

# glumac u redateljskom kazalištu

boris senker

Pitanje o odnosu glumca i redatelja, ili glumačkoga i redateljskog umijeća, može se postaviti bilo kao pitanje o odnosu redatelja prema glumcu i glumcu prema redatelju u razdoblju pripremanja i uvježbavanja koje dramske predstave – i uopće o naravi glumačko-redateljske suradnje i odnosa u kazališnim institucijama – bilo kao pitanje o glumačkom i redateljskom aspektu kazališnoga umjetničkog djela, to jest dramske predstave. U razgovorima o poziciji glumca u modernom redateljskom kazalištu te se dvije razine, koje ćemo ovde nazvati metodološkom i stilističkom, počesto ne razlikuju i miješaju, što dovodi do krupnijih nesporazuma, dijelom netočnih ili sasvim pogrešnih zaključaka i ocjena. Tako se, napose u novinskim prikazima i kritikama, iz stilskih odlika predstave izvode ničim argumentirani zaključci o metodi vodenja pokusa, ili se, suprotno, iz podataka o načinu rada na predstavi jednostrano donose suvodi o njezinu (vjerotražnom) stilu. Premda metoda pripremanja dramske predstave i način organizacije administrativnoga i umjetničkog rada u teatru mogu ukazivati na stil što u njemu dominira, i premda se iz stilskih značajki predstave može štoša saznati ili naslutiti o metodi kojom je uvježbana, stil kazališne predstave i metoda njezine pripreme ne smiju se držati striktno ovisnim jedno o drugome, a još je manje opravданo poistovećivati ih. Stil predstave, naime, ne rezultira samo iz metode rada na njoj; izbor metode rada na predstavi nije, pak, uvjetovan samo stilskim opredjeljenjem njezinih stvaralačaca.

Znači li to da pozicija glumca – bolje rečeno glume – u predstavi nije, ili barem nije redovito, točan »odraz« njegove pozicije u skupnom stvaralačkom radu tokom niza pokusa i njegova statusa u kazališnoj instituciji? Može li, da postavimo određenje pitanje, i u predstavi što je pripremljena i uvježbana metodom ekstremnoga redateljskog »apsolutizma«, »dramski lik biti razmjerno »samostalna glumačka kreacija«? Može li, s druge strane, »liberlan« redatelj skupa s glumcima i drugim suradnicima stvoriti predstavu u kojoj će svaki elemenat, uključujući i glumčevi govorni, mimički, gestovni i tjelesni izraz, biti obuhvaćen režijom i čvrsto uklapljen u idejno i stilski homogenu cjelinu? Potražit ćemo odgovore u ne tako davnoj prošlosti i u suvremenom kazalištu.

Dobar primjer »apsolutističke«, upravo »despotske« metode redateljskog vodenja pokusa možemo naći već u kazališnoj družini u kojoj se, kako gotovo jednodušno sudi teatrolologija, prvi put i javio moderni kazališni redatelj. Riječ je, naravno, o meiningskom dvorskom teatru iz druge polovice prošlog stoljeća. Strog, »junkersku« atmosferu meiningskih pokusa među imima je opisao i Stanislavski.<sup>1</sup> Prema njegovim riječima, »produžena ruka« vojvode Georga II, Ludwig Chronegk, koji je »izvan predstave bio (...) u najjednostavnijim i drugarskim odnosima čak i sa trećeračednim osobljem trupe«, na pokusima se ponašao nadasve pedantno, hladno i neuimljivo. Cio je pokus provodio za stolom, dajući tako glumcima do znanja da mu nisu ravni, da je on za njih »izvršna vlast«, čovjek vojvodina osobnog povjerenja, visoki dvorski činovnici koga valja slušati bez upita i pogovora. Početak rada, točno u zakazano vrijeme, označavao je zvonom. (Takvo je ponašanje postalo modom, pa su u ranom razdoblju redateljskog teatra mnogim evropskim dvoranama odjekivali gongovi, batići, zviždajke i drugi instrumenti kojima su redatelji – autokrati stvarali red na pozornici). Početak i kraj prekida također je označavao tim zvonom, a primjedbe i naredenja davao je, kako kaže Stanislavski, »bestrasnim glasom«. Svaku je glumačku nedisciplinu kažnjavao »degradacijom«. Tako je glumcu koji je zakasnio na jedan od moskovskih pokusa, te poremetio njegov predviđeni tok, bez oklijevanja oduzeo ulogu i povjerio je jednome od discipliniranih članova ansambla, a prekršioča imenovao vodom »masovke« u »posljednjoj grupi statista, odozada«.

