

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nataša TOMINEC

izr. prof. ddr. Asja Nina KOVAČEV

**SIMBOLISTIČNA KRIZA V MOSKOVSKEM UMETNIŠKEM
AKADEMSKEM GLEDALIŠČU**

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2003

Kazalo

1. Uvod	4
2. Dramska gledališka umetnost	7
2.1 Začetki modernega gledališča	9
2.1.1 Realizem in naturalizem konca 19. stoletja	10
2.1.2 Umetnost na prehodu v novo stoletje	11
2.2 Prvi »simbolistični« poskusi	14
3. Rusko gledališče in revolucija	18
3.1 Partija in umetnost	19
3.2 Revolucionarnost Stanislavskega in Meyerholda	24
4. Simbolistična kriza v Moskovskem umetniškem akademskem gledališču	29
4.1 Sodelovanje z Meyerholdom	30
4.2 »Teater igralcev« proti »teatru režiserja«	33
4.2.1 Stanislavski potrebuje igralce z novimi tehnikami	37
4.2.2 Poglobljanje krize v MHAT-u	40
4.3 Psihotehnika – biomehanika	41
4.3.1 Shema »sistema«	46
4.4 »Hamlet« v režiji Stanislavskega in Craiga	50
5. »Četrta stena«	54
6. Vahtangovov povzetek	57
7. Sklep	59
8. Viri	60

1. Uvod

»...sodobni ameriški film, ki s svojim vplivom oblikuje cele generacije, ne bi bil tak kakršen je. Da o slovenskem, evropskem in tudi ameriškem gledališču niti ne govorimo, saj se je domala vse, tudi marsikaj, kar je hotelo biti izrazito drugačno, dogajalo v znamenju povzemanja in nadaljnega razvoja dognanj Stanislavskega ali odpora zoper ta dognanja kot dogme.« (Peršak, 1997:81)

Konstantinu Sergejeviču Aleksejevu (1863-1938), bolj znanemu pod svojim umetniškim imenom Stanislavski, pritiče mesto najpomembnejšega moža, ki je s svojim delom, kot amaterski gledališki igralec in režiser, dal ogromen prispevek na področju gledališke umetnosti, tako s praktičnega kot teoretičnega vidika. Slog dramske igre 20. stoletja je namreč v znamenju psihološkega realizma, katerega utemeljitelj je prav Stanislavski. Spričo dolgoletnega pedagoškega dela na področju dramske igre v svojem lastnem gledališču, imenovanem Moskovsko umetniško akademsko gledališče, je kot izredno sistematičen in vztrajen učitelj na podlagi lastnih izkušenj z umetnostjo igre ter doslednega zapisovanja svojih dognanj prispeval zelo obsežno teoretično delo, zbrano v »Sistem«.

Znameniti »Sistem« je napisan kot neke vrste priročnik v slogu spominov. Na osnovi lastnega zanimanja za igro kot večščino je razvil tako imenovano psihotehniko, o kateri bi lahko rekli, da pomeni nekakšno posebno šolo ali sistem izobraževanja in vzgoje gledaliških igralcev, drugače rečeno gre za nekakšno metodiko igralčevega ustvarjanja v pripravah na uprizoritev. Ta posebna tehnika za šolanje igralcev, ustvarjalna tehnika spodbujanja igralčevega nezavednega, »psihotehnika«, se je v 20. stoletju uporabljala kot osnova v večini igralskih šol, ne le v ruskem gledališču, pač pa po celi Evropi in zlasti Ameriki, in je kot metoda treninga poklicnih igralcev in vzgoje začetnikov še danes v rabi po vsem svetu, nenazadnje tudi v Sloveniji. Kljub temu pa se mi zdi vredno že na tem mestu omeniti, da si pisec »Sistema«,

»ta neutrudni iskalec tako imenovanega sistema, ni zamišljal kot obvezni učbenik, marveč da je v pisateljskem delu le izpovedoval svoje življenjske izkušnje, o čemer priča dovolj nazorno tudi prvi osnutek, namenjen igralcem Moskovskega umetniškega gledališča, zakaj to besedilo se začne namesto uvodne besede s Svarilom, ki v njem pisec poudarja, da delo še ni končano, da ga pa mora dati v branje, če naj se metoda uveljavi v praksi, hkrati pa živo prosi vsakogar, ki se loti

tega branja, naj to stori zelo previdno (podčrta St.) in le ob neposrednem nadzorstvu tistih, ki so s to metodo že dodobra seznanjeni; sicer lahko to nedokončano delo povzroči veliko škodo, kajti človekov duhovni organizem da je zelo občutljiv in z njim velja ravnati razumno, da se umetnikova narava ne pohabi, in tako odklanja avtor vse žalostne posledice, ki bi nastale, če bi se bralci ne ravnali po tem svarilu.» (Kalan, 1990:132) Celoten teoretski opus Stanislavskega, kot rečeno, velja brati razumno in nepristransko, kajti treba je upoštevati okoliščine, v katerih so se zapiski, njegove mentorske in umetniške izkušnje, porajali.

Zapiski Stanislavskega o igralskem ustvarjanju poleg pedagoških načel o notranji igralčevi pripravi in oblikovanju odrskega značaja obravnavajo tudi vprašanje gledališke režije. Delo Stanislavskega pomeni izjemen teoretski prispevek na področju razumevanja režije. Njegova dognanja o igralskem ustvarjanju in režijskem delu odpirajo vprašanje oziroma »dajejo odgovore«, kako reformirati delo igralca in režiserja.

Leta 1898 je Stanislavski skupaj z dramatikom, profesorjem, kritikom in režiserjem Vladimirjem Nemirovičem Dančenkom ustanovil Moskovsko akademsko umetniško gledališče. Dančenko je izoblikoval važne teoretične odgovore pri reševanju problemov, kot so npr. vprašanje odnosa med igralcem in občinstvom, sicer pa je bil vodilni mož gledališča sam Stanislavski. Po sovjetski revoluciji je to gledališče postalo dvorno gledališče, institucionalno gledališče pa si je njun koncept psihološkorealističnega gledališča prisvojilo vsaj kot osnovo. Njuna gledališka poetika, ki je postala prevladujoč model gledališča 20. stoletja, je v sovjetskem gledališkem svetu po revoluciji postala uradna doktrina, Stanislavski pa je postal prvi uradno priznan gledališčnik komunističnega režima (čeprav sam izhaja iz prave kapitalistične družine).

Ob teh njegovih dosežkih je treba poudariti, da je Stanislavski svoje učence in njihovo delo vedno podpiral. Spodbujal je njihovo delo, čeprav so mu idejno nekateri nasprotovali in ga ostro napadali. Nikakor ni ravnal proti njim, čeprav bi zlahka našel razloge za to in s tem ogrozil ne le njihovo delo, pač pa tudi njihov obstoj.

Med njegovimi »nasprotniki« se je znašel tudi igralec in režiser Vsevolod Emiljevič Meyerhold (1874-1940), osrednja osebnost ruske gledališke avantgarde dvajsetih let. Ta najbolj znan režiser »gledališkega oktobra« si je svojo gledališko pot začel utirati v Moskovskem umetniškem gledališču, skrajšano imenovanem MHAT, kot učenec Stanislavskega. Stanislavski si je, spričo svoje izjemne duhovne širine, prizadeval tudi drugače mislečim omogočiti, da svoje,

čprav njemu nasprotne ideje, uresničijo. Vemo, da je med velikimi umetniki, ki so v idejno-estetskih sporih, to le redkost. Stanislavski je Meyerholdu omogočil samostojno delo v svojem Malem studiju, ki ga je Stanislavski sam ustanovil za namene gledališkega eksperimentiranja.

Tako Stanislavski kot Meyerhold sta skozi svoje bogato in kvalitetno umetniško ustvarjanje iskala vsak svoje rešitve, možnosti novega gledališča, nove umetnosti. Reforma Stanislavskega je vsekakor pomenila veliko spremembo v gledališkem svetu. Revolucionarni duh Meyerholda pa mu ni dal, da bi vedno našel, kar je hotel, to je povsem novo gledališče. Pa vendar je tudi Meyerhold s svojim eksperimentiranjem odkril mnogo novih možnosti, ki so v gledališkem ustvarjanju še danes cenjene. Sledeče vrstice bodo skušale pokazati, kakšne so bile smeri in poti velikega misleca, teoretika in duhovnega vodje Stanislavskega. Ob njem hočem opozoriti še na Meyerholda, ki je svojega učitelja sicer kasneje zapustil, pa vendar sta se v nekem določenem smislu oba mojstra zavzemala za isto.

2. Dramska gledališka umetnost

Gledališko umetnost ločuje od ostalih umetnosti vrsta posebnosti, ki so odločilnega pomena za razumevanje nekaterih fenomenov na področju razvoja gledališča. Beseda teče o gledališču, torej tisti umetnosti, katere bistvo je v povezanosti igralcev in gledalcev. To je glavna karakteristika te zvrsti umetnosti, saj jo poglavitno prav ona ločuje od ostalih zvrsti umetnosti.

Druga posebnost gledališke umetnosti je v tem, da gledališče prikazuje občinstvu neko človeško obnašanje, človeška dejanja in njihove medsebojne odnose, kar pomeni, da gre pri gledališkem pojavu za gledalčevo usmerjenost k nekemu dogajanju med ljudmi, igralci na odru, in ne k nekim nepremičnim predmetom kot na primer h kipom kiparjev. Glavni pogoj za gledališko umetnost je torej igralec in njegova igra hkratno z gledalčevo prisotnostjo ob uprizoritvi igre. Stvaritev gledališke umetnosti je dramska uprizoritev, ki jo omogočajo ti trije momenti. Za razliko od kipa, ki ga (lahko) ustvari kipar sam, pa pri predstavi, ki nam jo v končni obliki predstavijo le igralci s svojo igro, predhodno sodelujejo še številni sodelavci, ne le umetniški, pač pa tudi tehnični.

Igralčeva igra je tisto izrazno sredstvo gledališke umetnosti, kateremu se le-ta edinemu ne more odreči. Ostala njena izrazna sredstva, kot so scena, scenska glasba, kostumi, osvetljava in drugi tehnični odrski učinki so lahko zreducirana na minimum oziroma lahko rečemo, da so do skrajnosti pogrešljiva, da se jim odreči. Ta, »druga« izrazna sredstva pridejo v rabo šele z začetkom tako imenovanega dramskega gledališča.

Bistvo gledališke umetnosti oziroma dramskega gledališča kot ene od zvrsti umetnosti je tudi v tem, da nam prikazuje stvarno podobo izmišljenega sveta knjižnega besedila in njegovih izmišljenih oseb ter izmišljenega dogajanja. Gledalec pa to prikazano, »predstavljeno« na odru, se pravi odrsko dogajanje spremlja na način, kot bi bilo to dogajanje resnično in se istočasno zaveda, da je vse le igra. Tega se zavedajo tudi igralci sami, na odru postavljeni v različni vlogah. Ta dvojnost ali nekakšna simbioza izmišljenega in stvarnega sveta, ki se v gledališki umetnosti kaže na način spoja knjižne stvaritve in njenega igralskega utelešenja, je še ena karakteristika dramskega gledališča ali kar gledališke umetnosti sploh ter na ta način ločuje dramsko gledališče od vseh ostalih oblik umetniškega ustvarjanja. In v nobeni drugi umetnosti kot ravno v dramski

nista tako tesno povezani ustvarjalna domišljija in živa nazornost; drugače rečeno: «... nobena umetnost nima tako zgoščene in izrecne, določene pripovedne, notranje doživljajske in miselne, hkrati pa tudi vidne (vizualne) podobe, kot jo ima dramsko gledališče». (Ahačič in drugi, 1985:90)

Tej lastnosti gledališke umetnosti gre pripisati velik pomen, kajti kot tako je prav gledališče tisto, ki lahko tako živo in resnično učinkuje na gledalce in v največji meri zaposluje njihove čutne, čustvene, umske in predstavno domišljajske zaznave, kot nobena druga umetniška zvrst. Od tod se sam po sebi ponuja sklep, da je poglavitni namen gledaliških ustvarjalcev vdihniti dramski uprizoritvi čim večjo mero prepričljivosti oziroma umetniške verjetnosti. To pa so gledališki ustvarjalci skozi zgodovino skušali doseči na različne načine.

Še ena posebnost gledališke umetnosti je v tem, do so gledališke uprizoritve zaznamovane s pridihom sedanjosti in edinole sedanjosti, medtem ko je na primer delo kiparja lahko stvar prihodnosti, saj lahko mirno počaka na razumevanje in priznanje kasnejših rodov. Skladno s tem lahko ugotavljamo, da bi bila najbolj plodna »tista gledališka prenovitvena dejavnost«, ki staro z novim nadomešča tako, da ostaja občinstvu dojemljiva in dostopna oziroma da ga na novo navaja polagoma. Uprizoritev mora namreč na vsak način vzpostaviti stik z občinstvom svojega časa, ker ji to narekuje prav njena narava »sedanjskosti«. Velika umetniška dela, tako imenovana klasična dela so tista dela, ki ostanejo vedno živa. Če to hočejo, morajo vsebovati večno veljavno sporočilno vrednost, saj jih ravno ta vrednost, umetniška vrednost, dela velike, pa čeprav so mogoče oblikovana v že davno preživelih stilih. Razvoj gledališke umetnosti pokaže, da samo odgovorno gledališko iskanje lahko daje pozitivne rezultate in se tvorno vključuje v gledališko kulturo.

2.1 Začetki modernega gledališča

Stanislavski je prvi veliki umetniški ustvarjalec novega, modernega gledališča. V primerjavi s preteklostjo prinese pojav modernega gledališča novost - umetniško režijo, ki jo zgodovina pred 20. stoletjem ne pozna. Režija pomeni torej začetek nekega novega obdobja gledališke ustvarjalnosti.

Kot v gledališki umetnosti velja tudi za ostale, da so podvržene nekim zakonom umetnostnega razvoja in na tej podlagi lahko sploh govorimo o določenih oblikah umetniškega izražanja, ki so značilne prav za določeno dobo in družbo. Mesto starih zasedejo nove oblike, ustvarjalni slogi, ki niso več, vsaj v določenem smislu, skladni z miselnostjo »preživelega obdobja« in obratno, stare oblike nekako ne ustrezajo več miselnosti nove dobe.

Umetniška režija predstavlja začetek povezave raznovrstnih izraznih sredstev v neko novo entiteto, enovito in skladno umetniško stvaritev. Od režiserja kot glavnega pobudnika in izvajalca gledališke umetnosti se zahteva neprimerno več gledališkega znanja, kulture, veščine in izkušenj, kot so jih poznale ustaljene oblike gledališkega ustvarjanja. Način igranja v gledališču Stanislavskega je za tedanjega gledalca predstavljal popolno novost.

Ko režiserjev še ni bilo, je igro vodil glavni igralec- junak, ki je vse usmeril na svojo glavno vlogo in sebe, pri čemer se ni kaj dosti oziroma se sploh ni oziral na sonastopajoče. Njegov govor je bil nekakšna patetična ali sentimentalna deklamacija. Ta govor je bil včasih lahko celo tako artistično razvit, da se je gledalcu zdelo, kot bi poslušal godbo. Sicer pa je tehnika govora na splošno zašla v nekakšen leporečni zanos, prav tako je bila tehnika telesnih gibov popolnoma zapostavljena oziroma je okostenela v pretirane mrtve manire ali kalupe. Tudi scenerija ni igrala nobene velike vloge, saj se je celotna pozornost posvečala glavnemu igralcu, zvezdi večera.

Z naturalističnim gledališčem pa stopi v ospredje režiser, eden izmed vodilnih členov v verigi gledališke umetnosti. Ustvarjalna pozornost ni več usmerjena na posameznega igralca, pač pa na skupnost igre. Vsi igralci postanejo enaki in enako pomembni in morajo v predstavi delovati kot med seboj povezana umetniška celota. Lahko rečemo, da je umetniško uprizorjanje s tem pridobilo nekakšno kolektivistično noto. Zvezdnitvo je ukinjeno. V takšni, novi režiji sta statist in igralec z glavno vlogo postala eno. Uprizoritev je bila tem popolnejša, čim boljše je vsak igralec izvršil svoje delo.

V resnici je bila ta novost nekaj velikega. Umetnost MHAT-a je bila v tem smislu namreč odkritje za slehernega takratnega gledalca, kajti po odru niso več hodili igralci z velikimi gestami in patetičnimi glasovi, ampak je igra »MHAT-ovcev« pokazala nov način notranjega dejanja na odru, ki je gledalca spravila v tako razpoloženje, da je pozabil na ves svet okrog sebe. Stanislavski je odpravil prvega in drugega igralca, tako da so postali vsi igralci enakovredni in so vsi morali v največji umetniški meri ustvariti svoje vloge. Uvedel je socialnost in humanističnost v uprizarjanju, kar je ostalo trajna vrednota tudi vsemu sodobnemu gledališču.

2.1.1 Realizem in naturalizem gledališča konca 19. stoletja

Do konca 19. stoletja je v gledališču vladal igralec. Dramatikova naloga je bila čim bolj poskrbeti za situacije, v katerih bi bilo igralce mogoče videti v njihovi najboljši izdaji. Z Ibsenom in njegovimi nasledniki pa se začne obdobje primata teksta. Igralec se mora sedaj prilagoditi novim pogojem, saj igralca kot doslej najpomembnejšega v predstavi zamenja tekst. Retoriko in deklamiranje nasledi realistični dialog v pogovornem slogu. Scena mora predstavljati natančen posnetek kraja in časa dogajanja v igri, kretnje igralcev postanejo bolj zadržane. Vztrajanje v tej smeri je zastopnike realističnega gledališča pripeljalo do paradoksnosti tega gledališča; namreč čim bolj je bilo besedilo realistično, tem več raznih dodatkov je zahtevalo. Klasike so na primer lahko uprizarjali le s pomočjo »golih desk in strasti«, dela realističnih dramatikov pa so zahtevala vse drobne predmete sodobnega življenja. Realizem jih je vodil celo v zatemnitev avditorija in v popolno ločitev publike od gledalcev. Izoblikovali so teoretični pogled, po katerem naj bi gledalci opazovali »kos resničnosti« le skozi »notranji portal«, ki naj bi postal odprtina v »četrti steni«. To je imelo za posledico med drugim tudi zoženje zornega kota, kar je gledališče omejilo le na notranje prizore in teme, primerne za igre, ki zahtevajo le eno prizorišče in peščico igralcev.

2.1.2 Umetnost na prehodu v novo stoletje

Preveliko vztrajanje pri realizmu oziroma naturalizmu, ki je bil posebej značilen za drugo polovico 19. stoletja, je privedlo do nasprotovanj, ki so umetnike vodila v nove smeri, nove načine umetniškega ustvarjanja. Tako se na prehodu iz 19. v 20. stoletje v umetnosti pojavijo nove oblike umetniškega ustvarjanja. Ta, tako imenovana umetnost »fin de siecla«, pomeni reakcijo ali odgovor, ki zadeva samo bistvo realistične umetnosti. Naturalizem, prevladujoč v drugi polovici 19. stoletja, predstavlja nekakšen višek, nadgradnjo realizma. Prizadeval si je še bolj dosledno uveljaviti bistvene težnje realizma. Za razliko od realizma jemlje snov večinoma iz najnižjega družbenega sloja, tako da so prevladujoče teme, ki iz te snovi nastajajo, na primer duševne bolezni, alkoholizem, spolne perversnosti, zločinske dejavnosti. Tudi jezik je za razliko od realistične književnosti vulgaren, suhoparen in opisno nadroben.

