

Немања Савковић¹
Факултет драмских уметности, Београд

СТАНИСЛАВСКИ И ГЛУМА У ОПЕРИ

792.027.4:792.028.7;
792.071.2:929
Станиславски К. С.
ID BROJ: 206970380

Апстракт

Досад најтемељнију реформу оперске уметности извео је Станиславски, у годинама након Октобарске револуције. За разлику од претходника и последника са сличним амбицијама, он је пошао од најзапостављенијег оперског структурног елемента: од глуме. Сматрао је да се уметнички дигнитет опере достиже њеним преобраћањем из форме „костимираног концерта“ у форму драмске представе, што превасходно значи трансформацијом певача у глумца. Певач углавном брине о техничком аспекту извођења, нарочито о постизању доброг тона, услед чега не успева да доживи органска осећања нити да оствари „мисао-реч-тон“. Он не размишља о суштини речи, као што то чини глумац, не трага за подтекстом, за правилним „хтењима“ лика, а тек ова хтења, односно њима провоциране „радње“ изазивају преображај тона у активну мисао и певању доносе ону „унутрашњу интонацију“ која надилази техничку коректност тонова као тонова. Да би помогао оперским певачима у савладавању оваквих задатака, Станиславски је конципирао програм глумачке обуке у седам ступњева. Његова реформа подразумевала је такође и модификацију радних задатака осталих оперских стваралаца, нарочито редитеља и диригента, са циљем да њихове активности постану уметнички захтевније и прилагоде се потребама певача-глумца.

Кључне речи

Станиславски, опера, глума, реформа, педагогија, режија

1 nemanjasavkovic@yahoo.com

Важно је да редитељ напомиње младом глумцу да не сме брбљати празне речи, да уме увек да нађе онај подтекст, оно „хтење“ без кога се не постиже мисао-речтон, него се добија само тон, правилно или неправилно технички постигнут и празан, бесмислен по свом садржају. Активна мисао мора стварати подтекст; само тада се и постиже унутрашња интонација, то јест синтеза осећања и мисли, топлина интерпретације, а не ноте као ноте вокалног мајсторства и бравурозности.

Станиславски

Оперске активности Станиславског

Константин Сергејевич Алексејев – Станиславски (1863–1938) имао је поред глуме још једну велику уметничку љубав: оперу. Био јој је привржен током читавог живота, што као гледалац, што као стваралац (редитељ и педагог). Његов последњи редитељски подухват у каријери била је поставка једне опере – *Риголета* Ђузепеа Вердија (Giuseppe Verdi), коју услед смрти није стигао да доврши.

У својој аутобиографској књизи *Мој живот у уметности* Станиславски с особитом наклоношћу и нежношћу евоцира успомене на оперу. Признаје да је у раном детињству више волео одласке у циркус, али да су у зрелом добу те успомене ишчилеле и уступиле место онима с оперских представа.

Dojmovi s predstava talijanske opere žive u meni i sada s izvanrednom oštrinom, kudikamo jači nego oni iz cirkusa. Mislim da to dolazi odatle što je snaga uticaja bila ogromna, tada nespoznata, a primljena organski i nesvjesno, ne samo duhovno, nego i fizički. Shvatio sam i ocijenio te dojmove tek kasnije, po sjećanjima. Cirkus me je zabavljao i veselio u djetinjstvu, ali sjećanja na nj nisu me zanimala u zreloj dobi, i ja sam ih zaboravio.²

С обзиром на то да је потицао из имућне и угледне породице, Станиславски је био васпитаван у најбољој руској аристократској традицији.

2 Konstantin Sergejevič Stanislavski. *Moj život u umjetnosti*. Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1988, s. 30-31. (prevod: Ognjenka Miličević)

То је, између осталог, подразумевало и “abonnement” за целу сезону у опери (четрдесет до педесет представа), у ложи близу саме сцене. У то време трошио се у Москви знатан новац на италијанску оперу, као и на француска и немачка позоришта у Санкт-Петербургу. Довођени су најбољи оперски певачи из целог света. Станиславски је сачувао живо сећање на Аделину Пати (Adelina Patti), Антонија Котођија (Antonio Cotogni), Франческа Тамања (Francesco Tamagno) и друге знамените извођаче, и то не само као чулно него и као „органично, физичко осећање“. Нарочито су дирљиве његове успомене на Патијеву, која је освајала публику „натприродно високим тоном најчистијег сребра“. Од њене колоратуре и технике и сам је „физички грцао“, од њених „грудних тонова“ је „замирао дах и није било могуће уздржати осмех задовољства“.³

Након Октобарске револуције управа над државним академским позориштима била је поверена агилној Јелени Малиновској. Она је осмислила програм обухватних реформи, а једна од њих тицала се и опере – желела је да постави „на потребну висину“ драмску страну у оперским представама московског Бољшег театра. Стога се обратила Московском художественном театру за помоћ. Владимир Немирович-Данченко и Василиј Лушки прихватили су да режирају по једну оперу предвиђену репертоаром, а Станиславски је предложио да се оснује Оперски студио при Бољшом театру.⁴ Сматрао је да будући певачи морају проћи систематску глумачку обуку према одговарајућем наставном плану, који је поводом тога и сачинио.⁵ Оперски студио Бољшег театра деловао је у периоду 1918–1922. године и приказао је следеће представе: „**Вече посвећено стваралаштву Николаја Римског-Корсакова**“ [*Ноћ пред Божић* (2. чин, 2 слика) – *Вера Шелога* – Романсе Римског-Корсакова – Кантата (музика М.Н. Жукова на текст В.С. Алексејева)], „**Вече посвећено стваралаштву Александра Пушкина**“ [*Евгеније Оњегин*, опера Петра Чајковског (1. чин) – *Бајка о цару Салтану*, опера Николаја Римског-Корсакова (пролог) – Романсе на песме Пушкина – Кантата (музика В.И.

3 Isto, str. 31.

4 Пре тога, Станиславски је режирао две представе оперских класа М.Н. Климентове-Муромцеве; оба пута дириговао је А. А. Литвинов. На сцени „Малог театра“ 1897. приказан је следећи програм: *Пикова дама* Петра Чајковског (сцена из 3. чина), *Руслан и Лјудмила* Михаила Глинке (сцена из 2. чина), *Черевички* Петра Чајковског (сцена из 3. чина), *Млади Хајдн* (музичка комедија у једном чину, музика Гаэтана Чиполинија, текст Антонија Чиполинија) и *Макабејац* Антона Рубинштејна (сцена из 3. чина). На сцени Бољшег театра 1898. приказан је следећи програм: *Иван Сусањин* Михаила Глинке (4. чин), *Ратклиф* Цезара Кјуија (3. чин) и *Губернатор из Тура* Карла Рејнекеа (2. чин).

