

Iudilo i smrt pozorišta

rene Žirodon

Glumčeve težnje da dominira

XVIII vek je već bio obeležen tom težnjom. Problem glumca (njegov paradoks, na primer) središte je njegovih zaokupljenosti. Uviđa se da na njemu, najzad, počiva cela predstava: on igra stvarnim kretanjem.

Cela moderna struja pokušala je tako da baci u zasenak pisca i da zanemari scenu.

Od 1900. do blizu 1907. slikar Fric Erler heto je da insistira na ulozi glumca i njegove maske (videti: Blanšar, Istorija režije, str. 82).

Stanislavski je usredosredio sve svoje napore na oblikovanje glumca. A 1921. Švajcarac Apija (*Delo žive umetnosti*) smatrao je da je svaki scenski prostor morao da se usmerava ka glumcu, dok su i jedan i drugi istaknuti svetlom, jer je ono bilo izvor svih ritmova.

S druge strane, publiku je, na ekstraestetski način, ostvarivala odlučuju ulogu, koju je podržavao publicitet, u radanju socioloških mitova o »svetom čudovištu« i o »vedeti« (ili »zvezdi«). Pozorište postaje, malo-pomalo, izgovor za uspeh i za slavu, fabrikovane ponekad čak izvan svakog istinskog talenta.

Godine 1947. uticaj Stanislavskog bio je dovoljno snažan u SAD da bi tam došlo do toga da Elija Kazan stvori (*Actor's Studio*). U Opolu, u Pojsgoj, Grotovski nije prestao da svodi dramsko stvaranje na rad i na igru glumca; u Vroclavu, one je ostao veran svom pravilu.

Povremeno se dešava da autori idu dole da stvaraju komade za nekog od svojih tumača, u kojem pronalaze najbolje ovoplaćenje svoje sopstvene osećajnosti. Tako Žirodon i Žuve glumac, ili Margerit Moreno (*Luda iz Šajoa*).

Pošto je tačka susreta teksta i scene, svojom rečju i svojim pokretom glumac uvek rizikuje da zadobije važnost koja razara ravnotežu. To dobro vidimo u trenutku kada izgleda da se određuje vokacija »pozorišnog čoveka«. Kada veruju da je otkrivaju u sebi, mlađi ljudi ograničavaju je skoro uvek na onu glumcu, zato što je ona, kao i vokacija psihologa, sasvim prirodno bliska zaokupljenostima njihova doba, njihovoj zabrinutosti nad sobom (ko sam? Šta je ja? kako da razvijem svoju ličnost?...) Ali videti u glumcu samo psihološke probleme znači zaboraviti osnovno, konačnu lepotu spektakla, i to čini veoma sumnjivim te preuranjene vokacije; traži se jedino samog sebe, a to je suprotno od onog što zahtevaju zanimanja psihologa i glumca: čuti i razumeti drugog da bi mu se prenela bilo sreća, bilo lepotu.

O stvarnim problemima glumčeve umetnosti pitajmo velikog, još živog glumca, Pjera Frenea.

Bez sumnje, on priznaje da će glumac u toku tri sata, biti »jedini odgovoran za predstavu«, »gospodar pozorišta« (glava VII). Ali po koju cenu?

Najpre odbijajući lažnopsihološke banalnosti o svojoj umetnosti, protivrečnosti i pogrešna pitanja koja one prouzrokuju, kao, na primer, preterano dlavno Didoovo delo. Samu ličnost jeste ona koja »se diže iz teksta« i izaziva, polazeći od svojih osećanja, svoje sopstveno držanje.

To, dakle, pretpostavlja kod glumca onaj drugi uslov: »da zna da zaboravi«, da »nema« pamćenje, inače »bi njegova ličnost brzo bila prikrivena blatom naučnih tekstova«. Ukratko, onestvarivanje prošlosti: »Prvi uslov za dołazak nove ličnosti jeste da joj se pripremi prazna stranica«.

Potom, mora da postoji psihološka važnost između ličnosti i glumca, jer ovaj ne može da ovaploti sve ličnosti, nego »samo one čija bar jedna važna karakterna ili osećajna crta nalazi svoje sazvucje s jednim od elemenata (njegovog) temperamenta«. Ostaje da »što je ličnost tumačeva bogatija u prelivima, čak u protivrečnostima, to je veći broj ličnosti ka kojima ima pristup«.

