

Pismo Mihaelu (Majkl) Čehovu

Dragi Mihaele Čehov,

Ne želim da Vas u ovom pismenom obraćanju prvo i uopšte pitam o odnosu Vašeg strica Antona Pavloviča Čehova prema vama, mada me to veoma zanima. Ne želim da Vas pitam zašto ste 1928. godine, kao član Moskovskog MHAT-a, vođa Drugog moskovskog hudožestvenog teatra, velika nada Stanislavskog, u svojoj 37. godini, otputovali na Zapad i postali Majkl¹. Ne želim ni da Vas pitam kakvi su vaši utisci o radu u Pozorišnom studiju Čehov koji ste 1936. godine osnovali u Dartington Holu u Engleskoj. Naime tu ste osnovali svoju prvu glumačku školu na engleskom jeziku, uz pomoć bogate porodice Elmhurst. Posle samo dve godine, ta porodica će Vam pomoći da svoju školu preselite u Ridžfild, u državi Konektikat, SAD. Muški članovi Vašeg Studija odlaze u rat, a Vi u Aktors Studio, u Njujorku. Već 1942. godine selite se u Los Anđelos, praktično u Holivud gde glumite u filmovima i obučavate mnoge poznate filmske glumce.

Dragi Mihaile, ja Vam pišem pre svega da bih Vam izrazio svoje oduševljenje Vašim predavanjima održanim pred holivudskim glumcima. Poznato je da je temelj Vašeg pristupa glumačkoj umetnosti "Stanislavski" i njegov sistem ali, šire gledano, ruska pozorišna eksplozija početkom XX veka (izraz Ronalda Harvuda) u kojoj su učestvovali mnogi pisci, glumci, reditelji, dobročinitelji - donatori koji su iz patriotskih razloga ulagali u pozorište, bez ikakvog profita. Uostalom MHAT je doživeo uspeh i pre nego što je Stanislavski formulisao Sistem.

Isto tako nije korektno stalno konstruisati međusobne "sukobe" Stanislavskog sa Dančenkom, Mejerholdom, Vahtangovim i drugim ruskim pozorišnim neimarima. Jer svi su oni na razgranatom drvetu čije stablo jeste "Stanislavski" ili Ruska glumačka škola koja je u prvoj polovini XX veka presudno uticala na uspostavljanje novih, viših standarda glumačke profesije u svetu, a naročito u američkom filmu.

Pored drugih posrednih uticaja Vaš uticaj je direktan, ličan: Vi ste od 1942. do 1955. godine radili sa glumcima u Holivudu.

Vi ste, dragi Miša, bili jedan od najdarovitijih studenata glume Stanislavskog. Vrlo rano ste postali priznat i hvaljen mlad glumac koji obećava. Uprkos tome što ste postali glumačka zvezda Vi ste rano počeli da se bavite pedagogijom, istraživanjem glumačke tehnike. Radeći u epicentru ruskog pozorišnog vulkana Vi sabirate razne uticaje koji Vas okružuju, vršite selekciju, proveravate ih na sopstvenom iskustvu. Posle intenzivnog glumačkog i pedagoškog iskustva, kao zreo, potvrđen pozorišni čovek dolazite u epicentar američkog i svetskog filma koji takođe doživljava procvat. Zahvaljujući tom, sopstvenom iskustvu Vi ste pronašli nov pristup, sopstveni metod školovanja i pozorišnog i filmskog glumca.

Ako je "moć uživljavanja" bio ključ Vašeg pristupa glumi onda je idealno mesto za istraživanje i razvijanje te moći bio krupni plan u američkom psihološkom filmu. Vi tražite i nalazite svoju mrežu pojmova bitnih za tehniku glumca. Vi pronalazite tačan stil obraćanja filmskim glumcima od kojih su neki već slavne filmske zvezde: blagost, oprez, mekoća i optimizam. U Vašem pristupu nema pretnji teškim vežbama, zastrašivanja od neuspeha,

¹ Majkl Čehov: O tehnici glumca, NNk Internacional, Beograd, 2005. Prevod s ruskog: Anđelija Polikarpova

rigidnosti u zadacima, isključivosti u sprovođenju predloženih principa. Vaš pristup je mek, blag, rođački ili prijateljski. Vi ohrabrujete, Vi olakšavate, Vi samo savetujete. Vi nikada ne kažete da je Vaš način shvatanja glumačke tehnike jedini i pravi.

Dakle, ja sam, dragi Miša, potpuno oduševljen i saglasan i sa Vašim pristupom i sa rečima koje koristite za imena određenih pojava, elemenata glume, sa načinom koji predlažete (filmskim) glumcima sa kojim će posmatrati i sebe, i svoje partnere, reditelja, celu (filmsku) ekipu.

Pošto sam svoje pismo, posle dugog oklevanja, počeo od kraja, sa zaključkom preostaje mi da to i obrazložim. Pošto učim od Vas, ja Vam se obraćam kao Vaš učenik i sledbenik. Zato Vas molim da me ispravite ako nešto nisam tačno razumeo.

