

KONSTANTIN STANISLAVSKI, SPOMINI

»Spomine« Stanislavskega, ali pravzaprav knjigo »Moje življenje v umetnosti«,* bi precej težko uvrstili v kakršno koli znano kategorijo. Slovenski — nekoliko nasilni — naslov »Spomini« je samo delno upravičen. Resda Stanislavski zelo živo pripoveduje o lastnem življenju in srečanjih s slovečimi sodobniki, kakor s Tolstojem, Čehovom, Maeterlinckom, Gordonom Craigom. Posebno dragocena pa so v tej knjigi mesta in cele strani samogovorov, izpovedi, kritičnih opazk, skic, bežnih teoretičnih zapiskov, živih samoopažanj in podobnega, česar umetniki navadno o sebi sploh ne zapišejo in je treba vse te pomembne intimnosti šele uganiti. Ravno najbolj splošna in najbolj intimna opažanja Stanislavskega (ki se v knjigi pogostokrat dotikajo), sodijo med najlepše in najtehtnejše, kar je kdaj o sebi napisal kak gledališki delavec.

Ob tem bi gotovo marsikdo rad z vso resnostjo izjavljal, da se s Stanislavskim ne strinja, da je njegov »Sistem« vendarle v glavnem zastarel in podobno. Očitno pa gre tu za nesporazum. Če bi pogledi Stanislavskega tudi bili v vsem zastareli, bi bili še vedno silno pomembni kot živo pisana gledališka zgodovina... Shaw je nekoč zelo resno obžaloval, da Shakespeare ni napisal niti enega uvoda h kateri koli svoji igri. Očitno je imel prav. Intimni zapiski kakega velikega igralca tistega časa, recimo Burbagea, bi nam bili danes skrajno dragoceni.

Ravno v pričujoči knjigi se ponovno srečujemo s Stanislavskim-človekom, katerega iskrena umetniška prizadevanja so spričo njegove očitne nadarjenosti, kritičnosti in energije prav tako aktualna, kakor je aktualna psihologija umetnosti, za katero so tisočletja zbirala material, pa je doslej še nihče ni obravnaval v celoti.

Seveda to še zdaleč ni vse. Ob Stanislavskem se vsakomur ostro postavlja vprašanje, v čem je ta veliki igralec, režiser, igralski pedagog, recimo kar »odrski ustvarjalec«, še danes živ in aktualen in v čem ni. V predgovoru pribija Kreft, da nikakor ni mogoče kar tako pometati z vsem, kar je našel in ustvaril Stanislavski, in da mu — seveda — še celo ni mogoče očitati številnih večjih in manjših grozot, ki so jih razni gledališčniki počenjali in se pri tem po nemarnem sklicevali nanj. Kreft govori o zlaganosti, s katero so pri nas obravnavali njegov sistem, o neiskrenosti, ki se je izdajala za pristnost, o površnosti namesto globine ali znanstveno povedano: o »klasičnem naturalizmu« Stanislavskega in o »psevdonaturalizmu njegovih epigonov«.

Seveda bi o vsem tem lahko dolgo razpravljali.

Lahko bi se kdo po pravici razburjal tudi nad terminologijo. Lahko bi s tehtnimi razlogi izpodbijal upravičenost imena »naturalizem« in morda tudi »klasični naturalizem«, pa čeprav le zaradi plemenite vaje v mišljenju. Saj tudi umetnostni zgodovinarji znova in znova uporabljajo izraz naturalizem v pomenu, ki ni posebno soroden tistemu, ki so ga besedi pripisovali romanopisci v drugi polovici devetnajstega stoletja. Mogoče bi bilo primerno, če bi naturalizem imeli enkrat za skrajni, v bistvu izvenumetniški poklon pred stvarnostjo in za vse ostalo prihranili izraz realizem. Ta namreč že sam

* Konstantin Stanislavski, Spomini. Moje življenje v umetnosti. Slovenski knjižni zavod, Ljubljana 1956. (Knjige nismo prejeli v oceno. — Op. ured.)

po sebi pomeni prizadevanje, preko stvarne resničnosti doseči globljo, umetniško resničnost, stvarnost doživljanja.