Najzad, kada ima da tumači određenu ličnost, glumac mora da poništiti sve druge lične mogućnosti, sve one koje ne odgovaraju ličnosti: »Jedini napor tumača sastoji se, ukratko, u tome da postane nenastanjen, da izbriše iz onog što jeste sve ono od čega ličnost može da se zbuни«.

Nije dakle, normalno načinito da glumca »glavni stvar« pozorišta i valja se čuvati *publiciteta* koji uništava glumca obezbeđujući njegov triumf postupcima bez ikakve veze s njegovom vrednošću:

»Publicitet plaća neko vreme, potom se skupo naplaćuje... svi ti postupci vulgarizacija jesu zastrašujući uništavači... Rezultat: poziva se na ceo svet, na bilo koga... U toj publicitarnoj plimi nikо ne izbjija, nikо se više ne razaznaje« (glava V, str. 74).

Stoga Frene daje prvenstvo »s vremenom na vreme uzdržljivom svedočenju... usamljenog Iedaoca« (str. 75), jer »kao što postoje tajanstva publike, mora da postoji izvesno tajanstvo glumca« (str. 73).

Ove primedbe ne povlače, međutim, to da ostali osnovni vidovi pozorišta treba da prednjače nad glumcem. P. Frene pokušava, naprotiv, da sve održi u ravnoteži.

Ono što se računa nije književna vrednost teksta, nego najpre njegova pozorišta vrednost, koja će mu omogućiti da produži pozorište, da učini da ono živi: »čak i stvaranje lošeg komada jeste čin života, predstavljanje klasičnog remek-dela nije« (glava VI, str. 81).

Dosta, »pozorište je trenutna umetnost, to je umetnost sadašnjosti... Neprestano valja pribavljati da bi bilo spektakla i neprestano uspevati da bi

spektakl istrajavao. « Zahtev, pohlepnost spektakla je takva da on neće propustiti ništa što ima neki kvalitet: »Nema nepredstavljenih dobroih komada (isto). Koji je kriterijum te pozorišne prirode? To je da je pozorište »osudeno na trenutan uspeh«. Ovo nam omogućava da znamo da »govorimo pozorište, ne književnost: spektakl zahteva trenutan sud« (str. 80). Tu nije reč o sudu o estetskoj vrednosti dela, nego o njegovoj pozorišnoj prirodi.

On je nareden iskustvom koje je i samo trenutno i konačno: »predstavljanjem prvog komada autora«. Ono je to koje mu daje da »otkrije... da li jeste ili nije dramski pisac«. Još jednom, ma kakva bila sopstvena estetska vrednost dela, odlučan dokaz njegove dramske prirode je tu.

»To je ona razmena koja se, za vreme predstave, ustanovljava ili ne ustanovljava između pozornice i dvorane, između ličnosti koje je stvorio i njihovog novog partnera, nemog, ali koliko rečitog, publike. Ako se kolo zatvori, ako publika učestvuje u spektaklu, ako je radošć ili uzbudjenjem, ili čak protiv svoje volje – to nije nemoguće – oteta, otrgnuta od sebe same, ako »ide«, to znači da predstavljeni delo, uspešno ili neuspelo, zaista pripada onom udesetostručenom životnom univerzumu koji je pozorište, i da je autor, dobar ili ne – dobar pisac, »pozorišni čovek«...

Budimo pažljivi na »dobrog ili ne-dobrog pisca« što ovde prenosi Freneovu nameru. Ali napomenimo da se on pušta da bude ponosan možda da nije nego što je htio da pokaže, jer ako publika dospe do oduševljenja, bilo i protiv svoje volje, to znači da smo ne samo pred pozorišnim delom, nego pre remek-delom: čisto psihosociološka pojava koja određuje prirodu dela, ostavlja mesto samoj vrednosti *tag* dela.

Uprkos svojoj odlučujućoj ulozi, *publika* nema, više nego ostali sastavni delovi pozorišta, mesto više nego ovi (glava V). Bez sumnje, veoma je važno za glumca da odmeri svoje »mogućnosti razmene« s publikom. P. Frene daje ovde mnoštvo tačnih i jednostavnih zapažanja o uslovima te razmene, i jasnih naznaka o sredstvima za njeno nadziranje. Ali on pre svega kaže da »ako glumac uzme publiku za učitelja, on ima velike šanse da se uništi« (str. 67).