Na prehodu v novo stoletje se intelektualci znajdejo v položaju, ko opazijo vso duhovno izpraznjenost meščanske družbe druge polovice 19. stoletja, ki se je borila samo v imenu materialne plati življenja. Kapitalistična družba takratnega časa je zahtevala od človeka, ki je hotel v njej uspeti, ves egoizem in sleparstvo, kar ga človek premore. Umetniki na prehodu v novo stoletje se temu začnejo upirati. Borijo se proti vladanju interesa in kapitala, zato se skozi svoja dela skušajo ločiti od vsakdanjega sveta. Pri tem stremijo za prikazovanje lepote, očiščene vseh ideoloških in ekonomskih sestavin. Zanimajo se torej za tiste plasti doživljanja, ki so človeku nedostopne na razumski način, pač pa se do njih lahko dokoplje le z intuicijo. Umetnikom iz nove vrste torej resnica, ki ji je sledila realistična in naturalistična literatura, ne more biti prava resnica.

Lirska pesem je v tem obdobju najznačilnejša umetniška zvrst. Tudi v ostalih zvrsteh umetnosti se pojavijo novi načini umetniškega izražanja. Če omenim samo nekaj prevladujočih gibanj: v okviru književnosti tega časa nastane simbolizem, dekadenca in nova romantika. V Italiji se pojavi nova literarna smer futurizem, ki slavi moderno civilizacijo, tehniko in se zavzema za uničevanje starih kulturnih spomenikov, hkrati pa vojno pozdravlja kot ozdravitev bolnega sveta. Kasneje se v Italiji ta smer združi s fašizmom Mussolinija, v Sovjetski zvezi pa s komunistično izgradnjo nove socialistične Sovjetske zveze.

V dramatiki tega obdobja nekateri avtorji še vedno sledijo dramski tehniki iz naturalizma s konca 19. stoletja, a sočasno že nastajajo poskusi modernizacije dramatike in gledališča. Lahko govorimo o vzporednem nastopu dveh smeri, ki sta zaznamovali devetdeseta leta 19. stoletja; na eni strani že zmagujoči realizem, na drugi pa hitra rast dekadence, simbolizma, neoromantike in kmalu še drugih. Cilj vseh realističnih dramatikov, ki so takrat zmagovali nad zastarelim načinom igralčevega podajanja, je bila drama brez monologov, stremeli so po čim večji skladnosti svojih del z življenjem. Nove struje pa so že hotele prek teh smernic in so zahtevale vrnitev k poeziji. Po mnenju nekaterih novostrujarjev te poezije realizem oziroma še bolj naturalizem ni imel, zato so zahtevali svobodnost fantazije, bogastvo pesniške besede, tudi monologe so znova uveljavljali. Realistično gledališče je bilo zanje tuje ravno tako, kot jim je bilo tuje klasicistično deklamiranje stihov. Spričo tega so se morali dramatiki novih smeri zadovoljiti s tako imenovanimi knjižnimi dramami, ki jih velikokrat sploh niso pošiljali gledališčem, češ da gledališče, kakršno je bilo, ne bo znalo najti primernih izraznih sredstev za vse subtilnosti, ki so jih zahtevali. Skozi čas se je izkazalo, da so imeli v tem velikokrat prav.

V gledališču se sicer v tem prehodnem obdobju že začne mešati realno in fantastično. Dogajanje na odru je nenavadno, ne gre več za posnetke realnega dogajanja, pač pa se na njihovo mesto postavljajo neke umetelne konstrukcije. Pri uprizarjanju so stvari na odru le nakazane, ker se od gledalca zahteva oziroma hoče, da sam sebi nudi prave predstave. Snovi, iz katere dramski umetniki izhajajo, so kot že rečeno sanje, poetična domišljija, spopad idej, nezavedni svet človeka. Zavesti, ki jo dramatiki začnejo postavljati v center dogajanja, se zunanji svet kaže kot nesmiseln, neresničen in dvoumen. Gledališki reformatorji tega obdobja oziroma začetniki modernega gledališča so kakor umetniki drugih smeri izhajali iz odpora do pridobitništva in zvezdniške samovolje, ki so doslej bili prevladujoči v gledališču. Gledališče 19. stoletja je namreč doseglo celo takšne razsežnosti, da se je recimo v njem

»vse bolj razpasla navada, da so igralski zvezdniki najemali plačane ploskače ter jim pri predstavah s topotom pete dajali znamenje za ploskanje, ki so ga bili poprej z vodjem ploskačev točno določili in preizkusili, le-ta pa je ostale v tem smislu izuril na posebnih vajah. Tedaj občinstvo tudi ni hodilo več toliko gledat vsebine iger, ampak je hodilo gledat tega ali onega priljubljenega igralca oziroma igralko, kako bo odigral(a) ta ali oni dramatično napeti ali ganljivi prizor. Umetniška vrednost besedila je tedaj postala nevažna in ni naključje, da je

gledališče v tem obdobju svojega velikega komercialnega razcveta in idolatrije zvezdnikov večinoma uprizarjalo malovredna, že zdavnaj pozabljena odrska dela«. (Ahačič in drugi, 1985: 98-99)

Iz takšnih razmer gledališča realizma oziroma naturalizma vzniknejo zahteve po prenovitvi gledališča. Rojeva se tako imenovano moderno gledališče. Ravno pojav umetniške režije oziroma vzpon režiserja je, kot že povedano, eden najpomembnejših fenomenov gledališča 20. stoletja. Naturalizem uvede demokratizacijo, ki je strmoglavila diktaturo glavnega igralca, čigar položaj v gledališki hierarhiji je bil dotlej podoben monarhu. Naturalistično gledališče je hotelo biti zrcalo življenja in zato je zahtevalo znanje. Med priprave za uprizoritev zgodovinske igre je takrat spadal natančen študij zgodovine, dobe, razmer, kostumov, šeg ... Hkrati s temi prizadevanji prikazovati zgodovinske drame po izsledkih zgodovine, je rasla tudi vloga režiserja oziroma režije, ki je tako postala umetniška stroka, medtem ko je imela prej v tako imenovanem solističnem gledališču le organizacijsko-tehnično funkcijo, saj je o vsem ostalem odločal glavni igralec.

Pojav režije pomeni začetek novega na področju gledališke umetnosti. Utemeljitelji modernega gledališča so si namreč enotni prav v zahtevi, naj bo dramsko besedilo izhodišče umetniške režije. Pri tem zahteva vsako besedilo in njegova uprizoritev svojo režijo. Strinjajo se v tem, da je poglavitni umetniški dejavnik režije prav igralec, kajti on je nosilec dramskega dogajanja. Scensko opremo si zamišljajo takšno, ki naj bo funkcionalno povezana z nastopajočimi osebami in v sozvočju z dramskim dogajanjem. Zadnje, četrto načelo, ki povezuje »moderniste«, pa je odgovornost in študioznost, ki jo zahtevajo od vseh, ustvarjalcev in soustvarjalcev gledališke uprizoritve.

Težnje modernističnih ustvarjalcev so tako prevzele različne oblike. Nekatere so vodile v ekspresionizem, nekakšno halucinatorično videnje življenja, ki pa je v glavnem ostal le literarni pojav, saj je ekspresionistična drama povzročala preveč problemov tako režiserjem kot igralcem. Spet druge nove ideje so se kot plod ruske revolucije iz leta 1917 razvile v konstruktivizem, ki daje glavni poudarek scenografiji, saj le - tej podreja tako igralca kakor dramsko besedilo, in sicer tako, da ukine natančno določena prizorišča, uvede tribune, stopnice in druge značilne oblike, ki naj bi reprezentirale napredne in dinamične lastnosti nove Sovjetske Rusije. Vendar sta tudi ekspresionizem in konstruktivizem postopoma prepustila prostor novim eksperimentom.

2.2 Prvi »simbolistični« poskusi

Rusko gledališče se je pred pojavom Stanislavskega razvijalo dokaj neopaženo zunaj svoje meje. Imelo je sicer nekaj odličnih igralcev, od katerih je bila večina tlačanov, izšolanih v privatnih gledališčih bogatih plemičev. Ravno tako je ruska književnost takratnega časa, zlasti na račun pesnika Puškina, ki velja za začetnika specifične ruske književnosti, premogla nekaj dobrih iger; recimo drame Gogolja, Turgenjeva, Ostrovskega in nenazadnje dela »viharnega in nemirnega duha revolucije« izpod peresa Tolstoja, Gorkega in Čehova, ki pa so bile takrat v Evropi neznane. Svojo uprizoritev so doživele šele v času vzpostavljanja novega reda v Sovjetski zvezi - okrog leta 1917.

Z novimi eksperimenti se je poskušalo v gledališče ponovno privedi občutek čudežnosti in soudeležnosti gledalcev, kar se je v realizmu začasno izgubilo. In zgodilo se je, da so pod tem novim vplivom, celo v Čehovu in Ibsenu, ki oba izhajata iz dežel (Rusija, Danska), ki prej nista imeli opaznega vpliva na evropsko gledališče, odkrili pesnika in simbolista. To se je namreč pokazalo v prevodih njunih del, ki so dovtetni publiki razkrili vso lepoto njunih iger. Igre Ibsena in pojav Čehova označujeta novo obdobje v evropskem gledališču konca 19. stoletja, saj je v njem doseženo popolno ravnovesje med kvalitetnim gledališčem in družbenim problemom z univerzalnim pomenom. Kmalu so igre Ibsena postale uveljavljene tudi v Angliji in po celi Evropi in vemo, da so mnoge še danes na odru zelo uspešne.

Čehov torej postane eden največjih ruskih dramatikov iz predrevolucionarnega obdobja. Od igralcev je zahteval, tako kot so to zahtevali vsi dramatiki, ki so imeli ponuditi kaj novega, da njegove igre interpretirajo na nov način. Nezasodovoljen z nekaj začetnimi poskusi uprizoritve svojih del, Čehov končno najde ustrezne igralce. To so bili prav igralci igralске skupine, ki sta jo ustanovila njegova ruska rojaka, Stanislavski in Nemirovič Dančenko v Moskovskem umetniškem gledališču. Dialogi Čehova, interpretirani po starem, so bili nerazumljivi celo ruskim gledalcem. Šele po zaslugi Stanislavskega, ki je igralce naučil, kako razkriti vso subtilnost del Čehova, so se najprej v Rusiji in zatem še drugod po svetu zavedli njegove genialnosti. Čehov je postal nepogrešljivi sestavni del svetovnega gledališča, izjemen pa je tudi njegov vpliv na igralce in igralsko umetnost. V glavnem pa lahko rečemo, da gre za uveljavitev Čehova velika zasluga prav Stanislavskemu, saj je s svojimi uprizoritvami njegovih del za vse čase ustoličil tako

imenovani čehovljanski slog. Hkrati pa je Čehov zaradi uprizoritvenih prijemov psihološkega realizma Stanislavskega vplival na mnoge pomembne dramatike dvajsetega stoletja, še zlasti na ameriške. Umetniško gledališče Stanislavskega in Dančenka je tudi iz tega razloga torej zaznamovalo kulturo in civilizacijo dvajsetega stoletja. Stanislavski in Čehov živita v gledališki zgodovini torej kot neločljivo povezana sodelavca, čeprav vemo, da je v resnici bilo med njima veliko trenj in nesporazumov, zlasti s strani Čehova.

Obenem je gledališče Stanislavskega prav z uprizoritvijo Čehova doživelo svoj prvi in odločilen uspeh. Čehov je na prvi pogled sicer realist, vendar opazimo pri podrobni dramaturški razčlenitvi v njegovih dramah nove elemente, ki ne odražajo kakšnih zunanjih dramatičnih dogodkov, temveč skušajo doseči potrebne dramatične napetosti z notranjimi zapetljaji, z duševnimi razkoli, v katerih živijo glavni junaki. Za nemočjo, sentimentalnostjo, pasivnostjo v zunanjih dejanjih se skriva velika duševna borba posameznih junakov in tiho hrepenenje po sreči, ki pa je zanje tako daleč, da je stvarno nedosegljiva. Igralci starih ruskih gledališč takšnih junakov niso mogli prepričevalno in uspešno predstavljati. Pokazale so se potrebe po notranji resničnosti igralčeve igre, saj je bilo težišče takšnih sodobnih dramskih del tistega časa na duševnih razpoloženjih in psiholoških zapletih, ki so bili v tesni zvezi z resničnim življenjem tiste dobe. Zahteva po naravnosti igre je bila nekaj povsem novega, saj je patetično deklamatorsko gledališče preteklosti sploh ni poznalo.

Književniki nove, simbolistične smeri se torej niso zadovoljili le z užitkom, doživljanjem lepote, pač pa so hoteli doživeti vtis globlje resničnosti, ki se skriva za čutnim pojavom. Iskali so tisto, kar je našim čutom nedostopno, pa vendarle je. Zato se zatekajo v sanje, magijo, spiritualizem, da bi izrazili svetovno dušo, ki se skriva nekje globoko v vsem in se nam kaže skozi simbole. Simbolisti so simbole sami ustvarjali. Iskali so snovne, konkretne simbole, za katerimi se skriva duhovnost. Spričo tega so postala njihova dela dostopna le ožjemu krogu, izbrancem, kar so tudi sami hoteli.

V Rusiji je simbolizem odigral bistveno bolj pomembno vlogo kot drugje v svetu. Tako kot drugod, so tudi ruski simbolisti, celo tisti, ki so dramo poviševali kot najvišjo umetnostno obliko, večino svoje ustvarjalne in kritiške pozornosti preusmerili k lirskemu pesništvu. Kljub temu se je rodila vrsta dramskih del, ki so izredno močno vplivala na generacijo gledaliških režiserjev s

preloma novega stoletja. Iz potreb nove dramatike tiste dobe in iz protislovij naturalistične doktrine so skušali nekateri posamezniki najti nove poti, načine za odrsko umetnost.

V ruskem gledališču se je na prehodu v novo stoletje začelo gibanje proti naturalizmu. Za začetnika tega gibanja velja pesnik in teoretik Valerij Brjusov, ki je objavljajal svoje simbolistične pesmi in prevode iz francoščine; prva faza ruskega simbolizma, katere izstopajoči zgled je prav Brjusov, je namreč bila pod močnim vplivom Francozov. Zavzemal se je za takšno gledališče, kot ga je zagovarjal tudi sam Stanislavski: gledališče, ki bi bilo usmerjeno v zavestno stilizacijo, obrnjeno proč od reproduciranja stvarnosti. V takšnem gledališču je igralec osrednja ustvarjalna osebnost, glavna naloga gledališča pa je, da igralcu pomaga pred publiko razkriti dušo. Idejam Brjusova je kmalu začela slediti gledališka skupina Meyerholda, ki jo je sam v Ukrajini ustanovil leta 1903, potem ko je leto prej nezadovoljen s poudarjanjem psihološkega realizma Stanislavskega zapustil MHAT. Meyerholdov dramaturg Aleksej Remizov je sledil viziji Brjusova, vendar se je sčasoma začel opirati bolj na nemško filozofsko tradicijo, zlasti na Nietzscheja in Wagnerja. Tudi sam Meyerhold je govoril o univerzalnem, prazničnem gledališču, ki bo »gledalca zastrepilo z dionizovo čašo večne žrtve« in iz gledalca naredilo »četrtga ustvarjalca« ob avtorju, režiserju in igralcu. S take vrste stiliziranim gledališčem je Meyerhold želel nadomestiti »apolinično sanjarjenje« naturalizma.

Medtem ko so se torej nekateri, sklicujoč na Nietzscheja in Wagnerja, zavzemali za gledališče duhovne ekstaze in množične udeležbe, ki naj bi obnovilo starodavno povezavo med pesnikom in množico, so nekateri med simbolisti priznavali mnogo bolj aristokratsko stališče in zavračali cilj umetnosti za množice. V praksi so ti teoretiki odkrili, da je oživljanje ritualne verske skušnje težavno, če ne celo nemogoče početje. Kasneje v 20. stoletju so nekateri teoretiki na analizo dramske umetnosti začeli aplicirati še druge kritiške poglede, denimo psihološko analizo Freuda, fenomenološke poglede Schelerja ali Husserla, pa neoplatonistične ali neokantovske misli, če naštejemo samo nekatere od njih.

Simbolističnemu postavljanju pesnika in besedila na prvo, režiserjevemu delu nadrejeno mesto, čaščenju klasike, poudarjanju igralca in razbremenitvi odra se je postavil ostro po robu futurizem, prvo veliko avantgardno gibanje v novem stoletju, ki se je zavzemalo za »novo umetnost, primerno novemu stoletju, posvečeno hitrosti in boju, raji, tovarni in stroju«. Vojna je predstavljala futuristom ne le boj, pač pa tudi »sredstvo« za uničevanje preteklosti, zato so vojno

idealizirali. Gledališče futurističnih dramatikov naj bi vso klasično umetnost na odru sistematično sramotilo, tradicijo ne le ignoriralo, pač pa aktivno uničevalo. »Efekt, ki ga je treba doseči, je začudenje in presenečenje, publiko je treba nenehno osupljati s takimi sredstvi, kot so, recimo, napačne vstopnice ali lepilo na sedežih.« (Carlson, 1992-1994:56) Namesto »neumne analize notranjih čustev« se zahteva akcijo, junaštvo, spretnosti, avtoriteto instinkta in intuicije.

Stanislavski in Meyerhold sta se v svojem iskanju novih odrskih oblik izkazala kot zastopnika dveh različnih struj. Meyerhold je goreče ugovarjal naturalističnemu gledališču Stanislavskega, tako da je za gledališko umetnost in uprizoritev simbolističnih dram skušal najti nove možnosti. Tako razbije naturalistično kuliso in jo zamenja z dekorjem. V svojem »stilnem« gledališču odrska podoba, kateri so realistični in naturalistični reformatorji s Stanislavskim na čelu posvečali veliko pozornosti, saj so na odru skušali ustvariti kar se da življenjsko zvesto in resnično podobo, ni več nič več kot samo dekoracija gledališkega prostora, v katerem igralci predstavljajo pisateljevo dramsko delo. Kmalu pa Meyerholdu niti to ni zadoščalo več. Njegova življenjska pot je bila namreč polna vijug in skrajnosti, tako da ne moremo govoriti o eni sami smeri, saj je pot, ki jo je sam prehodil v eni sezoni, imel v drugi že za zastarelo.

3. Rusko gledališče in revolucija

Med leti 1890 in 1910 se je v Rusiji pod najreakcionarnejšim režimom pripravljala druga velika revolucija moderne zgodovine. Njene posledice so prodrle še globlje od prve, francoske. Leta 1910 so se gledališki privrženci novega proglasili za revolucionarje. Hoteli so namreč totalno spremembo, ki se jim je izkazala za bistvo revolucionarnega v gledališču. Totalna sprememba sveta kot cilj revolucionarjev, ki so si obetali rojstvo novega človeka, svobodo za vsako ceno, pa ni bil v resnici nikoli realiziran. V umetnosti je prišlo do destrukcije starih form. Eksperimentalni poskusi, ki so se začeli vršiti v gledališču konca 19. in začetka 20. stoletja, so sprožili gibanje, ki je posredno prispevalo k pripravi politične revolucije.

V tem času se je v Rusiji odvijal hiter razvoj. Simptom tega razvoja je bila razdvojenost, ki se je kazala na način psihološke razdvojenosti v vsakem posamezniku, tako v inteligenci kot v ljudski množici in nenazadnje tudi v javnem življenju, recimo v strankarstvu, kjer so se še pravkar zaupni privrženci začeli preganjati ob najmanjših nazorskih razhajanjih. Razdvojenost pa ni bila nič manjša v gledališču, saj je segla do vprašanja samega smisla gledališča ali umetnosti sploh, da o razdvojenosti pri metodi, kot se je to odvijalo tudi v konfrontaciji Stanislavskega in Meyerholda, niti ne govorimo. Na takšnih tleh produktivne razdvojenosti v Rusiji te dobe se je razvoj dogajal istočasno tako na področju filozofije, znanosti in umetnosti. Cilj, revolucija kot kategorični »ne« obstoječemu, dosedanjemu, vladajočemu, je bil skupen. Vendar se je sčasoma izkazalo, da se revolucionarnost umetnikov ne sklada več s politično revolucijo.

