

LUCIJA LJUBIĆ

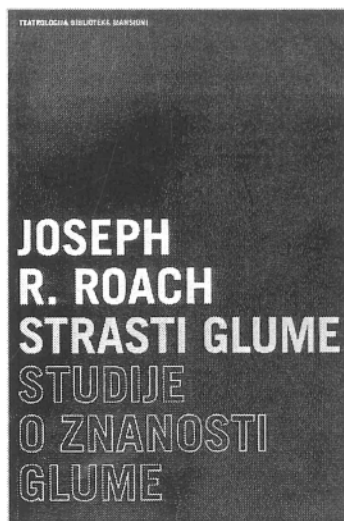
# POVIJEST TEATRALIZACIJE LJUDSKOGA TIJELA

Joseph R. Roach, *Strasti glume*

*Studije o znanosti glume*

prevela Marijana Javornik Čubrić

Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2005.



Citirajući na samom početku knjige Johna Hilla koji tvrdi da je gluma znanost i da je valja proučavati kao znanost te Konstantina Stanislavskog koji ističe da su fiziološka i psihološka načela sustava stvaralačkog procesa prisutna u svemu i zauvijek te da se nijedan glumac ne smije ispričati što ne poznaje zakone prirode, američki teatrolog Joseph R. Roach određuje smjer svojeg proučavanja i nagoviješta znanstvenost i povijesnost glumačkoga stvaranja. Knjiga *Strasti glume* novi je naslov u Biblioteci Mansioni Hrvatskog centra ITI-UNESCO kojim Roach nudi drukčiji pogled na teoriju glume. Naglašava da teorija glume proizlazi iz koncepcije ljudskoga tijela utemeljene na fiziologiji i psihologiji, a trajna se polemika između tih dviju strana vodi na području emocija: od galenske fiziologije emocija sve do uvjetovanoga refleksa. Stoga je Roachov pristup teoriji kazališta značajno kompleksniji. Po njegovu mišljenju kazališna povijest nije samo zbroj podataka o izvedbama pojedinih predstava, nego je valja promatrati za-

jedno s poviješću ideja. U predgovoru autor ističe da se povijest kazališta ne mora pokoravati povijesti umjetnosti, glazbe ili znanosti – ono je u samom središtu pojedine kulture i ima vrlo važnu ulogu koju su joj priznavali znanstvenici drugih disciplina. Međutim, jedna od Roachovih osnovnih teza jest da kazalište valja promatrati u njegovu širem – povijesnom – kontekstu. Prikazujući povijest teatralizacije ljudskoga tijela autor se odlučio za samo jedan segment – fiziologiju emocija koja je, različito definirana i znanstvenim promišljanjem usavršavana, bitno odredila glumačku umjetnost.

Bitno je obilježje Roachova pristupa uvažavanje kontinuiteta znanstvene misli u njezinu povijesnom razvoju, ali bez samodopadnih primjedbi o (u)savršenosti današnje teorije koja predstavlja završnu ili jedinu moguću riječ što tek po tome postaje dovršena, znanstvena i ispravna. Zato autor poseže za aktualnom terminologijom i tumačenjem pojedinih povijesnih odsječaka. Osim toga, znanstvenost glume Roach ne pronalazi u

njezinoj odvojenosti i zasebnom imenovanju u odnosu na ostale znanstvene discipline, nego je vidi utkanu u povijest znanstvene misli uopće, ponajviše u njezinim mehanicističkim i organicističkim usmjerenjima. Polazeći od interakcije duše i tijela kao tradicionalnog filozofskog i znanstvenog pitanja autor propituje važna mjesta glumačke umjetnosti kao što su pokret, gestikulacija, karakterizacija, motivacija, koncentracija, mašta i pamćenje. Uvažavajući ukorijenjenost glumačke emocije u fiziologiji i psihologiji svoga vremena, autor uključuje rasprave liječnika, biologa ili psihologa, uvijek imajući na umu tijekom znanstvenog zaključivanja s obzirom na kazališnu realizaciju glumačke emocije. Iz toga razloga knjiga je protkana brojnim citatima, bilješkama i naslovima najvažnijih znanstvenih rasprava koje su bitno utjecale na glumačku umjetnost svoga vremena.

