

O »igri s distancem«

edvard čato

1. U našoj pozorišnoj publicistici sve češće nailazimo na opaske da je neki glumac »igrat s distancem«; formulacija je katkad delatnije navedena, govor o »distanci prema ulozi«, ili je šaljiva, kada čitamo o »igri poluzavatorenih očiju«, što, na osnovu intencije onog koji piše, označuje otrilike isto. Taj termin se može čuti i u razgovorima pozorišne sredine; posao je prilično svakodnevni, da bi izgubio značajnu preciznost koju je ikada imao. Prema tome, nije naodmet da se njima pozabavimo.

Edvard Balou se u sugestivno napisanom eseju bavio ulogom »psihičke distance« u umetničkom stvaralaštvo i u estetskom doživljaju. Iako nije dao definiciju toga pojma, trudio se da ga odredi konkretnom primenom i na primerima. Najopštiji je sledeći primer: plovimo brodom po moru, obavijenom gustom maglom; osećamo, zbog naše situacije, užas i strah, ali u izvesnom trenutku možemo se »pomeriti«, »očistiti« svoje doživljaje od praktičnih momenata, »objektivizovati« užasnu sliku koja se pruža pred nama, uživati u njenoj lepoti. Upravo na taj način nastala je »distanca« između našeg saznanja i izvora tog saznanja. Na izvestan način, objektivizovan se i sam užas, ne gubeći svoj emotivni karakter.

Balou podvlači da ne gubi, ali menja taj karakter, i da, po njegovom mišljenju, psihička distanca nije ni u kom slučaju stav, lišen ličnog akcenta; već, naprotiv, često je emotivno snažno obojen, premda specijalno. Distanca zahteva neprekidno »prelaženje« sa živih, autentičnih emocija, kao što su one koje spoznajemo u praktičnom životu, na njihovu objektivizaciju, lociranje u sferi umetničke fikcije. Preživljavanje distance je »filtriranje« naših saznanja, njihovo čišćenje od činilaca koje su uneli praktični uslovi. Postižući distancu, stvaramo svet fikcije; kad npr. obuhvatamo Otelov lik s distancem, tretiramo ga kao fiktivni lik, a ne obrnuto; distanca se ne rada iz znanja o njegovoj fiktivnosti.

Tako shvatana »psihička distanca« postaje kod Baloua neophodan uslov svakog estetskog doživljaja i svakog umetničkog stvaralaštva. Pri tom, čini se, zasluzuju pažnju ištančenje dinamičnog karaktera »psihičke distancе«, tog »filtriranja« saznanja, »prelaženje« s praktičnog na objektivizovan stav. U vezi s tim postoje dve mogućnosti gubljenja distance: preteranom slabljenjem (kada proces »filtriranja« postaje sasvim nevažan, čak nevidljiv, i subjekt ne ume da se oslobodi »praktičnog« tretiranja pojava, što, po mišljenju autora, u umetnosti vodi naturalizmu) i prekomernom intenziviranjem (što vodi potpunoj objektivizaciji predmeta, njegov tretman je lišen ličnog karaktera, postaje uopšten i suvoparan; kao primer autor navodi neke akademске pravde).

Ako psihička distanca treba da bude nužan uslov svakog umetničkog dela, morala bi se takođe pojavljivati u svakoj glumačkoj kreaciji koja zasluguje da se nazove umetničkom. U stvari, Balou (koji u svom radu posvećuje veoma malo mesta pozorišnoj realizaciji) smatra glumstvo činilcem koji oslabljuje distancu, nasuprot dekoru, osvetljenju, muzici i sl.; intuitivno osećajući stvar, a istovremeno obuhvatajući ga kategorijama koje je samo odredilo, možemo se u tome složiti s njim – iako, u radu glumca, ako treba da bude stvaralaštvo, mora se pojavit element distance. To se slaže s opštim iskustvom: ako je fiktivnost prihvaćena kao kriterijum, onda je glumac, nezavisno od stepena identifikacije s likom, uvek svestan njegovog fiktivnog karaktera; i u svakoj igri je sadržan momenat prelaženja s »privatnih« osećanja i saznanja na njihovu »objektivizaciju«. Identifikacija s likom (to jest, činilac koji, prema Balouovom shvatavanju, utiče na slabljenje distance u glumstvu), čak kod glumca kome je posebno stalo do te identifikacije, ne može izbeći rad na umetničkoj konstrukciji uloge u celini, što samo po sebi utiče na izvesnu »objektivizaciju« i »distancu«.

Teorija »preživljavanja« Konstantina Stanislavskog je najpoznatiji primer tretiranja glumačke igre, koji posebno podvlači značaj »identifikacije« glumca s likom. Stanislavski, žečeći da glumac u pojedinim momentima tretira ulogu, delanje junaka koga kreira, da bi ga interpretirao u potpunom ličnom uzbuđenju, ipak mu ne dopušta da sasvim zabravi ulogu u celini i njeno umetničko oblikovanje. Stanislavski govori o »perspektivi glumca« i »perspektivi uloge«.

