakav izbor jasno ukazuje da Stanislavskog ovde nisu zanimali tehnički aspekti izvedbe, već istraživanje kreativnog stanja, koje se u Prvom studiju u velikoj meri baziralo na radu sa emocijama. Rad u studiju postaje modalitet koji će Stanislavski negovati čitav život, poverivši u budućnosti njihovo vođstvo talentima kao što su M. Čehov, Vahtangov (i kao što je 1905. godine bio slučaj sa Mejerholjdom), ali koje je i samostalno vodio, kao što je slučaj sa operским i operско-dramskim studijima, koji će se pokazati izuzetno značajni za razvoj „sistema“.

Eksperimenti nakon 1906. godine, otkrića psiholoških i drugih naučnih teorija (T. Ribo, Džejms-Lange, A. Pavlov), joge i euritnije, čitanje glumačkih traktata (Didro, Kleron, Koklen, i dr.), vodili su Stanislavskog ka produblivanju različitih aspekata izvođenja i novih uvida: principa kreativne volje i načina na koji ona može da se indukuje emocionalnim pamćenjem; ideji da lik može da iznikne i kroz negovanje spoljnih aspekta uloge i njihovo istraživanje; jačanju svesti o ulozi tela u mentalnim i emotivnim procesima; formulisanju principa po kome glumac može da dođe do nesvesnog samo sledeći svesne ciljeve, itd. Vidimo da već u najranijoj fazi „sistema“, mada je akcentat stavljen na istraživanje emocija i načina njihove indukcije psihotehnikom, postepeno izranjaju osnove njegovog budućeg rada na telu i fizičkim radnjama. Novija teorijska istraživanja pokazuju da, mada je tehnika emocionalnog pamćenja najpoznatija široj javnosti (zaslugu za to ima sigurno i američka Metod gluma), ona realno predstavlja sasvim mali deo istraživanja Stanislavskog (Merlin 2001: 15). Stoga se u ovim radovima veća pažnja poklanja proučavanju kasnijih tehnika i metoda, manje dostupnih i stoga do sada uglavnom zapostavljenih u teoriji i praksi Zapada.

Savremene studije o Stanislavskom uglavnom izdvajaju dve ključne metodološke faze,⁵ koje Franko Rufini rečima Stanislavskog ovako definiše: u prvoj,

5 Međutim, neki autori razlikuju i tri faze. Žan Benedeti na primer kao prvu fazu izdvaja period prvih trijumfa MHAT-a, u kome je primenjivana intenzivna tekstualna analiza. Mi ovu fazu ne razmatramo, budući da ona prethodi radu na „sistemu“ u pravom smislu, odnosno u njoj nije težište na izučavanju kreativnog stanja glumca. Zatim, Karnike kao treću, odvojenu fazu razmatra metoda aktivne analize, koju većina autora vidi kao integralno vezanu za metod fizičkih radnji, o čemu će više reči biti u nastavku.

on pokušava pre svega da navede „dušu da veruje“, dok u drugoj postaje svestan činjenice da „ako telo ne počne da živi, duša ne veruje“ (Ruffini 2005). Rufini smatra da se prekretnica iz jedne u drugu fazu za Stanislavskog dogodila 1916. godine (dakle, više od deset godina pre nego što je „zvanično“ nastao metod fizičkih radnji), kada se odigrala jedna po njega veoma dramatična epizoda, vezana za rad na predstavi *Selo Stepančikovo* Dostojevskog, nakon koje je ovaj prekinuo svoj odnos sa Nemirovič-Dančenkom. Epizodu *Selu Stepančikovo*, Rufini dovodi u vezu sa iskustvom Stanislavskog u radu na Puškinovoj drami *Mocart i Salijeri*, koje mu je neposredno prethodilo (1915). Stanislavski objašnjava svoj neuspeh u ulozi Salijerija činjenicom da je naporu da uroni u date okolnosti i tako postigne proživljavanje, ovde bio dodat još i napor da se savladaju Puškinovi stihovi, što se pokazalo kao suviše težak zadatak, čak i njemu koji je deset godina praktikovao „sistem“. On zaključuje da bi to moglo da se dogodi i svakom drugom glumcu, što je dokaz da „sistem“ ne funkcioniše kako treba. Osim toga, on spoznaje istinski značaj reči i govora za glumačku umetnost, koje zatim spontano dovodi u vezu sa muzikom. Rufini smatra da je Stanislavski tada shvatio da nije dovoljno da „duša veruje“, već je predosetio odlučujući značaj muzike, ili nekog njenog funkcionalnog ekvivalenta, za stimulisanje „tela da živi“, što je dovelo do prekreta od psihološkog proživljavanja ka novom putu, koji je tek trebalo trasirati.