5 Isto (*Мoj život u umjetnosti*), str. 349-350.

Садовникова на Пушкинову песму *Споменик*), *Вертер*, опера Жила Маснеа (Jules Massenet) и *Евгеније Оњегин*, опера Петра Чајковског.⁶

Полазници Студија и њихов педагог поднели су у почетку рада велике жртве. Сурово наслеђе Првог светског рата – глад и недостатак зимске одеће и обуће – није их спречило да с много љубави и полета приону на посао за који нису били плаћени. Вођени искусном и стрпљивом руком, певачи су постепено у глуми налазили подстицај за проширивање оперских изражајних средстава, откривали су неслућене могућности за нове уметничке синтезе. Но, с обзиром на њихове професионалне обавезе, у раду Студија било је и доста организационих проблема. Дуго нису могли да припреме први јавни наступ јер је неко увек имао пробу, представу или концерт, а није могао изостати пошто се од тог посла издржавао. Из тог разлога Станиславски је инсистирао да од сезоне 1919/1920. започне рад с групом младих полазника који би прошли цео курс по његовом програму пре него што наступе у професионалној представи. Саставио је детаљан програм за предавања по Систему, „за рад на унутарњој и спољној техници проживљавања, за дикцију, пластику, ритам и остало“. Такође, организовао је наставу из одговарајућих стручних предмета, за које је ангажовао најбоље тадашње педагоге. У Студију су предавали: М.Г. Гукова, А.В. Богданович, Е.И. Збрујева, В.Р. Петров (вокални руководиоци), Н.С. Голованов, В.И. Сук, И.Н. Соколов, Л.Н. Миронов (музички руководиоци), С.М. Волконски (закони говора), Н.М. Сафонов (говор примењен на вокалну уметност), А.А. Пospјехин (плес и пластика), З.С. Соколова и В.С. Алексејев (помоћници за предавања по Систему и за ритам).⁷ Станиславски је овом раду приступио с огромним жаром из још једног разлога: осетио је да му то може донети и личну професионалну корист, да путем музике и певања може наћи излаз из „слепе улице“ у коју су га сатерала властита глумачка истраживања.

*Ja nisam samo predavao u Operskom studiju nego sam i učio slušajući satove M.G. Gukove i A.V. Bogdanoviča, muzičke probe N.S. Golovanova, satove na klasi A.A. Pospjehina, N.M. Safonova, a naročito S.M. Volkonskog. Sa zanimanjem sam slušao s omladinom pun tečaj Volkonskog i gajim u odnosu na njega, kao i na sve ostale predavače, iskrenu zahvalnost za mnoga znanja koja su mi bila tako neophodna u tom trenutku mojih traganja u oblasti riječi, govora i zvuka.*⁸

6 Прве три представе изведене су 1921. године, а четврта 1922. године.

7 Рођени сестра и брат Станиславског.

8 Исто (*Мoj живот и уметности*), стр. 354.

Од 1925. до 1938. године Станиславски се оперском режијом и педагогијом бавио најпре у оквиру Оперског студија „К. С. Станиславски“, где је 1925. године поставио *Тајни брак* Доменика Чимарозе (Domenico Cimarosa), а потом у Оперском позоришту „К. С. Станиславски“, у којем је режирао (уз асистенцију више сарадника) следеће опере: *Царска невеста* Николаја Римског-Корсакова 1926. године, *Боеми* Ђакома Пучинија (Giacomo Puccini) 1927, *Мајска ноћ* Николаја Римског-Корсакова 1928, *Борис Годунов* Модеста Мусоргског 1929, *Пикова дама* Петра Чајковског 1930, *Златни петак* Николаја Римског-Корсакова 1932, *Севиљски берберин* Ђоакина Росинија (Gioacchino Rossini) 1933, *Кармен* Жоржа Бизеа (Georges Bizet) 1935. и *Дон Пасквале* Гаетана Доницетија (Gaetano Donizetti) 1936. године.

У последњој години свог живота Станиславски је започео режију још двају опера: *Дарвашког кланца* Л.Б. Стјепанова и *Риголета* Ђ. Вердија. Смрт га је спречила да их доврши, али су то учинили његови сарадници према плану инсценације који је он направио (обе су изведене наредне 1939. године).

Беседе

Главни извор за проучавање оперског стваралаштва Станиславског, како у педагошком тако и у редитељском домену, представљају његове *Беседе* објављене 1939. године у издању Сверуског позоришног удружења (друго, допуњено и проширено издање објављено је 1947. године). Ову драгоцену књигу приредила је и беседе забележила оперска уметница Бољшег театра Конкордија (Кора) Антарова, која је у периоду 1918–1922. године похађала Оперски студио. Она је водила полустенографске белешке у току самих „беседа“, тј. часова у Оперском студију, а дешифровала их је још исте вечери. Најбољу потврду о веродостојности њених бележака дала је Зинаида Соколова, сестра Станиславског, која је и сама присуствовала већини часова.⁹

Како нас Антарова извештава, Станиславски се на часовима Оперског студија није придржавао „предавачког метода“, јер је све о чему је го-

⁹ „Дивим Вам се, како сте дословно забележили беседе мог брата. (...) Када сам их читала, па и после тога, ја сам била у таквом стању, као да заиста, још и данас, слушам његов глас и присуствујем његовим часовима. Ја сам се чак и присетила, где, када и после које пробе је нешто говорио што сте Ви забележили.“ (Константин Сергејевич Станиславски, *Беседе, Утопија*, Београд, 2002, с. 16, превод: Зоран Радовановић)

ворио одмах потврђивао практичним примерима. То књизи даје шарм спонтаности и непосредности. Он се за беседе није акрибично припремао, у смислу научне педантерије, али обриси плана у позадини јасно се назиру.

То не значи да Константин Сергејевич уопште није имао план; то је само био доказ колико је танано и префињено умео сам да се оријентише и како је он усмеравао, према тренутним околностима, органске квалитете тог непроменљивог плана у који је уложио сва своја знања да би их пренео нама.¹⁰

Честа понављања на која се наилази у *Беседама* Антарова намерно није изоставила.¹¹ С обзиром на то да су ученици повремено наилазили на тешкоће у разумевању градива, Станиславски се враћао на неке теме и изнова их обрађивао. Понављања сведоче о тешкоћама овог пионирског подухвата и сиромаштву ондашње сценске културе. Ипак, учитељ се „никада није повлачио пред тешкоћама“, трудио се да ученици доиста схвате о чему им говори, пријатељски их је у томе „храбрио и подстицао“.

Књига Павела Румјанцева *Рад Станиславског на опери „Риголето“: последња оперска режија Станиславског*, издата у Москви 1955. године, такође је важно сведочанство о његовом плодотворном оперском деловању. Румјанцев је био асистент Станиславског и учествовао је у радном процесу од самог почетка. Он није попут Антарове водио белешке, али је скрупулозно и упечатљиво приказао његов редитељски рад од првих анализа до завршних проба (Станиславски је умро док је израда представе била у последњој фази, а сâм Румјанцев ју је потом довршио). Осим тога, изнео је и коректно теоријско тумачење описаног редитељског метода.

Основни проблеми оперског стваралаштва

Помно пратећи оперску продукцију (руску и инострану) у дужем временском периоду и промишљајући ову уметничку форму у целокуп-

¹⁰ Исто, стр. 8.

¹¹ Осим што је желела да сачува аутентичну атмосферу из учионице, Антарова је на овај начин изразила и пијетет према уваженом учитељу, пошто је понављање метод којег се и сâм Станиславски придржавао у својим педагошким списима.

ности и међузависности њених структурних елемената, Станиславски је дошао до извесних закључака који су постали полазна основа за једну продубљену критику тадашње оперске праксе. Што се тиче певача, уочио је неколико проблемских равни. Најпре, њихово основно настојање погрешно је усмерено ка постизању „звуча“, тј. доброг тона који је сâм себи сврха. Уместо да се посвети *психофизичкој радњи*, певач мисли о диригенту и о томе како да не оде у раскорак с њим, како да ухвати највиши тон и заслужи аплауз публике. Станиславски примећује да ово ларпурлартистичко застрањење у правцу вокалне бравурозности онемогућава рађање истинског осећања, па је певач неминовно упућен на *опонашање* осећања путем стереотипне гестикулације и мимике. Ово је, уједно, и естетички *turning point* Станиславског: певач мора да постане *глумац!*

Код масе певача све се заснива на непродубљено отпеваном вокалу, коме они овако или онако, како им је zgodније, додају речи, мењајући их често зато што на том и том слогу не умеју да постигну добар тон, да га отпевају.