Jasno je, da se ravno oder z nujno naglašeno besedo in (zaradi izraza) pretirano kretnjo nikakor ne more *uklanjati* stvarnosti, temveč jo mora nekako »zajeti« v svoje dramske oblike. Delo igralca pomeni zmeraj kompromis med intimnostjo in neusmiljeno razdaljo med postavo na odru in občinstvom. Sicer pa Stanislavski sam govori o nekem ljudskem igralcu, ki je resnično jokal, s tem tudi ganil, a seveda ni pustil globljega spomina, še estetskega vtisa ne. Ravno to bi po pravici lahko imenovali naturalizem.

Meiningenci, ki jih je Stanislavski občudoval, so včasih nosili »prave« toge, natančno po rimskih vzorcih, oblačila, ki so bila težka in so igralce ovirala, ali pa so — ob drugi priložnosti — tako vneto prikazovali baročno bitko na odru, da se je ves oder zavil v črn dim iz pištol in mušket, da so si gledalci tiščali robce na usta in so igralci kašljali ter govorili z muko... To je bil vsekakor neke vrste naturalizem. Meiningencem pa moramo kljub temu biti hvaležni, da so stvar tako neizprosno pripeljali do absurda.

Tudi za osnovno zahtevo Stanislavskega, za doživljanje, očitno ni prav, če preostro postavimo vprašanje naturalizma. Res je, Stanislavski je zahteval, naj se igralec spremeni v osebo na odru, naj ne igra, ampak »naj je« (Kreft). Res. Vendar je igralec — spet po Kreftu — hkrati »objekt in subjekt« svoji umetnosti. Zato pa ni kratko malo oseba na odru, temveč *tudi* tista oseba, ni Paratov, temveč »tudi Paratov«, in Othello, temveč »tudi Othello«. Mogoče je ravno v tem bistvo metode Stanislavskega, da se je s tisoč posameznimi doživetji približal tisti meji, ko igralec podaja čutenje dramskih oseb globlje, kakor bi ga mogli doživljati ob stvarni podobi resničnega človeka, katerega sposobnosti doživljanja so zmeraj tako ali drugače omejene. Če je na primer Kačalov podajal Fomo Fomiča, človek ni občutil samo njega, temveč je presenečeno ugotovil, da ta Foma nosi s seboj vse okolje, nešteto barabskih gibov v enem samem in da občuti prostor v sobi zelo preprosto, obenem pa močno — tako kakor človek zlepa ne občuti zidov sobe, prostora pred okni, noči, vasi za stenami sobe, ljudi. V tem je resnična ustvarjalnost igralca. Rembrandt je v vseh svojih portretirancih izrazil nekaj, kar so občutili samo podzavestno. Naloga igralca po srečanju Stanislavskega je v tem, da podaja *tudi* podzavest oseb, ki jih igra. Odtod nepozabni učinek tega in takega igranja...

Prav gotovo. Iskanje Stanislavskega je izraslo iz vse mentalitete evropskega devetnajstega stoletja. Skušal se je znanstveno približevati umetnosti. V znanosti in tehniki so znanstveniki pa tudi umetniki tistega časa videli mogočno sredstvo za obvladanje osebnih vprašanj, sveta, bodočnosti. V bistvu je že ves ta program zaobjet v ironičnih besedah Goethejevega Mefista učencu:

»Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
des Menschen allerhöchste Kraft...«

V vsej tej veri v znanost je bilo vendarle tudi zelo mnogo tistega, kar bi hoteli danes imenovati humanizem v najbolj plemenitem pomenu besede. Nihče ni prisiljen, slediti takemu »naturalizmu«. Vsakdo, ki vidi v umetnosti poleg estetskih tudi čisto naravne etične probleme, pa se bo vprašal po tem, ali ni ta v bistvu znanstvena usmerjenost v osnovi evropska v najboljšem pomenu in ali ima svet izven nje še sploh kaj prihodnosti, Znanstvena usmer-

jenost res vodi v umetnosti nujno tudi k naprednemu gledanju. V značaju se nujno zrcali vsa družba, ki ji človek pripada.

