

TEORIJA DRAMSKIH UMETNOSTI

K.S. Stanislavski
POZORIŠNA ETIKA

Izabrao i priredio
Radoslav Lazić

Autorsko izdanje
Samizdat
rlazic@open.telekom.rs
064 18 00 139

Za izdavača
Radoslav Lazić

Recenzenti
Prof. Dr. Radoslav Đokić
Tomislav Gavrić

Prevodioci
Ljubomir Bogdanović, Milan Đoković,
Biserka Rajčić, Milan Duškov

Grafički dizajn
Dušan Karadžić

Unos teksta
Tatjana Mihailović Soldat

Štampa 789 Team

Distribucija
Medijska knjižara Krug komerc, Beograd
Tel. +381 11 303 92 66, Biljana Živadinović
bikikrug@gmail.com, krugvpr@gmail.com

Tiraž: 500
IV izdanje

KONSTANTIN SERGEJEVIČ STANISLAVSKI

POZORIŠNA ETIKA
Umetnost glumca i reditelja

Zbornik priredio:
Radoslav Lazić

Beograd, 2014.

SADRŽAJ

Čitaocu Radoslav Lazić STANISLAVSKI NAŠ SAVREMENIK	5
Predgovor Milan Damjanović ESTETSKO-ETIČKI IMPERATIV STANISLAVSKOG	8
Uvod Radoslav Lazić POZORIŠNA ESTETIKA STANISLAVSKOG	10
Konstantin Sergejevič Stanislavski POZORIŠNA ETIKA	21
Konstantin Sergejevič Stanislavski UMETNOST GLUMCA I REDITELJA	51
Aleksej Dmitrijevič Popov ETIKA STANISLAVSKOG	61
Timon Terlicki MORAL U POZORIŠTU	67
Radoslav LAZIĆ O POZORIŠNOJ ETICI – MATEJA MATA MILOŠEVIĆ	73
Velimir ABRAMOVIĆ UNUTRAŠNJA STRANA POZORIŠTA	76
Radoslav LAZIĆ REDITELJI O ETICI REŽIJE	77

Čitaocu

STANISLAVSKI NAŠ SAVREMENIK

Pledoaje za pozorišnu etiku i umetnički moral dramskih stvaralaca, sada i ovde

Pojam pozorišne etike i umetničkog morala teško će posvećeni čitalac pronaći u savremenoj teatrološkoj literaturi. Čak ni tako ugledni rečnici pozorišnih pojmova kao što su *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavisa (Messidor, Paris, 1987) i *Theaterlexikon*, Manfred Braunecka i Gerard Schneilina (Rowohlt Enzyklopadie, Hamburg, 1986) ne razmatraju ove pojmove. Otuda se nameće prirodna potreba naše reinterpretacije, ponovnog čitanja i razmatranja, danas već klasičnog spisa K. S. Stanislavskog posvećenog problemima pozorišne etike, ali i drugih autora.

Drevni grčki pojam *ethikos* znači *poučan*, a svoju etimologiju ima u pojmu *ethos* – što znači običaj, navadu, značaj, ćud, zavičaj. Grčki pojam *ethikos* ima isto značenje kao i latinsko *moralis*, što znači običaj. *Etika* ili *moral* može se razumeti kao sistem normi ili pravila po kojima se ljudsko ponašanje ili postupci ocenjuje ili vrednuje kao *dobro* ili *loše*. Moralno ponašanje se odnosi na pojedince, ali i na kolektive kao što su narod, klase, organizacije, profesije, staleži, zanimanja ili društveno-ekonomske političke formacije. U našem slučaju reč je o *pozorišnoj etici* kao umetničkom moralu teatarskih ljudi (glumci, operski pevači, baletski igrači, reditelji, koreografi, dirigenti, dramski pisci, dramaturzi, scenografi, kostimografi, muzičari – kao i brojni umetničko-tehnički, organizaciono-ekonomsko-pravni saradnici, na čijem je čelu upravnik pozorišta).

Naš interes za objavljivanje *Pozorišne etike* K.S. Stanislavskog potiče iz autentične namere za obnovom pozorišne etike i umetničkog morala na našim pozorišnim prostorima u vremenu opšte krize etike, Stanislavski nam danas nije potreban kao *moralist*, već nam je potrebna *renesansa pozorišne etike*, bez koje nema, niti može biti istinskog umetničkog stvaranja u vremenima tranzicije, sada i ovde.

Nauka o moralu ima zadatak da nas upozna s predmetom etike, ali više od toga, da podstiče naše moralno osećanje sveta, kao i kritičko gledište prema postojećem i njegovom praktičnom ostvarivanju, da vrši vrednovanje i ukazuje na istinske vrednosti. Smisao etičkog suđenja nije kritičko-filozofska moralnost, već put ostvarivanja svih humanih vrednosti. Nisu nam potrebni moralni kodeksi i normativna etika, ne treba nam *dogmatica moralia* – potreban nam je *čin moralnosti* da bismo stigli do *estetskog umetničkog dela*. Danas, više nego juče i još više nego sutra, potreban nam je, u životu i na sceni, obnovljen lični i društveni moral, individualna, profesionalna i kolektivna etika. Danas su nam potrebni: *Ispravnost, poštenje, čestitost, vera, polet, vrlina, zanos, disciplina, razumevanje, tolerancija, vedrina, hrabrost, strpljivost, optimizam, istrajnost, vrednoća...* Danas, više nego ranije, potrebno nam je moralno osećanje sveta i njegovih vrednosti.

Još je Aristotel u *Nikomahovoj etici* (Kultura, Beograd, 1958, 3) zapisao:

- *Smatra se da svako stvaranje u umetnosti i svako istraživanje u nauci, isto tako i rad i odlučivanje uopšte, teže nekom dobru; stoga su pravilno definisali dobro kao ono čemu se sve teži.* (Podvukao R.L.). Smisao etike i morala je odista, stvaranje duhovnih vrednosti i sveopšteg dobra.

Smatrajući da etičko vaspitanje je neodvojivo od umetničkog i estetskog vaspitanja i obrazovanja K.S. Stanislavski je svoj spis o pozorišnoj etici prvobitno namenio *Sistemu – teoriji glume, radu glumca nad samim sobom i radu glumca na ulozi*. Verzija *Etike* je objavljena u drugom tomu *Rabota aktjora nad soboj* (Iskustvo, Moskva, 1955), pod naslovom *Etika i disciplina*. To se vidi po načinu izlaganja u kojem su ista lica i nosioci radnje: predavač – Torcov, učenici – Govorkov i Vjuncov.

K.S. Stanislavski je smatrao da pitanje etike i morala predstavlja veoma važno načelo pozorišnog umetničkog stvaranja. Stanislavski se nije samo zalagao za kodeks, pravila i moralne norme pozorišne etike, već je njegova rasprava o pozorišnom moralu, u suštini, posvećena ostvarivanju moralnih načela kroz procese umetničkog pozorišnog stvaranja. Moralni čin pojedinca u složenom pozorišnom organizmu, ličnost u ansamblu, njen zadatak i uloga u biću pozorišta, predstavljaju suštinske vrednosti spisa *Etika* K.S. Stanislavskog. Otuda aktualnost i svežina moralnih i etičkih pitanja u dramatičnom vremenu naše epohe. Zato s pravom možemo da govorimo o *Stanislavskom kao našem savremeniku*. U promenjenom

svetu ostale su iste ili gotovo slične pojave od kojih moralna pitanja traže nove etičke odgovore.

Plan etike i njena sadržina u spisu Stanislavskog ovako je označena: *poštovanje, učenje, tačnost, osećaj za kolektivni rad, narcisoidnost, red, aktivnost, marljivost, ekonomičnost, spremnost, razumevanje, organizovanost, tolerancija, rutina, angažovanost, pripremljenost, samoljublje, intriganstvo, zanatstvo, ulizivanje, seksualne manipulacije, rušilaštvo, briga, odnos prema drami, bolest, samoocenjivanje, vežbe, planiranje, pravičnost, potištenost, upitanost, požrtvovanost...*sve su to pitanja na koja će pažljiv čitalac u *Pozorišnoj etici* K.S. Stanislavskog sigurno pronaći moguće odgovore. Otuda nam se čini prirodna potreba novog objavljivanja *Pozorišne etike* K.S. Stanislavskog danas.

Otuda, *Stanislavski je u istinu, naš savremenik.*

Rečju, suština svakog morala, pa i umetničke etike jeste u činjenici da se prema drugoj strani odnosimo s najvećom odgovornošću, a činu stvaranja pretpostavljamo vrednost ljudskog života. Zaključimo drevnom mišlju iz *Mahabharate* da ni država, ni kralj, ni palica u ruci ne vladaju nad ljudima. Samo *Dharma – Moralni zakon* štiti ljude od ljudi. Moral može i ne mora biti jedan za sve, kao što postoji samo jedna geometrija: te dve reči nemaju množinu – davno je rečeno. Treba se podsetiti da je moralno izgrađen čovek, i samo taj, sasvim slobodan, kao što je govorio Šiler. Bez moralnosti nema ljudskosti ni umetničke stvarnosti. Bez etike nema estetike!

Uz četvrto izdanje (prvo 1990, drugo 1996, treće 2005.) želim Čitaocu da napomenem, da ovo sadašnje četvrto izdanje pojavljuje se ovde sa namerom, da naročito mladim stvaraočima, na teatarskoj i životnoj sceni, ukažem na puteve nade, u ovoj sveopštoj krizi, i da istaknem živu misao Stanislavskog. Treba voleti teatar u sebi, a ne sebe na sceni. Narcisoidnost, egoizam, agresivnost, netolerantnost, sveopšte kriza morala, pa i pozorišne etike, ukazuju nam na katastrofičnu krizu savremenog sveta, naročito sada i ovde. Zato nam je pozorišna etika uslov svekolikog stvaranja, pozorišne estetike, i još više, morala u svakidašnjem životu bez kojeg nema smisla ni umetnost ni ljudska ni društvena stvarnost. Radujmo se uspehu drugih. Radujmo se sopstvenom srvaranju u životu i na sceni.

Predgovor

Milan DAMNJANOVIĆ

ESTETSKO-ETIČKI IMPERATIV STANISLAVSKOG

Pozorišna *etika* ne može biti ništa drugo do jedna *poietika* (ili po Kišu, po-etika), jer se ona drži pozorišta kao stvaralačkog fenomena, a to znači kao umetničkog i/ili estetskog fenomena, u čijoj se službi nalaze i svi moralni odnosi koji tu postoje. U „poetička istraživanja (recherches poietiques) spada razmatranje činjenica u vezi sa moralom, u ideju „opšte poetike” spada i „etika stvaranja” (R. Passeron), koja se nipošto ne drži novovekovnog individualizma, i metafizike subjektivnosti, ali ni romantičke koncepcije umetnosti, već polazi od stvaralačkog čina i, u umetnosti našeg stoleća, u avangardnim pokretima, od modernog dela, koje u principu pretpostavlja ko-autora i ko-kreativnost posmatrača (gledaoca, čitaoca) i time anticipira buduću „filosofiju Mi” (K. Himmerle: *Philosophie des Wir*, E. Souriau” cogitamus philosophie) koja pretpostavlja i u sebi obuhvata filosofiju Ja.

U svom govoru u Stokholmu 1989. španski pisac K.H. Sela slavi „izmišljotinu” koja je po njemu u književnom delu ne samo ravnopravna sa istinom, mišlju i slobodom, već kao estetski privid ili literarna fikcija predstavlja način postojanja književnog dela. No ta izmišljotina počiva na” dva stuba”, na estetskom i etičkom stubu, dok etički kao i estetski angažman pisca izvire iz njegove individualne intuicije slobode. Ali sudbina je pojedinca da bude smešten u društveno okruženje, od koga se ne može odvojiti.

Analogno tome može se reći da je u pozorišnoj etici važno pozorište, pozorišno delo, predstava kao estetski privid, a ne etika, jer svi moralni odnosi koji se tu razvijaju, pre svega odnosi glumca i reditelja, zatim reditelja i scenografa i kompozitora, ali i tehničkog osoblja služe predstavi kao pozorišnom delu. Po definiciji ove kolektivne umetnosti, pozorišna trupa (zajednica ili kolektiv) može imati unutrašnje jedinstvo samo ako je prethodno stvoreno tehničko, psiho-fiziološko i estetsko jedinstvo, što sve uvek pretpo-

stavlja odgovarajuće moralne odnose i etički momenat, a danas svest o sa-stvaralačkom delovanju i sa-odgovornosti svih učesnika, o „stvaralačkoj savesti”, koja je neophodna u svakoj kulturnoj delatnosti. Engleska reč *taste*, što znači ukus, po svojoj etimologiji bliska je savesti i po tome značenju podesna za gledište etiko-estetičke, koja nema ničeg zajedničkog sa moralisanjem u umetnosti i umetničkoj kritici.

Zbog toga je u ovom spisu Stanislavskog bez ikakvog načelnog značaja sve ono što potiče samo iz dobrog iskustva, iz svakidašnje pozorišne prakse, kao što je uredno dolaženje glumaca na probe ili njihovo pripremanje kod kuće, zatim njihovi međusobni odnosi ili odnosi prema reditelju itd., sve te nužne trivijalnosti ne treba ni pominjati. Inters za pozorišnu etiku Stanislavskog budi se u času kad on srećno formuliše svoj estetsko-etički imperativ na sledeći način *Voli umetnost u sebi, a ne sebe u umetnosti!* Jer tim stavom se ističe značaj same umetnosti povrh subjektivnosti i privatne psihologije umetnika, povrh velikog romantičkog Ja samosvesnog stvaraoca. Ali, više od toga, time se zahteva prevazilaženje empirijskog subjekta od strne smog umetnika radi dela, radi estetskog privida kao onog posebnog modaliteta, na koji umetničko delo uopšte postoji, jer estetski privid nije ni laž u logičkom pogledu, ni obmana u moralnom smislu. Otuda razlika po biću i prednost dela u odnosu na subjektivnost umetnika, računajući tu i njegov moral u svakom pogledu, osim u onom koji se oblikujući otelovljuje u dobrom delu. Zbog toga je u etici pozorišta važno pozorište, a ne etika.

Na drugome putu, polazeći od predstave kao umetničkog dela, Stanislavski uzima da svaki umetnik kao učesnik (reditelj, glumac, kompozitor i dr.) pretpostavlja *drugog* umetnika, ali i posmatrača (gledaoca) kao ko-kreatora. Otuda pozorišna predstava kao kolektivno umetničko stvaranje ne samo da zahteva estetsku distanciju kao adekvatno doživljavanje scenskog privida, već u „brizi za slobodu drugih” zahteva ispunjenje osnovnog postulata humanističke tradicije u filozofiji sa-postojanja (*drugog*) ili dijaloškoj filozofiji i socijalnoj ontologiji kao filozofiji Mi. „Ako se, piše Stanislavski, svi budu starali o svima, to će, u krajnjem ishodu, celo čovečanstvo postati zadatak... i moje lične slobode.” To nije kao u totalnom teatru, gde svi rade sve, već svako radi svoj posao u uzajamnoj brizi za druge, tako da se u osnovi zajedničke igre u brizi za sui-grače poznaje i priznaje samo čovečanstvo, princip slobode u ljudskoj sudbini.

Uvod

Radoslav LAZIĆ

POZORIŠNA ETIKA I ESTETIKA STANISLAVSKOG

Umetničko teatarsko stvaralaštvo nemoguće je zamisliti danas bez istinskog prožimanja moralnih i estetskih principa koji određuju humanu suštinu pozorišnog umetničkog dela i njegovo biće, zato je Stanislavski u prvau kada ističe da treba voleti umetnost u sebi, a ne sebe u umetnosti.

Izgleda da smo olako „prepustili vremenu” teoriju i praksu Stanislavskog (1863-1938), istoriji, zaboravljajući živu misao najvećeg reformatora modernog pozorišta o sistematskoj estetici i etici dramske umetnosti. Nedovoljno poznavanje teorijskog opusa Stanislavskog, objavljeno u osam tomova u Moskvi šezdesetih godina – u nas je samo malim delom prevedeno i publikovano: *Sistem, teorija glume* (1945,1982); *Etika* (1949); *Moj život u umjetnosti* (1955); i *Besede* (1957) – posledica je nesistematskog uviđanja bogate i aktuelne estetičke baštine koju nam je ostavila najmarkantnija ličnost modernog teatra.

Mit o Stanislavskom, nastao još za njegova života, najednom pretvoren u dogmatički sistem („Od danas radimo po Stanislavskom”), uzdizan do idolopoklonstva, često se rušio, potpunim prekidom, odbacivanjem ili čak negacijom. Niko u svetu moderne režije nije toliko uzdizan, ali i rušen, kao Stanislavski. Bila je to epoha dogmatizma

Pedesetih godina došlo je u nas do prebrzog i potpunog odbacivanja dela Stanislavskog. Na našim umetničkim školama, o teoriji i praksi Stanislavskog govoreno je kolokvijalno, uzgred, i Stanislavski je preporučivan kao „dopunska literatura”. Jedna generacija mladih dramskih stvaralaca ostala je bez neposrednog uvida u estetičku i etičku misao Stanislavskog. Ali, odbacujući dogmatsko prihvatanje ideja Stanislavskog, u nas kao da se uvrežio gotovo površan odnos prema njegovoj teoriji glume i režije. Biće nam potrebno vreme da uhvatimo korak s naukom koja se razvila o

Stanislavskom i njegovom učenju. Kao što je slepa idolatrija u svetu umetnosti opasna i vodi isključivosti, isto se može reći za antagonizam svake vrste – pogotovo kad je reč o našoj mladoj nauči o pozorištu.

U Panorami savremenih ideja o umetnosti režije *Od Stanislavskog do Grotovskog*, koju sam priredio u časopisima „Scena”, „Pozorište” i „Gradina”, objavljen je, u fragmentima, izvestan broj tekstova Stanislavskog. Valja priznati da u našoj pozorišnoj periodici delo i misao Stanislavskog nailazi na odjeke, ali to je još nedovoljno za sistematsko uviđanje velikog dela ovoga neprevaziđenog i svestranog pozorišnog stvaraoca i teoretičara glume i režije.

Kad priziva, ili misli, na vreme „povratka Stanislavskog”, poljski reditelj i teoretičar pozorišta Ervin Akser priznaje da „govoreći o povratku Stanislavskog, upravo mislim o onim njegovim zapažanjima, o stotinama zapažanja, do danas sasvim aktuelnim. Ona su proverena na filmu, pa čak na televiziji, izdržala u dodiru s novim formama pozorišta, s dramaturgijom Brehta, s pozorištem „apsurda” i pokazavši se i dalje upotrebljivom. Uostalom, u tome nema ničeg čudnog. Jednostavno su istiniti. Stanislavski ih je zasnovao na brižnom, brzom, dubokom i svestranom posmatranju najboljih glumaca svog vremena.”*

Zar Akserova zapažanja nedvosmisleno ne potvrđuju aktuelnost, živost, aktivnost i angažovanost pozorišne estetike Stanislavskog, dijalektiku glume i režije – ne samo u pozorišnoj, nego i u ostalim dramskim umetnostima radija, filma i televizije?

U našoj teatrološkoj literaturi, estetička i etička misao Stanislavskog nije se kontinuirano proučavala, niti je o njoj dovoljno pisano. U novije vreme, izdvajam studijski tekst o Stanislavskom Borisa Senkera, u njegovoj knjizi *Redateljsko kazalište*. U odbranu Stanislavskog, Senker navodi da „Sistem nije nastao kao skup redateljsko-pedagoških dogmi, no veoma je često bio prikazivan takvim. Stanislavski je u njemu, međutim, naveo nekoliko mogućih načina pokretanja ‘podsvjesnog stvaralaštva naravi kroz svjesnu psihotehniku glumca’, dopuštajući svakom glumcu i redatelju da, ovisno o osobnom iskustvu, temperamentu, mogućnostima, uvjetima rada i značaju dramskog djela, primjenjuje i načine koje je on opisao. Jedino propisano, a ne samo opisano, načelo bijaše načelo proživljavanja uloge. Kao što je umjetnički opravdanom i

* Erwin Akser, *Sprawa teatrina*, Warszawa, 1964.

relevantnom cijenio svaku glumačku i rediteljsku metodu postizanja tog cilj, bez obzira na to je li ju ili nije prikazao u *Sistemu*, tako je neopravdanom držao mehaničku primjenu i oponašanje vježbi što ih je opisao ako se njima nije dostizao željeni cilj”.*

Stanislavski nije razdvajao estetiku od etike; samo njihovo stapanje je istinska pretpostavka svake velike životne umjetnosti. Ogorčeni protivnik diletantizma, ali i „novatorstva”, Stanislavski danas nam se, više nego juče, može učiniti istinskim savremenikom, pogotovu u epohi sveopšte distopije i totalne krize.

Aktuelizujući estetičku i etičku misao Stanislavskog, ovdje objavljujem svedočanstva o Stanislavskom. Danas u svetu, teorijsko delo Stanislavskog je predmet obimnih studija. Samo u Moskvi je u toku veliki projekat objavljivanja celokupne teatrološke baštine Stanislavskog i Njemirovič-Dančeka u četrdeset tomova. Za ono što je ostalo napisano o Stanislavskom, i što se piše o njegovim scensko-umetničkom delu, ne može se utvrditi realan obim. Sigurno je da se svakog dana u svetu objavljuju mnogi tekstovi o nezaobilaznim vrednostima i reformi, izvorima, uticajima – recepciji estetike i etike modernog teatra, u kojem je mesto i uloga Stanislavskog u središtu polemičkih zbivanja.

Čekajući sistematsko i kritičko objavljivanje teorijskog dela Stanislavskog na našem jeziku, koje bi trebalo u nas uskoro štampati, objavio sam obimniju celinu tekstova u časopisu „Pozorište” (Tuzla, br. 5-6, godina XIX, septembar-decembar, 1977, str. 297-338), pod naslovom *Stanislavski naš savremenik – pisma Stanislavskom*, u kojem savremenici svedoče o veličini i delu njegove žive umjetnosti; predstavljeni su tu Gorki, Vsevolod Mejerholjd, Evgenij Vahtangov, David Belasko, Maks Rajnhart, Firmen Žemije, Isadora Dankan, Eleonora Duze. Aleksandar J. Tairov piše *O Stanislavskom*; N. Balatova, *Traganja prvog studija*, a Georgij Tovstonogov – *Stanislavski danas*. Izbor zaključuje tekst Tamare M. Surine, *Stanislavski i Breht*.

Drugi izbor tekstova objavio sam u časopisu „Gradina” (Niš, god. XIV, br. 11-12, 1979, str. 47-81)- s uvodnim tekstom *Estetička misao Stanislavskog* (i motom Ervina Aksera: „Ko zna nije li došlo vreme povratka Stanislavskog”). U izboru su objavljeni *Estetički tekstovi Stanislavskog; Pozorište, Režiser, Režiser kao diktator, Mizanscen*, zatim tekstovi: *Iz belešaka o teatarskoj umjetnosti, O filmu, Prvi režiserski rad u drami, Rad na Masneovoj operi* „Ver-

* Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, Prolog, Zagreb, 1977, str. 108-109.

ter”, *O lažnom novatorstvu, Umetnost glumca i reditelja, i Rezultati i budućnost*. To je njegova estetika pozorišta. Etičkim aspektima pozorišne umetnosti Stanislavskog „Gradina” je posvetila jedan od narednih brojeva.

Najzad, u časopisu *Pozorište* (Tuzla 5-6, 1981) objavljujem estetička svedočanstva pod naslovom *Stanislavski – naš savremenik* (II); posle mog uvoda, ovde su objavljeni *Razgovor s dramskim umetnicima* Konstantina S. Stanislavskog; sledi analitički tekst o *Sistemu Stanislavskog* Vladimira N. Prokofjeva, jednog od najboljih tumača njegova teorijskog dela danas, *Zatim Sistem Stanislavskog* i *Naturalizam* Roberta Koena i Džona Herpoa, *O rediteljskim istraživanjima Stanislavskog (1898-1917)*; tekst *Ujka Vanja* piše Marijana N. Strojewa; obimna svedočanstva *Savremenici o Stanislavskom* od Antoana, preko Romena Rolana, Emila Verharena, Gordona Krega, Ide Alberg, Mej Lan-Fanga, Vasilija Sahnovskog, Žaka Kopoa, Bertolta Brehta, Žana Vilara, Majkla Redgrejeva, Džona Gilguda, Vitorija de Sike, Li Strasberga, Eduarda de Filipa, Roberta Levisa, Harolda Klermana, Sergeja Obrascova – pa sve do Čarli Čaplina. Zatim, iz domaće pozorišne hemeroteke ovde se objavljuju dva zanimljiva svedočanstva. *Šta hudoženstvenici misle o Mejerholjdu, Tairovu i Gavelli*, Nikole Jovanovića, i tekst Milana Dedinca, *Gavella o novom ruskom pozorištu*. Moj izbor za ovu priliku zaključuje prepiska *Pisma Stanislavskog Čehovu*, i *Pisma Čehova Stanislavskom*, kao osobito estetičko i istorijsko svedočanstvo o saradnji velikog reditelja s genijalnim dramskim autorom.