Verujemo da ovo Rufinijevo tumačenje daje originalan doprinos teorijskim analizama rada Stanislavskog. Naime, većina savremenih teoretičara ističe preokret s jednog na drugi metodološki pristup, ali u njihovim radovima potpuno nedostaje analiza ovog procesa i faktorâ koji su na nju uticali. Što se muzike tiče, znamo da u ovom periodu Stanislavski već radi sa operским pevačima u Prvom studiju, a ovo angažovanje se dalje nastavlja u studiju Baljšoj teatra, sve do velike evro-američke turneje 1922. godine. Rufini navodi izjavu Stanislavskog koja nam otkriva njegovo početno nepoverenje prema tom radu, ali i da je vremenom shvatio korist koju je mogao da ima od njega, odnosno da je uz pomoć muzike i pevanja mogao da nađe izlaz iz ćorsokaka u koji je zapao u svojim istraživanjima. Rufini detaljno elaborira način na koji su muzički principi mogli da reše dileme Stanislavskog. Naime, ono što Stanislavski naziva „tempo-ritam“ ima veliku moć da vodi pevača/glumca. „Tempo-ritam velike muzike, kao i istinskog osećanja, jeste *ispravan tempo-ritam*“, kaže Rufini (Ruffini 2005). Rad na fizičkim radnjama, smatra Rufini, može dati glumcu ispravan tempo-ritam u kome pronalazi pravu ravnotežu između unutrašnje i spoljašnje radnje. Ovo je za njega ekvivalent muzici, pokretač i stalni instrument za proveru takvog procesa. Rufini zaključuje da je muzika bila prava revolucija „sistema“.

Značaj muzike potvrđuju i kasniji eksperimenti u kućnom studiju Stanislavskog, koji nije slučajno nazvan Opersko-dramski studio. Nakon velike turneje, Stanislavski smanjenim intenzitetom nastavlja da radi predstave, ali je zato njegova pedagoška aktivnost, i pored narušenog zdravlja, življa nego ikad. Od 1935. godine do smrti, ona se odvija u njegovom stanu, oko njegove bolesničke stolice, a daleko od očiju sovjetske javnosti, nepovoljno nastrojene ka njegovim novijim eksperimentima. U ovom periodu, sa grupom zrelih i iskusnih glumaca, što je bio poseban izazov kojeg se latio, on intenzivno primenjuje metod fizičkih radnji i pronalazi novu tehniku rada na tekstu, koju naziva „aktivna analiza“. Mada su svedočanstva o ovom radu malobrojna i razlikuju se u zavisnosti od ideoloških opredeljenja svedoka, Karnike nakon njihove detaljne analize, tvrdi da se svi učesnici u ovom radu slažu oko sledećeg: da je Stanislavski tada stvarao novu tehniku za probe koja se bazirala na ideji da komad, poput muzičke partiture, kodira radnje, a da reči, poput nota, sugerišu šta i kako glumac, kao muzičar, treba da igra. Svi se oni takođe slažu, kaže Karnike, da je ova partitura najbolje mogla da se otkrije improvizacijom, a ne kroz duge razgovore za stolom. Ovo tvrđenje ide u prilog Rufinijevoj teoriji da je pokretački i organizacioni princip ovog rada pre svega muzički. Ono takođe stavlja u prvi plan još dva aspekta veoma bitna za novu kontekstualizaciju „sistema“ u okviru savremenog izvođačkog izraza: prednost formalno koncipiranog zadatka i formalnog pristupa otelovljenju za aktiviranje emocija, doživljajâ, prisustvâ, itd.; kao i prednost koju je Stanislavski na kraju svog života dao iskustvenom (improvizacionom, a ne mentalnom) pristupu radu na ulozi.⁶