Režija takođe treba da ostane na svom mestu u celini spektakla (glava IX).

»Odbacujući prisvajajući modernu konцепцију svoje funkcije, režiser mora da bude suprotno od onog koji veže lične varijacije na komadu kojim se služi kao osnovom. Njegova ličnost ne treba da se izdvaja kao reljef na spektaklu, ni njegovo ime na plakatu. Dobra režija je ona koja se ne vidi, dobar režiser onaj koji se ne potpisuje« (str. 117).

»Skromnost« je, dakle, apsolutan stav režisera, i to najiskrenija skromnost« (str. 115). Jedino će ona da mu omogući da primi na sebe svoje funkcije u odnosu na autora i na glumca.

On nije »saradnik autora« nego »priječnik« i, iz prvog čitanja, iz svojih »prihličnih utisaka«, on može da izvuče utiske buduće publike i da o njima *obavesti* autora. Štaviše, kako »izvesni autori ne znaju da nose u sebi režiju svog komada« (str. 116), na njemu je da »im pomogne da je rođe«: on će primorati autora »da traži u sebi samom ono što je pišući video«. Ali, u svemu tome, on teži samo jednom cilju koji određuje njegov zanat: »Režiser je onaj čije uplitjanje treba da ima za rezultat da komad predstavljen publici bude upravo onaj koji je autor sanja« (str. 114).

U odnosu na glumca, on mora da stekne njegovo »poverenje« da bi ga naveo da prihvati veliko pravilo svakog stvaranja: »što je prinuđeniji, to je slobodniji« (str. 113). Doista, pruža daje »sigurnost«, pouzdanje, olabavljenje, opuštanje i, znači, vladanje izražajnim sredstvima. »Gotovo uvek, kada počinje da ponavlja, glumac polazi pogrešno... on otežava izvedbu, gotovo uvek nesvestan te neumernosti« (str. 112).

Uprkos svojoj krajnjoj prijemčivosti, glumac je dete: »... čitavog svog života, čak i da bi za njega zaradivali, glumci, jedini od svih ljudi, nastavljaju da se igraju. Ta želja da izražavaju svojim telom, svojim glasom, tipično je dečiji refleksi i u glumcu uvek ostaje dete« (glava II, str. 34).

No, poznato je da dete ima potrebu da bude »uspokojavano«, kako kažu sada psiholozи u svom žargonu, rezultat koji pretpostavlja istovremeno poverenje koje odgovara dobromernom autoritetu i postojanje čvrstih okvira, pravila, postojanog rada na kojima se mirno (bez teskobe) zasnivaju fantazije invencije.

U stvari, nužne prinude tiču se u pozorištu »glumčevog mesta na pozornici, u odnosu na publiku, u odnosu na druge ličnosti, u odnosu na nameštaj« (glava V, str. 111).

Koji je princip što ih opravdava? To je da je »postavljanja« »interpunktacija teksta u pozorištu«.

Režiser bi trebao da bude samo onaj koji je uspeo da »ličnim iskustvom dobro upozna glumčev rad da bi ga olakšao drugima«.

Vraćeni smo, dakle, na tekst, ali ne neposredno: no vredi samo ako je i griv, prikaziv na pozornici.

Na funkciji glumca sve počiva. Frene to priznaje: »Ono što me zanima nisu problemi dekorata, rasporeda, osvetljenja ni atmosfera, nego turnačenje« (str. 110).

Tako, uprkos svim preduzetim opreznostima, još uvek smo pred prevladajućim, onim glumca. Ali s Freneom, kao i prethodnim s Kopoom, za koga je prevladavao tekst, sve je učinjeno da prevladavajuće, izvor neravnoteže, ponovo zasnuje na svojoj razini sveukupnost biti pozotića. To je znak velikih uspeha, spasti tako ono što je njihovo polazišta ustrajavalo da dovede u opasnost.

Glumac je, dakle, u prvom planu. Ali koji je njegov pravi problem, u tradicionalnom pozorištu, kojeg »Didro ne razume« (str. 94)? Približimo se, malo-pomalo, tajni njegovog zanata.