»... u procesu razvoja uloge – kaže u *Radu glumca nad sobom* – moramo imati pred sobom tako reći dve perspektive: jednu – koja pripada ulozi, drugu – samom umetniku. U suštini, osoba koja deluje u komadu – Hamlet – ne zna ništa o perspektivi koja ga očekuje, o svojoj budućnosti, jer umetnik mora sve vreme razmišljati o njoj, tj. imati u vidu perspektivu uloge... Tek nakon pogleda, kratkog, kao magnovenje na minulu i buduću sudbinu uloge, ocenice odgovarajuće njen sledeći fragment. Koliko bolje osetite njegov značaj za umetnost u celini, toliko ćete lakše usmeriti svoju pažnju... Perspektiva samog umetnika, interpretatora uloge, potrebna je da bi, nalazeći se na ceni, svakog trenutka mislio o prošlosti, prilagodavao svoje unutrašnje stvaralačke snage i spoljašnja izražajna sredstva, pravilno ih raspoređivao i inteligentno koristio nagomilani materijal za ulogu (npr. za ulogu Jaga)... jer, opasno je odmah, od prve scene, zagalopirati se, dati na volju temperaturu, ne čuvati rezerve za dalju, postepenu borbu za sve većom zavišću. Takva rasipnost duhovnih snaga narušava plan uloge.“

Oba činiloca koja je pomenuo Stanislavski – i pamćenje celokupne istoje scenskog lika, koja se »čuva u pripravnosti«, i nužnost umetničkog ekonomisanja glumačkim sredstvima – moraju dovesti do izvesne objektivizacije i ne dopustiti glumcu da se sasvim »izgubi« u datom fragmentu. Smanjujući stepen »poistovećivanja« glumca s likom, imajući na umu fiktivni karakter tog lika, stvara se distanca poput Balouova. Ovde zasluzuju pažnju još jedna razlika. Pomen u opusu Stanislavskog, višekratne, ali »kratke kao treptaj oka«, svesti o perspektivi uloge (odnosno se, takođe, na »perspektivu glumca«), nalaže da se ta pojavi tretira dinamično, slično dinamici »prelaženja« od autentičnih emocija na »filtriranje« emocije kod Baloua. U oba slučaja imamo posla s tekućim, promenljivim, talasavim procesom, koji oscilira između potpunog životnog »uzbuđenja« i uopštenog, apstraktног tretiranja predmeta.

Sistem Stanislavskog ipak se u pozorišnoj sredini ne smatra doktrinom koja dopušta u glumstvu »igru s distancem«. Već, naprotiv, zahtevanje distancu u scenskoj interpretaciji smatra se kontroverznim u odnosu na teoriju tvorca MHAT-a. To gledište dele i njegove pristalice i njegov protivnici. Očigledno je da se u današnjim diskusijama ne radi o takvoj »distanци«, o distanci koja se može dedukovati iz konцепcije »dveju perspektiva«. Te perspektive jedino čine da je delovanje glumca podređeno izvesnoj celovitoj misli, postaju elementi komponovanog umetničkog dela. Nužan su uslov nastanka svakog dela glumačke umetnosti; ponovo slično kao kod Baloua. Međutim, jasno je da »distanca« čije postojanje razlikuje neke glumačke kreacije od ostalih, lišenih tog činiloca, ne može biti ista »distanca«, koju smatramo neophodnim elementom svakog artizma i estetskog doživljaja.

2. Pre svega, valjalo bi podsetiti na to da se pojma psihičke distance ne javlja samo u estetici. Njom se često služimo i u životu, kada govorimo o različitim, našim i tudim, doživljajima ili stavovima.

Na drugarskom skupu tretiramo »s distancem« nekog koga ne volimo; jasno ne ispoljavamo odbojnost, jer to ne bi bilo učitivo u odnosu na domaćina, niti ispoljavamo srdačnost koja proizilazi iz etikecije, jer nismo raspoloženi za to. Ponašamo se kao da u potpunosti nismo svesni (mada istovremeno i donekle ignorisemo) vlastitog osećanja odbojnosti, koju aktuelizuje prostorna bliskost nesimpatične osobe.

Iznenada sam doživeo nešto neprijatno: šef se poneo prema meni nepravedno i neučitivo, što me je strahovito uzbudilo. Pa ipak, uveravam sebe da se takve stvari događaju na ovom svetu, da su neizbežne u odnosima između prepostavljenog i potčinjenog: iako moj sagovornik nije bio u pravu, izvesni prividi su bili upereni protiv mene; najzad, ne jednom, bio je veoma sruđan prema meni. Tretiram svoju ogorčenost kao davno prošli doživljaj, prema kojem se odnosim objektivno. Ona ne isčešava, ali me sašvime ne ispunjava, vladam njom, razmatram je nekako »spolja«.

U jednom i u drugom slučaju, imajući posla s unutrašnjim, psihičkim saznanjima, trudimo se da ih, tako reći, lociramo van sebe, da stvorimo u sebi osećanje da su udaljeni od nas; ta udaljenost je povezana s objektivizacijom tih saznanja. Ta »udaljenost« bila je poput distance; obe reči koristimo metaforično, jer ne može biti reči o stvarnom osećanju tih preživljavanja u prostoru ili vremenu. Koristeći dajelat metaforični način, možemo reći da se između »nas« i naših preživljavanja »upliči« i neke druge refleksije, prestave ili osećanja, »udaljujući« od nas to preživljavanje. Ne »pomeraju ga u stranu, ne »potiskuju« iz svesti; ono ne prestaje da bude predmet našeg interesovanja, ali ga tretiramo drugačije; manje spontano i emotivno, a više predmetno.

Sadržaji koji »stupaju« između nas i našeg preživljavanja, mogu imati najrazličitiju sadržinu predstave i biti različito emotivno obojeni. Psihička distanca može nastati kako iz nesigurnosti, ironije, tako i iz osećanja vlastite ništavnosti u odnosu na razmatrani predmet, iz osećanja superiornosti. Takođe, može postojati sklonost prema tretiraju izvesnih predmeta »s distancem«, a da se ne postigne u odnosu na druge.