V eni stvari je Kreft v predgovoru morda rekel preveč. Rekel je o Shakespearu: »socialno vprašanje mu je bilo tuje«. Shakespeare pa je imel izreden čut za razrede in razredna nasprotstva, ponekod (Richard II.) »nastopa« običaj kot samostojna sila, drugod (Hamlet, Romeo in Julija, Kralj Ivan itd.) dramatik zelo opazno črpa konflikte iz nasprotja med svetom, kakršen je, in tistim, bolj naravnim, ki si ga želijo njegovi junaki, svetom, ki »bi naj bil«. Z drugimi besedami — znanstvena ali pa intuitivna poglobljenost in naprednost sta pravzaprav eno in isto.

Končno — Stanislavski pravzaprav sploh ni bil zmeraj realist. Ljubil je opero, zelo rad je uprizarjal pravljичne igre s simboličnim pomenom. Užitek je brati, kar piše o svoji režiji in inscenaciji »Sneguročke«, o Hauptmannovem »Potopljenem zvonu«, katerega simbolika nam je danes precej tuja. V vsem tem pa je bil tipično dete svojega časa, devetnajstega in začetega dvajsetega stoletja, ki je še dobro razumelo impresionizem, ravno tako pa iskalo poti v posplošenja simbolizma. Zanimiva so srečanja Stanislavskega s simbolisti, kakršen je na primer bil Maeterlinck, ki je pisal pesimistične, romantične, v žalostno, pa barvito preteklost zagledane drame, drugič se pa — presenetljivo — bliža vedri »naturfilozofiji«, ki jo je našel v življenju in nehanju cvetic in čebel. Skrajno zanimivo je srečanje Stanislavskega z Gordonom Craigm. Stanislavski zelo zanimivo in zabavno popisuje, kako sta se s slavnim igralcem, režiserjem, scenografom pogostokrat našla in zmeraj spet razhajala. Gordon Craig se je popolnoma drugače loteval problemov drame. Bil je čudovit scenograf, avtor nenavadno izrazitih grafik s študijami igralcev, in včasih sanjal o lutkah, ki bi mogle uresničiti njegove zamisli — podobno kot neke dramske lutke starega japonskega gledališča. Zanimivo je primerjati originalne Gordon Craigove misli, zapisane v zelo lepi knjižici »Edward Gordon Craig« avtorice Janet Leeper (The King Penguin Books, 40). Tam stoji, da je Craig, govoreč o zlati zavesi, v kateri si je zamislil prizor na dvoru iz Hamleta, zapisal. »Pod tem zlatim plaščem sta stala dva učenca, ki sta se kasneje izkazala v gledališkem življenju Rusije, Vahtangov in gospodična Birmanova. Mlada človeka sta *razumela* (menda še bolj kakor Stanislavski) moja prizadevanja za Gledališče, ki naj mogočno služi drami. Oba sta bila zelo zvesta, zapomnila sta si in izvajala ideje, ki sem jima jih dal. Tako sta zaslovela in dosegla, da sta zasloveli njuni gledališči.«

Ne glede na to, ali je to dobesedno res, je vendar zelo zanimivo — tudi za Stanislavskega. Značilno kaže, kako je bil širok, kako se je lahko trudil sodelovati z ljudmi, ki so mu bili v bistvu nasprotni in čisto drugačnega temperamenta.

