

Ajzak Batler

METOD

Kako je XX vek studirao glumu

Prevela sa engleskog

Irena Šentevska



Beograd, 2024

ARS
s c e n a

Glavni urednik
Zoran Hamović

Urednik
Nebojša Bradić

Likovni urednik
Milena Lakićević

© Clio, 2024.

Sva prava za izdanje na srpskom jeziku zadržana.

Ova publikacija, u celini ili delovima, ne sme se umnožavati, preštapavati, pohranjivati u memoriju kompjutera ili na bilo koji način prenositi – elektronski, mehanički, fotokopiranjem, snimanjem ili na drugi način – niti može na bilo koji način ili bilo kojim sredstvima biti distribuirana bez odobrenja izdavača.

Naslov originala

Isaac Butler

The Method

How the Twentieth Century Learned to Act

Text copyright © Isaac Butler, 2022

This translation of the method is published by CLIO Publishing Company by arrangement with Bloomsbury Publishing Plc.

All rights reserved.

Za En, za sve ono što reči ne mogu da izraze.

Velika tajna... pokretanja tuđih strasti je u tome da se i sâm pokreneš; jer će oponašanje tuge, gneva, ogorčenosti često delovati groteskno ako je u saglasju samo s tvojim rečima i izrazom lica, ali ne i s tvojim srcem.

– Kvintilijan, I vek n. e.

Mi smo glumci. Mi smo ljudima suprotnost.

– Prvi glumac, Rozenkranc i Gildenstern su mrtvi, Tom Stopard

SADRŽAJ

Uvod	9
------------	---

PRVI ČIN Kraljevstvo snova

1. Jedini način da se spase umetnost	19
2. Nova rešenja za probleme življenja	33
3. Grozničavi valcer	47
4. Nadsvesno kroz svesno	59
5. <i>Stanislavština</i>	76
6. Treba mi novo pozorište	88
7. Da li znaš tajne umetnosti?	98

DRUGI ČIN Zajedništvo

8. Bez otaljavanja	115
9. Dolazak nove religije	130
10. Pun sam entuzijazma za ovu stvar!	145
11. Tera te na plač	156
12. Svi smo mislili da je Bog	170
13. Novi unutrašnji čovek	179

14. Život prostitutke je prilično udoban	190
15. Tvoje tajno ja	202
16. Naša vrsta glumca	213

TREĆI ČIN
Monstruoza stvar

17. To je bio pokolj	231
18. Isečak života	240
19. Mekoća i samougađanje	255
20. Istina, malo sutra	267
21. Kakvo grozno veče!	278
22. Kako da radimo sve ono naše ispred te mašinerije?	299
23. Taj nivo realnosti	317
24. Sva sredstva izražavanja	329
Pogovor:	
Metod i budućnost	343
Zahvalnost autora	347
Bibliografija	349
Poreklo ilustracija	360
O autoru	361
Indeks	363

UVOD

Gluma je čudna stvar. Praktično svako ko gleda holivudske filmove – što će reći, praktično svako – provodi zapanjujuću količinu vremena razgovarajući i razmišljajući o glumcima. Upoznati smo sa intimnim detaljima njihovih privatnih života. Od njih očekujemo da govore o problemima današnjice. Neprestano ih ocenjujemo i bolje među njima zatrpavamo različitim nagradama. Pa ipak, kad moramo da objasnimo šta je u stvari dobra gluma, obično nam teško ide. Čak i mi kritičari, koji bi trebalo da smo u poslu opširnog razglabanja o umetnosti, često se oslanjamo na elementarne poštapalice kao što su „ubedljivo“ ili „bravurozno“ ili „harizmatično“ ili „dobro prostudirano“. Pokušaj da se razjasni šta konkretno čini dobru glumačku izvedbu može da liči na borbu da se izbegne živi pesak bez grane za koju možeš da se uhvatiš. Nasuprot tome, većina nas najverovatnije će se povesti za čuvenom izrekom sudije Potera Stjuarta o opscenosti: znamo šta je dobra gluma kad je vidimo.

Ali kako je mi vidimo? Gluma je, naravno, kontekstualna. Film *Opčinjena Mesecom* ne bi funkcionisao bez Nikolasa Kejdža, ali ako biste iz filma izvukli njegovu izvedbu i uglavili je u film *Ostaci dana*, rezultat bi izazvao smeh. Pa ipak, većina nas nosi sa sobom određen broj pretpostavki o tome šta čini dobru glumu, nezavisno od toga šta gledamo u datom trenutku. Mi želimo da gledamo glumačke izvedbe koje deluju proživljeno – u kojima glumci otkrivaju psihologiju likova kroz suptilne gestove i izraze lica, a ne tako što otvoreno iznose šta misle i osećaju. Mi želimo emocije koje deluju kao da su istinski doživljene, a ne tehnički reprodukovane. Mi želimo da glumci ne izlaze iz lika i ne komentarišu ono što rade. U većini slučajeva, oni ne bi trebalo da izgledaju svesni da uopšte imaju publiku. Mi želimo da osetimo da glumci, na izvesnom nivou, kao da postaju likovi koje tumače, ukidajući distancu između sebe i svoje uloge na papiru. Ukoliko stil projekta ne zahteva nešto radikalno drugačije, ono za čime žudimo je autentičnost. Mi želimo psihološku i emotivnu istinu.

