

GAVELLIN GLUMAC?

Antun Pavešković

Govoriti o glumi nemoguće je, s jedne strane, bez okušavanja vlastite riječi s prisilno konkretnim imperativom kazališne tjelesnosti, a s druge – glumačka je propedeutika, pedagogija glumstva, kao i svaka propedeutika, uostalom, neodvojiva od određenoga svjetonazorskoga, pa time i misaonoga i, u krajnjoj liniji, filozofskoga temelja. Tjelesnost nije biološka kategorija, ne u ljudskome, nama jedino i dostupnu univerzumu. Ona je i imperativ kome ne možemo umaći – onaj fenomenološki nedohvatljiv temelj na kome počiva sve ostalo, sav onaj suvišak koji je jedini čovjeku raspoloživ svjetotvorni domašaj. Otuda, iz samoga paradoksa čovjeka kao bića reprezentacije, nametnuta je takva bliskost dviju izvjesnosti – tijela i filozofije. Neočekivana samo u romantičarskom zamišljaju tijela kao slobode, zamišljaju koji pretpostavlja misao kao tjeskobnu lišenost stvarnosnosti. U tradiciji zasadenj u filozofskoj prolegomeni Bochenskoga, tzv. tu-bitak ne može biti ništa drugo do zamagljeni, no time nipošto i zanemarivi, identitet bitka, odnosno, tu-bitak i bitak mogući su samo kao identitet bez imalo suviška. To je, ujedno, jedini odnos misli o društvenoj praksi gdje međusobno kontrastni pojmovi mogu funkcionirati bez viška ili manjka bićevitosti u odnosu na onaj drugi. Moguć jer, zapravo, nije dvojan.

Ipak, kao da su u promišljanju konkretnoga na ovaj identitet, na onto-lošku homolognost, najmanje spremni upravo filozofi. Nije riječ isključivo o ljudima koji svoju građansku egzistenciju proizvode legitimirajući se filozofijom kao strukom. Predmet promišljanja ovdje i sada, uostalom, nipošto ne daje potvrdu ove sveze, ali zato ukazuje na nužno filozofske korijene iskušavanja hrvatske teatrološke misli i prakse. Gavella, Švacov, Brečić, da spomenem i materijalni objekt i autore koji su ovom pokušaju pripomogli formalnim objektom, ljudi su više nego očigledno utemeljeni u filozofiji, ne samo svojim formalno školskim obrazovanjem, nego i diskurzivnom prezentacijom. To je i Georgij Paro, zanimljiv utoliko što je bez upuštanja u filozofski metajezik, izrekao zanimljivu opasku o kazalištu kao opredmećenju ideje, i nehotice evidentirajući konstrukciju razdvojenosti prakse i misli. Švacov je u teorijskom smislu najdosljednije gradio njihovu homologiju, dok je Brečić to na zadivljujući način ostvario u kritičarskoj, potom i teorijskoj tekstualnosti.

Spomenutima je Gavella prethodio kao mit o praksi i kao zavodnička misao o oduhovljenosti prakse. Svojim tekstovima nametnuo nam je obvezu propitivanja onoga viška koji u kolektivnoj memoriji kao samolegitimaciju neprekidno generira kazališna proizvodnja. Međutim, upravo tom potrebom za utočištem u nečemu izvan sebe naša je glumišna praksa evidentirala duboku nesigurnost pa i nepovjerenje u sebe samu. Mitovi uvijek pripovijedaju suprotno rečenome i mit o oduhovljenoj praksi simptom je neiskazane bojažljive sumnje u mogućnost umstvenosti estetske zbilje, a s druge strane i opredmećenje utopijske želje za onom idilom sa stvarnošću u kojoj bi se konačno uklonila misao kao tjeskobna prepreka istinskom užitku.