Zgodovinski pregled kaže, da se je revolucija v gledališču zgodila pred obema politično - - historičnima revolucijama, in sicer rusko oktobrsko in nemško novembrsko. Značilnost umetniških revolucij je namreč, da jih zaradi odsotnosti nenasilne spremembe ni mogoče natančno datirati. Tako lahko rečemo, da je leto 1910 le odločilno leto. Prevrat je bil namreč že dolgo v teku, tako v gledališču kot na drugih umetnostnih področjih. Sprememba, ki se zgodi okrog leta 1910, je epohalna, saj ukine zelo dolgo nesporen aksiom »stare« dobe - iluzionizem, ki je pomenil vero v možnost, da se na odru simulira dejanskost, v kar je bila hkrati vključena tudi vera, da je s tako simulacijo mogoče dejanskost spreminjati. Gledališki reformatorji se začenjajo vračati h Grkom, k »svetemu gledališču« srednjega veka, k sejemskim stojnicam in seveda k vsem še nepreizkušenim možnostim, eksperimentu. Agresivnost do včerajšnjega postane splošna

značilnost revolucije leta 1910. Skupno revolucionarjem je, da hočejo svobodo. V gledališču se tako v zvezi s sredstvi govori o »osvobojenem gledališču«, ki zahteva celo ločitev od dramskega besedila, saj naj bi bil iluzionistični aksiom načelno vezan na dramsko besedilo. Programska točka odvezanosti od literature pridobi začasno osrednji pomen; igra ali »komad« se uporabi kot gradivo ali pa se gledališče zmontira brez njega. Sprostitev sredstev naj bi torej vodila v svobodo, to pa je seveda mišljeno tudi politično, saj o tem, da je carizem treba odstraniti, ni nobenih razlik v mnenjih. Izkaže pa se, da spreminjanje sveta, kot si ga zamišljajo revolucionarji leta 1910, daleč presega vse, kar je bilo mogoče zaobjeti v partijske programe.

Po zlomu revolucije leta 1905 so se v Rusiji ljudje iz obupa zaradi »neuspele« revolucije vrgli v objem religije. Velik del inteligence je takrat izstopil iz politike in s tem iz kadrov revolucije, kar je bilo v glavnem posledica ruske nagnjenosti k trpljenju. Obrat k religiji je zahteval odvrnitev od realnosti, v umetnosti torej od realizma. Začne se dogajati eskapizem, beg v umetnost, ki politikom vsekakor ni bil povšeči, je pa vendarle zelo pripomogel k pospeševanju splošne destrukcije, rušenju tabujev in zlomu meščanskih konvencij.

3.1 Partija in umetnost

Književnost teh let je imela ogromen vpliv in pomen na celotno družbeno-politično dogajanje. Na področju gledališča je simbolizem že na pohodu in je uspešno spodjedal konvencionalne forme iluzionizma:

»...oder je postal odprt za sredstva fantastike in grotesknega; iskali so »metafizično«; tisto, čemur je Stanislavski rekel »irealno«, so imenovali »simbolizem«, kar naj bi pojasnjevalo, da reči na odru, pa tudi liki in prizori ne posnemajo realnosti, temveč pomenijo več, nekaj globljega in večjega. Oder ni bil več majhen izsek iz navadnega življenja, ki naj bi ga skozi okvir škatlastega odra opazovali kot skozi okno; bil je in postal prostor, prostor sveta, odprl se je v dimenzije, ki so segale v nebesa in odkrivale pekel«. (Melchinger, 2000:390)

To pa je bil šele prvi skok iz iluzionizma, ki je po mnenju nekaterih pomenil le drugo vrsto iluzije: sanjski svet, vizijo in je kot tak še vedno vodil v umetno, umetnost. Šele futurizem je kasneje spremenil oder v popolnoma »neodkrito ali dolgo pozabljeno deželo«. Futuristi

gledališče pojmujejo kot legitimno dejanskost, ki da se bo pojavila kot nova resnica eksistence, bodoča, udejanljiva.

Glede na odnos partije do umetnosti to revolucionarno obdobje razčlenjujemo v tri obdobja. Sprva ni bilo s strani politike nikakršnega vmešavanja v vprašanja umetniške produkcije. Ko se je Lenin 1899 vrnil iz Sibirije, so bili že po vsej Rusiji hudi nemiri, atentati, stavke, upori vedno in povsod krvavo zadušeni. Leto pred vrnitvijo Lenina je bil ustanovljen MHAT, ki je tudi pomenil velik udarec, saj je bilo to dejanje Stanislavskega in Dančenka v bistvu politikum, čeprav se sama nista želela zapisati političnemu gledališču. Še pred tem je Čehov vzbudil pozornost, ko se je razvedelo, da je 1890 odšel na otok kaznjencev Sahalin v Vzhodni Aziji, da bi kot zdravnik preiskoval socialno izobčene, najbednejše žrtve družbe. Ta podvig je Čehovu pomenil premagovanje tolstojanstva, ki se je začelo kasneje, po zlomu revolucije 1905, močno širiti; študentje in inteligenca, ki jo Čehov graja kot strahopetno, se vržejo v naročje bogoiskateljstva in umetnosti in takrat se začne v gledališču boj proti realizmu. Simbolizem postane modna beseda. Čehovu, v čigar delih najdemo značilne primere propadajoče caristične Rusije, se v »boju« priključuje tudi Gorki, ki je napisal Malomeščane in Na dnu, ki ju ni hotelo uprizoriti nobeno gledališče, razen MHAT-a.

Pri Tolstoju najdemo poskus na osnovi staroverstva, ruske mistične religioznosti ustvariti novo človeštvo. Tolstoj je človek pasivnosti, Kristusovega samožrtvovanja, človek dobre duše, poln dobrih namenov, ki bi rad na način samopožrtvovalnosti posameznikov in prezira vsega zemeljskega zgradil novo življenje v slogu gesel francoske revolucije. Nasproti temu filozofskemu idealizmu pa stoji Lenin z mogočno, jekleno roko, ki v duhu materialističnega svetovnega nazora:

»upošteva vso dosedanjo civilizacijo, po marksistično analizira družbo, po življenju spoznava samo dvoje razredov: razred gospodarjev in razred sužnjev, ki jih je tisočkrat po tisoč več kakor gospodarjev. Ne udaja se sanjam, ker hodi po tovarnah in rudnikih, po vseh krajih, kjer delajo in trpe in umirajo v velikem številu množice proletarcev. Ob tem dan na dan se ponavljajočem številu umirajočih vzkipi zahteva po revoluciji: končati enkrat za vselej usodni proces sodobnega družbenega reda, končati magari z največjimi žrtvami, zakaj v tem boju proletarci, ki itak v tisočih umirajo dan za dnem, ne morejo izgubiti ničesar, samo pridobijo

lahko. In to vse zaradi tega, da se pripravi in ustvari človeka vredno življenje«. (Kreft, 1963:135)

V nasprotju s Tolstojevo pasivnostjo zagovarja torej Lenin revolucionarnost, optimizem namesto pesimizma in vero v življenje, kakršno je in kakor ga zmoreš živeti; za svoje cilje se je potrebno žrtvovati, trpeti, umirati.

Takšne ugotovitve so važne tudi za razumevanje novega gledališča. V gledališču je množica hotela videti zrcalo svojega življenja. Gledališče se je množicam moralo približati, prilagoditi, saj se je nova država ustanovila prav z njimi, delavsko-kmečkimi množicami. Tako se je v tej revoluciji napravilo tudi veliko poskusov v gledališki umetnosti.

Politika je bila v prvem obdobju spoštljiva celo do Tolstoja, kljub temu da je Lenin natanko vedel, da je Tolstoj nasprotnik revolucije, o čemer priča že dejstvo, da je ta »velikan« (Tolstoj) med revolucijo 1905 na ljudstvo naslovil poziv, »v katerem je rotil delavce, kmete in študente, da je treba »pred bogom in svojo vestjo nedvomno storiti eno: ne priključiti se ne stari ne novi oblasti in ne z eno ne drugo sodelovati pri njunih nekrščanskih dejanjih.« (Tolstoj v Melchinger, 2000:374) O Tolstoju je Lenin takrat celo rekel, da je revolucija 1905 spodletela prav zaradi njega. Tolstojeva moč je dejansko bila politična. Nenazadnje dokazuje resničnost te trditve že dejstvo, da je dogodek, ko je Tolstoj v svojem 82. letu zapustil svoje grofovsko posestvo in stopil na pot siromaštva, pretresel ves svet. Njegov izjemen vpliv dokazuje s svojimi izjavami celo Lenin sam, ki sicer nikakor ni verjel v njegov nauk.

Prav tako je Lenin vplivu Gorkega pripisoval podobno moč. Slednji se je po neuspešni revoluciji 1905 umaknil v azil, leta 1914 pa se je po izbruhu vojne spet vrnil. Njegova vrnitev je imela javen odmev in je pretresla sistem, ne da bi bil ta sposoben kaj ukreniti. To kaže na dejstvo, da je bila cenzura sicer še močna, a je že počasi hromela.

Po revoluciji 1905 je Lenin sicer zahteval sodelovanje avtorjev pri partijskem delu, vendar je recimo avtoriteto Gorkega, ki se je, kot že rečeno, vznemirjen zaradi »okrutnosti revolucionarne taktike«, umaknil, spoštoval tudi v teh letih njegove odsotnosti.

Začetek drugega obdobja označuje prepoved proletkulta, kar pomeni intervencijo Lenina, ki se je takrat čutil prisiljen stopiti korak dlje in udejaniti tezo o »partijni umetnosti«.

Sprva je bila revolucija umetnosti torej istovetena s politično revolucijo. Gledališče oktobra je bilo sproščeno in tik za tem so nekateri ustanovili proletkult, najbolj obsežno revolucioniranje

javnega, družbenega življenja, kar jih je kdaj bilo. Po oktobrski revoluciji leta 1917 so povsod vzniknili gledališki klubi, igranje v gledališču pa je že od nekdaj bila ruska nacionalna strast in je samoumevno, da je to strast na novo pridobljena svoboda samo še sprostila. Načrt Bogdanova, ki je prvi začel sistematično organizirati proletkult, je bil plansko zgraditi celotno kulturno življenje z vsemi njegovimi panogami, zlasti pa znanost in izobraževanje; proletkult naj na področju kulture opravlja to, kar partija opravlja na področju politike in družbenega življenja. Del te naloge je imelo v rokah gledališče. V gledališču so se tako kmalu razvile gigantske aktivnosti. Ta nova proletarska gledališča je močno podprl Meyerhold, ki ga je Lunačarski¹ leta 1920 postavil za vodjo nacionalnega gledališkega oddelka v Moskvi. Tako je Meyerhold v svojem referatu, ki ga je imel na prvi vseruski konferenci funkcionarjev proletkulta leta 1920, razvil tezo: »Pod komunizmom bo delo postalo veselje in umetnost umetnost dela, /.../ ,umetnosti, ki je sama sebi namen, v prihodnje ne bo več, /.../ v rokah proletariata je umetnost orodje, sredstvo in izdelek proizvodnje.« (Meyerhold v Melchinger, 2000:393) Poveličeval je neprofesionalne proletkultovske produkcije in grajal apolitičnost moskovskih profesionalnih gledališč. Da bi razvil nov prijem, s katerim je želel povezati igranje z novo ero strojev in z novim političnim redom, je delal s samimi mladimi in neizkušenimi igralci. Poudarjal je fizični trening na račun psihološkega poglobljanja in menil, da je igralska veščina lahko dostopna mnogo širšemu delu populacije.

Proletkultovci so tako začeli uprizarjati množične prireditve. Prva od »velepredstav« je bila uprizorjena 1. maja 1920; godba flote in štiri tisoč rdečearmejcev se je v Sankt Petersburgu združilo z igralci in študenti igre, ki so vsi skupaj uprizorili misterij Himna svobodnega dela. V naslednji predstavi so uprizorili historične slike komunizma od leta 1848 naprej, kar je privabilo kar osem tisoč ljudi, slednjič pa je gledališčnik Jevreinov, čigar monodrame so leta 1910

¹ Anatolij Lunačarski (1873-1933) je bil prvi ljudski komisar za izobraževanje. V porevolucionarnih letih je krojil gledališko politiko. Napadal je tradicionalno »buržoazno« gledališče kot surovo, vulgarno, utemeljeno na napačni predpostavki, da utrujeni delavec po dnevnem garanju potrebuje le lahkotne zabave. V nasprotju s tem zahteva Lunačarski gledališče, ki bo trgovalo z idejami, in sicer tako, da bo prevzelo povprečne ljudi. Njegovo razmišljanje je precej podobno iskanju Meyerholda, ki je pod novim režimom dobil vodilni položaj.

pripomogle k destrukciji konvencionalnega gledališča, organiziral spektakel Zavzetje zimskega dvorca z deset tisoč sodelujočimi.

Kmalu se je pokazalo, da je redno uprizarjanje takšnih mogočnih političnih misterijev nemogoče že zaradi prevelikega aparata, pa tudi zaradi stroškov, ki so bili povezani s takšno predstavo. Ideja takšnega gledališča pa se je kljub vsemu zarezala globoko v novo rusko gledališko umetnost. Uveljavljal jo je predvsem Meyerhold.

Partija se je kmalu začela bati, da izgubi nadzor nad množicami. Sprva je sicer izgledalo, da je odobrila povezavo futurističnih ciljev - ukinitev naturalizma in tudi vsega, kar je povezano s psihologijo, občutenjem - in revolucije. Vendar so množične prireditve za partijo kmalu začele postajati vedno bolj zaskrbljujoče in tako je partija naposled dokončno ukinila »avtonomijo proletkulta«. Ljudski komisariat z Lunačarskim na čelu je zahteval ukinitve vseh poskusov, »da bi si izmislili lastno posebno kulturo«. V Leninovih besedah:

»Umetnost pripada ljudstvu. S svojimi najglobljimi koreninami mora prodreti prav v sržen širokih delovnih množic. Te množice jo morajo razumeti in ljubiti... Prebujati mora v nji umetnike in jih razvijati. Ali res moramo neznatni manjšini poklanjati sladke, prefinjene biskvite, medtem ko delavci in kmečke množice stradajo črnega kruha? /.../ Da bi umetnost mogli približati ljudstvu in ljudstvo umetnosti, moramo najprej dvigniti splošno izobrazbo in kulturno raven ...,« (Lenin v Melchinger, 2000:398) so politiki našli potrditev svojega odpora do vsega novega v umetnosti. Zgodi se torej konec proletkulta, ki pa še ne pomeni konca eksperimentov nove umetnosti, umetnosti prihodnosti. V gledališču so sledila drzna odrska dela pod taktirko Tairova in nenazadnje Vahtangova, mojstrskega učenca Stanislavskega.

Zadnja, tretja faza revolucionarnega obdobja se stopnjuje prav do ukinitve oziroma prepovedi vseh eksperimentov. Najvišje geslo postane partijnost oziroma socialistični realizem. Umetnost se je v trenutku, ko je revolucija prevzela politično moč, znašla v protislovju oziroma v opoziciji do novega, vladajočega. To novo, ki se je medtem razvijalo in postalo javno, je sprva še bilo v zavesti skupnega »ne« doslej vladajočemu, sčasoma pa je postalo tako oddaljeno od skupnega izhodišča, da je prišlo celo v protislovje s tistim novim, katerega udejanjanje je poslej prevzela politika. Leta 1922 se revolucionarji dokončno umaknejo iz politike.

3.2 »Revolucionarnost« Stanislavskega in Meyerholda

Tako kot so bili Rusi najuspešnejši začetniki novih smeri v likovni umetnosti, so tudi na področju gledališke umetnosti odkrili marsikaj novega ter v boju s konvencionalnim naturalizmom dokazali, da je možna tudi še druga smer, ki je prav tako pomembna, čeprav je za takratni čas mogoče bila nekoliko izrazitejša. Gledališče in revolucija sta bila med seboj v močni zvezi. Dejstvo je, da ravno tako, kot je oktobrska revolucija svet razburjala politično, ga je gledališče pretresalo umetniško. Zlasti je svojevrstno gledališko revolucijo pomenilo delo Stanislavskega in nastop Moskovskega umetniškega gledališča ob prelomu stoletja ter Meyerholdov prispevek v porevolucijskem času, ko ga je po gostovanjih spoznal tudi Zahod. Trdimo lahko celo, da tako bogatega in tako kvalitetnega novega umetniškega ustvarjanja ni dotlej povzročila še nobena revolucija. Namreč vse, kar se je v igralski umetnosti 20. stoletja reformiralo na Zahodu, izhaja iz izhodišč in dosegov Stanislavskega. Meyerhold, ki je svoje revolucionarno delo začel pri igralcu in njegovi umetnosti, pa je s svojim eksperimentiranjem odkril veliko novih možnosti, ki jih današnje gledališče priznava in ceni. Predvsem z deli teh »velikanov« lahko rečemo, je rusko gledališče stopilo na oder svetovnega umetniškega ustvarjanja.

Meyerhold je bil v dvajsetih letih v sovjetskem gledališču kot predstavnik avantgardne smeri v gledališki umetnosti osrednja osebnost. V svoji gledališki karieri je prešel različne faze ruskega gledališča, med drugimi naturalistični modernizem Stanislavskega. Kot izrazit revolucionaren kolektivist je v svojem iskateljskem duhu preizkusil marsikaj, v svoji umetnosti je bil praktičen in skrajno moderen. Naturalizma ni zanikal v popolnosti. Vse, kar se mu je zdelo od preostalega, starega dobro, je uporabil za svoje gledališče. Tehničnih napredkov novega časa ni zavračal, pač pa je ustvarjal nekakšno sintezo vseh izmov in jih originalno prikrojil v svojem gledališču. Preden je torej prišel do gledališkega konstruktivizma, je imel za sabo raznovrstno delo, ki je bilo v vsakem trenutku dovzetno za poskuse sodobnikov. V prvih letih po revoluciji je podprl kulturno politiko Lunačarskega, ki je poudarjala predvsem tri vidike »revolucionarnega gledališča prihodnosti«: spontanost, množičnost in demokratično odprto javnost. V skladu s to teorijo je nastalo gledališče Proletkult, v katerem se je proletarska ideologija povezala s skrajnimi

formalnimi eksperimenti poznih futuristov s ciljem, da se proletarska in futuristična umetnost sčasoma akademizirata in nadomestita tradicionalno akademsko gledališče, kar se seveda ni zgodilo. Gledališke ideje poznih futuristov - mešanje in križanje raznovrstnih umetniških prvin oziroma sinkretizem, so vodile k novi sintezi, v konstruktivnem mladih revolucionarjev z Meyerholdom na čelu, ki so se nekako med leti 1919 in 1927 razcvetele v eno najbogatejših gledaliških delavnic 20. stoletja.

