

GLUMAC KAO PRIVILEGIRANI ČITAČ

DUBRAVKA CRNOJEVIĆ-CARIĆ

Uradu sa studentima glume učestalo se preda mnom otvaralo jedno te isto pitanje koje je, doduše, dobivalo različite oblike ali se ipak može svesti na sljedeće: Kakav je odnos glumca spram dramskog predloška, spram estetike, poetike, odnosno filozofskog *backgrounda* kojeg otvara određeni pisac, epoha, ili pak žanr, a onda, dakle, postavljajući isto pitanje drukčije, spram onog što uobičajeno nazivamo "realitetom", "svakodnevicom", ili "svijetom života" kako bi rekao Bahtin?

Mladi su se ljudi, manje ili više svjesno, otvarali preda mnom kao oni koji stoje na rascjepu - jednim svojim dijelom prikovani za zasljepljujući bljesak tzv. prirodne glume koju uče gledajući određeni tip filmske produkcije ili se, pak, zadovoljavajući površnim poznavanjem Lee Strasbergove *Metode* te "vježbâ relaksacije"; a na drugoj strani, uplašeni zbog sučeljavanja s dramskim predlošcima različitih stilova i poetika o kojima vrlo malo znaju.

Opterećeni "realističnom paradigmom", nerijetko su zaboravljali kako je tekst, fenomenološki gledano, u najmanju ruku "partitura", sklop uputa čitatelju, bilo da pod čitateljem razumijevamo kazališne autore (redatelja, glumce i sl.) ili pak sâmoga gledatelja. A svaka partitura razumijeva određena usmjerenja i ograničenja, ne može se, naime, po svakoj partituri svirati bilo kako.

Jasno je kako je jedna od važnih zadaća redatelja ispitati strukturu djela, "naći" u predstavi, pa i onda, ili bolje rečeno, osobito ako želi predstavu pokazati prema drugome, suvremenom ključu.

No, zanemareno je pitanje koje glasi: da li je razotkrivanje kôda uspostavljenog različitim postupcima u dramskom djelu, poniranje u strukturu dramskoga predloška, kao i kontekst iz kojeg je izrastao zadani tekst, važan i na planu glume?

Upravo se to otkrivanje zakonitosti unutarnje strukture drame, u praksi najčešće drži onim najzamornijim i najnezanimljivijim dijelom glumačkog posla. Razgovarajući više puta sa studentima četvrte godine Glume, koji su već imali iza sebe rad na Molièreu, Corneilleu i Shakespeareu, zanimljivo je bilo ustanoviti kako razlikovne elemente klasicističkog ili pak manirističkog pogleda na svijet nisu mogli artikulirati (npr. mogućnost postojanja zatvorene/otvorene

strukture; labirintne strukture/centrirane strukture; simetrične/asimetrične kompozicije; postojanja unutrašnjeg/vanjskog oka; čvrstoće/fluidnosti granica itd).

Osobito je stvaralo nedoumicu pitanje utječu li ti razlikovni elementi i na glumački izraz? U kojoj mjeri i zbog čega glumac treba ulaziti u strukturu dramskog predloška? Nije li dovoljno da o tome misli dramaturg, odnosno redatelj, otvarajući komad vanjskim sredstvima - a za glumca je i više nego dovoljno izgraditi "vlastiti stil", raditi "iz sebe"? Zrcali li se određena filozofska pozadina, poetika ili estetika, na čijim je temeljima izrastao određeni dramski predložak, i na glumčevoj igri, njegovu verbalnom i tjelesnom izražaju?

Mladi glumac s pravom drži da je važno "oživotvoriti" dramski lik. Ali kako? Jedna od najčešćih uputa na koju su se zbunjeno pozivali jest ta da treba "raditi iz sebe". Rijetko se tko, naravno, usudio upitati iz kojega to od mnogih sebe, iz kojeg dijela sebe? Te što je uopće "identitet"?

