

pozorište i glumac u njemu*

žan luj baro

Kojim oruđem treba da se služi dramaturg da bi upražnjavao pozorišnu umetnost? Reći će bez oklevanja: glumcem. Šta je to glumac? To je ljudsko biće specijalizovano da bi služilo kao oruđe pozorišnoj umetnosti. U čemu i na koji način je glumac specijalizovan? Razvijanjem volje, određenom gipkošću tela, šapata, glasa i dikcije, posebnim izučavanjima koja se odnose na različiti telesni i glasovni izraz, drugim rečima, na glumu – taj glumac postaje neka vrsta koga može nazavati *stvarnim atletom*.

Sve umetnosti, da bi posmatrale život, biraju izvestan ugao koji im je svojstven.

Tako muzičar posmatra život iz ugla zvukova, slikar iz ugla boja, vajar iz ugla zapremina, itd., itd.

A pod koji ugao da se smesti dramaturg?

(PRVO PITANJE)

Sve su umetnosti, da bi prenеле i otelotvorile život na određenom mestu, služe sebi svojstvenim sredstvom. Tako, povlačenjem gudala po žici, muzičar izvlači zvuke; prevlačenjem palete po plátnu, slikar izlaže boje, vajar svojim dletom teše kamen i čini ga treperavim, pesnik škripi perom po papiru, itd., itd.

Kojim se sredstvom služi dramaturg da bi otelotvorio život?

(DRUGO PITANJE)

Ovo su dva teorijska pitanja koja se najčešće postavljaju.

Obično, ova teorijska pitanja ne dolaze spontano. Ona se postavljaju tek kada se pojavi sumnja. A ta sumnja, malo-pomoćno, nađe posle svih razmišljanja koja se odnose na dramsku umetnost:

1. Dramska umetnost je samo niža umetnost, kažu jedni;

2. To je samo jedna grana književnosti, dodaju drugi;

3. »Pre svega, pozorište, to je lep tekst« – kažu treći (tako je, jednom prilikom, Berstajn izjavio da je, po njegovom mišljenju, komad rukopisa, i da nikada ni glumci, ni predstava ništa nisu pridodali njegovim komadima);

4. To je podudarnost umetnosti, Bodlerova formula;

5. To je radnja oprečna umetnosti reči;

6. Pozorište je prostо razonoda, itd., itd.

Najzad, jedan književnik je jednom prilikom tvrdio da je, po onome kako on vidi stvari, pozorište potpuno beskorisna umetnost, i da je njemu dovoljno da sedne u fotelju, uzme Rasina, da sam sebi pročita jednu tragediju i da mu je sopstvena maštja dovoljna da bi video kako se pred njim odvijaju najlepše predstave, što mu nijedno pozorište, niti trupa, ne bi mogli predediti; da su, uostalom, sva njegova čula bila zadovoljna drugim umetnostima, a da je pozorište nešto što manje-više sledi literaturu, i da je, u svakom slučaju, za njega, to apsolutno beskorisna manifestacija.

Da li je pozorište neophodna i nezavisna umetnost koja se kvalitetom može poređiti s drugim umetnostima?

Drugim rečima: ako pozorište ne postoji, da li bi se osetila potreba da se ono izmisli, i zašto?

Razmotrimo ovo pitanje. Govorimo u prvom licu. Da li su sva moja čula zadovoljna drugim umetnostima i da li postoji kutak mene samoga koji one nisu zadovoljile. Da vidimo to.

Kod kuće čitam knjigu zahvaljujući kojima moja mašta luta. Nedeljom idem na koncert da malo izoštrem nerve uz njihanje simfonije. Noću mogu da odem na igranku da bih uzeo kupku ritma. Vraćam se kući, uživam u dobroj čaši božolea, zapalim cigaretu pre no što legnem, posmatram sliku, milujem psa, svačim se, češem se sa zadovoljstvom, ležem, i, pre no što utočem u san pravednika, melem za ranjene duše, poljubim ženu, pomilujem je po obrazu... a zatim usnim srećan što sam u toku dana zadovoljio sva svoja čula, sve svoje žlezde: vid, sluh, dodir, ukus, miris, mozak i kičmu, sve je dobilo svoje i ja nisam imao potrebe da idem u pozorište.

