

prelazi iz jednog u drugo osećanje bez ikakve logike. Tuga i radost, razdraženost i mir, smeh i suze smenjuju se u njemu spontano, i te promene, koje nemaju nikakav vidljiv razlog, brze su kao munja.

Ovo ne znači, daleko od toga, da klovni nema ni unutrašnju istinitost, ni iskrenost. Naprotiv! On mora uistinu da *veruje* u ono što čini i u ono što oseća. On mora u celosti da se angažuje, *prihvatajući* naročitu logiku svojih »dobrih duhova«, da veruje u njihovu iskrenost, i da ogromno uživa u tome da se potčinji njihovim igrama i njihovim fantazijama.

Klovnova igra, sva preterana kakva jeste, pokazuje se neophodnom glumcu koji hoće da se usavrši u svakom drugom stilu. Njena praksa je škola hrabrosti koja će vam dati sigurnost i neće propustiti da vam pribavi velika zadovoljstva. Bićete iznenađeni što otkrivete kako postaje lako igrati dramu ili komediju onome ko je iskusio klovnov rad. Štaviše, vaš *smisao za istinu* na sceni znatno će da se razvije. Ako naučite da ostanete pravi i iskreni (što razlikujemo ovde od »prirodnog«) igrajući klovnovu ličnost, brzo ćete da otkrijete ono što se, u vašim drugim ulogama, ogrešivalo i o istinu. Igra klovnova naučiće vas da *verujete u bilo koji položaj*. Ona će probuditi u vama ono večno dete koje spava u svakom velikom umetniku, i koje je zalag njegove iskrenosti i njegove savršene jednostavnosti.

Poznavanje ova četiri stila igre, koji odgovaraju glavnim dramskim žanrovima, biće dovoljno da učini da zatrepere u vašoj umetničkoj duši žice koje bi inače ostale neme. Ako hoćete da se potrudite da ih sve isprobate, malo-pomalo, nastojeći da razumete ono što ih razlikuje u duhu, izrazu i kretanjima kojima će vas nadahnuti, bićete iznenađeni što otkrivete beskonačnu raznolikost svojih umetničkih mogućnosti i mnogobrojne prilike koje ćete imati da primenite, čak nesvesno, ove nove sposobnosti.

Za ovu vrstu vežbe izaberite kratke odlomke prizora izabranog među tri prva žanra koje smo naveli i nekoliko klovnovskih tačaka koje budete videli, ili koje ćete sami izmisliti. Ponovite ih više puta jedne za drugima, svaki put upoređujući svoje uzastopne utiske. Potom izaberite, ili izmislite, kratak prizor neodređenog žanra kojeg ćete igrati neizmjenično kao tragediju, dramu, komediju, i najzad, klovnovsku tačku, koristeći svaki put prilagođenu tehniku. Naučićete tako da prepoznajete veoma bogat niz svih mogućih osećanja i vaša glumačka tehnika steći će veliku raznovrsnost.

Rezime ovog poglavlja:

1. Tragediju je lakše igrati ako zamislimo u sebi prisustvo »nadljudskog« bića.
2. Drama zahteva bitno ljudski stav i umetničku istinu pred položajem.
3. Komedija traži od glumca četiri osnovne sposobnosti: dar da se jasno izdvoji preovlađujuća crta ličnosti; lakoću prenosivo dobro raspoloženje; živost ritma, ispresecanu laganijim trenucima.
4. Igra klovnova priziva zamišljeno prisustvo veselih i čudnih »podljudskih« bića.

Prevod s francuskog: Gordana Stojković

Michael CHEKOV, Etre acteur — technique du comédien, (Biti glumac — tehnika glumca), Pygmalion, Gerard Watelet, Paris 1980, str. 170-179.



glumac i njegov dvojnik

pjer bigar

Gluma i san

Kako je to naš uvod dopuštao da se predoseti, edipovski problem sakriven je u tragičnom (to je, takođe, Grinovo mišljenje) i u celom pozorištu; ovo je tačno za delo, za njegovo predstavljanje, za onog ko ga je sačinio, za izvođača spektakla: glumca. Da, u svakom pozorišnom delu postoji oceu-blistvo (naročito u tragediji), falus i kastracija, oboje izvrnuti podsmehu (to je komedija); što se tiče zadovoljstva, to je uvažena želja.