Редитељ који полази од унутрашњег лика труди се да глумац обрати пажњу на суштину речи. И кад је једном пажња пошла по тој линији, глумац не мисли о себи као о певачу; од његовог правилног осећања рађа се и правилан тон и он открива својој пажњи пут ка датим околностима улоге.¹²

Рђавој навици певања ради певања излази у сусрет и инертност публике, која из конформизма пристаје на пуку демонстрацију вокалног мајсторства. Сумирајући руска искуства, Румјанцев извештава да се певачи претежно задовољавају самим чином певања који „изазива упечатљив дојам“, не марећи одвише око разумљивости садржаја. Идући линијом мањег отпора, гледалац се „навикава да буде снисходљив према томе, не тражећи од оперске представе оно што је навикао да тражи од драмске“.¹³

Управо због тенденције ка олаком попуштању сујети певача, због ове гледалачке индугентности која је временом попримила ропске размере, заборавило се на првобитну сврху настанка опере – на онај позно-

12 Исто (*Беседе*), стр. 104.

13 П. И. Румянцев. *Работа Станиславского над оперой „Риголетто* (последняя оперная постановка Станиславского). Искусство, Москва, 1955, стр. 26.

ренесансни покушај рекреирања античке *трагедије* новим средствима у новом епохалном контексту. Дакле, изгубио се преваходно *драмски* смисао опере. Временом је она постала забава за више класе, део конвенције друштвеног живота са доминантном дистрактивном функцијом. Реформа Станиславског смерала је ка поновном успостављању њеног *уметничког* дигнитета.

Расејаност пажње певача и немогућност генерисања органског осећања логично води у даља извитоперавања његовог укупног сценског ангажмана:

Ваша мисао и ваш поглед лутају по управничковој ложи – да ли су тамо они од којих зависи ваша судбина, слушају ли вас они који су за вас интересантни итд. Ево духовног ћорсокака сазданог од сићушности вашег нижег „ја“, које вам онемогућава да дођете до оне концентрације када може да вам одговори ваше више „ја“ – ваша стваралачка интуиција.¹⁴

За време туђе арије (или за време увертире) певачи најчешће испадају из улоге „играјући“ паузу. Многи то чине отворено и без стида, не трудећи се да макар лажирају присутност. То се дешава стога што они не схватају да се овде ради о присутности сасвим особене врсте – присутности у *драмској ситуацији*. Када би певач разумео смисао и значај драмске уметности и када би је волео свим својим бићем, у њему би се природно родио осећај одговорности за стварање и одржавање „живота људског духа улоге“. Он би чинио управо супротно ономе што уобичајено чини, подредио би све спољне (реметилачке) активности унутарњој делатној сврси: *задатку улоге*. Ниједан моменат ћутања није празно место у коме *хтење* лика не живи, у коме се радња одмара. Мртва пауза не постоји јер *музика* не престаје, њој су увек потчињени сви актери. Глумцу у опери чак је лакше него глумцу у драми: он има музику чији ритам унапред одређује дате околности. Његов задатак је да у пластичној форми изрази оно што доноси музика, тј. да другим средствима спроведе *радњу* лика којег тумачи.

Ако за време туђе арије ви на позорници мислите како бисте што боље показали публици свој профил, или намерно истичете ногу зато што знате да је она ваш заводнички адут, или једноставно разгледате публику и расејано мислите како данас рђаво пева ваш партнер – ми, публи-

¹⁴ *Беседе*, стр. 120.

ка, оног часа осећамо да сте ви испали из улоге, што је за глумца равно смрти на позорници.¹⁵

Станиславски је с правом говорио да се уз такво схватање опере код већине певача музичка и драмска култура налазе на дилетантском нивоу. Отуд је логично што су и њихове амбиције истоврсне, што им је учење потребно „само зато да би мало научили да ходају по сцени, да дознају – како се игра та и та улога – и да пређу репертоар, тј. да помоћу корепетитора по слуху науче неколико партија и мизансцена за своје тезге, или пак да кроз Студио дођу до Бољшег театра“.¹⁶ Не постоји шаблон по којем се игра извесна улога, свако опонашање преноси пажњу на спољну форму и тиме затире унутарњи импулс. Тако се рађа „глумачко самоосећање“ услед којег глумац споља показује оно што у себи не осећа. Код оперског певача то се рефлектује и на глас: интонација гласа не може да се обогати „бојама неког новог проживљавања“, већ се певање своди „на форте и пијано, на давање тона, на саму певачку технику“, а ту лежи и почетак форсираног певања. Станиславски је указивао на то да је глас „нешто најпрефињеније“, да не трпи напрезање; велика је разлика између певања „луним тоном“ и форсираног певања.

У предавањима полазницима Оперског студија он је инсистирао на значају *круга пажње* – првог припремног ступња без којег стваралаштво глумца не може да почне. Кад би лакоумни певач искусио тешкоћу прављења и одржавања круга пажње, никад се не би тако фривољно односио према сопственој улози, партнеру, представи. Чак и одговорни певач-глумац, који се потрудио да на сцени створи органско осећање, лако изгуби „слике унутрашњег живота“ ако се у паузама иза сцене врати у свакодневицу.

Оперски певач који у паузама, кад оде иза кулиса, поправља косу пред огледалом, ставља пудер, пије чај, сипа капљице у нос, ако то по улози не сачињава задатке његовог стваралачког круга, већ је разбио не само свој круг, своју улогу, своју пажњу, него је ушао у свој свакодневни живот и он неће моћи поново да уђе у живот свог јунака; он је разбио сав ланац унутрашњих снага, које је с великом мучком и марљивошћу скупљао. Ако му се чак учини да је поново ушао у живот сцене, да га је поново обузело надахнуће, он се вара: замениће

¹⁵ Исто, стр. 215.

¹⁶ *Moj život u umjetnosti*, str. 352.

*рад подвести, то јест интуиције, радом инстинката – више или мање хармоничним.*¹⁷

Неусклађеност темпо-ритма покрета и музике редовна је појава у оперским представама, што долази од ниподаштавања покрета као стваралачког задатка у овој уметности. И покрет треба да буде музикалан, сматра Станиславски, да се протеже као тон на инструменту. Покрет такође има своје нијансе, свој легато, стакато, фермато, анданте, алерго, пијано, форте... Већина певача „пева у једном темпу и ритму, хода у другом, маше рукама у трећем, осећа у четвртом“.¹⁸

Такође, лепоту самог певања често квари „вулгарност дикције и изговора“. Произвољни однос према сценском говору доноси проблеме и на елементарном нивоу разумевања фабуле – неретко гледаоци који већ нису добро упознати са темом уопште не успеју да схвате *причу* (чак и кад слушају извођење на матерњем језику)! Тиме им се истовремено ускраћује и елемент напетости, без којег читав догађај губи своје драмско оправдање. Проблем се усложњава при вишегласном певању (трио, секстет, хор), јер интензитет додатно гуши разговетност. Доста тешкоћа представља и звучност оркестарске масе која гута речи текста, тако да певач мора додатно да се потруди не би ли „пребацио преко оркестра“.

Станиславски је скрупулозно третирао и проблем *либрета*. Фаусто Малковати (Fausto Malcovati) наводи сведочанства певача који су радили с њим: у либрету и партитури тражио је „дубоке намере композитора и захтевао од извођача да их продубљују“. На пример, у опери *Кармен* није видео само драму љубоморе, већ такође и „сукоб различитих култура и друштвених положаја, периферије града, света кријумчара и једноставног сеоског света (Микаела – Дон Хозе)“.¹⁹ Отворено је говорио како о манама самих оперских текстуалних предлогака, тако и о занемаривању њиховог књижевног и драматуршког значаја од стране инсценатора.

