

# glumac XX stoljeća

(od lične do grupne etike)

## odet aslan

Tradicionalno formiranje omogućava da se svako orijentira prema svom nahođenju. Selektivni princip na Konzervatoriju (samo nosioci prvog i drugog mesta su mogli da dođu u Francusku komediju) i organizacija u Molijerovoj kući (glumci-akcionari, tzv. sosijski, glumci s platom, tzv. pansioneri, stazisti i statisti), doveli su, izgleda, do privilegija koje su se nesumnjivo održavale na igru. Ima glumaca koji sami sebi nameću disciplinu, strogo vladanje. *Budi strog prema sebi od samog početka, savetuje Dilen jednog mladog učenika. Nema izvinjenja, oproštaja, isprike za lažne glumce. Čovek je ono što jeste; ono što od sebe napravi, uz volju, uz strogost.* Za dobro obavljanje tog posla, kaže Žuve, najvažnije je odricanje od sebe radi svog napredovanja.<sup>2</sup> Samo mali broj glumaca dosegne nivo umetnika, odbacuje laka rešenja i ulazi u neprekidno traganje. Stanislavski, Kopo, Kreg pokušavali su da izazovu to duhovno stanje, ali se ono može razviti samo ako već postoji kod učenika: *Uzeo sam što je moguće mlađe i neiskovarene dake (veli Kopo). Radio sam za njih pet godina. Dao sam im sve što sam mogao. Pokušao da ih kultivisem. Ali nisam uspeo, izuzev s dvoje ili troje. Sada znam da se ne mogu kultivisati, da se ne mogu naučiti.*

Početak profesionalne savesnosti leži u marljivosti, tačnosti. U Nemačkoj su glumci na bini u 13.55, ako je proba zakazana za 14.00 časova. Tada na scenu ulazi reditelj. U Parizu reditelj često čeka zaksnele glumce do 14.15 ili 14.30 časova, ako je proba zakazana u 14.00. Na predstavama kod Dilena, Rus Serov bi se uočio nego dekor tričetvrtata pre nego što treba da stupi na scenu<sup>3</sup>. Žan Vilar je morao da opominje svoje glumce jer su dolazili pred samo dizanje zavesa<sup>4</sup>. Glumci podložni tremi provode dan pripremajući se za veče, a svesni glumci podešavaju lični život prema metronomu uloge koju igraju. Ima uznenireni koji se nerviraju čitav dan, a uveče zaboravljaju da treba igrati, ali i nepopravljivih fantasta ili glumaca koji „češljaju“ svušte tokom istog dana. Ima ih za koje se kaže da imaju šarma, koji se uzdaju jedino u brižljive pripreme tokom proba, ili pak u svoj talent; Žerar Filip je ličio na nekog ko ulazi na scenu bez predhodne pripreme.

U socijalističkim zemljama glumci koji su angažovani preko godine u nekom državnom pozorištu, ne rasipaju snagu igrajući istovremeno na drugim mestima; oni su na probama i predstavama u svom pozorištu od jutra do mraka. Oni su „na raspolaganju“. U Holivudu, prema Maksu Ofilsu (Ophüls), glumac je točak u jednoj ogromnoj industrijskoj organizaciji i nema pravo da se kreće bilo kuda, sem od studija do kuće i od kuće do studija. Ništa ne sme da prekida niti kojom je vezan za ličnost što je glumi. Ofils pored Holivud s gradom pekarja u kojem se ne pravi ništa drugo osim hleba.<sup>5</sup> U Parizu glumac mora da se sam organizuje zavisno od toga da li traži hleb ili slavu, ili je njegovo traganje umetničko.

Dopadljivo je misliti da duh „mlade trupe“ dovodi do ponovnog rađanja tačnosti, ali to treba proveriti izbliza.

## BITI OBAVEŠTEN O POZORIŠNOM ŽIVOTU

To liči na očiglednu obavezu. Međutim, pozorišni ljudi su zatočenici jednog zanimanja s ubitacim vremenom i imaju malo prostora za slobodno kretanje. Mnoga pozorišta imaju odmor isti dan u nedelji, glumci igraju neku drugu predstavu na dan svog odmora ili osećaju potrebu da se odmore. Profesionalna predstava organizovana kao matine može da primi svega nekoliko stotina lica. Nezaposleni glumac, opet, nema želju da gleda druge, sem kad se neda da će zakažuti neko dubliranje ili zamenu na turneji. Tako je u Parizu, zapravo, vrlo malo glumaca koje interesuje stvaralaštvo i koji zaista poznaju pozorišni život, kako u Francuskoj, tako i u inostranstvu. P. Bruk je 1962. godine izjavio kako glumci njegove engleske trupe nisu znali da odgovore na pitanja koja su im postavljali u razgovorima, jer o njima nisu nikada razmišljali.<sup>6</sup>

Ipak, počinje da se javlja izvesna radozajnost, zainteresovanost za stare rukopise, za njihovo prevodenje, upoznavanje, objavljuvanje, interpretaciju kod nekih glumaca-glumica, koji u tome ne vide samo svoju ulogu. Glumci koji rade u kolektivima razumeju se bolje; oni su svesni problema o kojima raspravljaju po celi dan. Ali, na Svetskom pozorišnom festivalu u Nansiju, 1969. godine, primećeno je da se „underground“ trupe iz Engleske ne poznaju između sebe.

## IZBOR REPERTOARA

Neki glumci znaju da procene određeni rukopis, osete njegovu interesantnost, poteškoće, mesto u celokupnoj umetničkoj proizvodnji, sagledaju da li se uklapa u probleme našeg doba, te odluče da učestvuju u pokušaju koji će se možda završiti neuspehom, ali će biti kamenjak u podizanju jedne nevidljive gradevine. Uz to postoji strah od finansijskog neuspeha: glumac koji rado učestvuje samo u teškim poduhvatima neće postići dobre finansijske rezultate, tako da će na kraju svr verovati kako on zapravo donosi bak-suzak ili nema talenta. Zbog toga on mora da dozire svoj trud. S druge strane, glumac koji bi čitavog života igrao provereno remek-dela, koji bi im se sav posvetio, ne bi nikada bio tretiran kao veliki glumac, govorio je Dilen, dok bi neki drugi, ako bi uspeo da udahne sjaj nekom beznačajnom delu, bio smatran velikim stvaraocem.<sup>7</sup> Otuda tako veliki broj glumaca koji prihvataju ili naručuju dela tanušnog kvaliteta da bi mogli da pokažu ono što smatraju svojom virtuošnošću, glumeći u nedogled onaj tip ličnosti koji im je uspeo. Zbog toga tako dugo traje jedna prevaziđena dramaturgija koja bi brže nestajala kad bi neki uobraženjaci prihvatali da gledaju u lice realnosti, da shvate kako pozorišne forme evoluiraju, te da moraju napustiti recepte svojih dedova. Luis Kalvert ističe da na toj raskrsnici postoji ključni moment kad glumac mora da bira hoće li nastaviti da kopira samog sebe, ili će poći novim pravcima koji su neizvesni u pogledu uspeha.

U mladim trupama to se pitanje ne postavlja. Repertoar dozvoljava sve smelosti, ali na liniji određene ideologije.

