

# PIŠUĆI PO RESTORANIMA

DAVID MAMET

## NACIONALNI ŽIVOT SNOVA

Reagiramo na dramu do one mjere u kojoj ona odgovara našem životu snova.

Život drame je život podsvijesti, protagonist predstavlja nas, a glavna radnja drame sadrži predmet sna ili mita. Ne reagiramo mi na temu drame, nego na *radnju* - na djelovanje protagonista i na prateću podršku sporednih likova, podršku koju daju putem svojih sukladnih djelovanja.

Drama je potraga za rješenjem.

Kao i u našim snovima, tu djeluje zakon psihičke ekonomije. U snovima ne tražimo odgovore koje nam je u stanju ponuditi naš svjesni (racionalni) um, tražimo odgovore na ona pitanja s kojima naš svjesni um nije u stanju izaći na kraj. Tako kod drame, ako je pitanje neko na koje se može racionalno odgovoriti, npr.: kako se popravlja auto, bi li bijelci trebali biti ljubazni prema crncima, imaju li ljudi s fizičkim smetnjama pravo na naše štovanje, onda naš užitak u drami nije potpun - imamo osjećaj zabavljenosti, ali ne i ispunjenja. Dramski postupak nam se čini prikladnim, a dramsko rješenje prosvjetljujućim jedino ako se složenost i dubina postavljenog pitanja neko kojeg čine nepodložnim racionalnom proučavanju.

Propovjednik 9:12: "Čovjek ne zna svoga časa: kao ribe ulovljene u podmukloj mreži, i kao ptice u zamku uhvaćene, tako se hvataju sinovi ljudski u vrijeme nevolje koja ih iznenada spopada."<sup>1</sup> Rješenje - što će reći, rješenje koje će nam omogućiti da sretno djelujemo usred racionalne nesigurnosti u svezi s nekim osobnim i naoko nerješivim psihološkim problemom - je san; rješenje za

naoko nerješiv društveni (etički) problem je drama (pjesma). Jer *conditio sine qua non* i sna i drame je susprezanje racionalnih ograničenja u svrhu pomaganja sreće.

Američko kazalište, kao kolektivni mentalitet, pri izboru tema koje zaslužuju da se njima bavi te izboru načina na koji će se njima baviti, djeluje na skoro istovjetan način kao i podsvijest pojedinca. Piščev izbor teme, radnje i tako dalje, razina producentova prihvaćanja drama koje su proizašle iz tih izbora te izbor glumaca i scenografa vrše se umjetnički (što znači nesvjesno) i temelje se, koliko god se mogle racionalizirati *ex post facto*, na razmišljanjima koja su sukladna s onima koja određuju pojedinčev izbor materijala za snove: "Čini li se da proučavanje te ideje, te radnje, nudi rješenje nekoj mojoj podsvjesnoj zbunjenosti u danom trenutku?"<sup>2</sup>

Dakako da pojedinačni slučajevi izbora ne moraju odgovarati tom procesu, ili čak mogu poslužiti za posredovanje protiv njega, ali kad uzmemo put drame od njezina začeca u podsvijesti pisca do njezina predstavljanja pred gledateljstvom u cjelini, te kao *pothvat zajednice*, proces kolektivna izbora je prevladavajuća i najvažnija sila. Tim putem umjetnička zajednica (podsvjesno) izabire i oblikuje naše nacionalne snove.

U zla vremena, što će reći u vrijeme kad ne želimo preispitati ni sebe ni svoju nesreću, mi u tijelu umjetničke zajednice, u najvećoj mjeri izabiremo materijal snova

<sup>2</sup> Na primjedbu da ta izjava ne uzima u obzir samo novčane motive producenata, autora i tako dalje može se odgovoriti tvrdnjom da pri izboru koji je, čini se, *potpuno* ekonomske prirode, producent ne postavlja pitanje: "Hoće li ta drama ponuditi rješenje?" zbog sebe, već pretpostavlja nekog zamišljenog pojedinca koji se zove Kazališni Gledatelj Srednje Klase, te pita, pa makar i podsvjesno: "Hoće li ta drama ponuditi rješenje ili 'zadovoljiti' takvu osobu?" No Kazališni Gledatelj Srednje Klase postoji samo u glavi producenta, pa razmišljanja i želje te imere postijeu samo iz producentove vlastite podsvijesti.

