

glumstvo i princip drugog

(umetnost glume u heterološkom pogledu)

milan damnjanović

Polazeći u filozofiji umetnosti od principa »drugog«, ovde se s tog gledišta posmatra gluma, pa se ovaj pokušaj može smatrati nekom vrstom primene ili sistematskog izvođenja iste ideje, što je opravdano u istom onom smislu u kojem je filozofija umetnosti uopšte opravdana, jer se ona drži principa koji važe u svim umetnostima: »Umetnost je ono što je umetnostima zajedničko« (reč Vladimira Weidla); »Kunst ist, was den Künsten gemeinsam ist«, in: »Die zwei 'Sprachen' der Sprachkunst. Entwurf einer nicht-ästhetischen Kunstsprachtheorie«, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Hft. 2, 1967), a gluma kao »jedna sasvim posebna artistička delatnost« »iskonski izvire iz stvaralačke osnove svih umetnosti« (Georg Simmel: »Prilog filozofiji glume«, in: *Estetika modernog teatra*, ed. R. Lazić i D. Rnjak, izd. »V. Karadžić«, Beograd 1976, str. 78). Takav jedan princip što zadovoljava specifičnost glumačke umetnosti je princip »drugog«, koji ima kako ontologiski, tako i, ovde prevashodno, antropologiski značaj, i to treba pokazati u sledećem izlagaju.

U ontologiji obrazloženje principa drugog u našoj tradiciji nalazi se najpre u Platona i Aristotela, a zatim i naročito u Hegela, ali o tome ovde ne može biti govor (vid. o tome u mome radu *Poreklo umetnosti kao filozofski problem*, Univ. umet., Mala biblioteka, Beograd 1981, gde sam predložio heterološki princip uopšte i u razmatranju umetnosti, zatim sistematski u prilogu za XVII međunarodni kongres za filozofiju 1983. u Montralu »Die Kunst in heterologischer Sicht«, pred objavljinjem). Ovde je potrebno reći da taj princip obuhvata i drugo biće, nešto drugo i drugog čoveka (bliznjeg, druge), i da on u svojoj obuhvatnosti logički i stvarno sadrži nešto što i u promeni ostaje isto, jednako sebi, ono što jeste, jer se celina Bića u otvorenoj dijalektici mora shvatiti kao totalnost nečeg (identičnog) i drugog (ne-identičnog), dok otvorenost tu znači da se sloboda pretpostavlja sistemu. Otuda se naglasak u Hegelovoj formulaciji u Logici bića i Logici opstanka ili egzistencije (Dasein), koja (formulacija) na konkretan način, u smislu Hegelovog shvatanja konkretnosti, izražava promenu: »Sebi-samo-ostajanje-jednako-u-drugome« (Sich selbst gleich bleiben im Anderen), može nejednakost staviti tako da istakne nešto što ostaje jednako samo sebi u drugome, ili, pak, da istakne to drugo kao ne-identično. U antropologiskom pogledu, pogotovo u posthegelovskoj Markssovoj perspektivi, naglasak pada na otvorenu totalnost što iz stvaralačke slobode bića čovekovog omogućuje-kretanje prema drugome, promenu kao područjačenje (Veränderung kao Veranderung), kao preobražavanje i nastajanje drugog sveta. To, po Marksu, prepostavlja promenu i preobražaj samog čoveka, čak pojавu »novog čoveka«.

Iz te osnove se može razabratи jedna filozofska ideja umetnosti, što u jednom sasvim specifičnom smislu pogoda i umetnost glume kao umetnost preobražavanja i područjačenja bića čovekovog i stvaranja jednog novog umetničkog sveta. Pokušajmo, dakle, da razjasnimo tu ideju u odnosu na glumstvo: ona pokazuje antropologisku relevantnost same glume kao umetnosti (cfr. tekstove H. Plessnera i G. Simmela u već navedenom zborniku *Estetika modernog teatra*) i ne predstavlja puku posledicu sistematske primene jednog filozofskog principa na ovu umetnost.