Kao što s autorove tačke gledišta »nema nikakvog pravila da se napravi dobar komad, nego je pri tome potrebno mnogo lukavosti« (Monterlan: *Sveske*, 1934), tako i »u umetnosti glumca tehnika zauzima malo mesta: ona se sastoji u nekoliko načela disanja, izbacivanja, dikticije« (glava IV, str. 64).

Po Freneu, sva njena suština zatvorena je u staroj nenalaživoj knjizi: *Umetnost čitanja*, za upotrebu nekadašnjim nastavnicima, od Legueve, bivšeg Skribinovog saradnika. »Sve što može da bude pokazano od naše tehnikе, tamo se nalazi« (glava I, str. 29-30). Ona se, dakle, svodi na malo stvari, ona »je elementarnija od one drugih umetnosti, plastične ili muzičke«, ona se može registrovati »za nekoliko meseci«, a život se provodi usvajajući je. Praksa *music hall-a* najbolja je za nju škola, kao što to pokazuju Remijevi slučaj (str. 64).

Dolista, ništa nije ravno neposrednom iskustvu, a naročito primeru drugih, ako se ima sreće da se brzo nađe uklapljen u dobru trupu (str. 43).

Ovde Frene stavlja primedbu za koju se plašimo da moramo da je uopštimo:

»Onima koji nisu primili izuzetne nadarenosti, obuka može da doneše samo osrednju karijeru, ostali sami otkrivaju ono što će osigurati njihov uspeh. Suvlače se poučava, to je jedan od razloga tog preobilja glumaca« (glava I, str. 29).

Šta je, onda, potrebno glumcu?

Najpre da pripada svome dobu, i to je drugi način da se kritikuje obuka stvorena da prenosi prošlost. Kada Frene govori o Rasinu, poverovali bismo da čitamo Klodelovo pismo Braziliju. Za njega je to »mešavina... veličine i prenemaganja«, »autor za čitanje pre nego za slušanje«. I sam Kornej je kočen »stilom XVII veka«. »Postoji samo jedna tragedija, to je grčka tragedija« (glava III, str. 51-52). Tragedija je iščezla s naše pozornice; ona je na njoj još samo »utvara«.

Sa stanovišta glumca, nikakav značaj ne predstavlja pokušavati njenu uskrsnuću. Preputstimo mu opširno reč (glava VI, str. ne 81-85):

»Upinjati se da nađem – verovatno suprotan istini – izgled klasičnog karaktera koji drugi tumač još nije otkrio i istražio, ne zabavlja me. Ne zabavlja me da uđem u ličnost koje je već navlačilo hiljadu glumaca... Ko može danas da se pridruži Alcestovoj istini? Niko. Alcestova istina zauvek je izobličena... Ja verujem da ličnost, radajući se, ima svoju konačnu istinu. Ono što me zanima jeste da je nađem, ili bar da je tražim... da joj dam njen prvi život... Mnogo više se zabavljaju igrajući Nojeva jaja ili uobičajujući ličnost koju mi nude na filmu, koja se još uvek nalazi samo na papiru i za čiju scensku istinu treba učiniti da iskrse, nego da uđem u jednu od onih lutaka izobličenih stasom i proporcijama svih onih koji su se u njoj smeštali pre mene.

Želja glumca je u osnovi želja za samim izvorima života: devičanstvom, rođenjem.

No, život, to je sadašnjost, to je doba u kojem se živi:

»Velike glumačke reputacije XIX veka zasnovane su ne na klasicima koje su tumačile, nego na savremenim, često osrednjim delima...«

»Sara Bernar, koja je bila Fedra i, u starosti, izvanredna Atalija, Sara Bernar izgradila je svoju reputaciju na Sarduu i Rostenu... A Žuve će živeti preko Žrodu, ne zato što je igrao Školu za žene i Don Žuana. Glumac koji nije neposredno vezan za svoje doba ne znači ništa, ne predstavlja ništa... to je podražavalac... Više volim ličnost, ma kolika da je njena veličina, koja je izašla iz doba života u kojem učestvujem, nego mrtvog heroja.«

Ovo, međutim, ni izdaleka nije dovoljno. Umetnost glumca ima individualniji osnov (glava III i IV), njegova tajna počiva »u bogatstvu njegove ličnosti. Naderenost znači imati nešto da se kaže, tehniku, nači kako to da se kaže ili, pre, ne morati više pitati se kako će to da se kaže« (str. 44). Eto razlog za kritiku pedagogije u pozorištu: »Glumac se ne postaje: to se jeste ili se to nije. To se jeste odmah ili se to nije nikad« (glava III, str. 32).