Svoje prvo predavanje održano pred holivudskim glumcima pod nazivom "Karakter i karakternost" počinjete tvrdnjom: "Svaki autentični a pogotovu talentovani glumac, nosi u sebi duboku i često ne do kraja svesnu težnju za transformacijom, odnosno - rečeno jezikom pozorišta - težnju za stvaranjem karaktera."² Pošto je svaki karakter, kao i osoba u svakodnevnom životu, različit - Vi uvodite odnos Tipa ljudskih karaktera i unutar njega Pojedinačnog karaktera. Kad stvaramo jedan scenski karakter on je uvek pojedinačan, a ne tipski, i zato ga moramo svaki put raditi na drugi, individualan način. Ukoliko glumac ne razgraniči Tip od Pojedinačnog karaktera ili Lika on neće uspeti da ostvari transformaciju u konkretni dramski karakter, već će prikazivati opšti stereotip ili kliše.

Vi predlažete četiri načina stvaranja scenskog karaktera:

Prvo, pokušajte da uporedite karakter koji tek treba da stvorite sa sobom. U čemu je razlika između onoga što ja mislim i što misli moj lik? U čemu je razlika između onoga što ja osećam i što oseća moj lik? Sa kakvom voljom ja ostvarujem svoje ciljeve - a sa kakvom moj lik? Odgovorima na ova pitanja mogu doći do razlika između mog uma, osećanja i volje i uma, osećanja i volje mog lika.

Drugo, kad posmatrate ljude oko sebe probajte da zamislite gde je "centar" svakog pojedinačnog čoveka. Ha osnovu posmatranja i naše mašte treba da odredimo srž jednog karaktera, suštinu njegovog individualnog bića.

Treće, zamislite kakvo treba da bude "telo" vašeg junaka. To zamišljeno telo treba postepeno da dobije svoj potpuni fizički oblik. To zamišljeno telo jedno vreme "lebdi" između vašeg tela i lika. Glumačka intuicija će dovesti do prirodnog susreta ta dva tela, do prelaska iz jednog u drugo telo. Naravno, radi se o sugestiji, aktu volje da se glumac pretvori u nekog drugog. Ali, važno je da to nije "nasilno" već "samo od sebe".

Četvrto "trebalo bi da sačinite zbir svih scenskih radnji, koje treba da izvrši lik, u sukcesivnom redosledu, od početka pa sve do kraja njegovog scenskog života (...) Kada to nabranje bude svršeno, potrudite se da izvršite sve što je u njemu navedeno, odgovarajućim redosledom."³

² Isto, 137

³ Isto, 144.

Najvažnije pitanje je kako će lik nešto raditi. "U tome kako - prisutne su dve strane: karakter, koji stvarate i ponuđene okolnosti, u kojima se odvija ova ili ona scenska radnja."⁴

Svaki karakter se ponaša u skladu sa "svojim načinom" i okolnostima. Razrađujući karakternost svoje uloge glumac, po Vama, postepeno otkriva razne dimenzije svog lika i lako, bez napora uranja u njegovu "dubinu", sve do njegove suštine, posle čega glumcu postaje jasno da on može biti "svoj" lik. Sve vreme su prisutne dve strane: psihološka, duševna i fizička, telesna.

Posle uvodnog dela Vi ukazujete na dva psihološka procesa: "Prvi - izraziti sebe na sceni, drugi - upiti u sebe, akumulirati što je moguće više svakodnevnog životnog iskustva, opservacija i znanja. Nesumnjivo ste primetili da, što je veće iskustvo i znanje, tim je atraktivnija vaša gluma. Ta dva procesa moguće je porediti sa disanjem: iskazujući sebe - izdišete, upijajući u sebe - udišete."⁵

Mislim da je uvođenje pojma "disanje" kao osnovnog uslova stvaranja i omogućavanja života na sceni izuzetno tačno, slikovito i korisno. Jer, svaki glumac mora da udahne da bi izdisao, on izražava sebe ali i prima iz spoljašnosti od drugih partnera, publike, svetla, tona, muzike, scenografije. "Disanje" kao neophodnost, kao uslov svega aktivnoga upućuje na činjenicu da je sve u pozorištu satkano od akcija i reakcija. Publika udiše izdisaj glumaca i obratno. U publici se čak i bukvalno ritam disanja usklađuje sa delovanjem glumaca na sceni. Zato se i kaže ponekad kada se Scena i Auditorijum sklope u Jedno - "svi su disali kao jedan". Publika nema šta da diše, ako sa scene ne stiže dovoljno "kiseonika". Lenji glumac "diše" retko i na mah, tako da živne samo s vremena na vreme. Ali isto tako zadatak glumca je da "upije" dovoljno, da snažno udahne da bi mogao da sprovede svoje akcije. Disanje je neprestano, bez prekida, dok traje pozorišna predstava.

