

# reditelj deli uloge glumcima\*

zigmunt hibner

«Postoje dva trenutka u kojima režiser mora imati nadahnuće: kada bira temu i kada bira glumce. Ostalo je izvršavanje, podseća na rad rezbarskom turpjom».

Andzej Vajda

Zamislimo ovakvu situaciju: režiser umire neposredno po utvrđivanju podele, a probe, od prve do poslednje, vodi neko drugi, ali u podeli koju je pokojnik napravio. Ko treba da se potpiše na plakatu? Obojica. Ali, većim slovom bih izdvojio onog ko je predložio podelu. Utvrđivanje podele je najvažnija odluka, to su tri četvrtine rediteljskog posla, ukoliko se složimo s tim da meru tog rada predstavlja nešto više nego kolikina »radnih časova«. Sve suštinske odluke vezane za predstavu implicite su sadržane u toj prvoj, počasnoj. Podela svedoči o takvom a ne drugaćernim shvanjanju komada, o intenciji režisera, odlučuje o tome kako će se formirati simpatije gledalaca, da ne spominjemo i to da u ogromnoj meri odlučuje o umetničkom nivou gotovog dela. Na žalost, hronološki, to je druga odluka, ukoliko se za prvu prihvati sam izbor komada. Ona prethodi procesu proba, procesu zajedničkog rada, predstavlja rezultat liličnih razmišljanja režisera. Zbog toga zahteva intuiciju.

U toku proba režiser često modifika svoj pogled na scenski lik, ali podele je već nepromenljiva činjenica i teško je povratiti se. Još teže je na filmu, na kojem svaki dan može stvoriti ogromne finansijske gubitke. Naučno, ima i takvih slučajeva, ali oni su uvek bolni za obe strane (čak i kada glumac, posle izvesnog vremena probanja, sam odustaje od uloge), i obično režiseri nastoje da ih izbegnu. Mnogo češće se događa da podele ostaju bez promena i tek premijera otkriva grešku koja se svima sveti: komadu, režisera, glumcu – najmanje zaslžnom za to, ali najboljnije, jer ostaje licem u lice s publikom. Gledalište obično tereti glumcu za greške režisera: »X nije dorastao toj ulozi«, »nije se dopao«, »nije bio ubedljiv«.

U zaista umetničkom pozorištu lilični interesi treba da budu podređeni višoj stvari, kakva je dobro delo stvara nozajedničkim snagama. Bolje je odlučiti se na hirurški zahvat nego dozvoliti da infekcija napadne ceo organizam. Poznato nam je, makar iz sećanja Gorčakova, da se Stanislavski nije dovorio da napravi zemenu u već gotovoj podeli, ali slučajevi koje je on opisao, odnose se na mlađe glumce. Ne znam da li bi se Stanislavski odlučio da iz podele povuče nekog od MHAT-orskih zvezda bez njegove saglasnosti. Kruti principi, čak i najspravniji, gube u konfrontaciji sa svakodnevnicom. Govoreći o intuiciji režisera u formiranju podele, mislim na ono šesto čulo koje mu dozvoljava da predviđi ono što još ne zna: ona otkriće da kojih se dolazi za vreme proba, i to kako u odnosu na scenski lik, tako i na skrivene osobine glumčeve individualnosti.

Još su antički umetnici bili svesni značaja podele za umetnički rezultat predstave. Kada je o izboru glumaca u Grčkoj počela da odlučuje država, u život je ušao princip da svaki od tri glavna glumca mora da nastupi u jednoj od drama svakog od trojice pisaca koji su učestvovali u takmičenju. To je trebalo da izjednači njihove šanse, jer se znalo da dobra glumačka igra podiže vrednost drame, a da loš glumac može zasmetati dobrom pesniku.

Može se činiti da se ovde vrtimo u krugu očiglednosti: dobar glumac je bolji od lošeg, dakle, treba težiti k tome da se ima podele sastavljena od dobrih glumaca. Ali, u toj etapi se radiju problemi. Retko se događa da su svi podjednako dobri; režiser je često pred dilemom koju ulogu da da boljem, »snažnjem« glumcu. Odluka koju donosi imaće interpretatorske konsekvene. Od dva glumca na sceni, obično je u pravu bolji. Ukoliko Kaina bude igrao Jouvet, a Abela početnik koji dobrom voljom nastoji da sakrije nedostatke i zanata i talenta – tada će Kain uz sebe imati gledalište. Jedino ukoliko se ono u refleksnom milosrdu ne izjasni za onog koji u takoj neravno-pravnoj borbi nema šensi. Na to, ipak, ne treba računati, jer je pravedno priznat boljeg. Dovoljno je biti na bokserskom meču i uveriti se da pobedeni na osvaja simpatije.

