

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.

Ona Pikasova slika, ona Malarmeova grafika, postaju čuljivi dramski objekti.

Da bi se pronašlo oruđe koje idealno odgovara pozorištu, treba se podsetiti da pred oživljavanjem dramskog života pod uglom 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 pravom 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 upoređivati 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 Gordonu 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 siže, 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:

- kičmeni stub,
- respiratorni aparat i
- srce.

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

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

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

Umetnost gesta. Umetnost reči. Dikcija. I sve, orkestrirano putem kratkih i drugih uzastopnih, pokretima proizvedenih sistola i diastola 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 praksa«.

Oktobra 1945.

Prevod s francuskog: Radmila Nedeljković

Jean-Louis Barrault: A PROPOS DE SHAKESPEARE ET DU THEATRE (odjeljak: »A propos du Theatre«), Paris, Editions de La Parade, 1949, p.89-107.

* Naslov dao priređivač R. L.

umetnost glumca

sara bernar

Umetnost glumca je da se onemogući odsustvo svake iluzije, publika ne treba nijednog trenutka da postane svesna da se radi o uslovljenoj iluziji, već mora biti držana u atmosferi koju je dramski pesnik odredio. Publika mora da bude prenetna, a potom ugrađena u dramsku viziju. Svojom iskrenom igrom glumačka trupa treba da stvori atmosferu da prisvoji gledaoca, da ga izvede izvan sebe i da ovaj ne dobije svoju slobodu suđenja 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 željenom 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 situirati ličnost u svoj kontekst, ako smo nesposobni da ih oživimo osećanjima koja bejahu srodna njihovom vremenu, njihovoj generaciji, njihovoj klasi, njihovoj partiji... Ukoliko se sve to poznavanje nipodaštava, ne može se biti nikada ništa drugo do osrednji glumac. 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: sujezernost Agamemnona, fanatizam vojvode od Albe ili društveni bes i razjarenost radnika u štrajku. Po strani od saznanja uzetog iz knjiga i pored toga, neophodno je gledati, posmatrati bez prestanka i predaha, a za tu vrstu iskustva čuvena je Molijerova fotelja kao najbolji mogući simbol. Neke umetnik provede u svakoj od profesija po malo vremena, neka zađe u sve slojeve društva, neka se potruži 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 svačudenan, evoluirao svakog časa, svakog minuta se pomera, kako treba bez i najmanjeg zastoja izvori inteligencija da budu upravljani studioznom posmatranju, tihi 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 uporedo s dramskom literaturom, onaj koji se povlači samo u grčke heroje, ili u Molijera ili Šekspira, ukoliko je obim njegovog saznanja nepromenjen, on ne može da ispuni u potpunosti raznolike glumačke zadatke. Glumac treba da bude spreman da se baci u najmodernije dramske fikcije i da im služi u potpunosti svojim talentom. Za razliku od naučnika koji nastavljaju svoja istraživanja na istom predmetu i čiji radovi postaju automatizovani, glumac se neustrašivošću 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 posedovanja kreativnosti. Isto tako je značajno da glumac mora da nadvlada svoje strasti, osećanja, i da u potpunosti vlada svojom ličnošću, zahvaljujući čemu će se uzdići do slave ljudi čiji je život sav u stvaranju.

Često su me pitali zašto toliko volim da igram muške uloge, a posebno zašto sam više volela ulogu Hamleta od Ofelije. Iskreno govoreći, ja ne volim muške uloge po sebi, već njihovu inteligentnost, mišljenje ljudi, a među brojnim karakterima i likovima Hamlet me je najviše privlačio, jer je on najoriginalniji, najsuptilniji, najizmučeniji, a međutim, najjednostavniji za je-dinstvo 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 ako je uspeh krunisao napore, je je uvek moguće uraditi bolje, 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 »dobri« radnici koji su brižno radili reprodukujući svaki dan, svaki čas isto, njihov posao je jednoličan... i tu se ne bi moglo reći da se radi o umetnosti već o zanatu. Publika 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, Paris, 1963, str. 402-405.