Zanimljive praktične posledice za glumačku tehniku ima, dragi Miša, Vaše uvođenje našeg višeg i nižeg "Ja". Vi naše "Ja" delite na više koje je bolje, oplemenjenije, duhovnije, emotivnije i umnije u odnosu na naše niže, svakodnevno, obično, ravnodušno, površno ja.

"Radeći na ulozima, treba da stvorimo odnos tog našeg potencijalnog "ja" prema liku, koji se spremamo da odglumimo. Onda će se probuditi u nama skriveni umetnik, tvorac naših uloga. Opasno je po glumca da ne oslušne glas tog višeg "ja", jer pre ili kasnije, ono će se osvetiti za svoje zatočeništvo. Jer njegova težnja da se iskaže poseduje, uistinu, vulkansku snagu."⁶

Vi verujete da se glumci uvek iskazuju posredno, pomoću maske. Glumac stvara lik, stvara masku koju nosi dok je u liku. Koristeći masku glumac igra lik, a ne sebe. Bez maske on bi bio ro. Vi razlikujete dve vrste maski: "Jednu koristimo u našem svakodnevnom životu, da bi sakrili od ljudi naša istinska osećanja i misli. Ha sceni koristimo sasvim drugu masku: uz njenu pomoć razotkrivamo i iskazujemo naša istinska osećanja, istinski odnos našeg vrhunskog "ja" prema prikazivanom licu."⁷

⁴ Isto, 145.

⁵ Isto, 148.

⁶ Isto, 151.

⁷ Isto, 151.

Ako je glumac sposoban da se transformiše u biće o kome želi nešto da sazna, on ima sposobnost da se "otvori" u susret predmetu ili čoveku sve "dok objekat posmatranja ne uđe u nas, ne prodre u nas sa svim svojim odlikama, dok nas postepeno ne transformiše u sebe. To je jedini put, upiti u sebe životno iskustvo; to je put, koji će nas kao umetnik učiniti mudrijim i boljim".⁸

U drugom predavanju pod nazivom "O više planova glumačke igre" Vi uvodite i objašnjavate pojam "atmosfera". Osim spoljne, vremenske i objektivne, Vi govorite o individualnoj, ličnoj atmosferi. Vi tvrdite da svako scensko lice nosi svoju atmosferu kao svoj oreol. Te lične atmosfere stvaraju razne odnose: koegzistenciju ili konflikt. Ta lična atmosfera je vezana za lik i ona ne zavisi od trenutnog raspoloženja ili emocije.

Drugi važan momenat je šta lik krije od drugih i kako to čini. Drugačije rečeno: Kada lik laže?

Kada radi lik glumac osim teksta mora da Oživi emocije lika, da ostvari scenski zadatak lika, njegovu ličnu atmosferu, da uspostavi odnos svoga višeg "ja" sa likom, da poštuje zajedničku atmosferu komada.

Sve ove elemente glumac povezuje u psihološku celovitost, stvara masku i postaje uverljiv lik. "Vaše istinsko "ja" i izmišljeno "ja", kao da naginju jedno drugom, stalno traže jedno drugo(...) oni će se sliti u jedno i više ljudsko "ja" uzeće učešća u vašoj igri, učiniće je produhovljenijom, lepšom, privlačnijom, čak magičnom."⁹

U trećem predavanju govorili ste "O osećanju ansambla". Često se pod "ansamblom" misli na glumački ansambl, na sve glumce u jednoj predstavi ili u jednom pozorištu. Često se govori o pozorišnoj predstavi kao kolektivnom činu i neophodnosti da svi međusobno sarađuju. Međutim, Vaše shvatanje "ansambla" je mnogo šire: glumac treba da uspostavi kontakt sa svim predmetima na sceni ili u probnoj sali, bez obzira da li će se oni kasnije pojaviti u predstavi. Glumac treba da se oseti na probi ili predstavi kao kod kuće. "Sve to izgleda kao nešto striktno spoljašnje, ali za nas, glumce, to je veoma važno unutrašnje stanje - razumeti, osetiti, prisvojiti predmete na sceni, uspostaviti s njima istinsku vezu..."¹⁰

Glumac treba da uspostavi prijateljski odnos sa svakom rekvizitom. Prostor, dekor, rekvizita počinju da pomažu glumcu tek kad su proučeni, osvojeni i "upijeni u sebe". Posebno je važno "sprijateljiti se" sa kostimom, saživeti se sa njim. Glumca sa ostalim glumcima-partnerima vezuje profesionalno prijateljstvo. Ne sme se jedan partner više voleti od drugog. "Za vreme predstave, ili na probi, potrebno je u sebi naći unutrašnju snagu, kako bismo se prijateljski odnosili prema svima redom, ko sudeluje u radu, nezavisno od naših simpatija i antipatija."¹¹

Vi, dragi Miša, tražite od filmskih glumaca Holivuda koji Vas slušaju, da se otvore prema partnerima, da ih pozovu u svoj unutrašnji svet, da se dive igri svog partnera, bez obzira kako se on odnosi prema Vama i da li Vam uzvraća istom merom. Za vas je indolentnost prema

⁸ Isto, 160.

