Ana Gospić Županović, University of Zadar, Croatia

Naslijeđe Stanislavskog u radu Grotowskog: o značenju metode fizičkih radnji

Abstract: The Tradition of Stanislavsky in the Works of Grotowsky: The Importance of the Method of Physical Actions

The paper aims to emphasize and display the importance of the pedagogical, explorative and theoretical work of Stanislavsky in the fields of the pedagogy and ethics of the art of acting and how these influenced the development of features and the establishment of the basic principles of Grotowsky's director/pedagogical work in his various artistic and researching periods. As well as essential historic-biographic correlation, the points of contact and the links in their work are established with particular emphasis on the crucial link manifested in the researched importance and in the development of the so-called method of physical actions which Grotowsky assumed from Stanislavsky but further developed in his own direction. By contrasting the basic principles of their work in the field of the method of physical actions, the crucial theoretical and practical differences between the two authors emerge. These differences are primarily evident in the apprehension of the basic preferences of the actor's/performer's art-making: apprehension of organical behavior and the work on (or with) impulses and in the context of determining the function and the meaning of the role.

Keywords: the pedagogy of acting, Stanislavsky, Grotowsky, method of physical actions, role, impulse

1. Uvod

Povijest dvadesetostoljetnoga glumačkog treninga i istraživačke potrage za metodama ili tehnikama koje će pobuditi i prisvojiti glumačku kreativnost mogu se sagledati kao neprekinut niz

istraživanja i različito dobivenih odgovora na nadahnuće koje vuče korijene iz sistemskog pionirskog rada što ga je na području teorije i pedagogije glume početkom dvadesetoga stoljeća poduzeo Konstantin S. Stanislavski. Jedan u nizu neumornih istraživača i tragalaca koji je dao svoj obol naslijeđu Stanislavskog bio je svakako i poljski glumac, redatelj, pedagog i vizionar Jerzy Grotowski. Uz Petera Brooka i Eugenia Barbu, Grotowski predstavlja svojevrstan završetak dvadesetostoljetne tradicije redatelja-pedagoga koju su započeli Stanislavski i potom Mejerholjd. Tijekom svoga višegodišnjeg stvaralačkog poslanja rastočenog u različite stupnjeve, faze ili razdoblja Grotowski se često pozivao na Stanislavskog, polemizirao s njim, pronalazio vlastita rješenja, no nikada nije zaboravio istaknuti presudan utjecaj koji je Stanislavski izvršio na njegovo kazališno (razdoblje proizvodnje kazališnih predstava, od 1957. do 1969.), a potom i parakazališno mišljenje i stvaranje (parateatarsko razdoblje Grotowskog odvija se od 1969. godine, a dijeli se na nekoliko sukcesivnih stupnjeva u čijem je središtu razvoj umijeća izvođačevih aktivnosti izvan uobičajenih kazališnih okvira).[1] Oba autora, u težnji za odbacivanjem mehaničnosti, stereotipa i klišejiziranih formi, obilježila je dosljedna i ustrajna potraga za temeljnim principima umjetnosti ili fenomenologije glume, razotkrivanje osnovnih koncepcija ove umjetnosti izvan bilo koje specifične metodologije, jednako kao i potreba za demistificiranjem kazališnog procesa u smislu definiranja metodologije rada koji će osloboditi i aktivirati sve glumčeve/izvođačeve potencijale te mu omogućiti istinsko ili organsko scensko bivanje. Svijest da umjetnost glume mora biti usredištena u objektivnim prirodnim zakonima bila je osnova i polazište njihova rada, ujedno i trajna inspiracija.[2] No, dok je kod Stanislavskog sav napor bio usmjeren na transformaciju glumčeva svakodnevnog bića radi utjelovljenja scenskog bića, ono što je kao poveznica obilježilo djelovanje i istraživanje Grotowskog u svim njegovim „različitim“ razdobljima i manifestacijama bilo je motivirano stalnom i upornom „žudnjom za ostvarivanjem zajedništva/prisne veze i mogućnošću ostvarenja trajne preobrazbe glumca ili izvođača kao ljudskog bića“ (Wolford, The Grotowski 8) otkrivanjem njegovih najdubljih izvora, ili riječima Ludwika Flaszena: „gdje pojedinac osjeća povezanost s potpunošću postojanja“ (Wolford, The Grotowski 8).

Unatoč tomu što je i sâm Grotowski u svojim javnim izlaganjima i rjeđim zapisima naglašavao povezanost svoga rada s radom Stanislavskog, ističući kontinuitet u smislu vlastitoga nadovezivanja na pojedine bitne spoznaje i rezultate do kojih je došao Stanislavski, ta veza često

nije bila dovoljno uočena ni istraživana, kako u teoriji tako i u praksi, pri čemu su, osobito u teatrološkim radovima radije naglašavane neporecive razlike proizišle prije svega iz sagledavanja neprispodobive redateljske estetike dvojice autora i nepodudarnosti njihovih kazališnih poetika, na čemu inzistira većina povjesničara kazališta (Wolford, Twentieth 193). Lisa Wolford u svojoj preglednoj studiji o poimanju glumca kod Grotowskog upozorava na to kako je zabluda naglašavati razdvojenost estetike od metode rada privilegiranjem prve, te navodi kako su oba redatelja svoj rad temeljila na konkretnim principima umjetnosti glume, pa se i njihovi rezultati mogu primijeniti na široki spektar različitih kazališnih stilova, odnosno žanrova (Wolford, Twentieth 193).

Grotowski i sâm priznaje kako je u počecima za njega kao redatelja veće značenje imalo proučavanje Mejerholjdove redateljske poetike, dok je o radu s glumcem i glumačkoj etici učio od Stanislavskog. Budući da primarni interes Grotowskog i svrha njegova rada nikako nije samo stvaranje predstave kao završenog estetskog proizvoda ili usavršavanje redateljske profesije, onda nema dvojbe da je ipak bio bliži Stanislavskom. Grotowskog je. kao i Stanislavskog, od samih početaka njegova rada zanimalo istraživanje i razotkrivanje prirode glumačke igre, istraživanje općih zakonitosti glume, njezinih fenomenoloških aspekata i značenja, i to upravo promatranjem ljudskih sposobnosti u situaciji teatra ili izvedbe. Prema vlastitu priznanju, Grotowski je smatrao da ga upravo rad u teatru može dovesti do dubljih i potpunijih uvida u tajnu ljudskog bića (Grotovski, Ka siromašnom 76). U tome se smislu kod Grotowskog i rad glumca na sebi (a poslije izvođača i počinitelja[3]) postupno pretvara u neku vrstu duhovnog istraživanja. U kasnijim razdobljima svojega rada, od osamdesetih godina nadalje, Grotowski će umjesto o glumcu ili izvođaču (performeru) početi govoriti o doeru: onomu (umjetniku, osobi) koji čini, izvršava, izvodi kakvu radnju, upućujući na značenje izvedbe „izvan okvira“ ili „bez predstave“, tj. podrazumijevajući pod tim rad na samom sebi i utjecaje koji se događaju u načinima percepcije ili energetskih transformacija između izvođača i onoga koji ga vodi ili u samome izvođaču.

Kao ključno se stoga susretište dvojice redatelja-pedagoga ukazuje iznimna usredotočenost koju posvećuju radu s glumcem/izvođačem i razvoju njegovih psihofizičkih sposobnosti, pri čemu se izravnije nasljedovanje i produžetak rada Stanislavskog u kreativnoj praksi Grotowskog očituje posebice na primjeni tzv. metode fizičkih radnji, najvažnije preokupacije Stanislavskog na koncu njegova stvaralačkog razdoblja.[4] Cilj je ovoga rada utvrditi obrise navedenih preklapanja, istaknuti

i propitati nadovezivanje Grotowskog na navedenu metodu Stanislavskog na temelju ključnih tematskih čvorišta kako bi se mapirale osnovne smjernice. U metodološkom pogledu stoga se najboljim putem za analizu poveznica dvojice autora uz biografske elemente nameću ponajprije tekstovi i zapisi, svjedočanstva obojice autora kao i njihovih učenika.