U moskovskom časopisu „Teatr” (12/1962), Mata Milošević osvrće se na značaj i delo Stanislavskog danas: „Čini mi se da u našem vremenu nedostaje temeljna ocena uloge Stanislavskog u razvitku svetskog pozorišta. Vulgarno shvatanje *Sistema* Stanislavskog svelo je njegovo teorijsko učenje isključivo u granice pozorišta proživljavanja...Međutim, čini mi se da je važno u učenju Stanislavskog- i celokupnom njegovom stvaralaštvu – otkriti puteve koji vode ka budućoj umetničkoj i scenskoj istini uopšte... Što se mene tiče, ja u svojoj rediteljskoj i ličnoj pedagoškoj delatnosti polazim od elemenata učenja K. S. Stanislavskog. Ubeđen sam, na osnovu iskustva, da će Stanislavski uvek pomagati, u različitim uslovima, pri stvaranju predstave, ukazujući suštinsku pomoć glumcima i rediteljima”.*

* Mata Milošević, *O Stanislavskom*, „Teatr”, Moskva, 12, 1962.

U današnjem svetu raspada klasičnog sistema vrednosti postavlja se problem etike. Nasleđa iz estetike i etike Stanislavskog su nezaobilazna u razumevanju savremene pozorišne laboratorije u ma kom obliku i u ma kakvoj se formi i tendencijama ispoljavao savremeni teatar.

Upravo na isticanju fenomena stvaralačke odgovornosti i tehničke pripremljenosti (treninga glumca) skrećem pažnju na savremeno i aktuelno značenja *Pozorišne etike* STANISLAVSKOG, kao uslova u kojem će se ostvarivati pozorišna umetnost i njeno značenje u savremenoj estetici pozorišta.

Preporučujući slovenačkom čitaocu *Sistem* (I, II, III, IV) Stanislavskog, teatrolog Filip Kalan Kumbatovič upozorava na *Paradoks o Stanislavskom*:

„Preporuka čitaocu da se ove dragocene zaostavštine velikog tragaoca prihvati s pravim sluhom za to kako se radala svakako nije suvišna, jer njena pozorišna dragocenost nije u metodološkoj poučnosti, nego u tome što se tom trilogijom (*Moj život u umetnosti, Sistem/Rad glumca nad samim sobom i Izgradnja karaktera* – prim. R.L.) i nepozorišnom čitaocu nudi svestrani pogled u životnu ispoved umetnika i pedagoga koji je, na vlastitom primeru, dokazao kako istinsko stvaralaštvo počinje svagda iz duboke i neodložive krize. Zato i nije moguće odvojati autorove teorijske postavke i njegova iskustva u pozorišnoj praksi, jer je cela trilogija jedna neprekidna pripovest o tome kako je komplikovana dijalektika umetničkog stvaranja”...*

Kumbatovič u pozorišnoj estetici i etici Stanislavskog vidi primerenu ličnost „velikog mentora savremenog glumca”. Naravno, i reditelja, kao i svih onih koji učestvuju u procesu dramske režije i njenom pozorišnom ostvarivanju u scenskoj umetničkoj predstavi.

Teatrolog Slavko Batušić, u svojoj publikaciji *Stanislavski u Zagrebu (sjećanja, svjedočanstva, dokumenta* – i sam organizator gostovanja Stanislavskog u Zagrebu i njegovog MHAT-a, preneo je *Interview Stanislavskoga u „Riječi”* (18.XI 1922), u kojem Stanislavski izražava svoje poglede na glumčku i rediteljsku umetnost, stavljajući glumca u središte teatarske umetnosti:

„Stvaranje je umjetnikovo organsko, i ono se vrši prema jednakim zakonima kao i svako drugo stvaranje (...) Režiser ima da se brine da se taj stvaralački proces u glumčevoj duši vrši pravilno. Nje-

* K. S. Stanislavski, *Sistem*, II, Knjižnica MGLj. Ljubljana, 1977, str. 334.

gova uloga je, u neku ruku, akušerska. On na neki način prisustvuje porodu, i upravlja njim. Režiser ima da „priljubljuje glumca u ulogu”.*

Aktuelnost *Pozorišne etike* Stanislavskog u nas je od istog značaja kao i svuda u svetu gde se problemi pozorišnog stvaranja sreću s različitim subjektivnim, i još češće objektivnim, problemima – najčešće materijalne i društvene prirode. Ovaj spis Stanislavskog, pisan još 1908., ima u sebi takve primere dobrog moralnog uvida u pozorišno stvaralaštvo da se istinski odnosi i na probleme kojima obiluje praksa savremenog *institucionalnog*, ali *alternativnog* – naravno i svakog *amaterskog* – teatra danas.

„Velike” i „male” uloge, podela dramskih zadataka, prvaci i epizodisti, konflikti u ansamblu, konflikti glumaca i reditelja, narcisoidnost, surevnjivost, egoizam, napeta neurotizovana atmosfera kolektivnog stvaralaštva, glumac i reditelj u kolektivu, društvena uloga teatra, položaj reditelja i glumca u društvu, umetnički i profesionalni zadaci, procesi pripreme, realizacije, izvođenja i tumačenja scenskog dela – sve su to teme *dramske etike* i morala reditelja i glumca u savremenom teatru, kao i svih učesnika u kolektivnom scensko-umetničkom stvaranju.

Pozorišnu etiku Stanislavskog danas bi trebalo čitati i razumeti, prirodno, ne kao kodeks moralnih uputstava u pozorišnom stvaralaštvu, nego kao živu lektiru pozorišne etike, koja savremenom pozorišnom stvaraocu može da otvori vrata složene moralne problematike pozorišnog stvaralaštva *danas i ovde*, ali i *svuda* gde se ostvaruje kompleksno stvaranje umetnosti reditelja i glumca – čije su granice i prostori slobode izraza često ugrožene vanumetničkim kriterijima politike, ekonomike i ideologije.

Pozorišna etika jeste u povratnoj sprezi s *pozorišnom estetikom*, a obe se ostvaruju u *pozorišnoj tehnici* glumca i reditelja kao autonomnih stvaralaca. Stvaranje u pozorištu je, u suštini, duboko individualno, subjektivno – ali i kolektivno i objektivno. Složena i dramatična kao i stvarnost, koja se najčešće opire glumačkom i režijskom *moralnom imperativu slobode* umetničkog i društvenog stvaranja pozorišne predstave kao umetničkog dela, institucija, društvo i država su uslov *sine qua non* složenog scenskog stvaranja kojem dramski pisac daje organski impuls, kao najviši oblik pozorišne estetike. *Moral istrajnosti glumca i reditelja određuje pozorišnu estetiku.*

* Slavko Batušić, *Stanislavski u Zagrebu*, NZH, Zagreb, 1948, str. 106-107.

rišnu etiku danas. I ne samo oni, već svi učesnici društvenog i umetničkog života: pojedinci, ustanova, država.

Zašto je Stanislavski naš savremenik?

U *Anketi o fenomenu režije*, to pitanje sam postavio mnogim istaknutim jugoslovenskim rediteljima. Ovde ću navesti neka mišljenja o vitalnosti teorije, estetike, i etike Stanislavskog i njihovog savremenog značenja.

O umetničkom uticaju Stanislavskog na razvoj naše moderne režije i savremenog jugoslovenskog pozorišta ovde ću navesti mišljenje Miroslava Belovića:

„Stanislavski je, nesumnjivo delovao na naše mnoge reditelje. Neki su mu prišli sa slepom verom, drugi kritički, treći skeptično. Na razvoj naše režije negativno su delovala ona stvaralačka rešenja koja su se u praksi bavila ilustrovanjem njegove knjige(...) Osnovna poruka Stanislavskog je da se stalno mora ići dalje i tragati za novim i neotkrivenim prostorima”.*

Belović obrazlaže i ukazuje na dogmatsku primenu ideja Stanislavskog u našem pozorišnom životu sve do vremena raskida s estetikim socrealizma.

Reditelj Božidar Violić ukazuje, u svom odgovoru, na aktuelnost *Sistema* Stanislavskog:

„Stanislavski je otkrio duboku organsku povezanost psihičkoga i fizičkoga u fenomenu glume. To je otkriće temeljno za umjetnost kazališta, i u njemu se ogleda aktualnost njegovog *Sistema*. Za razliku od nekih „avangardnih” suvremenih estetičara, koji su po najnatraženijem skolastičkom modelu odvojili *psihološko* od *fizičkoga* u fenomenu glume, *Sistem* zastupa njihovo organsko jedinstvo, te objašnjava odnos i način njihove povezanosti. Duševnost tijela i tjelesnost duše je osnova na kojoj počiva umjetnost teatra, bez obzira na raznorodnost naknadnih „estetskih” opredeljenja i „stilskih” usmjerenja. *Sistem* je objektivna teorija glume, a psihološki realizam nije jedina moguća obavezna konsekvencija koja se iz njega daje deducirati. Stanislavski nije odgovoran za estetsko strančarstvo svojih sljedbenika i protivnika.

Uticaj Stanislavskog na razvoj moderne režije u Hrvatskoj bio je, na žalost, mnogo manji i površniji nego što se čini. U poslijeratnim godinama (prije 1948), *Sistem* je nametnut našim kazalištima kao zvanična estetika socijalističkog realizma, pa je bio prihvaćen

* Radoslav Lazić, *Umetnost rediteljske transformacije*, Razgovor s rediteljem Miroslavom Belovićem, „Scena”, 3, 1978, str. 110-111.

bez iskrenog oduševljenja i primenjivan bez pravog razumevanja. Poslije 1948. godine, Stanislavski je odbacivan kao nametnuti teret, to je s jednakom površnošću i nerazumijevanjem okvalificiran kao „psihološki“, i zbog toga „zastario“. Da nije bilo Gavelle i Stupice, ne bismo ništa znali ni razumijeli o Stanislavskom. Od politike, čini mi se, mala korist za umjetnost kazališta, a velika šteta”.*

Ovde i sada se vrši valorizacija estetike i etike, morala savremenog teatra – to zahteva vreme – u čemu će iskustva Stanislavskog biti od ne male koristi za stvar naše umetnosti. Ta simplifikacija dela Stanislavskog je odavno prošlost.

Dejan Mijač piše koliko je živo učenje Stanislavskog, koje je još nedovoljno sistematski u nas prezentirano i nedovoljno naučno analizovano u našoj teatrologiji i estetici modernog teatra:

„Školovan sam u vreme kad je dogmatsko učenje po Stanislavskom bilo na snazi. Teško sam se oslobađao zabluda koje su proizašle iz takve pedagogije. Recimo: insistiranje na teoriji odraza, metod fizičkih radnji kao put za glumačko „proživljavanje“, identifikacija glumac-lik... Sve je to ličilo na kolosalni *Sistem* u koji sam neograničeno verovao. A u praksi sam sreo pozorište koje je počivalo na drugim osnovama. Teškoće kroz koje sam prolazio su bile velike. Jednog trenutka odlučio sam da ignorišem sva znanja stečena na bazi *Sistema* Stanislavskog. Od tada datira moje rediteljsko oslobađanje. Docije sam shvatio da mi nismo ni izučavali Stanislavskog, jer njegov *Sistem* počiva na upitanosti, proveriti, nedovršenosti. On je samo osnova i poziv za nadgradnju, a nikako dogmatski trebnik, kako su nas učili. Ovo saznanje mi je omogućilo da često prepoznam učenje Stanislavskog kod sebe i kod drugih.

On je toliko inkorporiran u kulturi savremenog pozorišta da mi ne možemo bez njega, a nismo ga svesni. Mi u pozorištu dišemo pomoću Stanislavskog. Ako treba da izdvojim jednu oblast iz tog *Sistema* koju mogu gotovo bez ostataka da prihvatim, odlučio bih se za etiku.

Etika po Stanislavskom je početak svih znanja o glumačkom biću (podvlačenje moje – R.L.)**.

Evo šta o tome misli Branko Pleša:

* Radoslav Lazić, *Režija kao samoponištenje*, Razgovor s rediteljem Božidarom Violićem, „Scena“, 5, 1978, str. 71.

** Radoslav Lazić, *Logika dramske režije*, Razgovor s rediteljem Dejanom Mijaćom, „Scena“, 3, 1982, str. 99.

„Pitate me to baš kao da znate da sam, kao verovatno i drugi mladi glumci u vreme „vlдавine *Sistema*”, bio neka vrsta jeretika u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Reći ću odakle otpor jednom načinu gledanja, tumačenja i primene iskustva teorije Stanislavskog. Odmah posle rata, posebno pre 1947, i u nas su se trudili da se teorijsko delo Stanislavskog svede u socijalističke norme. Jasno je bilo da je takvo kalupljenje jedne teorije i *Sistema* bilo štetno, jer je iskustvo i teorija Stanislavskog za pozorište značilo koliko Frojdovo učenje za psihoanalizu.

Mi smo imali pred sobom ono što nam je danas dostupno-celokupno moskovsko izdanje Stanislavskog u osam tomova. To je teorijski i istorijski deo delatnosti velikog majstora, koji je danas, mišlju, slovom i duhom, prisutan svojim idejama u svetskom pozorištu. Savremenik nam je jer je njegovo delo vlasništvo svetskog teatra, jer je prvi raščistio s lažnim tradicijama i epigonstvom, jer je teorijsku misao o teatru uzdigao na nivo nauke, jer danas više ne postoji pisac, glumac, režiser, slikar dekora, pisac muzike, kostimograf ili kritičar ili bilo koji drugi poslenik teatra koji ne poseže za Stanislavskim. Sa Stanislavskim ne zaboravljamo osnovni zadatak pozorišta: igrati dela koja izražavaju nacionalno biće jedne kulture. U njegovom je delu ugrađen osnov vaspitanja onih koji sanjaju humanističku misiju pozorišta. Jer, Stanislavski nije još završio borbu protiv malog glumačkog, kabotenskog samoljublja, koje srećemo i kod takozvanih velikih glumaca.

Ako je Stanislavski mislio da izvan realizma nema i ne može biti prave i narodne umetnosti, ako je i govorio da su se glumci, odbivši se od realizma, osetili bespomoćnim i lišenim osnove – sve to znači da nije verovao u pozorište koje duboko ne poznaje život, da nije verovao u pozorište koje duboko ne poznaje život, da nije verovao u pozorište kao praznu zabavu ili elitistički poligon posvećen nekim usko estetskim ciljevima.

Stanislavski je naš savremenik po jednoj od vitalnih stvari našeg savremenog pozorišta, jer i mi, danas, s današnjim iskustvom u pozorišnoj umetnosti i uspostavljanja veza publike i pozorišta, ne možemo očekivati onaj povratni, vaspitni (idejni ili kulturni) uticaj publike na talenat i svest umetnika – glumca. Stanislavski je za mnogo vremena predskazao štetu koju pozorište može da nanese kulturi i narodu. O tome ni naši pozorišni radnici gotovo nikad ne razmišljaju, niti brinemo, niti znamo radi čega bi trebalo da se zabrinemo. Stanislavski je bio najveći borac protiv nezajažljivog diletantizma. Trebalo bi ga još i danas braniti od ortodoksnih i prag-

matičara koji su naneli štete primeni metode Stanislavskog. Njegov teatar jeste 'umetnost' proživljavanja, jer je zahtevao od glumaca da „žive a ne igraju” svoje uloge, zahtevao je da budu „u liku” a ne da ga prikazuju, što je sve bilo i moglo da bude sporno za one koji su na pozorište gledali s drugačije, suprotne tačke gledišta, ali, ovako ili onako, Stanislavski i njegovo iskustvo pomažu da precizno i brzo prepoznamo glumački šarž, šmiru i lažnu „teatralnost”, svaku igru bez svojevrstne umetničke intuicije i ličnog stvaralaštva, bez sposobnosti da se pozorišnim znanjem na lični način glumac stvaralački izrazi.

Prepoznajemo i danas takozvanu „igru na publiku” praznu zabavu, tuđe obrasce, prevaru, tržišnu cenu učestvovanja, banalnu sentimentalnost s „otuđenjem”, prljav vic...

Ako bismo prihvatili poznato Koklenovo stanovište da na sceni ne bi trebalo proživljavati nego bi trebalo obmanjivati gledaoce, ne bismo osporili najslavnije primere i umetničko dostojanstvo velikog evropskog teatra predstavljanja, jer se u njemu samo drugim putem dostiže „teatralnost” koju je visoko cenio i sam Stanislavski, ali niko kao Stanislavski nije na tako definitivni način razlučio umetnost od pogubljenog diletantizma.

Stanislavski je naš savremenik, jer je za teatar koji poražava istinitošću, koji uzbuđuje, koji potresa dušu. On, kako rekosmo, poštuje ono drukčije pozorište koje je lepo („efektno”), egzotično, avangardno, ambijetalno, antropološko, i tako dalje, a u naše vreme poznajemo još mnogo vidova takvih „drugih” i drugačijih pozorišta. Naš je savremenik i po tome što smo naučili da cenimo interesne forme i sadržaje, što smo naslutili vrednost teatra koji potresa i koji se ne izivi u ushićenju, što već znamo vrednosti teatra koji ima *produženo dejstvo* u gledaocu, koji ne deluje samo jarkošću svojih boja, teatar kome verujemo (dodajemo, još i teatar bez koga se ne može), a što nas manje privlači i ostavlja često ravnodušnim, teatar kome se, prosto, divimo.

Jednom zauvek izrekao je misao da se tananost i dubine ne postižu tehničkim sredstvima, da je u momentu istinskog stvaranja potrebna neposredna pomoć same prirode!

I još jednom bi trebalo reći da je svojim *Sistemom* dao gotove recepte za glumačku ili rediteljsku umetnost, jer su za nas i danas žive reči Konstantina Sergijeviča da je neophodno ne samo” razumeti epohu u kojoj živimo, nego i biti čovek te epohe”.*

O aktuelnosti misli Stanislavskog svedoči i enciklopedijski zapis, ističući, da je on najznačajniji reformator teatra XX veka:

„U režiji i glumi razvio pozorišni realizam do savršenstva; svoja shvatanja proveravana praktičnim radom izložio u delima *Moj život u umetnosti* i *Glumčev rad nad samim sobom*. Njegova teorija, u celom svetu poznata kao *Sistem Stanislavskog*, ima i danas veliki broj privrženika među pozorišnim umetnicima, ali i protivnika; osnovni princip teorije: glumac mora ulogu uvek istinski proživljavati, a ne samo predstavljati spoljne oblike jednom postignutog proživljavanja; pisma i stenografske besede dopunjuju njegove umetničke koncepcije.”*

Povratak na stare principe nije moguć, ali upoznati staro da bi se znalo šta je novo, nema sumnje u svakom iole ozbiljnijem poduhvatu je neizbežno.

Zadatak svakog pozorišnog praktičara ili teoretičara žive umetnosti teatra jeste i biće neprestano prožimanje moralnih i estetskih principa, umetnosti i života, tehnike i estetike, u stvaranju umetničkog pozorišnog dela.

Aktuelnost i savremenost, aktivnost i istinitost primera *Pozorišne etike* K. S. Stanislavskog, još jednom nas uveravaju, da i u našem promenjenom svetu itekako važe moralni principi ove *Pozorišne etike* i zato je *Stanislavski naš savremenik*.

Bez davanja nema primanja, davati i uzimati jesu suštinski principi pozorišnog morala i umetničke etike.

Danas, više nego ikad, potrebna nam je moralna obnova pozorišne etike, kao što su nam potrebna opšta moralna načela i renesansa principa etike u ovom distopijskom vremenu sveopšte krize. Moral u životu i na sceni, etika u stvarnosti i umetnosti, jesu osnovna načela humanizacije ljudskog sveta i njegove duhovnosti.

Bez moralnih i etičkih načela umetnost čoveka za čoveka izražena čovekom nema smisla. K. S. Stanislavski svojom *Pozorišnom etikom* uvodi nas ponovo u smisao moralnog stvaranja umetnosti, u kojoj se *istina* pokazuje kao najviši princip estetike i sveopšteg stvaranja, sada i ovde, danas i sutra, u sadašnjosti bez koje neće biti budućnosti na sceni i stvarnosti, koje kontaminirane svođenjem, korupcijom, beščašćem, nasiljem, terorom, vape za slobodom i humanosti u svetu sveopšte manipulacije i „zakona mafije”, klanova, grupa i partija na vlasti. Davno je rečeno, u neslobodnim društvima teatar bi trebalo zabraniti.

* Radoslav Lazić, *Režija i gluma – uporedno stvaralaštvo*, Razgovor s Brankom Plešom, „Scena”, 5, 1979, str. 88-89.

* MALA ENCIKLOPEDIJA PROSVETE, Opšta enciklopedija, treće izdanje, 3, R-Š, Prosveta, Beograd, 1978.

POZORIŠNA ETIKA*

Voli umetnost u sebi, a ne sebe u umetnosti

Zamislite na trenutak – obratio nam se Torcov – da ste došli u pozorište da igrate veliku ulogu. Kroz pola sata je – početak predstave.** u vašem ličnom životu ima mnogo sitnih briga i neprijatnosti. U stanu vam je nered. Pojavio se kućni lopov. On vam je ukrao kaput i novo odelo. I u trenu ste opet uzrujani, jer ste došavši u garderobu primetili da vam je kod kuće ostao ključ od stola gde stoji novac. Jao, ukrašće ga! A sutra je rok za plaćanje kirije. Produžiti rok je nemoguće, pošto su Vaši odnosi sa gazdaricom do poslednjeg stepena zategnuti. A tu je još i pismo od kuće – otac je bolestan. To vas muči: prvo, zato što ga vi volite, a drugo ako se nešto s njim desi, vi se lišavate materijalne potpore, a primanja u pozorištu su mala. Ali najneprijatnije od svega je loš odnos uprave i glumaca prema vama. Drugovi čak i vaš posao izlažu podsmehu, priređuju vam neprijatna iznenađenja u toku predstave: ili namerno propuste neophodnu repliku, ili neočekivano menjaju mizenscen, ili šapnu u toku igre nešto uvredljivo ili prostačko. A vi ste čovek plašljiv, zbunjujete se, ali njima baš to i treba, baš ih to zabavlja. Oni vole iz dosade i radi zabave da izmišljaju smešne istupe.

Proniknite i dublje u date okolnosti i rešite: da li je lako pri takvim uslovima pripremati za stvaralaštvo neophodno scensko samoosećanje.

Naravno, mi smo svi priznali, da je to težak zadatak, naročito zbog kratkog vremena koje ostaje do početka predstave. Daj bože da uspe da se našminka i obuče.

Ma, o tome ne brinite – umirivao je Torcov. Priviknute ruke glumca staviće periku na glavu, boje i nalepke na lice. To ide ko samo od sebe, mehanički, nećete ni primetiti kako će sve biti gotovo. U zadnji tren, vi ćete, u svakom slučaju, uspeti da dotrčite na

* Naslov dao autor *Zbornika*, R. Lazić.

** Ovdje je u rukopisu izbačeno sve do kraja pasusa. Redakcija vraća izbačeno, pošto su detaljnosti, navedene od Stanislavskog u izbačenom tekstu, veoma karakteristične za način njegovog pisanja.

scenu. Zavesa će se dići, dok se vi još niste sredili sa zadihanošću. Jezik će po navici probrbljati prvu scenu. A posle, pošto ste smirili dah biće moguće da se pomisli i o „scenskom samoosećanju”. Vi mislite da se ja šalim, ironišem. Ne, na žalost, treba priznati da se takav nenormalan odnos prema svojim umetničkim obavezama često sreće u našem zakulisanom životu – zaključio je Arkadije Nikolajevič.

Posle kratke pauze on je produžio: Sad ću vam nabaciti drugu sliku: uslovi vašeg ličnog života, tj. kućne neprijatnosti, bolest oca i drugo, ostaje kao i pre, ali zato vas u pozorištu čeka nešto sasvim drugo. Svi članovi glumačke porodice poverovali su onome o čemu se govori u knjizi *Moj život u umetnosti*. U njoj je rečeno da smo mi glumci srećni ljudi, pošto nam je u celom neobuhvatnom svetu sudbina dala nekoliko stotina kubnih metara – naše pozorište, u kome možemo da stvaramo sebi, svoj poseban, predivan umetnički život, koji većim delom protiče u atmosferi stvaralaštva, maštanja i njegovog scenskog preobražaja u kolektivnom umetničkom radu uz stalni dodir s genijima Šekspirom, Puškinom, Gogoljem, Molijerom i drugima.