Video sam predstavu – bila je to scenska adaptacija »Pepela i dijamanta« Andžejevskog – u kojoj se to pravilo dokazalo na klasičan način. U slab ansamblu zlatuo je jedan glumac visoke klase. Nije igrao Ščuku već Koseckog, koji je u drami negativan lik, »crni karakter«. Na sceni je samo on bio u pravu, jer se samo njemu verovalo, same je on pobudio interesovanje.

Samo veoma mlađi režiseri veruju u to da će iz slabog glumca izvući ono čega u njemu nema. Zakoni fizike su protiv njega, »iz ničega ništa nastaje« – kaže Lir Kordelijs. U principu, bio je u pravu, iako je pogrešio u oceni kćerki: napravio je lošu podelu. Ispusniji računaju na to da će iz glumca izvući ono što je u njemu sakriveno, a čega, možda, ni on sam nije svestan. Istina, to se ponekad događa, ali češće režiser nailazi na razočarenje: skriveno blago je revkizit bajke, u životu se mnogo ređe ono pronalazi. Zaista mudri režiseri ne računaju ni na to da će u toku nekoliko nedelja proba promeniti glumčevu prirodu, ni na to da će otkriti njegove skrivene mogućnosti – nastoje jedino da glumca, takvog kakav je, u potpunosti iskoriste. Da što bolje »prodaju« – da se poslužim pozorišnim žargonom – i njegove vrline i mane. Na taj način nastoje da kažu nešto novo, ne toliko o

glumcu, koliko o poverenoj mu ulozi. U tom slučaju, susret glumca s ulogom je nekonvencionalan, otkrivajući. Poznat je glumac i poznat je scenski lik, ali to znanje je prividno. Neutralni će se govoriti, sležući ramenima, »on tu ulogu neće odigrati«, režiser će se popustljivo smeškati. Nikako ne zbog toga što neograničeno veruje u svoj talent preobražavanja glumčeve psihe, već zbog toga što se cirkularni sudovi obično zasnivaju na veoma površnom, stereotipnom shvanjanju određenog lika. I onog fiktivnog, literarnog, i onog stvarnog – glumca. O njima režiser zna više i otuda upravo potiče njegova odluka o podeli da želi da kaže ono »više«, ono što u sebi nosi iznenadenje, tajnovitost.

Ovde nije u pitanju ispravno čitanja primerka. Mudar, pronicljiv režiser obično je u stanju da mnogo bolje dešifruje glumca, da brže i dublje prodre u njegovu psihu. Nije obavezno da otkrije nešto novo – već da vidi ono što drugi ne vide. Ukoliko stvar uspe, kasnije čitamo »da je režiser otkrio glumca«. U izvesnom smislu, to je istina, mada bi ispravnije bilo reći da je režiser otvorio oči gledaocima.

U odnosu na glumce postoji još jedna teškoća. Vremenom oni poprimaju drugo lice, scensko, koje često biva maska koja prikriće drugo biće. Zar se ne događa da je glumica koja igra velike heroine klasičnog repertoara u stvarnosti tužna malogradanka? Uveče Fedra, a preko dana go-spoda Dulska. S obzirom na to da su i kolege i publika navikli da je gledaju u ulogama velikih dimenzija (»te plemenite crte lica, taj glas«) potrebno je mnogo hrabrosti da joj se predloži uloga koja je u saglasnosti s njenom prirodom. Iako upravo ta uloga može da joj doneće pravi uspeh. Uobičajenost, navika »kao suvišni sloj sala na telu otežava pokretanje mozga« (Tibor Dery). U pozorištu to se zove »emploi«. Istina, podela pravljena prema »emploi« pripada praksi starog pozorišta, i u teoriji je već odavno odbačena i ismejana, ali u stvarnosti se, ipak, nije potpuno odustalo od nje. Sama reč »emploi« postala je nepopularna, danas zvuči starosetski, ali njen sadržaj nije nestao zajedno s reči. Da se još jednom poslužimo izvrsnim uporedenjem Derija: teško je išiti se suvišnog sala, a kada nam to i uspe, telo ionako neće povratiti staru jedrinu.

Dozvoliće sebi da navedem primer iz sopstvenog iskustva. Kao gost, režirao sam »Tango« Mrožeka u Jugoslaviji. Bila je zima, teškoće u soobraćaju uslovile su da sam u pozorište došao uoči prve probe. Nisam poznavao ansambl, mogao sam da vidim samo jednu predstavu, zapravo generalnu probu. Direkcija mi je već bila pripremila projekat podele, rukovodeći sa svojim najboljim znanjem o komadu i ansamblu. Neke glumce sam video na probi, nekoliko ih je bila predstavljena u bifeu. U principu, sve predloge sam mogao da prihvatom, osim jednog – malenkost! – Artura. Glumac predložen za tu ulogu imao je oko četrdeset godina i predispozicije ostarelog ljubavnika sa stomačićem. Protestovao sam. Takav Artur ne samo što se nije slagao s mojim mišljenjem o liku, već je predstavljao njegovu negaciju. Bio mi je potreban mladi, buntovni čovek koji bi mogao da bude glas svoje generacije. Konsternacija. Direkcija se našla u teškoj situaciji: prvo, glumac je već znao da treba da igra Artura, ceo ansambl je smatrao da je to očigledno, s obzirom na to da je taj glumac više od deset godina s uspehom igrao ljubavnika (a tako je bila klasificirana uloga Artura), drugo, u ansamblu nije bilo mlađih muških glumaca. Nije postojao nijedan kontra-predlog.