U meiningskom se kazalištu redatelj, dakle, odnosio prema glumcu kao narednik prema redovu, poslovodu prema radniku, šef kancelarije prema posljednjem pisaru. Umjetnička je institucija bila očigledno ustrojena po uzoru na neumjetničke: vojne, gospodarske ili birokratske. Dvorsko je kazalište bilo model absolutističke državice. Unatoč tome, gluma u meiningskim predstavama nije bila sasvim podređena režiji. Točnije rečeno, režija se u vojvodinim predstavama, što su iznenadile Evropu, nije protezala na karakterizaciju dramskog lika, barem ne na njegovu govornu karakterizaciju. Georg II shvaćao je režiju kao stvaranje dinamičnih, stilski jedinstvenih scenskih slika, pa se bavio samo vizualnim aspektom predstave. U glumcima je, konzerventno, gledao »žive elemente« svojih slika. Pomno im je bilo kostime, šminku i perike, precizno im određivao mjesto na pozornici, ulaske i izlaska, pa čak i geste, ali ne i način govora. *Wortregle* je u Meininguu vodila Ellen Franz, nekadašnja glumica i vojvodina supruga, a ona je, kako bilježi Kronicari rada Meiningeraca, imala mnogo manje ovlasti od Chronegka i, dakako, Georga II: adaptirala je dramske tekstove, vodila govorne vježbe s mlađim članovima ansambla i samo *gerlala* način govorne interpretacije važnijih dijalogova i monologa. Dramski je lik stoga bio razmjerno »samostalna glumčeva kreacija«, tjelesno – ali ne i »duhovno« – potčinjena redatelju i njegovu tumačenju drame.

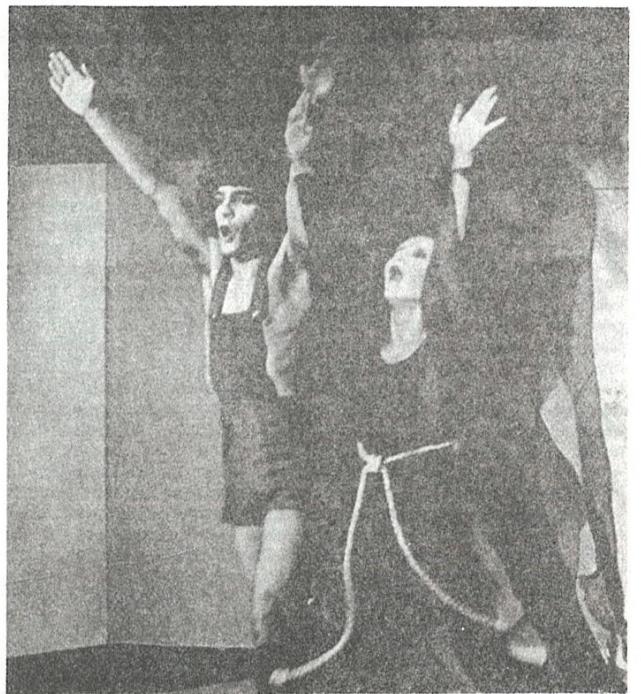
Za primjer iznimno »liberalne« metode skupnog stvaranja predstave poslužit će nam rad Georgija Para sa studentima američkog sveučilišta u Santa Barbari na Camusovoj drami *Kaligula*.<sup>2</sup> Već nekonvencionalno »mizanscensko rješenje« prvih čitanja i vježbi pokazuje (zajedno promišljen)