⁹ Isto, 167.

¹⁰ Isto, 169.

¹¹ Isto, 170.

partneru neprijatna pojava, ali kritika je prestup. Samo radovanje igri svog partnera otvara mogućnost scenskog fđinjenja u - ansambl!

Vi dajete jednostavan i efikasan savet: "Svakog treba učiniti saveznikom"¹²

Stepen glumačkog prisustva zavisi od toga koliko je sve oko sebe glumac pridobio za sebe. U suprotnom usamljenost, izolovanost, otuđenost.

Gledaocima će, naravno, uvek biti više interesantan prisutan glumac, a ne glumac koji nema kontakt ni sa kim, a ponekad ni sa samim sobom.

Ako je glumac u raskoraku sa sobom, u neskladu sa okruženjem, on se bori sa sobom - onje svoj neprijatelj.

Ako glumac ne veruje u sebe pojavljuje se nesigurnost, sumnja, strah.

Ako glumac ne veruje u ono što govori, ako osluškuje svoj govor, počinje da oseća sopstvenu laž. I opet dajete tako jednostavan ali zdrav savet: "Da se to ne bi desilo, treba spoznati smisao onoga što izgovaramo na sceni, smisao svake rečenice. Često izgovaramo tekst, ne shvatajući njegovo značenje. Samo nam se čini da razumemo sve što govorimo u ime našeg scenskog lica."¹³

Ako glumac ne učini tekst pisca svojim, gledalac lako oseti da glumac ne zna o čemu govori.

Potpuno je jasno, pogotovu čitaocima sa glumačkim iskustvom, koliko su Baši saveti, preporuke, Vaš jezik proizašli iz Vaše prakse, iz Vašeg iskustva u kome je sve što govorite u svojim predavanjima provereno. Ali, dragi Miša, potpuno ste me mznenadili već naslovom svog četvrtog predavanja: "O ljubavi u našoj profesiji?"

Po Vama, postoje tri vrste ljubavi: erotska ljubav koja se javlja između predstavnika suprotnih polova, ljudska ljubav vezana za srodnike, svoju zemlju, za osobu bilo kog pola nevezano za erotske elemente i, najzad, ljubav prema Bogu. Ljubav prema glumi spada u drugu vrstu ljubavi. Glumci vole da glume, vole svoju ulogu više nego sebe same, vole rad na ulozu i naročito gotovu ulogu. "Čim se uloga rodila - glumac počinje da je voli kao živo biće, kao blisku osobu, kao rođeno dete."¹⁴

Čitajući ove redove ja sam shvatio da ste Vi odlučili da, bez stida - jer se većina toga stidi, progovorite iskreno, jednostavno o tome šta oseća, misli, želi pravi glumac. Glumac koji o svemu tome čuti, ne govori, ne piše, u strahu da bi bio ismejan, kao toliko puta u istoriji pozorišta. Eto, zašto sam oduševljen Vašim predavanjima: da ste ostali u Rusiji možda se nikada ne biste usudili da tako slobodno, bezazleno kažete: "Glumac voli svoj auditorijum. Njemu znače njegovi gledaoci; bez njih ne bi mogao da živi. On odlično shvata da radi za svoje gledaoce, a za vreme predstave - zajedno sa njima. Publika je deo njegove profesije, pri čemu, jedan važniji deo. Glumac žudi za gledaoцем, sav je usmeren na njega, voli ga."¹⁵

¹² Isto, 175.

¹³ Isto, 179.

¹⁴ Isto, 180.

¹⁵ Isto, 183.

Kako je blagotvorno delovala, na Vas, dragi Miša, topla klima Kalifornije posle hladne ruske zime, opuštenosti holivudskim studijima posle vojničke strogosti prema članovima MHAT-a, kako je srce vaše ogrejala pažnja i poštovanje Vaših slušalaca, holivudskih glumaca koji, ipak, treba da nauče nešto i o glumi, pre nego što uđu u kadar.

Jul Briner, Gari Kuper, Gregori Pek, Clint Istvud, Entoni Kvin i mnogi drugi slušali su od Vas o ljubavi u glumačkoj profesiji.

"Koja je najkarakterističnija crta takve ljubavi? To je konstantan proces širenja, rasprostiranja. Ljubav nije statično duševno stanje; ona je većito u pokretu, u razvoju, i zajedno sa njom u pokretu i razvoju naše skriveno unutrašnje "ja"; ono što leži u samom srcu glumčevog bića. Šta to znači? Ništa drugo, sem da nam talenat raste, odbacuje okove, postaje jači, očigledniji, slobodniji; postaje ekspresivniji."Odrasti" - znači razviti se kao glumac."¹⁶

I kao što je osnovna crta ljubavi - sposobnost rasta i širenja, tako je osnovna crta glumačke profesije - davanje. Glumci daju sebe piscu, partnerima, publici. Pravog glumca davanje vodi ka smirenosti i duševnoj ravnoteži. "Smirenost - preko pružanja svoje topline, preko emitovanja svojih osećanja, preko razvoja usklađenog sa nepokolebljivom željom da se ništa ne ostavlja u sebi i za sebe."¹⁷

Mogu da zamislim lica Vaših slušalaca dok slušaju ovako tople, prijateljske pouke da treba da pružamo, rastemo i volimo, da krenemo od srca a ne uma, da ne propustimo bilo koju priliku da pomogaemo drugima u našem svakodnevnom životu, da suočeni sa neprijatnim tražimo mrvicu dobrote, da ukrotimo naše malo "ja", da mu se podsmevamo, da nastojimo da svakodnevni život primamo sa humorom!