Priznajem da sam i ja bio očajan. U najboljem slučaju, trebalo je da spakujem kofer i da se vratiim kući. Tada sam obratio pžanju na neuglednog mlađog čoveka s naočarima, koji je statirao u komadu čiju sam probu upravo gledao. Rečeno mi je da on zapravo nije pravi statist, ali isto tako da nije ni glumac. U njihovom tonu sam osetio omaloavažanje, gotovo podružljivost. Nisam imao vremena za razmišljanje, čak ni da duže porazgovaram s mojim kandidatom. Ostala mi je alternativa: ili neizbežan poraz mojih narmera – u slučaju da se složim s predlogom direkcije – a to bi, ipak, bio moj lični poraz, neprimetan, možda čak i nerazumljiv za druge ljudi – ili više nego verovatan poraz ukoliko moj neprovereni kandidat podbacaci, s tim što će taj poraz biti javan. Izabrao sam ovo drugo. Nisam mogao da zamislim rad bez senke vere u pobedu. To bi bilo mučenje.

Ekipa je prihvatile moj predlog s neodobravanjem, a moj Artur pokazao se kao bistar, radan i ne bez talenta glumac. Nekorisni spoljni uslovi u ovom specifičnom slučaju delovali su u njegovu korist. Pošteno sam radio s njim i rezultat je bio vredan mojih nastojanja i napora. Dakle, uspeh? Da, ali manji od zaslženog. Nije mi pošlo za rukom da savladam predubudenje publike, da probujem sloj sali na njenom mozgu. Naviknuta na svog omiljenog ljubavnika, razočarana što ga ne gleda na sceni, nije bila u stanju da objektivno i pravedno oceni mog Artura; pohvale su bile vrlo škrte. Nisam želio zbog svoje odluke, ali još jednom sam se uverio da, razmišljajući o podelei, režiser ne sme da zaboravi na publiku, na njene misaone navike. Ova anegdota odnosi se isto tako i na shematsizam prilikom sastavljanja podele, a na probleme s publikom vratićemo se kasnije.

Shematsizam je naročito opasan u stalnim ansamblima. U njima se podela uloga najčešće obavlja na osnovu prihvaćenog šablona, prema etiketama stalno prikačenim na glumce. To je zbog toga što je ekipa formirana ne na osnovu jednog komada, već svih koji se mogu naći na repertoaru: dakle, mora da postoji u njemu i herojski ljubavnik i karakterni ljubavnik, i lirska ljubavnica, prvi komičar, plemeniti otac i tako dalje. Gotovo kao u komediji dell'arte. Dakle, već u trenutku stvaranja ekipa glumci bivaju stavljeni u određene floke. To se kasnije godinama ispoljava u problemu. Režiser mora da ispolji mnogo snage volje i upornosti, ukoliko želi da se suprotstavi predlažući podelei konstruisanu od tih istih glumaca, ali na osnovu drugaćeg ključa. U njegovu korist deluje to što pristupa utvrđivanju podele s mnogo rasprostranjenijim znanjem o glumcima koje je mogao da gleda u različitim ulogama i čije umetničke sposobnosti su mu poznate. Mada...

Problemi druge vrste nastaju tamo gde se podele stvara na osnovu konkursa, odnosno tzv. audicija, kao što je to, na primer, u Sjedinjenim Državama. Vreme koje je određeno za jednog kandidata često nije duže od jednog minuta. Za to vreme režiser je suočen s čovekom u stresnoj situaciji, što s humanističke tačke gledanja pobuduje opravdani otpor, ali imajući u vidu praktičnu, korisnu stranu, to možda i nije tako loše kao što se smatra.

Naravno, ima ljudi koji su na ispitu obično loši, koji jednostavno ne izdržavaju ispitnu napetost gube se, gube sigurnost u sebe, izdaje ih pamćenje i asocijativna sposobnost, koji su sputani, kruti. Ali, svaki nastup na sceni je ispit, i to ne lak. Sposobnosti koncentracije i savladavanja straha pripadaju

glumačkoj profesiji. Osim toga, treba imati na umu da režiser koji stalno vodi audicije, ili bar učestvuje u njima, vremenom stiče iskustvo koje mu dozvoljava da razlikuje urođenu nesposobnost od one koja je uslovljena situacijom. Kandidat za glumca, kao i svaki čovek, u kritičnim situacijama se najviše otkriva. To ne menja činjenicu da o izboru odlučuje u tom slučaju ipak prvi utisak. »Ne veruj prvom utisku jer je on pravi« – volim tu izreku Talleyrandu. Ovde se ona izvrsno potvrđuje. Ptvj utisak, pre svega, u sebi nosi svežinu koja se lako izgubi, a da se u zamenu malo dobije. Na filmu ekvivalent »audicije« su probna snimanja, svugde rasprostranjena i u glumačkoj sredini prihvaćena kao prirodna stvar. A kako danas niko ne traži »fotogenična« lica, probna snimanja su isti takav ispit kao i audicija.