2. Grotowski o Stanislavskom

Izvori i dokumentacija za proučavanje rada Grotowskog najtemeljitije ocrtavaju dvanaestogodišnje razdoblje djelovanja Kazališta laboratorija, dok su izvori za proučavanje njegova kasnijeg rada nešto rjeđi, teže dostupni i manje detaljni, te uglavnom obuhvaćaju rijetke tekstove samoga Grotowskog (ponajčešće skriptirane verzije predavanja ili intervjua) ili izvješća pojedinih istraživača/sudionika ili svjedoka s promatranih stvaralačkih procesa i izvedbi. Kako ističe Richard Schechner (2008), Grotowski (za razliku od Stanislavskog) nije ostavio puno svjedočanstava o sebi; preferirajući usmenu kulturu nauštrb pisanog teksta, prakticirao je izravan prijenos znanja s osobe na osobu na „tradicionalni usmeni način“, odnosno izravan odnos učitelj – učenik, zbog čega je detaljnije poznavanje njegova rada često onemogućeno ili iskrivljeno.

Fascinacija Grotowskoga Stanislavskim proteže se, kako sâm svjedoči, još od njegovih ranih godina studija glume kada je bio „fanatično opsjednut“ svime vezanim uz Stanislavskog smatrajući kako je upravo njegovo učenje „ključ koji otvara sva vrata kreativnosti“ (Grotowski, The Drama 32) te se na tome tragu poduhvatio samostalnog praktičnog istraživanja. Nakon diplome Grotowski je 1955. godine otišao na poslijediplomski studij režije na Državnom institutu kazališnih umjetnosti u Moskvi da na izvorištu prouči Stanislavskijev Sistem, a posebice ga je zanimala metoda fizičkih radnji. U Moskvi je blisko surađivao s Jurijem Zavadskim koji svjedoči da je Grotowski „instinktivno radio s glumcima na način posve sličan Stanislavskom“.[5] Prema naknadnom vlastitom priznanju njegova je početnička opsjednutost radom Stanislavskog postupno zadobivala i drugu stranu medalje krećući se u luku od imitacije do zazora ili pobune, odnosno pokušaja stvaranja vlastite metode (Grotowski, The Drama). Grotowski će s vremenom shvatiti da ne postoji idealan sistem ili metoda te će i sama riječ „metoda“ u smislu sustava za njega promijeniti značenje. U traganju za stalno novim i izbjegavanju utrtih staza smatrat će da je jedino ona metoda koja uvijek iznova poseže za nepoznatim pravilna. Iako će Grotowski u artikuliranju tjelesnog treninga i strategije rada

s glumcem posegnuti za različitim tradicijama i tjelesnim praksama, ipak činjenica da je sâm neprestano isticao uvide Stanislavskog vezano uz metodu fizičkih radnji kao uporište svojega vlastitog rada otkriva da mu je ruski pedagog bio značajan osobni uzor.

U eseju „Prema siromašnom kazalištu“ (1965), jednom od najznačajnijih kazališnih manifestnih tekstova 20. stoljeća, objašnjavajući temeljna načela koncepcije „siromašnog kazališta“, stvaralačku metodu i estetiku Kazališta laboratorija[6] , Grotowski utvrđuje kako je smisao i specifičnost kazališta sadržana u odnosu glumac – publika te navodi:

Teško je odrediti točne izvore ovog pristupa, ali mogu govoriti o njegovoj tradiciji. Obrazovan sam na Stanislavskom; njegovo stalno proučavanje, sistematsko obnavljanje metoda promatranja i njegov dijalektički odnos prema vlastitom ranijem radu čine ga mojim osobnim uzorom. Stanislavski je postavljao ključna metodološka pitanja. Naša pak rešenja uvelike se razlikuju od njegovih (15).

Detaljnije o svom odnosu prema Stanislavskom i njegovu značenju za njegov rad Grotowski govori u svom eseju „Reply to Stanislavski[7] . Najvažnijim postignućima Stanislavskog Grotowski smatra dosljednu upornost zagovaranja potrebe kontinuiranog glumačkog rada na sebi, te primjerom potkrijepljenu vrijednost kreativnoga istraživačkog procesa (probā) bez prisustva publike. Osim toga, Grotowski se divio Stanislavskom zbog njegove ustrajnosti u traženju konkretnog puta (umjesto sredstava koja vode u stereotip) do skrivenog procesa nesvjesnog, kao i zbog spremnosti za neprestano preispitivanje, eksperimentiranje pa čak i na samoreformu.

Osim ovih temeljnih principa djelovanja, koji će nadahnuti poljskog pedagoga, na Grotowskog je najviše utjecala navedena metoda fizičkih radnji, jer je Stanislavski u svom radu postupno došao do iznimno značajna otkrića o nestabilnosti emocionalnog svijeta ili emocionalnih procesa u glumčevu radu. S obzirom na nepouzdanost i neovisnost emocija te njihovu nepodređenost volji, ispostavlja se kako jedino ono što netko čini, tj. radnje, može postati predmetom voljnih impulsa. Kako bi objasnio zašto je pogrešno radnju uvjetovati prizivanjem emocionalnog stanja, Grotowski navodi tipičan primjer: „Ja ne želim biti tužan: ja jesam tužan. Želim voljeti ovu osobu: mrzim tu osobu, jer emocije su neovisne o volji“ (Grotowski, The Drama 2008).

Važno je istaknuti i kako je Grotowski održao i nekoliko značajnih predavanja o Stanislavskom, razotkrivajući svoje naslanjanje na njegovu metodu i njezinu važnost, a posebno se može istaknuti ono održano na Hunter Collegeu 1985. godine, kada je nastojao temeljito izložiti učenje Stanislavskog o fizičkim radnjama, uključujući i praktičnu demonstraciju pred nazočnim slušateljstvom, o čemu će više riječi biti poslije.

3. Metoda fizičkih radnji u istraživačkom procesu Stanislavskog

U početnom i posljednjem stvaralačkom razdoblju svog života Stanislavski se na području pedagogije i teorije glume temeljito posvetio istraživanju i razotkrivanju prednosti rada na tjelesnom životu uloge, a kao njegovo posljednje stvaralačko nagnuće u eksperimentalnoj potrazi za što učinkovitijom metodom pri začetnom stvaranju ili „življenju uloge“ ističe se njegov nezavršeni rad na metodi fizičkih radnji koji se obično tumači kao vrhunac njegova traganja, odnosno kao konačna sinteza njegovih teorija, a na temelju „onoga što je G. H. Lewes[8] nazvao ʻobjektivnim aspektomʼ kontinuuma uma-tijela“ (Roach 258). Iako Stanislavski elemente glumčeva fizičkog ili tjelesnog ponašanja u procesu igranja lika nije nikada ignorirao niti zanemarivao, u posljednjem razdoblju svoga rada „izdvojio ga je kao element od prvorazredne važnosti“ (Toporkov 301).

Metoda fizičkih radnji, kao nova i za ono vrijeme relativno radikalna metoda ili barem metoda od koje su glumci zazirali, zasebno je djelomično izložena u spisima koje je Stanislavski zapisao potkraj života (1936/7) u dijelovima analize i partiture radnje za Othella te u zapisima o Revizoru, a prvi je put u praksi primijenjena prilikom rada na Tartuffeu u domu Stanislavskog između ožujka 1936. i travnja 1938. godine s izabranim glumcima MHAT-a. Bio je to ujedno i njegov posljednji pedagoški rad s glumcima, koji je dijelom ostao nezavršen. Opis i dokumentaciju toga rada iznosi Vasilij O. Toporkov u knjizi Stanislavski na probi.[9] Cilj rada nije bio stvaranje predstave, već istraživanje prirode glumačkog stvaralaštva i usavršavanje glumačkog izraza. Kako navodi Toporkov, da bi ovaj eksperimentalni proces rada tekao neometano, Stanislavski se potrudio da odabrana skupina glumaca bude oslobođena svih obveza u teatru (Toporkov 299-323). Riječ je bila o isključivo pedagoškom radu, Stanislavski je glumcima nastojao prenijeti svoje cjelovito

znanje o ovladavanju specifičnostima glumačkog zanata na općoj razini. O nakani da svoje učenike pouči temeljnim aspektima glume, onome što predstavlja srž stvaralačke ličnosti ili mogućnosti čovjeka kao aktera glume, a ne tome kako da lakše pristupe objektu jedne specifične uloge, najbolje govori sâm:

Ja se uopće ne spremam postavljati predstavu, redateljski lovor me više ne zanima. Meni je važno da vam prenesem sve što sam akumulirao kroz cijeli svoj život. Htio bih da vas naučim da igrate ne ulogu, nego uloge. ...Za takvu umjetnost potrebna je sasvim osobena tehnika – ne tehnika izučavanja pojedinih teatarskih sredstava, nego tehnika ovladavanja zakonima stvaralačke prirode čovjekove; sposobnost da se utječe na tu prirodu, da se njome upravlja, sposobnost da se na svakoj predstavi otkriju svoje stvaralačke mogućnosti, svoja intuicija. ...Odlazim iz života i htio bih da vam predam osnove te tehnike. Ne daju se prenijeti riječima, niti u pisanoj formi. Valja ih proučiti u praktičnom radu (Stanislavski, Rad II 300).