U najopštijim crtama, rad na fizičkim radnjama znači da je pažnja glumca prvenstveno usmerena na njegovo telo u akciji (često u odnosu na partnera), a ne više direktno na osećanja. U ovom pristupu naime osećanja nastaju tek kao proizvod izvođenja preciznih, minuciozno razrađenih fizičkih radnji, koje moraju biti jasno kontekstualizovane i opravdane u kontekstu scene i komada. U „Malom usporednom rječniku“, metod fizičkih radnji definiše se kao proces otkrivanja dubinskih dimenzija lika, odnosa, sukoba pomoću (psihološki)fizičkih radnji, i kaže se da je to istovremeno i metoda analize (Miličević 1989: 331).⁷ U jednom od malobrojnih iscrpnih svedočanstava eksperimenata u Opersko-dramskom studiju, knjizi *Stanislavski na probi*, V.O. Toporkov, i sam učesnik studija, potvrđuje da Stanislavski, kako u rediteljskoj tako i u pedagoškoj praksi u tom periodu, najveću pažnju poklanja fizičkom

6 Mada je i emotivni, psihološki pristup baziran na iskustvu, ono može biti parcijalno i uslovljeno mentalnim konceptima, dok je improvizacioni pristup u potpunosti psihofizička tehnika.

7 I ovde vidimo da se metod aktivne analize često svrstava u metod fizičkih radnji.

aspektu rada, budući da smatra da je to osnovni organizujući princip rada na liku. „Odvajanje fizičke strane ljudskog ponašanja od svih drugih njegovih elemenata“, objašnjava dalje Toporkov, „ – stvar je, naravno, uslovna i predstavlja pedagoški način koji je izmislio Stanislavski. Odvlačeći pažnju glumca od čula, psihologije, usmeravajući ga da izvrši 'čisto fizičku' radnju, on pomaže glumcu da na organski, prirodni način pronikne u u sferu osećanja, kojima su ove radnje ispunjene.“ (Toporkov 1949)

Vidimo da je ovaj pristup bitno različit od onog koji je Stanislavski ranije zastupao i u kome se naglašava evociranje emocionalnog iskustva. Oba pristupa polaze od činjenica da se emocije ne mogu pobuditi direktno. Međutim, u emotivnom sećanju do emocija se dolazilo pre svega preciznom mišlju o okolnostima situacije koju glumac pokušava da rekonstruiše, dok su fizičke radnje bile samo jedan od elemenata koji su podržavali ovaj proces. Sada naprotiv, fizičke radnje postaju osnovni pokretač emotivnog procesa, a shema fizičkih radnji predstavlja strukturalnu osnovu na kojoj se rad odvija. U samom procesu rada glumac se fokusira na *kako*, a ne na *šta*, odnosno na formalni, a ne psihološki aspekt uloge, koji zatim prirodno i spontano sledi.

Rekli smo da strukturalni kostur uloge sada čini linija fizičkih radnji. Stanislavski tvrdi da već time što je glumac načinio jednostavnu liniju radnje, on je savladao barem trećinu svoje uloge. Toporkov objašnjava da ova shema predstavlja skelet u kom raste sve ono što predstavlja suštinu ljudskog lika, a istovremeno predstavlja i metod kojim se proverava organski scenskog ponašanja (Toporkov 1949). O tome kako je zapravo nastajala ova shema možemo čitati kod Merlin: najpre su glumci probali scenu kroz improvizacije, zatim su pronalazili odgovarajuće radnje, zapisivali ih i popravljali. Kada je trebalo izmeniti nešto, to nisu činili direktno utičući na emociju (npr. treba da budem više ljut, mekši itd), već menjajući samu radnju, i ne brinući za senzaciju, osećanje, itd. Najzad, radnje su bile fiksirane u skelet scene. Kroz ponavljanje ove fiksne partiture, glumci su u nju unosili sopstvene boje, „do tačke u kojoj navika postaje lakoća, a lakoća lepota“. (Merlin 2001: 19). Na ovom primeru može se dobro uočiti odnos tehnike i spontanosti, fiksne partiture i slobode u izvođenju.