Prvi utisak. U svakodnevnom životu on ima nedovoljno ocenjenu ulogu. Malo je ljudi koji na prvi pogled ne izazivaju nikakve emocionalne reakcije. U autobusu, na ulici, dovoljan je jedan pogled da bi se prema nekome osetila simpatija ili antipatija. Uzajmo u kancelariju kao klijenti i utisak koji je na nas ostavio činovnik zadužen za rešavanje našeg problema, uslovjava i naše ponašanje. Odlučni smo ili pokorni, laskavi ili konkretni. Gledamo u oči devojke koju tek što smo upoznali i kroz kožu osećamo da li će se to poznanstvo zadržati samo na prijateljskom nivou, ili će prekoracići konvencionalne granice. Taj prvi utisak, uprkos mišljenju Talleyrandu, može da bude pogrešan, ali on postoji. Njime su obuhvaćeni i glumci. Neki od njih imaju sposobnost trenutnog dobijanja simpatija publike. Igrajući u negativnim ulogama, i dalje će je sticati. Sve to može da se omalovaži, bagateliše, ali treba znati o tome. Režiser mora biti svestan kakva slika se veže s konkretnim glumcem u društvenoj svesti. Takođe, mora da računa na društvenu sliku lika koji igra određeni glumac.

Poznata je teorija po kojoj je Shakespeare Hamletu pripisao osobine Richarda Burbagea, koji je igrao tu ulogu u »Globe Theatre«. Otuda i reči kraljice Gertrude u sceni dvoboja: »He's fat and scatty of breath« – debeo je i kratkog je daha. Jer, Burbage je bio punačak čovek i u scenama koje su zahtevale fizički napor bio je zadiran. A ipak, režiseri, čak i oni najverniji autori, ne žele da koriste ovu indikaciju Shakespearea. Može to da bude Williamson, Smoktunowski, Olbrychski ili čak Olivier – ali Gertrudine reči se ne mogu odnositi ni na jednog od njih. U »Hamletu« najčešće igra »herojski tenor«, a samo u operi herojski tenor biva niski debeljko. Učvrstilo se uverenje da je to uloga, prema tradicionalnoj podeli, herojskog ljubavnika, iako iz teksta to uopšte ne može da se vidi. Jasno je da se vremenom menjala pojara ljubavnika. U epohi Rudolfa Valentina ni Belmondo ni De Niro ne bi mogli da se smeste u tu kategoriju – a danas s velikim uspehom. Suštinu stvari to ipak ne menja.

Javna slika nije vezana samo za likovne klasične literature ili udžbenike istorije. Takođe, postoji opšta slika vojnika, gangstera, intelektualca, prostutke. Prvi treba da bude napet kao struna, da ima energičan korak, odlučne, koordinisane pokrete; drugi – da se odlikuje preteranom elegancijom, a da sitnim manirima dobrim pokriva unutrašnju snagu i brutalnost; treći – dobro ako reprezentuje tip mršavka s naočarima, rastrojenog, može da ima bradu, neugledno obučen. Prostitutka je izazivajuća, našminkana, u savremeno vreme nosi visoke potpetice i suknu rasećenu do struka, u jakim bojama, svetlucavu.

Ove stereotipe umnožavaju i satirični crteži, šale, literatura, minorum gentium, a pre svega – u masovnom kontekstu – film. Stvarajući podelu, režiser, htio to ili ne, prilagođava se njima: prihvata ih ili ih odbacuje, a svaka takva odluka ima svoje posledice. Suprotstavlja se šablonu umnožava ga ili parodira. Odbacivanje šablonu, ma koliko umetnički ambiciozno, od

režisera zahteva da uveri publiku u ispravnost svoje odluke. U suprotnom, može glumca izložiti neuspehu, kao što je bilo s mnogim izuzetnim komičarima koji su celog života bili rastrzani željom da zaigraju veliku dramsku ulogu. A kada su je najzad dobili, bilo je slučajeva da su napravili izuzetne kreacije – šta su imali od toga kada je publika pucala od smeha. I bez značaja je što greška leži na strani publike, koja nije u stanju da drugačija pogleda kroz prizmu svojih ranijih iskustava. Činjenica je činjenica, a džentlmeni ne razgovaraju o činjenicama. Dakle, želeteći da prekine sa šablonima, sa štampanjem podele, režiser mora da uveri publiku u opravданost svojih intencija, da izloži svoje razloge kako bi uspostavio dijalog. A do tih dijaloga (osim u ekstremnim primerima provociranja publike) režiseru je stalo.