Pa ipak, postoje ljudi u kojih konstatujemo postojanje trajne disponiranosti prema tretiranju svega s distancem. Tačnije, ljudi koji lakše stvaraju distancu i koja je jača nego u drugih; jer samo u poređenju s okolinom, »prosekom«, takve ljude razlikujemo. Na osnovu onoga što prenosi istorija, pretpostavljamo da je, npr. Sokrat posmatrao svet s većim distancem, npr., od Aleksandra Velikog, Montenj s većom nego Torkvatom Taso, Luj XV s većom od Robespjera. U stvaranju tako trajne disponiranosti igraju ulogu različiti činilaci: urodene sklonosti, vaspitanje, životni prelomi, prožetost kulturnom. U svakom slučaju, lako je uočiti da primitivni ljudi i deca uopšte ne zauzimaju stav obeležen distancem, dok je za veoma kulturne ljudje, intelektualce, a posebno one koje nazivamo »preintelektualiziranim«, takav stav »normalan«.

Različiti tipovi ljudi u tom pogledu našli su odraz i u književnosti; posebno drama, koja se najviše interesuje za čoveka, našla je tu ogromno polje opservacije. Tu polje, svakako, umanjile su okolnosti, jer sama distanca nije suviše dramatična pojava, pošto, čini se, ona pre ublažjuje strasti i uklanja protivrečnosti nego što ih zaoštrava; premda se među dramskim likovima, pored naglih individua, vatreñih, zaslepljenih, mogu naći junaci koji u odnosu na svet ispoljavaju priličnu distancu. Npr. Hamlet (bez obzira na to kako interpretiramo taj lik) poseduje ogromne rezerve distance i poređenju s Magbetom ili Otelom. Geteova Ifigenija – u poređenju s Orestom. Egist u Žirudovoj Elektre – u poređenju s Egistom iz Sofoklove Elektre.

Dakle, glumac ima često zadatak da na sceni otelovi »likove s distancem«. Istočemo: tu se još uvek ne radi o tome da li će glumac »igrati s distancem« ili neće, već o tome da lik koji igra celokupnim svojim ponašanjem manifestuje određenu distancu prema svetu, zbiljanjima, vlastitim preživljavanjima; u svakom slučaju, distanca je znatno veća nego što je mogu postići ostali likovi komada. Glumac mora stvoriti u sebi takvo psihičko raspoloženje i prilagoditi svoja izražajna sredstva tako da gledač oseti jasno i glasno karakter lika koji se igra. Mora pronaći »ključ« za onu posebnu vrstu prekomernosti distance, koja karakteriše ponašanje datog junaka, mora otkriti unutrašnje razloge koji uslovjavaju nastanak te prekomernosti. Uzmimo kao primer Šoove junake, koji najjasnije manifestuju distancu prema stvarnosti: distanca njegovog Julija Cesara satkana je od drugačije psihičke supstance nego general Begojna iz Davorovog učenika, a od drugačijih – Karla Stjarta iz Zlatnih vremena blagorodnog kralja Karla. Koliko glumac tu bolje pogodi pravi ton, karakterističan samo za datu ličnost, toliko će je više »oteloviti«, a njegova »identifikacija« s ulogom biće preciznija – momenti distance biće očigledniji za gledače. Neki od njih, ne analizirajući kako valja svoje utiske i ne umejući da razlikuju lik i glumačku umetnost, reči će o interpretatoru da je »igrat s distancem«.

Šoovi pomenuti likovi veoma su očigledni primjeri »ljudi s distancem«. Međutim, već prethodni primjeri – Hamlet, Ifigenija, Egist – to su likovi koji ispoljavaju veću distancu prema svetu nego osobe koje su im suprostavljene i koje nisu karakteristične u tom pogledu. Tu će mnogo zavisiti od toga kako će glumac shaviti dati lik. Kako će interpretirati njegove pojedine dozive, iz kojih će ih psihičkih reakcija izvesti. Kojim kontekstom pokreta, gestova i pogleda će ih okružiti. Koliko će, na primer, u Hametu uočiti sponzanih radnji, koliko nepoverenja, frustracija, razmišljanja o drugima i o vlastitim instinktima. Ako glumac u liku, koji pruža mnoge interpretativne mogućnosti, uoči pre svega crte koje su povezane s distancem prema svetu, ako,

u skladu s osnovnim smislim teksta, ispolji osobitu osetljivost i psihičko novatorstvo upravo u toj oblasti – to će sigurno svedočiti o njegovom osećanju sveta i načinima ekonomisanja vlastitom psihičkom energijom. I, istovremeno, iskaz o »igri s distancicom« poprimiće u takvim slučajevima određenu sadržinu.

Od likova kojima je autor podario izvesne sklonosti manifestovanja distanci, i kod kojih je glumac posebno istakao tu stranu psike, možemo – smanjujući, s jedne strane, proporcije, i povećavajući ih, s druge – doći do takvih u kojima se gotovo čitav manifestovani svet distance čini zaslugom glumca. To je već izrazita predilekcija ka stvaranju određenih psihičkih tipova. Na primer, posmatrajući ulogu Gustava Holaubeka, »možemo uočiti da gotovo u svim – bez obzira da li je to Sartrov Gec, Čehovljev Platonov, Hamlet ili čak »neposredne« individualnosti kao Kralj Edip ili Papkin“ iz *Osvete* – pojavljuje se sumnjičava začudenost svetom i vlastitim preživljavanjima; neka zamisla, puna nemira, čini da reči i gestovi tih likova deluju kao ostatak nečega što je nastalo kao ishod naglog impulsa, koji je, zakoćen u samom nastanku, poprišio spokojan i privlačen oblik. U njima je sadržan unutrašnji razdor, neprekidan i nepomirljiv konflikt sa svetom, prekomeren ponos, koji prelazi u nesigurnost, u povlačenje u dubinu vlastitog bića. Holoubek je glumac savremenog romantičizma. Distanca koju »preživljuju« likovi koje igra nastaju iz romantičarske ironije; međutim, ne vidi se distanca između tih likova i njega samog.