Merlin ukazuje i na jedan prividni paradoks ove situacije, koji ona naziva „magija fizičkih radnji“: prihvatanje aktuelnog bivanja u pozorišnoj situaciji, oslobađalo je, tvrdi ona, glumčevu uobrazilju, više nego prinuda bivanja u zamišljenim datim okolnostima. Verujemo da je ključna reč ono što Merlin naziva „prinuda“: konstantno psihološko uživanje (zamišljanje, priseća-

nje) predstavlja, sasvim razumljivo, neku vrstu psihološke prinude za glumca, naročito kada se radi o procesu koji nekad traje satima, a ponavlja se godina-ma. Zato skoro neminovno dolazi do pojave koju je Stanislavski opisao kao „izrođivanje“ i „duhovno umrtvljenje“, a što su statistički potvrdila i skorija psihološka istraživanja.⁸ Svest o pozorišnoj situaciji i oslanjanje na fizički aspekt uloge „oslobađaju“ glumca od te prinude, on stvara organski i spontano, sledeći sopstvenu meru, pa stoga postiže i „bolje“ rezultate, veću kreativnost, snažniju imaginaciju, itd. Vidimo takođe da rad na fizičkim radnjama donosi proširenje koncepta istine kod Stanislavskog, koji više nije ograničen na unutrašnju istinu bivanja u datim okolnostima, već i na spoljnu istinu scene, ili pozorišnu istinu, u kojoj od prvog trenutka nastaje uloga.

Kod Merlin nalazimo i na veoma jednostavan i precizan opis strukture fizičkih radnji, gde ona pojašnjava njihovu psihofizičku prirodu, što inače predstavlja često mesto zabune.⁹ Ona konstatuje da je metod fizičkih radnji organska mešavina nekoliko postojećih elemenata „sistema“ Stanislavskog, kao što su na primer unutrašnje radnje, ciljevi i aktivnosti. Fizička radnja nastaje u kombinaciji malih, jednostavnih zadatka spoljne prirode (npr. palim i gasim svetlo) i unutrašnje prirode (npr. zavodim te, zastrašujem te...); na primer, palim svetla da bi soba bila prijatnija kako bih mogao da ti se dopadnem, ili gasim svetla da me ti ne vidiš kako bih lakše mogao da te uplašim, itd.... One su dakle veoma jednostavne za izvođenje, ali ipak mogu da stimulišu veoma kompleksne psihološke situacije. Njihov prevashodni cilj, smatra Merlin (kao i N. Čuškin u predgovoru Toporkovoj knjizi), jeste da pokrenu proživljavanje, doživljaj, emocije, u skladu sa datim okolnostima uloge. Uzrok neke radnje čak, tvrdi Stanislavski, i ne mora uvek biti poznat, on je sastavni deo fizičke radnje, budući da „život ljudskog tijela“ i „život ljudskog duha“ čine jedinstvo (Stanislavski 1989: 293). Vidimo da monistička vizija postojanja Stanislavskog nalazi svoju najkonkretniju primenu u glumačkoj tehnici.

Rad na fizičkim radnjama poseduje još jedan bitan aspekt: „Fizičke radnje“, kaže Toporkov, „ne samo da usmeravaju glumca na pravi put u njegovom radu na ulozi, već predstavljaju i glavno sredstvo glumačke izražajnosti. Nije slučajno što je Stanislavski odredio glumca kao majstora fizičkih radnji.“ (Toporkov 1949) Rufini takođe primećuje da fizičke radnje mogu biti *put* ka

8 Istraživanja holandskog psihologa Eli Konijn zasnovana su na ispitivanju profesionalnih glumaca koji svedoče o svom iskustvu u toku izvođenja (ne probe i premijere). Više o tome videti: u Elly A. Konijn, *Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, 68-69.

9 One se naime pogrešno tumače kao čisto fizičke, kao što se psihološke radnje Mihaila Čehova tumače kao čisto psihološke.

istinskoj emociji samo onda kada je glumac u stanju da od njih stvori muziku (Ruffini 2005). Sva ova zapažanja, po našem mišljenju, upućuju na čisto formalni potencijal fizičkih radnji, na mogućnost forme kao takve da evocira nove, nepredviđene i nepredvidljive sadržaje, i kod glumca i kod gledaoca. Zato Stanislavski kaže da je nekad bolje ne poznavati unutrašnje podsticaje za neku radnju; mada oni postoje i sigurno deluju, njihovo se dejstvo ponekad može snažnije ispoljiti na podsvest, a u tom slučaju mišljenje (spoznaja) samo ometaju proces (Stanislavski 1989: 293).