## NOVAC I NJEGOVA PRIMAMLJIVOST

Teško je odbiti primamljiv ugovor za ulogu u nekom osrednjem komadu, a prihvati neki bedni iznos za komad koji vam izgleda interesantan. Treba živeti i s vremenom na vreme učestvovati u nekom »specijalnom« produhvatu. Bilo bi nečasno bacati se kamjenjem na glumce čiji je hleb uvek neizvestan.

Simpatično je kad takve vedete kao što su Lorens Olivije, Džon Gilgud, Majkl Redgrejv, Alf Ričardson, Alek Ginis igraju budžeto u „Stratfordu“ ili u „Old Viku“, kad Žerar Filip prihvata slabo plaćene ugovore u T.N.P. radi toga što se radi o jednom vrednom repertoaru. Dilen je odbio sve primamljive ponude iz Holivuda. Film je, opet, problem s dve oštice. Kad glumac odbije da se pojavi na ekranu, da se proda za novac bez umetničke nadoknade, postoji rizik da to naškodi njegovoj pozorišnoj reputaciji. Žuve je smatrao da publike rado viđa svoje omiljene glumce i na ekranu, jer smatra da su tako još popularniji. Tada se ulazi u vrzino kolo ustupaka. Ne zbog toga što je svet na filmu nepoželjan. Ima dobrih filmova i zanimljivog kolektivnog rada. *Moje umetnike, moje tehničare sam ja birao*, govorio je Ž. Kokto, mnogo više prema njihovoj moralnoj nego umetničkoj vrednosti (...). Ta moralna vrednost ne samo da povezuje elemente koji gravitiraju zajedno, nego daje glumcima jedan kvalitet gledanja bez kojega bi film kao što je „Orfej“ izgubio sav svoj duboki smisao.

Glumac kao što je L. Terzief gubi u pozorištu na teškim delima novac koji zarađuje kao filmska vedeta. Glumci Living Teatra igraju na filmu da bi napunili kasu pozorišta.

Bilo bi interesantno znati da li glumci pristupaju jednoj trupi kao što je Vilarov T.N.P. (s određenom ideologijom) zbog toga što su za vreme ugovora poštedeni nezaposlenosti, ili što smatraju da im ugovor u takо renomiranjo trupi obezbeđuje docnije bolji plasman, ili što zaista žele da učestvuju u aktivnosti jednog narodnog pozorišta.

## ODNOS GLUMAC – AUTOR

Glumac koji voli samo sebe, koji se brine samo o svom uspehu, ne okleva da promeni scenu ili rasplet u svoju korist. Iz sasvim čestitih pobuda on može takođe da pruži neku osmisljenu sugestiju. Kad je Antoan saznao da Le Barži (Bargy) hoće od Fransa de Kirela neke izmene lika (nesimpatičnog po njegovom ukusu) Šarla Meranda u komadu „L'amour brode“, žestoko je prebacio glumcu da se meša u ono što ga se ne tiče: (...) Glumci ne razumeju nikada ništa o komadima koje igraju. Njihov žanat je da ih igraju sasvim valjano, da tumače što je moguće bolje ličnosti čija im konceptacija izmiče; oni su, u stvari, lutke, više ili manje savršene marionete u zavisnosti od talenta i koje autor oblači i pokreće svojom maštovitošću. Naravno, posle dugo godina, oni ponekad poseduju jednu vrstu sasvim materijalnog iskustva, te mogu reći autoru zašto neko lice treba da izade ili uđe pre na desnu nego na levu stranu, ali nikako ne mogu, niti smiju, pokušati da promene neki karakter ili rasplet, jer time izlaze iz sopstvene funkcije (...).

Vremena su se promenila. U Open teatru (Otvorenom pozorištu) glumci razrađuju, autori preinčavaju.

## ODNOS GLUMAC – REDITELJ

Glumac pun samog sebe ide često protiv umetničke evolucije. Glumci Stanislavskog (prvi period Umetničkog pozorišta) bili su besni što im se nameće nekakav „sistem“. Pokret Kartela, jedina istaknuta tačka u Francuskoj pred drugi svetski rat, bio je ograničavan i nerado gledan u svoje vreme među mnogim glumcima. Bulevarski glumci su ismejavali te male kapele, ta bedna pozorišta gde je glumac morao da se odrekne svoje ličnosti kako bi ugudio novim gazdama i bio samo jedan broj u celini, kao i dekor. Blize nama, jedan američki glumac, Viljem Redfield (William Redfield), ne savetuje da se ukaže poverenje nepoznatom reditelju.

Nasuprot tome, glumci krotkog temperamenta i pomalo lenji gube svaku inicijativu i čekaju da reditelja uputstva kojima se unapred pokoravaju. Đordo Streler se žalio Morisu Sarazenu na apatiju modernih glumaca. Rože Blen je sa žaljenjem pričao o pasivnoj poslušnosti nemačkih glumaca s kojima je radio u Esenu (Paravani, Bühnen des Stadt).

Pošto je takođe, onaj sado-mazohistički odnos o kojem govorili Grotovski, kao i oduševljeno diviljenje učenika prema brilljantnom vodi. Viktor Gar-sejja (Garcia) pokušava da se glumci zaljube u njega, postanu vezani za njegovu dušu i njegovu misao.

U Francuskoj komediji glumac koji režira je obično plaćen više. Da li je to bio motiv za pojavu nekih situacija koje se inače ne bi desile? Tu je uvek bio neki glumac koji je, poput Le Baržija, služio kao posrednik (za publiku anoniman) i pomagao svojim drugovima da usvoje neku ulogu i fiksiraju svoj položaj na sceni. Učešće glumca-reditelja u predstavi sa sebi ravnim uvek je doprinelo supitnolom menjanju odnosa između ličnosti. U privatnim trupama reditelj, kao šef grupe, vrši podelu uloga i protiv svoje volje on je u situaciji da stalno nadgleda druge glumce, koji u svakom trenutku osećaju na sebi njegov pogled.

## ODNOS GLUMAC – LIČNOST

U zavisnosti od toga da li glumac:

nađmašuje ličnost  
uzdiže se da ličnosti  
poistovećuje se s ličnošću  
gubi se pred ličnošću  
skriva se iza ličnosti  
pokazuje ličnost  
uništava pojam ličnosti

može se odrediti njegov stav u poslu i životu. On nije samo izabrao određenu tehniku igre, nego se pripremio za ponašanje koje mu odgovara. Način šminkanja (sofistikacija, poružnjavanje, smisao za transformaciju, golo lice, nošenje maske) odaje njegov narcizam ili odricanje od sebe. Prihvatanje ili neprihvatanje dublera u opasnim scenama otkriva čvrstinu njegovog karaktera i spremnost da eventualno žrtvu deo života za posao. Predstav-

Ijanje ličnosti na sceni razvija se, takođe, s promenama u društvu. Stavovi kao »empathy« i »einfühlung« bili su jedno pesničko odricanje u korist drugog, razumevanje, popuštanje drugome, ushićenje što drugi može da se oshvati. Simpati, osećati zajedno, govorio je Dilen. Osećati ljubav do opoznajanja, govorio je Baro; osećati se drugim ljudskim bićem, ili postati veter, drvo, kamen. Glumac naučnog razdoblja (v. Breht) siguran je u superiornost nauke nad instinktom. On odbacuje svaku intimnost, kritikuje, rastače, odstranjuje svaki način komunikacije koji ne pripada svetu ideja, a ne ulazi u nikakav sistem ideja koji ne pripada njegovom vremenu: *Stalna evolucija ljudskog roda od nas udaljava ponašanje naših prethodnika*<sup>17</sup>.