<sup>1</sup> Biblija, ur. dr. Jure Kaštelan i dr. Bonaventura Duda, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1996.

(drama) koji zadovoljava vrlo nizak stupanj mašte. Dodjeljujemo si uloge (jer u pisanju, produkciji i posjećivanju predstava ne možemo, a da se ne poistovjetimo s protagonistom) u snovima ispunjavanja želja. Ti snovi - čak, a možda i baš oni koji se čine najviše konzervativni i buržujski - čini se da nude rješenja našim razmišljanjima na temelju ideje da ta razmišljanja *sama po sebi* ne postoje, da su samo privremeni otkloni nekog suštinski dobronamjernog svemira, ili nekog svemira (i u tome je možda skriveni sljeparski postulat pri našem izboru komedije sa sretnim završetkom) koji *pozitivno reagira* u onom trenutku u kojem ga se upozori na naše pojedinačne vrijednosti (ili nesposobnosti, budući da su na kraju isto). Napuštamo kazalište nakon takvih predstava samozadovoljni kao i nakon zadovoljavajućeg snatrenja. Naše predrasude su utružene, a mi smo dobili potvrdu da je sve u redu, ali, na kraju, nismo ništa sretniji.

U manje zla vremena kao umjetnička zajednica spremniji smo na stvaranje i odobravanje drama (u izboru predmeta naših snova) s pitanjima koja se tiču dubljih nesigurnosti. Svi sanjamo svake noći, no kojiput ih se nismo voljni sjećati; upravo tako, kao kolektivna umjetnička zajednica stvaramo pjesničke (kazališne) snove, ali kojiput nismo voljni sjećati ih se (postaviti ih, prihvatiti, podržati...). Često je stvarna priroda naših snova skrivena od nas; i upravo tako, u Kazalištu, drame koje su izabrane i postavljene mogu predstavljati pokušaj diverzije ili nijekanja našeg života snova. Ti slučajevi bi mogli, u smislu psihičke ekonomije, odgovarati nacionalnim razdobljima usredotočenosti na sebe i hipohondrijskog bavljenja kazališta zaprekama naših života (realizam); ili potpuno i ljutito nijekanje postojanja svih nepovršinskih razmišljanja ("eksperimentalno kazalište").

Dramsko iskustvo koje se bavi prizemnim može informirati, ali ne može osloboditi; a ono koje se suštinski bavi *estetskom politikom* svojih stvaratelja može rasonoditi ili razljutiti, ali ne može prosvjetliti.

Kako idemo prema vremenu kada kao nacija još jednom možemo osjetiti mogućnost racionalnog samopoštovanja, kazalište i najavljuje i promiče mogućnost najveće koristi od argumentiranog pogleda na sebe, pojedinačnog zadovoljstva rođenog iz ravnoteže. Ta mogućnost u ovom trenutku čini se da postoji u našem nacionalnom mentalitetu i u našem nacionalnom kazalištu. Freud je

rekao: "Jedini način da se zaboravi je sjećanje", a podrška tom vjerovanju - toj želji za čišćenjem i obnovom - razvidna je iz sadašnjeg obnovljenog interesa i buđenja pjesničke drame; a to ponovno buđenje je naša nacionalna želja da se sjećamo naših snova.

## POČETNA NAČELA

Objava i ponavljanje početnih načela je stalna značajka života u našoj demokraciji. Aktivno poštivanje tih načela oduvijek se pak smatralo neameričkim.

Mi, primatelji te blagodati slobode, oduvijek smo bili spremni, kad god bismo bili suočeni s nelagodnom, odbaciti bilo koje ili sva početna načela slobode te, nadalje, optužiti one koji nam se ne pridružuju otvoreno u veselom bespravnom prisvajanju tih načela.