otklon od uvriježenoga, autoritativnog redateljskog vodenja pokusa »za stolom«. Paro zahtijeva da »svi posjeduju u krug na sredini prostrane pozornice, te da se čita unutar kruga«. I on sam sjeda na pod među glumce, a na kraju prvog pokusa ulazi u sredinu kruga i počinje »na glas raznišljati, raščlanjujući pojedine uloge i pokušavajući ih dovesti u svezu s glumcima, koji bi te uloge mogli eventualno igrati«. Paro ne prikriva dileme i nesigurnost. Pokazuje glumcima da je i on, premda redatelj, tek jedan u nizu ravnopravnih koautora buduće predstave. Na slijedećim se pokusima mnogo raspravlja, ispituje, analizira, traži, improvizira, odbacuje. Dijalog redatelja s glumcima i glumaca međusobno osnovni je oblik rada. U ansamblu vlada »demokratski duh«: zajemčene su slobode govora i mišljenja. Ako je meiningsko dvorsko kazalište bilo model apsolutističke državice – »prosvjetčene«, ali ipak apsolutističke – onda je studentski teatar u Santa Barbari bio model liberalnoga gradanskog društva gdje se ponašanje ljudi temelji na više ili manje točnoj pretpostavci »that all men are created equal«. Parov prijedlog da glumci potpišu režiju *Kaligule* zajedno s njim, logična je posljedica usvojenog načina rada. Potpisom se, zapravo, samo formalno potvrdilo da je režija tu bila skupni stvaralački čin. Supotpisujući režiju i sudjelujući u režiranju dramske predstave, glumci su se izjednačili s redateljem i oslobođili njegove stege. Ali, nisu se oslobođili i režije. Naprotiv. Još su se čvršće zapleli u njezinu mrežu. Prihvativši se režiranju, dopustili su da ih režija savim obuzme. Nužno su se prestali baviti svaki sobom i svojom ulogom, te okrenuli jedan drugome, pitali se o smislu drame i najboljem načinu njena priopćenja gledaocima. Počeli su tražiti i stvarati zajedništvo, a odrekli su se – istina svojevoljno i, kako bilježi Paro, oduševljeno – i onoga posljednjeg djelici glumačke slobode, ili, možda, samovolje. Na »post mortem« izvedbi *Kaligule*, »nekolj vrsti javnog pokusa poslije predstave, pred publikom i s publikom«, uspjeli su režiju proširiti i na gledače. Redateljski »liberalizam« na metodološkoj razini rezultirao je »apsolutnom režijom« na stilističkoj razini predstave.

Primeri što smo ih izabrali i sažeto prikazali nisu ni pravila, ni iznimke. Kazališna bi nam povijest dala još podosta sličnih i jednakih. Našlo bi se u njoj, međutim, i nemalo oprečnih slučajeva, to jest slučajeva gdje je metodom redateljskog »apsolutizma« stvorena homogena, idejno i stilski jedinstvena predstava u kojoj je gluma sasvim podređena režiji i uklapljena u nju, a jednak tako i slučajeva gdje su redateljski »liberalizam« ili uklanjanje redatelja iz glumačke družine doveli do rasutih, polovičnih i zbrkanih predstava. To nas ne bi smjelo zbuniti ni iznenaditi, jer, kako smo rekli, jedna metoda pripremanja i uvježbavanja predstave ne »proizvodi« nužno samo jedan stil, a jedan kazališni stil ne nameće samo jednu metodu rada.