Ta to valjda nije malo za stvaranje predivnog kutka na zemlji. Koja nam je od ove dve varijante draga – jasno je samo po sebi... Nejasna su nam samo sredstva za njeno ostvarenje.

Ona su veoma jednostavna. Branite vaše pozorište od svake gadosti i samo sobom će se stvoriti pozitivni uslovi za stvaralaštvo i za vaše neophodno scensko samoosećanje.

U pozorište se ne sme ulaziti s prljavim nogama. Prljavštinu i prašinu otresajte pri ulazu, kaljače ostavljajte u pretsoblju zajedno sa svim sitnim brigama, zaševicama, i neprijatnostima, koje kvare život i odvlače pažnju od umetnosti. Otresajte se pre ulaska u pozorište. A ušavši već, ne dozvoljavajte sebi da pljujete po svim ćoškovima. Međutim, u velikom broju slučajeva, glumci sa svih strana unose u pozorište svaku životnu mrskost, spletku, intrigu, ogovaranja, kletvu, zavist, sitno samoljublje. Rezultat toga je da se dobija ne hram umetnosti, nego pljuvaonica, džak za đubre, pomijara.

- To je znate neizbežno, ljudski. Uspeh, slava takmičenja, zavist – zastupao je Govorkov pozorišne običaje.

Sve to treba s korenom iščupati iz duše, – još energičnije je nastojao Torcov.

Pa zar je to moguće – produžavao je da se spori Govorkov.

Dobro. Dopuстиćemo da se ne možemo sasvim otrešti životnih sitnica, ali povremeno ne misliti o njima, zabaviti se interesantni-

jim poslom, naravno da je moguće. Treba snažno, svesno zaželeli to.*

- Lako je reći – sumnjao je Gorkov.

- Pa ako i to niste u stanju, onda molim, živite vašim domaćim spletkama, ali samo za sebe i ne kvarite raspoloženje drugima.

- To je još teže. Svako hoće da podeli svoje neprijatnosti s drugima da olakša dušu – nisu se saglašavali „polemičari”. (...)

- Treba jednom i za svagda shvatiti, da je nekulturno prebirati na ljudima svoje prljavo rublje, da se u tome odražava nestabilnost, nepoštovanje prema onima oko nas, egoizam, raspuštenost, loša navika... Treba se jednom i zauvek odreći samooplakivanja i samoupljuvanja. U društvu se treba osmehivati, kao što to rade Amerikanci. Oni ne vole namrštene obrve. Plači i tuguj kod kuće ili sam za sebe, a pred ljudima budi dobar, veseo i prijatan. Treba disciplinovati sebe u tom smislu.

- Mi bi rado, ali kako to postići – dvoumili su se učenici.

Mislite više o drugima i manje o sebi. Brinite o zajedničkom raspoloženju i opštoj stvari, tada će i vama biti dobro. Ako svaki od tri stotine ljudi pozorišnog kolektiva bude donosio u pozorište bo dra osećanja, to će izlečiti čak i najernjeg melanholika.

Šta je bolje: kopati po sopstvenoj duši ili zajedničkim naporima s pomoću tri stotine ljudi odvikavati se od samooplakivanja i predavati se voljenom poslu? Ko je slobodniji: da li onaj koji ograđuje samo svoju nezavisnost, ili onaj koji se, zaboravivši na sebe, brine o slobodi drugih? Ako se svi budu starali o svima, to će i krajnjem ishodu celo čovečanstvo postati zaštitnik i moje lične slobode.

Pa kako to? – nije shvatio Vjucnov.**

Pa šta je tu nerazumljivo? – čudio se Arkadije Nikolajevič.

* Poslednja tri pasusa su prerađena od strane redakcije. U rukopisu su oni nedorađeni. Njihov tekak je ovakav:

- „Kuju varijantu od dva (opisana) nam (od mene) puta glumačkog života vi sebi pretpostavljate. Vaš odgovor je sam po sebi jasan... Nejasna su samo sredstva do njegovog dostignuća (Torcovljevog opisa raja na zemlji).

- „Oni su vrlo jednostavni – odgovorio je Arkadije Nikol. – Sami čuvajte vaše pozorište od svakog gada i (raj na zemlji) i samo će se stvoriti povoljniji uslovi za stvaralaštvo i za izgrađivanje scenskog samoosećanja.”

Za ovaj slučaj takođe (Stanislavski) pruža nam (u svojoj knjizi) praktičan savet; u *Moj život u umetnosti* govori se da se u pozorištu ne sme...” itd., prema štampanom tekstu”.

** Dalje u rukopisu – rečenica u zagradama „(Pravio sam se da ne razumem, da bi što duže zadržao Torcova na ovoj interesantnoj temi)”. Očevidno, ova rečenica je trebalo da bude izbačena, pošto je suvišna u datom kontekstu.

Ako se 99 ljudi od stotine brine o zajedničkoj, a znači mojoj slobodi, to će meni, stotome biti veoma dobro da živim na svetu. Ali zato, ako svih devedesetdevet bude mislilo samo o svojoj ličnoj slobodi i radi nje bude ugnjetavao druge, što znači i mene, onda da bi odbranio svoju slobodu, biću prinuđen da se sam borim protiv svih devedeset devet egoista.

Starajući se samo o svojoj slobodi, oni tim samim nevoljno ugrožavaju moju nezavisnost. To je isto i u našem poslu: neka ne samo vi, nego svi članovi pozorišne porodice misle o tome šta bi trebalo raditi da biste živeli lepo u pozorišnim zidovima. Tada će se stvoriti atmosfera, koja će pobediti ružno raspoloženje i prinuditi da se zaborave svakidašnje spletkes. U takvim uslovima biće vam lako da radite. Tu spremnost prema poslu, to bodro raspoloženje duha ja na svom jeziku nazivam predratnim stanjem. S njime je uvek potrebno dolaziti u pozorište.

Red, disciplina, etika i drugo potrebni su nam ne samo radi zajedničkog građenja dela, nego najviše radi umetničkih ciljeva naše umetnosti i stvaralaštva.

Prvi uslov za stvaranje *predratnog stanja* je izvršavanje pravila: *Voli umetnost u sebi, a ne sebe u umetnosti*. Zato se pre svega starajte o tome, da vašoj umetnosti bude dobro u pozorištu.

* * *

Jedan od uslova stvaranja reda i zdrave atmosfere u pozorištu je učvršćenje autoriteta onih lica, koja iz ovih ili onih razloga treba da vode posao.

Dok izbor rukovodioca nije izvršen i imenovan moguće je sporiti se, boriti, protestovati protiv onog ili drugog kandidata za rukovodeće mesto; ali kad je dotično lice stalno na čelu posla ili u upravljanju njegovog dela, potrebno je, u korist posla i u svoju sopstvenu, svakako podržavati rukovodioca i čim je on slabiji, tim više mu je potrebna podrška. Ipak ako se čelnik ne bude koristio autoritetom, glavni pokretački centar cele stvari biće paralizovan. Pomislite, čemu će krenuti kolektivno delo bez inicijatora, koji pokreće i usmerava zajednički rad...mi baš volimo da opaljujemo, diskreditujemo, uništavamo one, koje smo baš uzdigli. Ako baš talentovan čovek zauzme visok položaj ili se bilo čime uzdigne nad opštim nivoom, mi svi, zajedničkim snagama se staramo da ga udarimo po temenu, prigovarajući pri tom: „Ne smeš se uzdizati. Ne idi napred, skorojeviću.” Koliko talentovanih i potrebnih nam ljudi je stradalo na taj način. Mali je broj, uprkos svemu, dostizao sveo-

pšta priznanja i divljenja. Ali, zato je bezobraznicima, kojima je uspelo da nas šćepaju u ruke – užitak. Mi ćemo gundati u sebi, ali ćemo trpeti, pošto nismo jednodušni, teško nam je i strepimo da srušimo onoga ko nas zastrašuje.

Borba za prvenstvo glumca, reditelja, ljubomora prema uspesima drugova, ocenjivanje ljudi prema primanjima i po fahovima, sa izuzetkom pojedinih slučajeva, snažno su se nakalemili u našem poslu i prinose mu veliko zlo. Mi prikrivamo svoje samoljublje, zavist, intrige svemogućim divnim rečima u smislu „plemenito takmičenje”, ali kroz njih stalno probijaju otrovna isparenja glupe zakulisane glumačke zavisti i intrige, koja truju atmosferu pozorišta.

Bojeći se konkurencije ili iz site zavisti, glumci dočekuju na bajonet sve novopridošle i njihovu pozorišnu porodicu. Ako pridošlice izdržavaju ispitivanje – to je njihova sreća. Ali, samo oni koji se plaše, gube veru u sebe i propadaju.

U ovim slučajevima glumci su slični đacima, koji takođe propuštaju kroz stroj svakog novajliju pridošlog u školu.

Kako je ta psihologija bliska životinjskoj!

Eto sa tom životinjskom psihologijom, koja, na sramotu glumaca, sa izuzetkom nekih pozorišta, postoji u njihovoj sredini, treba se prvenstveno boriti. Ona je snažna ne samo među novajlijama – ona caruje i među starim glumačkim kadrovima. Ja sam slušao, na primer, kako su dve velike glumice razmenjivale ne samo iza kulisa, nego i na sceni takve psovke na kojima bi im pozavidela i piljarica. Dva poznata talentovana glumca zahtevali su da ih na scenu ne puštaju kroz jedna te ista vrata ili istu kulisu. Ja znam kako su znameniti prvak i prvakinja, godinama ne razgovarajući međusobno, vodili razgovor ne neposredno, nego preko reditelja. „Recite glumici toj i toj, govorio je prvak – da ona govori gluposti.” – „Prenesite glumcu tom i tom – obraćala se reditelju prvakinja – da je prostačina”.

Radi čega su talentovani ljudi uništavali ono isto, nekada predivno delo, koje su u svoje vreme sami stvarali. Zbog ličnih, sitnih niskih uvreda i nesporazuma.

Eto do kakvog pada, do kakvog samotrovanja dolaze glumci, ne pobedišći na vreme svoje glupe glumačke instinkte.

Neka vam baš to posluži kao upozorenje i poučan primer.

U pozorištu se veoma često zapaža ovakva pojava: najveće zahteve rediteljima i rukovodećim licima postavljaju oni među mladima, koji manje od svih znaju i umeju. Oni hoće da rade sa najboljima i ne opraštaju onima, koji od njih da stvore čudesa. Kako je malo osnova u takvim zahtevima početnika.

Reklo bi se da mladi glumci imaju čemu da se pouče, imaju šta da odaberu od svakog i malo obdarenog talentom i stečenim iskustvom. Od svakog je moguće nešto uzeti i saznati mnogo šta. Radi toga treba sam da nauči da uzima ono, što je nužno i važno.

Zato ne probirajte, odbacite kritizerstvo i udubljujte se pažljivo u ono što vam daju iskusniji, pa makar oni i ne bili geniji. Treba umeti uzimati korisno.

Nedostatke prihvatiti je – lako, ali vrednosti – teško.

Kod mnogih glumaca (naročito putujućih) postoji nedopustiva navika da se proba sa četvrtinom glasa.

Kome je potrebno takvo jedva čujno mrmljanje reči uloge, bez unutarnjeg njihovog doživljavanja ili čak osmišljavanja. To besmisleno brbljanje teksta iskrivljuje ulogu, pošto se glumac privikava zanatskoj igri.* A vi znate, da svako iskrivljavanje kvari pravilnu liniju radnje. Zar je takva replika potrebna partneru? Šta raditi s njim i kako se odnositi prema takvom mehanikom izbrbljavanju reči, koje guše misli, podvaljuju osećanjima? Nepravilna replika i preživljavanje izazivaju takav isti nepravilan odgovor i lažno osećanje partnera, kome su potrebne takve probe „radi čiste savesti“?

Zato znajte, da je glumac na svakoj probi dužan da igra punim tonom, da daje iskrene replike i da takođe pravilno, prema utvrđenoj liniji komada i uloga, prima dobijene replike.

Ovo pravilo je uzajamno obavezno za sve glumce, pošto bez njega proba gubi smisao.

Ovo što ja govorim sada ne isključuje mogućnost, u slučaju potrebe, da se preživljava i kontaktira samim osećanjima i radnjama, pa čak i bez reči.**

* Ovde je uzbačena sledeća rečenica iz rukopisa: „Zna se da se iskazana reč uloge sjedinjuje pri tome s unutarnjim preživljavanjima glumaca, koji međusobno nemaju nikakve veze i odnose.”

** Za ovim su sledeća dva pasusa rukopisa: 1) ” S takvim istim još većim poštenjem, pažnjom i ljubavlju moraju se odnositi glumci prema svojoj šminki”...2) „Glumac pre svega mora da pamti”...itd. – preneseni na str.posle pasusa, u kome se govori o odnosu glumca prema scenskom kostimu.

* * *

Onoliko koliko je misija pravog imetnika-stvaraoca, nosioca i propovednika lepote – uzvišena i plemenita, toliko je zanatstvo glumca, prodanog za novac, karijeriste i kabotena, nedostojno i (propust u originalu) (ponižavajuće).*

Scena je – beli list hartije i može da služi i uzvišenome i niskome, gledajući po onome, što na njoj pokazuju, ko i kako na njoj igra. Šta su samo i kako iznosili pred osvetljenu rampu! I divne, nezaboravne predstave Salvinija, Jermolove ili Duze, i kafepevače s nepristojnim tačkama i farse s pornografijom i mjuzikhole sa svakom smesom veština i iskustva, gimnastike, klovneraja i odvratne reklame.

Kako odrediti granicu između divnog i odvratnog. Nije uzalud Vajld rekao da je „glumac – ili sveštenik, ili pajac”. Celog svog života tražiti demarkacionu liniju, koja deli rđavo od dobrog u našoj umetnosti. Koliko glumaca troše svoj život služeći rđavome, ne znajući o tome pošto ne umeju pravilno da procene delovanje svoje igre na gledoca. Nije sve zlato što blješti sa scene. Nerazumnost i neprincipijelnost u našoj umetnosti dovela je pozorište punom padu, kako kod nas, tako i u inostranstvu. Oni isti uzroci smetaju pozorištu da zauzme onaj visoki položaj i stekne ono važno značenje u društvenom životu, na koje ono ima pravo.

Ja nisam puritanac i ne...** u našoj umetnosti. Ne. Ja veoma široko gledam na one horizonte koji vode pozorištu. Ja volim veselje, šalu.

* * *

Sve ono što biste hteli da sprovedete u život, sve ono što je potrebno radi uspostavljanja zdrave atmosfere discipline i reda (a to treba znati), primenjujte pre svega kroz sebe.***

Obično pri stvaranju stvaralačke atmosfere i discipline hoće da je imaju odmah u celoj trupi, u svim delovima složenog pozorišnog aparata. Radi tog izdaju stroge naredbe, odluke, nalaze kažnjavanja. Kao rezultat dobija se spoljna formalna disciplina i svi su zadovoljni, svi se ponose „uzornim” redom. Ipak je u pozorištu

* U rukopisu se rečenica prekida. Redakcija je stavila (u zagradama) reč „ponižavajuće”.

** Ovde je u rukopisu niz tačaka koje zamenjuju, očevidno izostavljenu reč.

*** U celom svom odeljku rukopisa pasusi su numerisani rukom K. S. Stanislavskog, ali nisu razmešteni prema označenom redu. Redakcija je ovaj odeljak sastavila prema logičkom redosledu materijala.

najvažnija umetnička disciplina. Ali pošto se ona nikada ne uspeva da stvori spoljnim sredstvima, to organizatori gube strpljenje, veru i pripisuju neuspeh drugima, prenose krivicu na druge: „S ovim ljudima ništa ne možeš da napraviš,” – govore u takvim slučajevima.

Probajte da pridete rešenju zadatka sa sasvim drugog kraja, počnite od samog sebe, utičite i ubeđujte druge ličnim primerom. Tada ćete imati veliko preimućstvo i neće vam reći: „Doktore, izleči se sam”, ili „Ono čemu druge učiš, na sebi primeni”.

Lični primer je najbolji dokaz ne samo radi drugih, nego uglavnom radi samog sebe (kurziv R.L.). Kad vi zahtevate od drugih ono što ste sami već sproveli u život, vi ste uvereni da su vaši zahtevi ostvarljivi, vi prema ličnom iskustvu znate da li su oni teški ili laki.

U ovom slučaju neće biti onog, što uvek biva, kada čovek od čoveka dobija nešto ili sasvim neostvarljivo ili suviše teško. On tada postaje suviše strog, netrpeljiv, razdražljiv i u potvrdu svoje ispravnosti uverava i kune se bogom da izvršenje njegovih zahteva nije teško. To je – najbolji način podriivanja svog autoriteta, postizanja da se o vama govori: „Sam ne zna šta hoće”.

* * *

Kraće govoreći zdrava atmosfera, disciplina i etika ne stvaraju se naredbom, pravilom, potpisom pera. To se ne radi, tako da kažemo, „na veliko”, kako se obično sprovode korporativni (udruženi – pr.pr.) uticaji – to, o čemu ja govorim, proizvodi se „na malo”. To nije masovna, nije fabrička, već domaća izrada.*

Pri sprovođenju zahteva korporativne i druge discipline i svega onoga što sačinjava željenu atmosferu, treba pre svega biti strpljiv, izdržljiv, pouzdan i smiren. Radi toga je neophodno, u prvom redu, dobro znati ono što zahtevaš, jasno uvideti sve teškoće i da je za njihovo preodolevanje potrebno vreme. Osim toga treba verovati da svaki čovek u dubini duše stremi dobrome, ali njemu nešto smeta da priđe tome dobrome. Prilazeći dobrome, on se već neće od njega rastajati, zato što ono uvek daje više zadovoljstva, nego rdavo. Glavna teškoća je upoznati prepreke koje smetaju istinskom prilazu tuđoj duši, i otkloniti ih. Za to uopšte nije potrebno biti istančan psiholog, treba biti jednostavno pažljiv i znati (onog kome) prilaziš, samome mu se približiti i analizirati ga. Tada

* Ovde je redakcija izbacila dva pasusa, pošto se u njima ponavlja već rečeno.

ćemo jasno uočiti puteve do tuđe duše, čime su ti putevi preprečeni i šta smeta ostvarenju posla.

Prilazite svakome čoveku postepeno, dogovorite se s njim, da dobro shvati, šta se od njega traži i s čime treba on da se bori, budite sigurni, uporni sa zahtevima i strogi.

Uz to sve vreme sećajte se da deca igrajući se u snegu od malene grudvice kotrljajući je stvaraju ogromne snežne lopte i komade. Takav isti proces rasta mora da se zbiva i kod vas. U početku je jedan – ja sam. Zatim je dvoje – ja i istomišljenik, zatim četiri, osam, šesnaest itd. U aritmetičkoj, a može biti, i u geometrijskoj progresiji.

Zato, ako se u prvoj godini kod vas stvorila grupa samo od pet, šest ljudi koji istovetno shvataju zadatak, svim srcem predanih njemu i nerazrušivo idejno povezanih među sobom, budite srećni i znajte da je vaša stvar već uspela.

Može biti da će u raznim mestima pozorišta istovremeno iznaći nekoliko takvih grupa – tim bolje, tim brže će nastati idejno spajanje, ali samo ne odmah.

* * *

Kako počinju svoj dan pevač, pijanista, igrač. Oni ustaju, umivaju se, oblače, piju čaj, i u određeno, za to utvrđeno vreme, pevač počinje „raspevanje“, ili vokalizira, muzičari skaliraju ili sviraju druge vežbe, koje održavaju i razvijaju tehniku, igrači žure u pozorište ka sceni, da bi proradili zadate vežbe itd. To se radi svakodnevno, zimi i leti, propušteni dan se smatra izgubljenim, koji unazađuje umetnost umetnika.

Tolstoj, Čehov i drugi pravi pisci smatrali su apsolutno neophodnim da se svakodnevno piše, u određeno vreme, ako ne roman, ne priča, onda dnevnik, da se zapišu svoje misli, svoja zapažanja. Glavno je, da se ruka s perom i ruka na pisačkoj mašini ne bi odvikla od svakodnevnog izoštavanja u neposrednom najtananjem i najtačnijem prenošenju svih neulovljivih vijuga misli i osećanja, mašte, viđenja i uzbudljivih [emocionalnih]* uspomena i dr.

Upitajte slikara, on će vam reći odlučno to isto.

To je malo: ja znam hirurga (a hirurgija je takođe umetnost), koji slobodno vreme posvećuje igri s najfinijim japanskim ili kine-

* Redakcija je stavila (u zagradama) reč „emocionalnih“ ovim terminom je u svojoj knjizi *Rad glumaca nad sobom* Stanislavski zamenio termin „efektan“ (u smislu: „Stvoreni utisak“ – pr. pr.) uspomena i dr.

skim perima. (Igra se zove „birjuljki” pr. pr.). Za vreme čaja, za razgovorom on izvlači duboko skrivene u opštoj gomili jedva приметne predmete, da bi „nabio ruku”, kako on kaže. (Izoštrio elasticitet ruke pr.pr.).

I jedino samo glumac, ujutro, posle odevanja i doručka žuri što pre na ulicu poznanicima ili na drugo mesto, po svojim ličnim kućnim poslovima, pošto je to njegovo jedino slobodno vreme.

Neka je tako. Ali ipak i pevač nije manje zauzet, a igrač ima probe i pozorišni život, i muzičari probe, časove, koncerte.

Tim nije manji običan izgovor svih glumaca koji ne vežbaju kod kuće tehniku svoje umetnosti: „nema se kad”.

Kako je to tužno! Glumcu je više nego umetnicima drugih specijalnosti potreban domaći rad. U ono vreme kad pevač ima posla samo sa svojim glasom i disanjem, igrač – sa svojim fizičkim aparatom, muzičar – sa svojim rukama, ili kod duvačkih i metalnih instrumenata, s disanjem s postavkom usana, glumac ima posla s rukama i s nogama i s očima i s licem i s plastikom i s ritmom i s kretanjem i sa svim velikim programom koji primenjujemo u našoj školi.

Taj program se ne završava uporedo sa završetkom škole – on traje u toku celog umetničkog života. I što smo bliže starosti, tim je potrebija tananost tehnike, a u vezi s tim i sistematično njeno vežbanje.

Ali pošto glumac „nema kad”, to se njegova umetnost u boljem slučaju – vrti u mestu, a u gorem – kotrlja se nizbrdo.

Glumac nalazi onu slučajnu tehniku, koje se sama sobom, po nužnosti, gradi na glupom, lažnom, nepravilnom, zanatskom, probnom i večernjem „radu”, na javnim, rdavo pripremljenim, glumačkim istupanjima.

Ali znate li vi da glumac, naročito onaj koje se više od svih šali, to jest – običan glumac, koji ne igra prve, nego druge i treće uloge, ima više slobodnog vremena, od bilo koga poslenika drugih profesija?

To će vam dokazati cifre.

Uzmimo kao primer saradnika koji učestvuje u narodu, recimo u komadu *Car Fjodor Ivanovič. Do 7 časova on mora biti gotov da bi odigrao drugu sliku („Pomirenje Borisa sa Šujskim”)*. *Posle toga je pauza. Nemojte misliti da on odlazi na celu promenu maske i kostima; ne – većina bojara ostaje u onoj istoj masci i samo skidaju bundu. Zato u računanje stavite deset minuta od petnaest (normalnog vremena za pauze).*

Posle kratke scene u vrtu i dvominutne pauze počinje druga scena. On uzima ne manje od pola časa, zato uračunavajte – s pauzom – 35 minuta plus prethodnih deset minuta – 45 minuta.

Posle toga sledi scena „Ostavka Borisa”...* itd.

Tako stoji stvar kod saradnika, koji učestvuju u narodnim scenama. Ali ima ne malo glumaca s malim ulogama (peharnika, glasnika), ili s većim, značajnijim, ali epizodnim. Odigraivši svoje istupanje izvođač uloge se ili oslobađa sasvim za celo veče ili opet čeka petminutno istupanje u poslednjem činu, i cele večeri tumara po garderobama i dosađuje se.

Eto raspoređivanje vremena kao glumca u jednom, od onih dosta teških za izvođenje, komadu, kao što je *Car Fjodor*.

Pogledajmo, uzgred, šta radi u isto vreme velika većina trupe koja nije zauzeta u komadu. Ona je slobodna i ...tezgari. Zapamtimo to.

Tako stoji stvar s večernjim poslom glumaca.

Šta se radi danju na probama. U nekoliko pozorišta, na primer, u našem, probe počinju u 11-12 časova. Do tog vremena glumci su slobodni. I to je pravilno, prema mnogim uzrocima i osobenostima našeg života. Glumac kasno završava predstavu, on je uzbuđen, i, ne može brzo da zaspi. U ono vreme kada gotovo svi ljudi spavaju i sanjaju već treći san, glumac igra poslednji, najsnažniji čin tragedije i umire.