Sloboda govora, vjere i spolnog određenja toleriraju se samo dotle dok se njihova primjena ne počne smatrati uvredljivom, u kojem trenutku se te slobode bahato oduzimaju - pa čujemo, "Da, ali tvorci Ustava", ili Isus, ili Lincoln, ili kojeg god sveca izaberemo prizvati u našu korist, "zasigurno nisu predvidjeli slučaj koji bi bio *toliko* ekstreman."

Toleriramo i ponavljamo Isusova učenja, ali objašnjavamo da se zabrana ubojstva zasigurno ne može tumačiti kao da se odnosi na *rat*, dok zabrana krađe nije primjenjiva na *trgovinu*. Posvećujemo Ustav Sjedinjenih Država, ali objašnjavamo da je sloboda izbora zamišljena da se primijeni na sve osim na žene, rasne manjine, homoseksualce, siromahe, vladine protivnike, te one s čijim idejama se ne slažemo.

Kazalište također ima svoja Početna načela - načela koja naše predstave čine iskrenim, moralnim i, istodobno, dirljivim, zabavnim i vrijednim gledateljskog vremena i novca.

Većina nas je upoznata s tim kazališnim pravilima, koja sve vidove produkcije podjarmljuju *ideji* drame, koja sve elemente tjera da se drže te ideje i da je *izraze* silovito, do kraja, bez želje za pohvalom ili bez straha od cenzure. No, u prvom trenutku poteškoća s našim radom uvjeravamo sami sebe, često, kako su načela jedinstva, jednostavnosti i iskrenosti divna i krasna u normalnim okolnostima, ali kako se zasigurno ne može očekivati da ih primjenjujemo pod izvanrednim pritiskom stvarnog rada na dramati.

Odbacujemo naša početna načela onog trena kad nam

prište neugodnosti - kada bi mogla poslati pisca na novu preradu teksta, ili vratiti komad u fazu proba od prije tjedan ili mjesec dana, kad bi natjerala redatelja da radi na nekom prizoru dok ga ne završi, ili producenta da kaže: "Znate, kad bolje razmislim, ovaj komad je smeće. Mislim da bi bilo bolje za sve uključene da ga ne postavimo."

... Da, ali valja napuniti gledalište, moramo prijeći na sljedeći čin, moramo ispuniti rokove.

Ako se ponašamo kao da su Aristotelova Jedinstva i filozofije Stanislavskog, Brechta ili Shawa bile jalova sanjarenja i namijenjene nekom idealnom kazalištu, te neprimjenjive na naš vlastiti rad, onda odbacujemo odgovornost za stvaranje tog idealnog kazališta.

Svaki put kad se glumac odmakne od glavne osi komada (to jest, početnog načela komada) iz bilo kojeg razloga - da zaradi pohvale, ili iz lijenosti, ili zato što nije uzeo dovoljno vremena za otkrivanje načina na koji taj jedan teški trenutak zapravo *izražava* tu glavnu os - on u sebi stvara naviku moralne pokvarenosti; a *drami*, koja je stroga vježba iz etike, pridodaje tu laž.

Svaki put kad autor u drami ostavi odlomak nebitne proze (kolikogod bila lijepa), on slabi njezinu strukturu, i opet gledateljstvo dobiva *sljedeću* poduku: nitko ne preuzima odgovornost - kazališni ljudi su spremni na usvajanje moralnog čina, ali ne i na njegovo *izvršenje*.

Kada skrećemo s početnih načela, dajemo gledateljstvu poduku iz kukavičluka. Ta poduka ima jednako veliku snagu kao i naša subverzija Ustava uključivanjem u Vijetnam, u Fordov oprost Nixonu, u progon Rosenbergovih, u ponovnom uvođenju smrtne kazne. To su sve poduke iz kukavičluka, a svaka od njih rađa kukavičluk.

S druge strane, kazalište daje priliku koja je jedinstveno prikladna za prenošenje i poticanje etičkog ponašanja: gledateljstvu se pruža prilika da gleda žive ljude na pozornici kako vrše neki čin koji se temelji na početnim načelima (jer su ta načela ciljevi protagonista te drame) te kako taj čin dovode do njegova krajnjeg dovršenja.

