

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 intervjuu 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 shvatile 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, obezbeđujući 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 *nauživušenja 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-

tiv, teži da se oslobođi formi nametnutih telom, da bi razradila izraz sam za sebe. Njihova evolucija ih je doveo na mesto suprotno od njihovog polazišta, do *Worttondrame* i time je krug definitivno zatvoren.

Da li bi glumac – koji nas ovde zanima – želeti da dospe do *Worttondrame*, mogao da krene putem kojim je išla simfonija?

Očigledno ne, jer sloboden i nedeterminisan izraz više ne bi mogao da se komunicira živoj formi, kao što ni ona ne bi mogla da diktira simfonijske proporcije. Među njima nema kontakta formalne prirode. Kao što je muzika moralna da zanemari plastičan izraz da bi se uspela do izražavanja unutrašnjih emocija, tako i glumac mora da zanemari svekoliko delovanje strasti da bi postigao latentnu plastičnost koju dramatičar od njega očekuje.

Upravo ples priprema ljudsko telo za inteligibilno izražavanje *Worttondrame*, razvijajući žive forme radi njih samih, i u proizvoljnim proporcijama, kao što je simfonija čini sa zvucima. Umetnost glumca u govornoj drami jeste umetnost podržavanja; taj glumac u svojoj duši izaziva fiktivne emocije služeći se postupkom simpatičke reprodukcije, zasnovane na posmatranju sebe i drugih. Kad tekst uloge prelazi preko slučajnih i ličnih detalja da bi dobio opštije značenje, proširujući domet fenomena kakav predstavlja glumac, proporcije koje on na taj način uvećava ipak ne ostaju manje neodređene; napuštajući čvrsto tle posmatranja, glumac ipak mora da zadrije posmatranje kao normu, čak i onda kada svoju igru ogoljuje od kontingenčnog sačinjavanja njen intenzitet, te glumi daje konvencionalan karakter koji odgovara evociranom tekstu. Stupnjevi te konvencije su promenljivi, i tek pomoću svojevrsne, neprekidne gimnastike glumac može da sačuva poželjnu harmoniju svoje uloge u celini.

Cilj takve gimnastike ne bi trebalo da bude razvijanje forme po sebi, jer je za glumca govorne drame dejstvovanje te forme *jezik* koji odaje unutrašnje motive, ali ih ne izražava. Uopštavanjem skrivenih motiva neke radnje preinačuje se karakter njihovih vidljivih simptoma; gipkost glumca se tada sastoji u preciznosti *odnosa* koje je on kada da uspostavi između karaktera unutrašnje radnje i karaktera njenih refleksnih rezultata; pozitivno ostvarenje tih rezultata stičeće vrednost tek kroz preciziranje tog odnosa, a materijalno iskustvo koje to ostvaruje predstavlja biće u tom slučaju tek drugorazredni čin. U *Worttondrami*, istraživanjem unutrašnjih motiva, posmatranje njihovih refleksnih rezultata, njihovih hiljadu kombinacija, sve je to stvar pesnika – muzičara. On u partituri fiksira unutrašnje kvantitete svoje drame (putem muzike), *spoljašnje* (putem muzičkog trajanja), stepen koncentracije ili zračenja svog izraza (putem odgovarajuće vrednosti poetskog i muzičkog teksta). Raspolažući na taj način slobodno sredstvima koja evociraju život, on od živih činilaca svoje predstave ne zahteva plastičku aktivnost (*gestaltung*) kao u govornoj drami, već, naprotiv, gipkost sličnu savitljivosti ilo-vače u rukama vajara.

