

pokušaj strukturalne analize fenomena glumstva

(čaplin u »svetlostima velegrada«)

jan mukaržovski

Pojam umetničkog dela kao strukture, tj. kao sistema elemenata estetski aktualizovanih i organizovanih u složenu hijerarhiju, koja je povezana dominacijom jednog elementa nad ostalima, nalazi se danas u osnovi teorije nekoliko umetnosti. Muzičkim i likovnim teoretičarima i istoričarima već je jasno da kada je reč o analizi određenog dela ili čak istorije date umetnosti, da se strukturalna analiza ne može zameniti psihologijom umetnikove ličnosti, a razvoj date umetnosti ne može nadoknaditi istorijom kulture ili, pak, samo ideologijom. To je prilično jasno i u teoriji književnosti, premda ne svuda i ne svakome. Zbog toga je prilično riskantno koristiti metode strukturalne analize za glumačku umetnost, osobito kada je reč o filmskom glumcu, čije građansko ime pokriva i njegovu ulogu na sceni i koji se u svim ulogama pojavljuje u istoj tipičnoj maski. Teoretičar koji hoće da odvoji masku od čoveka i izučava strukturalnu organizaciju fenomena glumstva ne uzimajući u obzir psihi i etos glumca, dovodi sebe u opasnost da bude shvaćen kao bezosećajni cinik, koji negira glumcu njegovu ljudsku vrednost. Neka mi bude dopušteno da se, u cilju svoje odbrane i zbog očiglednog objašnjenja, pozovem na nedavnu foto-montažu u »Prager Presse«, koja je suprotstavila prosegod muškarca bistrice fizionomije naivnom licu crnokosog mladića u cilindru. ... Pored teškoća strukturalna analiza fenomena glumstva ima i izvesnu malu prednost: to da se u dramskoj umetnosti danas, za razliku od drugih umetnosti, prihvata ravnopravnost različitih estetskih kanona, tako da se Kvapilov, Hilarov, Vojanov i Kohoutov Hamlet vrednuju u istorijskoj perspektivi bez obezvređivanja drugog. Zato ova studija ne može biti optužavana zbog nedostatka vrednosnog određenja.

Prva stvar na koju valja obratiti pažnju jeste to da je strukturalna fenomena glumstva samo delimična struktura, koja postiže jednoznačnost tek u celovitosti strukturi scenskog dela. Ovde se javljaju u mnogostrukim odnosima, na primer, glumac i scenski prostor, glumac i dramski tekst, glumac i ostali glumci. Razmotrimo sada bar jedan od tih odnosa, hijerarhijski lica u scenskom delu. S obzirom na pojedine periode i sredine, delimično u zavisnosti od dramskog teksta, ta hijerarhija je različita: jednom glumcu čine strukturalno povezanu celinu, iako u njoj nema niko dominantan položaj, niko nije središte svih odnosa među licima komada; u drugom slučaju jedno, eventualno nekoliko lica čini središte koje određuje ostala lica, koja se, čini se, javljaju samo da bi stvarala pozadinu, pratnju dominantnom licu (ili dominantnim licima); najzad, u trećem slučaju sva lica se nalaze na istom nivou, bez ikakvih strukturalnih veza: odnosi među njima su samo ornamentalno-kompozicioni. Drugim rečima: u različitim periodima i sredinama zadaci i prava pozorišne režije tretiraju se različito. Čaplinov slučaj spada, očigledno, u drugu kategoriju: Čaplin je ova oko koje se okupljaju druga lica, ova zbog koje se nalaze tu. Izranjaju iz senke samo koliko je to potrebno dominantnom licu. Ova tvrdnja će tek kasnije biti razvijena i dokumentovana.

