



Dubravka Crnojević - Carić

Od bjeline ka izgovorenoj riječi

Svaki glumac nebrojeno puta biva upitan - "A kako ste zapamtili tekst? Govorite li sve baš precizno? Smijete li prepričati situaciju? Kako možete znati napamet nešto što traje dva ili tri sata? A ostale uloge? Kako njih ne zaboravite?" I svaki glumac nebrojeno puta nakon takvog upita ostaje zatečen. Ni sam ne zna odgovor na takva pitanja. Odgovara: "Pa to je najlakše! To je najmanji problem." Umijeće je, talent je, posao, zapamtiti nešto drugo, puno složenije i nedodirljivije.

Nedavno sam bila potaknuta da na jednom skupu sveučilišnih nastavnika govorim o glumačkim mnemotehnikama, naime, da pokušam dati odgovor na pitanje: "Kako glumac pamti?" Meni se, međutim, čini kako je pravo pitanje: "Što zapravo glumac pamti?"

Po Riffaterreu lirska pjesma ima strukturu kuglofa - ključna je praznina u sredini. Praznina koja je neopipljiva, koju se ne da definirati niti čvrsto uhvatiti, ali izostankom koje gubimo i sam kuglof.

Slično je i s našom temom. Tema kao što je "kako glumac pamti" u prvi mah djeluje vrlo konkretnom, čini se da treba pobrojiti samo brojne mnemotehnikе i razne smicalice kojima se koriste glumci e da bi svladali taj težak problem - prenošenje dramatičareve riječi.

No, kao što su u pjesmi ključne tišine, one praznine između i iznad retka, bjeline koje u sebi nose najpotpunija značenja, tako i u drami, ili u ovom slučaju glumi, svaka neotkrivena i nepokrivena bjelina, svako preskakanje tišine vodi do pogreške, do nedovoljno preciznog zapamćivanja teksta.

Prisjetimo se na trenutak Freuda koji je zaboravljanje pripisivao emocionalnim faktorima, u prvom redu represiji. Represija, kao i u životu, i u teatru ima vrlo raznorodne forme. I jako ju je teško izbjeći. Svako požurivanje, ulazak u konačnu formu prije vremena, jest svojevrsna represija. A

svaka pogreška, lapsus ili "blokada" (govoreći glumačkim žargonom) u sebi skriva nedovoljno razumijevanje, nemoćiviranost, svojevrsnu represiju. Vrlo je važno naglasiti da se, kad govorim o nerazumijevanju, ne radi o racionalnom nerazumijevanju, odnosno ne radi se o nerazumijevanju teksta. Riječ je o nerazumijevanju praznine, kako bi rekao Riffaterre, ili nerazumijevanju bjeline, nerazumijevanju i neočitavanju tišine, odnosno nerazumijevanju, nedešifriranju *neiskazivog*.

Još bi donedavno sama upotreba riječi *neiskazivo* mogla pobuditi sumnju da se radi tek o impresiji preosjetljivog glumačkog bića. No, danas - kad je Bachelardov sud da "riječ postoji kao želja i prije nego što je izgovorena i takva još neizgovorena sadrži potencijalno veće bogatstvo od izgovorene riječi" već opće mjesto; danas kada je jasno da književno djelo predstavlja sva čitanja svih čitatelja svih vremena, ili, točnije, sve tišine svih čitatelja svih vremena; danas kada se od početne Saussureove teze o strukturiranju svijeta prema strukturiranju jezika filozofija jezika toliko razvila da je postala jednom od ključnih disciplina razumijevanja svijesti i svijeta - o problemu glumačke vještine možemo pokušati govoriti i s gledišta opreke iskazivo-neiskazivo.

Naime, mnogi filozofi današnjice, pisci historiografi, teoretičari književnosti, lingvisti, semantičari - problem realiteta stavljaju u središte svoga zanimanja. Realitet nije ono što je dato. Realitet je protokol. Realitet proističe iz procedura ustanovljavanja realiteta. Lacan definira realitet kao *nemoguće*, kao nešto što se ne može dosegnuti diskursom. Biti imenovan znači tek biti prepričan. A priča neutralizira zbivanje tako što ga pojednostavljuje. Priča, narativizacija guta zbivanje. Barthes pak tvrdi da realno nije predstavljivo iako ga svaka književnost želi predstaviti riječima. Realno je tek *pokazivo*. U opreci iskazivo-neiskazivo, imenovano-neimenovano, on "nalazi nešto što ima sveze s kazalištem".