3. Glumci koji raspravljuju o distanci vole da se pozivaju na Didroov *Paradoks o glumcu*. Kao što je poznato, u tom delu sadržana je teza da velikog glumca ne karakteriše veća osetljivost nego kod drugih, već veća intelektualna pronicljivost, čulo za opservaciju i umeće oponašanja različitih individualnosti. To je uopštavanje koje bi valjalo u načelu empirijski proveriti, premda bi tehničke teškoće prilikom takvog proveravanja bile velike. Didroove pristalice, ustalom, više je zainteresovala druga teza, koja je povezana s prvom i na izvestan način iz nje proizilazi: simptomi živog osećanja, koje uočavamo kod scenskih likova, nisu izazvani prisustvom tih osećanja u glumčevoj duši. Drugim rečima, glumac ne mora »preživljavati« ono što igra, može pomoći odgovarajuće odabranim izražajnim sredstvima stvarati imitaciju preživljavanja. Ova druga teza ima i empirijski karakter i formulaciju, koju smo gore naveli (koja ne isključuje drugačiji odnos glumca prema liku), već je danas možemo smatrati dokazanom, s obzirom na mnogobrojne iskaze glumaca o toj temi. Na tim dvema tvrdnjama Didro zasniva izvestan estetski postulat, koji iznosi da je glumac dužan »da ostane hladan« da bi gledalac osetio uzbudjenje. Dobra uloga ne nastaje onda kada imamo erupciju »istinskih osećanja« kod glumca, već onda kada su osećanja lika, koja je zamislio, »odmerena«, »čine deo sistema deklamacije«. Tada postaju deo umetničke kompozicije i deluju na gledaoca na pravi način. Jer, glumac koji se suviše prepričava uzbudnjima, može izgubiti vlast nad izražajnim sredstvima i ostaviti neželjeni utisak (npr. zasmajati istinskim plačem).

Iz Didroovih zaključaka jasno proističe da je jedno glumac, a drugo scenski lik, i da je zadatak glumca (njegova »funkcija« u predstavi) predstavljanje gledaocu upravo tog lika, a ne sebe. Tu misao su prihvatali mnogi pozнати pozorišni umetnici izjašnjavajući se na temu svoje umetnosti. U sjajnom delu o *Glumačkoj umetnosti*, sjajni umetnik Konstan Koklen skreće pažnju na okolnost da je, za razliku od drugih oblasti stvaralaštva, glumčev oruđe on sam. »Iz toga proizilazi da glumac mora biti udvojen. Poseduje svoje jedno, koje je mehaničar; i svoje drugo, koje je oruđe. Jedno poima kreirani lik, ili pre (kad je pojman stvar autoru) – vidi ga onakvog kakvog ga autor želi, kao npr. Tartif, Hamlet, Arnolf ili Romeo: taj model ostvaruje drugo...« Jedno kod glumca mora vladati nad drugim; onaj koji »vidi« mora apsolutno upravljati onim koji »izvodi«.



Nastavljajući ovu Didroovu misao – na koga se, ustalom, poziva – Koklen, u skladu s prirodom svoje profesije, više ističe tehničke stvari. Prilikom čitanja *Paradoksa o glumcu* ističemo razliku između glumca i lika koji kreira, prilikom čitanja *Glumačke umetnosti* – razliku između koncepcijске i realizatorske strane glumčevog stvaralaštva. Kod Didroa nema govor o distanci. Utvrđuje se da jedno čini glumac, a drugo vidi publike: a to nije distanca. Dalje se utvrđuje zavisnost dela glumačke umetnosti od određenih delovanja i nezavisnost od psihičkog stanja glumca; to takođe nije distanca. Didro u principu zapaža psihičke činioce u stvaralaštvu glumca samo u periodu konstruiranja uloge (opservacija, inteligencija, psihološka pronicljivost); izvođenje uloge na sceni pre je mehanička reprodukcija, za vreme koje umetnikova glava može biti zatrpana sasvim privatnim stvarima.

Kod Koklena je drugačije: glumac je stvorio izvesnu viziju, izvesnu unutrašnju predstavu o liku i u svakoj narednoj predstavi čini nov stvaralački napor da prikaže svoju viziju; dakle, tu se ne radi o emotivnoj hladnoći, već o neuzbudljivanju: »Istražujte ulogu – čitamo u *Glumačkoj umetnosti* – udite pod kožu date ličnosti, ali kad uđete u nju ne predajte se. Zadržite upravljanje. Neka se vaše drugo ja smeje i plače, neka bude egzalirano do ludila, neka pati do smrti – ali, uvek po pod zaštitom vašeg prvog raga, netaknutog u granicama koje je unapred odredilo. Taj odnos »prvog ja« prema »drugom« već bi se mogao nazvati distancom; pri tom, ta reč imaće drugačiji sadržaj od one koja je primenjena u teoriji »dvije perspektive« Stanislavskog. Tamo je glumčev cilj bio identifikacija s likom, dok su »perspektive« jedino osiguravale umetnički karakter identifikacije. Tu je reč, kako tvrdi Koklen, o »portretiranju«, stvaranju umetničkog ekvivalenta lika u veštačkim uslovima scene, koji nameće drugo viđenje od »svakodnevne« stvarnosti koja nas okružuje. Glumačka sredstva su ista kao i sredstva celokupnog ljudskog delanja, dakle i delanja izmišljene ličnosti: pokret, gest, reč. Ali, ti veštački scenski uslovi čine da »portret« valja komponovati od drugačijih pokreta, gestova, reči i intonacija od onih koji bi karakterisali »stvarna« delovanja ličnosti. Glumac na sceni mora neprestano osećati adekvatnost jednih u odnosu na druge, a istovremeno razlike koje ih dele.