Dve Frojdove napomene (on je sve prvi video) osvetljavaju ovo.

Prva se tiče Edipovog kompleksa, prečesto svedenog na pozitivan oblik što ga zadobija kod dečaka: to je suparništvo s ocem koje vodi oeu-bilačkim željama, želji za majkom i njenim rodoskrvnilačkim ispunjenjem, krajnji oblici koji sasvim sigurno postoje samo u nesvesnom. Već 1923. Frojd je pokazivao postojanje ekstenzivnog, potpunog, istovremeno pozitivnog i negativnog, muškog i ženskog Edipovog kompleksa, pošto mladi dečak traži takođe da lukavstvom pridobije oca i da poništi majku i, obratno, što se tiče devojčice. Svako od nas, ma koji bio njegov pol, podložan je istoj dvopolnoj strukturi i nosi u sebi dvostruku, mušku i žensku identifikaciju, kako to dobro pokazuje glumac, dok je u nama struktura izbrisana potiskivanjem.

Drugu napomenu iskazaće nam Frojd, koji je tako dobro osetio duboki smisao tragičnog, i pozorišta uopšte: »Ako *Kralj Edip* uzbuđuje moderno slušateljstvo isto toliko koliko i grčko slušateljstvo savremeno delu, objašnjenje može da bude samo sledeće: njegova dejstva ne potiču od opreke između sudbine i ljudske volje, nego moraju biti pripisana naročitoj prirodi grade o koju se ta opreka oslanja. Tu mora da postoji nešto što čini da odjekuje u nama glas spreman da prizna prinudujuću snagu Edipove sudbine. . . Njegova sudbina uzbuđuje nas jedino zato što je mogla da bude naša, pošto proročanstvo baca istu anatemu na nas kao i na njega pre našeg rođenja«.

Pustili smo dosad glumca da govori o svom radu, o svojoj logičkoj i dnevnoj aktivnosti; zanimljivo je upoznati njegovu snovnu aktivnost i, takođe, kako on stari i kako se dekompenzuje u neurozi.

Kod glumca je san opreka igri, naličje pozornice: na daskama, kad jednom prode trema koja uglavnom ne traje, glumac uživa pokazujući nam falus, Erosa i Tanatosa; u snu je kažnjen, oseća teskobu. Svi glumčevi snovi jesu snovi o tremi. Bila je to prva tačka koju smo hteli da iznesemo na svetlo.

Druga tačka za rasvetljavanje jeste san o pozorištu kod subjekta koji nije glumac. Posmatrali smo te snove kod ličnosti u toku psihoterapije. Ovdje i jeste paradoks, opreka opreke: taj san o pozorištu sanjan od nekog ko nije glumac, to nije san teskobe, nutarnjeg sukoba, nego, naprotiv, san o obnovi, o ponovo nađenoj ravnoteži. Subjekt ponovo živi u snu svoju analizu, on zauzima odstojanje od svojih problema, vidi sebe kako dela, postaje svoj sopstveni glumac oslobođen teskobnosti.

Dve druge tačke će nas zadržati: najpre starost glumca u kojoj je Edipov kompleks doveden u pitanje upravo u meri u kojoj nije bio prevaziđen (glumac ga je igrao s nasladom). Glumac loše prima tu dodatnu kastraciju, taj gubitak falusa, koji je starenje. U pozorištu, glumac i glumica odbijaju da ostare, oni zadržavaju svoju mladost, upadljivo se opiru dobu; pozornica je za njih vrelo mladosti, pod uslovom da iz njega uvek piju. Videćemo da u Pont-o-Damu, glumac umirovljen i konačno odvojen od pozornice, sanja u svojoj starosti drugi san.