Zašto sve to? "Drugog puta za nas nema. Razume se, Vi i ja ćemo biti na strani naše ljubavi, zato što ona predstavlja temelj i glavnu pokretačku snagu našeg kreativnog rada."¹⁸

To nije moralna propoved, to je praktično uputstvo za rad u glumačkoj profesiji koja daje najbolji rezultat, najbolje ostvarene uloge!

U poslednjem, petom predavanju holivudskim glumcima vi govorite "O pet principa unutrašnje glumačke tehnike". Pošto ste odgovorili na nekoliko postavljenih pitanja naveli ste pet principa koji bolje objašnjavaju Vaš metod. Prvi princip: mi treba da razvijamo naše telo iznutra, uz pomoć naše psihe, a ne samo spoljašnjim sredstvima. Sve fizičke vežbe treba, no Vama, shvatiti kao psihofizičke vežbe.

Drugi princip: osnovna glumačka izražajna sredstva su psihičke prirode.

Zajednička i individualna atmosfera, psihološki gest, hiper-zadatak Stanislavskog ("ono što hoće da iskaže, pre svega autor, i kao drugo - glumac").¹⁹ Naša javna sredstva - telo, govor, glas su ukorenjena u našim unutrašnjim sredstvima. Treći princip: duhovni element. Proces koncentracije, sakupljanja utisaka, selekcija i njihovo uopštavanje jesu funkcije našeg duha. Psihološki gest - suština naše uloge se ne bi ostvario bez učešća našeg duha. Osećanje celine uloge ili predstave omogućava duh. Sposobnost sinteze jeste sposobnost našeg duha.

¹⁶ Isto, 184.

¹⁷ Isto, 187.

¹⁸ Isto, 196.

¹⁹ Isto, 191.

Naša unutarnja, kreativna snaga jeste naš duh. Najveći neprijatelj stvaralaštva je sumnjičav, hladan, računđijski um. Kako ga obuzdati?

"Postoje misli i ideje kojima nikako nisu svojstvena bilo kakva osećanja.

Ali plodovi autentičnog uma - odnosno zaista svetle misli i ideje - i mogu i treba da se rađaju u dubini našeg srca. Treba u sebi pronaći naše misleće srce."²⁰

Četvrti princip: Vašu metodu treba koristiti u celini, korišćenjem svih elemenata. Jedina tačka Vaše metode je ključ za razumevanje druge tačke. Svrha vaše metode jeste da omogući glumcu stvaralački uspon, inspiraciju i rast pojedinca kao fizičko-psihološko-duhovne celine.

Poslednji, peti princip: ako pređemo sve tačke Vaše metode i pitamo se u kojoj meri i na koji način svaka od njih doprinosi oslobađanju našeg talenta dobićemo odgovor.

Da li ste Vi to, na kraju, ljubazno stavili na znanje svim slušaocima, a i nama čitaocima da nam nijedan metod neće pomoći ako nismo talentovani?

Jednom sam bio u studijskoj poseti Pozorišnom institutu u Lenjingradu, sada Sankt Peterburgu, još u vreme Sovjetskog saveza. Ha časovima glume vladala je velika napetost. Pred profesorom je stočić prekriven svilenim čaršavom na kome je kristalni bokal sa čašom. Povremeno bi, u toku časa, profesor pijuckao liker, ne nudeći ni svog asistenta ni nas goste na času. Studenti bi izveli kratku etidu, seli bi u sredini scene sa velikim strahom, jer je počinjala analiza pokazanog - kritika i samokritika. Od svih studenata glume u klasi očekivalo se da stavljaju primedbe. Studenti koji su sedeli u sredini nisu pokušavali da se brane, već su kritike potvrđivali samokritikom. Na kraju je profesor dao zaključak diskusije, bez ikakve pohvale. Žurno i sa olakšanjem su napustili scenu jedni, a sa strahom su na scenu izašli studenti da izvedu sledeću vežbu. U to vreme u ruskim pozorištima nije igran nijedan komad Čehova, jer je organizovana konferencija, koja treba da donese odluku: kako treba igrati Čehova.

Kada je profesor zadao vežbu improvizacije "jutarnje umivanje" svih dvadeset studenata se umivalo isto ili vrlo slično: svi su huktali i stenjali kao da se umivaju napolju, hladnom vodom. Upitao sam profesora: "Zar baš nijedan student ne uživa kad se ujutro umiva?" On mi je odgovorio: "Znate kod nas je vrlo hladno!" Tačno. Bio je novembar i bilo je minus 35 stepeni!