Zatim gledateljstvo sudjeluje kod slavljenja ideje da Namjera A rađa Rezultat B. Gledateljstvo upija tu poduku s obzirom na dane okolnosti drame, a *također* prihvaća tu poduku s obzirom na standarde produkcije, pisanja, glume, scenografije i režije.

Ukoliko se vidi da kazališni djelatnici *nemaju* hrabrost svojih uvjerenja (što će reći, hrabrost da sve vidove pro-

dukcije podrede zakonima kazališne radnje, ekonomičnosti i posebno zahtjevima vrhovnog cilja drame), gledatelji, ponovno, dobivaju poduku iz moralnog kukavičluka, i tako dodatno opterećujemo njihove živote. Dodatno uvećavamo njihovu usamljenost.

Svaki put kada pokušamo sve što činimo podrediti potrebi jednostavnog i potpunog oživljavanja namjere drame, gledateljstvu pružamo iskustvo koje ga prosvjetljuje i oslobađa: iskustvo gledanja drugih ljudskih bića kako kažu "Ništa me neće pokolebati, ništa me neće odvratiti, ništa neće razvodniti moju namjeru postizanja onoga što sam se zakleo postići"; tehničkim rječnikom: "Moj Glavni cilj"; općim rječnikom: moj "cilj", moju "žudnju", moju "odgovornost".

Kazališno ponavljanje te poduke može i *bude* s vremenom potaknulo podučavanje kako je moguće i *ugodno* zamijeniti tromost radnjom, kukavičluk hrabrošću, sebičnost humanošću.

Ukoliko se budemo držali tih početnih načela radnje, ljepote i ekonomičnosti za koje znamo da su istinita, i ukoliko ih se budemo držali u *svim* stvarima - izboru drama, metodi glumačke vježbe, pisanju, reklamama, promidžbi - onda ćemo moći *jedinstveno* progovarati našim sugrađanima.

U doba moralnog bankrota možemo pridonijeti mijenjanju običaja prisilnog i uplašenog djelovanja i zamijeniti ga ustrojem povjerenja, samopouzdanja i suradnje.

Ako smo vjerni svojim idealima, možemo pridonijeti stvaranju idealnog društva - društva koje se drži etičkih početnih načela na kojima se i temelji - ne tako da *propovijedamo* o njima, već da ih *stvaramo* svake večeri pred gledateljstvom - tako da pokažemo kako se to radi. Na djelu.

## GLUMA

Živimo u vrlo sebično doba. Ništa se ne daje besplatno. Hazardsko ulaganje odmah prisvaja sve impulse stvaranja, osebnosti ili ikonoborstva koji se uspiju probiti u javnost, a njihova popularnost - koja je proizašla iz njihove velikodušnosti i slobode misli - upreže se u korist novčanog iznuđivanja.

Uspješni radnički kafić dobiva franšize diljem zemlje, a šarm njegove prirodnosti dobiva velikoprodajnu cijenu. Stručnjaci za reklamu pretvaraju energiju i domišljatost boemske četvrti na tržišni potencijal "Artlanda". Povučenošću

udaljenog morskog odmarališta koje potiče na razmišljanje i obnovu prodaje se komad po komad milijunima odmaratelja gladnih utočišta koji su spremni platiti za mahnito, pretrpano hodočašće do mjesta gdje se nekad moglo dobiti utočište.

Nije baš dobro doba za umjetnosti. A pogotovo je loše doba za umjetnost glume; jer glumci su, kako nam je Hamlet rekao, "sažetak i kratak ljetopis vremena".<sup>3</sup>

Ima, naravno, glumaca čije se izvedbe nazivaju izvanrednima, jer kritičari ocjenjuju prema danom trenutku (kao što i moraju, u nedostatku bilo kakvih estetskih kriterija). No usporedba onoga što suvremeno novinarstvo hvali kao izvrsnu glumu s velikim glumcima tridesetih i četrdesetih (Cary Grant, Greta Garbo, Henry Fonda, James Stewart itd.) pokazuje kako smo drastično smanjili svoje kriterije.

Od naših glumaca danas očekujemo manje jer očekujemo manje od sebe samih.