U tom smislu možemo govoriti o »distanci« prema Koklenovom shvatanju glumačke umetnosti. Značajno je da istanca tu nije svojstvo svake umetničke interpretacije lika; autor je svestan da postoje sjajni glumci koji misle i rade drugačije.

Današnji čitalac, poredeći Koklenove zaključke s *Radom glumca nad sobom* Stanislavskog, nesumnjivo uočava razlike njihovih stanovišta, iako možda nije sasvim svestan da su u mnogo čemu protivrečna. Ustalom, Koklen je živeo u istom svetu umetnosti realizma XIX veka kao i Stanislavski. Stanislavski, je razvijajući konzervativne neke premise tog realizma, došao do zaključaka koji isključuju druge premise, koje su se Koklenu činile prihvatljivim na istoj ravni kao i prve. Za Stanislavskog, Koklenova umetnost bila je primer »umetnosti prikazivanja«, autentične vredne i virtuoze umetnosti, ali lišene dubine koja karakteriše »umetnost preživljavanja«. On je kritikovao Koklena, ali blago. Međutim, predstavnici ruske »reforme pozorišta« kritikovali su Stanislavskog krajnje oštro, pozivajući se, između ostalog, na Koklena.

Na primer, Tairov. U svojim *Zapisima režisera*, polemišući sa Stanislavskim i MHAT-om, navodio je u šali Koklenove anegdote, koje su omalovužavale autentično »preživljavanje«. Istovremeno, razvio je Koklenovo razlikovanje stvaraoca i oruđa u glumcu. »U svakoj drugoj umetnosti – pisao je – (specijalno u likovnim umetnostima) umetnik, materijal, oruđe i samo delo (koje je rezultat celokupnog procesa stvaranja) međusobno su odvojeni, čak su, pri tom, tri poslednja van stvaraoca ličnosti. Samo su u glumačkoj umetnosti stvaračka ličnost, materijal, oruđe i samo umetničko delo sjednjeni u istom predmetu i organski neraskidivi«. Npr. slikar, stvarajući umetničko delo, ima oruđa, materijal, koji su spoljašnji elementi, isto kao i slika koju komponuje: to mu dopušta da slobodno isprobava različite mogućnosti, s obzirom na to da nisu povezane s njim, s obzirom na to »da ih može slobodno ocenjivati s distancicom«. Reč »distanca« tu se javlja radi određivanja svojstva na kojima bi glumačka umetnost moralu da zavidi drugim umetnostima. Iz toga je već lako zaključiti da u nemogućnosti da se postigne fizička distanca, mora se potražiti ekvivalent u psihičkoj sferi.

Tairov ne razvija samu misao o nužnosti distance, međutim, nadugačko iznosi svoje poglede na glumačku umetnost, pokušava da predstavi svoje umetničke ideale u toj oblasti. Ti zaključci se, donekle, poklapaju s našom temom.

Pre svega, zanimljive su njegove polemike, upućene, s jedne strane, protiv naturalističkog pozorišta, a s druge – protiv pozorišta »stilizacije«, kao ga naziv Tairov. Tairov smatra naturalističkim princip Stanislavskog koji smatra da je osnova (»alfa i omega«) glumačke umetnosti – autentičan doživljaj. Taj princip u potpunosti odbacuje (najpre ga je referisao veoma uprošćeno, što ipak ne spada u našu temu). Da bi istinski preživljavao – veli – ne treba biti glumac; torreador koga je u areni rasporno bik preživljuje vlastitu smrt apsolutno autentično, pa ipak, to nema ničeg zajedničkog s pozorištem. Autentizam prilaže umetnost, kalja je mnoštvo nepotrebnih »fizioloških« detalja, lišava gest forme, a scensku reč čini sličnom životnom »mrmljanju«.

Pa ipak, preživljavanje u glumačkoj umetnosti je neophodno; samo ne »autentično« preživljavanje, koje se temelji na životnom iskustvu, vlastitom i tuđem. Reč je o specijalnoj vrsti stvaračke, glumačke emocije. Ta emocija mora nastati iz preživljavanja sudsbine zamišljenog scenskog lika, koji potпадa pod zakone fantastičnog sveta umetnosti. Nepostojanje te emocije rada pozorište spolažnje stilizacije, pozorište koje, jednostavno, izvrće sve principe naturalizma. »Sve kao u životu« – izjavljivali su naturalisti, »Ništa kao u životu, sve drugačije, sve veštačko« – izjavljivali pristalice druge krajnosti. Što u onačnom ishodu mora voditi ukidajući glumčeve uloge u pozorištu, maštanju o njegovoj zameni »marionetom« (kako je izjavljivao Brusov) ili »nadmarionetom« (poznati termin E.G.Kregla). Tairovu se druga krajnost, koju je, po njemu, predstavljao Vsevolod Mejerholjd, činila, kao i naturalizam, lišenom umetničkog smisla.