Vratimo se, međutim, našoj temi, to jest odnosu redatelja i glumaca tokom rada na predstavi i u kazališnoj instituciji uopće. Ovdje će biti riječ o problemima na razini što smo je nazvali metodološkom. Nižu se mnoga pitanja. Postoji li danas u svijetu općeprihvaćena ili dominantna metoda vodenja pokusa? Kakvo je današnje kazalište? Je li još uvijek redateljsko i redateljevo? Kakva je u njemu glumčeva pozicija? Što je redatelj glumcu? Suradnik? Učitelj? Idealni gledalac? Poslodavac? Narednik? Uznici? Sve to, ili ništa od toga? Zašto glumac – u kome, priznajmo, unatoč svim dostignućima kazališne tehnike, nametljivosti i prodornosti redatelja i podršci što je režija dobila od kritike i teorije, počiva sva draž kazališne umjetnosti – tripi redateljsku vlast, čak i diktaturu? Zašto su tako rijetki i mlaki pokušaji obnove glumačkog kazališta? Prostor nam ne dopušta da se upustimo u sustavnu analizu glumačko-redateljskih odnosa u novovijekom teatru. Moramo se, stoga, zadovoljiti samo nekolinicom naznaka.

Današnje se kazalište jamačno još uvijek može odrediti kao redateljsko, a, kako se čini, nema mnogo izgleda da se u dogledno vrijeme bilo što korijenito promjeni. Redatelj je – ako ne i administrativno, ono »barem umjetnički – najutjecajnija ličnost u teatrima s različitim stranama svijeta. On manje ili više samostalno i slobodno donosi sve važnije odluke: bira tekst, glumce i druge suradnike, određuje način shvaćanja i izvođenja drame (to jest, interpretira je), vodi pokuse, oblikuje predstavu. Glumci ga slijede i slušaju. Bilo zato što mu vjeruju, bilo zato što ih birokratski ili ekonomski mehanizmi na to prisiljavaju, bilo zato što »bijeg od slobode«, znamo, može i u kazalištu biti ugoden.



U redateljskom teatru, ipak, danas ne postoji općeprihvaćena i dominanta metoda pripremanja i uvežbavanja predstave. Kazalište kao institucija, da parafraziramo glasovito mjesto iz *Hamleta*, »drži ogledalo« društvo. Dok stvaraju predstavu i organiziraju umjetnički rad u kazalištu, glumci, redatelji i drugi suradnici tvore »socijalnu mikrostrukturu« koja ponajčešće ponavlja bitne značajke »socijalne makrostrukture« kojoj pripada. Iznimni redatelji – kakvi su, primjerice, Bill Copeau, Brecht i Vilar, i kakvi su danas Brook i Grotowski – ne prihvataju sankcionirane metode rada i utvrđene modelle organiziranja kazališnih institucija, te kreću vlastitim, smionim i neizvjesnim putovima. No, malo je takvih redatelja-tragalaca i teatara – »laboratorija« u kojima i glumac osjeća da je ravnopravan sudionik velike, uzbuđljive umjetničke i intelektualne avanture. Kazališni se život današnjice ponajeći dijelom odvija u društveno konformistički ustrojenim institucijama: reprezentativnim nacionalnim i gradskim »kućama« i komercijalnim teatrima. Pozicija glumca u njima analogna je poziciji takozvanog »malog čovjeka« u državi i društvu. Redatelj, koji je u teatru pripadnik ili zastupnik vladajućeg sloja – naravno, vladajućeg unutar granica »socijalne mikrostrukture« – postupa s glumcem onako kako vlast postupa s »malim čovjekom«: oduzima mu dio sloboda, prisiljava ga na lojalnost ili ga potkupljuje, uvjeravajući ga, pri tom, da je to radi njegova vlastitog ili kojega višeg »interesa«.