Meyerholdu je nova oblast zaupala nalogo, naj izoblikuje revolucionarno gledališko umetnost, ki bo ustrezala marksistično-leninistični družbeni ureditvi. Tako se je začela popolna politizacija oziroma ideologizacija gledališča; po Meyerholdovem mnenju naj bi bila ideologija osnova za stilsko enotnost raznorodnih prvin predstave, skozi katere se celovitost uprizoritve konstituira. Namen inscenacije je torej bil prvotno politično agitacijski. Meyerholdovo politično gledališče se sooči z vprašanjem, za kakšno publiko je sploh še mogoče delati predstave, ki je eno temeljnih vprašanj gledališča 20. stoletja. Za razliko od kasnejših primerov, zlasti od druge polovice 20. stoletja dalje, pri katerih gre za izrazito specializacijo občinstva, ki je vse manj socialna in vedno bolj estetska, se pri Meyerholdu še vedno dogaja neke vrste nasilno poenotenje publike, recimo nekakšen abstraktni, idealni socialistični gledalec. To zamisel Meyerhold uresničuje po principu teatralizacije oziroma čiste igralčeve igre, ki se oblikuje konstruktivistično, biomehanično. Pri tem uvede ukinitve delitve oder-dvorana, tako rekoč zbrise pregrado, ki je ločevala igralce od občinstva. Skušal je namreč doseči neposredno sodelovanje občinstva. Gledalec naj bi bil soigralec gledališke predstave in bi celo prihajal k vajam. Pri predstavi bi imel aktivno pravico. Gledalec postane lastnik predstave, ker je prav on njen družbeni naročnik oziroma uporabnik. Spričo tega in pod vplivom japonskega gledališča večino pozornosti posveti oblikovanju igralca, še zlasti vlogi njegovega telesa v odorskem dogajanju. Igralčevo sproščanje simultanih čutnih vtisov v gledalcu je namreč za Meyerholda osnovni pogoj gledališke komunikacije. Tako je svojo teorijo o umetnosti kot proizvodnji, v kateri je gledališčnik proizvajalec, gledalec pa porabnik, oziroma svoj sistem biomehanike kot ideje o laboratorijski sintezi raznorodnega gradiva v gledališko predstavo, tako imenovani konstruktivizem, povezal z načeli utilitarnosti in funkcionalnosti, ki sta hkrati temeljni načeli konstruktivističnega gibanja dvajsetih let.

Pri svojih prvih predstavah je Meyerhold dvignil dinamiko odrskega dogajanja s poročili z raznih front, ki so sredi predstave razvemale in razgibale občinstvo in igralce. Za nove akustične elemente svojega gledališča je sprejel ropot avtomobilskih in aeroplanskih motorjev, streljanje strojnic in topov, bojne signale trobent ... Psihologija in logika sta bili za potek dogajanja nepotrebni, saj je bilo poglavitno prizadevanje doseči z raznimi sredstvi kar se da največjo emocionalnost gledalca in ga tako duševno vključiti v umetniško doživljanje odra. V tem je tako imenovani konstruktivizem, ki iz pristnih naturalističnih elementov sestavlja odrsko podobo in igrski prostor. Realistične elemente veže v nerealistično, a odrsko realistično stavbo. Ker ni bilo mogoče natančno postaviti vseh resničnih predmetov, ki bi tvorili od igre zahtevano prizorišče v trodimenzionalni obliki in v pristnem materialu, so vzeli najnujnejše in najznačilnejše in to kombinirali in montirali v odrsko scensko konstrukcijo.

Posebno pozornost je Meyerhold posvečal tudi figuralni kompoziciji igralskih skupin. Igralčevo gibanje je bilo omejeno, saj si je režija prizadevala ustvariti lepe figuralne kompozicije, slike. V tem je podobnost s futurističnimi in konstruktivističnimi slikarji, ki so na svoje slike povezali različne predmete, ki skupno niso vedno predstavljali nekaj konkretnega, pač pa so predstavljale lahko zgolj nekakšno svojevrstno kompozicijo različnih predmetov. Tako je tudi Meyerhold vnašal v svoje predstave različne predmete. Igralci so se pri tem morali udeleževati včasih kot pravi akrobati, saj mu je bil glavni cilj, da občinstvo drži v napetosti in ga potegne v svoj »divji ples«. Na ta račun je večkrat naletel na pripombo, da so njegove predstave bližje cirkusu kot gledališču, kar pa ga ni motilo. Sovražil je namreč sentimentalnost, tako da je v primeru čustvenih prizorov le-te predstavil groteskno, smešno ali zaničljivo. Mladi avtorji, kot je bil na primer Čehov, pa tudi stari, ga niso zadovoljili, zato je začel igre predelovati. Temu njegovemu dramaturškemu pristopu so kasneje sledili mnogi gledališki reformatorji v Evropi. Sicer pa je bilo Meyerholdu najbližje komedijantsvo, kar je sploh glavni element vseh gledaliških avantgard, ki so se norčevale iz vsega starega in zastarelega. Kakor ostalim modernistom, od futuristov do dadaistov, je bila tudi njemu groteska bližja kakor drama ali tragedija.

Stanislavski je bil človek, ki ga ni mogoče označiti za revolucionarja, čeprav lahko spremembo, ki jo je s svojo teorijo sprožil, označimo za nekakšno nepričakovano in spontano revolucijo oziroma za nekakšen zelo očiten in odločilen mejnik v evoluciji modernega

evropskega gledališča. Že sam življenjepis Stanislavskega ne dopušča domneve, da bi bil kak izrazit revolucionar. Njegova premožna, tovarniška družina mu je že v otroštvu omogočila uresničevati svoje igralsko nagnjenje in ustanoviti nekakšno družinsko gledališče. Potem ko se je večkrat poizkušal v raznih amaterskih gledaliških skupinah, se je naposled vključil v dramsko sekcijo Društva umetnosti in književnosti, ki ga je takrat vodil priznan režiser in igralski pedagog Aleksander Filipovič Fedotov. Fedotovo zavračanje tradicionalizma in teatraličnosti, ki sta bila v ruskem gledališču tedaj prevladujoča, je na Stanislavskega naredilo velik vtis, še zlasti pa ga je očarala Fedotova disciplinirana igra ansambla, ki ni dopuščala nobenih zvezdniških izstopanj in solističnih pretiravanj. Poleg tega je nanj izjemno vplivalo tudi vojvodsko gledališče iz Meiningena² s svojo izrazito dognano ansambelsko igro in disciplino pri delu ter s svojo idejno - teoretsko usmeritvijo. Meiningenci so, podobno kot kasneje naturalisti, zastopali stališče, da lahko natančno preučevanje časa in okolja, v katerem se neko dramsko delo odvija, neposredno pomaga pri doseganju ustreznega notranjega stanja. Stanislavski je v tem videl možen izhod iz cenene teatralike. Močan vtis je nanj napravil še znani italijanski igralec Tommaso Salvini s svojo poglobljeno realistično igro. Na podlagi svojih dognanj in dognanj Dančenka ter podprt z naštetimi zgledi, je Stanislavski potem zasnoval svoj koncept gledališča, ki ga je začel uresničevati v Akademskem gledališču. Bistvo tega koncepta je v zavračanju konvencij, nezdravega zvezdništva in teatraličnosti, ki je bilo tedaj prevladujoče v ruskem, pa tudi evropskem gledališču. Zamenjati ga hoče z naravnim, življenjsko verodostojnostjo.

² Meiningensko gledališče je bilo dvorsko gledališče, ki je s prekinitvami delovalo že v 18. st., leta 1864 pa ga vojvoda Georg II. (1826-1923) in njegova žena, bivša igralka Ellen Franz (1834-1923) začneta obnavljati. Umetniški vzpon Meiningenskega gledališča se začne po prihodu Ludwiga Chronegka, ki postane umetniški vodja gledališča. Meiningensko gledališče se je navdihovalo pri zgodovinskem realizmu, kateri se je boril proti zvezdništvu, nasprotoval je hegemoniji glavnega igralca in se v nasprotju s tem zavzemal za skupinsko igro. Gledališče dolguje meiningencem nekatere »inovacije«. Prvi so uvedli režijo v današnjem pomenu besede. Na področju scenografije so odprti način konvencionalne scene zamenjali z realistično, zaprto sceno, dvodimenzionalnost so nadomestili s trodimenzionalnostjo. Njihova zasluga zasluga je, da so kostumografijo kot študijo postavili na znanstveno osnovo. Njihov vpliv na evropsko gledališče je bil širok in odločilen in je predstavljal nezamenljivo oporno točko za igralce, ki so bili tisti čas, vse do Stanislavskega, najbolj napredni in angažirani.

Stanislavski velja za najvplivnejšega teoretika stoletja. Poleg njega je pomembno zaznamovalo dvajseto stoletje še gledališče Bertolda Brechta³ in Antonina Artauda⁴. Pri tem so ključnega pomena za moderno dramsko teorijo trideseta leta dvajsetega stoletja, saj so osrednja teoretska dela teh velikanov šele v tem času ugledala luč sveta. Stanislavski je s turnejami Moskovskega umetniškega gledališča dosegal izjemne rezultate že pred letom 1930 in je bil v Rusiji že ta čas dodobra uveljavljen. Zahodnoevropska in ameriška publika pa je o »sistemu« v prvih desetletjih 20. stoletja dobivala le »dražljive namige«, saj se je Stanislavski pisanju o svojem delu in življenju bolj posvetil šele ob koncu svoje kariere. V Ameriki je na primer prvi prevod zvezka Stanislavkega, z naslovom Igralec se pripravlja, izšel šele leta 1936. Od tega leta dalje je v Ameriki zanimanje za rusko gledališče samo še naraščalo. Štirideseta leta so bila v Ameriki še vedno v znamenju največjega vpliva Stanislavskega. Kot rečeno sta na gledališče 20. stoletja izredno močno vplivala še dramatik in teoretik Brecht in Artaud, ki pa sta, sicer originalno in genialno, v bistvu samo izpeljala in v novo sintezo povezala že rojene ideje sovjetskega, Meyerholdovega, in nemškega, Piscatorijevega, politično naravnane gledališča dvajsetih let.

³ Bertold Brecht (1898-1956), dramatik in teoretik, je pomembno zaznamoval gledališče 20. stoletja. Njegov osrednji interes je bila družbena in politična dimenzija gledališča. Razvil je svojo teorijo o tako imenovanem »epskem gledališču«, v okviru katerega je zagovarjal razum nasproti čustvenemu vživljanju, kajti čustva so po njegovem mnenju zasebna in omejena, medtem ko je razum razumljiv in zanesljiv.

⁴ Antonin Artaud (1896-1948) je vzporedno z Brechtom predstavljal enega osrednjih gledaliških mož 20. stoletja. Dramo je razumel kot inštrument revolucije, orodje za novo ureditev človeškega bivanja. V nasprotju z Brechtom, ki je zastopal gledališče, ki gledalca spodbuja k razumu in analizi, pa je Artaud diskurzivno misel razumel kot prepreko za prebujenje notranjega duha telesa. Artaud je v svojem razmišljanju o teatru metafizična vprašanja simbolističnih in nadrealističnih teoretikov razvil so svojih najbolj radikalnih meja.

4. Simbolistična kriza v Moskovskem umetniškem akademskem gledališču

Ko je začel z novo smerjo Stanislavski, je rusko gledališče tavalno v sponah naturalistične drame. Skupaj z Dančenkom sta tako realizirala svojo skupno zamisel o ustanovitvi novega gledališča, v katerega pa je Stanislavski sprejemal samo ljudi, ki so se odrekli vsake šole, vsake tradicije; v načrtu mu je bil namreč igralec, »ki ne bo kakor dotlejšnji, v liričnih trenutkih položil roko na srce ali sklenil na prsi, nagnil glavo nazaj zdaj na desno zdaj na levo, ki ne bo razburjenja kazal občinstvu le s težkim dihanjem.« (Kreft, 1963:68) V svojem novem gledališču je zahteval čustva sama in ne več splošno priznanih znamenj zanje. Na odru si je zahotel notranje razburkanosti, dušnosti in zunanjega miru. Sredi tega hotenja se je srečal z dramatikom Čehovom, ki je v uprizoritvah Stanislavskega doživela takšen uspeh, kot ga dotlej ni v MHAT-u doživelo nobeno delo. Tudi sceneriji je določil naturalistične zahteve, pri čemer mu nekateri, tudi Meyerhold sam, ki se je boril zoper ta naturalizem, očitajo precejšnje pretiravanje. Glavna tendenca MHAT-a je torej bila v poudarjanju psihologije, saj mora biti umetnost v skladu z notranjo resničnostjo. Igralec si mora zato prizadevati, da z globokim notranjim podoživetjem sprejme vase vsa občutenja dramskih oseb, ki naj jih potem na odru ponazori in prikaže. Še vedno se torej Stanislavski v svojih zahtevah giblje v območju naturalistične umetnosti, vendar se že v izhodišču svoje umetnosti Stanislavski od naturalizma nekoliko oddalji oziroma je njegova tendenca globlja od naturalističnega, golega fotografičnega prikazovanja večine zahodnih gledališč.

Tak duševni naturalizem je bil Stanislavskemu osnova v vsem njegovem umetniškem ustvarjanju, vendar pa lahko razvoj MHAT-a razčlenimo v tri obdobja. Prvo obdobje je obdobje tako imenovanega vnanjega naturalizma, v katerem se je pozornost posvečala predvsem zunanjim izraznim sredstvom, recimo tehniki naturalistično podanih gibov človeškega telesa, in naturalistični sceneriji. V drugem obdobju se prvotni naturalizem spoji s simbolizmom; v repertoarju tega obdobja najdemo dramska dela Maeterlincka, Čehova, Gorkega, Ibsena, Hamsuna ... Za tretje obdobje umetnosti MHAT-a pa je značilno psihologiziranje oziroma v notranjost obrnjen realizem, kateri je vzbudil veliko reakcijo pri oznanjevalcih novega gledališča. Že po izboru del, ki jih je MHAT uprizarjal, je videti, da je MHAT skušal svoj naturalizem obnoviti in oplemenititi z novimi iskanji. Da se je Stanislavski sam razvijal in da se je razvijalo

njegovo gledališče ter njegov naturalizem pa pričajo nenazadnje njegovi »Spomini«, življenjska izpoved umetnika in pedagoga.

Uprizoritve Čehova in Gorkega, Čehova celo bolj, pomenijo višek stilne skladnosti gledališča in dramatike. Pri njiju sta se namreč umetniška in stilna prizadevanja Stanislavskega najbolj krila z literarnim stilom in značajem njunih del. Naturalizem Stanislavskega je tu dosegel tudi največ umetniške globine in človeške topline. Tako se k bistvom umetnosti MHAT-a tu priključuje še eno dejstvo, in sicer da so MHAT mnogi krstili kot dom Čehova. S tem mu gotovo niso delali krivice, saj je Stanislavski prav v Čehovu našel tisto, kar je iskal, umetnost MHAT-a pa je v njegovih dramah dosegla svoj višek. Drame Čehova so namreč realistične in psihološke, ponekod že s pridihom simbolizma, tako da je njihovo ozračje notranje precej razburkano. Prav v teh delih je umetnost MHAT-a dosegla največjo harmonijo med delom in igranjem.

Ker pa se ni dalo vztrajati pri zgolj naturalističnem repertoarju so morali v MHAT-u poseči tudi po drugačnih delih. V želji po obnovitvi in preroditvi svojega gledališča je Stanislavski k sodelovanju povabil celo angleškega gledališkega reformatorja Gordona Craiga. Njun skupen projekt ni rodil večjih uspehov, saj se je Craig že oddaljeval od naturalizma.

4.1 Sodelovanje z Meyerholdom

Prva velika kriza v Moskovskem akademskem gledališču nastopi leta 1905 po javnem neuspehu Maeterlinckovih enodejank: Slepci, Vsiljenka in Tam notri. Na ta neuspeh je Stanislavski, ki je bil v tem času na višku svoje umetniške in življenjske moči, star šele nekaj čez štirideset, reagiral zelo pogumno; ustanovil je namreč gledališki studio, imenovan Studio na Povarski, kamor je za vodjo povabil Meyerholda. Ta je namreč kljub uspehom, ki jih je doživljal v MHAT-u, kjer je bil svojo gledališko pot pričel kot učenec Stanislavskega, MHAT leta 1902 zapustil, da bi se na provinci poskusil v eksperimentiranju, s katerim je želel preseči naturalizem Moskovskega umetniškega gledališča.

S povodom v letu 1905 se kriza v MHAT-u nadaljuje. Med leti 1907 in 1912 nastopi tako imenovano obdobje »simbolistične krize« tega gledališča. To krizno situacijo naj bi torej rešilo eksperimentalno delo v Studiu na Povarski, ki ga je v vodstvo prevzel Meyerhold. Že istega leta,

1905, se je Meyerhold na povabilo Stanislavskega, naj vodi novi Studio, vrnil v MHAT. Stanislavski se spominja: »*Credo novega studia je bil v nekaj besedah ta, da sta se realizem in naturalizem že preživela. Napočil je čas irealnega na odru. Treba je prikazovati življenje ne tako, kakršno je v resnici, temveč tako, kot ga nejasno občutimo v sanjah, v prividih, v trenutkih vzvišenega zanosa. Vidite, prav to duševno stanje je treba podajati tudi na odru ...*« (Kalan, 1990:135)

Čeprav je šlo za določeno podobno dojetje pri Stanislavskem in Meyerholdu, pa sta znova, tako kot že leta 1903, ugotovila, da trajna delovna zveza med njima ni mogoča. Med Studiem in njegovo sestrsko organizacijo Umetniškimi gledališčem se je napetost povečevala, politična situacija v Moskvi leta 1905 je služila kot opravičilo za odlašanje in končno za odpoved uradne otvoritve Studia. Tako je studio preživel nič več kot le polletno dejavnost in to brez pravih uspehov. Zaprli so ga že jeseni 1906, delno tudi zaradi finančnih težav, deloma pa, kot že rečeno, zaradi revolucionarnega vrenja v Rusiji. Kriza se z Meyerholdovo intervencijo ni rešila; izkazalo se je namreč, da je Meyerhold potreboval studio za režiserje, medtem ko je Stanislavski nameraval prevzgojiti igralce »s popolnoma novo tehniko«.

Stanislavski je naprej raziskoval simbolistične tekste na svoj način, Meyerhold pa je odpotoval, da bi si poiskal znosnejše okolje; našel ga je v novem gledališču, ki ga je ustanovila popularna igralka Vera Komissarževskaja.

V Umetniškem gledališču je leta 1906 sledila pot v tujino kot nekakšen beg iz te krizne situacije ali kot Stanislavski sam priznava: »*Rešitev je bila ena sama: ker nismo imeli ničesar, s čimer bi lahko ostali v Moskvi, je bilo treba pripraviti potovanje v tujino.*« (Stanislavski v Kalan, 1990:135) Ta znamenita evropska turneja, ki je doživela izjemen uspeh pri gledalcih in kritikih, se je začela z gostovanjem v Berlinu in med drugimi evropskimi mesti nadaljevala svojo pot tudi v Pariz in na Dunaj, mesta, ki so bila v tem času vodilna evropska gledališka središča z zelo izbirčnimi gledalci in zahtevnimi kritičnimi poročevalci. K uspehu je sicer delno pripomogel tudi sam repertoar - uprizorili so namreč najuspelejše igre iz prvih štirih sezon moskovskega gledališča, dela Tolstoja, Čehova, Ibsena in Gorkega - vendar je MHAT na svojem gostovanju dosegel tolikšen javni blišč ob uspehu, kot ga ni dotlej doživela še nobena tuja gledališka združba. Po pisanju nekaterih kritikov se je gledalcem najbolj vtisnilo v spomin »nenavadno,

dotlej neznano mojstrstvo v ansambelski igri s poetičnim poudarkom na razpoloženju in z nevsiljivim občutkom za psihološke odtenke v nemi igri med dialogom.«

Velik uspeh te znamenite turneje pa se v očeh Stanislavskega izkaže kot na nek način protisloven. Prišel je namreč do spoznanja, da je turneja, ki je sicer doživela tako velik uspeh, le pregled vsega, kar se da doseči s starim stilom, kateri pa, kot se mu pokaže že v teh letih, ne ponuja nobenih uprizoritvenih možnosti ne le za nove sodobne, simbolistične avtorje, ki so odklanjali naturalistično doktrino miljeja in psihologije, pač pa tudi za drugačno interpretacijo starih vrednot.