Uzmimo za primer glumicu Fransis Makdormand. U svojoj karijeri ona je iskazala izuzetnu svestranost, i na pozornici i na ekranu. U pozorištu je često nastupala s trupom The Wooster Group, jednom od najvažnijih avangardnih pozorišnih kompanija XX veka, ali je s velikim uspehom igrala i u realističkim komadima pisaca kao što su Tenesi Vilijams i Kliford Odets. U međuvremenu je izgradila karijeru plodne i talentovane filmske i televizijske glumice, a po broju Oskara za najbolju glumicu koji su joj dodeljeni ispred nje je samo Ketrin Hepbern. Njena gluma – čak i kad je dovedena do stilskih krajnosti u filmovima poput *Spaliti nakon čitanja* – deluje specifično, kao da je ukorenjena u psihologiji koju ona zove „suštinom svega“.¹

¹ Citati Fransis Makdormand potiču iz razgovora koji su s njom vodili Rodžer i Džejms Dikins na svom podkastu *Team Deakins*.

Ovo se odnosi i na njenu prvu filmsku ulogu, Ebi u filmu *Krvavo prosto* (*Blood Simple*), koju je dobila neposredno nakon što je diplomirala (Yale School of Drama). Iako tako ne izgleda na prvi pogled, Ebi je lik koji je teško igrati; ona je središte filma, bojno polje oko kojeg se sukobljavaju muški likovi, ali ona malo govori. Umesto govora, ta uloga zahtevala je neprestano reagovanje. Kamera se zadržava na njenom licu dok pokušava da shvati šta se oko nje dešava i kako na to treba da reaguje. To je uloga s malo onih velikih trenutaka koje obično povezujemo s velikim glumačkim izvedbama. Glumac sa više taštine pokušao bi da skrene pažnju na sve to, ali gluma Fransis Makdormand je čista i jednostavna. Ona je u službi odabranog materijala i zbog toga Ebi deluje kao pravo ljudsko biće.

Prema sopstvenom svedočenju, glumica se mučila igrajući Ebi. Nikada pre toga nije bila na snimanju filma. Tehnički zahtevi glume u tom okruženju veoma su različiti od onih na pozornici. Morate da postavite telo precizno u odnosu na kameru, koja je u izvesnom smislu vaš istinski partner u sceni. U filmskoj glumi postoji i jedan „mozaički“ aspekt: u pozorišnom komadu svake večeri izvodiš ulogu od početka do kraja. Na filmu obično snimaš ulogu mimo reda i često se od tebe zahteva da dostigneš emotivni vrhunac na komandu reditelja, koja se ponavlja, i ponavlja, i ponavlja.

Završna akciona sekvenca u filmu *Krvavo prosto* pred Fransis Makdormand postavila je posebne emocionalne i tehničke izazove. U toj sceni groteskni privatni detektiv Viser (M. Emet Volš) dolazi da ubije Ebi i njenog ljubavnika Reja (Džon Gec), ali Ebi misli da je čovek koji ih progoni njen muž, Džulijan Marti (Den Hedaja). Ona vidi kako Reja obara metak, a zatim, prestravljena, otrči do njegovog tela, zgrabi nož iz njegovog džepa i pojuri u kupatilo da se sakrije. Glumica nije pročitala scenu dovoljno pažljivo da bi razumela njen emocionalni sadržaj i na dan snimanja osećala se nepripremljenom. „Bilo je to 'E, jebi ga. Trebalo bi da budem – moram da budem histerična. Moram da smislim kako to da izvedem brzo, i onda da to radim ceo dan.“ Setila se studentske vežbe u kojoj ju je kolega držao s leđa, a ona se borila da se oslobodi sve dok je „to nije izludelo.“ Zamolila je nekoga da je zgrabi i ne pušta ni u kom slučaju, sve dok reditelj Džozel Koen nije rekao „Akcija!“

Rezultati toga nalaze se u filmu u nekoliko sekundi. Glumica, ispunjena besom i tugom i na granici histerije, panično se provlači kroz taj prostor u kupatilo. Kad je čula Koena da kaže „Rez“, iznenada je shvatila: „moram da nastavim tako ceo dan.“ Dobauljala je pod neki sto na setu, pokušavajući da se oporavi i da se zaštititi. Džozel Koen se tu zavukao za njom i mirno joj objasnio sledeći kadar koji snimaju, a onda je samo zapitao da li je dobro. Dan se tako nastavio – Fransis Makdormand glumi na emocionalnom vrhuncu, zavlaci se pod sto, a Džozel Koen joj daje instrukcije – a zatim su konačno došli do kadra koji je, kako je reditelj objasnio, bio naprosto kadar njenih ruku koji ne zahteva da održava intenzitet koji je unela u preostali deo svog posla na snimanju tog dana.

„Tada sam počela da shvatam da moram da imam sistem koji ne zahteva da se održavam u promenjenom stanju ispod nekog stola“, rekla je Fransis Makdormand. „To je bilo neodrživo, a bilo me je i sramota... Tada je i [Koen] naučio kako da radi s glumcima, jer to nije bilo održivo ni za njega.“ Snimanje tog dana iznedrilo je priču o počecima njene majstorske glume na filmu. To je i priča o počecima njene veze s

rediteljem u kojeg se tog dana zaljubila. Venčali su se 1984. godine u kojoj se film *Krvavo prosto* našao u bioskopima.