Ako želim da nekog uverim u nešto, prvo moram dovesti do toga da stupi sa mnom u razgovor. Čak i ako moj sagovornik na kraju ostane pri svom mišljenju. To se odnosi na celokupan rad režisera, ali rešenja podele u tom dijalogu igraju prvorazrednu ulogu. Drugačije ne može da bude, s obzirom na to da je glumac glavni prenosnik režiserove misli. On je kamen skulptora, zvuk muzike.

Da bismo sagledali značaj podele u režiserskoj interpretaciji literarnog dela, najbolje je da se poslužimo klasičnim primerom. »Bura« Shakespearea. Kaliban može isto tako da bude dobar i kao odvratno čudovište i kao sudbinom hendekepiran, iskoriscavan i ponizavan čovek, čija je ljudskost ugušena prvo od majke Sikoraks, a zatim od Prospera. Dakle, Prospero može da se pojavi u različitim oblicima – plemeniti mudrac ili osvetoljubivi starac. A između njih je Ariel, koga često igraju žene kao lepršavog duha, a u suštinu je to poslušan cinkarš, zlobnik na svoj račun, oportunist, takode zarođen, spremjan na sve samo da se oslobođi vlasti svog gospodara.

Različite verzije lika zahtevaju različite podele. Giorgio Strehler je za ulogu Kalibana angažovan Crnca, dok ostale uloge igraju belci. Teško je pronaći jasniju isповest režisera, o temi lika Kalibana, njegove sudbine, karaktera, funkcije u komadu. A istovremeno – i to je, možda, mnogo važnije – to je čista isповest o svetu u kojem moramo da živimo.

Molijerov »Mizantrop«. Starost junaka odlučuje o smislu komada. Ako ga igra glumac koji se bliži šestoj deceniji, a video sam nekoliko takvih predstava, njegovu mizantropiju u stanju smo da pripisemo godinama, a ne situaciji u kojoj se našao Alcest. Njegovi argumenti su podriveni. Gledalac će ga okarakterisati kao gundalo i, što je najgore, biće u pravu. Režiser koji želi da sproveđe odbranu Alcea mora da pronade mlađeg glumca. Ali i tu ga čekaju zamke. Video sam, na primer, »Mizantropa« s mladim Alcestom, ali tako podiviljanim da je njegovo ponašanje prema Celimeni izazivalo punu simpatiju. Na prapremijeri Celimenu je igrala Armande Bejart, a Alcesta sâm Molijer. Tada je imao četrdeset i četiri godine. Za ono vreme nije, dakle, bio mlađi čovek, ali ne ni staro zakeralo čije muške pretenzije najviše mogu da probude samilos.

Kad smo kod Molijera, vredi reći da je on kao niko drugi umeo da zaposi svoje glumce, da iskoristi ne samo njihove talente, već i mane. Zahvaljujući tome, po mišljenju Guerata, i slab glumac l'Espy je mogao da napravi izvrsnu kreaciju u »Školi muževa«.

Godine 1673. godine smrti Molijera, pojavila se knjiga Samuela Chappuzeau-a »Theatre français«. Razmatranje autora o problemima podele ukrasilo je krug pitanja koja sam do sada izbegavao. »Kada je komad bio pročitan i prihvacen, trebalo je obaviti pravilnu podelu rada. Podela često uzrokuje mala razmimoilaženja, s obzirom na to da svaki glumac ima lepo mišljenje o sebi i smatra da će mu vodeća uloga obezbediti veće poštovanje gledalaca. Ima i takvih koji vole da pobedi pravednost i zadovoljavaju se drugorazrednim ulogama ili u alternaciji igraju s kolegama, ukoliko dobiju vodeću ulogu. To isto se odnosi i na glumice, mada je njima nešto teže upravljati nego muškarima. Činjenica je da se njihovi talanci razlikuju: jedna cilja na delikatna osećanja, druga u strasu, treća se ispunjava (danasa bismo rekli »potvrđuje« – Z.H.) izvrsno u ozbiljnoj ulozi, ona tamo samo u ulozi prepunoj života (...). Čini se da provincijske trupe više trpe zbog tih sitničavih rivalizacija i da bi ih eliminisali u Parizu (...), glumci radio autoru poveravaju sastavljanje podele, pri čemu on često koristi savete nekog iz trupe. I pored toga, često je sputan i mora uložiti mnogo napora da bi sve zadovoljio. Dobro podeljen komad donosi veći uspeh i u interesu je i autora i glumaca, čak i gledala, da svaki glumac zaigra onu ulogu koja mu najviše odgovara.«

Ono o čemu piše Chappuzeau su pitanja taktike. Režiser je mnogo manje u kontaktu s njima od direktora pozorišta, ali u svakom slučaju mora ih biti svestan. Sloboda režisera prilikom sastavljanja podele praktično je uvek ograničena. Nezavisno od njegove volje, u igru ulaze i spoljni faktori. Najmanji je problem kada ograničenje potiče iz činjenice da, radeći komad u pozorištu sa stalnim ansamblom, mora da se smesti u okvire te trupe, jer direkcija ne može da pristane na gostujući nastup nekog glumca. U izvesnom smislu, to je prirodno ograničenje, mada je vredno pomenu da ono ne treba da prati uzimanje u rad komada koji se, s obzirom na podelu, ne može postaviti u određenom ansamblu. Mnogo je gore kada se režiser suoči s nužnostima prestižnog ili čak porodičnog karaktera.