U nekim predstavama glumac se topi u kolektivnoj ličnosti. U drugima, on uništava pojam ličnosti i u prvi plan dovodi sopstvenu ličnost.

#### HIJERARHIJA MEDU GLUMCIMA

Među glumcima melodrame – da ne govorimo o drugima – postojala je određena hijerarhija. Šarl Dilen podseća s koliko poštovanja su se početnici sklanjali da bi prvaci prošli ulicom, i ostavljali im mesta u kolima za Senn-Deni, dok smo se »mi mali čučurili gore, ispod cerade koja je pokrivala kola«.<sup>18</sup> Odgojen u takvom duhu, Dilen se čudio karakteru dendija, kakav je imao Arto, koji je odbijao da se upregne kao drugi u kolica za prevoz de-kora i kostima Ateljea.<sup>19</sup> U Francuskoj komediji glumci-akcionari su očekivali veliko poštovanje od običnih glumaca i učenika. U komercijalnom smislu, hijerarhija se održava »kotiranjem na plakatu«. Iстичанje imena, različita veličina slova, redosled imena (američka vedeta, itd.), napomene poput: uz izuzetno učešće toga i toga... , pokrivaju manje želju za slavom nego želju za novcem, jer je plata postala proporcionalna veličini imena na plakatu<sup>20</sup>.

U mladim trupama glumci se žale da dosegavaju anonimnost (*Pozorišna zajednica*).

#### GLUMAC I NJEGOVI PARTNERI

»Ne želete uspehe koji nisu vaši,  
Neka vaša igra služi igri drugih.  
Sredstva umetnosti i talenta zdržite,  
I tako opštem uspehu doprinesite.«  
Samson, *Pozorišna umetnost*, 1863<sup>21</sup>

Čak je i Eleonora Duze, za koju se verovalo da je tako čestita, svela komad *La Locandiera na monolog s mnogobrojnim sećenjima i izbacivanjima uloga kako bi ona bila na sceni od početka do kraja*.

Izvođenje drame zahteva, više nego svaka druga aktivnost, solidarnost učesnika. Jer ne igra se sam, nego s drugim. Glumac sluša, pažljiv je, pomaze drugom da igra s njim, pruža mu ruku da ovaj ne bi napravio pogrešan korak, sufira tekst koji je ovaj zaboravio, pomaže mu pri nekom teškom obrtu. Iza kulisa se izbegava škrapanje poda, pazi na tišinu. Žorž Le Roa ovako beleži prilikom postavljanja *Atalije: Postaviti iza kulisa klipe na kojima će svi učesnici sedeti i pratiti u tišini tok tragedije. Kao i prilikom služenja mise, nisu dozvoljeni nikakvi pojedinačni razgovori, nikakva dolaženja i nikakva odlaženja*<sup>22</sup>. Tairov bi grmeo na glumce Kamerong pozorišta, aki bi se usudili da šapuću za vreme igre, a Alis Konen (Koonen) je na turneji u Parizu imala muke da se skoncentriše na sceni, toliko su mehaničari u pozorištu »Pigale« bili bučni.

Poznate su tradicionalne šale koje glumci izvode na sceni kako partner ne bi mogao da ostane ozbiljan. To stanje može da se tripi u određenoj vrsti repertoara, ali je neprihvatljivo na drugom mestu. Nekada se mnogo pričalo o glavnim nosiocima koji bi za sebe prigrabili najbolja mesta, povlačeći se



stalno nazad kako bi igrali licem prema publici (što se smatralo privilegovanim položajem) i prisiljavajući druge da igraju iz profila. Oni koji su uništavali »efekte« malih drugova, svodili su ih na »eksplorativnu« bića. »Lepu ulogu imaš, gledaš me sve vreme«, govorio je Silven nekoj mlađoj početnici. Ali, to je oprostiv greh prema okrutnjim postupcima balerina koje su stavljale čiode u patike svojih rivalki, ili prema zločinu starih japanskih glumaca koji nisu prezali da truju svoje rivale!

#### ODNOS GLUMAC – BINSKO OSOBLJE

Glumci smatraju nespojivim s njihovim dostojanstvom da pomognu tehničkom osoblju ili da sami donesu neki rikvizit kad im je potreban. U subvercionisanim pozorištima gde postoji znatno ljudstvo, u američkim pozorištima gde sindikalni propisi zabranjuju da se zanimanja mešaju, glumac živi među svojima i ne meša se s drugima. Ali studenti koje je okupio Federiko Garsija Lorka u svojoj trupi La Barraca, 1932. godine, formirali su falanjeriju gde su svi bili jednici: *Ako je jedan glumac, drugi se stara o postavljanju dekora, ili je majstor za svjetlo, dok onaj što izgleda da nije nizašto, sasvim dobro vozi kamion*<sup>23</sup>. Žuve, Baro, Ž. Filip, majstori svog zanata, isto tako bi čistili metlom pod u pozorištu koje je bilo sav njihov život.

U Pozorištu sunca (*Théâtre du Soleil*) nije bilo ni čistača ni električara, nego su glumci, po određenom redu, obavljali sve poslove s istom ljubavlju.

#### ODNOS GLUMAC-ČINOVNIK

Radnik na određeno vreme, nezaposlen u punoj snazi čim prestane da igra komad u kojem glumi, glumac je stalno u stanju prosjačenja. Prisiljen da se stalno pokazuje, daje na procenjivanje, ako hoće da bude primećen i nezaboravljen, on na reveru stalno nosi jedan isti bedž: *forget me not* (ne zaboravi me – prim. prev.). Na to mu se odgovara zlosrećnim: ostavite adresu, javiće vam se. Biti ponizan, diskretan, neprimetan, najbolji je put do neuspela. Treba hvaliti vlastitu robu, ubediti činovnike u svoj talent. U tom poslu se više vremena proveđe u trci za novcem, informisanju o projektima, u pokušajima da se dođe do ugovora, nego u istinskom radu. Situacija se potpuno menja kad glumac postane vedeta koja donosi producentima novac; o njega će se otimati kao ekskluzivnost. Naći će impresarija koji ga oslobođa svih finansijskih poslova.

Ti problemi se pojednostavljaju ako se postane zaposlen u nekoj stalnoj kući. To može da deluje podložtorno na umetnički rad, to može da bude olakšavajuća situacija koja je umetniku dobrodošla i u kojoj nalazi mir. Ali šta je, opet, umetnik bez onog nemira, bez one brige o daljem napredovanju?

