

da li je glumac umetnik?

dordō streler

Glumac zna da je pozorište definitivan dogadaj, bez objašnjenja, bez predgovora i tumačenja. Glumac zna da se pozorište razotkriva kroz njega, svake večeri, između dizanja i spuštanja zavese. Glumac zna da može da se izradi sao kroz reč nekog drugog, izgovoren na pozornici. Zato glumac i ne ume da govori. Čak ni o sopstvenom zanatu. Ili, pak, i o tome govori loše.

Tako su tačne i čovečne one Žuveove reči napisane pred kraj života: »Glumac se uvlači u neku ulogu, ušunja se u nju, razigrava tekst, dejstvuje pritvorno; krišom zauzima njen mesto; opravdava se idejama koje tek kasnije nailaze. Ali bilo da je reč mišljenju, govorenju ili pisanju, glumac je prepušten samom себи i sopstvenom ništavilu. Njegova priroda i njegova vokacija su da bude prazan i šupalj, raspoloživ, dostupan, nezapremljen, nastanljiv. Neka progovori ili neka pročita svoje misli i smesta će nestati.«

To nije njegov zanat.

I tako, jednom čudnom ironijom, taj čovek stvoren da govori, čija je misija u tome da govori, nesposoban je da to čini za sopstveni račun.«

Ipak, nema mesta koje više stimuliše misao o pozorištu od samog pozorišta. Glumac uvek razmišlja o onome što se može »teatralizovati«, o onome što je deo njegovog zanata, ali bez pozivanja na neki sistem, rekao bih, već u vidu digresije, u vidu ličnog stava. Jednog intuitivnog i racionalnog stava, uslovljene pozorišnim činom i koji se definiše rasvetljava tek u pozorišnom činu.

Pravi pozorišni čovek ne može da izbegne konkretnе granice svog zanata. Njegov »lični dnevnik«, ljudski i estetički, isписан je pozorišnim činovima, u pozorištu, za pozorište, kroz pozorište, i on sagoreva, stranica za stranicom, u granicama neke pozornice, bila ona stvarna ili imaginarna. Ostalo je komentar, dodatak ili pokušaj pedagogije.

Autentičnost ili neautentičnost jednog pozorišnog života, rađanje pozorišne estetike, postoje samo kroz svakodnevni rad, kroz suočavanje s binom. Te granice ostaju nepomerljive, čak i kad tvrdnje izgledaju kategorične ili kada se čini da se teorija sudara sa svakodnevnim upražnjavanjem zanata.

U pustolovini savremenog pozorišta, teskoba borbe koja se, pre svega, sastoji u tome da se u jednom društvu koje se od nje sve više udaljava – obezbedi opstanak »dramske forme«, očigledno nas odvraća od problema istinske dramaturgije, tako da što se više konkretno traga za tom dramaturgijom, ona tim više postaje mitska i apstraktina. Izgleda da su izvesna ekstremna estetička razmatranja čak u protivrečnosti s uslovima svakodnevne delatnosti pozorišnog čoveka. Apsurdna situacija pozorišta u našoj civilizaciji, ali to je tek početak dekadencije koja je već u toku.

Pozorište se pred glumca postavlja u izuzetno konkretnoj formi: to je skup svakodnevnih odnosa i rezultata izvan kojih ne postoji »ideja« o pozorištu, ili je ona beskorisna. Pozorište je rezultat *a posteriori* a ne neka činjenica *a priori*, rezultat nastao zahvaljujući susretu raznorodnih elemenata, u recipročnoj igri ravnoteže, subordinacije i stimulacije.