Prepoznajemo aktuelnost ovog formalnog pristupa koji predstavlja jedan od karakterističnih postupaka savremenog scenskog izraza. Međutim, treba istaći da se fizičke radnje kod Stanislavskog sastoje isključivo od svakodnevnih, realističnih radnji, od elemenata uobičajenog ljudskog ponašanja. Svakodnevno, prirodno ponašanje kod Stanislavskog u velikoj meri se razlikuje od upotrebe svakodnevnog ponašanja u umetničkim formama poput hepeninga i umetnosti performansa, ili sa sve češćom upotrebom svakodnevnog gesta u savremenom pozorišnom i plesnom izrazu. U njima se uobičajeno, svakodnevno ponašanje i gestualnost koristi u takvom formalnom kontekstu da dolazi do izražaja upravo neobičnost same svakidašnje realnosti. Da bi ovo zaista „zaživelo“, svakodnevni elementi su najčešće istaknuti ili očuđeni nekim postupkom poput *slow-motion*-a, ceremonijalnosti, naglašavanja ili bilo kojom drugom scenskom strategijom, tako da izvođač i gledalac mogu da dožive iskustvo izuzetnog u običnom i svakidašnjem. Ovakvo ponašanje i gestovi su često i u velikoj meri samoreferentni, odnosno ne koriste se kao sredstvo za prikazivanje nekog drugog sadržaja, već je naglasak upravo na njihovoj formi, kao potencijalnom nosiocu novih, nepredvidljivih značenja. Kod Stanislavskog pak, realistički oblikovan izraz primarno je u funkciji unutrašnjeg psihološkog doživljaja glumca. Ipak, kao što smo već napomenuli, verujemo da muzikalna, virtuoзна izvedba fizičkih radnji može i ovde imati izvestan samostalni formalni potencijal.

Za kraj analize metoda fizičkih radnji moramo kritički da primetimo da u formalnom usmerenju koje se zasniva isključivo na realističnim radnjama primećujemo izvesne nelogičnosti u odnosu na opšte ciljeve i svrhu rada Stanislavskog. On sam je, naime, neumorno isticao potrebu da u svim segmentima rada dođe do nadvladavanja ličnog aspekta, onog koji je on vezivao za naše „niže Ja“, odnosno do njegove transformacije u „opštečovečansko“, „više Ja“ i sl. Međutim, kroz realističnu scensku formu se primarno favorizuje (i kod glumca i kod gledaoca) lično iskustvo, ili tačnije identifikacija na nivou *persone*, dok bi iskustvo na „opšteljudskom“ nivou, zahtevalo izvesnu tran-

spoziciju realnosti, odnosno određeni stepen apstrakcije u prikazivanju. Možemo se upitati zašto jedan tako veliki inovator i vizionar, čije su ideje posedovale neverovatnu širinu i dalekosežni uticaj, nije sproveo i na formalnom planu značajnije promene, koje bi bile potpuno u skladu sa njegovim vizionarskim idejama, a koje su već zaživele kod njegovih najbližih saradnika (Mejerholjda, Vahtangova, itd)?

Jedini osvrt na ovu dilemu u teoriji pronalazimo kod Rufinija, koji primećuje da, mada Stanislavski ulaže sve svoje napore da sprovede dubinsku, suštinsku revoluciju u pozorištu, ipak kao da nema snage da se udalji od starog repertoara i modusa. „Ali, dopalo nam se to ili ne,“ dodaje Rufini, „tako se događa onima koji naučnički istražuju nove svetove ispod onih poznatih. Potrebni su im primeri i zamorčići, mali i banalni. Dok im je duša zadivljena i užasnuta u kontemplaciji vulkana i gežira, nadvijaju se nad kućnim šporetom i vodom koja se na njemu zagreva. Ali čekajući – u pripremi i predviđanju – trenutka u kome će provreti.“ (Ruffini 2005) Imanentni zaključak koji možemo da izvučemo iz ovog poetskog komentara jeste da za Stanislavskog, posvećenog, staloženog i ozbiljnog naučnika, još nije bilo došlo vreme da sprovede revoluciju u scenskom izrazu u skladu sa onom dubinskom, koju je celo njegovo delo zagovaralo.