Za nov uprizoritveni stil sta se torej borila oba, tako Stanislavski kot Meyerhold, ki se spominja svojega dela v studiu: »... po eni strani je to naturalistično gledališče, po drugi pa razpoloženjsko. Ta dvojnost je nedvomno vznemirjala tudi Stanislavskega...« (Kalan, 1990:138) Meyerhold je kot zastopnik simbolistične smeri kritiziral naturalistični značaj Umetniškega gledališča in zagovarjal svoje lastne nazore, kako režirati in kako bi bilo treba gledališče obnoviti. Nasprotoval je načelu naturalizma, da je pri prikazovanju narave na odru treba biti tako dosleden, da naj scena prikazuje vse, kar se le da pristno, recimo v sobah stropi, na stenah tapeti ..., saj je zagovarjal stališče, da na odru ni mogoče prikazovati posnetka resničnosti; oder da je namreč prirejen tako, da nanj ni mogoče vriniti življenja. Skladno s tem je kritiziral metode naturalističnega gledališča, ki so: ujeti racionalno, fotografirati, s pomočjo dekorativne slikarije ilustrirati avtorjev tekst, kopirati zgodovinske stile. Naloga gledališča po njegovem mnenju ni v posnemanju, saj da je gledališče že v svojem temelju konvencionalne narave ali kot to sam ilustrira: *»Sicer pa je to podobno v vsaki umetnosti, predstavljajte si, da greste mimo portreta, ki je vklesan v kamen. Ne morete reči, da ni podoben portretirancu zato, ker je barva marmorja drugačna od barve kože ali ker na portretu ni zenic.«* (Meyerhold, 1977: 173)

Tudi Stanislavskega je vznemirjal isti problem; simbolističnih avtorjev mu ni uspelo uprizoriti, niti z najbolj oplemenitenimi prvinami naturalističnega gledališča niti s še tako prefinjenimi nadrobnostmi v psihološki igri. Velika iskateljca sta se torej razlikovala le v tem, da je Stanislavski stremel k »teatru igralcev, medtem ko se je Meyerhold zavzemal za »teater režiserjev«.

4.2 »Teater igralcev« proti »teatru režiserja«

V vprašanju odnosa med režiserjem in igralcem oziroma obratno, med igralcem in režiserjem se torej nahaja še ena dilema, ki je poleg dileme simbolizem - naturalizem močno vznemirila duha obeh režiserjev.

Kot sem predhodno že poudarila, je vzpon režiserja eden glavnih fenomenov gledališča 20. stoletja. Ker je bila v vedno več novih dramskih delih tako zelo pomembna ansambelska igra, je bil potreben nekdo, ki ni bil vključen v dogajanje, da bi lahko nadzoroval in usklajeval delo vseh igralcev. Za razliko od vojvode Meiningenskega, ki je prototip sodobnega režiserja, so bili novi režiserji večinoma najprej igralci in so se šele kasneje posvetili režiji. Takšna je bila tudi umetniška pot Stanislavskega in Meyerholda.

Sodobna gledališka umetnost torej postane sožitje dramske, režijske in igralske umetnosti. Čim bolj se te umetnosti med seboj dopolnjujejo, tem bolj je podoba uprizorjenega dela polna in živa. Hkrati pa je vsaka od njih tudi avtonomna in avtohtona, saj se vsaka od njih izraža s svojo značilno umetniško govorico na način svojih posebnih izraznih sredstev. Skupni imenovalec je pri vseh samo besedilo. Režiser se mora zavedati, da pri uprizarjanju dramskega besedila nima opravka z neobdelano snovjo, ampak z izdelano umetnino, ki jo je a priori dolžan upoštevati in spoštovati, prav tako kot spoštovanje in upoštevanje terja tudi sam za svoje stvaritve. Dramsko besedilo je torej prva faza gledališko-uprizoritvenega postopka. Dramska režija ima pri procesu pretvarjanja knjižne, pisane besede v drugo, samosvojo izraznost govorjene besede danes vodilno vlogo. Bistvena režiserjeva naloga v tem procesu je, da razbere dramsko govorico v vsej njeni pomenski razsežnosti ter jo preoblikuje v režijsko in igralsko govorico. Dramska uprizoritev je že sama po sebi torej interpretacija pesniškega dramskega besedila. V režiserjevo interpretacijo ne smejo biti »vključena« nikakršna normativna, apriorna ali ideološka pojmovanja, pač pa ostaja dilema, kako si posamezen režiser zamišlja cilje svoje interpretacije, v razlikovanju med brezosebno, rutinersko, manirno režijo, ki je lahko konservativno ali pa modernistično šablonska, in med izvirno, osebno režijsko interpretacijo ter njeno umetniško funkcionalno gledališko ponazoritvijo. Slednje pa je v večini odvisno od temeljitega branja dramskega besedila in literarne kulture.

Odrska izvedba se torej oblikuje na osnovi pomenskega razbora dramskega besedila in ne na njeni dobesedni podlagi. Na način osebnega ustvarjalnega prispevka vseh sotororcev, dramske, režijske in igralske umetnosti, se odrsko delo oblikuje v skladno celoto.

Če naj dramsko besedilo na odru polno oživi, mora režiser kot odločujoči umetniški usmerjevalec uprizoritve vseskozi obvladovati in usklajevati študijski uprizoritveni postopek s pomočjo raznovrstnih umetniških in tehničnih izraznih sredstev, da bo občinstvu predstavljeno celovito zunanje in notranje dogajanje, idejna vsebina in posebna estetska izoblikovanost dramskega besedila. Pri tem mora režiser upoštevati dejstvo, da je dramatika s svojim večpomenskim dialogom bralcu veliko težje dostopna kot ostale literarne vrste, kar od njega zahteva bistveno več notranje dojemljivosti, umskih in eidetičnih sposobnosti, domišljije in splošne kulture. In zavedati se mora, da je število bralcev te literarne zvrsti majhno, da velika večina dramsko delo lahko polno dojema šele v gledališki predstavi; nenazadnje se dramatika kot samosvoja literarna vrsta od ostalih razlikuje prav po tem, da je posebej namenjena prav gledališkemu uprizorjanju ter nalašč zanj umetniško oblikovana. Za ponazoritev režiserjeve vloge se velikokrat uporablja primerjavo z vlogo dirigenta v orkestru:

»...kakor dirigent s pomočjo orkestra glasbeno »ozvoča« skladateljev notni zapis, tako režiser s pomočjo igralskega ansambla in ostalih sodelavcev »ozvoča«, uteleša in oživlja osebe in dogajanje dramskega besedila. Vendar je med njima že takoj opazna ta razlika, da dirigent ne vodi orkestra samo pri vajah, ampak tudi med samo koncertno izvedbo pred občinstvom, medtem ko režiser v bistvu svoje delo konča tedaj, ko se začne prva predstava«. (Ahačič in drugi, 1985: 77) Lahko pa ugotovimo še druge razlike; dramsko besedilo ni tako natančno določeno in eksaktno kot glasbena partitura, pri kateri je natanko opredeljen vsak ton, melodika, takt, za razliko od dramskega besedila, v katerem je notranja pomenskost v celoti le bolj ali manj posredno izražena ali pa samo nakazana v kontekstu.

Osnovno izrazilo in jedro režijske stvaritve je kot rečeno dramsko besedilo. Poleg slednjega pa je prvo in nepogrešljivo izrazno sredstvo režije še igralec s svojo sestavljeno igralsko govorico. V ta drugi sklop režiserjevih izraznih sredstev uvrščamo še odrski prostor s sceno, osvetljava in kostumi ter vsa pomožna sredstva dramske režije, kot so glasba, ples, petje, filmske projekcije, razni zvočni in tehnični učinki. Spričo dejstva, da je gledališka umetnost trojno sožitje besedne, režijske in igralske umetnosti, se torej samo po sebi zastavlja vprašanje ustvarjalne

svobode posameznih ustvarjalcev. Utemeljitelj fenomenološke teorije o literarnem delu, Roman Ingarden, to problematiko povzame nekako takole:

»Človek, ki dojema neko umetniško delo bodisi teži k temu, da doseže konkretizacijo, ki je v največji meri zvesta delu, ali pa mu sploh ni do tega. Le-ta si bo potemtakem prizadeval ohraniti svojo neodvisnost in samostojnost, da umetniško delo konkretizira v skladu s svojimi navadami in s tem, kar mu je ravno všeč in ima rad, ne da bi se brigal za to, ali je to umetniško delo v svojih značilnih potezah pravilno pojmovano. Tako pogosto ravna na primer gledališki režiserji, prepričani, da so oni, njihov talent in originalnost važnejši kot pa umetnost samega avtorja«. (Ingarden v Ahačič in drugi, 1985: 84) Z drugimi besedami, režiser ima zelo odgovorno delo, saj se mora zavedati, da režijsko odsko delo ne oblikuje samo zase, da ne ostaja samo njegova zasebna stvar, ampak da z javno uprizoritvijo hočeš nočeš postane veljavna za množico gledalcev, ki dramskih besedil večinoma ne berejo in torej ne morejo preverjati verodostojnosti uprizoritve. Odrska uprizoritev predstavlja veljavno podobo dramskega dela in dela njegovega avtorja, zato je odgovornost režiserja, tako umetniška kot družbena, toliko večja in interpretacija besedila toliko obveznejša.

Režiserja poleg obveze do dramskega besedila zavezuje še odgovornost do ansambla nastopajočih, samosvojih umetniških osebnosti - igralcev, katere naj si režija ne bi samo oblastno podrejala in jih uporabljala kot tehnična izrazna sredstva.

Nenazadnje mora režiser, če hoče, da bo njegova uprizoritvena zamisel odsko izvedljiva in bo hkrati služila umetniški in družbeni vlogi gledališke umetnosti, upoštevati še občinstvo, tako da upošteva določeno miselnost in stopnjo dojemljivosti občinstva, kateremu je uprizoritev namenjena. Nujno je, da režiser vzpostavi stik tudi z občinstvom, saj se prav v tem stiku uresničuje in nahaja smisel obstoja gledališča sploh.

Kot že rečeno, se Stanislavski in Meyerhold pri pojmovanju odnosa režiser - igralec, igralec - režiser pokažeta kot zastopnika nasprotnih smeri. Stanislavski zastopa smer »teater igralcev«, medtem ko se Meyerhold zavzema za »teater režiserja«.

MHAT se znajde pred novo nalogo, prikazovati ne več življenje na strogo realističen in naturalističen način, pač pa si prizadeva zaobseči tisti drugi svet, irealni svet sanj in prividov. Ko Stanislavski leta 1906 uprizarja Maeterlinckove Slepce, se pokaže, da igralci, vzgojeni v duhu

naturalističnega gledališča, odpovedo, čim morajo doživljati globlji, prikriti smisel simbolističnih besed oziroma besedil. Ob uprizarjanju Slepcev Stanislavski prvič zasluti pot v slepo ulico, v kateri se nenadoma znajde Umetniško gledališče:

»Primeril se je nepomemben dogodek, ki pa je name napravil silen vtis. Ko smo namreč pripravljali Maeterlinckovo igro in sem moral dobiti za »Slepce« kip pastorja, umrlega in ležečega na tleh, duhovnega voditelja in voditelja trume nebogljenih slepcev, sem se s tem naročilom obrnil na enega od kiparjev tedanje leve smeri. Prišel je k meni, da bi si ogledal makete in osnutke. Razložil sem mu svoje načrte za uprizoritev, s katerimi - mimogrede povedano - niti sam nisem bil posebno zadovoljen. Kipar me je poslušal in mi v zelo surovi obliki, ki so jo tiste čase radi uporabljali novotarji, izjavil, da je za mojo uprizoritev potreben kip »iz cunj«. Ko je to povedal, je odšel, ne da bi se poslovil, se mi zdi. Ta dogodek je tedaj zelo močno vplival name, seveda ne toliko zaradi nevezgojenosti, ki jo je pokazal novotarski kipar, temveč bolj zato, ker sem začutil v njegovih besedah resnico in se še jasneje zavedel, da je naše gledališče zabredlo v slepo ulico. Novih poti ni bilo, stare pa so bile uničene«. (Stanislavski, 1956 c: 338-339)

Stanislavski se sooča s problemom, kako videz irealnega prikazati na odru, kako trodimenzionalnost igralčevega pojava na odru dematerializirati. Dramski igralec mu predstavlja prepreko, saj kot tak ne more postati breztelesen. Medtem ko so v tem času nekatere umetniške zvrsti že uspešno izbojevale boj zoper naturalizem, je Stanislavski v dvomih, da bo v primeru gledališke umetnosti za doseg tega cilja mogoče potrebno ogromno let, morda cela kultura, preden bodo igralci opravili to isto pot, ki so jo ostale umetnosti že prehodile:

»...Meyerhold je zelo pametno in lepo govoril o svojih željah in domislekih in znal zbirati zanje primerne besede. Iz zapisnikov in pisem sem spoznal«, pravi Stanislavski, »da se v bistvu ne razhajava in da iščeva tisto, kar so druge umetnosti že našle, a v naši dotlej še ni bilo uvedeno ... Lahko je reči: treba je prenesti na oder kar vidimo v slikarstvu, glasbi in drugih umetnostih, ki so nas znatno prehitele. Blagor se jim. Slikarjevo platno sprejme nase vse črte in oblike, ki se porodijo v muhasti domišljiji. Toda, kaj naj počnemo mi s svojim materialnim telesom?« (Stanislavski, 1956 c: 345)

V takih trenutkih se Stanislavski naposled tolaži s tem, da bo delo v novem studiu, čeprav polno napak, pokazalo če ne drugega vsaj to, česar ne smeš delati, kar da je ravno tako za nekaj

koristno. Studio na Povarski si je Stanislavski zamislil kot »laboratorij za poskuse bolj ali manj zrelih igralcev« in ne kot šolo za začetnike. V Meyerholdu je videl človeka, ki je dlje od njega samega, ki je že našel nove poti in metode, a da jih ni še mogel v celoti uresničiti. Potem ko je Stanislavski zaradi prevelikega nezadovoljstva ob rezultatih dela studia dal studio zapreti, povzročil s tem Meyerholdu pravo malo osebno dramo, tako da so nekateri mnenja, da sta bila režiserja nasprotnika tudi v osebnem življenju, kar pa še zdaleč ni res. Stanislavski je delo Meyerholda namreč vseskozi občudoval, nenazadnje je bil Meyerhold edini, kateremu se je Stanislavski upal ponuditi službo glavnega režiserja v svojem opernem gledališču.

Kljub temu da se Studio na Povarski ni nikoli predstavil javnosti, je pustil ogromen pečat gledališkemu svetu prihodnosti. Rodil je proces, ki je odplaval principe naturalističnega gledališča in jih zamenjal s principi pogojnega gledališča.

4.2.1 Stanislavski potrebuje igralce z novimi tehnikami

Izkušnje iz Studia na Povarski so pripeljale Stanislavskega do sklepa, da so za novo vrsto gledališča potrebni igralci z novimi tehnikami. Torej potrebna je bila prevzgoja igralcev, potrebni so bili novi, drugačni načini v vzgoji igralcev, takšni, s katerimi bi režiserji simbolističnih del svoje zamisli in uprizoritve mogli ostvariti, ne da bi le-te še pred tem spremenile v samo teorijo, znanstveno formulo, ki bi pomenila nepremostljiv prepad med zamisljivo in realizacijo te zamisli.

Dejstvo je, da brez igralcev ni gledališča. Igralčevi igri se edini gledališka umetnost ne more odreči. Vprašanje razbiranja dramskega besedila je v sodobnem gledališču predvsem stvar režiserja. Tudi igralčeva naloga je v tem, da temeljito in podrobno razbere in razčleni dramsko besedilo in podobe dramskih oseb, še zlasti tisto, ki jo bo sam predstavljal. Seveda pri tem vsak igralec dojema besedilo nekoliko po svoje, s čimer že tudi oblikuje svoj osebni, notranji odnos do besedila. Umetniško bistvo igralskega lika temelji prav na njegovem enkratnem osebni odnosu, samosvojem dojetju in doživetju dramskega besedila. Igralsko ustvarjanje pa je, tako kot vsako drugo, sestavljeno iz zavestnega, razumskega dela, ki je kot tak stvar znanja, tehnične veščine, izkušenj in splošne kulture in torej priučljiv ter iz nezavednega, iracionalnega dela, ki je

predvsem stvar večje ali manjše nadarjenosti in notranjega osebnostnega razvoja igralca. Za umetniško igro zato v vsakem primeru velja, da se pri njej vselej izraža zavestno skozi nezavedno. Ta opredelitev je hkrati osnovna opredelitev Stanislavskega, ki v tem pogledu velja za enega največjih gledaliških reformatorjev.