Sam se zalagao za »sintetičku umetnost«, koja je upravo pomoći »glumačke emocije« uskladila postulat preživljavanja s postulatom »pozorišne forme«. Razlikovaо je dve etape u radu glumca na ulozi. U prvoj etapi glumac »traži« lik, trudi se da ga konkretnizuje, da »rodi« u sebi njegove obrise; kao i u svakom stvaralaštvu, to je potpuno individualan momenat i nemo-

guće je formulisati nikakva pravila dospevanja do te unutrašnje slike. Druga etapa u radu glumca podleže već objektivnim pravilima. Zasniva se na konfrontaciji stvarnog lika s celokupnim scenarijem predstave, na njenom prilagođavanju formi te predstave što u isti mah i njoj samoj nameće određenu konačnu formu.

Tu drugu etapu glumac premerava za vreme kolektivnog rada pod rukovodstvom režisera. Zadatak režisera, između ostalog, jeste da pomogne glumcima da postanu svesni te objektivne forme predstave i objektivne forme vlastite ličnosti. Nesumnjivo ćemo se složiti s intencijama Tairova, ako utvrdimo da u tom periodu rada glumac mora postići neophodnu "distancu" (shvaćenu ovde analogno aktivnosti slikara, koji se udaljuje od platna, da bi obuhvatio celinu, ili okrećući platno "naopake"); ta distanca je potrebna zbog provere da li odabrana forma odgovara namerama, intencijama, premisama.

Kada je scenskom liku već data konačna forma, kada glumac istupa pred publikom, onda se Tairov ne slaže ni sa kakvom "hladnoćom", već, naprotiv, zahteva od izvođača potpuno emotivno angažovanje. To angažovanje se ne odnosi na naturalistički tretiranju "osobu", već na delanje glumca u konvencionalnom svetu, koji je ekvivalent stvarnosti, a ne njegova imitacija. Dakle, tu imamo posla s tipično "umetničkom emocijom", očišćenom od "autentične nemarnosti svakodnevice". Potrebna je samokontrola za vreme izvođenja, iako ona ne može oslabiti snagu emocija; štaviše, emocije se moraju razvijati tako nesputano, a istovremeno glumac se mora osećati slobodno u konstruisanoj stvarnosti, da bi mogao improvizovati, kao što su to čini njegovi prethodnici u omiljenoj Tairovljevoj komediji dell'arte.

Kao što vidimo, bez obzira na to da li se radi o psihološkoj analizi glumačke igre ili postulatima, Tairovljeve konцепције se razlikuju prilično od Didroovog "hladnog oponašanja", iako se jasno uočava linija koja vodi do autora *Paradoks*... preko Koklena do incsenatora *Bramble*. Pojam hladnoće je tokom konfrontacije i iskustva postao konkretniji, a istovremeno izdiferencirani. Istovremeno možemo zapaziti da se Tairovljeve polemike s naturalizmom, s jedne strane, i s krajnjom stilizacijom, s druge mogu veoma dobro uskladiti s primedbama Baloua o gubitku distance zbog njenog nedostaka ili prekomernosti, koje smo citirali u prvom delu ovog rada. I zahtev za aktiviranjem "glumčeve emotivnosti", očišćene od životnog "blata", podseća na primedbe Baloua da distanca nije stav lišen emotivnosti, već ga karakteriše filtrirana emotivnost.

Ne zaboravimo da je tu vrstu stvaralaštva Stanislavski nazivao "umetnošću predstavljanja". Kao što smo videli, tu umetnost karakteriše jasna svest o okolnostima da glumac koji igra na sceni objedinjuje u sebi i stvaraoca, i instrument, i delo. Usmeravanje glumčeve pažnje na sebe samog kao na "instrument", smeta stvaraocu da identifikuje sebe s likom. To je vrsta distance koja postiže lepe umetničke rezultate, pod uslovom da postoji virtuoзна tehnička preciznost; o tome možemo imati izvesne predstave, ako npr. uzmememo Ajhleruvnu "" u *Zanatu gospode Voren*, ili Lomnickog u *Doživotnoj penziji*.

4. Glumačko delo je scenski lik; premda je taj lik prethodno skicirao autor drame. Glumac stvara svoje delo, interpretirajući tude delo – tekst. Nije samo analiza interpretacije, koju čini na probama, već je to i sama igra. U tom procesu interpretacije mogu se javljati nove varijante distance.

Prije svega, valja primetiti da praveći razliku između lika koga je "napisao" autor i lika koga "igra" glumac, zaboravili smo na još jedno važno značenje te reči. "Lik" je takođe nepostojeći u stvarnosti, izmišljeni dezinat, koji je opisan autor, a koga igra glumac. Onaj tobož živi i delajući Hamlet ili Tartif. Prepoznajemo ih na sličan način na koji prepoznajemo naše poznanike: preko odnosa, njihovih iskaza, reprodukcije njihovog delanja.

Prva osoba preko koje smo sklopili poznanstvo s njima jeste autor. On se, jasno, trudi, da nam nametne svoju tačku gledišta u odnosu na njih. Mnogi smatraju da glumac, interpretirajući li, treba krajnje lojalno da prihvati tu tačku gledišta. Izbegavajući diskusiju o toj temi, utvrđidimo da se mnogi glumci trude da sačuvaju tu lojalnost. Pa ipak, autorova tačka gledišta razlikuje se od onoga što sam lik "misli" o sebi, šta "zna" o sebi.