Prije nego se upustim, za ovu priliku, u prilično pojednostavnjene odgovore na postavljena pitanja, pokušat ću upozoriti na niz "alibija" kojima se često kao glumci priklanjamo kako bismo zaobišli susret s dramskim predloškom i kontekstom u kojem je izrastao.

Čini se, naime, da su mladi glumci nesvjesne žrtve brojnih predrasuda, koje bi bilo potrebno, makar djelomično, osvijestiti.

1) Jedna od, po mome sudu, ključnih predrasuda jest pozivanje na nasljeđe Lee Strasbergove *Metode*. Kažem "pozivanje" i kažem "predrasuda", budući da je najčešće riječ o vrlo površnu poznavanju *Metode*. Taj veliki dramski pedagog i umjetnik, naime, postavlja pred glumce zadaću dugotrajna i kontinuiranog rada - rada na vlastitom glumačkom instrumentu (vježbe opuštanja, vježbe koncentracije, emotivnog i osjetilnog pamćenja), no takvo kontinuirano glumačko osposobljavanje za njega nije isto što i rad na konkretnoj ulozi. Rad na sebi, naime, pitanje je glumačke higijene, što tek djelomice pomaže radu na ulozi. Rad na ulozi uključuje cijeli niz dodatnih zadaća. I sâm Strasberg, i te kako, ističe da glumac mora tragati za, kako kaže "kralješnicom", jezgrom dramskog djela, "kao i za njegovom podjelom na pojedine odjeljke ili jedinice dramske radnje". Glumac "...mora prepoznati taktove dramskoga djela (...) ritmove drame u cjeli-

ni (...) kao i dominantnu boju koja okružuje dramu ili iz koje drama izniče”.¹

Glumac se, i po Strasbergu, nužno treba stilski artikulirati: stil je, naime, atribut svake kreativne aktivnosti a ne samo razdoblja klasičnih drama. Traganje za određenim sadržajem i stvarnošću dramskog teksta vodi prema stilu. Stil je kut iz kojeg se promatra stvarnost.²

2) Sljedeći alibi, kojeg se često rabi pri bijegu od dramskoga predloška, jest pozivanje na to da je gluma “tek igra” - a zašto bi se nešto što je “tek igra” trebalo opterećivati složenim poetikama ili, još gore, filozofskim pogledom na svijet?

No, zaboravlja se kako u umjetnosti, kao i u drugima igračkim modelima ponašanja, praktični ciljevi i stvarne težnje nisu isključeni, već se samo vremenski i prostorno potiru. Ludizam, naime, reagira na konkretne društveno-političke igre. Koliko, npr., te konkretne društveno-političke igre u sebi postavljaju strožija pravila, toliko se umjetnost življe brani miješanjem stilova, prekodiranjem i razotkrivanjem kôdova zadanih “stvarnosnih” igara (uzmimo za primjer djelo D. Harmsa). U trenucima zaigranosti živi se istodobno u “običnoj” stvarnosti i u imaginativnoj sferi, što razumijeva stalni tranzit. Takvo antitetičko značenje igre osobito dolazi od izražaja u prijelaznim vremenima napetosti i nesigurnosti. Trenuci nastajanja umjetničkog djela razumijevaju slobodan prelazak u sferu “paralelne stvarnosti”. Tako se i u trenucima glumačke igre pojavnost pokazuje barem u dvije dimenzije. Mnogi filozofi tretiraju ludizam kao kategoriju višu od zbilje. Tako teoretičari ludizma (Gadamer, Caillois, Schiller, Sloterdijk) drže kako je u igri skrivena bit najrizičnijega, ali najslobodnijeg postojanja, jer se, “prešavši među”, nalazimo u svijetu puno zgusnutijem od svakodnevnoga.

No, ne zaboravimo! Svaka od igara ima jasno određena pravila, pa čak i aleatoričke igre nose u sebi dublja filozofska promišljanja. Ta je neiskorjenjiva dualnost igre sadržana i u dramskome tekstu - svaki tekst, naime, želi obustaviti kretanje svoje igre, te navesti čitatelja (u ovome slučaju glumca) na dovršenje interpretativne odluke.