По мишљењу Станиславског, једно од слабих места сваког оперског дела јесте либрето, који ретко представља ваљано сачињено књижевно дело. За Станиславског је сваки либрето био пре свега

17 *Беседе*, стр. 108-109.

18 *Мoj život u umjetnosti*, стр. 353.

19 Fausto Malcovati. *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*. Gius. Laterza & Figli Spa, Roma – Bari, 1988, pp. 107-108.

комад, чији је унутарњи развитак требало чути и испитати у музици. Зато реч „либрето“ скоро да није постојала у његовом речнику. Увек је говорио: „Погледајмо како се развија комад, у чему је суштина комада који ћемо играти“.²⁰

На све ове „ужестручне“ мане треба додати општу стваралачку аномалију (која се хиперболира код колективних уметности) – сујету и похлепу. Да би се унапредила сценска страна оперских представа неопходно је помирити диригента, редитеља и певаче „који одавно ратују, пошто свако хоће да буде на првом месту“. Станиславски је трошио доста времена у педагошком процесу на поучавање исправном приступу стваралаштву, настојао је да ученицима укаже на суштински значај ослобађања стваралачког „ја“ од егоистичног „ја“.

Psihologija pjevača kome je priroda dala kapital u grlu sasvim je izuzetna. On se osjeća kao izabrani, jedini, neophodan, i to izaziva u njemu preuveličanu predodžbu o njegovoj umjetničkoj vrijednosti. On hoće od umjetnosti uzimati, a ne davati joj. Eto zašto pri prvom uspjehu pripremljenom upornim radom redatelja i predavača, svaki producent može odmamiti pjevača s dobrim glasom. Producenti, ti najžešći neprijatelji naše umjetnosti, njezini eksploatatori, ajkule svoje vrste koje žderu zelene artistske mladice, što se još nisu stigle razgranati i dati ploda, budno vrebaju pjevača. A kroz nekoliko godina, kad iscijede iz njega sve što se može, oni ga odbace kao iznošenu stvar.²¹

Реформа опере

Реформски пројекат Станиславског у домену оперске уметности широко је заснован и захвата све аспекте стваралаштва. Ипак, за успех читавог пројекта од пресудне важности је редефинисање уметничког задатка оперског певача, тј. његова еволуција у глумца. Само глумац у певачу може оперску представу претворити у драмски чин, а гледаоца у истинског уметничког реципијента. Станиславски је сматрао да гледалац не треба да буде пасивни учесник сценског догађаја, што је најчешће случај у опери. Аутентични позоришни чин је активни процес размене психичких и чулних импулса између глумца и гледаоца. Глумачко проживљавање изазива тренутну реакцију читавог менталног и осетилног

20 *Работа Станиславског над оперой „Риголетто“*, стр. 26.

21 *Мoj живот и уметности*, стр. 356.

склопа гледаоца, нагони га да се определи, да се укључи у догађај пред собом, да *са-учествује*. С друге стране, глумац прима ту реакцију, он чује „одговор“ и када гледалиштем влада потпуна тишина. Лажност „глумачке емоције“ главни је узрок деградацији опере у домен забаве. Гледалац овај недостатак премошћује идући линијом мањег отпора, тј. задовољавајући се певачком или свирачком виртуозношћу и сценским визуелним сензацијама. Стога једино трансформација певача у глумца нуди могућност избављења опере из окоштале форме „костимираног концерта“.

Да би опера постала драмска представа неопходна је и помоћ редитеља, чији је задатак, по Станиславском, „да осети у звучној слици радњу садржану у музици, да би претворио ту звучну слику у драмску, тј. визуелну“.²² Он не мора обавезно да буде музички школован, али мора да влада таквом унутарњом музикалношћу да може мислити и осећати кроз музику. Редитељ (уз помоћ диригента) мора да протумачи шта је композитор хтео да каже сваком музичком фигуром своје партитуре, какву је *драмску радњу* имао у виду. Спровodeћи ту радњу глумац ствара услове за постизање „органичне природе људских страсти“ у датим околностима, а тек на тај начин опера постаје истинска драмска уметност.

У глумачкој обуци оперских певача Станиславски је разликовао три етапе, које би се условно могле одредити на следећи начин: (1) *Продеутика*: смисао и циљеви позоришне уметности, „школа надахнућа“ и Систем, етички аспекти глуме; (2) *Техника глуме*: седам припремних ступњева, метод анализе лика, проживљавање и оваплоћење, синтеза певања и глуме, проблем паузе; (3) *Тренинг*: глас, говор, покрет, музика.

Задатак озбиљног позоришта Станиславски види не само у огољеном приказивању живота, „већ да све што у њему [животу] постоји, одражава са унутрашњим херојским напором“. На тај начин уметност постаје и пут ка васпитавању, зближавању људи. Глумац ће на сцени најбоље одразити живот ако оствари целовитост свог лика. Не треба се задржавати на „ефектима или тенденцији комада“, јер се тако најдаље може стићи само до „успешног агитационог комада“ употребљивог у одређеном тренутку и у одређене сврхе.

22 *Естетика оперске режије*. 1. Madlenianum, Београд, 2000, стр. 259. (приредио: Радослав Лазић).

*Само оно што може да остане у комаду, као језгро вечно чистих, истинских и правих људских осећања и мисли, само оно што не зависи од спољног уобличавања, биће и разумљиво свакоме, за сва времена, на свим језицима.*²³

Полазећи од Пушкиновог одређења уметности као „снаге која преноси истину страсти у датим околностима“, Станиславски дефинише задатак глумца као „изучавање природе осећања и људских страсти и правилних физичких радњи које им одговарају“. Свој Систем није схватао догматски, нити је од глумца тражио да га некритички употребљавају. Напротив, стално им је указивао на то да системи нису срж и смисао стваралаштва већ само помоћ у откривању унутрашњих снага. Особеност глумачког талента састоји се у повишеној емоцији, али то не значи да је довољно ако глумац просто излије „надахнуће“. Потребан је чврст методски оквир који би правилно усмерио употребу тог сировог материјала ка жељеној уметничкој сврси.²⁴

По Станиславском, постоји само један стваралачки импулс, а то су снаге које носимо у себи. Уколико је глумац вођен спољним узроцима у обликовању улоге он неће моћи да пробуди подсвест (у којој живи *интуиција*), већ ће евентуално изазвати рад инстинката. Међутим, тек када инстинкти буду надвладани свешћу и оплемењени глумчевом будном пажњом (заправо, када постану део *плана радњи*), он ће успети да у страстима разлучи оно органско и неодвојиво од интуиције (што „бива заједничко сваком људском срцу и свести“) од оног привременог, условног и безначајног.

*Школа такозваног „надахнућа“ (инспирације) тражила је пре свега покретање свих својих инстинката и зато је често уместо рада виших, пречишћених, личних снага истинитог, интуитивног надахнућа давала само претеривања и лажни занос, патос, лажну извештаченост која долази од инстинката и која је створила шаблоне: „Тако се игра то и то осећање“.*²⁵

Ниједно осећање не може да се „игра“. Глума као временска уметност не трпи условне спољашње ритуале, „попут магијских обреда врачева“.

23 *Беседе*, стр. 32-33.