U razmatranju ove teme samo se nameće i poređenje pristupa Stanislavskog sa onim koji je negovao Grotovski. Grotovski, naime, u potpunosti usvaja težnju Stanislavskog ka istini na sceni, ali traži različit formalni kontekst u kome ta istina može da zaživi. On se izmešta iz društvene konvencije svakodnevnog ponašanja i traži impulse u osnovnom toku života¹⁰. Rufini tvrdi da bi se Stanislavski (preciznije Stanislavski iz faze rada sa muzikom) u potpunosti složio sa načinom Grotovskog, ali da nije bio spreman da rizikuje posledice koje je to sa sobom nosilo, a to je udaljavanje od pozorišta kao umetničke forme (što se zbilja i dogodilo Grotovskom).¹¹ U slučaju operских pevača, postojao je međutim princip muzike koji je štitio od tog ishoda.

Rufinijeva studija, koliko je nama poznato, jedina pokreće još jednu veoma bitnu i sa prethodno rečenim blisko povezanu temu, a to je tema takozvanog *herojskog stanja*, o kome je Stanislavski intenzivno govorio operским pevači-

10 Zato Grotovski izjavljuje da njegov metod nije isto što i metod fizičkih radnji Stanislavskog, već možda njegov nastavak. Više o tome videti: u Tomas Ričards, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Beograd: Clio, 2007, 105.

11 Rufini ovde elaborira razliku između pozorišta i spektakla, i locira put Grotovskog unutar teatra, ali izvan forme spektakla.

ma.¹² Primećujemo da je ovo stanje u potpunosti kompatibilno sa onim što Stanislavski naziva „više Ja“. Ovaj aspekt je po nama, a donekle i po Rufiniju, ključ za ono što smo prethodno uočili kao izvesne protivrečnosti njegovog „sistema“. *Herojsko stanje* predstavljalo je, smatra Rufini, naredni, integralni stepenik „sistema“ nakon kreativnog stanja, stepenik na koji se Stanislavski ustezao da zakorači.¹³ Hipoteza koja se nama nameće jeste da je Stanislavski u ovoj tački svoga kreativnog traganja morao da izabere između intenzivnijeg rada na prevazilaženju ličnih granica glumca i postizanju ovog specifičnog psihofizičkog stanja (herojskog, „više“, istinskog...), i istraživanja kreativnog stanja u okviru univerzuma dramskog teksta. Prvi izbor bi verujemo vodio ka postepenom nadilaženju realističke konvencije (a možda i konvencije teksta?!), ali bi mogao i da dovede u pitanje ovo drugo. Odnosno, traganje za herojskim i opšteljudskim impulsima u interpretaciji uloge moglo bi da ugrozi vernost dramskom tekstu.¹⁴ Činjenice pokazuju da je njegov rad krenuo u ovom drugom pravcu, pa je tako iz metoda fizičkih radnji nastao metod aktivne analize (dramske analize).

Mada je i Stanislavski pominjao termin „aktivna analiza“ da označi novi improvizacioni, iskustveni pristup tekstu i ulozi, sam naziv ovoj tehnici dala je Marija Knebel¹⁵, kako bi naglasila razliku između sovjetskog, čisto bihejvioralnog i materijalističkog tumačenja poslednjih eksperimenata Stanislavskog, i svoje holističke interpretacije ovog metoda. Karniki tvrdi da su u njenom tumačenju fizičke radnje mnogo kompleksnije psihofizičke prirode, zasnovane na ritmičkoj energiji lika i putanji njegovih želja, a u skladu sa osnovnim holističkim postavkama celokupnog „sistema“ (Karnike 2007: 191-195). Aktivna analiza je, naime, metod kojim se dramski tekst istražuje kroz improvizaciju, iskustveno, a ne mentalno. Karnike primećuje da se tako imaginacija prevodi u scensku stvarnost: „Umesto da se mentalno krećete kroz kuću lika, sada se krećete kroz prostor u kome probate, koji postaje vaša kuća. Umesto da zavisite od sopstvene mašte, sada ćete stvoriti kolektivnu maštu kroz ‘igre’ u kojima učestvuje cela postava“. (Karnike 2007: 195) Knebel konstatuje da

12 Njegovi govori od 1918-1922 u Baljšoj teatru sabrani su i na srpskom objavljeni kao *Besede* (Beograd, Kultura, 1957), delo koje mi često citiramo u daljem radu.

13 O njemu naime nema pomena u *Mom životu u umetnosti*, niti u *Radu glumca na sebi u stvalačkom procesu proživljavanja*, dok u njegovim *Besedama* zauzima centralno mesto.