Naša pažnja je ograničena; a u ovo doba straha i tjeskobe, naša pažnja je posvećena nama, našim osjećajima, našim emocijama, našem neposrednom boljitku. Zbog toga dolazi do vrlo loše glume, jer što je naša pažnja usredotočenija na nas same, to smo manje zanimljivi - razmislite o tome koliko fascinantnih hipohondara poznajete.

Zakoni pažnje koji vrijede izvan pozornice vrijede i na pozornici. Osoba koja se bavi sobom je dosadna i *glumac* koji se bavi sobom je dosadan. A govorio glumac "Moram dobro odigrati ovaj prizor tako da dobro misle o meni" ili "Moram se sjetiti i ponovno oživjeti vrijeme kada mi je štenac umro da bih dobro odigrao ovaj prizor", u tome nema neke razlike. U oba slučaja je njegova pažnja usmjerena na njega, i u oba slučaja nam njegova izvedba neće kazati ništa što ne bismo na zabavni način naučili u knjižnici.

Gluma, kao i svaka umjetnost, mora biti velikodušna; pažnja umjetnika mora biti usredotočena prema van - ne na ono što osjeća, već na ono što pokušava postići.

Organski glumac mora posjedovati velikodušnost i hrabrost - dva odličja koja naša sadašnja nacionalna hipohondrija drži u malim zalihama i skoro uopće ne cijeni. Mora imati hrabrosti da kolegama glumcima na pozornici

(a tako i gledateljima) kaže: "Ne bavim se time da utječem na vas ili da vama *manipuliram*, ne bavim se finoćom. Ovdje sam na zadatku i *zahtijevam* da mi date što želim."

Takav glumac na pozornicu donosi *žudnju* a ne ispu-njenje, *volju* a ne osjećaje. Njegova izvedba se neće uspoređivati s *umjetnošću*, već sa *životom*; a kada napustimo kazalište nakon njegove izvedbe, govorit ćemo o *našem životu*, a ne o *njegovoj tehnici*. A razlika između tog organskog glumca i izvođača koji je usredotočen na sebe razlika je između vatre u kaminu i neonskog svjetla.

U neko Zlatno doba, ono što nas oduševljava na pozornici (takvu glumu bismo zvali "umjetnost") bile bi iste stvari koje nas oduševljavaju u našim životima: jednostavnost, otmjenost, ljubaznost, sila - ne ono što je prikazano, već ono što nam dopušta da izvodimo zaključke; ne ono tehničko, već ono izazovno. U neko Zlatno doba bismo također prosuđivali glumčev "značaj" na pozornici na isti način na koji ih prosuđujemo izvan pozornice; ne prema njegovim izjavama i obećanjima, već prema njegovoj odlučnosti, njegovoj stalnosti cilja, njegovoj velikodušnosti - zapravo, njegovoj "dobroti".

Ali mi ne živimo u neko Zlatno doba, a glumac, Kratak Ljetopis, izraz je vremena u kojem živi i njegov sluga.

Nismo od njega ni tražili ni dobili više od stalnog prikazivanja i ponavljanja ideje da se oko nas ne zbiva nešto važno, da se ne moramo brinuti te da je potpuno ispravno da nam djela *ne budu* određena našim shvaćanjima.

Zahtijevali smo od glumca da nam stalno ponavlja kako je profinjeno smijati se kad nismo zabavljeni, plakati kad nismo ganuti, zračiti zahvalnost prema neprihvatljivom, opraštati neoprostivo, izražavati uživanje u banalnome.

Nije slučajno da je veći dio današnje glume lažan i mehanički - to je znak da naše društvo zahtijeva od svojih svećenika ponavljanje katekizma koji je potreban za naše krhko duševno zdravlje: ništa se ne događa, ništa vrlo loše ili vrlo dobro nas ne može snaći, sigurni smo.

Ima, naravno, iznimaka. Postoje organske izvedbe i organski režirane produkcije i ansambli. Ali nema ih mnogo. Umjetnik djeluje u zajednici, a komunalni ideal izvanrednosti je zažaran i zahtjevan.