Polazeći od »igranja uloge« kao činjenice socijalnog života ljudi, H. Plessner i G. Simmel su s dovoljno ubedljive snage pokazali kako se iz te činjenice razvija umetnost glumca, koji takođe »igra ulogu«, ali ne više u stvarnom svetu, u svakodnevju, već u jednom drugom i novom svetu, koji on sam svojom igrom stvara. Tu je, dakle, princip drugoga dvostruko na delu: *najpre*, u glumčevom igranju uloge događa se odvajanje od sebe i preobražavanje u druge, što smo ovde načelno, u antropologiskom govoru, nazvali »područjačenje«, a *zatim*, u glumčevom stvaranju jednog novog sveta, drugog u odnosu na stvarnost društvenog života i na realni svet uopšte, ali drugog i u odnosu na personalnu stvarnost samog glumca, najzad, drugog i u odnosu na dramsko pesničko delo, od kojega glumac polazi. Time se osigurava autonomija glumačke umetnosti, koja ipak ne poriče svoje obaveze prema istini datog sveta i prema već gotovo dramskoj književnoj tvorevini. U distanciranju od same sebe i u uspostavljanju odnosa prema sebi i prema svetu potvrđuje se filozofsko određenje čovaka kao »bića odnosa« (Beziehungswesen), prema poznatoj Markssovoj reči, kojoj se može dodati ono razlikovanje, koje je uveo Martin Buber, između »pradistancije i odnosa« (kako glasi naslov jednog Buberovog dela – *Urdistanz und Beziehung*), naime, između čovekovog odnosa prema prirodi kao praodnosa i njegovog odnosa prema drugim ljudima kao odnosa u pravom smislu reči (ovaj drugi odnos Buber dalje razlučuje na socijalni odnos prema nekom zajedničkom cilju koji povezuje jednu društvenu grupu i na meduljudski odnos ljubavi, prijateljstva, drugarstva i dr.).

Prema tome, ukazujući na činjenicu igranja uloge i na njen antropološki smisao, koji se otkriva i u glumačkoj umetnosti, ovde se okrećemo principu drugog i pitamo: kako se u glumi stvarno događa područjačenje, u čemu je umetnički karakter i umetnička vrednost tog događanja?

U suštinskom, što znači filozofskom, i to antropologiskom određenju glume kao umetnosti, Plessner i Simmel saglasno govorile o »otelovljenju« (Verkörperung), odnosno o »čulnom otelovljenju drame« (sinnliche Verkörperung des Dramas), u čemu se, po njima, sastoji ono preobražavanje glumca u drugo, u druge likove, i u čemu se sastoji igranje uloge. Odatle ovi autori razvijaju svoje teorije glume, o čijim saglasnostima i razlikama ovde

nije reč. Ovde treba razjasniti šta znači to »otelovljenje«, u kojem se zbiva glumčevu područjačenje kao posebna umetnost.

Oba navedena nemačka autora kažu »Verkörperung« za otelovljenje, iako bi se u nemačkom jeziku mogla naći ona razlika koju je Husserl fenomenološki ustanovio između ljudskog tela u predmetnom smislu reči (Körper), kao tela među drugim telima, i tela kao našeg psihofizičkog središta (Leib), pa bi se pre očekivala reč »Verleiblichung« umesto »Verkörperung«, utoliko pre što se sam Plessner drži fenomenologije, čak empirijske fenomenologije. U teoriji glume, koja je u pitanju, treba stoga imati u vidu ova značenja u isti mah.

Izraz »čulno otelovljenje« koji upotrebljava Simmel treba razjasniti, jer se čulnost u našoj tradiciji određuje kao neposrednost u saznanju, kao prvo-bitno iskustvo, no koje ipak nikada nije ni neposredno ni izvorno, već uvek posredovano mišljenjem i pojmom, u kojima se nalazi na načelno isto ravni, mada na nižem stupnju. To važi čak i za teoriju umetnosti, sve do našeg vremena, sve do trenutka kada se u filozofiji i umetnosti čulnost shvati i »otelovi« kao čulni svet, koji se ne može podvrići nikakvoj logičkoj matrici i racionalnom određenju. Takav jedan novi svet stvaraju pesnik i slikar, muzičar i glumac.