Dragi Miša, da li ste iz Rusije pobjegli zbog niske temperature ili "atmosfera" 1928. godine?

A Vi u Holivudu savetujete filmske glumce: "Ali za ime boga, nemojte forsirati rezultat, nemojte pritiskati! Radite sve lako, kroz igru, onda će i rezultat stići do vas, sam od sebe(...) igrajući se, sa humorom. Uzgred, što će biti više humora i lakoće u vašem radu, to je bolje."²¹

Vi tražite od glumaca da se oslone na sopstvene kriterijume i procene, da se raduju igri svojih partnera.

Vi predlažete Prijateljstvo, ali ne samo sa partnerima, rediteljima, kostimografima, šminkerima, sa svima koji rade u pozorištu ili u filmskom studiju, ali i sa stolicama, ogledalima,

²⁰ Isto, 140.

²¹ Isto, 142.

reflektorima, sa celokupnim prostorim, sa publikom. Dakle Vi tražite od svojih studenata i profesionalnih glumaca ofanzivan, pozitivan, optimističan pristup svima sa kojima dođu u kontakt u svom profesionalnom životu.

Vi tražite odlučan obračun sa sumnjama koje ruše samopouzdanje, poverenje u sebe, u svoju glumu, u glumu svojih partnera, u koncepciju reditelja, u smisao svoje profesije. Vi tražite pobjedu nad svim "đavolcima" koji stvaraju prepreke, ali naročito nad samozadovoljstvom, "đavolom sa velikim rogovima". Samozadovoljstvo ili samosebeljublje glumca je čorsokak, egoizam koji publika kažnjava ravnodušnošću.

Vi pozivate glumce da sve i svakog učine saveznikom, pre nego što stupe u akciju. "Stvarajte i budite srećni - to je sve što se zahteva."²²

Ali, draga Miša, zar ste zaboravili Ninu iz stričevog "Galeba" koja u IV činu putuje u Jelec da glumi jer zna da mora "da nosi svoj krst". Za Ninu je gluma slobodno izabrana patnja. Ona plače nad svojom sudbinom. Da li je ona srećna? Kao mlada žena koju je voljeni čovek ostavio nije, ali kao glumica koja ima posla, makar u Jelecu - tako daleko od Moskve, ipak jeste. Da li glumci treba da budu srećni kada se izbore za pravo da izađu na scenu i da rade ono što najviše vole? Da li glumci treba da budu srećni kada osvoje kamermana, reditelja, pisca scenarija, te im oviomogućavaju, sa radošću, da stvaraju svoje uloge?

Da li Vi jedino zahtevate od svojih glumaca da budu srećni zato što mogu da stvaraju, da budu umetnici?

Biću iskren: oduševljen sam Vašom bezrezervnom ljubavlju prema glumcima, Vašom dobrotom koja pleni svojom jednostavnošću, Vašim humorom kojim se i početnicima i slavnim zvezdama pomaže da se oslobode grča pred strahom od neuspeha, da udahnu dobro pred veliki uspon koji ih (uvek) očekuje. Kao što bolje od mene znate, Vaš stric je podario glumcima uloge iz snova, ali je bežao od njih. Ali nećemo o njemu.

Dozvolite mi da Vas obavestim da je za razvoj misli o glumačkoj umetnosti u drugoj polovini prošlog veka naročito bilo značajno Vaše objašnjenje pojma "psihološka radnja". U knjizi "O tehnici glumca" Vi polazite od toga da radnje "uvek proizvodimo u našoj duši."²³

Iza verbalnih iskaza, iza fizičkih pokreta je psihološka radnja koja daje smisao, snagu i ekspresiju i govoru i pokretu. "U njima nevidljivo gestikulira naša duša."²⁴

Prvi stvaralački impuls glumca, no Vama, iskazan je u obliku psihološke radnje. Nevidljiva psihološka radnja se može učiniti vidljivom, fizičkom ako se spoji sa određenim karakterom koji ima svoju volju i svoja osećanja. I obratno - ne može oživeti karakter ako nema dušu iz koje nastaju psihološke radnje. Glumac u radu na ulozi, govoreći određeni tekst, polazi od psihološke radnje svog lika, spoljašnost lika ostvaruje iz njegove unutrašnjosti - iz duše lika. Bitno je da telesno i duševno čine celinu jednog lika. "Fizičkom pokretu prethodi vaš duševni impuls, želja, odlučnost da se uradi neki pokret. Taj impuls i jeste duševna snaga."²⁵ Psihološka radnja je unutarnja radnja koja je izražava kroz spoljnu radnju - govor ili pokret. Glumčevo telo

²² Isto, 34.

²³ Isto, 35.

²⁴ Isto, 61.