To je definicija koja izgleda skoro banalna. Ali, za glumca, pozorište je celo u tome. Što će reći da ono najsloženije postaje najjednostavnije. U toj optici, glumac prepozna fundamentalno jedinstvo pozorišta, bez stvarnih sukoba ili supstancialnih suprotstavljenosti, pozorište je jedinstvenu i neosporno jedinstvenu pojavu što doseže jednu istinu koju mnoštvo estetika ne uspeva da uspostavi. Jedinstvo i konkretnu dimenziju pozorišta, koji čine da glumac dobro zna da pozorište ne postoji bez njegove igre, bez teksta, bez publike koja sluša tekst koji on igra. Dodatah bih: s onu stranu prepoznavanja tih sastavnih elemenata, glumac oseća da pozorište još uvek treba dosegnuti, to jest da se pozorište ne rada samo iz jedinstvenog prisustva elemenata koji ga sačinjavaju, već iz posebnog »preobražavajućeg« čina, iz neke vrste usplamljetlosti koja izbjiga u datom trenutku.

Glumac tu usplamljetlost naziva »uspehom« i on u osnovi ne greši, čak i ako se vara o smislu »uspeha«. Pozorište bez uspeha, bez te usplamljetlosti koja se naziva uspehom, nije ništa drugo do grimasa i tuga. Francuzi imaju jedan pozorišni izraz koji me je uvek potresao, izraz koji označava taj fundamentalni fenomen, to je reč »réussite« (postignuće, uspeh, povoljan svršetak). Uspeh u pozorištu jeste »postignuće«, nešto što je uspelo (da postane). Pozorišni proces je uspeo.

Kad proces uspe, i samo u tom slučaju, on postaje »pozorište«, sva suprotstavljenost sastavnih elemenata se gubi i ti elementi se više ne mogu suprotstavljati na nekim odvojenim planovima, kako se to suviše često i već suviše odavno dešava. Počinje da nestaje tipična težnja dekadencije: težnja ka deljenju, specijalizovanju, cepanju, suprotstavljanju, umesto da se traga za izvornim jedinstvom u mnogostrukosti.

Glumac, naprotiv, jednostavno, prihvata jedinstvo pozorišta i ne ume da ga prosudi – srećom – u »ostale« estetičke sheme. On ne prihvata preobražaj pozorišta u književnu pojavu, on se ne zadovoljava »teatralizacijom« pozorišta, on se ne zadovoljava maglovitom »kolektivizacijom« pozorišta. On, dakle, ne prihvata fundamentalnu prevlast jednog od elemenata. On je, po potrebi, i podnosi, i potčinjava se »nužnostima«, doba u kojem je primoran da živi. Ali on oseća da ravnoteža, harmonija, jednostavnost, sklad stvari i ljudi, reči i glasa, glasa i kretanje, reči izgovorene i »postavljene u prostor« pred njegovom zajednicom, i zajedno s njom, predstavljaju pozorište. Pre i posle postoji mogućnost pozorišta ali ne i sâmo pozorište. On samog sebe posmatra kao jednu pozorišnu »mogućnost, isto kao dramski tekst, publiku koja pristiže i okuplja se u pozorišnoj dvorani. Iz tog ugla, susret pozorišta s tekstrom postaje za glumca fundamentalni, sušinski čin, ali ne i jediniti.

Pročitati jedan pozorišni tekst i proceniti njegovu dramsku vrednost, to za glumca znači razumeti mogućnost njegovog »sprovodenja u delo«.

Ukratko, glumac ne prihvata tekst kao neki književni fenomen, ili ga, pak, prihvata tek pod uslovom da se on može dramski realizovati. Za pozorišnog čoveka, dramski tekst je samo mogućnost dramaturgije, nešto »nedovršeno«. Inače, to je, za njega, nešto drugo: poezija, priča, roman, gde se traži pojedinačni kontakt s čitaocem, u tihom dijalogu stranice i čoveka koji čita. Pozorišno delo, naprotiv, teži kolektivnom kontaktu kroz zvuk, kroz retanje, kroz trajanje u potpunosti definisano u vremenu: vremenu predstave. Ni pre, ni posle.