Prvi teoretik dramske igre, Denis Diderot, (Paradoks o igralcu, 1778), (glej Ahačič in drugi, 1985: 64-67) je prvi skušal utemeljiti teorijo in pomen igralske umetnosti. S svojo razpravo je začetnik znanstvenega in estetskega analiziranja gledališke umetnosti, zlasti igralske. Gre mu za zasluga, da je igralca umetnika postavil poleg pesnika, skladatelja, kiparja in drugih umetnikov. S tem mu je izrekel pravico do častnega položaja v družbi; še v 18. stoletju je bil namreč igralec le nekakšno nadomestilo gospodi za dvorne norce oziroma je opravljal »sramoten poklic«. Diderotov Paradoks o igralcu pa se uvršča v zgodovino tudi zato, ker v zametku vključuje skoraj vsa temeljna vprašanja o igrilstvu »z vrsto še danes točnih in veljavnih osnovnih dognanj«. Ob koncu 19. stoletja, torej v času drugega pomembnega gledališkega praktika in teoretika, Stanislavskega, se je retorika Diderotove klasicistične igralske deklamacije, ki je temeljila na melodičnosti aleksandrinskega verza klasicistične tragedije, že davno izčrpala. Diderotova teorija je med drugim govorila o tem, da je dramska igra odlična samo, »če igralec ne govori z naravnim glasom, če pojoče in glasno izgovarja vsako besedo in večino besed spremlja s kretnjo. Posamezne besede kot: ljubezen, strast, izdajstvo in podobno so na odru vpili na ves glas. In ko je na primer igralec končal svoj monolog, ki ga je v ospredju odra oddeklamiral naravnost v občinstvo, je moral z vzdignjeno desnico oditi za kulise.« (Ahačič in drugi, 1985: 67) Takšne ostaline manir igralske teorije so vzbudile reakcijo Stanislavskega:

»Ugovarjamo zoper stari način igranja in zoper teatralnost, patetičnost, deklamiranje, zoper izpostavljanje zvezdnika, ki kvari ansambel, zoper celotni sistem predstavljanja in zoper povprečni gledališki repertoar. V svoji razdiralni in revolucionarni vnemi, v svoji želji po prenovitvi gledališča smo napovedali vojno vsem gledališkim konvencionalnostim, kjerkoli se pokažejo: v igri, režiji, odrski opremi, kostumih, v dojemanju uprizarjenih besedil itd.«
(Stanislavski v Ahačič in drugi, 1985: 67-68)

Iskanje notranje resničnosti, ki bi po Stanislavskem prerasla stilni okvir realizma, lahko razumemo tudi kot vprašanje, kako naj igralec svojo vlogo brani pred otopitvijo oziroma pred mehanično zunanjo igro, duhovnim mrtvilom. Na to vprašanje, ki je bistveno za vsako, ne le

realistično ali naturalistično igro, je Stanislavski podal odgovore skozi svoj »sistem«, kateri prinese obče veljavno, jasno utemeljeno in metodično izdelano celovito prenovitev igrilstva in gledališča. Izoblikoval je metodo psihofizičnega urjenja, ki bi igralcu pomagala do predustvarjalnega stanja. Stanislavski se je v svojem gledališču zavzemal za igralca v izvirnem Aristotelovem smislu; igralec je bitje, ki naj bi z obvladovanjem različnih psihotehnik in seveda s pomočjo intelektualnega znanja v celoti kreiral dramski lik, živo osebo torej, preko intuitivne invencije. Takšno pojmovanje gledališkega igralca »velikega raziskovalca« odvrne od zunanjega posnemanja resničnosti in pripelje do tako imenovanega psihološkega realizma, poglobljenega iskanja »notranje resnice«. Cilj mu torej postane pogled pod gladino oziroma odkrivanje intimnejše, subtilnejše resničnosti, katero naj igralci gledalcu prikažejo oziroma mu omogočijo ta vpogled, občutenje razpoloženja, notranjega, duševnega stanja oseb. Igralčeva naloga je torej, naj ne igra, pač pa ustvarja. Skozi svojo psihofizično dejavnost mora igralec liku vdahnuti življenje, in sicer na način podoživljanja vsega, kar njegov lik sestavlja, dokler ne doseže tako imenovano popolno identifikacijo, kar je končna faza oziroma igralčev cilj, ko le-ta sebe lahko dejansko doživlja v imaginarnem dramskem liku. Mesto režiserja naj v takšnem gledališču ne bo položaj absolutnega poglavarja, pač pa naj slednji igralcu omogoči prav njegovo čim bolj popolno vživitev v vlogo, ki naj jo skuša doseči in lik na odru oživiti samostojno po tehtni analizi besedila. Igralec potemtakem ne sme biti zgolj izvajalec režiserjevih zamisli, ampak naj skozi ustvarjalen domišljjski proces zaživi dramski lik, katerega mora biti sposoben zavestno kontrolirati in voditi. Za izobraževanje svojih igralcev se je Stanislavski posluževal metod, o katerih govori njegov sistem, in jih nekako lahko strnemo v problematiko celotnega sistema; namreč, kako naj zavestna igralska psihotehnika spodbudi nezavedno igralčevo stvarilnost oziroma kako naj igralec sam najde pot do svojega nezavednega kot ustvarjalnega bistva igralca. Osnovna naloga igralca je torej, da spozna samega sebe in vlogo. Njegovo delo, razdeljeno v dva sklopa - delo na sebi in delo, namenjeno vlogi - temelji torej na življenjski in odrski izkušnji. Pri tem naj bi režiser igralcu pomagal najti pot do njegovega lastnega nezavednega, tako da njegovo igro spremlja in ga sproti opozarja, če se da v interpretaciji mogoče še kaj popraviti.

V svojem iskanju umetniške celovitosti gledališča je Stanislavski hkrati reformiral tudi eksistenčni status in moralni lik igralca: »...dal mu je materialno gotovost in s tem povečal njegovo neodvisnost in osebno dostojanstvo, hkrati pa je od njega zahteval požrtvovalno delovno

zavzetost, študioznost, umetniško odgovornost in disciplino. S tem je igralca, dotlej občudovanega in večkrat oboževanega, hkrati pa izobčenega in preziranega »pajaca«, potegnil iz družbenega roba ter ga uvrstil med ostale, družbeno uveljavljene umetnike.« (Ahačič in drugi, 1985: 70)

4.2.2 Poglobljanje krize v MHAT-u

Med letoma 1907 in 1912 Moskovsko umetniško gledališče uprizarja simbolistične avtorje s povsem očitnim uspehom, vendar prav v tem obdobju osrednji problemi, ki vznemirjajo Stanislavskega v vseh teoretičnih poglavjih njegove trilogije o igralski stvarilnosti, dozori do krizne situacije. Leta 1907 sta bili uprizorjeni Hamsunova Igra življenja in Andrejevo Življenje človeka. Simbolistični poskusi Meyerholda v Studiu na Povarski so se učinkovito uresničili šele v uprizoritvah teh dveh iger, čeprav ju je režiral Stanislavski sam. Igru se je lotil po novih načelih notranje tehnike, ki jih je prekontroliral v svojem laboratorijskem delu. Vsa pozornost je bila usmerjena na notranjo plat igre. Igralcem so bila odvzeta vsa zunanja igralska sredstva, ker so se mu zdela preveč telesna, materialna, realistična. Tako so igralcem namesto kretenj, gibov, prehodov, zadostovale samo oči in obrazna mimika. Strast naj bi igralec doživljal le s pomočjo čustva in temperamenta ali kot Stanislavski sam pripoveduje o pripravljanju Igre življenja: »V svojem navdušenju za nove metode notranje tehnike sem tedaj iskreno verjel, da je igralcu potrebno, če hoče pokazati svoje doživljanje, samo da obvlada na odru odrešilno ustvarjalno samoobčutje, pa pride potem vse drugo samo po sebi.« (Stanislavski v Kalan, 1990: 140) Kot rečeno sta igri doživeli nenavaden uspeh, vendar je Stanislavski prišel do spoznanja, da se njegova teza o osvobojenem igralcu z novo notranjo tehniko spet ni uresničila, saj je bilo jasno, da sta se uprizoritvi iz »teatra igralcev« spremenili v »teater režiserja« in nista predstavi pravzaprav dosegli nič novega na področju notranjega igralskega bistva. Znova se izkaže, da so igralci »igrali«, ne pa »ustvarjali« oziroma da Stanislavski s svojo težnjo po absolutni abstrakciji gledališkega izraza nikakor ni realiziral nove notranje tehnike, tako da bi igralci lahko učinkovito sodelovali z avditorijem. Reformatorska teza o organski zamenjavi igralske rutine z ustvarjalnim zanosom se je v praksi na način novih prijemov, ki bi osvobodili igralsko stvarilnost, izkazala za

nedozorelo. Še vedno pa si Stanislavski, kot obseden od fiksne ideje o »ustvarjalnem samoobčutju« idealnega igralca, ni maral priznati, da je igralec resda edini avdiovizualni posredovalec dramatikovega besedila, da pa je avtor celotne uprizoritve vendarle režiser. Dopovedoval si je, *»da »režiserski teater« ne daje prave spodbude za igralčevo stvarilnost, z drugo besedo: da vsi ti dosedanji simbolistični poizkusi, čeprav tako uspešni v javnosti, ne obetajo nič bistveno novega za »sistem«, ki naj omogoči popolno prevzgojo igralskega zbora.«* (Kalan, 1990: 143)

Krizna situacija se kasneje med letoma 1908 in 1911 še stopnjuje. Uprizoritev Turgenijeve tragikomedije Mesec dni na vasi, s premiero v letu 1909, in Shakespearovega Hamleta, ki ga je Stanislavski skupaj z angleškim režiserjem Craigmom pripravljajl kar tri leta, preden je doživel javno uprizoritev v letu 1912, pomeni novo, odločilno poglavje v vsej umetniški stvarilnosti Moskovskega umetniškega gledališča, hkrati pa odpira tudi vpogled v vsa protislovja, ki so se v gledališkem svetu uveljavila pod nazivom »sistem«.

4.3 Psihotehnika - biomehanika

Lahko rečemo, da Stanislavski in Meyerhold rešujeta en in edini problem, kateremu pa se vsak približuje s svoje strani. Stanislavski se pri pripravi igralcev, kot rečeno, poslužuje tako imenovane »psihotehnike«, medtem ko se Meyerhold istega problema loti s pomočjo »biomehanike«.

Psihotehnika pomeni metodo, kako igralca pripraviti do »resničnega doživljanja«, in sicer na način, ki ne določa točnega igralčevega gibanja, pač pa ga le vodi. Sami gibi so po tej metodi le nakazani, le posredno določeni, podlaga in predpogoj igralčevega ustvarjanja pa je ta, da se igralec mora popolnoma stopiti z osebo vloge, ki jo igra. oziroma se tako rekoč ustvarjalno preutelesiti. Centralni problem je namreč Stanislavskemu predstavljala potreba, da se izogne temu, da bi igralčeva igra pod vplivom ponavljanja postala kliše. Tako je izdelal svoj sistem, v okviru katerega je režiserjeva naloga, da samo vzpodbuja igralčevo ustvarjalnost. Na osnovi psiho-fizičnih vaj, ki si jih je sposodil od indijske filozofije, posebej zen budizma, je Stanislavski nameraval skozi serijo rigidnih napotkov pripeljati igralca do popolnega obvladovanja svojih

izraznih sredstev. Osvoboditi ga je hotel vsakršnega najmanjšega ostanka naučenosti. Cilj igralca je predvsem ta, da doseže popolno oblast nad svojo voljo. Stanislavski je realnost smatral ne kot družbeni ambient, pač pa kot seštevek duhovnega življenja posameznikov, zato je bil prisiljen svoj sistem uporabljati skromno in diskretno, da ne bi padel v avtomatizem, proti kateremu se je sam boril.

Meyerhold je v nasprotju s Stanislavskim postavil režiserja na prvo mesto, saj je menil, da je prav režiser tisti, ki naj določi rdečo nit, medtem ko naj igralec z improvizacijo uvaja popravek za popravkom, pri čemer mora improvizacija vedno ostajati v okvirih uprizoritve. Po njegovi metodi biomehanike mora biti vsak gib in premik igralcev na odru točno določen s strani režiserja, zato od svojih igralcev zahteva izurjenost v raznih telesnih aktivnostih. Režiser je tisti, ki mora skonstruirati metrično in ritmično strukturo, ki sta po Meyerholdu temelj estetike sploh. Igralec je v predstavi le znak oziroma telovadec in zvočnik, nekakšen oddajnik nevtralnega glasu, ki je nosilec literarnega pomena. Telesnim sposobnostim zato pripisuje velik pomen, kajti skozi njih da se oblikuje zunanja podoba predstave, ki se kaže na način dogajanja med igralci skozi določeno igro. Telo mora biti izurjeno za vse mogoče položaje. Od igralcev tako Meyerhold zahteva, da so zdravi in popolnoma obvladajo svoje telo, saj da morajo igrati naglo in intenzivno kakor v filmu. Sistem igralske biomehanike zahteva racionalizirano, mehanično telesno gibanje igralca, neodvisno od tega, kaj ta sporoča z govornimi besedami. Njegov igralec je torej nekakšen akrobat na orodju estetizirane politične telovadbe; pri tem gre Meyerhold v takšno skrajnost, da uvede umetniško delovno obleko, za oba spola enak modri kombinezon, ki je omogočal prosto gibanje, hkrati pa spominjal na obleko navadnega delavca. Takšni in drugačni efekti preračunane teatralnosti naj bi v gledalcu izzvale čustvene reakcije, ki morajo omogočiti, da se ideološko sporočilo usede direktno v njegovo podzavest.

Pri tem se je zavzemal tudi za ekonomičnost pri razporejanju izraznih sredstev, ki naj bi jamčila natančnost gibanja in vodila k najhitrejši realizaciji naloge. Skladno s tem je svoj poseben odrski trening, biomehaniko, kasneje dopolnil še z načelom igralske transformacije,

»ki je od igralcev terjala, da igrajo v vsaki predstavi po več različnih vlog, se pravi da so se morali v vsakem trenutku znati odmakniti od več likov, zatreti identifikacijske težnje in vzpostaviti ironično distanco do lastne kreacije. Na ta način je Meyerhold realiziral odrsko grotesko, ki je bila zanj vrh v hierarhiji umetniških postopkov, saj je do kraja dinamizirala

predstavo, ker je povzročala boj med notranjimi in zunanjimi prvinami, bolje rečeno: izrinila je gledališki psihologizem in fabulativnost na račun dekorativizma, podprtega s scenografijo, masko in kostumi, igralsko mimiko in gestikulacijo, plesom in glasbo«. (Bajt, 1998: 113)

Meyerhold je torej kot glavni predstavnik ruske gledališke avantgarde, s katero merimo na teatrsko dogajanje iz prvega desetletja po oktobrski revoluciji, konstruktivistične principe prenesel tudi na gledališki oder, seveda skupaj z idejo politične revolucionarnosti množic kot spontanih kolektivnih ustvarjalcev predstave; ideal sleherne avantgarde je namreč poseči čez rob umetnosti v samo življenjsko stvarnost.

Stanislavski se je, kot rečeno, v svojem zrelem obdobju v celoti posvetil realizmu, ki ga je do perfekcije poglobil v psihološki realizem. Od zunanjega posnemanja resničnosti je prešel k notranji resnici. Cilj njegove umetnosti je posnemati življenje oziroma tem resničnejše prikazati človeka iz določene drame. Velika pozornost se je zato posvečala nadrobnemu psihološkemu analiziranju. Osrednje vprašanje teorije Stanislavskega je namreč »doživetje«, ki s področja estetike in problema razčlenjevanja igralčevega ustvarjanja sega tudi v samo psihologijo umetniškega ustvarjanja.

Stanislavski od igralca zahteva, da s študijem, pri vajah in s svojim doživetjem vloge doseže to, da na premieri preneha biti igralec in postane resnični »junak«, v katerega vlogo je postavljen. Niti igralec niti gledalec pri tem ne sme misliti, da igra. Gledalec torej ni v gledališču, pač pa na odru gleda izsek iz življenja nekih ljudi. V gledališkem ustvarjanju tiste dobe je bila ta zahteva v gledališču nenavadna in nova. Za pionirja gledališkega naturalizma in naturalističnega historicizma velja vojvoda Meiningenski, Stanislavski pa je eden prvih, ki je njegovo delo nadaljeval, in eden tistih, ki je pri tem dosegel največje uspehe in rezultate.

Med njegove poglobljene zasluge sodi njegova dokončna ugotovitev, da je za gledališko umetnost prav tako pomembna vsestranska strokovna izobrazba, priprava in delo igralca na samem sebi, kakor je to potrebno za vsakogar, ki hoče biti umetnik. Igralec je po njegovem prepričanju sam hkrati objekt in subjekt svoji umetnosti, zato pripisuje Stanislavski delu igralca na samem sebi tolikšno pomembnost.

Za vzgojo igralcev je razvil torej posebno metodo. S pomočjo različnih tehnik, ki temeljijo na avtogenem principu sugestije, naj bi igralec v celoti kreiral dramski lik, saj je po prepričanju

Stanislavskega umetnost igre umetnost podoživljanja. Torej mora igralec, če hoče liku vliti življenje, najprej sam podoživeti vse, kar njegov lik sestavlja. Pri tem je igralčeva narava tista, ki omogoča odrsko stvaritev. Mnogoterost te narave skuša Stanislavski ujeti v enoten pojav, ki da se manifestira v talentu. Talent pa opiše takole: »Talent - to je najsrečnejši splet mnogih stvarilnih sposobnosti človeka z njegovo stvarilno voljo.« (Stanislavski v Kalan, 1990:130) Za nujne lastnosti pravega igralskega talenta šteje Stanislavski dar opazovanja, predstavnost, dojemljivost, afektivni spomin, zunanjo in notranjo sposobnost reagiranja, dar za utelešenje oseb, domišljivo, temperament, pamet, okus, občutek za notranji in zunanji ritem, muzikalnost, odkritosrčnost, iznajdljivost, neposrednost, obvladovanje samega sebe, nenazadnje gledališkost. Spričo svoje temeljne teze, da naj igralec ne igra, ampak ustvarja, Stanislavski razglablja o lastnostih stvarilne volje, katere naj igralec razvija ob svobodnem razvoju samega talenta. Hkrati pa stvarilni volji pripiše mesto temeljne funkcije v igralčevi dejavnosti. Po tem voluntarističnem načelu Stanislavski igralčevo delo razčleni v šest zaporednih akcij, od katerih zajemajo prve tri stopnje takoimenovano notranjo pripravo, v fazi katere naj prvotna volja do ustvarjanja preide v iskanje življenjskega in duhovnega gradiva, kar sproži doživljanje notranje in zunanje podobe drugim zaenkrat še nevidne gledališke vloge. V naslednjih, zadnjih treh stopnjah pa se že dogaja spreminjanje notranje vizije v oblikovanje gledališkega značaja; najprej se v fazi utelešenja ustvari avdiovizualna podoba nekdanje notranje vizije, ki privede do stopitve prejšnjih dveh stopenj, doživljanja in utelešenja, nakar se ta proces zaključi s tako nazornim učinkom na gledalca, da ta doživlja igralčevo stvaritev. Teh šest stopenj, po katerih se igralec identificira z osebo, ki jo posreduje igralcem, se v resnici seveda ne razvija vedno po opisanem zaporedju, pač pa se vse te akcije med seboj prepletajo, tako v nezavednih kot zavestnih sferah igralčevega psihofizičnega organizma.

Takšna razglabljanja o igralski stvarilnosti se kasneje preoblikujejo v osrednji problem vsega »sistema« oziroma v njegovo temeljno načelo, kako naj »zavestna igralska psihotehnika« spodbudi »podzavestno igralčevo stvarilnost«. (glej Kalan, 1990:144)

Odrski lik mora postati resničen, zato ga mora igralec osvojiti v celoti, in sicer z vso biografijo in z vsem socialno-zgodovinskim kontekstom. Igralec mora za vsak mizanscenski premik ali intonacijo glasu najti motiv oziroma opravičilo, ki je po navadi psihološko, včasih tudi socialno. V času priprav mora igralec tako raziskati in oblikovati stanja, ki jih s pomočjo posebne

psihotehnike oblikovanja nezavednega, tako imenovanega »čustvenega spomina« fiksira in potem ponavlja, podoživi vsak večer na predstavi. Ta afektivni, emocionalni spomin je namreč dejavni psihofizični posrednik med »življenjskim« in »stvarilnim« občutjem v igralčevi dejavnosti med pripravami in na odru.

Pojem afektivnega spomina in večina ostalih pojmov o igralčevi dejavnosti se vežejo na teorije francoskih in angleških senzualistov takratnega časa. Zlasti je Stanislavski črpal iz teorije afekta, kakor so jo pojmovali senzualisti. Afekti so, kakor trdijo senzualisti, »kakor vse čutne senzacije, refleksni vzgibi, ki se pojavijo le z minimalno udeležbo zavesti; afekti so torej zavestni korelati telesnega dogajanja, ki jih izzovejo zunanji dražljaji brez zadrževalne intervencije duhovnega dogajanja.« Stanislavski to teorijo povsem, čeprav nekoliko samovoljno, prilagodi psihotehničnim izkušnjam iz svoje gledališke prakse: »vodilni agens igralčeve dejavnosti je stvarilna volja - transmisija med življenjskimi izkušnjami in stvarilnim občutjem je emocionalni spomin - zavestna psihotehnika, ki usmerja domišljijo, odrsko pozornost, psihofizično prilagodljivost, pa spodbuja delovanje podzavesti, ki da je vir vse umetniške stvarilnosti.« (Kalan, 1990:156)

Igralčeva notranja priprava je za Stanislavskega pri igralski vzgoji odločilen psihotehnični problem. Samo avdiovizualno oblikovanje odrskega značaja je pri tem »drugotnega« pomena. Sleherni javna uprizoritev je namreč v bistvu dejavni odnos med sceno in avditorijem, oziroma gre pri javni uprizoritvi za, psihotehnično rečeno,

»skrbno pripravljen akt heterosugestije, pri katerem prevzema igralec vlogo sugestorja ali hipnotizerja, gledalec pa se predaja vlogi sugestibilnega medija. Ta heterosugestivni akt, zapisan v gledaliških poročilih zvečine le z medlim nazivom »učinek na publiko«, pa je navsezadnje dokaj preprosto sklepno dejanje, le nujni epilog v primeri z zamudnimi in zapletenimi pripravami za ta nastop, ko prevzame igralec vlogo sugestorja: te priprave, tako neizbežne za »ustvarjalno občutje«, pa sodijo malone vseskozi v območje avtosugestije.« (Kalan, 1990:157)

Z avtosugestivnim postopkom igralec torej kreira organske, tako fizične kot psihične, podobe sveta. Ta kreacija pa raste iz notranjega in zunanjega vzročno-posledičnega mehanizma. Delo igralca s samim seboj se potemtakem začne takrat, ko si igralec z magičnim »če bi« zamisli predlagane okoliščine za akcijo na odru. Ko vse te predlagane okoliščine dokončno osvoji in skozi domišljijski ustvarjalni proces zaživi ves dramski lik ter ga je igralec sposoben zavestno

kontrolirati in voditi, takrat igralec doseže tisto, kar je njegov končni cilj - popolno identifikacijo, skozi katero sebe lahko doživlja v imaginarnem dramskem liku.