Obratimo sada pažnju na unutrašnju strukturu samog fenomena glumstva. Njeni elementi su brojni i raznovrsni; pa ipak, mogu se podeliti u tri očigledno posebne grupe. Pre svega, tu imamo kompleks glasovnih elemenata. On je veoma složen (visina glasa i njegova melodijska intonacija, snaga i boja glasa, tempo, itd.), ali u datom slučaju on je za nas bez značaja. Jer, Čaplinovi filmovi su »pantomime« (tim nazivom Čaplin razlikuje svoj poslednji film od zvučnog filma); kasnije ćemo objasniti zbog čega ne mogu biti neme. Drugu grupu ne možemo označiti drugačije osim trostrukim određenjem: mimika, gestovi, stavovi. Ne samo objektivno, već sa strukturalne tačke gledišta, to su tri različita elementa, koji mogu biti paralelni, razilaziti se, tako da se njihov međusobni odnos oseća kao interferencija (efikasno sredstvo komike); osim toga, moguće je da jedan podređuje sebi druge, ili obrnuto, svi se nalaze u ravnoteži. Pa ipak, svim trima elementima zajedničko je da ih osećamo kao ekspresivne, kao izraz duhovnog stanja, posebno osećanja lica koje deluje; upravo to svojstvo ih povezuje u jednu grupu. Treću grupu čine pokreti tela, pomoću kojih se izražava i menja odnos glumca prema scenskom prostoru. Elementi te grupe ponekad se ne mogu objektivno razlikovati od elemenata prethodne grupe (npr. hod može biti gest, tj. ekspresija duhovnog stanja, a istovremeno izazvati promenu glumčevog odnosa prema scenskom prostoru), mada se u funkcionalnom pogledu ipak razlikuju od nje.

Naravno, ne treba dokazivati nadugačko i naširoko ako iznesemo tezu da kod Čaplina igraju dominantnu ulogu elementi druge grupe, koje ćemo, jednostavnosti radi, okarakterisati kao gestove, proširujući to određenje, bez veće zloupotrebe, na mimiku i stavove. Prva grupa (glasovni elementi) kod Čaplina, kao što smo već rekli, sasvim je potisnuta, treća grupa (pokreti) nalazi se, jasno, u podređenom položaju. Čak kada imamo pokrete koji menjaju odnos glumca prema prostoru, oni su preopterećeni funkcijom

gestova (Čaplinov hod suptilno odslikava svaku promenu njegovog duhovnog stanja). Dominantan položaj, prema tome, spada u gestove (ekspresivne elemente) koji čine neprekidan niz, pun interferencija i neočekivanih poenti, koji ne određuje samo dinamiku Čaplinove igre, već i celokupne predstave. Čaplinovi gestovi nisu podređeni nijednom drugom elementu, već obrnuto – upravo oni podređuju druge elemente; time se, jasno, Čaplinova igra razlikuje od običnih slučajeva koje srećemo. Gestovi, čak ako su glumački iscizelirani i jasni, imaju obično zadatak da služe reči ili pokretu, pa čak i radnji; prikazuju se kao pasivan niz čije peripetije nalaze motivaciju u drugim nizovima. Kako je kod Čaplina? Reč, koja može najviše uticati na gestove, mora biti sasvim prigušena, ako gestovi, kao dominantan element, treba da se probiju. Svaka jasna reč u Čaplinovom filmu bila bi ljaga: sasvim bi izokrenula hijerarhiju elemenata. Zbog toga ne govori ni Čaplin, ni ostale ličnosti. U tom pogledu tipična je početna scena filma, otkrivanje spomenika, u kojoj je jasna reč zamenjena zvucima koji imaju s rečju zajedničku intonaciju i boju. Kada je reč o pokretima u scenskom prostoru, oni su, kao što sam rekao, preopterećeni funkcijom gestova, oni su gestovi; osim toga, Čaplinova glumačka figura je slabo pokretljiva (njena nepokretnost podvučena je organskim nedostatkom nogu). Kada je reč o radnji, nedostaje joj svaka prava dinamika: sastoji se od niza događaja povezanih tankom niti. Radnja je, u suštini, supstrat dinamične linije gestova; prelomi među pojedinih zbivanjima služe jedino za određivanje pauza na liniji gestova, jer je to raščlanjavanje čini preglednom. Svedočanstvo o atomizaciji radnje je i činjenica da ona ostaje nedovršena: Čaplinova drama nema stišajni završetak, već se završava gestom-poentom, i to Čaplinovskim gestom (pogled i osmeh). To se, istina, odnosi samo na evropsku verziju, ali je karakteristično da je takva forma ishoda komada moguća.