Već je i sâm naziv ove nove ili drukčije metode katkad bio predmetom zapretenih konfuzija jer su ga neki pogrešno shvaćali samo kao redukciju glume na tjelesni čin na sceni ili na problem scenskog pokreta. Stoga pojedini ruski istraživači govore katakad radije o „metodi analize pomoću tjelesnih radnji“ (Benedetti 14). Kako sintetski objašnjava Joseph Roach: „zakon jedinstva fizičkog i psihološkog koji proizlazi iz paradigme koju je uobličila tadašnja znanost“ (269) pružio je osnovu za metodu fizičkih radnji. Spoznaje do kojih je Stanislavski postupno došao bile su zaokret u njegovu dotadašnjem načinu rada te je proces rada na predstavi ili, preciznije, izgradnji uloge zaokrenuo u reverzibilnom smjeru. Naime, početak rada, odnosno prilaska ulozi, nasuprot dotadašnjem psihološkom pristupu pri fokusu na emocionalno proživljavanje uloge, sada se ostvaruje pomoću fizičkih radnji ili riječima Stanislavskog, riječ je o putu „od vanjskog prema unutarnjem“ – od fizičke radnje prema razlozima njezina unutarnjeg uzroka, smisla ili poticaja (Stanislavski, Rad II 291).[10] Nasuprot dotadašnjem uobičajenom pristupu „od unutarnjeg k vanjskom“, koji je kretao od rada na dugotrajnim i opsežnim analizama teksta te pobuđivanju i iskorištavanju glumčeva emocionalnog pamćenja ili rekonstrukcije vlastitog osjećajnog iskustva, sada je primat zauzeo jezik tijela, odnosno tjelesno djelovanje koje će, ako je pravilno učinjeno, prirodno i spontano prizvati glumčevo oslobođenje imaginacije i kreativnih snaga. Kako sažeto tumači Roach, za glumca je iznimno stresno ako se na pozornici mora koristiti emocionalnim pamćenjem te se Stanislavski pri

učenju o emocionalnom pamćenju susreo s nekoliko problema – prvi je i osnovni problem brzina, odnosno sporost njegova razvijanja, dok je drugi problem mentalne higijene: „iznuđivanje emocija opire se prirodi i prijetnja je mentalnoj ravnoteži glumca“ (Stanislavski, Rad II 276).[11] Koristeći se metodom fizičkih radnji Stanislavski se uhvatio ukoštac s tim pitanjem te ga je „potraga za prigodnim podražajima odvela iz subjektivnog svijeta pamćenja i emocije u konkretni fizički svijet radnji i događaja“ (Roach 276-77). Odbacivši pritom uobičajene dugotrajne čitaće probe za stolom, Stanislavski će odmah, na samom početku rada na komadu, izvesti glumca u prostor, a partitura uloge gradit će se počevši od elementarnih fizičkih radnji bez govornog materijala (ili eventualno, uz vrlo malo govora – tek glumčeve vlastite parafraze teksta, a ne dramatičarevih riječi) slijedeći osnovnu ideju i vanjsku fabulu teksta. Igrati vanjsku fabulu po fizičkim radnjama znači slijediti grube radnje iz komada, a one koje nedostaju osmisliti ili izmaštati u duhu djela, npr. ući u sobu i sl. pri čemu fabula služi za uspostavljanje shvaćanja odakle se ulazi, kamo i zašto.[12] Tim će načinom fizičke radnje, postupno i logično izvedene, postati osnova na koju će se nadograditi emocionalne i mentalne „nadstrukture“ uloge, odnosno fizička će radnja probuditi emociju i postupno će se izgraditi konačna izvedba kao „neprekinuta linija djelovanja“.[13]

Rad na analizi metodom fizičkih radnji, kako o ovom pedagoškom i istraživačkom procesu svjedoče i pišu glumci koji su sudjelovali u tom radu[14] , započinjao je i temeljio se na dugotrajnim strukturiranim improvizacijama u kojima pojedinac glumačkog kolektiva ima zadatak definirati svoju ulogu (partitura uloge) nizom fizičkih radnji izlučenih iz dramskog teksta. Glumac mora izabrati koje će male radnje izvesti, te kako i zašto. Tjelesnim je zadacima cilj osloboditi organsku motivaciju ciljeva i radnji likova prije no što se ugradi tekst. Gradeći postupno svoj lik dodacima, svaki je glumac svjesno gradio lanac podražajnih radnji, u interakciji sa scenskim partnerima. Počevši od jednostavnog i logičnog tijeka radnji, glumac postupno dolazi do kompleksnog psihofizičkog iskustva. Ovom se metodom, zaključit će Stanislavski, lakše prebrođuje „pukotina“ između glumčeve intelektualne i tjelesne pripreme za ulogu. Kako naknadno tumači Roach, metoda zapravo počiva na „sada poznatom načelu da su svaka misao i osjećaj povezani s fizičkom radnjom, a da je um tek subjektivni aspekt objektivnog procesa koji se naziva tijelo“ (Stanislavski, Rad II 279). Navedena međuovisnost tjelesne radnje i mentalno-osjećajnog iskustva prema Stanislavskom omogućuje postizanje glumačke „organske aktivnosti“ ili drugim riječima, tjelesne

improvizacije omogućuju glumcu da u sebi otkrije opravdanje za radnju te pronađe motivacijske oslonce i aktivatore uloge jer radnjom prizvane emocije omogućuju brži put za pronalazak organskog jedinstva u glumčevu tijelu, što će dovesti do prave „umjetnosti proživljavanja“. Upravo na temelju navedenih elementarnih postavki započet će i Grotowski u suradnji s glumcima razvijati svoj rad na fizičkim radnjama, smatrajući ih ključnom i vitalnom osnovom glumačkog umijeća, o čemu više u nastavku teksta.

4. Obrisi rada na tijelu i s tijelom kod Grotowskog (tijelo kao putokaz)

Kako je već istaknuto, Grotowski se Stanislavskom najviše približio u domeni glumačke etike i poticanju glumčeva stvaralaštva, u središnjem mjestu koje dodjeljuje glumcu unutar kazališne hijerarhije te u načinu rada s glumcem (poslije izvođačem) radi istraživanja i propitivanja temeljnih principa i zakonitosti glume te redefiniranja pretpostavki na kojima gluma kao umjetnost počiva. Kako bi se istaknulo značenje sustavnog rada Grotowskog na fizičkim radnjama, a što je jedno od najvažnijih polazišta njegove stvaralačke metodologije u gotovo svim razdobljima (izuzev kraće parateatarske faze koja je bliža tendencijama happeninga)[15] nužno se ukratko osvrnuti na temeljne čimbenike njegova rada s tijelom u kontekstualnom pogledu.

Uvodeći nove, vrlo rigorozne standarde i parametre u laboratorijskom procesu vježbanja, istraživanja te u početnoj fazi i pomoću izvedbe za publiku, Grotowski je na do tada gotovo neviđen način preispitivao autentične osobitosti glume. Slijedeći samosvojnu metodologiju, artikulirao je i produbio stvaralačko-izražajne mogućnosti izvođača razvojem prije svega njihovih psihofizičkih potencijala realiziranih sveobuhvatnim jezikom tijela. Njegovo kasnije napuštanje teatra kao institucije i klasične redateljske pozicije može se stoga smatrati samo novom karikom lanca u nastavku istraživanja izvođačevih mogućnosti i dometa, jer ono što je od početka do kraja njegova istraživačkog puta ostala konstanta i nît poveznica njegova stvaralaštva jest izbjegavanje utvrđenih shema i konzistentan naglasak na istraživanju mogućnosti „glumca kao ljudskog bića“ te njegova oslobađanja od svakodnevnih maski, radi neometana ispunjenja njegova izvedbenog čina (u terminologiji Grotowskog naziva se „totalni čin“) ili ostvarenja autentičnog sebe („gdje osoba jednostavno jest“).