Pa ipak, da nije neki kutak mene samoga ostao po strani; možda nešto što sam želeo da proživim, a što nije bilo u iskristalisanom stanju?

Te osećaje vida, sluha, dodira, ukusa, mirisa, imao sam *sukcesivno*, jedne za drugima. A toliko bih želeo da jednom veštački: čujem, vidim, osećam, dišem, i da budem u potpuno istovremenom kontaktu u sadašnjosti i u životu.

Koliko stvari postoji istovremeno?

Neće li nastati umetnost koja će istovremeno izražavati i ponovo stvarati tu istovremenost koju podnosimo u sadašnjosti, neku vrstu sinteze, kao:

- škrivanje fotelje,
- ono što mislim o čitaocu,
- ono što čitalac misli o meni,
- dva pogleda, tamo dole, koja su se ukrstila i ljubav koja se rađa,
- trubljenje na ulici,
- neko ko kašuje,

– hiljadu šumova koji se šire, hiljadu radnji koje se odvijaju, a naročito onaj spokoj koji odjednom kao da kristalizacijom poprima formu u ovom trenutku, u ovom predahu, u kojem su naša čula obuzeta ovom istovremenosti, ovim beskrajnim cepljanjem sekunde, u kojoj se pojavljuje prva kapljica pozorišne kondenzacije, ona neuhvatljiva granica koja odvaja buduće i prošlo, i koju što je moguće brže imenujemo Sadašnjostu da ne bi bila prošlost; eto, taj zastanak u pozorištu trudimo se da uvećamo da bismo mu uhvatili hod, pokret.

Nijedna umetnost ne izražava bitno sadašnjost u njenoj istovremenosti i onom ponovnom stvaranju života na licu mesta, u prisustvu neke publike i neke trupe.

Ostale umetnosti deluju u neku ruku putem korespondencije: slika postoji sama po sebi, ona ne uzima obliče u određenom trenutku kada je posmatramo.

U pozorištu u stalnom stanju postoje jedino grede i pozorišna prašina, najčešće u obliku štampane brošure, a kad je reč o igri, u obliku libreta i partiture, i odjednom nastaje trenutni predstave. Tada se iz pozorišne prašine pomala pozorišni dogadjaj: glumci daju, publika prima, šalje, glumci trpe pa to ispoljavaju; život je tu, obnovljen. Zatim, trenutak prolazi, publika izlazi, glumci prestaju da žive svoj veštački život, prašina ponovo pada i ostaje samo početni ulog, brošura ili partitura. Pozorište živi i može da živi samo u Sadašnjosti.

Ovo bi prvo razmišljanje samo po sebi bilo dovoljno da pozorište učini nužnom umetnošću. Razmotrimo da li postoje i ostali razlozi.

Hoteli mi to ili ne, svi mi, manje ili više, podnosimo u životu dva fenomena koje ne izražavaju bitno druge umetnosti, a koji pripadaju, bitno, dramskoj umetnosti.

Ta dva fenomena su *mimetizam* i *animizam*. Moglo bi se u šali reći: »Mimetizam i animizam su dve dojke pozorišta.«

Mimetizam je mogućnost koju svako poseduje – da liči na sredinu u kojoj živi, da se prilagodi obliku ili boji sredine u kojoj živi.

Ko nije uočio kako neko ko pažljivo sluša šta mu govori druga osoba i sâm pomera usne, na isti način kao osoba koja mu govori, a pri tom ne izgovara nikakav glas.

Kad na filmu vide izdajnika, mrštite se kao i on. Kad glumac počne da pravi bolne grimase, pravi ih cela sala, itd., itd.