To što je Fransis Makdormand morala da razvije bila je tehnika koja bi joj omogućila da autentično iskusi emocije i psihologiju svog lika istovremeno zadržavajući kontrolu nad glumačkim rezultatima. „Postoji istinski dubok bunar doživljaja i emocionalne sposobnosti“, objasnila je glumica, „ali on mora da ima stvarno čvrst poklopac. Moraš biti sposoban da po potrebi skineš taj poklopac i zagrabiš duboko iz bunara, ali ne možeš da ga držiš otvorenog sve vreme jer nećeš preživeti... traumom povratka u to stanje.“

Ovo je izazov poznat glumcima na svakom nivou industrije u današnjoj Americi. Ali ako bi napravio mašinu-vremeplov, vratio se osamdeset i kusur godina unazad i prikazao ljudima filmove Fransisa Makdormanda opisujući im i njene napore da koriste prave emocije, oni bi verovatno sve to doživeli kao nešto zbujujuće. Zašto bi, možda bi se pitali, neko želeo da stvarno iskusi ono kroz šta prolazi njegov lik? Zašto smatra da su serija *Oliv Kiteridž* (*Olive Kitteridge*) ili film *Zemlja nomada* (*Nomadland*) u kojima glumi Fransis Makdormand – s njihovim kolokvijalnim, često napola artikulisanim američkim lokalnim govorom i otkrivanjem likova kroz suptilne gestove – dobri? U čemu je poenta sve ove raznovrsnosti koju se glumica veoma trudila da pokaže tokom svoje karijere?

Nije reč o tome da su filmovi i gluma u klasičnom Holivudu bili lošiji od onoga što je usledilo – nemoguće je to misliti ako ste ikada gledali Barbaru Stenvik ili Keriju Granta – ali oni su drugačiji. Oni poštuju drugačija pravila, drugačije ideje o tome šta je dobar film, o tome šta čini dobru glumačku izvedbu. Nešto se dogodilo što je preokrenulo taj stari poredak, revolucija u tome kako mislimo o glumi. U Sjedinjenim Američkim Državama u pedesetim godinama ta revolucija zvala se Metod i premda Fransis Makdormand nije prema većini definicija metoda glumica, Metod je stvorio i sistem normi i stilski i tehnički rodoslov iz kojeg je ona potekla. Kao i njeni prethodnici, ona živi u Njujorku, a ne u Los Anđelesu; izbegava tipske uloge; voli da glumi u pozorištu i studirala je prema američkoj adaptaciji teorija i praksi ruskog glumca i reditelja Konstantina Stanislavskog.

Njegove ideje – i MHAT (Московский Художественный академический театр) koji je osnovao u devedesetim godinama XIX veka – preokrenuli su stotine godina konvencionalne mudrosti o tome šta treba da predstavlja dobra gluma, najpre u Rusiji, a zatim i u SAD. U srcu njegove revolucije bio je koncept *pereživanjija* (переживание), ponovnog proživljavanja. *Pereživanjije* se javlja kada je glumac toliko povezan sa istinom uloge, i toliko je duboko zašao u imaginarnu realnost lika, da oseća ono što lik oseća, pa možda čak i misli ono što misli lik. Proživeti ne znači postati lik u potpunosti, ili izgubiti svest o sebi. Naprotiv, glumčeva živa svest i fiktivna svest lika koji tumači susreću se. Za Stanislavskog *pereživanjije*, koje je zvao i „življenje uloge“, predstavljalo je najviši ideal, umetnički vrhunac koji svaki glumac nastoji da dostigne.

Međutim, tokom velikog dela ljudske istorije *pereživanjije* u glumi bilo je nepoželjno. Još od Plutarhovih vremena pisci su ga kritikovali. Plutarh je pisao o tome da nam glumac koji je „stvarno ubuzet žalošću ili gnevom ne prenosi ništa više od obične gole strasti, ali u toj imitaciji ispoljava malo veštine i ubedljivosti“. Zato

ovo prvo u nama izaziva nelagodu „dok nas ovo drugo ushićuje“.² *Pereživanije* nije samo neugodno, verovao je Plutarh; ono može da bude i opasno. On pripoveda o rimskom glumcu koji je jednom bio „toliko van sebe u žestini akcije da je udario skiptrom jednog od slugu koji je pretrčavao pozornicu, tako snažno da ga je usmrtilo na licu mesta“.³

Od vremena antičke Atine do kraja XIX veka mnogi su se slagali s Plutarhom i omalovažavali *pereživanije*. Gluma je trebalo da bude uglavnom tehnička stvar. Na kraju krajeva, tako se mislilo, nije li proživljavanje stanja u kojem se nalazi lik neka vrsta ludila? Nema li u tome nečeg jeftinog i vulgarnog? Kako glumac uživljen u ulogu može da upamti svoj tekst ili pokrete ili, kako je primetio Plutarh, izbegne da povredi nekog od kolega?