„Metoda“ rada na tijelu i s tijelom kod Grotowskog se očituje prije svega u eliminaciji suvišnog, otklanjanju zapreka, oslobađanju potencijala i dovođenju glumca/izvođača u jedinstveno kreativno stanje koje naziva coniunctio oppositorum (Wolford, Twentieth 204; Slowiak i Cuesta 108), gdje se radi o potrebi pronalaska koordinacije između potpune spontanosti i zahtjevne discipline; jer potrebna glumačka spontanost ne može proizići bez dobro utvrđene strukture. U razvoju strukture treninga, vezanog uz rad kazališnog laboratorija, Grotowski se napajao na različitim metodama, disciplinama i tehnikama iz cijeloga svijeta. Metodološki rigorozan glumački trening i istraživački proces uključuje tako pozivanje na metodu fizičkih radnji Stanislavskog, Mejerholjdovu biomehaniku, Dullinove ritmičke vježbe, Delsarteova proučavanja vanjskih i unutarnjih reakcija, istočnjačke tehnike hatha joge, tai chi chuana, te metode kathakalija, pekinške opere, Nô teatra, kao i niz novoosmišljenih vježbi koje je Grotowski razradio zajedno s glumcima. Iako je trening služio razvoju tjelesnih sposobnosti poput snage, agilnosti, izdržljivosti, gestualne i glasovne artikulacije, njegova je svrha bila usmjerena prema „suptilnijim ishodima“ (Slowiak i Cuesta 108). Cilj nije vježbama i samim procesom rada učiti glumca/izvođača kako da stvara, nego ga osloboditi onoga što ga sputava jer, kako ističe Grotowski, takva je metoda tek obična „kutija trikova“ koja na koncu proizvodi samo banalne stereotipe i potpuno ometa kreaciju. Kao i Stanislavski, Grotowski želi demistificirati kreativni proces otkrivanjem objektivnih zakona glumačke ekspresije. Cilj i svrha vježbi je osloboditi glumca/izvođača da izvrši svoj čin bez smetnji i bez čekanja slučajne inspiracije, kako bi mogao realizirati istinski i uvjerljivi scenski nastup. Sa svojim će suradnicima stoga razviti metodologiju, kako glumačkog treninga tako i stvaralačkog procesa, koja ne slijedi kakvu unaprijed utvrđenu metodu, već se definira kao via negativa, tj. induktivna tehnika eliminacije, nasuprot deduktivnoj (skup umijećā). Primjerice, glumac se ne pita kako nešto može učiniti, već mora znati što ne smije učiniti te osvijestiti ono što mu predstavlja zapreku koju treba iskorijeniti radi omogućavanja organskog proboja esencijalnih impulsa. Tragajući za putevima koji bi glumcu omogućili stvaralačko umijeće ukorijenjeno u njegovoj imaginaciji i osobnim asocijacijama, vježbe su stoga iskorištene kao pripremno pomoćno sredstvo za nadilaženje osobnih smetnji i samo(raz)otkrivanje, no postepeno zadobivaju i samostalnu vrijednost kao duhovna disciplina. Vježbe nisu potpuno kodificirane, već se prilagođavaju pojedincu jer svatko ima vlastita ograničenja.[16] Istraživački proces, odnosno seanse s glumcima uključuju različite tjelesno-

glasovne vježbe, intenzivan rad, primjerice na muskulaturi lica itd., primjenjujući jedino pravilo da „prvo dolazi tjelesna aktivnost, razmišljanje tijelom (djelovanje, poduzimanje rizika, reagiranje), a zatim glasovno izražavanje“ (Grotovski, Ka siromašnom 110) radi ostvarivanja psihofizičke cjelovitosti radnje.

Glumca kojeg oblikuje „siromašno kazalište“ naziva „svetim glumcem[17] , koji stvara tehnikom psihičke penetracije što u idejnoj teatrološkoj sferi Grotowskog znači da je uloga/karakter samo instrument ili sredstvo kojim glumac proučava ono najdublje u sebi, „ono intimno i skriveno iza svakodnevne maske“ (32). Koncepcija svetog glumca, kako tumači Erika Fischer Lichte, u sebi sadrži ideju „novog čovjeka“: „Zadaća je glumca da bude sposoban skinuti svoje maske i prodrijeti do svoje 'prave supstancije' te na taj način integrirati fizičke i duhovne reakcije“, no, „pronalaženje sebe je moguće jedino uključivanjem drugog i može se ostvariti samo kao prekoračivanje Ja, nadilaženje vlastite ličnosti“ (335). Metafora za pristup ulozi postaje kirurški skalpel, glumac mora secirati samoga sebe, prodrijeti u nutrinu i izvršiti čin žrtvovanja osobnog (bolnog) dijela što je neka vrsta prekoračenja, za glumca i za publiku podjednako. Takav čin Grotowski naziva „totalni čin“ kojim se postiže preobrazba „ne u ulogu, već u novog čovjeka“ (Fischer Lichte 335). A takav se čin može dogoditi samo onda kada je, kako navodi Grotowski, prevladana blokada uma, tj. mišljenja, odnosno „slomljen otpor tijela“ (Fischer Lichte 335) što potiču i različite akrobatsko-atletske vježbe ili, drugim riječima, diskurzivna svijest ne smije dominirati nad organskim jezikom tijela. U tekstu „Ogoljeni glumac“[18] Grotowski detaljnije navodi:

Telo se mora u potpunosti osloboditi otpora; u praksi, u izvesnom smislu mora prestati da postoji. I, nije dovoljno da u oblasti npr. disanja i artikulacije glumac postigne sposobnost korišćenja ovdje spomenutih rezonatora, da uspeva da otvori grkljan, da razlikuje disanje itd., mora da nauči da sve to nesvesno, tako reći pasivno, stavlja u pokret – što povlači za sobom seriju vežbi. Za vrijeme rada na ulozi mora naučiti da ne misli na gomilanje tehničkih elemenata (primena rezonatora itd.), već da ukloni prepreke onda kada postanu vidljive (npr. prekid zvučanja ili prodornosti glasa). Ovo prepoznavanje nije čisto verbalno, mada upravo ono odlučuje o rezultatu. To znači da tehnika glumca nikada nije nešto zatvoreno; u svakoj etapi traganja za sobom, provociranja pomoću ekscesa, prevazilaženja vlastitih tajnih barijera, pojavljuju se nova tehnička ograničenja, na nekom višem nivou, i uvek iznova treba ih savlađivati, započinjući od osnovnih vežbi. To se odnosi na sve

elemente igre, na plastiku tijela, gesta, na konstruiranje maske lica, na svaki detalj glumčeve tjelesnosti. S tim što je duhovna tehnika najvažnija stvar u tom procesu (40).

Rezultat takva rada i novost za tadašnji teatar jest nastanak jednoga novog tjelesnog jezika, koji je oslobođen kodificiranih i stiliziranih shema pokreta; svaki glumac slobodno i kreativno pokretom izražava vlastite, individualne impulse. Istodobno, i značenje koje Grotowski pridaje tijelu nadilazi dotadašnja shvaćanja, tijelo nije samo prijenosnik ili materijal s kojim glumac radi; tijelo se ne upotrebljava kako bi se prikazalo primjerice određeno psihološko stanje, već je riječ o tome da glumac to stanje ne smije samo dočarati već doista izvršiti, svojim organizmom. Evo kako to preciznije pojašnjava Fischer Lichte:

Za Grotowskog tijelo glumca nije instrument, ni sredstvo ekspresije, ni materijal iz kojeg se konstruiraju specifični znakovi, ni sredstvo preobrazbe. Ono je, još više, mjesto na kojem se konkretno i sada odigrava preobrazba glumca u novog čovjeka – integralnog, cjelovitog i slobodnog od ega: njegova materija se u procesu samootkrivenja preobražava u energiju. Upravo je glumčevo tijelo ono koje ga 'iskupljuje' i omogućuje mu 'ponovno rođenje' (336).