Na filmu, na primer, producent ponekad režiseru nameće podelu glavnih uloga da bi osigurao finansijski efekat, koji samo »zvezda« može da garantuje. Ta praksa na filmu je eho još uvek živih tendencija iz XIX veka, iz »epohe zvezda«. One neizbežno vode solo nastupima, u odnosu na koje je režiser bespomoćan. S umetničkim radom to ima toliko zajedničkog koliko i praksa, takođe starosvetska i proistekla iz sličnog razmišljanja o pozorištu, igraju iste uloge od strane glumca tri deset – četrdeset godina. »Svi su se 1947. odusevljavali mojom Ofelijom, a sada – imajući mene u ekipi – vi tu ulogu dajete nekoj balavici.« Takvi razgovori su nam poznati. I najzad, najgora stvar – rodbinska povezanost. Ali, u tom trenutku ulazimo u sferu patologije pozorišta koja ne može da bude predmet razmišljanja o umetnosti režisera, ili o njenoj bedi.

Ponekad režiser svesno ograničava svoju slobodu, ukoliko svojom voljom, bez ikakvih pritisaka, više voli da napravi podelu isključivo s glumcima s kojima je u dobrim prijateljskim odnosima, s kojima lakše pronalazi zajednički jezik, pred kojima ne oseća strah. Ipak, jedna je stvar kada to radi Ingmar Bergman, a druga kada to radi miad režiser na početku karijere, koji na taj način želi da održani svoj autoritet. Plaši se velikih glumačkih inviduinalnosti, jer ga one mogu nadjačati. Plaši se osiromašenja svoje vlasti. Negde u dubini duše plaši se, takođe, da sjaj uspeha neće obasjati njega, već



glumce. Ali, odlučujući se na prijateljsku podelu, čak i evidentno lošiju, odustajući od saradnje s istaknutim glumcima, on od sebe udaljuje mogućnost uspeha. Poznata je stvar da je život režisera bez imena težak, da zahteva taktičnost, strpljivost i duhovnu otpornost. Obično se događa, ipak, da onaj ko nastoji da sve te teškoće izbegne, nikada neće stvoriti ime.

Iskusan režiser, uostalom i istaknuti glumac, pričao mi je kako su ga starije kolege proganjale za vreme probe njegovog režiserskog debija. Jedan od stubova pozorišta, žečeći da ga potpuno izvrgne podsmehu, u pola koraka se zaustavio na sceni i zapitao: »Gde sada treba da idem?« Režiser je odgovorio: »Ostanite tako! i glumac je ostao s jednom nogom u vazduhu, što je obradovalo njegove kolege. U tom trenutku režiser je stekao simpatije ekipa, koja verovatno, skriveno, nije volela svog istaknutijeg kolegu. Pravom pokornošću režiser neće mnogo dobiti, mada ponekad ona može koristiti.

Razlikuje se situacija Bergmana, jer je on istovremeno režiser i scenarista svojih filmova. U intervjuju Johnu Simonu rekao je da pišući scenario uvek ima u vidu konkretnе glumce, zamišlja njihove glasove i ponašanje. »Kada snimamo – mi smo zajedno (...) Dajemo i uzimamo; mi smo veoma mala grupa, zajedno smo radili jedan film za drugim, poznajemo se, znamo šta radimo i kako to da uradimo.« Ne voli neurastenične glumce. »S obzirom na to da je sam rad težak, moramo da budemo smireni i da se kontrolišemo. Rad treba da bude zadovoljstvo, kao porodica, kao zabava. Moramo da imamo osećanje sigurnosti i lojalnosti. Ako ljudi ne uspostavljaju kontakte i ostaju potpuno затvoreni u sebi, u poređenju ih mogu iskoristiti, ali oni su opasnost za celu produkciju, a ja to ne volim.« Dakle, u ovom slučaju podela prethodni nastanku uloga. Taj lukšuz, ipak, može sebi da dozvoli filmski režiser koji je istovremeno sopstveni scenarista ili dramski autor koji režira sopstvene filmove. Obični pozorišni režiser nema takvih mogućnosti. Najviše što može to je da traži ulogu za glumce s kojim želi da saraduju.