Bit je igre kako iskušati sve inačice i mogućnosti životnih stanja, komunikacijskih stanja i socijalnih odnosa, ali i žudnja k samopredstavljanju, samoozbiljenju, oblikovanju vlastitog toka - upravo je u tome terapijski i poetički smisao igre. Nije li to upravo ono čemu kao glumci intuitivno težimo, a što nam omogućuju upravo različite poetike, različite Istine s kojima se susrećemo u dramskim tekstovima?

3) Jedan od imperativa što ih glumac preda se postavlja jest da je najvažnije biti “prirodan”. No, pitanje što ta fatalna “prirodnost” zapravo jest zadire u samu narav glumačkog

procesa. Uvjerljivost ili, bolje rečeno, istinolikost sigurno pomaže transmisiji gledališta, no “istinolikost” nije tek realistično oponašanje stvarnosti.

Često se, slijedeći takav rakurs problema, kao alibi uzima površno shvaćenu tezu kako “umjetnost odražava stvarnost”. No, suvremeni teoretičari upozoravaju kako je, zapravo, riječ o doktrinarnome, suženom shvaćanju umjetnosti. Umjetnost, naime, “prelama” stvarnost, odnosno više ili manje eksplicitno, upozoruje na mehanizme posredovanja. Umjetnost nije određena naravi oponašanoga predmeta (“tvrdoglava je to predrasuda svih realizama”, kako kaže Barthes) nego čovjekom koji taj predmet, ponovno ga uspostavlja, nadograđuje: tehnika je bit svake kreacije.³

U bliskoj je vezi s tim pitanjem i (danas više nego aktualno) i ono o “realitetu”. Mnogi filozofi današnjice, naime - pisci, historiografi, teoretičari književnosti, lingvisti, semantičari - problem “realiteta” stavljaju u interesno središte. Realitet nije ono što je dano. Realitet je tek protokol. Realitet se temelji na proceduri ustanovljivanja realiteta. “Perspektiva nije subjektivna deformacija već esencijalna svojina predmeta”.⁴ Naše oko (unutrašnje ili vanjsko) segmentira “stvarnost”, ustanovljuje “realitet”. Pozicija s koje gledamo oblikuje svijet oko nas.

A dramski nas predložak, pa tako i kazališni čin, navodi na viđenje stvari. Posredstvom autorova oka mi vidimo svijet.

4) Još jedan od alibija kojemu se kao glumci priklanjamo jest retoričko pitanje: nije li na redatelju ili dramaturgu da, radeći na dramskom djelu, “pažljivo promišljaju skup izborâ”? Nije li to za glumca nepotrebno i nesvrhovito kompliciranje? Nije li upoznavanje konteksta iz kojeg je izraslo dramsko djelo jedna od sporednih stvari koja nam samo oduzima dragocjeno vrijeme za rad na ulozi?

No, tko ne raspozna horizont koji ograničuje formu ne vidi ni djelo. Kako bi se, naime, uopće nešto prepoznalo kao misao, pa i kao kreativni čin, valja poznavati “negativne folije”. Valja znati u kakvom je kontekstu nešto izraslo, kao reakcija na što, u odnosu na što se razvio određeni svjetonazor.

Ako, primjerice, ne znamo da je *comedia dell'arte* - teatar improvizacije - nastala kao reakcija intelektualno zrelih osobnosti koji su, kako bi mogli parodirati, potrebovali virtuosno poznavanje dotadašnje dominantne kulture - podleći

¹ Lee Strasberg: *Gluma, "Teatar i teorija"*, 1995., I/1, str. 67.

² Lee Strasberg: *Gluma, "Teatar i teorija"*, 1995., I/1, str. 68.

³ Jean-Marie Lhote: *Riječi na raskrižjima povijesti ONDA-e, "Teatar i teorija"*, 1996., II/5-6, str. 150.

⁴ Vincent Descombes: *Modern French Philosophy*, Cambridge, 1980., str 65.

