

U redateljskom teatru, ipak, danas ne postoji općeprihvaćena i dominantna metoda pripremanja i uvježbavanja predstave. Kazalište kao institucija, da parafraziramo glasovito mjesto iz *Hamleta*, »drži ogledalo« društvu. Dok stvaraju predstavu i organiziraju umjetnički rad u kazalištu, glumci, redatelj i drugi suradnici tvore »socijalnu mikrostrukturu« koja ponajčešće ponavlja bitne značajke »socijalne makrostrukture« kojoj pripada. Iznimni redatelji – kakvi su, primjerice, bili Copeau, Brecht i Vilar, i kakvi su danas Brook i Grotowski – ne prihvaćaju sankcionirane metode rada i utvrđene modele organiziranja kazališnih institucija, te kreću vlastitim, smionim i neizvjesnim putovima. No, malo je takvih redatelja-tragalaca i teataru – »laboratorija« u kojima i glumac osjeća da je ravnopravan sudionik velike, uzbudljive umjetničke i intelektualne avanture. Kazališni se život današnjice ponajvećim 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 kazalištima što su ustrojena po uzoru na autoritativne države i u njima djeluju, redatelj je službeno ovlašten posrednik između glumca – »malog čovjeka« i dramskog teksta – »Pisma«. Nastup mu je redovito samouvjeren, »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 podređenost redatelju pravo uporište ima u birokratskom ustrojstvu kazališne institucije. Ta se činjenica, međutim, nastoji prikriti, pa se podređenost redatelju tumači kao podređenost »višem cilju« – predstavi – o kojemu 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 uzvišen, posvećeni obred radi kojega vrijedi odreći se slobode i identiteta, kao ono Leopoldijevo more u kojemu je i brodolom sladak.

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, njegov mali dio. U komercijalnom teatru, ustrojenom po uzoru na poduzeća koja proizvode »robu široke potrošnje«, glumac je također podređen redatelju. Svoju poziciju prihvaća manje ili više dobrovoljno, uvjeren da će mu se to »isplatiti«, to jest da će ga redatelj, kao dobar znalac kazališnog metjeha i »tržišta« na koje će se predstava »plisirati«, brzo i umješno dovesti do željenoga (financijskog) uspjeha. Sučeljavanje redatelju, površnost u radu, nedisciplina ili neprilagodljivost kažnjavaju se i u komercijalnom kazalištu. Naravno, ne »degradacijom« kao u Meiningu, nego smanjenjem honorara ili raskidanjem ugovora. Glumac koji se opredijelio 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 (»autoritativnome« 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 šta 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 poslednjoj instanci mora da naide na svoju istinu, intimnosti koja mora da naide na sopstvenu) i koji se potom vraća oplemenjen 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. Njegovi odnosi s glumcem u pripremi predstave obeleženi su ljubavlju, skromnošću i preuzetim rizikom, greškom koju prihvatanje jedne takve definicije pretpostavlja.

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 posrednikom 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 briljantni, 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 potrebno 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 izaziva 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 umetničko delo, te tako pripremi gledaoca da prihvati na vitalan i odgovoran način jedno drugo gledište;
- da natjera gledaoca na izražavanje saglasnosti ili nesaglasnosti, na upoznavanje s alhemijom borbe između protivnika, iza koje nastaju umetničke slike u stanju kretanja, evolucije, aktivne slike koje se tiču svih nas.

Savremeno pozorište, u Rumuniji i drugde, 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 a l' Est (Pologne – Roumanie – Tchécoslovaquie). – Priredio: Žorž Banu.