24 „Читав мој систем своди се на једно: схватити органске моменте у даатој улози и логично их све сакупити, одразивши их у низу истинитих физичких радњи.“ (*Беседе*, стр. 92)

25 Исто, стр. 21-22.

Станиславски исправно закључује да је свако осећање тако танано по својој природи да га и додир мисли с њим натера да се повуче. Стога је све што глумац може да учини то да проучи природу осећања, размотри шта постоји у мислима, како тече физичко кретање под утицајем ових или оних сила и „како расте пукотина између мисли и осећања, стварајући дисхармонију у човековој свести“.

У предавањима полазницима Оперског студија Станиславски је посебно истицао етички аспект глумачке уметности. Глумац испуњен самољубљем не може да проникне у тајну сопственог стваралаштва, не може да увиди и оваплоти „срце“ оног човека који му је дат у улози. Ако је обузет „жарком жељом за првенством“, освајањем награда и свим осталим вануметничким поривима он једноставно не може да испуни претпостављени циљ: да направи своју улогу *човеко-улогом*. Глумац може да напредује (да се удаљи од „себе“ у правцу задатог лика) само ако у све моменте свог стваралаштва уноси љубав, „чисту и самопожртвовану“. Станиславски је оштро критиковао рђаве навике позоришних посленика који својом злурадошћу, сплеткарењем, нарцисоидношћу, примитивизмом, разузданошћу утичу на лош имиџ позоришта као „клоаке, неморалне средине“. Протекција и фамилијарност доводе у позориште многе који немају стваралачких способности, „и такви људи стварају оно благо, онај муљ у којем затим неизбежно живи читав позоришни колектив“.²⁶ Глумац треба да развије нову свест коју би творили „духовни мир, а не интрига, част, а не лицемерство“. То је могуће уколико у свој рад унесе ведрину, одговорност, оптимизам, добронамерност, посвећеност; Станиславски је то звао *предрадном стањем* глумца. Највећу препреку чини навика да се код колега увек обраћа пажња на оно што не ваља, на упадљиве недостатке, „а не на скривену лепоту у њима“. Испред позоришта треба изути „прљаву обућу“, заборавити на своја незадовољства и проблеме, треба се „искашљати“ пред улазом да „свакодневне гадости“ не би претвориле „храм уметности“ у обичну „пљуваоницу, сметлиште и канту за помије“.²⁷

Станиславски је и проблем треме посматрао искључиво кроз ову оптику. Тврдио је да она произлази „из самољубља, сујете и гордости, из страха глумца да се покаже лошијим од других“. Жељу за првенством сматрао је „кастинском предрасудом“ коју је нужно одстранити, јер она

26 Исто, стр. 61.

27 Konstantin Sergejevič Stanislavski. *Rad glumca na sebi. II*. Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1991, str. 177. (prevod: Ognjenka Milićević)

глумца директно онемогућава да се удаљи од „себе“ и чиста срца посвети улози. Не постоји никаква „позитивна“ трема, сва спољна узбуђења потичу из таштине и сродних афеката и лоша су по стваралаштво. „Треба волети уметност у себи, а не себе у уметности“ – говорио је он.

„Рад на себи“ певача-глумца

Станиславски утврђује седам припремних ступњева у глумачком стваралаштву: концентрацију, будност пажње (стабилност), храброст, стаљеност, херојски напор, шарм (племенитост) и радост.

Ритам пажње код здраве особе претпоставља постојање интервала одмора (усвајања) између два момента пажње. Таленат треба схватити као период временског трајања пажње и временског скраћења њеног усвајања. Потребан је објекат који привлачи снагу пажње и време да би она прерасла у мисао и потом, одразивши се кроз мождане центре, претворила се у речи и радњу. Да би ушао у стваралачки *круг пажње* и стигао до *јавне усамљености*, глумац мора да научи да контролише своју пажњу, да је прикупља по свом нахођењу и усмерава ка одређеним групама мишића – то је *концентрација*. Од колике је то важности види се при снажним ерупцијама афеката – ремети се ритам дисања, убрзавају се и учеставају удисаји и издисаји, један талас сустиже други и почиње хватање даха кроз уста. При тако нарушеном ритму дисања ишчезава пажња и сав претходни рад постаје излишан: глумац се враћа инстинктивним реакцијама.

Станиславски дефинише *круг пажње* као „онај степен концентрације на једној мисли када су напети и сакупљени сви нерви помоћу којих ради пажња“.²⁸ Да би сви деловали у једном правцу, потребно их је узети *будношћу пажње*. Тек тада постаје могуће ширење круга и то од просте физичке радње до сећања на прошлост и оживљавања замишљених ликова. Само у кругу стабилне пажње, уз помоћ мисли, маште, „магичног *кад би*“ и илустрованих *датих околности* глумац може да створи слике унутрашњег живота, тзв. *филмску траку виђења*. Када свест добије задатке упоређивања и закључивања потребна је целовита пажња која би „фиксирала одређени облик мисли у тачан појам“. Ту снагу пажње Станиславски назива *будношћу*.

28 *Беседе*, стр. 77.

За даљи развој стваралаштва од пресудне је важности *храброст*, али не храброст као хвалисавост и дрскост која најчешће прикрива унутарњи страх. Глумчева неустрашивост представља ослобођење свести од свих условности које га се лично тичу, то је она радост коју он као „вољуљубав“ уноси у свој рад и која постаје „енергија која побеђује тешкоће у улози“. Ако осети да страх кочи његово деловање на сцени, глумац не треба да заповеди себи: „Победи страх“. Поновном анализом органских својстава лика он треба да пронађе у улози она места у која мора „улити храброст“; само тако ће се ослабела пажња реституисати и спонтано отклонити физичка или ментална блокада.

На примеру улоге злочинца Станиславски је пластично објаснио значај овог ступња стваралаштва. Уколико глумац не пронађе у злочинцу неку светлу црту или макар тренутак у којем је он испољио своју добру страну, лик неће бити упечатљив и гледаоци ће остати равнодушни. Огромна количина сивих и црних боја створиће „несносну досаду“. Ту је неопходна храброст глумца да се суочи са *схизмом* сâмог лика, са његовом најинтимнијом душевном распоућеношћу која му нагриза срце.

Што јаче осенчите дубоку провалију у коју је доспео нитков у свом злу, тим одважније браните његове тренутке чистоте. (...) Ви не приказујете случајно нађени лик улоге зато што су вам ваш таленат и рад дали могућност да огрнете у плашт условности улоге свој стваралачки пламен, него ви одважно, храбро сливате своју свест с токовима оних мука и страдања који пролазе преко вас у гледалиште, оних паклених срљања у зло где је вашег јунака, то јест вас, довело коло страсти: зависти, мржње, чемера и незадовољства.²⁹

Четврти ступањ Станиславски назива *сталоженошћу* и дефинише је као апсолутну ослобођеност свести од притиска личних страсти. Тек у тој ослобођености могу снажно да заживе они ликови и оне страсти којима глумац буде даровао своју ослобођену пажњу. Да би се у потпуности концентрисао на дате околности комада, да би снажно ушао у круг задатака улоге, потребно му је „пуно самосавлађивање, то јест пуна сталоженост“. Никаква спољашња редитељска довијања не могу помоћи освајању *истине* лика и његовом сценском отелотворењу; то успева само онда кад се постигнутој унутарњој хармонији придода „мала, магична реч *кад би*“.

²⁹ Исто, стр. 115.