²⁵ Isto, 79.

treba da bude pod dejstvom duševnih impulsa ali i obratno - telesni impulsi izazivaju reakcije imaginacije, volje i misli. Telesno-duševno jedinstvo postoji i kod glumca i kod njegovog lika. "Ne možete da usvojite način spoljašnjeg ponašanja druge osobe dok ne prodrete u njenu psihu, kao što ne možete da izrazite spoljašnje njegova unutrašnja svojstva. Svaka karakternost uvek je i spoljašnja i unutrašnja istovremeno, samo sa većim pomeranjem na jednu ili drugu stranu."²⁶ Odnos duše glumca prema duši lika je odnos "saosećanja".

Taj odnos je istovremeno i "roditeljski" odnos: "ja" glumca saoseća sa scenskim likom koje je sam stvorio. Glumac pati zbog "svog" Hamleta. Ali, duša glumca je, ipak, na izvesnoj distanci od duše Hamleta. Glumac svojim saosećanjem izaziva saosećanje gledaoca. Odnosno glumac saoseća sa dušom Hamleta posredno, preko duše glumca koji igra Hamleta. Gledalac ne saoseća sa samim glumcem lično i privatno već samo sa njegovim Hamletom. "Samo saosećanje je kadro da prodre u tuđu dušu."

Ovakvo tumačenje odnosa gledaoca, glumca i lika je izvanredan odgovor na Didroov paradoks o glumcu: kako je moguće da glumac bude neko drugi, koliko glumac sme ili treba da se identifikuje sa svojim likom, da li glumac laže kada se predstavlja kao neko drugi itd.

Reč je o psihološkim procesima u jednom trouglu: glumac-lik-gledalac. Reč je o dušama glumca, lika i gledaoca i o saosećanju - prodiranju u dušu lika i o sugestiji glumca prema gledaocu preko spoljnog do unutrašnjeg, duševnog doživljaja. Reč je o rezonanci između tri duše. Saosećanje omogućava intenzivan emotivni doživljaj koji gledalac nosi u sebi i posle predstave ili filma.

I kao što deca posle lutkarske predstave nastavljaju da maštaju o likovima kao da su stvarni i živi, jer za njih oni to i jesu i ne bi imali o čemu da razgovaraju sa glumcem-lutkarem u privatnom životu da ga sretnu slučajno, tako i odrasli gledaoci posle uzbudljive pozorišne predstave ne prilaze glumcima da ih zapitkuju kako su uspeali da postanu neko drugi. Naprotiv oni razumeju i poštuju distancu između glumca i lika. Ha izvestan detinjast način oni mogu da poveruju da Hamlet ne duguje mnogo glumcu koji ra je stvorio, žele da poveruju u "samostalan život" lika, bez glumca.

Glumac je dao sve svom liku. "I njegova sapatnja, suradost, suljubav, njegov smeh i suze prenose se na gledaoca kao smeh, suze, bol, radost, ljubav vašeg scenskog lika, kao njegova duša."²⁷ Saosećanje glumca je toliko intenzivno da se rađa, na imaginarnom nivou, nova svest, nova duša, novog bića iluzije koje postoji dok gledalac veruje da stvarno postoji. Eto u tome je suština "tajne veze" između glumca i gledaoca. Dragi Miša, Vaše tumačenje psihološke radnje, stvaranja duše lika, saosećanja glumca sa likom, bliskosti i distance stvaraoica i stvorenog, veliki je doprinos u razumevanju "tajne glume".

Da budem još direktniji: ovakvim razjašnjavanjem suštine glumčevog čina Vi ste nam mnogo otkrili o svom karakteru i svojoj (ruskoj) duši.

Jednom sam bio pozvan u Dartington Hol, kao gostujući profesor na tri dana: da se upoznam sa njihovom nastavom glume i da održim predavanje sa video snimcima, o mom radu, na mom fakultetu. Putuje se tri sata brzim vozom, na jugozapad od Londona. Sam gradić Dartington je zaista nezanimljiv. Ali nebo iznad njega bilo je puno oblaka koji se neprestano

²⁶ Isto, 97.

²⁷ Isto, 97.

valjaju od Atlantika, na istok. Umetnička škola je malo van gradića, takoreći u prirodi. Ustvari, to je periferija periferije. Domaćini su mi se pohvalili da ste Vi 1936. godine osnovali glumački studio. Video sam u salonu Vašu fotografiju na zidu. Vi ste bili nasmejani, okruženi mladim ljudima. Posle osam godina potucanja no Latviji, Litviniji i Francuskoj našli ste svoj dom, svoju školu - na engleskom jeziku. I svoje novo ime - Majkl. To ime i taj jezik Vam je povećao šanse da se bavite svojim poslom u anglosaksonskom svetu. Ali Vi ste tu, u svojoj 45. godini na sasvim nezavisnom početku.

Gledao sam njihove časove i nisam video ni iskru Vašeg metoda a kamoli duževnosti, emocije ili glumačke transformacije. Ha mom predavanju o glumačkoj pedagogiji su me pitali o ratu u Bosni. Noću se slabo spavalo jer je u tom zamku pokvaren veliki sat na tvrđavi, tako da zvoni kad hoće i koliko hoće. Gledam nebo, zelenkasto - sivo koje deluje kao večiti sumrak i mislim se: "Gde ste Vi to, dragi Miša, u svojoj 45. godini stigli?"