Roach kreće od 17. stoljeća prateći suodnos retorike i emocija, kad je duh imao status proročanskog bića, dijafragma je promatrana kao barometar emocija, a tijelu je pripisivana božanska moć – preko njega progovarala je duša. Odatle trojaka čarobna moć glumačkog djelovanja nalik Protejevu vilenjaštvu: glumac je imao moć djelovati na vlastito tijelo, na fizički prostor oko sebe i na tijela gledatelja. Tjelesna bodrost jedan je od termina kojima su se proučavatelji koristili objašnjavajući glumačko umijeće i ponirući u prijepore uma i tijela, razlikujući se u svojim poimanjima pojedinih termina koji su se provlačili teorijom glume. Protejska metafora sugerirala je da glumac posjeduje ne samo moć preobrazbe nego i puno tajnovitiju moć samoodricanja u korist uloge (jedan je od tih predstavnika bio Richard Burbage) koja mu je omogućavala da zadivljujućom učestalošću i vještinom mijenja obličje. Međutim, ta je moć bila i opasna jer je prijetilo da glumac ostane u svojoj ulozi, izmučen emocijama koje je prikazao na sceni, što je, prema mišljenju ondašnje medicine, vodilo do "poremećaja utrobe" ili histerije što je protejskom glumcu onemogućavala da se vrati u svoje lice koje je imao prije uloge. Glumca je, dakle, resila nepouzdanost, nestalnost i promjenjivost identiteta i zato je marljivom praksom i vježbom pred zrcalom morao postići inhibiciju. Zahvaljujući napredovanju znanosti i oslobađanju od antičkih autoriteta teoretičari su se sve više uvjeravali kako su kretnje formalizirane i usklađene sa zakonima svemira, a fiziologija je kretala prema koncepciji čovjeka-stroja, približavajući se u 18. st. za-

konima fizike i identificirajući emociju s kretnjom. Glumac je shvaćen kao marioneta, mehanička naprava koja reagira na pokretanje opruge. Tjelesna bodrost napustila je svoju predmnijevanu smještenost u srce i krv uselivši u odnos Descartesova tijela i uma, a šest univerzalnih emocija dotjerano je do šablone općega tipa koja je svojim mehanicizmom emocije lišila subjektivnog sadržaja. Navodeći brojne teoretičare i glumce, Roach analizira njihov udio u kreiranju povijesti znanstvene misli o glumi i emociji. Među najčešće spominjanima jest glumac i redatelj David Garrick u kojemu su njegovi suvremenici vidjeli idealan primjer kreiranja živih slika dok se on podrugivao navijanju glumačkih mehaničkih naprava. Usavršavanje glumca-stroja dovelo je i do pokušaja stvaranja složenog jezika gesta koji bi izražavanjem emocija imao nadmašiti govorni jezik. Takav je pristup Aarona Hilla doveo do četverostupanjske razrade emocija koja počinje u mašti i pretpostavljenoj ideji i završava u mehaničkoj nužnosti, a emocija je definirana kao predodžba uma. Otpor prema mehanicizmu rezultirao je uočavanjem nevidljive i neodvojive sile koja pokreće glumca, čemu je ponajbolje pripomogla vivisekcija žabe koja se trzala i nakon uginuća. Hidrauličke naprave i mehanicizam ustupili su mjesto elektricitetu i akustičnim vibracijama, a prednost je data senzibilitetu koji uzrokuje da sposobnost glume znatno varira od glumca do glumca. Duh više ne djeluje na tvar, nego nastaje iz posebne organizacije tvari. Ona poštuje načelo vitalnosti, a ono se ne može reducirati. S druge strane, senzibilitet, kao intelektualno polazište toga doba, djeluje na fizičkoj razini, ali ispod svjesne misli. Sainte-Albine kazališnu je izvedbu tumačio kao prikazivanje moralnoga ustrojstva glumca, a ono mu omogućuje da glumi pojedine likove. U jeziku Sainte-Albineova prevoditelja Johna Hilla došlo je do razlikovanja senzibiliteta kao sposobnosti ili sklonosti reakcije na osjet te osjećajnosti kao samog osjeta, što je bitno utjecalo na promjene u mehaničkoj teoriji, a Hilla dovelo do tvrdnje da je gluma znanost. Nadalje, teorija vibracije prema kojoj reagiraju žice glasovira prenesena je na glumca i emocije koje nestankom podražaja polagano slabe i nestaju.

Za razliku od prethodnih poglavlja koje u naslovu nose osnovne pojmove o glumačkom umijeću svoga vremena, u naslovu samo jednog poglavlja Roachove knjige navodi se vlastito ime: Diderot. Njegov *Paradoks*