U kazališta što su ustrojena po uzoru na autoritativne države i u njima djeluju, redatelj je službeno ovlašteni posrednik između glumca – »malog čovjeka« i dramskog teksta – »Pisma«. Nastup mu je redovito samovrijen, »autoritativan«. On mora ostaviti dojam čovjeka koji ne zna za nerješive probleme, sumnje i krize, koji je upućen u sve tajne Kazališta, Literature i Umjetnosti. Stvar je »dobre volje« hoće li dio svojih znanja prenijeti glumcima, ili će zahtijevati da mu slijepo vjeruju i slušaju ga. Glumčeva podredenošć redatelju pravo uporište ima u birokratskom ustrojstvu kazališne institucije. Ta se činjenica, međutim, nastoji prikriti, pa se podredenošć redatelju tumači kao podredenošć »višem cilju« – predstavi – o kojem redatelj, kako smo rekli, zna više od glumca i kojemu se, istina na drugačiji način, i sam »stavlja u službu«. Predstavi se stoga pridaje poseban značaj i velika važnost. Ona se shvaća kao otkrivanje povijesnih, društvenih i ideoloških istina, kao uvišen, posvećeni obred radi kojega vrijedi odreći se slobode i identiteta, kao ono Leopardijevo more u kojemu je i brodom slada.

Umjetnička i administrativna djelatnost kazališta – modela autoritativnog režima počiva na pretpostavci da glumac postoji zbog predstave, a vidjeli smo kakav se značaj pridaje predstavama. U komercijalnom kazalištu sve je podređeno dobitku. Predstava se izvodi radi dobitka, glumac u njoj sudjeluje radi sudjelovanja u diobi dobitka. Tu nitko kazalište ne drži umjetnošću, još manje otkrivanjem istina. Ono je »show business«, točnije, njezino maleni dio. U komercijalnom teatru, ustrojenom po uzoru na poduzeća koja proizvode »robu široke potrošnje«, glumac je također podređen redatelju. Svoju poziciju prihvata manje ili više dobrovoljno, uvjeren da će mu se to »isplatiti«, to jest da će ga redatelj, kao dobar znalač kazališnog mjeja i »tržišta« na koje će se predstava »plasirati«, brzo i umjesevo dovesti do željenoga (financijskog) uspjeha. Sučeljavanje redatelju, površnost u radu, nedisciplina ili neprilagodljivost kažnjavaju se i u komercijalnom kazalištu. Naravno, ne »degradacijom« kao u Meiningenu, nego smanjenjem honorara ili raskidanjem ugovora. Glumac koji se preduvio za karijeru u komercijalnom kazalištu, a ne za umjetnički rad u »off-off«-družini ili teatarskom »laboratoriju«, neprijeporno se ne želi odreći dobre zarade, pa strah od »financijskih sankcija« bitno utječe na odnos glumca prema redatelju u takvom tipu kazališta.

Ponovimo, na kraju, da sažetim prikazom dviju oprečnih metoda redateljskog rada s glumcima (Meiningenskog »apsolutizma« i Parova »liberalizma«), i pokušajem objašnjenja mehanizama redateljskog »nasilja« nad glumcima u dvama tipovima kazališta (»autoritativnom« i komercijalnom), ni iz daleka nismo odgovorili na sva pitanja relevantna za razumijevanje pozicije glumca u redateljskom kazalištu. Uspjeli smo tek ocrtati granice područja što bi ga valjalo istražiti i naznačiti dio problema oko kojih bi se jedno takvo istraživanje koncentriralo.

#### Bilješke

1. Usp. o tome: Stanislavski, *Moj život u umjetnosti*, prev. O. Miličević, Sarajevo 1955. str. 135 – 136.

2. Usp. o tome: Georgij Paro, *Iz prakse*, Zagreb 1981. str. 77 – 115.



# ko je glumac?

## radu penčulesku

Pozorište je, za mene, svaki put i uvek, značilo drugu stvar, tako da me hvata strah od konačnog, neopozivog elementa kakav ima jedno takvo pitanje. Ipak, verujem da znam, da osećam što znači pozorište za mene danas. Jedno stanje napetosti, pokušaj da se uputim ka istini koju još ne znam, Ali je predosećam ili intuitivno osećam, tu negde u nekom komadu, u nekom glumcu, a najčešće u snazi kojom je nabijena neka grupa. Danas ništa nije tako daleko od ideje o pozorištu kao učenje profesionalnoj veštini koju sam ja i mnogi drugi zvali često talentom.