Posebno pozornost namenja avtor sistema tudi tako imenovanim psihotehničnim težavam, ki zavirajo avtosugestivno dejavnost čustvenega spomina in se pojavljajo tako med pripravami kot med nastopi pred gledalci. Pri tem se Stanislavski ukvarja zlasti s tistimi psihofizičnimi motnjami, ki zavirajo popolno sproščenost mišic in ustrezno stopnjo odrske zbranosti. Za odpravo teh motenj je Stanislavski predlagal pomožni sistem sprostitev vaj po doktrinah budistične filozofije: *»gre za avtosugestivni ali avtohipnotični postopek z dihalnimi, pozicijskimi, mirovalnimi vajami, kakor so te prešle iz meditativne prakse japonske zen, kitajske čan, indijske joge čez raznotere psihiatrične ovinke v sodobno mentalno higieno z nazivom avtogeni trening.«* (Kalan, 1990:157)

4.3.1 Shema »sistema«

Mihail Čehov, igralec Moskovskega umetniškega gledališča in direktor Prvega studia, je v svojem delu Igralska umetnost, natančneje v drugem delu poglavja O sistemu Stanislavskega, očrtal splošno shemo sistema, ki naj bi bralcu služila kot pomoč pri nadaljnjem spoznavanju sistema, takole:

»Predvsem mora biti učenec seznanjen s shemo sistema, po kateri je učitelj predaval. V skladu s to shemo bo učitelj podajal tudi teoretična pojasnila. Shema je takšna«, piše M.Čehov:
»1. delitev sistema:

- a. delo igralca s seboj
- b. delo igralca z vlogo
2. samoanaliza
3. naloga
4. čustveni spomin
5. upravičevanje nalog
6. »jaz sem«
7. objekt

8. *izrabljanje naključij*
9. *proces seznanjanja z vlogo*
 - a. *navdušenje*
 - b. *avtonomija (koščki in naloge)*
10. *vseskoznje dejanje*
11. *zrno*
12. *etude na teme iz vloge*
13. *reakcija na dogodek*
14. *aktivnost*
15. *karakternost*
16. *klišei*
17. *»današnje«vadbe»*. (Čehov, 1999: 21)

Delo igralca s seboj mora trajati vse življenje, saj je glavni namen razvijanje občutljivosti igralčeve duše. Igralec mora popolnoma obvladati svojo dušo, svojo pozornost in svoje telo. Delo igralca z vlogo pa igralca uči, kako se zeliti z vlogo in najti ključ do nje oziroma kako biti v vlogi vedno drugačen, ne da bi posegal v njeno bistvo. Pri tem je pomembno, da se igralec nauči analizirati svoje želje in uganiti želje drugih; to mu olajša delo z vlogami in stik s soigralcem na odru.

Realizacija svojega hotenja oziroma udejanjeno hotenje se imenuje odrska naloga. Ta mora biti zavestna, medtem ko je njena realizacija nezavedna, spontana. Tako se mora igralec nalogi najprej približati s pomočjo intuicije in jo šele nato logično ozavestiti. Za tem sledi nov niz nalog, ko mora učenec s pomočjo »čustvenega spomina« v sebi zbuditi potrebno razpoloženje, v katerem potem opravlja igralsko nalogo. Igralčevo »čustveno življenje« se lahko začne na različne načine: na primer s spominjanjem določenega čustva samega, s spominjanjem okoliščin, v katerih se je v igralcu prebudilo to ali ono čustvo, s pomočjo zunanjih dražljajev ... Bistveno za igralca, ki mora »čustveno življenje« uporabiti na odru, je, da se s pomočjo določenih tehnik nauči razumeti, kaj je tisto, kar je izzvalo njegovo »čustveno življenje«. Ob tem mora igralec znati tudi upravičiti nalogo, se pravi okoliščine, v katerih poteka reševanje dane igralske naloge. Po tem naj bi igralec dosegel posebno stanje, ki se imenuje »jaz sem«; gre za to, da naj bi v tej fazi igralec pridobil vero in se zblížal s situacijo, v kateri mora reševati dano nalogo.

Pri procesu seznanjenja z vlogo mora biti proces navduševanja čim daljši, kajti od njega je v veliki meri odvisno nadaljnje delo in končni uspeh. Pomembno je, da učenec ne izgubi zanimanja za vlogo oziroma če pride do tega, si mora s številnimi vprašanji, ki se nanašajo na besedilo ali na njegovo vlogo, spet poskusiti zbuditi privlačnost besedila. Na tej stopnji učenec in učitelj tesno sodelujeta, pri čemer pa učenec ne sme vedeti, da se »navdušuje«; šele ko je ta stopnja že mimo, lahko igralec izve zanjo.

Pojem »objekta« se navezuje na nadaljnje ukvarjanje z nalogami za »čustveni spomin«. Gre za to, da igralec pri izvajanju odrske naloge lahko igra: na publiko, zase ali za partnerja. Igranje »na publiko« pomeni, da se igralec trudi z gestami in mimiko pojasniti gledalcu, kaj naj bi dramski lik v tistem trenutku doživljal. V tem primeru ni niti sledi o pravem doživljanju ali o odrski nalogi. Tudi pri igranju »zase« nima igralec niti objekta (soigralca) niti naloge v zvezi z njim, pač pa se poglobi v opazovanje svojih dejanj, preverja intonacijo, skrbi za naravnost, poudarja nepotrebne, drobne gibe ... Pri tem se igralcu ponavadi zdi njegova igra idealna, brez napake. V nasprotju s tema dvema »igramama« pa lahko edino pravo samopočutje igralec doseže takrat, kadar vzpostavi prístni stik s soigralcem, kadar aktivno rešuje nalogo, usmerjeno k odrskemu partnerju. Igra »za partnerja« pomeni vplivati na živa čustva soigralca, kar mora biti igralčeva edina naloga.

Da bi laže našel stik z okoljem in osebami na odru ter se otrešel notranje »odrevenelosti«, se mora učenec naučiti izrabljati naključja na odru.

Ko se učenec skozi »navduševanje« približa čaru besedila in vloge, lahko začne vlogo deliti na koščke. »Koščki in naloge« je še eno pomembno načelo sistema, ki se je uspešno uveljavljalo že pri uprizarjanju ruskih avtorjev Tolstoja, Čehova, Gorkega. V »sistemsko« veljavo je naposled stopilo ob Turgenijevi igri Mesec dni na vasi, ni pa se vedno obneslo, na primer pri Ibsenu ali Shakespearu. Po tem geslu naj bi se določeno dramsko delo, sestavljeno iz zaporednih epizod, šele iz teh drobcev, epizod sestavilo v smiselno celoto s skupnim učinkom na avditorij, podobno kot je film, ki se je razvil iz gledališča, sestavljen iz samih posnetkov. Čarobni »če bi« kot sredstvo za spodbujanje domišljije mora biti podprt z igralčevo vero v svojo stvaritev in obogaten s spomini na osebna čustva. Pri tem se Stanislavski zavzema za čvrst vodilni namen skozi vso igro, za »glavno nalogo«, ki ima moč, da povzame vse igralčeve ustvarjalne sposobnosti ter podrobnosti in manjše dele drame. Igralec mora pri tem igro razdrobiti v manjše, koherentne

enote, od katerih ima vsaka svoj cilj, pri čemer pa se ne sme nikoli izgubiti pregleda nad tem najpomembnejšim smotrom. Smiselno povezane manjše enote nato skupaj tvorijo »vseskozno dejavnost« in na ta način združujejo vse igralčevo notranje delo ter ga podrejajo glavni nalogi.

Odrske etude so naloge, vezane na teme, ki jih učencu ponuja dramsko besedilo. Od tod sledi iskanje »zrna«.

»Zrno je stanje, v katerem se nahaja dramska oseba. Njen prirojeni karakter, vpliv okolja, v katerem se giblje, vpliv danih zunanjih okoliščin - vse to so značilnosti, ki določajo njeno »zrno«, se pravi njeno stanje. Našli smo dušo vloge, nimamo pa še telesa. Začenja se akt utelešanja - ustvarjanje zunanje podobe. Če igralec v polni meri in v vsej globini doživlja čustva lika, ki ga je ustvaril v sebi, to še ni dovolj - znati jih mora tudi pravilno podati gledalcem. To pa je mogoče samo takrat, kadar sta njegovo telo in njegov glas tako razvita in gibka, da se mu popolnoma podredita in sta sposobna v vsakem trenutku izraziti vsako njegovo doživljanje. Ta zunanja izrazna sredstva so torej edino, s čimer lahko igralec odkrije gledalcu svoj notranji svet. Zato je učencu potrebno predočiti nujnost razvijanja glasu, izgovorjave, ukvarjanja z odrskim gibom (plastiko) in plesom, ter nujnost urjenja v pravilnem in logičnem branju. Vse to so splošna razmišljanja o igralčevih zunanjih izraznih sredstvih. V vsaki posamezni vlogi pa je vprašanje utelešanja nekoliko bolj zapleteno. Iskati in izbirati moramo tiste načine zunanjega podajanja, ki so najbolj značilni in zanimivi za našo vlogo. Te načine imenujemo zunanja karakteristika«. (Čehov, 1999:17) Cilj, ki ga mora igralec doseči, je ta, da se na koncu karakternost zlije z igralčevim notranjim življenjem tako, da vznikne sama od sebe takoj, ko se igralec vživi v čustva vloge, in obratno, ko igralec igra nek karakter, naj bi se v njem istočasno prebudila tudi čustva upodabljanega lika.

Vsem tem fazam igralčevega ustvarjanja sledi boj igralca zoper klišeje, ki mora trajati vse življenje. Ko igralec opazi svoj kliše oziroma ko se zave, da za izražanje nekega čustva uporablja izdelane oblike, mora to poskušati zamenjati s pravilno, notranjo nalogo. Na mesto klišeja mora torej igralec postaviti pravilno nalogo, kar je hkrati edini način za odpravo klišeja, te »mrtve oblike za živo čustvo«.

Slednja stvar, za katero si mora učenec pri svojem delu prizadevati je, da se vedno zaveda, da vsak nov dan pusti na njegovi igri svoj »današnji« pečat. Namreč razpoloženje igralca, njegov »današnji karakter« je odvisen od tega, kako je igralec preživel današnji dan do predstave, kakšen

skupek naključij se mu je pripetil tekom dneva. Ta značaj se gotovo izrazi tudi v njegovi igri in ravno to je tisto, kar vlogo osvežuje, oživlja in privlači igralca, istočasno pa bistvo vloge ostane nespremenjeno. Podajanje »današnjega značaja« je zato treba spodbujati oziroma mu pomagati, da se čim bolj polno izrazi. Pri tem ga nikakor ne smemo ovirati.

S tako imenovano »današnjo vadbo« učenec zaključi praktično spoznavanje sistema. To praktičnost mora učenec nato dopolniti še z teoretičnim znanjem. Vse, kar je učenec spoznal v praksi, mora s pomočjo teorije povezati v logično in sistematično celoto. Nič več mu ne sme ostati skrito, saj bo polagoma sam naletel prav na vse probleme, ki jih obravnava sistem. (glej Čehov, 1999 : 11-20)

4.4 »Hamlet« v režiji Stanislavskega in Craiga

Uprizoritev Shakespearovega Hamleta na odru Moskovskega umetniškega gledališča pomeni novo, odločilno obdobje v celotni umetniški ustvarjalnosti MHAT-a. Pokazalo je namreč vsa protislovja, prednosti in slabosti sistema. Ker si je Stanislavski v svojem gledališču zaželel prenovitve, je k sodelovanju povabil angleškega režiserja in scenografa Edwarda Gordona Craiga (1872-1966) in skupno sta se leta 1908 lotila postavljati na oder Hamleta. Stanislavski je na primeru tega klasičnega dela hotel svoj sistem izpopolniti tako, da bi ustrezal tudi zahtevam nerealističnega, simbolističnega gledališča, saj je bil mnenja, da tudi simbolizem ni nič drugega, kakor v sfero podzavesti zajeti realizem notranjega življenja igre. Drugače rečeno, Stanislavski ni dvomil v to, da se da na odru sleherna abstraktna koncepcija realizirati s prav takšnim realizmom. Tako je verjel, da bo tudi za Shakespeara, kateremu je bilo socialno vprašanje tuje in so ga zanimali predvsem človeški značaji in strasti, sistem ustrezen.

Konfrontacija s simbolistom Craigm je dokazala ravno nasprotno. Tudi v tem poskusu se je up Stanislavskega, da bi svoj sistem prilagodil nerealističnemu gledališču, izjalovil. Priprave na Hamleta so trajale več kakor tri leta. Premiera leta 1912 je pokazala, da je teza Stanislavskega o vsesplošni uporabnosti reformiranega realizma le tolažilna samoprevara:

»Craigova poudarjeno simbolistična in vseskozi antirealistična uprizoritvena zamisel, dognana v monumentalno likovno abstrakcijo tako v sceni in kostumu in svetlobni interpretaciji

posameznih prizorov kakor tudi v prostorskem gibanju celotne figuralike, je malone do nespoznavnosti prekrila neustrezno, na podrobno psihološko ponazoritev usmerjeno igro ruskih umetnikov, čeprav je zasedba ponujala vse, kar je gledališče nasploh premoglo ...» (Kalan, 1990:150) Sistem se pri Hamletu ni obnesel niti metodično niti stilno.

Gordon Craig je v Angliji na začetku novega stoletja s svojimi idejami odločilno prispeval k simbolistični teoriji gledališča. Vneto se je bojeval proti naturalizmu in njegovim razvadam ter tako razvil novo, simbolistično naravnano estetiko gledališča, po kateri so človeška bitja v igri odbijajoča, ker da so vedno podvržena »osebnim kapricam«. Tako uvede lutko, ki da edina more upodobiti splošnejšo, bolj univerzalno in tudi bolj čustveno in poetično idejo. Po njegovem prepričanju narava gledališča ni niti igranje niti igra, ples ali prizor, pač pa skupek osnovnih elementov dejanja, besede, linije, barve in ritma. Igralsko umetnost obsoja, češ da je sploh ni mogoče imenovati umetnost, kajti igralec je vedno žrtev čustev, le-ta pa uvajajo naključnost, ki je za umetnost škodljiva.

Tako Craig zahteva razlikovanje med napisanim besedilom in uprizorjenim delom. Pri tem se odvrta od teksta, od besede, ki jo naj zamenjujeta gibanje in gestika. Odklanja tudi verizem, reprodukcijo resničnosti, psihologiziranje in nasprotno, teži k abstrakciji, saj da je optični vtis primarnega pomena. Nazadnje redefinira še igralčevo funkcijo; zahteva odklon od dramskega karakterja in teži k neosebni perfekciji mehanizma ali stroja.

Ko govori o gledališki umetnosti pa Craig sam opozarja na dve različni strani svojega značaja in delovanja, optimalno in utopično. Skrajna cilja oziroma projekta njegovega utopičnega zanosa sta gledališče brez dram in gledališče brez igralcev. V gledališču torej Craig ne ukinja samo dramske besede, pač pa tudi njenega nosilca, tj. igralca. Novo gledališče naj ne bi temeljilo na umetnosti dramatika, temveč na umetnosti odrskega režiserja, ki naj nadzoruje vsak element produkcije. Pri tem naj bo tudi igralec podrejen totalnemu dizajnu; osredotočen naj bo na ritem celotne produkcije in ne na lastne misli ali čustva.

Skladno s tem trdi, da se mora gledališče prihodnosti odvrniti od tekstov, ki so sami po sebi dovršeni, in iskati takšno literaturo, ki bo dovršena šele, ko bo uprizorjena. Iz gledališča zato izloča tradicionalne drame in dramske pesnitve:

»če bi jih pustil v gledališču, bi jim samo škodil, ugotavlja, saj bi se manjšala njihova literarna vrednost: 'Hamlet in drugi Shakespearovi teksti imajo tako brezmejno in popolno formo, kadar jih beremo, da jim samo škoduje, če so nam prikazani v odrski obdelavi ... Če ne moremo ničesar več dodati, s čimer bi zboljšali umetnino, lahko rečemo, da je »končana«, tj. popolna. Hamlet je bil končan – popoln - ko je Shakespeare napisal zadnji blankverz; in če mu bomo dodajali gestiko, sceno, kostume ali ples, bomo s tem nakazovali, da je delo nepopolno in da so mu ti dodatki potrebni«. (Craig v Kralj, 1995: 197-198) Vendar takšno Craigovo razmišljanje ostaja le na ravni utopije, saj vemo, da je Craig Hamleta režiral pri Stanislavskem v Moskvi. Prav tako Craig na optimalni ravni ohranja igralca. Vzame mu le pravico do karakterne oziroma čustvene interpretacije ter ga na ta način popolnoma podredi svoji umetniški volji in načrtu. Problem človeškega telesa kot primerne ali neprimerne umetniškega gradiva torej kot rečeno hoče Craig rešiti tako, da ga zamenja z nadmarioneto, ki ji je dal ime po zgledu Nietzschejevega nadčloveka. V svojih poznejših spisih pa pravi, da njegov ideal ni nujno dobesedna marioneta, pač pa naj bi bil to le nekakšen igralčev vzor ali metafora, saj da lahko cilj gledališke umetnosti izpolni tudi igralec, če je očiščen vsega naključnega.

Craigova predstava o igralcu v določenem smislu spominja na Meyerholdovo. Med njima bi lahko potegnili rahlo vzporednico. Tudi o Meyerholdu namreč kroži anekdota, češ da je despotski režiser, ki so mu igralci le rekvizit za izvedbo njegovih režijskih zamisli. Kar pa ne drži povsem. Res je, da je Meyerhold glavni in praktično najmočnejši zagovornik »režiserskega teatra«, ki se, kot sem že pokazala zoperstavi ne le »igralskemu gledališču« Stanislavskega, pač pa po malem nasprotuje celotni ruski gledališki tradiciji. Vendar njegovo nadaljnje delo v tej smeri nikoli ne pripelje tako daleč, kot to napoveduje Craig.

Skupni projekt zastopnikov dveh različnih smeri, realistična zamisel Stanislavskega in simbolističen pristop Craiga, ne uspe. Craigova antirealistična uprizoritvena zamisel Hamleta je razkrila protislovja oziroma tri glavne probleme, ki so se v sistemu stalno obnavljali; prvič: kako zastaviti glavno nalogo, ki jo razberemo iz dramske zgodbe in idejnega sporočila igre; drugič: ali je načelo »koščki in naloge« ustrezno za vsako igro; in slednjič: kako naj se v praksi vrednosti antiteza »doživljanje« - »predstavljanje«.