Teatar se, naime, u velikoj mjeri bavi upravo segmentima neiskazivog. I kao pokazivačka djelatnost u mogućnosti je pokazati ono neiskazivo, dakle realitet.

Teatar se, povlačeći se kroz čistinu priče, pokušava probiti do prašume zbivanja. Svjestan pritajenih sadržaja koje svako imenovanje, svaka narativizacija oslobađa, a ni jedan ga diskurs nije u stanju iskazati, teatar se baš (z)*bivanjem* bori za vlastitu kreativnost. Odatle ide njegova smrtnost. Baveći se najživljim, najnapučenijim segmentom života - zbivanjem, "onim pokazivim" kazalište se posvećuje samoj smrtnosti, podaje se razinama života koje je nemoguće imenovati, pa tako zadržati i proglasiti legitimnim dijelom stvarnosti.

Tako se i glumac pokušava probiti kroz čistinu svoje "replike" do prašume sadržane u bjelini između redaka, do složenog, najnapučenijeg, najživljeg dijela svijesti, do nestabilnog stanja "porađanja rečenice", do *nesvodive razlike*. *Nesvodiva razlika* daje teatru život, ali je i uzrok smrtnosti i neponovljivosti njegovog najbogatijeg, najkvalitetnijeg, najživljeg dijela bića.

A tu *nesvodivu razliku* Lyotard opisuje kao nestabilno stanje i trenutak jezika, gdje nešto, što bi trebalo biti uobličeno u rečenice, još to ne može biti. To je stanje koje sadrži šutnju, šutnju koja je također rečenica, negativna rečenica. Ali to stanje priziva i rečenice u načelu moguće: "Ono što nazivamo osjećajem, signalizira to stanje (...)Valja puno tražiti da bi se našla nova pravila formiranja rečenica koje su sposobne izraziti nesvodivu razliku koju osjećaj otkriva, ako ne želimo da ta nesvodiva razlika bude odmah ugušena, i da se pokaže da je upozorenje dato osjećajima bilo beskorisno. Zalog je jedne književnosti, jedne filozofije da svjedoči o nesvodivim razlikama tako što će im naći idiome."

Ova Lyotardova rečenica, premda se ne odnosi na teatar, kao da definira našu temu. Naime, zalog teatra, zalog glumačkog poziva je da svjedoči o nesvodivim razlikama tako što će im tijekom proba pokušati naći idiome.

Čini mi se važnim da se kod prvog čitanja ne isprobava konkretno, artikulirano rješenje nego da se tek opipava prostor bjeline. Na tu temu Louis Jouvet, glumac, redatelj, glumački pedagog, u svojoj knjizi *Rastjelovljeni glumac* piše: "Valja se kretati razborito, polagano, a nadasve s nepovjerenjem u samog sebe, dugo se obogaćivati strpljivošću, tražiti sve povoljne prigode, prikupljati potrebne osjetilne materijale, bezbroj puta pokušavati, *podržavati mogućnosti susreta s tekstom*. To je urota senzibilitnosti. RASTAVLJANJE, a potom SPAJANJE, *eto dviju faza*. Rastavljanje, rastvaranje navika, rutina, svakodnevnih kombinacija, (...) usitnjavanje sve do prvobitne građe, sve do one *nestalne neodređenosti*, do nesigurnosti nužne za oslobađanje duha (...) promišljena glasovna modulacija ili gesta samo su pokreti unutarnjeg života, određeni ritmovi dubokog disanja što pokreću senzibilitnost."

Proizvesti određeno fiziološko stanje, to je jedan od najvećih uspjeha u radu na ulozi. Kašalj, knedla u grlu, ubrzano bilo, uspavanost, klonulost, okolnosti su koje vrlo

često daju ključ rečenici. Upravo je to glumački interes - kako pobuditi određeno fiziološko stanje? Emociju? Misao? I kako "fiksirati"? Kako reći svaki put jednako, a novo i svježije? Kako postići tu svježinu porađanja rečenice i zapamtiti put kojim je išao nadražaj? Pamti poticaj koji je doveo do izgovaranja rečenice - to je zadatak na pokusima.