Ako živu ljudsku formu potčinimo vladavini stavnih ili fiktivnih emocija duše, tada u toj formi izazivamo jedan život čije su proporcije i tok determinisani odnosom tih emocija i motričkog sistema organizma. Neće, dakle, niti učinak pesnika – muzičara, od komponovanja svoje uloge, već takođe odustajte od prirodne emocije koju bi sadržaj te uloge, lišen muzičkog trajanja, mogao da izazove u njemu. Pesnik – muzičar mu komunicira emociju po-moću neuobičajenih formi koje mu nameće: ples će tek kroz plastične

forme, ostvarene prilikom izražavanja strasti, idući u susret simfoniji, radi stvaranja *Worttondrame* moći da zabrui svojom svemoćnom vibracijom.

opersko pevanje i ples, eto jedinih vaspitača za glumca *Worttondrame*; prvo mu omogućava da svoju dikciju razvije u jednom fiktivnom trajanju, a svoj glas izvan simfonije; drugi, da stekne veliku ritmičku gipkost ne pozivajući se na sopstveni život strasti. Kad primenom tva dva načina bude postigao mogući maksimum »depresionalacije«, kad se njegovo telo bude spontano povinovalo najsloženijim kombinacijama ritma, a njegova dikcija trajanjima u najvećoj meri stranim njegovom unutrašnjem životu, on će moći da stupi u odnos sa svojim saradnicima u predstavi: sa scenskim rasporedom, osvetljenjem i slikanim dekorom, i da sudeluje u njihovom zajedničkom životu. Ta tri činioce mu, pak, a sa svoje strane, moraju obezbediti najviši stepen savršenstva; ali oni su neživi i umetnici i tehničari zaduženi za njih nisu merodavni da određuju glumcu vežbe, kao što ni on nije merodavan da po svom nahodjenju komanduje njihovom materijalu; svi su oni samo sredstva koja čekaju jednu višu volju da bi stupila u dejstvo.

Onaj koga nazivamo »režiserom« i čija se dužnost zapravo sastoji u upravljanju jednom igrom već utvrđenih konvencija, sa *Worttondramom* dobija ulogu despotskog instruktora koji rukovodi pripremnom gimnastičkom scenske slike. On nastoji da veštački ostvari sintezu predstavljačkih elemenata, to jest da nauči glumca, čiju nezavisnost treba definitivno ukinuti, oživi one faktore kojima se može rukovoditi. Njegov postupci će nesumnjivo, biti sušta proizvoljnost; on se mora fiktivno poigravati scenskim materijalom, dobro pazeći da sam ne stvorim neku pozitivnu fikciju. Samo će prvorazredni umetnik biti u stanju da ostvari takvu misiju. On će proučiti funkcionalisanje sopstvene imaginacije, da bi je u najvećoj meri oslobođio konvenciju i pomodnosti. Uvek će suštinski cilj njegove funkcije biti da ubedi članove izvođačkog ansambla da jedino njihova recipročna subordinacija može dati rezultat dostojan njihovog truda. Njegov uticaj mora biti, u neku ruku, magnetski i analogan uticaju nekog genijalnog ceremonijal-majstora.

Kad glumac bude osetio najdublju zavisnost od svojih neživih saradnika i kada, poređi ritmičke depersonalizacije i depersonalizacije strasti, bude prineo žrtvu, odričući se definitivno, i s punom svešću, svog upliva na predstavu, on će najzad moći da pristupi *Worttondrami*. Ali, to je jedina dramska forma s kojom ikad smo da stupi u dodir na pozornici, jer mu inače preti opasnost da upropasti plodove svog rada. Svaka govorna drama, ma kakav bio njen karakter, za njega je sušti otrov, jer je težnja da se u fikciju unese proporcije sopstvenog unutrašnjeg života toliko konstantna, tako teško savladiva, da namerni povratak u te proporcije može biti dovoljan da učini borbu nemogućom.

Nema mogućeg prelaza između pripremnih studija koje glumac obavlja i njegovog stavnog učešća u *Worttondrami*. Ilovača ne može dobiti plastičnu formu bez palca vajara; između sirovog, oblikovanog podložnog stana i definitivne forme, za nju jedino postoji volja umetnika.