Vrativši se kući, on koristi nastalu tišinu da bi se skoncentrisao i sklonio od ljudi, da poradi na novoj ulozi koju sprema.

Pa šta je čudno u tome što sledećeg dana kada su se svi ljudi probudili i počeli da rade, izmučeni glumci još spavaju posle svog svakodnevnog, teškog i dugog rada s nervima.

„Sigurno je pijančio” – govore o nama stanovnici.

Ali ima pozorišta, koja „potežu” glumca, pošto je kod njih „gvozdena disciplina” i „primeran rad” (u navodnicima). Kod njih proba počinje u 9 ujutro (uz to, da kažemo, kod njih se takođe pečasovna tragedija Šekspira često završava u 11 časova noću).

Ova pozorišta, ponoseći se svojim redom, ne misle o glumcu, i ...oni su u pravu: njihovi glumci bez ikakve štete po zdravlje mogu da umiru po tri puta na dan, a ujutru da probaju po tri komada.

„Traram...tam...tam...Tra-ta-ta-ta...itd.,” brblja za sebe u polutonu primadona. – Ja prelazim na sofu i sedam.

* Dalje u rukopisu je – rečenica u zagradi: „(proveriti prema dnevnicima i izbrojati slobodne časove saradnika. Sabrati ih”).

A njoj u odgovor pašće poluglasom heroj: „Trararam, tam-tam...tra-ta-ta-ta-ta ... „Ja prilazim sofi, padam na kolena, ljubim vam ručicu”.

Često idući u 12 časova na probu, sretnoš glumca drugog pozorišta, koji šeta posle završene probe.

„Kuda vi?” – pita on. „Na probu”. „Kako u 12 sati. Kako kasno” – izjavljuje on ne bez otrova i ironije, misleći pri tom u sebi: „Kakvo spavalo i neradnik. I kakav je to red u njihovom pozorištu”. „A ja sam već s probe. Ceo komad smo prošli. Pa kod nas u 9 počinjemo” – s ponosom izjavljuje zanatlija, gledajući odozgo na zakasnele.

Ali meni je dovoljno. Ja već znam s kim imam posla i o kakvoj „umetnosti” je reč.

Ali evo šta je za mene nedokučivo.

Ima mnogo rukovodećih lica u pravim pozorištima, koji se na ovaj ili onaj način staraju da rade za umetnost, koji smatraju red i „gvozdenu disciplinu” (u navodnicima) zanatskih pozorišta pravilnim i čak primernim. Kako mogu ti ljudi, sudeći o radu i uslovima rada pravog umetnika po meri svojih knjigovođa, blagajnika i računopolagača, da upravljaju umetničkim poslom i da shvataju šta se u njemu dešava i koliko nerava, života i dragocenih duševnih zanosa prinose na dar voljenom poslu pravi umetnici, koji „spavaju do dvanaest sati dana i unose užasan nered u raspored zanimanja repertoarne administracije”.

Kuda pobeći od takvih načelnika iz sitnih radnji i trgovačkih preduzeća, banaka ili pisarnica. Gde naći takve, koji shvataju, a što je glavno – osećaju – u čemu je pravi rad pravih umetnika i tako s nima postupati.

I, tim ne manje ja postavljam nove i nove zahteve izmučenim pravim umetnicima, nezavisno od toga kakve uloge oni nose – velike ili male – za zadnje vreme što im ostaje – u pauzama i u slobodnim scenama predstave i na probama – posvete radu nad sobom i svojom tehnikom.

Za to, kako smo već dokazali ciframa, naći će se dovoljno vremena.

„Ipak, reći će mi, – to premara, a vi oduzimate glumcu njegov poslednji odmor”.

- Ne, tvrdim ja: najzamornije za našeg brata glumca je tumačenje iza kulisa po garderobama u očekivanju istupanja...

Plan (etike). Da bi bilo svima dobro u pozorištu, treba:*

1) *Podržavati, a ne rušiti autoritet uprave, administracije, reditelja, njihovih pomoćnika. Čim su oni slabiji, tim više im treba podrške. A kod nas u pozorištu je-suprotno.*

2) *Od svakog iskusnog pozorišnog čoveka učenik ili mlađi glumac može se mnogo čemu naučiti, a kod nas učenici i mlađi više nego bilo ko izvoljevaju. Treba umeti uzimati korisno; nedostatke je lako primati, a koristi teško.*

3) *Zašto se ne sme u kolektivnom radu zakašnjavati i narušavati zajednički poredak. Takođe i sa zakašnjenjem za nastup ili u pauzi proba...a tim pre predstave. Sažalite se makar nad jadnim pomoćnikom reditelja. Glumac se zavuče u garderobu i uverava kako je on davno tu. Idi – traži ga.*

4) *Radi kolektivnog rada treba ispravljati svoj karakter, prilagođavati ga zajedničkom radu. Tako da kažemo, stvarati svoj korporativni karakter.*

5) *Histerija u pozorištu (...) Glupost i samouverenost. Samozaljubljen (...) samo sebe ima na umu. Igra na parostodušnosti. Rđav karakter (...) – kabotenstvo.*

6) *Važnost kućnog rada. Na probama određivati šta da se radi kod kuće.*

7) *Glumac prati sluša i zapisuje primedbe samo o svojoj ulozi. A ceo komad kao da ga se ne tiče.*

8) *Neizostavno zapisivati primedbe. Kao prvo, dobija se tok cele uloge, prema kojoj je lakše probati ili obnavljati komad. Kao drugo, nije dovoljno samo zapisivati, treba kod kuće razmisliti i zapisane primedbe radom usvojiti.*

9) *Neznanje opštih principa svoje umetnosti prinuđava probu da se pretvori u časove – gubljenje vremena.*

10) *Proba s narodom – bojna gotovost, pošto je reditelj jedan, a saradnika stotina. Pri bojnoj gotovosti svako narušavanje reda kažnjava se se strožije, 99 ne čekaju.*

11) *Reditelj mora razumevati položaj učesnika u masi i takođe glumaca, a glumci reditelja. Drug druga pazi.*

12) *Kako je nedopustivo tražiti dozvolu za odlazak pre završetka probe. Zar može roditelj znati i predvideti ranije, kako će krenuti proba. Dezorganizuje probu i potresa rediteljeve nerve.*

* Ovdje se u rukopisu nalazi, očevitno, nabacan koncept ili plan članka o etici. Da ovaj koncept ne bi remetio uzlaganja, redakcija ga prenosi, ništa ne menjajući, u primedbama.

13) *Nedopustivo je da se reditelj izivljava muštrajući glumce. Nedopustivo je da se glumac izivljava iscrpljujući rediteljeve nerve.*

14) *Administracija zahteva da komad izađe u predviđenom roku – ne shvata, da ona time stavlja u bezizlazan položaj glumca, gura ga na zanatlijski put, kvari predstavu i samo oteže ili potpuno ruši pravilan rad.*

15) *Glumac je obavezan radi drugih da igra punim tonom. Ipak partneri moraju shvatiti, da ako glumac bude cedio ulogu da bi povukao za sobom lenjog, tupog glumca koji slabo radi, to takođe nije posao.*

16) *Učiti i raditi ulogu na probama podstaknut od drugih, na tuđ račun se koristi. Bubati tekst na zajedničkim probama je prestup.*

17) *Intrige i samoljublje. Najbolje sredstvo protiv njih je – shvatiti da se, kako čisti odnosi, tako i rđavi, na sceni, momentalno prenose gledaocima. Osim toga objasniti im polaznost glumačke slave. Jedino što je interesantno u umetnosti – to je njeno proučavanje i sam rad.*

18) *Od treće predstave prelaziti na zanatstvo je – pristup u kolektivnom stvaralaštvu. To kvari predstavu.*

19) *Ulizivanje štampi – nije drugarska stvar.*

20) *Makroi i kokote (javne žene) u pozorištu.*

21) *Kakvog ima smisla – na sceni stvarati iluziju, a u životu je rušiti.*

22) *Glumac i u životu nosi ime svoga pozorišta i stvara mu dobro ime. I u životu čuvati pozorište.*

23) *Obaveze glumca prema pesniku i reditelju.*

24) *Bolesti i kasniji izveštaji reditelja administraciji.*

25) *Potera za ulogama – nije rđava stvar. Čovek hoće da radi u omiljenom delu. Ukažite u drugoj oblasti takvu žeđ prema radu. Loše je kad glumac hoće da radi ono što ne može ili što drugi u trupi radi bolje od njega. Potrebno je pravilno samoocenjivanje.*

26) *Glumac govori: nema vremena da radi na sistemu, neka izračunaju koliko im slobodnog vremena uzalud propada u pauzama između činova (zauzet u 1-om i 4-om). Kakvo se raspoloženje stvara iza kulisa. Kažu – odmara se od uloge koju igra na predstavi. Vežbaj vežbe za ulogu koju igrate. Tako ćete bolje igrati.*

27) *Radi toga da bi...treba nad čim bilo...*

28) *Borba sa uobraženošću (mnogo ima razloga za njeno razvijanje na sceni). Ne davati da samoljublje raste. Neka ono i drugo ne pretiču prave vrednosti i značaj glumca. Vaspitavati svoju taštinu i samoljublje. Vežbati se i naročito prinuđivati sebe trplje-*

nju uboda povređenog samoljublja i izražavati ih muški i razborito. Pravilna samoocena. Na nekoj raspravi mene će grditi – poći i ne samo, slušati, nego i dovesti sebe do priznanja o pravičnosti gradnje.

29) Potištenost. Neka su potišteni u kući, a u pozorištu neka se osmehuju. Oni čvršći neka im pomažu u tome.

30) Umeti popuštati. Pitati, šta je potrebno za posao i na sastanku se ne sporiti. Psuj kod kuće.

31) Vredi radi zajedničkog posla i cilja žrtvovati i samoljublje i razmaženost i tvrdoglavost i uvredljivost i malograđansku pravičnost i raspuštenost.

* * *

Zadatak umetnosti, a prema tome i pozorišta je – *građenje unutarnjeg života komada i uloga i scensko otkrivanje osnovnog jezgra i misli, koji su oplodili i rodili delo pesnika, kompozitora.*

Svaki radnik pozorišta, počev od portira, garderobera, prodavca karata, kasira, s kojima se pre svega sreće gledalac koji nam dolazi, završavajući s administracijom, pisarnicom, direktorom, i, najzad, samim glumcima, koji su sudelotvoritelji pesnika i kompozitora, radi kojih ljudi pune pozorišta – svi služe umetnosti i potpuno su potčinjeni njegovom osnovnom cilju. Svi radnici pozorišta su, bez izuzetka, saučesnici predstave. Onaj ko u ovoj ili onoj meri kvari zajednički rad i smeta ostvarenju osnovnog cilja umetnosti i pozorišta, mora biti označen kao štetan. Ako su vratar, garderober, prodavac karata, blagajnik dočekali gledaoca negostoljubivo i time pokvarili njegovo raspoljenje – oni štete opštoj stvari i zadatku umetnosti.

Ako je u pozorištu hladno, prljavo, nered, početak kasni, predstava kreće bez potrebnog oduševljenja, raspoloženje gledalaca pada i zahvaljujući tome osnovna misao, i osećanja pesnika kompozitora, glumaca, reditelja ne doseže do njih, nisu imali radi čega da dolaze u pozorište, predstava je propala i pozorište gubi svoje društveno, umetničko-vaspitno značenje.

Pesnik, kompozitor i glumac stvaraju za predstavu neophodno raspoloženje s naše, glumačke strane rampe, administracija stvara odgovarajuće raspoloženje za gledaoca u gledalištu i za glumca u garderobi gde se sam glumac priprema za predstavu. Gledalac, kao i glumac, tvorci su predstave, i njemu, kao izvođaču je potrebna priprema, dobro raspoloženje, bez koga on ne može da prima utiske i osnovnu misao pesnika i kompozitora.

Zajednička ropska zavisnost svih pozorišnih radnika osnovnom cilju umetnosti ostaje na snazi ne samo za vreme predstave, nego i drugo vreme dana. Ako se zbog ovih ili onih razloga proba pokazala kao neproduktivna – oni, koji su smetali radu, štete zajedničkom osnovnom cilju. Može se stvarati samo u odgovarajuće neophodnom uslovu, a onaj ko smeta njegovom postavljanju, – čini prestup prema umetnosti i društvu kome mi služimo. Pokvarena poroba će raniti ulogu, a izranjavljena uloga ne pomaže, nego smeta sprovođenju osnovne misli pesnika, tj. glavnom zadatku pozorišta.

* * *

U pozorišnom životu obično se javlja – antagonizam između umetničkog i administrativnog dela, između scene i kancelarija. U carskim vremenima to je pogubilo pozorište. Naziv „kancelarija imperatorskih pozorišta” – je postao u svoje vreme nadimak koji je najbolje od svega označavao birokratsko odugovlačenje, zastoje, rutinu islično.*

Jasno je da pozorišna kancelarija mora biti postavljena na svoje mesto. To mesto je – službeno – (u smislu „uslužno” – pr. pr.), pošto ne kancelarija, nego scena daje život umetnosti i pozorištu, ne kancelarija, nego scena privlači gledaoce i stvara pozorišnu popularnost i slavu, ne kancelarija, nego scena stvara umetnost, ne kancelariju, nego scnu voli društvo, ne kancelariju, nego scena stvara umetnost, ne kancelariju nego scenu voli društvo, ne kancelarija nego scena utiče na gledaoce i deluje vaspitno na društvo, ne kancelarija nego scena stvara prihod itd.

Ali probajte reći to bilo kome menadžeru, direktoru pozorišta, inspektoru, ma kom pisaru – oni će pobesneti od takve jeresi: tako se snažno ukorenilo u njima shvatanje da uspeh pozorišta zavisi od njih, od njihovog upravljanja. Oni rešavaju da se nešto plati ili ne plati, ocenjuju praviti ovu ili onu postavku, oni utvrđuju i odobravaju predračune, oni određuju nagrade, naplaćuju kazne, kod njih su prijemni referati, raskošni kabineti, ogromna svita, koja često pojede veliki deo budžeta. Oni bivaju zadovoljni ili nezadovoljni uspehom predstave i glumca, oni dele besplatne ulaznice. To njih ponizno moli glumac da se propusti u gledalište glumcu potrebno

* Dalje je u rukopisu ovakav pasus:

„Sećam se, pri tom, ovakvog slučaja iz pozorišnog života Stanislavskog koji veoma jarko opisuje birokratizam administracije (u našoj umetnosti) i njegove rezultate na sceni (Kliment, predst.)”

Redakcija izbacuje ovaj pasus, pošto slučaj kome se pominje, dalje se ne navodi, niti objašnjava.

lice ili dobar poznavalac. Oni su ti koji se važno šetaju po pozorištu i s vrha primaju ponizna klanjanja glumaca. Oni su ti koji se pojavljuju u pozorištu kao strašno zlo, kao ugnjetači i rušioci umetnosti. Ja nemam dovoljno reči da izlijem svu zlobu i mržnju na veoma rasprostranjene tipove administrativnih službenika u pozorištu – bezočnih eksploatatora rada glumaca.

Od davnašnjih vremena administracija, koristeći osobenosti naše prirode, ugnjetava glumce.

Večno obuzeti u oblasti fantazije i stvaralačke mašte, premoreni, od jutra do večeri živeći napetim nervima na probi, predstavi, za vreme kućne pripreme, osetljivi, neuravnoteženi, lako uzbudljivi, brzo padajući duhom, glumci su često bespomoćni u svome ličnom i neumetničkom životu. Oni su kao stvoreni za eksploataciju tim pre što, pružajući sve sceni, nemaju snage za odbranu svojih ljudskih prava.

Kako su rekli među pozorišnim administratorima i pisarima ljudi koji pravilno shvataju ulogu u pozorištu. Kancelarija i njeni službenici moraju biti prvo drugovi umetnosti i pomoćnici njenih sveštenika – glumaca. Kakva čarobna uloga. Svaki od najmanjih službenika može i dužan je u ovom ili onom stepenu da se pridruži zajedničkom stvaralačkom delu u pozorištu, da doprinosi njegovom razvoju, da se trudi da shvati njegove glavne zadatke, da ih rešava zajedno s drugima. Kako je važno znati, tražiti i nalaziti materijal, neophodan za postavku, dekoraciju, kostime, efekte, trikove. Kako je važan red i ceo sklop života na sceni, u glumačkim garderobama, u gledalištu, u pozorišnim radionicama. Treba da gledalac, glumac i svako ko ima odnos prema pozorištu ulazi u njega s posebnim osećanjem dubokog poštovanja. Gledalac treba da se otvarajući vrata pozorišta, prožme odgovarajućim raspoloženjem, koje pomaže, a ne da smeta primanju utisaka. Kakav ogroman značaj za predstavu ima raspoloženje iza kulisa i u gledalištu. A liturgijsko raspoloženje iza kulisa. Kakav ogroman značaj ono ima za glumca.

A red, spokojstvo, bez sujete u glumačkim garderobama. Svi ovi uslovi silno utiču na stvaranje *radnog samoosećanja glumca na sceni*.

U ovoj oblasti administrativna lica u pozorištu u bliskom su dodiru s najintimnijim i važnim stranama našeg stvaralačkog života i mogu da ukažu glumcu na veliku pomoć i podršku. U stvari, ako je u pozorištu miran, solidan red, on mnogo daje, on dobro priprema glumca ka stvaralaštvu, a gledaocima – njegovom primanju. Ali, ako su, suprotno, prilike koje okružuju glumca na sceni a

gledaoca u sali, takve da razdražuju, ljute, nerviraju, smetaju, onda stvaralaštvo, i njegovo primanje postaje ili savršeno nemoguće ili pak zahteva isključivu hrabrost i tehniku da bi se borili s onim što im se suprostavlja. Koliko na svetu postoje pozorišta u kojima glumci pred početak predstave moraju da izdrže celu bitku (tragediju i voditi boj) s krojačima, oblačiljom, šminkerima, rekviziterima, da bi za sebe izvojevali svaki deo kostima, odgovarajuću obuću, čist triko, haljinu po meri, periku ili bradu od kose, a ne od kućine. Krojačima, šminkerima koji ne shvataju svoju važnu ulogu u zajedničkom umetničkom poslu svejedno je u čemu izlazi glumac pred gledaoce. Oni ostaju iza scene i čak ne vide rezultate svoje neurednosti i nepažnje. Ali kako je glumcu koji igra dramskog heroja, plemenitog ritera, vatrenog ljubavnika, kad izađe na podsmeh i izazove kikot svojim kostimom, maskom, perikom, tamo, gde gledalac treba da se divi glumčevoj lepoti i prefinjenosti.

Kako često, iznerviravši se do početka predstave i u njenim pauzama, glumac izlazi na scenu prazne duše, igra slabo, zato što nema snage da igra dobro.

Da bi se shvatilo kako sve zakulisane nezgode utiču na radno samoosećanje glumca i na sam proces stvaralaštva, treba sam da si glumac i isprobaš sve na samom sebi.

Ako u pozorištu nema potrebne discipline, to se glumac ne oseća bolje ni na samoj sceni: on reskira da ne nađe potrebnu rekvizitu, na kojoj je ponekad postavljena scena, na primer, pištolj, bodež, kojim treba da svrši sa samim sobom ili sa svojim suparnikom. Kako često rekvizitar pretera i pusti zakulisane šumove, koji savršeno zagluše monologe i dijaloge glumaca na sceni. I kao kruna svemu, gledaoci, osetivši pometnju, prepuštaju se dezorganizaciji i tako se šumno, nevaspitano ponašaju, da jadnom glumcu izbij još i nova, teža prepreka pri stvaralaštvu - borba s gomilom. Najstrašnije je i nesavladivo kada gledalac šuška, razgovara, hoda i naročito, kašlje za vreme predstave. Da bi se gledalac priučio disciplini, potrebnij za predstavu, da bi ga primorali da sedi na mestima do početka, da bude pažljiv, da nije glasan, da ne kašlje, treba pre svega da pozorište stekne poštovanje, da bi gledalac osećao kako treba da se ponaša. Ako sve okolnosti pozorišta ne odgovaraju visokoj nameni naše umetnosti, ako su one usmerene ka raspuštenosti...*, onda na glumca pada pretežak posao - da pobedi gledaoca, da ga prinudi da bude pažljiv.

* Ovde je u rukopisu - niz tačaka, očevidno zamenjuju neku reč

U pogledu vašeg prvog istupanja na sceni, koje će biti u skoroj budućnosti, ja hoću da vam objasnim kako glumac treba da se priprema za izlaz.*

On treba da stvori u sebi scensko samoosećanje.

Svako ko nam kvari zemaljski raj – život u pozorištu, mora biti ili udaljen, ili obezvređen. A mi sami smo dužni da se staramo da sa svih strana unosimo u pozorište samo dobra, bodra osećanja. Ovde sve treba da je nasmešeno, pošto se ovde bave voljenim poslom. Ne-ka to drže na umu ne samo glumci, nego i administracija, s njenim kancelarijama, magacinima i drugim. Ona mora da shvata da ovde nije ambar, nisu radnje, ni banke, gde su ljudi zbog zarade spremni da pregrizu grlo jedan drugome. Poslednji pisar i knjigovođa mora biti umetnik i da shvata suštinu onoga čemu on služi. Reći će: a šta će biti s budžetom, s rashodima, gubicima, primanjima.

Govorim prema iskustvu, da od čistote atmosfere u pozorištu materijalna strana samo dobija. Ona se i mimo njihove svesti, prenosi na gledaoca, privlači ih, oplemenjuje, izaziva potrebu za uzdisanjem umetničkog vazduha pozorišta.

Kada bi vi znali kako gledalac oseća sve šta se radi iza spuštene zavese. Nered, šum, krik, udarac za vreme pauze, pometnja na sceni, prenose se u gledalište i otežavaju samu predstavu. Naprotiv: red, skladnost, tišina tamo, iza spuštene zavese, čine predstavu lakom.

Meni kažu: a kako je sa glumačkom zavisti, intrigama, njihovom žudnjom za ulogama, uspesima prvenstva. Ja odgovaram: inrigante, zavidljivce neumoljivo udaljavati iz pozorišta, glumce bez uloga-takođe. Nezadovoljnicima veličinom njihovih uloga treba napominjati da *nema malih uloga, nego ima malih glumaca*. Ko ne voli pozorište u sebi, nego sebe u pozorištu, takođe udaljiti.

A intrige, spletke po kojima je pozorište tako čuveno!...Pa, može li se isključiti talentovan čovek zato što ima rdav karakter, zato što on smeta drugome da uživa.

Slažem se, talentu se sve oprašta, ali njegovi nedostaci moraju biti onemogućeni od strane drugih glumaca. Kada se u pozorištu pojavi takav za ceo organizam opasan mikrob, treba izvršiti vakcinaciju celog kolektiva, da bi se razvio onesposobljavajući antitoksin, pri kome intriga genija ne narušava zajednički uspešan pozorišni život.

- Na taj način, znate li, trebalo bi skupiti sve svece, da bi se sastavila grupa i stvorilo, razumete li, takvo pozorište, o kome ste izvoleli govoriti – prigovorio je Govorkov.

* „Ispred ovog odlomka u rukopisu je naslov i podnaslov *Predratno stanje (Etika)*.

- A pa kako ste vi mislili – vatreno se umešao Torcov. Vi hoćete da prostak i kaboten dobacuju čovečanstvu sa scene uzvišena, oplemenjena ljudska osećanja i misli. Vi hoćete iza kulisa da živite malim životom malograđanina, a izašavši na scenu, da se odmah izjednačite sa Šekspirovom.

Istina, mi znamo slućajeve, kada su glumci koji su se prodali menadžeru i Mamonu (bogu bogatstva – pr. pr.), potresaju i oduševljavaju vas, izlazeći na scenu. Ali ipak ovi glumci-geniji, opuštaju se u životu do prostih malograđana. Njihov talenat je toliko velik, da u momentu stvaralaštva prinuđava da se zaborave sve životne sitnice.

Ali zar je to svakome dostupno? Geniju to uspeva – „višim nadahnućem“, a mi treba tom istom cilju da posvetimo ceo svoj život. I da li su učinili ti glumci sve, što im je dano da učine, sve što oni mogu?

Osim toga dogovorimo se jednom za svagda da ne uzimamo sebi za primer genija. Oni su – posebni ljudi i sve se kod njih stvara na poseban naćin.