Kada sam bio dečak, moji su roditelji uvek znali odakle dolazim, jer, pošto bih proveo popodne s drugom, i protiv svoje volje govorio sam kao i taj drug. Upravo od tog fenomena mimetizma počela je umetnost podržavanja.

Pre ne što se napusti taj fenomen, treba utvrditi da se postaje predmet koji je bio posmatran. Nije reč o posmatranju stolice. Ako posmatram stolicu, postajem stolica.

Drugi fenomen koji podnosimo je fenomen animizma.

Animizam je sklonost maštanju koje čini da dajemo ljudsku dušu i volju predmetima koji nas okružuju, do te mere da i danas osećam reakcije koje sam imao kao dete, kada je veter za mene bio neprijateljska osoba.

Istina, i slički teže tome da animiraju predmet koji slikaju. Setimo se onih stabala Gustava Dore-a, koja liče na zla bića što pružaju ruke da bi zgrabilu preplašenog dečaka koji prolazi kroz šumu. No, suštinska umetnost slikarstva ipak nije zasnovana na animizmu.

Treba znati izmisli umetnost koja izražava taj animizam, a ta umetnost može biti samo pozorište.

Živeti u Sadašnjosti u zajednici s meni sličnima (Istovremenost); ne znati više da li sam ja oni, ili su oni ja (mimetizam); voleti zajednički i udahnuti dušu svemu onome što me okružuje (animizam); davati, primati, menjati (postojanje ili kretanje); eto razloga postojanja za pozorište koje tako postaje neophodna umetnost.

A sada, poslednje razmatranje koje nam, ovom prilikom, može dati ideju o korisnosti pozorišta.

Postoji jedno pitanje za koje se posebno i bitno ne interesuju druge umetnosti, a to je ono što možemo nazvati *idejom Pravičnosti*: pravično regulisanje svakog pitanja.

U životu svi težimo pravičnosti, mislim na univerzalnu pravičnost. Sredinjanje računa na širokoj osnovi, posle čega bi univerzalna mašina bila doveđena u ravnotežu, posle čega bi se zemlja okretala okrugljije a ljudi išli pravije.

Čovek, uglavnom zbog svoje nerazumnosti, stalno teži tome da naruši ravnotežu i iskrivljuje univerzalnu vagu! Ta nerazumnost nabira i narušava onu vrstu univerzalne harmonije o kojoj sanjam.

Svaki sukob postavlja pitanje prava, a pozorište treba da reguliše ta pitanja prava, posle čega je ravnoteža opet uspostavljena, a život okrepljen. Dakle, pozorišna umetnost je umetnost koja okrepljuje, to je umetnost *Pravičnosti*. Posle svakog dramskog dela pravda treba da bude zadovoljena.

A sada, predlimo na drugo pitanje koje smo u početku postavili.

Ako je pozorište samo po sebi autonomna umetnost, dovoljna sebi, samoj, neophodna i korisna: kako je treba upražnjavati, drugim rečima, koje je njen oruđe?

Druge umetnosti upražnjavaju se trljanjem, grebanjem ili udaranjem jedne nepokretnе materije po drugoj nepokretnoj materiji.

Druge umetnosti, da bi reprodukovale život, polaze od neživih materija.

Vajar uzima kameni blok, dleto i čekići i počinje nemilice da udara.

Ako dobro osmotrim violinu, uočićemo neku vrstu biste mrtve žene, po čijim osedelim tetivama muzičar počinje da struže kako bi joj povratio životni eho.

Sve u svemu, sve umetnosti polaze od smrti da bi stvorile život, i njihovo je delo kao eho života.

To je trka da se zgrabi sadašnjost. U remek-delima sadašnjosti je uhvaćena i u tom trenutku remek-delo širi magičnu sadašnjost, neku vrstu spokoja koji je idealni cilj svih umetnosti: opet pronaći spokoj. A taj spokoj nije ništa drugo do stanište dramske umetnosti.