14 Sličnu protivrečnost između autentične glumačke istine i vernosti dramskom tekstu zapazila je i Karnike (videti: Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*, op.cit, 141-147).

15 Marija Knebel je glumica koja je učestvovala u eksperimentima Stanislavskog u ovom periodu, i smatra se najznačajnijim nastavljajem i interpretatorom metoda koji su tada nastali. Njen „glas“ je u SSSR-u bio dugo nečujan, budući da je njena interpretacija novih tehnika Stanislavskog bila politički nepodesna.

se tako ukida zid između analize i otelovljenja. Glumac se smešta u „ovde, danas, sada“.

Mada su mnogi aspekti ovog rada bili prisutni i u prethodnim eksperimentima, Karnike, koja je sprovedla detaljno istraživanje sovjetskih izvora i prakse, insistira na razlici između metoda fizičkih radnji i aktivne analize (nedovoljno razgraničene kod ostalih autora). Ona tvrdi da je specifičnost aktivne analize vezana za procese otkrivanja dubinske strukture dramskog teksta. Kako se odvijao ovaj rad? Komad bi se, piše u jednom pismu Stanislavski, jednog dana čitao, a već sledećeg isprobavao. Glumcima je bilo zabranjeno da uče tekst napamet. Samo na osnovu jednog čitanja i kratkog razgovora utvrđivana je osnovna linija fizičkih radnji, koja se zatim isprobavala. Nakon proba se diskutovalo o postignutom, tekst se ponovo isčitavao, a glumci su se sve više približavali tačnoj strukturi komada. Stanislavski je postepeno vraćao glumce sa stranputica, a tek kada su uloga i komad bili u potpunosti doživljeni, glumci su konačno usvajali i egzaktno reči autora. (Karnike 200: 196-200). Merlin objašnjava da je cilj bio da oni sami pronađu put do ovih reči, tako da one mogu da postanu direktan izraz njihovih osećanja, a ne tuđe, mrtve reči (Merlin 2001: 20-21). Zanimljivo je da naučna istraživanja potvrđuju opravdanost ovog pristupa. Videli smo da su glumci u ovom radu najpre usvajali dinamičku strukturu komada, pa tek onda učili svoje replike. Naučnici su otkrili da upravo ovaj način omogućuje glumcima da za kratko vreme savladaju i memorišu dugačke i zahtevne tekstove, što nekad deluje sasvim neizvodljivo. Ovaj kognitivni proces zove se, navodi Karnike, „aktivno proživljavanje“ (*active experiencing*).

Merlin ističe da, mada je finalni rezultat ovih proba mogao biti isti kao u prvim godinama MHAT-a, kad su glumci sledili precizna rediteljska uputstva i njegovu već gotovu koreografiju, ili kao onda kada su satima analizirali ulogu za stolom, ipak je sam proces i njegov smisao bio bitno različit: nastajao je na sceni, iz spontanijih, prirodnijih radnji samih glumaca u kojima su iznalazili rešenja za svoje zadatke. Fizičke radnje su nastajale iz integralnog doživljaja glumca svesnog sebe, sopstvenih misli, tela, kretnji, prostora, partnera. Lik više nije bio koncept koji je trebalo osmisliti, doživeti, otelotvoriti, već je lik nastajao iz njegovih radnji izvedenih u punoj svesti i prisustvu. Merlin konstatuje da je u ovakvom radu razumeti nešto značilo *uraditi* to (Merlin 2001: 18-19). Ovaj metod je, po nama, stoga, jedan od izuzetnih primera iskustvenog pristupa radu sa tradicionalno koncipiranim dramskim tekstom.