O genijima prićaju mnogo izmišljotina. Govore da oni celog dana pijanće i žive razvratno, kao Kin iz francuske melodrame, a večerima oduševljavaju masu...*

Ali to nije sasvim tako. Po prićanju ljudi, koji su znali dobro velike glumce – Šćepkina, Jermolovu, Duze, Salvinića, Rosija i dr. oni su vodili sasvim drugi život, i ne bi smetalo da se na njemu pouće oni geniji domaće proizvodnje, koji se na njih pozivaju. Moćalov...Da, govore da je on bio drugi u lićnom životu. Ali zašto baš podražavati samo njegov lićni život – kod njega je bilo mnogo drugog – vaćnijeg, vrednijeg i interesantnijeg.**

* U rukopisu je rećenica nećitka.

** Dalje u rukopisu je – naslov i podnaslov: *Pred-stvaralaćko stanje (Etika)*.

Pod ovim naslovom je ovakav pasus: „Došlo je vreme da vam se kaće o *pred-stvaralaćkom stanju glumca*. Ono se ne moće priznati kao element scenskog samoosećanja, ali pošto ono ima velikog uloga u stvaranju ili, taćnije, u njegovom pripremanju, to, pri razvrstavanju opšte sheme sistema staviću ga u grupu elemenata scenskog samoosećanja. O tome svedoći nova, tek okaćena zastavica s natpisom *Pred-stvaralaćko stanje (Etika)*. Stvarno, u nizu elemenata scenskog samoosećanja na najistaknutijem mestu pojavila se ta zastavica, o kojoj je govorio Torcov. To se vidi iz priloženog crteća”. „Dalje, oćevidno, mora da je bio crteć, na šta ukazuje reć-”Crteć”.

Zatim sledi ovakav tekst: „(*Pred-stvaralaćko, Predratno stanje* stvara atmosfera koja okrućuje glumca, osećanje kolektivnosti stvaralaćstva, umetnićka disciplina i glumaćka etika. Oni deluju na glumca bodro, izazivajući spremnost za zajednićko stvaralaćku aktivnost, pripremaćući joj povoljnu osnovu. *Pred-stvaralaćko*... Još jednom je ponovljen naslov: *Pred-stvaralaćko stanje (Etika)* Oćevidno, Stanislavski nije mogao naći odgovarajući naziv, o ćemu on i napominje u daljem. Redakćija prenosi ove nabaćene koncepte u primedbe, dalje uzlaganje poćinje od novog odeljka.

* * *

Došlo je vreme da vam kažem još o jednom elementu, ili, tačnije, uslovu scenskog samoosećanja. Njega oplodava atmosfera koja okružuje glumca ne samo na sceni, nego i u gledalištu, glumačka etika, umetnička disciplina i kolektivno osećanje u našem scenskom radu.

Sve zajedno stvara glumačku bodrost, spremnost za združeno delovanje. Takvo stanje je pogodno za stvaralaštvo. Ja mu ne mogu smisliti naziv.

Ono se ne može smatrati jedino scenskim samoosećanjem, pošto je to samo jedno od sastavnih delova. Ono doprinosi stvaranju scenskog samoosećanja.

U nedostatku odgovarajućeg naziva, ja ću zvati to, o čemu je sada reč, *glumačkom etikom*, koja igra jednu od glavnih uloga u stvaranju predstvaralačkog stanja.

Glumačka etika i scensko samoosećanje veoma su važni i potrebni u našem poslu, zahvaljujući njihovoj osobenosti.

Pisac, kompozitor, slikar, vajar nisu ograničeni vremenom, oni mogu da rade tada, kada nađu da im je zgodno, oni su slobodni u svojoj težnji. Tako ne stoji stvar s umetnikom scene. On mora biti gotov za stvaralaštvo u određeno vreme, stavljeno na plakat. Kako narediti sebi da se nadahnjuješ u određeno vreme. To nije teko baš jednostavno.*

* * *

Čas se održavao u jednom od zakulisanih glumačkih foajea.

Po molbi učenika, nas su skupili mnogo pre početka probe. Bojeći se da se ne obrukamo pri našem prvom debiju mi smo molili Ivana Platonoviča da nam objasni, kako da se ponašamo.

Na naše iznenađenje i radost na to savetovanje je došao sam Arkadije Nikolajevič.

* Dalje u rukopisu, na posebnoj stranici, nalazi se skica, očevidno, naknadno upisana:

- Svaki kolektivni stvaralac može izopačiti ideju, suštinu dela: glumac, slikar i drugi mogu podneti, dopuniti, izmeniti suštinu, radi koje je napisano poetsko delo. Stvaralački rad glumca i reditelja je nešto posebno. Pesnik je slobodan i u izboru stvaralačke teme i u samom stvaralaštvu i u njenoj književnoj literarnoj formi. Glumac, reditelj i drugi stvaraoci predstave su u drugom položaju. Oni dobijaju gotovu temu, unutarju suštinu, književnu formu i čak neka upozorenja pesnikova o tome kakav bi trebalo da bude lik koji stvara glumac.

Izgleda kao da je glumac potpuno vezan ovom unapred zadatom porukom.”

On govori da ga je dirnuo – ozbiljan odnos učenika prema njihovom prvom istupanju.

- Vi ćete shvatiti šta vam treba raditi i kako se ponašati, ako se zamislite o tome, šta je to kolektivno stvaralaštvo – govorio nam je on.

- Stvaraju svi, istvremeno pomažući jedan drugome, zaviseći drug od druga. A svima upravlja jedan, tj. reditelj.

Ako ima reda i pravilnog poretka rada, kolektivni rad je prijatan i plodotvoran. Pošto se stvara uzajamna pomoć, ali ako nema reda i pravilne radne atmosfere, to kolektivno stvaralaštvo se pretvara u muku, i ljudi se muvaju u mestu, smetajući jedan drugom. Jasno je da svi moraju stvarati i podržavati disciplinu.

- Pa kako je to podržavati?

- Pre svega dolaziti na vreme – na pola sata ili na četvrt sata do početka, da bi razradili svoje elemente samoosećanja.

Zakašnjenje samo jednog lica unosi pometnju. Pa ako svi budu zakašnjavali, to će radno vreme otići ne na posao, nego na čekanje. To ljuti i dovodi u glupo stanje, u kome se ne može raditi. Ako se pak nasuprot svi odnose prema svojim kolektivnim obavezama pravilno i dolaze na probu pripremljeni, tad se stvara predivna atmosfera, koja podstiče i bodri.

Tada stvaralački rad uspeva, pošto svi jedan drugome pomažu.

Važno je takođe da ustanovite pravilan odnos prema zadacima svake probe.

Kod velike većine glumaca je savršeno nepravilan odnos prema probi. * Oni su uvereni da samo na probama treba raditi, a kod kuće se mogu odmarati.

Međutim, to nije tako. Na probi se samo razjašnjava ono što treba razradivati kod kuće. Zato ja ne verujem glumcima, koji pričaju na probi, umesto da zapisuju i sastavljaju plan svog domaćeg rada.**

Oni uveravaju da pamte sve bez zapisivanja. Dosta! Zar ja ne znam da je nemoguće sve zapamtiti – prvo zato što reditelj govori o tolikim važnim i sitnim podrobnostima, koje ne može zadržati nikakva pamet, drugo, zato što se stvar tiče ne bilo kakvih određenih činjenica – u većini slučajeva na probama se analiziraju osećaji, koje čuva emocionalno pamćenje. Da bi ih razumeli, postigli i

* U rukopisu su precrtane reči: potpuno nepravilno shvatanje i odnos prema probama. Oni „Očevidno da je Stanislavski ovde hteo nešto da izmeni.”

** Ceo sledeći pasus je u rukopisu izbačen.

zapamtili, treba naći odgovarajuću reč, primer (opisan) ili drugi neki potez, da bi s njegovom pomoći izazvali i i utvrdilo ono osećanje, o kome je reč.

Treba dugo raditi kod kuće pre nego se ono nađe i izvuče iz duše. To je ogroman rad, koji zahteva veliku usredsređenost ne samo u domaćem radu, nego i na glumačkoj probi, u momentu prihvatanja rediteljevih primedaba.

Mi reditelji, bolje nego bilo ko drugi, znamo cenu uveravanja nepažljivih glumaca. Pa svakako se zna da im moramo ponavljati jedno te isto.

Takav odnos pojedinih lica prema kolektivnom radu je – velika kočnica u zajedničkom poslu. Sedmoro jednoga čekaju. Zapamtite. Zato treba izgraditi pravilnu umetničku etiku i disciplinu. One obavezuju glumca da se priprema kod kuće za svaku probu. Neka se smatra sramnim i prestupnim, kada reditelj mora nekoliko puta da ponavlja jedno te isto. Ne smeju se zaboravljati rediteljske primedbe. Mogu se ne usvojiti odmah, može se vraćati k njima radi njihove analize, ali se ne smeju primati na jedno uvo i tog časa ispuštati ih kroz drugo. To je – krivica pred svima radnicima pozorišta.

Zbog toga, da bi izbegli tu grešku, treba se naučiti samostalno kod kuće, raditi nad ulogom. To nije laka stvar, koju vi morate dobro i do kraja da usvojite u toku vašeg školovanja. Na časovima ja mogu, ne žureći, podrobno da govorim o takvom radu, ali na probama se ne može vraćati njoj bez rizika da se proba pretvori u čas. U pozorištu će vam biti predočeni sasvim drugi nesavrnjeno strožiji zahtevi, nego ovde, u školi. Imajte to u vidu i pripremajte se za to.

* * *

- Dolazi mi na pamet još jedan veoma rasprostranjena greška glumaca, koja se često sreće u naćoj praksi proba.

Stvar je u tome, što se mnogi od njih toliko nesvesno odnose prema svome radu, jer prate na probama samo one primedbe koje se odnose na njihove uloge. One scene i ćinove, u kojima oni ne učestvuju, oni potpuno prenebrećavaju.

Ne treba zaboraviti, da sve što se tiće ne samo uloge, nego i celog komada, mora da se tiće glumca, mora ga interesovati.

Osim toga, mnogo od onog što govori reditelj o sućtini komada, o osobinama svakog pisca, o naćinima stvaranja komada, o njegovom stilu, podjednako se tiće svih izvođaća. Ne može se po-

navljati jedno te isto svakome posebno. Svaki glumac mora da prati sve što se odnosi na ceo komad i da izučava, shvata ne samo svoju ulogu, nego komad u celini.

* * *

Savršeno isključivu strogost i disciplinu zahtevaju probe narodnih scena. Za njih mora biti stvorena posebna, takoreći, „bojna gotovost”. I to je razumljivo. Sam reditelj mora da upravlja s masom, koja često dostiže nekoloko stotina ljudi. Da li je ovde moguć red bez vojničke srogosti.

Pomislite samo, šta će biti ako reditelj ne uspe da uhvati uzde u svoje ruke. Dopustite samo jedno zadocnjenje ili omalovažavanje, jednu nezapisanu rediteljevu primedbu od strane jednog od učesnika koji brblja u času kada treba pažljivo slušati, pomnožite ove neobuzdanosti sa brojem saradnika u masi, predpostavivši pri tome da svako od njih napravi u toku probe samo po jednu grešku, štetnu za kolektivni rad, i kao rezultat će se dobiti mnogocifrena brojka takvih razdražujućih zaustavljanja, ponavljanja jednog te istog, gubljenje vremena, a s njime i zamaranja onih koji rade savesno.

Da li je to dopustivo, gledano sa svih relacija odnosa, pa ma kako mi prilazili tom pitanju?

Ne treba zaboravljati uz to, da su probe s narodom same po sebi posebno zamorne, kako za izvođače, tako i za rediteljski personal koji ih vodi. Zato je poželjno da probe ne budu suviše duge i u isto vreme da su produktivne. Radi toga je potrebna najstrožija disciplina, za koju treba sebe ranije pripremati i trenirati. Svaki prestup pri „bojnoj gotovosti” smatra se nekoliko puta uveličanim i kazna za njega se naređuje nekoliko puta strožije. Bez toga evo šta će se desiti. Dopustimo da se proba scena pobune, gde svi učesnici treba da odiru glasove, da se znoje, mnogo kreću i zamaraju. Sve ide dobro, ali nekoliko lica, koja su propustila probu, zakasnila, ili su nepažljiva, pokvarila celu stvar. Zbog njih treba mučiti svu masu. Pa neka im ne samo reditelj postavlja svoj zahtev – neka svi učesnici zahtevaju od nemarnih red i pažnje. Kolektivni zahtev je daleko strašniji i uticajniji od prekora i kazne samog reditelja.

* * *

Ima ne malo glumaca i glumica, lišenih stvaralačke inicijative, oni dolaze na probu i čekaju, da bi ih neko poveo sa sobom po stvaralačkom putu. Posle ogromnih nastojanja reditelju ponekad

uspeva da zagreje takve pasivne glumce. Ili kad drugi glumci nađu istinitu liniju komada, poćiće po njoj lenjivci, osetiće život u komadu i zaraziće se od drugih. Posle niza takvih stvaralačkih pokretanja, ako su oni sposobni, oni će se zagrejati od tuđih preživljavanja, osetiće ulogu i ovladaće njome. Samo mi, reditelji, znamo kakvog truda, kakve dovitljivosti, strpljenja, nerava i vremena nam treba da pokrenemo s mrtve tačke takve glumce s lenjom stvaralačkom voljom. Žene se u ovim slučajevima veoma milo i koketno izgovaraju:

„Pa šta da radim? Ne mogu da igram dok ne osetim ulogu. A kada je osetim, tada će sve odmah poći.”

Oni to govore s ponosom i hvalisanjem, pošto su uvereni da je takav način stvaralaštva znak nadahnuća i genijalnosti.

Treba li objašnjavati da ovi trutovi je koriste tuđim stvaralaštvom i radom, beskrajno koće zajednički rad. Zbog njih se izlazak predstave često odlaže za čitave nedelje. Oni često ne samo da zaustavljaju svoj rad, nego dovode do toga i druge glumce. U stvari: da bi krenuli s mrtve tačke takve inertne glumce, njihovi partneri se trude zadnjim snagama. To izaziva kod njih izveštačenost, od čega se izvitoperuju njihove uloge, već nađene, oživljene, ali još nedovoljno čvrsto utvrđene u njihovoj duši. Ne dobijajući neophodne replike, usiljeno nastojeći, da bi pokrenuli lenju volju pasivnih glumaca, svesni glumci gube nađeni i oživljeni puls njihovih uloga. Oni sami padaju u bespomoćan položaj i umesto da kreću dalje predstavu, zaustavljaju se ili koće rad, odvlaćeci na sebe pažnju reditelja od zajedničkog rada. Sada već nije jedna glumica s lenjom voljom, nego i njeni partneri ne unose, u komad koji se proba, život, pravo preživljavanje i istinu, nego naprotiv, laž i izveštačenost. Dvoje mogu povući za sobom ne nepravilan put trećega, i utroje sabiće četvrtoga. Na kraju krajeva, zbog jednog glumca cela predstava, koja je već bila usmerena, iskače s pruge i ide niza stranu. Jadan reditelj, jadni glumci.

Takve glumce s nerazvijenom stvaralačkom voljom, bez odgovarajuće tehnike, trebalo bi udaljiti iz trupe, ali je nevolja u tome, što među takvim tipovima glumaca ima veoma mnogo talentovanih. Manje daroviti se ne bi rešili na pasivnu ulogu, kao daroviti koji, znajući da im svi opraštaju, dopuštaju sebi tu slobodu da računaju na svoj talenat i iskreno veruju tome da oni treba da imaju pravo da čekaju – tačno „kod mora vreme” – (neodređeno čekanje nećeg – pr. pr.), priliv nadahnuća.

Da li je potrebno posle svega rečenog objašnjavati da se ne sme na probama raditi na tuđi račun i da je svaki učesnik komada koji se sprema obavezan da ne uzima od drugih, nego da sam donosi živa osećanja, koja oživljavaju život stvaralačkog duha glume. Ako svaki glumac, koji učestvuje u predstavi bude tako postupao, to će u rezultatu svi pomagati ne samo svome sopstvenom, nego i zajedničkom radu. Nasuprot tome, ako svaki od učesnika bude računao na druge, to će stvaralački rad biti lišen inicijative. Pa ne može sam reditelj da radi za sve – glumac nije lutka.

Od svega rečenog sledi, da je svaki glumac obavezan da razvija svoju stvaralačku volju i tehniku. On je obavezan kao i svi da stvara kod kuće i na probama, igrajući na njima, po mogućnosti punim tonom.

* * *

Je li dopustivo da se glumac, koji učestvuje u dobro i odgovorno uvežbanom ansamblu predstave, po istinitoj unutarnoj liniji, udalji od nje zbog lenjosti, nerada i nepažnje i da prenese izvođenje svoje uloge na prostu zanatsku mehaničnost. Ima li on na to pravo. Pa on nije sam stvarao komad, ne pripada njemu jednome rad. U njemu jedan odgovara za sve, a svi za jednoga. Potrebno je zajedničko jemstvo, i onaj, koji izda opštu stvar, postaje izdajnikom.

Bez obzira na moje oduševljenje pojedinim krupnim talentima ja ne priznajem gostujući sistem. Kolektivno stvaralaštvo na kome je osnovana naša umetnost, obavezno zahteva ansambl, i oni koji ga narušavaju, vrše prestup ne samo protiv svojih drugova, nego i protiv same umetnosti kojoj služe.

* * *

Desilo se tako da posle dugotrajne današnje dnevne probe...* učenici nisu imali gde da se skupe, da bi čuli primedbe Arkadija Nikolajeviča. U foajeu i garderobama počele su pripreme za večerašnju predstavu. Morali su da se smeste u zajedničkoj garderobi saradnika. Tamo su već bili pripremljeni kostimi, perike, šminke, sitnice.

Učesnici su se zainteresovali svim stvarima i napravili su među njima nered, bez ceremonije su uzimali stvari i nisu ih stavljali na svoja mesta.

* Ovde je u rukopisu niz tačaka, koje, očevidno, zamenjuju neke reči.

Ja sam se zainteresovao za neki pojas, razgledao ga, stavljao na sebe, i zaboravio ga na jednoj od stolica. Zbog toga nas je silno izbrusio Arkadije Nikolajevič. On nam je održao celo predavanje.

- Kada stvorite makar jednu ulogu postaće vam jasno šta znači za glumca perika, brada, kostim, rekvizitna stvar, potrebni za njegov scenski lik.

Samo onaj ko je prešao teški put traženja ne samo duše, nego i telesnog oblika prikazivanog čoveka-ulože, začetog u mašti glumca, stvorenog u njemu samom i otelotvorenom u njegovom sopstvenom telu, shvatiće značenje svake crte, detalja, stvari koje se odnose na biće oživljeno na sceni. Kako se mučio glumac, ne nalazeći na javi ono, što se pojavljivalo i izazivalo njegovu uobrazilju! Velika je radost kada mašta dobija matrijalno obličje. Nevolja je, ako se ono izgubi. Bolno je kada se ono mora ustupiti drugome izvođaču, alternantu te iste uloge. Kostim ili stvar, nađena za lik, prestaju biti prosto stvar i pretvaraju se za glumca u relikviju.*

Čuveni glumac Martinov je govorio, kada mu je trebalo da igra ulogu u onom istom njegovom redengotu u kome je dolazio u pozorište, on ga je, ulazeći u garderobu, skidao i vešao na vešaljku. A kada je posle šminkanja dolazilo vreme da ide na scenu, on je oblačio redengot, koji je prestajao za njega da biva prosto redengot i pretvarao se u kostim, to jest u odeću onog lica, koje je on prikazivao. (Kurziv R. L.)

Taj momenat se ne sme nazivati jednostavno odevanjem glumca. To je momenat njegovog oblačenja. Izuzetno psiholoki važan momenat.

Eto zašto je pravog glumca lako poznati po onome kako se on odnosi prema kostimu i stvarima uloge, kako ih on voli i čuva. Nije čudno što mu ove stvari dugo služe.

Ali pored ovoga mi znamo i sasvim drugi odnos prema stvarima i kostimima uloge. Mnogi glumci, jedva završivši ulogu, još na sceni skidaju sa sebe periku, nalepke, ponekad ih baš tu bacaju i izlaze na poklon sasvojim izmazanim licima, s ostacima šminke. Oni se u hodu ka garderobi skidaju, ono što je moguće, a dolazeći u nju razbacuju kud bilo sve delove svog kostima. Jadni garderoberi i rekviziteri tumaraju po celom pozorištu da bi skupili i doveli u red ono, što u prvom redu ne treba njima, nego samom glumcu. Porazgovarajte o takvim glumcima s garderoberima ili s rekviziterima.

* Sledeći pasus je u rukopisu izbačen. Redakcija ga vraća, kao izrazit primer onog o čemu se govori u prethodnom.

Oni će ih okarakterisati celim (potokom) psovki. Te reči im neće izleteti samo zato što im aljkavci prave mnogo posla, nego i zato što garderober i rekviziter često tesno učestvuju u pravljenju kostima i rekvizite, znaju njihovo značenje i cenu u našem umetničkom poslu.

Neka se stide takvi glumci! Postarajte se da ne ličite na njih i učite se da čuvate i volite pozorišne kostime, haljine, perike i stvari, koje su postale „relikvijama”. Za svaku takvu stvar mora postojati određeno mesto u garderobi, otuda je glumac uzima i kuda je sklanja.

Ne treba zaboraviti da među takvim stvarima ima ne malo muzejskih predmeta, koje je nemoguće ponovo proizvesti. Njihov gubitak ili kvar veoma su приметni, pošto nije tako lako dobro falsifikovati starinsku stvar, koja zrači teško izrađenom lepotom. Osim toga, kod prvog glumca i ljubitelja antikvarnih retkosti takve stvari stvaraju posebno raspoloženje...Prosta, rekviziterska stvar je lišena tog svojstva.*

S takvim istim i još većim poštovanjem, pažnjom i ljubavlju glumac mora da se odnosi prema svojoj šminki. Nju ne treba stavljati na lice mehanički, nego, takoreći, psihološki, misleći o duši i životu uloge. Tada beznčajna bora dobija svoju unutarnju obrazloženost od samog života, koji je utisnuo na lice taj trag ljudske patnje. Često glumci brižljivo šminkaju, kostimiraju svoje telo, a pri tome savršeno zaboravljaju o duši, koja zahteva nesravljeno veću, brižljivu pripremu za stvaralaštvo u predstavi.

Glumac pre svega mora da misli o svojoj duši i da pripema za nju kako *predratno stanje*, tako i samo *scensko samoosećanje*. Treba li govoriti da se o tome treba pozabaviti u prvom redu, kako do, tako i posle dolaska u pozorište, na predstavu. Pravi glumac, koji uveče ima predstavu, misli i uzbuđuje se time od samog jutra, a često i dan pre svakog scenskog nastupanja.

* * *

Bučni skandal glumca našeg pozorišta i strogi ukor s upozorenjem njegovog isključenja u slučaju ponavljanja takvog istog nedopustivog slučaja izazvao je mnogo razgovora u školi.

- Izvinite, molim vas, – razglagoljio se Govorkov – direkcija nema prava da ulazi u lični život glumca, razumete li!

* Ovde su premešteni pasusi o kojima se govori u primedbi 5. Rukom Stanislavskog beleška: Protivrečno. V. ranije”.

Po tom pitanju zamolili smo Arkadija Nikolajeviča da dade razjašnjenje i evo šta je on rekao”

- Ne čini li vam se besmislenim jednom rukom graditi, a drugom rušiti stvoreno. Međutim većina glumaca postupa baš tako. Oni se staraju da na sceni stvaraju divne, umetničke utiske, ali, silazeći s pozornice, tačno smejući se gledaocima, koji tek što su se oduševljavali njima, oni se usrdno staraju da ih razočaraju. Ne mogu da zaboravim gorku uvredu, koju je u vreme moje mladosti naneo meni jedan znameniti putujući glumac. Neću reći njegovo ime, da ne bi ocrnio sećanje o njemu.

- Gledao sam nezaboravnu predstavu. Utisak je bio tako veliki da ja nisam mogao ići sam kući – bilo mi je potrebno da govorim o tek preživljenom pozorištu. U dvoje, moj drug i ja otišli smo u restoran. U toku najvećeg razgovora naših sećanja i našeg punog oduševljenja ušao je on – naš genije. Nismo se uzdržali, poleteli smo ka njemu. Izjavljujući svoja oduševljenja. Znamenitost nas je pozvala da večeramo s njim u zasebnoj sobi i posle, na naše oči, postepeno se, zverski napila. Prikrivena ugladenošću ljudska i glumačka trulež otkrivala se i izlazila iz njega u obliku odvratnog hvalisanja, sitnog samoljublja, intriga, spletki i sličnih atributa kabotinstva. Kao kraj svemu on je odbio da plati prema računu vino, koje je sam uništio. Posle smo dugo morali da pokrivamo ovaj neočekivano na nas pali rashod. Za to smo imali zadovoljstvo da odvezemo isповраćanog i raspsovanog, sličnog zveri, našeg idola u njegov hotel, kuda ga nisu hteli da puste u tako nedoličnom stanju.