Sve u svemu, druge umetnosti jure da bi ope pronašle stanište dramske umetnosti.

One Pikasova slika, ona Malarmeova grafika, postaju čutljivi dramski objekti.

Da bi se pronašlo oruđe koje idealno odgovara pozorištu, treba se podsetiti da pred ozivljavanjem dramskog života pod uglovom sadašnjosti, budućnosti, istovremenosti, prisutnosti, naglim i efemernim produžavanjem veoma kratkog trena, pozorište se smestilo pod opšti ugao kretanja. Sastavni delovi tog kretanja su:

- obris (premeštanje);
- promena (osnovna tema sukoba) i
- ritam (orkestracija tog kretanja).

Gde pronaći oruđe koje sadrži (odjednom u sadašnjosti i istovremeno i po porudžbini obris, promenu i ritam?

Do sada nismo našli ništa bolje do *Ljudsko biće* – njegovo je stanište obrisa ili Kretanja, u ovrom smislu te reči, kičmeni stub, stanište Promene mu je u respiratornom aparatu, a stanište Ritma u pulsaciji.

Dakle, ljudsko biće, a priori, okuplja – i jedino ono – bitne uslove koji odgovaraju idealnom oruđu pozorišne umetnosti.

Upravo u uslovima doticanja ljudskog bića koje je u nekom prostoru u konfliktu, život može biti pozorišno oživljen.

Znači, potrebno nam je mesto i ljudsko biće.

Tom potpuno pronađenom oruđu možda će neko prigovoriti. I to u tom smislu da ljudsko biće u sirovom stanju neće moći biti dostojno oruđe da posluži umetnosti koja, kao što smo videli, treba da se služi neživom materijom.

Ljudsko biće, živi predmet, po definiciji je nedisciplinovano, podložno emocijama, neujednačenom zdravlju. Njegov se izraz ni u kom slučaju ne bi mogao uporediti sa sigurnošću izraza violine ili neke boje (koju, očigledno, proticanje vremena i vremenske nepogode napadaju, ali veoma malo u odnosu na fluktuacije koje svakodnevno podnosi ljudsko biće).

I dalje: čovek kao sredstvo ne bi mogao da posluži umetnosti.

Ovaj bi prigovor bio važeći kada bi se prilikom upražnjavanja pozorišne umetnosti trebalo poslužiti ljudskim bićem u sirovom stanju, i u tom slučaju pozorište ne bi bilo ništa drugo do majmunijada.

Pozorišnu umetnost dakle, treba upražnjavati pomoću specijalizovanih bića, koja su razvijanjem Volje postala neka vrsta »Robota« koji tako precizno odgovaraju zahtevima umetnika kao što to čine violina ili neka boja. I tu se na pozorišnu umetnost kalemi druga umetnost, koja je umetnost glumca, u pravom smislu te reči, umetnost da se postane oruđe.

To ljudsko biće, specijalizovano u idealu »nadmanionete«, drage Gor-donu Kregu, to je ono što se zove glumac.

Bitno, dakle, sredstvo pozorišta jeste i jedino može biti glumac.

Tako bi pozorište, podudarnost umetnosti, po Bodlerovoj formuli, bilo samo sos bez pečenja.

Pozorište nije mesto sastajanja gde se sreću, dolazeći s različitih strana: dijalog, osvetljenje, kretanje, dekor, muzika i sliče, već: reči, kretanje, premeštanja, radnje, koji, polazeći od Ljudskog bića, čine istinsku građu dramske umetnosti, a koji su potom, zbog lepote kadrirani osvetljenjem i obmotani dekorom onako kako papirom obmotavamo buket.

To je bujanje u lepezi, koje polazi iz suštinskog mesta, centra: glumca; a nije istosmernost, sastanak koji su zakazale različite umetnosti.