U ovako postavljenu redu veličina, Gavellina misao o glumcu postoji kao mitem. Osobina mitskoga je neupitnost. Tradicija je njegov oprost od problema. Stoga se tek sramežljivo progovaralo o disonantnosti gavelijanske koncepcije glume, tradicionalna mitema koji je sebi osiguravao samorazumljivost zbiljnosti. Međutim, danas je nedvojbeno da se, gledano iz perspektive dojma o cjelokupnu opusu, gavelijanska glumačka osob-

nost raspada u niz teorema o fragmentima, u teoretiziranje u izbjegavanju filozofskog sveobuhvata. Filozofija podrazumijeva cjelovitost bića, teorija ga pak rastače u vlastitu nepovjerenju. Glumstvenost kao filozofska tema moguća je tek ako polazi od vlastita ontološkog utemeljenja koje joj pruža jamstvo samopouzdana izrijevka. Glumstvenost koju promišlja filozof kao Drugo vlastita misaona obzora moguća je samo u nagađanju o samoglasnicima, nutarnjem i vanjskom doživljaju, u nesnalaženju među interpretacijskim stanovištima, makar ono bilo i formalni imperativ teksta, aktualni odgovor na trenutak. Odnosno, kako je cinično komentirao Brečić u notornom ogledu *Filozofska razglednica Gavellina teatra*: »Ne čini li se da je ove vijuge upisao čovjek kojemu se srušila kuća.« Spomenuti tekst, prebogat da bi ga se saželo u nekoliko teza, otvara, između ostaloga, problem ovisnosti Gavellina teatra o nečemu što nije teatralnost, o praznoj ili u najmanju ruku nerazrađenoj kategoriji kolektivitetnosti gavelijanskoga glumca, o obrani od tijela, o samome Gavelli kao graditelju sustava/straha, usuprot kazalištu kao opasnosti slobode. No, to je samo jedna strana medalje ili, ako je lakše, jedno moguće viđenje.

Naravno, čitav niz ozbiljnih istraživača i tumača (već spomenuti pa Hećimović, Filipović, Durbešić, Zuppa, Petlevski, Blažević) pokazuju, i izvan svojih strukovnih obveza, da Gavellina misao nadahnjuje i izaziva. Ako su prethodne asocijacije i bile idiosinkratične, one samo zazivlju obvezu da se izravnije uputimo pojedinim elementima njegove teorije te pokušamo uvidjeti gdje je nesporazum. Fragmentarnost je, vidjeli smo, njena temeljna osobina. Stoga u dramaturgiji razgovora s njom nije moguće ne ponoviti fragmentarnost, možda i nasumičnost, to nazočniju ako se Gavelli obraćamo tragajući ne za misaonom, nego za nekom praktičnom koristi na što nas obvezuju njegove predilekcije i ostavština. Gavella je, prije svega Redatelj i hrvatsko je glumište obvezano njegovom baštinom. S obzirom na naslijeđe, ono samo moglo bi se dobrim dijelom promatrati tim naslijeđem.

Razlika između filozofičnosti i teoretiziranja olakšava nam shvatiti i pojasniti poneke aporije i mjestimične koncepcijske nepodudarnosti pa i proturječja moguća samo uočimo li da je Gavellina filozofičnost zastajala na vratima neposredne glumačke prakse, odnosno sezala do krajnjega ruba glumišta i tu se zaustavljala. Teze proizašle iz njegove cjelovite slike kazališta, njegove ontičnosti i fenomenologije, prerastale su u deskriptivne izlete u psihologiju tamo gdje je trebalo uputiti na konkretan postupak. Naravno, ni ova pojednostavljena tvrdnja ne obuhvaća gavelijansko naslijeđe i njegove probleme do kraja. Usput govoreći, pitanje je koliko je, i je li uopće, sam auctor dobio objelodanjenjem cjelovite knjige iz 1967. poznate pod naslovom *Glumac i kazalište*. Tekst tiskan 2005. svakako jest autentičan u mnogom pogledu, no zato drastičnije pokazuje sve boljke teksta u nastajanju, teksta koji stremi određenomu zaključku, zaokruženju, ispunjenju, ali ga nikako ne uspijeva doseći. Ovo neprekidno izmicanje cilja utoliko snažnije potiče na pomisao o spisateljevoj mucu, o naporu da dosegne nedosezivo, dakle o stvarima očekivanima i manje-više vidljivima u nastajanju svakoga pisma, međutim, s obzirom na njihovu prenatrpanost ovdje – moguće je govoriti i o nehotičnoj gesti konstruiranja odgode kao o svjedočanstvu kako nešto i sa samim putom k svrsi možda i nije u savršenu redu. Ma kako bilo, filologija je dobila pojavom autentična Gavellina rukopisa, dok je on pred teatrologiju postavio brojna pitanja.