#### Ko je glumac?

Grotovski ga naziva »integralnim svedokom«. Mislim da je to tačno. To je čovek koji umesto nas, umesto mene i umesto gledalaca, ide ka intimnoj istini ličnosti (istini koja u posljednjoj instanci mora da nađe na svoju istinu, intimnosti koja mora da nađe na sopstvenu) i koji se potom vraća opremljen značenjima doživljenog iskustva. Od svih onih koji učestvuju u izvršavanju pozorišnog čina, glumac ima najznačajniju i najapatičniju ulogu, jer njegova implikacija dodiruje mutne zone intimnosti.

Piter Bruk veli da je reditelj vodič zavezanih očiju (The Empty Space, Njujork 1968). Bilo bi teško pronaći tačniju i koncizniju definiciju. Njegov odnos s glumcem u pripremi predstave obeleženi su ljubavlju, skromnošću i preuzetim rizikom, greškom koju prihvatanje jedne takve definicije prepostavlja.

Što se tiče tehnike režije, ona mora da ima jedan jedini cilj: stimulisati Glumca na putu ka skrivenoj istini.

Odavno mi izaziva osmeh mali tiranin kakav izgleda reditelj koji sebe smatra jedinim posednikom rešenja ili vizije predstave.

Ja ne režiram tekstove koji posle jednog ili više čitanja dobijaju svoje misteriozne zone. Na kraju, možda takvi tekstovi, čak i kad su brillantni, ne treba da budu postavljeni na scenu. Oni su definitivni u trenutku čitanja. Što bi im pozorište moglo dati više? Pozorište koje njegov specifičan karakter, a glumac naročito, udaljavaju od stroge arhitekture značenja, kvare obrise i intelektualnu preciznost književnog plana.

Pozorište je potrebljano onim tekstovima koji neguju bele mrlje na svojoj karti, koji se otvaraju ka dvosmislenosti, koji se nameću odbacivanjem, a ne odlučivanjem (...). Verujem da je svaka predstava realizovana na osnovu neke dramaturgije pronašla svoju intimnu tačku ravnoteže, koja je omogućila koegzistenciju ili, u sretnim slučajevima, fuziju između pozorišne radnje i pisane reči, literature.

Pošto se jedan isti dramski tekst može čitati na beskrajno mnogo načina, izučavanje odnosa pozorište – dramaturgija može da se nijansira do beskonačnosti...

Glumac može sebi da dozvoli sve slobode u odnosu na svoju ulogu, izuzev slobode da ništa ne kaže.

Čak bi i savršena nezainteresovanost mogla da se prihvati kao izražajni oblik, ali bi tada pozorišna radnja ostala bez svog osnova, a to je komunikacija.

Naravno da još ima naivčina koji veruju da agresivnost predstave, šok koji izaizvodi dolaze od pojačanog narcizma kreatora predstave. Međutim, agresivnost i želja za šokiranjem nastaju iz drugih potreba, a to su:

- da se kod gledalaca izazove onaj svež, živ, zainteresovan pogled kojim je ovaj prestao da gleda i realnost i život, jer je na njih navikao;
- da raščisti sloj predrasuda i opštih mesta kojima je okruženo umjetničko delo, te tako pripremi gledaoca da prihvati na vitalan i odgovoran način jedno drugo gledište;

- da natera gledaoca na izražavanje saglasnosti ili nesaglasnosti, na upoznavanje s alhemijom borbe između protivnika, iza kojeg nastaju umjetničke slike u stanju kretanja, evolucije, aktivne slike koje se tiču svih nas.

Savremeno pozorište, u Rumuniji i drugdje, veoma je obeleženo politikom. Naša epoha pokušava da shvati svoju sudbinu putem politike. Kako bi onda pozorište moglo da ostane po strani?

Prevod s francuskog:  
Ljiljana Cvjetić-Karadžić

CAHIERS DE L'EST, Revue trimestrielle, In. 12/13, Ed. Albatros, Paris 1978, str. 43 – 44. Théâtre à l'Est (Pologne – Romanie – Tchécoslovaquie). — Priredio: Žorž Banu.