Glumac sadrži tri glavna centra:

- kičemi stub,
- respiratorični aparat i
- srce.

Rečju, to je instrument sačinjen od meha i bića, koji stalno trpi napasni ritam vešta.

Ova su tri centra, svaki za sebe, stanište pokreta u pravom smislu te reči, stanište promene i ritma.

Iz ta tri centra polazi palata koju dramaturg treba da poznaće i koristi da bi upražnjavao svoju umetnost.

Umetnost gesta. Umetnost reči. Dikcija. I sve, orkestrovano putem kratkih i drugih uzastopnih, pokretima proizvedenih sistole i dijastole srca – koje omogućavaju da se kaže: mi otkucavamo jamb; mi idemo jamb; mi dišemo jamb.

No, dosta teorije. Na kraju krajeva, to je dosadno. Recimo kao Sabatini, sjajni majstor mehaničar iz XVII veka, koji pošto je opisao čitavu alhemiju pozorišne mašinerije, okončava svoju studiju rekavši:

„Teorija nije nimalo teška, ali još je lakša praksu.“

Oktobra 1945.

Prevod s francuskog: Radmila Nedeljković

Jean-Louis Barault: *A PROPOS DE SHAKESPEARE ET DU THEATRE* (odeljak: »A propos du Théâtre«), Pariz, Éditions de La Parade, 1949, p.89-107.

Naslov dao priredivač R. L.

umetnost glumca

sara bernar

Umetnost glumca je da se onemogući odsustvo svake iluzije, publike ne treba nijednog trenuka da postane svesna da se radi o uslovljenoj iluziji, već mora biti držana u atmosferi koju je dramski pesnik odredio. Publike mora da bude preneta, a potom ugrađena u dramsku viziju. Svojom iskre-nom igrom glumačka trupa treba da stvari atmosferu da prisvoji gledaoca, da ga izvede izvan sebe i da ovaj ne dobije svoju slobodu sudeњa pre nego je zavesa pala. U umetniku bi trebalo da sve deluje zajedno i u isti mah, da svaki detalj izražava duboko osećanje koje ga pokreće, da oko, pogled, ruka-gest, pozicija tela, nagnutost glave, da svi ti elementi doprinose jednom celovitom želenjem efektu.

Ako se traži primerni kvalitet glumca ili, bolje rečeno, koji je njegov prvenstveni zadatak, može se zaključiti da je to obrazovanost. Ništa-ne može da zameni studije ljudi i vremena. Sistematsko izučavanje problema je neophodno. Nemoguće je izgraditi karakter Cezara ili Hamleta, ili Avgusta, ukoliko se ne poznaje istorija, ako se ne zna situiranu ličnost u svoj kontekst, ako smo nesposobni da ih ozivimo osećanjima koja bežaju srodnih njihovih vremenu, njihovoj generaciji, njihovoj klasi, njihovoj partiji... Ukoliko se sve to poznavanje nipođaštava, ne može se biti nikada ništa drugo do osrednjih glumaca. Ako ne može da bude naučnog duha ili erudit, onda je glumcu ništa manje neophodno da bude obrazovan čovek, što bi se drugačije moglo reći da ne bi trebalo da bude inferioran u poznavanju problema života.

Neophodno je primetiti da svaki lik, svaka ličnost pripada jednom socijalnom staležu, odakle samo sa izuzetnim gubitkom sreće ili pak sa izuzetnom srećom može da se izade; unekoliko, ličnost je »zakovana« za svoj socijalni rang. Samo glumcu uspeva da slobodno prelazi iz izuzetne niskosti u stanje izuzetne veličanstvenosti, od krajnje bede u izobilje, od vremena Grka u vreme inkvizicije ili u naše dane. On će izraziti jedno za drugim: suverenost Agamemnona, fanatizam vojvode od Albe ili društveni bes i razjarenost radnika u štrajku. Po strani od saznanja uzetog iz knjige i pored toga, neophodno je gledati, posmatrati bez prestanka i predaha, a za tu vrstu iskustva čuvena je Molijerova fotelja kao najbolji mogući simbol. Neka umetnik proveđe u svakoj od profesija po malo vremena, neka zade u sve slojeve društva, neka se potruđi da nauči sve običaje egzotičnih naroda, neophodno je da koncentriše u svom delu celokupno prisutno čovečanstvo i celokupno buduće čovečanstvo.