Kajti Stanislavski je bil mogočen intelekt in obenem genialen temperament, globoka, bujna, zelo ruska narava, polna krvi, polna intuicije. Beseda mu je bila tako blizu kakor glasba in ples — kot pravi Rus je bil po instinktu plesalec. Zelo zanimivo in zabavno je mesto, kjer pripoveduje o svojem navdušenju, ki ga ni mogel drugače izraziti kakor v nemi izraznosti udov. Ta »znanstvenik«, ki je znal potrpežljivo kakor pravi človeški krt riti po kupu umazane, pa dragocene ropotije iz kakšnega starega samostana, je bil pravzaprav čisto instinktiven človek, ki je venomer spet poskušal in se zmeraj

spet razočaral, ko je zadel ob meje človeških sposobnosti ter — nezlomljen — poskušal znova. Preveč govorjenja o njegovem »Sistemu« je zanesljivo znamenje nerazumevanja. Beseda sistem se je Stanislavskemu sploh rodila v nesrečni uri. Nikoli ni živel velik umetnik, ki bi bil manj »sistematičen«. Vse prednosti njegovega »nesistematičnega sistema« se odkrivajo predvsem v popolni iskrenosti iskanja tega velikega ustvarjalca in v njegovi energiji. Z velikansko nadarjenostjo in nič manjšo energijo se je lahko lotil znanstvenega proučevanja vsega, kar pogloblja znanje o človeku, študija okolja, kostumov, gledališkega prostora, ki diha čisto svojevrstno ozračje.

Živa, razgibana, barvita, poštena, globoka knjiga o njegovem življenju v umetnosti je dokaz za to. Stanislavski je zastarel samo v nekaterih posebnostih, ki so umrle z meščanstvom devetnajstega stoletja, in z nekaterimi obupnimi zlorabami njegovih epigonov, ki jih on ni zakrivil. Za svetovno gledališče je storil neizmerno mnogo. Ni ga gledališkega človeka, ki ga ne bi bogatila njegova psihološka poglobljenost v reševanju gledaliških nalog in tudi — globina njegovega temperamenta.

Branko Rudolf

DŽAVAHARLAL NEHRU, ODKRITJE INDIJE

Marsikateri Slovenec je rekel, da je Nehrujeva knjiga »Odkritje Indije«* težko branje. V tem je žal zrnce resnice, toda le zrnce — ne več. Kajti čeprav pripoveduje Nehru mirno, neposredno in lahko razumljivo, je le res, da je v tej bogati, delno s snovjo kar prebogati knjigi na skoraj sedem sto straneh nakopičil silno mnogo materiala, o katerem povprečen Evropejec nima pojma in je tudi veliki večini razgledanih inteligentov »španska vas«. Vendar bi moral knjigo prebrati vsakdo, ki se je kdaj koli zanimal ali bi se moral zanimati bodisi za zgodovino ali za politiko, to se pravi, pri nas vsak državljani brez izjeme. Kajti kljub vsem formalnim neuglajenostim je to knjiga »velikega formata« v neposrednosti svoje izpovedi in v svoji zasnovi. nenavadno tehtna, kar zadeva svetovna vprašanja, ki jih načanja in se nas krvavo tičejo, v nekaterih pogledih in informacijah pa ena najtehtnejših in najzanimivejših političnih knjig, ki so pri nas dosegljive.

Prav gotovo je knjiga bolj tehtna kakor »dobro napisana«, njene sestavine so preveč različne, da bi mogla biti docela »zlit« v »knjižnem« pomenu. Razen tega je bil original, »The Discovery of India«, izdan že leta 1946 in je bil vsaj deloma očitno namenjen angleškemu občinstvu, ki na marsikatera vprašanja gleda docela drugače kakor naše. Nekatere sodbe so izrazito subjektivne ali za nas »preveč indijske«. S tem pa smo očitno našteli vse negativne lastnosti knjige, ki jo je napisal veliki človek Nehru o Indiji kot eni izmed najpomembnejših dežel današnjega sveta.

»Odkritje Indije« je brez dvoma politična knjiga, je pa v tej obliki nenavadna. Mestoma gre za preprosto, zelo iskreno osebno izpoved, ki je nenavadno simpatična, saj kaže, kako zelo je Nehru živel za svoje politične ideale in kako je tudi kot privatnik docela isti človek kakor kot politik in »ljudski

* Džavaharlal Nehru, Odkritje Indije. Prevedel Boris Verbič. Zgodovina in kultura. Državna založba Slovenije. Ljubljana 1956.