#### ODNOS GLUMAC-GLEDALAC

Čak i kad ne postoji svest o tome, odnos glumac – gledalac je potporni stub igre. Glumac se tu javlja u dvostrukom svojstvu. Treba razlikovati njegov lični odnos prema gledaocu i odnos koji mu je reditelj nametnuo na osnovu svoje generalne konцепције. A kad stupa na scenu, svestan da je na nisanu, on će, kao i u životu, biti sebičan ili plemenit, jednostavan ili tašt, tražiće odobravanje, meriti uspon prema broju autograma koje daje na izlasku iz pozorišta. Ili će se pak, disciplinovano uklopiti u ansambl, želeteći jedino da doprinese opštem uspehu. Stav koji diktira reditelj: u zavisnosti od toga da li se služi tehnikom zasnovanom na emociji ili distanciranju, glumac se upušta pred gledaocem-svedokom u prikazivanje, istakanje osećanja koje želi da podeli s glumcem, ili se drži na distanci, ne želeteći da razmeni osećanja. U pozorištu gde se traži učešće svih, glumac pokušava da ostvari kontakt, komunikaciju s drugim.

Kad Rober Maniel kaže svojim učenicima: *Zamislite da igrate pred glavima, stranicima i budalama*,<sup>24</sup> on hoće da im kaže kako treba voditi računa o dobroj artikulaciji i o dobroj frazi. Uprkos svemu, formulacija nije mnogo dopadljiva. Treba se dopasti publici, govorio je Žuve. Drugi misle da je treba savladati, kao električnim šokom. Neki smatraju da je treba podučiti. Drugi, opet, ne vode o njoj računa, izgubljeni u sopstvenim sanjarijama. *Glumici se fuću na gledaoca; dosta joj je što mora sebe da izbriše*, govorila je Silvia Novinara.

Na Zapadu se odnos između glumaca i gledalaca izražava pljeskanjem (dizanje zavese, skandiranje u T.N.P.). Ako glumac zahteva puno od sebe, ako teži savršenstvu, on će prezirati lak uspeh. Pevačica Dženi Lind, Stanislavski – traže samo umetničko zadovoljstvo u svojoj svakodnevnoj karijeri. Gabrijel Dorzia pobesni kad mora da izlazi na pljesak publike. Žerar Filip izbegava da istakne efekat neke tirade kako bi sprečio aplauz publike na otvorenoj sceni<sup>25</sup>. Kod Grotovskog ili Barbe, glumac se ne vraća na scenu da bi pozdravio publiku.

Pored razmatranja koja se tiču svakodnevne prakse, za glumca postoje dublji problemi: odnos pozorišta i religije (*vera*), odnos pozorišta i društva (*politički angažman*).

#### VERA

»( . . ) Glumačko govorenje je vrhunska interiorizacija, ali se krajnja suština svoga jastva ne može dostići ako čovek nije potpuno čist, religiozan, i oslobođen. Zbog toga su pravi umetnici bili samo u manastirima, a pozorište veliko samo kada je bilo manifestacija religioznog i svetog, izvođena s poštom i pobožnošću. Delujući kao Uznesenje, jer ovaj svet je užasno tegoban.

A. Arto

U Grčkoj je poreklo pozorišta bilo religiozno. U srednjem veku pozorište se rodilo iz katolicizma. Prvo su igrali sveštenici, a potom laici, prikazujući razne aspekte dogme i epizode iz Hristovog života. U Indiji glumci i gledaoci poseduju jedno zajedničko znanje: epizode iz »Mahabarate« i »Ramanje«, i isto verovanje u svoje bogove. Jevrejima je trebalo duže vreme da stvore svoje pozorište. Odbacivanje slike (*Kip i masku ti nikako ne' čini, kaže Mojsije*) verske vlasti su dugo, držale na snazi. Poezija je bila filosofska ili lirska, nikada narativna ili dramska. Sve do XX veka mogla je da se prikazuje samo jedna epizoda iz Biblije, i to epizoda sa Ester, tokom određene godišnje svetkovine.

## JIDIŠ POZORIŠTE

Ruski Jevreji, koji su emigrirali u Sjedinjene Američke Države, osetili su potrebu da sačuvaju svoje običaje. Oni su počeli amaterski da prikazuju pozorište na jidiš jeziku, kao nekad u Poljskoj. Glumci su radili s učenicima Stanislavskog (Boleslavski, Uspenskaja), a potom prešli na svetski reper-tor, brišući tipične geste i intonacije.

Etika Stanislavskog, proletkult i konцепције o kolektivnom radu kod Sovjeta delovali su s distancijom: Pozorište jidiš umetnosti osnovano u SAD (osnivač: Jacob Ben Ami, ruskog porekla) nije znalo za vedete. Niko nije dobijao definitivno nijednu ulogu; više glumaca je igralo alternativno istu ulogu. Glumac koji bi u jednom komadu igrao glavnu ulogu, sledeći put bi dobijao neku malu ili bi bio statista. Na plakatu su sva slova bila iste veličine, a imena poredana abecednim redom. U Folksbuhne, američkom jidiš društvu (od 1915. do oko 1960), glumci su glasanjem prihvatali ili odbacivali neki komad koji im je dat na čitanje (tu imamo ideju Vahtangova). Razvoj sistema starova u Americi, u jednom trenutku, deformisao je taj duh i uticao na nekoliko jidiš glumaca koji su poverovali da publike više voli na sceni »ljudi odozgo« nego radnike. Jacob P. Adler je tako odbio da igra radnika u *Narodnom neprijatelju*. Godine 1930. nastao je teatar Artef, sa socijalnom tendencijom, podstičući radnike da se bore protiv kapitalizma.

## HEBREJSKO POZORIŠTE

Pozorište na hebrejskom jeziku (trupa *Habima*) pojavilo se početkom XX veka. Ono duguje svoje rođenje cionizmu i ruskoj revoluciji. U XIX veku se razvila čitava jedna literatura na hebrejskom i Nachum Zemah smatraše da treba u pozorištu koristiti taj jezik, kojim su nekad govorili kraljevi i do-stojanvenici, mudraci i naučnici. U svojoj amaterskoj grupi u Litvaniji (1907), u Bjalistoku, Varšavi, Moskvi (1917), on je tražio pozorišnu formu koja bi omogućila hvaljenje Boga, sećanje na Mesiju, istorične duhovnih vrednosti jevrejskog naroda. Mladi ruski Jevreji, koji su bili revolucionari, priključiće mu se ne poznavajući uopšte jevrejski nacionalizam ili cioniste koji nisu ništa znali o umetnosti glumica. Nijedan nije znao hebrejski, a mlađa Poljakinja Hana Rovina, koja je došla da ih nauči taj jezik, nije ni pomisljala da postane glumica. (A ona je trijumfovала u *Le Dibbouk*.) Tokom izgnanstva pevali su: »Pripremite se da igrate u Jerusalemu. Puni elana za pročišćenje i svetost, zaokupljeni biblijskim temama, ti mladi ljudi, odgojeni na Talmudu, susreli su se sa Stanislavskim lično. Krajnji asketizam, licem u lice sa čistotom apostola umetnosti radi umetnosti; Stanislavski i Vahtangov oblikovali su umetnički stil pozorišta Habima, uz pomoć njegovih drevnih izvora i potpomažući njegovu duhovnu posvećenost. Svuda gde je Habima prolazila, u svim zemljama Evrope i Amerike gde je boravila od 1924. do 1931. godine, kritičari su isticali da to nije samo pozorišna trupa, već da u pozadini postoji jedna konceptacija o svetu, način života, kulturno nasleđe, koji utiču na igru i pružaju joj nešto jedinstveno, tumaćeci gledaocima XX veka ono što se možda dešavalo u starom ili srednjem veku s religioznim pozorištem koje se obraćalo vernicima, i to uprkos jezičkoj barijeri.