Tokom epohe prosvetiteljstva, iracionalnost proživljavanja učinilo ga je lakom metom kritike, naročito francuskog filozofa Denija Didroa. U svom nedovršenom dijalogu *Paradoks o glumcu* Didro je tvrdio da su racionalnost i kontrola ključ za velika glumačka ostvarenja. „Krajnja osetljivost je ono što čini osrednje glumce“, pisao je; „osrednja osetljivost je ono što čini množinu rđavih glumaca; a odsustvo svake osetljivosti, ono što priprema glumca najvišeg ranga“.⁴

Stil glume koji se najbolje slagao sa Didroovim pogledima nazivan je simboličkim stilom.⁵ On je bio predstavjački, a ne realistički. Koristeći čistu tehniku, glumci su izvodili visoko konvencionalizovane fizičke i glasovne radnje koje iskazuju emocije. Obrazovanje glumaca obuhvatalo je treniranje glasa i tela i učenje pravog načina da se izvede specifična vrsta teksta, obično kroz imitiranje instruktora. Najveća među ovakvim glumcima bila je francuska pozorišna zvezda XIX veka Sara Bernar, čije su grandiozne izvedbe i ekscentrično ponašanje van scene ušle u legendu još za njenog života. Danas, zahvaljujući veoma nepredvidljivoj i društveno uslovljenoj prirodi načina na koji mislimo o glumi, ova umetnica se često posmatra kao neukusna šala.

Ideje Stanislavskog o glumačkoj umetnosti nisu, međutim, došle niotkuda. Uporedo s dominantnim simboličkim stilom – ili možda ispod njega – tekla je još jedna struja, zasnovana na proživljavanju i njemu posvećena. I Plutarh nam je govorio o još jednom glumcu, Atinjaninu Polusu koji je dobio zadatak da igra Elektru u istoimenoj Sofoklovoj tragediji. Jedna scena u komadu zahteva da Elektra „nariče i oplakuje“ svog mrtvog brata Oresta držeći urnu u kojoj je njegov pepeo. Da bi ovo izveo Polus je uzeo urnu u kojoj se nalazi pepeo njegovog mrtvog sina i „ispunio čitav prostor ne prividom i imitacijom bola, već istinskom patnjom i neodglumljenim oplakivanjem.“⁶ Uvek je bilo glumaca koji su išli Polusovim stopama. Jedna među

² Plutarch, „Why We Delight in Representation“, u: Toby Cole and Helen Krich Chinoy (eds.), *Actors on Acting*, New York, Three Rivers Press, 1970, str. 13.

³ Plutarch, „Ancient Actors“, n. d., str. 14.

⁴ Denis Diderot, „Paradoks o glumcu“ i drugi eseji, Valera, Beograd, 2006, str. 16–17.

⁵ Peter Rader, *Playing to the Gods: Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, and the Rivalry That Changed Acting Forever*, New York, Simon and Schuster, 2018, str. 10.

⁶ Plutarch, „Ancient Actors“, n. d., str. 15.

njima, italijanska tragetkinja Eleonora Duze, postala je glavna suparnica Sare Bernar u njenoj poznijoj karijeri. Stil glume Eleonore Duze – nazvan *verismo*, ili „realizam“ – bio je obeležen neočekivanim pauzama i nekonvencionalnim tumačenjem teksta. Glumica je bila poznata po tome što bi povremeno okrenula leđa publici ako je to trenutak zahtevao ili bi govorila tako tiho da bi gledaoci teško mogli da je čuju. Ona je za pobornike *pereživanjija* bila možda i najveća glumica u istoriji sveta, zvezda vodilja Stanislavskom i svima onima koji su ga sledili.

Tokom svoje karijere Stanislavski je preokrenuo Didroovu hijerarhiju glume. Odbacio je simbolički stil kao „šablon“, niz klišeja koji bukvalno mogu da se nauče iz udžbenika. Tvrdio je da su najbolji glumci oni koji imaju najviše senzibiliteta. Talenat je za Stanislavskog predstavljala glumčeva sposobnost da nešto doživi. Pa ipak, ponekad bi ga vlastiti talenat napustio. Suočio se sa istim problemom koji je imao svako od Polusa naovamo: ne postoji način da se nešto doživi po komandi. Inspiracija može biti ključ za veličanstvenu glumu, ali kako da kontrolišiš nešto tako nestalno i neizrecivo kao što je inspiracija?

Ova knjiga govori o tome kako su Stanislavski i umetnici koji su od njega učili rešavali ovaj problem. Ili kako u tome, u zavisnosti od toga koga pitate, nisu uspevali. Ovo je i priča o tome kako su se ova učenja razvila u niz tehnika koje je Stanislavski nazvao „sistem“, i kako je ovaj „sistem“, delom usled Oktobarske revolucije i građanskog rata u Rusiji, prešao u Sjedinjene Američke Države, gde je transformisan u Metod. Tokom te transformacije Metod je zatim promenio način na koji Amerikanci razmišljaju o glumi – najpre u pozorištu tokom Velike depresije, a zatim na filmu u posleratnoj epohi. Usput je najavio čitav niz novih ideja o prirodi i svrsi umetnosti, o glumi, pisanju i režiji, koje su izazvale revoluciju u američkoj popularnoj kulturi. Od samih njegovih početaka „sistem“ je bio kontroverzan, i smatran je sasvim verovatnom opasnošću. Borbe oko „sistema“ i Metoda – oko toga šta je Stanislavski stvarno predavao i da li to ima bilo kakvu vrednost – nikada nisu okončane. Možda nikada i neće biti. Zato ova knjiga takođe izlaže priču o čitavom veku rasprava, razglabanja u salama za probe i trač rubrikama, na holivudskim setovima i u odajama Kongresa, o tome šta znači biti dobar glumac. Pomerajući fokus glume s tipova ljudi na konkretne individue, sa spoljašnjih stvari na unutrašnjost, s načina predstavljanja na ideje o autentičnosti i lične istine, ova knjiga dovodi u pitanje norme ne samo o tome šta je značilo biti dobar glumac već šta je značilo biti ljudsko biće.