5. Priroda fizičkih radnji i njihovo značenje: nadovezivanje Grotowskog na Stanislavskog

Kako je već rečeno, na putu otkrivanja „dometa tijela" Grotowskom su uvelike pomogla upravo iskustva Stanislavskog na području metode fizičkih radnji. O naslanjanju Grotowskog na navedenu metodu i njezino nadograđivanje najiscrpnije svjedoči američki glumac i njegov izabrani nasljednik Thomas Richards[19] u svojoj knjizi At work with Grotowski on physical actions. Knjiga predstavlja Richardsovo osobno svjedočanstvo o njegovu početnom trogodišnjem radu s Grotowskim od 1984. do 1987. godine u seminarsko-istraživačkom procesu koji djelomično obuhvaća razdoblje djelovanja pod nazivom objektivna drama[20], a u kojemu je rad na fizičkim radnjama bio od presudan. Ovaj seminarski rad isprva nije bio povezan s praktičnim istraživanjima Grotowskog vezanima uz razdoblje objektivna drama; radilo se o prenošenju znanja o tehničkim elementima glume održavanom na kalifornijskom sveučilištu Irvine. Navedenom se procesu Richards pridružuje u posljednjoj godini istraživanja. Cilj toga seminarskog rada bio je naučiti polaznike

temeljnim elementima glumačke vještine/profesije kako bi mogli krenuti u novo istraživačko razdoblje nazvano umjetnost kao sredstvo prijenosa. Richards u nekoliko navrata naglašava temeljna učiteljeva uporišta, koja doslovno parafraziraju Stanislavskog: „Grotowski je uvijek naglašavao da je rad na fizičkim radnjama ključ glumačke tehnike (umijeća). Glumac mora biti sposoban ponoviti istu ʻpartituruʼ više puta, a ona svaki put mora biti živa i precizna. Kako to postići? Što glumac može fiksirati i učiniti sigurnim? Svoju liniju (line) fizičkih radnji (ona postaje poput partiture glazbeniku). Linija fizičkih radnji mora se pomno razraditi i potpuno upamtiti. Glumac ju mora usvojiti do te granice da ne mora misliti što sljedeće treba učiniti“ (31). Prema Richardsovim navodima, rad s Grotowskim na ovom istraživačkom djelu jednostavnog naziva „Main Action“[21] bio je posve sličan radu Stanislavskog u njegovoj posljednjoj fazi. Stanislavski je krajem života došao do neporecive spoznaje o pogrešnosti intencionalnog „pumpanja“ ili iznuđivanja emocija, odnosno da se emocije ne mogu upamtiti i fiksirati: „Nemojte mi govoriti o osjećanju, osjećanje se ne da fiksirati. Zapamtiti i fiksirati se može samo fizička radnja“ (Toporkov 302). Otuda kreće Grotowski dajući primat u radnom procesu mišljenju tijela, odnosno razrađenoj tjelesnoj partituri.[22] Richards detaljno opisuje svoje stranputice kroz dugotrajni proces rada i postupna spoznavanja onoga o čemu je, prema Toporkovljevim zapisima, govorio Stanislavski, a što sada razrađuje s Grotowskim. Ključ se uspjeha u takvu radu krije u načinu prevladavanja golema raspona između mentalno-intelektualnog razumijevanja činjenja i psihofizičke sposobnosti da se taj čin zaista i izvrši. Radeći na „individualnoj izvedbenoj strukturi“ iz vlastita iskustva/memorije u potrazi za pronalaskom organskog ponašanja, Richards postupno dolazi do sljedećeg otkrića ili uvida: „Ova ʻindividualna strukturaʼ nije bila neka neuobičajena radnja, već prije sredstvo za postizanje cilja ili vježba. Počeo sam u praksi razumijevati da: ʻmala istina o fizičkim radnjama pokreće veliku istinu o mislima, osjećajima, iskustvima, dok, i mala neistina fizičke radnje rađa veliku neistinu na području osjećaja, misli, mašteʼ“ (Richards 65).[23] Richardsova dihotomija istinito/lažno u ovom kontekstu pod lažno podrazumijeva tzv. glumljenje glume.

No, kako oba pedagoga definiraju fizičku radnju i što točno podrazumijevaju kada naglašavaju za glumca presudnu, pomno razrađenu liniju fizičkih radnji? Toporkov ističe kako je velika pogreška poimati fizičku radnju samo kao „plastičnu kretnju koja slika radnju“: „To je istinska, svrsishodna radnja obvezatno usmjerena k postizanju nekog cilja i u trenutku ostvarenja, ona postaje

psihofizička“ (Toporkov 302). Grotowski je na navedenom američkom predavanju, pozivajući se također na Stanislavskog temeljitije opisao osobine fizičkih radnji. Ističući kako fizičke radnje nisu isto što i bilo koje radnje (aktivnosti), pokreti ili geste, što mnoge zavodi na pogrešan smjer, definira ih principom negacije:

Ono što moramo smjesta razumjeti jest ono što fizičke radnje nisu. Npr. one nisu aktivnosti, aktivnosti u smislu: čišćenja poda, pranja suđa, pušenja lule. To nisu tjelesne radnje, to su aktivnosti. I kada ljudi misle da rade prema 'metodi fizičkih radnji', neprestano čine ovu konfuziju. Redatelji koji rade na fizičkim radnjama često nalažu glumcima da na sceni čiste pod, peru suđe itd. Međutim, neka aktivnost može postati fizička radnja. Primjerice, vi mi postavite vrlo neugodno pitanje ... i ja se nakon toga neko vrijeme kolebam. Zatim, počinjem odlučno pripremati lulu. Sada moja aktivnost postaje fizička radnja jer je ona moje oružje: 'Da, ja sam zapravo prezauzet, moram pripremiti svoju lulu, pročistiti ju, upaliti ju, i nakon toga ću vam odgovoriti' (Richards 74-75).

U tom smislu fizičke radnje valja razlikovati i od gestā i od pokretā. Glumci se osobito rado koriste gestama, ponajčešće tzv. profesionalnim gestama (npr. svećenikove). No, iako nije uvijek lako prepoznati što je samo gesta, ona se razlikuje od prave fizičke radnje po tome što ne dolazi iznutra, iz unutrašnjosti tijela, jer je gesta najčešće rubni (periferalni) pokret tijela (primjerice iz glave ili lica). Također, mnogi brkaju fizičke radnje s pokretima. Evo kako Grotowski objašnjava razliku:

Ako hodam prema vratima, to nije fizička radnja, nego pokret. Ali, ako hodam prema vratima, osporavajući 'vaše glupo pitanje', prijeteći da ću prekinuti konferenciju, to će biti ciklus malih radnji, a ne samo pokret. Ovaj ciklus manjih radnji bit će povezan s mojim kontaktom prema vama, mojim zapažanjima vaših reakcija; hodajući prema vratima, ja ću i dalje zadržati 'kontrolirajući pogled' prema vama (ili ću slušati) da saznam da li moja prijetnja djeluje. Dakle, to neće biti hodanje kao pokret, već nešto puno kompleksnije od činjenice hodanja. Pogreška je mnogih redatelja i glumaca fiksiranje pokreta umjesto cijelog ciklusa malih radnji (akcija, reakcija, dodirnih točki) što se jednostavno pojavljuju u situaciji pokreta (Richards 76).

6. Osnovne razlike između Stanislavskog i Grotowskog u pristupu fizičkim radnjama

Naslanjanje Grotowskog na metodu Stanislavskog najtočnije bi bilo odrediti kao svojevrstan produžetak započetoga u smislu nastavljanja kao nadogradnje ili reinterpretacije. Grotowski je jednom prilikom rekao: „To nije zapravo Stanislavskijeva metoda fizičkih radnji, već ono što iz nje slijedi“ (Richards 93). Prema vlastitu uvjerenju, Grotowski je nastavio raditi upravo na onome mjestu gdje je Stanislavskoga prekinula smrt. U tome bi smislu onda bilo važno razlučiti i određene razlike proizišle iz njihova rada na fizičkim radnjama. Te je razlike nastojao objasniti i Richards; uvažavajući njegovo tumačenje kao oslonac, mogu se predstaviti ključne razdjelnice koje su najočitije u sferi tumačenja organskog ponašanja, značenja impulsa i shvaćanja ili razumijevanja smisla uloge.