Ako kao dominantu Čaplinovskog fenomena glumstva prihvatimo liniju gestova, onda bi valjalo bliže odrediti karakter te linije. Negativno se može reći da nijedan od tri elementa (mimika, gestovi u užem smislu reči, stavovi) ne dominira nad ostalima, već da drže svoje položaje u ravnoteži. Pozitivno određenje suštine te linije je sledeće: njena dinamika proizilazi iz interferencije (istovremene ili postupne) dve vrste gestova: gestova-znakova i gestova-ekspresija. Na ovom mestu treba ubaciti kratku primedbu o funkciji gestova uopšte. Već smo rekli da je ta funkcija, u osnovi, u svim gestovima ekspresivna. Pa ipak, ekspresivnost ima svoje nijanse: može biti neposredna i individualna, ali može imati i nadindividualno značenje. U tom slučaju gest postaje opšterazumljiv (uopšte ili u određenoj sredini) i konvencionalan znak. Takvi su, na primer, obredni gestovi (tipičan primer: gestovi religioznog kulta) ili, posebno, društveni gestovi. Društveni gestovi su znaci koji konvencionalno – u potpunosti kao i reči – izražavaju određena osećanja ili duhovna stanja, npr. iskreno saučesće, ljubaznost, poštovanje i sl. Pri tom nikada nije sigurno da duhovno stanje osobe, koja izvodi gest, stvarno odgovara vrsti preživljavanja, čiji je znak dati gest. Zbog toga se svi Alcesti sveta ljute na neiskrenost društvenih konvencija. Individualna ekspresivnost (»iskrenost«) društvenog gesta samo se verodostojno prepoznaje ako sadrži neku nesvesnu nijansu, koja donekle menja njegov konvencionalni tok. Može se dogoditi da se individualno osećanje poklapa s duhovnim stanjem čiji je znak dati gest; u tom slučaju gest-znak uzdići će se znatno iznad mere vlastitog intenziteta (predubok naklon, preširok osmeh). Međutim, može se dogoditi i obrnuto: da se individualno stanje duha razlikuje od raspoloženja koje gest-znak treba da izražava. U tom slučaju doći će do interferencije, i to *postupne*, tj. takve zbog koje se narušava koordinacija niza gestova koji se razvijaju u vremenu (naglo uključivanje nesvesnog, individualno ekspresivnog gesta u niz gestova-znakova), ili *simultane*, tj. takve kraj koje će primera radi – gest-znak izražen mimikom lica biti istovremeno osporen suprotnim gestom ruke, uslovljenim individualnom ekspresijom, ili obrnuto. Čaplinov slučaj je tipičan slučaj interferencije društvenih gestova-znakova s individualno ekspresivnim gestovima. U Čaplinovoj igri sve teži intenziviranju i zaoštavanju te interferencije, kao i njegova osobita maska: pocepano svečano odelo, rukavica bez prstiju, ali zato štap i crni cilindar. Zaoštavanju interferencije gestova doprinosi, ipak, socijalni paradoks Čaplina, sadržan u samoj temi: prošnjak s društvenim aspiracijama. U ostvarivanju društvenih gestova činilac integracije je osećanje samopouzdanja i superiornosti, dok su ekspresivni gestovi Čaplina-prosjaka povezani s kompleksom niže vrednosti. Tokom čitave igre prepliću se ta dva plana gestova u neprestanim katakrezama; detaljna karakterizacija njihovog uzajamnog prožimanja značila bi sastavljanje beskonačnog spiska verbalnih parafraza pojedinih momenata igre. Bilo bi to monotono i nedidaktički. Mnogo je zanimljivija druga okolnost: to da se dvostrukost plana gestova odražava i na raspored sporednih likova Čaplinovog komada. Postoje dve sporedne ličnosti: slepa cvečarka i pijani milioner. Svi ostali degradirani su na nivo statista, bilo delimično (starica), bilo u potpunosti (svi ostali). Svaki od sporednih likova je u takvom stanju da opaža samo jedan plan, jedan od interferirajućih nizova Čaplinovih gestova; kod devojke to jednostrano opažanje motivisano je slepilom, kod milionera pijanstvom. Devojka percipira samo društvene gestove-znakove; njena deformisana predstava o Čaplinu data je – postupkom dostojnim pažnje – pred kraj komada: u prodavnici cvečarke, koja već vidi, dolazi da kupi cveće čovek koji je društveno neodređen tip, čiji je odlazak prokomentaran napisom: »Mislija sam da je to bio on«. Sve scene u kojima se Čaplin susreće s devojkom događaju se uvek nasamo, da prisustvo treće osobe, koja vidi, ne sruši devojčine iluzije – one se zasnivaju na osciliraju između dva suprotna plana Čaplinovih gestova: društvenih i ekspresivnih gestova. Svaki put kad se u tim scenama Čaplin približi devojci, imaju prevagu društveni gestovi, ali čim se udalji korak od nje, iznenada prevaže ekspresivni gestovi. To je posebno jasno u sceni u kojoj Čaplin donosi devojci poklone, naizmenično se krećući između stola na kojem se nalazi vrećica s poklonima i stolice, na kojoj sedi devojka. Nagle promene gestova, prelaženja s plana na plan, tu deluju gotovo kao poente epigrama. Zbog toga shvatamo zašto Čaplinov komad ne može da ima uobičajeni *happy end*. Srećan završetak bio bi potpuna negacija dramskog kontrasta između dva plana gestova, na kojima se komad temelji. Ako bi se komad završio venčanjem prosjaka i devojke, u retrospektivi bi delovao nejasno, pošto bi njegova dramska suprotnost bila obezvređena.