Tri faktora kazališta, među kojima su gluma i glumac istaknuti, doduše, na prvome mjestu, uz kolektivni karakter kazališne umjetnosti i reproduktivnu narav teatra, razglobljuju glumstvo na Prokrustovu postelju primijenjene estetike kao širenja opsega bavljenja i utapanja predmeta kojim bi se govorenje htjelo baviti u taj širi opseg. Osim toga, riječ je i o logičkoj zamci koja, mada na prvi pogled savršeno plauzibilna, implicitno otežava svaki nastavak diskusije. Jer, onoga trenutka kada glumac stupi na pozornicu, pa bila to sklepana daščara, dječji vrtić ili daske Old Vica, podrazumijevaju se kolektivnost i reproduktivnost. Reprodktivnost utemeljena na mimičnosti u srži je čak i improvizacije pa su Gavellini uvidi već u startu

zalihosni ideji glume. Uostalom, to i nije jedini disonantan ton u njegovoj teoriji glume. Zar prevlast redateljskog rukopisa u suvremenom kazalištu ne određuje glumca kao sredstvo umjetnosti, manje kao umjetninu samu? Iščezavanje scenskoga realizma, paradoksalno, u kazalištu je glumačku autonomiju prepustilo komercijalnijim žanrovima, ostavljajući autentičnoj scenskoj umjetnosti ili onome što se danas takvim gradi pravo potrošnje glumačkog materijala. Ne sumnjam da je u nas tome kumovao i Gavella, filozof, kritik, redatelj, teoretičar a ne praktičar umjetnosti glumca.

Razvikani gavelijanski pojam su-igre blizu je natuknutim nesporazumima. Naputak proglašen teoremom i opet zaboravlja da je gluma nužno suigra, osim ako nije blizu primisli o nekadašnjem glumačkom patosu kojim su, možda, prvaci u stilu opernih virtuoza pretvarali scenu u mjesto afirmacije vještine, a publiku u pasiviziranu masu adoranata glumačkog umjeteonstva. *Suigra/Mitspiel* stoga se lako može nadomjestiti ekonomičnijim izrazom *suradnje* glumca i glumca, glumca i redatelja, glumca i publike, pod uvjetom da govorimo u gabaritima barem minimalna profesionalizma. Taj profesionalizam podrazumijeva, naravno, i obrazovanost kazališne publike i u tako zaokruženu sustavu »stvaranje publike glumcem« iz estetske i psihološke kategorije treba preseliti u suvremeno filozofsko promišljanje. Detalji, kao npr. analiza grča, spadaju u kategoriju biheviorističke psihologije. »Poniranje u bit sadržaja« podrazumijeva se, ali ne konkretizira bilo kakvu korist glumcu. Preostaje nužno priznanje da filozofiramo a ne instruiramo glumu. Mi na to imamo puno pravo – nismo kazališni praktičari i u tom je aspektu Gavella »naš čovjek na terenu«. Koliko koristi od toga ima teren, praktično je pitanje, ali i pitanje profesionalne etike. Gavella, usprkos višeslojnim filozofskim, sociološkim i psihološkim analizama, lišava glumca načela vještine u praktičnoj primjeni. (Tko mi to načelo uspije precizno derivirati iz samoga Gavellina teksta, otklonit će upitnik u naslovu mojega osvrtu.) Upozorenja o srodnosti s drugim umjetnostima prije pokazuje nesigurnost u predodžbi samosvojnosti glumca nego definiranu distinkciju. Ono dodatno zbuñuje Gavellina čitatelja

koji prepoznaje njegovu svijest o posebitosti glume i istodobnu nemoć da precizira tu posebitost. Udvojenost glumca stoga i ostaje zanimljiv teorijski predmet, ne i polazište za izgradnju glumačke propedeutike.