U vreme kada sam se upoznao s Metodom sredinom devedesetih godina, on je zašao u period opadanja iz kojeg se do sada nije izvukao. Sumnjam da bi ljudi koji su meni predavali čak i koristili termin „Metod“ ukoliko ne govore sa omalovažavanjem. Metod ima mnogo definicija, ali za instruktore pozorišne glume termin se veoma konkretno odnosi na tehnike i vrednosti koje je zagovarao Li Strazberg, najslavniji i najistaknutiji sledbenik Stanislavskog, koji je njegove ideje prilagodio svetu koji se služi engleskim jezikom. U devedesetim godinama mnoge druge škole pod uticajem Stanislavskog već su smatrale da je Strazberg opasan šarlatan, tako da sam ja kao tinejdžer u Studio Teatru u Vašingtonu naprosto studirao Principe realizma i Lik i emociju. Počeo sam da odlazim tamo na časove zato što sam profesionalno glumio kao dete. Nastupao sam u nekoliko lokalnih mjuzikala i pozorišnih komada, i rediteljka Džoj Zinoman, neuništiva osnivačica tog pozorišta, smatrala je da mogu

da imam koristi od časova glume za odrasle. Podsticala me je da ozbiljnije shvatim glumu još od mog trinaestog rođendana, kada mi je dala primerak knjige o prvim lekcijama glume (Richard Boleslavsky, *Acting: The First Six Lessons*), prve knjige na engleskom u kojoj je pristup Stanislavskog detaljno objašnjen.

Na kursu Lik i emocija svako od nas dobio je zadatak da donese neki predmet za koji smo snažno emotivno vezani. Onda je trebalo da pričamo drugima o tom predmetu i zašto nam je on važan. Ova vežba imala je dva cilja. Najpre, polaznici su mogli da posmatraju koliko snažno deluje stvarna emocija, nasuprot klišeima pomoću kojih je iskazujemo na pozornici. Druga svrha bila je da nam pomogne da pronademo potencijalni ključ za oslobađanje sopstvenih emocija ne bi li mogli da ih koristimo u svom radu. Jedan čovek doneo je štap svog nedavno preminulog oca. Drugi je doneo svoj venčani prsten. On je bio HIV pozitivan i njegova veza s drugim muškarcem nije mogla da bude legalno priznata, pa su u slučaju da mu se zdravlje rapidno pogorša oni želeli da kodifikuju to što znače jedan drugom. Ja sam doneo čitulju jednog prijatelja, čoveka koji je radio u Studio Teatru i prethodne godine umro od side. Bilo mi je sedamnaest godina. Dok sam govorio o smrti svog prijatelja, bio sam toliko ponesen da sam jecao, teško disao i izgubio svaki osećaj za to koliko dugo govorim. Nensi, naša divna učiteljica, skratila je vežbu. „Mogu da vidim“, rekla je toplo na kraju, „da je ovo za tebe veoma moćna stvar“.

Tokom te vežbe iznova sam preživeo jedno ekstremno emocionalno stanje. Ako bih mogao da naučim kako da ga kontrolišem i unesem u svoj rad, mislio sam, to bi moglo da mi pomogne u sopstvenoj potrazi za *pereživanjijem*. Pomoglo bi mi da uđem u redove „dobrih glumaca“ koji se unazad protežu do Polusa i njegove urne. Ali to mi nije bilo suđeno. Par godina kasnije, dok sam na koledžu radio na nekom drugom komadu, uronio sam tako duboko u zabačena mesta svoje lične tame da sam s mukom iz njih izronio. Nakon predstava satima bih zurio u zid svoje sobe pokušavajući da se vratim u normalu. Postalo je tako loše da mi je jedna prijateljica rekla da je zabrinuta za mene nakon što me je gledala u predstavi. I ja sam se zabrinuo. Mrzeo sam osobu u koju sam se pretvorio tokom proba jer se zloća tog lika prelila u moju ličnost, a ja nisam bio dovoljno čvrst da izađem na kraj sa emocijama u koje je zašla moja gluma. Pošto sam mislio da je to ono što „prava gluma“ od mene zahteva, odustao sam od nje i prešao na režiju.

Nisam bio prva osoba za koju su se tehnike Stanislavskog pokazale kao opasne, niti bih bio u tome poslednji. To iskustvo ostavilo mi je mnogo pitanja i malo odgovora. Pitanja poput: u šta je Stanislavski stvarno verovao i čemu je učio druge? Da li je Metod uništio glumu u Americi ili ju je uveo u njeno zlatno doba? Kako uopšte dolazi do kulturne promene koja je toliko ogromna?