Ступњем сталожености почиње онај прелом у глумчевој психи када сав свет његовог стваралачког живота обухвата ма који део његових условних задатака, у овим или оним односима. И он постиже увек истинитост својих ликова пошто је унео, из себе, свој живот у оне моменте туђега живота које му је дао аутор, и они су постали његов живот, без икаквих насилних редитељских трикова.³⁰

Многи изрази које је Станиславски користио у својој позоришној пракси и који су потом доспели на странице његових списа савременом уху звуче одвећ патетично. Но, проблем није у Станиславском и његовој реторици већ у огрубелој и осиротелој савременој осећајности која се стиди сваког узвисивања душе, којој чак и реч „душа“ звучи мелодрамски распојасано. А глумац осим душе нема другог „материјала“ за своје стваралаштво... Када је наредни припремни ступањ одредио као *херојски напор*, Станиславски је имао добре разлоге. Глумчев „малограђански живот“ завршио се тиме што је изабрао живот „подвига у уметности“. Онај ко хоће да посвети живот стваралаштву, да „свуда преноси лепоту“ мора непрестано да учи и посматра; његов пут постаје разијање „нових особина свести“, а до тога се стиже само борбом.

Кроз сваку насталу препреку треба неизоставно да прођете како бисте за стваралаштво очистили своје снаге од блата и шљама и како бисте открили испод њих оно истинско, органско што ће из вас изићи у свет радњи само онда кад осетите у срцу херојски напор и научите се да га испољавате у свакодневном животу.³¹

Глумац тзв. „надахнућа“ погрешно схвата тај ступањ стваралаштва и лако запада у неистинита претеривања. На примеру сцене са сестрама, од којих је једна другој преотела мужа после двадесет година брака, Станиславски је ученицима демонстрирао значај исправног разумевања херојског напора. Ако се сцена изгради на „егоистичним патњама“, ако сви моменти улоге буду испуњени само „прекорима, злоробом и мржњом“, увређеним осећањем остављене и понижене жене, стваралаштво се неће пробудити. Оно започиње кад глумица заборави на себе и почне да се „уздиже ка својим највишим осећањима“, да запажа околности које умањују кривицу њене сестре или да мисли о томе где и када је и сама била неправедна према мужу. Тек када кроз њу у улогу „продре талас доброте“, не енергија проклетства већ „енергија херојског напора

30 Исто, стр. 121.

31 Исто, стр. 126.

женског срца и праштања“, тек када глумица разоткрије у себи и одрази са сцене „део живота нове лепоте“ публика ће одговорити пуном пажњом, тј. „пробуђеном лепотом“.

Својство деловања на човекову свест, које Станиславски назива *шармом*, мора постојати у глумачком изразу да би „срце и мисао гледаоца вољно пратили живот лика на позорници“. Шарм као незамењива индивидуална црта глумца-уметника није некаква лична тајна његовог стваралаштва, већ долази као последица „племенитости којом је глумац прочистио страсти које приказује“. Квалитет улоге мора бити очишћен од свега условног, споља придодатог; пронаћи суштину тог квалитета значи утврдити „органску природу страсти, а никако случајну боју овог или оног осећања“. Шарм није манипулативна категорија, како то мисле многи експлоататори сценске уметности. Кокетирање с публиком у било ком облику неизоставно гаси и последњу стваралачку искру, ма колико да је глумац талентован. Све што у његовом изразу не произлази из *саме ствари*, све што није интринзично *уметнички* позоришни гест не може надоместити никакав „шарм“, никакво умиљавање и подилажење гледалишту. Станиславски је под шармом разумевао врлину племенитости.

Човек потпуно испуњен било каквом страшћу постаје њен роб. Па шта да узмете у свим оним случајевима када треба да прикажете таквог човека? Наравно, први задатак ваше пажње мора бити приказивање оних судбинских момената када човечји дух тежи да се ослободи те страсти, а не приказивање те страсти. Својом племенитошћу морате оплеменили све перипетије које се јављају у човековој борби за ослобођењем од притиска те страсти.³²

Сваки дан у животу глумца мора бити осмишљен као нови стваралачки ток који би развијао нову свест, пунећи у његовом срцу „нове ризнице искустава и моћи посматрања и живота и себе“. Тако се стиже до последњег припремног ступња – *радости*. Проналазећи из дана у дан радост у себи, глумац ће је све више схватати као своју „непобедиву снагу“. Лице ствараоца је надахнуто, сталожено, прожето енергијом радосног напора, а не енергијом утучености. Радост произлази из „познавања сопствене љубави и доброте и поштовања тих врлина у срцу другог“. Та радост није шупља веселост разметљивца нити хињена ведрина намћора којом се други (колеге, публика) настоје обманути о соп-

³² Исто, стр. 131.

твеној *несигурности*. Глумцу-експлоататору ни најлукавија егоистичка стратегија не може помоћи да прикрије зебњу, кивност, колебање, грижу савести; већина прозире његову игру, али то најчешће прећуткује. Уопште, траћење снаге и времена на *лагање* неопростив је грех према сопственом дару. Треба учинити све да се одагнају негативни афекти и увек изнова отворе „врата радости“, јер суморност воље уништава стваралачку клицу.

*Самољубље а не човекољубље доводи човека до туге и страха. Оно уноси у стваралачки круг овакву атмосферу наметљиве мисли: „тешко је, стидим се, сви гледају, другима боље иде“, тако да богатство, она ризница коју глумац чува у себи, тоне у блату тих условности и ситница.*³³

Сада ћемо укратко изложити схему *анализе лика* која је глумцу неопходна да би саставио *план улоге*. Пратећи развој лика у *причи* комада кроз његове појединачне *радње*, глумац треба да евидентира сва афективна испољавања која прате извршења тих радњи. Њиховим низањем и употређивањем утврђују се карактерна својства лика. Потом се међу овим својствима траже заједничке црте, повезују се сродни квалитети и тако се стиже до неколико доминантних *особина* лика.

*Од десет ви сте све особине свели на основне четири и, најзад, ухватили сте једну, две или три, од којих сте створили основну линију своје улоге, а из ње сте извели основну радњу улоге у целом комаду. Сада сте јасно видели и главни задатак по коме морате да усмеравате све радње своје улоге.*³⁴

Следећи корак је подела улоге на одломке. У сваком одломку тражи се онај садржај који може да се изрази предикатом; радња, да би била извршена, претпоставља извесно *хтење* усмерено ка одређеном *циљу* („хоћу да...“). Одломци се састављају тако што се тражи у којима су од њих *хтења* изражена истим глаголом. Уочавајући понављање одређене унутарње радње лика, глумац одатле извлачи основне разлоге и узроке изражавања *унутарњег живота* лика којег треба да прикаже. Овде се завршава аналитички процес; сада је потребно спровести синтезу, тј. *отелотворити* улогу.

³³ Исто, стр. 132.

³⁴ Исто, стр. 80.

Када сва кретања енергије свог јунака спојите у својој свести и срцу на хармоничан, лак и једноставан начин и спроведете их у физички покрет, у физичку кретању по оним знацима и карактеру, који сте пронашли приликом свог првог истраживања улоге, добићете оно што се назива уметношћу-стваралаштвом, тј. испољићете истину страсти у датим околностима.³⁵

Специфичности глуме у опери

Као целина опера је лакша од драме, превасходно зато што је у њој ритам већ дат кроз музику. Стога карактер радње треба тражити само у музици, јер она чини драмски садржај опере. Задатак певача-глумца састоји се у томе да појми зашто је композитор написао арију у одређеном такту и зашто је истакао одређене речи; након тога, остаје му само да своје „физичке и психичке принципе уведе у дати ритам“, тј. да радњу потчини већ готовој ритмичкој матрици. Глумцу у опери лакше је него глумцу у драми зато што је музика та која спаја мисао и осећање и буди подсвест. У драми глумац мора сам да створи ритам улоге, као што и редитељ мора да створи јединствени ритам целе представе. Станиславски указује на дистинктивно својство опере да композитор даје форму, тј. да музика описује оно „како“, а да речи говоре о оном „шта“. У глумачком смислу, синтеза тог „како“ и „шта“ чини прелаз од „улоге“ и „ја“ на „ја-улога“, са свакодневног „ја“ на „ја“ стваралачке интуиције. Дакле, задатак певача-глумца у реформисаној опери могао би се *tout court* овако формулисати: пренети се радњом у музику и потом је дати из себе радњом, тј. песмом.