Problem immanentne književne vrednosti dramskog teksta stalno se postavlja, ali, za »pozorište«, dramski tekst je uvek više predosećanje nego izvesnost. Samo književno poznavanje teksta je predosećanje poezije. Raspoloživot lika i situacije, kakva postoji pri čitanju nekog romana, pa prema tome i pri čitanju dramskog dela – to je nešto što pozorište ne prihvata, jer ono nameće »svolu« dimenziju liku i situaciji, onakvoj kakva ona jeste, a ne onakvoj kakvu bi svako mogao poželeti.

I upravo se u tu »jedinu« tačku gledišta, u taj jedini način postojanja lika i situacije, utkiva takode jedino i jedinstveno »trajanje« dramske radnje. Tragični vrhunac, koji ne može biti ubrzan ili odbačen, ili odlodno zatvaranjem knjige, odgoden za kasnije prema nahodjenju, dogada se onda kada »mora« da se dogodi; u odredenom trenutku i baš u »tom« trenutku.

Moglo bi se reći da je dovoljan jedan trenutak da se osloboди supstančija pozorišta, kao da je sve ostalo bilo samo uvod za taj tragični dogadjaj.

Glumac, ma koliko bio vezan za često osrednje mene pozorišta svog vremena, dobro poznaje taj trenutak, to streljenje ljudi i stvari ka »jedinstvu«. Za njega se pozorište u tome i sastoji. I on zna da će tekst u trenutku čitanja jedino moći da prepostavi taj trenutak, da ukaže na njega.

Čitanje nekog dramskog teksta – književno poznavanje tog teksta – u očima glumca, za koga je najznačajniji »pozorišni« kvalitet dramskog dela, uvek izgleda kao sačakanje ili umanjuvanje. Glumac za neki komad, na primer, kaže: lep je, ali nije »pozorišan«. Empirizam tu takođe otkriva jednu istinu. Trebalо bi, naravno, izgraditi kriterijume »teatralnosti«, znati koje su njene prave, a koje lažne odlike, ali to je već nešto drugo. Činjenica je da glumac – čak i onaj za koga tekst ima stvarnost Jevandelja, kao da je reč o nečemu jedinstvenom, večitom, u šta se ne sme dirati – svodi tekst na pozorišnu dimenziju. On ga svodi na »svolu« dimenziju. Ukratko, može se reći da je glumac svako drugo čitanje dramskog teksta, osim njegovog – opasno (on »može« da čita jer »zna« kako da čita, ili veruje da to zna). Glumac ne voli pozorišne biblioteke.

Da bi dobio svoju pravu dimenziju, dramski tekst, dakle, hita ka predstavi, to jest ka glumcima. Za glumca je njegov sopstveni zanat, u stvari, posredni element, beleg na putu ka pozorišnom jedinstvu koje nastaje iz unutrašnjih dijalektičkih procesa. Izgleda da je tekst polazište, publika ishodište.

Ako je sve to istina, ako se do stvarne »spoznaje« teksta može doći samo kroz glumca, tada se odgovornost interpretacije pojavljuje u svojoj svojoj snazi. Prihvatanje jedinstva pozorišta povlači, dakle, izvesne posledice na planu *odgovornosti*.

ODGOVORNOST INTERPRETACIJE

Glumac je najjasniji, najzloženiji element pozorišnog fenomena: za neku zajednicu, on postaje simbol pozorišta, on ga sažima. Izgleda da je svima poznat Diderotov *Paradoks o glumcu*. Ako se može sumnjati u vrednost nekog »teksta«, ne može se sumnjati u vrednost neke interpretacije. Jedan glumac igra dobro, drugi loše. To je rasprostranjena, pouzdana ocena, kao da su nam kriterijumi po kojima neki glumac igra dobro ili loše absolutno jasni.