ćemo kliše-slici kako je, radeći na nekom od *soggetta*, dovoljno tek komedijanje, odlična fizička kondicija te "dobro" raspoloženje. Ili, ako pak ne znamo kontekst u kojemu stvara Goldoni, ako nismo svjesni činjenice da taj pisac uvodi svojevrstnu revoluciju, skidajući "maske" s lica glumaca, koje su u tome trenu bile kazališnim zakonom, olako ćemo Goldonijeve drame odbaciti kao one koje nam "ništa ne govore".

Važno je, dakle, osvijestiti je li dramski predložak, na kojemu radimo, nastao željom da relativizira dotad vladajuću hijerarhiju vrijednosti, narušavajući, dakle, u određenom društvenom trenutku "samorazumljivu" sliku svijeta. Tek tada moguće je osvijestiti problem kojim se drama bavi. Tek je tada moguće da, sučeljeni s problemom kojim se pisac bavi, primijenimo nešto od toga i na naše viđenje svijeta, pa tako i građenje uloge.

Dramaturške se, dakle, postavke zrcale i na glumačku kreaciju. No, moramo istaknuti, ne samo primjenom vanjskih sredstava, ne samo uporabom "mizanscena" ili lucidnih redateljskih rješenja, već i načinom unutarnjeg strukturiranja vlastite, glumačke svijesti.

Upravo nam poniranje u filozofski, društveni ili, pak, kulturni ili duhovni kontekst iz kojeg je izrasla određena drama, omogućuje jednu od najdragocjenijih obećanih ljepota glumačkog života - slobodu nesmetanog istraživanja i proširivanja granica vlastitoga identiteta.

I tek zahvaljujući pomnome istraživanju dramskoga predloška, omogućeno nam je shvatiti unutar kakvoga pogleda na svijet ovaj put trebamo funkcionirati te kojim se dijelom vlastitog "ja" trebamo baviti.

Tako se pokazuje kako površno shvaćanje termina "intimna identifikacija", te uputa tipa "radi iz sebe", "osjeti što u tebi to budi", koje u svojoj površnosti razumijeva preskakanje konteksta - uzrokuje brojne nesporazume. Dakako da glumac treba razvijati vlastitu senzibilnost, biti "uvjerljiv", ali zar glumac nije glumac upravo po tome što je u stanju prepoznati u sebi, pa tako i artikulirati Drugoga. Glumac se, "prepuštajući se" različitim piscima, podčinjavajući se različitim ulogama, otvara razumijevanju kontingentnosti Istine, kao i kontingentnosti vlastitoga "ja". To je ono što se kazališnim žargonom kaže "otvoriti se".

5) No, netko će pitati, nije li apsurdno tvrditi da se svijest može svjesno usmjeravati ili, čak, prestrukturirati? Ovdje se pred nama otvara izuzetno složeno pitanje "identiteta". Što je zapravo "identitet", promjenljiva ili nepromjenljiva kategorija? Otvorena ili zatvorena? Steći "identitet" znači nešto značenjski stabilizirati. Ako se nešto značenjski stabilizira, nužno ga se reducira, osiromašuje.

Niklas Luhmann piše u svojoj sociološkoj studiji o "balansirajućem identitetu" - o prisilnome seljenju identiteta, o nužnom prelasku iz jedne društvene uloge u drugu.⁵ Nije li glumac onaj, koji gradeći na sceni različite identitete, upravo činjenicu "balansirajućeg identiteta" promiče u vlastito profesionalno oruđe?

Glumac je, dakle, taj koji svjesno "barata" balansiranjem vlastitoga individuuma, premještanjem iz perspektive u perspektivu, a da time ne gubi nadzor nad sobom. Njegovo profesionalno "oruđe" jest ono što teoretičari sustava razumijevaju kao "neiscrpjivost individuuma", odnosno primoranost individuuma na stalne inkluzije i ekskluzije. Teatar, dakle, podrazumijeva heterogeno "ja".

Zato i jesu nužne Strasbergove ili, pak, neke druge "vježbe relaksacije" - potrebno je trenirati vlastiti instrument kako bi što lakše kliznuo u onu razinu svijesti koja nam je u radu na određenoj ulozi, unutar određenoga dramskog predloška, potrebna.