Upravo volja pesnika – muzičara udahnuje život glumcu, njegovom interpretatoru pored nežive slike; nikakva druga volja ne bi bila u stanju da to učini, a da smesta ne uništi data sredstva i ne učini cilj iluzornim.

Da li je danas moguća takva isključivo formalna obuka i da li su njeni elementi već u našoj vlasti? Avaj, egzistencija pesnika – muzičara problematična je koliko i egzistencija njegovih interpretatora i njegove publike. Elementi vrhunskog umetničkog dela su tu: zvuci, reči, forme, svetlost boje; ali kako ukresati iskru života, koja dramatičara nagoni na izražavanje, glumca na pokoravanje, gledaoca na pribiranje? Ako je čak i jedan Richard Wagner jedino bio u stanju da u nama probudi bezograničnu žednju za nečim takvim, i ako je zbog toga njegov svemoćni genije bio primoran da sam sebe osakati, da se bolno žrtvuje za jasnost svog otkrivenja, ko će moći da utaži tu nemoguću žudnju koju nam je on ostavio u baštinu i za koju smo odgovorni?

Za sada predstavljačke činioce drame razmatramo jedino s tehničkog stanovišta; što je jedan od njih živ i samim tim potčinjen društvenim uslovima, nezavisnim od umetničkog dela, ne umanjuje njegovu legitimnu i normalnu upotrebu. »Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit«, kaže Gute; kasnije čemo, ispitujući današnje mogućnosti za poostojanje *Worttondrame*, videti kako se ta forma umetnosti mora ponašati prema našem *Kulturzustand-u* i s kojeg stanovišta su izvesni kompromisi sastavni deo njene nezavisnosti.

Rekao sam da pesnik – muzičar komunicira glumcu emociju njegove uloge pomoći neuobičajenih formi koje mu nameće. Jedna od velikih prednosti notacije predstave, o čemu smo ranije govorili, bila bi u tome da se interpretatori u potpunosti, i to od samog početka, oslobole odgovornosti i da im se na taj način omogući da drami jedino pridu sa stanovišta buduće predstave. Jer, iako većito nesamerljiv (ili, ako se hoće, »transcendentalni«) karakter pesničko-muzičkog izraza čini jalovom svaku inicijativu samih glumaca; bez stroge notacije predstave oni ipak ostaju predati na milost i nemilosrost sopstvenim mogućnostima i prisiljeni da tragaju za pretpostavljenom namerom dramskog piscu pre nego što stupe u formalne proporcije namenjene muzikom. A naknadno prenošenje u neobičajene proporcije subjektivne emocije koju je dramska situacija kao takva mogla da proizvede kod glumca, to je prerušavanje, čija su slika i prilika sve naše operске pozornice. Nasuprot tome, ako glumac dospe do izražajnog sadržaja svoje uloge jedino putem formalnih proporcija te uloge, njemu će se čudesna tajna pesnika – muzičara postepeno razotkriti. Ta inicijacija daje pokornosti inicijacije mnogo višu od one koju bi mogla imati bilo kakva »interpretacija«. Jer, daleko od toga da ponisti neophodnu spontanost glumca, ta inicijacija joj daje najviši rang. Kao što muzika dopušta da od lične concepcije dramskog piscu izbije samo najčistija sastina, tako je ona, kad je u pitanju glumac, trpeljiva samo prema najplemenitijim elementima njegove ličnosti.

Prevod s francuskog: Ana Moralic

Adolphe APPIA, La musique et la mise en scène (1892 – 1897). Theaterkultur – Verlag, Bern, 1963, str. 24 – 30.

* Naslov dao priredivač R. L.

1. Znam da ovde otvoreno protivrećim Richardu Vagneru, a opravdaću se tek kad drugi i treći deo ovog rada suprotstavim prvom i na taj način prepustim čitaocu da sudi o tome da li je moja smestlost svršiošodna.