A, u stvari, fenomen glumca i, sledstveno tome, fenomen interpretacije, jedan je od najsloženijih. Svaki glumac, u svojoj epohi, suprostavlja se »prethodnom« glumcu iz prethodne epohе i »reformiše« ga na osnovu »istine«. Ono što je izgledalo jednostavno dvadeset godina ranije, postaje retorično, emfatično dvadeset godina kasnije. Zajednica izriče ocene na osnovu kriterijuma istine »svog« istorijskog momenta: onaj ko je izvan tog momenta, igra loše. Prema tome, za glumca ne postoji jedna jedina istina. Svaki »moment« ima svoju istinu, svoju jednostavnost, koji vrlo brzo nestaju pošto u sledećoj epohi vladaju samo retorička i emfaza. Glumac prelazi iz jedne retorike u drugu, u zadihanju trci ka scenskoj »istini« koja ne postoji i koja, po mom mišljenju, ne može postojati, iz prostog razloga što bi to bilo suprotno pozorištu.

Izgleda da se, u mnogim istorijskim periodima, umetnost glumca smatra nezavisnom od teksta koji igra. Smatra se da tekst uslovjava dramske evolucije glumca, da ih determiniše, ali da je, počev od tog trenutka, glumac autonoman. To nas navodi na teskobna pitanja o interpretaciji. Ako se, u stvari, smatra da stil glumčeve interpretacije u datom momentu razara stil prethodnog perioda, ako smo svesni da glumac igra »po« tekstu ili »u« tekstu, ali da to nikad »nije« tekst, primorani smo da sebi postavimo niz pitanja o pozorišnoj estetici. S jedne strane bi postojao tekst, koji je jedno, a s druge glumci, koji bi ga neizbežno učinili nečim drugim.

Na taj način dolazimo na pomicao o večnosti pozorišnog dela, uvek valjanog, kao što su valjane i hiljade interpretacija tog teksta koje se recipročno uništavaju, zato što svaka od njih otkriva jednu od faseta te ogromne figure kakvo je umetničko delo. Neka se prihvati mnogostrukost vidova dramskog dela: da bi se objasnila njegova vitalnost, bilo bi dovoljno predstaviti jedan od tih aspekata (ili više njih), ali ne sve odjednom. Eto kako se u okrilju pozorišta začinje borba, ogorčeno suprotstavljanje dva fundamentalna elementa: teksta i interpretacije. Kao da je jedno prepreka drugom. I eto kako se razbija jedinstvo pozorišta i mogućnost dijalektičke suprotnosti.

U »pozorištu«, glumac, nužan, neophodan za postojanje teksta, poseduje sledeće fundamentalne odlike: *on nije umetnik – on ne interpretira – on ne traga za istinom*. Problem »umetnosti« glumca problem je koji nikad nije okružio suštinu pozorišta. U korenu je »umetnost« (»umeće«); i značila samo zanat.

U pozorištu postoji samo jedan umetnik: autor dramskog teksta; samo jedna vokacija: pesnikova; samo jedna dramska stvarnost: tekst. Sve ostalo – ukupnost predstave, ta nezamenljiva celina koja čini da pozorište postoji i da tekst ne ostaje književnost – to je problem »zanata«, ne više umetno-

sti. Glumac je deo te delatnosti kao njen osnovni protagonist. Postoji nekoliko pozorišnih »konstanti« koje su preobražene po svojoj formi, a ne po svojoj supstanciji. Reč je o izvesnoj sličnosti problema i hipoteza, kao da se, svaki put kad bi »zabilistalo« na obzoru neke civilizacije, pozorište predstavljalo istim izvornim odlikama. A ako se pozorište pojavljuje kao specifična pojava u istoriji čoveka, ono je takođe jedinstvena pojava, poput izvesnih fizičkih, vitalnih procesa, fundamentalnih za čoveka, koji se ne mogu eliminisati ili preokrenuti, jer bi time bili uništeni.