Grotowski je u odnosu na Stanislavskog redefinirao pojam i razumijevanje značenja organskoga scenskog ponašanja. Za Stanislavskog „organsko označava prirodne zakone ʿnormalnog ili običnogʾ (realističnog, svakodnevnog) života koji se strukturiranjem i kompozicijom pojavljuje na sceni i postaje umjetnost. Umjesto statične poze glumac mora u sebi pronaći 'organski aktivnog čovjeka u najraznovrsnijim položajima'“ (Stanislavski, Rad II 302). S druge strane, kod Grotowskog organsko označava nešto poput mogućnosti protoka impulsa, kvazibiološkog toka koji dolazi iz ʿunutraʾ i kreće prema izvršenju jasne radnje (Richards 93). Temeljna i presudna pak razlika između rada Stanislavskog i Grotowskog, kako upućuje Richards, ogleda se upravo u pridavanju vrijednosti i razumijevanju onoga što Grotowski naziva impulsima. Naime, u radu Grotowskog pitanje i poimanje impulsa ili poriva izrazito je važno, što u radu Stanislavskog nije bilo izrazitije naglašeno. Štoviše, za Grotowskog upravo je poimanje impulsa metodološki presudno.

Razloge navedenog razilaženja Richards vidi ponajviše u tome što je Stanislavski radio na metodi fizičkih radnji unutar konteksta veza sa svakodnevnim životom, promatrajući suodnose među ljudima u „realističnom“ dnevnom okruženju, u okvirima neke od društvenih konvencija. S druge strane, Grotowski je tražio fizičke radnje u „osnovnom izvoru života“, a ne u socijalnim ili svakodnevnim situacijama. Za Grotowskog traganje za organskim impulsima koji izviru iz nesputana tijela vodi prema punini koja nije manifestacija socijalnog, svakodnevnog okruženja. Kako, parafrazirajući Grotowskog, tumači Antonio Attisani: „Grotowski više voli da govori o tijelu-memoriji, memoriji koju ne treba shvatiti kao sjećanje na ono biografsko što se već desilo, nego kao reaktivaciju biološke, vitalne osnove, potencijala“ (Marinis 59).

Iako je pri koncu života Stanislavski bio svjestan važnosti impulsa za glumu (govorio je o tome kako glumac može stimulirati i osnaživati impulse ključne za fizičku radnju), čini se da ih je asocirao samo s perifernim dijelovima tijela (očima i ekspresijom lica), kako svjedoče opisi probi iz Toporkovljeva pera. Nasuprot tomu, za Grotowskog je impuls nešto što izranja iz unutrašnjosti tijela i širi se prema vani, prema rubnim dijelovima tijela, nešto što prethodi fizičkoj radnji. Naziva ih „morfemima glume" jer „osnovni ritam glume predstavljaju impulsi prolongirani u radnje" (Richards 95). Drugim riječima, za Grotowskog je osnovni zadatak glumca ili izvođača raditi na osvješćivanju i uvježbavanju impulsā. Evo, kako u predavanju o impulsima Grotowski nastoji definirati njegovu osnovu:

> *Prije svake male fizičke radnje postoji impuls. U tome leži tajna nečega jako teško shvatljivoga; zbog toga što je impuls reakcija koja započinje unutar tijela i koja je vidljiva tek onda kada (već) postane mala radnja. Impuls je toliko kompleksan da se ne može reći da postoji samo unutar tjelesne domene (Richards 94).*

Prema Grotowskom stoga, ako radnja nije započeta pravim impulsom, ona će biti tek nešto posve konvencionalno, gotovo kao gesta. Suprotno Stanislavskom, Grotowski ne traga za uobičajenom/prirodnom, proživljenom gestom, već inzistira na „obilježenom znaku" kao simbolu, biljegu. Grotowski u prilog svojoj argumentaciji podcrtava kako se u izvanrednim situacijama (kao što su npr. izljevi tuge, opasnosti i slično) ljudi ne ponašaju uobičajeno, dakle svakodnevno ili prirodno. U posebnim se duhovnim ili duševnim situacijama ljudi zapravo ponašaju sasvim specifično, izražavaju ritmički artikulirane znakove (ili biljege). U tome smislu glumčeva se uloga konstruira znakovima koje percipira gledatelj, a kroz koje struje ili protječu impulsi.

Govoreći o radu s impulsima, Grotowski objašnjava kako je zapravo riječ o tome da se u tijelu „namjesti prava reakcija", primjerice kao kada ljudi prije no što nešto kažu neprimjetno „namjeste glas". Impuls stoga postoji samo kao suočavanje, te, prema Grotowskom, nije nužno, kako je to zahtijevao Stanislavski, da se ostvaruje samo u suočavanju sa scenskim partnerom, već s bilo kojom „egzistencijom": samim sobom, fiktivnim partnerom, Bogom, vatrom, stablom itd.[24] U suštini impulsi su stoga povezani s „pravom" tenzijom, odnosno impulsi se pojavljuju u tenziji. Primjerice, kada netko nešto namjerava učiniti, izvana upravljana, iznutra se javlja „prava" tenzija. Usto, uza

svaku intenciju[25] pojavljuje se i mišićna mobilizacija. Objašnjavajući navedeno, Grotowski ističe kako su intencije povezane s tjelesnim sjećanjima, asocijacijama, željama, no uvijek se usporedo s intencijom mora pojaviti i propisna mišićna mobilizacija. Međutim, bilo bi pogrešno shvatiti impulse samo kao „stupanj mišićnih kontrakcija“, tada bi se npr. na sceni ostvarivalo samo intencionalno „pumpanje“ pseudointenziteta pomoću mišićnih kontrakcija. Propisna se mišićna intenzija (mobilizacija) pojavljuje na sceni samo onda kada glumac uspije pronaći pravu ravnotežu za stanja kontrakcije (stezanja) i dekontrakcije (istezanja), odnosno „smisao nije u kontrakciji ili dekontrakciji, već u pronalaženju strujanja (poput riječnog toka) u kojemu se kontrahira ʻono što je potrebnoʼ, a ʻono što nije potrebnoʼ opušta se“ (Richards 97). Tihana Maravić objašnjava smisao ovog strujanja („biti u toku“) koje ima dvostruku vrijednost, u značenju da je glumac svjestan radnji, ali ne i same svjesnosti, i u značenju ne razbijati život mišlju: „Kada je glumac u toku, interval između unutrašnjeg impulsa i vanjske reakcije biva poništen, a asocijacije koje stvara njegovo tijelo-memorija slobodno teku. Više nije um taj koji određuje što da se radi, tijelo samo zna.[26]

Posljednja u nizu razlika koje treba istaknuti očituje se u pristupu ulozi. Za Stanislavskog uloga je novi realitet (biće), stvoren kombinacijom stapanja glumca i dramskog lika. Glumac kreće iz situacije „ja sam“[27] i ide prema okolnostima dramskog lika te dolazi do stanja kvaziidentifikacije u kojemu nastaje „nova osoba“. Glumac Grotowskog, nasuprot tomu, ne identificira se s dramskim likom, ne zanima ga predstavljanje ni kreacija „iluzornog“ ili fikcionalnog lika. Uloga/lik postaje nešto kao „javni ekran“ koji štiti glumca, njegov intimni i skriveni proces, jer je i sâm tekst, tj. fabula, samo predtekst za glumčeva osobna traganja. Glumac ne smije izbrisati ili potisnuti, već izraziti svoju osobnost u vidu jedinstvene individualnosti, tek „propuštajući sebe“ on djeluje istinski i uvjerljivo. Klasičan primjer navedenog principa uspješno je realizirao Ryszard Cieslak u čuvenoj izvedbi Postojanog princa (1965). Intiman i izoliran dugotrajni rad s Grotowskim temeljio se na procesu gradnje uloge na osnovu Cieslakovih osobnih sjećanja na važne događaje vlastita života.[28]

Napuštanjem „teatra proizvodnje“ Grotowski će zakoračiti na područje svojevrsna ekvivalenta ritualu, no principi rada (ako se izuzme kraće razdoblje parateatra) i važnost precizna definiranja izvedbene strukture pomoću fizičkih radnji ostat će prisutni kao postojano bitan čimbenik njegova istraživačko-stvaralačkog rada, kao i rada njegovih nasljednika i nastavljača u Pontederi.