Shakespearova igra je pokazala, da se nekatere metode, ki so bile z uspehom uporabljene v nekaterih igrah iz sodobnega repertoarja, neprimerne za podajanje junaških iger z vzvišenim slogom. Izkazalo se je tudi, da se Hamleta ne da razkosati na drobne odlomke s psihološko poanto, saj se je v tem primeru izgubila celota. Stanislavski avtokritično ugotavlja:

»Sprevidel sem razklanost, ki je nastala v meni: razkol med notranjimi spodbudami ustvarjalnih čustev in njihovim podajanjem s telesnimi sredstvi ... Igralsko delo in naloge pri uprizoritvi Hamleta so bile iste kot pri Mesecu dni na vasi: močna in globoka duševna doživetja, odrsko podana v najpreprostejši obliki ... V tem pogledu smo v Hamletu naleteli na znatne težave. Naj najprej omenim, da smo v njem vnovič trčili ob nadčloveške strasti, ki jih je bilo treba podajati v zadržani in izredno preprosti obliki ... igro smo morali razdrobiti na majhne odlomke ... pri tem se nam je igra spet tako razbila, da je bilo že težko videti vse dele v celoti«.

(Stanislavski v Kalan, 1990: 152)

Navzkrižje med temi tremi temeljnimi sistemskimi problemi se je izkazalo za usodno, saj je onemogočilo ustrezno uprizoritev Craigove zamisli Hamleta. Ob tem neuspehu se Stanislavski popolnoma odkrito zaveda odločilnosti te krize in pošteno priznava: »Posledica je bila nova slepa ulica, nova razočaranja, dvomi, začasen obup in drugi neizogibni spremljevalci vsakršnjega iskanja.« (Stanislavski v Kalan, :153) Uprizoritev Hamleta je torej spodkopala vero Stanislavskega v poglobljeni psihološki realizem, ki naj bi po njegovem prepričanju uspešno opravil tudi s simbolističnimi igrami.

Z uprizoritvami novih in drugačnih del, kakršen je bil tudi Hamlet, si je Stanislavski obetal izhod iz krize, ki se je usodno začela že v letu 1905, pred odhodom v tujino. Kot vidimo, ga je Hamlet znova postavil v protislovno situacijo. Uprizoritve Maeterlincka, Tolstoja, Čehova, Andrejeva, Hamsuna ... in nenazadnje Craigove zamisli Hamleta pa so bile ne glede na uspešnost oziroma neuspešnost sistema v njihovih problemskih zastavitvah vendarle najpomembnejše uprizoritve vodilnega ruskega gledališča med leti 1907 in 1912, ki so vplivale na celotno evropsko gledališko kulturo. Filip Kalan govori o velikem paradoksu Stanislavskega:

»Stanislavski priznava pravi uspeh le Turgenjevu in Tolstoju, čeprav se je nemara tudi sam zavedal, da je to le pomlajena podoba »starega stila«. Njegova optična prevara je odpustljiva: v usodni krizi, ujet med protislovja simbolizma in realizma, se je boril za »teater igralcev« zoper »teater režiserja« - v resnici je zmagal »teater režiserja«, tistega, ki je hkrati

ustvarjal »sistem«, tudi v primeru Turgenjeva in Tolstoja. V tem je veliki paradoks velikega gledališkega ustvarjalca.» (Kalan, 1990:158)

5. »Četrta stena«

Pojem »četrte stene« je poleg odnosa med režiserjem in igralcem ali obratno še eno od osnovnih vprašanj, ki močno razloči dva mojstra, Stanislavskega in Meyerholda. »Četrta stena« predstavlja ločnico med gledalci in prizoriščem. Je nekakšna pregrada, za katero naj bi bilo gledališče ločeno od stvarnosti množice gledalcev in poslušalcev.

To vprašanje sega prav do bistva umetnosti same. Dotika se namreč vprašanja njene funkcije, dolžnosti oziroma družbene vloge. Gledališka umetnost služi veliki nalogi, saj je njena glavna dolžnost vzgajanje in osveščanje svojega občinstva. S tem ko občinstvu odgovarja na eksistencialna in moralna vprašanja, mu razkriva resnice o človeku in družbi, o posameznikovem notranjem doživljanju. Skozi vedno na novo ustvarjene, drugače oblikovane pozicije in dogajanja sporoča stare, a večne življenjske modrosti. Vprašanje naloge gledališča lahko torej zamenjamo s vprašanjem po njenem smislu oziroma namenu. Različni teoretiki in avtorji dajejo poudarek oziroma primat različnim funkcijam gledališke umetnosti. Brecht na primer »zahteva od svojega gledališča zabavo in korist, a prej zabavo kot korist, ker je najsplošnejša funkcija gledališča zabavanje!« (Brecht v Ahačič, 1982: 60) Brecht namreč svojemu gledalcu brani, da bi se istovetil z igro. Nekateri drugi se zadovoljujejo z gledališčem, ki zbuja radost, ki ugaja. Spet tretji, takšno je na primer magično gledališče Artauda, hočejo občinstvo fascinirati.

Gledališče iz časa revolucije v Sovjetski zvezi je znano po tem, da je delovalo v interesu dnevnih političnih potreb. Torej ni moglo imeti nobene zveze z umetnostjo. Izjava Lunačarskega lepo ponazarja značilnosti takratnega sovjetskega gledališča: »Vi delavca ne razumete in zaostajate za njim; pozabili ste, da mu je treba resnične umetnosti. Rajši ima dobro gledališko delo, četudi je nepopolno z gledališkega stališča, kakor pa slabo delo, v katerem je stoddostno izražena komunistična ideologija.« (Lunačarski v Ahačič, 1982: 69)

Različni avtorji dajejo torej prednost različnim funkcijam gledališke umetnosti, vendar je pri tem nekaj jasno: gledališka umetnost dobi dokončno podobo šele s prisotnostjo občinstva, tako je občinstvo eden njenih odločilnih momentov; namen gledališča potemtakem naj nikakor ne bi bil izkoriščanje lahkovernosti občinstva, zato da bi ga zabavalo, pač pa naj bi gledališka umetnost predvsem spodbujala k razmišljanju in opazovanju.

Meyerhold se do takšnih vprašanj izrecno opredeli. Trdi, da je bistvo umetniškega dela v tem, da učinkuje le prek medija domišljije in mora zato domišljijo spodbujati. (glej Schopenhauer v Meyerhold, 1977: 59) Umetnost, pravi, se odlikuje prav po tem, da ni podobna resničnosti. Po njegovem mnenju ima gledalec nalogo aktivnega dejavnika, ki naj s svojim odzivom, domišljijo, reakcijo na uprizorjeno igro, dopolni tisto, kar je na sceni le nakazano. Obenem kritizira prakso naturalističnega gledališča, ki na odru zahteva posnetek resničnosti, ali kot sam to ilustrira:

»... ali ni človekova umetnost na odru v tem, da odvrže lupino okolja, ki ga obdaja, spretno izbere masko in dekorativno oblačilo ter zablesti pred občinstvom s svojo umetniško tehniko? Ta tehnika je bodisi plesna, bodisi tehnika intrig, kakor na maškaradi, ali tehnika stare italijanske komedije, pa tudi tehnika žonglerja. Naturalisti zastopajo geslo, da je treba življenje predstavljati takšno, kakršno je, na ta način pa so zamenjali dva pojma v umetnosti, in sicer pojem ideje in oblike«. (Meyerhold, 1977: 93) Na mesto absurdnih načel naturalističnega gledališča, ki da povzročajo stiliziranost igre, postavlja Meyerhold »pogojno gledališče«, pri čemer s pogojenostjo meri na naravo gledališke umetnosti. Z drugimi besedami, Meyerhold ruši »četrto steno«, pregrado med občinstvom in prizoriščem. Gledalec mora biti namreč sam akter, ki se ves čas zaveda neresničnosti uprizorjenega dela, in ve, da si na odru prikazano ne lasti pravice biti resnično. Z lastnim fantaziranjem mora gledalec dopolniti tisto, kar je na odru le naznačeno; na odru naj bo namesto cele hiše na primer videti le »kos peči ali okno«. Obenem ostro kritizira nekatere poteze naturalističnega gledališča. Iskanje »četrte stene« je po njegovem mnenju pripeljalo naturalistično gledališče celo do vrste absurdnih situacij:

»Hribček na bojnem polju (v »Juliju Cezarju«) je pomanjšan, ker se nahaja v globini odra, čemu pa se potem ne pomanjšajo tudi osebe, ki odhajajo v isto smer ... Tudi iz razdalje desetih ali dvajsetih metrov od rampe je igralec videti prav tako velik in »detajliran«, kakor na sami rampi, čeprav bi bil moral biti po pravilih scenografije videti mnogo bolj oddaljen. V

primerjavi z drevesi, hišami in hribi, ki ga obdajajo, bi moral biti igralec zelo pomanjšan, da bi bila ohranjena prava sorazmerja; morali bi ga videti samo kot še kakšno silhueto, komajda kot liso«. (Meyerhold, 1977: 65)

Meyerholdov gledalec si mora torej sam zase s pomočjo elementov asociacij, ki jih vidi na odru, obnoviti resničnost. S tem pa gledalec tudi uresniči idejo. Pri tem se Meyerhold sklicuje na japonsko gledališče, ki mu je bilo poleg kitajskega in italijanske commedie dell'arte v posebno zanimanje: »Noben Japonec ne bo presenečen, ker je igralec prekinil svoj monolog, da bi popil kozarec vode, saj ve, da je gledališka igra pogojena, ve, da je igralec postal hripav in da bo nadaljeval z monologom, ko bo izpil kozarec vode. Samo poskušajte napraviti kaj takšnega v gledališču naturalistične šole.« (Meyerhold, 1977: 175)

Meyerholdov gledalec naj bi se vsak trenutek zavedal, da sedi v gledališču in gleda uprizoritev dramskega teksta. Igralci sleherne igre naj bi bili mojstri vloge, ki jo igrajo. Na koncu predstave gledalec ne ploska liku, ki ga je igralec igral, pač pa človeku, ki je ta lik igral, se pravi igralcu, ki je odigral svojo vlogo po napotkih režijske zamisli. Po mnenju Meyerholda pride gledalec v gledališče zato, da bi spreminjal svet, ne pa da bi samo opazoval stvari, ki ga ne prizadevajo.

Igralci Stanislavskega, nasprotno, iščejo zglede za oblikovanje svoje vloge v realnem življenju. Ko gledalec opazuje njihovo igro, mora pozabiti, da je v gledališču, gledati mora »izsek iz življenja« in ne uprizoritve. Stanislavski meni, da oder in javnost igralce odtegujeta od naravnih, pristnih, človeških in silita v nenaravne, konvencionalne, glumaške prilagoditve, katere pa je po mnenju Stanislavskega treba z vsemi pripomočki neusmiljeno preganjati z odrskih desk in iz gledališča. »*Kolikor manj se igralec meni za gledalca, tem bolj se gledalec zanima za igralca in narobe, kolikor bolj igralec zabava gledalca, tem manj se gledalec ozira na igralca,*« je prepričan Stanislavski. (Stanislavski, 1977b: 272) Nasprotno kot Meyerhold, ki veliko gradi na odnosu oder - gledalci, se Stanislavski zavzema za to, da naj bi igralci ne imeli nikakršnih medsebojnih stikov s »tisočglavim bitjem« napolnjeno gledališko dvorano.

6. *Vahtangovov povzetek*

Med poloma Stanislavskega in Meyerholda so se gibali še drugi veliki režiserji tega tako pomembnega in nenavadnega obdobja: Tairov, Evreinov, Komissarževski in nenazadnje Jevgenij Bogrationovič Vahtangov, ki je enkratno povzel teoriji obeh, Stanislavskega in Meyerholda. Vahtangov, je, kakor Meyerhold začel svojo umetniško kariero kot učenec Stanislavskega v njegovem Umetniškem gledališču. V začetku svoje poti je bil popolnoma pod vplivom smeri Stanislavskega, pozneje pa je odločno nastopil proti sistemu, ki je ukazoval živeti in ne igrati, ter tako ustvaril »pot do bogatejšega in boljšega gledališča«.

Glavno razliko med obema mojstroma, Stanislavskim in Meyerholdom, vidi Vahtangov v »teatraličnosti« ali gledališkosti. Za Meyerholda je predstava teatralična, ko igralec niti za hip ne pozabi, da je v gledališču. Za Stanislavskega pa velja formula, da mora gledalec popolnoma pozabiti, da je v gledališču.

Vahtangov Stanislavskemu očita, da pozablja na »gledališkost«. Strinja se z »resnico doživljanja«, vendar Stanislavski obenem pozablja, da vse svoje resnično doživljanje igralec podaja z gledališkimi izrazi, saj je pristna teatraličnost ravno v gledališkem podajanju dela. Gledalca hoče potegniti v tisto območje, ozračje, ki tisti hip vlada na odru. Tako hoče Stanislavski zatreti »gledališko puščobnost«, kar pa mu po Vahtangovem mnenju ne uspeva najbolje: »Mi pa - tako kot mi pojmujeemo gledališče - pritegnemo gledalca v okolje igralca, ki opravlja odrsko delo.« (Meyerhold, 1977: 347) Tu se Vahtangov zgleduje po Meyerholdu, kar pa ne pomeni, da se po njem zgleduje v vsem. Igralec je »mojster, ki igra neko vlogo«, predstava učinkuje gledališko tedaj, ko »nadarjeni igralec kaže svoje mojstrstvo.« (Meyerhold, 1977: 347) Vahtangov postavlja Meyerholda deset let pred druge, saj naj bi edino on med vsemi ruskimi režiserji občutil gledališkost in obenem pometel s puščobnostjo. To stori s pomočjo »gledališča konvencij« (obredi, poulično gledališče, cirkus ...) in ustvari pristno gledališče, pristno teatraličnost.

Ko Stanislavski išče »pristno resnico«, pripelje na oder »naturalistično resnico«, kar je seveda posledica njegovega pojmovanja igralca, ki je ujet v strogo materialnem. Slaba stran Meyerholda pa da je ta, da z iskanjem »gledališke resnice« uniči »resničnost občutka« in obenem ko z odra spravi »življenjsko resnico«, v svoji pretirani vnemi uniči še »pristnost čustev« v

gledališču. Razlika med gledališčem in življenjem je le ta, da se pri prikazovanju čustev razlikuje metoda in sredstvo prikazovanja. Torej, z gledališkimi izrazi doseže Meyerhold resnično pristno gledališkost (gledališče) in odpravi puščobnost, Stanislavski pa na oder pripelje ravno nasprotno, življenjsko resnico (življenje).

Vahtangov pri obeh avtorjih črpa, kar se mu zdi dobrega. Kot najboljši učenec Stanislavskega prebavi »sistem«, tako da mu celo učitelj prizna, da ga obvlada bolje od njega. Njegovo delo pomeni nekakšen izhod iz simbolistične krize. Sistem Stanislavskega oplemeniti z iskanji Meyerholda in na ta način proizvede »fantastični realizem«, po katerem obliko predstave oblikuje ustvarjalec s svojo domišljijo.

7. Sklep

Delo velikega umetnika, Konstantina Stanislavskega, se je rodilo iz vsestranskega proučevanja in globokega poznavanja modernega gledališča njegovega časa. Kot tako je v tiskani obliki povezovalo ljudi različnih nacionalnosti in različnih umetniških opredelitev. Kot igralec in režiser Moskovskega umetniškega akademskega gledališča je že pred prvo svetovno vojno dobil svetovno ime. Evropski in ameriški gledališki svet se je, srečujoč z rezultati MHAT-a začel zanimati za njegovo delo, že ko je bilo le-to šele rokopis. Danes so njegovi zapisi prevedeni v skoraj vse evropske jezike, objavljen pa je tudi v Kanadi, Ameriki in Japonski. Zlasti v ZDA pa je v dvajsetem stoletju njegova tehnika spodbujanja igralčeve podzavesti postala tudi osnova večine igralskih šol. V njih so se šolali tudi najbolj slavni ameriški filmski zvezdniki od Marlona Branda, Jacka Nicholsona do Jamesa Deana ... Da je bil sprejet v tolikšnem obsegu in v tako različnih »krogih«, vsekakor kaže na neprecenljivo vrednost njegovega dela ter na njeno trajnost.

»Sistem« Stanislavskega je eden največjih sistematizacij gledališke igre. Kljub temu da je bilo njegovo delo pogojeno z družbeno-kulturnim življenjem, ki je bilo v tedanjem času skoraj na robu propada, se njegov »sistem« reši, zahvaljujoč požrtvovalnosti in odkritosti ter raziskovalnemu duhu tega velikega mojstra. Zatorej ne preseneča, da je iz še tlečega ognja različnih avantgardnih gibanj in ideologij, ki so se v ruskem gledališkem svetu porajale med obema vojnama, podoba Stanislavskega vstala in ostala z nespremenjenim ugledom.

Sodobna gledališka umetnost se še vedno napaja iz več načel in odkritij Stanislavskega. Poleg ogromnega strokovnega in umetniškega prispevka želim izpostaviti še eno njegovo praktično in teoretično zelo pomembno zaslugo, ki je ne smemo spregledati, pa čeprav smo njegovi najhujši nasprotniki: gledališka umetnost in gledališki umetnik sta od Stanislavskega dalje enkrat za vselej prenehala biti podcenjevana in omalovaževana.

8. *Viri:*

1. Ahačič, Draga (1982): Gledališče pod vprašajem. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana.
2. Ahačič Draga, Robert Pignarre (1985): Dramsko gledališče. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana.
3. Carlson, Marvin (1992-(1994)): Teorije gledališča III.: Zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana.
4. Čehov, Mihail (1999): Igralska umetnost. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana.
5. Debeljak, Aleš (1989): Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti. Wieser, Celovec, Salzburg.
6. Hartnoll, Phyllis (1989): Kratka zgodovina gledališča. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana.
7. Kalan, Filip (1990): »Paradoks o Stanislavskem«, v Znano in neznano. Založništvo slovenske knjige, Ljubljana.
8. Mancini, Franco (2002): L'evoluzione dello spazio scenico: dal naturalismo al teatro epico. Edizioni Dedalo, Bari.
9. Meyerhold, Vsevolod Emiljevič (1977): Gledališki oktober: zapiski o razvoju sovjetskega gledališča. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana.
10. Melchinger, Siegfried (2000): Zgodovina političnega gledališča. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana.
11. Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1977): Sistem I. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana.
12. Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1977): Sistem II. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana.
13. Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1956): Spomini. Slovenski knjižni zavod, Ljubljana.
14. Zalambani, Maria (1998): L'arte nella produzione: avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni'20. Longo editore, Ravenna.

Članki v revijah oziroma zbornikih

1. Bajt, Drago (1998): »Happening revolucionarjev«. V burji besed, Obzorja. Maribor, str.102-114.
2. Bajt, Drago (1987): »Ruska gledališka avantgarda«. Maske, 6/7, str. 27-31.
3. Flaker, Aleksander (1984): »Ruska avantgarda«. (posebno izdanje) Liber: Globus, Zagreb, str. 51-55.
4. Kralj, Lado (1995): »Rojstvo odrske utopije«. V: O gledališki umetnosti: Mestno gledališče ljubljansko, zv.120, Ljubljana, str. 194-203.
5. Peršak, Tone (1997): »Rojstna noč gledališča 20. stoletja.« Kultura, 1, 5/6/7, str.81-84
6. Ravnjak, Vili (1991): »Zgodovina gledališke igre«. V: umetnost igre: štiri eseji, Umetnost kultura, str.61-66.