Imajući u vidu stalnu težnju Stanislavskog za postizanjem jedinstva tela, uma i duha kroz proživljavanje uloge, metod fizičkih radnji i metod aktivne analize, mogu se smatrati vrhuncem njegovog „sistema“. Mada postoje česta razmišljanja oko periodizacije i naglašavanja različitih aspekata njegovog rada, oko ove tvrdnje slažu se svi značajniji savremeni teoretičari Stanislavskog. U ovim metodama se, da ponovimo, telo glumca realno dovodi u „date okolnosti“ teksta u najranijim fazama proba, što mu omogućava da otelovljenje lika bude prirodan i solidan proces. Na taj način, kaže Bler „pažljivo oblikovana ‘linija života ljudskog tela’ služi kao vodič za ‘život ljudskog duha uloge“ (Bler 2008: 32). Iz svega ovoga vidimo koliko je pogrešno celokupan „sistem“ Stanislavskog tumačiti kroz prizmu psihološkog pristupa karakterističnog za njegov rani rad, ili označiti ga jednostavno kao „psihološki realizam“. Istraživanja o aktuelnoj obuci po metodi Stanislavskog u Rusiji pokazuju da se tu naglašava metod fizičkih radnji, potencira igra i iskustvo, a na probama je veoma malo prisutna intelektualna analiza teksta.

Literatura

- Blair, Rhonda, *The Actor, Image, and Action*, London and New York: Routledge, 2008.
- Carnicke, Sharon Marie, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*, London and New York: Routledge, 2nd edition, 2009.
- Grotovski, Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Beograd: Izdavačko informativni centar studenata, 1976.
- Konijn, Elly A., *Acting Emotions*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.
- Merlin, Bella, *Beyond Stanislavsky*, London and New York: Routledge, 2001.
- Ričards, Tomas, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Beograd: Clio, 2007.
- Ruffini, Franco, „Stanislavski. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé“, poslednje poglavlje knjige *Stanislavski e il Teatro laboratorio*, Bari: Laterza, 2005 <http://www.teatrodinessuno.it/rivista/documenti/ruffini/stanislavskij-teatro-laboratorio>, (04.09.2013).
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Moj život u umjetnosti*, prevod O. Milićević, Sarajevo: Prosvjeta, 1955.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Besede*, Beograd: Kultura, 1957.

- Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Rad glumca na sebi I. Rad glumca u stvaralačkom procesu proživljavanja: Dnevnik učenika*, prev. Ognjenka Milićević, 1 izd., Zagreb: Cekade, 1989.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Rad glumca na sebi II, Rad glumca u stvaralačkom procesu otjelovljenja: Dnevnik učenika; Rad glumca na ulozima, Materijali*, prev. Ognjenka Milićević, Zagreb: Cekade, 1989.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Sistem*, Beograd: Ethos, 2002.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Pozorišna etika: Umetnost glumca i reditelja*, zbornik, priredio R. Lazić, Beograd: aut. izd. R. Lazić, 2005.
- Топорков, Василий Осипович, *Станиславский на репетиции*, <http://martynychев.ru/text/books/v.o.-toporkov-stanislavskij-na-repeticzii>, (15.10.2013.)

STANISLAVSKY'S SYSTEM: FROM PSYCHOLOGICAL APPROACH TO THE METHOD OF PHYSICAL ACTIONS AND ACTIVE ANALYSIS

Summary

Stanislavsky's "system" is most commonly recognized for its psychological approach to acting, i.e. as a method for an acting style known as psychological realism. It is true that this approach marked the first and the longest period of Stanislavsky's work, but most theoreticians today agree that his latest experiments practiced in the last years of his life, represent his most mature, and from the contemporary perspective, most interesting achievement in the art of acting. This research follows the evolution of the "system" from the psychological to more physical, precisely psycho-physical approach, characterized by the Method of Physical Actions and later the Active Analysis. We see that the first traces of these methods appear already ten years before Stanislavsky put them into practice in his Opera-Dramatic Studio, and that they are related to his insight of the fundamental role of the body in creating experience: if the body doesn't live, the soul doesn't believe. For that reason, Stanislavsky reversed his methodological approach, starting now from the body to stimulate the more complex psychological mechanisms, while the basic principle of the body and mind (spirit, soul) unity rests absolutely preserved. This latest approach pays more attention to the formal aspects of the work, it requires a lot of improvisation and precise execution of fixed structures (the scheme of physical actions), which we can recognize as some of the characteristic elements of contemporary performance practice. But, differently from contemporary and earlier avant-garde practice, we can notice that the formal aspect of Stanislavsky's own work is always related to everyday human behavior. We argue that this realistic element can render difficult the process of transforming the personal emotions and passions (lower Self) into purified, universal ones (higher Self), which is one of the objectives of the whole Stanislavsky's work.

Key words

Stanislavsky, System, Method of Physical Actions, Active Analysis, psychological realism, lower and upper I, experiential approach, improvisation, heroic condition