Izmenjajte sve dobre i loše utiske koje smo mi dobili od genija, i postarajte se da odredite dobijeno.

- Nešto kao podrigivanje od šampanjca – našali se Šustov. – Pa dobro pazite da se i s vama ne desi tako isto, kada postanete čuveni glumci – zaključio je Torcov.

Samo zatvorivši se u svojoj kući, u najtežem krugu, glumac može da se raspojasa. Zato što se njegova uloga ne završava sa spuštanjem zavese - on je obavezan i u životu da bude nosilac i pratilac lepog. U protivnom slučaju on će jednom rukom stvarati, a drugom razrušavati stvoreno. Shvatite to od ovih prvih godina vašeg služenja umetnosti i pripremajte se za ovu misiju. Izgrađujte u sebi neophodnu izdržljivost, etiku i disciplinu društvenog radnika, koji nosi u svet lepo, uzvišeno i plemenito.

* * *

- Glumac, po samoj prirodi te umetnosti kojoj služi član je velike i složene korporacije – grupe, pozorišta. Pod njihovom firmom i imenom on svakodnevno nastupa pred hiljadama gledalaca. Milioni ljudi skoro svakodnevno čitaju o njegovom radu i delovanju u onom pozorištu u kome on služi. Njegovo ime se toliko tesno sliva s poslednjim, da se ne mogu razdvojiti(...) Uporedo sa svojim prezimenom glumci postojano nose i ime svog pozorišta. S pozorištem je neraskidivo sliven u shvatanjima ljudi, kako njegov glumački, tako i lični život. Zato, ako je glumac Malog, Hudoženstvenog ili drugog pozorišta napravio nepriličan postupak, napravio skandal, to ma kakvim bi se rečima on branio, ma kakva bi demantovanja ili objašnjenja štampao u novinama, on neće moći da spere mrlje ili senke, bačene na svu trupu, na celo pozorište. To obavezuje glumca da se s dostojanstvom ponaša izvan zidova pozorišta i u svome ličnom životu.

S ruskog preveo:

Ljubomir Bogdanović

Gradina, Niš, 1, 1985, 49-74. Urednik: Saša Hadži-Tančić

Rukopis *Etika* nije datovan. Može se pretpostaviti, po imenima lica i ortografiji, da je nastao oko 1930. ili 1933. Stanislavski je jednu verziju ovog spisa uneo u svoju knjigu *Rabota aktjora nad soboj (Rad glumca nad samim sobom)*, objavljeno posthumno, pod naslovom *Etika i disciplina*, u *Sabranim delima*, Iskustvo, Moskva 1955.

R. Lazić

UMETNOST GLUMCA I REDITELJA

Pozorišna umetnost u svima vremenima bila je umetnost kolektivna i javljala se samo tamo gde je talenat pesnika-dramatičara radio udruženo sa talentom glumca. U osnovi pretstave uvek je ležala ova ili ona dramska koncepcija, koja je sjedinjavala glumačko stvaralaštvo i davala scenskoj radnji opšti umetnički smisao. Zato i stvaralački proces glumčev počinje udublivanjem u dramu. Glumac mora, pre svega, sam ili uz rediteljevu pomoć, da otkrije osnovni motiv komada koji predstavlja – onu piščevu karakterističnu stvaralačku ideju koja je „jezgro” njegovog dela i iz koje je, kao iz jezgra, ono izraslo. Sadržina drame uvek ima karakter radnje koja se razvija pred gledaocem, u kojoj sva lica prema svom karakteru uzimaju ovo ili ono učešće i koja se postupno razvija u određenom pravcu, težeći konačnom cilju koji je postavio pisac. Osetiti „jezgro” drame, ići za čitavom osnovnom linijom radnje koja prolazi kroz sve njene epizode i koju sam ja zbog toga nazvao „osnovnom radnjom” – to je prva etapa u radu glumca i reditelja. Treba primetiti da, nasuprot nekim drugim pozorišnim stvaraocima, koji u svakoj drami gledaju samo materijal za scensku preradu, ja smatram da pri postavljanju svakog značajnog umetničkog dela reditelj i glumci moraju da teže što je moguće tačnijem i dubljem shvatanju duha i zamisli dramskog pisca, a ne zamenjivanju te misli svojim. Interpretacija drame i karakter njenog scenskog ostvarenja uvek su i neizbežno u izvesnoj meri subjektivni i obojeni su kako ličnim tako i nacionalnim osobinama reditelja i glumca, ali samo iz dubokog razumevanja i njegova „osnovna radnja”, svi učesnici buduće predstave samim tim su sjedinjeni u svom stvaralačkom radu: svaki od njih prema svojim sposobnostima težeći ostvarenju onog umetničkog cilja koji je stajao pred dramskim piscem i koji je on ostvario u okviru pesničke reči.

I tako, rad glumčev počinje traženjem umetničkog „jezgra” drame. To „jezgro” on prenosi u svoju dušu i od toga trenutka u njemu treba da počne stvaralački proces – organski proces sličan svima gradilačkim procesima prirode. Ušavši u dušu glumčevu,

„jezgro” treba da „nabubri”, da izraste, da pusti korenje i klice, i hraneći se sokovima tla na koje je preneseno, da iz njega proizvede živu, cvetnu biljku. Taj stvaralački proces može u izvanrednim slučajevima proteći vrlo brzo, ali obično – da bi sačuvao karakter pravog organskog procesa i doveo do ostvarenja živog, jasnog, istinski umetničkog scenskog lika a ne njegovog zanatskog surogata – za njega se traži mnogo više vremena nego što mu daju čak i u najboljim evropskim pozorištima. Evo zbog čega u našem pozorištu svako postavljanje komada ne prolazi kroz osam do deset proba, kako se to radi, po rečima čuvenog nemačkog reditelja i teoretičara K. Hagemana u Nemačkoj, nego kroz desetine proba koje se vode tokom nekoliko meseci. Pa i pored tih uslova, stvaralaštvo glumčevo nije nije onako slobodno, kao, na primer, stvaralaštvo umetnika-pisca: glumac je vezan određenim obavezama svoga kolektiva, on ne može odložiti svoj rad do onog momenta kad se njegovo fizičko i psihičko stanje pokažu podesnim za stvaralaštvo. A međutim, njegova umetnička priroda je čudljiva i traži mnogo, i ono što bi pri unutarnjem oduševljenju pokazala u nekoliko magnoventja njegova umetnička intuicija, u odsustvu stvaralačkog raspoloženja neće se se postići nikakvim naprezanjima njegove svesne volje. U tome mu neće pomoći spoljna tehnika – veština vladanja telom i govornim i glasovnim aparatom. Spoljna tehnika ne može zameniti „nadahnuće”, to jest ono stvaralačko stanje u kojem oživljavaju intuicija i rad stvaralačke uobrazilje, a da dovedemo sebe u stvaralačko raspoloženje kad nam se hoće nije moguće.

Pa ipak, zar je to zaista tako nemoguće? Ne postoje li nekakva sredstva, nekakvi načini koji bi nam pomogli da svesno i proizvodljivo dovedemo sebe u ono stvaralačko stanje koje genijima daje priroda bez ikakvog njihovog naprezanja? Ako se ta sposobnost ne može postići odjednom, nekakvim jednim načinom, možda se može njome zavladati po delovima, izrađujući u sebi, nizom vežbi, one elemente od kojih se formira stvaralačko raspoloženje i koji su potčinjeni našoj volji? Razume se, obični glumci od toga neće postati geniji, ali će im to, možda, ipak pomoći, makar i u izvesnoj meri, da se približe onome što odlikuje genija. Eto, ta pitanja su se postavila preda mnom pre dvadeset godina, kad sam razmišljao o unutarnjim preprekama koje koče naše glumačko stvaralaštvo i često nas gone da zamenimo njegove rezultate grubim klišeima glumačkog zanata. Ta pitanja su me potstrekla na traženje sredstava *unutarnje tehnike*, to jest puteva koji vode od

svesti ka potsvesnom, u čijoj oblasti protiče devet desetina svakog istinskog stvaralačkog procesa. Posmatranja koja sam vršio kako na samom sebi tako i na drugim glumcima sa kojima sam radio, a naročito na najvećim scenskim talentima Rusije i inostranstva, dopustila su mi da stvorim nekoliko opštih formula, koje sam, zatim, proveravao u praktičnom radu. Prva se sastoji u tom što u stvaralačkom raspoloženju veliku ulogu igra potpuna sloboda tela, to jest, njegovo *oslobođenje* od *mišićnog naprezanja* koje nesvesno za nas same vlada telom ne samo na sceni nego i u životu, okivajući ga i smetajući mu da bude poslušan sprovodnik naših psihičkih pokreta. To mišićno naprezanje, koje dostiže svoj maksimum u onim slučajevima kada glumac teži da ispuni neki za njega naročito težak scenski zadatak, guta masu unutarnje energije, odvlačeći je od aktivnosti viših centara. Zbog toga, razviti naviku oslobođenja tela od nepotrebnih napregnutosti znači odstraniti jednu od najosnovnijih prepreka stvaralačke aktivnosti. To znači, takođe, stvoriti sebi mogućnosti korišćenja mišićne energije naših udova samo u potrebnoj meri i u tačnoj saglasnosti sa našim stvaralačkim zadacima.

Drugo moje zapažanje sastoji se u tome da se priliv stvaralačkih snaga kod glumca znatno koči mišlju o gledalištu i o publici, čije prisustvo kao da vezuje njegovu unutarnju slobodu i smeta mu da se u potpunosti koncentriše na svoj umetnički zadatak. Međutim, posmatrajući igru velikih glumaca, primetićemo da je njihov stvaralački polet uvek vezan sa koncentracijom pažnje na radnju komada i da samo u tom slučaju, to jest, onda kad je pažnja glumčeva odvojena od gledalaca, on stiže nad njima naročitu vlast, zahvata ih, nateruje da aktivno učestvuju u njegovom umetničkom životu. To naravno, ne znači da glumac može potpuno prestati da oseća publiku – stvar je samo u tome da ga ona ne guši, da ga ne lišava neposrednosti, koja je neophodna za stvaralaštvo. A tu neposrednost mogu postići glumci koji upravljaju svojom pažnjom. Glumac koji je stekao takvu naviku može proizvoljno ograničiti *krug svoje pažnje*, usredsređujući se na ono što ulazi u taj krug i samo polusvesno hvatajući ono što se događa izvan njegovih granica. U slučaju potrebe on može suziti taj krug čak toliko da dostigne stanje koje se može nazvati *javnom usamljenošću*. Ali obično taj krug pažnje biva pokretan – glumac ga čas širi čas sužava, prema tome šta treba u njega uključiti tokom scenske radnje. U okviru toga kruga nalazi se neposredni *centralni objekat* pažnje glumčeve kao jednog od lica koja dejstvuju u drami – nekakva stvar na koju je u

tom trenutku usredsređena njegova želja, ili drugo lice koje igra, a sa kojim se on po toku radnje u komadu nalazi u unutarnjem odnosu. Taj scenski odnos prema objektu može imati punu umetničku vrednost samo u tome slučaju ako se glumac navikao, putem dugih vežbanja, da mu se predaje kako u svome primanju tako i u reakcijama na ta primanja s maksimalnim intezitetom: samo u tom slučaju scenska radnja dostiže potrebnu izrazitost i među ličnostima koje igraju u komadu, to jest, među glumcima, stvara se onaj kontakt, ona živa veza koja je potrebna za interpretaciju drame u njejoj celini, uz održavanje ritma i tempa koji su opšti za celu predstavu.

Ali, ma kakav bio krug glumčeve pažnje, to jest, da li ga u nekim trenucima zatvara u javnu usamljenost ili zahvata sva lica koja su na sceni, *scensko stvaralaštvo, kako za vreme spremanja uloge tako i pri njenom ponavljanju na predstavama, traži punu koncentraciju sve duhovne i fizičke prirode glumčeve, učešće svih njegovih fizičkih i psihičkih sposobnosti*. Ono zahvata vid i sluh, uopšte sve spoljne osećaje, ono budi ne samo spoljni nego i unutarnji život njegovog bića, izaziva na aktivnost njegovo sećanje, uobrazilju, osećanja, razum, volju. Čitava duhovna i fizička priroda glumčeva mora da bude usmerena na ono što biva sa ličnošću koju on predstavlja. U trenucima „nadahnuća”, to jest neproizvoljnog poleta svih glumčevih sposobnosti, tako i biva. Zato u odsustvu poleta glumac lako skreće na utabane staze vekovne pozorišne tradicije, počinje da „predstavlja” negde viđen lik ili lik koji u njemu odnekud sine, podržavajući spoljnim načinima njegovih osećanja, ili pokušava da „iscedi” iz sebe osećanja uloge koju predstavlja, da ih „ulije” u sebe. Ali prisiljavajući na taj način svoj psihički aparat, sa njegovim neminovnim organskim zakonima, on niukoliko ne postiže time željeni umetnički rezultat – on može dati samo grubi falsifikat osećanja, jer osećanja se po naređenju ne izazivaju. Nikakvim naprezanjem svesne volje mi ih ne možemo u sebi neposredno probuditi i ništa ne može biti nekorisnije za stvaralaštvo kao takvi pokušaji kopanja po sopstvenoj duši. Zbog toga jedno od osnovnih stanja glumca koji želi da bude istinski umetnik na pozornici treba da bude formulisano ovako: osećanja se ne mogu igrati, predstavljati, ona se ne mogu neposredno izazivati.

Međutim, posmatranja prirode stvaralački obdarenih ljudi ipak nam otvaraju put da zavladaemo osećanjima uloge. Taj put leži u aktivnosti uobrazilje, koja se u vrlo velikoj meri predaje uticaju naše svesti. Ne može se neposredno uticati na osećanja, ali se u sebi

može, u potrebnom pravcu, produbiti stvaralačka fantazija – kako govore i eksperimenti naučne psihologije – pokreće naše *afektivno sećanje*, i, izmamljujući iz rezervi skrivenih iza svesti elemente nekad doživljenih osećanja, na nov način ih organizuje, u saglasnosti sa slikama koje su u nama ponikle. Takve slike uobrazilje koje su se javile u nama bez ikakvog usiljavanja nalaze odjek u našem afektivnom sećanju i u njemu izazivaju odgovarajuće osećanje. Eto zbog čega je stvaralačka fantazija osnovni, najneophodniji dar glumčev. Bez snažno razvijene, pokretljive fantazije nemoguće je svako stvaralaštvo, ni instiktivno, intuitivno, ni ono koje se oslanja na unutarnju tehniku. Kada se fantazija uzbudi, u umetnikovoj duši oživljuje čitav svet slika i osećanja koji u njoj spavaju ponekad duboko zapretani u sferi podsvesnoga.

Postoji dosta rasprostranjeno mišljenje, već iznošeno u javnosti, kao da moj *Sistem* umetničkog vaspitanja glumca, koji se preko njegove uobrazilje obraća, rezervama njegovog afektivnog sećanja, to jest njegovog ličnog emocionalnog iskustva, samim tim sužava njegovo stvaralaštvo granicama tog ličnog iskustva i ne dopušta mu da igra uloge nesaglasne sa njegovim psihičkim skladom. To mišljenje je zasnovano na najobičnijim nerazumevanju, jer one elemente stvarnosti iz kojih naša fantazija stvara svoje „izmišljene” kreacije mi takođe crpemo iz svog ograničenog iskustva, a bogatstvo i raznovrsnost tih kreacija postiže se jedino *kombinacijama* crpenim iz elemenata iskustva. Muzička skala ima samo sedam osnovnih nota, sunčani spektar sedam osnovnih boja, ali su kombinacije zvukova u muzici i boja u slikarstvu bezbrojne. To isto treba reći o osnovnim osećanjima koja se čuvaju u našem afektivnom sećanju, slično onome kao što se čuvaju slike spoljnog sveta u našem intelektualnom sećanju: broj tih osnovnih osećanja u unutarnjem iskustvu svakog čoveka je ograničen, ali su nijanse i kombinacije isto toliko mnogobrojne kao i kombinacije stvorene iz elemenata spoljnoga iskustva aktivnošću uobrazilje.

Nesumnjivo je, ipak, da unutarnje iskustvo glumčevo, to jest krug njegovih utisaka iz života i preživljenoga, mora biti neprestano proširivan, jer samo tako glumac može da proširuje i krug svoga stvaralaštva. S druge strane, on mora svesno da razvija svoju uobrazilju vežbajući je na sve novim i novim zadacima.

Ali da bi ga onaj zamišljeni svet, koji on kreira na osnovi dramatičarevog dela, zahvatio emocionalno i oduševio za scensku radnju, neophodno je da glumac *poveruje* u taj svet kao u nešto isto onoliko realno koliko i okolni svet stvarnosti. To ne znači da se

glumac na pozonici mora predavati ma kakvoj halucinaciji, da, igrajući, mora gubiti svest o stvarnosti koja ga okružava i u platnu dekora gledati istinsko drvo i tome slično. Naprotiv, izvestan deo njegove svesti mora ostati slobodan radi kontrole nad svim što glumac oseća i radi kao tumač svoje uloge. Glumac ne zaboravlja da na pozornici dekoracije i rekvizita nisu ništa drugo nego dekoracije i rekvizita, ali to za njega nema nikakvog značaja. On kao da govori sebi: „Ja znam da je sve što me na pozornici okružava grub falsifikat stvarnosti, laž. Ali *kad bi* sve to bila istina, evo kakav bih ja stav imao prema toj i toj pojavi, evo kako bih ja postupio”...I od tog trenutka, kada se u njegovoj duši pojavi to *stvaralačko* „*kad bi*”, realni život koji ga okružava prestane da ga interesuje i glumac se prenosi u oblast drugog života, koji je on zamislio. Predajući se tome životu, glumac može nehotično da izneveri istinu kako u konstruisanju svoje zamisli tako i u preživljavanju vezanim za nju. Njegova zamisao može da se pokaže nelogična, neverodostojna, i tada on prestaje da veruje u nju. Osećanje koje se rodilo u glumcu u vezi sa zamišljju, to jest, njegov unutarnji odnos prema zamišljenim okolnostima, može da se pokaže kao „izmišljen”, nesaglasan sa istinom prirode datoga osećanja. Najzad, u izražavanju unutarnjeg života uloge glumac, kao živo složeno biće, koje nikad ne vlada savršeno svim svojim ljudskim aparatom, može dati neistinitu intonaciju, može izgubiti umetničku meru u gestikulaciji, ili, podajući se iskušenju jevtinog efekta, pasti u manir, u banalnost. Radi obezbeđenja od svih tih opasnosti koje stoje na putu scenskog stvaralaštva glumac mora neprekidno da razvija u sebi *osećanje istine*, koje će kontrolisati svu njegovu psihičku i telesnu aktivnost, kako u formiranju tako i u ostvarivanju uloge. Samo sa snažno razvijenim osećanjem istine on može dostići to da *svaka njegova poza, svaki njegov gest budu unutra opravdani*, to jest da izražavaju stanje ličnosti koju tumači a ne da služe, kao uslovni pozorišni gestovi i poze svih vrsta, samo spoljnoj slikovitosti.

Sveukupnost svih napred pomenutih načina i navika i čini unutarnju tehniku glumčevu. Paralelno sa njenim razvijanjem mora ići i razvijanje spoljne tehnike – usavršavanje onog telesnog aparata koji služi za oživotvorenje scenskog lika koji je stvorio glumac, za jasno izražavanje njegovog unutarnjeg života. U tu svrhu glumac mora da izgradi u sebi ne samo opštu gipkost i pokretljivost tela, ne samo lakoću, tačnost i ritmičnost, pokreta, nego i naročitu *svesnost u upravljanju svima grupama svojih mišića* i sposobnost da oseća energiju koja se preliva u njemu, koja, ističući iz njegovih

viših stvaralačkih centara, formira na određeni način njegovu mimiku i njegove gestove, i, izlivajući se iz njega, zahvata u krug svoga uticaja njegove partnere na pozornici i gledalište. Takvu izoštrenu svesnost i tananost unutarnjih osećaja glumac mora da izgradi i za svoj glasovni i govorni aparat. Naš obični govor je kako u životu tako i na pozornici – prozaičan i monoton, naše reči nepotpuno zvuče i ne nižu se na održanoj glasovnoj melodiji, neprekinutoj kao što je melodija violine koja pod rukom majstora-violiniste može da biva gušća, dublja, tananija, prozračnija, da se slobodno preliva od visokih tonova u niske, i obratno, da prelazi od pijanissima u forte. U borbi sa dosadnom monotonošću glumci često ukrašavaju svoje čitanje, naročito kad su to stihovi, onim veštačkim glasovnim fioriturama, kadencama, iznenadnim povišavanjima i snižavanjima glasa koji su toliko karakteristični za uslovnu, nategnutu deklamaciju i koji nemaju nikakve veze sa odgovarajućim emocijama uloge i zbog toga na osetljivije gledaoce proizvode utisak falša. Ali postoji druga, *prirodna muzička zvučnost govora*, koju smo zapazili kod velikih glumaca u trenucima kad ih zahvati istinsko umetničko oduševljenje i ona je duboko vezana sa unutarnjim zvučanjem uloga koje takvi glumci igraju. Tu prirodnu muzikalnost govora i mora glumac da nađe u sebi, vežbajući svoj glas, pod kontrolom osećanja istine, skoro isto onako kao pevač. Istovremeno, on mora da radi na svojoj dikciji. Glumac može da ima snažan, gibak, izrazit glas, pa ipak da kvari govor – s jedne strane nejasnoću izgovora, a s druge strane zbog toga što ne vodi računa o onim jedva приметnim pauzama i naglascima kojima se postiže tačna interpretacija smisla fraze i njena određena emocionalna boja. U savršenom dramskom delu svaka reč, svako slovo, svaki interpukcijski znak za predah služe interpretaciji unutarnje suštine; glumac tumačeći dramu u planu svoga shvatanja, unosi u svaku frazu svoje individualne nijanse, koja se ostvaruju ne samo ekspresijom tela, nego i umetnički izrađenim govorom. Pri tome ne sme se zaboraviti da je svaki zvuk koji se slaže u reč, svaki suglasnik i samoglasnik naročita nota koja ima svoja mesta u zvučnom akordu reči i izražava ovaj ili onaj delić protkan kroz reč duše. Eto zato se i rad na usavršavanju fonetske strane govora ne može da ograniči na mehaničke vežbe govornog aparata, već mora biti upravljen na to kako bi glumac naučio da oseća svaki *posebni zvuk reči kao oruđe umetničke izrazitosti*. U tome smislu, međutim, kao i u smislu muzikalnosti glasa, slobode, plastičnosti i ritmičnosti, pokreta i uopšte sve spoljne tehnike scenske umetnosti, ne gov-

oreći već o unutarnjoj tehnici, glumac našeg vremena stoji još na vrlo niskom stupnju umetničke kulture, ostajući u njoj, iz mnogih razloga, daleko iza majstora muzike, poezije, slikarstva i pred njim stoji beskonačni put razvitka.

Razumljivo, je što se, pri takvom stanju stvari, postavljanje predstave koja bi zadovoljila visoke umetničke zahteve ne može izvesti onom brzinom koja se u ogromnoj većini pozorišta opravdava ekonomskim faktorima njihova života. Onaj stvaralački proces, koji mora da preživi svaki glumac od početka uloge do njenog umetničkog ovaploćenja, sam po sebi vrlo složen, usporava se i zbog nesavršenstva naše unutarnje i spoljne tehnike. No, osim toga, on se znatno usporava još i neophodnošću prilagođavanja jednog glumca prema drugom, harmonizovanjem glumačkih individualnosti u jedinstven umetnički ansambl.