Hlijestakov iz Gogoljevog *Revizora* sigurno misli o sebi da je šarmantan, da obećava, da je inteligentan mladić koji je pomoću nevine šale uspeo da se izvuče iz teške situacije, čak da sredi svoje materijalno stanje. Nema sumnje da je sam Gogolj mislio o njemu drugačije, što je nedvosmisleno izneo predstavljajući njegovo ponašanje, u izboru reči koje mu stavlja u usta, u celokupnoj "karakteristici". Hlijestakov je primer lika koji je autor napisao s izrazitim distancim, pri čemu taj izraz u našem slučaju ne označuje estetsku "profiltiranost" (naravno, i ona tu postoji, ali to je druga stvar), već, jednostavno, okolnost da ga autor, predstavljajući nam subjektivne motive ponašanja svoga junaka, istovremeno osvetljava svojim objektivnim pogledom. Osim portreta junaka, u isti mah dobijamo i izvestan komentar, koji nije nužno iskazan *explicite*, već samo sugerisan određenim stilskim sredstvima. Konstruisavši svog junaka od mana, smešnosti, strasti, nesvesnosti i nekonvezentnosti, može ga posmatrati kao preparat za eksperimentiranje, igrati se s njim, prezirati ga ili mu se podsmevati.

Šta treba da učini glumac koji želi da sačuva lojalnost prema autoru? Ako bi se trudio da se do krajinjih granica izdržljivosti identifikuje s likom, ako bi zamarskiraо sve šavove između sebe i uloge (šavovi koji, povezujući, ipak otkrivaju neistovetnost) – svakako bi izgubio i specifičnu fakturu preko koje je autor prikazao svoj odnos prema junaku. Nesumnjivo, u svakoj ulozi, reči i pokreti moraju ostavljati utisak potpune iskrenosti, iako nije reč o tome da je to lična iskrenost glumca. Baro s pravom kaže da se od glumca ne zahteva iskrena igra, već precizna igra; igra će biti precizna ako je junak iskren u svakom trenutku. Lik, a ne onaj koji igra. Čini se da je u toj formulaciji dešifrovana tajna izvesne glumčeve distance prema liku, inspirisana karakterom dela.

Glumac mora prikazati Hlijestakova koji se ponaša krajnje iskreno, potpuno uveren u dobrotu svoga karaktera i u nevinost svoje igre. Hlijestakov je groteska figura, ta groteska je izraz autorovog odnosa prema prikazanom svetu. Istu distancu mora sačuvati i glumac. Nemoguće je, posedujući autentično uverenje, identifikovati se s karikaturom; međutim, sasvim uveren možeš naslikati karikaturu, čak ako za to crtanje ne koristimo olovku, već samog sebe. Gest koji ni ni na koji način ne može biti autentičan kao naš vlastiti, vraća iskrenost i autentičnost, postajući oponašanje, parodija, persiflaža.

Ta vrsta distance u glumačkoj igri odavno je poznata u pozorištu. Njenom čuvanju posebno su doprinele scenske vrste kao komedija, farsa, opera. Glumac koji je u *Lepoj Jeleni* igrao Menelaja jednostavno je morao da vodi računa o tome da publika uočava razliku između njega i njegove uloge: morao je prikazivati kako svoj vlastiti, tako i autorov šarm, zavodničke šale, fineze, inteligenciju, jer su te crte spadale u "fakturu", a sama ličnost ih ne poseduje.

Glumac koji igra glupaka, rasipnika, lakomislenog u naturalističkoj drami naravi ne mora – a nije ni dužan – da pri tom manifestuje vlastitu inteligenciju i psihološku pronicljivost. Moramo ih domišljati, zaključujući na osnovu uloge u celini. Glumac će u farsi postupiti na pravi način ako pokaže kako priprema svog junaka, kako otkriva u njemu sve novije mane i slabosti. To spada u konvenciju vrste, čini dopunski element igre. Kod nekih glumaca, od kojih mnogi igraju u toj vrsti dela, to duhovito "nepasovanje" liku, povezano s elegantnom "lakocicom", postalo je karakteristična crta stila. Čini se da je Ježi Leščinjski gotovo sve svoje uloge igrao upravo s takvom nijansom distance, koja sugerira da je ono što glumac prikazuje rezultat izbora medu različitim mogućnostima i aspektima ličnosti.

Naravno, ne ispoljava se autorova distanca prema svojim junacima samo u farsi. Ona se javlja i u tragediji, gde se može govoriti o "uvećanoj distanci"; međutim, taj problem je ipak van naše teme, ograničene svakodnevnom upotrebo reči "distanca" u pozorišnoj sredini. Savremena realistička "drama", koja uzima kao princip pišeće elegancije, da pisac skriva svoje prisustvo u delu, ne žuri da manifestuje distancu u upadljivim formama, već je zamjenjuje skrivenijima, među kojima prvo mesto pripada ironiji. Ali, katkad, autori su i u toj vrsti sve više isticali sebe. U najnovijoj drami, koja meša razne stilove (možda i zbog toga da isključivo jedinstvo bude jedinstvena ličnost autora), često se javlja autorov "komentar" podvučen karakterističnom fakturom. Kao primeri za to mogu poslužiti Sartrove, Vilijamsove ili Frišove drame; a da ne govorimo o Bertoltu Brehtu, čije se drame, kad je reč o našoj temi, moraju naći u prvom redu.