Jedna od najsimptomatičnijih odlika je to što glumac nije umetnik. Zau stavimo se na tri momenta istorije pozorišta, prihvatajući proizvoljnost tog izbora: na grčkom pozorištu, na srednjovekovnom pozorištu i na periodu koji se negeričkim imenom naziva elizabetansko pozorište. Tokom tih perioda, problem glumca – umetnika se čak ni ne postavlja. Svakako, on biva okružen izvesnim poštovanje, koje ipak ne prikriva neku vrstu prezira. Smatraju ga, tako reči, „kućnim“. Ako produbimo problem, jasno nam se pokazuje stav publike u nekim fundamentalnim periodima istorije pozorišta. A ipak, baš u tim epohama, pozorište stiče svu svoju snagu, zadobija vid „apsolutne katarze“. U tom slučaju se vrši jedna ozbiljna duhovna operacija, pri kojoj se prazne kloake nagona i grgaju i sagorevaju u vatri kolektivne rado sti najtajniji i najnepriznatljiviji delovi ljudskog podzemlja. Tom operacijom rukovodi pesnik, ali je sprovodi glumac. Njemu zapada uloga da barata tim srećem, on se poistovećuje s operacijom i sa sadržajem operacije. Prema nekome ko uzima na sebe takav prijav posao ne može se osećati naklonost ili poštovanje, već strah, gađenje, koji se preobražavaju u prezir. Ali to je predački strah, strah čoveka od onoga ko priziva duhove, odvratnost prema onome ko podstiče i održava intimne katastrofe koje su čovekova baština. Oduševljenje glumcem, idolatrija glumca nastaje upravo u periodima dekadencije pozorišta, upravo u onom trenutku kad glumac više nikoga ne „obavezuje“ zato što pozorište više ne plaši, ne potresa, eventualno može da trone i da zabavi.

Ostavivši po strani razmatranje o „preziru“ prema glumcu, o trivijalnosti njegovog zanata (Žuve je gorovio: *U glumčevom zanatu uvek ima nešeg ogavnog*), prezir koji potiče iz prepoznavanja, po mom mišljenju, njegovog herojskog položaja prinosioca žrtve – vrednost glumca, poštovanje prema njemu, uspeh koji on postiže ne spadaju u umetnost već u zanat. Njegove brige, njegove teškoće, njegove pobeđe, njegov talent (ako upotrebimo taj izraz), vrte se oko „praktičnog upražnjavanja“ njegovog zanata, oko rituala, tehnike ili netehnike njegovog zanata, oko njegovih sposobnosti eksteriorizacije i komunikacije dramskog teksta.

Prema tome, postoji »umetnost« (»umeće«) glumca, zacelo, ali u onom smislu kakav tome pridaže, na primer, kineski glumac. U stvari, značenje koje glumac tog tipa može pridati reći »umetnost«, »umeće«, sledeće je: ja sam kadar, zahvaljujući prirodnim sposobnostima (priroda, izgled), duhovnim sklonostima (sklonost ka pozorišnom fenomenu, mentalna sklonost ka pozorištu, »talent«), zahvaljujući naučenim pojmovima na fizičkom i mentalnom planu, da *vokalno i plastično* izrazim dramski tekst koji mi je poveren, kroz nepomerljivu, ali tako reči beskonačnu gamu predstavljačkog rituala na kojem se temelji pozorište.