Odgovornost za ansambl, za umetničku celinu i izrazitost predstave pada na reditelja. U eposi kada je pozorištem vladao reditelj depot, eposi koja je počela s Majningenovcima i nije se još ni danas završila u mnogim, čak najnaprednijim pozorištima, reditelj je, razradivši prethodno čitav plan postavljanja, određivao – računajući, razume se, sa darovima učesnika u predstavi – opšte konture scenskih likova i davao glumcima sve mizanscene. Do skora i ja sam se pridržavao toga sistema. Sada sam došao do uverenja da se stvaralački rad reditelja mora razvijati zajednički sa radom glumaca, ne prestizujući ga i ne vezujući ga. Pomagati stvaralaštvo glumca, kontrolisati ga i harmonizovati, pazeći da ono organski izrasta iz jedinstvenog umetničkog „jezgra” drame, isto onako kao i svi spoljni oblici predstave – to je, po mom mišljenju, zadatak savremenog reditelja. Tražeći, u analizi drame, njeno umetničko „jezgro” i idući za njenim osnovnom radnjom i počinje, kao što je već rečeno, zajednički rad reditelja i glumca. Dalji momenat toga rada je traženje „osnovne radnje” pojedinih uloga, one prvobitne težnje volje svake ličnosti u komadu, težnje koja, iz njenog karaktera, određuje mesto ličnosti u opštoj radnji drame. Ako tu „osnovnu radnju” drame glumac ne oseti odjedanput, on će je, uz pomoć reditelja, tražiti po delovima, razbijajući ulogu na parčad, prema pojedinim etapama života date ličnosti, prema *pojednim zadacima* koji iskrsavaju pred nju u borbi za postizanje njenog konačnog cilja. Svako takvo parče uloge, to jest svaki zadatak, može biti, u slučaju potrebe, podvrgnut daljoj psihološkoj analizi i razbijen na još sitnije zadatke, prema pojedinim voljnim aktima ličnosti iz kojih se formira njen život na pozornici. Glumac mora

da uhvati ne emociju, ne raspoloženja koja daju boju toj razdrobljenoj parčadi uloge, već *voljnu srž* tih emocija i raspoloženja. Drugim rečima, udubljujući se u svako parče uloge, on mora sebi da postavi pitanje šta hoće, na čemu insistira kao ličnost drame i kakav konkretan delimičan zadatak stavlja preda se u datom trenutku. Odgovor na to pitanje mora biti dat ne u obliku imenice, već neizostavno u obliku glagola: „hoću da *osvojim* srce te žene”, „hoću da *prodrem* k njoj u kuću”, „hoću da *uklonim* slugu koji je čuvaju” i tome slično. Tako formulisan voljni zadatak, čiji se objekat i okolnosti sve jasnije i razgovetnije ocrtavaju pred gledaocem zahvaljujući aktivnosti njegove stvaralačke fantazije, počinje da zahvata, da ga uzbuđuje, izmamljujući iz skrovišta njegovog afektivnog sećanja za ulogu neophodne kombinacije osećanja – osećanja koja imaju karakter aktivnosti i ulivaju se u scensku radnju. Tako postepeno pojedina parčad njegove uloge oživljavaju za glumca i obogaćuju se neproizvoljnom igrom složenih organskih preživljavanja. Sjedinjujući se, srastajući, ta parčad obrazuju *partituru uloge*, partituru pak pojedinih uloga, u neprestanom zajedničkom radu glumaca na probama i u neizbežnom prilagođavanju jednih drugih, slažu se u jedinstvenu *partituru predstave*.

Ali se ni na tome još ne završava rad glumca i reditelja. Udubljujući se i uživljavajući sve dublje u ulogu i dramu, otkrivajući u njoj sve dublje umetničke motive, glumac preživljuje partituru svoje uloge i sve produbljenijim tonovima. Međutim, i sama partitura uloge i drame u celini podvrgava se, tokom rada, daljim izmenama: kao što u savršenom pesničkom delu nema nepotrebnih reči, već su one sve neophodne s tačke gledišta umetničke zamisli pesnikove, i u *partituri uloge ne treba da bude nijednog nepotrebnog osećanja, već samo ona koja su neophodna za „osnovnu radnju”*. Treba zbijati partituru svake uloge, zgušnjavati oblik njene interpretacije, naći jasne jednostavne i sadržajne forme njenog ovaploćenja. I tek onda kad u svakom glumcu sva osećanja ne samo organski sazriju i ožive nego se i očiste od svega što je nepotrebno, kristalizuju se i sve uloge se živo povežu, harmonizuju među sobom u opštem ritmu i tempu predstave, postavljeni komad može biti pokazan publici.

Na daljim predstavama scenska partitura drame i svake uloge ostaje nepromenljiva u opštem. Ali to ne znači da se, od onoga trenutka kad je predstava pokazana publici, stvaralački proces glumca može smatrati kao završen i da glumcima ostaje, da samo mehanički ponavljaju ono što su ostvarili na prvom predstavi. Naprotiv,

svaka predstava od njih zahteva stvaralačko stanje, to jest učešće svih njihovih psihičkih snaga, jer samo tako glumci mogu da partituru uloge prilagođavaju onim ćudljivim promenama koje se u svima njima dešavaju svakog časa kao u živom biću od nerava, i, zaražavajući jedan drugog svojim osećanjima, da predaju gledaocu ono nevidljivo i rečima neizrecivo, što čini duhovnu sadržinu drame. A u tome i jest sva suština scenske umetnosti.

Što se tiče spoljnog oblika predstave – dekoracije, rekvizita i t. sl. – sve to vredi samo toliko ukoliko pomaže izrazitosti dramske radnje, to jest glumčevoj umetnosti, i nikako ne može da traži u pozorištu onaj samostalni umetnički značaj koji bi i danas hteli da mu dadu mnogi znameniti slikari koji rade za scenu. Pozorišno slikarstvo je, isto onako kao i muzika koja ulazi u dramu, pomoćna umetnost i reditelj ima da iz takvih umetnosti izvuče sve što je neophodno za osvetljenje drame koja se razvija pred gledaocem, potčinjavajući ih pri tome glumačkom zadacima.

Prevod s ruskog:

Milan Đoković

Napomena:

Tekst *Umetnost glumca i reditelja* K. S. Stanislavski je napisao 1928. za izdanje *Britanske enciklopedije*, 22. tom, 1929-1932, str. 35-38. Naš prevod preuzet je iz zbornika *Teatr*, Sverusko pozorišno društvo, Moskva, 1944. Napomena: R. Lazić

Dodatak

Aleksej Dimitrijevič POPOV

ETIKA STANISLAVSKOG

Sve što veliki režiser uključuje u pojam „etika” na izvestan način je najneophodnija higijena stvaralačkog procesa glumca. Etika – je učenje o stvaralačkoj disciplini, to su umetničke norme koje formiraju glumca i bez kojih je nemoguće kolektivno stvaralaštvo. Etika je duboko povezana sa samom suštinom učenja K. S. Stanislavskog o vaspitanju glumca i njegovoj umetničkoj delatnosti. Za Stanislavskog je stvaralaštvo režisera profesionalne i amaterske scene povezano nerazlučivo sa životom. Veliki režiser nije se nikada ograđivao od stvarnosti, niti služio „čistoj umetnosti”. Za njega je formiranje glumca i režisera tesno povezano sa shvatanjem zadataka pozorišta kao škole života, kao jednog od sredstava vaspitavanja čoveka.

Etika – nije samo moralni kodeks ponašanja glumaca i režisera tokom rada, već je istovremeno *uslov za njihovo svestrano stvaralačko izražavanje, umetničko formiranje i tehnološko opremanje.*

K. S. Stanislavski je ciljeve i zadatke umetnosti glumca video u „otkrivanju života čovečijeg duha” na sceni. On je do kraja života vodio računa o tome da rusko pozorište zadrži i utvrdi „nivo” svetske pozorišne umetnosti.

Kod nas se razvija i amatersko stvaralaštvo. U pozorišta i klubove dolaze stotine i i hiljade talentovanih mladih glumaca. Naši stariji majstori imaju obavezu da kod naše pozorišne omladine stvaraju svest o visokoj tradiciji ruske scenske umetnosti koja je donela našem pozorištu svetsku slavu.

Stanislavski je u pozorištu video veliku transformatorsku snagu koja pomaže čoveku da se bori za bolji život, tj. pozorište je shvatao poput velikih revolucionarnih demokrata V.G. Belinskog i N.A. Dobroljubova.

K.S. Stanislavski je celog svog života bio borac za realističko pozorište, za jednostavan, jasan jezik umetnosti, shvatljiv narodu.

On je produžio, razvio i naučno utvrdio nacionalnu školu ruske scenske umetnosti kao *umetnost pretvaranja u lik na osnovu čovekovog autentičnog doživljaja.*

Ova scenska škola je nastajala i jačala u borbi s različitim uticajima nama stranog spoljašnjeg pozorišnog umeća, tehničkih efekata u umetnosti glumca, u borbi s formalizmom.

Glumac, po mišljenju Stanislavskog, nije imitator, koji oponaša ljude različitih uzrasta, nacionalnosti ili profesija.

Glumac, prema uverenju Konstantina Sergejeviča, mora ovladati sistemom pogleda i postupaka junaka drame da bi u okolnostima koje predlaže ta uloga *postao* taj junak. Uloga glumca, veli K.S. Stanislavski – „nije ko je – to, gde je – to, kada je – to, već je ovde i sada”.

Sve to vodi najvećem uživljavanju glumca u scenski karakter, stvara emocionalnu pozorišnu umetnost.

Sušтина naše scenske škole je škola preobražavanja umetnika u lik na osnovu preživljavanja. Bez obzira na potpunost preobražaja, bez obzira koliko tome težimo, *čovečiji oblik umetnika* uvek prosijava kroz scenski lik koji je stvorio. I, nama nije ni najmanje svejedno kakav je to lik.

Da bi smo shvatili tu uzajamnu povezanost glumca i slike koju on stvara, moraćemo da govorimo o specifičnoj prirodi glumačke umetnosti, o tome da je čovek – glumac istovremeno i tvorac lika i materijal za njegovo ovaploćenje. Glumac je istovremeno umetnik koji je zamislio sliku i materijal od koga nastaje taj lik. Kako je K.S. Stanislavski smatrao zadatkom umetnosti stvaranja života čovekovog duha, glumački materijal za njega su kako figura, glas i lice, tako i celokupni duhovni sklad umetnika-čoveka. Neophodni elementi formiranja savremenog ruskog umetnika su – pitanja pogleda na svet glumca i režisera, njegovi pogledi na život, njegovu aktivno učešće u izgradnji društva.

U datom radu o etici veliki režiser kaže:” *Umetnička etika* (povukao A.P.) i stanje koje stvara veoma su značajni i neophodni u našem radu zbog njegovih posebnosti.

Pisac, kompozitor, umetnik, skulptor nisu ograničeni vremenom. Oni mogu raditi onda kada im to odgovara. Oni su u svom vremenu slobodni.

Međutim, stvar tako ne stoji sa scenskim umetnikom. On mora biti spreman da deluje stvaralački u određeno vreme, u ono koje je određeno za plakatu. Kako sebi pronaći stvaralački zanos u određeno vreme?”*

* K.S. Stanislavski *Etika*, Moskva, „Iskustvo”, 1962,s.15.

Zbog toga postaje jasno pitanje čovekove ličnosti glumca koje smo pokrenuli sledeći brižnost K.S. Stanislavskog.

Višegodišnje prenebregavanje „duševnog gazdinstva” vodi presušivanju vrela čovekove prirode. Nastupa vreme kada lepota prirode prestaje da uzbuđuje glumca, kada čovekova nesreća ne izaziva u njemu saosećanje, glumac se postepeno zatvara u tesan i uzan svet svoje profesije. To je znak umetnikovog gašenja. Glumac počinje da shvata emocionalno izbuđenje samo kao specifičnu tehniku svoje umetnosti.

U takvim slučajevima društveni interesi, zadaci kolektiva postepeno prelaze u drugi plan. Tako neprimetno dolazi do usitnjavanja čovekove ličnosti. Dolazi do lažnog, „licemernog” ponašanja. Tako da glumac koji nije iskren do kraja, koji folira u ličnom životu neizbežno gubi kriterijum jednostavnosti, prirodnosti i istine na sceni. Kada govorimo o tome da kroz sva umetnička prosljava moralno-etički, ljudski lik autora koji ih je stvorio, mi shvatamo pogled na svet umetnika, njegov duhovni sklad, u likovima koje stvara, a ne autorovu sujetu: „...tobože, ne zaboravite mene, glumca – ja sam ovde najznačajniji”. Idejno-filozofski i politički značaj našeg pozorišta u društvenom životu obavezuje glumca da bude napredna misaona ličnost svoga vremena. Prema tome, napredni ruski ljudi sada misle nezavisno od svoje profesije i radnog mesta o osnovnim pitanjima života i njegove društvene reforme kao javni radnici, kao domaćini i zakonodavci sveta.

Naš ruski glumac ne pruža samo ruku svojim scenskim junacima – dobrim ljudima savremenosti koje prikazuje na sceni samo u oblasti pogleda na svet i idejno-filozofske potkovanosti. On se formira isto kao i oni. Junak našeg doba ne može a da ne utiče na glumca, a i glumac, prirodno, u sebi vaspitava osnovne crte karaktera, koje imaju napredni ruski ljudi: idejnu usmerenost, intelekt, osećanje za kolektiv, i, najzad, volju za aktivnim sudelovanjem. Te crte se ne mogu mehanički ostvariti na sceni. Glumac ih u sebi vaspitava kao građanin i kao umetnik. *Volja* je najznačajnija crta karaktera. Bez volje nema glumca. Umetnost je – pre svega veliki napor i lanac prevazilaženja bezbrojnih teškoća. Mnogi ljudi koji žele da se pojave na sceni misle da je stvaralački proces glumca – neko nalaženje unapred ili lakokrilo letenje od jednog zadovoljstva do drugog. K.S. Stanislavski upozorava te ljude rečima: umetnost je – pre svega napor, a glumac mora naučiti da „teško učini običnim, obično – lakim, lako – lepim”.

Bez aktivne misli, bez volje nema stvaralačkog procesa. Njega takode nema ako u sebi ne odgajimo osećanje za kolektiv. Kolek-

tivna pozorišna umetnost energično zahteva opštenje i sudelovanje mnogih umetnika u procesu scenskog stvaralaštva.

Stvarati u kolektivu – to je posebno teška specifična, ali u istom mah i posebna radost za pozorišne umetnike. Za umetnika je pitanje samokritike od prvorazrednog značaja. Ono je povezano s formiranjem njegovog društvenog karaktera.

Naći zajedilki jezik s drugovima na radu u umetnosti glumca i režisera je – ne samo zalag za kulturnu situaciju rada celokupnog kolektiva, brižnog odnosa prema svojim i tuđim nervima u procesu ponavljanja, već i zalag sopstvenog intezivnog stvaralačkog razvoja.

Eto zbog toga je K.S. Stanislavski u svojim razgovorima s mladima smatrao princip *dobronamernosti* osnovnom pretpostavkom za razvoj kolektiva i svake ličnosti u kolektivu ponaosob. On je govorio: „Ako niste savladali naklonost prema ljudima, radite na tome. Isterajte napolje vaše goste – zavist, sumnju, nesigurnost, strah – i, otvarajte, otvarajte širom vrata radosti. Imate mnogo razloga da se radujete: mladi ste, učite u studiju, radite u divnom pozorištu, imate sjajan glas. Svu svoju pažnju usredsredite na današnji dan svog života. Dajte sebi reč da nijedan vaš susret danas neće proći drugačije, nego u znaku radosti.

I, vi ćete videti, kad se mahne čarobnim štapićem da će vam sve ići kao podmazano. Čak i ono čega se juče niste nadali da ćete pronaći i pobediti u svojoj ulozi, danas ćete naći i iskazati.

Ako u sebi otkrivete iz dan u dan sve veću radost, videćete je za sebe kao nepobedivu snagu. Zagledajte se u lica velikih stvaralaca naše umetnosti. Njihova lica su uvek nadahnuta, mirna, radosna, energična... U njima ćete uvek videti energiju radosnog naprezanja, a ne energiju malodušne volje usredsređene tupo na sebe. Radost velikih umetnika ne proizilazi iz tajni njihovih talenata, već iz ljubavi i dobrote u sebi, pozdravljajući tim svojstvom srca drugih. Ne postoje umetnici nesrećne sudbine. Postoje nesrećni koji u sebi nose turobnu upornost volje umesto ljubavi prema životu i čoveku, smatrajući svoj život centrom scene. Oni isključivo teže ulogama i dominaciji, oni žude i žele sve da pomračie, a ne da kroz sebe izraze život u uslovima scene koji su im predloženi.

Pratite sebe, vaši talenti će se postepeno uvećavati, počinjite svoj dan radosno uživajući u bilo kom poslu i naporu.*

* *Besedy K.S. Stanislavskogo v studii Bolšogo teatra 1918 – 1922.*, Moskva, VTO, 1947, s. 110.

Za našu umetnost, koja utvrđuje život, takvo samoispitivanje glumca – umetnika je beskrajno značajno. Ona prizilazi iz njegovog pogleda na svet, ljubavi prema životu i veri u čoveka.

I obrnuto, svaka skepsa, cinizam i mizantropija strani su našem životu i našoj umetnosti. Uz to K.S. Stanislavski direktno zaključuje da je to put ka stvaralačkoj jalovosti, put netaleantovanih ljudi.

Evo šta je on govorio svojim učenicima:

„Najteži kamen spoticanja za stvaralaštvo umetnika je – sklonost da u susedima vidimo rđavo, isticanje nedostataka, a ne lepog skrivenog u njima. Uopšte, svojstvo nedovoljno sposobnih i nedovoljno razvijenih umetničkih priroda je – da svuda vidi loše, svuda vidi proganjanja i intrige, da u suštini u sebi nemaju dovoljno razvijenu moć za uočavanje lepog, pomoću koje bi ga izdvojali i upijali.”*

Zavet K.S. Stanislavskog je bio – *voleti umetnost u sebi, a ne sebe u umetnosti*. U ovoj kratkoj formuli sadržan je celokupan program vaspitavanja glumaca.

Koliko je propalo kod nas talentovanih glumaca koji su svoje „ja” stavljali iznad ciljeva umetnosti. Kod nas postoje i sada stvaralački nerazvijeni glumci i celi kolektivi koji su poluglasni, a jedan od osnovnih razloga za to je taj što oni nedovoljno cene etičke principe i zakone scenske umetnosti koji su jasno izraženi u radovima Stanislavskog, ne učeći da ih primenjuju u praksi.

Neki, iako posvećuju život pozorištu, istovremeno zadržavaju naivnost dece, misleći da se umetnost može obmanuti; u konačnom ishodu pokazuje da su obmanuti upravo oni. Drugi, opet smatraju da se mogu svakodnevno susretati s ljudima u kolektivu, zahtevati njihovu naklonost, poverenje i pomoć, a istovremeno im ne uzvraćati pomoću, poverenjem, naklonošću.

„Delujte i ubeđujte druge vlastitim primerom – rekao je Konstantin Sergejevič. – Tada će u vašim rukama biti veliki adut, i neće vam reći: „Doktore, izleči se sam! Ili „Umesto druge da učiš, okreni se sebi!” *Vlastiti primer – najbolji je način za sticanje autoriteta.*”** (Kurziv R. L.).

Učenje o etici je neophodno kao poseban „prilazni put” samom činu stvaranja. K. S. Stanislavski ovako i piše:

* K.S. Stanislavski, *Etika*, s. 36.

** Isto, s. 19.

„Tu spremnost za rad, to bodro raspoloženje duha na svom jeziku zovem *predratno stanje*. S njim bi uvek trebalo dolaziti u pozorište.

Kao što vidite, red, disciplina, etika i ostalo nisu nam samo potrebni zbog opšte strukture dela već pre svega zbog umetničkih ciljeva naše umetnosti i stvaralaštva”.*

Upoznavanje naše pozorišne omladine, kao profesionalne scene, tako i ogromne armije amaterske umetnosti, s osnovama etičkog učenja Stanislavskog pomaže ljudima koji vole pozorište da dublje shvate svoju naklonost prema njemu, nedostatke svoga karaktera, svoje greške.

Poznavanje bogatog nasleđstva K.S. Stanislavskog pomoći će nam da nađemo put ka ozbiljnijem viđenju pozorišta. Prema K.S. Stanislavskom velika pozorišna umetnost nije samo udeo izabranih, apsolutno nadarenih ljudi, ona može postati dostupna svima koji duboko i do zaborava vole pozorište. Takav čovek, ako čak radi u pozorištu, klubu, na skromnom polju rada, nesumnjivo će se pokazati sposobnim da stvori originalnu umetničku atmosferu u kolektivu, jer umetnost voli više od sebe. On ume da u sebi pronalazi i izdvaja zrna prave umetnosti, smatra da je osnovna pretpostavka stvaralaštva zavet K.S. Stanislavskog: *Volite umetnost u sebi, a ne sebe u umetnosti*. (Kurziv R. L.).

S ruskog prevela:

Biserka Rajčić

* Isto, s. 19.

MORAL U POZORIŠTU

Pitanje etike u pozorištu staro je gotovo kao i samo pozorište – to slobodno možemo prihvatiti kao aksiom. Ali, to možda nije varka da on takođe ima živ, aktivan, današnji smisao. U tom pitanju se krije i šifrovanim znakom otkriva jedan od najvažnijih, možda ključnih problema našeg vremena.

Uvek je tako bilo da su se preko pozorišta otkrivali skriveni procesi zajedničke duše. Ono je uvek bilo i jeste jedna od najmanje „čistih” umetnosti – kao da je vezano za zemlju i zemljom umuljano. Moguće ga je nazvati lirikom zajedništva, jer u njemu se ispoljavaju najtajanstvenije i neproračunljive, najneposredniji očigledni mračni refleksi društvene podsvesti.

Pozorište je jedna od umetnosti najosetljivijih na svet i stvarnost, na sve što je ljudsko i živo. Od svih drugih umetnosti to je, nekako, najviše javna i naga. Svaka druga prenosi, prevodi ljudske sadržaje na neke vanljudske ekvivalente: na boje, na oblike, zvuke. Samo pozorište, i jedino ono, te ljudske sadržaje utelovljuje u živog čoveka. Njegova suština je inkarnacija, otelovljenje, očovečenje. Taj uzbudljiv proces ne odigrava se u četiri oka, od duše do duše, kao na primer prilikom čitanja romana. Tamo pojave stvorene od pisca prelaze sa stranica knjige po uskoj stazi štampe u oblast naše mašte da u njoj žive i umiru. U pozorištu ne samo što je sve dodirljivo, već je i javno. To je javni, društveni i grupni doživljaj. Živi ljudi pojavljuju se pred živim ljudima. Život oči u oči stoji ispred života.

Ova posebnost, jedinstvenost pozorišta objašnjava zbog čega se pitanje etike opet probudilo od svetla svečnjaka. Ali, ma šta da se misli o njegovoj aktuelnosti treba zaključiti da je to neizmerno složen i težak problem. Da bi se pokrenulo sa potpunim uspehom prvo je potrebno postići sporazum u odnosu na pojam etike i pojam pozorišta.

Teorija morala, odnosno etike, ogromna je nauka u kojoj se stiču različiti, često suprotni stavovi. Ni vizija pozorišta nije pot-

puno jasna, jer čak u katoličkoj emigracijskoj publicistici možemo da nađemo mišljenje da je pozorište pretvaranje radi pretvaranja, nesebična igra, zabava. Igra, zabava u ovom slučaju nije jednoznačan pojam: Kod Platona, Šilera (Schiller), Huizinga ima metafizički smisao, kod Spensera (Spencer) – čisto fiziološki. Sužavanje pozorišta na zabavu sigurno je osiromašavajuće i sigurno je da katoličkom publicisti ne pristoji da ga kritikuje. Pozorište naše kulture jednom se rodilo ispod razuđenog neba Grčke, u podnožju hrama, drugi put – u senci romanske crkve kao deo i dopuna liturgije. Prve njegove reči bile su reči anđela upućene trima Marijama: „Quem queritis in sepulchro?” (Koga tražite u grobu?)

Da bi se stvar uprostila, izvod oslobodio od uvodnih objašnjenja i spornih problema, ovde će biti prihvaćena proba osvetljavanja problema samo sa jedne strane, ali možda suštinske – sa strane pisca.

Iz te tačke viđenja problem etike u pozorištu svodi se na pitanje didaktizma, na odgovor na pitanje: da li pozorište uči i treba li da uči. Ili je samo *passentemps*, ubijanje vremena, prijatnost, „objectified pleasure” ka o što je to odredio Santjana (Santayana), ili je pozorište cilj samo za sebe koji nikome i ničemu ne služi, ili je pak, instrument, sredstvo za nešto, ili je pozorište u životu ili – van njega i iznad njega?

Rasprava na tu temu traje od početka evropske kulture pa sve do danas. Već je Platon hteo da protera Homera iz svoje idealne republike jer uplakani Ahil, junak-plačljivac, nije ličio na uzor vredan ugledanja. Oko nas često slušamo da umetnost, naročiti pozorište, jeste „oružje u klasnoj borbi”, „ instrument obrazovanja masa” itd.

Ta dvojnost je stalno vidljiva. Pobjednik nad Homerom, Platon, u svojoj sanjanoj državi dozvoljava predstavu koja povezuje poeziju, muziku i igru u ime radosti, opuštanja, zabave – „paidea” odnosno vaspitanje; harmonija sadržana u umetničkom delu, čarobnost njegovih ritmova formiraju, modeliraju dušu čoveka. Genijalni učenik Platona, Aristotel, stajao je već na čisto estetičkom stanovištu kada je govorio da likovi tragedije nisu uzori za imitiranje, savršeni ljudi, već da su istkani od reči na sliku i priliku živih ljudi.