Simmelovo određenje glume kao »čulno otelovljenje drame« ne sme se pogrešno uzeti kao »prevodenje« pesničke reči u čulno telesno ruho, već glumac polazi od pesničke reči i od svog iskustva sveta, a u svojoj umetnosti, u stvaralačkom kretanju, preobražava to iskustvo i tu reč u nešto drugo, i to prema liku koji, glumeći, tek stvara. Njegovo delo se pokazuje kao nešto drugo u odnosu na prethodno datu pesničku reč i u odnosu na prethodno postojajuću istinu sveta. U tome preobražavanju kao područjačenju sastoji se njegova umetnost.

Tu je bitno razumeti stvaralački karakter glumačkog otelovljenja, jer sâmo otelovljenje kao inkarnacija neke pesničke zamisli još nije umetnost, kao što umetnost nije ni puka konkretnizacija pesničkog lika prema telesnoj i duševnoj individualnosti glumca. Stvaralački čin glumca je kretanje koje polazi od gotove pesničke reči, od datog sveta i od telesno-duševne konstitucije glumca, ali umetnik sve te datosti tako reči metodički presekče i ništa radi svog budućeg dela, lika što tek nastaje kao nešto načelno drugo.

Šta se tu stvarno događa, kako se taj proces otelovljenja kao područjačenja može bliže odrediti, raščlaniti i tako bolje razumeti kao umetnost? Radi toga je potreban prethodni razgovor o tome što je telo u filozofskom pogledu, i to polazeći od fenomenološkog istraživanja u našem vremenu, pre svih drugih od M. Merleau-Ponty.

Telo je mesto ukrštanja subjekta i objekta, svesti i sveta, ono je prožeto duhom i tek po tome ljudsko telo. »Otelovljenje« kao glumstvo je, dakle, neka vrsta univerzalne prakse, poput jezika, delatnost što u sebi sjedinjuje *praxis* i *poiesis*, možda još šira od onog što se zvalo *energeia*. Pretpostavlja ne samo »moralnu slobodu i duševnu spontanost«, kao što to uzima Simmel, već ima »dublju« osnovu u mišićima i nervima, i opet ima duhovni značaj, jer seže s onu stranu stvarne telesnosti i duševnosti.

Ne znam da li je Merleau-Ponty igde raspravljao o glumi kao umetnosti, ali se njegova reč, koju najzad navodim, može razviti u potpuno teoriju glumstva. Govoreći o književnosti (u »Posredni govor i glasovi čitanja«, iz knjige *Signes*, Gallimard, Paris 1960, kod nas prev. E. Mićunović u *Oko i duh*, »V. Karadžić«, Beograd 1968, str. 103), on piše sledeće: ... »Osvojački jezik književnosti nas uvodi u druge perspektive umesto da nas potvrdi u našim. Ništa ne bismo videli da nismo, svojim očima, imali sredstvo da iznenadimo, upitamo i oblikujemo konfiguracije prostora i boje u beskonačnom broju. Ništa ne bismo učinili da svojim telom nemamo čime da skočimo s onu stranu svih nervnih i mišićnih mogućnosti kretanja da bismo došli do cilja. Iste je vrste i posao koji književni jezik obavlja; na isti način, zapovedan i kratak, pisac, bez prelaza i priprema, nosi nas od već rečenog sveta ka nečem drugom (à autre chose)«.

Gluma je upravo takva umetnost činjenja, u kojoj »svojim telom skačemo s onu stranu svih nervnih i mišićnih mogućnosti« da bismo »od već rečenog sveta« dospeли do nečeg *drugog*.