Možemo li ponovno prihvatiti Glumca i Kazalište koji su organski, a ne mehanički - koji odgovaraju našoj potrebi da *volimo*, a ne našoj potrebi da *imamo*?

Velika i vitalna kazališta (The Group, 1930-ih u New

<sup>3</sup> W. Shakespeare: *Hamlet*, prev. J. Torbarina, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979.

Yorku, Brechtovo 1920-ih u Berlinu, Umjetničko Stanislavskoga 1900. g. u Moskvi, The Second City 1960. g. u Chicagu) pojavila su se u ovom stoljeću kao odgovor na introvertirana, nesigurna društvena razdoblja, označavajući njihov kraj.

Zasad se velikodušna, organska gluma može povremeno vidjeti u kazalištu (premda rijetko u komercijalnom), redovitije na filmu (uglavnom u manjim ulogama), te najdosljednije kao dio plesa ili opere, u predstavama koje daju oni koji nisu posvećeni svojim *izvedbama*, već djelima koje zahtijeva njihov materijal - u radu Pavarottija ili Barišnjikova, Hildegarde Behrens, Yuriko ili Fischer-Dieskausa.

Kada ponovno budu cijenjeni i nagrađivani oni glumci koji pozornici ili ekranu donose velikodušnost, žudnju, organski život, slobodno izvedene radnje - bez želje za nagradom ili straha bilo od cenzure ili nerazumijevanja - to će biti jedan od prvih znakova da se struja našeg introvertiranog, nesretnog vremena okrenula i da smo ponovno revni i spremni baciti pogled na sebe.

## REALIZAM

Većina američkih kazališnih djelatnika robuje ideji *realizma*. Vrlo stvaran nagon za istinitošću, za *vjernošću*, sputava ih u prosuđivanju njihovih napora i koraka u odnosu na nerazvijeni, što će reći u odnosu na *neodređeni* standard zbilje.

Važno je da je taj standard neodređen, budući da tako postaje objašnjenje i izgovor za svaki korak ili napor koji umjetnik nevoljko čini. To postaje dogmatski izazov.

Nužan odgovor umjetniku koji kaže "Nije vjerno" mora biti "Vjerno čemu?"

To su preporučili Stanislavski i naročito Vahtangov - ono čemu umjetnik mora biti *vjeran* je estetski integritet drame.

To stavlja golemu odgovornost na umjetnika ili umjetnicu. Suočeni s tom odgovornošću - brinuti se za *scensku istinu* - ne mogu se više skrivati iza svekolikog odbacivanja ili podupiranja bilo čega zbog nerealističnosti.

Općenito, svaki vid svake produkcije mora se odvagnuti i shvatiti isključivo na temelju njegova međudnosa s drugim elementima; prema služenju ili nesluženju značenju, *radnji* drame.

Stolac nije istinit ili neistinit *per se*. Nije važno da netko

može reći: "Da, ali to je stolac, stvarni stolac, ljudi sjede na njemu, a ja sam ga našao u kafiću, stoga pripada u ovu dramu o kafiću". Zašto je izabran baš *taj* stolac? Baš kao što je taj stolac govorio nešto o kafiću u kafiću (važniji izgled od udobnosti, štedljivost od trajnosti itd.), tako će taj stolac na pozornici reći nešto o *drami*; zato je pitanje: Što ti, kazališni redatelj, želiš reći o *drami*?