Najzad, proučićemo neurozu i psihozu glumca. Neuroza pokazuje kako se remeti nepostojano zdanje glumca, već krivo utemeljeno na njegovim problemima, kako se ruše smeje skele gde glumac rukuje tegovima i protiv-tegovima na način akrobate i pelivana. Što se tiče psihoze — ludila — ono je retko u glumca koji nas je iznenadio i svojim potpunim nepristajanjem na zločin. Malo je ludih glumaca i nijednog zločinca. Videćemo kako se predodređena ličnost Antonena Artoa umotala u mahnitost posle neuspeha komada *Čenči*, koji je značio pobačaj njegove glumačke karijere.

Snj glumaca i spi o pozorištu

Govorimo najpre o snu. U svakom snu postoje dva govora jedan iznad drugog, s njihovim označavajućim, njihovim označenim i njihovim pravim smislom. Prvi govor, onaj sanjačev, priča vrstu pozorišnog scenarija sa zapletom, dekorom, ličnostima, svim snabdevenim simboličkom vrednošću. Komadajući priču i odgonetajući simbole upućivanjem na sanjačev kontekst, analitičar čini da se ukaže drugi govor, čije je označavajuće dato simbolima prvog govora, i čije označeno, ili duboki sadržaj, izražava nesvesnu želju sanjača.

Bogatstvo simboličnih tema (kuće, gradovi, životinje, ličnosti, vode, ceste, razni predmeti) čini opreku s jednoličnošću dubokog sadržaja: biti voljen, naći sebe, živeti kontrapunkt želje i nedostatka oko falusa.

Takva analiza zasniva sistem od dve ličnosti, u kojem analitičar igra ulogu drugog, a ta uloga izgleda jednako važna kao i ona snevača.

Slušaćemo redom glumce kako nam govore o svojim snovima i ne-glumce o svom ulasku na zamišljenu pozornicu. Pozorište je sistem poput

ogledala, u kojem se ponovo nalaze profesionalni glumac i snovni glumac, u sličnoj katarzi.

Ako mi je pozorišni san čini važnim trenutkom psihoterapije, nisam žrtva svog sopstvenog tumačenja. Mojim pacijentima poznata je moja sklonost za pozorište i za arhitekturu i, pošto smo vezani zbijenim snopom osećajnih veza, oni sanjaju o gradovima, kućama i pozorištu kako bi me darivali.

Bez sumnje, može se navesti subjekte da sanjaju ono što se hoće, ili otkriti u njihovim snovima ono što se očekuje da se u njima nađe: ovde je, dakle, potrebno dugo iskustvo i mnogo objektivnosti. Ma kakav bio intimni mehanizam projekcije, poistovećivanja i prenosa, pozorišni san čini mi se dobrim znakom, pacijent zauzima odstojanje od svojih problema, postaje svoj sopstveni gledalac. Sličan mehanizam, manje obrađen, ali isto toliko dubok, ostvaruje se u katarzi i smirujućoj i usklađujućoj funkciji pozorišnog spektakla.

Sni glumaca

Gđica X., mlada, inteligentna i osećajna glumica u potrazi je za svojim zanimanjem i za svojom ličnošću; puna ambicija, hoće da proguta svet, i to odmah.

Njeni sni vezani su za njene duboke probleme, za njen porodični položaj iz kojeg je tek izašla (dvadesetak joj je godina), požurujući svoju sudbinu i zalupivši vratima. Angažovana u nacionalnom pozorištu posle blistavih ispita, živi s mladim čovekom i samim zavađenim sa svojim roditeljima, koji joj pruža gostoprimstvo u sporednoj zgradi svog porodičnog staništa; Edip stanuje iznad Lajevih. Za ovu umetnicu, pozorište je zalag društvenog uspeha koji joj omogućava da uzme na sebe brigu o svojoj porodici, postajući tako majka svoje sopstvene majke, nova konfliktna situacija.

Već u dobu od četiri godine, bila je radoznala da upozna svet i postavljala je majci pitanja ove vrste: »Mama, šta je zemljotres?« Majka joj je to objašnjavala i, u noći koja je sledila, ona je videla zemlju kako puca i otvara se kao u Joneskovom komadu *Kralj umire*, ili je, opet, padala u bezdan na način *Alise u zemlji čuda*.