Sada o odnosu prosjaka i milionera: i milioneru je, kao što sam rekao, dostupan samo jedan interferirajući niz, naime, individualno ekspresivni gestovi. Da ta deformacija viđenja deluje uspešno, mora ipak biti pijan. Čim se

otrezni, vidi, kao i ostali ljudi, komičnu interferenciju oba niza i prema Čaplinu se ponaša prezirivo kao i svi ostali. Dok je devojčina deformacija zapažanja trajna (sposobnost zapažanja samo jednog niza gestova), proteže se kroz čitav komad, to se kod milionera smenjuju stanje deformisanog vide-nja sa stanjem normalnog viđenja. Time je, svakako, data i hijerarhija dveju sporednih likova komada: devojka je više u prvom planu, jer stalna deforma-cija zapažanja stvara širu osnovu za interferenciju dva plana gestova od isprekidnog milionerovog pijanstva. Pa ipak, milioner je potreban kao opo-zicija devojci; od prvog susreta s Čaplinom, kada prosjak peva svojim eks-presivnim gestovima pred milionerom patetičnu himnu o lepoti života («Su-tra će se ponovo roditi sunce»), njihov kontakt je pun izliva prijateljstva: iz zagrljaja u zagrljaj. Tako smo došli sasvim neopaženo od strukturalne ana-lize fenomena glumstva do strukture čitavog komada: nov dokaz da interfe-rencija oba plana gestova čini osu Čaplinovog komada.

Ovim ćemo završiti, jer je sve suštinsko već rečeno. Kao zaključak – ipak! – neka nam bude dopušteno da dodamo nekoliko reči ocene. Ono što izaziva zaprepaštenje gledaoca pred Čaplinovom pojavom jeste ogro-man raspon između intenzivnosti efekta koji postiže i jednostavnosti njego-vih kreativnih sredstava. Za dominantu svoje strukture bira element koji obično ima (i u filmu) pomoćnu ulogu: gestovi u širem smislu reči (mimika, lični gestovi, stavovi). I, toj krhkoj, slabo nosivoj dominanti uspeva da po-dredi ne samo strukturu vlastitog fenomena glumstva, već i celokupnog filmskog dela. To pretpostavlja gotovo neverovatnu ekonomičnost svih ost-alih elemenata. Kada bi samo jedan od njih istupio samo malo dalje, privu-kao kao malčice više pažnju, došlo bi do potpunog rušenja konstrukcije. Struktura Čaplinovog glumstva slična je prostornoj formi, koja leži na svojoj najoštrijoj ivici, nalazeći se ipak u apsolutnoj ravnoteži. Otud iluzija nemateri-jalnosti: čista lirika gestova, oslobođenih zavisnosti od telesnog supstrata.

Prevod s češkog: Biserka Rajčić

»Literarni noviny« V, č. 10, 1931. Preštampano u: Jan Mukarovsky: Studie z estetiky, Praha 1966, str. 184–187.

pozorište okrenuto glumcu

jerži jarocki

Pozorište koje hoće da se definiše shvatilo je odavno da osnov njemu svojstvene poruke, njegov znak, jeste glumac. Glumac je istovremeno i znak i onaj koji ga stvara. On sam raspolaže kombinacijom mnogobrojnih znakova, ali je u isti mah i delić u većem sistemu znakova nego što je pred-stava. Sterilne svađe u pogledu stvaralačke snage podsećaju na staro pita-nje: ideja (Bog) ili materija? Ali, ta materija je tako takođe Bog. Pozorište se nasukalo na taj sprud. Bog može biti lenj, čudljiv i lako pada u samozado-voljstvo. Bogu je potreban đavo. A đavo, je li to pisac tekstova ili reditelj? Sem ako reditelj nije isterivač đavola koji hoće da istera đavola iz božjeg tela.