У времену пред представу и у току њеног извођења, певач-глумац треба да заборави свакодневни живот и да се усредреди на „сцену-живот“. Стваралачки задаци никад нису исти, не стоје у месту, они се крећу заједно са глумчевим „живим духом“ – у противном, лако се запада у шаблоне и лажну игру. Станиславски је на предавањима понављао да круг задатака и надахнуће, а према томе и успех, почињу већ у шминкерници; штавише, они почињу код куће, док се глумац припрема за представу. Као лош рефлекс супротних навика јавља се напрезање воље да би се досегле „тајне уметности“ смештене негде изван ствараоца. Тај погрешни и узалудни напор још више удаљава од правог стваралачког пута, тј. од самог себе. Станиславски је често наводио пример италијан-

35 Исто, стр. 91.

ског глумца Томаза Салвинија (Tomaso Salvini), који је на представу долазио три сата раније иако ју је играо већ више стотина пута.

Ово нешто часова позоришног живота сачињавало је његов прави живот; он, Салвини-Отело, уживљавао се сваки пут у улогу и, освајајући кулисе, платно декора и фигуре радника који промичу међу њима, уводио је и њих у свој круг пажње припајајући их, видљиве и живе, оним нестварним и за нас невидљивим, а за њега живим ликовима стваралачке маите којима је насељавао свој стваралачки круг.³⁶

Потребан је огроман дијапазон унутарњих снага да се пажња не би заморила од тако велике стваралачке лествице. Станиславски је помињао Салвинијев пример због тога да би глумци схватили колико је за њихову уметност важан моменат грађења круга.

У радном процесу, језгро унутрашњег стваралаштва и језгро улоге морају увек да се поклапају, а не да се крећу паралелно. И на предавањима и доцније у пракси Станиславски је инсистирао на томе да глумци не уче улогу пред огледалом, јер раздвајање пажње неминовно *сузбија* интуицију. Такође, кад се појави тешко место у улози, ниједно спољно средство ни најжилавија упорност воље не могу помоћи да се оно преброди. Треба га привремено одложити у страну, стећи „пуну сталоженост“ и „променити задатке пажње“; тада ће сâмо стваралачко језгро показати где је била грешка и шта треба исправити у приступу.

Станиславски је истицао да напредак у улогама зависи и од редовног глумачког тренинга, од методичног усавршавања у дикцији, певању, играма. Ритмичким вежбама, на пример, долази се до хармоније кретњи тела и музичких одломака.³⁷ Добра поставка гласа неопходна је не само зато да би се добро певали самогласници, него нарочито сугласници, „јер се баш они пробијају кроз јачину оркестарске пратње“. На улози се може радити и у периоду неиграња, тј. стваралачки круг се увек може испуњавати „новим детаљима задатака“. Не сме се остајати на једном те истом нивоу унутрашњег развитака; ако глумац застане, он увећава растојање између себе и улоге и упада у маниризам. Попут пијанисте или вокалисте, он мора свакодневно да вежба на свом „инструменту“. У вежбањима не треба брбљати речи и тонове напрасно; нпр. кад се пева

³⁶ Исто, стр. 140.

³⁷ Станиславски је сматрао да је *ход* уопште једно од најслабијих места глумца.

вокализа увек себи треба представити психичке задатке, да ноте „не би биле само голе ноте већ *ноте-мисли*“. Станиславски је од певача тражио да за сваку ноту полагају себи рачун: Чему она? Шта изражава? У једном дубљем смислу, његова реформа имала је осим естетичке и изразито хуманистичку димензију. Оперски певач-гумац треба да научи да пева тако да „цео човек у њему пева, а не само да му ради гласовни апарат“. Култури нису потребне вокалне машине, већ живи људи, „глумци који певају“³⁸.

Режија у опери

Према проблему режије у опери Станиславски се односио са дужним обзиром. Приликом инсценације оперских представа, било за студијске било за професионалне потребе, увек је ангажовао и младе асистенте режије. Едукацију редитеља узимао је врло озбиљно, знајући да без њихове оспособљености и ентузијазма нове идеје неће заживети на ширем плану.

За реформу опере од велике је важности да редитељ и диригент битно промене своје *радне задатке*. Редитељ се углавном бави спољним сценским аранжманом, а диригент оркестром, тако да гумац у радном процесу бива препуштен сâм себи. Рад с редитељем најчешће се своди на памћење мизансценских упутстава и изналажење гестуалних прилагођења за теже вокалне деонице (што неизоставно води у шаблон). Редитељев аутентични уметнички задатак, како каже Станиславски, јесте да у глумцу пробуди „прави живот лика“, тј. да га методски доследно усмерава ка тражењу правилних *хтења* лика. Тек ова *хтења*, односно њима провоциране *радње* изазваће преображај тона у активну мисао и певању донети ону „унутрашњу интонацију“ која надилази техничку коректност тонова као тонова.

С друге стране, неопходно је да и диригент прошири своју делатност, да постане „музички редитељ“. Када диригент, у својству корепетитора, анализира с глумцем нотама означени део певања, он мора да зађе и у област анализе осећања, мора да утврди емотивну валенцу певане фразе. Тако гумац већ у *музичкој* анализи партитуре може да добије „материјал“ за лик, откривши у композиторовом музичком материјалу његов психолошки *background*.

38 Исто, стр. 199.

Станиславски је нарочити значај придавао диригенту и оркестру и њиховој заинтересованости за оно што се дешава на сцени и што они својом музиком прате. Често је истицао да ће представа само онда звучати у пуној снази када читав оркестар буде знао и најмање психолошке нијансе глумачких улога и када буде радио у првом реду за њих, помажући им да на сцени изграде линију истинских проживљавања.³⁹

Следећи основне поставке Станиславског, Јосип Кулунџић је тридесетих година прошлог века понудио једну луцидну и термилолошки суптилно диференцирану анализу овештале режијске праксе у опери. Овде ћемо скицирати најзначајније изводе, имајући у виду њихову инхерентну везу с реформским програмом Станиславског. Најпре, Кулунџић утврђује да између „унутарње“ и „спољне“ режије, тј. између корепегитора-диригента и редитеља мора владати „потпуна идентичност у тумачењу психолошке и емоционалне базе једне певане фразе“. Певачев израз глуме гласом састављен је од *мерљивих* инфлексија (оних које се у партитури могу записати: висина, дужина и јачина тона, ритам, динамичке вредности, итд.) и *немерљивих* (оних које певач даје свом певаном изразу на основу емоционалне анализе текста: специфична боја гласа, артикулационе посебности, гласовне промене у физиолошким појавама као што су смех или плач, итд.).⁴⁰ Ако диригент зађе у област немерљивих инфлексија, што је пожељно, онда се његови резултати морају сагласити с редитељевим не би ли глумцу-певачу била предочена *јединствена* стратегија улоге.