Za svojih prvih nastupa na pozornici, imala je proganjajući san: »Guraju me na pozornicu, to je soba koju nimalo ne poznajem, o kojoj nikad nisam čula da govore. Treba da izgovorim odlučujuću reč, šapću mi je, ne čujem je, budim se u teskobi«. Ili još: »Dolazim na pozornicu ne poznajući tekst, treba da ga naučim za pet minuta. To, naravno, ne uspevam« Ponovo »Dali su mi ulogu koju treba da naučim, ali sam potpuno zaboravila da ju je trebalo danas igrati. Dolazim na pozornicu ne znajući nijednu njenu reč. Ne znam kako da postupim. To je grozno!« Ili još: »Treba da pređem pozornicu po skelama, držeći svoju malu sestru u naručju. Imam vrtoglavicu« Nedavni san: »Prošlog leta, dok sam letovala u Španiji, oduševila me je korida. Kasnije sam sanjala da sam na pozorišnoj turneji i da se predstava pretvarala u koridu. To me se nije stvarno ticalo, učestvovala sam u pripremama za trku u areni«. Ona tako zauzima odstojanje od svojih poteškoća.

Taj jednolični san glumaca, čak i najvećih, to je duboka teskoba čije je ispoljavanje u budnom stanju trema. »U stvari«, kaže mi ona, »imam tremu na pozornici, ali to nikad ne dobija tako katastrofalan izgled kao u snu. U stvarnosti se iz nje izvlačim«.

»Jednog dana imala sam rupu u *Mizantropu*. Igrala sam ulogu Elijante. U jednom trenutku, sve je pobeglo: rupa! Pitala sam glasno svoje kolege: »A onda?« Šeptali su mi i ja sam vezala. Bilo je to mučno; publika ništa nije videla«. Drugi put sam igrala Hipolitu u *Snu letnje noći*. Grozna rupa! Bilo je to u toku velikog kretanja na pozornici. Tada sam izgovorila nerazumljive reči, ispuštila sam neartikulisane zvuke koji više nisu bili reči, nastojeći da ih vežem za opšti ritam dijaloga. Šapnuli su mi i opet sam povezala. Dvorana ništa nije videla«.

Na to, gđica X. nas napušta da bi otišla da igra, i ostavlja me s gđicom A., novom pansionerkom, i mladim M. koji ima ulogu u Čehovljeve *Tri sestre*.

Evo jednog od proganjajućih snova što ga je gđica A. imala oko dvanaest godina: »Bila sam na podijumu. Igrala sam. Neobične svetlosti usmeravale su se na mene. Potom se to pretvaralo u košmar«.

Ona kaže da ima predosećajne snove: na drugoj godini konzervatorija sanja da dobija prvu nagradu u *Španskom kardinalu*; zaista će dobiti svoju nagradu u tom komadu.

A.: — Za vreme mladosti progonio me je drugi san: bila sam osuđena na smrt i biće mi odsečena glava na trgu okruženom arkadama, nešto u žanru trga Vog ili dvorišta Luvra. Moja porodica i prijatelji dolaze, oni su tu, pasivni i nemi. Valja reći da sam izgubila oca u četvrtoj godini: bilo je to užasno. Nedostajao mi je! Još mi nedostaje!

Jednog dana, izgubila sam narukvicu sa zodijskim znacima; za mene, izgubiti tu narukvicu bilo je kao rupa u tekstu, ogromna praznina.

Drugi san mi je dobro poznati: zapljuskuju me ogromni talasi, more pada na mene.

— More, majka (*la mer, la mère*). Šta mislite o svojoj majci?