Tu igru sigurno kvari činjenica da se publika, gledalac, meša u sve. Da nije te sitnice, igra bi mogla da bude ugodna. Mnogi isterivači đavola tvrde u poslednje vreme (ne bez izvesne uznemirenosti) da im razni pokušaji najbo-lje uspevaju kad su ostavljeni sami sebi, bez gledalaca, to jest, za vreme proba. Da li se radi o tome? To je, možda, najinteresantnija, najvažnija faza stvaralaštva. A možda upravo to treba pokazati gledaocu? Ako je tako, da li će onda pokušaj uspeti?

Traganje za novim rešenjima tog problema, za novim odnosima između pozorišta i gledaoca, zaokuplja u poslednje vreme neke eminentne pozo-rišne radnike. Čini se da za to ima osnova. Inače bi to bilo pogrešno olakša-nje, pogrešna procena situacije. Takozvana konjunktura i dalje traje. Pozo-rišne trupe i zgrade su sve mnogobrojnije. I publike takođe ima. Nacionalni i internacionalni festivali se stalno smenjuju u prikazivanju predstava-doga-đaja. Kao da je pozorište ne samo prevazišlo opasnosti koje su ga vrebale jedna za drugom, nego se i povratilo, nadoknadilo zaostajanje, unelo u svoju praksu nova iskustva plastičnih umetnosti, muzike, književnosti i filma, kulturna obeležja s Dalekog istoka i iz Afrike. Ono je dobilo, bar u očima jednog dela stručnjaka, naziv autonomne, kreativne umetnosti. Šta je još potrebno? Šta ga minira? Odakle ta stalna sumnja: je li to zaista to?

Na nesreću, ta sumnja je opravdana. Konjunktura se lako proglašava kao potreba za »kulturnom zabavom«. Čak kad se ta formula popravi u »za-bavu visoke klase«, ona ne zadovoljava izvesne ljude kao cilj i jedina misija pozorišta. Izvan te formule, odnos s publikom nije najbolji. I tu neće ništa promeniti ni naše »organizovanje publike«, ni zapadnoevropski sistem abon-enata. Ne radi se o jednom takvom sistemu odnosa. U prvom slučaju, pri-godna publika, često »silovana«, dovodi, u stvari, glumce u situaciju »praz-nog komuniciranja«, dok u drugom, preplaćena publika nameće pozori-štima svoje ukuse koji su daleko od najboljih, a često vuku i natrag.

Prevazilaženje zaostajanja, profesionalna restauracija beše stvar pre-stiža, ali se o njoj odlučivalo na planu estetskih vrednosti. Nezavisnost u

Napomene:

1 I u Čaplinovom slučaju, iako je tipičan filmski glumac, može se govoriti o sceni u pozorišnom smislu, tj. o statičnoj sceni, jer je kamera tu gotovo pasivna: čak ako ispoljava određenu pokretljivost, ona ima pomoćnu ulogu – približavanje detalja. Kao dokaz i objašnjenje onoga o čemu govorim, pod-sećam na aktivnost kamere u sovjetskim filmovima, gde promenljivost stanovišta i perspektiva igra u celokupnoj strukturi dela ulogu dominante, dok je fenomen glumstva strukturalno podređen.



odnosu na literaturu ima takođe drugu stranu. Odvajajući se neprestano od kvalitetnog teksta, nezavisno u odnosu na književnost, pozorište postaje efemerna stvar i osuđeno je na usamljenost. Tekst mu je pružao osećaj traj-nosti u vremenu i prostoru. Kao predmet proba i za vreme predstave, on je postajao subjekat izvan pozorišta, omogućavao neprekidnost, bio trag uza-stopnih pozorišnih realizacija, omogućavao upoređivanje. To ne može da zameni nikakvo zabeležavanje. Zabeležavanje je mrtva stvar, nije pozorišni komad. Često mi se čini da savremeni autori pozorišnih komada, koji se če-sto igraju danas, ili će to biti narednih godina ili nekoliko stotina narednih godina, u trenutku kad, zatvoreni u samoći svojih kabineta, posmatraju napi-sane redove, često se tiho, ali maliciozno, rugaju našoj autonomiji.

Vraćam se na početak. Pozorište je tu, okrenuto glumcu, ne znajući za koga treba da stvara dela, užasnuto na pomisao o novom licu čovečanstva koje će izniknuti iz tog spleta tehnoloških, političkih i društvenih promena što potresaju našu civilizaciju.

Kojim li će mu jezikom ono govoriti, a naročito da li će imati šta da mu kaže?

(Odlomak iz časopisa »Théâtre en Plogne« br. 4–5, 1975)

Prevela Lj. Cvijetić-Karadžić