Pričajući o pozorištu Habima, čiji je član, Jehoshua Bartonov se ovako izražava: *Ponekad, kad čitamo stihove iz Biblije, izgleda nam teško da shvatimo smisao svake reči posebno, ponekad nam čak ni rečenica nije jasna, ali nas ponese neka vatra koja zrači svud oko sebe, i tada sve postaje jasno i jednostavno. Nema više ničeg nejasnog i nerazumljivog, kao u onoj svetoj rečenici: »Reči su bile sretne same u sebi kad su izgovorene sa neba Sinajs-kog.« (...) Ako su naši stari govorili da pozorište nije ozbiljna stvar, onda su govorili o umetnosti radi umetnosti, koja je srozavala pozorište na nivo kabare-a. Ali idealno pozorište jeste ono o kojem su mudraci rekli: »Odatle će izići svetlost mudrosti koja će učiti druge narode.«*

## RELIGIOZNI DUH

U ateističkim društvinama pozorište može da služi kao supstitut za jedan duh koji teži religioznom, a to je spiritualnost. Za Delsarta, umetnost ne konstituiše nikakav cilj, nego je sredstvo, krila za uzdizanje duše. Ne treba posmatrati ta krila sama po sebi, jer je umetnost težnja propale duše ka njenoj prvotnoj čistoti ili njenom konačnom blesku. Stanislavski postavlja kao cilj glumcu da igra u umetničkim delima koja oplemenjuju dušu. Zbog toga mora svakog dana da vežba svo fizički i moralni lik. Bati upućuje molitvu glumcima iz davnih vremena: *Neka, poneti vašim primerom i vašom po-moću, znađemo da se posvetimo našem zadatku, umesto što ga podređujemo našim taština-nama; neka zavolimo umetnost više radi toga što iskazuje slavu Božju nego što nama pruža više slave; neka oslobođeni naših ružnih ohlosti, uz žrtvovanje egoističkih ambicija, uzdignemo se da bismo postali vrlo ponizni službenici najveće lepote.*

## POLITIČKI ANGAŽMAN

Ponašanje glumaca je znatno evoluirano od onih vremena kada su tretirani kao parije. Lišeni građanskih prava do ekskomunikacije, ili bar obeleženi bojemstvom i rapsusništвom, oni nisu prestajali da se bore dok nisu stekli poštovanje svojih sugrađana. Dospevši do ordena Legije časti, počastovani misijama »kulturnih ambasadora« u stranim zemljama, oni su u prvoj polovini XX veka dobili izvanredan status, te se čak postepeno poburžazili, čime su navukli na sebe osudu hipik pokreta 1968. godine.

Kod njih nije postojala samo obična zemlja da budu časni, već i duboka želja za menjanjem sveta. Stvarajući na sceni jedan fiktivan bolji svet, glumci su želeli da ostvare taj san u realnosti, da deluju krvlju i mesom u realnom životu. Međutim, njih s oklevanjem prihvataju kao lude od akcije. *Čarli Čaplin se skoro posvadao s Remzijem Mekdonaldom, tedašnjim ministrom za rad, kada je ovaj odbio da ozbiljno razmatra njegov plan o likvidaciji nezaposlenosti, uništenju udžerica i rešavanju finansijske krize u to doba*. Žerar Filip je snimao tekstove Karla Marks-a, igrao u komadu Anri Pišeta *Nuclea* – protiv atomske bombe, sakuplja potpis za štokholmski apel, snimao film o radničkim zahtevima, učestvovao u raznim manifestacijama, podržavao napore T.N.P. Dok je Lorens Olivije, na pitanje Keneta Tajnenja: *Da li biste prihvatali neku od glavnih uloga u komadu protiv crnaca?*, rekao: *Samo ako bih mogao da u takvoj ulozi pokažem nešto istinito* o

njima. Ne bih želeo drukčiju političku ulogu do Čehovljeve, jer je on bio veliki prorok revolucije.

Ima još glumaca koji se hvališu da se uopšte ne razumeju u politiku i za koje je pozorište kula od slonovače, rekao je Bruk pozdravljajući jednu novu generaciju glumaca, bolje upućenu u društvene probleme, jednu »novu rasu«. Današnje pozorište nije više „privežište za one koji žive samo s tudim mislima i osećanjima. To je mesto koje teži za osvećivanjem, po-kreće svakodnevne probleme, objedinjuje razne grupe u službi određene ideje. Onaj ko hoće da prenese svoja društvena i politička ubedjenja putem pozorišta, bori se na sceni, iza kulisa, u životu. Ako je sindikalni aktivista, on utiče na reviziju glumačkih ugovora i kolektivnih sporazuma. Takođe se zalaže za organizaciju umetničkog rada po ugledu na industrijsku proizvodnju: jedan dan odmora u nedelji, osmočasovni rad, plaćene probe, garancija za najmanje trideset predstava nekog komada, minimalni iznos plate. Mlade trupe radije prihvataju rizičnu formulu zajednice, deleći troškove i dobit.

»Narodno pozorište« je moglo da se pojavi zahvaljujući glumcima kojima je ta ideja ležala na srcu. S velikim sredstvima T.N.P., nedostatkom sredstava u trupi Žana Dastea pre dvadeset pet godina u Sent-Etenu, malim sredstvima trupe Nowa Huta u Poljskoj (1955) i druga u svetu gde se trebalo uhvatiti ukoštač sa sklerotičnim sistemom subverzija, raskrčiti put i okupiti ne-publiku, komunicirati s njom radi njenog formiranja, nastale su fanfansterije. Bilo da su predstave imale izvanredan kvalitet ili da su jedno-stavno bile poštene, najvažniji od svega bio je taj duh drugarstva, entuziasam s kojim se težilo cilju. Pojam »narodnog pozorišta« dobio je svoj smisao.

Ne treba se čuditi što su mnogi glumci Berlinskog ansambla bili nekad zatvoreni koncentracionih logora (Ernst Busch, Erwin Geschonneck.) Tehniku nekog glumca, podseća Morris Carnovsky, ne čini samo površni pojam zanata, već čitav život glumca, unutrašnji tok i poreklo njegovog senzibiliteta. To je suprotan stav od onog koji ima Žuve: Život mi izgleda istinit sam sa (...) životom koji se stvara u pozorištu. – Glumac se rastereće u jednom izmišljenom, mitološkom i anahronom životu koji ga se ne tiče: i Žuve citira Rilkea: *U pozorištu se sanja, a na nekom drugom mestu treba se probuditi.*

Postavlja se pitanje da li u Francuskoj glumac brehovskog ubedjenja može da radi normalno u projektima zasnovanim na toj etici.