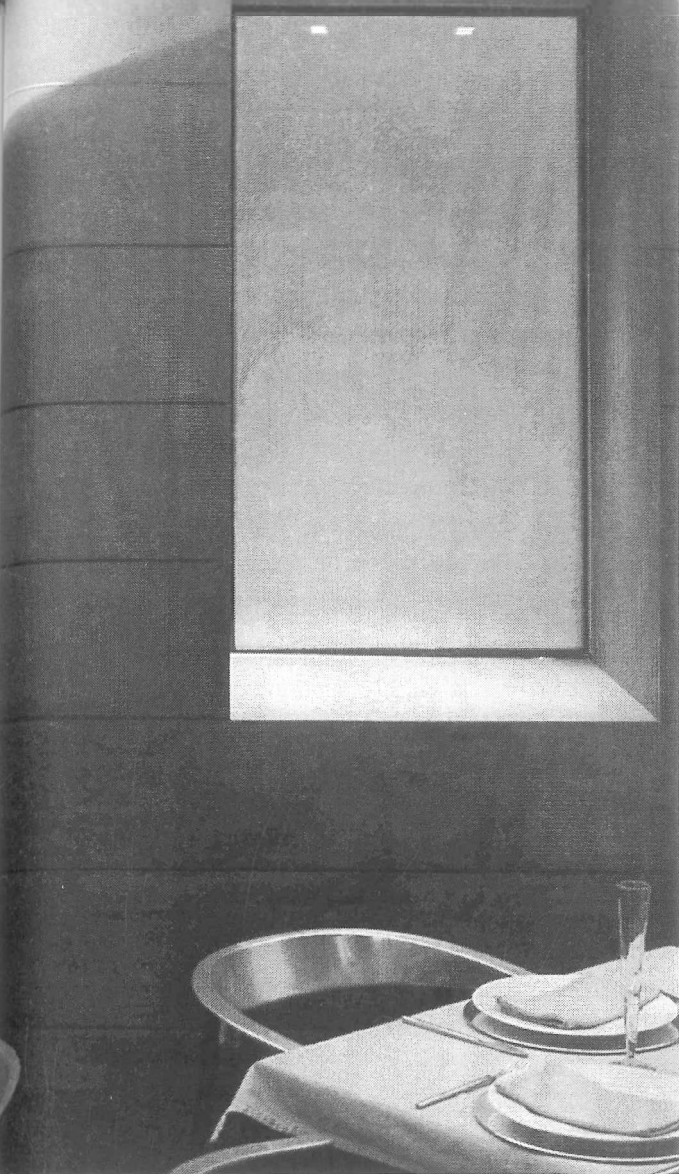
Što stolac znači u *drami*? Simbolizira li moć? Onda uzmi *taj* stolac. Poniženje? Posjedovanje i tako dalje. Izaberi odgovarajuće prikladan stolac. Netko bi mogao reći: "Pusti to, *pa to je samo stolac...*" No, ipak, netko će ga *izabrati*; ne bi li taj netko trebao *shvatiti* da svjesno ili nesvjesno izabire, pa izabрати svjesno i u prilog ideji koja je bliža *drami* nego ideja "zbilje".

Svjesna odanost *Ideji* drame je briga za ono što je Stanislavski zvao Scenskom istinom, što znači, istinom u *tom određenom prizoru*. Važna razlika između realizma i istine, Scenska istina, razlika je između prihvatljivosti i potrebe, a to je razlika između zabave i Umjetnosti.

Pa što ako je drama smještena u kafić? Kafić, što se nas umjetnika tiče, nema objektivnu zbilju. Naše je pitanje *zašto* je drama smještena u kafić i što znači to da je drama smještena u kafić te koji je *vid* tog kafića važan za *značenje* *drame*. Odredivši to, možemo odmah odbaciti sve ostale vidove kafića i koncentrirati se *samo* na onaj koji ističe značenje drame. Npr.: ukoliko kafić, u našoj određenoj *drami*, označava mjesto gdje se junaka uvijek može promatrati, scenograf može izgraditi scenu koja odražava tu ideju: nemogućnost skrivanja. Ukoliko je značenje kafića mjesto gdje su moguća razmišljanja i odmor, scenografov rad može odražavati *te* ideje. Niti u jednom slučaju scenografovo prvo pitanje nije: "Kako izgleda kafić?" Njegovo prvo pitanje je: "Koje je značenje kafića u *ovom slučaju*?" To je briga za scensku istinu.

U odanosti toj Scenskoj istini, umjetnik ili umjetnica si dopuštaju pravo izbora. U odbacivanju oklopa realizma, prihvaćaju odgovornost za donošenje svake odluke prema određenom *značenju* - donošenje svake odluke aktivno a ne "ziheraški". Jer, u današnje doba, izabрати "realistično", tvrditi da je taj i taj izbor učinjen jer je, zapravo, *kao što je to u životu*, ne znači ništa više nego da je taj izbor učinjen na takav način da bi izbjegli svaku potencijalnu kritiku.