Ovde se ne govorи o umetnosti u »romantičarskom« smislu te rečи, već o talentu, o sposobnostima da se postane tekst u »pokretu« i u »zvucima«, o prirodnoj nadarenosti (muskulatura, pokretljivost, glas, fizičke odlike, prsti, zglobovi, sklonost ka prepričanju, predavanju zvučnim i ritmičkim elementima, smisao za plastičnost, itd.), da bi se »bilo« dramski tekst, a ne da bi se on tumačio. Primer se više odnosi na istočnačku nego na zapadnačku dramaturgiju; ali je metarni stav, izvesne tačke gledišta, isti, a s gurno je da se grčki histrion, srednjovekovni zanatlija sa svojom maskom davola, elizabetanski efub u Lijilijonu odeći nisu lično brinuli o umetnosti. Glumčev zadatak, u tim periodima, bio je da kroz zvuk reči koje izgovara ostvari iskršavanje nesamerljive, nekontrolisane, »neodglumljive« figure lika junaka, to jest večnosti. On sam je uvek ostajao odvojen. U trenutku kad se pojavljuje briga o interpretaciji, glumac skreće sa svoje funkcije, postaje nešto hibridno; pozorište se raspada, tekst postaje sporan, raspoloživ, mnogostruk, gubi svoje predstavilačko jedinstvo. Tada smo suočeni s dramama interpretacije, subjektivnosti i objektivnosti interpretacije. Pored pesnika staje neko »drugi«, ko pokušava da shvati i da izradi ono što je pesnik htio da kaže, jedan mali (ili veliki) pesnik (kao što je ponekad bio slučaj s nekim velikim glumcima ili rediteljima iz novije istorije) koji razara tekst, razara univerzalni totalitet dramskog lika da bi iz toga izvukao jednu manje ili više fragmentarnu viziju, izvitorperenu i neizbežno subjektivnu.

Da bi se tekstu ostavio njegov integritet, liku njegova univerzalnost i većnost, ne bi ga trebalo interpretirati onako kako se to uvek radilo u velikim epohama istorije pozorišta. Ne treba nastojati da se tekst interpretira, jer inače postoji opasnost da se on neizbežno svede na svekodnevne, manje ili više proširene, građanske dimenzije, na psihološkim osnovama, jer takva je karakteristika našeg doba. Tumačiti Edipa, Hamleta, za glumca uvek znači svesti lik na dimenzije neke psihološke i građanske »mogućnosti«, nečeg logičnog i ograničenog. On će moći, u manjoj ili većoj meri, da više, da izgleda da preteruje ili da je »nezainteresovan«, opravdan i istinljivočevan ili nećeovčevan, uvek će oscilirati između romantičarskog izvitopere-nja, poput onog iz XIX veka (glumac koji preuzima odgovornost za tekst, koji sam postaje jedini Hamlet ili jedini Edip), i psihološke figure koja će poskušati da »sebe opravlja« i da trone. To što dramska tvorevina kao što je »Edip« može da gane ili da se svede na neku građansku logiku, jedino se može objasniti ako se uzme u obzir da ono što nas danas dira u tom velikom dramskom tekstu, to su samo površno emocionalni elementi, upravljani koji pokušavamo da svedemo na naš »modus« egzistencije, »romantičarski« (u datom slučaju): zanos, velikodušnost, krik i umor interpretatora, kao fizička pojava.

Ali u trenutku kad lik stupa na scenu, mi ga više ne razumemo. On nas se više ne tiče. Tadā se glumac – umetnik upušta u najrazradenija logička opravdanja, retorička izvijanja da bi ga sveo na ljudsko. To jest, na istinu.

Ali, kao što smo rekli, dramski tekst (ne glumac shvaćen kao dramski tekst) ne traga za istinom, ili barem ne za našom »pojedinačnom« istinom, te jest našom naviknutošću na osećanja. Istina, u pozorištu, odlika je velikih epoha dekadencije u trenutku kad se jedinstvo pozorišta gubi i rastvara u

jedan proces raspadanja, kao što je slučaj s fenomenom pantomime: sam čovek, u prostoru, koji u mešavini jezika, u sveopštoj nemogućnosti komunikacije, jednom kretnjom ostvaruje univerzalnu dimenziju.

Prevod s francuskog: Ana Moralić

Giorgio STREHLER, Un théâtre pour la vie — Reflexions, entretiens et notes de travail (Pozoríště za život), Fayard, Paris 1980, str. 149—178.

Nanomene

* Odlomak iz izlaganja: »Konkretnе dimenzije pozorišta« prilikom kongresa o temi *Pozorište, mit i pojedinač*, januar 1954.

¹ Louis Jouvet, *Témoignages sur le Théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, str. 9.