U revolucionarnom kontekstu, angažman glumca predstavlja ključni problem. Posle drugog svetskog rata, u zemljama »satelitima« SSSR-a uveden je sovjetski repertoar, u skladu s »linijom.« Gyula Kolozsvary piše da je Madare slabu privlačila ta dramska struktura, *jezik, neuverljivost karaktera shematisovanih na osnovu ideoloških aksioma, nemoć tih drama da predu rampu, najzad, duboka averzija publike prema ličnostima poput traktoriste ili ruske doktorke, kapetana Crvene armije ili sekretara partije.* Glumci su pokušali da preinache scene kako bi ih poboljšali s pozorišnog aspekta, ali su uskoro formirali grupe za rad na slobodni izražavanja. Udržanje pozorišta i bioskopa i Klub glumaca postali su revolucionarna žarišta. Počela su da se prevede dela, da se prokazuju zapadni filmovi; pozorišni programi su se trudili da razotkriju staljinističku diktaturu. Oktobra 1956. glumci sa recitovali revolucionarne pesme pred demonstrantima, borili se s njima, pretvarali u bolničare. Za vreme represije koja je potom nastala, glumci su odbijali da glume zato što nisu želeli da odvraćaju pažnju naroda od revolucionarne borbe i igrom pružaju utisak da se nije ništa desilo. Glumci su stupili u štrajk. Bio je to, kaže Gyula Kolozsvary, prvi štrajk glumaca na svetu i taj štrajk je u blokiranoj Budimpešti postao simbol nacionalnog jedinstva za budenje uspavane svesti civilizovanih naroda.

U SAD se političko pozorište razvilo oko 1930 – 1935; to je period markističkog uticaja, kada su se, paralelno s književnošću, pozorišne grupe amatera ili profesionalaca upustile u borbeni poduhvat. Glumci su se trudili da politički deluju na svoje kolege (»pozorište je oružje«, govorilo se u Union Teatru) i tražili ideološki repertoar. Workers' Laboratory (Radnička laboratorija – prim. prev.), Living Newspaper (novine uživo, gde se dramatizovao neki aktuelni problem uz pomoć mima, plesa, kabare, filma), živele su sve do zabrane aktivnosti koje su smatrane komunističkima. Začudo, tehniku igre je tu bila često inspirisana Stanisavskim. U Group Theatre, koji je bio više društvene inspiracije i imao eklektički repertoar, Strasberg je uveo sistem i formirao Kliforda Odetsa, koji je potom predavao u Theatre Union. (Odets je naročito Poznat kao autor *Waiting for Lefty*, komada o štrajku taksi-šofera, ali se razumeva u glumu i izvanredno improvizovao.) U to doba, u SAD je predavao Piskator, a Džozef Lozi (Losey) je radio na brehovskoj liniji. Predstave su bile protesti protiv fašizma i španskog građanskog rata.

U SAD se razvio i pokret za otpor vijetnamskom ratu, koji je bio nešto između političkog mitinga i agitprop pozorišta. Ovdje nije toliko reč o angažovanim glumcima, koliko o mladim ljudima koji hoće da deluju politički, koji se danas izražavaju kroz pozorište, a sutra će kroz pedagogiju ili informatiku. Oni se pomeraju s turnejama, oni su pronašli smisao za kolektivitet, za pleme. Postoji težnja da pojedinačne sklonosti nestanu. Trupa kao što je trupa američkih Crnaca koja je predstavila *Slaveship Le Roi Jonesa*, ne liči na profesionalnu pozorišnu trupu. Međutim, njena neverovatna efikasnost prevaziđa sve što bi glumci mogli da naprave. Oni iskazuju svoj život, etnos, položaj crnih robova, njihove patnje. Oni nam oživiljavaju afrički gestus. Da li će postati glumci onako kako mi to podrazumevamo? Hoće li preneti borbu iz pozorišta na druge terene?

To je dilema pred nama. Da li je suviše živeo onaj što je glumio da bi živeo, i mislio da nas zabavi, onaj što je posvetio sav vek usavršavanju svoje umetnosti? Da li ubuduće pod glumcem treba podrazumevati onoga koji nema uopšte ništa od profesionalnog glumca, nego se javlja kao »faktor« i deluje na sam život društva? Pojam glumca će morati ponovo da se definije.

## GLUMAC SUTRAŠNJCICE

Ima li budućnosti za one koji su do sada, bilo klasični ili moderni, upražnjavali taj zanat penjući se svake večeri »na daske«? Postoji li kakva perspektiva za one koje to interesuje? Ekonomski uslovi su sve nepovoljniji i nepovoljniji. Profesiju osvajaju amateri, borci, svi oni koji se smatraju potencijalnim glumcima, a to stavlja znak pitanja na mogućnosti za angažman onih kojima je to sredstvo za život.

Smatra se da je pre nekoliko godina u Francuskoj bilo 6.000 glumaca. Danas je taj broj negde 20.000, od kojih samo hiljadu radi. S obzirom na to da ne postoji uvek profesionalna karta, ne zna se koliki je broj profesionala, a koliki amatera. Uostalom, prema kojem kriterijumu se i mogu danas razlikovati? Po tome da li im je to sporedno zanimanje ili nije? Ipak, treba živeti. Da li po dužini školovanja? Sve škole se smatraju zastarelim, i pod plastičnom improvizacijom, spontanog izražavanja, dozvoljavaju se sva neiskustva. Prema suštastvenoj vrednosti? U sadašnjoj konfuziji vrednosti, publika ne razlikuje više iskusnog glumca od simpatičnog početnika, i poput ruskog pokreta proletkulta, pjeska se svemu drugom sem umetničkom kvalitetu. Iznenadujuće je što neka mlađa trupa, postavljajući prvi komad, već gleda kako će ga plasirati u raznim mestima i realizovati turneju čak pre nego što je komad i postavljen u celini.<sup>46</sup>

Ali, nemoguće je predvideti kako će pozorište biti sutra organizovano. Množenje kanala, televizijskih mreža, video-kaseto koje emituju na nacionalnoj ležišti jednu jedinu regionalnu manifestaciju, smanjiće u određenoj meri niz manifestacija koje smo imali. Suprotstavljanje tom bujanju mas-medija dovodi do komuniciranja u malim grupama, do slavljenja nekog kulta gde zvaničnici i vernici zajedno dišu, mobilisu svoje fiziološke i psihičke mogućnosti, žele da izadu iz samih sebe, saobraćaju u bratskoj saradnji.

Glumac ostaje i dalje onaj koji predlaže tu saradnju, koji daje drugome, prima od drugog i novano se nude, bez obzira na to kakve je njegova porta. Glumac-pesnik, trubadur s pričom ili pesmom – sigurno ćemo još dugo na putevima gledati tu večitu sanjalicu u kojoj su zadovoljstvo igrom i životom pomešani, a životni bol izražen mukom koju opeva i, dakle, općenjiva.

Prevod s francuskog: Ljiljana Cvjetić-Karadžić

Odette ASLAN, *L'Acteur au XX<sup>e</sup> Siecle*, (Glumac XX stoljeća), Izd. Seghers, Pariz 1974, str. 314-336.