7. Zaključak

Bliskost Grotowskog sa Stanislavskim ogleda se u temeljitu proučavanju i potom istraživanju zakonitosti i principa na kojima počiva i od kojih se sastoji priroda i umijeće glume, isticanjem njenih specifičnih obilježja (mentalno-tjelesno-emocionalnih procesa) ili općenito ljudskog bića u situaciji izvedbe, što se očitovalo u zahtjevu visokih kriterija glumačke izražajnosti (tjelesne i vokalne) postavljanjem novih standarda. S obzirom na navedeno, a imajući u vidu i kontinuiran razvoj produbljivanja osnovnih načela, Grotowski se među rijetkima smatra pravim nasljednikom, ali i nastavljačem rada Stanislavskog na području metode fizičkih radnji jer je do krajnjih granica razradio tek započeto istraživanje Stanislavskog. Preuzimajući od Stanislavskog načelo da je kontinuirani glumački trening, kao i princip stalnog istraživanja fundamentalan, te da je trening prije svega „rad na sebi“, kod Grotowskog će se tijekom vremena promijeniti samo način percepcije, tj. definiranja svrhe rada, odnosno sebstva; glumac će polako nestajati, a na njegovo će mjesto stupiti počinitelj (doer), tj. osoba koja se koristi kazališnim tehnikama, ali za transteatralne ili transcendentne svrhe. To što se Grotowski više kretao „s one strane lika, s one strane teksta do onoga što naziva ʿumjetnost kao sredstvo prijenosaʾ“ (Marinis 11), samo je logičan slijed i posljedica procesa rada koji ga je uvijek privlačio više od stvaranja same predstave kao završnog proizvoda. Grotowski je smatrao kako se rad Stanislavskog zaustavio na metodi fizičkih radnji ne stoga što bi to bila „kruna njegove profesionalne karijere“, već je riječ samo o tome da ga je smrt omela u daljnjem istraživanju. Govoreći o impulsima koje smatra presudnim za svoj rad na fizičkim radnjama, ali i ključnom točkom razilaženja sa Stanislavskim, istaknuo je kako postoje određene indicije o tome da je upravo rad na impulsima Stanislavski smatrao bitnim područjem za daljnja istraživanja.[29]

Iznesene razlike naznačuju da, iako je za obojicu rad na fizičkim radnjama iznimno značajan kao vitalno i najefikasnije sredstvo za postizanje konačnog ishoda ili svrhe željenog puta, upravo je poimanje „konačne svrhe“ ključna razdjelnička točka. Dok je za Stanislavskog cilj prikazati realističan isječak života na sceni, za Grotowskog je rad na fizičkim radnjama sredstvo za osobna otkrića onih koji izvode, za pronalazak unutrašnjeg procesa života (Grotowski govori o živućoj struji

impulsa), te naposljetku sredstvo za energetske transformacije, transformacije stanja svijesti i percepcije počinitelja (doera).

Bibliografija

Benedetti, Jean. Stanislavski and the Actor: The Method of Physical Action. London – New York: Routledge, 1998. Print.

Fischer-Lichte, Erika. History of Europen Drama and Theatre. London – New York: Routledge, 2004. Print.

Grotovski, Ježi. Ka siromašnom pozorištu. Prev. Nazifa Savčić. Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976. Print.

Grotovski, Ježi. „Ogoljeni glumac.“ Prev. Biserka Rajčić. Scena XLV. 3 (2009): n.pag. Web. 20. Jan. 2016. http://www.pozorje.org.rs/scena.htm>

Grotowski, Jerzy. “Performer.“ The Grotowski Sourcebook. Ur. Wolford, Lisa i Richard Schechner. London – New York: Routledge, 2001. 376-80. Print.

Grotowski, Jerzy. “From the Theatre Company to Art as Vehicle.“ At Work with Grotowski on Physical Actions. Ur. Thomas Richards. London – New York: Routledge, 2006. 115-35. Print.

Grotowski, Jerzy. “Reply to Stanislavsky.“ The Drama Review 52.2 (2008): 31-39. Print.

Maravić, Tihana. „Hesychia glumca-Grotowski i hezihazam“. Kolo 3 (2006): n.pag. Web. 15. Aug. 2016. http://www.matica.hr/kolo/302/Hesychia%20glumca/>

Marinis, de Marko. „Grotovski i njegovo nasleđe – prenošenje, uticaji, nesporazumi“. Teatron 34.146-147 (2009): 9-14. Print.

Mitter, Shomit. Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Peter Brook. London – New York: Routledge, 1992. Print.

Richards, Thomas. At Work with Grotowski on Physical Actions. London – New York: Routledge, 2006. Print.

Roach, Joseph. Strasti glume: studije o znanosti glume. Prev. M. Javornik Čubrić. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2005. Print.

Schechner, Richard. „Grotowski and the Grotowskian.“ The Drama Review 52.2 (2008): (T198) 7-13. Print.

Slowiak, James i Jairo Cuesta. Jerzy Grotowski (Routledge Performance Practitioners). London – New York: Routledge, 2007. Print.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič. Rad glumca na sebi I. Prev. Ognjenka Milićević. Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1989. Print.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič. Rad glumca na sebi II. Prev. Ognjenka Milićević. Zagreb: Cekade, 1991. Print.

Toporkov, Vasilij. „Stanislavski na probi – Tartuffe.“ Rad glumca na sebi II. Konstantin Sergejevič Stanislavski. Zagreb: Cekade, 1991. 299-323. Print.

Wolford, Lisa. “General Introduction.“ The Grotowski Sourcebook. Ur. Wolford, Lisa i Richard Schechner. London – New York: Routledge, 2001. 1-19. Print.

Wolford, Lisa. “Grotowski's vision of the actor.“ Twentieth Century Actor Training. Ur. Alison Hodge. London – New York: Routledge, 2005. 191-208. Print.

Wolford, Lisa i Richard Schechner, ur. The Grotowski Sourcebook. London – New York: Routledge, 2001. Print.

[1] Samo je prva faza ili razdoblje u stvaralaštvu Grotowskog vezan uz kazališnu produkciju, odnosno proizvodnju predstava (riječ je o razdoblju od 1957. do 1969. godine pod objedinjenim nazivom kazalište produkcija s koncepcijom siromašnog kazališta). Njegovo se kasnije parakazališni razdoblje, od 1969. godine, obično dijeli na nekoliko sukcesivnih stupnjeva: p arateatar (teatar participacije) ili aktivna kultura, 1969 - 1978; Kazalište izvora, 1978 - 1982.; „američki projekt“ objektivna drama, 1983 - 1986. i umjetnost kao sredstvo (prijenosnik), 1986 - 1999. Riječ je o projektnim istraživanjima u čijem je fokusu u prvom redu razvoj umijeća i razumijevanja izvođačevih aktivnosti u izvedbenoj situaciji izvan kazališnih okvira, kako navodi Wolford na „neistraženu području presjecišta izvedbe, antropologije i studija rituala“ (General 3). U tom je smislu napuštena i uloga publike/gledatelja, čiju „zamjenu“ utjelovljuju sudionici ili svjedoci istraživačkog čina. Izvedba obuhvaća čin rada na samome sebi, smjer je preokrenut k onome koji ga/ju izvodi, a ne prema prisutnoj publici kao prije. Razliku u pristupu „umjetnosti kao prezentaciji (predstavljanju)“ i „umjetnosti kao sredstvu“ Grotowski distingvira pomoću efekta montaže: u prvome se slučaju montaža odvija u percepciji publike/gledatelja, dok u drugome, u onome koji izvodi, budući da je istodobno subjekt i objekt vlastite izvedbe. Detaljnije o tome u: Grotowski, „From the Theatre Company to Art as Vehicle“ .

[2] Usp. Hodge, „Introduction“ u: Twentieth Century Actor Training.

[3] U nedostatku boljeg prijevodnog termina na hrvatskom jeziku za riječ doer, koja postaje označitelj za manju skupinu odabranih izvođača koji rade s Grotowskim, navodim počinitelj. U Bujasovu Velikom englesko-hrvatskom rječniku (2005) za doer stoji: počinitelj, osoba od akcije; v. Grotowski, „From the Theatre Company to Art as Vehicle“.

[4] U kontekstu periodizacijskog razgraničenja rada Stanislavskog metoda fizičkih radnji pripadala bi trećem, posljednjem razdoblju njegova pedagoško-redateljskog rada (Metoda fizičkih radnji pripada trećem, posljednjem razdoblju pedagoško-redateljskog rada Stanislavskog): prvo je razdoblje (mladenačke glumačke godine) obilježeno kretanjem od tijela prema umnoj manifestaciji kopiranjem odabranih modela za kreaciju lika (tako je Stanislavski i sâm glumio, za pristup ulozi koristio se imitacijom tjelesnih/vanjskih manifestacija lika, npr. hod starog čovjeka); u drugoj fazi,

fazi rada na Sistemu postupak je obratan, a rezultat je oslabljeno samoosjećanje; dok treće razdoblje ponovno daje prednost imperativu tjelesnog prilaza ulozi, v. Mitter 23.