Sve što ne ističe značenje drame koči značenje drame. Učiniti previše ili premalo znači ublažiti ili oslabiti



značenje. Gluma, scenografija, režija, sve bi se one trebale sastojati samo od onoga golog minimuma koji je potreban za razvoj radnje. Sve ostalo je uljepšavanje.

Problem realizma u scenografiji i njegova pogubna učinka valjalo bi proučavati kao vodič pri sličnom problemu u glumi. Glumci se zadnjih trideset godina skrivaju iza apsurdno netočnog načina shvaćanja Stanislavskoga te upotrebljavaju netočno shvaćen žargon kao izgovor za to da ne glume.

Učenje Stanislavskog se skoro *nikada* nije upotrebljavalo kao poticaj; ponudeno je kao izgovor - nadomjestak za djelovanje. Svrha tog načina bila je i jest *osloboditi* glumca ili glumicu od vanjskih razmišljanja i dopustiti im da svrnu svu svoju pažnju na glavni cilj, a to nije "ova predstava", već *značenje* drame.

Shvaćanja glavnog cilja, aktivnosti, trenutka, ritma i tako dalje usmjerena su na svodenje prizora na određenu

radnju koja je vjerna autorovim namjerama, a fizički izvediva. Svrha tih koncepcija je da potaknu glumca da glumi. Sve one stimuliraju glumca ili glumicu da odgovori na jedno pitanje koje ih je u stanju osloboditi sputanosti i dopustiti im da postanu umjetnici: "Što radim?"

Svrha načina razmišljanja Stanislavskog bila je dopustiti glumcu ili glumici da slobodno preda istinu, najvišu istinu o sebi, idejama, riječima pisca drame. Taj način podučava specifičnost kao oruđe opuštanja, a ne sputanosti. Da bi učinio tranziciju od realizma k istini, od sputanosti do kreativnosti, umjetnik mora naučiti kako biti posebnost *nečega većeg od sebe* na raznim razinama apstrakcije: značenje prizora, namjera autora, razvoj drame. Ali nikad "zbilja" ili "istina" općenito.

Ono čemu se moramo naučiti biti vjerni nije naše viđenje zbilje, koje će glumca, po svojoj prirodi, učiniti sputanijim i manje spremnim za glumu, već težnje koje su u središtu značenja drame i izražene u namjerama likova.

Bit kazališta je u stremljenju - radi se o čežnji i žudnji za odgovorima - malo kazalište bavi se malim pitanjima, veliko velikima. U svakom slučaju, pitanje o kojem se radi nikada nije *udobnost* umjetnika.

Da bismo imali tu neprestanu brigu za nečiju osobnu udobnost, za "prirodnost" teksta, režiju, druge glumce, moramo svesti svaku dramu na istu dramu - na dramu o "Onome što nisam spreman učiniti" ili "Onim izborima koje neću učiniti i na koje me se ne može *prisiliti* da ih učinim."

I što onda?

Zaboravimo svu brigu za udobnost na pozornici. Zašto bi nekome trebalo biti udobno igrati Othela ili Ivanu Orleansku? Predmet proučavanja svih kazališnih umjetnika trebala bi biti akcija. *Pokret*. Prvi test svih elemenata ne bi trebao biti "Osjećam li se udobno (tj. *nepokretno*) kada razmišljam o tome?" već "Osjećam li se *potaknuto*? Počijem li se *kretati*? Tjera li me to da poželim učiniti nešto?"

Glumci se često plaše toga da će se osjećati blesavo. Trebali bismo učiti jedni druge da osjetimo *moć* a ne strah kada se suočavamo s nužnošću izbora, da istražimo i uživamo, da osjetimo živodajni užitak moći umjetničkog izbora.

Odabrala i prevela s engleskog: Lara Hölbling-Matković  
Četiri eseja iz knjige Davida Mameta: *Writing in Restaurants*  
(Penguin Books, New York, 1986.)