#### NAPOMENE:

1. Š. Dilen, *Notes et Souvenirs d'un Acteur*, op. cit., str. 85.
- 2 L. Žuve, *Ecouté, mon ami*, Pariz, izd. Flammarion, 1952, str. 1.
3. Ž. Kopo, predavanje iz 1919, citirano u knjizi: M. Kurtz, J. Copeau, *Biographie d'un théâtre*, Pariz, izd. Nagel, 1950, str. 106 (francuski prevod, Klad Sezan).
4. Ch. Dullin, *Ce sont les Dieux qui nous faut*, op. cit., str. 262.
5. J. Vilar, "Ruy Blas, Notes pour les comédiens" in *Théâtre populaire*, no 6, mart – april 1954, str. 48.
6. Max Ophüls, *Cahiers du cinéma*, no 54. Noël 1955, cit. čl., str. 7.
7. Peter Brook, "Recherches pour une fain" in *Premières mondiales* no. 24, febr. 1962, str. 2, I.
8. Ch. Dullin, *Ce sont les Dieux qui nous faut*, op. cit., str. 56.
- 9 Louis Calvert, *Problems of the Actor*, New York, Henry Holt and Co, 1918, str. 168.
- 10 Jean Cocteau, *Entretiens autour du cinématographe avec André Fraineau*, Pariz, izd. André Bonne, 1951, str. 143.
- 11 André Antoine, pismo Le Barbu iz 24. oktobra 1893, navedeno u delu Matéi Roussou, *Antoine, Pariz, izd. L'Arché*, 1954, str. 377–378.
- 12 Jean Hirt, *Les Théâtres de Cartel*, Izd. Skira, 1944, str. 126. Godine 1927, u razgovoru pod naslovom "Takozvani avangardni glumac", Šarl Bojače piše: "Znam, jer sam te viđeo, da čim ilčnost nekog glumca preuzeće nivo ansambla u trupi (avangardni reditelji) je daleko od toga da mi pomogne u daljem usponu, već ga podseća na skromnost i nekoliko meseci mu poverava niz vrlo nejasnih uloga, u kojima ne postoji rizik da priveću pažnju". *Ibid.* str. 128.
- 13 William Redfield, *Letters from an Actor*, London, izd. Cassell, 1966, str. 58.
- 14 Maurice Sarazin, *Comédien dans une troupe*, izd. Grenier de Toulouse, 1970, str. 108.
- 15 Le Théâtre, 1968, I, svešte pod uređeništvo Arabala, Pariz, izd. Christian Bourgois, 1968. "Déshumaniser" od Viktora Garsije, sabrani govor, str. 78.
- 16 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., str. 153.
- 17 Ch. Dullin, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, op. cit. str. 257, 42.
- 18 *Ibid.* str. 299. Amater, neprilagođiv. Arto je zabavio da dove kod Pitoefu jedne nedelje na matine (igrao ju u Lillou): "Zar je bila nedelja? Imali smo matine?" – čudio se on.
- 19 "Pozorišni plakat, kažu, izmislio Kosma d'Övedio, španski dramatičar, savremenik Servantesa. U Francuskoj se pojavio tek krajem XVII veka. U početku na plakatu nije bilo ni imena autora, ni imena glumaca." V. Alfred Bušar (Bouchard), *Pozorišni jezik*, rečnik pojmena i drugih stvari u pozoriju, 1878, Arnaud et Labat Librairie Editeurs, str. 9.
- 20 Žozef Izidor Samson, u Francuske komedije, *Pozorišna umetnost*, prvi deo, druga pesma, str. 64. (Pariz 1863, iz Dentu).
- 21 Lukijano Viskonti, konferencija I.T.I. na Pozorištu nacija, 15. juna 1956.
- 22 Ž. Le Roa, režija Atalije, op. cit., str. 34.
- 23 Citiralo Marija Lafrank u studiji "Fédérico Garsija Lorka, Iskustvo i koncepcija o ulozi drame-turgu, u *Le Théâtre moderne*, I, "Hommes et Tendances", Pariz, izd. C.N.R.S., 1958, str. 290, beleška 74.
- 24 Robert Manuel, intervju s Bettinom Knapp, *First Stage. A Quarterly of New Drama*, vol. III, no. 1, 1963 – 1964, str. 4.
- 25 Sylvie, intervju na Francuskoj televiziji (*Vocations*, emisija od 16. jan. 1969, Služba za istraživanje) s Pjerom Dimejetom. Sliv je tako govorila samo o elementima koje treba svesno uneti u igru.
- 26 Vid.: E. G. Kreg, *Le théâtre en marche*, op. cit., str. 52.
- 27 Vid.: Danijela Želena koja se seća jedne turneje s predstavom *Užasni roditelji*: "Setili su se da su pozorištu", reč Gabrijel Dorzja, nezadovoljna što joj plješće kad je izšla sa scene. (*Avant-Scène*, no. 440, jan. 1970, intervju dat Pol-Luji Minjonu). "Pozorište od A do Z", str. 8).
- 28 Vid.: F. Sadul, op. cit., str. 43. Radi se o predstavi Sid.
- 29 A. Arto, pismo Žan-Luj Barou, oktobar 1943, u "Lettre de Rodez", str. 123 – 124. *Pisma A. Artoa Žan-Luj Barou*, izd. Bordas, 1952. Dokumenta časopisa za pozorište.
- 30 Vid.: David S. Lifson, *The Yiddish Theatre in America*, New York, Thomas Yoseloff, 1965, str. 20.
- 31 Lifson, op. cit., str. 406, 235, 145.
- 32 Vid.: Bernard Diebold, *Habima Hebraisches Theater*, op. cit., str. 5 – 15: "Njihov život je posvećen oni živi pozorište, pozorište je njihov život. Otuda snaga njihove ubedljivosti. Oni pronalaze smisao svog života u pričama koje igraju. Njihova umetnost slavi njihovog Boga."
- 33 Tekst koji se pojavio u mojoj Antologiji, *L'Art du théâtre*, Pariz, izd. Seghers, 1963, str. 138 – 139.
- 34 Gaston Baty, *Rideau baissé*, Pariz, izd. Bordas, 1949, str. 73.
- 35 Moljter nije mogao biti sahranjen po verskom obredu. Talma je mogao da stupi samo u civilni brak. Leon Bloa i Oktav Mirbo nisueli su uveru glumačkoj profesiji. Godine 1882. Edmon Got je dobio red Legione časti.
- 36 Raymond de Becker, *De Tom Mix à James Dean*, Pariz, izd. Fayard, 1959, str. 96.
- 37 Claude Roy et Anne Philipe, *Gérard Philipe*, op. cit. passim.
- 38 TDR, no. 34, citirani intervjui.
- 39 P. Brook, *The Empty Space*, Londres, 1968, izd. Mac Gibbon and Kee, str. 76; i radio-emisija "Za istraživanje našeg vremena", citirana: 28. marta 1976, O.R.T.F.
- 40 T. Cole, *Actors Talk about Acting*, četvrtaest intervjua, New York, izd. Lewis Funke and John, E. Booth, str. 227.
- 41 L. Jouvet, *Le Comédien désincarné*, op. cit., str. 249 i 159, i str. 28. G. Baty izražava analognu ideju: "Dostojanstvo pozorišta je u tome što gledaoci omogućava da zaboravi realni život, da počne od svega što ga okružuje, da ne bude više njegov savremenik." (*Rideau baissé*, op. cit., str. 212).
- 42 Gyula Kolozsvary, *Etre ou ne pas être*, "L'Acteur hongrois héros de la Révolution d'Octobre", Bibliothèque nationale, 8 M. Pièce 7749 (Pariz, imprimerie de Monce).
- 43 Ibid.
- 44 Ovo nije tačno. Bio je jedan štrajk glumaca u SAD 1917.
- 45 "La Compagnie Théâtre-Action", v. L'Action théâtrale, izd. Gallimard, no 4, 1969, str. 36 – 39.