Ipak, nije sve naizgled idilično ni u gavelijanskim filozofskim polazištima. Dapače, ona su jezgro nesporazuma s praksom. Gavellin misaoni problem anticipira suvremene filozofske perspektive, ali ih ne dohvaća te otuda okus nedovršenosti njegove koncepcije ličnosti iz čega proistječe i nemoć praktičnog konstruiranja glumčeve osobnosti. Gavellin problem nije nestabilnost bića nego višak povjerenja u stabilan ontološki status upojedinjena bića. Zato mu i izmiče bit glumstvenosti, ma koliko da se približava fenomenu glume. Omaška gavelijanske prakse jest nesvjesnost da i u tzv. svakodnevnom životu društvenost počiva na nizu interakcija izgrađenih na nužnoj i pogrešnoj pretpostavci o čvrstom identitetu. Identitet počiva, naime, na realizaciji sebe samih u vlastitom Drugom, a ontički Drugoga u vlastitu jastvu kao Drugome njegova Drugog. Trebalo je proći stanovito vrijeme od gavelijanske pozitivistički inspirirane filozofije do Lacana i Derride koji nam, prevedeno u jezik glumstvene prakse, govore staru istinu: *Totus mundus agit histrionem!* No, Gavellin sustav obrana je od svijeta, svijet je uvijek ono nekontrolirano, on je amorfni šum u komunikacijskom kanalu, opasan jer je nezauzdan, svijet je, zapravo, glumac kojega bi Gavella tako rado zarobio i time otklonio opasnost nepoznatoga. Isti obzor proizvodi i Gavellina redatelja kao idealna gledatelja. Gavella ne vidi da ne postoji idealan gledatelj, da je gledanje uvijek projekcija vlastita Drugog. Toj slutnji približio se koncepcijom udvojena glumca. Glumac je i gledatelj samoga sebe, ali ne i vlastiti dovršetak! Čak ni uz pomoć oka Redateljeva. Gavellina teorija zastaje, ne na manjku ontičnosti glume, nego u neuviđanju duboko glumstvene naravi tu-bitka. Gluma nije reprezentacija kao imitacija dovršene ontičnosti svijeta. Ona je samo jedan od aspekata reprezentacije, a reprezentacija temelj čovječnosti neodvojive od društvenosti i obratno. To je smisao Giddensove tvrdnje o sociologiji kao antropologiji. Neka teorijska strujanja u humanistici, osobito u književnom

znanstvu, u novije doba sve češće prepoznaju i estetiku kao antropologiju. *Mitspiel* je, sa svega rečenoga, slutnja i anticipacija, na žalost ne i realizacija antropoetike.

Prečesto se zamjeralo postgavelijanskim redateljima da su iznevjerili Majstorovo učenje. Još češće se zaboravlja da su ova gospoda na dobar glas izišla upravo zahvaljujući toj izdaji. Glumci su u nešto nesretnijoj poziciji. Oni nisu imali što iznevjeriti.

GAVELLA'S ACTOR?

Abstract

Branko Gavella was one of the most important theater directors and pedagogues of Croatian theater. With his status he has also imposed himself as a creator of acting system. However, it has for too long been believed, even since today, that his directing method represented also the acting method. Besides, as a philosophically formed intellectual, he deliberated both drama and theater also as a deep spiritual activity. The pattern put in that way created a mytheme about Gavella's acting system as of something self understood. A whole range of researchers of Gavella's heritage have talked about a certain justification of that mytheme. However, this paper evidently shows that Gavella has not left behind any concrete instructions about the art of acting.