Crta zajednička svim velikim glumcima je »elegancija i moć ličnosti« (glava III, str. 49).

Frene nimalo nije teško da to pokaže. On je upoznao u Francuskoj komediji, pre 1914, »predstavnike stila koji iščezava« (III, str. 47) »poslednje

velike predstavnike romantičnog doba« (str. 48). Gđa Barte je imala eleganciju mere koja je prevodila u drhtaje snažnu osećajnost. Berta Serni ili čisto ženska elegancija. Blaš Pirson, »elegancija humora u praštanju«. Mune-Sili »bio je skladnost i lepotu«. Maksova elegancija doticala je preteranost ne padajući u nju. Ona Le Bargijeva činila je od njega, u pozorištu, poslednjeg dendija. Ona Žorža Bera bila je sačinjena samo od preliva (str. 49).

Pol Mune, »životisan, upadljiv i boem« (glava IV, str. 57-58), bio je »veliki gospodin, laki konjanik u kojem je elegancija bila najpravila. Sva u »plemenitosti«, »istini« i »jednostavnosti«.

Silven je bio pre svega obrazovan, istančan i originalnog držanja (str. 49); jasne, nasmešene, ironične i rasejane inteligencije, s »uvek neočekivanim reakcijama« (IV, str. 56-61), »znao da bude glumac prelaza«, sposoban da se prilagodi preobražajima pozorišta.

Novi stil imao je za »prethodnike« i »iznalažače« Lisjena Gitrija i Režan. Prvi je bio »elegancija inteligencije«, drugi »elegancija iskrenosti« (III, str. 50). »Oni su ogolili našu umetnost, oni su je sveli na njene nove proporcije, odsecavajući u širini ono što su dodavali u dubinu« (IV, str. 62).

Frene stavlja posebno Saru Bernar, to jest »genija« (III, str. 50), potresnu od savršenstva i razdražujuću do nepodnošljivog.

Kako se protostavljaju, oko rata 1914, stara i nova škola? »Pri kraju poslednjeg veka, glumčeva umetnost bila je umetnost tumačenja; tumačenja širokog, moćnog, obilnog, visokoparnog čak i u iskrenosti, i naivnog; a krajnja naivnost podrazumeva katkad nesiguran ukus.

Danas, glumčeva umetnost je umetnost reprodukcije: reprodukcije podrobne, tačne, osjetljive, istančane, proste, vidovite i kritičke« (IV, str. 61).

Samo je Silven bio sposoban za kontinuitet, jer je njegova umetnost zaranjala u sam život, što mu je davao veoma raznolike izvore, mada je taj život bio stalno »proširivan stilom« (str. 62).

Režan i Lisjen Gitri odlučno su izmenili i stvorili modernu igru.

Ali glumci kao sâm, Frene, sa ukusom za kompoziciju ličnosti, i Remi, osiguravaju tradiciju ili, bolje, ostvaruju možda vrstu sinteze dvaju načina, jedan svojom pronicljivom inteligencijom, drugi nagonski, svojim reakcijama »zdravog razuma«.

U Remiju su bili u opreci fizička snaga i zabrinutost nad samim sobom. Njegov glas i njegov izgled imali su volumen, ali držanje mu je bilo miltov i meko. Imao je vanredan talent, u onom smislu da »je imao mnogo da kaže neočekivanog, iznenadujućeg, sočnog, uzbudljivog, smešnog, zbog svih protivrečnih težnji njegove prirode i njegovog temperamento« (glava IV, str. 62-66).

Ukratko, u našem dobu bez »divova«, Remi je bio naš (III, str. 56).