Moji pokušaji da odgovorim na ta pitanja doveli su me do knjige koja je pred vama.

Kada sam počeo da pišem ovu knjigu odlučio sam se za biografski pristup. Na kraju krajeva, Metod je imao roditelje, opskurne početke, nesigurnost u pogledu svrhe, spektakularni uspon, borbe kada je dospeo na vrh i, na kraju, opadanje. Neki ljudi čak tvrde da je mrtav.

Biografski pristup takođe je stvorio strukturu kroz koju je putanja glumačkog Metoda koja se proteže kroz ceo vek, njegovog razvoja, pojave i eksplozije u pogledu publiciteta, mogla da se uvede u jedinstven narativ. Postoje mnoge knjige posvećene objašnjavanju različitih post-Stanislavski metoda ili one koje izlažu doktrinalne šizme između različitih učitelja. Postoje individualne biografije ljudi koji su važni za istoriju Metoda. Mnoge od ovih knjiga su predivne i, kao što jasno govori bibliografija na kraju ove knjige, ona bez njih ne bi bila moguća. Ali u njima Metod nije protagonista sopstvene priče. Ja sam se pitao šta bi se desilo kada bi to bio slučaj, naročito ako bi neko Metod postavio u njegov širi kulturni kontekst da bi sagledao izvanredni, preobražujući, haotični i kontroverzni život koji je on vodio. Koji bi novi načini sagledavanja Metoda i njegove epohe iz svega toga izronili?

Postalo mi je jasno da su Metod i, posebno, „sistem“ Stanislavskog bili savršeni pokazatelji delikatnog odnosa između individua i njihovog konteksta koji generiše kulturnu promenu. Određeni umetnici i njihov rad unapređuju našu kulturu, ali oni se javljaju samo usled i unutar određenih okolnosti, na koje reaguju i koje transformišu svojom umetnošću. Prethodne generacije posmatrale su priču o Metodu kao priču o sukobima između genijalnih ličnosti. U ovoj priči ima dosta takvih stvari, i njihove osobenosti apsolutno su oblikovale koncepciju i razvoj Metoda. Ali priča o Metodu je i priča o njegovom vremenu. Gluma se razvija reagujući na tehnološke promene, političke tokove i potrebu gledalaca da gledaju određene tipove ljudi.

Stanislavski je bio sklon tvrdnji da on samo posmatra velike glumce i kodifikuje njihove navike kroz niz glumačkih vežbi. Ja smatram da mu treba verovati. Skoro je nemoguće da bi „sistem“ ili Metod bez njega uopšte postojao. Ne samo zato što je bio veliki umetnik, ozbiljan mislilac i proučavalac glumačkog umeća, već i zato što je bio imućan i nezavisan, i zato što je Rusija na zalasku dinastije Romanovih bila gladna onakve istine koju je Država odbijala da iznese. Stanislavski verovatno nikada ne bi uvideo potrebu za „sistemom“ da Rusija nije imala daleko dužu i robustniju tradiciju realističke umetnosti od drugih nacija, da ruska cenzura nije strogo ograničavala koji komadi mogu da se izvode, ili da pozorišta nisu postajala manja i snažnije osvetljena. Njegova vizija glume bila je pod snažnim uticajem drugih umetnika njegovog vremena, ali i ruske pravoslavne vere. Njegov način pisanja o glumi, pa čak i potreba da se ona sistematizuje, delom izvire iz činjenice da je on živeo u epohi velikog razvoja nauke. Strazbergove adaptacije ovih teorija potom su oblikovali ne samo njegovo enciklopedijsko poznavanje pozorišta već i njegove teškoće u uspostavljanju odnosa s drugim ljudima, njegovo poreklo jevrejskog doseljenika u SAD, poslovna realnost Brodveja, promene u američkoj umetnosti tokom Velike depresije i rastuća popularnost psihologije i psihoanalitičke teorije.

Mi često zamišljamo Metod kao nekakve smešne trikove kojima glumci, pogotovo oni egocentričniji, pribegavaju u svom poslu. Ili, kao što je jedan čovek koji je sedeo preko puta mene na nekoj svadbi objasnio svom partneru kad je čuo o čemu govori knjiga koju pišem, ono „kad se prisećaš najtraumatičnije stvari koja ti se ikada desila u životu da bi se naterao da zaplačeš“. Ali Metod je mnogo, mnogo više od toga. Teoretisati o glumi znači teoretisati o tome šta ljudsko biće jeste i kako funkcioniše. To znači teoretisati o tome šta je dobra umetnost i kako ona nastaje. Deniju Didrou je kao vojniku prosvetiteljstva bio potreban racionalan model glume

da bi reflektovao njegov racionalni model ljudske prirode. U Americi u pedesetim godinama, vremenu velikog pritiska uravnolovke, Metod je pokazao da mi nismo racionalni, već potlačeni. Njegov model ljudskosti bio je onaj u kome ispod naše okamenjene, mirne površine leži uzburkano more emocija i nezadovoljstva.