Uobičajeni put koji prijeđe čitatelj (naravno za ovu priliku vrlo pojednostavljen) izgleda ovako: pisac kreće od svojih doživljaja i misli koje uobličava i tako porađa tekst: čitatelj čitajući tekst nastoji zaokružiti taj put - vratiti se natrag emociji i misli koja je porodila tekst (naravno, ukalkuliravši sve pomake i svijest o tome da je svako čitanje tek međučitanje). Glumac dalje nastavlja put - čineći još jedan krug - od misli i emocija koje je pokušao osluhnuti, od čitanja bjeline, osjećanja tišine - istražuje situacije koje bi ga potaknule na određenu fizičku, emocionalnu i misaonu reakciju. Glumac otkriva situacije, emocije, tijek svijesti "svog junaka" te pamti i nastoji reproducirati. A onda, pronalazi način kako bi to stanje svijesti što svježije i punije fizički artikulirao, kako govornim aparatom, tako i cijelom svojom tjelesnom pojavnošću.

Dakle, glumac nastavlja put dalje - od bjeline ka izgovorenoj riječi. Ali kao što Lyotard kaže: "Valja mnogo tražiti da bi se našla nova pravila formiranja rečenica." Glumac upravo to radi na pokusima. Ponekad mu u tome pomaže situacija koja je motivirala izgovaranje određenih rečenica - određeni "odnos snaga" za stolom, dodir ruku ili partnerov pogled. Ponekad rečenica izađe iz nelagode pokušavajući zaobići konkretni problem na sceni, ponekad prati situaciju. Postoje brojne škole koje dovode glumce u - na prvi pogled neprimjerene, začudne situacije kako bi se razvilo što više različitih osjeta vezanih za određenu izgovorenu misao. Selekcija se vrši spontano, ostaje zapamćeno ono iz čega je rečenica izašla najprirodnije. Pokusi su, naime, isprobavanje sebe i drugoga, te memoriranje "rješenja" koje pokreću najviše stvari "iznutra". Propitkivanjem jednog teksta u različitim situacijama glumac reagira tako da spontano pamti ono što izaziva najpunije, najtočnije stanje.

Glumački je zadatak kojeg bi trebalo ostvariti tijekom proba upravo "oslobađanje" - stvoriti u glavi i tijelu slobodan prostor koji omogućava što složenije i raznolikije "čitanje" situacije. Ne smije se ostati na formi, premda i sama forma ponekad budi emocije, već nastojati zapamtiti ono što određena situacija nudi, pustiti tijelu da pamti, ne dati misli da prerano određuje, sudi, zaključuje, inače će uplašiti i otjerati, kako Jouvet kaže "jedno lice mnogo življe od nas samih". Potrebno je istraživati, lutati, smišljeno mijenjajući okolnosti te pustiti tijelu da pamti svako novo upozorenje koje je dato osjećajem, pamti taj trenutak šutnje u kojem se porađa rečenica. Svaka promjena konteksta mijenja početni položaj za izgovaranje rečenice. Pronači za svaku od rečenica "novo pravilo formiranja" - najzbudljiviji je, najtemeljitiji, najprecizniji, najkonkretniji, najtjelesniji ali i najfilozofskiji dio glumačkog posla.

To je memoriranje o kojem se radi, koje je nužno, koje

je složeno, teško, neodgodivo. Ne dopustiti da “upozorenje koje je bilo dato osjećajem” bude beskorisno, pronaći neodoljiv poticaj za artikulaciju - to je glumčev posao. Jednom će nas pogled na partnera pobuditi na riječ, drugi put komad namještaja kojeg smo pogledali ili dotaknuli, treći put radnja koju smo obavljali. Tu se nalazi i odgovor na pitanje kako glumac lako obnavlja tekst koji je govorio prije nekoliko godina, ili kako pamti pet do šest komada koje paralelno igra, a da ne “fula” tekst.

Glumčevo stvaralaštvo nije sadržano u izgovaranju teksta niti u pravilnoj artikulaciji, glumčevo stvaralaštvo je porađanje teksta. Sad je odgovor na pitanje “kako pamтите tekst”, vrlo jednostavan. One stvari koje su duboko motivirane dugo se i temeljito pamte. U svakom poslu, u svakoj ulozi mi pronalazimo novu mnemotehniku. Pronalazak “neodređenog” stanja koje priziva rečenicu - omogućava prisjećanje.

Kao što Hofmanstal kaže: “Dubinu valja sakriti. Gdje? Na površini.”, tako i kazalište svoju dubinu skriva na mjestu koje je najteže uhvatljivo, u prostoru kratom “slučajnim” detaljima, napučenom beskrajnim raznovrsnostima nepravilnih i najskačljivih oblika. Mnogoobličnost i neiscrpivost površine - upravo je prostor dubine s kojom nas suočava glumac.