U pozorištima sa stalnim glumačkim ansamblima mnogo oštije se ispoljava problem malih uloga. Lučonoše pozorišta su odavno shvatila da o uspehu predstave kao celine često odlučuju i tumači epizodnih uloga. Još je Goethe zahtevao da vodeći glumiči vajmarskog pozorišta, ukoliko zahteva, prihvataju manje zadatke. Za to je koristio čak i priručni ucen. Kada je Heinrich Becker, jedan od onih »nedeljnih režisera«, odbio epizodu u »Lugoru Walensteina«, Goethe je, sav besan, izjavio da će sam zaigrati tu ulogu ukoliko Becker ne promeni mišljenje. Becker nije rizikovao otvoreni sukob s direktorom i prihvatio je ulogu. U Meiningenu je nastala poslovica koja se i dan – danas čuje u pozorištima, da nema malih uloga, već samo malih glumaca. U Poljskoj je tom principu bio veran Stanisław Koźmian.

Prošlo je još sto godina, ali u tom smislu se nije mnogo izmenilo. Ljudska priroda ima svoje zakone. Žeško je zahtevati od glumca da oduševljeno prihvata epizoda, kada on oseća da ima mogućnosti za glavne uloge. Iz tačke viđenja režisera, koji na umu ima korist za celinu, stvar izgleda drugačije. Želi – ispravno! – da u podeli nema slabih tačaka. On treba to da zahteva. Ipak, ne može se zadovoljiti time da je na kraju – putem pritisaka izvrdavanja i laskanja – došao do svog cilja. Za vreme proba moraće da dokaze da mu je zaista do svake, pa i najmanje uloge, stalo. U suprotnom, lako se može dogoditi da prokocka pobedu koju je izborio prilikom sastavljanja podele: dobri glumci u malim ulogama će omotavati povereni zadatak i na kraju će zaigrati ispod svog nivoa.

Nemoguće je iscrpiti probleme vezane s podelom, niti ih je moguće sistematizovati, no ipak bih, na kraju, želeo da obratim pažnju na još jednu situaciju s kojom se režiser često susreće: dolazi mu glumac i moli ga da mu poveri određenu ulogu u drami ili filmu koji se priprema. Naravno, ne radi se o slučajevima javne preteranosti glumačkih ambicija, o neopravdanim apetitima. S takvima se relativno lako izlazi na kraj. Problem nastaje onda kada s takvom molbom dolazi istaknuti glumac koga režiser »ne vidi«, ipak, u određenoj ulozi. Može li poverovati glumcu? Ponekad je odgovor na to pitanje izuzetno težak.

One koji su spremni da na to pitanje odgovore negativno, podsetiće na to da se Marlon Brando sam »podelio« u ulogu kuma u Coppolino filmu. Režiser nije uzimao u obzir njegovu kandidaturu. Brando se nije predavao: sam je izmislio šminku, način govorenja, sve dok na kraju nije ubedio režisera, obezbedujući uspeh i njemu i sebi. Otkrio je mogućnosti koje pre toga niku u njemu nije video. I tako se vraćamo na početnu tačku: srećno angažovati glumca znači videti u njemu ili liku ono što drugi ne vide.

Prevod s poljskog: Milan Duškov

Naslov dao pripredavač R. L.

Zygmunt HUBNER: Sztuka režiserii. (Umetnost režije). Režiser ustala obsade (Reditelj pravi poddelju). Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa 1982 str. 92 - 112



# glumac i muzika\*

## adolf apija

Moglo bi mi se zameriti da, iako iluzija nije ostvarena u neživoj slici nju sam glumac ipak neizbežno poštuje svojim fizičkim postojanjem na pozornici te izgleda da sklad koji pokušavam da uspostavim ne vodi računa o toj činjenici.

Muzika, kao što smo videli, samim svojim trajanjem i svojim proporcijama preinačuje trajanje i proporcije koje život daje protagonisti recitovane drame; i ne samo to, već *trajanje* koje ona daje izražavanju unutrašnje drame (to jest pokretima naše duše i složenim rezultatima tih pokreta) ne odgovara čisto refleksnom trajanju kakvo ta unutrašnja drama ima u našem svakodnevnom životu. Time fizička forma glumca biva uvučena u jednu veštačku delatnost, koja u njegovom organizmu odgovara nužnostima pevane reči.