# ježi grotovski – posle pozorišta

## roman kaputa

Godine 1970. Ježi Grotovski (Jerzy Grotowski) je održao mnoga predavanja u SAD, imao je susrete s omladom, s ljudima pozorišta, s univerzitetskom sredinom. Izjave Grotovskog iz dva takva susreta kasnije su bile objavljene u mesečniku *Odra*. Ovi tekstovi predstavljaju novi program Pozorišta laboratorijske (Teatr Laboratorium); na njihovo osnovi moguće je rekonstruisati pogled na svet Grotovskog koji je neraskidivo vezan s novim aktivnostima grupe. Upravo u tim tekstovima pojavili su se problemi, već daleki od pozorišta a mnogo bliži filozofiji i psihologiji. Vredno je pomenuti činjenicu da je Grotovski obavio dugo putovanje po Indiji, baš na početku 1970. godine, koje je sigurno izazvalo mnoge promene u stavovima i pogledima režisera. Suštinski značaj za shvatjanje misli Grotovskog u ovom slučaju ima Indija – kao zemlja duhovnog preokreta umetnika.

Grotovski počinje od antropoloških problema. Za njega, čovek predstavlja potpuno jedinstvo: *Ljudsko biće u svojoj potpunosti – odnosno, ono što je čulno, a istovremeno kao da je prosvetljeno, telo je duh, duh je telo, seks i prosvetljeno*. I teško bi bilo reći da li je to fizičko ili psihičko, jer to je jedno isto.<sup>1</sup> Grotovski govori o apsurdnosti izvajanja u čoveku čula i uma, i tela itd., upravo zbog toga što jedno drugo »prosvetljava« i postaje neraskidljivim jedinstvom: naša saznanja i čulne reakcije s našom svešću, naši refleksi s poljem nesvesnog. Moguće je rizikovati i tvrditi da kao što je Grotovski u podsvesnom pronašao arhetipove, tako sada tvrdi da ih je moguće pronaći u telu, čulima i reakcijama. To su veoma važni stavovi: cela naša individualnost, zajedno s podsvesnim, »zapisanom« je i u našim telima – i zbog toga činimo potpuno psihofizičko jedinstvo. Potrebno je biti se protiv veštackih podela i razdvajanja koja nas samo udaljavaju od sebe: ... to stanje razdvojenosti, stanje ubogaljenosti, gde se sve radi polovčno i gde sve deluje posebno – misli, koncepcije, pokret, osećanja – pomalo je, verovatno i zbog toga da bi se izbeglo dešavanje celim čovečanstvom, da se ne bi bilo sobom.<sup>2</sup>

Već sada se može reći da je jedan od glavnih zadataka svetkovine da se učesnicima stavi do znanja ta činjenica, da se pomogne u postizanju jedinstva svoje ličnosti, da se integrise um s čulima, svesno s nesvesnjim. Tu leži smisao koji, za Grotovskog, kao da je suštinskom osobinom čoveka – zapravo stalno traganje za tim. A nedostatak toga, potera za nedostiznim, činila je život praznim, a čoveka razdvojenim. *U tom strahu, koji je u vezi s nedostatom smisla, odustajemo od života i počinjemo brzo da umiremo.*<sup>3</sup> Ovu surovu presudu Grotovski je izneo sa bezobzirnošću egzistencijaliste. Utoliko snažnije istupa protiv današnjih uzora i ponašanja ljudi, protiv formi bekstva od života od sebe, od traženja istine. Potrebno je istaći da Grotovski prilično delikatno govori o izvesnim problemima; ne napada bezobzirno izvesne popularne uzore i ideale, već označava svojstveni kriterijum: *Za nas pitanje glasi: šta želiš da uradiš sa svojim životom; i dalje – želiš li sakriti ili otkriti sebe.*<sup>4</sup> Taj kriterijum je autentičnost i iskrenost u životu, kao suprostnost stalnom igranju i laganju drugih i sebe: *Zamorenost životom u laži, mazanjem očiju, pretvarjanjem; odustajanje od onoga što me može čekati; silezak na zemlju i pružanje ruke – to nije čista ruka, to je nevažno, uopšte: to je toplost tela. Skidanje očeće i naočara i ulazak u izvor.*<sup>5</sup>

Baš to vodi do susreta-svetkovine, do nečega što Grotovski naziva *suštinskim iskustvom ili ljudskom činjenicom*. Takva filozofska dijagnoza doveđela je Grotovskog do odbacivanja pozorišta kao mesta koje ne ispunjava adanju u popravljanje situacije čoveka makar i preko katharsisa, već samo pojačava i produbljuje razliku u njemu samom, umesto da sjedinjuje i spaža.

Određivanje potreba savremenog čoveka za Grotovskog je takođe jedna od polaznih tačaka, zapravo ono što primorava na zapostavljanje striktnje pozorišne delatnosti u korist parateatarskih istraživanja. Ovako o tome govori sam Grotovski: ... *Neka reći su umre, iako ih još uvek koristimo... U takve reći spadaju predstava, spektakl, pozorište, gledač, itd. A što je potrebno? Šta živi? Doživljaj i susret, i to ne bilo kakvi: potrebno je da se s nama dogodi ono što želimo da se s nama dogodi, a asnje da se to dogodi i drugima, koji su sa nama.*<sup>6</sup> Dakle, posle više od jedne decenije rada u pozorištu, posle iskustava vezanih za »siromašno pozorište« i »potpunog čina«, članovi Pozorišta laboratorijske odlučuju da napuste dotadašnji teren svoje delatnosti.

S druge strane, očigledan razlog završetka pozorišne delatnosti bila je upravo teorija *siromašnog pozorišta*. Ona im je omogućila da postanu svesni najljepših potreba, možda ne uvek svesnih potreba, da ih artikulišu, želeći za susretima, neposrednim kontaktom s drugim čovekom. »Potpuni čin« dozvolio je da se prodre dublje u sebe nego što to drugima polazi za rukom, omogućio je nov pogled na čoveka uopšte.

Vraćajući se filozofiji čoveka, Grotovski primećuje da: ... *ukoliko postoji neka sličnost vremena, onda je ona u potrebi pronaalaženja smisla; ako se ne poseduje smisao, živi se u neprestanom strahu.*<sup>7</sup> Grotovski smatra da smisao života i postojanja možemo pronaći samo u sebi, i zbog toga moramo da postavimo pitanja o najvažnijim potrebama i željama čoveka, a potkušaj davanja odgovora može nas približiti osmišljavanju postojanja. To nije autoritativan odgovor, ali autor smatra da u svetkovini postoji velika šansa i zato treba pokušati da se ona iskoristi. Možda će baš susret-svetkovina približiti čoveka do nečega što će mu pomoći da bolje živi i shvati svet.

Grotovski smatra da su autentičnost i iskrenost one osobine koje će približiti istinu – i o čoveku i o svetu – a takođe, približavaju svetkovini. Postoji jedna reč koja na mnogim jezicima ima dvostruki smisao: *reč otkrivati, otkriti. Otkrivati sebe znači pronaalažiti, a istovremeno otkrivati ono što je skriveno: razotkriti.* Uslov potpunog otkrivanja, iskrenosti, jeste prisustvo drugog čoveka, jer – kako smatra Grotovski – svako suštinsko iskustvo