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

NOVE  
KNJIGE

DRAMA

o glumcu istaknut je kao vrhunac sučeljavanja iz prethodnih razdoblja. On je sintetizirao vitalistička i mehanicistička tumačenja glumčeva tijela, a – pristupivši glumi kao zanatu – uveo je pojmove kao što su emotivno pamćenje, mašta, stvaralačka svijest, gluma ansambla, dvostruka svijest, koncentracija, javna samoća, karakterno tijelo, partitura uloge i spontanost. Diderot je tumačio duh uz pomoć tijela pa odatle proizlazi da osjećaj tvore fizički osjeti, potaknuti impulsi iz kojih se pojavljuje zrnac erotizma. Stvorio je koncept idealnog, nutarnjeg modela koji se oblikuje u umjetnikovu umu i slaže nizove emocija koje glumac upotrebljava na sceni, a glumački talent nije više tumačio senzibilitetom, nego oponašanjem vanjskih znakova. Glumac polazi od podudarnosti emocija i kretnji, potom ih zamišlja i kombinira za svoju ulogu, a na kraju ih pokusima usavršuje i tek je tada moguć dolazak nadahnuća. Prema Diderotu, glumac ima puno složeniji zadatak nego prosječan licemjer jer mora ovladati stotinama likova koji su proizvod različitih stvaralačkih inteligencija dramskih pisaca. Govoreći o dvostrukoj svijesti i velikom spremištu uma koje vrvi slikama i osjetima, Diderot je krenuo prema modernim psihološkim koncepcijama podsvijesti i nesvjesnog, a dramske uloge kao partiture koje se pamte prema nizu psihofizičkih događaja i izvode se po navici misao je koja se ponovno pojavila u 20. stoljeću.

Evolucija, monizam i nesvjesno tri su teme koje su obilježile istraživanja 19. st. Takvo razmišljanje teorijski je kontekst pronašlo u idejama organizma i vitalnosti, a one su se koncentrirale oko koncepta nesvjesnog i refleksa. Kazalište je zašlo u razdoblje divljenja prema tehničkoj virtuoznosti, a Craigova ideja o nadmarioneti samo je naglasila da je glumcima potreban priručnik koji će njihov samovoljni organizam natjerati na izražaj. Promišljanja J. W. Goethea bila su na Diderotovu tragu, ali više su se usmjeravala prema mehaničkoj prirodi glumačkoga umijeća, a velik je broj teoretičara 19. stoljeća posezao za Diderotovim idejama nesvjesnog. Hipnoza Maxa Martersteiga imala je, primjerice, glumca usredotočiti na ulogu i potaknuti u njemu stvaralačke energije. S druge strane, Lewes je razlikovao organizam kao vitalni mehanizam i stroj kao sustav sila, pri čemu se organizam razlikovao od stroja odgovaranjem na nutarnje poticaje. Svladavanje tijela

sustavnom tjelesnom obukom, tehnikom i disciplinom naznačilo je smjer teorije glume u 20. stoljeću. *Paradoks o glumcu* pojavio se nakon ruske revolucije u Sovjetskom Savezu, a Diderotov materijalizam, ateizam i revolucionarna znanost odgovarali su novom poretku. Mejerholjdova biomehanička metoda imala je prilagoditi neuromišićne reakcije da dosegnu vrhunac učinkovitosti posredstvom obrasca pripreme, realizacije i reakcije koja vodi do nove pripreme, što je pridonijelo razvoju psihofizičke znanosti. Stanislavski je uključio objektivni i subjektivni aspekt, psihički i fizički, a zagovarao je dvojni monizam koji je uključivao fizičke i psihološke aspekte. Pri tome je podjela utemeljena na svjesnom i nesvjesnom, a ne na tijelu i umu. Stanislavski je prihvaćao mogućnost i mehaničkih i organskih djelovanja nastavivši Diderotov paradoks. Uspoređujući Pavlovljeva otkrića i zaključke, Roach ih je doveo u vezu s idejama teorije glume u sustavu Stanislavskoga, "krugovima pažnje", opuštanjem, koncentracijom, emotivnim pamćenjem, tempom-ritmom... Nakon predgovora i šest poglavlja, Roach završava epilogom u kojemu piše o sumraku vitalizma. Današnji je cilj prirodna izražajnost, a inhibicija je neprijatelj prave glumačke umjetnosti. Spontani se osjećaji moraju izvlačiti ispod nataloženih inhibicija koje je u drugoj polovici protekloga stoljeća pokušavala neutralizirati nagonom. Oslobođanje od stečenog ponašanja pokušavalo se doći improvizacijom kao sredstvom revitalizacije. Artaud je razradio tehniku disanja, Grotowski je razradio nagađanje i eksperimentiranje, a slutnjom o neizvjesnošću njegova puta završava i ova knjiga.

Imajući u vidu važnost povijesnog razvoja u pristupu glumi, glumačkim tehnikama i emocijama, Roach je napisao knjigu koja vrvi imenima znanstvenika s različitih područja, uključujući i glumce i kazališne kritičare, a koja pruža izniman uvid u tijek znanstvenih promišljanja kao i u iznimno opsežnu bibliografiju te kazalo imena i pojmova. Interdisciplinarno proučavanje i povijesni pristup s jedne strane te vječna diskusija o ljudskom tijelu između mehanicističkih i organicističkih koncepta u središtu su ove knjige. Ova je, nesumnjivo, poticajna za teorijsko proučavanje suvremenoga kazališta, a svoje će mjesto zasigurno pronaći kao neophodna literatura za svakoga tko priznaje kontinuitet znanstvene misli o glumi.