Metod nije samo teorija glume ili pouzdan način da se zaplače po komandi. To je transformativni, revolucionarni, modernistički umetnički pokret, jedna od Velikih Ideja XX veka. Poput atonalnosti u muzici, modernizma u arhitekturi ili apstrakcije u likovnoj umetnosti, „sistem“ i Metod iznedrili su novi način zamišljanja ljudskog iskustva, koji je promenio način na koji posmatramo svet, i sami sebe. Danas živimo u svetu – i sa estetskim ukusom – za čije je uvođenje zaslužan i Metod.

Kao u slučaju mnogih Velikih Ideja XX veka, u „sistemu“ i njegovim sledbenicima bilo je nečeg romantičnog, prelepog, upečatljivog. Oni su dešifrovali neki kôd, neki način stvaranja umetnosti u kojem ima više života i koji govori o stanju čovečanstva na direktniji i više upozoravajući način. U početku on je pružao nadu, bio plodan i inspirativan. I „sistem“ i Metod mogli su da stvore jednako mnogo problema koliko i rešenja, naročito kada su ih primenjivali dogmatičari koji su mislili da postoji samo jedan ispravan način da se dođe do istine.

Kada se ideali ukrste s realnošću, rezultati su uvek razočaranje i bol. Stanislavski je ovo znao, i zbog toga je toliko voleo umetnost koja može da preuzme iskustvo iz realnog života i pročisti ga, pretvarajući ga u nešto lepše i izražajnije. Ali zbog toga, takođe, nikada nije mogao da bude zadovoljan umetnošću koju je stvarao, teorijama koje je izlagao ili načinom na koji su one sprovedene u delo. Metod je kasnije stvorio standarde koje niko nije mogao da dostigne i za neke od ljudi koji su u njega verovali pokazalo se da je nepopustljivi pritisak tih standarda nepodnošljiv.

Ali pre nego što je sve to moglo da se desi, morao je da prethodi izvestan broj malo verovatnih događaja. Dva čoveka koji su se jedva poznavali morala su da se sretnu i odluče da zajedno stvore pozorište. Morali su da prikupe novac za to i regrutuju glumce koji će biti otvoreni za njihov pristup. Morali su da čupaju tekstove iz čvrstog stiska carevih cenzora i proizvode uspešne i rado gledane predstave. Jedan od njih morao je da preživi krizu vere u sopstveni rad. Političke okolnosti morale su da dovedu do revolucije koja će njihovu umetničku revoluciju odvesti preko Atlantika u Sjedinjene Američke Države. Svi ovi događaji i oni koji su zatim usledili bili su rezultat spleta okolnosti. U mnogim pogledima malo je verovatno to što se Metod uopšte i razvio.

Zato, da bismo uvideli šta je Metod, moramo da se vratimo na taj početak. Moramo da odemo u radnu sobu u ukrajinskim stepama Jekaterinoslava, u kojoj je dramski pisac i pedagog po imenu Vladimir Nemirovič-Dančenko, pošto je došao do prekretnice u svojoj karijeri, odlučio da napiše jedno pismo. To pismo će kulturne tokove preusmeriti u novom pravcu koji je uticao i na razvoj umetnosti na Zapadu.



PRVI ČIN

Kraljevstvo snova

Egzistencija glumca iza zavese uvek je grozničava, uvek napeta i sve se povezuje – radost i suze i ogorčenje.

Kraljevstvo snova. Moć nad gomilom.

Vladimir Nemirovič-Dančenko, Moj život u ruskom pozorištu

Revolucija je počela tiho, nezgrapnom porukom poslatom gotovo nepoznatom licu 7. juna 1897. *Da li ste u Moskvi?... Napisao sam Vam ogromno, sjajno pismo, ali pošto ću biti u Moskvi neću ga poslati... Ako Vas ovo pismo zatekne izvan Moskve, onda ću poslati ono dugačko koje sam ranije napisao. Ali na koju adresu?*¹ Pošiljalac je bio čovek po imenu Vladimir Nemirovič-Dančenko. Pod velom šale na sopstveni račun, Nemirovič je imao na umu nešto hitno, nešto toliko važno da je morao lično da ga opiše. Želeo je ništa manje negoli totalni preobražaj – svog posla, svoje budućnosti i prirode ruskog pozorišta.

U prethodnih nekoliko godina Nemirovič je postao nezadovoljan svojim životom. Gledano spolja, bio je to dobar život. On je bio jedan od najuvaženijih i najpopularnijih pozorišnih poslenika u zemlji, perjanica ruske inteligencije, grupe učenih pojedinaca iz različitih društvenih slojeva koji su oblikovali nacionalnu kulturu. Imao je stalno zaposlenje kao predavač budućim glumcima na školi Filharmonije, a njegovi komadi bili su udarni na repertoaru Malog teatra, najprestižnijeg među državnim pozorištima carske Rusije. Osvajao je nagrade, priznanja svojih kolega i družio se s mnogima od najboljih pisaca i umetnika svoga vremena.

Pa ipak, ako bi bio iskren prema sebi, znao je da rizikuje da se ušuška u komforan život namenjen mediokritetima. Niko nije čitao više pozorišnih komada od Nemiroviča, niko bolje od njega nije znao kako komad funkcioniše, ali sve što je video oko sebe bili su komadi koji ne funkcionišu. Sve je bilo konvencionalno² – izlizano, bajato, monotono i umetnički bezvredno deklamovanje dobro poznatih stvari u dobro poznatom okruženju. Neki od njegovih studenata glume bili su briljantni, ali mnogi su dolazili na časove samo da muvaju devojke.³ Njegovim nagrađivanim, tehnički besprekornim komadima nedostajala je iskra života, nešto posebno, što je gotovo nemoguće opisati, što razlikuje ples robota od prave drame.