Opozicija umetnosti pre 1914. sada je korenita. »Poslednji veliki predstavnici romantične škole imali su isto poštovanje istine kao i njihovi sledbenici; jedino su do nje dospevali drugim putevima i nisu je zamišljali kao se-stru prirode« (II, str. 48)

Na čemu počiva ta razlika? Na odlučujućoj pojavi koju možemo samo da utvrdimo:

»Fizička sredstva francuskog glumca, posle 1914, naglo su se umanjila. Podrazumevam telesni volumen, proporcije, izraz lica, glasovnu snagu i, naročito, prisnu toplinu. U razmaku od deset godina, svi tumači s mogućnostima višim od ljudskog prosjeka nestali su s pozornice« (III, str. 51). A ličnost tih velikih tumača »pokazivala je ista preterana obeležja kao i njihov fizički izgled« (str. 54).

Bila je to ona snaga sredstava koja im je omogućavala da sigurno dođu do istine. »Ostali, primorani da se nadimaju, da idu do krajnosti svojih namera... nužno gube svaki dodir s istinom. Istina koja prelazi granice prirodnog zadržava ih« (str. 54).

Danas se našemo pred »razređivanjem ličnosti« glumaca (str. 55).

Bez sumnje, srednji nivo je porastao; »Inteligencija i kultura, možda čak osećajnost, sreću se mnogo češće.«

All to je postignuto samo po cenu razređivanja »velikih, jakih, izrazitih ličnosti glumaca.«

To su dopunske posledice jednog istog uzroka: izravnavanja, »ako ne ovde donjim delom, kao u drugim oblastima, ali bez sumnje sredinom. Nema velikih glumaca u prosečnoj prirodi.«

Još jedna opaska koju bismo mogli tužno uopštiti: moderan čovek je aseptizovan, bezmirisan, čist, gladak i bez ispupčenja.

No, zar se ne može naglasiti sam taj nedostatak obeležja da bi se od njega načinilo obeležje? Žak Dibi čini ovo usmeravajući svoje držanje, koje bi moglo da bude beznačajno, ka vrstii lunare, ponekad tužne strane, kojoj ne nedostaje povezija. Pored divova, ima mesta za Panirža, kao što je to po kazao Danijel Soran.

Pre svega, ostaje moguće poneti vrlo čiste i pomalo prazne marionete u besomučno i neprestano kretanje. Pre više od dvadeset godina, u svojim počecima, Grenje de Tuluz, čija smo upravo naveli dva stara imena, vredeo je po životu i svežini mladosti.

S druge strane, bio je to osnov privlačnosti Žerara Filipa.

Iznaci ton i njime obdariti ritam čak i pozornice, to nije ništa. To je drugi način da »se igra«.

Prevod s francuskog: Gordana Stojković

René GIRAUDON, Démence et mort du théâtre – Faut-il dire adieu au théâtre?, Casterman, 1971, str. 56-70.

1 Navodi izdvojeni iz *Je suis comédien*, éd du Conquistador, zbirka »Mon métier«, 1954.

2 »Nejveća zasluga ovog dela... jeste... da je izazvalo bar jedan od svojih najredih kvaliteta. Predgovor Zaka Kopoa izdanju iz 1929. Nikada se nije napisalo ništa umeršnje, izvesnje o umetnosti glumca, naročito o nizu stanja kroz koja prolazi pre nego što može da načini u sebi mesta ličnosti« (videti, takođe: A. Villiers, *La Psychologie du comédien*).

3 Zanimljivo je zabeležiti da je jedan od naših najboljih sadašnjih režisera tačno istog mislijenja. Reč je o Rožetu Blenu, koji je kreirao komad Strindberga, Beketa, Adamova, Ženea. On izjavljuje: »... ne smatraju da pridajem veliku važnost režiji, u svakom slučaju ono što ona ima od spoljašnjeg... Naročito, neću da može da se kaže: Ovo, to je Blenov! Najbolja režija – osim izuzetnog slučaja neobičnog dela kao Crnici – jeste ona koja je nevidljiva za gledača« (*Avanscena*, br. 222-15-6-60).

S Rožetom Blenom nema, dakle, opasnosti da vidimo režiju kako vuće k sebi celo pozorište. Ali to možda zato što je on najpre živeo i vršio neke od ostalih funkcija - pozorišnog čoveka. Filmski kritičar, statista u pozorištu, glumac uprkos svom micanju (prvi put je nastupio u Artovom komadu Čenči, 1935), mimičar, veoma privučen umetnošću šminkanja, postaje režiser tek 1949. s četrdeset dve godine.