U gore opisanim slučajevima "igrati s distancicom" znači pri otelovljenju ličnosti primeniti fakturu koja bi bila ekvivalent distance autorovog stila. Iako se događa da autor nije mislio o skrivenom komentaru ili sudu, njihovi elementi se pojavljuju u glumačkoj kreaciji. Glumac koga nije upozorio pisac, ali koji se iz drugih razloga smatra opunomoćenim (u praksi najčešće na nagovaranje režisera), ne ispunjava sebe u potpunosti likom koji igra. Ne samo što se ne trudi da "živi njegovim životom", već ne želi da prikaže taj život kao potpunu i kompaktnu sliku; želi da bude "ono što je"; glumac koji igra datu ulogu, i to mudriji, a u svakom slučaju svesniji od svog junaka. Samo s vremenom na vreme pozajmljuje njegovu kožu, samo trenutak deluje u njegovu ime, da bi posle toga ponovo "stao po strani" i preuzeo nešto od stava čoveka koji posmatra, zaustivši da izgovori komentar... Pravila igre ne dopuštaju da ga izgovori rečima, ali ga gledač mora shvatiti. Naravno, igrajući naizmenice s ulogom fragmente komentara, glumac ni na trenutak nije privatno lice, kako bi se katkad moglo činiti. Uostalom, nije za publiku osoba koja je trenutak ranije, pre izlaska na scenu, pojela u bifeu sendvič sa sirom; igra glumac koji igra lik. On je konferansije vlastite uloge.

S tom vrstom distance najčešće se srećemo u prezentiraju starim komadima. Izvođači prosudjuju da je delo, i pored izvesnih vrednosti, "zastarelo". Glumci uočavaju u postupcima i mislima junaka naivnost, a u njihovim iskazima izandalu, zastarelu stilistiku. Boje se da manifestovanje vlastite potpune angažovanosti ne deluje pred publikom kao njihova vlastita naivnost i ograničenost. Prema tome, oni stilizuju, zabavljaju se scenskim dvojnikom, ističući neprekidno vlastitu različitost. Recenzenti najčešće otkrivaju te slučajeve kao igru s distancicom. To je distanca u odnosu na likove, koju je – kako bar smatraju glumci – stvorio autor; dakle, istovremeno i distanca prema autoru.

5. Lako je uočiti da se vrsta distance opisana u poslednjem delu bitno razlikuje od onih kojima smo se bavili u prethodnom delu. Prve su bile primjeri psihičkih stavova, koji se u načelu mogu obuhvatiti samo introspektivno. Naravno, poznavajući vlastiti psihički život i razmatrajući putem analogije, možemo ih otkriti i kod drugih. Tačnost naših zaključaka ovde je ograničena kao u svim razmatranjima tog tipa. U suštini, ne može se reći da li je glumac – rečeno terminologijom Stanislavskog – prilikom stvaranja uloge primenjujući metod "preživljavanja" ili "prikazivanja". Uzdržani gestovi, diskretna osećanja, izvestan "intelektualni" privid u predstavljanju teksta, koji se katkad čine recenzentima nepogrešivim znacima metoda prikazivanja i glumčeve distance prema ulozi, ne svedoče ni o čemu, već samo o temperamenetu izvođača i njegovim sklonostima. A da i ne govorimo o nesporazumima kao što je "igra s distancicom" mrtvog recitovanja teksta od strane glumca lišenog ekspresije! Samo bi nam kreator uloge mogao reći u kojoj se meri i kada identifikuje s njom, a kada i u kojoj meri se "udaljuje" od nje.

Opisana situacija u četvrtom delu izgleda malčice drugačije. Tu "igra s distancicom" nije označavala samo da glumac preživljuje tu distancu u odnosu na lik, već i to da želi da je na izvestan način obuhodani, prenese svojim primaocima. Takvo poimanje distance prestaje da ima psihički karakter i ulazi u sferu glumčevih zadataka. Ta disonanca između stvaraoca i lika, koji je postojao samo u glumčevu svesti, modifikujući izražajna sredstva, ali ne menjajući sadržaj predstave – danas postaje jedna od tema igre. Koliko "meritorne" diskusije u vezi s unutrašnjim glumčevim preživljavanjima nema smisla, toliko će ovde biti opravdana pitanja da li je tema distance uvedena u predstavu s pravom sadržinskom motivacijom i u skladu s celinom dela.

Ta distanca se različito opravdava. U praksi najčešće – kako se čini – pojavljuje se onda kada efekat izazvan ponašanjem same ličnosti treba da bude korigovan prema želji autora ili zbog inspiracije realizatora. Svaki efekat deluje na maštu gledaoca i apeluje na njegovu osjetljivost. Nesrećna mlada devojka u ranoj "drami" XIX veka imala je za cilj uzbudivanje, međutim, zastarela stilistika njenog iskaza danas će svakako izazvati smeh. Scensko "uzdaljavanje", distanca, tretiranje tog lika kao teme čijim se različitim estetskim vrednostima zabavlja savremena glumica, preneće danas gledaocu naivnost i zastarelost samo kao stilске forme; izolovane, ne moraju da štete uzbudjenju. Pozorište, uopšte, primenjujući tu vrstu distance, ne želi da prestane s uzbudivanjem gledalaca, ali želi da ih uzbuduje drugačije, nekakvim zaobilaznim putem.

Pa ipak, to nije pravilo; iako u poslednje vreme čak zapažamo opšte interesovanje za odstupanje od tog pravila. Bertolt Breht je, verovatno, bio