Za svakog čoveka volja je osnovni uslov za uspeh, za samog glumca je to uslov kojem se svi drugi podređuju. Kako je u ovoj umetnosti posao sva-ko neven, evoluiru svakog časa, svakog minute se pomeri, kako treba bez i najmanjeg zastoja izvori inteligencija da budu upravljeni studioznom posmatranju, tili i mlaki temperament, neodlučan ili lenj, nemaju tu svog mesta.

Umetnik koji ne obnavlja svoje znanje, koji ne može da se adaptira na sve zahteve, koji se ne razvija uporedno s dramskom literaturom, onaj koji se povlači samo u grčke heroje, ili u Molijera ili Šekspira, ukoliko je obim njegova saznanja nepromjenjen, on ne može da ispunjava potpunosti raznolike glumačke zadatke. Glumac treba da bude spreman da se bac u najmodernejše dramske fikcije i da im služi u potpunosti svojim talentom. Za razliku od naučnika koji nastavljuje svoja istraživanja na istom predmetu i čiji radovi postaju automatizovani, glumac se neustrašivo bori protiv rutine i ulaže uvek novi napor da bi sebi ostvario put novih rešenja. Umetnost ne poznaje starost umetnik je ne sme takođe imati; ovaj stav, svakako, ne proizilazi iz ravnodušnosti ili samopouzdanja, već naglašava neophodnost poseđovanja kreativnosti. Isto tako je značajno da glumac mora da nadvlaže svoje strasti, osećanja, i da u potpunosti vlasti svojom ličnošću, zahvaljujući čemu će se uzdići do slave ljudi čiji je život sav u stvaranju.

Cesto su me pitali zašto toliko volim da igram muške uloge, a posebno zašto sam više voleo ulogu Hamleta od Ofelije. Iskreno govoreći, ja ne volim muške uloge po sebi, već njihovu intelligentnost, mišljenje ljudi, a među brojnim karakterima i likovima Hamlet me je najviše privlačio, jer je on najoriginalniji, najusupljiji, najizmučeniji, a međutim, najjednostavniji za jedinstvo svoga sna.

Glumac nikad ne treba da igra za masu, jer ništa nije jednostavnije nego zadobiti njene simpatije. On ne treba nikada da se zadovolji, čak i onda kada smatramo da je uloga savršenstvo. Ja osećam prezir za one glumce koji, pošto su postavili jedan lik, ne menjaju nikada nijednu pauzu, ni glas, a isto tako ne menjaju nijedan izraz. Negiram rad koji se u jednom trenutku fiksira za večnost. Negiram takvu ličnost koja ne dela nego po zakonu rutine. To samo mogu da budu »dobre« radnici koji su brižno radili reprodukući svaki dan, svaki čas isto, njihov posao je jednoličan... i tu se ne bi moglo reći da se radi o umetnosti već o zanatu. Publike često brka te dve različite manifestacije.

Trebalo bi dati svoje srce, svoju krv toj bezličnoj i pomamnoj gomili, koja najpre daje otpor, da bi se ubrzo potom podala s milošću i blagošću bez granica. Ah, svi ti ljudi koji sede i koji ne gledaju pažljivo, njima svima pripada da vide jednog trenutka kako se proždire ukrotitelj.

Prevod s francuskog: Žarko Ruvidić

Sarah BERNHARDT, *L'art du théâtre (Umetnost pozorišta)* Seghers, Pariz, 1963, str. 402-405.