Ako u pozorištu nema života, zašto bi se neko njime bavio? Čak je i Mali teatar,⁴ koji je bio njegov pozorišni dom, potonuo pred sve jačom bujicom klišea koji su preplavili ruske pozornice. Glumci su uglavnom deklamovali svoje tekstove pokušavajući da impresioniraju gledaoce oratorskim egzibicijama umesto da igraju svoje uloge. Kada su pokušavali da igraju naturalistički imitirali su bolje glumce

¹ Jean Benedetti (ed.), *The Moscow Art Theatre Letters*, New York, Routledge, 1991, str. 5.

² Vladimir Nemirovich-Danchenko, *My Life in the Russian Theatre*, Boston, Little, Brown, 1936, str. 31.

³ *Isto*, str. 44.

⁴ *Isto*, str. 28–31. Primedbe Nemirovič-Dančenka na Mali teatar podrobno su opisane na mnogim mestima, ali njihov najsazetiji pregled iznesen je ovde.

iz prethodne generacije. Konvencionalnost se toliko ukorenila u pozorištu da su i istaknuti umetnici patili kada su pokušavali da joj se odupru. Niko nije bio veća žrtva ove kulturne stagnacije od Nemirovičevog bliskog prijatelja Antona Čehova, kojem se divio više od svih drugih pisaca. Čehov je nekoliko godina ranije napisao jedan komad koji je bio tako loše primljen da se zakleo da više nikada neće pisati za pozorište, pa makar živeo sedamsto godina.⁵ Čehov je mislio da je problem njegova vlastita nesposobnost, ali Nemirovič je znao da je uzrok ruska pozornica. Samo velike reforme, smatrao je, mogu da dovedu do onakvog pozorišta koje je dostojno pisca s Čehovljevom genijalnošću.

Problema je bilo mnogo, ali put u budućnost bio je jasan: ili će on reformisati Mali teatar⁶ – ako mu to dozvole – ili će pokrenuti sopstvenu trupu koja će spaliti ono staro svetlošću ovog novog. Međutim, nijedna opcija nije bila jednostavna. Bilo je malo verovatno da će Mali teatar imati sluha za žalbe na njegove standarde u opadanju, a nije bilo načina da on sâm osnuje novo pozorište. Nemirovič je znao kako da vodi pozorišnu administraciju i imao je ogromno praktično i teorijsko znanje dramskog pisca, ali je imao malo rediteljskog iskustva. Organizacija spektakla, preobražaj unutrašnjeg života dramskog komada u sliku i izvođenje – s tim aspektima pozorišne umetnosti nije lako izlazio na kraj.

Ali znao je za jednog čoveka s kojim to nije bio slučaj: Konstantina Sergejeviča Aleksejeva, kojem je pomenuto pismo bilo upućeno.⁷ Aleksejev je bio mlađi od njega i bio je amater, ali nije bio diletant. Dokazao se kao ravan svakom profesionalcu s nekoliko predstava Društva za umetnost i književnost, trupe koju je osnovao u Moskvi. Premda nikada nisu radili zajedno, Aleksejev je režirao jedan Nemirovičev komad u predstavi u kojoj su se profesionalni glumci spojili s njegovom redovnom trupom amatera. Nemirovič je poštovao Aleksejeva i kao glumca i kao reditelja i uviđao da u njemu kuca srce istinskog umetnika.

Nemirovič nije bio u tome jedini. Štampa je otvoreno spekulisala o budućnosti Aleksejeva. On je bio isuviše talentovan, isuviše posvećen da bi zauvek ostao izvan profesionalnih krugova sa svojom neustrašivom četom amatera. Premda je imao samo trideset četiri godine Aleksejev je već bio nešto poput iskusnog impresarija koji na sve strane osniva različite organizacije. Samo nekoliko meseci ranije, novine *Ruska misao* (*Русская мысль*) izveštavale su o razgovoru između Aleksejeva i Čehova⁸ o stvaranju novog pozorišta. Možda je, mislio je Nemirovič, Aleksejev partner za kojim on traga. I možda, s obzirom na njegovo ogromno bogatstvo, Aleksejev može sâm da finansira njihov poduhvat.

Prošlo je deset dana. Nemirovič nije dobio nikakav odgovor. Poslao je posetnicu s drugim pozivom na sastanak koji je nažvrljao na poleđini. Konačno je Nemiroviču stigao telegram. Da, mogu da se nađu. Dogovoren je datum sastanka: 22. jun 1897. Naći će se u „Slavjanskom bazaru“.

⁵ Donald Rayfield, *Anton Chekhov: A Life*, London, Faber and Faber, 2013, loc 7746.

⁶ Nemirovich-Danchenko, *n. d.*, str. 73.

⁷ *Isto*, str. 73.

⁸ Jean Benedetti, *Stanislavski: His Life and Art*, London, Methuen Drama, 1999, str. 59.