Upravo s polilogom tisuću glasova unutar našeg "ja" računa glumac, redatelj, dramski pisac, pa i gledatelj.

Gluma je tako - mogli bismo reći, slijedeći fenomenološku terminologiju - svjesno iskušavanje sebe, redovito treniranje različitih iskustava sebe. Fenomenolozi, naime, ističu kako je ljudsko iskustvo organizirano po područjima.⁶ Svakodnevni se svijet raščlanjuje u duhovne provincije kao što su igra, umjetnost, ludilo, politika itd. Uz različite duhovne provincije povezuje se različita stanja svijesti (od stanja prave budnosti, preko razdraženosti, opojnosti pa sve do sna...); raznoliki doživljaji vremena i prostora; te osebnostna iskustva sebe, stava prema svijetu (od radnoga do trpnog) pa i različiti stupnjevi formalizacije intersubjektivnih odnosa.

Glumac osluškuje i osvještuje (kako bi ih mogao upotrijebiti) unutarnje ali i vanjske (tjelesne) odlike raznorodnih stanja svijesti. Glumac svakodnevno trenira preusmjerivanje strukture svijesti.

6) No, gluma se, kazališni praktičari često govore, "vidi na koži", ona je tjelesna, a ne filozofska kategorija. Kakve veze ima tjelesno s prestrukturiranjem svijesti, s "balansirajućim identitetom"?

Prateći naš rakurs problema, mogli bismo zaključiti kako različito stanje svijesti proizvodi različite vrste verbalnog ali i tjelesnoga govora.

Iz kakvog stanja svijesti se govori, kakvim se stanjem svijesti, kao prevladavajućim, bavi određena drama, prepoznaje-

⁵ Niklas Luhmann: *Legitimacija kroz proceduru*, Zagreb, 1992., str. 84.

mo i iz govora tijela. U svakom liku kojeg igramo prevladava određeni stav prema svijetu. Taj se stav manifestira i tijelom.

Situaciju koju na sceni gradi glumac možemo promatrati kao odgovor na nagovor dramskog teksta.

Glumac, tako, nužno čita dramsko djelo kao svojevrsnu partituru, no instrument na kojem on svira jest njegovo vlastito tijelo, tijelo koje proizvodi ton (dakle, riječ) i gestu (dakle, pokret); tijelo koje odašilje nepregledno bogatstvo verbalnih i neverbalnih poruka. Glumac, dakle, rabeći svoje tijelo kao instrument, svira na svakom predlošku drukčije, onako kako predložak provocira. Partitura, odnosno dramski tekst, određuje način verbalnog ali i neverbalnoga izričaja. Tako se i govor tijela, mogli bismo dalje zaključiti, razlikuje od partiture do partiture.

Partitura, primjerice, koju piše Ibsen u sebi sadrži upravo opsesivnu zaokupljenost složenosti "jastva". U Ibsenovim dramama - bez npr. Heddinih "dvostrukih igara", bez potmule nervoze koja izbija u naoko ravnodušnu ponovnom susretu s Ejlerom Lovborgom - gotovo da gubimo glavni sadržaj scene. Naravno da to nije tek slučajno (Ibsen je Freudov suvremenik, i upravo u *Heddi Gabler* otvara problem svjesnoga i podsvjesnog). Svirajući Ibsena, sviramo uporedo svijest i podsvijest likova, u isti mah udaramo nekoliko tipki - harmonizirajući super-ego, ego itd. Ibsenova građanska drama piše o građanskom načinu komuniciranja. Govor je tu tek vrh sante leda.