A.: — Moja majka i ja veoma smo vezane, veoma slične, čak suviše: užasno se volimo i svadamo. Nikad mi nije rekla da je htela da igra u pozorištu kada sam bila mala, ali sada je pronašla u sebi pozorišnu vokaciju. »Reklo bi se da sam ja ta koja kroz tebe igra«, kaže mi. Ukratko, otkad imam uspeha, ona misli da je uvek pomišljala da igra u pozorištu, ali da je u njoj to bilo neizraženo: ja sam ta koja igra umesto nje.

M. je lep, smeđ momak inteligentna lica. »Ja sam«, kaže mi, »rođen u pozorištu, otac mi je bio direktor Opere i Konzervatorija u Beogradu, a majka je igrala kod Dilena. Malo pre rata, majka se vratila u Jugoslaviju kao kulturni ataše i upoznala je mog oca: venčali su se. Živeo sam u muzičkoj i pozorišnoj kupki. Ja malo sanjam, retko imam košmare, i san mi služi. Često imam probleme u radu: kako da izgradim svoju ulogu, kako da se držim u komadu? Ne pomaže mi režiser, nego ja sam, sanjajući. Zamisljam moguća rešenja: ima ih dva ili tri, sanjam ih, vidim sebe, poredim se, vršim svoj izbor, san mi daje dobro rešenje«.

»Moj jedini košmar jeste košmar nasilne smrti: svi muškarci iz moje porodice umiru mladi, nesrećnim slučajem. Dakle, vidim sebe ubijenog u automobilskoj nesreći, uz platan, na prelazu pruge. To je veoma objektivna smrt, i bez more.«

Gđica D. ima, na neurotičnoj osnovi histerične vrste, depresiju ispresecanu praskanjima, scenama, nemirom, nestrpljivostima, onesvešćivanjima, naglim kretanjima. Njen konflikt je dvostruk: zaljubljena, nije joj uzvraćeno, glumica, malo igra od pre godinu dana. Zabrinuta za svoju umetničku i sentimentalnu budućnost, oseća se odbačenom. »Nalazim se na pozornici, scena je izbušena jamama kao podzemne tamnice, ili kao provalije vlažnih i lepjivih ivica. Kilizim, padam, ne uspevam da se izvučem. Svi moji drugovi padaju za mnom. Žan-Luj Baro je slomljen.«

Pozorišni sni ne-glumaca

Evo nekoliko snova mlade devojkice koja je imala psihotične smetnje, ali kojoj je mnogo bolje.

»Bila je poplava. Nalazila sam se, četvoronoške, u suterenu s ocem. Oboje smo išli da vidimo do koje se razine popela voda. Napao nas je dečak koji je bacio vitriol u nečije lice.«

»Bila sam u Pariskoj operi s roditeljima. Gledala sam Šagalov plafon. Sedeli smo u orkestru. Mesta su bila veoma skupa. Naspram nas, dva čoveka su, sedeći i razgovarajući, ispijali po čašicu rakije.«

»Na plaži sam gazila gomilu kamenčića i praznih školjki.« Dva dana kasnije dobila je menstruaciju najavljenju opominjućim simbolom vode.

Posle nedelju dana, kaže mi: »Dobro sam, ali se dosadujem«; i evo novih snova:

»Išla sam na Lido, koje se nalazilo u ulici Rivoli. Veoma volim tu ulicu, ali, u stvari, nikada nisam bila na Lidu. U mom snu, bila je to baraka s dvoranom i estradom na kojoj su igrale mlade žene u narodnoj nošnji. Bilo je malo sveta. Zaboravila sam svoje bele rukavice pored estrade. Mrzelo me je da odem po njih.«

»Bila sam s mamom i profesorom gimnastike koji mi je davao časove iz narodnih igara kada sam bila devojčica. Profesor se pretvorio u sveštenika i govorilo se o mom bratu kaluderu koji je svirao na orguljama.«

»Moja biserna ogrlica je pala, i u padu su se oštetila mnoga zrna. Brojala sam netaknute bisere i one koji su bili oljušteni ili napukli.«

Ovde biseri i kamenčići izražavaju inventar one prošlosti »tako teške za prihvatanje«, kaže ona, »koju smo zajedno imali: ostaje nekoliko dobrih bisera«.