Ha svu Vašu i našu sreću, u narednih šest godina, u tri koraka (Ridžfild, Njujork, Los Anđeles) stižete na pravo mesto. U narednih trinaest godina igrate u deset filmova. U filmu Alfreda Hičkoka "Začaran" 1945. godine nominovani ste za Oskara za najbolju sporednu ulogu. Niste dobili Oskara, dobijali ste samo sporedne uloge ali ste napisali knjigu "O tehnicu glume" i školovali holivudske glumce.

Uspeli ste da formulišete i objavite svoj pristup školovanju glumaca i razumevanju glumačke profesije. Uspeli ste da sve upoznate sa jednim drugim, drugačijim metodom koji nije Sistem ali ga razvija, koji nije Metod Li Strazberga ali ga rivalski kritikuje i koriguje, metodom u skladu sa Vašim životom, radom i karakterom.

Moram da Vas izvestim da Vas ponekad pominju ne vodeći računa o činjenicama. Tako u listu "Politika" piše: "Shvatanja o glumi Stanislavskog, koja su na američki kontinent dospela posredstvom Čehova i još jednog ruskog emigranta, Boleslavskog, unapredio je i u praksi doveo do vrhunca čuveni pedagog Li Strazberg".²⁸

U svojoj knjizi "San o strasti" Li Strazberg piše da se zainteresovao za glumu pošto je gledao predstave Moskovskog hudožestvenog teatra 1923-24. godine i da se seća Stanislavskog kao "Cara Fjodora", Marije Uspenskaje ("Višnjik") i Ričarda Boleslavskog od kojih će Li Strazberg naučiti sve o glumi. Stanislavski je dve godine prikazivao svoje predstave i nije mu bilo potrebno ničije posredstvo za američki kontinent. Vi ste na taj kontinent doputovali dvanaest godina kasnije, 1936. Ričard Boleslavski je autor knjige "Šest prvih lekcija", udžbenika o glumi, sa više od preko stotinu izdanja, najtiražnije knjige o glumi na engleskom jeziku. Ne znam, dragi Miša, da li se slažete da je shvatanja Stanislavskog o glumi Li Strazberg "unapredio i doveo do vrhunca"?

Do vrhunca čega? Ne pitam to ni Vas, ni autora članka. Kao u istoriji filozofije tako i istoriji pozorišta - publika može navijati za određenog pisca, reditelja, glumca, po meri svog ukusa i obrazovanja, ali se ne može reći, presuditi da je Platon bolji od Sokrata, a da je Aristotel vrhunac Platona.

Postoji hronologija ali ne postoji utvrđena hijerarhija. Nije istorija pozorišta Olimpijada na da se mora proglasiti pobednik i dodeliti medalja. Jer bismo onda morali da

²⁸ Politika, 24.10.2007.

prebrojavamo nacionalnost: da li je pobedio Rus ili Amerikanac. Da li ste, naprimer, Vi dragi Miša većim delom Rus, a manjim Amerikanac?

Odgovor je, dragi Miša, u Vašim predavanjima holivudskim glumcima. U glumi, bez obzira da li je reč o pozorištu ili filmu, sve se vidi prema rezultatu - na sceni ili ekranu. Važno je da se ostvare svi uslovi za vrhunsku glumačku kreaciju koja u jednom trenu sjedinjuje sve u sali i na sceni. To je radost, uzbuđenje, katarza za sve učesnike umetničkog događaja.

Da se, na kraju pisma, vratim, dragi Miša, na Vaše predavanje o ljubavi. Voleo bih da Vas pitam za Vaše iskustvo u prvoj, od navedene tri vrste ljubavi, o erotskoj ljubavi prema suprotnom polu ali se ne usuđujem. Ne usuđujem se da Vam postavim pitanje o ljubavi prema Bogu, ali naslućujem Vaš odgovor. Ali na pitanje o drugoj vrsti ljubavi - ljudskoj ljubavi, a naročito o ljubavi u glumačkoj profesiji - Vi ste već odgovorili.

Celo to predavanje shvatam kao Vašu ličnu ispovest: Vi ste voleli da glumite, voleli ste rad na ulogama i izvođenje pred publikom, voleli ste svoju publiku, svoje partnere. Umeli ste da volite glumu svojih rivala. Igrali ste glavne uloge u Moskovskom hudožestvenom teatru. Iz ljubavi prema glumi, prema drugima koji glume postali ste vrhunski pedagog i na kraju ostavili i svoj Testament glumcima: "Stvarajte i budite srećni!".

Pozdravljam vas kao bliskog rođaka koji se mora, zbog svog dobrog duha, zbog svoje slovenske duševnosti, zbog svog dobročinstva - voleti!

Vaš Vladimir Jevtović