[5] Usp. Slowiak i Cuesta, Jerzy Grotowski, Routledge, London-New York, 2007, str. 5. J. A. Zavadski (1894 - 1977), tada istaknuti socrealistički redatelj, bio je glumac koji je neko vrijeme radio sa Stanislavskim i Vahtangovom.

[6] Kazalište 13 redova, s Grotowskim na čelu, promijenilo je 1962. godine ime u Kazalište laboratorij, a tri godine potom, nakon preseljenja u Wroclaw u Institut za istraživanje glume. U daljnjem tekstu koristit ću se pojmom kazališni laboratorij i u općenitu značenju eksperimentalnosti rada Grotowskog u različitim razdobljima. Srž koncepcije siromašnog kazališta kod Grotowskog podrazumijeva eliminiranje svih suvišnih kazališnih sredstava (kostimografije, scenografije, svjetlosnih i drugih efekata, odvojenosti prostora pozornice od publike i sl.) koje njeguje suvremeno, tzv. sinkretičko ili bogato kazalište (kao sinteza različitih umjetnosti) te usredotočenje na odnos glumac – gledatelj. Grotowski stoga definira kazalište kao „ono što se odvija između glumca i gledatelja“ jer su jedini neizostavni čimbenici bez kojih kazalište ne može postojati, ili riječima Grotowskog: „kazalište ne postoji bez opažajnog, izravnog, 'živog' zajedništva između glumca i publike“, v. Grotovski, Ka siromašnom 18.

[7] Tekst „Reply to Stanislavski“ objavljen je u časopisu The Drama Review 2008. godine. Originalna verzija ovoga teksta, autorski revidirana, izvorno je objavljena u poljskom časopisu Dialog 1980. godine, a nastala je na temelju susreta Grotowskog s glumcima i redateljima na Bruklinskoj glazbenoj akademiji 1969. godine. Riječ je o iznimno važnu tekstu u kojemu Grotowski sumira značenje Stanislavskog te prema njemu uspostavlja specifične vlastite korelacije.

[8] George Henry Lewes (1817 – 1878) bio je engleski filozof i fiziolog, književni kritičar i teatrolog.

[9] Ulomci iz Toporkovljeve knjige objavljeni su na hrvatskom jeziku kao dodatak spisima Stanislavskog pod naslovom „Stanislavski na probi – Tartuffe“ u knjizi: K. S. Stanislavski, Rad glumca na sebi, Rad glumca na ulozi, II dio, Cekade, Zagreb, 1991. u prijevodu Ognjenke Milićević.

[10] Sistem Stanislavskog grana se na dvije različite, ali paralelne razine: praktične vježbe za razvoj glumčeva tjelesnog, vokalnog i emocionalnog aparata (rad glumca na sebi) i intelektualna

priprema, istraživački „rad za stolom“ radi otkrivanja dubinskih silnica teksta. Rad na sebi obuhvaća vanjski i unutarnji pol; za unutarnju pripremu razvijene su različite vježbe meditacije, opuštanja, koncentracije i imaginacije. Vanjska priprema obuhvaća glumčev rad na glasu, dikciji, plastičnosti pokreta te ekspresiju lica i tijela, scenski šarm.

[11] Upravo se na ovoj točki razišao Sistem Stanislavskoga i Američka metoda. Detaljnije o tome u: Roach, Strasti glume: studije o znanosti glume, Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2005. Print.

[12] Detaljnije o vanjskoj fabuli vidjeti u Stanislavski, Rad II 287-89.

[13] Termin koji Stanislavski rabi u zamjenu za „partituru uloge“.

[14] Osim kod Toporkova glumački zapisi/izvori koji bilježe ovaj rad opisani su i dostupni i u prevedenim knjigama Stanislavsky Directs (1994) N. Gorčakova (Gorchakov) i u knjizi Stanislavsky on Opera (1998) kojoj je uz Stanislavskog suautor Rumyantsev. Glumica Marija Knebelj, poslije redateljica i pedagoginja, iz metode fizičkih radnji razvila je svoju akcionu analizu ili analizu radnjom.

[15] Usp. bilješku 1.

[16] Nakon premijere Akropolisa (1962) uvodi se svakodnevni trening. Odabrane su samo one psihofizičke vježbe koje imaju kreativnu vrijednost za svakog pojedinačno. Svaki glumac ubrzo postaje stručnjak za pojedini tip vježbe koju nastavlja usavršavati.

[17] Kao suprotnost „svetom glumcu“ Grotowski imenuje/razlučuje „glumca kurtizanu“ čija je tehnika dedukcijska, odnosno koja sumira umijeća i tehničke vještine.

[18] Tekst Grotowskog objavljen je u novosadskom časopisu Scena (br. 3, 2009.) u prijevodu s poljskog Biserke Rajčić. Izvorni tekst: Jerzy Grotowski, „Teksty z lat 1965–1969.“, dostupan je u: Myśl teatralna w Polsce w XX wieku. Teksty-Rozprawy pod redakcją Janusza Deglera, Wiedza o kulturze, Wybór– Wrocław, 1990, 22–32.

[19] Američki glumac Thomas Richards izabrani je asistent i nasljednik Grotowskog od 1986. godine. Nakon smrti Grotowskog postaje umjetnički voditelj Radnog centra (Workcentre) Jerzyja

Grotowskog i Thomasa Richardsa u Pontederi (navedeno ime Centar ima od 1996. godine). Njegov je nasljednik i zamjenik Mario Biagini.

[20] Istraživačka paradigma oko koje se artikuliralo razdoblje objektivna drama kao polazište je imala ispitivanje vibracijskog učinka tradicionalnih pjesama iz različitih krajeva svijeta (uglavnom afričko-karipske tradicije) i haićanskih plesova na izvođača u pogledu energetske transformacije ili procesa transformacije energije.

[21] „Main Action“ je elementarna izvedbena struktura u koju su uključene haićanske pjesme, individualne radnje izvođača i tekstovi drevnih tradicija. Riječ je o jednostavnoj inicijacijskoj priči – transformaciji dječaka u mladog čovjeka. Služila je testiranju izvedbenog tima u primjeni profesionalnog umijeća.

[22] Izvorno, riječ je o terminu Stanislavskog koji Grotowski preuzima. Score (partitura) za Grotowskog označava precizno definiran spoj teksta i radnje, koji se gradi iz neometanog toka impulsa.

[23] Richards, opisujući svoje iskustvo, kao potvrdu navedenog citira Stanislavskog.

[24] Primjer koji Grotowski odabire za ilustraciju jest Hamletov govor očevu duhu, v. Grotowski, The Drama 37.

[25] Grotowski etimološki objašnjava „intenciju“ kao in-tension (u tenziji), v. Richards 96.

[26] Maravić se poziva na Richardsov tekst Il punto-limite della performance. Richards navodi: „Bilo je kao da me tijelo počelo voditi – u potpunosti samo od sebe – bujicom pokreta koja je dolazila iznutra, hrpom impulsa koja je tekla kroz tijelo. Bilo je to otkriće koje je teklo kao rijeka. Ja sam promatrao sa strane. Moj um više nije manipulirao tijelom, govoreći mu 'Dođi ovamo, idi tamo'; sada je moje tijelo vodilo mene“ (op.cit. Maravić, Hesychia glumca).

[27] Stanislavskijev glumac polazi od sebe, ali u kontekstu situacije u kojoj se nalazi dramski lik, primjerice postavlja pitanje: Što bih ja učinio kada bih se našao u navedenoj situaciji, kako bih reagirao? itd.

[28] Grotowski je smatrao kako se cijelost ili punoća, prisustvo može postići jedino prevladavanjem individualnosti. Metodi ulaska u sebe (ili autopenetraciji) svrha je nadvladavanje autobiografskoga,

osobnog i otkrivanje univerzalnoga ili kolektivnoga: kada je razotkriveno sve ono što je intimno i osobno, preostaje samo duhovna bît koja je svima zajednička (ono univerzalno). Usp. i Maravić.

[29] U prilog tomu Grotowski spominje anegdotu o vježbi zvanoj „tigar“. Prema pričanjima očevidaca Stanislavski se s nevjerojatnom lakoćom transformirao u „tigra“, uz vrlo malo pokreta, zahvaljujući samo pravilnu radu s impulsima; v. Richards 95.

Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License