X. je došao da se savetuje zbog seksualnih teškoća posle detinjstva punog konflikta.

Pozorišna tema česta je u njegovim snovima: dvorana s balkonima, lakrdijašima, prizorima na Tuluz-Lotrekov način. Evo sna u glavnom razdoblju njegova lečenja.

»Ležao sam s vama u ogromnom krevetu smeštenom u središtu pozorišne dvorane. Vi me očinski prekrivate čaršavom.«

Posle nekoliko dana, košmar:

»Bio sam odgovoran za greške koje je načinila moja sestra u pozorištu: muzičke note bile su izbrisane na njenom tekstu. Bio sam duboko uzbuđen teškoćama sestrinog počinjanja. Osećam pomalo ljubomoru što ona glumi u pozorištu, ja nisam mogao.«

On mi izražava svoj stav prema pozorištu sa stanovišta glumca i gledaoca.

Glumac. »Za mene, pozorište, to je eksplozija svega što je potisnuto u normalnom životu. Voleo bih da sam igrao ulogu Anrija IV u Pirandelovom komadu. Ja sam smešan tip koji oponaša De Gola, izgubljeni putnik u tuđem gradu, itd.«

Sanjati da smo goli banalno je, ono što je važno jeste da znamo da li se osećamo nezgodno ili prijatno. Snovi u kojima smo goli bez teskobe bliski su pozorišnom snu. Blijantni stalni član Francuske komedije vidi sebe golim na pozornici, veoma prisebnog. Mlada devojkica, karakterna i prestupnica, sanja da se šeta potpuno gola s velikom neusiljenošću: njeni psihološki testovi pokazuju sklonost za pozorište, koju bi bilo zanimljivo razviti da bi joj se omogućilo da se »nađe«.

Gledalac. »Volim boje, lažni sjaj, drečkvu i veštačku stranu pozorišta, volim da budem prevaren, volim da vidim izvođača kako ovaploćava crte, nastranosti, manije, tikove ličnosti. Ja sam publika, ali sam takođe glumac. Volim arlekinsku stranu pozorišta, a ipak se sasvim dobro vidim u tragičnim ulogama. Moja sestra, koja je, kao i ja, zabavna i prijatna u običnom životu, poseduje u stvarnosti temperament tragetkinje.«

Nekoliko nedelja kasnije, evo drugih snova:

»Bio sam u uniformi potporučnika, beloj uniformi koju sam ukrao: to me je navodilo da mislim na oficira pederasta iz Ženeovih *Paravana*, oficira čistog i belog. Prelazio sam brodom Senu, voda je bila bistra.«

»U amfiteatru, predsedavao sam sednici: moji prijatelji bili su tu. Remon Aron trebalo je da govori, ali kako nije dolazio, uzimao sam reč umesto njega. Svetlost je dolazila od prozora u visini, kao iz vitraža u katedrali.«

»Bio sam u pozorištu gde su glumci igrali na dva ringa; to je ličilo na antičko pozorište i na Lido. Na jednom od ringova, glumci i glumice, obučeni u čizme od meke kože, igrali su po taktu, lupali su svojim potpeticama kao ruski ili mađarski igrači. Bio sam na drugom ringu u domaćoj haljini, sa ženom u odeći od belog kozjeg krzna: načinio sam nekoliko koraka oko žene-koze u ritmu ostalih. Svetlost se ponovo palila. Koza je opet postajala žena i zahvaljivala mi što sam je istakao.«

Konačno se glumac i ne-glumac sjedinjuju; prvi na pozornici, uhvaćen ukoštac s tremom: njegov san izražava njen sadržaj; drugi igrajući za analitičara prizor ozdravljenja.

Prevod s francuskog: Gordana Stojković

Pierre BUGARD, *Le comédien et son double, Psychologie du comédien*, Stock, Paris 1970, str. 131–139.

Napomene:

¹ Freud Sigmund, *Interpretation des rêves*, Standard Ed., sv. IV, str. 261. Navod preveo Grin, str. 219.
Dom penzionera-glumaca (prev.).