Kad muzika ne bi tako duboko preinačavala prirodno trajanje života, ona ne bi ni mogla da od glumca zahteva da se odrekne svog uobičajenog delovanja i da postane samo sredstvo izražavanja; i kad ne bismo bili ubedeni da viši svet otkriven muzikom nije nekakva veštačka iluzija, već *naužvišenja iluzija*, nedostupna bilo kakvog analizi, mi ne bismo imali nikakvog prava na transpoziciju i samim tim nikakve radosti od te transpozicije, koju ona nameće našem organizmu. A upravo ta transpozicija, lišavajući ga njegovog proizvodnog ličnog života, približava glumcu dekorativnim elementima, onim kojima se može rukovati; sama muzika primorava te elemente da obezbedi takav stepen izražajnosti koji im omogućava da budu u najprišnjem dodiru sa živim bićem. Vizuelna varka (*le trompe l'oeil*) nežive slike i dramska iluzija, nepomirljivi elementi koji se, da bi postojali, uzajamno ponistišavaju, prineli su žrtve neophodne njihovom zajedničkom životu i time zadobili da tada neslučenu moć. Ono što glumac gubi od svoje nezavisnosti prenosi se na reditelja, i to u korist neživih činilaca, a ti činoci onaj deo iluzionizma koji moraju da žrtvuju komuniciranju glumcu posredstvom atmosfere kojom ga obavijaju, što mu omogućava da ostvari svu predstavljačku izražajnost za koju je sposoban. Muzičko trajanje, dakle, ima priličan estetski značaj, pošto živa i *pokretna* ljudska forma tek kroz njega može da istinski sudjeluje u umjetničkom delu. Ta bi forma, situirana u jednu sredinu koja odgovara njenim proporcijama, već sama po sebi nesumnjivo predstavlja umjetničko delo. Grčkom narodu je pošlo za rukom da stvorи jednu takvu sredinu, zašto su ga elementarno, ali potpuno skladno razvijanje njegovih načina izražavanja i njegova prirodna sklonost ka onim od tih načina koji se prevashodno obraćaju rasudivanju, zadugo spasli od neizbežnih zastranjivanja do kojih dovodi viši razvoj izraza.

Čudesna moć koju je muzika zadobila u naše vreme, po samoj svojoj prirodi, nemogućući umjetničku ulogu ljudske forme u njenim svakodnevnim proporcijama. Grk je svoje telo uzimao za normu, učinivši da njegove blistave proporcije ozaruju čitav njegov život. Mi to više nismo u stanju. Čak i ako ne pominjemo složene i nepremostive prepreke koje naša civilizacija postavlja takvom stanju stvari, imperativna potreba za muzičkim izražavanjem (i sama rezultat te civilizacije) primorava nas da taj način izražavanja uzmemmo za normu, tako da upravo iz fikcije mora provejavati muzika, stvorivši na taj način jednu sredinu u kojoj naše živo telo može imati bilo kakvu umjetničku vrednost. Lišeno, muzike, to telo jedino može da posluži kao posrednik između pesnika i slušaoca, uz pomoć govora i kretanja. Ono tada nema neki pozitivan ideo u izrazu, već ga samo manje ili više uspešno propušta kroz sebe. Dodajmo govoru muzički zvuk i *videćemo* kako, kroz uspostavljanje novih proporcija, živa forma zbacuje slučajnu košuljicu sopstvene ličnosti i postaje posvećeni instrument jednog izraza zajedničkog svim ljudskim bićima. Ona ga još uvek ne otelotvoruje, ali u tome već ima *vidan* i *vidljiv* ideo.

Jedino je to preinačenje trajanja sposobno da ostvari takvu metamorfozu, jer se izraz, uzet kao norma, može komunicirati nekoj spoljašnjoj formi tek ako joj prida fiktivne proporcije. Viši stepen intenzitet, ukoliko ne menja trajanje, to jest proporcije, komunicira život formi intenzivniji *lični* život, a da je time ipak ne lišava njenog slučajnog karaktera. No postoji još jedan način da se živa forma uključi u izraz: tako što joj se komuniciraju elementarne proporcije muzike, ali bez nužnog sudelovanja u pevanju reči, to jest putem *plesa*. Ja pod plesom ne podrazumvam salonsku i opersku razbijigu kojoj dajemo to ime, već *ritmički* život ljudskog tela u svom njegovom rasponu.

U plesu, telo sebi fiktivno stvara jednu sredinu, i zato muzičkom trajanju žrtvuje inteligibilni smisao ličnog života dobijajući zauzvrat živu izražajnost svojih *formi*. Ples je za telo ono što je čista muzika za osećanje: fiktivna forma koja ne vodi računa o rasudivanju da bi se ispoljila. Kad se ples približava pantomimi, to je kao kad se čista muzika približava drami: ona nastoji da se u svojoj ikonskoj formi, ipak i međutim, obrati rasudivanju. Da bi ples i pantomima to doista uspeli, potrebno je da muzika dozvoli osećanje da se fiksira kroz govor i da na taj način konstituiše poetsko-muzički tekst, a da ples vrati telu njegov inteligibilni život ne oduzevši mu izražajnost. Samoj partituri je potreban glumac, a ples, budući da ne može da liši glumca muzičkog trajanja, jedinog uslove živog izraza, mora, dakle, dati tom trajanju takvo izvođenje koje omogućava da glumac svojim sredstvima može da se obrati našem rasudivanju i povrati onaj inteligibilni život koji je žrtvovan plesu radi izražavanja formi. Na taj način su ples i simfonija, pošavši sa istog polazišta, krenuli u dva oprečna pravca: ples je težio da strese svoj izražajni sadržaj u korist izražavanja ljudskog tela kao takvog, dok simfonija, napro-