Molijer (Molière) će u *Kritici Škole za žene* (1663) odbaciti sva ograničenja i prihvatiće samo jednu kategoričnu obavezu: dopadanje publici. I da bi se uverio da li se ta obaveza dobro ispunjava pre pokazivanja svojih komada „kralju-suncu”, gospodama i

gospodi najveličanstvenijeg dvora u Evropi, verovatno je njihov rezultat prvo proveravao – u teatru. Ali, jedva četiri godine kasnije taj isti Molijer će u predgovoru *Tartifa* (1667) braniti svoje pravo na društvenu kritiku u komediji, pravo na ulogu moraliste i učitelja, a ne veseljaka koji samo želi da ugodi velmožnoj publici i da dobije aplauz.

U prošlom veku ta dvostruka napetost nije se smanjila. Naprotiv, povećala se kao nikad dotad. Edgar Po (Edgar Poe) je želeo da osećanju i časti zatvori prilaz poeziji, govorio je o didaktizmu kao o „jeresi”. Šeli (Shelley), autor *Oslobođenog Prometeja* isticao je didaktizam kao „abhorence” (odvratnost), ali se slagao sa Geteom (Goethe) da nas veliko umetničko delo zapravo ničemu ne uči, već nas pretvara. Raskin (Ruskin) je, naročito u ranijem periodu, propovedao da je zadatak umetnosti da produbljuje religiozna osećanja, da podiže moralno stanje, i gotovo istovremeno je nastala čuvena, i danas prisutna teorija *L'art pour l'art*, *art for art's sake*, umetnost radi umetnosti, oslobođena svega, stvarane van svega što je ljudsko. Mada to zvuči paradoksnno čini se da je na nastanak tog sujeverja uticao primer nauke iz koje je u to vreme bio uklonjen vrednosni sud: umetnost kao da nije želela da ostane iza, prihvatila je da i nju obavezuje taj herojski minimalizam.

Suprotnost označena u prethodnom veku oštro se nameće i veoma snažno i u našem vremenu. S jedne strane posmatramo agresivne pokušaje da se pozorište, takođe i u Poljskoj, promeni u „agitpropu”, s druge strane odzvanjaju zakasneli glasovi koji brane kulu od slonove kosti.

Baš ta suprotnost, tako stara, duboka i u ovom trenutku tako zaoštrena leži u osnovama problema. Da li je pozorište zabava i samo zabava, i po svaku cenu, i na svaki način, ili takođe u njemu postoji i nešto drugo, da li je apsolutno slobodno i da li je odgovorno za efekte svog delovanja na gledaoca?

U tom pitanju problem dobija neočekivani oblik: sukob između slobode i odgovornosti pisca.

To je rasprostranjen sukob koji prevazilazi granice scene. Nasledili smo ga u prošlom veku. U *Ernani* Viktora Igoa (Victor Hugo) čija je premijera bila prava, stvarno bitka, ovaj vek je oslobodio dramu od sputavajućih okova. Isto tako je razumeo svoje zadatke u odnosu prema čoveku. Udarao je u sve što je sputavalo, što je ograničavalo njegovu slobodu. Glasio je da osim nje ništa nije važno. Od tog udarca pukla su zastarela estetska pravila, ali pale su i etičke norme, trajne, rasprostranjene vrednosti unutraš-

njeg života; izgubilo se ono što je Paskal (Pascal) nazivao poretkom srca.

Ta oslobodilačka jurnjava iz XIX veka u mnogim oblastima je vodila ka nepredvidljivim paradoksnim posledicama. Čovek politički oslobođen, politički slobodan, nije prestajao da oseća pritisak privrednog i kulturnog zatočeništva. Umetnost, oslobođena svih obaveza, uzdignuta iznad života, našla se – van života. Pisac, umetnik, takođe umetnik pozorišta, postao je društveni monstrum, zavađen sa stvarnošću, koji pogrdno pljuje na „sapundžije”, utopljen u melanholiji i apsintu.

Danas se sve jasnije naglašava odstupanje od poraznih dostignuća XIX veka. Sve jasnije vidimo da sloboda nije oslobađanje od obaveza, da je sloboda dobrovoljno, svesno prihvatanje odgovornosti.

Usmeravajući ovu prepoznatljivost na našu temu možemo reći da pozorište nema umetničkog smisla bez spoljašnje slobode pisca, da nema društvenog smisla bez njegove unutrašnje odgovornosti.

To uopšte nije teoretski, odvojen, idealni stav. Svetli primer koji ga potvrđuje predstavlja saksonska kaluderica iz X veka po imenu Rosvita (Roswitha), jedna od malobrojnih žena pisaca scena, sveta pretkinja Engleskinje iz XVII veka Afri Ben (Aphry Behn) i poljske Gabrijele Zapolske (Gabriela Zapolska). U benediktinskom manastiru u Gandershajmu, između mnogih ostalih stvari napisala je na latinskom šest komedija po ugledu na latinskog komediografa Terencija. Sve su apoteoza devičanstva, ali čak u dve od njih se osmelila Rosvita da pokaže na sceni javnu kuću (*Abraham, Paphautius*). I više: u njih je uvela svoje junake, istina s pobožnim ciljem. Eremita Pafnuci ulazi „sub specie amatoris” (u obliku ljubavnika) u kuću kurtizane Tais koja je „impudens femina meretrico modo vitam institut” (bestidna žena koja je upravila svoj život na model raspusnice) – da bi je preobratio. Zbog iste stvari Abraham se u odvojenoj sobi zatvara sa Marijom i pre nego što postigne svoj cilj od nje čuje obećanje: „non solum dulcia oscula libado sed etiam crebris senile collum amplexibus mulcebo” (ne samo što ću te prekriti poljupcima već ću milovati starački vrat izdašnim zagrljajima).

Istina, ne znamo kakve su utiske izazvali komadi Rosvite na pobožni auditorijum, ni da li su uopšte bile igrane (*Pafnuci* je igran u Londonu 1914. godine). Ali, takođe, ne znamo ni da je časna kaluderica iz Gandershajma bila osuđivana za tu ideju, mada je patrističina literatura, počev od traktata Tertulijana *De spectaculis*

iz II veka ili *De comoedia et tragoedia* Aeliuse Donata iz IV veka, nastupala snažno protiv razvratnih, poslednjih antičkih drama. Nije bila osuđivana jer niko nije sumnjao u moralnu odgovornost Rosvite.

Pretpostavljala je da pozorište postoji ne zato da bi skrivalo, već da bi otkrivalo život, da bi stvaralo žive ljude, ali i da je zbog toga da život i ljude – osudi. Ono što je gandershajaska kaluderica samo instiktivno predosećala to je genijalno, očigledno, pokazao Šekspir (Shakespeare) u *Hamletu* – kroz pozorište u pozorištu. Danski kraljević u Elsinoru prihvata putujuće glumce, govori im zapanjujuće mudre reči o glumi i kaže im da odigraju, u prisustvu dvora, njegov komad. To je pokazivanje zločina kralja koji je ubio Hamletovog oca, to je demaskiranje zločinca i osuda. Šiler (Schiller) je razvio teoretsko shvatanje pozorišta – suda u raspravi *Das Theater als moralische Anstalt* (njen prevod se pojavio 1917. godine na stranicama *Pamietnika Lwowskiego* pod naslovom *Pozorište kao maralni zakon* i uticala je na formiranje mišljenja Frederica o dramskom pisanju). Vispjanski (Wypsianski) je u *Oslobođenju* proširio Šekspirovu ideju do ogromnih razmera, celo pozorište je zamenio u *mišolovku*, tadašnjim i sadašnjim gledaocima, kao i svim pokolenjima Poljaka pokazao je Poljsku njihovog nedovoljno velikog, nedostojnog postojanja.

Čak i ako se ne ispoljava tako vidljivo kao u *Hamletu*, tako patetično kao u *Oslobođenju* – pozorište jeste, treba da bude, ne samo odraz života već i sud o životu, sud nad životom. U tom sudu slobodno odabran, istinito, izrečen i prikazan lik sveta suočava se sa određenim merama, normama, vrednostima.

To je sigurno želeo da izrazi Aristotel kada je govorio o „sazaljenju i užasu” izazvanim pozorišnom predstavom. Na to se odnosi jedan od najčešće korišćenih i najspornije objašnjavani termin njegove poetike, naime „katharsis” ili očišćenje. Ma koliko da je sporan taj termin i objašnjavan na mnoge načine, on označava nešto veoma važno za pozorište: instiktivan, nepromišljen sud o svetu, a takođe naše oslobađanje od potencijalnih strasti koje dremaju u nama, mogućnosti koje nas pritiskaju i ugrožavaju. Slikovito bi se moglo reći da je to demontiranje neispaljenih količina dinamita koje bi mogle da rasture naš život, da naruše našu unutrašnju spojnost.

U svetlu ovih zapažanja uzalud bi bilo govoriti o pozorištu (kao i o umetnosti uopšte) da je cilj samo za sebe. Veliki Đoto (Giotto) prvi je u italijansko slikarstvo uveo planine i otkrio nji-

hovu lepotu i izražajnost. Vajld (Wilde) je od toga stvorio teoriju koja govori da nas umetnost uči da gledamo na svet, da ga otkriva i prikazuje. Kroz svoju nagost, javnost, preko scenskih ljudi koji prema nama nemaju tajni, oni se prepuštaju tuđim očima, pozorište proniče u naš sopstveni život i pretvara ga, dodaje mu vrednosti, čini ga harmonizovanijim, sjedinjuje u sve puniju celinu.

To se događa zahvaljujući otkrovenjima koja potiču iz slobode umetnosti, iz slobode u otkrivanju prikrivenih, nepoznatih, neslućenih strana života. To može biti efikasno samo pod uslovom odgovornosti otkrivača, odnosno pisca. Mada je naizgled odsutan, mada je nepristrasan, sakriven iza ljudi stvorenih po uzoru na nas same, van događanja koja jesu ili mogu da budu našim životom – on razobličava svetlo i senke, daje ritam, puls ljudima i događajima. Osuđuje svoje ljude i svet koji je stvorio. Na taj način obožava gledaoca i oslobađa ga, sređuje njegovu unutrašnjost, formira njegove stavove i impulse.

Najopštije obuhvatajući pitanje etike u pozorištu može se reći: nema druge mere osim slobodnog i odgovornog pisca, slobodnog i odgovornog umetnika.

Ta formula tačno odgovara krugu koji je naš život i naša sudbina. Sloboda je za nas celokupni smisao, cilj, celokupan sadržaj postojanja. Odgovornost vezana sa slobodom je za nas norma, zakon, pravo. Jer *samo onaj ko je slobodan može da bude odgovoran. Samo onaj ko dobrovoljno preuzima teret odgovornosti zaista jeste slobodan.* (Kurziv R. L.).

Preveo s poljskog:

Milan Duškov

Tymon Terlecki: *Moralność w teatrze*, u: *Dialog*, 6/83, str. 131-134.

O POZORIŠNOJ ETICI

*Razgovor s Matejom Matom Miloševićem, rediteljem,
glumcem i dramskim pedagogom*

Ubeđen sam, na osnovu iskustva, da će Stanislavski uvek pomagati, u različitim uslovima, pri stvaranju predstave, ukazujući suštinsku pomoć glumcima i rediteljima.

Mata Milošević, *O Stanislavskom*, 1962.

Da li ste imali umetničke uzore?

Nikada se nisam vezivao za jednu osobu, reditelja, književnika, slikara. Kao reditelj, nikad nisam nikog oponašao, nisam se oslanjao na neki pravac u književnosti, slikarstvu ili umetnosti uopšte.

Kako ste se „branili” od ekstremnih avangardnih ideja?

Kroz moje režije je provejavalno vreme, ali tu nije bilo ničega ekstremnog. Trudio sam se da se u mojim režijama oseća odraz sadašnjosti. Nikad nisam voleo ekstremnosti, to je u mojoj prirodi.

Koji su umetnički kriterijumi za Vašu estetiku, za Vaše postavljanje stvari na svoje mesto?

Ja sam počeo od Isailovića i Rakitina. Kasnije su to uvek bile manje ili veće simpatije prema nekim rediteljima i glumcima. Nikada nije postojala neka ličnost u umetnosti koja je direktno uticala na mene.

U Vašem pozorišnom radu osećalo se snažno opredeljenje za literaturu, Vi ste uvek stavljali pisca u prvi plan...

U istoriji pozorišta postojali su celi periodi bez pisaca, ali dolaskom pisca pozorište je puno dobilo, postalo je ono što je danas.

Kako ste kao reditelj, glumac i dramski pedagog, rešavali morane probleme koje ste imali u svom radu? Pitanje pozorišne etike jedno od ključnih pitanja svakog estetskog čina, pa i pozorišnog stvaranja?

Sve što sam radio, to je proizilazilo iz mog vaspitanja, iz moje ličnosti. Nikada nisam sebi postavljao neke norme, zakone. U radu je za mene uvek bila najvažnija stvar – istina. Biti veran samom sebi.

Postoje reditelji koji su svađalice i oni treba da ostanu svađalice. Ja znam reditelje koji su oblačili rukavice kad režiraju, nosili lance u pozorište. Ali, to je njihova istina, ako im to nešto znači u radu, onda tako treba da ostane. Gavella je bio jedan od „najprostijih” reditelja. Njega je taj „prostakluk” rasterećivao, a bilo mu je potrebno to rasterećivanje. Ja sam bio sasvim drugačiji, tolerantiji. Jako je važno da je čovek istinit, da prima ljude onako kako po svojoj istini može da ih prima. Ne treba u svoj posao unositi nikakvu laž.

Kod Vas postoji ostvareno trojstvo: glumac, reditelj i pedagog. To je bila srećna okolnost za Vaš pozorišni rad...

Dok sam još bio maturant, spremali smo u jednoj kući komad *Ljubavno pismo* Koste Trifkovića. Tu sam bio glumac, reditelj i pedagog. To trojstvo je deo moje ličnosti i ono me prati od početka mog rad u pozorištu.

Da li se može govoriti o režiji kao o svojevrsnoj manipulaciji ljudima, idejama, predmetima? Kao autor svojih predstava uvek ste imali dobru atmosferu u radu. Poznata je Vaša ozbiljnost, strogost, ali i blagonaklonost. U kojoj meri ste sprovodili sopstveni koncept u radu s ljudima? Kako Vam je polazilo za rukom da uskladite sve ljudske razlike?

To je zavisilo od ljudi. Za svakog glumca je potreban jedan određeni ključ. Ja nikad nisam upotrebljavao neke veštačke načine da bi se približio ljudima, ja sam ih osećao. Kod glumca sam uvek uživao neki autoritet i bilo mi je lako da radim sa njima. Oni su mi uvek verovali i slušali me. Mislim da je bilo presudno to što sam ja stvarno voleo ljude i ljudi su osećali tu moju ljubav. Bio sam prislan sa ljudima, ali na distanci i to je verovatno doprinosilo mom autoritetu.

Poznato je sa koliko ste umeća govorili stihove. Recite nešto o pozorištu reči. To je jedan poseban žanr pozorišta koji u evropskoj kulturi ima dugu tradiciju. Danas, kada živimo u siromašnom svetu, rekao bih, odnos prema pozorištu reči je vrlo aktivan i poželjan...

Mislim da je umetnička reč jako važna komponenta umetničkog kazivanja. Kroz pesničku reč, mi ta divna književna dela nadograđujemo i još ih više približavamo čoveku. Ja se uvek beskrajno radujem kada čujem ljude kako dobro govore. Ja sam počeo da cenim Šerbedžiju kada sam ga jedne večeri u Sarajevu čuo kako govori Krležinu poeziju. On je danas jedan od vrhunskih majstora reči. U zadnje vreme se ne obraća pažnja na govornu kulturu. Reditelji podržavaju manir tzv. naturalističkog govora da bi dobili neku životnu autentičnost i to je strašno. Reč je jako važna. Ona ima svoje značenje, svoje razne vrednosti. Reč je osnova pozorišta.

Koji je smisao života ljudske egzistencije u iskustvu umetnika kakav je Mata Milošević?

Nisam čovek koji je sklon odgovoru na takvo pitanje. To zadire u moju intimu. Od kad sam počeo da mislim ne znam zašto živim. Besmislenost života stalno me prati kao unutrašnje dramsko osećanje.

1987.

UNUTRAŠNJA STRANA POZORIŠTA

Moj profesor dramaturgije Ratko Đurović rekao je povodom Aristotelove *Poetike* i mimesisa: umetnost je dva puta stvarana – jednom, kad se događa, i drugi put, kad se transponuje. Ovo shvaćanje da je umetnost kvintesencija i zato jača od života, vernija od njega, čini mi se, imao je kao ideal i Stanislavski. Glumčev „rad na sebi” jeste upotreba svesne psihotehnike, kojom se ličnost dovodi do scenskog samoosećanja, preko potrebnog u trenutku stvaranja lika. Ovdje nije u pitanju brisanje rampe između publike i pozornice, već ujednačavanje organske prirodnosti dejstva umetnika i njegovog kreativnog čina na druge ljude.

Glavna greška savremenog pozorišta, ako se može tako grubo reći, je u zapostavljanju psihologije i njenih vanljudskih mehanizama, tipa prirodnih zakona, koji su osnova i suština dvosmerne komunikacije u umetnosti. Naravno, u životu se istinsko samoosećanje stvara prirodno, samo po sebi, ali se nepovratno gubi ili bar izopačava čim umetnik stupi na scenu. Ukidanje ove aberacije umetnosti je zadatak Sistema Stanislavskog. Aberacije, kažem, jer je u pitanju, ipak, prividno kretanje: ma kako i ma koliko pomerili umetnost od stvarnosti, ona neminovno ostaje njen deo, deo beskonačnosti realnog Sveta.

I stoga se glumac, i ne bori sa prirodom kao takvom već sa prirodnošću svog ostvarenja, bori se sa samim sobom i svojom dušom.

Ima li u glumi, ili nema, i nečega objektivnog, ima li „stvari po sebi”. Raša Plaović daje u tekstu *Glumački zanat* formulu koja određuje pauzu na matematički način: U-udarna sila, D-dužina pauze, O-otkupna sila, $U:D=D:O$, odatle $D=U \times O$ i $D=U \times O$, a iz ove jednačine se vidi koliko je to, izuzev kada je proizvod potkorenene veličine $U \times O$ jednak kvadratu celog broja, a to retko biva, iracionalna količina, dakle, nemerljiva. Zašto se Raša Plaović s nama našalio?

Prof. dr. Velimir ABRAMOVIĆ

REDITELJI O ETICI REŽIJE

Šta bitno određuje etiku režije?

Dr. Hugo Klajn:

Reditelj ne sme da traži od svojih saradnika ništa u šta on sam ne veruje. Za ono što je za njega istina, u šta veruje, za to može, treba i mora da se zalaže, da to sprovodi i ostvaruje. Nikad za nešto u šta on sam ne veruje! U pozorištima u kojima sam ja radio nisam prihvatao režiju pod bilo kojim uslovima. Uprava može da nametne ansamblu jedno dramsko delo koje je privlačno i koje će ansamblu doneti novac, a što nije nikakva literatura radi koje bi taj komad trebalo raditi. To je protivno rediteljskoj etici. Reditelj ne sme raditi za kasu. To nije etika režije.

Šta određuje rediteljsku i profesionalnu etiku po Vama?

Dimitrije Durković:

Režija treba da bude rad bez prevare. Režija i gluma su posao iz ljubavi. Čovek zavoli pozorište, pa kaže: ja ne umem drugo da radim. Pozorište trpi i zanesene diletante, ali odbacuje varalice. A rediteljska prevara je moguća: prema glumcu često, prema piscu češće, prema gledaocu najčešće. Ali rediteljska prevara se javlja pre svega kao greh prema prirodi pozorišta, koju izvesni reditelj ne poznaje, prema pluralizmu pozorišnog rada kojega takav reditelj ne poštuje i, još, prema minulom pozorišnom radu u celom svetu koji nam neki reditelj prodaje kao sopstvenu tečevinu.

Šta bitno određuje etiku režije? Na čemu se temelji moral reditelja kao integralnog činioca rediteljskog stvaralaštva? Navedite primere iz sopstvene rediteljske prakse.

Miroslav Belović:

Reditelj okuplja oko svog projekta niz saradnika. Glumci, pre svega, a zatim scenografi, kostimografi, kompozitori i drugi in-

vestiraju u projekt svoj talent, vreme i poverenje u reditelja. Ako to poverenje reditelj izigra, ako se vizija predstave ne pretoči u ubeđljivu, sadržajnu i atraktivnu scensku formu, onda svi moraju da iskuse gorčinu neuspeha, promašaja ili nedomašaja. Svima je jasno da u savremenom teatru glumci i drugi kreatori predstave dele sudbinu rediteljske vizije. Rediteljska etika je sastavljena od više elemenata, od nekoliko najbitnijih odnosa: odnos reditelja prema piscu i delu, odnos prema glumcima, odnos prema scenografu, kostimografu i kompozitoru, odnos prema asistentima, odnos prema scenskom osoblju, odnos prema majstorima u radionicama, odnos prema administraciji teatra. Svi ti odnosi obično izvire iz opšteg etičkog stava reditelja prema pozorištu.

Kojih etičkih ideala i moralnih principa treba reditelj da se pridržava u svom stvaranju. Šta je za Vas etika režije ?

Georgij Paro:

Nema etike režije van estetike režije. Sve je dozvoljeno u ljubavi, ratu i režiji.

Šta bitno određuje etiku reditelja? Iznesite pozitivna i negativna iskustva iz sopstvene prakse i stvaranja?

Božidar Viočić:

Etiku reditelja bitno određuje čvrstina njegovih estetskih uvjerenja. Sva pozitivna i negativna iskustva u tom pogledu prizilaze iz snage kojom ih zastupa i sposobnosti kojom ih sprovodi u djelo. Uspjeh međutim, ovisi o etičnosti sredine u kojoj djeluje, kao i o razvijenosti njene estetske svijesti.

Može li se govoriti o etici rediteljstva kao integralnom delu režije kao umetnosti. Navedite odrednice ovakve profesionalne umetničke etike?

Jovan Putnik:

Svaki umetnički čin, pa i pozorišni čin istovremeno je i svojevrsan etički čin. Ja i danas verujem u angažovanu umetnost, angažovano pozorište. Nije fraza ako se kaže da umetničko delo na određen način anticipira istorijski hod čoveka i društva. U istoriji svih umetnosti ostala su i prevazišla svoje vreme samo ona dela koja su otvarala istorijski prostor pred nama. Ona dela koja su

pokušavala da petrificiraju određen trenutak ili određeno stanje zaboravljena su.

Kako glasi Vaša definicija etike režije?

Dejan Mijač:

To je pre svega odgovornost. Reditelj zna istinu, zbog toga i uzima reč i govori kroz predstavu. On mora tu istinu kazati u celosti, bez obzira koliko je ona porazna po one pred kojima se obznanjuje, ili koliko je opasna po samog reditelja.

Čime je, po Vama, određen moral reditelja i etika režije?

Kosta Spaić:

Svi i oie ozbiljni ljudi koji su se bavili kazalištem od Aristotela do Brooka, govoreći o etici teatra, u suštini su zapravo govorili o kazališnom moralu i etici. Pa to je i sadržaj većine kazališnih komada. Režiser je tu samo neka vrsta katalizatora.

Radoslav Lazić, *Rečnik dramske režije*, Gea-Akademija umetnosti, Beograd - Novi Sad, 1996.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792.01 : 174

792.071.2 : 929 Stanislavski K.S.

СТАНИСЛАВСКИ, Константин Сергејевич

Pozorišna etika : umetnost glumca i
reditelja : zbornik / Konstantin Sergejevič
Stanislavski ; priredio Radoslav Lazić ;
[prevodioci Ljubomir Bogdanović... et al.].
– 3. izd. – Beograd : Krug commerce,
2005. (Beograd ; Foto Futura). – 80 str. ;
20 cm. – (Biblioteka Teorija dramskih
umetnosti)

Tiraž 500. – Str. 5-7 : Stanislavski, naš
savremenik / Radoslav Lazić . – Str. 8-9
Estetsko-etički imperativ Stanislavskog /
Milan Damnjanović. - Str. 10-20 : Pozorišna
etika i estetika Stanislavskog / Radoslav
Lazić. Str. 76: Unutrašnja strana
pozorišta / Velimir Abramović .

1. Лазић, Радослав

a) Станиславски, Константин Сергејевич
(1863-1938) – „Позоришна етика“¹ b)

Позориште – Етика

COBISS. SR-ID 122363148