Редитељ мора да пружи диригенту план режије који би обухватао детаљну карактеризацију ликова и анализу психичких диспозиција у свакој посебној фрази. Он од певача треба да тражи прозни израз фразе с експликацијом „хтења“, а диригент потом треба да усаглашава немерљиве вредности инфлексија те прозне фразе с мерљивим које је композитор записао у партитури. После таквог припремног рада, мизансценирање би подразумевало одређивање покрета у сагласју с музичким специфичностима казиване фразе и гестуално тумачење музичких фраза које се налазе „*испод* текста или *изван* њега“. Тек у тако координираном раду могуће је изградити *драмски лик* који би са сцене деловао истинито.

Исправно тумачећи Станиславског, Кулунџић закључује да редитељев таленат лежи у способности да се музика доживи „*литерарно*“, тј. с об-

39 *Работа Станиславског над оперой „Риголетто“*, стр. 16.

40 *Естетика оперске режије 1*, стр. 54.

зиром на њен акцијски садржај“; не постоје музичке формуле за одређено осећање или мисао које би се могле научити у некој школи. Говорећи о методу редитеља Иве Раића, он напомиње да глумцу треба сугерисати доживљај у вези са садржајем фразе, да би га он оживео осећањем које ће тело испунити узбуђењем и изазвати одговарајући покрет. Дилетантизам редитеља и певача најеклатантније долази до изражаја у текстовним паузама, када се музика насилно испуњава *механичким* покретима.

Рђави певачи-редитељи, без фантазије и имагинационог талента, чују само ритмичко-механички део музике, који онда објективисти механичким покретима (промена ситуације, корачање, залупљивање вратима, лупање шаке о сто, итд.), а немају појма, неспособни да се литерарно занесу делом, да музика у текстовним паузама, у највише случајева, има значење дубоког емоционалног проживљавања, које се, визуелно, или може изразити само ванредно профињеним средствима специфичних покрета, или, најчешће, оно се може изразити само профињеном мимиком.⁴¹

Ово нарочито важи за опере које нису жанровски „музичке драме“⁴² (дакле, за романтичке, веристичке и друге), које у свом „претежно симетрично-мелодиозном материјалу не реагују интимно на сваку нијансу текста (сем у речитативима)“. Ту музички стручњак у оркестарско-вокалном материјалу може наћи само „укочене орнаменте“, па је стога још неопходнија она стваралачка фантазија редитеља упућеног једино на текст. Такође, услед чињенице да певани текст траје дуже него говорени и да треба усагласити гестику с музиком (односно певањем), њено успостављање често доводи до једног стереотипног „плесног израза“ који у својој уопштеној стилизацији није довољно разумљив. Отуд је гестику потребно свести на најмању могућу меру или изнаћи одговарајућу упоредну (најчешће физичку) радњу која не би била банално илустративна, већ би проистицала из логике *драмске ситуације*. Ово, наравно, не важи за нереалистичке жанрове попут бајки или фарси, али је и тамо стилизација (пантомима, плесни израз...) дозвољена само под условом да се очува реално значење.

Кулунџићева анализа проблема инсценације опере, на трагу фундаменталних увида Станиславског, чини јаснијим реформаторов вели-

⁴¹ Исто, стр. 39.

⁴² Станиславски је сматрао да је свака опера *музичка драма*, те да је неоснована подела на „музичке драме“ и „опере за певање“.

ки интерес за унапређење ове области оперског стваралаштва. Својом комплексношћу и захтевношћу режија у опери нимало не заостаје за режијом у драми, штавише, оправдан је закључак савремене критике да је опера „за редитеља и тежа од драме, управо зато што је подложна музичко-драматуршким ограничењима“. Са друге стране, баш та ограничења представљају јединствени „изазов редитељској креативности и инвентивности“.⁴³

Допринос Станиславског унапређењу оперске уметности одавно је превазишао националне оквире. Последице његове реформске делатности оставиле су трага у свим срединама које негују оперску традицију, а нарочито су биле плодотворне тамо где доминира ауторска режија. Након што су *Беседе* преведене на значајније светске језике тај утицај се проширио и у сферу образовања, па се данас у школовању оперских певача већа пажња посвећује њиховом систематском глумачком одгоју. Раније занемариван, глумачки аспект оперског стваралаштва стекао је заслугом Станиславског статус конститутивног структурног елемента. Ипак, опасност од повратка старим оперским „адутима“ – вокалној бравурозности и бескорисној визуелној раскоши – присутна је увек и свуда. Управо због тога велики реформски подухват Станиславског остаје непроцењиви залог за будућност оперске уметности, за оперу као уметност.

Литература

- Константин Сергејевич Станиславски. *Беседе*. Утопија, Београд, 2002. (превод: Зоран Радовановић)
- Konstantin Sergejevič Stanislavski. *Moj život u umjetnosti*. Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1988. (prevod: Ognjenka Milićević)
- Konstantin Sergejevič Stanislavski. *Rad glumca na sebi. I-II*. Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1989–1991. (prevod: Ognjenka Milićević)
- Павел Иванович Румянцев. *Работа Станиславского над оперой Риголетто (последняя оперная постановка Станиславского)*. Искусство, Москва, 1955.
- Павел Иванович Румянцев. *Станиславский и опера*. Искусство, Москва, 1969.

43 Светозар Рапајић. „Први период рада новосадске опере (1947–1961)“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, бр. 45, 2011, стр. 183.

- Григорий Владимирович Кристи. *Работа Станиславского в оперном театре*. Искусство, Москва, 1952.
- Марианна Николаевна Строева. *Режиссёрские искания Станиславского 1917–1938*. Наука, Москва, 1977.
- Наталья Анатольевна Крымова. *Станиславский – режиссёр*. Искусство, Москва, 1971.
- Василий Осипович Топорков. *К. С. Станиславский на репетициях (воспоминания)*. Искусство, Москва – Ленинград, 1949.
- Николай Михайлович Горчаков. *Режиссёрские уроки Станиславского*. Искусство, Москва, 1952.
- Franco Ruffini. *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sè*. Gius. Laterza & Figli Spa, Roma – Bari, 2003.
- Fausto Malcovati. *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*. Gius. Laterza & Figli Spa, Roma – Bari, 1988.
- *Эстетика оперске режије*. 1-2. Madlenianum, Београд, 2000. (приредио: Радослав Лазић)
- Јосип Кулунџић. *Фрагменти о театру*. Стеријино позорје, Нови Сад, 1965.
- Светозар Рапајић. „Први период рада новосадске опере (1947–1961)“: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, бр. 45, 2011. стр, 181-196.

STANISLAVSKI AND ACTING FOR OPERA

Summary

The most thorough reform of the art of opera to nowadays was made by Stanislavski in the years following the October revolution. Unlike his predecessors and successors with similar ambitions, he started from the most neglected structural element of the opera: acting. He believed that the artistic dignity of the opera is achieved by transforming it from a “costumed concert” into a form of dramatic performance which primarily involves the transformation of the singer into an actor. The singer mostly pays attention to the technical aspect of the performance, especially to achieving the adequate tone; as a consequence, he fails to experience the organic feelings or to create the “thought-word-tone” relation. He does not contemplate the essence of the words, as does the actor, does not seek the subtext, the correct “urges” of the character, and only these “urges”, particularly the “actions” provoked by them, initiate the transformation of the tone into an active thought and give the singing that “inner intonation” that exceeds the technical precision of the tones themselves. In order to help the opera singers to overcome these tasks, Stanislavski conceived an acting training program in seven levels. His reform also involved a modification of the working tasks for other opera artists, especially the director and the conductor, aiming to make their activities more demanding and more adjusted to the needs of the singer-actor.

Key words

Stanislavski, opera, acting, reform, pedagogy, directing