Tako i govor tijela ima svoj vrh sante - to je govor tijela koji podliježe konvencijama, društvenim obrascima i pravilima pristojnosti. "Konvencionalne" geste nastoje potkrijepiti izrečeno, njima dramski lik svjesno želi ostaviti određeni dojam. Ispod toga lako primjetna vrha sante, međutim, nepregledno je bogatstvo "subverzivnih" gestâ. Taj tip gestâ otkriva složene misaone procese, to je govor tijela koji otkriva prikriveno. "Subverzivna" gesta svojevrsni je unutarnji monolog, pažljivom promatraču otkriva ono što se želi skriti, razotkriva skrovite nakane govornika. Glumac, tumačeći Ibsena, nužno barata gestama i konvencionalnoga i subverzivnog tipa.

U Feydeaua se, pak, navedimo ga kao kontrastni primjer, najvažniji životni problemi raspliću u najneprijemljivijim okolnostima - dok "obrađuje" pacijenta vadeći mu zub, gospodin Folbrague⁶ raskida brak sa svojom suprugom, služavka mu daje otkaz a njezin ga vjerenik izaziva na dvoboj. Naglašeno je nesuglasje između unutarnjeg stanja i situacije u kojoj je lik. Svijet oko nas je mehanizam koji nas ždere, a komični efekt uvjetovan je nekom vanjskom ili unutarnjom krutošću; nedovoljno brzom prilagodbom novim uvjetima, što ih određuje ili naša sporost ili nepri-

mjereno brze i uskladene promjene konteksta.

Feydeau je opsjednut brzinom i lavinom svakodnevnih zadaća stavljenih pred pojedinca. On je opsjednut prisilnim prelascima iz jedne misaone enklave u drugu (vratimo se opet na termine fenomenologâ). Prelazak iz jedne misaone enklave u drugu svaki je put manji ili veći šok, svaki put zahtijeva određeni napor, budući da je riječ o prestrojavanju strukture svijesti. Na govor tijela se takvi napori odražavaju u prenaplašenoj, ubrzanoj gesti; te u burnom i složenom "mizanscenu".

Glumac svojim tijelom, pokretom, pogledom otkriva cijele svjetove i o njima pripovijeda.

Zaključimo: glumčev je poziv (možda i više nego redatelj ili dramopiščev) uvjetovan i određen polifonijom mišljenja, svjetova, istina. Glumac koji "igra" Drugoga, određen je činjenicom da bi mogao igrati bilo kojeg drugoga Drugog, pa tako i time da je svačija pozicija, a time i "istina" moguća.

U kazališnom činu - što razumijeva svjesno preuzimanje tuđih riječi - glumac je okrenut samootkrivanju bliskoga susreta s Drugima, riječima kojih ovladava, i svjestan prisutnosti Drugih koji istodobno postoje. Kazalište dramatičara početne uvjete potrebne za bilo kakvo kritičko ispitivanje društva tako što izvodi raznorodnost. Kazalište razotkriva proturječja vladajućih filozofskih, religioznih i formalnih konvencija.

Ali, tek kada se s najvećim zanimanjem okrenemo svijetu što ga je stvorio dramski pisac, postajemo svjesni da je i Ibsenov, i Feydeauov, i Goldonijev, i Shakespeareov, pa i Shepardov ili Mametov dramski svijet tek jedno od mogućih viđenja svijeta, jedno od mogućih lica stvarnosti. No, i svaka je od naših privatnih pozicija također tek jedna od mogućih. Glumac ima privilegiju u svojoj igralačkoj poziciji iskušavati različite varijante životnih i komunikacijskih stanja; mogućnost da, predajući se sagrađenom svijetu dramskoga predloška, bude jednim od "isturenih", povlaštenih čitača, koji svojom igrom, balansiranjem vlastitim "individuumom", prenosi na gledatelje određenu poetiku, upisujući tako neminovno i vlastitu poziciju.

I za oživotvorenje te pozicije, napor što ga je nužno uložiti za ulazak u strukturu i kontekst iz kojeg je izrastao dramski predložak, nije prevelik danak.

⁶ O tome Young (1987) koja se oslanja na koncepciju Merleau-Pontyja, A. Schutza i njegovih učenika P. Bergera, E. Goffmana, M. Natansona i dr.

⁷ Lice u jednočinki Georgesa Feydeaua *Hortenzija je rekla baš mi se fučka*.